الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس

مستغـــــــانم

كلية الأدب العربي والفنون قسم اللغة العربية وآدابها

الحكايات العربية بين أيدي المترجمين من خلال الهجرة والهجرة المعاكسة في الأدبين الأنجلوساكسوني والعربي

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب المقارن

إعـــداد الطالب: إشـــــــراف :

سيدعلي عمار أ/د. أحمد شعلال

أعضاء لجنة المناقشة:

خيـــرة مكـــــاوي، أستاذة التعليم العالي، رئيســـــــــا، جامعة مستغانـــم

أحمـــد شعـــــلال، أستاذ التعليم العالي، مشرفا ومقررا، جامعة البليدة (2)

نادية بوشفـــــــرة، أستاذ التعليم العالي، عضوا مناقشا، جامعة مستغانـــم

ميلود عبيد منقـور، أستاذ محاضـر (أ) ، عضوا مناقشا، جامعة مستغانـــم

وحيد بن بوعزيـــز، أستاذ التعليم العالي، عضوا مناقشا، جامعة الجزائر(2)

ناصـــر اسطنبـول، أستاذ التعليم العالي ، عضوا مناقشا، جامعة وهران (1)

2019 - 2018

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغـــــــانم
كلية الأدب العربي والفنون قسم اللغة العربية وآدابها

الحكايات العربية بين أيدي المترجمين
من خلال الهجرة والهجرة المعاكسة
في الأدبين الأنجلوساكسوني والعربي

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب المقارن

إعـــداد الطالب: إشـــــــراف :
سيدعلي عمار أ/د. أحمد شعلال

أعضاء لجنة المناقشة:

خيـــرة مكـــاوي، أستاذة التعليم العالي، رئيســـــــا، جامعة مستغانـــم
أحمـــد شعـــلال، أستاذ التعليم العالي، مشرفا ومقررا، جامعة البليدة (2)
نادية بوشفـــــرة، أستاذ التعليم العالي، عضوا مناقشا، جامعة مستغانـــم
ميلود عبيد منقـور، أستاذ محاضـر (أ) ، عضوا مناقشا، جامعة مستغانـــم
وحيد بن بوعزيـــز، أستاذ التعليم العالي، عضوا مناقشـا، جامعة الجزائر(2)
ناصـــر اسطنبـول، أستاذ التعليم العالي ، عضوا مناقشـا، جامعة وهران (1)

2019 - 2018

بسم الله الرحمن الرحيم

ـــــــ الإهداء ـــــــ

إلى من حفزتني على الدراسة بعد فوات الأوان،

و أيقنت فيّ سر العطاء، وراهنت عليّ في مضمار السبق

إلى من ملأت نفسي ثقة بالنفس، وأوهجت في صدري حرارة النفس

و هدتني إلى طريق النجاح، وعلمتني آية الكفاح ،

إلى من ناضلت إلى جانبي خطوب الحياة، و رفعت معي مشعل التحدي،

إلى ملاكي الطاهر، و زهرتي العطرة، و سراجي المتوهج بنور الإيمان،

إلى زوجتي الكريمة،

و أولادي البررة،

أهدي هذا العمـــــــل .

المقدمة:

على غرار ما تم إنجازه في إعداد رسالة الماجستير من محاولة إرساء مشروع تأسيسي لحقل أدب الأطفال المقارن في الجامعة العربية بعامة، والجزائرية بخاصة، كمرحلة أولى من خلال دراسة نموذجية مقارنة للحكاية العربية (علاء الدين والمصباح السحري) في الأدبين الأنجلوساكسوني والعربي، والوقوف على جوانب التعديل التي مست متن الحكاية، والمرافقات التي تمت الاستعانة بها في إنتاجها، بدءا بترجمة الحكاية إلى الإنجليزية في العهود الأولى، ثم متابعة عمليات إعادة كتابة الحكاية – تعديلا– والموجهة إلى فئة الأطفال، ووصولا إلى نسخة ديزني المتحررة، ثم الالتفات بعد ذلك إلى المحاولات العربية الحديثة في احتواء نص الحكاية، مجاراة للمحاولات الغربية، وموقع الطفل العربي من اهتمام القاص العربي الجديد، ومستوى الخطاب الذي حظي به؛ تأتي رسالة الدكتوراه هاته، في المرحلة الثانية تتويجا للمرحلة الأولى من المشروع التأسيسي لأدب الأطفال المقارن، وخطوة متقدمة طموحة في فحص موقع أدب الأطفال من دراسات الترجمة، على الرغم من أنها فرع عصي وشائك في مستوى علاقات الأدب المقارن بفروعه، وكذا في فحص المقاربات النظرية في ترجمة أدب الأطفال والمسائل التي أثارتها تطبيقاتها على النصوص المترجمة والموجهة للصغار، وذلك كله من أجل تأسيس نظرية خاصة بأدب الأطفال في حقل الترجمة.

ووعيا بخطورة هذا المشروع في النهوض بحقل فالت من دائرة اهتمام الدراسات المقارنة العربية، وأهميته في توسيع دائرة الإنتاج الأدبي والنقدي، وما ينعكس ذلك على مقروئية الطفل العربي الذي يعد نواة لأي نهضة حضارية فكرية وأدبية، كان من الواجب التركيز على البعد الثقافي في هذه الدراسة على مستوى علاقة الغرب بالشرق، وقياسها في ميزان الحوار الحضاري المتكافئ على أساس منطق الربح والخسارة أو منطق الاحترام المتبادل أو عدمه، وذلك من خلال دراسة حكاية " السندباد البحري" في الأدبين

الأنجلوساكسوني والعربي وانعكاس ما طرأ عليها لدى المترجمين في اللغة الإنجليزية على كفتي الحوار بين القطبين في سياق ما بعد الكولونيالية.

وقد شكل بروز الدور الثقافي في مجالات الإنسانيات أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات تحولا في دراسات الترجمة، وأدى إلى إدراج العناصر الثقافية فيها، فلم يعد التركيز قائما على التكافؤ، ولكن على الكيفية التي تم بها انسجام النص المترجم مع الثقافة المستهدفة حديثا ؛ ولكن عندما يتعلق الأمر بأدب الأطفال، فان هناك قضايا كثيرة تنشأ خلال عملية الترجمة، منها ما يتعلق– أولا – بالجمهور المستهدف ، إذ أن تعريف كل من الطفل والطفولة ليس واضحين تماما، ويتم تداولهما بشكل مختلف بين الثقافات تبعا للقواعد الاجتماعية السائدة ؛ ومنها ما يتعلق – ثانيا – بالمترجم في حد ذاته ، فكل شيء أبدعه الكبار للأطفال كتابة وترجمة إنما يعكس وجهة نظرهم حول مرحلة الطفولــة وتصورهم الخاص عن الطفل .

وإذا كانت الترجمة في هذا السياق نشاطا تحكمه القواعد، والقواعد تحكمها الثقافة، فإن ما يحكم الترجمة في الواقع هو الثقافة ؛ وعلى اعتبار كون القواعد ضرورية ، فإنها تبقى متغيرة لكي يكون النص المستهدف ملائما للثقافة الهدف .

و بناء على ما ترتب، فان التعديل يغدو ظاهرة مألوفة في تاريخ النصوص سواء في نطاق حياتها في اللغة الواحدة، أو في هجرتها من لغة إلى أخرى، كما يغدو في الوقت نفسه أمرا ضروريا عندما يتعلق الأمر بأدب الأطفال.

غير أن هناك قلقا عاما حول تعديل أدب الأطفال لا يزال قائما بسبب الطريقة التي تمت بها تعديل كتب الأطفال على مدى قرون لتتناسب مع المثل البيداغوجية للكبار أكثر من الاستجابة لرغبات الأطفال وحاجاتهم، ومن ناحية أخرى، فإنه ناتج عن بعض الأفكار الغامضة حول ما يحدث في مسار الترجمة.

وفي الواقع، فان التعديل غالبا ما يشمل النصوص الكلاسيكية في أدب الأطفال، وما يعنينا منها هنا هي تلك التعديلات الخاصة بالسرديات التقليدية التي غالبا ما يكون منشؤها من الحكايات الشعبية كالملاحم، وحكايات الجن، و الأساطير.

وإذا نظرنا الى طريقة انتقال الكتب الكلاسيكية في أدب الأطفال وجدناها لا تطابق عادة طريقة انتقال الكلاسيكيات في أدب الكبار حيث تكون الوصية الأولى هي حرمة المساس بالصيغة الأصلية .

إن مسألة ترجمة الحكايات الشعبية وانتقالها عبر الثقافات المختلفة تحظى اليوم بأهمية في النقاش الجاري في دراسات الترجمة بين أن تبقى الترجمة وفية للنص الأصـلي أو أن تبدع منتجا يكون مقبولا في اللغة المستهدفة.

وفي سياق الحوار الثقافي الذي أفرزته إمكانات التواصل المتاحة بين الأمم والثقافات في عصر العولمة والتكنولوجيا، يجدر بنا فحص جانب مهمل من جوانب البحث في رصد معالم العلاقة الثنائية المتجاذبة بين الشرق والغرب منذ أن انصرف المستشرقون إلى التنقيب عن كنوز التراث الشرقي العربي، ونعني بهذا الجانب الرصيد الحكائي الذي وصل إلى الطفل الغربي من خلال الترجمات والترجمات المعدلة للحكايات العربية بدءا بترجمة أنطوان جالان التاريخية لحكايات ألف ليلة وليلة سنة 1704، والترجمات الأخرى التي تلت بعد ذلك إلى اللغات الأوروبية المختلفة من جهة، وما شهده مسار ترجمة هذه الحكايات من تعديلات وتغييرات تمت استجابة لمتطلبات البيئة الثقافية الجديدة وملاءمة لمدركات القارئ الطفل المفترض من جهة أخرى.

ومن هذا المنطلق، تتوخى هذه الدراسة – أولا– رصد هجرة الحكايات العربية ومسار ترجمتها في سياقها التاريخي التطوري الى اللغة الانجليزية، ومحاولات التعديل التي طرأت عليها ثم – ثانيا– الهجرة المعاكسة لتلك النصوص من الانجليزية الى اللغة العربية على ضوء التأثر بالنموذج الغربي المعدل للحكاية الشرقية المعتمد في دور النشر العالمية

ومجاراته، وكذلك لاهتمام دور الإنتاج السينمائي بالحكاية والزج بها في الفضاء التكنولوجي المتطور؛ كما تتوخى هذه الدراسة فحص مسار الترجمة من حيث تأثره بتوجهات المستشرقين وآرائهم، انطلاقا من كونهم المترجمين الأوائل لتلك النصوص، ووصولا إلى الأجيال المتأخرة من المترجمين، وما مدى تأثر هؤلاء بالصور النمطية الموروثة ، على الرغم مما توحي به التعديلات المنجزة في العهود الأخيرة من تحديثات للنص أو خروج عن النص أحيانا.

وسيتم البحث في هذا الموضوع انطلاقا من فرضيات تقوم على تساؤلات تنشأ في مضمار هذه الدراسة ، يمكن تلخيصها فيما يلي :

- ما أهمية الدور الثقافي في الدراسات المقارنة؟
- لماذا لم تعد نظرية التكافؤ كافية في ممارسات الترجمة الحديثة وبخاصة في أدب الأطفال، وأصبح يناط قبول النص بمدى الالتزام بمعايير التوقع لدى القارئ في الثقافة الهدف ؟ و كيف تتحكم القواعد الاجتماعية واللسانية للغة المستهدفة في عملية الترجمة؟ وهل هذه القواعد ثابتة أم متغيرة ؟ وما هو تأثيرها التداولي على المترجمين؟
- ما موقف منظري الترجمة من التعديل في أدب الأطفال؟ وما هي مبررات التعديل الثقافية والإيديولوجية ؟
- ما طبيعة المسار التاريخي التطوري للحكايات العربية في سياق ترجمتها إلى اللغة الانجليزية؟ وما هي التغيرات التي طرأت عليها خلال عملية التعديل؟ و هل بقي التعديل جزئيا أم أفرز بناء نص جديد على أنقاض النص الأصل مثلما هو الحال في تعديلات والت ديزني ؟

ـ ما دلالات الصور الإيضاحية المرافقة للنص من منظور ثقافي إيديولوجي؟ – وهل لذلك علاقة بالقصد الفكري للنص المعدل ؟

ـ هل حاول المترجمون العرب في عملية استرداد النص العربي المترجم إعادة بنـاء النص وفق معايير التوقع لدى القارئ العربي الصغير، واستجابة لمتطلبات العصر الحديث؟ وهل يعتبر موقف المترجم المبدع أو الكاتب العربي من عملية تصميم النص ونشره قياسا بموقف الناشر ثانويا أم أساسيا ؟

ـ كيف يمكن أن يكون الشرق ذو المعالم الجغرافية المعروفة واقعا افتراضيا (من صنع المخيلة الغربية) في منظور الذهنية الغربية؟ وما هي ملابسات هذا الشرق الافتراضي وما هي مبرراته في كتابـات المستشرقين ؟ ألا يمكن أن يكون لهذه النزعة امتداد في كتابة المعاصرين من المترجمين والكتاب الغربيين في ممارساتهم على نصوص الحكايات العربية؟ كيف انتقلت الحكايات العربية وبخاصة ألف ليلة وليلة من مستوى أدب الكبار الى مستوى أدب الصغار ؟ إلام ترجع عالمية الحكايات العربية، أإلى مخزونها الذاتي المتجدد من المتعة والغرابة ، أم إلى ما مورس عليها من تغييرات وتبديلات في مخاطبة الشرائح المختلفة ،أم إلى دور النشر في ذيوعها منذ ترجمة جالان التاريخية لألف ليلة وليلة؟

إن اختيار الموضوع خضع لأسباب موضوعية و أخرى ذاتية.

1) أما الأسباب الموضوعية:

(أ) فمنها ما يتعلق بأدب الأطفال المقارن كتخصص، ويتمثل في :

1- أهمية **أدب الطفل** في تثقيف الطفل .

2- واعتبار **أدب الأطفال المقارن** حقلا جديدا في الأدب المقارن لايزال في طور التأسيس في الجامعات الغربية ، والأجدر بنا أن نساهم في توطيد دعائم هذا الحقل واستثمار نتائجه في حقول التربية والتعليم .

4- وأهمية **أدب الأطفال المقارن** في توسيع آفاق المقارنة فيما يخص المثاقفة، والاستفادة من تجارب المجتمعات المتقدمة في ذلك.

5- ونظرا لكون أدب الأطفال العربي فتيا ، وأنه لا يزال يعتمد في معظم إنتاجه على ما يفد اليه من خلال الترجمة، ولكون **الترجمة إلى الأطفال** عملية حساسة من جميع جوانبها ، فأحرى بنا أن نرصدها ونخضعها للتحليل حتى تتم كل الفائدة المرجوة منها.

(ب) و منها **ما يتعلق بالتراث الشعبي العربي، وتتمثل في :**

1- الصيغة العالمية التي اصطبغ بها تراثنا بعد ترجمته واقتباسه إلى الآداب العالمية وبخاصة ألف ليلية وليلة.

2- والوقوف على ملامح الحداثة التي انطبع بها في الأعمال الأدبية الموجهة إلى الطفل من حيث القصد و التقنيات .

3-وإمكانية الاستفادة من التراث الشعبي في تثقيف الصغار بعد ثبوت فائدتها في تثقيف الكبار .

2) و أما الأسباب الذاتية :

1- فبفعل السياحة و الإقامة في البلاد الأجنبية، تم الوقوف على حقيقة ما يحظى به الطفل من العناية و الرعاية في المنظومة الاجتماعية باعتباره مشروعا قاعديا في تحقيق أي إنجاز تقدمي على مستوى التمدن والتحضر لتلك البلدان.

2- الانتباه إلى كون فعل القراءة لم يعد فعلا إجباريا بعدما أصبح معادلا لفعل المحبة لتلك الممارسة، إذ يتم تعويد الطفل الغربي على سماع و مشاهدة ثم قراءة القصة منذ نعومة أظافره.

وبخصوص المنهج المعتمد في هذه الدراسة، فقد تمت الاستعانة بالمنهج التاريخي التحليلي في بسط الفصول الثلاثة الأولى، أي في مناقشة إشكالية أدب الأطفال على ضوء الدراسات المقارنة من خلال تحديد نظرية أدب الأطفال، ونشأة أدب الأطفال المقارن، وحظ أدب الأطفال من دراسات الترجمة، خلوصا إلى المقاربات النظرية الخاصة بالترجمة

في أدب الأطفال ، و كذلك في مناقشة إشكالية قراءة أدب الأطفال في سياق النظرية ما بعد الكولونيالية، والتركيز على نصوص الحكايات العربية وترجماتها وولوجها في عالم أدب الأطفال ؛ وفحص أصول حكاية السندباد من حيث الأصالة والانتحال ؛ في حين تمت الاستعانة بمقاربة أوسيليفان وشاتمان السردية فيما يتعلق بحضور المترجم، وحجب السارد الأصلي في إطار تطبيق المنهج المقارني التحليلي و الإحصائي في الفصول الأربعة المتبقية انطلاقا من عملية تحليل نصوص الترجمات الأولى للحكايات العربية إلى الإنجليزية ومسارها التطوري من مرحلة الترجمات الحرفية إلى مرحلة إعادة الترجمة، ثم مرحلة التصرف في النص الأصل تكييفا مع الثقافة المستهدفة، وأخيرا مرحلة الاقتباس السينمائي للحكاية في أعمال ديزني الشهيرة، مع التركيز على استقصاء البعد الثقافي في هذه العملية ،ومدى تأثيره على تأسيس ثقافة الحوار والقبول بهوية ثقافة الآخر لدى المتلقي الصغير.

كما أنني وضحت خط مسار بحثي في مجال نظرية الترجمة في أدب الأطفال ضمن أدب الأطفال المقارن كتخصص ، ولم أكتف بالدراسة التقليدية للكتابة الخطية للنص في الفصلين السادس و السابع، بل تجاوزتها إلى المنهج السيميائي في تحليل مرافقات النص (Paratexts) كالعناوين والرسوم بما في ذلك صورة الغلاف وصور المتن ، كما أستعنت بأدوات بحثية إجرائية كالجداول لاعتبارها اطارا مناسبا لتنظيم مادة البحث في سياق المقارنة بين النص الأصل والنصوص المترجمة.

وأما بالنسبة لخطة البحث المعتمدة في إنجاز هذه الدراسة، فقد تم افتتاحها بمقدمة وضحت فيها المراحل الرئيسية لهذه الخطة، وسبعة فصول ، ثلاثة منها خصصتها للقسم النظري، وأربعة فصول للقسم التطبيقي مذيلا كل فصل فيه بخلاصة لنتائج البحث، ثم لخصت تلك النتائج بتصرف في خاتمة جامعة لهذه الدراسة.

وبخصوص الفصول النظرية الثلاثة الأولى، فقد تناول الفصل **(الأول أدب الأطفال في سياق الدراسات المقارنة ودراسات الترجمة)** ثلاثة مباحث: أولا نظرية أدب الأطفال، ثانيا أدب الأطفال المقارن ، وثالثا أدب الأطفال ودراسات الترجمة.

وتناول الفصل الثاني :**(نحو تأسيس نظرية خاصة بالترجمة لأدب الطفل)** ثلاثة مباحث: أولا: المقاربات النظرية في تأسيس نظرية الترجمة لأدب الأطفال في حقل الترجمة أخذا بمساهمات أصحاب نظرية النظام الأدبي المتعدد،ونظرية الأغراض، وكذا مساهمة أوتينان، مع التركيز على مقاربة أمير أوسيليفان، وثانيا: الترجمة والتطويع في أدب الأطفال، وثالثا: التطويع والسينما.

وتناول الفصل الثالث **(قراءة لترجمة الحكايات العربية إلى أدب الأطفال الأنجلو-ساكسوني في ضوء النظرية ما بعد الكولونيالية)**، أربعة مباحث: أولا أثر النظرية ما بعد الكولونيالية في أدب الأطفال، وثانيا الترجمة ودراسات ما بعد الكولونيالية، وثالثا قراءة أدب الأطفال في سياق النظرية ما بعد الكولونيالية، ورابعا الحكايات العربية في أدب الأطفال الأنجلوساكسوني من منظور ما بعد الكولونيالية.

و أما بخصوص الفصول التطبيقية الأربعة، فقد تناول الفصل الرابع **(حكاية السندباد البحري بداية الترجمة، ومرتكزاتها)** سبعة مباحث هي : المبحث الأول يتعلق بالمنهج وطرائق التحليل، والثاني حقيقة الحكاية (رحلات السندباد البحري) بين الشك والإثبات، و الثالث شكل توزيع متن الحكايات على الليالي، والرابع ملخص قصة السندباد البحري، والخامس مجمل الأحداث حسب الليالي، والسادس المخطط السردي وفق النظرية السردية(مخطط شاتمان، و أوسليفان)، والسابع المقارنة بين النسخة العربية للحكاية والترجمات الإنجليزية الأولى: (التمهيد نموذجا)

و تناول الفصل الخامس **(إعادة الكتابة للحكاية في اللغة الإنجليزية واللغة العربية)** مبحثين هما: الأول هو إعادة الصياغة في اللغة الإنجليزية بتصرف من خلال

تحليل ترجمة كل من أندرولونج و ن.ج. داوود للرحلة الأولى والسابعة، والثاني هو إعادة الصياغة باللغة العربية بتصرف لكامل الكيلاني من خلال تحليل كذلك نصي الرحلة الأولى والسابعة.

وتناول الفصل السادس (تكييف حكاية السندباد البحري في الكتاب المصور الحديث الموجه للأطفال و الناشئة) ثلاثة مباحث هي : الأول **هو** تكييف حكاية السندباد البحري في اللغة الإنجليزية من خلال فحص المرافقات النصية لنصوص ليدميلا زيمان الثلاثة السندباد– سر السندباد – السندباد في أرض العمالقة، والثاني فحص النصوص الثلاث، والثالث تكييف الحكاية باللغة العربية من خلال تحليل نص مغامرات سندباد لنوري بشاري ويتضمن رحلتين.

وتناول الفصل السابع (حكاية السندباد البحري في صيغتها الحديثة من الشريط المصور الثابت إلى الشريط المصور المتحرك) مبحثين هما: الأول هو حكاية السندباد البحري في الشريط المصور الثابت من خلال تحليل نص سندباد لـ جانيت هاردي من ست حلقات وكذلك مرافقاته الإيضاحية؛ والثاني السندباد البحري في الشريط المصور المتحرك من خلال تحليل فيلم سندباد وأسطورة البحار السبعة.

ولا يفوتني في عرض هذه المقدمة أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف الدكتور أحمد شعلال على تكويني وانجاز رسالتي بما أمدني به من معلومات ونصائح وتوجيهات هامة في ميدان البحث من ناحية ، وكذلك لما لمسته من رحابة الصدر ودماثة الخلق في شخصه أثناء مناقشة فصول هذه الرسالة طيلة كل هذه المدة ، كما أتقدم بالشكر إلى جميع الأساتذة الذين ..... ؛ كما أشكر كل من قدم لي يد المساعدة و شجعني على المضيّ قدما في إتمام هذه الرسالة.

وأخيرا، فان الله من وراء القصد، فان وفقت فبالله، وإن قصرت فمن نفسي، والله لايضيع أجر المؤمنين، وعليه توكلت، فنعم المولى ونعم النصير.

الفصـــــــــــــــــل الأول

أدب الأطفـــــــال في سياق الدراسات المقـــــــارنة ودراســـات الترجمـــــــة

1 . نحوتأسيس حقل أدب الأطفال المقارن

1.1 مفهوم أدب الأطفال من زاوية تنظيرية:

إن تحديد مفهوم أدب الأطفال يتم تبعاً لتحديد مفهوم كتاب الأطفال، ولا يتحدد مفهوم كتاب الأطفال إلا في ضوء العلاقة المفترضة مع جمهور خاص من القراء وهم الأطفال، فأدب الأطفال – إذا – هو فئة من الكتب ترتبط أساسا بجمهور خاص[1].

و لكن في سياق هذه العلاقة المفترضة، تعترض الدارسين مجموعة من الأسئلة، تتعلق في مجملها بتحديد ماهية كتاب الأطفال مادام يمثل نواة لأدب الأطفال، وهي أسئلة لخصتها كارين لسنيك Karin lesnik في دراستها " تعريف أدب الأطفال والطفولة" بما يأتي:

1. هل كتاب الأطفال هو كتاب كتبه الأطفال أو كتب لهم ؟
2. ثم ماذا يعني أن يكتب كتابا للأطفال ؟
3. وإذا كان كتابا مكتوبا للأطفال، فهل يبقى كتابا للأطفال إذا قرئ فقط من طرف الكبار؟
4. وماذا عن كتب الكبار المقروءة كذلك من طرف الأطفال، فهل تعد أدبا للأطفال ؟ [2]

1- انظر: Lesnik-Oberstein, Karin : ***Definition Children's Literature and Childhood*** *in (* ***International Companion Encyclopedia of Children Literature****)* by Peter Hunt, sheila Bannister Ray.Routledge,1996. p.17.

[*] كارين لسنك أوبر ستاين :Karin Lesnik-Oberstein أستاذة أدب الأطفال بجامعة أكسفورد و روهامبتن وواروبك وجامعة القراءة بلندن و مديرة أبحاث الدراسات العليا (ars) M.A ومديرة المركز الدولي للبحث في الطفولة والأدب والثقافة ووسائل الإعلام (CIRCL)

2- المرجع نفسه ، ص 17.

ونستنتج من هذا، أن هناك علاقة جدلية بين الكتابة والقراءة، يتجاذب طرفاهـا سلطة القرار في تحديد مفهوم كتاب الأطفال، بمعنى: – هل الكـاتب هو الـذي يحدد ماهية الكتاب بقصده أم القارئ هو الذي يحددها بممارسته ؟[1].

وعلى كل، فان إمير أوسوليفان Emer O'sullivan ترجّح في كتابها (أدب الأطفال المقارن) Comparative Children literature تكريس فعل القراءة في تحديد الماهية حينما تتساءل معقبة: " – هل ينبغي لأدب الأطفال أن يعرّف باعتبار القارئ المستهدف أو القارئ الفعلي؟ " [2]

وفرضاً، أنه تمّ الاتفاق على مبدأ موقف كتاب الأطفل في تحديد مفهوم ذاك الأدب، فان مسألة "أي الكتب أفضل للأطفال؟ " لا تجد حلاً مجمعا عليه إذا لم يبتّ بعد في مسألة أخرى تخص "أياً من الكتب يسمى كتب الأطفال ؟ "[3].

إن مفهـوم(أدب الأطفـال)على أنه كتب جيدة للأطفال ينفي إمكانيـة انفصالا لمصطلحين(الأدب والأطفال) أثناء التعامل مع الشعار المصطلحي العام (أدب الأطفال)؛

1– انظر : O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell, Routledge, London and New York,2005 p.13.

[*] **امير اوسيليفان** : Emer O'Sullivan : أستاذة اللغة الانجليزية في جامعة لينبرغ بألمانيا، وصاحبة الدراسة المؤسسة لأدب الأطفال المقارن في حقل الأدب المقارن في بداية الألفية الثالثة ، نالت بدراستها (أدب الطفل المقارن) جائزة جمعية العالمية للبحث في أدب الأطفال IRSCL سنة 2001، ويمثل الكتاب موضوع رسالة جامعية تقدمت بها لنيل درجة الأستاذية من الأكاديمية الألمانية.

2– المرجع نفسه ، ص13.

3– انظر: Lesnik-Oberstein, Karin : ***Definition Children's Literature and Childhood*** *in (**International Companion Encyclopedia of Children Literature)*** by Peter Hunt, Sheila Bannister Ray.Routledge ,1996. p.17.

لأن كليهما يصف الآخر، ويحول معناه إليه استجابة لمتطلبات هذا الحقل[1]، وباختصار، فان [أطفال] أدب الأطفال يشكلون أفكارا خاصة عن الأطفال، ليست بالضرورة مرتبطة بأطفال آخرين مثلا تتعلق بحقول علم التربية، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ، والفن، والأدب؛ وكذلك [أدب] أدب الأطفال عبـــارة عن فكرة خاصة عن الأدب ليست بالضرورة مرتبطة بأي أدب آخر، ويخص في معظمه أدب الكبار[2].

إن أول خطوة فعلية للنقاد في تعريف أدب الأطفال ولا تزال حيوية في نقاشاتهم حول كتب الأطفال تتمثل في تمييز الكتب ذات الاستعمال الوعظي التعليمي أو ذات الاستعمال التربوي من أدب الأطفال[3].

ولهذا الاعتبار، يحدّد أدب الطفل معنى أدبيته بأنه شيء صالح في حد ذاته للأطفال، والذي يؤثر بدرجة – كثيراً أو أكثر– من غيره مما لا يتوفر على صفة الأدبية فيه، وهذا بالطبع يثير مجموعة من الافتراضات حول" ما هي قراءة الطفل، وكيف يقرأ؟"[4].

ومع هذا، أصبح أدب الأطفال يعرّف بمدى استجابته شكلاً ومضموناً لحاجيات الأطفال، مما يعلّل الكيفية التي ترد فيها كتب الأطفال على أنها لسان حال الطفل، إلى درجة توحي وكأنها كتبت من قبلهم[5].

إن [قراءة الأطفال]، و[أدب الأطفال] لا يختلفان في نظر النقاد، بل هما وجهـان لعملة واحدة، و يكمن الاعتبار الأول في كون أدب الأطفال يصدر فيه الكلام على افتراض أنـــه

1– المرجع السابق ـ ص: 18.

2– المرجع نفسه، ص 18.

3 – المرجع نفسه، ص 23.

4 – المرجع نفسه، ص 23.

5 – المرجع نفسه، ص 25.

أنه كتب من طرف الأطفال ليعبر عن حاجاتهم وانفعالاتهم وتجاربهم[1].

إن فكرة رد نشأة أدب الأطفال إلى المكاشفة التاريخية للطفل، والتعرف على حاجياته، دفعت بكثير من النقاد إلى تعريف أدب الأطفال في سياق اصطـلاحي تطوري بأنه التقدم–مطلقا– نحو التضمين السليم والأفضل للطفل في الكتاب[2].

وانقسام النقاد بشأن واجهتي أدب الأطفال: – التعليمي، و– الأدبي، مستمـر ومحتفظ بخط مساره على أنه واحد من الأحكام النهائية على القيمـة، وعندئـذ علـى تعريف أدب الأطفال[3].

غير أن هذه الاعتبارات الخاصة بالكتابة للأطفال، وطرفيـها – الكاتـب الراشد والقارئ الطفل، وإن كان على رأس اهتمام النقاد والمنظرين و نقاشاتهم، لا تكفي في نظر بعض الدارسين لإعطاء تعريف شامل لهذا الأدب[4].

إن النظر إلى أدب الأطفال– من زاوية تنظيرية – يفي بكونه قطاعا خاصا ومتميزا في النظام الأدبي العام، ويستحق أن تكون له نظرية خاصة به، فهو مستقل بحقله ومايمارس فيه من نشاطات على مستوى التسويق والنشر و المكتبات والتدريس والنقد [5].

1– انظر: Lesnik-Oberstein, Karin : ***Definition Children's Literature and Childhood*** *in (**International Companion Encyclopedia of Children Literature**)* by Peter Hunt, Sheila Bannister Ray.Routledge,1996.p.25.

2– المرجع نفسه، ص 26.

3– المرجع نفسه، ص 26.

4– المرجع نفسه، ص 26.

5– انظر: O,Sullivan, Emer : ***Comparative Children Literature,*** Translation by Anthea Bell, Routledge,London-New York, 2005,p.13-14.

واستنادا إلى هذه النظرية، فإن تعريف أدب الطفل لا يحدد على مستـوى النـص ذاته فحسب، أي في شكل مميزات النص الخاصة، بل على مستوى الأفعال و الفاعلين المقحمين، فالنصوص تخضع في تعريفها لسلطات اجتماعية مختلفة بصفتها مناسبة للأطفال والراشدين الصغار، وتتمثل هذه السلطات الاجتماعية في مؤسسات التربية بفرعيها: الديني والدنيوي العلماني، والوجوه النشطة في السوق الأدبية مثل الناشرين والموزعين، وأولئك المنتجين للكتب من مثل المشرفين والكتاب والنقاد، فالكبار– إذا– هم الذين يحددون النصوص للأطفال،وبالإجراء، ينقلون الأخلاق والقيم والمثل العليا[1].

إن مفتاح الاختلاف بين أدب الأطفال وأدب الكبار يقع على عاتـق كون الأول كتب أو عدل خصيصا للأطفال من قبل الكبار[2].

و على حد هذه المفارقة، فان فعل الكبار لا يفسر على أساس ممارسة سلطة تسلطية بقدر ما يفسر على أساس الممارسات الثقافية في هذا المجال قصد تأهيل القارئ المستهدف ضمن الإطار الاجتماعي[3]؛ فأدب الأطفال من خلال هذه المفارقة يمثل قطاعا من الأدب تكون المعايير الاجتماعية و الثقافية و التربوية هي الغالبة فيه[4].

وبناء على هذا، فإن التواصل بين الشركاء المقحمين، هنا، يقوم في نظر أوسيليفان على أساس اللاتناظر الذي ينشأ من تحديد الكبار النصوص للصغار والشباب، فمبادئ التواصل في هذا الصدد، ليست متساوية بين المؤلف الكبير و القارئ الصغير، سواء على مستوى التحكم في اللغة، أو الخبرة في الحياة، أو الوضعية الاجتماعية، ومن هذه الناحية،

1– المرجع نفسه ، ص 14.

2– المرجع نفسه ، ص 13.

3– المرجع نفسه ، ص 14.

4– المرجع نفسه ، ص 13.

ترى أسيليفان أنه ينبغي أن ينظر إلى أدب الطفل على أنه أدب يتكيف مع متطلبات وقدرات قرائه؛ لأنه يحاول أن يختصر دائما المسافة التواصلية بين الشركاء اللامتساويين المقحمين، من خلال تكييف اللغة، ومحتوى(مادة) الموضوع subject matter، والخصائص الشكلية والموضوعية لتتناسب مع مرحلة نمو الأطفال، و مجموعة المهارات التي اكتسبوها سابقا و نتيجة لهذا، فإن مسألة اللاتناظر تعد مسألة مركزية في أدب الأطفال لأنه بمثابة المحور الذي تدور حوله كثير من الفوارق الجوهرية بين أدب الأطفال و أدب الكبار، من جهة، ولا يؤثر فقط على وضعيته (مكانته موقعه) في النظام الأدبي المتعدد، بل كذلك يؤثر على كل مظاهر تحويل (نقل) أدب الأطفال عبر الحدود اللغوية من جهة أخرى[1].

1. 2 التواصل السردي :

كما وضحت النظرية السردية، المؤلف لا يتواصل مباشرة مع القارىء، بل يتخذ التواصل مكانه بين الوسائط ضمن النص السردي .

في البنية السردية القاعدية المقترحة من قبل سيمور شاتمان Seymour Chatman في " قصة ونقاش " (1978) ، ستة أجزاء مختلفة تشكل ثلاثة أزواج هي كالتالي[2] :

المؤلف الحقيقي	النص السردي المؤلف الافتراضي ـ السارد ـ المسرود له ـ القارىء الافتراضي	القارىء الحقيقي

إن المؤلف الحقيقي يقابله القارئ الحقيقي، و المؤلف الافتراضي يقابله القارئ الافتراضي، والسارد والمسرود له، و النص السردي – المشار إليه في (الصندوق في الوسط

1- انظر : O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell,Routledge, London and New York,2005.p.14/15.

2- انظر : Chatman,S : ***Story and Discourse:Narrative Structure in Fiction and Film***, Ithaca,London:Cornell University Press,1978.p.75.

) الجدول– هو رسالة منقولة من المؤلف الحقيقي إلى القار وفكرة المؤلف المنقولة بعيدا من قبل القارئ الحقيقي بعد قراءة الكتاب .

إن القارئ الافتراضي هو النظير للمؤلف الافتراضي، أي 'المتلقي الحقيقي، من شخص فيزيولوجيا كتب نص الكتاب إلى شخص فعليا يقرأ النص.

واستنادا إلى شاتمان Chatman، فإن المؤلف الحقيقي ' يستقيل من النص ما إن يتم طبعه وبيعه'، وما تبقى في النص هي' مبادىء الاختراع و القصد ' [1]؛ بينما المؤلف الافتراضي هو الوسيط المتضمن في كل قصة، هو كل حضور المؤلف الإخباري، وفكرة المؤلف المنقولة بعيدا من قبل القارئ الحقيقي بعد قراءة الكتاب .

إن القارئ الافتراضي هو النظير للمؤلف الافتراضي، أي 'المتلقي المفترض من قبل السرد ذاته'[2]، وهو القارئ المتولد عن المؤلف الافتراضي و المقيد في النص، و بذا فمصدر العمل المخترع، وموضع قصده هو القارىء الافتراضي، الذي دعاه شاتمان المعلم الصامت، فهو الوسيط ضمن الخيال السردي ذاته الذي يوجهأية قراءة له [3].

وحسب أوسيليفان، فإن الطبيعة اللاتناظرية للتواصل في أدب الأطفال تظهر في هذا النموذج السابق: المؤلف الافتراضي الراشد ينشىء القارئ الافتراضي بناء على افتراضات (محددة ثقافيا) حول مصلحة، وميول وقدرات الأطفال لدى مرحلة معينة من نموهم الكاتب الافتراضي هو – إذن – الوسيط في أدب الأطفال الذي يختزل المسافة بين 'الكبير'

1– انظر : Chatman, S : ***Coming to Terms: The Rethoric of Narrative in Fiction***,Ithaca, London Cornell University Press,1990.p.75.

2– انظر : Chatman,S : ***Story and Discourse:Narrative Structure in Fiction and Film***, Ithaca,London:Cornell University Press,1978.p.149.

3– انظر : Chatman, S : ***Coming to Terms: The Rethoric of Narrative in Fiction***,Ithaca, London Cornell University Press,1990.p.75.

و'الطفل'[1].

وفيما يخص السارد و المسرود له، فالسارد هو الذي يحكي القصة، والمسرود له، في ألفاظ بربارة وال Barbara Wall ، هو ' الكائن الأكثر أو الأقل ظلا ضمن القصة .. الذي يتوجه إليه السارد؛ فالسارد لا يدرك دائما كشخصية في النص؛ فشاتمان يميز بين النمط المفتوح Overt Type والنمط المغلق covert Type للسارد [2].

1-2-1النمط المفتوح :

هم الساردون الذين يميزون كشخصيات في السرد، مثل أوسوالد باستبلOswald Bastable في قصة "الباحثون عن الكنز " The Treasure Seekers [3] :

"هناك شيء ما ينبغي علي أن أقوله قبل أن أبدأ أن أحكي عن الباحثين عن الكنز لأنني قرأت كتبا بنفسي، وأعرف كيف يكون بغيضا (لا أخلاقيا) عندما تبدأ القصة، 'واحسرتاه' قال هيلدكارد Hildgarde بتنهد عميق ، ' ينبغي أن ننظر إلى آخرنا في بيت الأسلاف (الأجداد)".

1-2-2 النمط المغلق:

لا يميز(الساردون) أحيانا كشخصيات و لكن كحضور المؤلف في النص مثلما يتم الإعلان في قصة ' القلعة الساحرة ' The Enchanted Castle لـ لنسبيت Nesbit :

" إن العادة الحساسة بكون الفتيان والفتيات يدرسون في مدرسة واحدة ليس أمرا مألوفا كما آمل أن يحدث يوما ما ".

1- انظر: O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell Routledge, London and New York,2005. p.15.

2- المرجع نفسه ، ص 15.

3- المرجع نفسه ، ص 16.

وعلى كل ، فقد أصبح السارد المفتوح (المكشوف) أصبح أقل خلال العقود القليلة الماضية؛ وأما المسرود له، فكذلك، يمكن أن يكون شخصية في القصة – مثل كريستوفر روبن Christoffer Robin في قصة Winnie the pooh ، أو العامل الاجتماعي الذي من أجله هول Hal يكتب تقريراعن قصته في قصة إيدن تشامبرز Aiden Chambers ' أرقص على قبري'(1982) Dance on my grave؛ أكثر من هذا، لا يكون المسرود له فعليا مصورا ولكن مستثارا إن شخص المتكلم الاول المنفتح، السارد المؤلف أحيانا يتوجه إلى المسرود لهم بأسئلة أو يناشدهم مثلما " أنت تعرف طراز المنزل أليس كذلك ؟" أو "يمكنك تخيل إحساسه '.إن السارد تم إنتاجه من قبل المؤلف الافتراضي وهو لا يمكن الخلط بينه وبين ذاك الوسيط. وبالمثل، المسرود له لا ينبغي أن يحدد مع القـارئ الافتراضي، على الرغم من أنه في بعض الحالات هناك بعض التداخل[1]

1. 3 المرسل إليهم في أدب الأطفال :The Addressees in Children's Literature

1. 3. 1 ازدواجية النصوص ، وتعدد المتلقي

ان خاصية الازدواجية ambivalence التي يقوم عليها أدب الأطفال مرتبطة بواقع ثنائية القراءة double readership التي تتيحها نصوصه ، إذ هي تكتب وتستقبل من قبل الكبار والصغار معا، وعلى مستويات متعددة لكل من الإنتاج والتلقي، وفي سياق دراسات الترجمة، فإن هذا، يعد تحديا ثنائيا للمؤلف، ومسألة هامة في أدب الأطفال فالمؤلف في هذا السياق مجبر على الأخذ في الحسبان بكل من القارىء الطفل كمتلقي أول، والقارىء الكبير كمتلقي ثان . فهو– إذن– أمام طلبات وحاجيات كلا القارئين، مما يستدعي ممارسات حذرة أثناء التطبيق[2] .

1– المرجع السابق ـ ص: 16.

2- انظر: Xeni, Elena***: Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation***.p22. keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English

وبخصوص دور القارىء، يقترح هانز– هينو إوارس Hans Heno Ewers أربعـــة وضعيات مختلفة للنص[1] :

1.الكبير (الراشد) كوسيط أو قارىء مساعد .

2.الكبير كقارىء .

3.الطفل / المراهق كقارىء شرعي (sanctioned).(قانوني، مسموح له)

4.الطفل/المراهق كقارىء غير شرعي (unsanctioned) (غير قانوني، غيـر مسموح له).

وتتأتى ثنائية القراءة لنصوص أدب الأطفال من ثنائية التوجه، فهي تتوجه الى قراء من الفئات العمرية المختلفة في وقت واحد. نصوص مشفرة encoded على مستويين، بلاغ الى الطفل، وكذلك آخر للقارىء الكبير أو الكهل ، والذي هو أكبر من فهم القارئء الأصغر سنا ثنائية التوجه : (double adressing) [2].

وتوسع أوسيليفان هذا المفهوم إلى التوجه المضاعف multiple adressing الذي لا يتضمن قارئين اثنين، ولكن يمدد النموذج إلى تشكيلة ممكنة من أدوار القراء[3].

وأمثلة على الكتب التي تتواجد على مستويات هي Winnie The pooh، الأمير الصغير The Little Prince، بينتشيو Pinocchio، أو أليس في بلاد العجائب Alice in

---

1– أنظر : Thomson-Wolgemuth, Gabrielle : ***Children's LIiterture and its Translation. An Overview***, University of Suerrey , School of Language and Internaional Studies, 1998.p22.

2– المرجع نفسه ، ص 23.

3–انظر : O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell Routledge, London and New York,2005.p.19.

Wonderland ، و توم سوير Tom Sawyer، الذي كتب أصلا من أجل الكبار، ولكن تم تعديله soon بعد ذلك لجعله ملائما للأطفال، ويقترح أن ما يسمى كلاسيكيات أدب الأطفال so- colled – classic أدب الأطفال لا ترضى تقسيمها الى أدب الكبار و أدب الصغار[1].

أدب الأطفال المكتوب المهذب بهذا الشكل يستهوي الكبار أيضا، مما يعني أنهم يوافقون عليها، وأنهم يميلون لشرائها لأبنائهم . كثير من كتاب الأطفال هم على وعي بهذه الحقيقة ويتوجهون افتراضا الى متلقي خاص بينما – في نفس الوقت – يحاولون التوجه كذلك الى آخر[2].

وتوضح باربارة وال Barabara أثناء تمييزها بين المتلقي addressالمخاطب الثنائي double address و المتلقي المفرد single address . استعمال نظام المتلقي الثنائي في الأدب، (والذي يعد Barrie's Peter Pan ربما مثالا نموذجيا،) أن ' الساردين سيتوجهون إلى المسرود له (الطفل) بشكل مفتوح ووعي ذاتي، وسيتوجهون كذلك إلى الكبار، بحيث أن اهتمام المؤلف الافتراضي يتحول بعيدا من القارئ الطفـــل الافتراضي إلى متلق مسن مختلف، أو بشكل خفي إلى متلق آخر[3].

السارد يستغل متعمدا جهل القارئ الطفل الافتراضي، ويحـاول أن يسلي القـارئ الافتراضي الراشد باستعمال الدعابات التي تبدو مضحكة في المقام الأول لأن الأطفال لن يفهموها[4].

---

1 – أنظر: Thomson-Wolgemuth, Gabrielle : ***Children's LIiterture and its Translation . An Overview***, University of Suerrey , School of Language and Internaional Studies, 1998.p22.

2 – المرجع نفسه ، ص 23.

3 – المرجع السابق ــ ص: 23.

4– انظر : Wall,Barbara : ***The Narrator's Voice : The Dilemna of Children's Fiction***, London Macmillan,1991.p.35.

و تصنف شافيت Shavit القارئ الكبير –علميا – كقارئ ممكن لأدب الأطفال، وتصف مفهومها عن " ثنائية القراءة " كما لو أنه لدينا قارئ رسمي هو (الطفل)، وقارئ غير رسمي وهو(الكبير) الذي لا يتوجه إليه الكتاب بشكل مباشر[1]؛ وهذا ما يثير إشكالية (القصدية) في الكتابة لدى الكبار الذين يستخدمون الطفل المقترح المسرود له فقط كذريعة لإدراج النص ضمن النظام الخاص[2].

أما إوارس Ewers ، فله مفهوم آخر عن (ثنائية القراءة)؛ فقد طور شكلين من توجه أدب الأطفال الى الكبار(شبيها بشافيت أعلاه)؛ إذ يمكن للكبار أن يأخذوا دورين مختلفين في القراءة [3] :

– كوسطاء، يقرأون القصة للطفل ؛ هنا يقرأون وهم على وعي بواقع أنهم غير معنيين أنفسهم .

– و كقراء فعليين، هنا هم لا يختلفون – إذن – عن القارىء الطفل.

فقط في الحالة الثانية، أقر إوارس بـ " ثنائية القراءة " في أدب الأطفال، مؤسسا constituting ambivalence لأنه هناك متلقيين رسميين منخرطين .

وهكذا، شافيت Shavit ترى أن إشكالية الازدواجية ambivalence تعني التناقض المستمر لتوقعين متعارضين، وبالتالي، فهي لا تنظر إلا إلى طريقتين في التعامل مع هذا

1– انظر : Shavit, Zohar : ***Poetics of Children's Literature***, Athens, Ga, London University of Georgia Press,1986.p.37.

2 – المرجع نفسه، ص 71.

3– انظر : Thomson-Wolgemuth, Gabrielle : ***Children's LIiterture and its Translation . An Overview***, University of Suerrey , School of Language and Internaional Studies, 1998.p24.

الإشكال delimna [1]:

– إحداهما تقود مباشرة إلى قطاع أدب الكبار، بتنزيل أدب الأطفال إلى وجود مستعار نقي pure pseudo-existence ،

– وأخراهما، تقود، افتراضا، إلى قطاع غير معمد، أدب الأطفال التجاري الذي نجم عن جهل بأن الكبار متلقون، و هذا يعني في المدى البعيد التضحية بالاعتراف من قبل الطبقة المختارة من المثقفين و الرقباء التربويين.

ومعارضة لهذا الرأي، فإن إوارس Ewers يشك في أن الكبار هم تم تجاهلهم حاليا في أدب الأطفال غير المعمّد (الرسمي). وأخذا برأي أن هؤلاء الكبار المسؤولين عن التعميد (ترسيم) يجري تجاهلهم ، لا يزال يقر بوجود مجموعتين من المتلقين الكبار، أي[2]:

- بائعو الكتب غير المعمّدة (المرسمة)، الذين هم في الأصل اقتصاديا محفزون.
- المشترون، الذين يفكرون في الكتب غير المعمدة بمثابة منتوج لعمر مكافئ يمكن أن يستهلك من دون مشاكل .

وبناء على هذا، فإن التواصل بين الشركاء المقحمين،هنا، يقوم في نظر أوسيليفان على أساس اللاتناظر الذي ينشأ من تحديد الكبار النصوص للصغار والشباب، فمبادئ التواصل في هذا الصدد، ليست متساوية بين المؤلف الكبير والقارئ الصغير، سواء على مستوى التحكم في اللغة، أو الخبرة في الحياة، أو الوضعية الاجتماعية،ومن هذه الناحية، ترى أوسيليفان أنه ينبغي أن ينظر إلى أدب الطفل على أنه أدب يتكيف مع متطلبات وقدرات قرائه؛ لأنه يحاول أن يختصر دائما المسافة التواصلية بين الشركاء اللامتساويين

1 – المرجع السابق ـ ص: 24.

2 – المرجع نفسه ، ص 25.

المقحمين، من خلال تكييف اللغة، ومحتوى الموضوع (14)، والخصائص الشكلية والموضوعية لتتناسب مع مرحلة نمو الأطفال، ومجموعة المهارات التي اكتسبوها سابقا و نتيجة لهذا، فإن مسألة اللاتناظر تعد مسألة مركزية في أدب الأطفال لأنه بمثابة المحور الذي تدور حوله كثير من الفوارق الجوهرية بين أدب الأطفال و أدب الكبار، من جهة، ولا يؤثر فقط على وضعيته في النظام الأدبي المتعدد، بل كذلك يؤثر على كل مظاهر تحويل (نقل) أدب الأطفال عبر الحدود اللغوية من جهة أخرى [1].

و تماما مثلما أن أنماط المتلقي address و أدوار القراء الافتراضيين هي مقيدة في النص، فإن أوسيليفان توصي بأن هناك طرقا واسعة مختلفة يمكن بواسطتها قراءة النص،إذ ينبغي علينا التمييز بين كيف يتحدث المؤلف الافتراضي إلى القراء الافتراضيين والتلقي الفعلي للنص؛ وبين النص ذي المتلقي الثنائي والنص الذي قد يحجب فيه القراء الراشدون كذلك، وذلك، على الرغم من أن لا مقاربة مثل هذه مسجلة في النص ذاته[2].

وحسب أوسيليفان دائما،فإن القارىء الراشد قد يتبنى دورالقارئ الطفل الافتراضي، هذا الدور له على الأقل شكلان مختلفان: – **الأول انكفائي** (ارتدادي) regressive، والذي من خلاله يرجع القراء الراشدون إلى طفولة مسترجعة أو متخيلة في حين يقرأون، متخذين عن قصد ماهو طفلي مثل متعة في النص، و مقصين انعكاسات الراشدين؛ ومن ناحية أخرى، فإن الراشدين منتبهون إلى وضعية الراشدين أو ينظرون إلى خلف إلى **طفولة مثالية**،و في نفس الوقت يعرفون كيف أنه مستحيل تحقيق هذه الرغبة [3] .

وبخصوص موقف أوسيليفان من هذه الازدواجية، فإنها توصي بأن مثل هذه

1– أنظر : Thomson-Wolgemuth, Gabrielle ***: Children's LIiterture and its Translation . An Overview***, University of Suerrey , School of Language and Internaional Studies, 1998.p16.

2– المرجع نفسه، ص18.

3 – المرجع نفسه، ص18.

النصوص لا ينبغي تصنيفها فحسب على أساس وضعها النظام الأدبي المتعدد بل ينبغي على هذا التصنيف أن يأخذ مكانه في سياق تحليل التواصل السردي في أدب الأطفال الذي تغيرت بنيته بشكل كبير عبر الزمن. ففي أدب الأطفال خلال القرنين الثامن والتاسع عشر، كان الوسطاء الكبار يتم إخبارهم ضمنيا من قبل المؤلفين، في المقدمات و الخاتمات الموجهة خصيصا لهم، ذلك أن الكتاب المعني هو كتاب للأطفال. هذا الشكل من التواصل في المرافقات المنفصلة تم بالتدريج التخلي عنه، وأصبح يأخذ مكانته بطريقة غير مباشرة أكثر في متن النص، ويمكن، مثلا، أن يتم نقله من خلال اختيار بعض المواضيع [1]؛ كما لاحظت باربارة وال Barabara Wall أن كتب الأطفال انتهت في **بداية القرن العشرين، مبتعدة نحو " المتلقي المفرد"** address single الذي من خلاله يتوجه الساردون إلى الأطفال المسرود لهم، الصريح والضمني، بشكل مباشر، مظهرة عدم الوعي بأن الكبار كذلك يقرأون العمل. فيما يخص مصلحة الأطفال المهيمنة على قصصهم'[2]، إلا إن الصعوبة – في نظرها– لا تزال قائمة بالنسبة للمؤلفين في تطوير صوت سردي أصلي يتولى الأطفال بجد ويتحدث إليهم بوضوح، بدلا من التحدث فوق رؤوسهم إلى غيرهم من الكبار [3].

إن حقيقة كون بعض كتب الأطفال كذلك يتوجه إلى القراء الكبار ليس كافيا في نظر أوسيليفان لافتراض وجودالمرسل إليه الثنائي أو المتعدد address double or multiple للنص؛ لأن التحليل يجب أن يؤسس سواء على كون طرق القراءة الممكنة مقحمة، أو كون هناك آثار للتوجه إلى المستمعين الراشدين أو الأطفال [4].

1- المرجع السابق ــ ص:17.

2- انظر : Wall,Barbara : ***The Narrator's Voice : The Dilemna of Children's Fiction,*** London Macmillan,1991.p.35.

3- المرجع نفسه ، ص35.

4- انظر : O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell, Routledge, London and New York,2005. p.18/19.

1-3-2 المنزلة Status

تتناول أوسليفان مكانة أدب الأطفال من زاوية مقارنة في محاولتها التأسيسية لأدب الأطفال، فهي ترى أن ما يميز أدب الأطفال عن أدب الراشدين هو أصوله المتواجدة في كل من النظام الأدبي والتربوي، وهذه المرجعية الثنائية مع الشعرية المتزامنة والمقاييس البيداغوجية، قد بلغت مكانة اجتماعية رفيعة لأدب الأطفال، مما ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار من قبل أدب الأطفال المقارن، فالدراسة المقارنة لأدب الأطفال في رأيها، يجب أن تنظر إلى هذه الشروط الخاصة به وتطوره في مختلف الثقافات،ومنزلته المحترمة في النظام الأدبي في الجماعات اللغوية والثقافية المختلفة؛ ذلك يعني، حسبها، أنه يجب أن تنظر من ناحية، إلى المنزلة الثقافية لأدب الأطفال، والذي قد يكون جزئيا معرفا بتناسب النصوص مع رسالة (الخطاب) الثنائية، وكذا من خلال درجة التطور الأدبي الذي خضعت له، ومن ناحية أخرى على مستوى المنزلة التربوية المرتبطة بالقيمة البيداغوجية ووظائف كتب الأطفال في معناها الواسع[1].

ونتيجة لهذا، فإن المنزلة العامة لأدب الأطفال تتوقف على العلاقة بين النظم الثقافية والتربوية التي تتغير بشكل كبير في الثقافة من فترة إلى اخرى. وهذا يعني أن المكانـة،إذن، تتأثر بعوامل تتنوع بتنوع طبيعة النصوص ذاتها، والتقييم العام للطفولة ومكانتها في نقطة معينة من الزمن ضمن منطقة ثقافية معينة، وكمثال على ذلك تحيلنا أوسليفـان على أن عدم الاحترام الثقافي لأدب الأطفال كان معيارا في ألمانيا على الأقل منذ بداية القرن التاسع عشر ،وليست ألمانيا استثناء من هذه الناحية[2].

وإذا رجعنا إلى شافيت Shavit، فإن مسألة المكانة الرفيعة أو الوضيعة لأدب الأطفال

1- المرجع السابق ــ ص:19.

2- المرجع نفسه، ص19.

في النظام المتعدد لا تتم من خلال الأعمال الد اخلية للأدب ذاته، ولكن من خلال التصنيف العالي للأنظمة، بمعنى أن الكاتب للأطفال هو تقريبا الوحيد الذي يسأل عـن التوجه إلى مستمع خاص و في نفس الوقت تستدعي مستمعا آخر'[1]. وكلام شافيت مرتبط بتطبيقها، كما مر سابقا، لمصطلح ' النصوص الازدواجية' ambivalents texts على تلك الكتب التي تطمح إلى أن تنال إعجاب قراء النظام الأكثر احتراما لأدب الكبار؛ فهي تتمتع بالمكانة الرفيعة إذن. في نهاية الطرف الآخر للميزان هناك النصوص التي لا تستجيب للقراء الكبار على الإطلاق، وهذا الأمر واضح، حسب أوسليفان، في سلسلة إنيد بلايتن Enid Blyton و كارولين كرين Carolyn Kreene، فدافيذ راد David Rudd في دراسته لبلايتون Blyton، يحتج على كون النقاد دائما يستخفون بها لأنهم ببساطة يستخدمون الأدوات الخاطئة، أي الأدوات المعـدة لتحليل الأدب الرسمـي (المعمد)، بدلا من الأدوات المناسبة لتحليل خصائص النقل الشفهي، ذلك التقليد الذي تنسجم فيه حكايات القاص بلايتن بسهولة أكثر[2].

ونظرا لكون الممارسات النصية المختلفة من وضعيات ثقافية مختلفة، ونظرا لكون الأنماط النصية الأقل قيمة النقل الشفوي المكتوب و الأدب الشعبي تسيطر على أدب الأطفال، فإنها في نظر إوارس، نقلا عن أوسليفان، تتحمل مسؤولية أكبر عن مكانته المتدنية ، وعليه فالمكانة الرفيعة لأدب الأطفال لا يمكن أن تتم إلا بثمن جعله أدبيا على نحو متزايد [3].

إن الإشارة إلى المكانة المتدنية لأدب الأطفال واضحة، على سبيل المثال، في اختيار

1- انظر: Shavit, Z *: **Poetics of Children's Literature***, Athens, Ga, London : University of Georgia Press,(1986).p.37

2- انظر : O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell Routledge, London and New York,2005. p.19.

3- المرجع نفسه، ص20.

العناوين المدمجة في مسارد المراجع ومصادر(البيبلوغرافيات) الأدب المترجم.

وترى أوسليفان مسرد (بيبيلوغرافيا) باتريك أونيل Patrick O'Neill (1981) باللغة الانجليزية للترجمات من اللغة الألمانية، يتضمن أعمال إيريك كاستنر Erich Kastner للكبار لكن ولا واحدا من كتبه للأطفال، والتي لم تكن ترجمت مرات عديدة كثيرة فحسب، بل هي اليوم أكثر بكثير من نصوصه للكبار، تحسب في تعليل شهرته العالمية[1].

وترى أوسليفان كذلك، أن واحدا من مواضيع التحليل المقارني لمكانة أدب الأطفال هو السؤال عن مدى انفتاحه العام والثقافي الخاص في علاقته بالمجالات الأدبية، كالأدب المعمّد في أدب الكبار، فكلمات الكبار قرئت ولا تزال تقرأ من قبل الأطفال على نحو مشترك (عادي) ، وبالأخص الشباب؛ وبشكل معاكس ، كتب الأطفال تم قبولها في الأدب السائد ومنها "الهابيت" لـ تولكين Tolkien's « The Hobbit » 1937، ومفكرة ميخائيل أندي Michael Ende's « Momo » (1973) ،و" صديقي جوني" لـ بيتر بول Peter Pohl « Johnny , my freind » (1985)، و"عالم صوفيا " لـ جوستن كاردر Jostein Gaarder « Sophie's world » (1991)،والأكثر حداثة وشهرة قصص" هاري بوتر" لـ ج.ك. رولينغ « J.K.Rowling's « Harry Potter novels (from 1997) [2].

إن الأعمال المقروءة للأطفال التي لم تكن موجهة لجمهور الشباب، أي الكتب المختارة من أدب الكبار للقراءة لليافعين يمكنها التأثير على تطور أدب الأطفال، لان الذين يشتغلون فيه، قد يستجيبون لذلك بالتغيير في الكتابة من تحقيق المفيد إلى تحقيق المغري، ويتمثل ذلك في رد فعل على شعبية بعض النصوص، في القصص المشتقة من روبنسن كروزو، المعروفة بـ ' الروبنسيات' 'Robinsonnades'، في قارة أوروبا في أواخر القرن

2- انظر : O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell

. Routledge, London and New York,2005. p.20

3- المرجع نفسه، ص 20.

الثامن عشر، وكذلك في رد فعل مماثل في تبني قصص المراهقة، إلى الآن، وهي على وجه الحصر للكبار، في قصة الخيال للشباب الراشدين في النصف الثاني من القرن العشرين[1].

وترى كذلك أن هناك عاملا آخر هاما للدراسات المقارنة هو السؤال عن التصنيف الثقافي الخاص للأعمال من قبل المؤلفين الانفراديين، أو كامل الأجناس بما أنها للأطفال، وللشباب البالغين أو الكبار؛ ثم إن تعريف الحدود بين المناطق متأثر بالتصرفات الاجتماعية تجاه الأطفال ووضعية أدب الأطفال على العموم، كما تشير درجة السهولة التي يتم بها عبور الحدود إلى اتساع أو بطريقة أخرى، النظام الثقافي الخاص[2].

إن خصائص أدب الأطفال المشار إليها في هذا القسم التي تميزه عن أدب الكبار من حيث تعريفه كنصوص مخصصة من الكبار لمجموعة من القراء شاملة للأطفال والشباب، واللاتماثل في التواصل في أدب الأطفال، وانتماؤها إلى كلا الحقلين الأدبي والتربوي– يمكن أن ينظر إليها كخصائص عالمية لكل آداب الأطفال.

إن اعتبار مسائل الطبيعة النظرية العامة مرتبطة بأدب الأطفال مطلب أساسي لأية دراسة مقارنة للموضوع بسبب عدم الانتباه إلى هذه المزايا الفريدة مثل البنى الخاصة للتواصل، ووضعية أدب الأطفال في النظام الأدبي بأكمله للجماعات اللسانية و الثقافية، ويندر أن توجد دراسة كافية،على سبيل المثال، حول الاتصال بين آداب الأطفال أو الشعرية المقارنة لأدب الأطفال [3].

1– المرجع السابق ــ ص: 20/ 21.

2–المرجع نفسه، ص21.

3–المرجع نفسه، ص 21.

1. 4 مقاربة لأدب الأطفال المقارن والمجالات المؤسسة له

1. 4. 1 الأدب المقارن في مفهومه المعاصر:

إذا رجعنا إلى مفهوم الأدب المقارن في صيغته الكلاسيكية، لا نجده يتعدى دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللغة القومية التي كتب بها [1]، ويتبين من هذا التعريف التأكيد على أمرين:- أحدهما المنحى التاريخي للعلاقات الموثقة، – وثانيهما الفرق اللغوي، كشرطين أساسيين في شرعية أي دراسة مقارنة من وجهة النظر الفرنسية التي تمثل فكرة الأوروميركزية المتعالية.

بينما لا يروق لمناهضي فكرة الأوروميركزية Euro-centrism أن يتقيدوا بإلزامية هذين الشرطين ليفسحوا المجال واسعا أمام الدراسة المقارنة من خلال التعريف الذي اخترناه لـ هنري رومارك Henry . H.H.Remark من أن الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج حدود بلد خاص، ودراسة العلاقة بين الأدب من جهة وبين مجالات أخرى من المعرفة مثل الفنون كالرسم، والنحت، وفن العمارة، والموسيقى؛ والفلسفة، والتاريخ، والسياسية والاقتصاد، وعلم الاجتماع والعلوم، والدين، من جهة أخرى؛ و باختصار، فهو مقارنة أدب مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب مع حقول أخرى للتعبير الإنساني[2].

ونفهم من التعريف الثاني أن الميزة الأدبية للبعد المقارني قد انتقلت إلى الميزة التعبيرية بالمقارنة بين الأدب كوسيلة من وسائل التعبير البشري والفنون والعلوم المتعددة،

---

1 – انظر: محمد غنيمي هلال ، **الأدب المقارن**، دار العودة – بيروت ، 1982 ، ط3، ص 09.

2– انظر : Remark.H.H Henry: ***Comparative Literature Its Definition and Function, in (Comparative literature Method and Perspective*),** edited by Newton P.Stallknecht and Horst Frenz, Southern Illinois University Pres, Revised Edition 1973, p.1.

والتي هي في آخر المطاف لا تعد إلا أشكالا تعبيرية يتوخاها الإنسان للتعبير عما تستلزمه المكاشفة الفكرية والروحية.

وبالنظر إلى تزايد وتيرة النمو الاقتصادي العالمي، مرفقا بالاتصالات الحديثة، والإعلام التكنولوجي وسقوط الحدود السياسية وتزايد التحرك الطوعي والهجرة كنتيجة للحرب والفقر والاضطهاد السياسي، يتضح أن هذه العوامل أفرزت إشكالية استقطاب البعد الثقافي للدراسات المقارنة مما دعا بالضرورة إلى استقصاء نتائج المقاربة للإنتاج الثقافي، وفي نفس الوقت دفع بالدارسين إلى إعادة التفكير في الهويات الثقافية فيما وراء صيغ التعريف الوطنية التقليدية، وأصبح من المؤكد أن دراسة الإنتاج الثقافي – خارج الحدود الوطنية– واقعة في صميم الأدب المقارن[1].

إن اعتماد الدراسات المقارنة للبعد الثقافي جعل من الاختلافات الثقافية هدفا لدراسات الأدب المقارن في نفس اللغة مثل المقارنة بين الأدب الاسباني وآداب أمريكا اللاتينية ، أو آداب البلدان العديدة الناطقة بالألمانية ، أو البلدان الناطقة بالانجليزية[2].

وفضلا عن هذا، فان ما ساعد أكثر على تأسيس هذا البعد الثقافي في الدراسة المقارنة عاملان أساسيان:

– الأول يتجسد في ظاهرة العبور لما بين الحقول Phenomena Crossing Border Interdisciplinary ، إذ أصبح تحليل هذه الظاهرة في مقدمة دراسات ما بين الحقول للأدب والثقافة ، وهو المجال الذي فتح أمام الدارسين فرصا جديدة لعبور تلك الحقول التي تفصل التاريخ و الأنتروبولوجيا والفن والسياسة والأدب والاقتصاد[3].

1– انظر: O,Sullivan,Emer : ***Comparative Children,s Literature*** ,Translation by Anthea Bell, Routledge , London and New York,2005.p.4.

2– المرجع نفسه، ص4.

3–المرجع نفسه، ص 4.

– والثاني خاص بتطور مفهوم ما بعد الاستعمار Postcolonialism الذي أثبت أنه منهج مثمر في مناقشة الموضوع الثقافي المقارني ، كما أثبت دوره الأساسي في تأسيس هذا الحقل في آسيا وإفريقيا وأمريكا الجنوبية، فهو متميز بتحويل مشهد الموضوع المقارني وذلك انطلاقا من منظور أورو– مركزي ومنظومته القيمية إلى منظور عالمي أوسع، ينفتح على كل الأمم و الثقافات من دون تمييز [1].

وتأكيدا على هذا المنحى الثقافي في الدراسات المقارنة، فقد تم في الوقت الراهـــن استبدال الدراسات التقليدية التي كان التيار المهيمن فيها هو بحث الصلات بين النصـوص الشخصية للكتاب، والأجناس، والفترات، والآداب القومية بدراسات ثقافية مقاربة لمـا بين الحقول interdisciplinary [2].

وتتويجا لهذا الاتجاه، نشر الدارسون الرواد لجمعية الأدب المقارن الأمريكي تقريرا سنة 1993، يقترحون فيه تعريفا جديدا للأدب المقارن جاء فيه ما يلي: " إن فضاء المقارنة اليوم يقحم مقارنات بين المنتجات الفنية غالبا ما تدرس من مختلف التخصصات؛ وبين مختلف البناءات الثقافية لهذه التخصصات، بين التقاليد الثقافية الغربية– سواء الراقية منها أو الشعبية، و تلك الثقافات التي ليست غربية؛ بين الإنتاج الثقافي للشعوب المستعمرة لما قبل وما بعد الاتصال؛ بين تراكيب الجنس المعرّفة على أنها أنثوية، والأخرى المعرّفة على أنها مذكرة؛ أو بين التوجيهات الجنسية المعرفة على أنها سويّة، والأخرى المعرفة على أنها منحرفة؛ بين طرق الدلالة العنصرية والعرقيـة، بين قواعد تفسير نطق المعاني والتحليل المادي لطرق إنتاجه وسيره " [3].

---

1 – المرجع السابق ــ ص: 4.

2– المرجع نفسه، ص 5.

3– انظر: Exquisite , Haun, Saussy: ***Cadavers Stitched from Fresh Nightmares*** , in (***Comparative Literature in an Age of Globalisation***) , The Johns Hopkins University Press, 2006. p.18-19.

1. 4. 2 بول هزار وأدب الأطفال:

لم ينل أدب الأطفال اهتمام الأدب المقارن ، ولا النقد الأدبي الأكاديمي إلا مع نشر بول هزار Paul Hazard لكتابه :" الكتب، الأطفال والرجال" Les Livres, Les Enfants et Les Hommes " سنة 1923 ، وإذا كان الكتاب يعد أول التفاتة من دارس مقارني في حجم هزار في حقل الدراسة المقارنة إلى أدب الأطفال، فانه في نظره لا يمثل أول خطوة في حقل جديد من المعرفة ، بقدر ما يشكل مرافعة لحق الأطفال بأن يخصص لهم كتب خيالية لا تعليمية، ولصالح تربية أدبية من خلال قراءة نصوص نوعية ذات جودة جمالية عالية والتي عزاها إلى سلسلة من الكتب الأوروبية التقليدية للأطفال[1].

إن العرض المقارني الذي قدمه هزار عن تاريخ مختلف التقاليد الأوروبية لأدب الأطفال دفاعا عن تصوره عن التربية الأدبية، يتلخص في كون الأطفال في حاجة إلى نوع من الأدب الذي يجعل من الطفولة شيئا محسوسا من أجل إتمام هوية طفليه حرة[2]، وفي واحد من أكثر الشواهد تكرارا،أبى إلا أن يتحدث الأطفال بأنفسهم في ندائهم للكبار:

"أعطونا كتبا " قال الأطفال : "أعطونا أجنحة يا من أنتم أقوياء و قدراء ، ساعدونا على الفرار إلى بعيد ، ابنوا لنا قصورا لازوردية في وسط الحدائق الساحرة،

أرونا الجنيّات تحت ضوء القمر، إننا نريد أن نتعلم كل ما درسناه في المدرسة، لكن، رجاء، اسمحوا لنا بأن نبقي على أحلامنا "[3].

وبخصوص الدور الذي يلعبه أدب الأطفال في بناء الخصوصية الثقافية والهوية الوطنية، فان بول هزار P. Hazard قد أفرد جزءا خاصا من مناقشته لهذا الجانب الذي ورد

1- انظر : Hazard, Paul : ***Book,Children, and Men***, trans.M.Mitchell, Boston: The Horn Book, 1944. p.4.

2- المرجع نفسه، ص4.

3- المرجع نفسه، ص4.

تحت عنوان "امتياز الشمال عن الجنوب "، تعرض فيه لانجازات أدب الأطفال لعديد من الدول الأوروبية، فأما إسبانيا، فقد أهملها كليا، واعتبر الرائعتين الايطاليتين بينوتشيو Pinocchio وكيور Cuore متخلفتين ، ووضع التقليد العام الفقير الخاص بالجنوب في مقابل ما للشمال من أغاني الترقيص الإنجليزية، والقصص المدرسية مثل يوميات توم براون المدرسية Tom Brown's Schooldays، وكتاب من حجم السير وولتر سكوت Sir Walter Scott، وروبرت لويس ستيفنسنRobert Louis Stevenson،وكيبلنغ Kipling، وتوين Twain، وبوشكين Pushkin، وجوغول Gogol، وهانزكرستيان أندرسون Hans Andersen Christian[1].

لقد أعطى هزار تفسيرين لامتياز الشمال عن الجنوب :

– الأول علّل فيه التطور الخاص، وطبيعة الخيال باستعمال نظرية المناخ القديمة في شرح خصائص الأمة[2].

– والثاني، من خلال توجيهه سؤالا هاما في سياق دراسة مقارنة لتطور أدب الأطفال عن المدلولات المختلفة للطفولة في مختلف الثقافات، وادّعى في هذا السياق أن الطفولة تتواجد في موطنها الحق في الثقافات الأوروبية الشمالية ؛ أما بالنسبة للاتينيين، فالأطفال لم يكونوا أبدا شيئا آخر، ولكن رجال المستقبل، فأهل الشمال قد فهموا جيدا هذه الحقيقة: "ان الرجال قد بلغوا سن الرشد فقط وهم أطفال[3]".

واستنادا إلى الدارسة إمير أوسيليفان Emer O,Sullivan، فانه على الرغم من أهمية ملاحظات هزار في مجال المقارنة في موضوع المدلولات المختلفة للطفولة، والتقاليد المختلفة

1– المرجع نفسه، ص96 .

2– المرجع نفسه، ص99 .

– المرجع السابق ـ ص: 110. 3

لأدب الطفل الخاص ببعض الأمم والعقليات المختلفة، فان ما قام به لا يرقى إلى درجـــــة التنظير الأدبي للعلاقات الوثيقة بين الأطفال وأدب الكبار، أو إلى فحص شروط الإنتاج الأدبي والانتقال الدولي[1].

إن النقطة المركزية في دراسة هزار هو تخيله لمكان للطفولة يتجاوز كل الحدود السياسية واللغوية، وهو بمعنى آخر افتراض لوجود جمهورية عالمية للطفولة[2].

ولعل هذا ما يعلل الرواج الذي لقيه كتاب هزار على المستوى العالمي بعد الحرب العالمية الثانية حيث توالت الترجمات، فظهرت الترجمة الأمريكية في 1944، ثم الألمانية في سنة1952، ثم الترجمة السويدية ، فالتشيكية و ما تلاها من ترجمات؛ وهذا القبول الواسع لأعمال هزار Hazard هو مرتبط في الأساس بفكرة الوظيفة الإنسانية للكتب في إطارالجمهورية العالمية للطفولة للتفاهم الدولي Utopia of International Understanding[3].

إن الإيمان بفكرة الجمهورية العالمية للطفولة أصبح أكثر إلحاحا في فترة ما بعد الحرب العالمية نظرا لفشل الكبار في تحقيق السلام و التفاهم الدولي اللذين تصبو إليهماالمجتمعات البشرية [4].

و لكن مفهوم الطفولة العالمية– في هذا السياق– يبقى تصورا رومانسيا يجهل الشروط

---

1 – انظر : O,Sullivan, Emer : ***Comparative Children,s Literature*** ,Translation by Anthea Bell, Routledge , London and New York,2005.p7.

2– أنظر : O'sullivan, Emer **: *Alice in different Wonderlands***, *in (**Children Literature** and **National Identity***): Threntham Books, Margaret Meek, Margaret Meek Spencer, 2001.p.23-32.

3– انظر : O,Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature*** ,Translation by Anthea Bell Routledge , London and New York,2005.p.8.

4– المرجع نفسه، ص8.

الحقيقية لاتصالات الأطفال عبر الحدود، فالشروط المعدة للطفولة في البلدان النامية ليست متكافئة مع غيرها من الشروط المعدة في البلدان المتقدمة [1].

ومهما يكن، فان إجراءات ما بعد الحرب قد شجعت التبادل الأدبي في قضية التفاهم الدولي، وشجعت سلوك العقل المتفتح عموما تجاه آداب الأمم الأخرى، وزاد معه التقدير المتزايد والمتحمس للآثار المفيدة الكامنة لأدب الأطفال، وهذا بالخصوص واضح من خلال عمل المكتبة العالمية للصغـار (The International Youth Library) IYL ومؤسستها جيلا ليبمان Jella Lepman التي حاولت جعل مثال التفاهم الدولي من خلال أدب الأطفال على محك التطبيق بواسطة كثير من الأنشطة، وبدورها في تأسيس IBBY المجلس الدولي لكتب الشبابThe International Board on Books for Young People) [2].

1. 4. 3 مقاربة لأدب الأطفال المقارن:

أن دراسة امير أوسيليفان Emer O,Sullivan (أدب الأطفال المقارن Comparative Children Literature) ليست بالطبع أول دراسة مقارنة في أدب الأطفال، فقد سبقها العديد من الأكاديميين الذين تولوا مناصب في المؤسسات المخصصة للأطفال،أو الأقسام الجامعية الخاصة بالأدب المقارن منهم ساندرا بكتSandra Beckett، وكلاوس دوديرر Klaus Doderer ، و هانز هاينو اوارس Hans-Heino Ewers ، وغوتـه كلينـــبرغ Klingberg, Göte، وكيرترود ليهنـارت Gertrud Lehnert، وماريا نيكولاجيفا، Maria Nikolajeva، وغانا أوتيفاييرفان براغ، Ganna Ottevaere van Praag ، وجان بيرو Jean Perrot ،

1 –المرجع السابق ـــ ص:8.

2 – المرجع نفسه، ص8.

وزوهار شافيت Zohar Shavit ، وجاك زيبس Jack Zipes [1].

ومن الفرنسيين الذين كان لهم نشاط متميز في هذا المجال، جان بيرو J. Perrot–

كما أسلفنا – و مارك سوريانو Marc Soriano ، وإيزابيل جان Isabelle Jan ، و دونيس إيسكاربي Denise Escarpit وإيزابيل نيار Isabelle Nières، هؤلاء الذين لم يكتفوا بالكتابة حول الشعرية في أدب الأطفال، ولكن كتبوا كذلك في مواضيع المقارنة مثل الخرافة، والروابط بين الثقافة الشفهية وأطفال الثقافة، والترجمة والتعديل، ومكان السرد البصري في كتب الأطفال[2].

إن فكرة [دولية أدب الأطفال] كانت ميزة للكتابات الهامة، المنشورة في فترة الخمسينات، وللإحالة على ذلك، هناك كتاب (ثلاثة قرون لكتب الأطفال الأوروبيين) المنشور سنة 1959 لـ بتينا هارلمان Bettina Hurliman المشرفة على أدب الأطفال الأوروبي ؛ ودراسة لويجي سانتوتشي Luigi Santuci الموسومة بـ (أدب الأطفـــال) والمنشورة سنة 1958، و قد أخذ أفكار هزار Hazard من خلال تقديم الفنتازيا Fantasy على أنها الجنس الأفضل الملائم للأطفال ؛ وكتاب ماري تويت Mary Thwaite (من كتاب التعليم الأول إلى اللذة في القراءة) From Primer to Pleasure in Reading المنشورسنة 1963[3]؛ وفي سنة 1968 نشرت آن بلاوسكي Anne Pellowski– مؤّسسة المركز الإعلامي لثقافات الأطفال– عملا تجديديا مميزا في شكل بيبليوغرافيا مع شرح مطول تحت عنوان "عالم أدب الأطفال"، وكان الهدف من الكتاب التزويد بالمعلومة، وتقديم صورة حسية

1– انظر : Higonnet, Margaret. R.: ***The Play of Comparison***، على الموقع الالكتروني التالي:

[www.muse.jhu.edu/journals/children literature/36 .1higonnet.html]

2– انظر نفس المرجع ، على نفس الموقع.

3 – انظر : O,Sullivan, Emer : ***Comparative Children Literature*** ,Translation by Anthea Bell, Routledge , London and New York, 2005. p.9.

عن تطور أدب الأطفال في كل وطن يتواجد فيه حاليا، ولوفي معظم المراحل الشكلية، وهي تقصد بهذا العمل أن يكون القاعدة لدراسة مقارنة للموضوع [1].

وشهدت فترة ستينات وسبعينات القرن الماضي بداية الاهتمام بالترجمات، و ما يتعلق بالترجمة من أسئلة عن التعديل والتلقي نشرت لأول مرة؛ وقد برزت في هذا المجال ثلاثة أسماء منهم ريتشارد رامبرغر Richard Ramberger، وكان لعدة سنوات مديرا للمعهد الدولي لأدب الأطفال والبحث في القراءة في فيينا، وولتر شارف Walter Sherf، وهو خلف ليبمان Lepman على (IYL)؛ وجوته كلينبرغ Gote Klingberg (وهو من مؤسسي جمعية البحث الدولي لأدب الأطفال) International Research Society for children's Literature (IRSCL) سنة (1970) [2].

أما رامبرغر Ramberger ، فقد ركز ملاحظاته على أهمية الترجمة في كتاباته النقدية لأدب الأطفال سنة 1961 [3].

وأما شارف Scherf فقد كتب مقالات كثيرة عن التأثير المتبادل في أدب الأطفال على سبيل المثال كتأثير اسبانيا وبريطانيا العظمى في أدب الأطفال في ألمانيا1976[4].

وأما جوته كلينبرغ Gote Klingberg فقد نظم مع ماري أورفيغ Mary Orving محاضرة بخصوص الموضوع سنة 1976 [5] ، فقد درس في كتابه (قصة الأطفال بين

1- انظر: Pellowski, Anne : ***The World of Children,s Literature***,New York,London Bowker,1968.p.1.

2- انظر: O,Sullivan, Emer : ***Comparative Children Literature*** ,Translation by Anthea Bell, Routledge , London and New York, 2005.p.9.

3- المرجع نفسه، ص 10.

4- المرجع نفسه، ص: 10.

5- المرجع نفسه، ص 10.

أيــدي المترجمين) 1986 بشكل منهجي الطرق المختلفة التي تـم ضمنــها تعديـل مراجــع النصوص الأصلية في الترجمة ، وتجسدت مساهمته الكبرى في الدراسة المقارنة لأدب الأطفال في إنتاج بيبليوغرافيا مشروحة وكاملة لكتب الأطفــال المنشورة في السويد، بما فيها الكتب المترجمة [1].

إن الاهتمام المتزايد بوجوه المقارنة في أدب الأطفال تم إبرازه بسلسلة من المنشورات منذ التسعينات ، فكثير منها اشتق من الندوات العالمية حول الموضوع ، والتي تتضمن بيرو وبرينو 1993 Perrot and Bruno، ولاهرنت إوارس Lehrent Ewers و أوسيليفان O, Sullivan 1994، و واب Webb 2000 ، ونوباور Neubauer 2002، و كذلك عدد من المجلات القائمة التي منحت أعداداً خاصة لوجوه المقارنة لأدب الأطفال خلال العشريتين الأخيرتين مثل (الشعريــة اليوم) Poetics Today 1992، والمقارنة Compara(i)son 1995، والمقارنة الجديدة New Comparison – 1995 ولكن أهم إضافة حديثة كانت العدد الثنائي الخاص في 2003 لـ ميتا Meta 1–2 (مجلـــة المترجميـــن Translator's journal) في الترجمة لأدب الأطفال[2].

إن المقاربات النظرية لفترة ما بعد الاستعمار – Postcolonial– قد ازدهرت بالخصوص في بلدان مثل أستراليا والولايات المتحدة وكندا من خلال وعي متزايد بالحقوق الثقافية للأقليات والسكان الأصليين ، وأيضا من خلال التعامل مع تعدد الإثنيات المعاصرة Multiethnicity ؛ كما أصبحت مواضيع مثل الهجرة والأقليات الثقافيـة تلقى اهتماما متزايدا في أدب الأطفال المقارن في أوروبا [3].

---

1 – المرجع السابق ــ ص:10.

2– المرجع نفسه، ص 10.

3– المرجع نفسه، ص 10.

وعلى الرغم من التحسن في مناقشة مواضيع المقارنة في دراسات أدب الأطفال، فان التصور الغالب لهذا الأدب يبقى مرتبطا كلية بجانب دوليته، فالنصوص الأجنبية غالبا ما تقرأ في ترجماتها إلى الألمانية والانجليزية، وغيرهما ... وبعد ذلك تناقش و كأنها قد كتبت أصلا بتلك اللغات ،ولذا فالافتقار إلى الوعي بطبيعة الترجمة الأدبية يؤدي في الممارسات الأكاديمية إلى تأويلات من الصعب تصورها في دراسة أدب الكبار[1].

إن الأعمال النظرية لأدب الأطفال نادرة جدا فيما وراء الحدود اللسانية ، فمثلا في الرفيق العالمي لموسوعة أدب الأطفال لـ بيتر هانت Peter Hunt :

[International Companion Encyclopedia of Children's Literature 1996] ، كل المقالات عن النظرية والنقد والأجناس وسياق أدب الأطفال تمثل مساهمات من طرف الكتاب الانجليز والأمريكيين و الأستراليين والكنديين، وكنتيجة لهذا، فان هذه الموسوعة العالمية هي بمثابة تاريخ دراسات أدب الأطفال المعاصر في العالم المتحدث باللغة الانجليزية، وعليه فأغلب المداخلات لم تشر إلى النظريات من مناطق لسانية أخرى أو توصي بمزيد من قراءتها [2] .

1. 4. 4 المجالات المؤسسة لأدب الأطفال المقـــــارن:

لا يمكن اليوم الحديث أكثر عن عدد محدد للدعائم التي تسند صرح قضية موضوع الأدب المقارن، فالنقاش المعاصر لتنظيم الموضوع، وتعريف الحدود، ونظام التسلسل ضمنه، من التعدد ما يتجاوز هذه العجالة[3].

1- المرجع السابق ــ ص:11.

2- المرجع نفسه، ص11.

3- المرجع نفسه، ص12.

إن الدعائم استنادا لـ أوسيليفان O,Sullivan – تسمية أطلقها آلريخ فايشتاين Ulrich Weisstein في مقدمته لسنة 1968 للمراحل الأدبية، والفترات، والحركات والأجناس، وتاريخ المواضيع، والدوافع، والتوضيح المتبادل للفنون؛ مع أن الأدب المقارن – اليوم– معد ليكون مشهداً مشتركا ينظر إلى الأنشطة الأدبية بأنها مقحمة ضمن نسيج معقد للعلاقات الثقافية[1].

وعلى الرغم من هذا الاتجاه نحو التردد في الأدب المقارن، تقدم أوسيليفان Emer O,Sullivan– اقتراحا بنيويا لتنمية حقل أدب الأطفال المقارن الذي سيقسم الحقل ويرسم حدود مجاله من الدراسة، وهو أول اقتراح من نوعه يدعم فقط بالنقاش والتغيير المستقبليين[2].

وترى أوسيليفان O,Sullivan أن أدب الأطفال المقارن، يجب أن يخص نفسه بمواضيع نظرية عامة لأدب الأطفال، وبخاصة أسئلة تختص بالنظام ذاته، ببنيته الخاصة بالتبليغ، والشروط الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، والتي يجب أن تهيمن من أجل تطوير أدب الأطفال ، كما يجب التعامل مع أشكال أدب الأطفال في مناطق ثقافية

مختلفة ومع وظائفها الخاصة في تلك المناطق[3]. و حسب أوسيليفان O,Sullivan أيضا، فان أدب الأطفال المقارن يجب أن يوجه إلى كل ماله علاقة بظاهرة ما بين الثقافات مثل الاتصال والانتقال بين الآداب ورسم الصور الذاتية والصور عن الثقافات الأخرى في الأدب للغة ما، فأدب الأطفال المقارن مثل أدب المقارن الرئيسي يجب أن يهتم بدراسة هذه الظواهر التي تعبـر الحدود لأدب خاص من أجل التعرف عليها في سياقاتها اللسانية

1– المرجع نفسه، ص 12.

2 –المرجع نفسه، ص 12.

3 – المرجع نفسه، ص12.

والثقافية والاجتماعية والأدبية الخاصة[1].

و مهما يكن، فان لم يكن كافيا لتبني مناهج وقضايا من الأدب المقارن العام وتوظيفها ببساطة في نصوص مكتوبة للأطفال، فخصوصيات أدب الأطفال تتطلب صياغة أسئلة خاصة تميزها عن الأدب المقارن الرئيسي، ويتضح هذا في بعض المجالات دون البعض الآخر [2].

4- المرجع نفسه، ص 12.

- المرجع نفسه، ص 12- 2.13

Constituent areas of comparative children's literature	**المجالات الأساسية لأدب الأطفال المقارن** [1]
- Theory of children's literature - Contact and transfer studies - Comparative poetics - Intertextuality studies - Intermediality studies - Image studies - Comparative genre studies - Comparative historiography of children's literature - Comparative history of children's studies	1. نظرية أدب الأطفال 2. دراسات الاتصال والتحويل 3. الشعرية المقارنة 4. دراسات التناص 5. دراسات الوسائط 6. دراسات الصورة 7. دراسات الجنس المقارنة 8. التاريخية المقارنة لأدب الأطفال 9. التاريخ المقارن لدراسات أدب الأطفال.

1- المرجع السابق ـ ص:13.

1. 5 ترجمة أدب الأطفال وتأصيلهـا

فـــي دراســـــات الترجمـــــة

1. 5. 1 نشأة دراسات الترجمة :

إن دراسات الترجمة كما عرفها جريمي ماندي هي حقل (مبحث) أكاديمي جديد يتعلق بدراسة نظرية الترجمة و ظواهرها. يتميز في طبيعته بأنه (مبحث) متعدد اللغات multilingual، وأنه مبحث ما- بينيinterdisciplinary ، يشمل علوم اللغات و علم اللغويات الحديث ودراسات الاتصال، والفلسفة وضروبا منوعة من الدراسات الثقافية"[1]، بالإضافة إلى " الأدب المقارن "[2] .

و لم تبدأ دراسة الترجمة بوصفها موضوعاً أكاديمياً في الواقع إلا في النصف الثاني من القرن العشرين[3]، وعرفت بأسماء مختلفة، فقد استعمل أوجين نايدا E.Nida كلمة "علم"، وذلك في عنوان كتابه الصادر في عام 1969 "نحو علم في الترجمة"، كما وردت الكلمة في كتاب"علم الترجمة" لـ ولفرام ويلسW.Willis(1982/1977)، وتسميات أخرى مثل Translatology في الانجليزية أو Traductologie في الفرنسية(Goffin1971)[4]

1-انظر : Mundy, Jeremy : **Introducing Translation Studies. Theories and applications** London and New York,2001.p.1-4.

2-انظر : Mundy, Jeremy.**Issues in Translation Studies** in (***The Routledge Companion to Translation Studies***) Revised Edition.Edited by Jeremy Mundy London and NewYork,2001.p4.5.

3- أنظر : Jeremy,Mundy *:* ***Introducing Translation Studies. Theories and applications*** London and New York,2001.p 1

4- انظر : Baker, Mona : ***Routledge Encyclopedia of Translation Studies*** .assisted by Kirsten Malmkjaer.Routledge London and New York, 2009.p.277.

و لكن تسمية " دراسات الترجمة " تم اقتراحها لأول مرة من قبل جيمس هولمز S.Holmes في وقت متأخر من عام 1972[1]، عندما قدم ورقته المئوية حول 'اسم وطبيعة دراسات الترجمة" و التي اقترح فيها أيضا، من خلال "خارطة"، الانقسامات المحتملة و التقسيمات الفرعية للحقل الجديد " [2].

ولم ينشر (بحث هولمز) الا في عام 1988، فشاع العلم به[3]، ثم أعيد نشره في كتاب فينوتي المشار اليه عام 2000[4]، وبحلول عام 1988 كانت ماري سنيل – هورنبي Mary Snell-Hornby قد أصدرت الطبعة الأولى من كتابها " مدخل متكامل الى دراسات الترجمة " Translation Studies :An Integrated Approach، مشيرة في مقدمتها إلى أن جهات كثيرة قد بدأت في السنوات الأخيرة تطالب بضرورة اعتبار دراسات الترجمة مبحثا مستقلا، و مع إصدار الطبعة الثانية و المنقحة من ذلك الكتاب عام 1995، تحدثت عن السرعة اللاهثة التي اتسم بها تطور دراسات الترجمة باعتبارها مبحثا مستقلا " وعن " غزارة إنتاج المناقشات الدولية حول هذا الموضوع "، وتحدثت منى بيكر في مقدمتها للموسوعة المشار إليها (1997) حديثا مستفيضا عن ثراء " المبحث الجديد المثير، وربما كان لنا أن

1- أنظر: Mundy, Jeremy.**Issues in Translation Studies** in (**The Routledge Companion to Translation Studies**)Revised Edition.Edited by Jeremy Mundy London and NewYork,2001.p.4.5.

2- انظر: Popescu, Floriana: Introduction: ***From Translation to Translation Studies*** in ***(Perspectives in Translation Studies)***.Cambridge Schollars Publishing.2009.p.3.4.

3- أنظر: Mundy, Jeremy ***: Introducing Translation Studies. Theories and applications***, London and New York.2001.p1.

4- انظر: د. محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، مدخل الى دراسات الترجمة، الشركة العالمية للنشر لونجمان، 2003، ط1، ص6.

نعتبره مبحث التسعينيات دون غيره "[1]، ويؤكد جيريمي ماندي على مواصلة تطـور مبحث دراسات الترجمة في مطلع القرن الحادي و العشرين ، مكتسبا قوة بعد قوة في شتى أرجاء المعمورة[2].

و تم اعتماده تسمية بشكل متزايد بفضل استخدامه في أسماء مؤسساتية (مثل 'مركز دراسات الترجمة ') ، وفي عناوين مجلدات مستخدمة على نطاق واسع مثل " دراسات الترجمة" لسوزان باسنت (Bassnett 2002/1980) ، و" موسوعة راتلج لدراسات الترجمة" لمنى بيكـــتـــر (TheRoutledge Encyclopedia of Translation Studies) (Baker and Malmkjar 1998; Baker and Saldanha 2008), ، و" تقديم دراسات الترجمة" لـ جيريمي ماندي (IntroducingTranslation Studies)(2001/2008) ؛ و"رفيـــق دراســات الترجمـة" (A Companion to Translation Studies) (Kuhiwczak and Littau 2007 ؛ والمجلد الحالي[3].

ومن هذه الكتب كتاب وضعه أندرو تشسترمان Andrew Chesterman بعنـــوان "قراءات في نظرية الترجمة " Reading In Translation Theory عام 1989، وكتاب وضعه أندريه ليفيفير Andre Lefevere بعنوان "الترجمة / التاريخ / الثقافة : " كتاب مصدري " – في عام 1992 Translation /History/ Culture : A Source Book ، وكتاب وضعه اثنان هما رينرشولت وجون بيجينيه Rainer Schulte and John Biguenet

---

1- انظر : Baker, Mona : ***Routledge Encyclopedia of Translation Studies*** , assisted by Kirsten Malmkjaer.Routledge London and New York .2009.p.277.

2- أنظر : Mundy, Jeremy : ***Introducing Translation Studies. Theories and applications*** London and New York.2001.p.6.

3- أنظر : Mundy, Jeremy :***Issues in Translation Studies*** *in (**The Routledge Companion to Translation Studies**)* Revised Edition.Edited by Jeremy Mundy London and NewYork.2001.p.5.

عام 1992 أيضا بعنوان " نظريات الترجمة : مجموعة مختارة من المقالات من درايدن حتى دريـــــدا – Theory of Translation An Anthology of Essays from Dryden to Derrida ، وكتاب وضعه دوجلاس روبنســـــون Douglas Robinson عـام 1997 بعنوان " نظرية الترجمة في الغرب من هيرودوت الى نيتشه " Wesrern Translation Theory from Herodotus to Nietzsche ، وكتاب وضعه لورانس فينوتي Lawrence Venuti عام 2000 بعنوان " نصوص مختارة في دراســات الترجمة" The Translation Studies Reader، كما حاول بعض المؤلفين تجميع المفاهيم الأساسية في هذا المجال ووصفها في كتب أخرى مثل "موسوعة راتلدج لدراسات الترجمة" التي وضعتها منى بيكر Mona Bakerعام 1997(The Routledge Encyclopedia of Translation Studies)، ومثل " معجم دراسات الترجمة " الذي وضعه شاتلويرث وكوي Shuttleworth and Cowie عام 1997 [1]، ومثل" موسوعة الترجمة الأدبية إلى الانجليزية " Encyclopedia of Literary Translation into English من تحرير أوليف كلاس Olive Classe الصادرة في لندن عام 2000 [2].

1. 5. 2 نشأة دراسة ترجمة أدب الأطفال

يبدو أن الاهتمام المتزايد بأدب الأطفال كحقل أكاديمي مستقل خلال الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الماضي، قد مهد الطريق لدور ايجابي لترجمة أدب الأطفال، وهي المنطقة التي كانت لسنوات عدة بعيدة عن دراسات أدب الأطفال وخارطة دراســـــــات

1- أنظر: Mundy, Jeremy : ***Introducing Translation Studies. Theories and applications*** London and New York.2001.p.1.

2- انظر: د. محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، مدخل الى دراسات الترجمة ، الشركة العالمية للنشر لونجمان، 2003 ،ط1،ص 5.

الترجمة[1].

وقد شهت الفترة الانتقالية من القرن العشرين إلى القرن الواحد و العشرين تركيزا تدريجيا للبحوث والمقالات والكتب والمؤتمرات الرائدة على القضايا المتعلقة بأدب الأطفال المقارن، مسلطة في نفس الوقت الضوء على أن ما يحدث في الأدب الوطني الواحد لم يعد من الممكن دراسته بمعزل عما يحدث في بقية العالم [2]؛ وبخاصة إذا أخذنا في عين الاعتبار أن نزعة عبور الحدود الوطنية و الثقافية قديمة و متأصلة في أدب الأطفال منذ بداياته في القرن الثامن عشر[3].

ومع أن النقاش حول أدب الأطفال في سياقه المقارني، قد انتشر خلال الثمانينيات عندما نشأت روابط مع دراسات الترجمة، وتم اعتماد نظرية النظام المتعدد كواحدة من أوائل المحاولات النظرية لتسييق أدب الأطفال[4]؛ فان بداية استقطاب هذا الحقل للدارسين المقارنين يعود إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، عندما ساد الاعتقاد بأن أدب أدب الأطفال بإمكانه أن يعزز التفاهم الدولي، فمن خلال سهولة عبوره لكل الحدود، أصبح متوقعا منه حينئذ أن يؤدي إلى إقامة المدينة الفاضلة للجمهورية العالمية للأطفال[5].

1- انظر: Xeni, Elena ***: Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation***.p.3.
keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English

2 - نفس المرجع ص 3-4.

3 - انظر: Reinbert, Tabbert ***: Approaches to the translation of chilhdren's literature*** -2002 A review of critical studies since 1960College of Higher Education, Schwabisch Gmund.p4.

4- انظر: Xeni, Elena : ***Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation***.p.3
keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English

5- انظر: O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell, Routledge, London and New York,2005. p.74.

ويرتبط هذا الطرح المثالي ببيان بول هزار – Paul Hazard الدارس المقارني الفرنسي– الذي نشره في كتابه : "الكتب،الأطفال والرجال" سنة 1932 ، مقترحا رؤية رومانسية لتطوير التفاهم الدولي وتبادل التقدير الجمالي من خلال كتب الأطفال[1].

وفي إطار المساعي السلمية فقد ساهمت Jella Lepman ، الى جانب بول هزار Paul Hazard، من خلال أدب الأطفال في الاتصالات عبر الحدود الوطنية، وتبادل الأفكار، والتفاهم الثقافي بين آداب الأطفال الوطنية"[2].

وكان في أعقاب العمل الرائد لـ هزار أن كرس بامبيرجر اهتمامه في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي بالتأثيرات الثقافية المختلفة في أدب الأطفال[3]، وقد أكد على أولوية الترجمة للأطفال من خلال الإشارة إلى الظاهرة العالمية للكلاسيكيات مثل حكايات "جريم Grimm "،"بينوكيو"، جنان ذات الجورب الطويل،أو"أليس في بلاد العجائب"[4].

ولم يقتصر العمل في حقل أدب الأطفال على الجهود الفردية فقط، بل انتظم في أطر العمل الجماعي الذي منحه الطابع الشرعي بناء على النظام المؤسساتي ذي الأبعاد الاستراتيجية الدولية. فقد تم في هذا الاطار تأسيس المجلس الدولي لكتب الشباب(IBBY) عام 1953، وهي منظمة نشطة متقدمة من حيث الجودة وتوزيع كتب الأطفال، وتقوم بمنح كل سنتين وسام أندرسون هانس كريستيان لمؤلفي الأطفال والرسامين مثل استريد ليندغرينAstride lingrin، إريك كاستنر Irich Kastner، سنداك موريس Sendak ، أو أنو

1- انظر : Lathey, Gillian:***The Translation of Children's Literature*** AReader .p.1.

2- انظر : Xeni, Elena : ***Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation***.p3 keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English

3- انظر : Lathey, Gillian:***The Translation of Children's Literature*** AReader.p.2.

4- المرجع نفسه، ص 1.

ميتسومازا Mitsumasa ، وتكون هذه الجوائز مرفوقة بشهادات للترجمات الممتازة لكتب الأطفال، ترشحهم الأقسام الوطنية للمجلس الدولي لكتب الشباب(IBBY) [1].

وقد اكتسبت أدب الأطفال المقارن بعد ذلك مزيدا من الزخم مع تأسيس الجمعية الدولية للبحث في أدب الأطفال(IRSCL) في 1970[2]، و كان من أهدافها[3]:

1) تشجيع البحث الأكاديمي والمنح الدراسية في أدب الأطفال والشباب والقـراءة والمجالات ذات الصلة.
2) لتسهيل التعاون بين الباحثين في مختلف البلدان وفي مختلف فروع التعليم لتمكين الباحثين في مختلف البلدان لتبادل المعلومات، وتبادل مناقشة القضايا المهنيـة والنظريـة، وبدء وتنسيق البحوث.

وكانت تعقد مؤتمرها كل سنتين، توفر فيه الفرصة للعلماء من جميع أنحاء العالـم ، يتبادلون فيه الأفكار والمقترحات حول كل ماله صلة بمجال دراسات أدب الأطفال؛ وكان لكل مؤتمر موضوعه، كما كانت هذه المؤتمرات مناخا ملائما لتشكيل ذلك الموضوع والتأثير على السياسات الأكاديمية[4].

1-انظر : Tabbert, Reinbert: ***Approaches to the translation of chilhdren's literature*** -2002. A review of critical studies since 1960College of Higher Education, Schwabisch1

2- انظر : Xeni, Elena:***Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation***.p.3. keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English

3-انظر: الموقع الالكتروني لـ : ***International Research Society for Children's Literature*** [*www.**irscl**.com*]

4- انظر نفس الموقع : ***International Research Society for Children's*** Literature *[www.**irscl**.com]*

وتمثل الندوة الثالثة لجمعية البحث الدولي لأدب الأطفال (IRSCL) التي انعقدت في عام 1976 نقطة تحول في تاريخ الجمعية اذ كانت الأولى، ولعدة سنوات، المؤتمر الوحيد لأدب الأطفال المخصص للترجمة والتبادل الدولي لكتاب الطفل[1].

ويعتبرغوته كلينيغبيرغ Klingberg Gote واحدا من رواد هذا الموضوع[2]، وواحدا من الأكاديميين الأوائل الذين دعوا الى تجاوز البيانات العامة والمثالية وإيلاء الاهتمام الكبير للعمليات اللغوية، والأيديولوجية و اقتصاديات ترجمة كتب الأطفال[3]؛ وقد حرر بالاشتراك مع ماري أورفيغ Mary Orvig المجلد الأول من المساهمات ووثائق الندوة الثالثة لـ IRSCL عن كتب الأطفال في الترجمة في عام 1978[4]،

و بعد عشر سنوات من الندوة، نشر كلينيغبرغ Klingberg النتائج الأولى للتحقيق في تكييف كتب الأطفال لتلبية أعراف وعادات الثقافة الهدف في قصص الأطفال بين أيدي المترجمين (1986)، وكان هذا الكتاب ووقائع ندوة جمعية البحث الدولي IRSCL السالفة الذكرلعدد من السنوات المنشورين الوحيدين الأساسيين في الترجمة للأطفال [5].

وخلال الثمانينيات عمل العلماء في جميع أنحاء العالم مثل إمير أوسوليفان في ألمانيا، جان بيرو في فرنسا، ماريا فرناندیز لوبيز في إسبانيا ، وريتا أويتينان Rita Oittinen في فنلندا،من أجل فهم (الجهود الدولية) للتقدم الدولي وتأثير نصوص الأطفال

1- انظر : Gillian, Lathey :***The Translation of Children's Literature.*** AReader .p.1.

2- انظر : O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell, Routledge, London and New York,2005 p.77.

3- انظر : Lathey, Gillian:***The Translation of Children's Literature.*** AReader.p.2.

4- انظر : O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell, Routledge, London and New York,2005. p.77.

5- انظر : Lathey,Gillian :***The Translation of Children's Literature*** AReader.p2.

من خلال وسيط الترجمة[1].

وكدليل على الاهتمام المتزايد بأدب الأطفال بين المقارنين وعلماء الترجمة، تم خلال التسعينيات تخصيص أعداد بأكملها من مجلات الأدب المقارن و الترجمة لأدب الأطفال مثل الشعرية اليوم–(1992) *Poetics Today* 13:1 ، والمقارنة (1995) *Compar(a)ison* 2 ، والمقارنة الجديدة (1995) *New Comparison* 20، وميتا (2003) 2-1 :48 *META*[2].

قد تناولت مجلات أدب الأطفال أيضا، هذا البعد، من الأممية التي هي الموضوع الطبيعي لـ كتاب الطائر Bookbird، مجلة الأدب العالمي للطفولة، التي نشرها المجلس الدولى لكتب الشباب، إلى أعداد خاصة من مجلات أدب الأطفال حول قضايا عبر ثقافية والترجمة "الأسد ووحيد القرن" من ديسمبر 1996،على سبيل المثال، كانت قد خصصت لـ ستروولبيتر Struwwelpeter وأدب الأطفال الكلاسيكية،[3]؛ ونشرت مجلة وحيد القرن و الأسدL & U أعداد خاصة عن" نظرية أدب الأطفال الأوروبي (عدد 1 يونيو 1995)، "أدب الأطفال الأيرلندي " (عدد 3، سبتمبر1997)، و "أدب الأطفال الفرنسي "(عدد 1، يناير 1998)، والإيطالي (أبريل 2002)، هادفة بذلك إلى تعزيز الأبحاث في مجال أدب الأطفال[4]، ونشرت ChLAQ عددا خاصا حول " أدب الطفل العالمي" "(شتاء 2003–2004، المجلد 28، N. 4) (Winter 2003-2004,

---

1– المرجع السابق ــ ص:3.

2–انظر: Xeni, Elina***: Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation***.p3 keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English

3– انظر: Lathey, Gillian : ***The Translation of Children's Literature*** AReader.p.3.

4– انظر: Xeni, Elena :Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation.p3. keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English

.[1]Volume 28, N. 4)

ويذكر في هذا السياق نانسي شامبرزNancy Chambers ، رئيسة تحرير "الإشارة" (لا يمكن الاستغناء عنه): 'مقاربات الى كتب الأطفال' ، حرصت خلال 33 سنة من عمر المجلة بما شملته من مقالات عن الترجمة والمترجمين ، اثنان منها أعيد طبعهما هنا[2].

وكذلك ظهرت الموسوعات الدولية لأدب الأطفال التي تسرد ترجمات كتب الأطفال وتناقش الظواهر بين الثقافات بما في ذلك الترجمة (Doderer 1976-1984، بيتر هانتP.Hunt 1996؛ Kuemmerling-Meibauer 1999)[3].

كما يلاحظ في موسوعة الرفيق الدولي لأدب الأطفال التي تم تحريرها من قبل بيتر هانتPeter Hunt وشيلا بانيستير راي Sheila Bannister Ray (2004) ، ان نسبة كبيرة من الأعمال المنشورة مستمدة من المؤتمرات الدولية في هذا المجال الذي نحن بصدده مثل أعمال بيرو وبرونو Perrot and Bruno (1993) ، وايوارس ولينهـارت Ewers Lehnert ، وأوسيليفان (1994) O"Sullivan ، و وواب (2000) Webb ، ونويباور (2002) Neubauer [4].

وأخيرا، أخذت المؤتمرات الدولية الناجحة في مجال الترجمة للأطفال التي أقيمت

1- المرجع السابق ــ ص: 3.

2- انظر: Lathey,Gillian:***The Translation of Children's Literature.*** AReader.p.3.

3- انظر: Tabbert, Reinbert ***: Approaches to the translation of chilhdren's literature*** -2002. A review of critical studies since 1960College of Higher Education, Schwabisch Gmund.p.4.

4- انظر: Xeni, Elena :***Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation***.p.3. keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English

مؤخرا: Traduccion y Literatura Infantil في جامعة لاس بالماس في مارس 2002، مع مؤتمر المتابعة في عام 2005، والكتابة من خلال المرآة : المؤتمر الدولي حول ترجمة أدب الأطفال "في VLEKHO في بروكسل ، مارس 2004[1].

وتمثل هذه الألفية الجديدة نقطة تحول ثانية في هذا المجال، مع نشر اثنين من الاشتراكات البارزة في المعرفة والمناقشات حول ترجمة كتب الأطفال في أدب الأطفال المقارن لـ أوسوليفان، 2000؛ الترجمة الإنجليزية، الأدب المقارن للطفولة، 2005) إمير أوسوليفان تطبق رؤى المقارني للكتب المكتوبة للشباب . بالإضافة إلى نظرة علمية لهذا المجال، تقدم عددا من حالات تاريخية تكون مصدر إلهام لنظرة جديدة في التاريخ الدولي لأدب الأطفال[2].

1- انظر : Lathey,Gillian:***The Translation of Children's Literature*** AReader.p.3.

2- المرجع نفسه، ص3.

الفصل الثـــانـــــــــي

نحو تأسيس نظريـــة خاصـــة

بالترجمـــة لأدب الطفـــــــل

المقاربات النظرية في ترجمة أدب الأطفال ومسائلها

2. 1 المقاربات النظرية في ترجمة أدب الأطفال:

لم تصبح نظرية ترجمة أدب الأطفال موضوعا محوريا في الدراسات النقدية، وقسما جديدا لنظرية الترجمة، إلا منذ أربعة عقود، حيث أثرت خلالها بعض نظريات الترجمة بطريقة أو بأخرى في مقاربات ترجمة أدب الأطفال والاستراتيجيات والقواعد والمعايير المعتمدة، وشكلت مسائل هامة في هذا الحقل، وسوف نتعرض في السطور التالية إلى المقاربات النظرية المفتاحية في الترجمة لأدب الأطفال مع إتامار إيفن زوهار Itamar Even Zohar، وجدعون توري Gideon Toury ، وزوهار شافيت Zohar Shavit، وهانز فيرمير Hans Vermeer، وكاترينا رايس Katharina Reiss، ورينا أويتينان Ritta Oitinnen باعتبارهم من أوائل المساهمين في محاولة التنظير لترجمة أدب الأطفال.

2. 1. 1 نظرية النظام المتعدد

2. 1. 1. 1 إيتمار إيفين زوهار Itamar even- zohar :

ظهرت نظرية تعدد النظم أو النسق المتعدد Polysystem Theory في أواخر السبعينيات بفضل سلسلة من أبحاث قام بها إيتامار إيفن – زوهار Itamar even– zohar، وجمعت عام 1978 تحت عنوان أوراق في تاريخ فن الشعر Papers in Historical Poeics[1]، واعتمد فيها على بعض نظريات أصحاب المدرسة الشكلية إبان العشرينيات، الذين بحثوا في طرائق كتابة تاريخ الأدب Literary historiography وخلصوا إلى أن العمل الأدبي لا يجب أن يدرس وحده، بل باعتباره جزءا من " نظام أدبي "، وهو المصطلح

1– انظر: غينتسلر ادوين ، في نظرية الترجمة : اتجاهات معاصرة ، ترجمة د. سعيد عبد العزيز مصلوح، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2009، ص261.

الذي وضعه تينيانوف Tynjanov، ويعني به " هيكل الوظائف المنوطة بالنظام الأدبي، والتي تتداخل علاقاتها على الدوام مع الوظائف المنوطة بالنظم الأخرى"، وهكذا يمكن اعتبار الأدب جزءا من الإطار الاجتماعي والثقافي و الأدبي والتاريخي، وأما المفهوم الأساسي هنا هو مفهوم النظام system الذي يشهد حركة تغير داخلي، أو ما أسميناه – اصطلاحا– بالتحول mutation، وهي حركة دائبة، وتتضمن أيضا صراعا دائبا من أجل احتلال الموقع الأول في الأدب المعتمد [1].

ولكن إيفان زوهار يعترض في مقاله المنشور عام 1978 بعنوان (موقع الأدب المترجم داخل النظام المتعدد) على ما يسميه " خرافات المدخل الجمالي التقليدي "، وهي التي كانت تركز على ما يسمى بالأدب " الرفيع " ، وتتجاهل نظما أو أنواعا أدبية أخرى تعتبرها غير مهمة مثل أدب الأطفال وروايات الإثارة، ونظام الأدب المترجم برمته[2]، فهو يؤكد أن الأدب المترجم يزاول تأثيره باعتباره نظاما من زاويتين اثنتين :

- الأولى هي ما تختاره اللغة المستهدفة للترجمة إليها.
- والثانية هي مدى تأثير النظم الأخرى في معايير الترجمة و طرائقها وسياساتها.

وهو يركز من ثم على العلائق بين جميع هذه النظم في إطار المفهوم الجديد الذي وضعه، والذي أطلق عليه المصطلح الجديد " النظام المتعدد" أو " تعدد النظم "، وهو ما يشرحه شتلورث وكوي Shettleworth &Cowie في معجم دراســـات الترجمـــة (1997)

1- انظر : Mundy, Jeremy : ***Introducing Translation Studies :Theories and Aplications***,Routledge, Francis and Taylor, ,NewYork and London,2001.p.109.

2- انظر : Even-Zohar Itamar :***(The Position of Translated within The Literary Polysystem)*** in The Translation Studies Reader Edited by Lawrence Venuti,Routledge, 2000.p193.

على النحو التالي :

"المفهوم من مصطلح " النظام المتعدد " أنه تركيب موحد، أو نظام غير متجانس العناصر، وذو بناء هرمي، يتكون من عدة نظم تتفاعل فيما بينها، فيؤدي تفاعلها إلى توليد حركة تطور دينامية دائبة داخل النظام المتعدد كله "[1].

وأما البناء الهرمي المشار إليه، فهو المواقع الخاصة بالطبقات المختلفة للنظام المتعدد وتفاعلها فيما بينها في لحظة تاريخية معينة، فإذا كان أرفع موقع يشغله نوع أدبي " تجديدي " فالأرجح أن تشغل المواقع الدنيا الأنواع الأدبية "المحافظة"، وأما إذا كانت الأنواع المحافظة تشغل المواقع العليا، فالأرجح أن يأتي التجديد والابتكار من المواقع الدنيا التي تشغلها الأنواع الأدبية الأخرى، وإلا سادت فترة ركود[2]؛ وهكذا فان" حركة التطور الدينامية " ذات أهمية حيوية في النظام المتعدد، فهي تعني أن العلاقات بين النظم التجديدية والنظم المحافظة في تغير مستمر وتنافس فيما بينها، وهو ما يصفه الباحث بتعبير الفيض أي التدفق المستمر، ويقول انه السبب الذي يفسر عدم ثبات موقع الأدب المترجم، فقد يشغل موقعا أوليا وقد يشغل موقع ثانويا في النظام المتعدد، فإذا كان في الموقع الأولي " شارك مشاركة فعالة في تشكيل مركز النظام المتعدد"[3].

والأرجح أن يكون تجديديا ومتصلا بالأحداث الكبرى في التاريخ الأدبي في أثناء وقوعها، وكثيرا ما يقوم كبار الكتاب بإصدار أهم الترجمات و الترجمات التي تعتبر من العوامل الرئيسية في تشكيل نماذج جديدة للثقافة المستهدفة، فيقدمون أسسا فنية وشعريـة وفنون صنعة جديدة ويقول إيفين – زوهار إن هناك ثلاث حالات رئيسية يشغل فيها الأدب

1- انظر: **Shuttleworth,M. and M.Cowie : Dictionary of Translation Studies,** Manchester :St Jerome.(eds)1997.p.176

2- انظر : Even-Zohar Itamar **:(*The Position of Translated within The Literary Polysystem*)** in The Translation Studies Reader Edited by Lawrence Venuti,Routledge ,2000.p.193.

3- المرجع نفسه ص193.

المترجم الموقع الأول[1] :

1) اذا كان هناك أدب " حديث العهد " يسعى إلى توطيد أقدامه ويتطلع إلى نماذج جاهزة في الآداب " الأقدم " .

2) إذا كان الأدب "هامشيا" أو " ضعيفا " ويلجأ إلى استيراد الأنماط الأدبية التي يفتقر إليها.

3) إذا كان هناك منعطف حاسم في التاريخ أدى إلى إشاعة الإحساس الأدبي بأن النماذج الراسخة لم تعد كافية، أو حين تنشأ فجوة في أدب بلد من البلدان ...

وإذا كان الأدب المترجم يشغل موقعا ثانويا، فإنه يمثل نظاما هامشيا في إطار النظام المتعدد، ويكون تأثيره ضعيفا في " النظام الرئيسي "، بل قد يصبح عنصرا من عناصر الاتجاه المحافظ ؛ إذ يحافظ على الأشكال التقليدية ويتمشى مع المعايير الأدبية للنظام المستهدف. ويشير إيفين زوهار[2] إلى أن هذا الموقع الثانوي هو الموقع " الطبيعي " للآداب المترجمة، ومع ذلك فان الأدب المترجم قد يتكون من طبقات متفاوتة [3]، فبعضه قد يكون ثانويا، وبعضه (المترجم من مصادر أدبية كبرى) قد يكون أوليا، وهو يقول أن موقع الأدب المترجم " في النظام المتعدد "يتحكم في استراتيجية الترجمة [4].

أدب الأطفال واحد من جوانب النظام الأدبي، فهو غالبا ما يحظى بموقع هامشي في النظام الأدبي المتعدد، مع نفوذ ثقـــافي متدني؛ و شبيها بأدب الأطفـال، فإن ترجمـة أدب

---

1 – المرجع السابق ــ ص:193–194.

2 – المرجع نفسه، ص196.

3 – المرجع نفسه، ص195.

4 – المرجع نفسه، ص(196–197).

الأطفال تحتل موقعا هامشيا في النظام الأدبي، وتبقى في المحيط بتأثير هين، فهي تستند إلى معايير قائمة بنمط غالب وجنس خاص، وعلى إثر هذا، فإن ترجمة أدب الأطفال، استنادا إلى إيفين زوهار، غير معروفة وعرضة للتلاعب؛ في حين إن مترجم أدب الأطفال منتقص من قدره، ويشتغل في ظروف سيئة للغاية. و بإثارته للمسائل الأيديولوجية ، يؤكد زوهار على أثر القواعد على المترجمين من حيث " الدور والوضعية"، فمنذ أن كان متوقعا من المترجمين أن يستجيبوا إلى القواعد القائمة في ثقافة ومجتمع النص الهدف (الثقافة المتلقية) ، فإنهم بالتالي لديهم مسئولية أقل في مسار عملية الترجمة، وفي نظرإلى تومسن ولج ماث Thompson Wolgemuth (1998)، فانه مهما شعر المترجمون بأنهم أحرار كليا في الترجمة ، فإنهم لا يزالون يملكون آراءهم الخاصة تجاه الترجمة بوعي أو بدون وعي[1]

2. 1. 1. 2 جدعون توري Gideon Toury

وأما **توري**، فقد ركزعلى تطوير نظرية عامة للترجمة اتضحت أكثرفي كتابه الشهير بعنوان" دراسات الترجمة الوصفية وما بعدها " 1995، ودعا فيه إلى إنشاء فرع وصفي منهجي لهذا الحقل، بدلا من الدراسات الفردية المتفرقة[2] ؛ ويؤكد توري على كون الترجمات تشغل موقعا ما في النظم الاجتماعية والأدبية للثقافة المستهدفة، وأن ذلك الموقع يحدد استراتيجيات الترجمة المطبقة، ويقترح منهجا علميا يتكون من ثلاث مراحل للدراسات الوصفية المنهجية للترجمة تتضمن وصف العمل المترجم والدور الواسع النطاق للنظام الثقافي الاجتماعي[3]:

1- انظر: Xeni, Elena: ***Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation***.p.3. keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English

2- انظر: **Toury, G. : *Descriptive Translation Studies - And Beyond***, Amsterdam, Philadelphia, PA : John Benjamins. (1 995).p.10.

3- انظر: **Toury, G. : *Descriptive Translation Studies - And Beyond***, Amsterdam and Philadelphia, PA: John Benjamins. (1 995) .p36-9 and 102.

المرحلة الأولى، هي وضع النص في إطار نظام الثقافــة المستهدفـة، والنظـر إلى دلالته أو قبوله.

والمرحلة الثانية، هي مقارنة النص المصدر بالنص المستهدف لتحديد التغييرات، ورصد العلاقات بين ثنائيات مختارة من أجزاء النصين، ومحاولة إصدار أحكام عامة على مفهوم الترجمة الذي يقوم على العمل.

وأما **المرحلة الأخيرة،** فهي استنباط أحكام تتعلق باتخاذ القرار في المستقبل.

وتحتل المعايير موقع المركز في نظرية توري، وتمارس الفعل في كل مرحلة مـن مراحل الترجمة بدور الوسيط بين أنساق التكافؤ الموجودة بالقوة [1].

وأما تعريف " المعايير" عند " توري " فهو ترجمة لقيم أو أفكار عامة يشترك فيها مجتمع من المجتمعات– أي فيما يتعلق بما هو صواب أو خطأ، أو ما هو كاف أو قاصر– إلى تعليمات الأداء المناسبة، والقابلة للتطبيق في حالات خاصة[2]، وتعني في الواقع القيود الثقافية والاجتماعية التي تفرضها ثقافة معينة، أو مجتمع معين أو زمن معين.

و تنقسم المعايير لدى " توري " إلى ثلاثة أنواع [3] :

1– **المعايير المبدئية** initial وهي التي تشير إلى الاختيارات العامة التي يعمد إليها المترجم في الترجمة، فأما أنه يقبل معايير الثقافة أو اللغة المصدر فيخرج ترجمة كافية (adequate)؛أو يقبل معايير الثقافة أو اللغة المستهدفة، فيخرج ترجمة مقبولة (acceptable).

1– انظر: غينتسلر ادوين ، في نظرية الترجمة : اتجاهات معاصرة ، ترجمة د. سعيد عبد العزيز مصلوح، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2009 ، ص305.

2–انظر: **Toury, G.** (1 995) Descriptive Translation Studies - And Beyond, Amsterdam and Philadelphia, PA: John Benjamins.p36-9 and 102.

3– المرجع نفسه، ص56– 59.

2- **المعايير التمهيدية** preliminary ،هي تحدد ما يسميه بسياسات الترجمة، بمعنى اختيار النصوص بعينها للترجمة في زمن معين وثقافة معينة.

3- **المعايير العملية** operational norms ، وهي الخاصة بصورة تقديم النص المستهدف و المادة اللغوية التي يتكون منها، وتتفرع بدورها إلى قسمين [1]:

أ- **معايير مادية** تحدد وجود و موقع لوازم لغة الهدف في النص الهدف، والتقطيع النصي (الحذف، الزيادة، تغيير المحل).

ب- **معايير نصية لغوية** textual- linguistic norms خاصة تحدد الصياغة الفعلية الحالية للنص (اختيار المترجم للمادة اللغوية)، تتضمن القواعد اللسانية (مثال القواعد الأسلوبية العامة)، والقواعد الأدبية (تحديدا لما هو مناسب للنصوص الأدبية في جنس ومرحلة معينين إلخ).

وأما دراسة " التكافؤ في الترجمة" translation equivalence، فإنها لا تهدف إلى الحكم على المعنى بالمفهوم القديم بين النصين، بل هومفهوم وظائفي علائقي- functional relational [2] فقد قلب توري مدلول "التكافؤ" (equivalence) عن طريق تحديده بالعلاقة بالعلاقة الحميمية بين النص المصدر والنص الهدف (المنظور إليه على أنه ترجمة له) هو التكافؤ[3].

إن نموذج توري النظري في نظر تينا بيرتينانTiina Puurtinen يعتمد كأداة لوصف الترجمة عموما ، والترجمة الأدبية بوجه أخص؛ كما أن توري قد طبق نموذجه

---

1 - المرجع السابق ـ ص: 58- 59.

2 - المرجع نفسه ، ص 85.

3- انظر: Puurtinen, Tina ***:Theoretical Approaches and Empirical Studies,*** in (The Translation of ChildrensLiterature. AReader ,Edited by Gillian Lathey ,Multilingual Matters LTD,p.56.

على تحليل أدب الأطفال الألماني في الترجمة العبرية [1]؛ غير أن النقاش حول الترجمة على سبيل الكفاية أو على سبيل القابلية مستمر، ولكن بشكل استثنائي من جهة واحدة عندما يتعلق الأمر بأدب الأطفال؛ وذلك لأن اعتبارات الكفاية في ترجمة أدب الأطفال، لا تأخذ الأولوية أبدا مقابل تلك التي للقابلية في الثقافة المستهدفة [2]، وهذا ما يبرر التردد في اعتبار ترجمات كتب الأطفال ترجمات في أغلب الأحيان طالما كانت معايير الترجمة تركز على إحلال النص الهدف أقرب ما يكون إلى قطب القابلية [3]، بغض النظرعما إذا كان الكاتب "كلاسيا"، أو الموقع المركزي للنص في اللغة المصدر"[4].

2. 1. 1. 3 زوهار شافيت Zohar Shavit

وعلى نهج زوهار، فإن شافيت قد طور أكثر نظرية النظام المتعدد مطبقا إياها في ترجمة أدب الأطفال[5]؛ واستنادا إلى شافيت، فان مترجم أدب الأطفال يتمتع بحرية، وذلك بالنظر إلى المكانة الهامشية لأدب الأطفال ضمن النظام الأدبي المتعدد، ولذا فالمترجم مسموح له بالتلاعب بالنص بطرق مختلفة من خلال إدخال التغيير عليه، أو التوسع فيه، أو اختصاره، أو الحذف، أو الزيادة فيه؛ وكل ذلك لا يهم في نظر شافيت طالما هو مسموح

1- المرجع السابق ـ ص:57.

2- انظر : McAllister, Cheryl, Anne : ***Oversimplification in the Adaptation of Children's Literature to Film*** ,Master of Arts, university of Alberta , Fall 2009.p.36.

3- انظر: Puurtinen, Tina **:*Theoretical Approaches and Empirical Studies,*** in (The Translation of ChildrensLiterature AReader ,Edited by Gillian Lathey ,Multilingual Matters LTD,p.57.

4- انظر: McAllister, Cheryl, Anne: ***Oversimplification in the Adaptation of Children's Literature to Film*** ,Master of Arts, university of Alberta , Fall 2009.p.36.

5- انظر: Xeni, Elena: ***Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation***.p10. keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English

به في إطار الالتزام بالمبدأين التاليين الذين يقومان عليه أدب الأطفال:

أ- تعديل النص لجعله مناسبا ومفيدا للطفل في إطار ما يراه المجتمع في مرحلة ما جيدا للطفل من الناحية التربوية ،

ب- وتعديل الحبكة، و الشخصيات، واللغة حسب تصورات المجتمع عن قدرة الطفل على القراءة و الفهم [1].

وتتجلى الخصائص المنهجية عملا بهذا المبدأين في الجوانب التالية [2]:

1-الانتساب إلى نماذج موجودة : النصوص التي تتوفر على شكل نموذج النص المصدر، والذي لا يوجد في الثقافة الهدف قد يعدل و تحدث تغييرات بالأساس عن طريق إزالة عناصر بغية تكييفها مع النماذج التي توجد في الثقافــة الهدف، فعلى سبيل المثال، الأهجوة (satire) كتبت أصلا للراشدين، وربما تغيرت إلى قصة فانتازيا (fantasy story) بسيطة؛ لأن نموذج الأهجوة غير موجود في أدب الأطفال المتلقي.

2-الحفاظ على تكامل النص integrality of text : يكون في هذا السياق مسموحا به للمترجمين التلاعب بالنص المصدر من أجل تكييفه مع مستوى الفهم لدى الطفل والمعايير الأدبية المناسبة له، وكذلك مع القيم الأخلاقية المسيطرة في المجتمع الهدف.

3 - مستوى التعقيد للنصوص : هذه الخاصية مرتبطة بتبسيط النصوص بمعنى أنه إذا توفر النص على مستويين أو أكثر كما يحدث في حالة النصوص المزدوجة (القراءة)، فانه يبسط إلى مستوى واحد.

4- تعديل النصوص لأغراض إيديولوجية:أي أن أدب الأطفال وسيلة تعليمية إيديولوجية، و يتم في هذا السياق استعمال النص كأداة تخدم أغراضا إيديولوجية للثقافة

1- انظر : Shavit,Z :***Translation of Children s Lierature*** in (The Translation of ChildrensLiterature. AReader ,Edited by Gillian Lathey ,Multilingual Matters LTD,p.26.

2 - المرجع نفسه، ص 28-39.

المستهدفة.

5- المعايير الأسلوبية : هذه المعايير تشير إلى الأسلوب الأدبي الرفيع وهي هامة في أدب الأطفال لأجل أغراض تعليمية بما أنها تثري معجم الأطفال[1].

ما يمكن قوله بملاحظة هذه الخصائص هو أن شافيت يتصرف للوصول إلى العناصرالرئيسة التي تلعب دورا هاما في عالم ترجمة أدب الأطفال : النص، دور المترجم، وقواعد الترجمة والاستراتيجيات المطبقة خلال مسار عملية الترجمة، فشافيت يساهم أيضا في تحديد العلاقة بين أدب الأطفال و أدب الكبار بتعريف الأنظمة الفرعية للأدبين – الأطفال والكبار – المعمد وغير المعمد، واستنادا لها، فان كل أدب الأطفال يحتفظ بموقع مشابه وله مسلك مشابه لأدب الكبار غير المعمد، وبهذه الاكتشافات ، فإن

شافيت أبرزت دور ووضعية أدب الأطفال وساهمت بمقياس واسع في الاعتراف به [2].

2. 1. 2 نظرية الأغراض لفيرمير Vermeer ، ورايس Reiss :

إن نظرية سكوبوس التي تطورت على أيدي الوظائفيين (فيرمير Vermeer ، ورايس Reiss، وهونيج Honig ، و كاسمول Kussmaul ، ونورد Nord) حظيت بتطبيقات هامة في الترجمة لأدب الأطفال، وأخذا بالغرض على أنه أهم مقياس في أي ترجمة تقوم على حاجيات وتوقعات قراء النص الهدف، فان هذه المجموعة من المنظرين غيرت من نقطة مرجعيتها من النص المصدر الذي كان يعتبر الأصل المقدس منذ ذلك الحين[3]، إلى

1- انظر : Xeni,Elena : ***Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation***.p.31.

keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English

2- المرجع نفسه، ص3.

3- انظر : Hönig, H. (1997). „***Positions, Power and Practice: Functionalist Approaches and Translation Quality Assessmen***t", in Schäffner, C. (ed.), *Translation and Quality, Special Issue of Current Issues in Language and Society*, 4/1, p.9.

القارئ، واضعين الطفل القارئ في موقع المركز، و باعتماد هذا المنحى بتفعيل دور الطفل القارئ والنص الهدف، منحت النظرية دورا جديدا للمترجم باعتباره الآن خبيرا[1] مع أكثر حرية، وهو معفى من كل التزامات في إعادة إنتاج النص المصدر في الثقافة الهدف، فان المترجم أصبح يحظى باحترام وله مكانة في سياق هذه النظرية؛ وأصبحت الترجمة ينظر في المقابل إليها على أنها "منتوج ثقافي"، ومسار عملية الترجمة على أنه "إجراء ثقافي حساس"[2]، وهو جانب له علاقة بنظرية النظام المتعدد والمنعطف الثقافي.

وترى كاثرينا رايس(Reiss 1982) أن نماذج النص الإخبارية التعبيرية، العملية والسمعية – البصرية audio-medial ، كلها ممثلة في أدب الأطفال، وان كان نموذج النص التعبيري مهيمنا فيه، متمثلا في النثر القصصي Fictional prose وحكايات الجن، ويكون الهدف الأول فيه هو الحفاظ على التنظيم الفني artistic organisation (الترتيب، الأعداد، وأسلوب النص المصدر أثناء نقله للمضمون)[3] .

واستنادا إلى رايس وفيرمير، فان وظيفة الترجمة ليست بالضرورة متطابقة مع تلك التي للنص المصدر، و يبقى النجاح في تحقيق الوظيفة المحددة للترجمة أكثر أهمية من انجاز الترجمة بأي طريقة معينة [4].

وامتدادا للنظرية الوظيفية ، تؤكد أوسيليفان على وجوب التمييز بين أنماط النصوص

1- انظر: Thomson-Wolgemuth, G : ***Children's Literature and its Translation: An Overview*** Department of Linguistics Language and Culture, University of Surrey, MA.Thesis, 1998. p.105.

2- انظر: Vermeer, H. J. (1994) : ***Translation today: Old and new problems***", *in* ***Translation Studies:An Interdiscipline***, Snell-Hornby, Mary, Franz Pöchhacker and Klaus Kaindl (eds.),p.10.

3- انظر: Puurtinen, Tina :***Theoretical Approaches and Empirical Studies***, in ***(The Translation of Children's Literature*** AReader ,Edited by Gillian Lathey ,Multilingual Matters LTD,p.61.

4- المرجع نفسه، ص61.

ووظائفها ، وذلك في سياق توافق الترجمات وتطبيقها النصي ، وفي مثل هذه المقاربة ، مثلا ينبغي علينا التمييز بين النصوص ذات المتطلبات الجمالية مثل النصوص المجازة ، أين يجب المحافظة قدر الإمكان على الطابع الجمالي للنص المصد ر، بينما تكشف التطبيقات الواضحة في ترجمات – من صيغة القصة – أن الاهتمام الأول يكون لمتعة القارئ وفهمه/ها للنص"؛ و النصوص المحددة حسب درجة صعوبتها اللسانية ووظيفتها في التحفيز على القراءة مثل(كتب القراءة الأولى للأطفال) ، والتي نظرا لمحدودية معجم القراء المستهدفين، فان سهولة الفهم تمثل الوظيفة الأولى فيها؛ وكذلك النصوص التي يكون المضمون فيها أكثر أهمية من الشكل في مثل الكتب ذات الطابع الإخباري [1].

2 . 1. 3 أويتينان و الترجمة الحوارية Oittinen and Dialogic Translation

نظرية الترجمة الممحورة حول الطفل A Child –centred theory of translation

تعد الدراسة الأدبية لـ Ritta Oittinen (1993–2000)عن ترجمة أدب الأطفال، المساهمة النظرية الأكثر انتشارا من بين المساهمات الأخرى، فقد اتخذت موقفا للحديث عن الترجمة للأطفال لا لترجمة أدب الأطفال ؛ و ركزت حصريا على القارئ الطفل مناقشة أية سلطة على النص [2].

وقد قامت مقاربتها على جانب من الفئات الحوارية لباختين، وجانب آخر من نظرية جماليات التلقي للويز روزانبلات، مع مفهوم الترجمة الوظائفي Functionalist translation concept الذي يقول بأن الترجمة ينبغي أن تكون نصا هدفا – وظائفيا – صحيحا مرتبطا بنص مصدر موجود بطرق محددة بنحو مختلف، تبعا للوظيفة المرغوب فيها، أو المطلوبة

---

1 – المرجع السابق ــ ص:62.

2– انظر: O sullivan, Emer : ***Comparative Children Literaure***,Translated by Anthea Bell, Routledge,2005.p78.

للنص الهدف [1].

وترى أوتينان Oittinen أن الترجمة الصحيحة هي التي ينخرط كل من قارئ النص الهدف، وكاتب النص المصدر، والمترجم في حوار مفاده أن : "أنا" قارئ الترجمة تلتقي بـ "أنت" للمترجم، والكاتب، والرسام[2]؛ و تشير أوتينان غالبا إلى أن القراء الأطفال يمكن تحديديهم نسبيا فقط استنادا إلى فترتهم وثقافتهم ووضعيتهم، ولكن في نفس الوقت تكتب في شكل عام حول الثقافة المهرجانيـة الأخرى للطفولة و الطفل كقارئ[3].

وترى أوسيليفان أن ما دعت إليه أوتينان فكرة طوباوية عن الأطفال و ما هم قادرون عليه في ظروف مثالية [4]؛ لأن الطفل الذي تكتب حوله وله تترجم، وذلك بالتأكيد الدقيق على الجانب الشخصي الذي تلعبه صورة المترجم عن الطفولة في توجه الترجمة، يكون طفلا نبيها وقادرا مع ثقافته المهرجانية الخاصة (carnivalistic culture)، طفلا يجب احترامه، ويجب أن يصغى إليه، طفلا يكون قادرا على الاختيار [5].

وتعتقد أوتينان Oittinen أن المترجم في البنية الحوارية لمراحل الترجمة، لا ينبغي له أن يسقط ما لديه ويتكلم، ولكن عليه كذلك أن يستمع، ينضم إلى الأطفال، و يغوص داخل عالمهم المهرجاني، لا يدرسهم ولكن يتعلم منهم [6].

1- المرجع نفسه، ص 78.

2- انظر : Oittinen, Riitta : ***I Am Other : On the Dialogics of Translating for Children***, Tampere : University of Tampere,1993.p.95.

3- انظر : O sullivan, Emer : ***Comparative Children Literaure***,Translated by Anthea Bell, Routledge,2005.p.28.

4- انظر : Oittinen, Ritta : I Am Other : On the Dialogics of Translating for Children, University of Tampere,1993.p.29.

5-انظر : O sullivan E ,***Comparative Children Literaure***,Translated by Anthea Bell, Routledge,2005.p78.

6-انظر : Oittinen, Ritta : ***I Am Other : On the Dialogics of Translating for Children***, Tampere : University of Tampere,1993.p.34.

واستنادا لأوسيليفان، فان مفهوم الوفاء في الترجمة لدى أوتينان أصبح يدين به المترجم إلى الكاتب لا إلى النص المصدر، فالمترجم في نظرها يكون وفيا لمؤلف النص المصدر إذا قبل القراء و تمتعوا بالترجمة، وهي بهذا، تقلص وظائف أدب الأطفال الممكنة إلى مجرد واحدة : النص الهدف – في أي شكل كان – يجب أن يغرى القراء[1].

والواقع، أن مقاربة أوتينان Oittinen تعد خطوة جريئة من حيث إظهار دور وأهمية الصورة الفردية لدى المترجم عن الطفولة، وتركيزها على جوانب هامة في قراءة الأطفال مثل علاقتهم الجسدية والمادية باللغة، وكذلك على ظروف وعوامل التلقي لدى الأطفال؛ ولكن على الرغم من تأكيدها على إمكانية تطبيقها على أدب الأطفال كله إلا أنها تبقى في نظر أوسليفان O'sullivan ، مقاربة مضطربة غير متميزة، لا تمثل نظرية شرعية شاملة لأدب الأطفال وترجمته؛ وذلك لكونها تعاني من افتراض أن أدب الأطفال في مجمله متجانس موحد التركيب، وهذا ما يتنافى مع خصوصية تكوينه وتنوع أشكاله، إذ يتوجه إلى سلسلة واسعة من مجموعات الفئات العمرية المختلفة، وكذلك يتضمن أشكالا مختلفة مثل الكتب المصورة و الأجناس التامة (كالدراما drama، و الشعر poetry، وما ليس بالقصة أو الخيال non-fiction الخ)، وكذا الأجناس الفرعية sub-genres في وضعياتها المختلفة different status (السلسلات الأدبية على سبيل المثال series literatures)، بالإضافة إلى ذلك، التنوع الواسع للوظائف و أنماط الاستعمال النصي ؛ في حين أن تحليلها في الأساس لا يتجاوز ترجمات كتب الأطفال لسن ما قبل الدراسة كالكتب المصورة وقصص القراءة بصوت مرتفع[2]، وهذا ما يدعو إلى التشكيك في قابلية تطبيقه العملي[3].

1-انظر : O sullivan, Emer : ***Comparative Children Literaure***,Translated by Anthea Bell, Routledge,2005.p.78-9.

2- المرجع السابق ــ ص:79.

3- انظر : Puurtinen, Tina **:*Theoretical Approaches and Empirical Studies***, *in (The Translation of ChildrensLiterature* AReader ,Edited by Gillian Lathey ,Multilingual Matters LTD,p.63.

2. 1. 4 مقاربة إمير أوسيليفان Emer O'sullivan Approach

2. 1. 4. 1 المترجم الافتراضي والقارىء الافتراضي في أدب الأطفال المترجم

خلافا لما جرت عليه العادة لدى النقاد في تحليل "التغييرات Shifts "، و"التعديلات Adaptations " ، و" التلاعبات Manipulations " التي تحدث في أدب الأطفال؛ وذلك على ضوء المعايير الاجتماعية والتربوية والأدبية السائدة في ثقافات وآداب اللغة المصدر و اللغة الهدف معا، في زمن معين؛ فإن أوسيليفان تركز في مقاربتها هذه على وسيط بعض هذه التغييرات وهو المترجم من أجل تحديد حضوره في النص المترجم[1].

وإذا كانت مسألة مرئية المترجم The translator visibility قد نوقشت كثيرا في دراسات الترجمة منذ أن استعمل لاورانس فنيوتي Lawrence Vanuti مصطلح عدم المرئية invisibility [2]، فإن أوسيليفان قد تبنت نموذج التواصل السردي لجيليانا شيافي Juliana shiavi 1996 للدلالة على حضور المترجم المستطرد discursive presence على المستوى النظري، كما أشارت إلى الاستراتيجيات المختارة و تموضع المترجم في علاقته بالسرد المترجم للدلالة على مستوى النص[3].

وتقترح أوسيليفان نموذجا تواصليا للترجمة، يرتبط بحقول السردية النظرية ودراسات الترجمة في بحث المسائل المتعلقة بحضور المترجم بتوجيه الأسئلة التالية[4]:

1- انظر: O sullivan, Emer :***Comparative Children Literaure***,Translated by Anthea Bell, Routledge London and New York,2005 p.104.

2- انظر: Venuti, Lawrence : ***The Translator's Invisibility :A History of Translation***, Routledge London,New York,1995.p.104.

3- المرجع نفسه ، ص 104.

4- المرجع نفسه ، ص 104.

1- ما نوع المترجم الذي يمكن إدراكه في النص؟

2- أين يمكن تحديد موضع المترجم في فعل التواصل والذي هو (النص السردي) ؟

3- كيف يختلف القارئ الافتراضي للنص الهدف عنه في الأصل ؟

وترى أوسيليفان أن الأنماط السردية المقترحة من طرف واين بوث Wayne Booth و سيمون شاتمان Seymone Chatman، وجيرار جينات Gerard Genette وآخرين تتعلق بالنصوص السردية وتخفق في التمييز بين النصوص الأصلية والترجمات؛ لأنها تركزعلى مبدأ الشفافية والتطابق في تكريس تكافؤ الترجمة مع النص الأصل[1]، وهو توهم في نظرها يدعوه تيو هرمانس Theo Hermans بـ" إيديولوجيا الترجمة " [2]، وهو ما منع إلى وقت قريب دراسة الحضور المستطرد للمترجم في النص المترجم من وجهات نظر سردية[3].

إن الفرق الأساسي يظهر في فعل التواصل السردي بين سرد النص الأصل والترجمة، على مستوى القارئ الافتراضي أو الوسائط الناتجة عنه، وتعتمد أوسيليفان على نموذجين لمرحلتين متتاليتين لفعل التواصل السردي في عملية الترجمة من النص الأصل إلى النص الهدف [4].

---

1 – المرجع السابق ــ ص: 105.

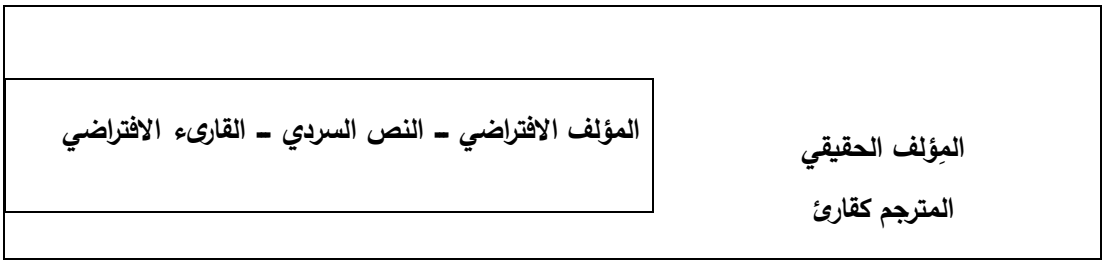
2– أنظر: Hermans,Theo (1996) :***'Translation's Voice in Translated Narrative***',Target8,1,p.27.

3– انظر : O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell, Routledge, London and New York,2005. p.105.

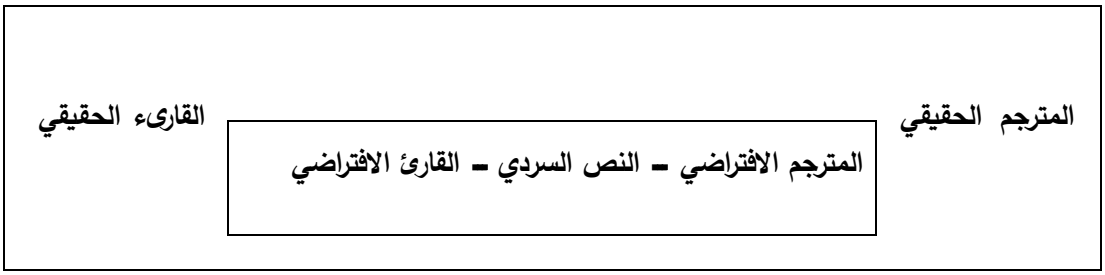
4 – المرجع نفسه ، ص105.

النموذج الأول[1] :

(أ)



(ب)



إن القارئ الافتراضي للنص الأصل – كما هو موضح في القسم الأول من النموذج تمت قولبته بواسطة اختيار شفرة لسانية محددة من خلال أسلوب أدبي معين، فهو كينونة زمن خاص، وثقافة خاصة، و في الترجمة يتصرف المترجم، للتحري الأول، كقارئ حقيقي للنص المصدر باعتباره متعودا على ثقافة و لغة النص الأصل، ويكون في وضع يجعله ينتحل دور القارئ الافتراضي للنص الأصل، ليحدد طبيعة المؤلف الافتراضي والقارئ الافتراضي معا.

وفي النصف الثاني للمرحلة المبينة، يكون المترجم – باعتباره نظيرا للمؤلف الحقيقي للنص الأصل – هو من ينشىء النص الهدف بطريقة ما تجعله مفهوما من قراء الثقافة الهدف الذين تختلف أعرافهم conventions وشيفراتهم codes وخياراتهم preferences عن تلك في الثقافة المصدر[2].

1- المرجع نفسه ، ص106.

2- انظر : Schiavi, G (1996) :'***There Is Always a Teller in Tale*** ' Target 8,p.15.

ومهما يكن، فإن المترجم لا يقوم بإنتاج نص جديد تماما، لكن بالأحرى، كما حددت جيليانا شيافي، يعترض البلاغ، وينقله، ويعيد تقديمه للقارئ الجديد الذي سيلتقي الرسالة "message"[1]، وبتفسيره للنص الأصل، وباتباعه لمعايير معينة، وبتبنيه لاستراتيجيات وطرق خاصة، فإن المترجم– استنادا لشيافي، يقوم ببناء علاقة حميمة جديدة بين ما يجب أن ندعوه ' النص المترجم' وجماعة القراء الجدد[2]، وبفعله هكذا، ينشىء قارئا افتراضيا مختلفا عن الذي في النص المصدر[3].

ترى أوسيليفان أن القارئ الافتراضي يمكن أن يعادل القارئ الافتراضي للنص المصدر، بدرجات متفاوتة، لكنهما ليس متماثلين لأن القارئ الافتراضي للترجمة سيكون دائما كينونة مختلفة عن القارئ الافتراضي للنص المصدر[4].

وإذا كان القارئ الافتراضي يختلف عن نظيره /ها في النص المصدر، فإن السؤال الذي ينبغي طرحه : ما هو الوسيط الذي يصنع الفرق ؟

و للإجابة عن ذلك، استنادا لشيافي، أن القارئ الافتراضي للنص المصدر، يكون قد تولد بواسطة المؤلف الافتراضي، وللسبب نفسه، فإن القارئ الافتراضي للنص الهدف يكون مولدا (ناتجا) بواسطة نفس الوسيط : المترجم الافتراضي[5]، وبعرض نقاط التواصل بين السارد و المسرود له (narratee) و القارئ الافتراضي للنص المصدر، فإن شيافي قد بينت

1- المرجع نفسه ، ص 15.

2- المرجع السابق ـ ص: 7.

3- المرجع نفسه ، ص 7.

4- انظر : O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell, Routledge, London and New York,2005. p.105.

5- انظر: Schiavi, G 'There Is Always a Teller in Tale ' Target 8,1996.p.15.

المجال الذي يفاوض فيه المترجم كل القوالب في النص، و انطلاقا من نقطة المفاوضة تلك، فإنه يعترض البلاغ، وينقله، ويعيد تقديمه للقارئ الجديد[1]، و في رسمها البياني، فإن شيافي – استنادا لأوسيليفان – قد حددت مكان المترجم الحقيقي داخل إطار النص ذاته، بجنب وسائط السارد ، والمسرود له (narratee) و القـــــارئ الافتراضي الملازمين[2].

غير أنه تماما مثل المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي، فإن المترجم الحقيقي لا ينتمي إلى مستوى النص، ولكنه وسيط خارجي بوظيفتين اثنتين يمارسهما هما: التلقي والإنتاج، وهما وظيفتان منعزلتان، إحداهما عن الأخرى كما هو مبين في الشكل[3].

إن وعي المترجم لايكون بالضرورة، أوبشكل حصري المترجم الحقيقي، فالكل متورط في الترجمة، فالمترجمون، المحررون، مخططو البرامج، أيضا، يمكن وجودهم في وسيط المترجم الافتراضي؛ فهذا يمكن بيانه –على سبيل المثال– من خلال مقارنة طبعات مختلفة لنفس الترجمة، مثل الترجمة الفرنسية لـ إريك كاستنر(1931) (Petit Erich Kastner's Point et ses amis 1936-1982)، والتي تمت فيها إزالة الملاحظات والتعقيبات الميتا قصصية بعد كل فصل من الطبعة الورقية الأخيرة، مغيرة معنويا الواقعة الكاملة للقصة، والتي تقوم جزئيا على التفاعل بين هذيـن العاملين المتناقضين للفصـل والملاحظة[4].

وبناء على هذه المناقشات، يقدم الشكل التالي رسما بيانيا نهائيا للنص السردي

1– المرجع نفسه ، ص 7.

2– انظر : O'Sullivan,Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell, Routledge, London and New York,2005. p.107.

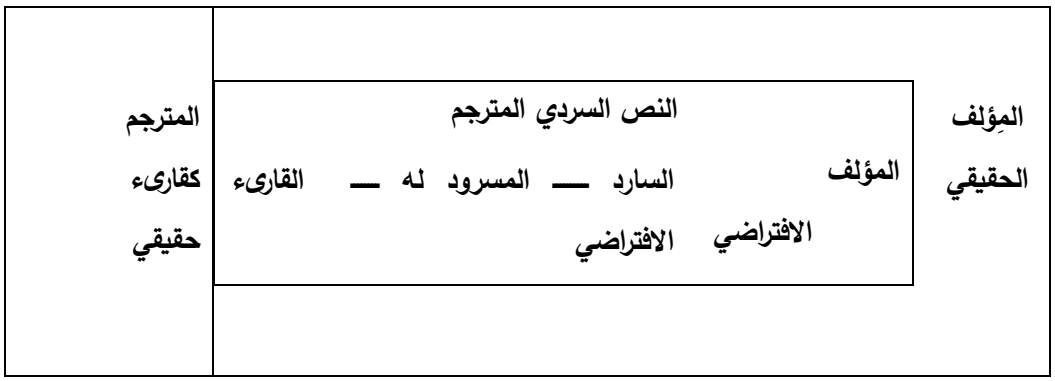
3– المرجع نفسه ، ص 107.

– المرجع نفسه، ص 107. 4

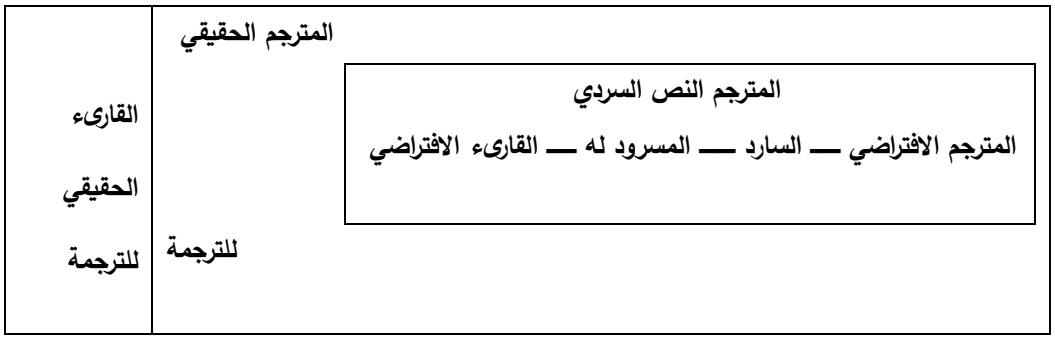
المترجم في تعديل شيافي، مدمجا كل الوسائط و المراحل المذكورة في الأعلى [1] :

النموذج الثاني :

(أ)



(ب)



ويمكن وصفه كما يأتي:إن التواصل بين المؤلف الحقيقي للنص المصدر والقارئ الحقيقي للترجمة يكون مخولا (ممكنا) بواسطة المترجم الحقيقي الذي يكون هنا (تقابلا مع نموذج شيافي) متموقعا خارج النص، فأول عمل لذلك الوسيط المتلقي الذي لا يزال إذا، في موقف ما فوق النص extratextual ، ينقل النص المصدر عبر الوسيط ما داخل النص intratextual إلى المترجم الافتراضي.

إن السارد، و المسرود له، والقارئ الافتراضي للنص الهدف، كلهم يولدون بفضل المترجم الافتراضي، ويمكن أن يكونوا تقريبا مكافئين لنظائرهم في النص المصدر، لكن

1- انظر : Schiavi, G 'There Is Always a Teller in Tale ' Target 8,1996.p.1.

يمكنهم كذلك أن ينحرفوا بشكل معنوي، وبالتالي، فإن الحضور المطّرد في النصوص المترجمة، ينبغي أن يوجد فوق وما وراء سارد النص المصدر، أي: المترجم الافتراضي، يمكن القول أن هناك صورتين حاضرتين في الخطاب السردي للنص

المترجم: صوت السارد للنص المصدر وصوت المترجم[1].

وفي نظر أوسيليفان، فإن هناك مستويين يمكن على أساسهما تحديد حضور المترجم المستطرد في النص السردي:- المستوى الأول يتعلق بالمترجم الافتراضي باعتباره مبدعا لمثل هذه المرافقات كالمقدمات و الشروحات الميتالغوية كالحواشي، كما حددها هرمانس عندما تكون الشروحات قطعية، و تكون لغة المصدر نفسها الموضوع، ولا يترك التعيين السياقي خيارا آخر[2].

ويفهم من هذا، حسب أوسيليفان، أن صوت المترجم لهرمانس هو- إذا- تقريبا ميتالغوي؛ فمبدئيا، هو" مدمج كليا ضمن صوت السارد"، وأما المستوى الثاني – كما تضيف أوسيليفان- هو مستوى السرد ذاته حيث يمكن على ضوئه تحديد صوت المترجم كصوت يتم انتزاعه من صوت السارد للنص المصدر وعادة ما يكون مقلدا، وهذا الصوت النوعي، حسبها، غير معترف به من دراسات الترجمة و السرديات، وهو ما تدعوه صوت سارد للترجمة، وتضيف، إنه ليس مسموعا فقط عندما يحتاج أحد إلى شرح موجود أو تكون اللغة ذاتها موضوعا، إنه حاضر في كل النصوص السردية المترجمة على مستوى السرد ذاته[3].

إن العلاقة الحميمة الوثيقة بين صوت سارد الترجمة وصوت ســـارد النص المصدر

1- انظر: O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell Routledge, London and New York,2005. p.107.

2- أنظر: Hermans,T :***'Translation's Voice in Translated Narrative***' , Target8,1,1996.p.23.

3- انظر: O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell, Routledge, London and New York,2005.p.109.

يمكن أن تتنوع بشكل واسع تبعا لممارسات الترجمة الملحوظة في سياق معين، فصوت السارد للترجمة يمكن أن يتسلل من خلف صوت سارد النص المصدر، بمعنى أنه يقلده بأكمله أو يغني – مجازيا– في تساوق معه ؛ وعلى أساس هذه العلاقة، فإن هناك نوعين من الترجمة: – **الترجمة الحوارية**، وتكون فيها كل الأصوات في النص المصدر مسموعة تماما بحقوقهم الملكية في الترجمة، و لا يتغير فيها توجيه الكلام؛ **و – الترجمة الأحادية الصوت** التي يحاول فيها المترجم الافتراضي مراقبة النص المصدر مع صوت يبقى عادة مهيمنا و منظما، وعادة تكون له الكلمة الأخيرة و أخيرا مغيرا لتوجيه الكلام [1].

2. 1. 4. 2 صوت المترجم وصوت سارد الترجمة :

The voice of the translator and the voice of the narrator of the translation

و تواصل أوسيليفان، أن الصوت الخصوصي لسارد الترجمة بدا أكثر وضوحا في أدب الأطفال منه في مجالات أخرى بسبب بنية التواصل التناظرية النوعية التي تميز النصوص المكتوبة و المنشورة من طرف الكبار للأطفال، ففي هذه النصوص، تلعب المفاهيم الثقافية الخاصة بالطفولة دورا ما في تحديد بناء القارئ الافتراضي[2] :

- ماذا يريدون أن يقرأوا؟
- ما هي معارفهم، وقدراتهم اللغوية؟
- إلى أي مدى ينبغي الضغط عليهم؟
- ما هو المناسب لهم؟
- بماذا يتمتعون؟

1– المرجع السابق ــ ص: 109.

2– المرجع نفسه، ص 110.

2. 1. 4 .3 صوت المترجم في المرافقات The voice of the translator in paratexts

إن تأثير المترجم الافتراضي وحضور صوت المترجم وصوت سارد الترجمة يتم اكتشافه بسهولة ووضوحا أكثر و اتساعا في أدب الأطفال؛ فأما صوت المترجم الافتراضي، فيمكن سماعه في المرافقات النصية مثل الهوامش (footnotes)، والمعاجم (glossaries)، والمقدمات (forewords)، إلخ، التي تتضمن رسائل جديدة لقارئ النص الهدف، وقد نشأت كلية مع المترجم، و إذا ظهرت في السياق الأدبي، فإنها تكون زيادة عملية (pragmatic addition) لنص غير عملي (nonpragmatic text) ، مغيرة بشكل لا مفر منه خصيصة التواصل. واستنادا إلى نورد Nord.C، فالتعليقات الخارجية للنص تقذف بالقارئ خارج الوضعية الداخلية، وتبدع حالة ميتا نصية أو ميتا بلاغية ينعكس القارئ فيها على النص و مسافته منه، وبهذا فالتعارض بين وظيفة النص ووظيفة التعليقات لا تغير فقط أثر النص إلى درجة قطعية، ولكن كذلك يشرك النص ككل مع نص من نوع مختلف[1].

ويفهم من هذا أنه إذا كان عامل المعجم اللغوي الذي يشكل معرفة إضافية مكملة عن الحقائق التي يقوم عليها السرد، لا يلعب إلا دورا بسيطا في أدب الكبار لكونه ' ليس أدبيا'، وأجنبيا عن السرد، فإنه يلعب دورا رئيسا في أدب الأطفال، أين يكون لشرح الحقائق في معظم صورها الابتدائية وجود، ويؤخذ ذلك على أنه امتياز[2].

2. 1. 4. 4 سارد الترجمة :

The narrator of the translation

إن حضور سارد الترجمة يكون مدركا عندما تكون الترجمة مسرودة بشكل مختلف عن النص المصدر، من بين أشكال السرد المتشعب divergent، السرد المضخم

1- المرجع السابق ــ ص: 110-111.

2-المرجع نفسه ، ص111.

amplifying والسرد المخفض reductive[1].

2. 1. 4. 5 السرد المضخم :

amplifying narration

إن الإضافات الشارحة للنص(المعجم اللغوي) يمكن أن تقدم بديلا للشروح المرافقة، ومع ذلك يمكن أن تضخم إلى درجة كون صوت المترجم التفسيري كسارد للترجمة مختلفا كثيرا في طبيعة الشكل (الصياغة) عن ذلك الذي لسارد النص المصدر، ذلك أنه يحجب الصوت السردي الأصلي، فنحن لدينا– إذن – تكوين جديد للقارئ الافتراضي، يمكن لهذا أن يوضح جيدا– حسب أوسليفان– من خلال الترجمة الألمانية لـ رولد داهلز Roald Dahl's كاهن بيلزوك The vicar of Nibbleswicke Dahl 1991 [2].

2. 1. 4. 6 السرد المخفض

: Reduce narration

يقوم المترجم الافتراضي، في المقابل بحذف سطور، وقطـع أجزاء من النص وتخفيض أدوار قراء كثيرين مسجلين في النص المصدر إلى عدد قليل في النص الهدف، وهذه التغييرات تؤدي إلى تكوين القارئ الافتراضي للترجمة مخالفا للقارئ الافتراضي للنص المصدر[3].

ويمكن للتخفيض (reduction) أن يجعل النصوص الموجهة إلى الكبار(الراشدين) والصغار(الأطفال) معا، تبدو كأنها كتبت للأطفال وحدهم، فمثلا حكايات الجن لـ كرستيان أندرسون قد اعتبرت لزمن طويل قصصا للأطفال لا غير في البلدان المتحدثة بالإنجليزية،

1- المرجع السابق ــ ص: 113-114.

2- المرجع نفسه ، ص 114.

3- المرجع نفسه ، ص 115.

وحكايات'أسفل القوائم المحجلة من الجلد' لجيمس فينيمور كوبر James Fenimore Cooper ، كان ينظر إليها كأعمال للشباب في ألمانيا؛ لأنها قد ترجمت خصيصا لقراء شباب؛ وفي كلتا الحالتين، عد هذا تخفيضا لتوجه متعدد أكثر أي موجهة إلى أكثر من مرسل واحد[1].

وبالنسبة لحجب سارد النص المصدر :

text Drowning out the narrator of the source

فإن التغييرات في الأسلوب السردي للترجمة يوفر دليلا على مراجع المترجمين و افتراضاتهم حول قرائهم، وكذلك على القواعد والأعراف المهيمنة في أدب الأطفال، مع أنه أكثر وضوحا منه في الأمثلة المتعلقة بتضخيم و تخفيض السرد أعلاه (سابقا)، فإن هذا واضح عندما يختلف صوت سارد الترجمة بشكل ذي مغزى عن صوت سارد النص المصدر، حاجبا إياه لاحقا، فهناك عوامل عديدة يمكن أن تدفع المترجم إلى تبني هذه الاستراتيجية : المترجم يمكن أن يرغب في رواية القصة بطريقة مختلفة عن سارد النص المصدر، يمكن أن يجد صعوبة في تقليد ذاك الصوت الخاص؛ يمكن أن يعتقد أن الأطفال ينبغي أن يتلقوا بطريقة غير التي تبناها النص المصدر؛ أو يمكن أن يوجهوا بطرائق سردية لأدب الأطفال أكثر ألفة للثقافة الهدف[2].

1- المرجع السابق ـ ص : 116.

2- المرجع نفسه ، ص 118.

2.2 الترجمة والتطويع في أدب الطفل

2. 2. 1 مفهوم التطويع :

تقول ريتا أوتينان Ritta Oittinen :"طالما كان هناك أدب، كانت هناك تعديلات"[1]، ويفهم من قولها هذا أن التعديل يغدو ظاهرة مألوفة في تاريخ النصوص سواء في نطاق حياتها في اللغة الواحدة أو في هجرتها من لغة إلى أخرى، وتؤكد في الوقت نفسه على ضرورة التعديل عندما يتعلق الأمر بأدب الأطفال، لأن المترجمين لكي تكون نصوصهم ناجحة هم في حاجة إلى تكييفها وما يتلاءم مع قرائهم الافتراضيين في المستقبل[2].

2. 2 .2 أنواع التعديل :

إن نظرية الترجمة تميز بين نوعين من التعديل:- الأول يسمى بالتعديل العالمي global adaptation ، وهو محدد بتغيير كلي في وظيفة النص الأصلي،- و يسمى الثاني بالتعديل المحلي local adaptation ، وهو الجاري العمل به في أدب الأطفال، و يقتصر على قطاعات معينة من أجل التعامل مع وجود اختلافات معينة بين لغة أو ثقافة النص الأصل و تلك الخاصة بالنص الهدف[3].

1- انظر: Oittinen, Ritta : ***Translating for Children***, New York: Garland Science, 2000. p.76.

2- المرجع نفسه، ص 78.

3- انظر: Bastin,G: ***Encyclopedia of Translation Studies,*** London,Routledge,1997.p.7.

[*] **جورج باستان Georges L. Bastin** : وهو أستاذ مشارك في قسم اللسانيات والترجمة في جامعة مونتريال ، مونيك ، كورمييه Montréal , Monique. C .

و يصور فاينرايش Weinreich[*] في هذا السياق حالتين للكتب المعدلة :

1-الكتب التي تصف الوسط المحلي مع خصائص محددة.

2-الكتب التي تهدف قبل كل شيء إلى وصف الظروف الإنسانية العالمية، حيث تكون الخطوط العريضة للبيئة المحلية غير واضحة تماما، فقط لأن الكتاب يجب أن لا يكون محددا تماما، و لكن عالميا[1].

ودعا فنيوتي Vanuti[**] التعديل(Adaptation) بالتهجين (Domesticating) واعتبرها ظاهرة مرتبطة بشكل صارم بقضايا مثل الزمن والمجتمع والقواعد والسلطة، بمعنى أن المترجمين دائما يكونون تحت تأثير الزمن والمجتمع، و هي عملية تقوم بتكييف النص مع القيم الثقافية واللسانية المستهدفة، في حين تحدث في المقابل عن عملية التغريب( ) Foreignizing، وعرفها بإحالة القارئ إلى نص أجنبي، أوهي طريقة الترجمة التي بمقتضاها يتم الاحتفاظ ببعض الآثار الهامة للنص الأجنبي الأصلي [2].

إن العديد من العلماء ينظرون إلى تطويع النصوص domestication على أنه تغيير للطبيعة وإفراط في التعليمية، ويزعمون أن الأطفال يتعلمون السماح بالاختلاف من خلال

1- انظر : Weinreich T : ***International Book Production for Children Related to the Children's Local Experiences and Local Consciousnes*s** in: Klingberg G, Orvig M, Amor'(Eds)Children's Books in Translation, The Situation and the Problems, Stockholm, 1978. p.155.

[*] **توربن فاينرايش** Torben Weinreich : هو أستاذ و كاتب د نماركي يعمل أستاذا لأدب للأطفال و رئيس مركز أدب الأطفال في جامعة التعليم الدنماركية في كوبنهاغن Copenhagen.

[**] **لورنس فانيتي** Lawrence Venuti : أستاذ اللغة الإنكليزية في جامعة تمبل ، منظر للترجمة ومؤرخ لها وكذلك مترجم ، صاحب كتابين: خفاء المترجم وفضائح الترجمة .

2 - أنظر :. Oittinen, Ritta : ***Translating for Children***. New York : Garland Science, 2000. p.74.

قراءة النصوص الأجنبية Foreignizing [1].

ولعل من أبرز من يرفض بشدة فكرة إجراء تغييرات على كتب الأطفال، هما شافيت Shavit وكلينبرغ Klingberg [2]، فكلاهما يحتفظ بنظرة محدودة عن التعديل، ويعتبر التعديل قضية سلبية في حد ذاتها، وعلامة على عدم الاحترام والتقدير للأطفال[3].

فأما شافيت Shavit ، فلا توافق على التغييرات في الكتاب مهما كانت طفيفة لاعتبارها علامة على عدم التقدير، إنها ترسم خطا واضحا بين الترجمة وأي شكل من أشكال التعديل [4]، وتدين التعديلات التقييمية خاصة تلك التي تغدو أداة أيديولوجية في بعض الأحيان من خلال تحويل النص المصدر إلى نص جديد مستقل كليا [5] .

وأما كلينبرغ Klingberg ، فانه يشاطر شافيت Shavit في آرائها حول التمييز الواضح بين الترجمة والتعديل في كتابه (قصة الأطفال بين أيدي المترجمين)، ونظرا لكونه يفهم الترجمة على أنها إنتاج للتشابه ، فانه ينظر إلى أن وظيفة الترجمة تكون دائما هي نفسها الوظيفة التي تكون للنص الأول، وهي تمثل بهذا الأساس لوجهة نظره حول الترجمة

1- أنظر : Oittinen, Ritta : ***No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children,*** In Jan Van Coillie and Walter P. Verschueren (eds), *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies* , Manchester and New York: St. Jerome Publishing, 2006.p.43.

2- انظر : McAllister Cheryl Anne : ***Oversimplification in the Adaptation of Children's Literature to Film*** ,Master of Arts, university of Alberta , Fall 2009.p.15. [repository.library.ualberta.ca/dspace/.../McAllister Cheryl Fall+2009.pdf]

3-أنظر: Oittinen, Ritta **: *Translating for Children***, New York : Garland Science,2000.p.99.

4-انظر: Shavit Zohar :" ***Translation of Children's Literature as a Function*"** of its Position in the Literary Polysystem " , Poetics Today. 2.2 (1980). p.174.

5- المرجع نفسه، ص 177.

والتعديل[1].

في حين تستثني ستولت Stolt من المنع ، وهي من دعاة تقديم النص الأصلي دون تغيير في ظل جميع الظروف لأنه من الفائدة والقيمة التربوية للقراء الصغار، نوعين من التغيرات ، وهما ما له طابع ديني أو سياسي [2].

وتعلل هذه النظرة السلبية التي يكتنفها القلق تجاه عملية التعديل من قبل الدارسين – حسب فنيوتي Venuti– إلى كون التهجين domestication بمثابة تعزيز لمظاهر العنصرية والعنف والتي لا يمكن انتقادها إلا على ضوء قواعد الجمال المسيطرة من خلال تغريب النص[3]، من ناحية، ومن ناحية أخرى، فعلاوة على كون عملية التعديل بمثابة إفساد لأدب الأطفال، وتسخيره لغايات تربوية، هناك سبب آخر يتمثل في كيفية نظرة هؤلاء الدارسين إلى الترجمة التي تقوم على قاعدة التشابه وليس على قاعدة إعادة التأليف التي يلتبس بها التعديل[4] .

غير أن هناك من لا ينظر إلى عملية التعديل نظرة سلبية ، فمثلا جورج شتاينر– George Steiner–[*] يعدها مسألة ايجابية باعتبارها الطريق الوحيد للإبقاء عل الأعمال الكلاسيكية حية، ويعرب لينارت هلسينك Lennart Hellsing [**]عن الرأي نفسه عندما يشير إلى أن كثيرا من الكلاسيكيات اليوم تتواجد فقط من خلال التعديلات للأطفال، وعلى

1- أنظر: Oittinen, R.iitta **: *Translating for Children ,*** New York : Garland Science,2000.p.88.

2 – انظر: Klingberg, Stolt ,B *: **How Emil Becomes Michel***-On The Translation's Book in G,Orvig M,Amor S (eds) Children's Books in Translation , The Situation and the the Problems, Stockholm,1978.p.134.

3- أنظر: Oittinen, Riitta : ***Translating for Children,*** New York : Garland Science,2000.p.74.

4 – المرجع نفسه، ص74.

افتراض أن التعديلات قد تكون قد صيغت دون حب للأطفال و أدبهم، فإنها قد صيغت من أجل إبقاء أدبهم حيا عن طريق التحدث بلغتهم [1].

واستنادا إلى ريتا أوتينان Ritta Oittinen ، فان الفرق الرئيسي بين الترجمة والتعديل يكمن في موقف الدارسين والمترجمين، ووجهات نظرهم، وليس في أي فرق ملموس بين الاثنين[2]، لأن إلقاء نظرة فاحصة إلى أدب الأطفال تكشف أن الترجمة والتعديل يتوفران على أشياء عديدة مشتركة [3].

إن القلق العام حول تعديل أدب الأطفال مبرر ومفهوم، انه قائم على الطريقة التي تمت بها تعديل كتب الأطفال على مدى قرون لتتناسب مع المثل البيداغوجية للكبار أكثر من الاستجابة لرغبات الأطفال وحاجاتهم، ومن ناحية أخرى، فان القلق كذلك هو نتيجة لبعض الأفكار الغامضة حول ما يحدث في مسار الترجمة [4] .

2. 2. 3 النصوص الكلاسيكية للأطفال بين التعديل و الترجمة :

إن مفهوم النصوص الكلاسيكية في أدب الأطفال ينبثق من ثلاثة مصادر مختلفة [5]:

1. تعديلات للأعمال من أدب الكبار (روبنسون كروسو، رحلات جوليفير
2. ودون كيشوت...).

---

1 – المرجع السابق ــ ص :80.

2 – أنظر : Oittinen, Ritta : ***Translating for Children*** , New York : Garland Science,2000.p.80.

3–المرجع نفسه، ص 74.

4–المرجع نفسه، ص 74.

5 – انظر : O'Sullivan,Emer : ***Comparative Children's Literature***, translation by Anthea Bell, Routledge, London and New York,2005.p.132.

3. تعديلات للسرديات التقليدية غالبا ما يكون منشؤها من الحكايات الشعبية (الملاحم، حكايات الجن، الأساطير).

4. أعمال من الأدب المكتوب خصيصا للأطفال (مغامرات أليس في البلاد العجيبة، بينوشيو...) وهو الشكل الغالب منذ حوالي منتصف القرن التاسع عشر.

إن انتقال الكتب الكلاسيكية في أدب الأطفال لا يطابق عادة انتقال الكلاسيكيات في أدب الكبار أين تكون الوصية الأولى هي حرمة المساس بالصيغة الأصلية، وبالرغم من وجود وسائط مختلفة للانتقال في مجال أدب الأطفال، فان دورها يضيق قياسا بدور كل من الترجمة الأدبية والنقل الشفوي المدون[1].

وتعتبر الترجمة الأدبية هي الأكثر توافقا مع ما تصفه نظرية الترجمة التقليدية بالترجمة الجيدة، و لا ينطبق هذا الوضع إلا على واحد من المصادر الثلاثة من كلاسيكيات أدب الأطفال وهو قسم (الكتب المكتوبة خصيصا للأطفال) ، فالترجمة الأدبية تعمل على تحقيق الانعكاس الكامل للنص الأصلي في كامل تعقيداته الجمالية[2].

ويوجد في المقابل للترجمة الأدبية ما يدعى بـ مصطلح " الفولكلور المدون أو النقل الشفوي المدون"، ويتميز النقل الشفوي المدون باستبدال حرمة المساس بالصياغة بالتبديلات والتغيرات التي تطرأ على القصص لتتلاءم مع ظروف العصر و الجمهور المتلقي[3].

1- المرجع السابق ــ ص: 146.

2- المرجع نفسه ، ص 146.

3 - المرجع السابق ــ ص: 146.

إن الترجمات تحمل علامة القيم التربوية والمفاهيم السائدة في ثقافة وعصر المترجمين بما في ذلك الافتراضات حول القدرات الإدراكية للأطفال، ويتأكد هذا من خلال تأثير البعد التعليمي للنصوص على كل الترجمات و التعديلات الكلاسيكية لأدب الأطفال، مما يجعل منه ضمانا لشكل من الانتقال الذي يعد خاصا بأدب الأطفال ومميزا له عن النظام الأدبي للكبار [1].

إن مسألة ترجمة الحكايات الشعبية وانتقالها عبر الثقافات المختلفة تحظى بأهمية في النقاش الجاري في دراسات الترجمة بين أن تبقى الترجمة وفية للنص الأصلي أو أن تبدع منتجا يكون مقبولا في اللغة المستهدفة [2].

إن ما يعتبره المجتمع بشأن هذه " المصنفات الأصلية " هو أنها في الواقع بمثابة تعديلات للحكايات المنقولة شفويا عن مصادر غير معروفة وعدد وفير من الصيغ [3].

إن عدم وجود النص الأصلي من منظور نظرية النظام المتعدد polysystem لا يمثل مشكلة بقدر ما هو هدف للمقاربة الموجهة التي لا تتطلب النظر في النص المصدر، لأنه طالما كانت الحكاية الشعبية أمرا مقبولا في الثقافة الهدف، فليست هناك حاجة من أي وقت مضى – إذا– إلى استشارة النص الأصلي [4].

---

1 – المرجع نفسه ، ص 147.

2– انظر : McAllister, Cheryl, Anne: ***Oversimplification in the Adaptation of Children's Literature to Film*** ,Master of Arts, university of Alberta , Fall 2009,p.15.
[repository.library.ualberta.ca/dspace/.../**McAllister_Cheryl**_Fall+2009.pdf

3– المرجع نفسه، ص 15.

4– المرجع نفسه، ص 15.

2. 2. 4 أهمية الصور الإيضاحية في الترجمة للأطفال :

لقد اعترف عصرنا للصورة ببعدها الفني، وعدها قاعدة ممكنة للتفكير في الإبداع في العالم الحديث [1]، وينبغي أن ينظر إلى تزيين النص بالرسوم أنه يؤدي ثلاث وظائف متكاملة باعتباره قراءة، وترجمة للنص المقصود، وملاءمة بين أجزاء المعنى عبر الصورة[2]. إن أهمية الصورة أصبحت تتجلى في المساهمة الفعلية في تعديل نظام القراءة الخطية عبر المزاوجة بينها وبين القراءة البصرية، وذلك في إطار المعادلــة الجديدة التي أصبحت عناصرها الصورة – طبعا– والتعبير الخطي، وتركيب صفحات الطبع [3] ؛ وبهذا، فقد سمحت القصة المصورة بتحويل القصة إلى سلسلة من اللقطات بفضل تقنية الرسم الحديث[4].

إن أهمية الصور الإيضاحية في مرافقة النصوص ترجع في تاريخها القريب إلى القرن السابع عشر، لكنها ومنذ ذلك العهد والى غاية منتصف القرن العشرين، كانت الأهمية الممنوحة للصور الإيضاحية تتجلى أساسا في مصاحبة النص لغرض تربوي أو بيداغوجي، فكان على الصورة أن تشرح وتيسر الفهم وتجعل المعنى ملموسـا، بمعنى أنه ينبغي على الصورة أن تكون عاكسة للنص في إطار هدف تربوي خالص[5].

---

1 – انظر: دانييل هنري باجو ، **الأدب العام والمقارن** ، ترجمة د.غسان السيد ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997، ص240.

2– المرجع نفسه، ص 240.

3– المرجع نفسه، ص 241.

4– المرجع نفسه، ص 241.

5- انظر : Couteau Jennifer ,Delque Julie ,Dubois Isabelle ,Lancle Mathilde ,Dossier Documentaire *(L,Illustration dans L ,Edition Jeunesse)* I U T Michel de Montaigne-Bordeaux iii Annee 2008-2009, p.10 [http://www.slideshare.net/louamax/dossier-documentaire-edition-jeunesse

ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تطورت القصص المحكية للأطفال، وبلغت الصور الإيضاحية فيها رقيا حقيقيا بفضل تقنيات الرسم الحديث، بل أصبحت أحيانا الناقل الوحيد للقصة (وأكثر ما يتجلى هذا في قصص الألبوم للأطفال)، وذلك في سياق الرأي القائل بأن الطفل ليس في حاجة إلى قراءة الكبير[1]؛ إنه يقوم بقـراءة إيقونية ناجحة مثل الكبار، وأصبحت كتب الصغار أكثر فأكثر مصممة لتربية روح المسؤولية عند الأطفال بإحالتهم على المشاكل الآنية(الطلاق، الحزن، الغيرة، الإحباط)[2].

وبحلول منتصف القرن العشرين تم تدشين فترة تعرف بعهد " الطفل الملك " وهي ذاتها فترة العهد الذهبي للصور الإيضاحية للأطفال، وهي ظاهرة كرسها الاهتمام المتجدد بالأطفال كأشخاص و الوعي العالمي الخاص بتطور علم النفس، ويمكن أن يعلل هذا بالانتباه إلى أن الصورة يمكنها أن تنقل مزيدا من المعلومات أكثر من الكلمات إلى الأطفال من جهة، وبالدراسات النفسانية والاجتماعية وبخاصة في ميدان الإشهار الذي يكشف بأن الصورة تملك سلطة حقيقية من جهة أخرى، وذلك لأن الصور الإيضاحية تخاطب أولا عواطف الفرد و باطنه، وتصبح ناقلا مميزا للاتصال[3].

إن الاعتبارات الأولى للطفل قد غيرت بعمق التحرير للأطفال، وسمحت للصور الإيضاحية بإيجاد مكانتها في هذا الحقل، كما سمحت أيضا للمصورين بإثبات أنفسهم وإيجاد فضاء للإبداع[4]، و لم تعد الصورة حينئذ أقل من النص ولكن مكملة لـه تحمل

1- المرجع السابق ــ ص:10.

2- المرجع نفسه، ص11.

- المرجع نفسه، ص3.10

4- المرجع نفسه، ص10.

توضيحا جديدا للطفل [1].

إن التزاوج بين اللغة الخطية واللغة التصويرية قد أفرز نوعين من الكتب المصورة الموجهة إلى الأطفال، وهذان النوعان هما: الكتاب الإيضـاحي Illustrated Book، والكتاب المصور Pictured Book [2].

إن أفضل تعريف للكتاب المصور هو كتاب يكون فيه النص والصور بنفس القدر من الأهمية، على عكس الكتاب الإيضاحي الذي يكون فيه النص هو الأساسي [3].

وإذا كانت الصور الإيضاحية عنصرا أساسيا في عملية التأليف والنشر للأطفال، فإنها كذلك مسألة مركزية في مجال الترجمة للأطفال وبخاصة الكتب المصورة للأطفال الذين لا يستطيعون القراءة [4]. إن مترجمي الكتب المصورة يترجمون كافة الوضعيات بما فيها الكلمات وكامل وضعية القراءة المسموعة المتخيلة[5].

وحسب ريتا أوتينان Ritta Ottinen ، فان التزويد بالصور الإيضاحية يمثل ظاهرة متعددة الأوجه في الترجمة، فمن جهة، تجاري الصور الإيضاحية الترجمات وأصولها، ومن جهة أخرى، يمكن للصور الإيضاحية أن تفهم على أنها شكل من الترجمـة حسب

1-المرجع السابق ــ ص:12.

2- انظر: Russell David. L. : ***Literature for Children, A Short Introduction***, Longman, New York- London, 1991.p.25.

3 -المرجع نفسه ، ص25.

4- أنظر: Oittinen, Riitta : ***Translating for Children*** , New York : Garland Science,2000.p.75.

5 - المرجع نفسه، ص75.

البعض[1]، بمعنى أنها طريقة أخرى لتفسير النص الأصلي بشكل مرئي[2].

ويرتبط دور التفسير بطبيعة المهام المنوطة بالصور الإيضاحية، فهي قد تقوي رسالة الخطاب من خلال إعادة ما قيل بالألفاظ ، أوقد تضيف شيئا إلى الخطاب، شيئا لم تقله الألفاظ[3].

ويفهم من هذا، أن مهمة الصور الإيضاحية لا تتوقف عند تقوية الفهم وتيسيره لدى الأطفال بإزالة اللبس عن معاني بعض الكلمات التي تصاحبها، بل قد تضطلع بمهمة أخرى تتجلى في إتمام ما سكتت عنه الكلمات أي بإضافة معاني جديدة، وهذا هو جانب الإبداع فيها، وبالتالي فالمهمة أكبر من أن تكون تزيينا عرضيا أو مصاحبة سلبية بل هي مهمة تؤكد على الدور الرئيسي الذي تلعبه الصور الإيضاحية في توضيح المعاني وتسهيل الخطاب فضلا عن التغطية على جانب النقص في أداء الكلمات أو قصور المعرفة الطفلية عن إدراك المعاني المجردة في النص.

ونقلا عن أوتينان Ottinen ، فان يوري شولوفيتز Uri Shulevitz يشير في كتابه (الكتابة بالصور) إلى أن مهمة الصور الإيضاحية في الكتب المصورة هي في حكاية القصة بشكل مختلف عن القصة المحكية من قبل الكاتب: إن الصور (أو الترجمات البصرية) في الكتاب المصور الناجح هي أكثر من أن تكون إعادة لما قيل بالكلمات[4].

ونظرا لكون عملية الحكي تتم بشكل مرئي بدلا من الوصف اللفظي، فان يوري شولوفيتز Uri Shulevitz تذهب في مقارنتها بين الكتب المصورة والأفلام إلى اعتبار الكتاب

---

1 – المرجع السابق ـ ص: 75.

2 – المرجع نفسه، ص 113.

3– المرجع نفسه، ص 108.

4– المرجع نفسه، ص 106.

المصور تجربة دراماتيكية : فورية، وحية، ومتحركة، فالكتاب المصور في نظرها يكون أقرب إلى المسرحية أو الفيلم، وبخاصة الأفلام الصامتة، منه إلى أنواع أخرى من الكتب[1].

ويشاطر جورج شانون George Shannon هذا الرأي من خلال قيامه بنفس المقارنة، فالصور– في نظره– تكون مستعملة بشكل سردي ، وقلب الصفحة يكون بمثابة القص في الفيلم ولكن مع استثناء واحد: الكتب المصورة ليست أفلاما صامتة[2]. و يدعي شانون Shannon أن الطريقة التي تشارك بها الصورة في الإخبار بالخبر تغير الخبر[3].

وعلى العموم، فان المسرح والفيلم يتقاسمان خصائص كثيرة مع الكتب المصورة، فترجمة نص مصور لطفل صغير لا يبتعد كثيرا عن ترجمة مسرحية أو فيلم[4].

ولعل النظرإلى الصورة في الكتاب المصورعلى أنها طريقة أخرى في حكاية القصة قائمة على الإبداع والمغايرة يرجع في الأساس إلى طبيعة نظرة هؤلاء الدارسين إلى المصورالتي تتلخص في وصف جوزيف شوارتز Joseph Schwarcz لعمل المصور الذي هو في النهاية تفسير سواء أتم ذلك بوعي أو غير وعي، بذوق أو من دون ذوق؛ فمصور كتب الأطفال مثل أي فنان يقترح المعاني، ويعترف بها في النص ويرغب أن يحاور من خلال المضمون وأسلوب عمله [5].

وتأكيدا على مكانة الصور الإيضاحية في كتب الأطفال المصورة، فانه يتوجب على المترجمين– كما تطالب ريتا أوتينان Ritta Oittinen بصفتها دارسة ومترجمة– إعارة مزيد

1– أنظر : Oittinen, Riitta : ***Translating for Children*** , New York : Garland Science,2000.p.111.

2– المرجع نفسه ، ص 111.

3– المرجع نفسه ، ص 111.

4– المرجع نفسه، ص 111.

5– المرجع نفسه، ص 113.

من الاهتمام إلى الصور الإيضاحية التي هي نوع من المجموعة المصممة للنص، فمثلما هو الحال في المسرحية ، فان لها تأثيرا على الجمهور، وكذلك على وظيفة الاستماع عند الطفل[1].

2. 3 التطويع والسينمـــا

2. 3. 1 الأدب المقارن والسينما :

5- المرجع نفسه، ص 11.(111)

تشكل التبادلات الحقيقية بين الأشكال الأدبية والأشكال غير الأدبية (المرئية أو الصوتية) موضوعا خصبا في دراسة علاقة الأدب بغيره من الفنون كالرسم والموسيقى والسينما؛ وإزاء هذا الإشكالية يجد المقارن نفسه مضطراً لدراسة كيف يحول الأدب الذي لم يعد (كلمات) بل مادة، وموضوعاً، إلى طريقة في التعبير السمعي (أو البصري)، وتجربة لحقيقة صوتية (في حالة الموسيقى)؛ أو تجربة بصرية كما يحدث بين الأدب والرسم والسينما[1]. ويتعلق الأمر في هذا السياق بإعارات نظام إلى نظام آخر حسب تعبير رومان جاكبسون في "دراسات في اللسانيات العامة"، وهذا مايدعوه جان لويس باكيس بـ" الانتقال الإبداعي " ، وهو: انتقال داخل لغة– من شكل شعري إلى شكل شعري آخر– وانتقال من لغة إلى لغة أخرى، أو أخيراً انتقال مابين– سيميائي من منظومة رموز إلى منظومة أخرى، مثلاً من فن اللغة إلى الموسيقى، والرقص والسينما أو الرسم "[2].

والواقع أن المقارنات بين الأدب والرسم والموسيقى قد اكتسبت أحقيتها في الانتماء الأكاديمي، دون صعوبات كبيرة، في حين اكتست العلاقة بين الأدب والسينما طابع الرفض في بادئ الأمر بسبب سمة التسلية الجماهيرية التي ألصقت بالسينما، لكن – باعتراف باجو– حصل الأدب العام والأدب المقارن على نتائج أكثر جوهرية مع السينما بصورة خاصة، ووجد الأدب المقارن أيضا امتدادات جديدة وخصبة في إمكانية دراسة ثراء النص من خلال الاقتباسات السينمائية التي استخلصت منه؛ و الواقع، أن الاقتبـاس هو أحد البحوث المفضلة في دراسة العلاقات بين النص والصورة [3].

وبخصوص السحر الذي تمارسه الصور في سياق هذه العلاقة – كما يشرح ج.م.

1– انظر: دانييل – هنري باجو ، **الأدب العام والمقارن**، ترجمة د. غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 232.

2– المرجع نفسه ، ص233.

– المرجع السابق ـ ص:233– 234. 3

كليرك – أنها تستطيع رفض المادة الأساسية والأولى للأدب: وهي اللغة، فاللغة، في الرواية، هي الوسيلة لوضع العالم ضمن شكل متجانس، ومن نتيجة الصورة في التخييل أنها "تزعزع التجذر المرجعي للكلمات وتكثّف السيرورة الدنيوية– السببية للتاريخ"، ومع الصورة يكون حدوث "كتابة متحسسة ومتعددة المعاني"، ستكون الأهمية بالنسبة للمقارِن، إذن، مرة إضافية، بالوصول إلى (الاختلاف)، و(الغيرية)، اللذين يدخلهما عالم الصور الحديثة إلى المجال الثقافي المعاصر[1].

2. 3. 2 أهمية الوسائل السمعية البصرية في (تربية وتسلية الأطفال) أدب الأطفال

وأدب الأطفال ليس بمعزل عن هذه المتغيرات، فهو كما يراه الكاتب السويدي لينارت هلسينك Lennart Helsing حقل واسع جدا يشمل كل شيء يقرأه أو يسمعه الطفل[2]. ومن هذا المنظور، فالمسرحيات، وعروض الدمى المتحركة، وألعاب الحاسوب، والفيديو، وبرامج الراديو، والتلفزة، والأفلام، والفيديو، إلخ تحظى بنفس الأهمية التي تحظى به الكتب في تربية وتسلية الأطفال الصغار، وهكذا ، ففي حالة بعض النصوص، يكون من الدقة الحديث عن " المستمعين " أو" المشاهدين " بدلا من " القراء"؛ فأوتينان تقترح المصطلح العام " المتلقي "، وتراه مناسبا اليوم[3]؛ وذلك نظرا لعدد الساعات الطويلة التي يقضيها الأطفال أمام الشاشة بالخصوص وبناء عليه، فإن على دراسات الترجمة الخاصة بالأطفال أن توسع مجالها لتشمل تحليل ترجمة الشاشة للأطفال كما هي مطبقة حاليا.

---

1 – المرجع نفسه ، ص 235.

2– انظر: Oittinen, Riitta : ***I Am Me – I Am Other, On the Dialogics of Translating for Children,*** Tampere: University of Tampere, Department of Translation Studies, 1993.p.37.

3 – المرجع نفسه ، ص 10.

وتشترك ترجمة الشاشة للأطفال مع تلك التي للكبار في طبيعة المسار الذي يقـوم على تطبيق تقنيتي الحاشية السينمائية وكذا الدبلجة في التعامل مع النص الأجنبي، ونعني بالحاشية السينمائية الاكتفاء بحاشية الكتابة التي تظهر أسفل الشاشة محيلة المشاهد على قراءة متزامنة لما يسمعه من كلام منطوق، مع الإبقاء على لغة النص الأصلية؛ في حين تعني الدبلجة استبدال اللغة الأصلية المنطوقة باللغة الهدف أو اللهجة المحلية، والواقع أن تقنية الحاشية السينمائية، وإن كانت تمثل أقل تكلفة في إنتاج البرامج المعدة للأطفال، فإنها قلما تستعمل بسبب المشاكل المتعلقة بسرعة الكتابة المتغيرة وقدرة الصغار على القراءة السريعة[1].

وتقوم عملية الدبلجة للفيلم أو الفيديو مثلا على أساس مخطوط الدبلجة للمترجم، أي السيناريو، الذي يمثل مخططا أوليا عن الترجمة الكاملة التي تستعمل كأساس للنسخة النهائية، التي يتم دائما تعديلها شيئا ما، غير أن هذا المخطوط يواجه دائما عديدا من المصاعب الخاصة المتعلقة بالسعي لإنجاز تزامن مقنع للشفة أثناء استعمال نوع من اللغة الضيقة ومعجما محدودا مناسبا للمرحلة العمرية المتدنية للجمهور الابتدائي[2].

ولكن تحليل ترجمة الشاشة في الأدب الأطفال يعد سطحيا إذا اقتصر على عنصري الحاشية السينمائية أو الدبلجة، لأن الإشكال يبدو أعمق بكثير إذا أخذنـــا في الاعتبار تحوير نصوص أدب الأطفال وتعديلها، وهي نصوص تكون في الأغلب مستمـــــدة من الحكايات الشعبية المحورة، وتتساوى في هذا السياق النصوص المنبثقة من الثقافة المحلية، أو النصوص الوافدة من الثقافات الأخرى، ولهذا الاعتبار، يكون التركيزعلى نقاش التغييرات

1- انظر: سعاد قرقابو،خصوصية دبلجة الأفلام الموجهة إلى الأطفال من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الأنجليزية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم،جامعة وهران كلية العلوم الاجتماعية،2016-2017 ، ص20/12

2- انظر: O,Connell, Eithne : ***Translating for children*** in ***(The Translation of Children,s Literature A Reader***) , Edited by Gillian Lathey,Multilingual Matters LTD,2006,p.23.

والتبديلات التي يخضع لها المضمون وكذلك الخطوط العريضة لأحداث القصة أثناء عملية التطويع في الإخراج السينمائي أولى بالحديث من أي عنصر آخر.

و" إذا كان التطويع في نظر البعض ضروريا من أجل الإبقاء على نقاوة البلاغ، على الأقل في مستواه الكوني[1]؛ فان الترجمة، و بالتالي التطويع، هو مسار ضروري يسمح للأدب والفيلم بعبور الحدود اللسانية والثقافية [2].

ومقارنة بأدب الكبار، فإن التطويع في أدب الأطفال يعد أقل طابوها، وفي بعض الحالات ضروريا لمقروئية النص الهدف، إذ يستدعي في بعض الحالات، إنشاء تطويع بدلا من الترجمة، وأحيانا إعادة إنشاء صيغة كاملة جديدة عن البلاغ الأصلي للمؤلف[3]، ويرجع تاريخ انتشار التطويع في أوروبا أولا إلى القرنيين السابع عشر و الثامن عشر، إذ أصبح طريقة سائدة في فرنسا ، ثم انتشرت شعبيتها بعد ذلك الى بقية أنحاء العالم [4]؛

ولكن المكان الوحيد الذي انتشر فيه في الوقت الحاضر وبقي استعماله فيه واسعا، حتى ولو أنه ليس مقبولا بشكل واسع، هو هوليوود Hollywood، إذ أن أربعيتن في المائة 40% من الأفلام الأمريكية التي تنتج في أي سنة هي عبارة عن تطويع للكتب،

1- انظر : Bastin, Georges : ***"Adaptation"*** Trans. Mark Gregson. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Ed. Mona Baker. London and New York: Routledge, 2001.p.6.

2- انظر : McAllister ,Cheryl Anne: ***Oversimplification in the Adaptation of Children's Literature to Film*** ,Master of Arts, university of Alberta , Fall 2009,p.39. [repository.library.ualberta.ca/dspace/.../McAllister Cheryl Fall+2009.pdf]

3- المرجع نفسه، ص40.

4- انظر: Bastin, Georges : ***"Adaptation"*** Trans. Mark Gregson. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Ed. Mona Baker. London and New York: Routledge, 2001.p.6.

مسرحيات، عروض تلفزيونية، إلخ[1]،"هذا يعني أن نصف الأفلام فقط للمشاهدة من قبل الجمهور، كل سنة يرجع أصلها إلى مخطوطات"[2]، ويحظى التطويع بالنصف الآخر[3].

وعندما يتعلق الأمر بفيلم تطويعي، نجد أنفسنا مجبرين على طرح هذا السؤال: من هو المترجم ؟ بما أنه ليست كل النصوص الأصلية نصوص لغة أجنبية، ففي بعض الحالات، يتصرف المدير كمترجم متخذا اختيارات إبداعية، ليس للبقاء مخلصا للنص الأصل، ولكن من أجل ضمان نجاح الفيلم[4].

عندما يتم تطويع أدب الأطفال للفيلم ، يمكن لتقنيات التطويع المتعددة باستعمالها أن تشوش على الأطفال الذين قرأوا القصة الأصلية بالاختصار، أوالإسهاب في الشرح، أو إزالة أجزاء من الحبكة التي طورها الطفل عند قراءته ليست مؤكدة عندما يشاهد أو تشاهد الفيلم التطويعي[5]، فإنه يحكى لهم بطريقة غير مباشرة أنهم لم يفهموا بشكل صحيح بماذا تبدأ: الأفلام تتحكم في مخيلاتنا: تظهر ما تشبهه الشخصيات، والتي قد لا تكون كما انطبعت في أذهانهم ؛ إنها تحكي أية أقسام من القصة يظنها المدير هامة قد لا تكون الأقسام المفضلة لدينا، خلافا للكتب التي تسمح لنا الكتب بممارسة أكثر حرية لتخيلنا يتطلب الكتاب منـــا

---

1 – انظر: Zatlin, Phyllis : ***"On and Off the Screen: The Many Faces of Adaptation."*** Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View. Clevedon, Buffalo & Toronto: Theatrical Multilingual Matters Ltd., 2005.p.160.

2– انظر: Naremore, James. Film Adaptation. New Jersey: Rutgers University Press,2000.p10 .

3– انظر: McAllister ,Cheryl Anne: ***Oversimplification in the Adaptation of Children's Literature to Film*** ,Master of Arts, university of Alberta , Fall 2009,p.39. [repository.library.ualberta.ca/dspace/.../McAllister Cheryl Fall+2009.pdf]

4 – المرجع نفسه ، ص39.

5– انظر : Zatlin, Phyllis : ***"On and Off the Screen: The Many Faces of Adaptation."*** Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View. Clevedon, Buffalo & Toronto: Multilingual Matters Ltd., 2005.p.160.

أننا نفكر، وأن الامتياز الأكبر هو القراءة"[1].

وإذا فكر الأطفال والكبار في حكايات الجن الكلاسيكية العظيمة اليوم كأن تكون أميرة الثلج الأبيض، أو الجمال النائم أو ساندريلا مثلا، فإنهم يفكرون في وولت ديزني؛ لأن أولى وربما آخر انطباعاتهم عن هذه الحكايات و الحكايات الأخرى سوف تنبثق من فيلم من ديزني أو الكتاب أو الفن اليدوي. وعلى الرغم من أن هناك صناعا للأفلام و مشرفين آخرين يقومون بإنتاج أفلام متميزة ، إلا أن ديزني نجحت في الاستحواذ الثقافي على حكايات الجن[2].

وكنتيجة لهذه الهيمنة، فقد نجحت في التأثير على طريقة التصور العام للحكايات وفق النظرية الديزنية الخاصة بها، وذلك لأن أفلامها عن الحكايات الشعبية ابتدعت تصورا نهائيا للحكاية شعبية بين صفوف المشاهدين[3].

وحسب جاك زيبس، فإن نجاح حكايات ديزني الشعبية منذ 1937 إلى الوقت الحاضر لا ينسب إلى قدرة ديزني الخارقة في إعادة حكي حكايات القرن التاسع عشر الشعبية بأصالة و فرادة ؛ ولكن إلى عبقريته الفذة في استعمال آخر التكنولوجيا المتطورة في مجال السينما لاستعراض إعادة الإنتاج الميكانيكي في مجال الصور المتحركة ولتمجيد التصور الأمريكي الخاص حول الفردية وشجاعة الذكر(العنصر الذكوري)"[4].

1- انظر: Russell, David. L ***: Literature for Children: A Short Introduction***. Sixth Edition. Boston: Pearson Education, Inc., 2001.p.76.

2- انظر: Zipes, Jack : ***"Breaking the Disney Spell."*** From Mouse to Mermaid. Ed. Elizabeth Bell, Lynda Haas and Laura Sells. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.p.21.

3- انظر: Zipes, Jack : ***"Breaking the Disney Spell." Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale.*** University Press of Kentucky, 1994.p.74.

4- انظر: Zipes, Jack : ***Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry***. Routledge, 1997.p.90 Print

وزيادة على هذا، فكل استديوهات ديزني لأفلام الحكايات الشعبية (الجن) تركز على التزامن، وأحادية البعد، والتماثل من أجل الاحتفاظ على اسم علامة ديزني كبطل في وسائل الترفيه"[1].

وأكثر من هذا، فإن شركة ديزني لم تكتف باستثمار نصوص تلك الحكايات في المجال السينمائي، بل شمل نشاطها كذلك مجال الطبع، فقد بدأت نشر الكتب في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، نسخا كتابية للحكايات الشعبية المقتبسة كذلك[2]،غير أن المثير في هذا أن ديزني قد وحد معايير الحكايات الشعبية (الجن) من خلال إنشاء نصوص نهائية ومهيمنة تدعمها فكرة تخليصها من القيد (تحريرها من الصيغ القديمة) في كتب جديدة تكون من نشر نادي ديزني للكتب ، بلغات مختلفة وفي أوطان عديدة ؛ وذلك خدمة لفكرة ديزنية رومانسية تقوم على تيسير مهمة ولوج الأطفال والاسر لعوالم سحرية في فضاءات الحكايات لاكتشاف متعة القراءة [3].

وإذا كانت الحكايات الشعبية قد فقدت شيئا من شعبيتها، فقد جاءت تعديلات ديزني في الوقت الراهن لتثير الاهتمام بها مجددا، منذ أن أصبح الوسيط السينمائي شكلا شعبيا عن التعبير وسهل البلوغ للجمهور بشكل واسع "[4]

بل أن العديد من الكبار الذين تخلوا لوقت طويل عن الاهتمام بالحكاية الشعبيـة حسب ستيث تومسون Stith Thompson ، وبشكل غير متوقع وجدوا متعتة كبيرة في هذا

1- المرجع نفسه ، ص 92.

2- انظر على الموقع التالي: "Books." *disneyconsumerproducts.com.* 2012.Web.

3- انظر: "Books." *disneyconsumerproducts.com.* 2012.Web.

4- انظر: Zipes, J ***: "Breaking the Disney Spell." Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale***. University Press of Kentucky, 1994.p.83.

المنتوج القديم من الخيال الشعبي" وأعادوا اكتشافه من جديد[1]. ونظرا لإعادة تحرير حكاية أميرة الثلج الأبيض و الأقزام السبعة لديزني في سنة1937. ومن المفترض أن تعديلات الحكاية الشعبية adaptations كانت لتشجع المشاهدين على اكتشاف هذه الحكايات " و" نص ديزني كان ليعد نصا واحدا من بين عدد لا ينتهي من النص الأخرى المختلفة.

وبدلا من النجاح الواسع الذي حققته أفلام والت ديزني المقتبسة من الحكايات الشعبية (الجن)، فقد واجهت انتقادات ، سواء من جمهور المشاهدين أو من الدارسين، وذلك حول التبسيط المفتوح، والمنهج العاطفي، والتخفيض حسب شورت سليف[2]؛ أو توحيد معايير الحكاية الشعبية وتحديد صيغة نهائية واحدة لنصوصها، وهذا ما قد أشار اليه مايكل كوفين Mikel Koven في مجلة الفولكلور الأمريكي *Journal of American Folklore* the بأن شركة ديزني تنتحل ملكية السرديات الشعبية بإبداعها لنصوص نهائية مهيمنة"[3] ، أوالاعتماد على البعد الأحادي ، حسب جاك زيبس، الذي يقوم على سطحية التصوير والتفكير وتأثير ذلك على ردة انفعال المشاهدين الجانحة إلى السلبية [4]، مما يتسبب في حرمانهم من بناء تصورهم الخاص بأنفسهم عن الحكاية سواء فيما يخص الشخصيات أو الأدوار أو الرغبات "تماما كما يستطيعون ذلك عند قراءتها"[5]، وكذلك بخصوص الطريقة

1-انظر: Koven, M : ***"Folklore Studies and Popular Film and Television***: A *Journal of American Folklore*, 116.460 (2003): 177. Print Necessary Critical Survey."

2- انظر: Shortsleeve, K : ***"The Wonderful World of the Depression: Disney, Despotism, and the 1930s. Or, Why Disney Scares Us***." *The Lion and the Unicorn,* 28 (2004): p.1. Print.

3- انظر: Koven, M : ***"Folklore Studies and Popular Film and Television***: A *Journal of American Folklore*, 116.460 (2003): 177. Print Necessary Critical Survey."

4- انظر: Zipes, J : ***"Breaking the Disney Spell." Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale***. University Press of Kentucky, 1994.p.95.

5- المرجع السابق ــ ص: 84.

التي تم بها اقتباس تلك الحكايات، وبخاصة في تبديل ديزني للخطوط الرئيسية للحكاية الكلاسيكية و الحكاية الشعبية في أفلامه، فقد اعتبرت فرانسز كلارك سايرس Frances Clarke Sayers أن التبديلات والرقابة بناء على النظرية الديزنية التي مورست ، تعد ظلما في حق أصل الحكايات ؛ وذلك من خلال إظهار قلة الاحترام تجاه الإطار الكامل للإبداع الأصيل للمؤلف، والتلاعب وابتذال كل شيء – في الحكاية – للغايات الخاصة" و التعامل مع الفولكلور من دون النظر الى حقائقه الأنثروبولوجية، والروحية ، والسيكولوجية"[1]. وأما مجلة الدولي الجديد New Internationalist (1998)، فقد خصصت عددا عن حضوري ديزني المتزايد في الثقافة الشعبية، ويتضمن هذا العدد مقالا تحت عنوان « دليل القارئ حول نظرية ديزني A Reader's Guide to Disneyfication » منتقدة كيفية تأثير ديزني على الجميع، ومحاولة نشره للقيم التجارية، واستيلاء على حياة الفانتازيا لدى الأطفال، وتغييره للعالم – الافتراضي– بشكل مستمر[2] و أكثر من هذا، ما أفرزته سيطرته على صناعة السينما (وسائل الترفيه) من هيمنة (الأمريكية في الأساس) على معظم أشكال الثقافة الشعبية، وبالأخص الكتب، الموسيقى، الأفلام، التلفزة، والفيلم [3].

1- انظر: Sayers, C.F : ***"Walt Disney Accused."*** *Horn Book Magazine.* 1965. Print.

2- انظر: ***"Walt's World."*** *New Internationalist*. 308 (1998): 24. Web.

3- المرجع نفسه ، ص 24.

الفصـــــــــــــل الثالث

قراءة لترجمة الحكايات العربية إلى أدب الأطفال الأنجلوساكسوني في ضوء النظرية ما بعد الكـولـــــــــونيـاليـــــــــة

3. أثر النظرية ما بعد الكولونيالية في أدب الأطفال

3 .1 النظرية الكولونيالية(المفهوم والنشأة والمرتكزات و الأعلام)

3 .1 .1 مفهوم ما بعد الكولونيالية :

إن تصفح المسار الذي تقلب فيه مصطلح " مابعد الكولونيالية " أو " مابعد الاستعمار" يعكس مدى درجة التعقيد والغموض اللذين أحاطا به[1]، مما يشكل مسألة خلافية بخصوص رسم حدود مجاله على الرغم من كثرة النقاشات التي أثيرت حوله، و يعود ذلك إلى كثرة السياقات التي تداولته، فقد استخدم على نطاق واسع للدلالة على التجربة السياسية و اللغوية والثقافية لمجتمعات كانت مستعمرات أوروبية في السابق [1]، من جهة، وكونه نقطة تقاطع بين عدة حقول معرفية مختلفة، من جهة أخرى، فعلاوة على استخدامه في التركيز على الانتاج الثقافي، فقد انتشر بشكلواسع في التحليلات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية لأثر الإمبريالية على تلك المجتمعات [2]

و الواقع أن صفة تعددية مجال المصطلح قد لحقت به من جهتين :- أولا من جهة الدلالات المتضمنة في (-) الواصلة سواء لدى إثباتها أو نفيها، وثانيا من جهة البادئة (ما بعد) وما تعنيه تاريخيا بالتحديد.

فأما النزاع حول الواصلة(-) أفضى بالكثيرين من النقاد أمثال إدوارد سعيد وهومي

1-انظر : Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen: ***The Post Colonial Studies*** Reader. Routledge. London and NewYork.p.1.

2- انظر : بيل أشكروفت ، جاريث جريفيث، وهلين تيفين ، دراسات مابعد الكولونيالية المفاهيم الأساسية ، ترجمة : أحمد الروبي ، أيمن حلمي، عاطف عثمان، تقديم : كرمة سامي / العدد : 1681/ الطبعة الأولى 2010 ،ص283 .

بابا وجاياتري سبيفاك إلى الإصرار على استخدام الواصلة لتمييز دراسات مابعد الكولونيالية (Post- colonial) بوصفها حقلا معرفيا عن نظرية الخطابالكولونيالي، غير أن هذا شكل في الواقع جانبا واحدا فقط بين العديد من المقاربات والاهتمامات التي سعى إلى احتوائها المصطلح [1]؛ في حين أن المعنى الأبسط للبادئة (ما بعد)، قد تعرض للتفنيد من خلال فهم أكثر تعمقا لأسلوب عمل ثقافات مابعد الكولونيالية، و كذا التأكيد على الارتباط المفصلي بين وعبر الفترات التاريخية المعرفة سياسيا بثقافات ما قبل الكولونيالية، وثقافات الكولونيالية، وثقافات مابعد الاستقلال[2].

واستنادا إلى دوغلاس روبنسون ، فإنه ينظر إلى حقل الدراسة المسمى " النظرية ما بعد الكولونيالية " أو " الدراسات ما بعد الكولونيالية " على أنه جزء من حقل النظرية الثقافية أو الدراسات الثقافية المتعدد الفروع الذي يعتمد على الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، ودراسات الجنوسة، والفلسفة في تفحصه للنصوص والممارسات الثقافية المختلفة [3]؛ وهي دراسات نشأت في زمن ما بعد الحداثة، على أنقاض البنيوية وشكلانيتها المتطرفة، و قامت أسسها على دراسة المحتوى الثقافي لأدب مرحلة الحداثة؛ خصوصا في تجليات الإمبريالية[4].

و أما نشأة الدراسات ما بعد الكولونيالية، فيرجع تاريخها إلى انهيار الإمبراطوريات الأوروبية العظمى في أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته وستينياته،

1- المرجع السابق ــ ص: 284.

2- المرجع نفسه ، ص284/ 285.

3- انظر: دوجلاس روبنسون (الترجمة و الامبراطورية نظريات الترجمة مابعد الكولونيالية) ترجمة : ثائر ديب ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005 ،ص27.

4- انظر: إيمانويل فريس برنارمور ، **أليس، قضايا أدبية عامة**، ترجمة لطيف زيتوني، عالم المعرفة، 2004 ، ص 136.

وما تلا ذلك من بروز الدراسات الثقافية المناهضة للهيمنة في الدوائر الأكاديمية [1].

كما أن مصطلح " ما بعد الاستعمار " ظهر لأول مرة في المجال السياسي أوائل السبعينيات عندما أطلق على مأزق الأمم التي تخلصت من سطوة الإمبراطوريات الأوروبية في أعقاب الحرب العالمية الثانية، لكن المصطلح لم يكتسب معناه في المجال الثقافي والنقدي إلا في فترة الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي[2].

ويبقى مجال الدراسات ما بعد الكولونيالية ومداها الدقيقان محل نقاش، فقد عرفت بطرائق شتى [3] :

1- **دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استقلالها** : أي كيف استجابت لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيفت معه، أو قاومته، أو تغلبت عليه خلال الاستقلال، وهنا تشير الصفة " مابعد الكولونيالية " إلى ثقافات ما بعد نهاية الكولونيالية، والفترة التاريخية التي تعطيها هي تقريبا النصف الثاني من القرن العشرين.

2 – **دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استعمارها:** أي الكيفية التي استجابت بها لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيفت معه، أو قاومته، أو تغلبت عليه منذ بداية الكولونيالية، وهنا تشير الصفة " مابعد الكولونيالية " إلى ثقافات مابعد بداية الكولونيالية،
و الفترة التاريخية التي تغطيها هي تقريبا الفترة الحديثة، بدءا من القرن السادس عشر.

– انظر: أشكروفت و آخرون 1989، وتيفين ولاوسن 1994، ووليامز وكريسمان1.1994

2- انظر: أشكروفت بيل وآخرون , **الإمبراطورية ترد بالكتابة , آداب ما بعد الاستعمار : النظرية والتطبيق** , مقدمة المترجم , *ترجمة* وتقديم : خيري دومة , دار أزمنة للنشر والتوزيع , عمان , الأردن , ط01 , 2005 , ص 12 .

3- انظر: دوجلاس روبنسون **(الترجمة و الامبراطورية نظريات الترجمة مابعد الكولونيالية)** ترجمة : ثائر ديب ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005 ،ص27.

3- **دراسة جميع الثقافات / المجتمعات / البلدان / الأمم، من حيث علاقات القوة التي تربطها بسواها من الثقافات/ المجتمعات / البلدان / الأمم،** أي الكيفية التي أخضعت بها الثقافات الفاتحة الثقافات المفتوحة لمشيئتها؛ والكيفية التي استجابت بها الثقافات المفتوحة لذلك القسر، أو تكيفت معه، أو قاومته، أو تغلبت عليه، وهنا تشير الصفة " ما بعد الكولونيالية" إلى نظرتنا في أواخر القرن العشرين إلى علاقات القوة السياسية و الثقافيـة؛ أما النظرة التاريخية التي تغطيها فهي التاريخ كله.

وتهتمّ هذه النظرية بـ "دراسة وتحليل الغزوات الأوروبية على الأرض، والمؤسسات المتنوّعة للكولونياليات (Colonialisms) الأوروبية، والعمليات الخطابية للأمبراطورية، والتفاصيل الدقيقة لصياغة الذات في الخطاب الكولونيالي، ومقاومة هذه الذوات"، وربّما الأهمّ على الإطلاق، الاستجابات المختلفة لمثل هذه الغارات وإرثها الكولونيالي المعاصر في شعوب ومجتمعات ما قبل الاستقبال وما بعده [1]؛ وبعبارة أخرى، إن نظرية ما بعد الاستعمار تعمل على فضح الإيديولوجيات الغربية، وتقويض مقولاتها المركزية على غرار منهجية التقويض التي تسلح بها الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (J.Derrida)، لتعرية الثقافة المركزية الغربية، ونسف أسسها المتافيزيقية والبنيوية؛ فمفهوم دريدا عن الميثولوجيا البيضاء،قد قدم الدعم لهجوم ما بعد الاستعمارعلى هيمنة الإيديولوجيات الغربية، وإن رفض ما بعد الحداثة للسرديات الكبرى وأنماط الفكر الغربي التي أصبحت عالمية، كان أيضا مؤثرا جدا" [2].فهي تتبنى نقاشا مستمرا حول التجارب السابقة للشعوب- في الفترة الكولونيالية وما بعدها- باختلاف أنواعها مثل: الهجرة، والاستعباد، والاضطهاد والإقصـــــاء و المقاومـــــة

1- انظر : بيل أشكروفت ، جاريث جريفيث، وهلين تيفين ، **دراسات مابعد الكولونيالية المفاهيم الأساسية** ، ترجمة : أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، تقديم : كرمة سامي / العدد : 1681/ الطبعة الأولى 2010 ،ص 284 .

2- انظر : ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:125.

و التمثيل، والاختلاف، والتمييز العرقي، والثقافي والجنسي، والتهجير [1].

وعليه يعدّ الأدب ما بعد الكولونيالي – في أغلبه – قراءة تفكيكية للإنتاج الأدبي الكولونيالي بغية إظهار مدى تعارض النصوص و افتراضاتها المتضمنة كالحضارة والعدالة والجماليات والإحساس و العرق، والكشف عن الإيديولوجيات الكولونيالية[2].

3-1-2 الرواد :

1- إدوارد سعيد :

يعد إدوارد سعيد من أبرز محللي الخطاب الاستعماري، ومنظري نظرية ما بعد الاستعمار [3]؛ و يعد كتابه " الاستشراق " الذي نشره عام 1978 الحجر الأساس للدراسة ما- بعد الكولونيالية ، إذ وضع فيه أسسها العلمية [4]، محدثا بذلك ثورة في مجال النظرية والآداب ما- بعد الكولونيالية [5]، الأمر الذي أقلق بعض الدوائر (الاستشراقية) في خرقه للحدود الأكاديمية"[6].

1- انظر: Bill Ashcroft , Griffiths Gareth, Tiffin Helen : ***The Post Colonial Studies Reader*** Routledge /London and NewYork .p.1.

2- انظر : أشكروفت بيل ، جاريث جريفيث، وهلين تيفين ، **دراسات مابعد الكولونيالية المفاهيم الأساسية** ، ترجمة : أحمد الروبي ، أيمن حلمي ، عاطف عثمان، تقديم : كرمة سامي / العدد : 1681/ الطبعة الأولى 2010 ،ص 291/290 .

3- انظر : د. جميل حمداوي. ،" **نظرية ما بعد الاستعمار**" على الموقع الالكتوني :

http://www.alukah.net/Literature_Language/0/39097

4- انظر: Dr. G. Sawant, Datta ***: Perspectives on Post colonial Theory, Said, Spivak and Bhabha.*** https://www.researchgate.net/publication/

5- المرجع نفسه، على نفس الموقع.

6- انظر : إعجاز أحمد :**الاستشراق وما بعده**، ترجمة :ثائر ديب، منشورات ورد، دمشق، 2000، ص4.

واعتبر سعيد الاستشراق متنا كبيرا ركز فيه على الاستشراق الحديث (الفرنسي والإنجليزي والأمريكي) الذي يراه وريثا للقرن الثامن عشر والتاسع عشرمن حيث التمثيل ذاته [1].

وتعامل معه كخطاب للتحليل، معتمدا في ذلك على نظريات ميشيل فوكو وأنطونيو غرامشي[2]. و الكتاب يحتفظ بمصطلحاته الخاصة [3] ، إذ ينطلق فيه " من تعريف الشرق بتحديد مدلولاته الجغرافية والحضارية، مع تعريف مصطلح الاستشراق في ضوء المفاهيم اللغوية والعلمية والأكاديمية والتاريخية والمادية [4].

والكتاب يعرض بدقة لمسألة الأوروميركزية الكونية التي تدعم تفوق ما هو أوروبي أو غربي، و دونية ما هو ليس كذلك [5]، وهو تقليد فكري أوروبي أفرزه – حسب الباحثة ليلا غاندي Leela Gandhi – الكشف عن العلاقة التاريخية غير المتوازنة بين العالم الإسلامي، الشرق الأوسط و " الشرق " من جهة، والإمبريالية الأوروبية و الأمريكية من جهة أخرى [6]، وهي علاقة قوة، تطبعها درجات متباينة للهيمنة المعقدة [7]. وكما يرى برتنز Bertens "الغرب والشرق يشكلان معارضة ثنائية،يحدد كل قطب فيها

1- انظر: Said, Edward. ***Orientalism***. Vintage Books A Division of Random House New York 1979. 25th Anniversary Edition .p.4.

2 – المرجع نفسه، ص 23 (بالنسبة لفوكو) ،26 (بالنسبة لغرامشي).

3 – انظر: Dr. G. Sawant, Datta :***Perspectives on Post colonial Theory, Said, Spivak and Bhabha.*** https://www.researchgate.net/publication/

4- انظر : د. جميل حمداوي ، **نظرية ما بعد الاستعمار** على الموقع الالكتوني :

http://www.alukah.net/Literature_Language/0/39097

5- انظر: Barry, Peter : ***Beginning Theory***. T.R. Publications Pvt. Ltd. 2006.p.193.

6- انظر: Gandhi, Leela : ***Posteolonial Theory***: ***A Critical Introduction***. Oxford University Press.2007.p.9.

7- انظر : يحيى بن الوليد :**خطاب ما بعد الاستعمار**، الكلمة، عدد 16، أبريل 2006.

القطب الآخر، والدونية التي يعزوها الاستشراق للشرق تخدم بالتزامن بناء تفوق و سمو الغرب، والشهوانية واللامعقولية والبدائية واستبداد الشرق كله يقوم ببناء(تلميع) صورة الغرب على أنه عقلاني و ديمقراطي و تقدمي وهكذا "[1].

إن الاستشراق " استجابة للثقافة التي أوجدته أكثر منه استجابة لموضوعه المفترض"[2]، فهو مشروع ثقافي للغرب هدفه السيطرة على الشرق، والجميع كان منخرطا في معادلة إدوارد"الثقافة والإمبريالية " من علماء و فلاسفة ومستشرقين ورحالة وكتاب [3].

2 – هومي بابا Homi K. Bhabha :

وأما هومي بهابها، وهو أحد مؤسسي النظرية ما بعد الكولونيالية ومنظريها، فقد عرف بعمله المتميز في النقد ما بعد الكولونيالي " مركز الثقافات "The Location of Culture (1994)، و مفهومه عن الهجنة Hybridity الذي كسب رواجا في تحديد رؤية النظرية ما بعد الكولونيالية حول تشابك الثقافات بعضها ببعض بحيث لا يمكن الفصل بينها [4]، وهو في هذا، قد خالف سعيدا في النظر إلى علاقة المستعمر والمستعمر، فإذا كان سعيد يفصلهما فصلا حدّيا، ويرى أن العلاقة جدلية بينهما تقوم على أساس الثنائيات (السيد والعبد، المستعمر والمستعمر، الأوربي والآخر) التي أفرزها السياق الاستشراقي وساهمت في بناء سمو المستعمر[5]؛ فإن هومي بهابها، في المقابل يعتقد بإمكانية تقاطع هذين

1– انظر : Bertens, Hans : ***Literary Theory***: The Basics. Routledge, 2007.p.205.

2– انظر : Said, Edward : ***Orientalism***. Vintage Books A Division of Random House New York ,October 1979. 25th Anniversary Edition .p.3.

3– المرجع نفسه، ص4.

4– انظر : Dr. G. Sawant, Datta : ***Perspectives on Post colonial Theory, Said, Spivak and_Bhabha***. https://www.researchgate.net/publication/

5– انظر : بسمة جديلي ، **دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابه** ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد /9ماي2016 ، ص 246.

يعتقد بإمكانية تقاطع هذين العالمين من خلال مفهوم الهجنة (Hybridity)، وأن التفاعل بين المستعمر (بكسر الراء) والمستعمر(بفتح الراء) لا يؤدي إلى انصهار المعايير الثقافية التي تؤكد السلطة الاستعمارية فحسب، بل تهدد أيضا في محاكاتها بزعزعة استقرارها(تلك السلطة)، وهذا ممكن لأن هوية المستعمر في حد ذاتها غير مستقرة، إذ توجد في وضع معزول ومغترب، كما توجد هوية المستعمر بحكم اختلافها، فهي تتجسد فقط في الاتصال المباشر مع المستعمر، وقبل ذلك، فإن حقيقتها الوحيدة موجودة في إيديولوجية الاستشراق كما عرفها سعيد [1].

ومن هنا تأتي أهمية مصطلح " التقليد " للدلالة على تغريب Westenrization الثقافات المحلية عن طريق التقليد الأعمى[2]، لكنها طريقة غريبة في نفس الوقت تعكس صورة المستعمِر المشوَّهة وهو سبيل إلى تقويض سلطته، وهذا ما يخالف فيه فرانز فانون من حيث موقفه من التقليد أو بالأحرى من عمل السلطة الكولونيالية على استدعاء الذوات السوداء المضطربة لتقليد الثقافة البيضاء[3]. واستنادا إلى غاندي فإن الذاكرة في نظر هومي تكون ضرورية و أحيانا تكون جسرا محفوفا بالمخاطر بين الاستعمار والهوية الثقافية " [4].

وبخلاف **سبيفاك** يرى بهابها أنّ التابع باستطاعته أن يتكلّم ويمكن استعادة الصوت الوطني اعتماداً على سردياتهم التي هي وسيلة إضفاء المعنى على التاريخ، حيث يوفر

1- انظر : كارتر ديفيد:النظرية الأدبية:ترجمة باسل المسالمة،دار التكوين، دمشق، سورية،الطبعة الأولى 2010، ص128.

2- انظر : Dr. Datta, G. Sawant :***Perspectives on Post colonial Theory, Said, Spivak, and Bhabha***. https://www.researchgate.net/publication/

3- انظر: ثائر ديب، **هومي بابا والمنظور ما بعد الكولونيالي**، مجلة نزوى ع 39 ، ص41.

4- انظر : Gandhi, Leela : ***Posteolonial Theory***: A Critical Introduction. Oxford University Press.2007.p.9.

السرد ممكنات جديدة كانت خفية في فهم التاريخ [1].

3 – جاياتري شكرافورتي سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak

جاياتري شكرافورتي سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak وجه آخر مهم في نظرية مابعد الكولونيالية [2]، إذ تعد من المؤسسين الفعليين للخطاب الكولونيالي الجديد، وتعد كذلك أول منظرة نسوية في مرحلة ما بعد الاستعمار[3]؛ وعملها النقدي في " في عوالم أخرى: مقالات في السياسات الثقافية (1978) يستحق تنويها خاصا بما فيه مقالة " هل يمكن للتابع أن يتكلم ؟ [4]

وإذا كانت دراسات التابع قد ركزت على مسألة إعادة كتابة تواريخ الشعوب المستعمرة سابقا، وفضح تمثيلات السرديات الغربية الكبرى عن الشرق [5]؛ فإن سبيفاك قد وسعت من مجاله ليشمل الآداب النسوية المهمشة [6].

وفي هذا السياق وجهت سبيفاك تعليقا قاسيا على السيطرة الذكورية في المجتمع وبينت المكانة الثانوية، و الدور الأدنى الممنوح للمرأة في نظام السلطة الأبوية patriarchy [7] ،

1- انظر : د . مديحة عتيق ، ما بعد الكولونيالية: مفهومها، أعلامها، أطروحاتها، دراسات وأبحاث مجلة.

2 – انظر: Dr. Datta G. Sawant :***Perspectives_on_Post colonial_Theory_Said_Spivak and_Bhabha.*** https://www.researchgate.net/publication/ -

3- انظر : د حمداوي. جميل ، نظرية ما بعد الاستعمار على الموقع الالكتوني :

http://www.alukah.net/Literature_Language/0/39097

4- انظر: Dr. Datta G. Sawant :***Perspectives_on_Post colonial_Theory_Said_Spivak - _and_Bhabha.*** https://www.researchgate.net/publication/

5- انظر : بسمة جديلي ، دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابه ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب العدد 9/ماي2016 ، ص248.

6- انظر: Dr G. Sawant, Datta : ***Perspectives on Post colonial Theory, Said, Spivak and Bhabha*** https://www.researchgate.net/publication/

7- المرجع نفسه على نفس الموقع : [https://www.researchgate.net/publication/]

وذلك من خلال تحليلها لتاريخ الساتي (الطقس الهندوسي الذي يعني حرق الأرامل على محارق أزواجهن الجنائزية)، واعتباره تاريخا للقمع المضاعف وسردا يقوم على المرأة المهمشة والتابعة، وكذلك لاعتبار قوة المتبوعين سواء كانت تقاليد دينية أو ثقافية أبوية أو ثقافة استعمارية – بلا شك – ستحول دون انبثاق صوت التابع [1].

فقد انتقدت الحركة النسوية الغربية انتقادا عنيفا" خلال تركيز اهتماماتها على عالم البيض من الطبقة المتوسطة ومن جنسين مختلفين [2].

واستنادا إلى سبيفاك، فإن النساء يتم استغلالهن و الانتقاص من قيمتهن مرتين في الأدب ما بعد الكولونيالي [3]، ولذلك توجه سبيفاك النقد، لهومي بهابها الذي ترى أنه"لم يضع حدودا فاصلة، بين الرجال والنساء، لدى معالجته للتفاعل بين (المستعمر) بالكسر و (المستعمر) بالفتح أي تم إغفال قضية (الجندر– الجنس) [4].

3-2 الترجمة ودراسات مابعد الكولونيالية:

على الرغم من كون مصطلح "ما بعد الكولونيالية"، مسألة خلافية، فإنه عادة ما يستعمل في الإشارة إلى الدراسات الخاصة بالمستعمرات السابقة، والإمبراطوريات الأوربية، ومقاومة السلطة الاستعمارية، وبصفة عامة في تحليل اختلال ميزان القـــوى بين الـــــدول

1- انظر : بسمة جديلي ، دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابه ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب .العدد /9ماي2016 ، ص250.

2- انظر: د. جميل حمداوي ، نظرية ما بعد الاستعمار على الموقع الالكتوني :

http://www.alukah.net/Literature_Language/0/39097

3- انظر: Dr. G. Sawant, Datta :***Perspectives on Post colonial Theory, Said, Spivak and Bhabha.*** https://www.researchgate.net/publication/

4- انظر : بسمة جديلي ، **دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابه** ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب . العدد /9 ماي2016 ، ص249.

الاستعمارية والشعوب المستعمرة [1].

وتشكل علاقة الترجمة بما بعد الاستعمار مسألة مركزية في تحقيق الدارسين داخل داخل الحقل وخارجه؛ و الهدف من ذلك هو تسليط الضوء على الطرق التي تشارك فيها الترجمة دائما في علاقة السلطة، سواء من حيث الممارسة المؤسسية للترجمة، أومن حيث العلاقة العامة بين اللغات، والتي لا تكون فيها أبدا محايدة ولكن دائما منخرطة في تشكيلات أكبر للسلطة[2].

ونظرا لكون الترجمة على الدوام قناة لا غنى عنها للفتح والاحتلال الامبراطوريين، فقد اقترنت في هذه الدراسات بالإمبراطورية، ووصفت بها، **وظهـر** نفوذها في الفترة بين أواسط ثمانينيات القرن العشرين و أواخرها [3].

ويعد هذا التصور الجديد عن الترجمة تجاوزا للمفهوم التقليدي الذي يرتبط بتكافؤ النصوص والكلمات و العبارات ومعانيها، وفي نفس الآن توسعا فيه، وقد ساعدت على تنامي نفوذه – حسب روبنسون– مدارس نظرية مختلفة عديدة ، خاصة منها [4]:

– عمل جورج شتاينر التأويلي في كتابه **بعد بابل** (1975)، حيث يتكئ بقوة على الرومانتكيين ومابعد الرومانتكيين الألمان من جوته إلى بنامين وهيدجـــر في استكشـــاف

1– انظر : Mundy, Jeremy : ***Introducing Translation Studies :Theories and Aplications***,Routledge, Francis and Taylor,NewYork and London,2001.p.133.

2– انظر: Young .Robert J. C., Julius Silver ***: Translation and Postcolonialism*** ,An Interview by TRANSLORIAL JOURNAL OF THE NORTHERN CALIFORNIA Thomas J. Corbett, TRANSLATORS ASSOCIATION (ONLINE EDITION

3– انظر: دوجلاس روبنسون **(الترجمة و الامبراطورية نظريات الترجمة مابعد الكولونيالية)** ترجمة : ثائر ديب ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005 ،ص 26 .

4– نفس المرجع ، ص26.

الترجمة بوصفها عدوانا، وغزوا، و أسرا، وسلبا.

– جماعة دراسات الترجمة متعددة النظم أو الوصفية، ومن بين صفوفها إيتامار إيفن زوهار (1979، 1981)، وجدعون توري (1980، 1981، 1995) و، أندريه لوفيفر (1992) الذين يستكشفون السياسات الكبرى الخاصة بالترجمة من حيث الأنظمة الثقافية و الأدبية التي ترجمت إليها نصوص بعينها.

– منظرو Skopos و Handlung، مثل هانز.ج. فيرمير (1989) ويوستاهولز مانتاري (1984) الذين يتفحصون السياقات الاجتماعية و نشاطات الترجمة، أي الترجمة كما ينجزها أشخاص واقعيون في شبكة اجتماعية واقعية ولمقاصد وغايات معينة.

ومن **المفاهيم الأساسية** في الدراسة ما بعد الكولونيالية التي تتناول الإمبراطورية:

1-**الهيمنة** :

ومفهوم الهيمنة عند جرامشي هو محاولة ناجعة لتفسير قدرة السلطة الدائمة على تشكيل المفهوم الذاتي، والقيم، والأنظمة السياسية ككل حتى بعد فترة طويلة من زوال المصدر الخارجي لتلك السلطة، إذ أن المستعمرين الأوروبيين قد أفادوا إلى أقصى الحدود من هذا القياس على الأطفال و الراشدين في محاولاتهم أن يشرحوا لأنفسهم ولرعاياهم كيف (أ) يبقى المحليون" أطفالا بالمقارنة مع حكامهم الأوروبيين، و(ب) ضرورة فرض نظام تعليمي (بما فيه الترجمة) "على المحليين للأخذ بيدهم من حالتهم الطفولية إلى أوروبية من " الرشد " أو " البلوغ "؛ أي إلى حالة من التنظيم الذاتي القائمة على استدخال السلطة الاوروبية[1].

2- **التذويت** و **الاستدعاء**،

1- المرجع السابق ـ ص:38/3.

هما مصطلحان استخدمهما ألتوسر للعملية التي تتحقق من خلالها السلطة ، ففي السيناريو المثالي الذي وضعه ألتوسر، لا يغدو أعضاء المجتمع الأفراد ذواتا قبل أن تناديهم أو تستدعيهم قوى المجتمع الحاكمة (مايدعوه ألتوسر " أجهزة الدولة الأيديولوجية"). ففي هذا السيناريو لا يولد الشخص " ذاتا " – بالمعنى المزدوج الذي يشير إلى " فرد يفكر و يشعر و يعمل في العالم و عليه" (معنى " الذات " التقني المستمد من الفلسفة) و إلى " مواطن صالح "، وتابع مخلص، وعضو مطيع في المجتمع" (معنى " الذات " التقني المستمد من السياسة)– بل المجتمع هو الذي يحول الشخص إلى ذات، وهذه العملية عند ألتوسر هي عملية معقدة تصهر كلا المعنيين التقنيين لكلمة الذات.

وبعبارة أخرى، فإن الذاتية هي الإخضاع، فالذاتية، أي كون المرء ذاتا تفكر وتشعر، لا تتحقق إلا في سياق سياسي من السيطرة و الإذعان، أو الإخضاع، فما تفكر فيه الذات أو تشعر به هو ما تريد لها أجهزة الدولة الإيديولوجية أن تفكر به أو تشعر به [1].

3–الاستدعاء، أو النداء:

هو مصطلح ألتوسر الآخر الذي يشير إلى دعوة الشخص إلى الذاتية/ و الخضوع، الفكرة هنا أنك بتسميتك شخص ما شيئا ما، خاصة من موقع السلطة، تحول ذلك الشخص إلى الشيء المسمى، و أن" تسمي" أو " تنادي" أو "تستدعي" الشعوب الأصلية في مستعمرة بأنهم " همج " يعني أن تذوتهم بوصفهم بريين،غير متحضرين، وغير عقلانيين...إلخ، وبهذا يغدون خاضعين للمستعمر يوصفهم ذواتا " همجية "[2].

وتلعب الترجمة في الدراسات ما بعد الكولونيالية– حسب روبنسن– ثلاثة أدوار متعاقبة لكنها متداخلة[3] :

1– المرجع نفسه ، ص39.

2– المرجع السابق ـ ص:4/ 39.

3– المرجع نفسه ، ص 50.

- دورها كقناة للاستعمار، بموازاة التعليم والسيطرة الصريحة أوالمقنّعة على الأسواق والمؤسسات وبالارتباط معهما،وتجسد هذا الدورفي الماضي الكولونيالي.
- دورها كدارئ لضروب عدم التكافؤ الثقافي المتواصلة بعد انهيار الكولونيالية، ويتعلق هذا بالحاضر المعقد والصراعي بعد زوال الاستعمار.
- دورها كقناة لتصفية الاستعمار، ويخص هذا المستقبل ويعتبر مفيدا ومفعما بالخير.

وبقاء الهيمنة الكولونيالية هذا هو أحد أعقد المشكلات الشائكة التي تواجه الذوات مابعد الكولونيالية إذ : كيف نستدعي أنفسنا بحيث نغير ذاتيتنا بطرائق خصبة و منتجة؟[1]؛ أوبصياغة باسنت : – كيف يمكن للمستعمرات، الناشئة من الاستعمار، التعامل مع تلك المعضلة؟ كيف يمكن أن تجد وسيلة لتأكيد ذواتها و ثقافتها الخاصة، ورفض الاستدعاء بـ "نسخة" أو "ترجمة" دون أن ترفض في الوقت نفسه كل ما قد يكون ذا قيمة قادم من أوروبا؟[2]

وللإجابة على هذا السؤال، فقد بدأت في هذه الفترة أي : ما بعد الاستعمار، الإمبراطورية في الرد بالكتابة، عن طريق تبني مفاهيم جذرية جديدة للترجمة الناشئة من الهند، ومن أمريكا اللاتينية، ومن كندا، ومن أيرلندا، وغيرها من المستعمرات السابقة في جميع أنحاء العالم التي تتحدى المعايير الأوروبية المعمول بها حول ماهية الترجمة وما تعنيه[3].

و نقلا عن باسنت، فقد كانت الترجمة لعدة قرون عملية في اتجاه واحد، مع ترجمة

1– المرجع نفسه ، ص 41.

2–انظر : Bassnett. S, and Trivedi. H : ***Postcolonial Translation: Theory and Practice***, London and New York: Pinter.(eds)1999.p.4.

3– المرجع نفسه ، ص4.

النصوص إلى اللغات الأوروبية للاستهلاك الأوروبي، وليس كجزء من عملية تبادل محترم، و سادت خلالها المعايير الأوروبية الإنتاج الأدبي، وكفلت تلك المعايير أن تكون أنواع معينة من النصوص فقط، تلك التي تثبت أنها غير أجنبية على ثقافة الاستقبال، مؤهلة للترجمة. [1].

وعليه، فقد قام العديد من الباحثين بالتحقيق في هذا الدور الذي لعبته الترجمة في تنمية الإمبراطورية والتأكيد عليه – بدءا من دور المترجمين الفوريين للمستكشفين الأوائل والغزاة، إلى دور ترجمة النصوص المحلية، ولا سيما النصوص القانونية والدينية كوسيلة لتسهيل تأسيس الحكم الاستعماري، كما هو الحال في الهند البريطانية. وعلاوة على ذلك، فإن فرض لغة المستعمر، وتخفيض قيمة اللغات المحلية بحيث لا يكون لها وضع رسمي، يعني أنه بالنسبة للسكان المحليين، أصبحت الترجمة، جنبا إلى جنب مع ثنائية اللغة بالنسبة للبعض، علامة على حالتها الاستعمارية[2].

ففي نظر باسنت و تريفيدي أن الترجمة ليست عملا معزولا، بل هي جزء من عملية مستمرة من التحويل البيني للثقافات، و أكثر من هذا، فهي نشاط تلاعبي للغاية ينطوي على جميع أنواع المراحل في عملية النقل عبر الحدود اللغوية و الثقافية، وعليه، فالترجمة ليست بريئة ولا نشاطا شفافا ولكن مشحونة للغاية مع أهمية في كل مرحلة [3].

وحسب ماندي فقد ساهمت الترجمة– كنشاط مشبوه – كثيرا في نشر صورة ذات

1– المرجع نفسه ، ص5.

2– انظر: Young, Robert J. C., Julius Silver : ***Translation and Postcolonialism***

An Interview by Thomas J. Corbett, TRANSLORIAL JOURNAL OF THE NORTHERN CALIFORNIA TRANSLATORS ASSOCIATION (ONLINE EDITION.

3- انظر : London and Bassnett, S. and Trivedi, H : ***Postcolonial Translation***: ***Theory and Practice*** New York: Pinter.(eds)1999.p3.

دوافع أيديولوجية للشعوب المستعمرة[1]، مما دفع بباسنت وتريفيدي Bassnett & Trevidi(في كتاب من تحريرهما صدر عام 1999 بعنوان " الترجمة فيما بعد الاستعمار– النظرية والتطبيق ") إلى الإشارة إلى " التاريخ المخجل للترجمة "[2]

ويؤكد **إريك تشيفيتز** بأن الترجمة كانت "العمل المركزي للاستعمار وللإمبريالية الأوروبية في أمريكا [3] " ، و قد بين في دراسته ... كيف كبت المستعمرون الصراعات السياسية المتأصلة في لغتهم ، ثم أسقطوها خارجا على العلاقة بين اللغات ، ورأى أن لغة المستعمِرين ولغة المستعمَرين ليستا مختلفتين وحسب، بل مختلفتين على نحو تراتبي، وتقفان على طرفي نقيض من سلم التطور[4].

أما **فايسنت رفاييل**، أخيرا، فقد استكشف العلاقات المتبادلة بين الهداية والفتح و الترجمة والاعتراف، مبيّنا كيف تصور الأسبان اللغات الثلاث ذات الصلة بوصفها مرتبة على نحو هرمي من اللاتينية في الأعلى (أقرب إلى الله)، مرورا بالقشتالية، لغة الإمبراطورية، وصولا إلى التاجالوجية في الأسفل (أبعد إلى الله)؛ أما الترجمة فتسير من الأعلى إلى الأسفل، وتغدو أصعب كلما ابتعدت، لأنه كلما ابتعدت لغة وثقافتها عن الله، قلت ملاءمة مفاهيمها للحقيقة المسيحية[5].

وأما **تيجاسويني نيرانجانا**، فقد بينت بدورها ، كيف استدعى البريطانيون الهنود بوصفهم

---

1 – انظر: Mundy Jeremy : ***Introducing Translation Studies :Theories and Aplications***,Routledge, Francis and Taylor,NewYork and London,2001.p.134.

2–انظر: Bassnett. S**,** and Trivedi. H : ***Postcolonial Translation: Theory and Practice***, London and New York: Pinter.(eds)1999.p.5.

3– انظر : Cheyfitz, E. (1991) ***The Poetics of Imperialism***: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan (New York and Oxford: Oxford University Press).p.4.

4– انظر: دوجلاس روبنسون (الترجمة و الامبراطورية نظريات الترجمة مابعد الكولونيالية) ترجمة : ثائر ديب ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005 ،ص 133.

5– المرجع نفسه ، ص 133.

أدنى من خلال ترجمتهم القوانين الهندية و الأدب الهندي إلى الإنجليزية [1].

وأما سامية محرزالباحثة المصرية في مجال الترجمة فإنها تستكشف الطرائق التي اعتمد فيها كتاب محدثون في شمال أفريقيا الفرانكوفونية على طبعات مهجنة من الفرنسية والعربية، بل دفعوا تلك الهجنة إلى أبعد، بغية تحطيم تراتبيات القوة الكولونيالية بين الفرنسية، و العربية، ولغات محلية أخرى متعددة[2].

لكن منظري الترجمة ومؤرخيها ما بعد الكولونياليين لا يقتصرون على استكشاف الطرائق التي استخدمت بها الترجمة في الاضطهاد، بل كذلك في استكشاف الطرائق التي استخدمت أو يمكن أن تستخدم في مقاومة الاضطهاد، وفي تحرير العقول ووالأجساد[3].

3-3 قراءة أدب الأطفال في سياق النظرية ما بعد الكولونيالية

لعل السؤال المثير للجدل الذي نطرحه في هذا السياق هو: ماذا نعني بـ "ما بعد الاستعمار" فيما يتعلق بأدب الأطفال؟ أو بالأحرى ماذا نعني بالحديث عن أدب الأطفال في سياق ما بعد الاستعمار ؟

وللإجابة على هذا السؤال ، علينا مراجعة مفهوم " ما بعد الاستعمار" وملابساته مجددا و الشرائح المهمشة التي تضمنها، من ناحية، وكذلك مراجعة مفاهيم الطفولة التي صحبته ثورة على التصورات الأورومركزية والأمريكية، ومعايير القوننة التي تخضع لها نصوص أدب الأطفال.

وإذا كانت مرحلة " ما بعد الاستعمار" ، في رأي اكسي شاوبو X i e Shaobo

---

1- المرجع نفسه ، ص133.

2- المرجع نفسه، ص134.

3- المرجع السابق ــ ص:134 .

تمثل حاجة ملحة وعزما على تفكيك الهياكل الإمبراطورية في عالم الثقافة "[1]، فإن المصطلح، في نظر ستيفن سلمون Stephen S l e m o n ، يبقى مسألة خلافية، (إذ يعد محل نزاع واسع النطاق) في الحياة المعاصرة من حيث طرق الاستخدام، والاستراتيجيات والمواقع حتى لتبدو مرحلته مشتتة هيكليا، كأنها تسعى في نظر البعض إلى (تمييع هذا المصطلح) وجعله تقريبا عديم الفائدة، كعلامة دقيقة (عن) المحتوى الفكري، أو الدائرة الاجتماعية، أوالالتزام السياسي "[2].

ويتسم الخطاب ما بعد الاستعماري إزاء ذلك التشتت الهيكلي – حسب مينا كورينا– بعدم وضوح حدوده بالنسبة للكتاب والعلماء – غربيين وغير غربيين– لأنه فقد تلك المقابلة التقليدية التي قام عليه أولا : الاستعمار مقابل القومية، وحلت بدلها تناقضات وتعقيدات الوضع العالمي بعد الاستعمار، من خلال التغيرات في السياسة العالمية، والاقتصاد، والتجارة، والتبادل الثقافي، وسياسات الهجرة[3].

وميزة الخطاب ما بعد الاستعماري – حسب كورينا دائما – بأنه في الأساس **مثالي في طبيعته** لأنه يحاول تصحيح أخطاء الماضي، وفضح الخطاب الاستعماري وزيفه، و الاعتراف بالهوية ومنجزاتها، وتمثيل قصة الأخر على حقيقتها، والتحدث بأصوات الشرائح المهمشة من السكان – الأطفال، النساء، المنبوذين، والأقليات الإثنية والعرقية[4].

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه، مرة أخرى هنا، هو : ما موقع الأطفال وأدبهم في هذا

1- انظر : X i e , Shaobo. " ***Rethinking the Problem of Postcolonialism*** . " *New Literary History* 28(1997): 15.

2-انظر : Slemon , Stephen. "***Introductory Notes: Postcolonialism and its Discontents***." *ARIEL* 26-1 (1995): 8.

3- انظر : Khorana Meena*:* **Postcolonial or Postindependence** *? ARIEL: A Review of International English Literature, 28:1, January 1997,*p.17.

4- المرجع نفسه ص17

السياق ما بعد الكولونيالي ؟

فكما أشار غاريث ماثيوز، على الرغم من أن "المجتمعات (الغربية) المتقدمة تتحرك ببطء في اتجاه تخصيص الحقوق في سن مبكرة أو سابقة " [1]، إلا أن الأطفال هم إلى حد كبير معفون من فوائد هذا التمركز، ويبقى التوتر هنا كامنا في عدم قدرة مزايا ما بعد الاستعمار الإيجابية على مراعاة الأطفال الذين هم مجموعة تمارس جيدا في المواقف الاستعمارية، والذين يأملون في النمو خارج مواقعهم الاستعمارية، بل أكثر من هذا، يتم دائما تمييز الأطفال (بالملوثين بسبب) تصرفات (مواقف) الجيل (القديم) أو الأكبر سنا الذي قد يشجع الأطفال على التكلم ولكن يتوقع منهم أن يتكلموا كلماته، لكي يمرروا حكمته، ليديموا رؤيته للعالم[2] .

و كنتيجة حتمية، لهذا التوتر يتسنى لمتتبعي حقل الأطفال وأدبهم أن الأطفال لا يزالون أكثر الأشخاص استعمارا في العالم[3]. وهذا واضح حتى في الأدب الذي نسميه لهم الذي وصفه رود ماكجيليس بالحقل الأكثر استعمارا في العالم، بناء على ما أشارت إليه جاكلين روز Jacqueline Rose من قبل أكثر من عقد من الزمان في تعليقها على الطائر الأبيض الصغير لـ J. م. في باري J . M . Barrie ، الأدب المنشور للأطفال هو "وسيلة لاستعمار الطفل أو تدميره "[4].

1- انظر: Gareth, Matthews,. ***The Philosophy of Childhood***. Cambridge, M A : Harvard UP, 1994,p.80.

2- انظر: McGillis Roderick:***Introductory Notes Postcolonialism, Children, and their Literature*** *ARIEL: A Review of International English Literature, 28:1, January 1997*,p.9-10

- المرجع نفسه ص6, 3

4- انظر: Rose, Jacqueline : ***The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction***. London:Macmillan , 1984.p.27.

والواقع أنه منذ أن نشرت جاكلين روز Jacqueline Rose قضية بيتر بان عام 1984 *The Case of Peter Pan* ، قد اتخذ علماء في مجال أدب الأطفال موقفا بلاغيا يعامل القراء الأطفال كمستعمرين، و كتب الأطفال كموقع استعماري، وتحمسوا لخطابها عن الاستعمار و نشره، بحجة أنه ملوث بالعيوب المنطقية والأخلاقية؛ في حين يمكن لأدب الأطفال بالمقابل أن يكون موقعا لإنهاء الاستعمار بتنقيحه للتسلسل الهرمي للقيمة التي يتم الترويج لها من خلال الاستعمار وما بعده، وبتبني ما يشير إليه بيل أشكـروفت بتكتيكات الاستيفاء interpolation[1].

وعلى الرغم من أن دراسة روز لـ بيتر بان لـ م. باري تعد مساهمتها الوحيدة في أدب الأطفال(1904، 1911) ، إلا أن الدراسة تقدم في الواقع تعليقا أكثر بعدا عن طريق الرد على الدراسات التي تعتمد على افتراض أن أدب الأطفال مكتوب للطفل ، وتؤكد روز أنه بدلا من تلبية احتياجات الأطفال، فإن هذه الكتب تلبي في الواقع احتياجات ورغبات البالغين على الرغم من موقف روز كدخيل عملي في هذا المجال، ونظرا لتأثيرها في دراسة أدب الأطفال، فقد تلقت روز تأييدا وتحريضا على مزيد من الدراسات لدى العديد من النقاد المحترمين، بما فيهم سوزان هونيمان، كارين ليسنيك–أوبيرستين، جيمس كينكيد، بيري نودلمان، وجاك زيبس[2].

و لعل من أكثر العناصر اقتباسا من قضية بيتر بان هو تعريف روز لقصة الأطفال بأنها "شيء من الالتماس (إغراء)، المطاردة، أو حتى الإغواء" [3]، وهذا التعريف

1- انظر: Bradford, Clare : ***The Case of Children's Literature:colonial or anti-colonial***? *School of Communication and Creative Arts, Deakin University, Australia, Global Studies of Childhood, Volume 1 Number 4 2011,p.271 / www.wwwords.co.uk/GSCH*

2- انظر: ***Anna Redcay:*** Jacqueline Rose in ***(Representing childhood Theorist)*** University of Pittsburg.

3- انظر: Rose, Jacqueline : ***The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction***. London: Macmillan,1984.p.2.

يعمل انطلاقا من فرضية أن كتب الأطفال مكتوبة فعليا لتحقيق رغبات البالغين؛ لأنه كما تقول روز، "إذا كان قصة الأطفال يبني صورة للطفل داخل الكتاب، فإنه يفعل ذلك من أجل تأمين الطفل الذي هو خارج الكتاب، الذي لا يتأتى بسهولة ... " [1] وهو حسب أنا ريدكاي Anna Redcay تأمين لا يقع في خط التعبير عن رغبات أو مصالح أو خصائص الأطفال الفعليين، بقدر ما يديم الأوهام البالغة عن الطفولة ، فالمؤلفون دون وعي " يغوون" أو " يستعمرون" الطفل من خلال كتابة الكتب التي تعكس مثالية الكبار عن الطفولة، حيث يكون القراء الأطفال معنيين بالتماهي معها ومحاكاتها[2].

وعلى هدى فرضية روز جاكلين من أن أدب الأطفال هو شكل من أشكال الاستعمار، يقول بيتر نودلمان شيئا مماثلا عندما يطبق مفاهيم إدوارد سعيد حول الاستشراق على دراسة الأطفال و أدبهم، إذ يرى أن" استكشاف أوجه الشبه بين أوصاف سعيد للاستشراق وتمثيلنا للطفولة في كل من علم النفس الطفل وأدب الأطفال يكشف عن عدد من الأشياء المثيرة للاهتمام[3].

ويذهب نودلمان بعد ذلك إلى انه تماما مثلما يذهب إليه سعيد في إمكانية مناقشة الاستشراق وتحليله كشركة مؤسسة للتعامل مع الشرق، فإنه يمكن أيضا مناقشة علم نفس الطفل وأدب الأطفال وتحليلهما كمؤسسة للتعامل مع الطفولة؛ وأن التعامل مع كليهما يسمح بالإدلاء ببيانات حولهما وإجازة وجهات النظر عنهما، ووصفهما، وتعليمهما، وتسويتهما، والحكم عليهما؛ وباختصار، إذا كان الاستشراق نمطا غربيا للسيطرة، وإعادة للهيكلة، وله

---

1 – المرجع السابق ــ ص : 2.

2 – انظر: Redcay Anna***: Jacqueline Rose in*** (***Representing childhood Theorist***) University of Pittsburg.

3– انظر: Nodelman Perry : ***(The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature)*** in literary theory and children's literature, Edited by Nodelman, p.29.

سلطة على الشرق، كما يراها سعيد[1]؛ فإن علم النفس الطفل وأدب الأطفال في نظر نودلمان، يمثلان أسلوب الكبار للهيمنة، وإعادة الهيكلة، ولهما السلطـــة علـــى الطفولة [2].

ويبدو أن كلا من روز و نودلمان و رودريك ماكجيليس ينطلقون من منظور مركزي وإن كانت ادعاءاتهم تتسم في الظاهر بالشمولية والتعددية في التعامل مع الطفولة وأدب الأطفال، وهي ادعاءات مشتطة لا تنسجم مع منظور الأصوات المتعالية من الهامش؛ لأنها – أولا– تساوي بين الشعوب المستعمرة والقراء الأطفـال، مـن جهـة، و بيـن المستعمرين ومؤلفي الأطفال من جهة ثانية، وهو– كما يقول برادفورد تشابه غير سليم و ميؤوس منه؛ لأن مؤلفي الأطفال كانوا أنفسهم أطفالا، وبالتالي فإن الأطفال الذين يكتبون عنهم ليسوا كليا غيرهم.... ، والفجوة بين المستعمرين والمستعمرين هي أمر مختلف، لأن الخطابات الاستعمارية تسترشد بافتراض أن المستعمرين يحتلون تماما فضاء أنطولوجيا مختلفا عن المستعمرين، وبغض النظر عن مدى محاكاتهم للأفاضل، فإنهم لن يقيسوا أنفسهم بهم أبدا، ثانيا، المقارنة بين الأطفال القراء والشعوب المستعمرة تنهار تماما عندما يتم إنتاج النصوص من قبل كتاب المستعمرة لأطفال المستعمرين، الذين أدرجوا في هذه النصوص كمستعمرين شباب، كما ' نحن' بدلا من ' هم'[3].

بالإضافة إلى ذلك، فإن استخدام استعارة " الأطفال مستعمرون" في علم الأدب، يمثل في نظر برادفورد مرة أخرى إشكالية في العلاقة ليس فقط على مستوى المنطق ولكن

1–انظر: Said, Edward: ***Orientalism***. Vintage Books A Division of Random House New York ,October 1979. 25th Anniversary Edition.p.3.

2– انظر: Nodelman Perry :***(The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature)*** in literary theory and children's literature, Edited by Nodelman, p.29.

3– انظر: Bradford, Clare : *Reading Race: **Aboriginality in Australian children's literature***. Carlton South :Melbourne University Press. 2001. p.12.

أيضا على مستوى الأخلاقيات من خلال خلط الأطفال مع الشعوب المستعمرة ، وهو خلط يتم فيه التغاضي عن نسيان الاستراتيجية للأهمية المادية للاستعمار، وآثاره الضارة على حياة وثقافات الشعب المستعمر، وتداعياته في الحاضر، من جهة، كما أن تنشئة أطفال الطبقة الوسطى الذين يشكلون الجزء الأكبر من قراء الأدب الرئيسي للأطفال هي بعيدة جدا عن الشعوب الأصلية التي تحملت المذابح، وعمليات التجريد من الممتلكات والحرمان من الاستعمار في أستراليا وكندا ونيوزيلندا والفلبين والهند والجزائر و العديد من الدول الأخرى.

وعليه فالإشارة إلى الأدب الأطفال كموقع الاستعمار، ثم، لكتم الصوت، هو للتقليل من شأن آثار الاستعمار على الشعوب الأصلية ليس غير[1].

وبدلا من ذلك، يرى برادفورد أن أدب الأطفال يمكن أن يكون موقعا لإنهاء الاستعمار الذي بتنقيحه للتسلسل الهرمي للقيمة التي يتم الترويج لها من خلال الاستعمار وما بعده من خلال تبني ما يشير إليه بيل أشكروفت بتكتيكات الاستيفاءinterpolation[2]، و لتوضح كيفية إنهاء استراتيجيات عمل الاستعمار في نصوص الأطفال، يستدل بكتب الأبجدية التي كتبت من قبل صانعي الكتب الأصليين في كل من كندا مثل كتاب (أبجدية لغة السكان الاصليين الكنديين للأطفال (2001) لـ إيفلين بالانتين Evelyn Ballantyne)، واستراليـــــــا مثل(كتـــــاب كورنا الأبجدي)[3]: The *Kaurna Alphabet Book* (Gale & Watkins) 2006 ، بحجة أن هذه النصوص للأطفال الصغار جدا تستكمل الخطابات الاستعمارية من خلال تثمين لغات الأقلية ومن خلال إسنادها إلى الكلمات الإنجليزية معاني منتجة داخل الثقافات السكان الأصليين؛ لكنـــــه لا يستبعـــــــــــد

1- انظر: Bradford, Clare : ***The Case of Children's Literature:colonial or anti-colonial***? *School of Communication and Creative Arts, Deakin University, Australia, Global Studies of Childhood, Volume 1* Number 4 2011,p.274. / www.wwwords.co.uk/GSCH

2- المرجع نفسه، ص 271.

3- المرجع نفسه، ص 274،275

في نفس الوقت[1] ؛ كما لاحظ إيما لاروك Emma LaRocque أن اللغة الإنجليزية هي الآن لغة العديد من السكان الأصليين، ويمكن أن تؤدي إلى "إنهاء الاستعمار" و توحد الشعوب الأصلية[2].

إن هذه الاستراتيجيات التي يقوم بموجبها محررو الشعوب الأصلية والانخراط في استراتيجيات إنهاء الاستعمار في كتب الأبجدية الموجهة إلى القراء الصغار جدا، في رأيه، تشكل موازنة قوية للمقاربات السطحية وغير العقلية للاستعمارالتي استقطبت دراسات أدب الأطفال [3].

والواقع أن الانتقادات التي وجهها برادفورد إلى دعاة " أن أدب الأطفال مستعمرة " أو التصور المركزي المتطرف من باب تحسين المفاهيم حول الطفولة وأساليب التعامل معها دائما في فلك أبناء الطبقة الوسطى الذين يشكلون جمهور قراء أدب الأطفال، ويشار إليهم بغرابة على أنهم جماعة مستعمرة ومضطهدة[4]، تبقى إشارات تتماهى مع ما ندعوه تعمية للحقيقة المطموسة عن الآخر الذي هو لا أكثر و لا أقل من أبناء الشعوب المستعمرة فعليا الذين لم يحظوا حتى بتنشئة كريمة ، وأكثر من ذلك، كانوا و آباؤهم مسلوبين من كل مقومات الحياة المادية علاوة على الهوية الثقافية، ولذا فثورة الهامش على المركز تبقى

1- المرجع نفسه، ص 271.

2- انظر : LaRocque, E. (1990) ***Preface, or Here Are Our Voices – Who Will Hear*** ?

Pictures of Little Sambo cover and Spider Representation in Children's Literature: Colonial and Postcolonial Texts

3- انظر : Bradford Clare : ***The Case of Children's Literature:colonial or anti-colonial***? *School of Communication and Creative Arts, Deakin University, Australia, Global Studies of Childhood, Volume 1* Number 4 2011,p.271. / www.wwwords.co.uk/GSCH

4 - المرجع نفسه ، ص273.

مستمرة خارج النظرية ما بعد الكولونيالية، بين الخطاب ما بعد الاستعماري و الخطاب الاستعماري ، أو حتى داخل النظرية بين المنظرين المرافعين من الهامش ونظرائهم المقيمين في المركز، ومع ذلك، يمكن لأدب الأطفال ، تأكيدا لمثل هذه المرافعة، أيضا تحريف فهم الطفل للثقافات المختلفة، فضلا عن تحريف صورة الطفل عن الغيرية otherness، وهي طريقة للمساعدة على إدامة علاقة القوة الكامنة في الاستعمار[1]، فعلى سبيل المثال، يتم تمثيل الأفارقة بشكل متكرر بطريقة مهينة على مر الأجيال من أدب الأطفال. وعلى مدى القرن الماضي، كانت الصور غير الحساسة ثقافيا هي القاعدة ، فالصور يتم تصويرها على أنها كائنات غبية، مثل المهرج، ويتم تمثيل أفريقيا بشكل روتيني باعتبارها الأرض البدائية والغريبة، فالنماذج النمطية المنطوقة دعم لعلاقة القوة بين المستعمر الأدنى مستوى اجتماعيا والمستعمر القوي، ومع ذلك، كانت هناك خطوة لبناء الأفارقة الأصليين وإفريقيا، وهذا ما دعاه فرانتز فانون Frantz Fanon ، بالطريقة التاريخية الكريمة، الممجدة، والرسمية[2].

ويتبين هذا التباين بشدة عندما يقارن أحد نصوص الأطفال الاستعمارية وما بعد الاستعمارية،على سبيل المثال، هيلين بانرمان Helen Bannerman الأسود الصغير سامبو *Little Black Sambo* ، الذي نشر لأول مرة في عام 1899 يوضح كيف تم تصوير الأفارقة الأصليين خلال الاستعمار، فسامبو يمثل الكاريكاتير الجوهري للجنس الأسود قبل أواخر القرن العشرين، وعلى النقيض من ذلك، مارغريت موسغروف Margaret Musgrove في " العنكبوت ويفر أسطورة كينت القماش" *The Spider Weaver The Legend of Kente Cloth*، التي نشرت في عام 2001، يصور أشانتي (غانا) the Ashanti مثل الفنانين

1- انظر: LaRocque, E. (1990) ***Preface, or Here Are Our Voices – Who Will Hear*** ?

Pictures of Little Sambo cover and Spider Representation in Children's Literature: Colonial and Postcolonial Texts 1

2 – انظر: Frantz Fanon, ***The Wreched of the Earth*** (1959) p.210.

الذين يوقظون الألوان المكثفة والرائعة، ويبدعون تصاميم لإفريقيا، فـ" العنكبوت ويفر" يؤكد على كرامة القيم الأفريقية التقليدية، ولا سيما أهمية الفن الشعبي، والطبيعة، والتاريخ، في مجموع هذه النصوص كمثال على التفاوت بين الطبيعة المخلة أو الرديئة لأدب الأطفال الاستعماري، والتقدير الحساس ثقافيا للتراث الأفريقي في أعمال الأطفال ما بعد الاستعمار[1].

وبناء على هذه الأصوات المتعددة في سياق ما بعد الاستعمار بخصوص الأطفال وأدبهم، و الردود المتضاربة ضمن النقاشات المستمرة، خصصت مجلة أريل *ARIEL* عددا خاصا للاعتراف بالأطفال وأدبهم في سياق ما بعد الاستعمار، تضمن مقالات من علماء من بلدان عديدة خارج أوروبا، وقراءات ذات طرائق ومناهج جديدة دوما في نفس السياق من(وجهة نظر ما بعد استعمارية) لنصوص من أدب الأطفال تقليدية وحديثة، ويعد ذلك العدد منها لفتة نحو إعادة تصور القوننة، ونحـو إعادة تعريف ما يفعله الأكـاديمي و النقد المهني ويقوله[2]، و بعبارة أخرى، يمكن أن يقدم للأطفال أدبا يمثل مجموعة من التجارب الثقافية والتاريخ، و تشكل المجتمعات الوطنية والدولية التي تعنينا كلنا. إن أحد جوانب الدراسات ما بعد الاستعمارية هو: كسر عقد من التقاليد العظيمة التي هيمنت على دراسة الآداب الإنجليزية منذ صعود الدراسات الإنجليزية خلال ذروة الإمبريالية البريطانية[3]، كما يقول تشارلز لارسون اعتراضا على مفهوم العالمية بمنظور غربي، "عندما نحاول فرض هذا المفهوم من العالمية على شخص ليس غربا. . نحن نعني ضمنيا أن ثقافتنا يجب أن تكون

1- انظر: LaRocque, E. (1990) ***Preface, or Here Are Our Voices – Who Will Hear*** ? Pictures of Little Sambo cover and Spider Representation in Children's Literature:Colonial and Postcolonial Texts 2

2- انظر: McGillis, Roderick **:*Introductory Notes, Postcolonialism, Children, and their Literature***. *ARIEL: A Review of International English Literature, 28:1, January 1997*,p.

3- المرجع نفسه، ص10.

معيار القياس "[1].

ومن جوانب الدراسات مابعد الاستعمار الأخرى أنها تساعد على التحرير من التنسيب المتناقص من الناس وفقا لأصولهم العرقية، و معتقداتهم الدينية، أو جنسهم، أو تفضيلهم الجنسي، و الكشف عن بناء الهوية الثقافية [2]، والقبول بالاختلاف و التنوع والغيرية بمثابة كلمات السر عند دراسة أي بناء للعالم[3].

ويضيف رود ماكجيليس بأن وعينا الحالي بالتنوع الثقافي والعرقي داخل الحدود السياسة و الاقتصادية يفرض علينا تعديل الطريقة التي نقرأ بها مثل هذه النصوص المألوفة مثل الحديقة السرية The Secret Garden ،أو أين الأشياء البرية Where the Wild Things Are[4] ، أو كتب عن جورج الفضولي the books about Curious George.

ومن أبرز الأمثلة التي اعتمدها رود ماكجيليس في هذا الصدد للتدليل على مثل هذه المراجعة للقوننة : أولا – نموذج عن التعدد الثقافي يتمثل في عرض قدمته واحدة من طلابه تدعى لين بريثوايت Lynn Braithwaite ، وهي طالبة في قسم أدب الأطفال ، قدمت مؤخرا عرضا عن نص " شبكة شارلوت " لـ وايت *Charlotte's Web* حول مزرعة زوكرمان Zuckerman farm التي تضم مجموعات عديدة من الحيوانات المختلفة، تقبل

---

1 – انظر: Larson , Charles : ***"Heroic Ethnocentrism : The Idea of Universality in Literature."*** Ashcroft, Griffiths, and Tiffin .p.64.

2– انظر: McGillis, Roderick ***:Introductory Notes, Postcolonialism, Children, and their Literature.*** *ARIEL: A Review of International English Literature, 28:1, January 1997,*p.13.

3– المرجع نفسه ، ص 12.

4 – المرجع السابق: ـ ص: 11.

ببعضها البعض ، و كل حيوان يأتي للاعتراف وقبول ثقافات الحيوانات الأخرى، وهي إشارة إلى حال الثقافات المختلفة في عالم البشر، و ما يواجهه الأطفال في فصول الدراسية المليئة بالأطفال من خلفيات ثقافية وعرقية مختلفة[1] .

ويعتبر ماكجيليس أن قراءة لين تقع في سياق ما بعد الاستعمار لأنها تشارك في الرغبة الأيديولوجية لقراءة النصوص ضمن زمننا الثقافي الراهن ، وأن تطالب بالحق في التنوع وكما يسميه تشارلز تايلر Charles Taylor "نظام الاعتراف المتبادل بين المتساوين"[2]، علاوة على أنها تقدم رؤية مثالية إلى أمريكـا وكيفيـة احتضانهـا لمجموعة متباينة من الناس معا ، وصياغة ثقافة متجانسة[3].

وثانيا : نموذج عن التنوع العرقي في قصة "الصور الملونة " لـ هيماني بانيرجي Himani Bannerji' *Coloured Pictures* التي يمكن أن تصاحب إنهاء الاستعمار بالتحدث عن معلميها في مدرسة تورنتو (كندا)، سوجاتا البالغة من العمر 13 عاما، في صور بانيرجي الملونة، تصرح لصديق: " انهم لا يكرهوننا أو أي شيء، أنهم يعتقدون أننا مختلفون عن الآخرين ولكن لا يريد الكثير أن يعرف ما يعنيه ذلك "[4] .

وفي الختام ، إن أدب الأطفال– حسب برادفورد– قد شارك دائما في تمثيل الشعوب المستعمرة والمستعمرة، من خلال نصوص المغامرة واستكشاف القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، إلى العديد من النصوص المعاصرة التي تعالج التاريخ الاستعمـــــــــاري

1– المرجع نفسه ، ص11.

2– انظر : Taylor, Charles : ***Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition***. Ed. Amy Gutman . Princeton , N J : Princeton UP, 1994.p.50.

3– المرجع نفسه ، ص12.

4– المرجع السابق ــ ص:13.

و العلاقات بين السكان الأصليين وغير الأصليين[1] .

ولكن بالنظر إلى قوة نصوص الأطفال للعمل نحو إنهاء الاستعمار، يعتقد برادفورد أن الوقت قد مر على العلماء لنشر الخطابات المتعبة وغير المستقرة التي تعامل أدب الأطفال كشكل من أشكال الاستعمار، فالعمل المبتكر، من الكتاب الأصليين والفنانين يقدم حجة بليغة، في نظره، بعيدا عن السعي لاستعمار الأطفال في قيم الثقافة المهيمنة[2].

إن أحد جوانب الدراسات ما بعد الاستعمارية: كسر عقدا من التقاليد العظيمة التي هيمنت على دراسة الآداب الإنجليزية منذ صعود الدراسات الإنجليزية خلال ذروة الإمبريالية البريطانية[3]؛ والرؤية الأوروبية المركزية للأشياء لم تعد قادرة على افتراض أن تكون ذات قيمة كبيرة في المجتمع البشري، فما بعد الاستعمار هو مظهر من مظاهر الرغبة في قبول وفهم الآخرية، و على هذا النحو لديها تقارب منطقي مع الأطفال الذين يبدو أننا نسعى للاعتراف بهم[4]؛ وعملا على تحقيق هذا، يعد تخصيص مجلة أريل *ARIEL* العدد الثامن والثلاثين للاعتراف بالأطفال و أدبهم عملا مابعد استعماري، و لفتة نحو إعادة تصور القوننة ونحو إعادة تعريف ما يفعله الأكاديمي والنقد المهني ويقوله[5].

1-انظر: Bradford, C. (2007) : ***Unsettling Narratives: postcolonial readings of children's literature.*** Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press

2- انظر: Bradford, Clare : ***The Case of Children's Literature:colonial or anti-colonial***? *School of Communication and Creative Arts, Deakin University, Australia, Global Studies of Childhood, Volume 1* Number 4 2011,p.277. / www.wwwords.co.uk/GSCH

3 - انظر: McGillis Roderick ***:Introductory Notes, Postcolonialism, Children, and their Literature*** *ARIEL: A Review of International English Literature, 28:1, January 1997*,p.10.

4- المرجع نفسه ، ص 15.

5- المرجع نفسه ، ص9.

3-4- الحكايـــات العربيـــة في أدب الأطفـــــال

الأنجلوساكسوني من منظور ما بعد الكولونيالية

3-4- 1 ألف ليلة و ليلة في قصص الأطفال(والأنجلوساكسوني نموذجا) :

إن الحديث عن تاريخ ألف ليلة و ليلة في أدب الأطفال يجرنا إلى الحديث عن تبسيط أدب الكبار سواء من حيث الفكرة أومن حيث الأسلوب [1]، أما الفكرة، ففي الأغلب تكون مما هي معدة للكبار و مناسبة إلى حد ما فقط من وجهة نظر الصغار؛ ويقوم الكاتب بتنقيتها مما لا يتفق مع الأطفال، ولكن بشرط ألا يؤدي ذلك إلى تشويه الفكرة الأصلية للكتاب المطلوب تبسيطه [2]، وأما الأسلوب فلا بد من مراعاة المستوى اللغوي و النفسي للأطفال؛ ومن هذا المنطلق، فان كاتب الأطفال سيكون بحاجة إلى كتابة جديدة تناسب كلا من النص الأصلي و الأطفال في وقت واحد، كتابة تحتفظ بقيمته الفنية كعمل أدبي يتذوقه الطفل بنفس القدر من المتعة و التقدير [3].

وإلى جانب قصة (رحلات جليفر Gulliver's Travels)، و(روبنسون كروسو) Robinson Crusoe لدانيال دي فو Daniel Defoe، فان مجموعة حكايات ألف ليلة و ليلة من أشهر المؤلفات التي كتبت في الأصل للكبار، و لكنها كانت مصدرا لكثير من قصص الأطفال المشهورة في جميع أنحاء العالم، وذلك منذ أن قام بترجمتها إلى اللغة الفرنسية أنطوان جالان Antoine Galland عام 1704[4].

---

1 - د. أحمد نجيب، **أدب الأطفال علم و فن** ، دار الفكر العربي ط 3.-2000 ص329.

2 - المرجع نفسه، ص 329 / 330.

3- المرجع نفسه، ص330.

4- د.سهير أحمد محفوظ ، **تبسيط أدب الكبار للأطفال** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1991 ، ص 12-14.

ومن هنا لعلنا لانجافي الحقيقة إذا قلنا أن ألف ليلة وليلة كانت وثيقة الصلة بأدب الأطفال منذ أن ظهرت تلك الترجمة تقريبا، ويرجع ذلك إلى عدة عوامل ساعدت على توثيـق هذه الصلة ، منها أن الأطفال لم يكن لهم أدب خاص بهم ، وما كانوا يقرؤونه، فإنما هو في الحقيقة موجه إلى الكبار بالدرجة الأولى[1]، ثم إن الشعبية التي حظيت بها الليالي في انجلترا بخاصة، للحكايات التي تعرف بالطبعات الرخيصة أو Chapbook[2] ، والتي سمحت للحكايات أن تنتقل بين الطبقات الدنيا[3] ؛ ويمكن القول إن الليالي – حسب جاك زيبس Jack Zipes[*] قد تم توزيعها عبر كل مستويات المجتمع، كما أن الطبعات المهذبة – بعد ذلك – لليالي في القرن الثامن عشر هي التي أهلت الحكايات لتذاع بين الجماهير المألوفة، وأصبحت جزءا من التقاليد الشفهية الشعبية [4].

إن مخزون الليالي من عناصر الإغراء و الفتنة هو ما جعلها معيارية في مخاطبة

---

1 – المرجع السابق ـ ص: 9.

2– انظر: Holt,Mary Ann Nelson: ***A Comparative Anthology of Children Literature***, Rinehart and Winston, INC, New york,1972, p.8.

3 – انظر : Coppinger Kristyn, Nicole: ***The Arabian Nights in British Romantic Children Literature,*** Thesis. Florida State University (college of arts and sciences) p.12.

على الموقع التالي : [http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-04282006--134629 .../kncthesis.pdf]

[*] جاك ديفيد زيبس Jack D. Zipes:

هو أميركي متقاعد أستاذ اللغة الألمانية في جامعة مينيسوتا ، نشر وحاضر في موضوع الحكايات الخرافية ، وجذورها اللغوية ، و"وظيفة التنشئة الاجتماعية"لديها . أتم دراسة الدكتوراه في الأدب المقارن في جامعة كولومبيا ، و درس في معاهد مختلفة قبل أن يتوجه إلى دراساته في اللغة الألمانية في جامعة مينيسوتا ، و أعاد ترجمة حكايات الأخوين جريم كاملة .

4 – انظر: Zipes, Jack : ***When Dreams Came True***. New York: Routledge, 1999.p50.

كل الفئات الاجتماعية على اختلاف مستوياتهم و أعمارهم، ونعني بتلك العناصر على الخصوص"المغامرة، و الغرابة، و الدهشة"[1].

لكن البحث في العلاقة التاريخية بين حكايات الليالي منذ بداياتها كترجمة، وأدب الطفل منذ بداياته كأدب مستقل بذاته، لا يكتفي بظاهرية الأسباب التي تحدثنا عنها، لأن هذه العلاقة يجب أن تبحث في إطارها السوسيولوجي الثقافي الذي يضيف إلى هذه الثنائية أي (الليالي و الأطفال) عاملا ثالثا يتمثل في الطبقة الوسطى ، إذ كان لها دور خطير في تفعيل هذه العلاقة و تكريسها على أرض الواقع، حتى وضح في الأذهان – بصيغة التأكيد على لسان بريان ألدرسون Brian Alderson – [*] أن سيطرة ترجمة جـــالان Galland لوقت طويل جعلت منه شيئا مؤكدا تقريبا، أن هذه هي الطبعة التي يتوجب على الأطفال قراءتها ؛ ذلك وان كان يفاد من التصريح – أولا– طبيعة الترجمة التي غلبت لفترة طويلة، فانه يفهم منه كذلك أن الليالي أصبحت ظاهرة ثقافية غطت على اهتمام الحياة الأوروبية بشتى شرائحهـا حتى أصبح الأطفال عنصرا من حقائقها الثابتة[2].

و كما أشرنا – سابقا – في الفصل الأول من الباب الأول في عرض حديثنا عن (تاريخ أدب الأطفال)، أن تزايد الثروة في أوروبا عامة، وانجلترا بخاصة بسبب فتح طرق تجارية جديدة إلى الشرق، ووفرة الظروف الآمنة للتجارة و الصناعة في أوروبا، واكتشاف

---

1 – علي الحديدي ، **في أدب الأطفال** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،1991، ص49–50.

[*] **برايان ألدرسون**Brian Alderson : ناقد مميز، مفهرس ومؤلف لكتب الأطفال، قام بالتنسيق لعديد من المعارض وشارك في منظمات متعددة ، مثل جمعية بياتريكس بوتر و جمعية تاريخ كتب الأطفال، و هو مستشار في كتاب الأطفال لصحيفة تايمز.

2– انظر : Coppinger Kristyn, Nicole: ***The Arabian Nights in British Romantic Children Literature***, Thesis. Florida State University (college of arts and sciences),p.11. على الموقع الالكتروني التالي: [http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-04282006-134629 .../kncthesis.pdf]

العالم الجديد (أمريكا)، كل ذلك أدى إلى ظهور الطبقة الوسطى التي قدرت التربية، وأدركت مدى الحاجة إلى القراءة و الكتابة في ضوء ما تتطلبه التجارة [1].

ولا تخفى أهمية الدور الخطير الذي لعبته هذه الطبقة في عملية الخلق و الترقية للكتاب في تلك الفترة، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن من كانوا يتوفرون على القدرة الشرائية على الاقتناء، و الحظ الوافر من التحصيل المكتسب هم من الطبقة الوسطى، وقد حرص الناشرون على مراعاة الأذواق الخاصة لزبائنهم، و أغلبهم كانوا من تلك الطبقة[2].

إن نشر ترجمة جالان Galland لحكايات ألف ليلة وليلة تصادف مع بروز الطبقة الوسطى في القرن الثامن عشر [3]، وقد علل جاك زيبس Jack Zipes سبب اهتمام هذه الطبقة بحكايات الليالي، و افتتان أسرها بها، بكون الحكايات تدور حول طموح وآمال الطبقة الوسطى القوية، فمعظم الحكايات تخص التجار الحرفيين من مثل حكايات سندباد و جلنار وهم الذين يخاطرون بأنفسهم باستمرار للحصول على الثروة [4].

وباعتبارها طبقة اجتماعية جديدة ، فان أعضاء الطبقة الوسطى بإمكانها تذوق الحكايات التي تصف أسلوب حياتهم ، وتدافع عن أفكارهم وبالأخص أخــلاقهم ، وستبقى قادرة على تمتيع جمهورها ، فضلا عن هذا، فان التجار في حكايات الليالي كانوا موفقين في مغامراتهم، متفوقين على المآزق و الخصوم، مبدعين مشهدا ايجابيا للطبقـــــة الوسطى

1- انظر : Russell, David. L.: ***Literature for Children, A Short Introduction,*** Longman- NewYork-London. p.59.

2- انظر : Coppinger Kristyn, Nicole: ***The Arabian Nights in British Romantic Children Literature***, Thesis. Florida State University (college of arts and sciences) p.12. على الموقع الالكتروني التالي: [http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-04282006-134629 .../kncthesis.pdf]

3- المرجع نفسه، ص 13 على الموقع الالكتروني نفسه.

4- المرجع نفسه، ص 13 على الموقع الالكتروني نفسه.

التجارية على أنها طبقة قوية وفاضلة [1].

ولكن افتتان الطبقة الوسطى بالليالي لم يكن مسوغا للقبول بكل ما كانت تحمله الليالي من مضامين، وما تقدمه من قيم لأبناء هذه الطبقة، فالافتتان كان مركزا على مناحي القوة التي تمثلها هذه الطبقة في الواجهة التعبيرية لحياة التجار وطلاب الثروة ومغامراتهم وتوفيقهم في الحصول عليها من بلاد بعيدة ؛ أما ما كان يتنافى مع قيم وأذواق هذه الطبقة بالخصوص، فكان من الناحية التربوية مرفوضا من طرف الكتاب والآباء والناشرين[2].

إن تأثير الليالي كان بصفة مؤقتة مهددا بفعل جهود الإصلاح الموجهة في أدب الأطفال من طرف المتحمسين للتربية الذين كانوا قلقين حول ما قد تفرضه القصة الخيالية على نمو الطفل[3].

ولذا، فان حكايات الجن و السحر و العفاريت و الأرواح مع خرافات أخرى، كانت في نظر لوك Locke سلعة رخيصة القيمة لا فائدة منها، وأن الخيال و الحماس من الواجب تجنبهما، وأن الأولى بالاعتبار هو ضوء العقل المعتدل و الحس الجماع فهما وحدهما كفيلان بتنوير عالم الطفل [4].

وبالنظر إلى ما كانت تحظى به أفكار لوك Locke من الذيوع والتأثير وبالأخص على الطبقة الوسطى التي تبنت مبادئه، وحرصت على تنشئة أطفالها على منهاجه التربوي،

1- انظر: Coppinger Kristyn, Nicole: ***The Arabian Nights in British Romantic Children Literature***, Thesis. Florida State University (college of arts and sciences) .p.13-14

على الموقع الالكتروني التالي:

[http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-04282006-134629 .../kncthesis.pdf]

2- المرجع نفسه، ص 13- 14.

3- المرجع نفسه، ص 13 -14.

4 - المرجع نفسه، ص4.

فان أثرها قد امتد إلى مقروئية هؤلاء الأطفال من القصص و توجيههم إلى ما فيه صلاحهم من وجهة النظر الخاصة بهذه الطبقة، وهذا ما أدى إلى تكريس الاتجاه العقلاني في أدب الأطفال لتلك الفترة، وانتشار القصة الأخلاقية (Moral Tale) كبديل للحكاية الشعبية لمدة طويلة [1].

إن الاتجاه في التربية لتجنب كل الآثار السلبية لحكايات الجن و السحر ينبثق من

حاجة الطبقة الوسطى لتمييز ذاتها من الطبقة الدنيا، طبقة الخدم وثقافتهم التي تعتمد على استعمال التقليد الشفهي و انتشار مثل تلك الحكايات بينهم [2].

إن هذا النفور من مثل هذه الحكايات لم يكن بسبب عنصر اللاواقعية بقدر ما كان متعلقا بما يعتبر رمزا للموقع الاجتماعي المتميز [3].

إن الحكايات بالرغم من أنها كانت مجرّمة في نظر هذه الطبقة بسبب مظاهرها اللأخلاقية ، فقد كانت عبارة عن نص مثالي للمراجعة و التعديل وردها أكثر أخلاقية ؛ وان عملية دمجه مع أدب الأطفال العقلاني للطبقة الوسطى يعتبر أساسا جيدا لترقية القيم الانجليزية التجارية و المثل الواجب تكريسها في مختارات الأطفال[4].

إن المتصفح للترجمات الانجليزية لليالي ليلمح أن الجانب المحافظ والأخلاقي يغطي

على الجانب التصويري الحيوي للحكاية، فرتشارد جونسونRichard Johnson كان واضحا حول مراجعاته:

---

1 – المرجع السابق: – ص 14.

2– المرجع نفسه، ص 20.

3– المرجع نفسه ، ص 14.

4– المرجع نفسه ، ص 14.

I have endeavoured to select a few of the most interesting tales, have given " them a new dress in point of language. And have carefully expurgated "everything that could give the least offense to the most delicate readers [1].

"لقد بذلت وسعي في اختيار بعض من أهم الحكايات، وقدمتها في لبـاس لغـوي جديد، وهذبت فيها بعناية كل شيء قد يسبب ولو إساءة أقل للقارئ ذي الحس الرقيق"

إن تعديل ريتشارد جونسون Richard Johnson لبعض حكايات ألف ليلة وليلـة في (الأخلاقي الشرقي) The oriental Moralist أو (جماليات الليــالي العربية المسلية) The Beauties of The Arabian Nights Entertainment يعد واحدة من الترجمات الأولى الموجهة إلى القارئ الطفل[2] ؛ وقد نشرت من طرف إليزابيث نيوبيري Elizabeth Newbery سنة 1791 [3].

وان من بين المجموعات الأخيرة للحكايات من(الليالي) التي أعيدت صياغتها للأطفال هي (الليالي العربية المسلية) المرفقة بالرسوم لدازبيل سنة (1863- 1865) Daziel,s Illustrated Arabian Nights Entertainments ، و في سنة 1898 نشر أندرو لونج Andrew Lang [*] (الليالي العربية المسلية)، ثم (حكايات من الليالي العربية) من طرف لورانس هوزمان Laurence Housman سنة 1907[4].

لقد زودت الليالي أدب الأطفال العالمي بمصادر وحي جديدة ، و أصبح (السندباد)

1- المرجع السابق ــ ص: 12.

2- المرجع نفسه، ص11- 12.

3- أنظر : Carpenter Humphrey and Prichard Mari: ***The Oxford Companion to Children's Literature*** Oxford-University Press2005, p.27.

[*] **اندرو لونج Andrew Lang** : (1844-- 1912) أديب اسكتلندي فذ ، كان شاعرا و روائيا و ناقدا أدبيا ، اشتهر عمله في الفولكلور والميثولوجيا والدين ، وهو يعرف اليوم بأنه من أهم جمّاعي الحكايات والخرافات الشعبية .

4- المرجع السابق ــ ص: 27.

و(علي بابا) و(البساط السحري) و(الأميرات و الأمراء) و(الحصان الطائر) رموزا لأدب الأطفال العالمي ؛ وان لهذه الحكايات مكانة خاصة في عالم الأطفال، فقد كان من بواكير المجموعات القصصية التي تأثرت بألف ليلة وليلة واستوحت الكثير منها – في فرنسا– مجموعة دار لاروس Larousse المعروفة تحت اسم(مؤلفات الناشئة) التي تشمل على فئتين من الكتب :– (كتب الناشئة الزرقاء)، و(كتب الناشئـة الورديـة) ؛ واحتوت هاتان المجموعتان على حكايات من الليالي، وهي جميعها عبارة عن تهذيب واقتباس لحكايات ترجمها جالان Galland وماردروسMardrus ، وتم إعدادها بصورة تلائم الأطفال [1].

وأما في البلاد العربية، فقد حاول كتاب الأطفال في مرحلة الاقتباس والنقل من اللغات الأجنبية ، أو التبسيط لكتب العرب القدامى ، إحياء التراث العربي، فلجأوا إلى ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ، والحكايات الشعبية، وكان من أبرز كتاب هذه المرحلة للأطفال كامل الكيلاني الذي يعتبر الرائد الفعلي والحقيقي لأدب الأطفال العربي[2].

وقد احتفى أدب الأطفال في الجزائر بتوظيف قصص ألف ليلة وليلة، وتأتي " حكاية السندباد البحري" في طليعة الحكايات المقتبسة الموجهة للأطفال ، إلى جانب حكايتي علاء الدين والمصباح السحري، و علي بابا والأربعين حراميا؛ و من أبرز الكتاب الذين استلهموا قصصهم من حكايات ألف ليلة وليلة خضر بدور في(حكايات السندباد البحري)، ومحمد مشعالة في (علاء الدين والمصباح السحري)، وقاسم بن مهني في (مغامرات السندباد البحري)، ومحمد المبارك حجازي في (من وحي مغامرات السندباد

1– انظر: سعد فاروق، **من وحي ألف ليلة وليلة**، بيروت، منشورات المكتبة الأهلية، 1962. ط1 ص288–189.

2– انظر: علي الحديدي ، **في أدب الأطفال** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1991 ص374– 376.

البحري) و(جزيرة القرود)، ونوري بشاري في(مغامرات السندباد البحري) و (علاء الدين والمصباح السحري) [1].

3-4-2 ألف ليلة وليلة والتمثل الاستشراقي:

يقوم الاستشراق الأكاديمي في نظر إدوارد سعيد على ثلاثة مكونات أساسية :

- أولا، العلاقة التاريخية و الثقافية بين أوروبا وآسيا ؛

- وثانيا، النظام التدريسي الغربي والذي أتاح في مطلع القرن التاسع عشر إمكانية التخصص (العلمي) في دراسة مختلف الثقافات والتراثات الشرقية ،

- وثالثا، الافتراضات الأيديولوجية و الأخيلة الفنتازية عن منطقة من العالم اسمها " الشرق "[2].

و ما يجمع بين هذه المكونات هو افتراض فاصل على خارطة العالم من المنظور الغربي بين قسمين من العالم هو الغرب والشرق ، ومن ذلك إنشاء فضاء افتراضي سماه سعيد بـ "الجغرافيا المتخيلة"، وهو بمثابة خط غرنويتش الوهمي الذي يقسم الأرض إلى قسمين ويحدد الزمن الأرضي على ضوئه، فكذلك هذا الفضاء لا يعتمد على الوضع الطبيعي بقدر ما يرتبط بالإبداع الإنساني، بمعنى أنه حقيقة مصطنعة (مفترضة)، صنعها البشر أكثر من كونها حقيقة طبيعية ؛ فالشرق في الأخير - كما قال في موطن آخر- هو فكرة ذات تاريخ وتراث من الفكر، و الصور، والمفردات التي أسبغت عليه سمة الحقيقـــــة

1- العيد جلولي ، **استلهام التراث العربي في القصص الموجه للأطفال في الجزائر ألف ليلة وليلة- كليلة ودمنة - نوادر جحا نموذجاً** ، الموقف الأدبي ، العـدد 400 السنة الرابعة و الثلاثون آب 2004.

2- انظر :ادوارد سعيد، **تعقيبات على الاستشراق** ، ترجمة وتحرير صبحي حديدي، المؤسسة العربية للداسات والنشر،ط 1996، ص 34.

حضورا في الغرب ومن أجل الغرب [1].

وبما أن الشرق كان من إنشاء وتشييد الغرب؛ فإن الترجمة قد لعبت الدور الرئيس في تأطير هذه العلاقة التاريخية على هذا النحو من التزييف والانحراف؛ لأن التذرع بالمنهج العلمي والموضوعية في الترجمة عن الشرق ودراسته ارتبط في كثير من الحالات الحالات – حسب كورتيس– بالاستيهامات الفنتازية التي أحاطت بصورة الشرق عند الغرب [2].

ولعل هذا ما يؤكد من ناحية أخرى على بلاغة سعيد في كون حقل الاستشراق في الغالب فضاء مغلقا لا وجود له خارج حدود العالم الأوروبي المألوف، وعلى أن مفهوم التمثيل مفهوم مسرحي يتجلى في ما قام به المترجمون بل المستشرقون من إسقاطات البيئة (الثقافية) الاجتماعية الواسعة التي ينتمون إليها [3].

وبحكم هذا الدور الخطير المنوط به، عمد المترجم إلى " شرقنة " الشرق " عبر تقديمه بالطريقة التي أريد له أن يكون عليها، عوض تقديمه في صورته الحقيقية [4].

ونظرا إلى كون الاستشراق إقليما خاصا بالمستشرق ، والمستشرق المسؤول الوحيد عن تحويل المعرفة [5]، فقد تم التعامل مع المستشرقين الغربيين و كأنهم سلطة مركزية

1- انظر: Said, Edward : ***Orientalism***. Vintage Books A Division of Random House New York, October 1979. 25th Anniversary Edition.p.3.

2- انظر: كورتيس اوبيدي كربونيل، **ترجمة الآخر، نظرية الترجمة، الغرابة، وما بعد الكولونيالية**، ترجمة انور المرتجي، منشورات زاوية، مطبعة الامينة ، الرباط ،ص 70.

3- انظر: ادوارد سعيد ، **الاستشراق** ، مجلة ديوان العرب ، ص109. / Said : Edward. ***Orientalism***. Vintage Books A Division of Random House New York ,October 1979. 25th Anniversary Edition .p.63.

4- المرجع نفسه ، ص114./ Said, Edward : ***Orientalism***. ...p.67.

5- المرجع السابق ـ ص: 113. / Said, Edward : ***Orientalism***. ...p.66.

تحكم الشرق في ضوء العملية التبادلية على مستوى الخطاب الذي اعتمده الغرب في إلزام الشرق بالتكلم نيابة عنه لأنه يفتقد إلى صفة الكلام [1].

ولعل ما يستوقفنا في هذه العجالة حول الاستشراق بخصوص بحثنا، كون الشرق الذي تمت دراسته كان، بشكل عام، كونا نصيا تم استظهاره ورسم حدوده عبر الكتب والمخطوطات" [2]، وهذا يعني أن قوة الاستشراق، علاوة على ما أنتجه من معرفة دقيقة حول الشرق بحكمه موضوعا للدراسة على المستوى التاريخي والجغرافي والسياسي والثقافي، فقد أنتج كذلك معرفة من الدرجة الثانية التي تتطابق مع الأفكار الأوروبية عن الشرق، وتكمن في مواضع مثل الحكاية "الشرقية" و أسطورة الشرق المجهول السري ، وهي معرفة لها حياتها الخاصة – سماها في.جي. كيرنان V. G.Kiernan التسمية الملائمة " حلم اليقظة الأوروبي الجماعي بالشرق"[3]، وهي تسمية لها ما يزكيها في الواقع الثقافي بعامة والأدبي بخاصة، إذ مثل التراث الشرقي مخزونا ثقافيا هائلا تغذى منه الخيال الأوروبي، و كان له الأثر الكبير على إبداع رجاله المشاهير "[4]، ولكن تلك المادة التراثية الثقافية الشرقية ولدت في المقابل لدى (الفكر الغربي)الذهنية الغربية صورا عن الشرق والشرقيين خضعت للنمذجة والتنميط والأحكام الجاهزة، و لم تكن في الأخير إلا إسقاطات على الآخر الذي استكملت به الثقافة الغربية هويتها.

وعلى هذا النسق كرست الرؤية الغربية إلى الشرق تلك الاستيهامات، ونالت حكايات ألف ليلة وليلة نصيبها الأوفر من الاهتمام، فقد اختيرت لترجمتها باعتبارها تمثل جزءا من

1–المرجع نفسه، ص56/55. / Said, Edward : ***Orientalism***. ...p.20-21.

2– المرجع نفسه ، ص 94. / Said, Edward : ***Orientalism***. ...p.52.

3– المرجع نفسه ، ص95. / . Said, Edward : ***Orientalism*** ...p.52

4– المرجع نفسه ، ص 110. / Said, Edward. ***Orientalism*** ...p.63.

عالم التمثلات التي كانت تهيمن على القيم الثقافية الغربية، ولهذا يمكننا النظر إليها كنموذج أمثل لما وصل إليه الفكر الاستشراقي، بالمعنى الذي صاغه إدوارد سعيد[1].

وتوخيا منا لهذا الغرض، فقد وقع اختيارنا على ثلاثة من أشهر مترجمي ألف ليلة وليلة في أوروبا، استخدموا ترجماتهم كوسيلة لتعزيز هذه المفاهيم من جهة، وتقديم رؤية موجزة تمثلية عن الشرق للغرب من جهة أخرى، وهؤلاء المترجمون هم :" غالان " لأسبقيته وشهرته ، ولين و برتن لشهرتهما بالليالي في القرن التاسع عشر كذلك.

1-أنطوان غالان:

على الرغم من تمجيد غالان لليالي العربية لما لها من صفات أدبية متفوقة [2] ، ومحاولته استحضار روح العالم الشرقي من خلال عرض حكايات رائعة من بلاد قصية غامضة، تزخر بالعناصر الغريبة والمعجزة والخارقة، بغية إغراء الخيال الأوروبي،إلا أن غرضه من الليالي لم يكن مجرد ترفيه جمهوره من ذوي أذواق صالونات القرن الثامن عشر في فرنسا، وإنما كذلك لإرضائه وإرشاده ، ولأجل ذلك كان عليه - كما يرى محسن - مهدي إضفاء الطابع المحلي على ترجمته [3]، من خلال فرض رقابة منهجية على حكاياته وتكييف ترجمته مع الأشكال الأدبية المعتمدة في الصالون (ضمن التقليد القائم للأدب

1- انظر: كورتيس اوبيدي كربونيل، **ترجمة الآخر، نظرية الترجمة، الغرابة، وما بعد الكولونيالية**، ترجمة انور المرتجي، منشورات زاوية ،مطبعة الامينة ، الرباط ، ص 15

2- انظر: Galland Avertissement على الموقع التالي:

http://classiques.uqac.ca/collection documents/galland_antoine/mille_et_une_nuits_t1/mille_et_une_nuits_t1_avertissement.html

3- انظر : Haddawy Husain,Muhsin Mahdi, and Heller-Roazen, Daniel: **The Arabian Nights**. New York: W. W. Norton & Co, 2010.Print.p.3.

الفرنسي) حتى تحظى ترجمته بالانتشار الواسع [1].

وتشكل الاستجابة لمعايير الثقافة المستهدفة، في قراءة ترجمة غالان إشكالا يدعوإلى الشك في كثير من رواياته، لأنه بحلول المجلد السابع،استنفد كل مخطوطات المصادر العربية التي في كانت حوزته [2]، ومن ثم، كان عليه، إما الحصول على المزيد من المصادر، أو كتابة مواد جديدة بنفسه لاستكمال مجلداته المتبقية؛ وبما أنه لايوجد مخطوط لهذه القصص ظهر قبل ترجمة غالاند، فإنه، حسب مهدي، من المستحيل معرفة ما إذا كان غالاند يتصرف على أنه "عالم أنثروبولوجي يدون روايات شفهية، أو يكتب أعمالا من الأدب الشعبي"، أو "روائي خلاق يروي بطريقته (بأسلوبه الخاص) الخاصة ما سمعه من حنا"[3].

وزيادة على هذا، فإن الطابع الشخصي لغالان يبقى السبب الوجيه في نجاح ترجمته في نظر كثير من الدارسين؛ فقد كتب رضا هواري، أن" التلقي المحفوف بالحماس الممنوح لليالي يرجع في رأيه إلى غالاند، بصفته مترجما، وإلى طبيعة نسخته الخاصة و مزاياها أكثر منه إلى النسخة العربية الأصلية التي استخدمها وترجمها "[4]؛ و يدعي بالمثل بول نورسPaul Nurse أن الليالي "أصبحت من الأعمال الأدبية الكلاسيكية المحبوبة فقط بسبب جهود جالاند "[5] ؛ وأما إيروين فيعتقد بأن قوة الطابع الشخصي في ترجمة غالان

1- انظر: Irwin, Robert: ***The Arabian Nights: A Companion.*** London Penguin Books Ltd, 1994. Print.p.19.

2- انظر : Haddawy Husain,Muhsin Mahdi, and Heller-Roazen Daniel: The Arabian Nights. New York: W. W. Norton & Co, 2010.Print.p.30.

3- المرجع نفسه ، ص 33.

4- انظر: Hawari,Rida: "***Antoine Galland's Translation of the 'Arabian Nights'***." Revue De Littérature Comparée 54.2 (1980): 151 . Web. Jun. 2015

5- انظر: Nurse, Paul McMichael. ***Eastern Dreams: How the Arabian Nights***

تكاد تظهره بأنه بمثابة "المؤلف الحقيقي للعمل"[1].

ومن جانب آخر، يرى محسن مهدي أن غالان توخى المبالغة، والتوسع والتزيين بغية جعل قصصه ساحرة في مخطوطه [2]، وأنه في بعض الأحيان يخرج عن الأصل "من أجل خلق جو أكثر احتشاما، و عاطفية، وأخلاقية، ورومانسية، وجاذبية "[3]، ويعنى ذلك، أن الراوي في عمل غالاند كان مخولا بإعادة ترتيب نقاط الحبكة لجعل السرد أكثر مرونة، وإدراج حسه الأخلاقي، والفواصل التعليمية، في حين كان يدفعه الحياء إلى إقصاء المشاهد الجنسية الصريحة مخافة ترويجها في الصالونات الأدبية الفرنسية.

ونتيجة لهذا كله، فنحن أمام ترجمة مدجنة ،تم تطهيرها من كل آثار الثقافة المصدر التي اعتبرت مغيظة (مهينة)، وذلك استجابة لاحتياجات وأذواق محددة، سواء بالرقابة الممنهجة عليه، أو قولبته بما يتناسب والأشكال المعتمدة ثقافيا من جهة، وبحكم طبيعة غالان القصصية ومهارته الإبداعية، وبروز طابعه الشخصي بقوة في صياغة الحكايات من جهة أخرى، بدا أحيانا أن النص أقرب إلى نتاج لمؤلف فرنسي، يعود إلى القرن الثامن عشر، يكتب لجمهور فرنسي في القرن الثامن عشر.

2- إدوارد لين :

إن أحد الجوانب الأساسية للاستشراق هو منهجيته العلمية، التي تجسدت في دراسة المستشرقين للشعوب الشرقية وكأنهم موضوعات سلبية يمكن أن أن تكون قابلة وبدون تأثر

1-انظر : Irwin, Robert: ***The Arabian Nights: A Companion***. LondonPenguin Books Print. Ltd, 1994.p.53.

2- انظر : Haddawy Husain,Muhsin Mahdi, and Heller-Roazen, Daniel: ***The Arabian Nights***. New York: W. W. Norton & Co, 2010.Print.p.44.

3- المرجع نفسه ، ص 45.

للملاحظة ، والوصف، و الفهرسة، والتسجيل الموضوعي مثل العينات (النماذج) سعيد [1]، وفي هذا الإطار يمكن أن نضع ترجمة لين لألف ليلة وليلة، إذ لم يكن يرى فيها عملا فنيا بقدر ما كان يجد فيها موضوعا إثنوغرافيا يدرس من خلاله عادات وتقاليد الشعب المصري[2].

وتحقيقا لهذا الميل عند لين، فإن إقامته بمصر كانت – حسب سعيد – شكلا من أشكال المراقبة العلمية لموضوعه، ولمهمة محددة هي تزويد الاستشراق المهني بالمادة العلمية اللازمة[3]؛ ولذا فقد تحدث في مقدمته المطولةعن عادات وتقاليد المصريين المحدثين[4]، مزودا قراءه بملاحظات مفصلة للغاية وتعميمات بوضوح قائلا": إذا امتلك القارئ الانكليزي ترجمة وثيقة بمذكرات توضيحية كافية، ربما كنت قد نجحت في عملي الحالي"[5].

ونفهم من هذا أن لين حاول تقديم تجربة معلوماتية (إخبارية) بدلا من التسلية، مبددا بذلك الشعور بالعجب الذي زرعه غالان من خلال تقديم شرق يمكن معرفته من خلال الملاحظة والدراسة دقيقة"[6].

1- انظر: Said, Edward : ***Orientalism***.Vintage Books A Division of Random House NewYork, October 1979. 25th Anniversary Edition .p.66 ,67,68

2- انظر: Kurlander,Rachel***: The Arabian Nights in Translation: How the World of Scheherazade was Epitomized by the West***, Wesleyan University ,The Honors College

3- انظر: Said, Edward : ***Orientalism***. Vintage Books A Division of Random House New York, October 1979. 25th Anniversary Edition,p.157,158.

4- انظر: Kurlander Rachel: ***The Arabian Nights in Translation: How the World of Scheherazade was Epitomized by the West***, Wesleyan University ,The Honors College,p.10.

5- انظر: Lane, Edward : ***Arabian Night's Entertainments***. London, Chatto & Windus, 1912. Web. Jan. 2016.p.18(xviii)

6- انظر: Kurlander Rachel: ***The Arabian Nights in Translation: How the World of Scheherazade was Epitomized by the West***, Wesleyan University ,The Honors College,p.11.

وإذا كانت دراسة المستشرقين لموضوع الشرق تغطي في الأغلب الفترة الزمنية الممتدة بين القرن الثامن و القرن الثالث عشر، والتي تدعى بالعصر الذهبي للإسلام، فإن المفارقة أن هؤلاء كانوا يرغبون باستمرار في تطبيق معارفهم عن هذه الفترة الزمنية الخاصة على الشرق المعاصر للقرن التاسع عشر"[1]، وعلى هذا النسق، تعد ترجمـة لين لليالي نموذجا واضحا عن هذه الممارسة المتجنية من خلال استخدامه إياها في وصف شرق القرن التاسع عشر عموما ومصر خصوصا، فقد استخدم شخصيات من الليالي كذريعة لتحقيق هدف وسجل علمي حول الشعب المصري وعاداته[2] ، أو بعبارة أخرى فقد أعفى لين نفسه من أي مسؤولية للتصرف كراو للقصة، وبدلا من ذلك تكفل(أدى) بدورالمستشرق الإثنوغرافي متخذا نهجا موضوعيا، لوصف شعوب مصر، حياتهم وتقاليدهم"[3]، وهو وصف ينبثق من الخطاب الاستشراقي السائد الذي يجرد الشرقيين من السمات الفردية، ويتعامل معهم كمجموعة من الرموز والعادات التي يمكن أن تخضع للدراسة الموضوعية"[4]، وهو بهذه الطريقة يلغي نصه "المحتوى البشري لموضوعه لصالح صحته العلمية"[5].

وحرصا على تكريس هذا المنحى الإثنوغرافي قي ترجمته، كان لا يستخدم أي شيء كان خاليا من القيمة الإثنوغرافية، و أنه لم يتردد في تغيير النص وفقا لذلك" [6]، وقراره

1- المرجع نفسه ، ص55.

2- المرجع نفسه ، ص55.

3- المرجع نفسه، ص 47.

4- المرجع السابق ــ ص: 12.

5- انظر: Said, Edward : ***Orientalism***. Vintage Books A Division of Random House New York, October 1979. 25th Anniversary Edition .p.161

6- انظر: Kurlander Rachel: ***The Arabian Nights in Translation: How the World of Scheherazade was Epitomized by the West***, Wesleyan University ,The Honors College,p.52.

بالقضاء على الانقطاعات الليلية التي تحيل القصص مرة أخرى إلى إطار حكاية دليل على تضحية لين بالمزايا الأدبية من أجل قيمتها المتصورة كنص إثنوغرافي.

وعلى العموم، فإنه" يمكن وصف مشروع لين كـ "مغازلة المعطيات الوقائعية المثلى (الاختيارية) خارج النص" [1]، واستخدام الليالي "كذريعة لوصف الثقافات العربية والإسلامية و الشرقية عموما وإلقاء الضوء على جميع جوانب حياتهم حرفيا" [2]

3- ريتشارد برتون :

إن السمة الأساسية لترجمة بيرتون هي معالجته للمشاهد الجنسية الصريحة دون خضوع للرقابة، ويمكن تفسير هذا القرار منه، إما باستخدامه لليالي لتقويض الأخلاق الجامدة في إنجلترا الفيكتورية، أو لتنظيم كيفية مناقشة موضوع الجنس في المجال العام[3]، وهذا ما أثار عليه حفيظة المحافظين من النقاد، فقد أذاعت مجلة إدنبيرغ The *Edinburgh Review* في مراجعتها أن ما قام به بيرتون هو" خليط من العامية المبتذلة من جميع الامم "[4]، وفي موطن آخر، أنه "ربما لم يكن هناك أي أوروبي قد جمع مثل هذه المجموعة المروعة من التقاليد المهينة وإحصاءات الرذيلة كما هو وارد في ترجمة بيرتون لليالي العربية "[5]، واعتبرها كوليغان في مراجعاتـــه " واحدة من أفظـــع الكتب في اللغـــة

1- انظر: Tarek, Shamma : ***Translation and the Manipulation of Difference***: ***Arabic Literature In Nineteenth---Century*** England. Manchester: St. Jerome Pub, 2009. Print.p.35.

2- المرجع نفسه، ص 29.

3- انظر: Kurlander, Rachel: ***The Arabian Nights in Translation: How the World of Scheherazade was Epitomized by the West***, Wesleyan University ,The Honors College,p.10.

4- انظر: Burton, Richard : ***The Book of the Thousand Nights and a Night***, *Vol. I.* London: Kama Shastra Society, 1885. Print.p.412.

5- المرجع نفسه ، ص438.

الإنجليزية"[1].

و لا يعني هذا أنه لم يكن هناك أي مراجعات تثني على ترجمة برتن، فعلى العكس من ذلك، فقد كان في نظر الكثيرين أكثر إخلاصا للغة العربية لعدم وجود الرقابة على ترجمته، وأشادوا بها كأفضل ترجمة لليالي حتى الآن، وفي المقابل، كما كتب حداوي "إذا حاول لين توجيه القارئ الفيكتوري المحتشم من خلال القاهرة ... فقد حاول بيرتون إحضار القاهرة، بكل لونها، إلى إنجلترا"[2]، وفي نظر كينيدي ليالي برتون هي "محاولة جريئة لإثارة المواجهة مع تلك القوات في المجتمع البريطاني التي نعتها بالتعصب الأخلاقي و التحذلق الفكري"[3].

والواقع، أن ترجمة برتن – كما وصفها فينيوتي – ترجمة أجنبية ، بمعنى أنها تضع " ضغوطا على قيم الثقافة الهدف لتسجيل الاختلافات اللغوية و الثقافية في النص الأجنبي"[4]، و طريقته ، من ناحية أخرى ،كانت " تغريبية " وإن كان ذلك إلى حد أقل، من خلال استخدامه اللغة القديمة ، أي لغة الكلاسيكيات الإنجليزية القديمة، "مزيلا بذلك تفوقها(كلاسيكيات الانجليزية) وواضعا تلك الأعمال الأدبية المبجلة على مستوى واحد مع أدب من ثقافة أجنبية موصومة – على حد قوله – بالعار "[5].

وما يقرا في ضوء هذه العلاقة التي أنشأها بيرتون بين الليالي و التقاليد الأدبية الغنية

1- انظر: Colligan, Collette : "***'Esoteric Pornography***': ***Sir Richard Burton's Arabia Nights and the Origins of Pornography***." *Victorian Review* 28.2 (2002). 31--64. Web. Feb. 2016.

2- انظر: Haddawy Husain,Muhsin Mahdi, and, Heller-Roazen Daniel: ***The Arabian Nights***. New York: W. W. Norton & Co, 2010.Print.p.27.

3- انظر: Kennedy, Dane:"***'Captain Burton's Oriental Muck Heap***': The Book of the Uses of Orientalism." *Journal of British Studies* 39 (2000):317- Thousand Nights and the 339.Web.Mar.2016.

4- انظر: Venuti, Lawrence: ***The Translator's Invisibility: A History of Translation***. Abingdon: Routledge, 2008.Print.p.15.

5- المرجع نفسه ، ص 272.

لإنجلترا هو محاولته تقويض الأساس الثقافي لتشكيل هوية بريطانية [1]، وحسب فنيوتي، فتعريف الليالي مع أدب عصر النهضة في ذروة الحضارة الإنجليزية، يكون قد أخل أيضا بوضع إنجلترا كقوة استعمارية في أذهان قراء برتن [2].

على الرغم من ازدراء برتن لانكلترا الفيكتورية، فإنه كان مع ذلك أوروبيا، و تمديدا "لصوت الطموح الأوروبي إلى حكم الشرق ..." [3]، فبرتن، ربما كان إمبرياليا قي نظر إروين ، لأنه كان غير قادر على الهروب من حقيقة كونه أوروبيا، و كان يكتب من وجهة نظر غارقة في السلطة، وكانت اعتماداته من الثقافة الأجنبية لخدمة أهدافه شبه سياسية ، وأما من جهة تقليله للثقافته العربية إلى حد وقف دراسته على الحالة الجنسية فقط ، زارعا "أسطورة الشرق (المثير) الشهواني والمستغل"[4]، فهو مستشرق بالتأكيد، لانه عزز هذا النموذج المهين الذي يعد سمة أساسية للاستشراق حسب قباني Rana Kabbani [5].

عرف إدوارد سعيد في كتابه الاستشراقي الرائد لعام 1978الممارسة بأنها "أسلوب غربي للسيطرة وإعادة الهيكلة والسيطرة على الشرق " [6]، وترجمات غالاند، لين، وبورتون ساهمت كلها في انتشار هذا الخطاب بعدة طرق فكل من برتون ولين كان قادرا على استقراء واسع،و تعميمات لا أساس لها من تفاصيل خاصة جدا في النص وتمريرها كوقائع عن الشرق المعاصر. وبهذه الطريقة، فإن الشرق في العصور الوسطى هو الشرق

1- المرجع نفسه ، ص 270.

2- المرجع نفسه ، ص 270.

3- انظر: Said, Edward : ***Orientalism***. Vintage Books A Division of Random House New York, ,October 1979. 25th Anniversary Edition, .p.196.

4- انظر: Irwin, Robert : ***The Arabian Nights: A Companion***. London: Penguin Books Ltd,1994.Print.p.35.

5- انظر : Kabbani, Rana : ***Europe,s Myths of Orient***, Londres ,Pandora Press, 1988.p

6- انظر: إدوارد سعيد، الاستشراق ، مجلة ديوان العرب ، ص30، 31/ Said, Edward : ***Orientalism***. p.2,3.

المعاصر، والتفاصيل تعني التعميمات التي يمكن استخلاصها من النص، وبصورة أعم، فإن كل من غالاند ولين وبرتن جعلوا تمييزا واضحا بين الشرق والغرب، وبفعل ذلك، فقد مارسوا حقهم الأوروبي في الكلام عن الشرق بينما الشعوب والأراضي والعادات التي كانت موضوعا لذلك ارتضت لذواتها بالتمثيل السلبي، دائما تقريبا "على الرغم من ، وبما يتجاوز أي تطابق أو غياب للتطابق مع شرقي حقيقي" [1]

1- المرجع نفسه ، ص35. / Said, Edward : ***Orientalism***. p.6

الفصـــــــــل الرابـــــــع

حكايـــــة السندبـــــــاد البحـــــري

بدايـــــة الترجمـــــة ، ومرتكزاتهـــــا

ص256

4. 1 بين يدي المنهج و التحليل: ص257

إن المنهج المقارني التحليلي الذي اتبعناه في هذه الدراسة يقوم على الأسس التالية:

1. تحليل تاريخية ترجمة نص الحكاية من خلال عرض ترجمات كل من جالان وبرتن وبين ولين على النسخة العربية المعتمدة والمعروفة بطبعة بولاق.
2. تحليل النصوص المستحدثة للأطفال والناشئة على ضوء النسخة العربية والترجمات الأولى باعتبارها مرجعيات لما بعدها.
3. الاستعانة بالمنهج السيميائي في تحليل المرافقات النصية لتلك النصوص المستحدثة.
4. الاستفادة من النظرية السردية عند شاتمان ثم أوسلسلفان في تحليل حضور المترجم في النص المترجم من خلال تخفيض السرد أو تفخيمه وكذلك تحديد نوع الترجمة في كونها حوارية أو أحادية، وطبيعة المتلقي في كونه أحاديا أو متعددا.
5. تحليل الشريط المصور والأفلام المقتبسة من الحكاية.
6. تحليل النصوص العربية بمرافقاتها النصية على ضوء الهجرة المعاكسة للنص العربي من الإنجليزية ، واستجلائها فيها.
7. الاستعانة بالمنهج الإحصائي في استخلاص جزء من النتائج في الفصلين السادس والسابع.
8. الاستعانة بنظام الجداول في تنظيم مادة البحث المقارني في مقابلة الأصل بالنصوص المترجمة أثناء التحليل.

4. 2 حقيقة حكاية (رحلات السندباد البحري) بين الشك و الإثبات:

إن طبيعة موضوع هذه الدراسة لا تعنى بالخوض في تاريخية النصّ إلا بالقدر الذي تستوجبه الضرورة بالإشارة إلى ما يزيد من الفهم و الإحاطة بالمعطيات التي رافقت الحكاية منذ نشرها .

و تبعا لذلك ، فإننا سنعرّج على إلمامة وجيزة – فيما يأتي – بحيثيات هذه المسألة ، من دون أن نقدم رأيا قطعيا في حسم مثل هذه المسألة الخلافية التي خرجت من أيدي الدارسين بغير يقين، و جرت بعد ذلك مجرى المسلّمات في ذيوعها بين طبقات الأدباء و الكتاب والقراء.

إن البحث في أصل حكايات السندباد البحري قد انتهج نهجين مختلفين، أحدهما سياقي تاريخي يبحث عن النص في ثنايا الوثائق التاريخية التي تتعلق بتاريخ ترجمة النص إلى العربية، أو الزيادة فيه عبر ثنايا أمهات المصادر الأدبية القديمة، وإشارات المؤلفين المقتضبة، سواء عند المسعودي في كتابه مروج الذهب[1]، أوعند الجاحظ في الحيوان[2]، أو عند القزويني[3] ؛ و ثانيهما نسقي، يتقصى الحقيقة من خلال الفحص المقارنـــي للنصوص الموازية في التراث الفولكلوري والأدبي للأمم الأخرى سواء عند الهنود أو الفرس عموما أو عند اليونان خصوصا.

ويعتبر النهج الثاني، في الواقع، محاولة لتحريك القضية وحلحلتها، كمخرج من مأزق النهج التاريخي الذي وقع فيه إزاء إيجاد إجابات قطعية بخصوص أصل الحكاية وحكايات أخرى كحكاية علاء الدين والمصباح السحري و حكاية علي بابا و الأربعون حراميا؛ وذلك

1- انظر: المسعودي ، مروج الذهب،ج4، ص90.

2- انظر: الجاحظ ، الحيوان ، ج7، ص34/33.

- انظر: القزويني 3

على الرغم من كثرة القراءات التاريخية المتجددة لنص الحكاية منذ أن استقطبت ألف ليلة وليلة اهتمام الدارسين و المبدعين، ابتداء بالقرن الثامن عشر فما بعد.

ومن الذي انتهجوا النهج التاريخي في دراستهم تعمقا أو التعرض للمسألة من باب إبداء الرأي العرضي دون التعمق في استقصاء الحقيقة التاريخية، فانقسموا على أنفسهم إلى طائفتين، طائفة ترى أن حكايات السندباد أصلية في كتاب الليالي، تعود في تاريخها إلى القرن الثالث الهجري، ومن هؤلاء المستشرقان دوجويه و نولدكه [1]، وطائفة أخرى ترى أنها أضيفت بعد ذلك التاريخ، ومن هؤلاء بروكلمان وهورات [2]، ويذهب هذا المذهب من النقاد العرب كذلك كل من أحمد حسن الزيات[3]، وأحمد أمين، وزكي نجيب[4].

وسهير القلماوي[5]، إلى جانب الباحثين السيدة أنور محمود مسعود الصالحي / أ.م.د. مؤيد عبد الوهاب السامرائي اللذين دافع بحماس لا معنى له عن فكرة الانتماء إلى الأصل العربي دون أساس علمي يستندان إليه [6].

---

1 – انظر: د. سهير القلماوي، **ألف ليلة وليلة** ، دار المعارف ، مصر ، 1966، ص 38.

2 – نفس المرجع ، ص 56 (يرجى التأكد من المرجع والصفحة)

3– انظر : د.محمد طرشونة،(**مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة**)، ط2 ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، 1987 ص93.

4– انظر : أحمد أمين وزكي نجيب محمود (**قصة الادب في العالم**) ،مكتبة النهضة المصرية، القسم الثاني من الجزء الثاني (د.ت)(د.ط)،ص 487.

5– انظر: د. سهير القلماوي، **ألف ليلة وليلة** ، دار المعارف ، مصر ، 1966، ص 124

6– انظر : أنور محمود مسعود الصالحي / أ.م.د. مؤيد عبد الوهاب السامرائي (**قصة السندباد البحري كما يتناولها النقد المعاصر**)، مجلة سرمنرأى ،المجلد الثالث/ العدد السادس.السنة الثالثة.2007 (عدد خاص بأعمال المؤتمر العلمي الثاني).ص2.

وأما كازانوفا فقد تخبط في رأيه بين كون الحكاية أصلية أم مضافة، إذ أقر أولا أنها أصلية لكنه سرعان ما تدارك في موطن آخر بأنها مزيدة على الأصل[1]

وفي المقابل ، فقد انتهج جرنيباوم Grunebaum نهجا مقارنيا في إمكانية إيجاد خطوط عريضة تتقاطع فيها حكايات السندباد مع نصوص سردية أخرى تتواجد في مصادر موازية من التراث اليوناني بالخصوص ، وقد تقفى هذا الاثر في الرحلات الأربع الأولى ، فوجد في الرحلة الاولى تقاطعا مع نص رسالة الملك الاسكندر إلى أستاذه أرسطو يخبره فيها بمجريات حملته في الهند [2]، والحوت الضخم الذي أودى بحياة الذين نزلوا على ظهر من جنوده[3]، ويرد بدلا من الحوت في الحكاية الخرافية اليونانية القديمة (aspidochelidone) **سلحفاة عملاقة** ظن البحارة درعها انه كذلك جزيرة [4] .

وأما الرحلة الثانية وحسب **جيرنيباوم** ، فإن فكرة رؤية السندباد للطائر الرخ العملاق وبيضته العظيمة تتقاطع كذلك مع فكرة رؤية البطل للعش الكبير لمالك الحزين العملاق الذي يبلغ طول محيطه حوالي ثمانية أميال وبيضته الضخمة وفرخه بعد كسرها قد تسربت إلى القاص القديم نقلا عن كتاب التاريخ الصحيح لمؤلفه **لوسيان** [5]، وكذلك تتقاطع في نص هذه الرحلة فكرة ربط السندباد لنفسه في رجلي الطائر الرخ للوصول إلى بر النجاة مع فكرة صعود الملك الإسكندر إلى السماء على متن مقعد خشبي تحمله أربعة نسور جائعة

1- انظر: د. سهير القلماوي، **ألف ليلة وليلة** ، دار المعارف ، مصر ، 1966، ص 56.

2- انظر: The Van Grunebaum Gustave E. : ***Mediaval Islam, Study in cultural orientation***, University of Chicago Press, Second Edition,1953,p.298.

3- المرجع نفسه ، ص 299.

- المرجع نفسه ، ص 299. 4

5- المرجع نفسه ، ص 302.

تحاول جاهدة للوصول إلى كبد حصان مشدودة إلى نهاية العمود[1].

والرحلة الثالثة، في نظر جيرنباوم، نسخة طبق الأصل لمغامرة أوديسيوس مع بوليفماس، إذ تتقاطع محاولة نجاة السندباد من الوحش الأسود مع محاولة نجاة أوديسيوس مع بوليفماس[2].

وأما الرحلة الرابعة ، فعلاقتها قوية – حسب جيرنباوم – بالإصحاح الأول من أعمال أندراوس و ماتيو Acts of Andrew and Matthew ، إذ تتقاطع ظاهرة ما يقدمه آكلو البشر من شراب جوز الهند و أنواعا أخرى من الطعام لكل وافد عليهم قبل أكله في هذه الرحلة مع ما يقدمه آكلو البشر من شراب سحري لكل غريب في الإصحاح[3].

وينطلق جيرنيباوم في مقارنته هذه من أن الدافع (الفكرة / ترجمة السيد فضل) مهما كان ويضيف السيد فضل أن طريقة إسكار شيخ البحر للتخلص منه تتقاطع الرحلة الخامسة تتقاطع مع طريقة إسكار أوديسيوس للعملاق الأسود للتخلص منه كذلك[4] ؛ وكذلك الحيلة التي اتبعها أوديسيوس في أسر (إله البحر) فروتس حتى يسخر الرياح لسفنه في إنقاذ نفسه من جبل الماس باختفائه في أربعة من جلود عجل البحر ورفاقه بانتظار طلوع إله البحر لاسره هي الحيلة نفسها التي اتبعها السندباد الذي اختفى باشلاء الغنم المسلوخـــة بانتظار النسر الذي يرفعه ويحط به إلى الوادي[5].

1- المرجع نفسه ، ص 302.

2- انظر: Van Grunebaum Gustave E. : ***Mediaval Islam, Study in cultural orientation***, The University of Chicago Press, Second Edition,1953,p.303.

3- المرجع نفسه ، ص 304.

4- انظر: د. السيد فضل ، **حكاية السندباد دراسة في نص من ألف ليلة و ليلة** ، توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 17.

5- المرجع السابق ـ ص:17.

المنطقة التي تم اختراعها فيها، فان ظهورها الأدبي الأصيل كان في اللغة الإغريقية ثم جاء القاص الشرقي، فتوسع فيها ومنحها شكلا جديدا مخالفـا، بعيدا عن الشكل الذي قدمها فيه سابقا المؤلف (اليوناني) القديم[1]. ونفهم من هذا أن جيرنيباوم يصرح بكل تأكيد أن مصدر الرحلات الأربع الأولى غربية، يونانية، وعلى هذا النهـج سار في دراسته متتبعا متتبعا التأثير اليوناني القديم في التراث العربي القديم تحت مظلة الدراسات الغربية القديم في مقابل الدراسات الشرقية القديمة .

وإذا كان السيد فضل في دراسته لنص حكاية السندباد حاول مجتهدا ترجيح أصالة العرض في مقابل أصالة الاختراع ، على أساس أن منطق الحكي ومعادلاته في حكايات السندباد ، بالإضافة إلى آليات السرد وأسلبة اللغة وبروز الشخصيات – في نظره– تتفق مع روح الليالي وتقنيات السرد فيها[2]، فإني لا أرى وجها لمحاولة ربط هذا الطرح بما صرح به آنفا جيرنيباوم ، واللف حول كلامه ، وتأويله بما يتفق مع رأيه ، للإيهام بأن مما يفهم من دلالات كلام جيرنيباوم، على حد قول السيد، " ضرورة التفرقة بين الأصل غير الأدبي للحكاية وصور أدبية تحول إليها هذا الأصل"،وهذا ما لم يقله جيرنيباوم، منتهيا : أي السيد فضل إلى أنه " في مثل هذه الحدود لا يمكن الحديث عن مبدعه الأول إلا بشيء من التجوز"، وهذا رأيه الخالص، محاولا مرة أخرى ولو عن طريق الافتراض بقوله" ربما كان ذلك "، ادعاء أنه " كان هو التفسير المقبول لجيرنباوم أيضا جعل من دراسته لألف ليلة و ليلة في كتابه المذكور تحت عنوان النقل المبدع Creative Borrowing"[3].

1- انظر : Van Grunebaum Gustave E. : ***Mediaval Islam, Study in cultural orientation***, The University of The Chicago Press, Second Edition,1953,p.298.

2- انظر: د. السيد فضل ، **حكاية السندباد دراسة في نص من ألف ليلة و ليلة** ، توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 56/45/23/13.

3- المرجع نفسه، ص18.

إن فكرة الفصل في مسألة الأصل العربي لنص حكايات السندبادي تاكيدا أو نفيـا، تبقى مستعصية بل " ضربا من الوهم "، على حد قول السيد فضل ، " إذا أخذنا فـي الاعتبار صعوبة الفصل في المادة الاولى ونسبتها إلى مصدر بعينه "[1]، على الرغم من محاولة جيرنيباوم إثبات العكس؛ لأنه في غياب الوثائق التاريخية اللازمة، لا يمكن الحديث عن أصالة الاختراع إلا في سياق التعسف في حالة إثبات الأصل الغربي لدى بعض الدارسين الغربيين، أو الانتصار في حالة إثبات الأصل الشرقي عند بعض الدارسين العرب؛ أو في السياق التبادل الثقافي من باب التأثر و التأثير بين الامم، أخذ الثقافات بعضها من بعض، وهذا ما اتخذه جيرنيباوم عنوانا لفصل من دراسته لألف ليلة وليلة : النقل المبدع : الاثر الإغريقي في ألف ليلة وليلة Creative : Greece in the Arabian nights Borrowing [2].

إن الحديث عن أصل نص حكايات السندباد يجب أن ينظر إليه في الإطار العام الذي ينظر من خلاله إلى أصل كتاب ألف ليلة وليلة ككل، لان كثيرا من حكايات الكتاب تبقى محل شك في أصلها، لا لأن ليس لها أصل البتة، بل لأن الحكايات في مجملها من تأليف المخيلة الشعبية، والقائمة على تخوم العبور الثقافي للأمم المتجاورة أو البعيدة، ومن صياغة الرواية الشفهية المتزيدة التي لا تخضع لضوابط الرقابة المؤسسة النقدية المتخصصة، وتسبح في فلك زمني متراخ وجغرافي واسع .

واستنادا إلى الأكاديمي أبي بكر شرايبي ، فان الكيفية التي تمت من خلالها مختلف المساهمات في جمع الحكايات الشهيرة على مر القرون تمثل السبب الرئيس للعديد من

1- المرجع نفسه ، ص18.

2- انظر: Van Grunebaum Gustave E. : ***Mediaval Islam, Study in cultural orientation***, The University of Chicago Press, Second Edition,1953,p.294.

التغييرات التي لحقت بالكتاب [1]، فالليالي القرن التاسع ليست مماثلة لليالي القرن الخامس عشر، ولياليالي القرن الخامس عشر تختلف تماما عن ليالي القرن الثامن عشر؛ وشبيها بهذا، فان الترجمة الفرنسية لأنطوان جالان(G) تختلف عن أصلها العربي، وترجمة شارل مرد روس Murdrus التي نشرت ما بين 1899-1904 تختلف عن النص العربي وعن ترجمة جالان (G) كذلك [2].

وحسب نفس المصدر، ففي نظر النقد الأدبي الحديث، لم تكن الليالي أبدا كتابا خاصا مؤلّفا من طرف كاتب فردي، بل بالعكس، كان ينظر إليها على أنها عمل جار، يكتسب مضمونه و خصائصه عبر عملية تطور مفتوحة، يمكن من خلالها لمختلف الكتاب أن يساهموا و يدخلوا تغييراتهم الخاصة فيه [3].

إن النتيجة – في مصطلحات اليوم– هي أن كتاب ألف ليلة و ليلة هو إبداع أدبي معقد؛ انه بالتحديد في إطار هذه الفئة من الخلق الأدبي يجب علينا أن نفهم أعمال جالان (G) بالنسبة لليالي العربية[4]، و كذلك نفهم حيثيات النصوص التي لحقت بالكتاب، سواء على أنها – أصلا – من لياليه أو من عبث النساخ مثل حكايات (علاء الدين والمصباح السحري) و(علي بابا والأربعين حراميا) و(السندباد البحري) وغيرهما من الحكايات.

إن عملية التعاطي مع نص حكاية (السندباد البحري) في هذه الدراسة يأتي من باب الأخذ بثبوت الأصل العربي للحكاية بغض النظر عن الشكوك التي تحوم حولها ؛

1- انظر: Chraibi, Aboubakr:***Galland.s Ali Baba and other arabic version***,article edited by Ulrich Marzolph (in the Arabian nights in transnational perspective),Wayne State University Press,2007.p.3.

2- نفس المرجع، ص3.

3- المرجع نفسه، ص3.

4- المرجع نفسه، ص3.

وعلى افتراض أن التشكيك في الأصل العربي لا زال قائما بخصوص أي دراسة للحكاية، فان إمكانية الثبوت للأصل العربي تبقى كذلك قائمة من جهة كون الصياغة قد تمت تحت املاءات شروط النص العربي بالكيفية الشرقية المطلوبة، وفضلا عن هذا ، فان الجدل لا زال قائما الى اليوم بشأن ثبوت الأصل العربي للحكاية، وأن المسألة ليست محسومة بعد في نظر الدارسين والنقاد[1].

وبعيدا عن مسألة النفي والإثبات للأصل العربي للحكاية، فان هذه الدراسة للنص تأتي على أساس عامل الذيوع الكبير للحكاية ولحكايات أخرى مثل حكاية(علاء الدين والمصباح السحري) وحكاية (علي بابا والأربعين حراميا) في الكتب الموجهة للأطفال مع بداية استقلال الكتاب الطفلي في أوروبا أولا، ثم في البلاد العربية لاحقا.

1- انظر : Muhsin Mahdi :***The Sources of Galland,s Nuits , in (The Arabian Nights reader)*** edited by Ulrich Marzolph ,Detroit :Wayne State University Press ,2006 ,p.126.

4. 3 شكل توزيع متن الحكايات على الليالي (في النسخة المعتمدة)

على الرغم من اختلاف النسخ العربية الصادرة في توزيع الحكايات على الليالي، فإنه بعد التحري والتدقيق اتضح أنه لا أهمية لهذا في هذه الدراسة التي لا تقف عند هذا الإشكال طالما أن الهدف الأساس هو تتبع المسار التطوري لنص الحكاية عبر الترجمة منذ القرن الثامن عشر إلى يومنا هذا، وعليه ، فإن عملنا على هذه الطبعة الصادرة عن منشورات دار مكتبة الحياة بيروت ، لم يقم على أي أساس معياري قد يضر ببحثنا على الإطلاق.

لقد استغرقت الحكايات (46) ستا و أربعين ليلة، بدءا بالليلة (556) وانتهاء بالليلة (601) في منشورات دار مكتبة الحياة بيروت.

الرحلة الأولى :

(7) ليالي من (558) الى (564) ومن الصفحة (399) الى (408) أي 10صفحات، بمعدل صفحة ونصف لكل ليلة (1و2/1) في طبعة (منشورات دار مكتبة الحياة بيروت)

الرحلة الثانية:

(5) ليالي من (565) الى (569) ومن الصفحة (408) الى الصفحة (415) اي: 8 صفحة (8) بعدل صفحة ونصف إل صفحتين ، في طبعة (منشورات دار مكتبة الحياة بيروت)

الرحلة الثالثة :

(6) ليلة من الليلة (569) الى الليلة (575) الليلة(570) ساقطة من الطبعة، ومن الصفحة (415) الى الصفحة (425) أي : (11) صفحة ، بمعدل صفحة ونصف إلى صفحتين لليلة الواحدة، في طبعة (منشورات دار مكتبة الحياة بيروت).

الرحلة الرابعة :

(6) ليالي من الليلة (576) الى الليلة ((581)، والصفحة ((425) إلى الصفحة (437) أي (12) صفحة، بمعدل صفحة ونصف إلى الصفحتين لليلة الواحدة، في طبعة (منشورات دار مكتبة الحياة بيروت).

الرحلة الخامسة :

من الليلة (582) إلى الليلة (588) وجزء من الليلة (589) أي (7) ليالي ونيف، ومن الفحة (437) إلى الصفحة (6) وهي الاولى (1) في متن الحكاية في الجزء الرابع، أي : (11) صفحة، في طبعة (منشورات دار مكتبة الحياة بيروت).

الرحلة السادسة :

من الليلة (589) إلى الليلة (595)، أي : (7) ليالي، ومن الصفحة (5) إلى الصفحة (12)، أي : (13) صفحة، بمعدل صفحة إلى صفحة ونصف لليلة الواحدة، في طبعة (منشورات دار مكتبة الحياة بيروت).

الرحلة السابعة :

من الليلة (596) إلى الليلة (601)، أي: (6) ليالي، ومن الصفحة (14) إلى الصفحة (23)، أي : (10) صفحات ، بمعدل صفحة ونصف إلى صفحتين، في طبعة (منشورات دار مكتبة الحياة بيروت).

ومجموع الصفحات : (75) صفحة

4. 4 ملخص قصة السندباد البحري:

4. 4. 1 التمهيد:

تدور وقائع قصة السندباد البحري في زمن الخليفة هارون الرشيد ، وتبدأ الحكاية بالحديث عن الرجل الحمال الذي أرهقه حمله الثقيل في يوم حار شديد، فجلس على مصطبة

أمام باب بيت مشيد (باذخ) يسترد أنفاسه، فتأثرت نفسه من روعة المكان وترف ساكنيه على ما هو عليه من رثة الحال وقلة الحظ، فجادت قريحته بأبيات كلها تحسر وشكوى، فاستدعاه صاحب المنزل لأجل سماعها، فأكرمه، وقدم نفسه إليه، وأخبره أن ما وصل إليه من سعادة كان بعد تعب ومخاطر كبيرة ،وكل ذلك بالقضاء والقدر، ثم شرع يقص عليه رحلاته السبع، رحلة تلو أخرى .

4. 4. 2 الرحلة الأولى :

ويحكي فيها أن والده كان من كبار التجار و الأعيان، ورث عنه ثروة هائلة أوشكت على الضياع بسبب الطيش وطلب الملذات، فلما ثاب إلى رشده، اهتدى إلى بيع ما تبقى لديه والسفر في البحار للتجارة، وفي عرض رحلته التي انطلقت من ميناء البصرة، عنّ لقائد السفينة ورفقائه التجار أن ينزلوا على أرض جزيرة للراحة والاستجمام قليلا، ثم سرعان ما اكتشفوا أنها ظهر حوت عظيم ،ماد بهم ، فهلك منهم من هلك ونجا منهم من نجا ، ولبث السندباد عالقا في الامواج متشبثا بلوح قصعة غسيل ليوم وليلة، حتى قذف به الموج إلى شاطىء جزيرة قضى فيها مدة، التقى فيها برجال الملك المهرجان الذي أكرمه وأوكل إليه مهمة مراقبة السفن في الميناء، إلى أن حدث ذات يوم أن عثر على السفينة التي أقلته وبضاعته فيها ، فأثبت لقائدها هويته بعد لأي ، وودع الملك وعاد إلى بغداد بربح وفير.

4. 4. 3 الرحلة الثانية:

وفيها تلقيه الأقدار مع أصحابه التجار بجزيرة نزلوا عليها لأخذ قسط من الراحة ، وكانت كثيرة الاشجار ، يانعة الثمار ، مترنمة الأطيار وجلس على ضفة عين ماء صاف ، فأكل ، وأخذته سنة من النوم ، ثم استيقظ ، فوجد نفسه وحيدا ، وقد غادرت السفينة الجزيرة دون أن يتذكره أحد ، فاغتم ، وحزن حزنا شديدا ، وتعب من التخبط في الجزيرة يمينا وشمالا ، حتى تسلق شجرة عالية عساه يجد سبيلا للنجاة ، فلاح له شبح شيء أبيض عظيم الخلقة، فسار إليه ودنا منه ، فإذا هي بيضة شاهقة العلو ، كبيرة الدائرة ، فدار حولها

، وحاول قياسها ، والولوج إلى داخلها ، والتحقق منها ، ولم يتسنى له معرفة حقيقتها إلا بعدما حجبت أجنحة الطائر العظيم الشمس نزل على تلك البيضة وحضنه بجناحيه ، فتذكر السندباد ما كان يرويه أهل السياحة والأسفار حول الرخ الطائر العظيم. فاغتنم فرصة نومه ، وربط نفسه في رجلي الطائر بعمامته جيدا إلى أن بان الصبح و أقلع به في الجو ، ثم حط به على مكان عال ، ففك وثاقه ، ونزل إلى وادي حجر الماس مرتعبا من حياته ، ثم عثر في الأخير على ذبيحة أسقطها التجار ليلتصق بها حجر الماس ، ثم يخلصونها من مخالب النسر بعد افتراسه لها ، فأدرك الحيلة وحشا جيوبه بالماس، و استمسك بالذبيحة لما صعد بها الطائر إلى أعلى الجبل ، ولما تم تخليص الذبيحة ، اندهش صاحبها لأمر السندباد الذي طمأنه وأعطاه مما لديه من الماس ، و قص عليه ورفاقه ما جرى له ، ثم واصل الطريق معهم متاجرين من بلد إلى بلد حتى بلغ بغداد غانما مرة أخرى.

4. 4. 4 الرحلة الثالثة :

بعد عاصفة هوجاء ، يجد السندباد نفسه مع رفاقه التجار في جزيرة القرود ، وقد قصدوا القصر الذي فيها ، فإذا بساكنه أسود عظيم الخلقة يتناولهم واحدا، واحدا يتخير أسمنهم ليكون وجبة عشائه ، فوقع اختياره في الليلة الأولى على قائد السفينة ، فشواه وأكله ثم نام ، وكان هذا دأبه حتى أتى على أغلبهم ، فلم يكن أمام السندباد ومن بقي معه إلا سمل عيني الأسود و الهروب على متن فلك صنعوه ، فلم ينج من قبضة الأسود وزوجته إلا إثنان والسندباد، ولم ينته الامر بنزولهم بجزيرة أخرى ،بل وقعوا في قبضة ثعبان عظيم التهم الاثنين ليلة بعد ليلة ، فتدرع السندباد بالأخشاب حول جسمه ، فلم يتمكن الثعبان من ابتلاعه ، وساعة انصرافه عنه ، أمعن في السير إلى آخر الجزيرة ، فإذا بمركب استنجد به ، واتضح له بعد ذلك أنه المركب الذي فقده في الرحلة الثانية ، ولما تأكد قائد السفينة من هويته ، منحه بضاعته ، ولا زالوا يتاجرون في طريقهم حتى بلغوا البصرة ، ثم بغداد والسندباد في أحسن حالا من الثروة.

4. 4. 5 الرحلة الرابعة :

وتتكرر حادثة العاصفة الهوجاء مع السندباد في هذه الرحلة ، فتتحطم السفينة، ويلقيهم الموج على ساحل جزيرة السود الذين قادوهم إلى ملكهم ، وكانوا من أكلة لحوم البشر، فأطعموهم طعاما وشرابا تذهل منهما العقول ، وتتغير أحوال طاعميه ، بحيث يعدون وجبات لملكهم ، فقبلته نفوسهم إلا السندباد الذي كان محظوظا ، لم يطرأ عليه ذلك العارض ، فهزل ونسوه حتى خرج من أرضهم بعد سبع ليال من السير ، والتقى بجماعة من تجار الفلفل ، الذين هنأوه على السلامة ، وعادوا به إلى بلدهم ، وأدخلوه على ملكهم ، ففرح به ، ويسّر له سبل العيش الكريم، وزوّجه ، وكان من عاداتهم أنه إذا مات أحد الزوجين ، يدفن معه الآخر حتى لا يتمتع بالحياة بعده ، و لما ماتت زوجته ، زجّ به معها في القبر ومعه شيء يسير من الزاد ، فلما نفذ، لجأ إلى قتل الوافدين الجدد وأخذ زادهم ، وهكذا بقي يصارع أسباب البقاء في الكهف حتى نبهّته الوحوش إلى منفذ في الكهف ، فخرج منه محمّلا بما التقطه من الجواهر والحليّ المدفونة مع الأموات ، ومكث غير قليل حتى بصر بسفينة النجاة ،كانت عابرة بالصدفة ، أرجعته إلى بلده.

4. 4. 6 الرحلة الخامسة:

وفيها أن طائر الرخ لما أغرق سفينة السندباد انتقاما لبيضته التي كسرها رفاقه التجار حينما نزلوا بإحدى الجزائر ، كعادته تشبث بشيء من حطامها ولبث يجدف حتى ألقاه الموج على شاطىء جزيرة قريبة، لقي فيها شيخ البحر الذي أشفق عليه وحاول نقله إلى مكان يريده طلبا للأجر، ولكن الشيخ لف رجليه على رقبته ، و حاول خنقه ، إذ طلب منه النزول .وهكذا غدا الشيخ عالقا به ، يأكل ويشرب وينام ويقضي حاجته على كتفيه ، وإذا رفض نال العقاب الأليم ، إلى أن حدث ذات يوم أن أعد خمرا من عصير العنب في يقطين مجوف يابس ، وراح يشرب منه حتى ينشط وينسى هذا الكابوس الذي يحياه ، فلما رآه الشيخ مترنحا ، منشرحا راقصا ، طلب منه الشراب ، فلما شرب وسكر واسترخى ، تناوله بيده وفك رجليه

، وألقاه على الأرض ، وقتله ، واستراح منه ، ثم لقي مركبا أقله إلى مدينة القرود التي لبث فيها ردحا من الزمن ، إلى ان جمع قدرا من المال ووجد مركبا آخر استقله حتى وصل إلى البصرة، فبغداد.

4. 4. 7 الرحلة السادسة :

وتخطىء السفينة في هذه الرحلة طريقها ، و تقع في مهب عاصفة ، تتحطم بسببها قرب الجبل ، فيغرق عدد كبير من ركابها ، ويجد السندباد نفسه مع بقية الناجين في جزيرة عجيبة ، فيه أرزاق كثيرة من آثار المراكب المحطمة ، وفيها من نفيس المعادن كالجواهر و اليواقيت و اللآلىء الملوكية ، والعنبر في مجاري الماء في تلك الغيطان ، ومكث السندباد مدة من الزمن ، يدفن أصحابه ، الواحد تلو الآخر حتى بقى وحيدا، ينتظر أجله ، ثم عزم على الصعود إلى نهاية النهر على فلك صنعه ،فوجد نفسه عند جماعة من الهنود و الأحباش ، قادوه إلى ملكهم ، فعجب لقصته ، ونظير ما أهدى إليه السندباد من نفيس ما وجده من تلك الكنوز الذي حملها معه ، أكرمه الملك وجعله من المقربين ، ولما تهيأت له أسباب العودة إلى بلده ، وهبه الملك الكثير من المال والهدايا وهدية عظيمة للخليفة هارون الرشيد سر بها كثيرا ، وأمر المؤرخين بتدوينها وحفها في خزائنه.

4. 4. 8 الرحلة السابعة :

أ-طبعة بولاق

يتوجه السندباد مع رفاقه في هذه الرحلة إلى بلاد الصين أين يتيهون في بحرها،وتخرج عليهم حيتان ثلاثة عظيمة ، تلف حول السفينة ، وتغرقها ، ويهلك الجميع ماعدا السندباد الذي تعلق بلوح من ألواحها المتناثرة ، وركب الموج يومين حتى وصل إلى جزيرة عظيمة ، عثر في جانبها الثاني على نهر قاده إلى بعيدا حتى رست فلكه بمدينة ، استقبلها أهلها، وتكفل بضيافته شيخ التجار الذي أكرمه ثلاثا ، ثم عرض عليه صفقة مربحة مقابل خشب الصندل الذي ركب منه فلكه ،وخطبه لابنته الوحيدة ، فقبل السندباد ووضع يده

على جميع أملاكه ، وحذرته زوجته من إخوان الشياطين الذين كانت تتغير ألوانهم وصورهم كل رأس شهر والذين جرب الطيران معهم إلى أعلى السماء الدنيا ، ثم قرر هو و زوجته مغادرة المدينة و الرجوع إلى بغداد، مودعا سفر البحار إلى الأبد ومعلنا توبته النصوح منه.

ب- طبعة كلكتا:

بعدما عزم السندباد على الاستقرار وترك البحار والأسفارفيها، استدعاه الخليفة هارون الرشيد ليكون له سفيرا له ويحمل هديته إلى ملك سرنديب، وبعد لأي وتنصل ،يقبل بالمهمة، ويبحر في رحلة ظنها قصيرة ، ويعود بعدها إلى بغداد،فبلغ سرنديب ودخل على الملك، وقدم له الهدية، واحتفى به الملك أي حفاوة وسأله البقاء معه، لكنه اعتذر، وركب السفينة عائدا إلى بغداد،وفي خلال رحلة الإياب،اعترض القراصنة المركب واستولوا عليها، وأسروا الركاب، وباعوا السندباد في إحدى الجزرلشيخ غني، فأكرمه، وكلفه بحرفة جديدة :هي صيد الفيلة من أجل العاج، ولبث في الغابة يعاني خطر الموت حتى أتاه الفرج بأن قادته الفيلة إلى مقبرة العاج،مما جعل من سيده غنيا، وكافأه بأن أعتقه، وهيأ له سبيل العودة إلى وبلده مزودا بكمية من العاج سيجني منها الكثير.

4. 5 مجمل الأحداث حسب الليالي

4. 5. 1 التمهيد:

1-(الزمن) فترة حكم الخليفة هارون الرشيد

2-(المكان) بغداد

3- (الحرفة) رجل حمال يحمل تجارته على رأسه

4-يوم حار

5-التعب من الحمولة

6- المرور على باب رجل تاجر وكان مكانا مريحا

7- حط حمولته على مصطبة بجانب الباب للاستراحة –

8-استلذ الحمال بهواء المكان المعتدل والنسيم المنعث من الباب والأنغام المطربة

9- الجلوس للاستراحة :- التأثر بروعة المكان (البيت ورفاهيته) ،- التحسر والشكوى (أبيات شعرية)

10- استدعاؤه من قبل صاحب المنزل واحتفاؤه به.

4. 5. 2 الرحلة الأولى:

(24) سبعة وعشرون حدثا موزعة على ست (06) ليالي **الليلة 259/258**

1-السندباد الصغير يرث ثروة طائلة عن والده التاجر الغني. (في صباه)

2-طيش الولد ، وتضييعه لثروة والده.

3-انتباهة السندباد الشاب بعد إشراف ثروته على الضياع، وعزمه على شق طريقه في الحياة .

4-اختيار السفر في البحر للتجارة بما جمعه من بيع متاعه سبيلا للعيش الكريم، والانطلاق مع التجار من ميناء البصرة إلى الدنيا. (في رحلته التجارية)

5- انخراطه في التجارة لأيام ولياليي في مناطق كثيرة طرقها خلال رحلته.

6-رسو المركب على جزيرة ساحرة للاستجمام والراحة.

7-اختلاف أشغال الركاب بين الطبخ، والغسل، والتنزه (السندباد متنزها)

8-إنذار قائد المركب للركاب بحقيقة الجزيرة السمكة، واستعجالهم بالطلوع إلى المركب.

9-تحرك الجزيرة ونزولها إلى قرار البحر، وغرق السندباد ومجموعة من الركاب .

10- نجاة السندباد وتمسكه بقصعة الخشب (يجدف بها)، ومغادرة المركب للجزيرة من دونه.

11- استسلامه للامواج يوما وليلة مجدفا إلى غاية رسوه بجزيرة أخرى

الليلة 560:

12- معاناته من قدميه المتورمتين من نهش السمك لهما ، وصراعه من أجل البقاء.

13- تعافيه ، وعثوره على سبب (الاستئناس) الاجتماع البشري : فرس الملك المهرجان، وجنوده .

14- انضمامه إلى رفقة رجال الملك بعد اطّلاعهم على قصته ، وإطلاعه على سبب تواجدهم في تلك الجزيرة (إلقاح الفرس بوحش البحر).

الليلة 561:

15- كاصطحابه معهم أثناء رجوعهم إلى مدينة الملك ، ودخوله عليه ، وتقريبه له في مجلسه، وتعيينه كاتبا على الميناء.

الليلة 562

16- ملازمته التسآل عن سبب العودة إلى بغداد بين أصحاب المراكب والتجار ، وسأمه من طول الغربة .

17- لقاؤه بجماعة (بوفد)الهنود ، وحديثه عن فرقهم ، وعجائب ما شاهده في مملكة المهرجان .

الليلة 563:

18- عثوره على المركب الضال من خلال تفتيش البضائع وسؤاله عن متاع لرجل مفقود اسمه السندباد.

19- إخبار السندباد قائد المركب بحقيقة هويته وقصته منذ حادثة الجزيرة إلى لحظة اللقاء الراهنة ، وإنكار ها الأخير له.

20- تحقق القائد وتصديقه بعد استرجاع السندباد للاحداث منذ مغادرة بغداد ، والتدقيق في تفاصيلها.

الليلة 564:

21- استلامه لبضائعه ، وإهدائه للملك شيئا نفيسا منها، ومنح الملك إياه هدايا كذلك.

22- متاجرته ببضائعه ، وربحه منه ، واشتراؤه لبضائع من تلك المدينة.

23- العزم على العودة ، وتوديعه للملك ، وتزويد الملك إياه بمتاع كثير.

24- ووصوله إلى البصرة ، ثم إلى بغداد ، ولقاؤه بأهله وأصحابه ، واقتناؤه لمختلف المتاع ، وانهماكه في الملذات والمسرات.

4. 5. 3 الرحلة الثانية

(20) عشرون حدثا موزعة على أربع (04) ليالي.

الليلة 565:

1-الاستعداد للسفر، باقتناء البضائع، والمركب المناسب.

2-بداية الرحلة ، ومزاولة التجارة خلالها عبر البلدان .

3-النزول على جزيرة خلابة طلبا للراحة والاستجمام.

4-نوم السندباد ، ومغادرة المركب للجزيرة من دونه.

5-حزنه على حاله ، وحيرته من أمره.

6-اكتشافه للبيضة العملاقة ، وتذكره لما يحكى عن الطائر العظيم.

الليلة 566:

7-نزول الرخ ، واحتضانه للبيضة .

8-الحيلة التي اهتدى إليها السندباد بربط نفسه إلى رجلي الطائر انتظارا لحين طيرانه.

9-طيران الرخ بالسندباد ، وهبوطه على أرض، بمكان مرتفع، وتعجبه مما فعله الرخ بالحية العظيمة .

10- نزول السندباد إلى وادي حجر الألما، وندمه لما رآه فيه من الحيات العظيمة.

11- لجوؤه إلى مغارة للاختباء فيها من الحيات .

الليلة 567:

12- قضاؤه الليل مرعوبا من الحية داخل المغارة، وهروبه مع طلوع الفجر.

13- اهتداؤه إلى سبيل النجاة بعد عثوره على الذبيحة التي هي حيلة تجار الماس.

14- تزوده بكمية معتبرة من الماس ونجاته بفضل الرخ متشبثا بالذبيحة.

15- فكه لنفسه ،ولقاؤه بأحد تجار الماس صاحب الذبيحة.

الليلة 568

16- حسرة التاجر على خسارته ، وطمأنة السندباد له بتعويضه عنها.

17- التحاق التجار بهما ، وسماعهم لقصته ، وتهنئتهم له بالسلامة.

18- حديث السندباد عن زيارته لبستان شجر الكافور.

19- حديثه عن الكركدن وقدرته على حمل فيل على قرنه ، وسبب نهايته غذاء لأفراخ الرخ، وكذلك حديثه عن الجاموس.

20- رحلة العودته إلى الديار.

4. 5. 4 الرحلة الثالثة:

(31) عشرون حدثا موزعة على خمس (05) ليالي.

الليلة 571

1- هبوب العاصفة الهوجاء، وإلقاؤها للمركب على جزيرة القرود .

2- وصفه للقصر الذي توجه إليه مع رفاقه.

3- خلودهم للنوم إلى الغروب.

4- نزول الوحش الأسود ، وفزع التجار منه.

الليلة 572

5- تحري الأسود السمين من الجماعة ، بدءا بالسندباد الضعيف.

6- وقوع اختياره على قائد المركب السمين ، وشيه على الجمر، وتناوله كوجبة لعشائه.

7- يأس الجماعة ، وبكاؤهم على أنفسهم.

8- محاولة البحث عن مأوى آخر ولكن دون جدوى.إعادة الأسود عملية التحري ، واختيار ه واحد لعشائه.

9- عزم الجماعة على التخلص من الأسود ، وشروعهم في صنع فلك النجاة

10- الضحية الثالثة التي يتناولها الأسود.

11- نجاح الجماعة في طمس عيني الأسود بالسيخين المحميين بالنار.

12- ثورة غضب الأسود ،واستنجاده بأنثاه.

13- امتطاء الجماعة الفلك ، ومحاولة الإبحار هربا,

14- هلاك أكثر التجار بسبب رجمهم بالصخور العظيمة من الوحشين.

15- نجاة السندباد واثنين معه ، ورسوهم بجزيرة الثعبان.

16- وقوعهم في قبضة الثعبان ، وابتلاعه لواحد منهم.

الليلة 573

17- لجوء السندباد ورفيقه إلى الشجرة العالية ، ونومهما فوقها.

18- قصد الثعبان للشجرة وابتلاعه لرفيق السندباد.

19- تدرع السندباد بالأخشاب ، وعجز الثعبان عن ابتلاعه.

20- نجاة السندباد بعد اعتراضه لمركب عابر، وانضمامه إلى ركابه.

21- ايقاف قائد المركب السفينة على جزيرة السلاهطة.

الليلة 574

22- اقتراح قائد المركب على السنباد عرضا للمتاجرة ببضاعة غريب مفقود نظير قسط من الربح وموافقته على ذلك.

23- إدراك السندباد أن الغريب هو السندباد ذاته من خلال كلام القائد للكاتب.

24- إخبارهم بأنه السندباد ، و تذكيرهم بسبب تخلفه عنهم إثر سنة من النوم.

الليلة 575

25- تكذيب التجار للسندباد.

26- شهادة تاجر الماس صاحب الذبيحة على صدق السندباد.

27- تحقق القائد من هوية السندباد.

28- استلام السندباد لبضائعه ومتاجرته به.

29- الإخبار بالعجائب التي رآها في ذلك البحر.

30- وصول السندباد إلى البصرة.

4. 5. 5 الرحلة الرابعة:

(32) إثنان وثلاثون حدثا موزعة على (06) ست ليالي

الليلة 576

1- إتمام عملية الاستعداد للسفر، و الشروع في الانطلاق مع جماعة التجار.

2- هبوب العاصفة الهوجاء في البحر ، وغرق المركب ومن فيه.

3- نجاة السندباد وجماعة من التجار، على لوح خشبي من ألواح المركب.

الليلة 577

4- إلقاء الريح ثانية الناجين على جزيرة (آكلي لحوم البشر) بعد يوم وليلة.

5- لجوء الجماعة إلى العمارة ، وتفاجؤهم بساكنيها العراة الذين اقتادوهم عنوة إلى ملكهم.

6- تقديم الطعام ، وأكل الجماعة منهم إلا السندباد.

7- تغير أحوال الجماعة من ذلك الأكل ، وسقيهم بدهن النارجيل ودهنهم منه.

8- سوء حالتهم الذهنية ، وإقبالهم على الأكل بشراهة.

9- اكتشاف السندباد لكون القوم مجوسا، وملكهم غولا ، وأنهم سود من آكلي لحوم البشر.

10- شدة تأسف السندباد على ما آل إليه حال أصحابه كالبهائم السوام.

11- هزاله وضعفه صرف عنه اهتمامهم ، وتمكنه من النجاة.

12- سبعة أيام سيرا وقوته من النبات والحشيش.

13- عثوره في اليوم الثامن على قوم يجمعون حب الفلفل.

الليلة 578

14- إخبارهم بقصته ، وتهنئتهم له بالسلامة .

15- قدومه على ملكهم وإكرامه له بعد استماعه لقصته.

16- إعجابه بالمدينة ، والحظوة التي نالها عند الملك والأهالي.

17- استئذان الملك في صناعة سرج له ، وفرحه الكبير بعد استعماله.

18- إقبال الأكابر ثم الاهالي على اقتناء السروج ، وثراء السندباد من صناعته.

19- تزويج الملك السندباد بامرأة من مقام الاميرات .

الليلة 579

20- الحياة السعيدة التي وجدها السندباد مع زوجته.

21- وفاة زوجة جاره واكتشافه لعادة دفن الزوج الحي مع زوجته الميتة.

22- حضوره لجنازة زوجة جاره وجاره معا.

23- ارتياعه من ذلك ، وان الامر لا يستثني الغريب كحالته في سؤاله للملك.

24- مرض زوجته وموتها ، ودفنه معها، وتزويده بسبعة أرغفة وكوز ماء .

الليلة 580

25- حالة الخوف من الهلاك في المغارة المقبرة.

26- الصراع من أجل البقاء على الحياة وسط الأموات.

27- اقتياته من قوت الوافدين الجدد بعد السطو عليهم وقتلهم، بدءا بحادثة المرأة.

28- اكتشافه لمنفذ في أعلى الجبل بعد مراقبته لوحش دخل المغارة.

الليلة 581

29- خرو ج السندباد من المغارة محملا بثياب الموتى و الكثيرمن حليهم .

30- بقاؤه على حال استيلاب الزاد من المدفونين الأحياء ، والحلي من الاموات في انتظار مركب يمر.

31- حلول الفرج بمرور مركب أقله في رحلة الإياب إلى البصرة.

4. 5. 6 الرحلة الخامسة:

(31) واحد وثلاثون حدثا موزعة على سبع(07) ليالي

الليلة 582

1- إتمام عملية الاستعداد للسفرعلى مركبه الخاص مع جماعة من التجار.

2- انطلاق الرحلة ، والشروع في المتاجرة عبرالجزر و البلدانز

3- الوصول إلى الجزيرة ، وكسر التجار لبيضة الرخ وأخذهم للحم فرخه دون علم السندياد.

4- قدوم (ظهوره) الرخ واستنفاره لرفيقته غضبا لما لحق ببيضته.

الليلة 583

5- إمعان المركب في الابتعاد من مكان الخطر.

6- إدراك الرخ ورفيقته للمركب وإغراقه بصخرته الملقاة من السماء.

7- غرق المركب والركاب ، ونجاة السندباد على لوح من ألواحه.

8- بلوغ السندباد ساحل جزيرة أخرى بعد إشرافه على الهلاك.

9- استمتاع السندباد بمظاهر جمال الجزيرة ونعمها.

الليلة 584

10- التقاء السندباد بالشيخ ، و عطفه عليهن ، ونقله على كتفيه إلى المكان المراد.

11- بلوغ المكان ، ورفض الشيخ النزول ، ولفه لرجليه على رقبة السندباد.

12- إدراك السندباد لخطورة محموله كلما حاول التخلص منه ، واستسلامه لأمره.

13- السندباد في خدمة الشيخ تحت القهر، وكتفاه مفرشه على الدوام ، ومعاناة السندباد.

الليلة 585

14- عصر العنب وتحضير الخمر طلبا للاسترخاء والاستعانة به على التعب.

15- مشاهدة الشيخ ما أصبح عليه خادمه من النشاط والنشوة والانشراح.

16- طلب الشيخ الشراب ، وسكره ، وارتخاؤه أعضائه على كتفي السندباد.

17- إلقاء السندباد الشيخ على الأرض ، والإجهاز عليه.

الليلة 586

18- خلاصه من المعاناة ، وترقبه لمركب النجاة في الأفق.

19- قدوم مركب النجاة ورسوه على ساحل الجزيرة ، ولقاء السندباد بركابه ، وإخبارهم بقصته ، وتهنئته بالسلامة.

20- تقديم الطعام والملبس له.

21- السير ليالي وبلوغ مدينة القرود ، والحديث عن حال ساكنيها.

22- انشغال السندباد بالتفرج في المدينة، وسفر المركب من دونه، وندمه على ذلك.

الليلة 587

23- حزن السندباد ، ومواساة الرجل (من أهالي المدينة) له واصطحابه إياه إلى الزورق

24- الابتعاد بالزورق عن الساحل ، وقضاء الليل فيه ، والرجوع صباحا والانصراف إلى أشغالهم.

25- القرود نهارها في البساتين ، وليلها في المدينة.

26- العرض الذي تلقاه السندباد من أحدهم للارتزاق بجني جوز الهند وبيعه.

27- خروجه مع جماعة بالمخلاة مملوءة بحجارة الزلط إلى وادي القرود ، واستعمالها في رجم القرود المستعصمة بأعالي شجر الجوز الهند ، وردها القرود برميهم بالثمار.

28- عودة الجماعة بالثمار، وعرض جنيه على صاحبه ، وأمره بالانتفاع بثمنه، وتخزينه في مكان مخصص في بيته.

29- انغماس السندباد في العمل الجديد وارتياحه لمردوده.

30- ورود سفينة إلى الساحل وقرار السندباد بالعودة إلى وطنه.

الليلة 589

30- مغادرة المركب المدينة ، ووجهته هذه البصرة.

4. 5. 7 الرحلة السادسة:

(24) أربعة وعشرون حدثا موزعة على ست (06) ليالي.

الليلة 589

1- التوجه إلى البصرة بحمولته ، وإنزالها في السفينة لرحلة جديدة.

2- البيع ولشراء خلال السفر بين الجزر والبحار.

3- شدة اغتمام قائد المركب ، وتندمه على ضلال البحر المنشود ، وخوفه من المجهول.

4- فشل القائد في التحكم في وضع السفينة أمام الريح القوية ،وارتطام مؤخرتها على الجبل.

5- تكسر السفينة وغرق جميع مافيها.

6- وقوع التجار في البحر، قسم هلك وقسم- منه السندباد- لاذ بالجبل.

7- ظاهرة المراكب المكسرة والأرزاق الكثيرة الملقاة تعلى شاطىء البحر.

الليلة 591

8- وصفه لما يوجد في العين من أصناف الجواهر و المعادن واليواقيت واللآلىء الكبار الملوكية.

9- وصفه للعين النابعة من صنف العنبر الخام .

10- الحيرة في مايوجد في الجزيرة والخوف من فراغ الزاد.

11- هلاك الجميع واحدا بعد الآخر وبقاء السندباد وحيدا.

الليلة 592

12- محاولة إعداده لقبره استعدادا للموت ،وشدة ملامته لنفسه على ركوب هذه الأسفار.

13- تفكيره في وجود منفذ للنهر يخرج منه إلى العمّار، وعزمه على صناعة فلك ينزل به إلى آخر النهر.

14- صناعته للفلك ، وانطلاقه في النهر.

الليلة 593

15- انفراج ظلمة الجبل بضياء اليابسة ، وبلوغه أرض الهنود والأحباش.

16- سؤالهم إياه عن خبره.

الليلة 594

17- استئناسه بالقوم ، وإخبارهم بحكايته.

18- دخوله على ملكهم ، وتعجبه من حكايته ، وقبوله لهديته.

19- سؤال الملك عن أخبار بلاده وحاكمها ، وعزمه على تكليفه بإيصال هديته إليه.

20- سماعه بتحضير مركب ينوي الاتجاه إلى البصرة.

الليلة 595

21- توديعه للملك ، وسفره محملا بهبا ت منه وهدية إلى الخليفة.

22- بلوغه بغداد ، وإيصال الهدية إلى الخليفة.

23- تفقده أهله ، واستدعاؤه من قبل الخليفة ، وإخباره بقصته ، والأمر بكتابته وحفظها في خزائنه.

5. 5. 8 الرحلة السابعة:

أ- (طبعة بولاق):

(20) عشرون حدثا موزعة على أربع (04) ليالي.

الليلة 596

1- إعداد العدة ، وتحميل البضائع ، والانطلاق في السفر.

2- الوصول إلى مدينة الصين ، وهبوب العاصفة.

3- تأكيد القائد على الوقوع في إقليم الملوك ، واليأس من النجاة.

4- ظهور الحيتان الثلاثة ، وتحويطها للمركب ، وإيقان الركاب بالهلاك.

5- الموج العظيم بفعل قوة الريح وغرق المركب بمافيه.

الليلة 579

6- مغالبة الأمواج على ظهر لوحة ، والندم الشديد على الرجوع إلى أسفار البحار.

7- وعده لنفسه بالتوبة إلى الله من السفر مدى الحياة.

8- بلوغ الجزيرة ، والمكث فيها ، والتفكير في متابعة مجرى النهر للنجاة.

9- صناعته للفلك ، وانطلاقه مع النهر ، وبلوغه فتحة الجبل.

10- المعاناة في منحدر النهر ، وإنقاذ أهل المدينة للسندباد.

11- استضافة الشيخ له في بيته ، والقيام بخدمته على أحسن وجه.

12- العرض عليه التجارة بثمن خشب الصندل.

13- بيعه الخشب ، و خطبته لابنته ، وجعله وريثه لاملاكه.

14- إتمام الزواج ، ووفاة الوالد ،توليته مرتبته بين التجار.

الليلة 600

15- تعجبه من حال تغير القوم آخر كل شهر ، وتجريب الطيران معهم.

16- معاقبته بسبب التسبيح وإلقاؤه على جبل عال.

17- لقاؤه بالغلامين ، وإعطاؤه قضيبا من الذهب ، وانقاذه للرجل من فم الحية.

الليلة 601

18- لقاؤه بالقوم ، والاعتذار من صاحبه ، وإعادته إلى بيته على ظهره.

19- تحذير زوجته له من إخوان الشياطين، واقتراحها ببيع مايملكون ، ومرافقته إلى بلده.

20- بيعه لمتاع الشيخ ، وسفر مع زوجته عائدا إلى بلده بعد سبع وعشرين سنة من الغياب.

ب- (طبعة كلكتا):

1- استدعاء الخليفة للسندباد وتلبية هذا الأخير.

2- تكليف الخليفة السندباد بإيصال الهدية إلى ملك سرنديب.

3- قبول السندياد بعد لأي.

4- إبحار السندباد بلوغه سرنديب.

5- دخوله على الملك ، وتقديمه هدية الخليفة ورسالته إليه .

6- فرحه الشديد ، واحتفاؤه بالسندباد.

7- مغادرة السندباد سرنديب رغم معارضة الملك، عائدا إلى بغداد.

8- اعتراض القراصنة للمركب واستيلاؤهم عليه ، وأسرهم للركاب.

9- بيعهم للسندباد وأصحابه في إحدى الجزر.

10- اشتراؤه من قبل شيخ غني ، وإكرامه له.

11- الحرفة الجديدة للسندباد : صيد الفيلة من أجل العاج.

12- الخلاص للفيلة وللسندباد بالعثور على مقبرة الفيلة.

13- اعتراف الشيخ بجميل السندباد ، وعتقه.

14- استعداد السندباد بالعودة إلى بلده في انتظار التجار الوافدين.

15- إبحار السندباد إلى بلده وبلوغه بغداد ، ودخوله على الخليفة.

4. 6 - المخطط السردي وفق النظرية السردية (مخطط شاتمان ، أوسليفان)

اعتمدنا على النظرية السردية عند شاتمان و أوسيلفان بخصوص حضور المترجم في النصوص المنجزة، وهذا ما أهمله أصحاب النظرية السردية الذين وقفوا عند حدود السارد في النص الأصلي حسب أوسيليفان، وتقع أهمية هذه الإضافة الإجرائية في تأطير التغييرات التي تطرأ على نص الحكاية خلال عملية الترجمة وتحديد مواطن تواجد المترجم واستراتيجياته في التعامل مع معطيات النص الجديد تجاه القارىء المستحدث في البيئة الثقافية المستهدفة.

4. 6. 1

- أولا: المخطط السردي العام لليالي :

المؤلف الحقيقي (مجهول)	المؤلف الافتراضي ـ متن الحكاية ـ المتلقي الافتراضي شهرزاد ـــ الحكايـــــة ـــ شهريار	المتلقي الحقيقي مطلق غير مقيد

أ- **المؤلف الحقيقي** : ونعني به : - من ألف الليالي ؟ وهي مسألة خلافية لا نبحث في أصولها ولا نحفر في منابعها؛ و إنما نحصر ها بين معقوفين ، في إطار المؤلف المجهول

والمفتوح على تخمينات عديدة، فقد يكون شخصا واحدأ مفردا، أو جماعة، في زمن واحد أو بالتعاقب، أو هو ناشىء من عبث المخيلة الجماعية المتتالية عبر الزمن، ومن عبث الألسنة المستزيدة في تمديد المجال الحكائي للنص .

ب- **المتلقي الحقيقي** : مطلق غير مقيد في هيئته ، وفي حيزه المكاني والزمني ، ومنفتح على كل الفئات الاجتماعية المتفاوتة تراتبيا، أو الفئات العمرية المختلفة في المجتمع .

ج- **المؤلف الافتراضي:** وهو الماثل في شخص شهرزاد على أساس أنها هي التي كانت تحكي الحكايات وترتبها وفق نظام الليالي ، ممددة الزمن الحقيقي بزمن السرد ما أمكن طلبا للنجاة من المصير المحتوم على يد الملك شهريار السفاح ، ومؤجلة قراره ، بممارسة العلاج النفسي عليه لإزاحة تسلط علته المستبدة بمركز القرار في نفسه تجاه جنس المرأة المغضوب عليها.

د- **المتلقي الافتراضي** : وهو شخص شهريار الذي يمثل في الظاهر الملك المتعطش إلى دماء جواريه إطفاء لنار الغضب التي تستعر في قلبه ، وفي (الباطن) المضمر كل مستمع يستمتع بفن الحكاية ، ويتوق إلى سماعها.

2 .6 .4

- ثانيا : المخطط السردي لحكاية السندباد :

إن ما يميز الحكاية في ألف ليلة وليلة هو كونها حكاية إطارية ، أي حكاية في قالب حكاية أخرى في قالب حكاية أخرى ، وهكذا يتشكل الإطار العام للحكايات كلها من أطر حكائية فرعية، وهي بدورها تفضي إلى أطر حكائية فرعية أخرى؛ فشهرزاد تحكي لشهريار حكاية السندباد فهذا إطار أول ، والسندباد يحكي حكاياته للحمال وهذا إطار ثان، وفعل الحكي مستمر على خطين متوازيين : خط شهرزاد وشهريار ، وخط السندباد والحمال ، ويمكن أن نوضح ذلك في المخطط التالي :

المؤلف المجهول	شهرزاد				شهريار	القارىء المطلق
		المؤلف الافتراضي	الحكاية	المتلقي الافتراضي		
		السندباد		الحمال		

وهكذا ، نرى أن السندباد قد تحول إلى مؤلف افتراضي ثان ، كما تحول الحمال إلى متلقي افتراضي ثان.

4. 7 المقارنة بين النسخة العربية للحكاية والترجمات الإنجليزية الأولى:(التمهيد نموذجا)

اخترنا التمهيد كمقطع نموذجي للمقارنة بين النصوص الأولى في ترجمة النص العربي، بدءا بالمترجم الأوروبي الأول (أنطوان جالان)، ثم المترجمين الإنجليز ريدشارد برتن ، إدوارد لين، جون بين؛ وذلك لتوضيح الركائز الأساسية الأولى التي انطلق منها المترجمون، وبخاصة في اللغة الإنجليزية – موضوع بحثنا– والطرائق المختارة في الترجمة، واعتبارها مرجعية لكل الترجمات التي جاءت فيما بعد، دائما في إطار الالتزام بحرفية الترجمة، وقاعدة بيانية تدلنا على تطور النص الترجمي عبر تاريخه من خلال محاولة إعادة الترجمة باعتماد

الأساليب السهلة التي تتماشى مع تطور اللغة الإنجليزية منذ القرن الثامن عشر إلى اليوم، نحو السهولة والوضوح، واقترابا من القارئ المعاصر.

4. 7. 1 الملخص :انظر الملخص في صفحة ()

4. 7. 2 **بطاقة بيانية للتمهيد**

بطاقة بيانية للتمهيد		
	سير الحبكة	**الأحداث**
1	زمن الحكاية العام :	فترة حكم الخليفة هارون الرشيد
2	المكان العام :	بغداد
3	الحرفة :	رجل حمال يحمل تجارته على رأسه
4	زمن الحكاية الخاص:	يوم حار
5	مكان الحكاية الخاص:	الشارع الأنيق / البيت الفاخر
6	الأزمة :	الإرهاق من الحمولة
7	البحث عن الحل:	المرور على باب رجل تاجر
8	الحل:	حط حمولته على مصطبة بجانب الباب للاستراحة
9	الحالة النفسية 1 (الاسترخاء):	التلذذ بالنسيم والأنغام المطربة
10	الحالة النفسية 2 (الحسد):	التأثر بروعة البيت ورفاهية صاحبه
11	تأزم الحالة النفسية3 :	التحسر والشكوى (أبيات شعرية)
12	الحل المادي :	دخوله المنزل ، والاستفادة من خيرات صاحبه المادية والأدبية

4. 7. 3 بين يدي الترجمة :

سوف نقف عند ثلاث محطات رئيسة في ترجمة نص الليالي بعامة و السندباد بخاصة لتفحص النص الهدف و مدى التزام المترجم بأحداث الحكاية في النص المصدر، وكذا الاستراتيجيات المتخذة في تغريب النص أو تدجينه، أو الجمع بين الغرابة و الألفة معا، وتتوزع هذه المحطات على ترجمة أنطوان جالان، ريدشارد برتن، وإدوارد لين، وجون بين.

4. 7. 4 **الأحداث** Events :

نجد أن الأحداث المحصورة في النص المصدر بثلاثة عشر حدثا (13) هي ذاتها حاضرة في النص الهدف، غير أن الإشكال يكمن في تفصيل الحدث وطريقة تقديمه بصياغة تزيد أو تنحرف بالمعنى المترتب عن المعنى الأصلي، وبعبارة أخرى التصرف في المعنى عندما يسكت السارد في النص المصدر؛ لأن هناك ثغرات يتركها السارد في الحكاية ليتممها المتلقي السامع، فالقارئ فيما بعد، وقد يستغلها المترجم ، فالسارد المترتب عنه في تمديد النسق لغرض جمالي أو تفسيري مراعاة لاعتبارات القارىء الهدف .

4. 7. 5 تفصيل الأحداث : Event's Details

4. 7. 6. 1 مع أنطوان جالان Antoine Galland **(** باعتباره أول مترجم لليالي ، وترجمته أساس الترجمات في اللغات الأوروبية**)** ص128

أ) الجدول (1)

رقم الحدث	المعادل العربي	الترجمة الفرنسية
1	حمال فقير يدعى هندباد	un pauvre porteur qui se nommait Hindbad (p.228)

d’une extremite de la ville a une autre (p.228)	من أقصى المدينة إلى أقصاها	2
comme il était fort fatigue du chemin qu’il avait déjà fait , et qu’il lui restait encore beaucoup a faire , il arriva dans une rue ou regnait un doux zephyr (p.228)	بما أنه كان مرهقا من المسافة التي قطعها ، فقد بقي أمامه الكثير فعله (أكثر منها) ، فقد وصل إلى شارع يملأه نسيم عليل	3
le pavé était arrosé **d’eau de** (p.228) **rose**	الطريق مرشوش بماء الورد	4
Ne pouvant désirer un vent plus favorable pour se reposer et reprendre de nouvelles forces (p.228)	....واسترداد قواه	
d’un parfum exquis de bois **d’aloès et de pastilles**, qui sortait par **les fenêtres** de cet hôtel, et qui, se mêlant avec l’odeur de l’eau de rose, achevait d’embaumer l’air(p.228)	رائحة ...خشب تنبعث من نوافذ القصر، وتمتزج مع رائحة ماء الورد، فيطيب منه الهواء	5-
accompagnés du ramage harmonieux d’un grand nombre de rossignols et d’autres oiseaux **particuliers au climat de Bagdad** (p.228)	مرفوقة بزقزقة متناغمة لمجموعة كبيرة من العنادل وطيور أخرى **خاصة بمناخ بغداد**	6-
Il voulut savoir qui demeurait en cette maison qu’il ne connaissait pas bien ,parce qu’il n’avait pas eu occasion de passer souvent par cette rue .Pour satisfaire sa curiosité, il s’approcha de quelquesdomestiques,magnifiquement habillés, qu’il vit à la porte, et demanda à l’un d’entre eux comment s’appelait le maître de cet hôtel. « Hé quoi ! lui répondit le domestique, vous demeurez à	كان يريد أن يعرف من يسكن هذه الدار التي لا عهد له بها؛ لانه لم تكن هناك مناسبة تقوده إليها من قبل.ولإرضاء فضوله، اقترب من أحد الخدم الأنيقين، الذي رآه عند الباب، وسأله عن اسم صاحب هذا القصر. " ماهذا؟ أجابه الخادم ، تقيم ببغداد ، وتجهل أن هذه إقامة	7-

Bagdad, et vous ignorez que c'est ici la demeure du seigneur Sindbad le marin, de ce fameux voyageur qui a parcouru toutes les mers que le soleil éclair ? » (p.228)	السيد البحري ، الرحالة الشهير الذي جاب كل بحار لدنيا؟"	
L'esprit aigri par ses réflexions, il leva les yeux au ciel, et dit assez haut pour être entendu : «Puissant créateur de toutes choses, considérez la différence qu'il y a entre Sindbad et moi ; je souffre tous les jours mille fatigues et mille maux ; et j'ai bien de la peine à me nourrir, moi et ma famille, de mauvais pain d'orge, pendant que l'heureux Sindbad dépense avec profusion d'immenses richesses et mène une vie pleine de délices. Qu'a-t-il fait pour obtenir de vous une destinée si agréable ? Qu'ai-je fait pour en mériter une si rigoureuse ? » En achevant ces paroles, il frappa du pied contre terre, comme un homme entièrement possédé de sadouleur et de son désespoir. (p.229)	بنفس ساخطة ،رفع عينيه إلى السماء،وقال بصوت مرتفع لكي يسمع :" يا خالق كل شيء ، شتان ما بيني وبين السندباد ؛ أعاني كل يوم من ألف تعب وألف ألم ؛ وأجد مشقة في حصولي على القوت ، أنا وأسرتي ، من خبز الشعير، في حين أن السندباد ينفق بإسراف من ثروة طائلة ، و يحيا حياة ملأى بالملذات . ماذا فعل لكي يحصل منك على قدر مميز كهذا ؟ وماذا فعلت لكي يكون من نصيبي قدر شديد القسوة؟" ولما أنهى كلماته ، ضرب رجله على الأرض كحال من استبد به القهر واليأس .	8-
Il était encore occupé de ses tristes pensées, lorsqu'il vit sortir de **l'hôtel** un valet qui vint à lui, et qui, le prenant par le bras, lui dit : « Venez, suivez-moi ; le seigneur Sindbad, mon maître veut vous parler. »(p.229)	كان منغمسا في همومه ، وإذ به يرى خادما يخرج من القصر متجها إليه ، وقبض على يدع ،وقال له "هيا معي إلى سيدي السندباد .."	9-
On voyait à la place d'honneur un personnage grave, bien fait et	وكان في صدر المجلس رجل	10-

vénérable par une longue barbe blanche(p.229)	خطير القدر ، مليح الصورة ، وقورا، له لحية بيضاء طويلة.	
Le porteur, dont le trouble s'augmenta à la vue de tant de monde et d'un festin si superbe, salua la compagnie en **tremblant**. (p.229)	الحمال الذي تزايد خوفه عند رؤية ذلك العالم وذلك الاحتفال الرائع ، حيا جماعة الحضور مرتعدا	11-
Sindbad, remarquant que ses convives ne mangeaient plus, prit la parole ; et s'adressant à Hindbad, qu'il traita de frère, **selon la coutume des Arabes lorsqu'ils se parlent familièrement**, lui demanda comment il se nommait, et quelle était sa profession. (p.229)	لاحظ السندباد أن ضيوفه توقفوا عن الأكل ، تناول الكلمة متوجها إلى الهندباد الذي عامله كأخ، حسب عادة العرب عندما يتحدثون بألفة، سائلا عن اسمهن وحرفته.	12-
Sindbad, avant que de se mettre à table, avait entendu tout son discours par la **fenêtre** ; et c'était ce qui l'avait engagé à le faire appeler(p.230)	قبل أن يجلس السندباد إلى المائدة، كان قد سمع كل كلامه من النافذة ، وهذا ما دفعه إلى استدعائه.	13-
je vous plains ; mais il faut que **je vous tire d'une erreur** où vous me paraissez être à mon égard. Vous vous imaginez sans doute que j'ai acquis sans peine et sans travail toutes les commodités et le repos dont vous voyez que je jouis; désabusez-vous. (p.230)	أشق عليك ولكني أريد أن أصحح لك خطأ بشأني. بلا شك تتخيل أنني جمعت بال مشقة ولا عمل كل هذه الرفاهية و الراحة التي تراني أتمتع بها ، تنور إذن.	14-
Oui, seigneurs, **ajouta-t-il en s'adressant à toute la compagnie**, je puis vous assurer que ces travaux sont si extraordinaires, qu'ils sont capables d'ôter aux hommes les plus avides de richesses l'envie	نعم يا سادتي، أضاف متوجها إلى جماعة الحضور، وأؤكد لكم أن هذه الأعمال الرائعة قادرة على منح الرجال المتعطشين إلى الثروة	15-

	الرغبة المحتومة في خوض البحار لجمعها.	fatale de traverser les mers pour en acquérir. (p.230)
16-	بما أن السندباد كان يريد أن يحكي قصته ، وبالأخص بسبب الحمال، وقبل ان يبدأ، أمر بأن تنقل حمولة الحمال التي تركها في الطريق إلى المكان الذي كان يريد أن تحمل إليه ..	Comme Sindbad voulait raconter son histoire, particulièrement **à cause du porteur**, avant que de la commencer **il ordonna qu'on fît porter la charge qu'il avait laissée dans la rue** au lieu où Hindbad marqua qu'il souhaitait qu'elle fût portée. Après cela, il parla dans ces termes : (p.230-231)

ب - تحليل للجدول رقم (1):

1/1 - نلاحظ أن المترجم اعتمد على نسخة تختلف عن نسخة كلكتا التي تلتها فيما بعد نسخة بولاق، وكلتاهما ورد فيها اسم الحمال :" سندباد" بدلا من " هندباد" ؛ والواقع أنه،على ما أخذ على جالان من تلفيق وانتحال ، فإن هذا التساهل يجري في نظرنا ما جرت عليه العادة في إرفاق كلمة " السند " بكلمة " الهند " عند المتحدثين بالعربية ، وقد يكون هذا السلوك من جالان إمعانا في تغريب النص ،أو في تيسير التفريق بين الرجلين بالنسبة للقارىء الفرنسي.

2/1 في الحكاية سكت السارد عن تحديد المسافة التي يقطعها الحمال بحمولته وترك لخيال المتلقي مجالا للتصور حسب ما يقتضيه السياق ؛ ولكن السارد هنا يحددها بعبارة " من أقصى إلى أقصى " إمعانا في المبالغة ، وتثبيتا لمعنى الإرهاق المستديم للحمال.

3/1 ولا يكتفي السارد في النص الهدف بتحديد المسافة ، بل يمضي في تقريب المسافة التي قطعها الحمال بعبارة " فقد بقي أمامه أكثر" ، وهذا التمديد في السياق يحمل وظيفة ميتالغوية لتقريب نص غريب إلى بيئة أليفة.

4/1 وعبارة " الطريق مرشوش بماء الورد"، إضافة ميتالغوية كذلك تحمل تعيينا حسيا للرائحة المشمومة في ذلك الشارع ، وهي ليست ببعيدة عن البيئة البارسية الراقية آنذاك.

5/1 وهكذا، لا يقف السارد عند حد هذه الإضافة، بل يجعل الشارع يمده بروائح أخرى منبعثة من شجر ..

6/1 وتحاشي السارد سرد مجموعة من الطيور بأسمائها ربما لأنه يتعارض مع الوظيفة التقريبية في تدجين البيئة الغريبة ، فاكتفى بعبارة " مجموعة من العنادل " و أردف بـ " وطيورأخرى خاصة "بمناخ بغداد " والخصوصية هنا إضافة ميتالغوية تدل على اصطلاح علمي رائج في البيئة الثقافية المستهدفة يغنيه في هذا المقام.

7/1 و السارد قد بسط القول في إعطاء الحمال صفة الجرأة وحق الفضول وإرضائه، وحق السؤال ، وتجاوز النفس وهمها إلى الاهتمام بشؤون الغير ، وهذا ما لم يعطه السارد في الحكاية إمعانا في مهانته ؛ ويفهم من هذا جانبا من الملامح الفردية للقارىء الهدف.، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، ما دام جالان من رواد الصالونات الباريسية ، وكون هذه الترجمة موجهة في الأغلب لهم ، فقد حرص على إظهار صفة الشهرة وما تستحقه من الإشادة بصاحبها ، و عدّ ذلك حقا مدنيا يستوجب الاعتراف به في عرف البارسيين.

8/1 و عبارتا " نفس ساخطة " و " بصوت مرتفع لكي يسمع " تمثل الحد الفاصل بين بيئتين ثقافيتين مختلفتين، دينيا وأخلاقيا ؛ لأن الشكوى في الحكاية جاءت في لباس التسليم بالقضاء والقدر ، وفعل " قال " لم يحدد درجة الصوت ولا نبرته ، أما في النص المترجم فقد حدد السارد الدرجة النفسية بـ " السخط " ، وحدد درجة الصوت بـ " مرتفع " ثم أضاف " لكي يسمع " اعتراضا صريحا على العدالة السماوية ، وارتيابا فيها – معاذ الله– وهذا ملمح

أجنبي عن النص المصدر ، وأليف للنص الهدف ، و "ضرب الرجل على الأرض" توصيف مسرحي، يزيد من دراماتيكية الموقف الممزوج بالسخط واليأس في نظر السارد.

9/1-11 ومن الاختلافات الجزئية بين النسخة العربية و نص جالان، استعمل "القصر" مقابل "الدار"(ج/9)، وذلك تناسبا مع مناخ الصالونات التي كان يتردد عليها جالان، و" له لحية بيضاء طويلة"(ج10) مقابل " لكزه الشيب في عارضيه"، وهي مبالغة منه للتعبير عن الخبرة الطويلة بالبحار و مغامراته، و "حيا الحضور مرتعدا"(ج/11) مقابل " قبل الأرض بين يديه" تفاديا لفعل يأباه السامع الباريسي الراقي .

12/1-16 و من إضافات السارد الظاهرة في نص الترجمة، ما تعلق بالتدخل الصريح في قوله " حسب عادة العرب عندما يتحدثون بألفة "(ج/12)، وكذا في قوله" أضاف متوجها إلى جماعة الحضور"(ج/15)، أو ما جاء لعقلنة فعل السمع القريب من المتلقي الهدف في قوله " قد سمع كل كلامه من النافذة"(ج/13)، أو لتعديل الحوار في قوله" ولكني أريد أن أصحح لك خطأ بشأني"(ج/14)، أوفي الالتفات إلى متاع الحمال على سبيل الخدمة في قوله " وبالأخص بسبب الحمال، وقبل ان يبدأ، أمر بأن تنقل حمولة الحمال التي تركها في الطريق إلى المكان الذي كان يريد أن تحمل إليه"(ج/16) وهذا ما لم يعره النص الأصلي أي اهتمام.

*- والترجمة حوارية لا يحتكر فيها السارد كل الأصوات، بل يترك المجال لكي تعبر عن نفسها وتشارك في تأسيس لأحداث، يغلب فيها جانب الألفة أكثر من الغربة، فالسارد يحرص على تقريب البيئة الشرقية إلى القارئ الهدف ما أمكنه ذلك.

4. 7. 6 . 2 ريتشارد برتن Richard Burton(باعتباره أول مترجم إنجليزي لليالي)

أ) الجدول (2)

رقم الحدث	المعادل العربي	الترجمة الإنجليزية

1	عنوان الحكاية: " السندباد الحمال" " يدعوه صديقنا القديم لين ' الـ سندباد البحري' ، ينحدر الاسم من السنسكريتية ' سيددباتي Siddhapati الذي يعني السيد الحكيم ؛وفي العبرية سندبار Sandabar وفي اليونانية سانتيباس Syntipas ، يبقى غير موثوق به ، على الرغم من أن غالبا ما يرد في الحكايات العربية ، و بعضهم ينظر إليه على أنه مجرد تشويه لـ ' بيدباي Bidyápati – Bidpai . ان الاشتقاق الذي أشار إليه هول ..من الكلمة الفارسية ' أباد' ábád التي تعني المنطقة مستحيل ..	Sindbad The Seaman [FN#1] and Sindbad The Landsman. Sindbád the Hammál [FN#1] Lane (vol. iii. 1) calls our old friend "Es-Sindibád of the Sea," and Benfey derives the name from the Sanskrit "Siddhapati"=lord of sages. The etymology (in Heb. Sandabar and in Greek Syntipas) is still uncertain, although the term often occurs in Arab stories; and some look upon it as a mere corruption of "Bidpai" (Bidyápati). The derivation offered by Hole (Remarks on the Arabian Nights' Entertainments, by Richard Hole, LL.D. London, Cadell, 1797) from the Persian ábád (a region) is impossible. It is, however, not a little curious that this purely Persian word (=a "habitation") should be found in Indian names as early as Alexanders' day, e.g. the "Dachina bades" of the Periplus is "Dakhsin-ábád," the Sanskr. being "Dakshinapatha."
2	…… حمال مثل أرمن القسطنطنية . المشهورين . والبعض الناشرون يدعوه " الهندباد"	a man named Sindbád the Hammál,[FN#2] porter like the famous **[FN#2]** A Armenians of Constantinople. Some edits call him "Al Hindibád."
3	و أدرك شهرزاد الصباح ،	,--And Shahrazad perceived the dawn of day and ceased saying her

permitted say.	فأمسكت عن الكلام المباح	
When it was the Five Hundred and Thirty-seventh Night,	... الليلة السابعة والثلاثون بعد الخمسمائة (537)	4
She said, It hath reached me, O auspicious King, that when the Hammal set his load	وقالت بلغني أيها الملك السعيد أنه عندما وضع الحمال حمولته	5
and at once heard from within the and other melodious sound of lutes stringed instruments and mirth-exciting voices singing and reciting, together with the song of birds warbling and glorifying Almighty Allah in various tunes and tongues; turtles, mocking-birds, merles, nightingales, cushats and stone-curlews,[FN#3] ——————— [FN#3] Arab. « Karawán » (Charadrius œdicnemus, Linn.): its shrill note is admired by Egyptians and hated by sportsmen.	فسمع نغم أوتار عود وأصوات مطربة وأنواع إنشاد مطربة ، وسمع أيضا أصوات طيور تناغي و تسبح الله تعالى باختلاف الأصوات و سائر اللغات من قماري وهزار وشحارير وبلبل وفاخت وكروان(ج3/ص396) —— صوته القوي المنغم يعجب المصريين ، ويبغضه الرياضيون	6
So he raised his eyes heavenwards and said, « Glory to Thee, O Lord, O Creator and Provider, who providest whom so Thou wilt without count or stint!... wherefore are some weary and others are at rest and some enjoy fair fortune and affluence, whilst others suffer the extreme of travail and misery, even as I do.' And he fell to reciting,	' فرفع طرفه إلى السماء وقال : سبحانك يا رب يا خالق يا رزاق ترزق من تشاء بغير حساب ...فمنهم تعبان ومنهم مستريح ومنهم سعيد ومنهم من هو مثاي في غاية التعب و الذل ' ، وأنشد يقول ..ج397/3	7
« By Allah, this must be either a piece of Paradise or some King's	' والله إن هذا المكان من بقع	8

palace! »	الجنان أو أنه يكون قصر ملك أو سلطان' ج398/3	
and kissing the ground before them	' وقبل الأرض بين أيديهم' ..ص398	9
after saying his Bismillah, fell to and ate his fill, after which he exclaimed, “Praised be Allah whatso be our case![FN#4]” and, washing his hands, returned thanks to the company for his entertainment. _____ [FN#4] This ejaculation, still popular, averts the evil eye. In describing Sindbad the Seaman the Arab writer seems to repeat what one reads of Marco Polo returned to Venice.	' فتقدم .. وسمى و أكل حتى اكتفى وشبع وقال : الحمد لله على كل حال . ثم أنه غسل يديه وشكرهم على ذلك .' ج398/3 _____ هذا القول يحمي من العين. يبدو الكتاب العرب في وصف السندباد البحري ، يرددون ما نقرأه عن ماركوبولو عائدا إلى البندقية	10
and all this came to pass by doom of fortune and fate; for from what destiny doth write there is neither refuge nor flight.	' وكل ذلك بالقضاء والقدر وليس من المكتوب مفر و لا مهرب' ج399/3	11
then, good my lords (continued he) that I am about to relate the	إذن ،أيها السادة الطيبون (وتابع) إنني بصدد سرد ..	12

ب) تحليل للجدول رقم (2) :

1/2 اعتمد المترجم برتن تسمية الحمال بـ " السندباد الحمال " تطابقا مع النسخة العربية، غير أنه عمد إلى عنونة الحكاية، فأضاف صفة " البري" مقابل صفة " البحري" في عنوان

الحكاية قصد التفريق بين الرجلين ؛ ولكن الأهم بعد هذا ، أن المترجم كان حاضرا في السياق من خلال المرافقات النصية بإحالة القارىء على الهامش لتزويده بالشروح الكافية أو التعليقات الوافية ، مما يعني أن المترجم يولي الوظيفة الإرشادية أهمية كبرى في عمله.

2/2 ولا يقف الأمر عند حد هذه الوظيفة الإرشادية، بل يتعداها إلى الوظيفة الاستعراضية لثقافة المترجم الواسعة عن موضوعه وعن الشرق، و يتجلى ذلك في أسلوب المقارنة الذي اعتمده في الشرح بضرب الأمثلة المشابهة من الثقافة الهدف بغية تقريب الصورة الذهنية للقارىء الإنجليزي.

3/2– 4/2 – 5/2 تدل الشواهد على مدى التزام المترجم بنظام توزيع الحكايات على الليالي مثلما هي في الأصل ، واحترام شهرزاد كراوية ، بل بالأحرى كساردة افتراضية أولى لها ، تبدأ فعل الحكي ليلا، وتنهيه فجرا، وحضور شهرزاد هو تثبيت للإطارية الفنية للحكايات العربية.

6/2 حرص المترجم على نقل ملامح البيئة الثقافية والدينية لنص المصدر كما هي إلى البيئة الثقافية المستهدفة بذكر لفظ الجلالة " الله" بنطقه العربي و جميع أصناف الطير المذكورة في النص المصدر، خلافا لما مر بنا في ترجمة جالان ؛ وذلك للإبقاء على الجانب التغريبي للنص الهدف، واتساقا مع خط برتن في زعزعة التقاليد الأدبية والثقافية السائدة في بريطانيا.

7/2 –8/2 – 9/2 – 10/2 11/2 يلتزم المترجم بحرفية النص المصدر في ترجمته، دون أن يهمل أية جزئية، وإن كانت غريبة عن ثقافة القارىء الإنجليزي، وأورد تشكي الحمال كما هو دون نقصان، في سياق التسليم لا في سياق الاعتراض كما رأينا في ترجمة جالان .

2/ 12 وتدخل السارد صريح في ما ورد بين قوسين (وتابع)

ويمكن القول أن هذه الترجمة حوارية ، احتفظت فيها جميع الأصوات التي وردت في النص المصدر بحقوقها كاملة في النص الهدف، وبدا السارد للترجمة مقلدا لسارد النص المصدر.

4. 7. 6 . 3 جون بين John Payne

يقتفي جون بين أثر برتن ويسير على هديه، ويتبنى صياغته حرفيا، ولايخالفه إلا في أمرين : 1- تخلى جون بين عن شهرزاد كراوية افتراضية للحكايات وشهريار كمتلقي افتراضي بإسقاطه لنظام توزيع الحكايات على الليالي، و بفعله هذا فقد جرد الليالي من روحها، وعلته في هذا لا يكون إلا طلبا للتخفيف عن القارىء، ولكنه بهذا هو بصدد هدم للشكل الإطاري الفني الذي عرفت به الليالي.

2- لم يعط بين أهمية للهوامش، وترك النص كما هو دون الأخذ بعين الاعتبار قلة خبرة القارىء الإنجليزي بالمحيط الثقافي الجديد للنص، خلافا لبرتن الذي كرس الوظيفة التعليمية الإرشادية بتزويد القارىء الإنجليزي بمعلومات إضافية تساعده على إدراك عالم الشرق وثقافته، وإن كان هذا السلوك من برتن يكشف موسوعية الرجل واستعراضه لثقافته الشرقية قبل كل شيء، وحرصه على تغريب النص في توجهه إلى البيئة الإنجليزية.

4. 7. 6 . 4 إدوارد لين Edward Lane

أ) الجدول 3

رقم الحدث	المعادل العربي	الترجمة الإنجليزية
1	– السندباد الحمال : (ربما هناك خطأ مطبعي إذ تم نسيان حرف المعية 'الواو' – and	Sindbad the Porter /Chapter xx/ Commencing with The Five Hundred and Thirty- Sevenh Night, and Ending with part of The Five Hundred and Sixty Sixth.

	– الفصل العشرون بدءا بالليلة السابعة والثلاثين بعد الخمسمائة ، وختاما بجزء من الليلة السادسة والستين بعد الخمسمائة	
2	رجل يدعى السندباد الحمال	A man called Sindad the porter
3	فسمع نغم أوتار عود وأصوات مطربة وأنواع إنشاد مطربة ، وسمع أيضا أصوات طيور تناغي و تسبح الله تعالى باختلاف الأصوات و سائر اللغات من قماري وهزار وشحارير وبلبل وفاخت وكروان(ج3/ص396)	And heard in that place the melodious sound of stringed instruments, with the lute among them, and mirth-exciting voices, and varieties of distinct recitatons. He heard lso the voices of birds, warbling, and praising God (Whose name be exalted !) With diverses tones and with all dialects ; consisting of turtle-doves, and hezars, and blackbirds, and nightingales, and rin-doves, and curlews ; ..
4	' فرفع طرفه إلى السماء وقال : سبحانك يا رب يا خالق يا رزاق ترزق من تشاء بغير حساب ...فمنهم تعبان ومنهم مستريح ومنهم سعيد ومنهم من هو مثاي في غاية التعب و الذل ' ، وأنشد يقول ..ج397/3	..he rised his eyes toward heaven,and said ..O Lord ! O Creator !O Sulier of the conveniences of life !..Thou enrichest whom Thou wilt, and whom Thou wilt Thou impoverishest ! ..There is no deity but Tou ! .. so that among them one is weary , and another is at ease ; and one of the mis prosperous, and another is like me, in the extreme of fatigue and abjection !And he recited thus :
5	' والله إن هذا المكان من بقع	By Allah, this place is a portion of paradise, or it is the palace of king

	الجنان أو أنه يكون قصر ملك أو سلطان' ج3/398	or sultan !
6	' وقبل الأرض بين أيديهم' ..ص398	And kissed the ground before them
7	' فتقدم .. وسمى و أكل حتى اكتفى وشبع وقال : الحمد لله على كل حال . ثم أنه غسل يديه وشكرهم على ذلك .' ج3/398	In the name of God,the compassionate, th Merciful, ate until he was satisfied and satated, when he said ,Praise be to God in every case ! and washed his hands and thanked them for this.
8	' وكل ذلك بالقضاء والقدر وليس من المكتوب مفر و لا مهرب' ج3/399	All that whichI endured happened by fate and destiny, and from that which is written there is no escape nor flight.

ب) تحليل الجدول رقم (3):

الملاحظ أن إدوارد لين Edward lane لا يختلف عن برتن Burtin، وبين Payne في الالتزام بحرفية الترجمة، وفاء للنص العربي ، وحرصا على تغريب النص المترجم بغية تحقيق ما يدعى بالفانتازيا لعالم الشرقي السحري، غير أن الاختلاف الحاصل في نص إدوارد، أنه تخلى تماما مثل بين Payne عن نظام توزيع الحكايات على الليالي وإثبات شهرزاد كسارد افتراضي أول للنص ، وهو بهذا يضحي بإطارية الحكاية العربية التي ميزت الليالي العربية ؛ وما فعله زيادة على لين Lane، هنا، أنه حسب عدد الليالي التي تستغرقها الحكاية وأثبتها في أول النص، والذي يفهم من هذا أن لين كمترجم حضوره كان سافرا بتغيير مبدئية الحكاية السردية التي تقوم على المقام الحكائي المتكرر لشهرزاد تجاه شهريار، وهو

في نظرنا روح الحكايات من أولها إلى آخرها ، ولين lane يكون بتصرفه قد استثنى القيمة الفنية من اهتمامه، على الرغم من سلامة ترجمته، وجعلها في المحل الثاني من عمله.

4. 7 .7 الخلاصة النقدية:

أ) أنطوان جالان:

*- الترجمة حوارية لا يحتكر فيها السارد كل الأصوات، بل يترك لها المجال لكي تعبر عن نفسها وتشارك في تأسيس الأحداث، يغلب فيها جانب الألفة أكثر من الغربة، فالسارد يحرص على تقريب البيئة الشرقية إلى القارئ الهدف ما أمكنه ذلك.

ومن الاستراتيجيات التي اعتمد عليها المترجم :

1- الإضافات الميتا- لغوية لتقريب نص غريب إلى بيئة أليفة كالتمديد في السياق بخصوص تحديد المسافة التي قطعها الحمال وتقريبها، والتعيين الحسي للرائحة المشمومة في الشارع المرشوش، وتحاشي سرد مجموعة من الطيور بأسمائها، والإشارة إلى "مناخ بغداد" اصطلاح علمي رائج في البيئة الثقافية المستهدفة.

2- تكريس القيم المناسبة للقارىء المستهدف كإعطاء الحمال صفة الجرأة وحق الفضول وإرضائه، وحق السؤال ، وتجاوز النفس وهمها إلى الاهتمام بشؤون الغير، على **إظهار صفة الشهرة** وما تستحقه من الإشادة وعدّها حقا مدنيا يستوجب الاعتراف به في عرف البارسيين، وإيراد الشكوى في سياق الاعتراض الصريح على العدالة السماوية كجانب من إيمان الفرد بذاته خلافا لسياق التسليم بالقضاء والقدر في الحكاية ، واحترام كرامة الإنسان بتفادي تقبيل الأرض بين الضيوف مراعاة للقارىء الباريسي المتحرر.

ب) ريتشارد برتن:

*- الترجمة حوارية ، احتفظت فيها جميع الأصوات التي وردت في النص المصدربحقوقها كاملة في النص الهدف، وبدا السارد للترجمة مقلدا لسارد النص المصدر، بمعنى أنه حرص

على تغريب النص دون تأليفه بما يتناسب والبيئة المستهدفة.

ومن الاستراتيجيات التي اتبعها المترجم التركيز على :

1- الوظيفة الإرشادية من خلال المرافقات النصية في الهامش لتزويد القارىء بالشروح الكافية أو التعليقات الوافية ،

2- الوظيفة الاستعراضية لثقافة المترجم الواسعة عن موضوعه وعن الشرق، و يتجلى ذلك في أسلوب المقارنة الذي اعتمده في الشرح بضرب الأمثلة المشابهة من الثقافة الهدف بغية تقريب الصورة الذهنية للقارىء الإنجليزي.

3- التزام المترجم بنظام توزيع الحكايات على الليالي مثلما هي في الأصل ، واحترام شهرزاد كراوية ، بل بالأحرى كساردة افتراضية أولى،والالتزام بالإطارية الفنية للحكايات العربية.

4- حرص المترجم على نقل ملامح البيئة الثقافية والدينية لنص المصدر كما هي إلى البيئة الثقافية المستهدفة بذكر لفظ الجلالة " الله" بنطقه العربي و جميع أصناف الطير المذكورة في النص المصدر، خلافا لما مر بنا في ترجمة جالان ؛ وذلك للإبقاء على الجانب التغريبي للنص الهدف، واتساقا مع خط برتن في زعزعة التقاليد الأدبية والثقافية السائدة في بريطانيا.

ج) جون بين:

*- الترجمة حوارية ، مزج فيها المترجم بين الألفة والغرابة:

1- الألفة بالتخلي عن شهرزاد كراوية افتراضية للحكايات وشهريار كمتلقي افتراضي بإسقاطه لنظام توزيع الحكايات على الليالي.

2- والغرابة بعدم إعطاء أهمية للهوامش، وترك النص كما هو دون الأخذ بعين الاعتبار قلة خبرة القارىء الإنجليزي بالمحيط الثقافي الجديد للنص.

د) إدوارد لين:

*- الترجمة حوارية ، مزج فيها المترجم بين الألفة والغرابة مثل بين :

1- الغرابة بالالتزام بحرفية الترجمة، وفاء للنص العربي ، وحرصا على تغريب النص المترجم بغية تحقيق ما يدعى بالفانتازيا لعالم الشرقي السحري،

2- الألفة بالتخلى تماما مثل بين Payne عن نظام توزيع الحكايات على الليالي وإثبات شهرزاد كسارد افتراضي أول للنص.

الفصـــــــــل الخامس

إعـــادة الكتـــابة للحكايـــــة في

اللغـــــــة الإنجليزيـــــــــــة،

و اللغـــــة العربيـــــــــــــة

ص207

5. 1 أولا : إعادة الصياغة في اللغة الإنجليزية بتصرف ص208

5. 1. 1 النص الأول :

" الرحلات السبع للسندباد البحري" لأندرو لونج

Andrew Long The Seven Voyages of Sindbad the Sailor

The Arabian Nights' Entertainments, ed. Andrew Lang, [1898], at sacred-texts.com

5. 1. 1. 1 الرحلة الأولى للسندباد نموذجا للتحليل :

أندرو لونج – والنص المرجعي لجالان

الجدول رقم (04)

	المعادل العربي	ترجمة جالان	ترجمة أندرو لونج
1	حمال فقير يدعى هندباد	un pauvre porteur qui se nommait Hindbad. P.228	a poor porter named Hindbad(p.123)
2	يحمل حمولة ثقيلة من أقصى إلى أقصاها	il portait une charge très pesante d'une extrémité de la ville à une autre P.228	sent to carry a heavy load from one end of the city to the other (p.123)
3	الطريق مرشوش بماء الورد	le pavé était arrosé d'eau de rose P.228	the pavement was sprinkled with rose water P.123
4	وضع حمولته على الأرض ، وجلس عليها تحت ظا دهر كبيرة	il posa sa charge à terre, et s'assit dessus auprès d'une grande maison P.228	he set his burden upon the ground and sat down to rest in the shade of a grand house P.123
5	رائحة..	frappé d'un parfum	a delicious perfume of

aloes wood and pastilles P.123	exquis de bois d'aloès et de pastilles		
nightingales and other birds P.123	de rossignols et d'autres oiseaux P.228	العندليب وطيور أخرى	6
. He wondered who lived in this magnificent house which he had never seen before P.123	savoir qui Il voulut demeurait en cette maison qu'il ne connaissait pas bien P.228	تساءل عمن يسكن في الدار العظيمة التي لم يشاهدها من قبل	7
To satisfy his curiosity he went up to some splendidly dressed servants who stood at the door, and asked one of them the name of the master of the mansion. P.123	Pour satisfaire sa curiosité, il s'approcha de quelques ,domestiques magnifiquement habillés, qu'il vit à la porte, et demanda à d'entre eux l'un comment s'appelait le maître de cet hôtel P.228	ولإرضاء فضوله، اقترب من أحد الخدم الأنيقين، الذي رآه عند الباب، وسأله عن اسم صاحب هذا القصر.	8
"What," replied he, "do you live in Bagdad, and not know that here lives the noble Sindbad the Sailor, that famous traveller who sailed over every sea upon which the sun shines P.123/124	« Hé quoi ! lui répondit le domestique, vous demeurez à Bagdad, et vous ignorez que c'est ici la demeure du seigneur Sindbad le marin, de ce fameux voyageur qui a parcouru toutes les mers que le soleil éclaire ? » P.228	" ماهذا؟ أجابه الخادم ، تقيم ببغداد ، وتجهل أن هذه إقامة السيد البحري ، الرحالة الشهير الذي جاب كل بحار لدنيا؟"	9
could not help feeling envious of one	ne put s'empêcher de porter envie à un homme	لا يملك إلأ أن يكن الحسد لذلك الرجل	10

Casting his eyes up to the sky he exclaimed aloud	illeva les yeux au ciel, et dit assez haut pour être entendu	ورفع طرفه إلى السماء بصوت مرتفع	11
Consider, Mighty Creator of all things, the differences between Sindbad's life and mine. Every day I suffer a thousand hardships and misfortunes, and have hard work to get even enough bad barley bread to keep myself and my family alive, while the lucky Sindbad spends money right and left and lives upon the fat of the land! What has he done that you should give him this pleasant life—what have I done to deserve so hard a fate p.122/124	Puissant créateur de » toutes choses, considérez la différence qu'il y a entre Sindbad et moi ; je souffre tous mille fatigues les jours et mille maux ; et j'ai bien de la peine à me et ma nourrir, moi famille, de mauvais pain d'orge, pendant que l'heureux Sindbad dépense avec profusion d'immenses richesses et mène une vie pleine de délices. Qu'a-t-il fait pour obtenir de vous agréable une destinée si ? Qu'ai-je fait pour en mériter une si p.229« ? rigoureuse	يا خالق كل شيء ، شتان ما بيني وبين السندباد ؛ أعاني كل يوم من ألف تعب وألف ألم ؛ وأجد مشقة في حصولي على القوت ، أنا وأسرتي ، من خبز الشعير، في حين أن السندباد ينفق بإسراف من ثروة طائلة ، و يحيا حياة ملأى بالملذات . ماذا فعل لكي يحصل منك على قدر مميز كهذا ؟ وماذا فعلت لكي يكون من نصيبي قدر شديد القسوة؟" ولما أنهى كلماته ، ضرب رجله على الأرض كحال من	12

	استبد به القهر واليأس		
13	رجل خطير، تمنحه لحيته البيضاء حالة من الوقار	un personnage grave, bien fait et vénérable par une longue barbe blanche P.129	, grave man whose long white beard gave him a venerable air P.124
14	الحمال الذي كان دائما يسمع الناس يتحدثون عن ثروة السندباد لن يملك نفسه من الشعور الحسد للرجل	Le porteur, qui avait ouï parler des richesses de Sindbad, ne put s'empêcher de porter envie à un homme dont la condition lui	The porter,who had often heard people speak of the immense wealth of Sindbad, could not help feeling envious of one whose lot seemed to be as happy as his
15	" ماذا فعل حتى منحته هذه الحياة الهنية ، وماذا فعلت حتى تهبني هذه الحياة الشقية؟ "	Qu'a-t-il fait pour obtenir de vous une destinée si agréable ? Qu'ai-je fait pour en mériter une sirigoureuse ? »	What has he done that you should give him this pleasant life—what have I done to deserve so **hard a fate**?"
16	بقوله هذا ، بقي يرض (يسحق) الأرض برجله من التعاسة و اليأس	il frappa du pied contre terre, comme un homme entièrement possédé de sa douleur et de son désespoir.p.229	So saying he stamped upon the ground like one beside himself with **misery** and **despair p.123**
	في المكان الشرفي جلس رجل مهيب،طويل ، عليه	un personnage grave, bien fait et vénérable par une longuebarbe blanche	In the place of honour sat a **tall**, grave man whose **long white beard** gave him a venerable air

		لحية بيضاء تمنحه هيئة الوقار	17
“I am glad to see you here”And I will answer for the rest of the company that they are equally pleased, but I wish you to tell me what it was that you said just now in the street.”	« Seigneur, lui répondit-il, je m’appelle Hindbad. — Je suis bien aise de vous voir, reprit Sindbad, et je vous réponds que la compagnie vous voit aussi avec plaisir ; mais je souhaiterais apprendre de vous-même ce que vous disiez tantôt dans la rue. »	" أنا سعيد بلقائك ، و أنوب عن جميع الضيوف بأنهم سعداء كذلك بهذا ، لكني أطلب منك سماع ماكنت تقوله قبل قليل في الشارع (الخارج)	18
I have only reached this happy state after having for years suffered every possible kind of toil and danger P.124	Je ne suis parvenu à un état si heureux qu’après avoir souffert durant plusieurs années tous les travaux du corps et de l’esprit que l’imagination peut concevoir. P.230	لم أبلغ هذه الحالة من السعادة إلا من بعد المعاناة طوال سنين من الاعمال البدنية والنفسية الشاقة	19
Since you have, perhaps, heard but confused accounts of my seven voyages, and the dangers and wonders that I have met ...” p 125	Vous n’avez peut-être entendu parler que confusément de mes étranges aventures et des dangers que j’ai courus » p.230	"..منذ أن كنت قد سمعت ولكن بطريقة مضطربة عن رحلاتي السبع ، و الأخطار والعجائب التي لا قيتها .."	20

I had inherited considerable wealth from my parents,	J’avais hérité de ma famille des biens considérables	ورثت ثروة معتبرة عن والداي	21
We set sail and took our course towards the East Indies by the Persian Gulf, having the coast of Persia upon our left hand and upon our right the shores of Arabia Felix P.126	Nous mîmes à la voile, et prîmes la route des Indes orientales, par le golfe Persique, qui est formé par les côtes de l’Arabie Heureuse à la droite, et par celles de Perse, à lagauche, et dont la plus grande P.236	رفعنا الأشرعة ، وأبحرنا باتجاه الهند الشرقية عبر الخليج الفارسي، متخذين ساحل فارس على اليسار ،وشواطىء العربية السعودية على اليمين،	22
I was at first much troubled by the uneasy motion of the vessel, but speedily recovered my health, and since that hour have been no more plagued by sea-sickness.	Je fus d’abord incommodé de ce qu’on appelle le mal de mer; mais ma santé se rétablit bientôt, et depuis ce temps-là je n’ai point été sujet à cette maladie.	زيادة على الأصل	
leaving me clinging to a piece of the wood which we had brought to make our fire p127	et je n’eus que le temps de me prendre à une pièce de bois qu’onavait apportée du vaisseau pour faire du feu. P233	تركوني أتشبث بقطعة من الخشب التي جلبتها معي لإشعال النار	23
and that each year they came to **feed** their master’s horses in this plain. P.127	Ils avaient coutume d’y amener les cavales du roi, qu’ils attachaient comme je l’avais vu, pour les faire couvrir par un cheval marin qui	لم يذكر تلقيح فرس الملك بفرس البحر وماحدث …	24

	sortait de la mer p.234		
received by the king ..which he ordered that I should be well cared for and provided with such things as I needed p.127	il ordonna qu'on eût soinde moi et que l'on me fournît toutes les choses dont j'aurais besoin. P.235	لم يذكر (وجعلني عنده عاملا على ميناء البحر وكاتبا على كل مركب يعبر إلى البر)	25
island named Cassel.. to be inhabited by a spirit named Deggial.. some fish.. but were fortunately more in dread of us than even we were of them, and fled from us if we did but strike upon a board to frighten them p.127	une île qui porte le nom Cassel..que Deggial de y fait sa demeure.. des poissons.. Ils sont si timides qu'on les fait fuir en frappant sur des ais. P.236	جزيرة تدعى كابول ، يسكنها الدجال.. وبعض السمك ، ولكن لحسن الحظ كان خوفه منا أكبر من خوفنا منها ، وتفر منا إذا ضربنا على ظهر المركب لإخافتها	26
Drawing nearer I presently noticed that my own name was marked upon some of the packages. p.127	En jetant les yeux sur quelques ballots et sur l'écriture qui marquait à qui ils étaient, je vis mon nom dessus.p.236	باقترابي منها لاحظت اسمي مسجلا على بعض تلك الحزم طريقة الانتباه إلى بضائعه وإقناع القبطان	27
Throwing himself upon my neck he exclaimed, "Heaven be praised that you have escaped from so	et se jetant à mon cou : « Dieu soit loué, me vous dit-il, de ce que êtes heureusement	رمى بنفسه علي رقبتي ، وهتف شكرا	

28	للسماء إذ نجوت من خطر عظيم	échappé d'un si grand p.237! danger	great a danger. p.127
29	لم يرد هذا في الأصل أنه عرض على القبطان هذا العرض	". تصرف فيه كما يحلو لك شكرته ورجوت سماحته (أمانته) متوسلا إياه لقبول بضائع عدة تعبيرا عن امتنانين لكنه لم ياخذ شيئا	dispose of them as you please." I thanked him, and praised his honesty,begging him to accept several bales of merchandise in token of my gratitude, but he would take nothing. P.230
30	وتبادلت البضائع الخاصة با لصندل و الخشب الصلب والكافور وجوزة الطيب والقرنفل والفلفل والزنجبيل، شرعت على نفس السفينة و تاجرت بنجاح... وصلت إلى البصرة مع حوالي مائة ألف درهم . *– لم يرد هذا في الأصل	j'échangeai les marchandises qui me restaient contre d'autres du pays. J'emportai avec moi du bois d'aloès,de sandal, du camphre, de la muscade, du clou de girofle, du poivre et du gingembre.	, and exchanging my merchandise for sandal and aloes wood, camphor, nutmegs, cloves, pepper, and ginger, I embarked upon the same vessel and traded so successfully upon our homeward voyage that I arrived in Balsora with about one hundred thousand sequins.

5. 1. 1. 2 تحليل نص الرحلة الأولى من خلال الجدول رقم (4) لأندرو لونج:

– من 1/4 إلى 20/4 تظهر الشواهد كلها أن المترجم استند إلى ترجمة جالان ، والتزم بحرفيتها ، مما جعل من ترجمة جالان نصا مرجعيا بدل النص العربي .

21/4 في الأصل " ورث السندباد من أبيه ثروة"، وفي نص جالان وأندرولونج "ورث عن والديه".

22/4 يحدد هذا المقطع وجهة الرحلة " الهند الشرقية" خلافا لإطلاق المكان دون قيد في الحكاية ، كما أن تسمية " الخليج العربي" بـ " الخليج الفارسي" مسألة خلافية سياسيا وجغرافيا تكشف موقفا إيديولوجيا واضحا عند الغرب ، والغريب أن هذا الموقف ثابت لم يتغير خلال قرنين، ليؤكده أندرو لونج وغيره .

23/4 في نص الحكاية قطعة الخشب التي تشبث بها " قصعة تستعمل للغسيل " ، وفي النص المترجم " قطعة خشب جلبها معه لإضرام النار" ، وهذه جزئية زيادة على الأصل.

24/4 هذه المرة ، خالف أندرولونج جالان والنص الأصل ، بتبسيط الغاية التي من أجلها تم جلب أفراس الملك المهرجان كل سنة فقط للرعي ، مع أن النقطة الغرائبية في النص تكمن في تلقيحها بفرس البحر ، ويعلل هذا بازدواجية المتلقي للنص المترجم ، فالمترجم لا يستهدف المتلقي الكبير ، وإنما يترك المجال مفتوحا للقارىء الصغير كذلك .

25/4 تم إسقاط المهنة الجديدة التي أوكلها الملك إلى السندباد بأن جعله كاتبا على الميناء على كل مركب يعبر إلى البر ، وكذلك لا مبرر لهذا الخيار.

26/4 ورد ذكر " الدجال " ولم يرد في الأصل ، إلا في ترجمة جالان الذي شرح الرؤية الإسلامية والمسيحية إزاءه ، وورد ذكر السمك المخيف ، لكن ليس " وجهه مثل وجه البوم" كما في الأصل العربي ، وزاد على وصفه استنادا إلى ترجمة جالان .

27/4 هناك اختلاف في طريقة عثور السندباد على بضائعه ، ففي الأصل العربي ، تم بعد " سؤاله للريس عن صاحب البضائع " باعتباره مسؤولا عن الميناء ، وفي ترجمة جالان وأندرولونج تم العثورعليها بعد ما " قرأ على البضائع اسمه " ولكن بصفة المتجول الذي يبحث عن ضالته.

28/4 هذه إضافة من المترجم لا أصل لها ، لا في النص العربي ، ولا في ترحمة جالان.

29/4 لم يرد في الأصل ولا في ترجمة جالان ، أن السندباد أراد أن يسدي شيئا من الجميل إلى الريس على احتفاظه ببضائعه وردها إليه ، ورفضه أخذ مقابل عن فعله ، وهذا تحرر من المترجم.

30/4 وكذلك ما ورد من مقايضة السندباد لدى عودته لما كان معه من بضائع بمواد من تلك الجزيرة (خشب الصندل .. ، و الكافور ، وجوز الطيب ، و القرنفل ، والفلفل ، والزنجبيل) لا أصل له في النص العربي ،إلا في ترجمة جالان .

إن أندرولونج استند إلى ترجمة جالان كنص مرجعي بدلا من النص العربي، على عدم وثوق النقاد بصحة ترجمته وأمانته ، وكذلك بدلا من الترجمات الإنجليزية لكل من برتن ولين وبين، وكلها تتطابق مع النسخة العربية، وما قلناه في جالان، نكرره في أندرولونج، فهو يحرص على تدجين النص العربي لجعله أليفا للبيئة الثقافية الإنجليزية ، ولا أدل على ذلك إسقاطه للعلة التي جلبت من أجلها أفراس المهرجان إلى تلك الجزيرة في مناسبة خاصة في السنة ؛ وذلك مراعاة لأذواق قارئيه، وتخليه عن الجانب الديني في النص سواء في تسليم الحمال للمقدور في شكواه ، أو إسناد النجاة والتوفيق في الأمور كلها إلى الله، خلافا لبرتن الذي لم يثبت فقط المعادل اللغوي لكلمة الله في الإنجليزية وهي (Lord or God) ، بل آثر المنطوق العربي بالحرف الإنجليزي .

5. 1. 1. 3 الرحلة السابعة :

اعتمد المترجم على نسخة كلكتا، وليست نسخة بولاق، وبما أن ترجمة جالان كانت المرتكز الأساسي لعمله كما أوضحنا في تحليل الرحلة الأولى ، فإننا سنركز هنا على مواطن الاختلاف بين نص أندرو لونج و النص الأصل، ونبين أنه يشايع جالان حتى في هذه الجزئيات، وهذا من خلال الجدول التالي:

الجدول رقم (5) الخاص بتحليل الرحلة السابعة :

	المعادل اللغوي العربي	نص جالان	نص أندرو لونج
1	بعدما سلمت عليه /سلمت عليه مقبلا الأرض أمام قدميه	je saluai en me prosternant à ses pieds(p.280)	After I had saluted him
2	ونزل علي أمر الخليفة كالصاعقة	Le commandement du calife fut un coup de foudre pour moi (p.280)	The Caliph's commandment fell upon me like athunderbolt. (p.180)
3	وأعطاني ألف Sequins من أجل تكاليف السفر	‘Il en eut ..me fit donner mille sequins pour les frais de mon voyage.’ (p.280)	‘..gave me a thousand sequins for the expenses of the voyage.’ (p.180)
	كشفت عن هدايا الخليفة ،أولا سرير بفرشه الذهبية التي تبلغ تكلفتها ألف سكوين ، وآخرمثله	Le calife lui envoyait un lit complet de drap d’or, estimé mille sequins, cinquante robes d’une très riche étoffe, cent autres de toile blanche, la plus fine du Caire, de Suez, de Cufa **37** et d’Alexandrie ; un autre	I displayed the Caliph's gifts. First a bed with complete hangings all cloth of gold,which cost a thousand sequins, and another like to it of crimson stuff.Fifty robes of rich embroid-ery , a hundred of the

finest white linen from Cairo, Suez, Cufa, and Alexandria. Then more beds of different fashion, and an agate vase carved with the figure of a man aiming an arrow at a lion, and finally a costly table, which had once belonged to King Solomon. (p.180)	lit cramoisi et un autre encore d'une autre façon ; un vase d'agate plus large que profond, épais d'un doigt et ouvert d'un demi-pied, dont le fond représentait, en bas-relief, un homme un genou en terre, qui tenait un arc avec une flèche, prêt à tirer contre un lion ; il lui envoyait enfin une riche table que l'on croyait, par tradition, venir du grand Salomon.(p.282	قرمزي الحشو, خمسون ثوبا من تطريز فاخر ، ومائة ثوب مت الكتان الرائع الأبيض من القاهرة ومن السويس ومن الكوفة ومن الألكسندرية؛ وأسرة أخرى من أنواع مختلفة ، وزهرية من عقيق نقش على وجهها رجل يسدد سهما تجاه أسد ، وأخيرا طاولة غالية الثمن تنسب إلى الملك النبي سليمان (عليه وعلي أبيه السلام)	4
On the fifth day we had the misfortune to fall in with pirates, who seized our vessel, killing all who resisted (p.182)	Trois ou quatre jours après notre départ, nous fûmes attaqués par des corsairs qui eurent d'autant moins de peine à s'emparer de notre vaisseau ,..(p.282)	في اليوم الخامس، من سوء حظنا أننا سقطنا في أيدي القراصنة الذين صادروا مركبنا وقتلوا	5

	كل من قاومهم		
6	أجبرونا على لباس ألبسة رثة و أبحروا بنا إلى جزيرة بعيدة أين باعونا كعبيد	et qu'ils nous eurent donné de méchants habits au lieu des nôtres nous fûmes faits esclaves.. ils nous emmenèrent dans une grande île, fort éloignée, où ils nous vendirent. (p.282)	they forced us to put on vile raiment, and sailing to a distant island there sold us for slaves (p.182)
7	أجبته بأنه كان من ألعاب التسلية في فترة الشباب التي وبلا شك مع التدريب ترجع إلى مهارتي فيها	Je lui répondis que c'était un des exercices de ma jeunesse et que je ne l'avais pas oublié depuis. (p/282/283)	I replied that this had been one of the pastimes of my youth, and that doubtless with practice my skill would come back to me.
8	وقفت الفيلة وأحاطت بالشجرة	Ils s'approchèrent de l'arbre où j'étais monté et l'environnèrent tous,(283)	they paused, and completely surrounded it(p.182)
9	لا أدري كيف كان إعجابي بذكائها	Je vous avoue que cet objet me fit faire une infinité de réflexions. J'admirai l'instinct de ces animaux.(p.286)	and I did not know how sufficiently to admire their sagacity(p.184)
	عندما وصلت السفن أخيرا، اختار سيدي نفسه السفينة التي سأقلها، ووضع لي	Les navires arrivèrent enfin ; et mon patron, ayant choisi lui-même celui sur lequel je devais m'embarquer, le chargea d'ivoire à demipour mon compte.	When the ships at last arrived my master himself chose the one in which I was to sail, and put on board for me a great store of choice provisions, also ivory in

abundance, and all the costliest curiosities of the country, for which I could not thank him enough, and so we parted	Il n’oublia pas d’y faire mettre aussi des provisions en abondance pour mon passage	فيها سلعا من مختار (أفضل) المؤن، وكمية كبيرة من العاج ، وكل نفيس نادر من ذلك البلد الذي لا يقابل بالشكر فقط ، ثم رحلنا	10
Thus Sindbad ended the story of his seventh and last voyage, and turning to Hindbad he added: “Well, my friend, and what do you think now? Have you ever heard of anyone who has suffered more, or had more narrow escapes than I have? Is it not just that I should now enjoy a life of ease and Hindbad drew near, and kissing his hand respectfully, replied, “Sir, you have indeed known fearful perils; my troubles have been nothing compared to yours. Moreover, the generous use you make of your wealth proves that you	Ce fut ainsi que Sindbad acheva le récit de son septième et dernier voyage ; et s’adressant ensuite à Hindbad : « Eh bien, mon ami, ajouta-t-il, avez-vous ouï dire que quelqu’un ait souffert autant que moi, ou qu’aucun mortel se soit trouvé dans des embarras si Les Mille et une nuits, traduction de Galland – Tome I 287 pressants ? N’est-il pas juste qu’après tant de travaux je jouisse d’une vie 221lls221s221le et tranquille ? » Comme il achevait ces mots, Hindbad s’approcha de lui et dit, en lui baisant la main « Il faut avouer, seigneur, que vous avez essuyé d’effroyables 221lls221s ; mes peines	وبهذا أنهى السندباد حكاية الرحلة السابعة والاخيرة ، والتفت إلى الهندباد مضيفا: " حسنا، يا صديقي، وما هو رأيك؟ هل حدث لك أن سمعت في حياتك عن أحد عانى كثيرا، أو مسالك ضيقة أكثر مما كان لي؟ ألا أستحق الآن أن أحظى بحياة ممتعة وهنية؟ اقترب هندباد منه	

11	وقبل يده احتراما وأجاب:" سيدي بالتأكيد قد عرفت مخاطر مخيفة؛ و مشاكلي لا تساوي شيئا مقارنة بمخاطرك. أكثر من ذلك، تسخيرها لهذا النحو من السخاء يدل على أنك تستحقها. لتحيا طويلا و في سعادة متمتعا بها.	ne sont pas comparables aux vôtres. Si 222lls m'affligent dans le temps que je les souffre, je m'en console par le petit profit que j'en tire. Vous méritez non seulement une vie tranquille, vous êtes digne encore de tous les biens que vous possédez, puisque vous en faites un si bon usage et que vous êtes si généreux. Continuez donc de vivre dans la joie, jusqu'à l'heure de votre mort. » Sindbad lui fit donner encore cent sequins, le reçut au nombre de ses amis, lui dit de quitter sa profession de porteur et de continuer à venir manger chez lui ; qu'il aurait lieu de se souvenir toute sa vie de Sindbad le marin	

5. 1. 1. 4 تحليل الجدول رقم (05) الخاص بالرحلة السابعة:

1/5 اكتفي أندرو لونج بـ' التحية' دون تقبيل الأرض بين يدي الخليفة خلافا لجالان وبرتن، جريا على الأسلوب المعاصر المتحرر من بقايا الاستعباد، ولأن النص موجه بالدرجة الأولى إلى الناشئة.

2/5 عبارة' كالصاعقة' تصرف من المترجم تأثرا بجالان على حساب الأصل في تشخيص المعنى.

3/5 تم تحديد المبلغ المالي الذي زود به الخليفة السندباد ليغطي تكاليف رحلته ، لكن في النص الأصل لم يتم التعيين ، وكذلك في نص برتن.

4/5 الاختلاف بين هدية الخليفة المفصلة في نص أندرو لونج تأثرا بجالان، والنص الأصلي الذي التزم به برتن، استنادا على نسخة كلكتا.

5/5 في النص الأصل، كما في نص برتن وقعت حادثة الاعتداء على السفينة من قبل القراصنة بعد منتصف الطريق لدى العودة، وفي نص أندرو لونج بعدة خمسة أيام من مغادرة سرنديب ، وعند جالان بعد ثلاثة أو أربعة أيام .

6/5 في ترجمة جالان وأندرولونج عبارة 'أجبرونا على ارتداء ألبسة رثة ' زيادة على الأصل ، ولم ترد في نص برتن.

7/5 الإجابة بالتأكيد على معرفة استخدام القوس في النص الأصل، وعند أندرو لونج وبرتن هي ' من ممارسات الشباب وبالتدريب ترجع المهارة'.

8/5 في النص الأصل تحويط الشجرة من قبل الفيلة في محيط يبلغ مداه' خمسين ذراعا'، ووردت في النصين الآخرين بدون تحديد.

9/5 الإعجاب بغريزة الفيلة عند جالان، أوذكائها عند أندرولونج زيادة لم ترد في الأصل.

10/5 في النص الأصل لم يفصل السارد ما قدمه السيد للسندباد غير التكفل بتكلفة السفر ومؤونته وبعض الهدايا، وهذا أقل مما أخذه في النصيين الآخرين من بضائع وبخاصة العاج.

11/5 في الأصل انتهت الحكاية بلقاء السندباد بأهله لاغير؛ بينما زادت في ترجمة جالان ونص أندرولونج بحوار السندباد مع الهندباد الحمال حول رأيه في كل ماجرى له طوال الرحلات السبع، وانتهى النص بتوثيق الصداقة بينهما ومطالبة الحمال بأن يترك حرفته الشاقة ويبقى يتردد على منزل صديقه الثري وتناول الطعام على مائدته دائما ليتذكره أبدا.

12/5 يحرص برتن على الترجمة الحرفية، كما أسلفنا سابقا، فهو يذكر الصيغ الدينية بعربيتها ولايسقط جزءا منها بعكس جالان وأندرو لونج اللذين حاولا أن يجردا النص من تلك الصيغ التي تتعارض مع البئة الفكرية الغربية.

5. 1. 2 النص الثاني :

رحلات السندباد البحري The Voyages of Sindbad the Sailor

ترجمة ن.ج. داوود Translated by N.J.Dawood

Penguin Epics

5. 1. 2. 1 الجدول رقم (6) الخاص بالتمهيد:

التمهيد		
	المعادل العربي	**نص الترجمة**
1	..رجل فقير يكسب قوته من حمله أثقالا على رأسه.. وفي الحكاية :' وكان رجلا فقير الحال يحمل تجارته على رأسه'(ج3/ص396)	In the reign of the Caliph Haroun al-Rashid, there lived in the city of Baghdad a poor man who earned his living by carrying burdens upon his head. He was called Sindbad the porter.(p.1)
2	'بينما كان يترنح تحت وطأة حمل ثقيل في يوم صائف شمسه شديدة الحرارة' وفي الحكاية:'وكان ذلك اليوم شديد الحر ،فتعب من تلك الحمولة'(ج3/ص396)	As he was staggering under a heavy load in the sweltering heat of the summer sun .(p.1)
	'..بيت تاجر ذات موقع لطيف في	..merchant’s house that stood in a pleasant, shaded spot on the

3	مكان ظليل على جانب الطريق' وفي الحكاية:' فمرعلى باب رجل تاجر قدامه كنس ورش..' (ج3/ص396)	roadside.(p.1)
4	'.. ليستريح قليلا و يمسح العرق المتصبب من على جبينه' وفي الحكاية:'فحط الحمال حمولته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء'(ج3/ص396)	Put down his load and sat there to rest awhile and to wipe away the sweat which trickled down his forehead. .(p.1)
5	وطيورا تسبح لله	With the choirs of birds warbling hymns to Allah.. .(p.1)
6	'حديقة جميلة يجلس في محيطها عبدان كثيرون ، ومخصيون' وفي الحكاية:' ورأى فيه غلمانا وعبيدا وخدما وحشما ..' (ج3/ص396)	Around which stood numerous slaves and eunuchs..(p.1)
7	' أخذه (مسك) من يده قائلا : " رجاء اتبعني؛ سيدي يرغب في التحدث إليك" ، وفي الحكاية:' فقبض على يد الحمال وقال له : ادخل كلم سيدي فانه يدعوك' (ج3/ص397)	Who took him by the hand , saying : « Pray come in ; my master wishes to speak with you ».(p.2)
8	' رفقة مثير للإعجاب من النبلاء والشيوخ العظماء' وفي الحكاية:' ونظر إلى مجلس عظيم فيه من السادات الكرام والموالي	An impressive company of nobles and mighty sheikhs (p.2)

	العظام..' (ج3/ص398)	
9	'وشكر الشيخ المسن على حسن ضيافته' زيادة	And thanked the old sheikh for his hospitality
أسقط	شكوى	الحمال
10	"ما هذه الصدفة؟" الشيخ مبتسما. "بالنسبة لاسمي ، فهو أيضا السندباد البحري ،و تعجب لحكايتي الغريبة. حاليا، يا أخي ينبغي أن تسمع قصة ثروتي" و في الحكاية:'فتبسم صاحب المكان وقال له: اعلم يا حمال أن اسمك مثل اسمي فأنا السندباد البحري ..' (ج3/ص398)	« How strange a chance » smiled the old man. “ For my name , too, is Sindbad the Sailor, and marvel at my strange history. Presently, my brother , you shall hear the tale of my fortunes
11	' كل الذي قد أصابني كان قضاء، وما كتبته يد القدر لا تمنعه يد الأحياء' ' وكل ذلك بالقضاء والقدر وليس من المكتوب مفرولا مهرب' ج3/ص399)	‘All that befell me had been pre-ordained ; and that which the moving hand of fate has written no mortal power can revoke’ (p.3)

5. 1. 2. 2 تحليل الجدول رقم(6):

حاول داوود المترجم الالتزام بالنص العربي للحكاية ، نسخة بولاق ؛ لكنه لم يقتنع بالمطابقة الحرفية التي نجدها عند كل من برتن ولين وبين ،والتقيد بالجزئيات دون الخروج قيد أنملة عن النص ، فهو هنا لا يتعامل مع الالتزام بالنص الأصلي على أنه التقيد

الحرفي الذي يمنع المترجم من حرية المناورة بما لا يشوه النص ويخدم القارىء الهدف . فداوود يكتب بلغة حديثة ويتوجه إلى قراء ينتمون إلى المجتمع البريطاني والأمريكي ثم الأنجلوساكسوني على العموم ، بمعنى أنه يتوجه إلى قارىء نوعي، قارىء يمارس القراءة باستمرار ، وله مواصفات معينة في القراءة ولا يقبل أي قراءة ، ولذا نجد أن المترجم نظر إلى الحكاية من حيث كونها مادة أولية خام يمكن التصرف في صياغتها السردية وترتيب بعض أحداثها ،على ألا يذهب ببهائها الذي من المفارقات أنه يكمن في مادتها الأولية و البكر تلك.

فما سنتصفحه هنا أولا: الصياغة السردية من حيث إتمام ما يبدو ناقصا أو توضيح ما يبدو غامضا عن طريق التعيين أو حذف ما يبدو مكررا أو مملا أحيانا ؛ وثانيا: إعادة ترتيب جزئيات الأحداث وإسقاط بعضها بما يتماشى مع منطق السرد لا منطق الحكاية.

والهدف من ذلك جعل السرد رشيقا وحيويا في حركته ولغته من جهة، وعقلنة ترتيب الأحداث أوجزئياتها والاقتراب من السياق السرد القصصي الحديث، والتوسل بتقنياته، من جهة أخرى. وهذا التصرف من قبل المترجم لا يختلف عندما يحل ساردا بدل شهرزاد في سردها للأحداث التي تتعلق بالحمال في التمهيد، أو عندما يحل ساردا بدل السندباد في قص حكاياته.

- **التمهيد:**

1/6 لا يكتفي المترجم في وصف الحمال بـ الصياغة المجازية 'يحمل تجارته على رأسه' بل يفضل الصياغة الحقيقية الدقيقة التي تنسجم مع علة نوع العمل أكثر ' يكسب قوته من حمله أثقالا على رأسه' ،

2/6 ويمضي في التوسع على لغة النص بالتنبيه إلى فقدان الجسم لتوازنه في حركته حتى أصبح ' يترنح تحت وطأة حمل ثقيل ' و ليس في 'يوم شديد الحر 'فقط ، بل يفصله ' في يوم صائف شمسه شديدة الحرارة'.

3/6 والمرور في الحكاية بـ 'باب تاجر' والمعنى المراد بيته دفع المترجم إلى تصحيحه بـ 'بيت تاجر' ، وعبارة ' قدامه كنس ورش ' لا تفي بغرض الحمال المرهق من الحمل والحر، فاختار أن يتمها بعبارة من عنده أوفى بالغرض وهي ' ذات موقع لطيف في مكان ظليل على جانب الطريق' ، وأنسب لمظهر الأحياء الجميلة في المدينة المعاصرة ؛

4/6 وعبارة "فحط ..حمولته.. ليستريح ويشم الهواء' تسقط ما يستتبع عادة مثل ذلك الجلوس وهو ' يمسح العرق المتصبب من على جبينه' ، وكأن المترجم يحمل ريشة ويتمم ما غفل عنه السارد الأول بالتوضيح أو إكمال خطوط الهيئة أو تلوين ما يجب تلوينه.

5/6 وجريا على الحفاظ على الطابع الشرقي للنص، يحرص المترجم على ننقل كلمة ' الله' كما هي في الأصل 'وطيورا تسبح لله' جريا في ها الجانب فقط على نهج برتن ولين.

6/6 غير أن عبارة 'حديقة جميلة يجلس في محيطها عبدان كثيرون، ومخصيون' تثير تساؤلا عن سبب انفراده في استعمال كلمة' مخصيون' دون لين – مثلا وبرتن وبين واندرو لونج وجالان، والكلمة لها دلالتها الجنسية الواضحة وتتكرر في نهاية الرحلة الأولى ص11، مع أن ما فهمناه من ملامح لغته الأولية تكتنفها العصرنة، وتتقيد بمواصفات القراءة المشروطة، أم تراه تعمد إيرادها للدلالة على موقف إيديولوجي تجاة الإسلام القديم في نظره ؟ أم هي من رواسب الكتابات الاستشراقية عن الشرق الإسلامي وتراثه؟

7/6 وتأخذ لغة الحكاية بعدا مدنيا راقيا في معاملة الخادم اللطيفة للحمال حين ' أخذه (مسك) من يده وترجاه قائلا : " رجاء اتبعني؛ سيدي يرغب في التحدث إليك" خلافا لما ورد في الحكاية أو عند جالان أو لين وبرتون وباين ولين أو أندرولونج بأن ' قبض ..على يده ' موحيا بالشدة ووضعية التلبس بالجرم.

8/6 ' رفقة مثير للإعجاب من النبلاء والشيوخ العظماء' 'وشكر الشيخ المسن على حسن ضيافته' يلاحظ أنه نقل كلمة الشيخ في وصف فئة من ضيوف السندباد ' الشيوخ العظماء وقد لا يعني بها التقدم في السن لأنها تقابل كلمة 'الموالي' في الحكاية ، وجاءت للدلالة على

المكانة الرفيعة ومما يزكي هذا الطرح توصيفه للسندباد بها بقوله:" الشيخ المسن " وأضاف المسن للفصل بين المعنيين.

9/6 تخلى عن شكوى الحمال من حاله ومن قدره ، وكان هذا محركا رئيسيا في دفع السندباد إلى استدعائه والإلحاح عليه لإسماعه مردده من شعر، ولا يوجد تعليل لهذا التصرف من السارد إلا كون القارىء المتلقي المعاصر في البيئة الغربية بعامة والإنجليزية والأمريكية بخاصة، أصبح لا يتبرم من العمل وإن كان مجهدا ودخله زهيدا لأنه وسيلة لكسب القوت ووقاء من المهانة ، وأن القعود في هذه المنزلة من العمل لا يعود إلى القدر كما في الحكاية ؛ وإنما يتوقف على مدى حركية الشخص وطموحه في ارتقاء السلم الاجتماعي المتاح له وفق مبدأ تكافؤ الفرص وتكريسا للعدالة الاجتماعية في مجتمعه .

10-8/6 ولما تخلى عن ذلك ' الشكوى' المحرك السردي للأحداث التالية، جعل من اللقاء وتشابه الأسماء على سبيل الصدفة"ما هذه الصدفة؟" الشيخ مبتسما. "بالنسبة لاسمي ، فهو أيضا السندباد البحري' بالإضافة إلى مناداته بـ' يا أخي ينبغي أن تسمع قصة ثروتي' مخلصا من من المأزق السردي في تغطية سبب عزمه على إسماع حكايته للحمال وجماعة الحضور.

5. 1. 2. 3 الجدول رقم (7) الخاص بالرحلة الأولى من ترجمة داوود:

الرحلة الأولى		
	المعادل العربي	**الشواهد**
1	‘.O masters, O nobles persons (lane 113) Know, then, good my lords(burton Know, then, O my lords(payne152) جالان تخلى عن جماعة المخاطبين	‘kow friends..’(p.3)
2	' كان كبير تجار المدينة وواحدامن أغنى رجالها'	‘..was the chief merchant of the city and one of the richest men.’(p.3)

	' .. تاجر وكان من أكابر الناس والتجار، وكان عنده مال كثير ونوال جزيل' (ج3/399)	
3	'ورافقت أهل الطيش المسرفين من فئة عمري' توسع على ' و'عاشرت الشباب.. ومشيت مع الخلان و الأصحاب..)(ج3ص399)	‘consorted with reckless prodigals of my own age ..’(p.3)
4	'وحصنت نفسي بالأمل والشجاعة، مصمما على السفر إلى الخارج و التجارة في بلاد أجنبية' 'وقد خطر ببالي السفر إلى بلاد الناس' (ج3/ص399)	‘and fortifying myself with hope and curage, resolved to travel abroad and trade in foreign lands’(p.4)
5	' وقد تحركت تلك الجزيرة ونزلت إلى قرار البحر بجميع ما كان عليها،وانطبق عليها البحر العجاج المتلاطم بالأمواج..'(ج3/400) 'وفجأة تحركت الجزيرة تحت أقدامنا وغمرتها أمواج كالجبال و غطست بكل ما كان على ظهرها إلى قاع المحيط الهادر' – اتخذ القراربإعادة ترتيب الحدث وفق منطق السرد وزمنه	‘ for suddenly the island shook beneath our feet and,submerged by mountainous waves, sank with all tht stood upon it to the bottom of the roaring ocean.’(p.5)
6	' قد غرقت مع رفقتي بفعل غمرة المد الغالبة (القاسية)' وفي الأصل:'فغرقت في البحر مع جملة من غرق' (ج3/401)	‘ Together with my companions I was engulfed by the mrciless tide ..’(p.5)
	' مدفوعا بغريزة (البقاء) التي تجعل كل حي	‘ Impelled by that instinct which makes all mortals

7	يتشبث بالحياة، قبضت بسرعة الحوض وركبته مباعدا ما بين رجلي..' وفي الحكاية :'فمسكتها بيدي وركبتها من حلاوة الروح ورفست في الماء برجلي..'(ج401/3)	cling to life,I held fast to the trough and, bestriding it firmly, paddled away with my feet as the waves tossed and buffeted me on every side’
8	' بعدما صارعت طويلا من أجل الحياة' وفي الحكاية :'بعدما أشرفت على الهلاك'ج401/3)	‘after fighting so log for my life.’(p.5)
9	' بوجودي على اليابسة مجددا أدركت أنني فقدت الحس باستعمال قدمي..' وفي الحكاية :'فوجدت في رجلي خدلا و أثر أكل السمك في بطونهما ، ولكني لم أشعر بذلك من شدة ما كنت فيه من الكرب والتعب'(ج/401)	‘Finding myself again on dryland I realized that I had lost the use of my legs,and my feet began to smart with the bites of fish.’(p.5)
	'وأنا أقترب منه ،وأنظر إليه عن كثب ' وفي الحكاية : 'فتمشيت نحوه، ولم أزل أتفرج عليه..'	‘ as I drew nearer and looked more closely at it, I saw ..’(p.6)
10	' أنا مسافر غير محظوظ /مشؤوم/ ،مهجور في عرض البحر ؛ ولكن المشيئة أنقذتني من خطر الأمواج وألقتني على هذه الجزيرة' وفي الحكاية :' فقلت له : ياسيدي اعلم أني رجل غريب وكنت في مركب وغرقت أنا وبعض من كان فيها فرزقني الله بقطعة خشب فركبتها وعامت بي إلى أن رمتني الأمواج في	‘Sir’, I replied, ‘I am a luckless voyager, abandoned in the middle of the sea; but it was Allah’s will that I should be rescued from the fury of the waves and cast upon this island.’(p.6)

	هذه الجزيرة .'(ج3/402)	
		‘ But, **pray** tell me sir’(p.6)
11	'و ما أن جلسنا على الأرض لالتقاط الأنفاس ،أقبل السياس الآخرون ، كل واحد يقود فرسا . شرح رفيقي السايس لهم ظروف تواجدي وبعدما تبادلنا التحايا ، أتجهنا إلى مدينة المهرجان' وفي الحكاية :' فعند ذلك جلس الرجل قليلا وإذا هو بأصحابه قد جاءوه ومع كل واحد فرس يقودها، فنظروني عنده فسألوني عم أمري؟ فأخبرتهم بما حكيته له. وقربوا مني ومدوا السماط وأكلوا وعزموا علي ، فأكلت معهم. ثم انهم قاموا وركبوا الخيول وأخذوني معهم، وأركبوني على ظهر فرس فسافرنا'	‘ As we sat on the ground to recover our breath, the other grooms, each leading a mare, approached us. My companion explained to them the circumstances of my presence, and , after exchanging greeting, we rode the city of King mahrajan.’(p.8)
12	'وبمجرد أن أخبر الملك بقدومي ، استدعاني إلى حضرته. وقد تعجب من قصتي، وقال ' يابني بفضل الله نجاتك كانت حقيقة معجزة. الشكر لله على نجاتك' وفي الحكاية:'..وقد دخلوا عليه وأعلموه بقصتي، فطلبني فأدخلوني عليه وأوقفوني بين يديه. فسلمت عليه فرد علي السلام ورحب بي وحياني بإكرام وسألني عن حالي؟ فأخبرته بجميع ما حصل لي وبكل ما رأيته من المبتدأ إلى المنتهى. فعند ذلك تعجب مما وقع لي وما	‘A soon as the king was informed of my arrival he summoned me to his presence. He marvelled at my story, saying :’ By Allah, my son, your preservation has been truly miraculous. Praise be to the Highest for your deliverance !’(p.8)

	جرى ثم قال لي : يا ولدي والله لقد حصل لك مزيد من السلامة.' (ج3/404)	
13	' وقد شهدت هناك عجائب كثيرة والتقيت بمسافرين من أراضي أجنبية مختلفة' زيادة على الأصل.	‘There I witnessed many prodigies and met travellers from different foreign lands(p/8)
14	'هذا وقد شاهدت كثيرا من الأشياء الأخرى ليست أقل غرابة وعجبا' وفي الحكاية : ' ورأيت في تلك السفرة كثيرا من العجائب و الغرائب مما لو حكيته لكم لطال شرحه' (ج3/405)	‘ This I saw with my own eyes, and many other things no less strange and wondrous.’(p.9)
15	' كلما مشيت على طول الرصيف، تكلمت مع البحارة والمسافرين القادمين من البلدان البعيدة،سائلا إياهم إذا ما كان واحد منهم عنه نبأ عن مدينة ببغداد ' ' وهكذا ،ذات يوم، وأنا واقف على الرصيف، متوكئا على عصاي ، محدقا في البحر،فإذا بسفينة تحمل جماعة كبيرة من التجار، قد رست على الميناء.' *- تصرف في ترتيب الأحداث فقدم وأخر : فالسؤال عن بغداد جاء بعد الحديث إلى الهنود الوافدين على الملك ، ووصف ما شاهده من عجائب ، لينسجم مع قدوم السفينة التي كانت تقله من البصرة.	‘Whenever I walked along the quay I talked with the sailors and travelers from far countries, inquiring whether any of them had heard tell of the city of Baghdad..’(p.9) ‘One day, however, as I stood on the wharf, leaning upon my staff and gazing out to sea, a ship bearing a large company of merchants came sailing into the harbor..’ (p.9)

16	' ونظرت عن قرب في وجهه،وتعرفت عليه بالمرة،وصرخت من فرحي ' وفي الحكاية : ' وصرخت صرخة عظيمة ..' (406/3ج)	‘ I looked more closely into his face, and, recognizing him at once, uttered a joyful cry’(p.9)
17	' لماذا؟' قلتها متعجبا، ' أنا السندباد ، السيد المالك نفسه لهذه الأغراض الذي ترك يغرق مع كثيرين آخرين عندما غاص الحوت الضخم في البحر. لكن بفضل من الله ألقتني الأمواج على شاطىء هذه الجزيرة، أين وجدت عطفا من الملك وأصبحت مراقبا على الميناء.أنا المالك الحقيقي لهذه الأغراض، التي هي كل ما أملك في هذا العالم (الدنيا) ' و في الحكاية : ' فلما سمعت كلامه حققت النظر فيه فعرفته وصرخت صرخة عظيمة، وقلت: ياريس اعلم أني صاحب البضائع التي ذكرتها و أنا السندباد البحري الذي نزلت من المركب في الجزيرة مع جملة من نزل من التجار، ولما تحركت السمكة التي كنا عليها وصحت أنت علينا طلع من طلع وغرق الباقي وكنت أنا من جملة من غرق، ولكن الله تعالى سلمني ونجاني من الغرق بقطعة كبيرة من القطع التي كان الركاب يغسلون فيها، فركبتها وصرت أرفس برجلي، وساعدني الريح و الموج	‘ Why ! Iexclaimed, ‘I am Sindbad, the self-same owner of thesegoods, who was left to drown with many others when the great whale plunged into the sea. But throughthe grace of Allah !I wascast by the waves onto the shores of this island, where I found favour with the King and became Comptroller at this port. I am the true owner of these goods, which are my only possessions in this world.’(p.10)

	إلى أن وصلت إلى هذه الجزيرة فطلع فيها، و أعانني الله تعالى و اجتمعت بسياس الملك المهرجان، فحملوني معهم ألى أن أتوا بي إلى هذه المدينة وأدخلوني عند الملك المهرجان، فأخبرته بقصتي فأنعم على وجعلني كاتبا على ميناء هذه المدينة، فصرت انتفع بخدمته، وصار لي عنده قبول وهذه البضائع التي معك بضائعي ورزقي.' (ج3/406)	
18	'أرجوك يا ريس'،أجبت، ' وفي الحكاية:'	‘I pray you, captain’, I rejoined, .(p.10)
19	' فتعجب غاية العجب من هذه الحظ، وفي مقابل هداياي، وهب لي كنوزا ثمينة.' وفي الحكاية:'فتعجب الملك من ذلك الأمر غاية العجب وظهر له صدقي في جميع ما قلته. وقد أحبني محبة شديدة وأكرمني إكراما زائدا ووهب لي شيئا كثيرا في نظير هديتي..' (ج3/407)	‘..he marveled greatly at this chance, and, in return for my presents, bestowed upon me priceless treasures.’ (p.10)
20	'ولما تم استعداد الجميع للعودة إلى الديار، قدمت إلى بلاط الملك لأشكره على جميع أفضاله علي ، ملتمسا منه الإذن بالسماح لي بالعودة إلى بلادي و أرضي' وفي الحكاية زيادة: فودعني و أعطاني شيئا كثيرا عند سفري من متاع تلك المدينة..'	‘When all was ready for the homeward voyage I presented myself at the King’s court, and, thanking him for the many favours he had shown me, begged leave to return to my land and people’(p.11)

5. 1. 2. 4 تحليل الجدول رقم (7) الخاص بالرحلة الأولى:

1/7 افتتحها بـ 'اعلموا يا أصدقاء !' بدلا من ' يا سادة ، يا كرام !' في نص الحكاية والترجمات السالفة لكل من برتن ولين وبين،وجاء هذا الاختيار لرفع الكلفة وإشاعة الحميمية في لغة الخطاب لتكون قريبة من القارىء المتحرر من البروتوكولات التي تطل منها معاني الإقطاعية القديمة.

2/7 وانفرد دون سواه في جعل والد السندباد ' كبير تجار المدينة وواحدا من أغنى رجالها' خدمة للغة سردية سليمة يستعيض به عما جاء في الأصل ' .. تاجر وكان من أكابر الناس والتجار، وكان عنده مال كثير ونوال جزيل'.

3/7 وقصر المرافقة على 'أهل الطيش المسرفين من فئة عمري' توسعا على معاشرة 'الخلان و الأصحاب' تأكيدا على نوع الرفقاء.

4/7 ولتقريب صورة السندباد إلى القارىء ، أضفى المترجم شيئا من الواقعية على مخططه المستقبلي الطموح بهمة حصنها بـ ' بالأمل والشجاعة'، ويتحقق بـ 'السفر إلى الخارج والتجارة في بلاد أجنبية' بدلا من البقاء في دائرة الخواطر دون توضيح وسيلة الإنجاز في عبارة' خطر ببالي السفر إلى بلاد الناس'.

5/7 ولا يكتفي بالنقل الأعمى للحكاية ،بل يناقش في كثير من الأحيان جزئيات تبدو خفية أو غير ذات قيمة ؛ فيفحص سلسلتها، فيجدها – عهد كل سياق في الحكاية الشعبية تفتقر إلى الترابط السببي، فيعمد إلى إصلاحها بطريقة لا تضر بالحكاية، وقد تخدم كثيرا جانب التلقي عند القارئ الهدف في مثل هذا الموطن حين ' تحركت تلك الجزيرة ونزلت إلى قرار البحر بجميع ما كان عليها،وانطبق عليها البحر العجاج المتلاطم بالأمواج..' ، فيرى أن سياق الحكاية أهمل عنصر المفاجاة أولا ، وأن المنطق يفرض أن بعد ' حركة الحوت' يغمر الماء ظهره وماكان عليه ، وكلما زادت الحركة واندفعت نحو أسفل القاع يزداد علو الماء ليشكل أمواجا كالجبال ، وهذا ما أراده المترجم حين قدم هذه الجزئية على جزئية الغطس، و

شخص الحركة بإضافة عبارة ' تحت أقدامنا' في قوله :" وفجأة تحركت الجزيرة تحت أقدامنا وغمرتها أمواج كالجبال و غطست بكل ما كان على ظهرها إلى قاع المحيط الهادر".

6/7 والسندباد في حلته السردية المعاصرة يوهمنا السارد أنه ملم بدقائق الملاحة البحرية حين أخبر السايس بأنه غرق مع رفقته ' بفعل غمرة المد الغالبة' توسعا على ما اكتفى به الأصل بإيراد فعل ' غرق' فقط.

7/7 والسندباد – هنا– أيضا يتحدث بلغة أهل الاجتماع في توصيف الكائن الحي ومصارعته من أجل البقاء بشتى الطرق استجابة لغريزته التي جبل عليها، فأخبر أنه كان ' مدفوعا بغريزة (البقاء) التي تجعل كل حي يتشبث بالحياة ' حين ' قبض بسرعة الحوض وركبه مباعدا ما بين رجلي.'

8/7 وفي سياق هذه الغريزة، قلب عبارة 'بعدما أشرفت على الهلاك' بعبارة ' صارعت طويلا من أجل الحياة' لأنه تنسجم مع الخط الإيجابي للبقاء.

9/7 وإذا كان ملما بدقائق الملاحة الجوية ، فهو أيضا، على دراية بتشخيص حالة المجدف برجليه لمدة طويلة مع برودة الماء ، ماذا يطرأ عليه من فقدان الحس باستعمال قدميه في قوله:" بوجودي على اليابسة مجددا أدركت أنني فقدت الحس باستعمال قدمي."

10/7 والمترجم يحرص على رشاقة لغة السرد وحيويتها، فعبارة ' ياسيدي اعلم أني رجل غريب وكنت في مركب وغرقت أنا وبعض من كان فيها فرزقني الله بقطعة خشب فركبتها وعامت بي إلى أن رمتني الأمواج في هذه الجزيرة .' طويلة في نظره، وتفاصيلها الجزئية هي إعادة مملة بالنسبة للقارىء وقد مرت به سابقا ، وإن كانت مفيدة للتذكير وشد السامع في الرواية الشفهية، فاستبدلها،إذا، بعبارة ' أنا مسافر غير محظوظ/مشؤوم/، مهجور في عرض البحر؛ ولكن المشيئة أنقذتني من خطر الأمواج وألقتني على هذه الجزيرة'.

11/7 ونفس الملاحظة تتكرر عندما جلس على الأرض هو السائس' لالتقاط الأنفاس'و'أقبل السياس الآخرون ، كل واحد يقود فرسا'، كان الذي شرح لهم ظروف تواجدي هو رفيقه

السايس وليس هو كما في الحكاية، وسرعان ما قطع السارد السرد بعد ' تبادل التحايا ' بعبارة ' أتجهنا إلى مدينة المهرجان' صارفا نظره عن ' مد السماط للأكل والعزم عليه بالأكل ' وقد سبق له أن أكل عند السايس قبلها بقليل، وهذا ما يتناقض مع صور البطل الذي يريد تقديمه المترجم لقارئه.

12/7 وتتكرر تلك الملاحظة عند الوصول إلى مدينة المهرجان بعبارة رشيقة تصرف في تقديمها موجزة تجنبا للتكرار الحاصل في عبارة الحكاية مثل'..وقد دخلوا عليه وأعلموه بقصتي، فطلبني فأدخلوني عليه وأوقفوني بين يديه'، فأوجزها في قوله:" 'بمجرد أن أخبر الملك بقدومي ، استدعاني إلى حضرته "، وعبارة ' فسلمت عليه فرد علي السلام ورحب بي وحياني بإكرام وسألني عن حالي؟ فأخبرته بجميع ما حصل لي وبكل ما رأيته من المبتدأ إلى المنتهى. فعند ذلك تعجب مما وقع لي وما جرى' فأوجزها في قوله:" وقد تعجب من قصتي".

13/7-14-15 وترتيب الأحداث في الحكاية جري كالآتي :1- سؤال التجار والمسافرين والبحريين عن بغداد، 2- الحديث إلى جماعة الهنود، 3- مشاهدة جزيرة كابل والعجائب أو سماعها ، 4- الوقوف على الرصيف واستقباله لسفينته عن طريق الصدفة.

في حين أن المترجم لم يلتزم بهذا الترتيب، وإنما فضل الترتيب التالي: 1- مشاهدة العجائب وملاقاة المسافرين من بلدان مختلفة كعنوان بدون تفصيل ، 2- الحديث مع جماعة الهنود، 3- مشاهدة جزيرة كابل وعجائبها وجزر مجاورة، 4- السؤال عن بغداد، 5- الوقوف بالرصيف واكتشاف سفينته خامسا. والملاحظ أنه استند إلى التسلسل المنطقي في ترتيبها ، فمشاهدة العجائب والحديث إلى الهنود يكونان في حالة الاكتشاف والسياحة أولا ثم السؤال عن بغداد ودلالته النفسية ثم الالتقاء برفقائه كإجابة منطقية لذلك السؤال يكونان ثانيا.

17-16/7 وانتقاء الكلمات وفحص دلالاتها لتتماشى مع لغة السرد الحديثة ولا يمجها ذوق القارىء الهدف من أولويات الترجمة، فعبارة ' وصرخت صرخة عظيمة' أثناء تعرفه على الريس تستفظعها الذائقة المعاصر المتمدنة ، ووترى من خلال عيون المترجم أن عبارة ' وصرخت من فرحي' أنسب و أوفى في تحديد نوع الانفعال. ومن طبيعة الحوار الناجح أن يكون مقتضبا ورشيقا ومناسبا لمنطق الحال ، وهذا الذي توخاه المترجم حين عمد إلى الإيجاز وتفادي التكرار الوظيفي في الرواية الشفهية وغير وظيفي في الكتابة السردية؛ فمثلا كلام السندباد للريس ' وقلت: ياريس اعلم أني صاحب البضائع التي ذكرتها و أنا السندباد البحري الذي نزلت من المركب في الجزيرة مع جملة من نزل من التجار، ولما تحركت السمكة التي كنا عليها وصحت أنت علينا طلع من طلع وغرق الباقي وكنت أنا من جملة من غرق' أوجزه في عبارة بديلة' أنا السندباد ، السيد المالك نفسه لهذه الأغراض الذي ترك يغرق مع كثيرين آخرين عندما غاص الحوت الضخم في البحر' ، وعبارة' ولكن الله تعالى سلمني ونجاني من الغرق بقطعة كبيرة من القطع التي كان الركاب يغسلون فيها، فركبتها وصرت أرفس برجلي، وساعدني الريح و الموج إلى أن وصلت إلى هذه الجزيرة فطلع فيها، و أعانني الله تعالى و اجتمعت بسياس الملك المهرجان، فحملوني معهم ألى أن أتوا بي إلى هذه المدينة وأدخلوني عند الملك المهرجان، فأخبرته بقصتي فأنعم على وجعلني كاتبا على ميناء هذه المدينة، فصرت انتفع بخدمته، وصار لي عنده قبول' أوجزها بعبارة بديلة ' لكن بفضل من الله ألقتني الأمواج على شاطىء هذه الجزيرة، أين وجدت عطفا من الملك وأصبحت مراقبا على الميناء'.

18/7 اختار سارد الترجمة مناداة قائد المركب بـ ' القبطان ' خلافا لبرتن الذي أخذ الكلمة العربية كما ' ياريس' و لين الذي اختار عبارة 'قائد المركب (Master of the ship)

20-19 /7 ونفس الكلام عن الإيجاز ينطبق على قوله :" فتعجب غاية العجب من هذه الحظ، وفي مقابل هداياي، وهب لي كنوزا ثمينة." بديلا لما ورد في الحكاية :' 'فتعجب الملك من ذلك الأمر غاية العجب وظهر له صدقي في جميع ما قلته. وقد أحبني محبة شديدة

وأكرمني إكراما زائدا ووهب لي شيئا كثيرا في نظير هديتي..' ، وكذلك حينما أسقط من السياق عبارة ' فودعني و أعطاني شيئا كثيرا عند سفري من متاع تلك المدينة..' تفاديا لفعل ' أعطاني شيئا كثيرا' الذي يكرر فعل 'وهبي شيئا كثيرا ' في المقطع السابق ، وهو مما يتناقض في منطق السرد المعاصر ، لا في منطق الحكاية.

5. 1. 2. 5 الجدول رقم(8) الخاص بالرحلة السابعة من ترجمة داوود:

الرحلة السابعة		
	المعادل العربي	**الشواهد**
1	'بعد عودتي لسنوات عدة، عشت مبتهجا في بغداد،مستمتعا بطيب الطعام والشراب مع رفقائي المرحين،منفقا أموالي التي جنيتها من أسفاري البعيدة. لكن على الرغم من أني تجاوزت الآن شبابي ،فإن نفسي المتمردة تثور على سنيني المنصرمة، ومرة أخرى يخالجني الشوق إلى رؤية العالم و السفر في بلاد الناس.' و في الحكاية:' ..أقمت على تلك الحالة مدة من الزمان وأنا متواصل الهناء و السرور ليلا ونهارا، وقد حصلت لي مكاسب كثيرة وفوائد عظيمة، فاشتاقت نفسي إلى الفرجة في البلاد و إلى ركوب البحر وعشرة التجار وسماع	‘ for many years after my return I lived joyfully in Baghdad, feasting and carousing with my boon companions and reveling away the riches which my far-flung travels had earned me. But though I was now past the prime of life, my untamed spirit rebelled against my declining years, and I once again longed to see the world and travelin the landsof men.’(p.53)

	الأخبار.'(ج4/ص14)	
2	"لكن ذات يوم ونحن نبحر في بحر الصين ، ضربت عاصفة المركب..ودعونا الله لإنقاذنا من هيجان البحر.." وفي الحكاية:' وقد طاب لنا الريح حتى وصلنا إلى بحرمدينة الصين..'(ج4/14)	'..but one day, whilst we were sailing in the China sea, a violent tempest struck ours ship..prayed to Allah to save us from the fury of the sea..'(p.54)
3	'..وفتح كتابا ،وترنم بصوت مرتفع ببعض التعويذات الغريبة.' وفي الحكاية:'..وأخرج من ذلك الصندوق كتابا صغيرا و قرأ فيه، وقال لنا..'(ج4/14) والدليل على انه لم تكن تعويذات قوله:'اعلموا ياركاب ان في هذا الكتاب أمرا عجيبا يدل على أن كل من وصل إلى هذه الأرض لم ينج منها بل يهلك..'	'..then, opening a little ook, he intoned aloud some strange incantations..'(p.54)
4	"أكثر رهبة من الرعد المدوي عبر البحر المحيط العظيم' زيادة من المؤلف	'..more terrible than thunder,boomed through the swelling ocean'(p.54)

5	'استولى الفزع على قلوبنا لما رأينا حوتا هائلا، عظيما كالجبل،مندفعا بسرعة نحونا، يتبعه حوت آخر ليس أقل منه، وثالث أعظم من الإثنين مجتمعين.' وفي الحكاية:' وإذا بحوت قد أقبل على المركب كالجبل العالي ففزعنا منه، وقد بكينا على أنفسنا بكاء شديدا، وتجهزنا للموت وصرنا ننظر إلى ذلك الحوت ونتعجب من خلقته الهائلة،وإذا بحوت ثان قد أقبل علينا، فما رأينا أعظم خلقة منه ولا أكبر .فعند ذلك ودعنا بعضنا بعضا ونحن نبكي على أرواحنا، وإذا بحوت ثالث قد أقبل وهو أكبر من الإثنين اللذين جاءنا قبله،وصرنا لا نعي و لا نعقل، وقد اندهشت عقولنا من الخوف و الفزع.'(ج4/ص14)	‘Terror seized our hearts as we saw a gigantic whale, as massive as a mountain, rushing swiftly towards us, followed by another no less huge, and a third greater than the two put together.(p.55)
6	' وقفز هذا الوحش الأخير من الامواج المندفعة ، فاتحا فاهه الضخم الواسع ، ممسكا بين فكيه المركب بكل ما كان فيه، فأسرعت إلى حافة ظهر المركب ، وطرحت ثيابي، وألقيت بنفسي في البحر قبل أن يبتلع	‘..This last monster bounded from the surging billows and , opening wide its enormous mouth, seized in its jaws the ship with all that was in it . I hastly ran to the edge of the titling deck and, casting off my clothes , leapt into the sea just before the whale swallowed up the ship and disappeared beneath the foam with its two companions

	المركب ويختفي تحت الأمواج مع رفيقيه ' وفي الحكاية:'وقد أهوى الحوت الثالث ليبتلع المركب بكل ما فيه وإذا بريح عظيم قد ثار فقامت السفينة ونزلت على شعب عظيم فانكسرت وتفرقت جميع الألواح، وغرقت جميع الحمول و التجاروالركاب في االبحر..' ج15/4-16	' (p.55)
7	' **بعون الله،** تمسكت بقطعة من الخشب سقطت من المركب المفقود، أصارع الامواج العظيمة ليومين وليلتين لتلقي بي على جزيرة .. ' وفي الحكاية:' ..فلحقت لوحا من ألواح المركب، وتعلقت به، ثم إني طلعت عليه وركبته.وقد صارت الأمواج و الرياح تلعب بي على وجه الماء و أنا في أشد ما يكون من المشقة والخوف والجوع والعطش.' (ج16/4)	''With Allah's help I clung to a piece of timber which had fallen from the lost vessel and, contending with the mighty waves for two days and nights, was at length cast on island..'(p.55)
8	'وقطعت عهدا على نفسي ألا أفكر أبدا طوال حياتي في السفر مرة أخرى' وفي الحكاية :'وصرت ألوم نفسي على ما فعلته وقد أتعبت نفسي بعد الراحة..'	'If I succeed in saving myself this times, I said,' all will be well with me and I solemnly vow never in all my life to let the mere thought of voyaging cross my mind again.If I fail,I shall at last find rest from all the toils and

	'وقد رجعت لعقلي وقلت إني في هذه السفرة قد تبت إلى الله تعالى توبة نصوحاعن السفر..' لم يكن هناك لوم أو ندم	tribulation which my incorrigible folly has earned me.' (p.55)
9	' وأمتعني بسخاء بطعام وخمر فاخرين ' وفي الحكاية ' وهيأ لي شيئا من الطعام الفاخر فأكلت حتى شبعت،وحمدت الله على نجاتي..' (ج4/18)	' ..he regaled me sumptuously with excellent meats and wines..'(p.56)
10	' عندما تعافيت تماما، زارني في غرفتي وبدأ الحديث معي لساعة. وقبل مغادرته لغرفتي، التفت إلي وقال: 'إذا كنت ترغب في بيع بضاعتك ، ياصديقي، أكون مسرورا للنزول معك إلى السوق ' وفي الحكاية: ' فلما كان اليوم الرابع تقدم إلي الشيخ وقال لي: آنستنا يا ولدي و الحمد لله على سلامتك، فهل لك أن تقوم معي إلى ساحل البحر وتنزل السوق فتبيع البضاعة وتقبض ثمنها لعلك تشتري بها شيئا تتجرفيه؟'(ج4/ص18)	'When I had completely recovered, he visited me in my chamber and sat conversing with me for an hour. Just before leaving my room, however he turned to me and said :' If you wish to sell your merchandise, my freind, I will gladly come down with you the market place'

11	'هناك رأيت حشدا مثيرا معجبا بشيء على الأرض مع هتاف من إطراء المتحمس.مندفعا في طريقي عبر إيماءات التجار. أصبحت مذهولا عندما أدركت أن مركز الاهتمام لم يكن شيئا آخر سوى متن رمثي (الفلك) الذي جدفت به النهر' كلام زائد من المؤلف	‘There I saw an excited crowd admiring an object on the ground with exclamation of enthusiastic praise. Pushing my way through the gesticulating merchants. I was astonished to find the center of attention to be none other than the raft aboard which I had sailed down the river.’(p.57)
12	'وتوا أمر الشيخ السمسار بفتح المزاد. 'من يريد أن يعرض أول سعر لخشب الصندل النادر هذا؟ نادى السمسار. 'مائة دينار' صرخ أحد التجار. ' الف ' صرخ آخر. ' ألف ومائة' هتف مضيفي. 'قبلت' قلت معلنا. عندئذ أمر الشيخ عبيده بحمل الخشب إلى دكانه..' وفي الحكاية: 'ورأيت الدلال يدلل عليه، جاء التجار وفتحوا باب سعره وتزايدوا فيه إلى أن بلغ ثمنه ألف دينار. وبعد ذلك توقف التجار عن الزيادة. فالتفت إلى الشيخ وقال : اسمع يا ولدي هذا سعر بضاعتك في مثل هذه الأيام،فهل تبيعها بهذا السعر أو تصبر وانا أحفظها لك عندي في حواصلي حتى	‘And presently the old man ordered a broker to begin the auction. ‘Who will make the first bid for this rare sandalwood?’ began the broker. ‘ A hundred dinars!’ cried one of the merchants. ‘ Athousand!’ shouted another. ‘Eleven hundred! Exclaimed my host. ‘Agreed!’ I cried. Upon this the old man ordered his slaves to carry the wood to his store..’(p.57)

	يجيء أوان زيادنها في الثمن فتبيعها لك؟فقلت : ياسيدي الأمر أمرك فافعل ما تريد. فقال: ياولدي أتبيعني هذا الخشب بزيادة مائة دينار ذهبا فوق ما أعطى فيه التجار؟ فقلت له:نعم بعتك. وقبضت الثمن، فعند ذالك أمر غلمانه بنقل الخشب إلى حواصله.'(ج4/ص19)	
13	' وافقت حالا على عرض الشيخ. فأقيمت وليمة عظيمة ، و أحضر القاضي والشهود،وتزوجت ابنة الشيخ، وأنا مبتهج جدا .. وجدتها جميلة جمالا لا يقارن، واتهجت لما رأيتها مزينة باللآلىء و الجواهر النادرة' وفي الحكاية: 'فرأيتها في غاية الحسن و الجمال بقد واعتدال، وعليها شيء كثير من أنواع الحلي و الحلل و المعادن والمصاغ و العقود و الجواهر الثمينة التي قيمتها ألوف الألوف من الذهب ، ولا يقدر أحد ثمنها.' (ج4/ص20)	‘I readily consented to the sheikh’s proposal.A sumptuous feast was held, a cadi and witnesses were called in,and I was married to the old man’s daughter admist great rejoicing..I found her incomparably beautiful,and **rejoiced** to see her decked with the rarest pearls and jewels.’

Bewildered at these words, I set off the direction he had indicated, leaning upon my gold staff as I walked. I had not gone far when I saw coming towards me the flyer..'(p.59)	' ذاهلا من هذه الكلمات ، اتبعت الوجهة التي دلوني عليها، متوكزا على عكازتي الذهبية و أنا أسير . لم أمش بعيدا عندما رأيت الرجل الطائر' و في الحكاية:' وتركاني . فصرت أسير على رأس الجبل و أنا أتعكز وأتفكر في أمر هذين الغلامين،وإذا بحية قد خرجت من تحت الجبل وفي فمها رجل ابتلعته..وهويصيح ..فتقدمت إلى تلك الحية وضربتها بالقضيب الذهب على رأسها فألقت الرجل من فمها..'(ج4/ص22)	14
'determined to learn the reason of his displeasure, I went up to him and said gently : ' is this how freinds behave to freinds?' The winged man, who was now no longer angry,replied : ' Know that my fall was caused by your unfortunate mention of your god. The word has ths effect upon us all, and this is why we never utter it'(p.59)	' مصمما على معرفة سبب استيائه، ذهبت إليه وسألته بلطف:' أهكذا يتصرف الأصدقاء مع الأصدقاء؟' فأجاب الرجل الطائر الذي هو الآن غير غاضب :'اعلم أن ذاك السقوط كان بسبب ذكرك غير المناسب لربك. ذلك اللفظ له أثر علينا كلنا ، ولهذا فنحن لا نتلفظ به أبدا' وفي الحكاية:' فتقدمت إليه واعتذرت له	15

	وتلطفت به وقلت له: ياصاحبي ما هكذا تفعل الأصحاب بأصحابهم.فقال لي الرجل: أنت الذي أهلكتني بتسبيحك فقلت له: لا تؤاخذني فإني لم يكن لي علم بهذاالأمر،ولكنني لا أتكلم بعد ذلك أبدا'(ج4/ص22)	
16	'وليس لهم معرفة بالله الحق' وفي الحكاية :' ولا يعلمون ذكر الله تعالى'(ج4/ص22)	‘and have no knowledge of the true god’(p.60)
17	'ونترك هذه المدينة الكافرة' زيادة من المؤلف	‘ and leave this blasphemous city’(p.60)
18	'وبقي الحمال زائرا مخلصا لبيت صديقه الشهير،وعاش الإثنان في صداقة وسلام..' ما ورد في الحكاية:' ..فانظر يا سندباد يا حمال ما جرى لي وما وقع لي وما كان من أمري.' (ج4/ص23)	‘ The porter remained a constant visitor at the house of his illustrious friend, and the two lived in amity and peace..’(p.60)

5. 1. 2. 6 تحليل الجدول رقم (8) الخاص بالرحلة السابعة:

1/8 إن السارد الناتج في النص المترجم لا يحجب السارد في النص الأصلي؛ ولكن يجدد لغته الشعبية ويرفعها إلى مستوى لغة السرد الحديثة ، ويلتفت إلى الشخصية ليسمع صوت

داخلها فيلونه بلون الانفعال والشعور'مبتهجا'،' مستمتعا'، 'نفسي المتمردة تثور'، 'يخالجني الشوق' مقبل الوصف السطحي في الحكاية الذي اقتصر على ' فاشتاقت نفسي' فقط.

2/8 جاء في الحكاية ' حتى وصلنا إلى مدينة الصين ' وفجأة هبت العاصفة، وظهرت بعدها الحيتان، وغرقت المركب والتجار، ونجا السندباد؛ بأن ألقته الأمواج كالعادة على شاطئ جزيرة نائية، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو إذا كانوا قد وصلوا إلى المدينة، فقد وصلوا إلى الميناء، فكيف يعقل أن يحدث كل هذا أمام الصينين ولا ينقذونهم؟، وهذا ما حدا بالسارد أن يصحح العبارة ويرفع التناقض بقوله:" ونحن نبحر في بحر الصين".

3/8 ما جاء في الحكاية أن قائد المركب (الريس) في خضم العاصفة ' أخرج من ذلك الصندوق كتابا صغيرا و قرأ فيه' و أعلم الركاب بأن قراءته تدل ' على أن كل من وصل إلى هذه الأرض لم ينج منها' ؛ ولكن السارد في النص المترجم أخرجها من دائرة القراءة العلمية على بساطتها إلى دائرة الشعوذة والسحر بقوله:" وفتح كتابا ، ترنم بصوت مرتفع ببعض التعويذات الغريبة' ، وكأن الشرقيين بل المسلمين لم يكن لهم علم بالملاحة البحرية وإن كان فهو أقرب للشعوذة والتدجيل والسحر.

4/8 وعبارة 'أكثر رهبة من الرعد المدوي عبر البحر المحيط العظيم' التي سببتها حركة الحوت العظيم واندفاعه تجاه المركب زيادة من السارد لإشاعة جو الفزع في المشهد.

5/8 وحرصا على تفادي التكرار في اللغة السردية المكتوبة، عمد السارد إلى حذف أثر رؤية الحوت الأول على الجماعة ' ففزعنا منه، وقد بكينا على أنفسنا بكاء شديدا، وتجهزنا للموت وصرنا ننظر إلى ذلك الحوت ونتعجب من خلقته الهائلة'، ثم لدى رؤية الحوت الثاني' فعند ذلك ودعنا بعضنا بعضا ونحن نبكي على أرواحنا' ، ثم لدى رؤية الثالث ' وصرنا لا نعي و لا نعقل، وقد اندهشت عقولنا من الخوف و الفزع' ولخص العبارات في عبارة واحدة "استولى الفزع على قلوبنا لما رأينا حوتا هائلا، عظيما كالجبل،مندفعا بسرعة نحونا، يتبعه حوت آخر ليس أقل منه، وثالث أعظم من الاثين مجتمعين'.

6/8 والمتأمل في مشهد غرق المركب وتهديد الحيتان له، ليجد في الحكاية أن الغرق كان بفعل الريح وليس بسبب الحيتان، وهذا ما جعله أقل توترا و إثارة مما لو بقي المركب في قبضة الحوت الأكبر كما فعل السار في الترجمة حين جعل منه مشهدا عجائبيا حقا 'وقفز هذا الوحش الأخير من الأمواج المندفعة ، فاتحا فاه الضخم الواسع ، ممسكا بين فكيه المركب بكل ما كان فيه، وألقيت بنفسي في البحر قبل أن يبتلع المركب ويختفي تحت الأمواج مع رفيقيه ' ، ولا يوجد في نشوز مع خط الحكاية ؛ لأن القائد حين قرأ، قال :" فكل مركب وصل إلى هذا الإقليم يطلع له حوت من البحر فيبتلعه بجميع ما فيه."

7/8 وبدلا من القول:" فلحقت لوحا من ألواح المركب، وتعلقت به، ثم إني طلعت عليه وركبته " اكتفى السارد بفعل واحد في قوله:" تمسكت بقطعة من الخشب سقطت من المركب المفقود"، وبدلا من القول :" وقد صارت الأمواج و الرياح تلعب بي على وجه الماء و أنا في أشد ما يكون من المشقة والخوف والجوع والعطش " لخص العبارة في قوله:" ، أصارع الأمواج العظيمة ليومين وليلتين " .

8/8 مراجعة السندباد لأمره في الحكاية أفضت إلى لوم النفس 'صرت ألوم نفسي' ، ثم التوبة من السفر' قد تبت إلى الله تعالى توبة نصوحا عن السفر..' ، بينما ارتبطت في الترجمة بمقدور غير محسوم بعد ، إما إلى هلاك بالغرق ، أو نجاة ، وإن حدثت قال:" وقطعت عهدا على نفسي ألا أفكر أبدا طوال حياتي في السفر مرة أخرى".

9/8 وإذا كان الشيخ في الحكاية قد سكت السارد عند حد ' وهيأ لي شيئا من الطعام الفاخر'، فإن السارد في الترجمة فسر الفاخر لديه وبالأحرى في بيئته بـ ' وأمتعني بسخاء بطعام وخمر فاخرين '

10/8 حدد السارد في الحكاية اليوم الرابع كيوم لزيارة الشيخ للسندباد في غرفته لكون الضيافة ثلاثة أيام عند العرب ' فلما كان اليوم الرابع تقدم إلي الشيخ ' ، في حين لم يحدد السارد في الترجمة واكتفى بـ ' عندما تعافيت تماما، زارني في غرفتي' لأن البيئة الهدف

تختلف عن البيئة المصدر ثقافيا ، وأما مدة الزيارة أهملها السارد في الحكاية وقصرها على العرض التجاري الذي اقترحه الشيخ على ضيفه ، وأما في الترجمة ، فقد جعل السارد ذلك العرض ثانويا بدليل أنه نبس به وهو يغادر الغرفة بعد فض الجلسة 'وقبل مغادرته لغرفتي، التفت إلي وقال '، ولكي يظهر له صفاء نيته في عرضه وخلو نفسه من الطمع في متاع ضيفه وإن كان مغريا وهو خشب الصندل.

11/8 لم يهتم السارد في الأصل بوصف الحشد في السوق بسبب خشب الصندل لقيمته؛ بينما وقف السارد في الترجمة مليا في وصفه 'هناك رأيت حشدا مثيرا معجبا بشيء على الأرض' يفسره ' هتاف من إطراء المتحمس' وهذه اللحظة لا يفوتها السارد دون التعمق فيها لأننا بصدد لغة سردية رفيعة تستحق التأثير و التنويه ، إذ يحكي عن نفسه :"مندفعا في طريقي عبر إيماءات التجار" ثم يركبه الذهول قائلا :" عندما أدركت أن مركز الاهتمام لم يكن شيئا آخر سوى متن رمثي (الفلك) الذي جدفت به النهر"

12/8 وحرصا على جعل الحوار حيا ورشيقا ، وقف السارد في الترجمة عند المزاد العلني ونقل لنا صورة حية منه مثلما يقع تماما في المزادات في الواقع، وابتعد بالمشهد عن التحرج والاستغلال وبخس الثمن، حاصرا إياه في قضية البيع والشراء فقط.

13/8 إن الفرق بين السارد في الأصل أمام مشهد دخول العريس على عروسه والسارد في الترجمة فرق مادي بالأساس، فالسياق في الحكاية جرى مجرى الوصف و الانبهار بالجمال"فرأيتها في غاية الحسن و الجمال بقد واعتدال،' وما يزين هذا الجمال 'وعليها شيء كثير من أنواع الحلي و الحلل و المعادن والمصاغ و العقود و الجواهر' وليست أية زينة ، زينة الأميرات أو الثريات 'الثمينة التي قيمتها ألوف الألوف من الذهب ، ولا يقدر أحد ثمنها'.بينما جرى في الترجمة مجرى الطمع في في تلك الآلىء و الجواهر بقوله :" وابتهجت لما رأيتها مزينة باللآلىء و الجواهر"؛ وذلك ربما لكونه فهم أو أراد أن يقدم بطله ماديا وفق العقيدة الغربية في الحياة.

14/8 وبخصوص التسبيح الذي تسبب في سقوط إخوة الشياطين وإلقائه من على ظهر أحدهم على قمة جبل ، ولقائه بالغلامين الصالحين والعصا الذهبية التي وهباه إياها لم يقتنع السارد في الترجمة أن تكون العصا أداة سحرية يستعملها البطل في إنقاذ الرجل من الحية كما حدث في النص الأصل، وإنما تركها عملية في حدود وظيفتها وهي ' التوكز' لا غير، وتعليل هذا الإجراء من السارد هو التخفيف من غرابة الحدث ، ومحاولة إبقاء النص في سياق أقرب إلى الواقعية المثيرة والمغامرة العجيبة ولكنها ممكنة ؛ لأن الطيران مع جنس الظاهرهم بشر يتحولون في زمن معين إلى مجنحين إلى حدود السماء الدنيا من أعجب العجائب ، فكيف إذا زدنا العصا الذهبية كعجيبة أخرى ، فأنى للقارئ الهدف أن يلتقط أنفاسه!

15/8 وتتميز لغة السارد في الترجمة بأنها لغة سرد حديثة بامتياز سواء على مستوى سرد الأحداث وترتيبها ، أو الإيجاز، أو تفعيل الحوار. فقد عالج السارد الحوار على بطريقة ذكية إذ قدم الدافع من وراء طرح السؤال قبل طرحه ' مصمما على معرفة سبب استيائه، ذهبت إليه وسألته بلطف:' أهكذا يتصرف الأصدقاء مع الأصدقاء؟' ؛ ثم مهد للإجابة بحالة الاتزان للمجيب ' فأجاب الرجل الطائر الذي هو الآن غير غاضب ' ليوضح أن السقوط ' كان بسبب التسبيح.

17/8 والمعنى المفهوم من إجابة زوجة السندباد له أن هؤلاء أخوة الشياطين لا يعبدون الله الواحد الأحد، في السياق وعبارة ' لا يعلمون الله ' تبدو غير مناسبة في نظر سارد الترجمة، ولذا نراه اختار بدلها عبارة 'وليس لهم معرفة بالله الحق' وهذا أنسب.

18/7 واختار سارد الترجمة أن يختم الحكاية بتوثيق الصداقة بين الرجلين على نحو يوحي بواقعية العلاقة بين طرفين مسميين في'وبقي الحمال زائرا مخلصا لبيت صديقه الشهير،وعاش الاثنان في صداقة وسلام..'، دون إرسال معاني العشرة والمودة والبسط والفرح والانشراح في الأصل على ضمير الجماعة الغائبين دون قيد أو تعيين.

5. 2 إعادة كتابة الحكاية في اللغة العربية

(إعادة الصياغة بتصرف)

5. 2. 1 النص : السندباد البحري ، كامل الكيلاني

5. 2. 1. 1 الرحلة الأولى كنموذج ومقارنتها بترجمة جالان

أ-العنونة:

الجدول رقم(9)

العناوين	
تمهيد	(4) حقيقة الجزيرة
(1)الْهِنْدِبَادُ الْحَمَّالُ	(5) كيف نجوت من الغرق
(2) صَاحِبُ الْقَصْرِ	(7) حصان البحر
(3) شَكْوَى الهندبادِ الحمَّالِ	(8) في حضرة المهرجا
(4) فِي حَضْرَةِ السِّندبادِ	(9) على شاطئ البحر
أسئلة	((10) عجائب الهند
الرحلة الأولى (على ظهرِ حُوت)	(11) اللقاء بعد اليأس
(1)السِّنْدِبَادُ بَعْدَ وَفَاةِ أبيهِ	(12) العودة إلى الوطن
(2) دُوَارُ الْبَحْرِ	(13) في بغداد
(3) على ظهر حوت	(14) دهشة الحاضرين
(6) خدم المهرجا	

ب- النسخة المعتمدة:

الجدول رقم (10)

مقارنة نص الكيلاني بترجمة جالان		
التمهيد		
نص الكيلاني		**ترجمة جالان**
1	حَمَّالٌ فَقِيرٌ، اسْمُهُ " الْهِنْدِبَادُ "	un pauvre porteur qui se nommait Hindbad.
2	..كَيْفَ تَسْأَلُ هَذَا السُّؤَالَ؟ كُلّهَا مَنْ يَجْهَلُ بَغْدَادَ "السِّنْدِبَادَ الْبَحْرِيَّ"...	vous demeurez à Bagdad, et vous ignorez que c'est ici la demeure du seigneur Sindbad le marin
3	وَكَانَ كَثِيرًا مَا يَسْمَعُ النَّاسَ يَتَحَدَّثُونَ بِمَا نَالَهُ" السِّنْدِبَادُ" مِنْ ثَرْوَةٍ طَائِلَةٍ	Le porteur, qui avait ouï parler des richesses de Sindbad,
4	فَصَاحَ غَاضِبًا	et dit assez haut pour être entendu
5	.. فَمَاذَا صَنَعَ السِّنْدِبَادُ حَتَّى اسْتَحَقَّ هَذِهِ النِّعْمَةَ؟ وَمَاذَا فَعَلْتُ أَنَا حَتَّى كتب علي هذا الشقاء ؟	Qu'a-t-il fait pour obtenir de vous une destinée si agréable ?
6	وَأُزِيلَ مَا عَلِقَ بِذِهْنِكَ مِنَ الْوَهْمِ (فيما يتعلق بالثروة)	Vous n'avez peut-être entendu parler que confusément de mes étranges aventures ? Qu'ai-je fait pour en mériter une si rigoureuse ?

ج- تحليل الجدول رقم (10):

1/10 وفي الأصل اسمه ' السندباد' وهذا الذي اعتمده برتن ولين وباين.

2/10 وكما أسلفنا أن سؤال الحمال للبواب ماخطر بباله في الأصل ، وإنما كان توسعا من توسع جالان ، وهو بارع في هذا.

3/10 و في الأصل لا يوجد سابق علم للحمال بشخصية السندباد ولا ثروته، خلاف

لما أثبته جالان.

4/10-5 وهذا أيضا يتنافى مع البيئة الثقافية الإسلامية التي تنبذ القنوط واليأس من رحمة الله، وكما قلنا سابقا أنه لم يكن اعتراضا على القدر، وإنما هي شكوى في سياق التسليم، وما يهمنا ،هنا، أن الكاتب يجهل أو يتجاهل خصوصية بيئته الثقافية أولا يحترم النص العربي على وضوحه.

6/10 وفي الأصل أن 'لا وهم' لدى الحمال حول ثروة السندباد طالما لم يسمع به من قبل، ولكن الوهم، هنا، ترتب عما قيل فيه بخصوص ثروته،استنادا إلى ترجمة جالان الذي انفرد بهذه التوسعات.

د- الجدول رقم(11) الخاص بالرحلة الأولى:

الرحلة الأولى		
	نص الكيلاني	نص جالان
	"إن الْفَقْرَ — فِي آخِرِ أَيَّامِ الإِنْسَانِ وَاحْتِمالَ ذُلِّ السُّؤَالِ، مِمَّا لَا تَرْضَاهُ نَفْسُ الْكَرِيمِ، وَإِنَّ الْكَسَلَ مِفْتَاحُ الْفقر"	Je considérai encore que c'était la dernière et la plus déplorable de toutes les misères que d'être pauvre dans la vieillesse.
2	"مَنْ لَمْ يَرْكَبِ الأَهْوَالَ لَمْ يَنَلِ الرَّغَائِبَ "	تحوير للأصل
3	وَسَارَتْ فِي طَرِيقِ الْخَلِيجِ الْفَارِسِيّ.	par le golfe Persique,
4	فَلَمْ أَكَدْ أَرْكَبُ الْبَحْرَ حَتَّى اعْتَرَانِي دُوَارٌ	Je fus d'abord incommodé de ce qu'on appelle le mal de mer
5	لَوْلَمْ أَتَعَلَّقْ بِلَوْحٍ مِنَ الْخَشَبِ الَّذِي	de me prendre à une pièce de bois

	أَتَيْنَا بِهِ مِنَ السَّفِينَةِ لِلْوَقُودِ	qu’on avait apportée du vaisseau pour faire du feu.
6	" المَهَرَاجَا " قَدَّمُونِي إِلَى مَلِكِهِ	
7	وَأَرَدْتُ أَنْ أُكَافِئَهُ عَلَى صَنِيعِهِ فَرَفَضَ وَلَمْ يَقْبَلْ مِنِّي شَيْئًا.	je le priai d’accepter quelques marchandises que je lui présentai : mais il les refusa.

هـ – تحليل الجدول رقم (11) الخاص بالرحلة الأولى:

1/11 وفي الأصل حكاية عن سيدنا سليمان بن داود عليهما السلام قوله": ثلاثة خير من ثلاثة: يوم الممات خير من يوم الولادة، وكلب حي من سبع ميت، والقبر خير من الفقر." والظاهر في قوله أنه اتكأ على قول جالان :" إن من أشد أنواع الشقاء أن يكون الإنسان فقيرا في كبره" فأخذه وزاد فيه مفسرا بعبارة ' " .. وَاحْتِمالَ ذُلِّ السُّؤَالِ، مِمَّا لَا تَرْضَاهُ نَفْسُ الْكَرِيمِ، وَإِنَّ الْكَسَلَ مِفْتَاحُ الْفقر".

2/11 وهذا القول تحوير للأبيات الشعرية التي استشهد بها السندباد في استنهاض همته وحثها على المخاطرة لنيل العيش الكريم:

بقدر الكد تكتسب المعـــــالي ومن طلب العلى سهر الليـالي

يغوص البحر من طلب اللآلىء ويحظى بالسيـــادة والنـــوال

ومن طلب العلى من غير كــد أضاع العمرفي طلب المحــال

3/11 وإذا كنا قد وقفنا عند تسمية الخليج العربي بالفارسي وغلبة هذا الاسم عليه عند الغرب واعتراض العرب عليه، فإن كاتبنا تماهى مع الموقف الغربي ، وكأن الأمر ليعنيه، مع أنه يتوجه بهذا النص إلى الناشئة من الأمة العربية، ونستنتج من هذا أنه أخذ عن جالان غثه وسمينه، دون تمييز وللأسف.

4/11 ودوار البحر لم يرد على لسان سارد الحكاية في االأصل، ولا نراه مثبتا إلا في نسخة جالان ومن اعتمد نسخته في الترجمة.

5/11 وفي الأصل ' ولكن الله تعالى أنقذني ونجاني من الغرق ورزقني بقطعة خشب كبيرة من القصع التي كانوا يغسلون فيها'.

6/11 والملاحظ أن الكاتب قد اعتمد أسم ' المهرجا' تماما كما وردت في ترجمة جالان، بينما جاء في الأصل ' المهرجان'.

7/11 وفي الأصل ' ثم أعطوني البضائع فوجدت اسمي مكتوبا عليها ولم تنقص منها شيء، ففتحتها وأخرجت منها شيئا نفيسا غالي الثمن،.. وطلعت به إلى الملك..' ومحاولة المكافأة لم ترد إلا في ترجمة جالان دون غيره.

5. 2. 1. 2 الرحلة السابعة ومقارنتها بترجمة جالان

أ- العنونة : الجدول رقم 12

الرحلة السابعة (مع الأفيال)		
	العناوين	
	(1) تَوْبَةُ السِّنْدِبَادِ عَنِ السفَرِ	(7) صَيْدُ الْفِيلِ
	(2) نقْضُ التَّوْبَةِ	(8) مَعَ الْأفيَالِ
	(3) فِي حَضْرَةِ الْخَلِيفَةِ	(9) مَقْبَرةُ الْفِيَلَةِ

	(4)السَّفَرُ إِلى جَزيرَةِ سَرَنْدِيبَ	(10) خَلَاصُ السِّنْدِبَادِ مِنَ الْأَسَرِ
	(5) فِي حَضْرَةِ مَلِكِ سَرَنْدِيبَ	(11) الْعَوْدَةُ إِلَى الْوَطَنِ
	(6) لُصُوصُ الْبَحْرِ	(12) فِي بَغْدَادَ
	خَاتِمَةُ الْقِصَةِ	

ب- الجدول رقم (12) الخاص بالرحلة السابعة:

شواهد حسب العناوين	الرحلة السابعة	
	نص الكيلاني	نص جالان
1	وَكَرِهَتْ نَفْسِي الْغُرْبَةَ وَالْسَّفَرَ وَشَعَرْتُ بِمَيْلٍ شَدِيدٍ إِلَى الرَّاحَةِ فَتُبْتُ عَنِ نَاعِمًا هَادِئَ الْبَالِ لَا يُعَكِّرُ » بَغْدَادَ « الْسَّفَرِ تَوْبَةً صَادِقَةً	j'abandonnai absolument la pensée d'en faire jamais d'autres.. je m'étais bien promis de ne plus m'exposer aux périls que j'avais tant de fois courus
2	إِذْ جَاءَنِي رَسُولٌ مِنْ قِبَلِ الْخَلِيفَةِ "هَارُونَ الرَّشِيدِ " يَسْتَدْعِينِي إِلَى مُقَابَلَتِهِ	« Le calife, me dit-il, m'a chargé de venir vous dire qu'il veut vous parler. »
3	لِتَذْهَبَ إِلَى مَلِكِ " سَرَنْدِيبَ" تَحْمِلَ إِلَيْه هَذِهِ الْهَدِيَّةَ وَتُبَلِّغَهُ سَلَامِي وَتَحِيَّاتِي" فَوَقَعَ عَلَيَّ هَذَا الْخَبَرُ وُقُوعَ الصَّاعِقَةِ،	que vous alliez porter ma réponse et mes présents au roi de Serendib. Le commandement du calife fut un coup de foudre pour moi
4	وَمَنَحَنِي أَلْفَ دِينَارٍ — مُكَافَأَةً	Il en eut beaucoup de joie et me fit

donner mille sequins pour les frais de mon voyage.	لِي عَلَى ذَلِكَ — ثُمَّ أَمَرَ لِي بِمَالٍ كَثِيرٍ — فَوْقَ مَا أَعْطَانِي — لِأُنْفِقَ مِنْهُ عَلَى هَذِهِ الرِّحْلَةِ.	
Ce prince me reconnut d'abord et me témoigna une joie toute particulière de me revoir.	وَلَمْ أَكَدْ أَذْهَبُ إِلَى مَلِكِ " سرنديب" حَتَّى أَقْبَلَ عَلَيَّ وَفَرِحَ بِقُدُومِي فَرَحًا شَدِيدًا	5
Trois ou quatre jours après notre départ, nous fûmes attaqués par des corsaires	وَفِي الْيَوْمِ الْخَامِسِ فَاجَأَنَا لُصُوصُ الْبَحْرِ فَقَتَلُوا كُلَّ مَنْ قَاوَمَهُمْ شَرَّ قِتْلَةٍ وَسَلَبُوا مَا مَعَنَا مِنْ ثَرْوَةٍ وَمَتَاعٍ وَأَسَرُوا مَنْ بَقِيَ مِنَّا وَوَقَعْتُ فِي قَبْضَتِهِمْ أَسِيرًا،	6
Alors il me donna un arc et des flèches, et m'ayant fait monter derrière lui sur un éléphant	فَأَعْطَانِي قَوْسًا وَنِبَالًا وَأَرْكَبَنِي مَعَهُ فِيلًا	7
où nous creusâmes une fosse dans laquelle nous enterrâmes l'éléphant que j'avais tué Je continuai cette chasse pendant deux mois,.	وَمَا زِلْتُ أَصْطَادُ فِي كُلِّ يَوْمٍ فِيلًا وَأَدْفِنُهُ حَتَّى مَضَى عَلَيَّ شَهْرَانِ	8
je me levai et remarquai que j'étais sur une colline assez longue et assez large, toute couverte d'ossements et de dents d'éléphants	وَنَظَرْتُ فِيمَا حَوْلِي فَرَأَيْتُ كَوْمَةً مِنْ عِظَامِ الْأَفْيَالِ وأَنْيَابِهَا فَأَدْرَكْتُ أَنَّهَا لَمْ تُحْضِرْنِي إِلَى هَذَا الْمَكَانِ إِلَّا لِأَكُفَّ عَنْ قَتْلِهَا	9

10	وَقَالَ لِي: " لَقَدْ هَدَيْتنِي إِلَى طَرِيقِ ثَرْوَةٍ طَائِلَةٍ لَمْ أَكُنْ لِأَحْلُمَ بِهَا مِنْ قَبْلُ .وَقَدْ أَعْتَقْتُكَ وَجَعَلْتُكَ حُرًّا	me dit-il (car je ne veux plus vous traiter en esclave, après le plaisir que vous venez de me faire par une découverte qui va m'enrichir), que Dieu vous comble de toutes sortes de biens et de prospérités ! Je déclare devant lui que je vous donne la liberté
11	وَذَهَبْتُ مَعَ قَافِلَةٍ كَانَتْ سَائِرَةً إِلَى بَغْدَادَ وَمَا زِلْنَا سَائِرِينَ فِي الْبَرِّ أَيَّامًا وَلَيَالِيَ حَتَّى وَصَلْنَا إِلَيْهَا.	je me joignis à une grosse caravane de marchands… Toutes ces fatigues finirent enfin j'arrivai heureusement à Bagdad.
12	وَقَالَ لِي(أي الخليفة) : " لَقَدْ أَقْلَقَنِي غِيَابُكَ وَخَشِيتُ عَلَيْكَ أَنْ يَكُونَ قَدْ أَصَابَكَ سُوءٌ، فَمَاذَا عوقك ؟ "	Ce prince me dit que la longueur de mon voyage lui avait causé de l'inquiétude, mais qu'il avait pourtant toujours espéré que Dieu ne m'abandonnerait point.
13	وَلَمَّا انْتَهَى السِّنْدِبَادُ مِنْ كَلَامِهِ، الْتَفَتَ إِلى الْهِنْدِبَادِ الْحَمَّالِ وَقَالَ لَهُ: " وَالآنَ مَا رَأْيُكَ أَيُّهَا الصَّدِيقُ؟ هَلْ سَمِعْتَ فِي حَيَاتِكَ أَغْرَبَ مِنْ هَذِهِ الْقِصَّةِ؟ وَهَلْ تَعَرَّضَ أَحَدٌ لِمِثْلِ مَا تَعَرَّضْتُ لَهُ مِنَ الْمَهَالِكِ وَالْأَخْطَارِ؟...	et s'adressant ensuite à Hindbad : « Eh bien, mon ami, ajouta-t-il, avez-vous ouï dire que quelqu'un ait souffert autant que moi, ou qu'aucun mortel se soit trouvé dans des embarras si …

5. 2. 1. 3 التحليل العام : الرحلة السابعة والمنهج المتبع في الصياغة :

1- النسخة المرجعية التي اعتمدها هي نسخة كلكتا / وترجمة جالان وليست نسخة بولاق والأحداث تكاد تكون نفسها ، وحتى الصياغة متشابهة ، وليس من المناسب أن نقف عنها مجددا طالما قد أثبت نص الرحلة الأولى هذا الحكم.

2- الوظائف التي سيطرت على النص هي الوظيفة الترفيهية والوظيفة الإرشادية والتعليمية، وذلك تماشيا مع الأغراض التي حددها في الإهداء والمقدمة وخاتمة القصة :

الإهداء :

"وَذَكَرْتُ – إِلَى هَذَا – حَاجَةَ الْأَطْفَالِ إِلَى كُتُبٍ سَهْلَةٍ تُحَبِّبُ إِلَيْهِمُ الْقِرَاءَةَ وَتَدْفَعُهُمْ إِلَى الِاسْتِزَادَةِ مِنْهَا، فَنَشَرْتُ لَهُم هَذِهِ الْقِصَّةَ الْمُمْتِعَةَ، لِيَقْرَأَهَا كِبَارُهُم وَيَقُصَّهَا الْآبَاءُ عَلَى صِغَارِهِمْ."

ونستخلص من الإهداء : أن دوافع الكتابة تنحصر في دافعين هما تحبيب القراءة للأطفال، وتمتعهم في قرائتها؛ زيادة على هذا، النص من صنف التوجه المزدوج للقارىء الكبير والصغير.

المقدمة :

" وَلَمَّا كَانَ أَطْفَالُنَا فِي حَاجَةٍ إِلَى كُتُبٍ عَرَبِيَّةٍ تُحَبِّبُ إِلَيْهِم الْمُطَالَعَةَ وَتَجْعَلُهُمْ يُقْبِلُونَ عَلَيْهَا بِشَغَفٍ،.فَشَرَعْتُ فِي نَشْرِ طَائِفَةٍ صَالِحَةٍ مِنَ الْقَصَصِ الْمُخْتَارِ مِنْ أَلْفِ لَيْلَةٍ وَلَيْلَةٍ وَغَيْرِهَا. وَقَدْ عُنِيتُ بِاخْتِيَارِ الصُّوَرِ عِنَايَتِي بِاخْتِيَارِ الْقِصَصِ، بَاذِلًا كُلَّ مَا فِي وُسْعِي فِي انْتِقَاءِ أَسْهَلِ الْأَسَالِيبِ الْعَرَبِيَّةِ الَّتِي يِفْهَمُهَا الْمُبْتَدِئُ بِنَفْسِهِ، أَوْ مَعَ قَلِيلٍ مِنَ الشَّرْحِ الَّذِي نَكِلُه إِلَى حَضَرَاتِ الْمُعَلِّمِينَ أَوِ الْآبَاءِ.

وَلَعَلَّ خَيْرَ مَا يَقُومُ بِهِ الْمُدَرِّسُ لِلطَّالِب الْمُبْتَدِيءِ — لِتَقْوِيَتِهِ فِي الْإِنْشَاءِ — أَنْ يَتَّخِذَ مِنْ أَمْثَالِ هَذِهِ القِصَّةِ المُشَوِّقَةِ، وَسِيلَةً إِلَى الْمُحَادَثَاتِ بِاللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ، ثُمَّ يَخْتِمَهَا بِتَكْلِيفِ الطَّالِبِ صَوْغَ مَا فَهِمَهُ

فِي عِبَارَةٍ عَرَبِيَّةٍ وَاضِحَةٍ.

هَذِهِ الطَّرِيقَةُ هِيَ أَوَّلُ مَرَاتِبِ الْإِنْشَاءِ، وَفِي هَذِهِ الْقِصَصِ عِبَرٌ يُمْكِنُ الْمُعَلِّمَ أَنْ يَسْتَخْلِصَهَا بِسُهُولَةٍ لِتَلَامِيذِهِ، وَلَيْسَتْ حَاجَةُ الْبَنَاتِ إِلَى هَذَا النَّوْعِ مِنَ الْقِصَصِ بِأَقَلَّ مِنْ حَاجَةِ الْبَنِينَ، وَفَّقَنَا اللهُ إِلَى الْخَيْرِ وَأَلْهَمَنَا الرُّشْدَ وَالسَّدَادَ."

ويمكن حصر الطرق المتوخاة في تحقيق الهدف الأول ' تحبيب القراءة'

أولا: إطار النص :- انتقاء أسهل الأساليب العربية يِفْهَمُهَا الْمُبْتَدِئُ بِنَفْسِهِ، أَوْ مَعَ قَلِيلٍ مِنَ الشَّرْحِ الَّذِي نَكِلُه إِلَى حَضَرَاتِ الْمُعَلِّمِينَ أَوِ الْآبَاءِ.

- اختيار الصور بعناية من طرف المؤلف

ثانيا: خارج النص مع المعلمين - المحادثة باللغة العربية - بِتَكْلِيفِ الطَّالِبِ صَوْغَ مَا فَهِمَهُ فِي عِبَارَةٍ عَرَبِيَّةٍ وَاضِحَةٍ.-استخلاص العبر

الجدول رقم (13) الخاص بالمنهج

منهج الكيلاني		
داخل إطار النص		خارج إطار النص
انتقاء أسهل الأساليب العربية	يفهمها المبتدىء	المحادثة باللغة العربية
	يشرحها الأب أو المعلم	التدريب على إعادة صياغة ما فهمه
الصور الإيضاحية	يختارها بعناية من طرف المؤلف	استخلاص العبر

وسيتم التركيزهنا على ما جاء في – داخل إطار النص– أي – انتقاء الأساليب العربية والصور الإيضاحية، وكذا عنصر من خارج إطار النص – شكلا– لأنه يتم بمعية المعلم أو الأب، وهو في نظرنا من – داخل إطار النص– وهو استخلاص العبر، وسنتتبع هذه العناصر في نص الرحلة السابعة، وسنتجاوز فحص تطابق الأحداث بين الحكاية والنص؛ لأنه كما بينا سابقا، أن الكاتب قد استند إلى ترجمة جالان، سواء في الرحلة الأولى أو في هذه الرحلة كما يوضح الجدول رقم ()

أ) الأساليب العربية:

الجدول رقم(14)

طرائق المعجم المشروح				
ص	**الاشتقاق**	**الترادف**	**الصيغ الشارحة**	
			كلمة	**جملة**
68	'الْبَقِيَّةَ الْبَاقِيَةَ' 'فَتُبْتُ عَنِ الْسَّفَرِ تَوْبَةً'	'المخَاوِفِ وَالْأَخطَارِ' 'رَاحَةٍ وَطُمَأْنِينَةٍ'	'شَيْخًا كَبِيرَ السِّنِ' 'نَاعِمًا هَادِئَ الْبَالِ' 'لَا يُعَكِّرُصَفْوِي أَيُّ كَدَرٍ'	
69		' السَّفَرِ وَالْاغْتِرَابِ' 'حَيَّيْتُهُ فَرَحَّبَ'		
70	'فَعَجِبَ مِنْ ذَلِكَ أَشَدَّ الْعَجَبِ' 'مِنْ أَعْجَبِ مَا سَمِعْتُ'	'سَلَامِي وَتَحِيَّاتِ' 'الْأَخْطَارِ وَالْمَخَاوِفِ' 'سَالِمًا آمِنًا'	'شَيْخًا كَبِيرَ السِّنّ لَا قُدْرَةَ لِي'	

71	'وَفَرِحَ بِقُدُومِي فَرَحًا شَدِيدًا' 'فَسُرَّ بِهِمَا سُرُورًا عَظِيمًا' 'فَأَسِفَ عَلَى ذَلِكَ أَشَدَّ الْأَسَفِ،' 'ثُمَّ وَدَّعْتُهُ وَأَنَا آسِفٌ عَلَى فِرَاقِهِ' 'فَقَتَلُوا كُلَّ مَنْ قَاوَمَهُمْ شَرَّ قِتْلَةٍ'	'بِالْوُدِّ وَالْإِخْلَاص' 'مِنَ الشُّكْر وَالثّناءَ' 'نَلْهُو وَنَلْعَبُ وَنُغَنّي فَرِحِينَ'	'وَ**مَنَحَنِي** أَلْفَ دِينَارٍ — مُكَافَأَةً لِي عَلَى ذَلِكَ — ثُمَّ **أَمَرَ لِي** بِمَالٍ كَثِيرٍ — فَوْقَ مَا **أَعْطَانِي**'	'فَلَمْ أَسْتَطِعْ مُخَالَفَةَ أَمْرِهِ، وَأَجَبْتُهُ بِالسَّمْعِ وَالطَّاعَة'
72	'بَعِيدَةٍ فَبَاعُونَا فِيهَا بَيْعَ الْعَبِيدِ'	'وَأَطْعَمَنِي وَكَسَانِي وَآوَانِي عِنْدَهُ'		
73	'وَشَكَرَنِي شُكْرًا جَزِيلًا' 'الْغَابَةِ فَحَفَرْنَا حُفْرَةً كَبِيرَةً' 'وَجَذَبَهَا إِلَيْهِ جَذْبَةً قَوِيَّةً'	'تُحَرِّكُ خَرَاطِيمَهَا' 'بِعُنْفٍ وَشِدَّةٍ' 'وَهِيَ تَنْظُرُ إِلَيَّ وَتُحَدِّقُ فِيَّ'		
74				'وَأَنَا بَيْنَ الْحَيَاةِ وَالْمَوْتِ' 'مِنْ شِدَّةِ مَا

				لَحِقَنِي مِنَ الْخَوْفِ' 'فَخُيِّلَ إِلَيَّ أَنَّنِي حَالِمٌ، وَكِدْتُ لَا أُصَدِّقُ مَا أَرَاهُ'
75	'لِأَحْمِلَ مِنْهُ مَا أَسْتَطِيعُ حَمْلَهُ' 'فَفَرِحَ بِذَلِكَ فَرَحًا شَدِيدًا' 'وَشَكَرَنِي عَلَى ذَكَائِي كُلَّ الشُّكْرِ' 'فَسَارَ.. وَمَا زِلْنَا سَائِرِينَ.. مَعَ قَافِلَةٍ كَانَتْ سَائِرَةً'		'وَقَدْ أَعْتَقْتُكَ وَجَعَلْتُكَ حُرًّا' 'مِنَ الْأَسَرِ وَالْعُبُودِيَّةِ'	
76	'قَابَلَنِي أَحْسَنَ مُقَابَلَةٍ' 'وَفَرِحَ بِقُدُومِي أَشَدَّ الْفَرَحِ' 'فَعَجِبَ مِنْ ذَلِكَ أَشَدَّ الْعَجَبِ' 'وَكَافَأَنِي أَجْزَلَ مُكَافَأَةٍ'	'من الْمَخَاوِفِ وَالْأَخْطَارِ' 'منَ الْمَهَالِكِ وَالْأَخْطَارِ' 'مِنَ الْمَتَاعِبِ والأَهْوَالِ'	'مُحْسِنٌ بَارٌّ بِالْفُقَرَاءِ والْمَسَاكِينِ'	' أَقْلَقَنِي غِيَابُكَ وَخَشِيتُ عَلَيْكَ' 'يَكُونَ قَدْ أَصَابَكَ سُوءٌ، فَمَاذَا

	'وَهَلْ تَعَرَّضَ أَحَدٌ لِمِثْلِ مَا تَعَرَّضْتُ' 'أَنْ أَقْضِيَ البَقِيَّةَ الْبَاقِيَةَ مِنْ عُمْرِي' 'هَادِئًا مُطْمَئنا' لِأَنَّكَ أَدْرَكْتَهَا بِجِدِّكَ وَاجْتِهَادِكَ،'	'في احْتِرَامٍ وأَدَبٍ' 'شَجَاعَتِكَ وَجُرْأَتِكَ'		عَوَّقك؟'

الشرح بمساعدة الكبار

1	'وَصَحَّ عَزْمِي عَلَى الْبَقَاءِ'(ص69)	13	'وَآوَانِ عِنْدَهُ' (ص72)	25	'وذهبت مَعَ قَافِلَةٍ كَانَتْ سَائِرَةً إِلَى بغداد' (ص75)
2	'لايعكر صَفْوِي أَيُّ كَدَرٍ'(ص69)	14	'وَفِي قُدْرَتِ أَنْ أحُسِنَهُ بَعْدَ قَلِيلٍ مِنَ الْمَرَانَةِ' (ص72)	26	'فَمَاذَا عوقك؟' (ص76)
3	' نقْضُ التَّوْبَةِ' (ص69)	15	'فَأَعْطَانِي قَوْسًا وَنِبَالًا' (ص72)	27	'وَأَمَرَ أَنْ تُكْتَبَ قِصَّتِي بِمِدَادٍ مِنْ ذَهَبٍ' (ص76)
4	'تمنيت أن تنصرف عني دَوَاعِي السَّفَرِ وَالْاغْتِرَابِ'(ص69)	16	'وَجَعَلَت تُحَرِّكُ خَرَاطِيمَهَا بِعُنْفٍ وَشِدَّةٍ' (ص72)	28	'وَكَافَأَنِي أَجْزَلَ مُكَافأَةٍ' (ص76)

5	'وَلَكِنْ مَا كُلُّ مَا يَتَمَنَّى الْمَرْءُ يدركه' (ص69)	17	'وَهِيَ تَنْظُرُ إِلَيَّ وَتُحَدِّقُ فِيَّ' (ص73)	29	'مِنَ الْمَهَالِكِ والأخطار' (ص76)
6	'عَرَضَ لِي مَا لَمْ يَكُنْ فِي الْحِسْبَانِ' (ص69)	18	'وَهَوَيْت إِلَى الْأَرَضِ' (ص73)	30	'مِنَ الْمَتَاعِبِ والأَهْوَالِ' (ص76)
7	'فَوَقَعَ عَلَيَّ هَذَا الْخَبَرُ وُقُوعَ الصَّاعِقَةِ،' (ص70)	19	'وَعَادَتِ الْفِيَلَةُ دُونَ أَنْ تَمَسَّنِي بِأَذًى،' (ص73)	31	'مَنْ لَمْ يَرْكَبِ الأَهْوَالَ لَمْ يَنَلِ الرَّغَائِبَ' (ص76)
8	'وَأَهْدَانِي شَيْئًا كَثِيرًا مِنَ النَّفَائِسِ وَالتُّحَفِ' (ص71)	20	'فَرَأَيْتُ كَوْمَةً مِنْ عِظَامِ الْأَفْيَالِ وأنْيَابِهَا' (ص74)	32	'وَقَدْ حَلَّاكَ اللهُ بِصِفَاتٍ نَادِرَةٍ' (ص76)
9	'وَسَلَبُوا مَا مَعَنَا مِنْ ثروة ومتاع' (ص71)	21	' فَكَيْفَ نَجَوْتَ؟' (ص75)	33	'وَجُرْأَتِكَ' (ص76)
10	'وَأَسَرُوا مَنْ بَقِيَ مِنَّا' (ص71)	22	'وَقَدْ أَعْتَقْتُكَ' (ص 75)	34	' بَعْدَ الثَّنَاءِ عَلَيْكَ' (ص76)
11	'فَبَاعُونَا فِيهَا بَيْعَ الْعَبِيدِ' (ص71)	23	'وَفَرِحْتُ بِخَلَاصِي مِنَ الْأَسَرِ و الْعُبُودِيَّةِ' (ص75)	35	' فَهُشَّ لَهُ السندباد وقَرَّبَهُإِلَيْهِ' (ص77)
12	'فَاشْتَرَانِي تَاجِرٌغَنِيٌّ' (ص72)	24	فَأَعْطَانِي مَالًا كَثِيرًا وَهَدَايَا نَفِيسَةً.' (ص75)	36	' وأصبح من ذلك اليوم مِنْ خِيرَةِ أَصْفِيَاءِ السندباد وأصفيائه' (ص77)

ب) العبرالمستخلصة:

الجدول رقم (15)

	الشواهد من النص	العبر
1	'مَا كُلُّ مَا يَتَمَنَّى الْمَرْءُ يُدْرِكُهُ'	درك المطالب ليست بالتمني.
2	'عَلَى تَرْكِ الْأَسَفَارِ بَعْدَ مَا لَقِيتُهُ فِيهَا مِنَ المخَاوِفِ وَالْأَخطَارِ الَّتِي تَشِيبُ مِنْ هَوْلِهَا الْوِلْدَانُ'	السفر قطعة من العذاب.
3	'فَلَيْسَ مِنَ الْمُرُوءَةِ أَنْ يَبْدَأَنِي بِالْوُدِّ وَالْإِخْلَاص فَلَا أُجِيبُهُ بِمَا هُوَ أَهْلٌ لَهُ مِنَ الشُّكْر وَالثَّنَاءِ ؟'	هل جزاء الإحسان إلا الإحسان؟
4	'وَأَنْزَلَنِي إِلَى الْأَرَضِ وَعَادَتِ الْفِيَلَةُ دُونَ أَنْ تَمَسَّنِي بِأَذًى.. فَأَدْرَكْتُ أَنَّهَا لَمْ تُحْضِرْنِي إِلَى هَذَا الْمَكانِ إِلَّا لِأَكُفَّ عَنْ قَتْلِهَا.'	وجوب احترام الحيوانات وحمايتها.
5	'وَفَرِحْتُ بِخَلَاصِي مِنَ الْأَسَرِ وَالْعُبُودِيَّةِ، وَاسْتَأْذَنْتُهُ فِي الْعَوْدَةِ إِلى وَطَنِي'	الإنسان عزيز في وطنه.
6	'وَأَمَرَ أَنْ تُكْتَبَ قِصَّتِي بِمِدَادٍ مِنْ ذَهَبٍ لِتَكُونَ عِبْرَةً لِكُلِّ مَنْ قَرَأَهَا'	لابد من أخذ العبر من كل قراءة ولو كانت حكاية.
7	'ولَسْتُ أرَى أحَدًا أجْدَرَ مِنْكَ بِالسَّعَادَةِ لِأَنَّكَ أدْرَكْتَهَا بِجِدِّكَ وَاجْتِهَادِكَ'	لا تدرك الراحة إلا بعد كد وتعب السبيل إلى الرحة شاق.
8	"مَنْ لَمْ يَرْكَبِ الأهْوَالَ لَمْ يَنَلِ الرَّغَائِبَ"	المعالي طريقها محفوف المخاطر.

الخلاصة النقدية للفصل الخامس: ص269

أ) ترجمة أندرو لونج

*- الترجمة حوارية، مفتوحة على أصوات متعددة في النص، اتبع فيها السارد الاستراتيجية التالية:

1-الالتزام الحرفي بترجمة جالان باعتبارها نصا مرجعيا بدل النص العربي

2-الموقف اللأيديولوجي الغربي من مسألة تسمية الخليج العربي بالفارسي

3-ازدواجية المتلقي للنص المترجم، خلافا لأندرولونج جالان والنص الأصل ، بتبسيط الغاية التي من أجلها تم جلب أفراس الملك المهرجان كل سنة فقط للرعي، مع أن النقطة الغرائبية في النص تكمن في تلقيحها بفرس البحر

4-التخلي عن الجانب الديني الذي يتعارض مع البيئة الفكرية الغربية في النص سواء من حيث تسليم الحمال للمقدور في شكواه ، أو إسناد النجاة والتوفيق في الأمور كلها إلى الله.

ب) ترجمة ن.ج. داوود

*- الترجمة حوارية، متعددة الأصوات، السارد في النص المترجم لا يحجب سارد النص المصدر

حاول داوود المترجم الالتزام بالنص العربي للحكاية، نسخة بولاق؛ لكنه لم يقتنع بالمطابقة الحرفية التي نجدها عند كل من برتن ولين وبين، والتقيد بالجزئيات دون الخروج قيد أنملة عن النص . فداوود يكتب بلغة حديثة ويتوجه إلى قراء ينتمون إلى المجتمع البريطاني و الأمريكي ثم الأنجلوساكسوني على العموم ، بمعنى أنه يتوجه إلى قارئ نوعي، قارئ يمارس القراءة باستمرار ، وله مواصفات معينة في القراءة ولا يقبل أي قراءة.

من الاستراتيجيات التي اتبعها في ترجمته:

الصياغة :

1- لغة السرد حديثة بامتياز : تفضيل الصياغة الحقيقية على المجازية، تفصيل العبارة، أو تصحيح، أوإتمام معناها، وإضفاء البعد المدني الراقي في لغة الحكاية، والتخلي عن عبارات اللغة الإقطاعية القديمة، والتحدث بلغة أهل الاجتماع في توصيف الكائن الحي ومصارعته من أجل البقاء بشتى الطرق استجابة لغريزته، وانتقاء الكلمات المناسبة للتعبير عما هو أنسب لنوع الانفعال، و الإيجاز لتفادي التكرار مراعاة لطبيعة الحوار الناجح.

2- الحرص على جعل الحوار حيا ورشيقا

الأحداث :

1-التصرف في ترتيب الأحداث وفق التسلسل المنطقي أثناء إقامته بمدينة المهرجان،

2-تحاشي التناقض في مشهد الغرق في بحر الصين

3- تفعيل المشهد العجائبي في قبض الحوت على المركب بفكيه وإغراقه.. خلافا للأصل.

4-التخفيف من غرابة الحدث : في إبقاء العصا في حدود وظيفتها وهي" التوكز" ،

5-الحفاظ على الطابع الشرقي للنص: نقل كلمة ' الله' كما هي في الأصل..

د) ما يتناسب مع الملامح الفردية للقارىء الغربي

1-التخلى عن أسلوب الشكوى لإيمان المجتمع الهدف بمدى نجاعة حركية الفرد في تحقيق مآربه

2-إضفاء شيئا من الواقعية على مخطط البطل المستقبلي بالأمل والشجاعة

3-الإيهام بالإلمام بدقائق الملاحة البحرية

4-إنهاء الحكاية بتوثيق الصداقة بين الرجلين على نحو يوحي بواقعية العلاقة بين الحمال وصديقه

هـ) المواقف المريبة بخصوص الشرق من طرف المترجم

1-إيراد عبارة مشبوهة: باستعماله كلمة' مخصيون' وانفراده بها دون لين – مثلا وبرتن وبين واندرو لونج وجالان، والكلمة لها دلالتها الجنسية الواضحة وتتكرر في نهاية الرحلة الأولى ص11، مع أن ما فهمناه من ملامح لغته الأولية تكتنفها العصرنة، وتتقيد بمواصفات القراءة المشروطة، أم تراه تعمد إيرادها للدلالة على موقف إيديولوجي تجاة الإسلام القديم في نظره ؟ أم هي من رواسب الكتابات الاستشراقية عن الشرق الإسلامي وتراثه؟

2-موقف مريب عندما أخرج قائد المركب من صندوقه كتابا وقرأ فيه ، إذ ولكن السارد في النص المترجم أخرجها من دائرة القراءة العلمية على بساطتها إلى دائرة الشعوذة والسحر بقوله:" وفتح كتابا ، ترنم بصوت مرتفع ببعض التعويذات الغريبة'، وكأن الشرقيين بل المسلمين لم يكن لهم علم بالملاحة البحرية وإن كان فهو أقرب للشعوذة والتدجيل والسحر.

كامل الكيلاني:

أ) مرجعية الكيلاني:

– النسخة المرجعية التي اعتمدها هي نسخة كلكتا / وترجمة جالان وليست نسخة بولاق والأحداث تكاد تكون نفسها ، وحتى الصياغة متشابهة سواء من حيث الاعتراض على القدر مما يتنافى مع البيئة الثقافية الإسلامية، أو تسمية الخليج العربي بالفارسي ،أو استعماله لفكرة فكرة الإصابة بدوار البحر، أو الاعتماد على شواهده دون الأصل، و الاكتفاء باسم ' المهرجا' دون الأصل.

ب) **الاستراتيجيات المتبعة :**

1- الوظائف التي سيطرت على النص هي الوظيفة الترفيهية والوظيفة الإرشادية والتعليمية، وذلك تماشيا مع الأغراض التي حددها في الإهداء والمقدمة وخاتمة القصة:

2- تنحصر دوافع الكتابة في دافعين هما تحبيب القراءة للأطفال، وتمتيعهم في قراءته؛ وازدواجية القارىء بالنسبة للنص الموجه.

ويمكن حصر الطرق المتوخاة في تحقيق الهدف الأول ' تحبيب القراءة'

أولا: داخل إطار النص :– انتقاء أسهل الأساليب العربية بِفْهَمُهَا الْمُبْتَدِئُ بِنَفْسِهِ، أَوْ مَعَ قَلِيلٍ مِنَ الشَّرْحِ الَّذِي نَكِلُه إِلَى حَضَرَاتِ الْمُعَلِّمِينَ أَوِ الْآبَاءِ.

– اختيار الصور بعناية من طرف المؤلف

ثانيا: خارج النص مع المعلمين: – المحادثة باللغة العربية – تَكْلِيفِ الطَّالِبِ صَوْغَ مَا فَهِمَهُ فِي عِبَارَةٍ عَرَبِيَّةٍ وَاضِحَة– استخلاص العبر

الفصـــــــــــــل السادس

تكييف حكاية السندبـــــاد البحـــــــري في الكتـــــاب المصـــــور الحـــــديث الموجـــه للأطفـــــال و النـــــاشئـــــة

ص 273

6. 1 تكييف حكاية السندبـــاد البحـــــري في اللغة الإنجليزية ص 274

حكايات كلاسيكية قصيرة . السندباد- سر السندباد – السندباد في أرض العمالقة

لـ ليدميلا زيمان

Classic Short Stoies
Sindbad /Sindbad's Secret/Sindbad in The Land of Giants , Retold and Illusrated by Ludmila Zeman, Tundra Books1999

فحص المرافقات النصية :

في تعاملنا مع نصوص ليدميلا زيمان التحديثية الثلاث لحكايات السندباد : "سندباد" ، "سندباد في أرض العمالقة"، " وسرسندباد" ، يجدر بنا أن نوسع من دائرة البحث وأدواته، لنفحص إلى جانب صياغة الأحداث وترتيبها، جانبا آخر يبدو أساسيا في حقل الترجميات بشكل عام ، وفي أدب الأطفال بشكل خاص ، وهو جانب المرافقات النصية التي تقع خارج النص؛ ولكنها هي من الأهمية بمكان، بحيث توفر للباحث معلومات هامة عن الدافع من الترجمة أو الهدف منها أو الاستراتيجية (الطريقة) المتبعة فيها أو أهمية العمل المترجم في نظر المترجم وفي منظور الثقافة الهدف؛ ونعني بالمرافقات – هنا- عنوان الكتاب، والإهداء والمقدمة، والخاتمة، والشروحات، والهوامش، وملاحظة المؤلف في آخر العمل، وما كتب على ظهر الغلاف الخارجي؛ وكذلك جانب الرسوم الإيضاحية المرافقة لنص الحكاية الخطي وما تقوم به من إتمام المعاني الناقصة أو توضيحها، والتي غالبا ما تتقاسم معه عدد صفحات الكتاب في أدب الأطفال.

وعليه سنتبع الطريقة التالية في التعامل مع هذا النوع من النصوص الخاصة:

1-فحص كل من العنوان

2-استخلاص المنهجية التي سارت عليها المترجمة على ضوء كل من الإهداء، والملاحظة في آخر النصوص، وظهر الغلاف.

3-فحص الحبكة: (الحدث، وجزئية الحدث، وملامح البطل)

4-فحص الرسوم.

6. 1. 1 النص الأول

6. 1. 1. 1 العنوان: سندباد Sindbad

لقد جرى في النسخ الإنجليزية إطلاق " سندباد البحار- Sindbad The Sailor أو Sindbad The Seaman" بدون " أل" التعريف العربية وذلك طلبا للتخفيف، وتكيفا مع قواعد اللسان الإنجليزي ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل تطلب التخفيف فيما بعد التخلي عن حرف (الدال-d) حتى أصبح الاسم " سنباد- Sinbad ".

والراجح أن اختيار" سندباد" دون البحري لهذا النص جاء تطابقا مع هتاف رجال " السندباد" في موكبه الذي مر بالحمال، وأثار حفيظته، "إذ كيف يحمل معه نفس الاسم، وهو على غناه ، وأنا على بؤس وشقاء ! " ، وبالفعل، قد كان الاسم سببا لتكلم الحمال، وسببا لسماعه من قبل السندباد، وسببا للإرسال في طلبه، ومنها التعارف، وهلم جرا (ص8). واختيار هذا الاسم كذلك أنسب للدمج بين الرحلة الأولى والرحلة الثانية، لأنه إذا كان لكل رحلة عنوان، فإن الرحلة الأولى يكون عنوانها المناسب " الجزيرة الحوت " ، في حين يكون عنوان الرحلة الثانية " وادي الألماس"، ولذا فالاكتفاء باسم سندباد دون توصيف يفي بغرض الرحلتين.

6. 1. 1 . 2 الإهداء:

أفصحت المترجمة في الإهداء أنها اشتغلت 'إلى جانب أبيها على فيلم حكايات ألف ليلة وليلة' مما يدل على أنها تأثرت بالجانب المرئي في العمل الإبداعي بحكم أنها فنانة(ص5).

5.1 .1 .3 ملاحظة المؤلفة (ص30):

1-حكايات السندباد أصبح من كلاسيكيات أدب الاستكشاف.

2-شخصية تاريخية هامة لأن رحلاته قد ارتبطت بأسفار حقيقية للعرب.

3-تأثير الفن الفارسي في الرسوم التوضيحية للكتاب: في خط اليد، والتصميم، والزخرفة (بالذهب المخطوطات زخرفة()، و وتزيين الحواشي

4-درست المنمنمات الفارسية، السجاد الشرقي، المخطوطات المرفوقة بالرسومات، ولوحات الرسم الإسلامي في متحف لندن، وباريس، ونيويورك، وبرلين.

5-هدفها الأول هو أن أعطي الأطفال معنى عن التاريخ و الجغرافيا ، والثقافات الشرقية.

6- اكتشافها للقيمة العظيمة للحكايات: - تذوق الأدب - طريقة السرد، أي الخطاب الأنيق و- المهارة في تقديم الكلمات بطريقة ذكية.

6. 1. 1 . 4 الغلاف الخارجي الظهر:

1-الحكي طريقة للحياة(شهرزاد الجميلة أنقذت نفسها)

2-دمج الرحلة الأولى و الثانية (تدعو ليدميلا زيمان القراء الصغار إلى السفر مع سندباد إلى جزيرة كالجنة اكتشفها وهي في حقيقتها ظهر حوت (كبير)، وإلى جبل هو بيضة طائر(عملاق)، ووادي مملوء بالجواهر الكريمة.)

6. 1. 2 النص الثاني:

6. 1. 2. 1 العنوان :

سندباد في أرض العمالقة Sindbad in The Land of Giants

وطالما اكتفت المترجمة بنص الرحلة الثالثة في الأصل، فكان العنوان متطابقا تماما مع مضمون الحكاية.

6. 1. 2. 2 ملاحظة المؤلفة: ص32

1-الحكي بعث للحياة، فشهرزاد ' شهرزاد لم تنقذ نفسها فقط، ولكن كذلك عالجت الملك من الضغينة والخوف'، و السندباد 'يتبع طريقها في إنقاذ نفسه من الغرباء الذين قبضوا عليه' ، والمترجمة متأثرة بدورها بشهرزاد والسندباد في إعادة سرد الحكاية بطريقة مرئية.

2-حكاية السندباد مشبعة بالحكمة.

3-تظهر قيمة الثقافات الأخرى في المجتمع العالمي اليوم.

4- التعريف بالجانب الجغرافي والسياحي: (سندباد وتجارته عبر البحار سمحت لي بإظهار المحيطات البعيدة، الأراضي العجيبة للشرق الأوسط و جنوب آسيا، والمعالم العجيبة مثل معبد أونغور Angkor الكبير في كومبودجيا اليوم- الذي يعتبر دائما تحفة عالمية رائعة).

6. 1. 3 النص الثالث :

6. 1. 3 . 1 العنوان : سر سندباد Sindbad's Secret

واختيار هذا العنوان للرحلة الثالثة كان تطابقا مع سر رحلته الأخيرة العجيبة.

6. 1. 3 . 2 ملاحظة المِؤلف: (الصفحة الأخيرة)

1-ثراء حكايات السندباد من الناحية التاريخية، وكذا من الناحية الإنسانية: (الحب، الجشع ، الألم، السعادة، الخوف، والأمل.)

2- توخي الأصالة في محاولة تصوير العناصر الأساسية للثقافة والتاريخ.

3-احتواء روح المغامرة لدى البطل.

4-التواصل مع البعد الفلسفي للحكاية : رفاهيته أتت بعد جهد وكفاح و ألم.

5-الحكمة التي اكتسبها تتلخص في الحب أهم ثروة، (الحب الذي وجده في بيته ووسط أسرته) وهو رأي الحمال.

ونخلص من فحص المرافقات إلى النتائج المثبتة في الجدول التالي رقم (16):

6. 1. 4 البطاقة البيانية للمنهج المتبع:

6. 1. 4. 1 قيم الحكاية (الجدول رقم 16)

قيمة الحكاية				
التصنيف	**الناحية الفنية**	**الناحية التاريخية**	**الناحية الإنسانية**	**الناحية الثقافية**
كلاسيكيات أدب الاستكشاف	تذوق الأدب طريقة السرد،	الرحلات قد ارتبطت بأسفار حقيقة للعرب	الحب، الجشع، الألم، السعادة، الخوف،والأمل	تظهر قيمة الثقافات الأخرى في المجتمع العالمي اليوم.
(الملاحظة ص30 نص سندباد)	**(الملاحظة ص30 نص سندباد)**	**(الملاحظة ص30 نص سندباد)**	**(الملاحظة ص32 نص سر السندباد)**	**(الملاحظة ص32، نص سندباد في أرض العمالقة)**

6. 1. 4. 2 المضامين (الجدول رقم 17)

الهدف	الأصالة	التمثل	البعد الفلسفي	الحكمة
تزويد الأطفال بمعنى التاريخ و	الأصالة في محاولة تصوير	احتواء روح المغامرة لدى	رفاهيته أتت بعد جهد وكفاح و	حكاية السندباد مشبعة بالحكم

الجغرافيا، والثقافت الشرقية.	العناصر الأساسية للثقافة والتاريخ	البطل	ألم	
(الملاحظة، ص30، نص "سندباد")	**(الملاحظة،ص32 ، نص" سر السندباد")**	**(الملاحظة،ص32 ، نص" سر السندباد")**	**(الملاحظة،ص32 ، نص" سر السندباد")**	**(الملاحظةص32،ن ص سندباد في أرض العمالقة)**

6. 1. 4. 3 ما تعلق بالشكل (الجدول رقم 18)

الصياغة			**الرسوم التوضيحية**
الخطاب الأنيق والمهارة في تقديم الكلمات بطريقة ذكية.	إعادة سرد الحكاية بطريقة مرئية	دمج الرحلة الأولى و الثانية في رحلة واحدة	تأثير الفن الفارسي في الرسوم التوضيحية للكتاب.
(الملاحظة ص30 نص سندباد)	**(الملاحظة ص32، نص سندباد في أرض العمالقة)**	**(الغلاف الخارجي– الظهر– نص "سندباد")**	**(الملاحظة ص30 نص سندباد)**

6. 1. 4. 4 المزاوجة بين الكتابة الخطية والرسوم (الجدول رقم19)

"**سندباد**" ، توزيع صفحات الكتاب = (16) ورقة، و 32 صفحة			
الكتابة الخطية	المزاوجة		الرسوم الإيضاحية
	مناصفة (2/1)	مشاطرة 3/1 2= كتابة 1=صورة	مشاطرة 3/1 1= كتابة 2= صورة

ص7	ص6	ص8	ص12	ص2	
	ص15	ص10	ص13	ص9	
	ص26	ص22	ص16	ص11	
		ص24	ص17	ص14	
			ص18	ص21	
			ص19	ص23	
			ص20	ص25	
			ص29	ص27	
				ص28	
				ص 32	
1	2/1،1	1،1/ 2	ك. 8أثلاث ص.4أثلاث	ك. 8أثلاث ص.16ثلث	10صور
1+1+2/1+2+3/2+2+3/2=3/1+1+2+1=6 +1+/2/1+3/1=7ونيف			**10+5+3/1+1+3/1+1+3/1+1/ 2=17+1=18ونيف**		

النتيجة:

الصور =(18) صفحة ونيف و الكتابة الخطية=**(7)** صفحات ونيف، وهذا يعني أن مساحة الصور تتجاوز الضعفين من المساحة الورقية للكتاب ،مما يعني أن الطريقة المرئية في تصوير الحكاية غالبة بشكل كلي.

6. 1. 4. 5 المزاوجة بين الكتابة الخطية والرسوم (الجدول رقم20)

<table dir="rtl">
<tr><td colspan="6">"سندباد في أرض العمالقة"، توزيع الصفحات =16 ورقة و32صفحة</td></tr>
<tr><td rowspan="2">الكتابة الخطية</td><td colspan="2" rowspan="2">المناصفة</td><td colspan="2">المشاطرة</td><td rowspan="2">الصورة</td></tr>
<tr><td>الكتابةالخطية3/2</td><td colspan="2">الصورة 3/2</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">24</td><td></td><td colspan="2">6</td><td>2</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">25</td><td></td><td colspan="2">7</td><td>8</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">27</td><td></td><td colspan="2">9</td><td>13</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="2">10</td><td>17</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="2">11</td><td>18</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="2">12</td><td>23</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="2">14</td><td>26</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="2">15</td><td>28</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="2">16</td><td>29</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="2">19</td><td>30</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="2">20</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="2">21</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="2">22</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>ك1+
2/1</td><td>ص1+2/1</td><td></td><td>ك
13</td><td>ص26</td><td>10</td></tr>
<tr><td colspan="3">ك= (1+2/1+4+3/1)=6 صفحة ونيف</td><td colspan="3">ص=(1+2/1+8+3/2+10)=
20 صفحة ونيف</td></tr>
</table>

النتيجة: تشكل الرسوم ثلاثة أضعاف الكتابة الخطية من المساحة الورقية، مما يعكس بوضوح اعتماد الطريقة المرئية في تصوير الحكاية

6. 1. 4. 5 المزاوجة بين الكتابة الخطية والرسوم (الجدول رقم 21)

"سر سندباد" توزيع الصفحات= (16 ورقة و 32 صفحة)			
الكتابة الخطية	المناصفة	المشاطرة	الصورة
		ك.خ=3/2 ص = 3/1	ص =3/2 ك.خ 3/1
7	8		10	2
	27		11	5
	31		12	6
			13	9
			14	20
			15	24
			16	26
			17	30
			18	
			19	
			21	
			22	
			23	
			25	
			28	

			29		
1	3		16=		8
1	+1 2/1	+1 2/1		ك 16	ص 32	8
ك = (3/1+5+2/1+1+1) = 7 صفحات ونيف			**ص = (1+2/1+10+3/2+8)= 20صفحة ونيف**		
النتيجة : المساحة المخصصة للجانب البصري الملون يساوي ما يقارب ثلاثة أضعاف الجانب الخاص بالكتابة الخطية من المساحة الورقية مما يؤكد على خيار الطريقة المرئية كاستراتيجية فاعلة في تصوير الحكاية.					

6. 2 فحص النصوص:

6. 2. 1 تمهيد نص " سندباد" Sindbad

تستهل الساردة النص بتمهيد تتناول فيه شهريار الملك السفاح ، وشهرزاد التي اهتدت إلى حيلة الحكي للإبقاء على حياتها ؛ ثم تشرع في قص حكاية السندباد ، مستهلة إياها بذكر السندباد الحمال وحمولته الثقيلة ومرور موكب السندباد البحري العظيم، وشكواه من حاله، ودعوة السندباد إياه لبيته ، ومراجعته لشكواه ، وشروعه في سرد حكايته له:

' إن أباه كان تاجرا غنيا ، وأنه ورث مالا عظيما ضيعه بإنفاقه المسرف في الملذات ، ولما نفذت ثروته ، ذهب معه كل شيء، فباع ما بقي عنده، وقرر السفر في البحار.'

ويمكن تلخيص أحداث التمهيد في الجدول التالي (22):

أحداث التمهيد	
1-	زمن الحكاية الخاص: يوم صيف حار
2-	المكان العام : بغداد

3-	الأزمة :تألم السندباد الحمال من حمولته المرهقة
4-	الإثارة: مرور السندباد في موكبه، وخدمه يلوحون بالمراوح، ويهتفون بسيدهم "السندباد !"
5-	الحالة النفسية : التحسر والشكوى
6-	تأزم الوضع: سماع السندباد البحري لشكواه، وأمره بإحضاره ومحاولة الحمال الهروب من الخدم.

6. 2. 2 تحليل الجدول رقم (22):

وإذا رجعنا إلى أحداث التمهيد – كما جاء في الأصل- في البطاقة الفنية للتمهيد، وجدنا أن الساردة قد أبقت على خمسة أحداث من مجموع الثلاثة عشر حدث، وأضافت حدثا جديدا هو المحفز الرئيسي لعملية السرد، وهو' مرور السندباد في موكبه وخدمه يلوحون بالمراوح ويهتفون بسيدهم ' بدلا من المحفز السابق' الوقوف بالشارع الأنيق و البيت الفاخر وما تنبعث منه من عطور وروائح وأنغام '، والملاحظ أن الساردة أرادت أن تضفي على واقعية المشهد (الصورة الحية والحركة الرشيقة) حركية وحيوية بحيث تزج بالقارىء في خضمه مباشرة، وأن يتم اللقاء بين الرجلين في الشارع عن طريق الصدفة العابرة المقبولة، وليس الصدفة المتوارية خلف أسوار الحكاية، وذلك على الطريقة السينمائية الهوليوودية بمشاهدة حمال يئن تحت وطأة حمولته، يصادف في طريقه مشهدا مثيرا يناقض حالته تماما؛ ولكن تستثيره المشابهة في الاسم ، مما يجعل من هتاف الخدم بسيدهم اللحظة الجوهرية التي تحرر زمن السرد،وتعطي حافزا لتتالي الأحداث في عالم الحكاية، فتعتري الحمال مشاعر الغضب والاستياء،ويتفوه بشكواه لتصل أذني السندباد البحري، فيرسل في طلبه، مما يزيد من تأزم الحمال ظنا منه أنه قد أثار حفيظة الرجل، وبخاصة لما أمسك الخدم به واقتادوه عنوة،ونفهم من هذا التصرف من قبل الساردة أنها تبحث عن الإثارة

بإشاعة التوتر في نسق الأحداث لكسر لغة الحكاية الرتيبة ، وتغليب المشهدية في إيراد الأحداث على تخيلها.

غير أن الأهم في منطلق الحكاية يبقى راكزا في قاعدة الحياة الأساسية،وهي مستوى السلم القاعدي الذي يشترك فيه كل الناس، وحتى البشر مع كل الكائنات،وهي الحاجة إلى الطعام والماء، وهما اللذان يحفزان على الحركة، فإذا ما أراد الفرد الترفه والزيادة على الحاجة، فعليه تسلق السلم، وكلما علا، زاد الجهد، وزاد الخطر معه؛ فطريق المعالي محفوف بالمخاطر، وله مقابل مجهد، والثروة هي الوجه الواقعي والمادي لتلك المعالي، وتساوي الأسماء لا يغني شيئا في ميزان العمل ، وهذا ما أراد أن يفهمه السندباد للحمال قبل البدء في سرد حكايته.

6. 2. 3 النص الأول : سندباد Sindbad

6. 2. 3. 1 الجدول رقم (23) الخاص أحداث الرحلة الأولى

أحداث الرحلة الأولى	الترتيب الأصل	الترتيب الجديد	المعادل العربي	
‘My father was the richest merchant.. When he died , he left me remarkable wealth and many estates.’ (p.10)	1	1	كان أبي تاجرا ثريا..عندما توفي، ترك لي ثروة كبيرة وعقارات كثيرة	
I was young then,so I took to extravagant living...but soon my wealth was gone.I lost my place to live and, curiously, all the dear ‘friend’who loved me disappeared	2	2	طيش الولد ، وتضييعه لثروة والده. كنت شابا أنذاك، وأسرفت في الإنفاق ..ولكن ذهبت كل	أزمة1 تأزم

	ثروتي سريعا. فقدت مكاني للعيش، كل أصدقائي الذين أحبوني اختفوا في نفس الوقت الذي زالت فيه ثروتي.			at the same time as my fortune.
حل	كنت مضطرا لبيع كل ما أملك. ركبت السفينة في النهرإلى البصرة لكن حاولت تعلم لغات وعادات البلدان الأجنبية التي زرتها.وأصبحت مولعا بهذا النمط من العيش.	3	4	I was forced to sell all I had left. I boarded a ship that sailed down the river to basrah and out to sea. But I tried to learn the languages and customs of the foreign lands that we encountered. I became fond of this adventurous way of life.
	ذات يوم، بعد رحلة طويلة في البحر، رسونا على شاطىء جزيرة صغيرة كأنها روضة من الجنان	4	6	One day, after a long sea voyage, we came to a small island as beautiful as the Garden of Eden
	البعض أضرم النار للطهي. والبعض الآخر فضولي مثلي، شرع في اشتكشاف الجزيرة.	5	7	Some built fires and prepared elaborate dishes. Others as curious as myself, set out to explore the island.
أزمة2	القبطان الذي بقي على ظهر المركب، صرخ مفزوعا : ' أسرعوا جميعكم إلى	6	8	The captain, who had stayed on the ship, screamed in terror : 'All aboard!Run for your lives!'

	المركب،أنجوا أنفسكم ! '			
تأزم	وتحرك (الحوت) بضراوة ! وفجأة ابتلعتنا كلنا الأمواج الضخمة.	7	9	She (whale) rose from the ocean in fury !Suddenly we were all swallowed up by the great waves.
حل	رأيت برميلا من الخشب بقي من المركب عائما فوقي.وبما بقي لي من قوة، سبحت نحو هو أمسكت به.	8	10	I saw a wooden barrel from the ship floating above me.With my last bit of strength, I swam toward it and held on.
	بعد مضي ليال عديدة،لمحت جزيرة بجبال بيضاء لطيفة.	9	11	After many moons had passed, I caught sight of an Island with a smooth white mountain.
	المعادل العربي	**الترتيب الجديد**	**الترتيب الأصل**	**أحداث الرحلة الثانية**
أزمة3	نظرت إلى أعلى مجمدا من الخوف. كان طائرا عملاقا يحلق تجاه الجزيرة..الطائر حضن بيضته بأجنحته العريضة،غطى جسمه بريشه وغط في النوم	10	7	I looked up and froze in fear. A giant bird was flying toward the island, clutching a baby elephant in its claws..the bird covered the egg with its large , feathered body and fell asleep.
حل	حللت عمامتي، ثم ربطت نفسي بها إلى أحد رجلي الطائر	11	8	Unwinding the turban from my head, I tried myself securely to one of Roc’s talons.
أزمة4	وعندما لاح الفجر، حملني			Only at dawn did the bird lift me into the

	الطائر إلى السماء..إلى أن نزل بي في وادي سحيق.. ثم افترس حية لم أر مثلها في حياتي.	12	9	sky…until descended into an exceedingly deep and wide valley..roc's prey was a serpent whose vast length I had never before seen.
تأزم/أ	استيقظت مشلولا من الذعر. وأحاطت بي الثعابين والحيات القاتلة من كل جانب، وتهيأت لتاكلني	13	10	I awoke paralyzed with fear. Deadly snakes and vipers surrounded me on all side, preparing to devour me .
تأزم/ ب	قضاؤه الليل مرعوبا من الحية داخل المغارة، وهروبه مع طلوع الفجر.	14	12	
حل	علمت أن تلك النسور كانت أملي الوحيد في النجاة من الثعابين والحيات القاتلة.	15	13	I knew that the vultures were my only hope of escape from the deadly snakes and vipers.
	ملأت جيوبي من أحجار الماس كثيرا.. وتمسكت بالحيوان السليخ وشعرت بحملي في الجو	16	14	I filled my pockets with huge diamond..I tied myself to the bloody flesh and felt myself lifted into the air.
أزمة5	ولفزعه، أطلق النسر فريسته، وشرعت في الهبوط. كنت أنتظر موتي مغمض العينين حتى توقف نزولي فجأة بشكل خطير على شجرة.. رأيت عددا من	17	15	Startled , the vulture dropped its catch, and I began to fall. I awaited my death with closed eyes when my descent was stopped abruptly by a tree branch..I saw

several merchants standing before me in sheer terror.I extendend my shaking hand,exposing the diamonds..The merchants were overjoyed when I promized them the diamonds for the passage on their ship.			التجار واقفين أمامي ينظرون إلي في فزع شديد. مددت يدي لمصافحتهم، عارضا عليهم حجر الماس.. ابتهج التجار عندما وعدتهم بالماس مقابل أخذي معهم على متن سفينتهم.	حل
So again I drifted on the ocean, hoping my fate would one day rturn me to bghdad.”	20	18	وهكذا مرة أخرى ركبت المحيط،آملا في أن يسمح لي القدر بالعودة يوما ما إلى بغداد.	

التحليل:

الأحداث: الرحلة الأولى (24) ، الرحلة الثانية (20) ، النص المعدل : (18) ، القسم الأول (9) ، القسم الثاني (9)

6. 2. 3. 2 تحليل الحبكة:

أ) الحدث:

إن الخطة التي اعتمدتها المترجمة في بناء حبكة نص الرحلة الأولى المعنونة بـ" سندباد" هي عملية تركيب و دمج لنصي الرحلة الأولى و الثانية في الأصل، حيث انطلقت من الرحلة الأولى إلى غاية نجاته وبلوغه الجزيرة، وحذفت ما تبقى من 'مشهد الفرس، ومسألة حصان البحر، واللقاء بسايس المهرجان، وما تلاه'، وفي المقابل قطعت من الرحلة الثانية 'الانطلاقة في الرحلة، والوقوف بالجزيرة للراحة، واستيقاظه على مغادرة السفينة للجزيرة من دونه، وما تلاه إلى بلوغ جزيرة نائية' ؛ ثم عمدت إلى ربط 'مشاهدة بيضة الطائر

الرخ' مباشرة بالجزء الأول المثبت من الرحلة الأولى، وكأننا أمام عملية قص للأحداث أو المشاهد، وتصرف فيها لا تحدث إلا في الإستديوهات السينمائية، وبالتالي نحن أمام عملية فبركة أو تصنيع، تستبيح جو الحكاية الممنوع بسحر ختمه، وتعيد حل الأحداث وإعادة رسم الجو العجائبي مرة أخرى؛ ولكن بطريقة تخدم الهدف الذي حددته، وبمعية الأدوات التي تراها مناسبة من أجل عملها الفني، لأنها لا تراه كتابا بسيطا فقط يسوّق إلى طفل، بل هو عمل فني في نظرها بكل المقاييس المطلوبة .

والحاصل أن عدد أحداث النص الجديد المعدل قد بلغ ثمانية عشر حدثا (18)، تسعة (9) من الرحلة الأولى، وتسعة(9) من الرحلة الثانية بالتساوي، ويبدو أن الهدف من وراء هذا،هو تقديم رحلة مكثفة بالمشاهد، مضغوطة بالإثارة والتوتر، اعتمادا على ما ندعوه أسلوب التأزيم في لغة السرد التي لا ترقى إلى اللغة الدراماتيكية المعقدة، ولا تنزل إلى اللغة الاختزالية الساذجة، فالتبسيط في الكتابة للصغار لا يعني في نظر المترجمة التخلي عن المقومات الفنية للغة السرد المألوفة لدى الكبار؛ وإنما هناك إمكانية لتطوير اللغة بإضفاء الشاعرية وتكريس أدبية النص من جهة، وإشاعة التوتر في نبضات النص بطريقة احترافية، منظمة ومدروسة،من جهة أخرى، وهذا ما يظهر جليا في مواطن التوتر التي بلغت خمسة أزمات (05) مقابل أزمتين (02) في نص الرحلة الأولى في الأصل، وكذا أزمتين (02) في نص الرحلة الثانية، علاوة على تمادي خط التوتر من الأحداث التي تشكل نقاط" الأزمات" إلى نقاط التأزم، ونعني بها زيادة في درجة التوتر على مسرح الأحداث، فالحدثان الأولان يأخذان درجة إضافية من التأزم بعد الدرجة المبدئية للأزمة (ح2 أزمة + تأزم ، ح6 أزمة +تأزم)، والحدث الرابع يزداد درجتين إضافيتين من التأزم (ح5+تأزم (أ) +تأزم(ب))، بينما الحدثان الثالث والخامس، فيكتفيان بالدرجة المبدئية للأزمة؛ ولكن التوتر ليس غاية في حد ذاته، بل هو وسيلة للإثارة ، لذلك فلا يأخذ الحدة الدراماتيكية إلى حد الاستمرار فيه، وإنما يتوتر الموقف، ثم يلين بحل سريع و مفاجئ يتناسب ومواصفات القراءة لدى القارئ الصغير.

ومن جانب آخر، فلكي تتحقق الإثارة، فالإبقاء على التوتر يقتضي كذلك القضاء على الزمن الميت في السرد، وبخاصة إذا كان الأمر يتعلق بالتركيز على الجانب المرئي في إدراك حيثيات الحكاية، مثلما هو الحال هنا، بعكس رواية الحكاية التي تعتمد على السماع، وبالتالي، الاسترخاء والاسترسال؛ فالمتلقي، هنا، يسمع ويشاهد ، وعليه، فمهمة استحضار المشهد تعتمد على التخيل في الطريقة الأولى، بينما هنا، يستعيض المتلقي عن ذلك بوظيفة المشاهدة التي تتحكم فيها إلى حد كبير الساردة تأثرا بالطريقة السينمائية التصويرية.

والزمن الميت في السرد هي الأحداث التي ليست فيها إثارة،أي تخلو من العجيب، من الأمر الخارق، الذي تحديه يدعو إلى الانفعال والاستجابة، والتفصيل فيه، إن كان يصلح لدى الاستماع أو أثناء القراءة المسترسلة، فإنه في المجال التصويري سواء أكان كتاب المصور أوشريط الرسم المتحركة أو الفيلم، فإنه لا محالة، يقتل الحركة،ويقضي على التوتر، ويرجع بلغة السرد إلى درجة الصفر في الإثارة، مما يكون سببا للإخفاق في شد المتلقي وصرفه عن العمل.

وهذا ما يعلل استغناء الساردة عن الأحداث التي تلت وصول السندباد إلى الجزيرة في الرحلة الأولى، وقفزت إلى الأحداث التي تلت بلوغ الجزيرة في الرحلة الثانية؛ لأن الأحداث المقصية في الأولى لا تحمل في مضمونها أزمة حية، بل ميتة تخلو من التوتر مادام الأمر يتعلق بالحنين إلى الديار وانتظار يوم الرحيل، وحتى حصان البحر وتلقيحه لأفراس المهرجان لا تتناسب مع سن المتلقي الصغير و مدركاته البسيطة عن الحياة؛ ونفس القول يقال بالنسبة للأحداث المقصية من الرحلة الثانية لأنها تكرار لأحداث الرحلة الأولى المذكورة.

ب- جزئية الأحداث:

وإذا كانت المترجمة قد تصرفت في اقتطاع الأحداث وفق خطة محكمة، فإنها قد تصرفت، أيضا، في جزئيات الأحداث، وفي صياغتها بكيفية تتناسب مع الرسوم المختارة،

وتتساوق مع إيحاءاتها، فكأنها تعد الصورة الإدراكية من النص إلى القارئ الصغير بدءا باختيار الحدث ، والنظر في جزئياته ، ثم في ضبط صياغته، كل هذا من أجل تأسيس صورة إدراكية متخيلة للحدث، تقترب من الدقة ، وتكتمل دقتها مع لحظة مشاهدة الصورة المقترحة من قبل المترجمة الرسامة؛ فتستحيل –إذن– من صورة متخيلة إلى صورة مرئية؛ فالمترجمة بهذا الأسلوب متأثرة بالأسلوب السينمائي الذي لا يترك فرصة لتخيل الحدث ؛ وإنما يتحكم في مخيال المشاهد، ويفرض عليه النموذج العيني المادي الذي يريده.

وبخصوص تلك الجزئيات، فالمترجمة أثناء تناولها لحدث ' مرض الأب ووفاته ووراثة الابن لتركته ثم تضييعه لثروته' الذي عددناه أزمة، لم تكتف بما ورد في الحكاية الأصل ؛ وإنما عمقت معناه بإضافة جزئية ' فقدت مكاني في الحياة' أي لم يبق لي مكان في المدينة ولا بين الناس، فأنا بصدد التسول، وهذا ما سكتت عنه الحكاية لتترك مجالا لخيال السامع في إتمام هذه الجزئية، أو لأنها لا تهم في نظر السارد طالما عدت تركيزها على الجانب الأدبي الموروث من حكمة أو شعر منظوم أمرا كافيا لاستنطاق المقام المستشهد فيه ؛ وأضافت جزئية أخرى لنفس الحدث عندما قالت على لسان سندباد :"كل أصدقائي الأعزاء الذين كانوا يحبونني اختفوا مع زوال ثروتي" لتقف عند معايير الصداقة الحقة، وتهيئ الرحيل المشروع عندما يفقد المكان مصداقيته في نفس المقيم، ويفقد المقيم كرامته فيه، فيكون 'مضطرا لبيع كل ما يملك' وهنا، لشراء تذكرة بحرية فقط، والسياحة في الأرض دون مخطط تجاري مسبق في ذهن البطل، وهذا عكس ما جرى في الحكاية الأصل ' ثم بعت عقاري وجميع ما تملك يدي، فجمعت ثلاثة آلاف درهم، وقد خطر ببالي السفر إلى بلاد الناس..'(ج3/ص399)، ولا نتكلف التخمين في الإجابة عن مثل هذا التصرف، إذ تزيح الساردة ' سندباد الحكاية' و تحل محله ' سندبادها الجديد' وتقول على لسانه ما لم يقله القديم:" أصبحت – فحسب– البحار الفقير على متن المركب التجاري، لكن حاولت تعلم اللغات والعادات البلدان الأجنبية التي مررنا بها. أصبحت مولعا بالمغامرة كنمطي المفضل من العيش.' (ص12).ولا يخفى أن السندباد القديم هنا قد تكيّف مع العصر، وأصبح يؤمن

بتجانس المجتمعات البشرية في سياقها العالمي، فيدعو إلى تعلم لغات الآخرين والانفتاح على الثقافات، ويكرس مبدأ المغامرة كأسلوب مفضل في استكشاف المجهول، وغني بالجديد، وسبيل أمثل للثروة.

وتمضي على هذا النحو في حدث ' تحرك الجزيرة الحوت وغوصها في أعماق المحيط'،إذ تسند سبب استفزازها كذلك إلى' سندبادها' الذي انشغل بشق ثمرة قطفها ليشرب سائلها، ولكن ضربة سكينه كانت عميقة ' إلى التراب حتى انفجر ينبوع الدم في الهواء، واهتزت الجزيرة' وذلك إلى جانب 'إضرام النار للطهي' كسببين لإيقاظ الحوت من نومه، وإشراك السندباد في السبب يفسر بمحاولة رسم الملامح النموذجية لبطلها أو بالأحرى' سندبادها ' الجديد بفضل هذه الجزئيات البسيطة التي تتخلل سياق الأحداث الرئيسية، فروح المغامرة الكامن في نفسه يدفعه إلى استكشاف الجزيرة، والاستكشاف لا يعني السير فيها والنظر في جنباتها، بل لابد من اختبار يدل عليه ، وكان قطف الثمرة ومحاولة ثقبها وشرب سائلها استكشافا ماديا لطبيعتها، ونفاذ سكينه إلى عمق التراب الذي تحتها يمثل اللحظة المركزية في اكتشاف حقيقة الجزيرة الزائفة، وإشاعة للسحر العجائبي في الحكاية ، فالسندباد هنا مغامر لا تسيره الأحداث بقدر ما يشارك في تسييرها، وهذا هو الوجه الجديد للسندباد هنا؛ و السندباد له حس الإخلاص للصداقة رغم ما حدث له سابقا، وهو في لحظات الهلاك الموشك، تحت رحمة الأمواج الطاغية تحضره ،وهو يسبح تجاه البرميل العائم ليمسك به، صورة الصديق الذي يتمثل به ' سبحت نحوه و مسكت به كما لو كان آخر صديق عزيز جدا لي'؛ والسندباد لا يعرف اليأس ولا القنوط ، بل يصارع إلى آخر نفس ' وبآخر ما تبقى لي من قوة سبحت نحوه '،وكذلك عند ما لمح في الأفق جزيرة، وعلى الرغم من الرياح والأمطار القاسية، واصل مستمدا قوته من قلبه المفعم بالأمل المتجدد ‘I pressed on with renewed hope in my heart’ ، والمغامرة لا تعني موت مشاعر الخوف في النفس حتى يكون دليلا على علة في جبلّتها، بل تعني مجاهدة الخوف والانتصار عليه، فالسندباد هنا يتملكه الخوف حتى لا يتحرك كالمجمد لدى مشاهدة الطائر العظيم ' I looked up and

froze in fear ‘، ولكن لا يلبث أن يعالج هذا الخوف فينتصر عليه ' عندما استعدت نفسي من الصدمة حين مشاهدته' When I recovered from the shock of seeing it’ ، والسندباد هنا يخبرنا أنه رجل يخطط لنجاته من مأزق وادي الألماس ، ويكشف لنا عما كان يجول بخاطره ، وما كان يخشاه من تنفيذ حيلة التمسك بالدابة السليخة حين يرفعها النسر العملاق ' أعلم أنه ببلوغه العش، لن أتمكن من النجاة.هذا الطائر المتوحش يمزقني قبل حتى أن أحل نفسي ،أدعو لحصول معجزة تنقذني من هذه النهاية الفظيعة' ، وجزئية ' سقوطه مشدودا بالفريسة ' إضافة جديدة تبدد خوفه الأول، وتثير خوفا آخر، وهو الموت الحتمي مما دفعها إلى ' تغميض عينيه' وهذه لقطة تزيد من حيوية المشهد وتعطي لغته رشاقة لا قبل لها بها من قبل ، لكن المعجزة حدثت بعلوقه بغصن الشجرة، وبقي يتدلى في موقف لا يحسد عليه أمام صائدي الماس الذين وقعوا في رعب شديد وحيرة كبيرة مما حول الموقف إلى مقايضة بدر بها السندباد الألماس مقابل تخليصه من الشجرة وحجز مكانه معهم في السفينة .

6. 2. 4 النص الثاني : السندباد في أرض العمالقة Sindbad in The Land of Giant

6. 2. 4. 1 أحداث النص (الجدول رقم 24)

الرموز: ت.ج: الترتيب الجديد – ر: الرحلة

مقابلة الأحداث في النص الثاني بنظائرها في نصوص الرحلات2/3/6/7				
أحداث النص	المعادل العربي	ت. ج	ر. 2/3/6/ 7	الحبكة
The morning sun woke ancient Baghdad. It rays glittred on the golden rooftops, and melodic	في الصباح أيقظت الشمس بغداد القديمة.	1		

			نشرت أشعتها فوق أسطحها الذهبية ، وارتفعت تراتيل الصلوات من مناراتها ، الحمال استدعي هنا من قبل السندباد البحري ليستمع إلى حكاياته العجيبة المفعمة بالأخطار و الإثارة السندباد البحري متكىء على مخدة من الساتان ، يرشف فنجان الشاي." اليوم، أيها الحمال الكتواضع، سأحكي لك حكاية أعجب مما حكيتها لك بالأمس:	prayers resounded from slim minarets. Sindbad the Porter had… been summoned here three days earlier by Sindbad the Silor to listen to tales of wondrous travels filled with danger and excitement Sindbad the Sailor rested comfortably on satin pillows, sipping his cups of tea. « Today , humble Porter , I will tell you a story even more incredible than the one I told you yesterday :
		2	استعبدني الولع بالبحر والتجارة فيه مرة أخرى.	and passion for the sea and trading once again enslaved me.
		3	أقنعت بعضا من رفقائي (زملائي)التجار باصطحابي معهم إلى البلدان الأجنبية	I persuaded some fellow merchants to take me with them to foreign lands.

أزمة/1	ر3/ح1	4	وصرخ في ذعر :'أيها التجار الحكماء أنقذوا أنفسكم ! لقد انحرفت بنا الريح الجائرة. وقادتنا إلى القردة الخائنين.	He cried out in terror: 'O wise merchants,save yourselves!We have been driven off course by the cruel winds.We are headed for the treacherous of the Monkeys.'
أزمة/2	ر3/ح2	5	وباقترابنا من الشاطىء، قفزت على ظهر المركب مخلوقات يكسو أجسامها شعر أسود ولها عيون صفراء، هازئة بكل البحارة والتجار.	As we came close to shore, creatures with black hairy coats and small yellow eyes jumped on board,taunting all the merchants and sailors.
حل/1	ر3/ح3	6	تسللنا من بين القردة إلى الناحية اليمنى من المركب ،أين يوجد زورق مشدود.تحت جنح الظلام،جدفنا في هدوء، واتجهنا مباشرة إلى المضيق.	We made our way through the monkeys to the starboard side of the ship,where a small boat was attached. Beneath the veil of darkness,we quietly pushed off and headed straight for the peninsula.
حل/2	ر3/ح4	7	وسرنا نستكشف الجبل. وإذا بأمر خارق راعنا فتوقفنا عن السير لنشاهد قصرا مأهولا.	..we set out to explore the mountain .Miraculously we spotted what appeared to be an inhabited castle.

Before we could advance any farther, the earth trembled and a huge manlike beast glared at us.	قبل أن نتقدم خطوة،فإذا بالأرض تهتز و رجل ضخم مثل الوحش يحملق فينا	8	ر3/ح5	أزمة/3
As they ran desperately for the gate , the giant lifted them up again and tore them to pieces	وهم يجرون تجاه البوابة يائسين قبض عليهم مرة أخرى، ومزقهم إلى قطع	9		تأزم/ أ
..the giant grilled merrily our captain and seasoned him with exotic herbs to add flavor to his bland taste	وشوى العملاق القبطان بمرح و وتبّله بأعشاب غريبة لتعطي نكهة لمذاقه العليل.	10	ر3/ح6	تأزم /ب
By running from one side of the cage to the other..to grab a bamboo rod and climb out onto the window ledge…The cage swung back and, like two large swords, the bamboo rods flew right into the giant's eyes. In rage he smashed everything around him until the castle started to crumble.	وبالجري من ناحية القفص إلى الناحية الأخرى..للإمساك بعود الخيزران والتسلق إلى حافة النافذة... تأرجح القفص إلى الخلف ، ونفدا عودان من عيدان القفص في حدتهما مثل السيف في مقلتي العملاق. وهاج من غضبه، فحطم كل شيء حوله إلى أن بدأ القصر ينهار.	11 12	ر3/ح 12 لم يضعهم في قفص، وتم تعميته بسيخين ساخنين	حل
			ر3/ح 13 لم	أزمة/4

	يهتز القصرولا نهار			
حل	ر3/ح 14	13	وبسرعة،عدونا تجاه المركب وركبنا المحيط؛ مجدفين بقدر ما نستطيع من السرعة بعيدا عن تلك الأرض اللعينة	Quickly, we ran towards the boat and set out on the ocean; paddling as fast as we could away from that treacherous land.
أزمة/5	ر3/ح 15 عاد برفيقته فقط كمساندة	14	عندما سمع العمالقة الآخرون أخاهم يصرخ من الألم ورأوا ما فعلناه به،صمموا على قتلنا. بدأوا برجم المركب بجلاميد	When the other giants heard their brother's roar and saw what we had done , they were determined to kill us. They began to throw huge boulders at the ship..
حل	ر3/ح 16	15	ليس إلا أنا وتاجر آخر تصرفنا لكي ننقذ أنفسنا..وكما شاء القدر، لاحت لنا جزيرة فريدة في الأفق	Only one merchant and I managed to save ourselves.. As fate would have it, the most unusual island appeared on the horizon.
أزمة/6		16	بمجرد أن وطأنا الشاطئ،إذ بحيوان(بهيمة) له قرن عريض في مكان أنفه يعدو مسرعا نحونا..	As soon as we stepped on shore, however, a beast with one large horn in place of nose came running towards us..we were forced to run towards a wild river,

where another friendly creature with razor – sharp teeth greeted us with wide-open jaws.	وكنا مجبرين على العدو نحو نهر هائج،أين كان ينتظرنا مخلوق صديق بأسنان حادة كالمحلاق ، يرحب بنا بفكين واسعين مفتوحين.			
And we propelled ourselves up grabbing a tree branch.	ونحن نحث أنفسنا على ،أمسكنا بغصن شجرة	17		حل
The creature did not count on such a large morsel as the horned beast and floated happily back into the river.	المخلوق لم يأبه بمقدار ضخامة لقمته كوحيد القرن وعاد للغطس مرة أخرى في النهر.	18	ر2/ح 19	أزمة/7
.. we decided to climb to the treetop to spend the night.	..قررنا التسلق إلى أعلى الشجرة لقضاء الليل.	19	ر3/ح 18	حل
The serpent swallowed him whole and slithered back into the forest.	ابتلعه الثعبان كاملا و العملاق وانزلق راجعا إلى الغابة	20	ر3/ح 19	أزمة/8
I quickly climbed down the tree and began collecting dry pieces of wood..to make a raft.	نزلت سريعا من الشجرة و بدأت بجمع قطع الخشب الجافة..لصناعة رمث.	21	ر6/ح 15 ر7/ح9	حل/أ
I hid among the roots of the tree, so deformed that they created perfect cage.	اختبأت بين جذور الشجرة، ومن فرط تشابكها شكلت قفصا مثاليا	22	ر3/ح 20 / في	حل/ب

	الأصل (الألواح على شكل عرضي)			
حل/ج		23	حررت نفسي من الجذور المتشابكة ،وأنهيت بسرعة رمثي،ووضعت زورقي البدائي في الماء، واندفعت مع مجرى النهر	I freed myself from the entangled roots and quickly finished my raft.placing my primitive vessel in the water,I drifted downriver.
	ر6/ح 13 ر7/ح6 7-	24	: لماذا أنشغل دوما برحلة جديدة؟ إذا ما نجوت من هذه المصيبة، فلن أسافر مجددا أبدا.	:Why did I ever set out on another voyage? If I ever come out of this alive , I will never travel again.
أزمة/9		25	الرجال الغرباء اصطادوني وأخرجوني من الماء.هددوني بالقتل لأنني اعتديت على أرضهم.	Foreign men were fishing me out of their water.They threatened to kill me for invading their land
حل		26	' رجاء انتظر' ناشدتهم'أولا اتركوني أقص عليكم حكاتي	‘Please wait ‘, I pleaded.’ First let me tell you my story
		27	لقد تمتعوا كثيرا بالحكاية العجيبة إلى حد أنهم	’They were so amazed by my fantastic tale that they immediately

summoned their scribes to transcribe it as an voyage	استدعوا على الفور النساخ ليدونها كرحلة..				
They promised to grant me anything I wished in exchange for such a story. ‘ Give me a ship to take me to Baghdad’. Iasked. And they did…	لقد وعدوني بمنحي كل شيء أريده مقابل حكاية كهذه' اعطوا لي سفينة تقلني إلى بغداد ' سألت.و قد فعلوا..	28			

6. 2. 4. 2 تحليل **الحبكة:**

أ) الأحداث:

يتألف حبكة النص الثاني (سندباد في أرض العمالقة) من ثمانية وعشرين (28) حدثا، أربعةعشر(14) حدثا من نص حكاية الرحلة الثالثة :(،4،5،6 7، 8، 10،11، 12 ،13 ،14، 15 ، 19، 20، 22)، وحدث واحد(01) من الرحلة الثانية : (18)، وحدثان (02) من الرحلة السادسة (06) : (21، 24)، وثلاثة أحداث (03) من الرحلة السابعة (07) : (21، 24)، وأحد عشر(11) حدثا زيادة على الأصل، من إنشاء المترجمة: (1، 2، 3 ،9 ، 16، 17،23 ،25، 26، 27، 28،). ويدل هذا التأليف بين الرحلات الأربع على تقنية الدمج و الفبركة التي مرت بنا سابقا، لتوفير طاقة التوتر في خط الحبكة، والإثارة والتشويق لدى المتلقى ، بترجيح كفة الجانب المرئي التصويري على جانب القراءة والتخيل قي تلقي هذا العمل.ونجد هنا أن ظاهرة التأزيم قد غلبت على النص،إذ توزع التوتر إلى حد اعتباره أزمة، ويزداد مرتين تأزما على أحد عشرة حدثا (11)، وتتجلى في الجدول التالي:

الرموز: – ر : رحلة ، – أ: أزمة

النص المعدل	ر2	ر3	ر6	ر7
1/ مقدمة	18/أ 7	4 /أ 1	21 /حل أ	21 /حل أ مكرر
2/ مقدمة		5/أ 2	24	24
3/ مقدمة		6/حل 1		
9 / تأزم3/ أ		7/ حل 2		
16/أ6		8/ أ 3		
17/حل 6		10/تأزم 3/ ب		
23 / حل ج		11/حل		
25/أ 9		12/ أ 4		
26 / حل9		13/حل4		
27/ خاتمة		14/أ 5		
28/ خاتمة		15 /حل5		
		19 /حل 7		
		20/أ8		
		22 / حل ب		

ورافقته درجة الانخفاض إلى حد الانفراج في أحد عشر موطنا مماثلا (11)، وخصصت الساردة الأحداث الثلاثة الأولى للمقدمة، والحدثان الأخيران للخاتمة.

وعليه، فنحن أما وضعية جديدة، تشكيلة من الأحداث المتفرقة، محورها أحداث الرحلة الثالثة، وروافدها أحداث من الرحلات: الثانية، والثالثة، والسادسة، والسابعة؛ بمعنى أنه تشكل لدينا نص جديد لحكاية الرحلة الثالثة، فيه نصيب كبير من إنشاء المترجمة؛ فقد اختارت أن تبدأ الحكاية بتمهيد مخالف للتمهيد المعهود في ألف ليلة وليلة، يتم فيه تهيئة فضاء شرقي للحكي أولا، بدءا بالزمن، وهو شروق الشمس السحري على بغداد، وانتشار أشعتها على الأسطح الذهبية، وارتفاع تراتيل الصلوات من منارات مساجدها، وفي هذا الجو الملائكي (المثالي) المقدس الذي يحيط بالقصر،تتسلل الساردة بنا إلى داخله لتضيف استرخاء ملكيا ينعم به الحمال الحالم في حضرة السندباد العجيب في ما لاقاه من شدة في البحر، وفي مايلقاه من رخاء في القصر، استرخاء شرقيا خالصا، يكون ملمسه الحرير، ونكهته الشاي المنعش ، وهو فضاء ضروري للقارىء الهدف (الغربي) ، لكي تضعه في فضاء مغاير لفضائه، ولابد أن يكون ساحرا حتى يفتتن به، وبنكهة شرقية خالصة، مما يدل على فعل الممارسة القصدية المتأنية في تشكيل مخيال القارئ المستهدف حول مثل هذه الصورة الانطباعية المألوفة عن الشرق لدى الكبار.

وأما ما يخص الزمن الميت في السرد بالنسبة للساردة، فبدءا بالرحلة الثالثة التي تمثل أساس النص المعدل، فقد أقصت الأحداث التالية:

- الحدث الثالث:دخول الجماعة إلى القصر وخلودهم إلى النوم، فهو لا حدث في سياق الحركية،

– والأحداث : الخامس، والثامن، والتاسع، والعاشر، والحادي عشر، تتضمن مشاهد وحشية تتعارض مع مقام تمتيع القارىء الصغير، وربما تجعل مثل هذه المشاهد مألوفة

في نظره طالما أذن الكبار له بقراءتها؛ لأن فعل شي الأنسان يتكرر على ثلاثة ضحايا، مما قد يحول المشهد إلى مأساة بشرية لا حكاية شعبية مسلية.

– والأحداث (من الواحد وعشرين إلى الواحد والثلاثين) فقد تخلت عنها الساردة لأنها جاءت بعد ابتعاد السندباد عن الخطر، ونجاته في هذه الرحلة ولقائه برفاقه التجار في الرحلة الثانية واستلامه لبضائعه وعودته إلى الديار، وهي لا تمثل مادة مناسبة للتوتر والإثارة.

واختارت من الرحلة الثانية الحدث رقم (18) ، وانتظم في سياق مواطن التوتر الأزمة رقم (7) في الجدول، ومن الرحلتين السادسة والسابعة الحدثين رقم (21) و(24) ، الاول كحل يتكرر في نصي الرحلتين يخص صنع زورق النجاة(الرمث)، والثاني يتكرر كذلك فيهما ،يخص التوبة من سفر في البحار إلى الأبد.

ب)جزئيات الأحداث:

تمثل جزئيات الأحداث المساحة الحرة التي تناور فيها الساردة، إذ يتسنى لها تعديل الحبكة، وطبع البيئة وملامح شخصية السندباد بالطابع الذي يتلاءم مع الخطة التي رسمتها، والهدف الذي حددته، وتصورها الخاص عن الحكاية؛ وذلك من خلال التوسع فيه أو تقليص تفاصيله، مما يعطي الصياغة أهمية كبرى في هذه العملية.

ففي إيراد الحدث الرابع الذي يشكل بداية التوتر في سرد الأحداث 'حين يصرخ القائد منذرا بأن الريح عصفت بالمركب نحو جبل القرود'، تتخلى الساردة عن حركات القائد المجنونة 'وكنا يوما من الأيام..فإذا بالريس.. لطم وجهه، وطوى قلوع المركب، ورمى مراسيها، و نتف لحيته، و مزق ثيابه، وصاح صيحا عظيما ' وعوضته بعبارة ' ذات صباح، ساعة الفجر،كان قائد السفينة يشير ويده ترتعد، إلى جبل أسود في الأفق البعيد '، فتعيين الزمن،واختزال الانفعال في حركة واحدة جامعة تنقل الحدث من لغة الحكاية الفجة

إلى لغة السرد القصصية الحديثة، القريبة من القارىء الصغير لا من حيث صورة القائد المتزن المنطبعة لديه، أو من جهة اللغة السردية التي يألفها.

وفي الحدث الخامس، تعيد صياغة الحدث بكيفية واقعية مخالفة للحكاية من حيث محاولة توجيه مقود السفينة بعيدا عن المضيق التي باءت بالفشل، ومحاولة توقيع حضور السندباد ورفاقه بتقديم تعليل لعدم مقاومتهم للقردة بعبارة ' وتركناهم ينهبون سفينتنا..' و ' خشينا إذا ما أذينا واحدا من الأوغاد،فان البقية حتما سيقتلوننا.'

وفي الحدث السادس تتعمق في موقف البحارة والتجار من الأزمة، منهم من قاده اليأس والرعب الشديد ' إلى القفز في الأمواج '، ومنهم من تعامل مع الموقف بحكمة ومنهم السندباد، فتسللوا في صمت ونجوا ، وهذا تأكيد منها على **القيمة التربوية للتأني والصبر** في التعامل مع المواقف المتأزمة كمفتاح للنجاة من المهالك. وإضافة ' زورق النجدة' محاذيا لأحد جانبي السفينة صورة تقريبية من بيئة المتلقي.

وفي الأحداث: الثامن ، والتاسع ، والعاشر،و الحادي عشر تتصرف في صياغة تفاصيله بالكيفية التي لا تضر بعجائبية المشهد،ولا تقف عند البشاعة طويلا حتى لا تغدو ملمحا مألوفا عند القارىء. فقد تصرفت على مستوى الحجم الممنوح للوحش من خلال قبضته على الجماعة بيد واحدة، وكذلك على مستوى الضحايا، فلم تأذن إلا بضحية واحدة وهو القبطان، وعلى مستوى السجن، فقد سجنهم في قفص للطيور من عيدان الخيزران معلق قريبا من النافذة، وعلى مستوى التخطيط للنجاة، فقد استبدلت السيخين بالعودين؛ ويبدو أن تقديم الحدث في الحكاية لا يتناسب مع الرسومات التي أرادتها الساردة، ففي الحكاية، لم يسجنهم الوحش، وإنما كانوا طلقاء في القصر، وفي الجزيرة، وأغرب من هذا أنهم كانوا يعودون كل مرة إلى القصر رغم درايتهم بالمصير المشؤوم، فالساردة أرادت أن تضفي الواقعية على المشهد.

وفي الأحداث: الثاني عشر، والثالث عشر، والرابع عشر، تستعيض عن نجدة أنثى الوحش بأخوة الوحش، وتجعل الخلاص من رجم هؤلاء الخطأ في الرؤية الذي أدى إلى إخطاء الهدف الحقيقي، وهو الزورق الذي اختفى بين الأمواج العالية، والانشغال برجم الهدف التمويهي، وهو السفينة التي كان على متنها القردة، فكأن استيلاءها عليها كان في صالح السندباد ورفاقه في الأخير.

و أما الحدثان: السادس عشر، و السابع عشر، فهما من ابتكار الساردة لتمدد من التوتر والإثارة العجائبية بإدخال الكركدن والتمساح معا كعنصرين يزيدان من إرهاق السندباد ورفيقه قبل أن يستردا الأنفاس.والكركدن ورد على لسان السندباد في رحلته الثانية على سبيل المخلوقات العجيبة التي حدث عنها، بينما التمساح عنصر دخيل محض لم يرد البتة في أي رحلة من رحلاته.

وفي الأحداث: العشرين، والحادي والعشرين، والثاني والعشرين، والثالث والعشرين، تختار الساردة فكرة أخرى للتخلص من الثعبان ، وهي التحصن بالجذور المتشابكة البارزة والممتدة في الماء، وتستعير فكرة بناء الرمث للنزول في النهر والابتعاد عن الخطر من الرحلتين السادسة والسابعة.

وفي الأحداث: الخامس والعشرين، والسادس والعشرين، والسابع والعشرين، والثامن و العشرين، تختار سبيلا للنجاة ونهاية للرحلة مخالفا تماما لأصل الحكاية،فالنزول في النهر، و إخراجه من النهر من قبل أهل المدينة وارد في الرحلتين السادسة والسابعة، لكن الجديد هنا، هو اتهام القوم للسندباد بالاعتداء على أرضهم والعزم على قتله، واستعطافه لهم والتأكيد على أن الحكاية كانت سبيلا لنجاته من القتل كما كان الامر مع شهرزاد.

القصة: 15 ورقة = 30صفحة

الحبكة : دمج الرحلة الثالثة والرحلة السادسة والسابعة

6. 2. 5 النص الثالث: سر السندباد Sindbad's Secret

6. 2. 5 . 1 الأحداث

أ-تمهيد : الجدول رقم 25

	النص الثالث	توضيح وتحليل	التمهيد العام	الحبكة
1	In the city of Baghdad	المكان العام : بغداد	1	
2	..during the reign of the great caliph Harun al-Rashid	زمن الحكاية العام : فترة حكم الخليفة هارون الرشيد	2	
3	.. lived two men identical in name but different in fortune	وصف مقارني بين الرجلين : يحملان نفس الاسم ، أحدهما غني يعيش في قصر، والثاني فقير خادم	زيادة	
4	Fate brought them together,..the porter listened as Sindbad the Sailor told tales of adventures	القدر جمع بينهما من أجل سماع المغامرات	زيادة	
5	Sindbad ..ordered a scented ..and show you ..the jewel of my Last voyage	أمر السندباد البحري بإعداد حمام فاخر معطر للحمال وتهيؤه لحكاية الرحلة الأخيرة	زيادة	

ب – أحداث النص : الجدول رقم 26

الرموز: – ر: رحلة ، – : بولاق ، – ح : حدث، – ك: كلكتا

	أحداث النص الثالث	المعادل العربي	الرحلات المعتمدة	الحبكة
1	..where Iwas to leave merchnts and continue home to Baghdad , I convinced them to take me along on their next voyage.	..عندما كنت على وشك مغادرة التجار وواصلت طريقي إلى منزلي ببغداد، أقنعتهم بأصطحابي معهم في الرحلة لسابقة.		
2	Waves and wind propelled us to lands we had never seen before..Even as we sailed the Yellow Sea's treacherous waters..	الأمواج والريح دفعت بنا إلى بلدان لم نشاهدها من قبل .. حتى وأن أبحرنا في البحر الأصفر..	ر.7.ب ح/2	
3	Monster fish and enormous serpents encircled us	الحوت الوحش وثعابين ضخمة أحاطت بنا	ر.7.ب. ح/4	أزمة/1
4	A serpent as high as a mountain opened her giant muzzle and slithered towards the ship.	حية عالية كالجبل فتحت فمها الضخم ثم انزلقت تجاه المركب.	ر.7.ب/ ح4	تأزم/2
5	..I pushed myself up from the seabed toward air and escape. Just in time, I reached a loose plank from the ship and held on it foe dear life	دفعت بنفسي إلى الأعلى من القاع تجاه الهواء والنجاة. وفي نفس الوقت، أدركت لوحة مفقودة من	ر.7.ب/ ح5، 6	حل

		المركب		
6	Days passed as I floated, the unforgiving sun burning my lipsand the salt water eating away at my skin. Finally the waves washed me up on an island.	مرت أيام وأنا أسبح، الشمس التي لا ترحم حرقت شفتي، والماء المالح أنهك جلدي. وأخيرا قذفت بي الامواج على جزيرة.	ر. 8ح/7	
7	'..and when I awoke,I was in paradise,Around me plump purple grapes.. I collected their sweet juice in the dred-up gourds that lay beneath the trees	عندما استيقظت، شعرت بأنني في جنة، حولي العنب الممتلئ الأرجواني .. قطفته ووضعت عصيره العذب في القرع الجاف المتدلي أسفل الأشجار.	ر.5.ح/ ح9 ،14	
8	But when I hoisted him up to reach the grapes,he tightened his legs around my waist and arms around my neck, and started beating me with his cane !	وعندما رفعته ليقطف العنب، لف بإحكام رجليه حول خصري ويديه حول رقبتي ، وبدأ يضربني (يجلدني) بعصاه !	ر.5/ح 10، 11 12،13،	أزمة/3
9	.. , he fell the ground like a sack of flour.He was drunk ..Finally I was freed from this monster !	.. سقط على الأرض مثل كيس طحين. كان سكرانا ..وأخيرا أصبحت حرا من الوحش.	ر.5/ ح 16، 17	حل
	But this was no ordinary ship. It belonged to	لكن لم تكن سفينة	ر.7.ك/	

10	notorious hunters that mercilessly killed elephants for their ivory tusks. I boarded the ship gratefully..	عاديا.إنه لصيادي الفيلة سيئ الصمعة الذين يقتلونها من أجل العاج. ركبت متن السفينة مقرا بالجميل	ح8	
11	..but soon realized that I was taken on the vessel as a slave.	ولكن أدركت فجأة أنني أصبحت على متنها عبدا	ر.7.ك/ ح8	أزمة/4
12	..I was in the port of a new land. The bright moon lit the lovely city, but the people were mourning, for their beloved Maharajah had died the night before.	كنت في ميناء مدينة جديدة.ضوء القمر ينير المدينة الجميلة، ولكن الحزن كان يخيم على أهلها لموت ملكهم المحبوب المهراجا ليلة قبل وصولنا	ر.1/ح 15	
13	The next day I was given a horse and bow and arrow, and I was ordered to follow the hunters into the jungle.	وفي الغد منحت حصانا وقوسا وسهاما وأمرت اتباع الصيادين إلى الغابة.	ر.7.ك/ ح11	أزمة/5
14	I learned that her name was Fatima and that she was the Maharajah’s most beloved dancer.She would die with her master..I thought of nothing but how to save her.	علمت أن اسمها فاطمة ، وأنها كانت االرقصة المفضلة عند الملك. وأنها ستدفن مع سيدها..ولهذا ،فأنا لا أفكر في شيء إلا في إنقاذها.		أزمة/6
15	Deep in the jungle, I was ordered to climb a tree.	ولما توغلنا في الغابة، أمرت بتسلق شجرة..	ر.7.ك/ ح 11	تأزم/ أ

16	As I intended, my arrows sliced the ropes and set the elephants free..and threatening to deal with me later	وكما أردت، مزقت سهامي الحبال وأطلقت الفيلة.. وتوعدوني بالعقاب لاحقا.	ر.7.ك/ ح 12	تأزم/ ب
17	A giant elephant was pulling it up by the roots ! ..she whisked me gently onto her back..We made our way through the jungle towards a distant light..	فيلة ضخمة اقتلعتها من الجذور ! وانطلقت بي سريعا على ظهرها.. شققنا طريقنا وسط الغابة تجاه مكان مضيء.	ر.7.ك/ ح13	تأزم/ ج
18	The elephant scooped up the unconscious Fatima, and placed her gently on the top of her back. Then she lifted me up ..The elephant had brought us to the graveyard, where the stately giants left behindtheir tusks..	انتشلت الفيلة فاطمة الغائبة عن الوعي ووضعتها بلطف على ظهرها.ثم رفعتني إلى جانبها.. وحملتنا الإثنين إلى المقبرة،أين تتكدس قرون الفيلة النافذة.		حل
19	..and I returned to the village in disguise. When the master realized who I was ..I led him to the graveyard and showed him the ivory tusks	..وعدت إلى القرية متنكرا.عندما أدرك السيد من أنا..قدته إلى المقبرة وعرضت له أنياب العاج.	ر.7.ك/ ح14	حل .
20	He realized that he would become the richest man..He promised to grant me any wish..He gave me the fnest ship I had ever seen and bags of gold to take back to Baghdad.	أدركت أنه سيصبح أغنى رجل. وعدني يتلبية رغباتي. أعطاني مركبا فاخرا لم أر مثله من قبل وأكياسا من الذهب أخذتها معي إلى بغداد.	ر.7.ك/ ح15	حل

6. 2. 5 . 2 تحليل الحبكة:

أ) الأحداث:

كعادته ، الساردة في كل حكاية تحكيها عن السندباد، تمهد لها إما بتقديم للقاء السندباد والحمال أول مرة، كما في النص الأول، وإما بالتأكيد على انسجام الحمال، وبالأحرى المتلقي في جو الحكاية، وترسيخ المودة بين الرجلين، أو بين الساردة والمتلقي، كما هو الحال في النصيين الباقين : الثاني و الثالث، فالتذكيربالفضاء المكاني والزماني (1،2) مستمد من التمهيد االأصل في الرحلة الأولى ،والأحداث (3، 4،5) من إنشاء الساردة.

والنص عبارة عن دمج للرحلة الأولى (ح 12)،والرحلة الخامسة (ح7،8،9) والرحلة السابعة – طبعة بولاق (ح2،3،4،5،6)، والرحلة السابعة – طبعة كلكتا (ح 10 ، 11 ،13 ،15 ،16، 17،19 ،20)) وأحداث من إنشاؤها (ح 1، 14، 18).

وأما سير الأحداث، فلا يخرج عن الخط التي رسمته الساردة في اعتماد أسلوب التأزيم طلبا للرفع من درجة التوتر والمفاجأة أولا ، ثم الإثارة ثانيا، وقد بلغت مواطن التوتر في النص ستة أزمات موزعة على الأحداث التالية:(بالإضافة إلى تعميق الأزمة الخامسة بتجاوزها درجة التوتر المبدئية إلى ثلاثة درجات تأزم إضافية)، ويمكن توضيح هذا في الجدول التالي (27) :

مصادر الأحداث ، ومواطن التأزيم				
من إنشاء الساردة	الرحلة الأولى	الرحلة الخامسة	الرحلة السابعة طبعة بولاق	الرحلة السابعة طبعة كلكتا
	ترتيب الاحداث	ترتيب الاحداث	ترتيب	ترتيب الاحداث

						الاحداث			
	النص المعدل	**الأصل**	**النص المعدل**	**الأصل**	**النص المعدل**	**الأصل**	**النص المعدل**	**الأصل**
1	12	15	7	9، 14	2	2	10	8
14/أزمة 6			8/أزمة 3	10 11 12 13	4	3/أزمة1	11/أزمة4	8
18حل			9 حل (أ3)	16، 17	4	4/أزمة2	13/أزمة5	11
					5، 6	5/حل (أ3، 4)	15/ تأزم(أ) للأزمة5	11
					8	6	16/تأزم(ب) للأزمة5	12
							17/تأزم(ج) للأزمة5	13
							19 حل	14
							20 حل	15

وأما ما يخص الزمن الميت، فالرحلة البداية كانت الرحلة السابعة ، طبعة بولاق، إذ أبقت على الأحداث الثامنة (بدءا من الحدث الأول إلى الحدث الثامن)؛ في حين أقصت الأحداث الإثني عشر (بدءا بالحدث التاسع إلى غاية الحدث العشرين)، وتعليل ذلك أن الأحداث المبقى عليها تتضمن مشهدا عجائبيا حركيا ، مفعما بالتوتر والإثارة يتمثل في

الحيتان والثعابين العملاقة التي هجمت على السفينة، ثم قد التقمها الثعبان العظيم ؛ وأما الأحداث المقصية فهي تسير في خط السرد الميت حركيا أو الزمن الميت لأنها تتعلق باتجاه السندباد بعد نزوله في النهر على رمثه إلى النجاة والالتقاء بشيخ التجار الذي يزوجه من ابنته، ويرث مكانه إلى أن تقرر زوجته الرحيل معه إلى بلده ومغادرة مدينة الشياطين،وهي أحداث تمت إلى الحياة الوديعة ، ولاإثارة فيها، ماعدا عادة تحليق هؤلاء الشياطين في السماء، ثم رجمهم بسبب تسبيح السندباد أثناء مرافقتهم،وهو مشهد ديني إسلامي محض قبل أن يكون عجائبيا،ولهذا السبب بالذات،جنبت الساردة التلقي الغربي الصغير ما يستثيره المشد من تساؤلات عما يتعلق بالتسبيح والشياطين والدين الإسلامي.

و أما الرحلة الخامسة التي تلي الرحلة السابعة ، طبعة بولاق في خط سير الأحداث، فقد أبقت على أحداثها المتعلقة بمشهد شيخ البحر وهي عشرة أحداث (ابتداء من الحدث التاسع إلى غاية الحدث الثامن عشر)، أختصرتها الساردة في ثلاثة أحداث (السابع والثامن والتاسع)، وأقصت الأحداث الثلاثة عشر(ابتداء من الحدث التاسع عشر إلى غاية الحدث الحادي والثلاثين)؛ وتعليل ذلك أن الأحداث المبقى عليها تشكل مشهد عجائبيا مثيرا ، وهو شيخ البحر، بينما الأحداث المقصاة تمثل كذلك اتجاه السندباد إلى النجاة من خطر في حجم ذلك الشيخ، والابتعاد عن الجزيرة نحو مدينة القرود، والمراوحة فيها إلى غاية العودة إلى الديار، وهي أحداث تنتمي في سياق التوتر والحركية والإثارة إلى الزمن الميت في السرد.

وأما الرحلة السابعة، طبعة كلكتا، التي تلي الرحلة الخامسة في خط السرد، فقد أبقت الساردة على الأحداث العشرة (ابتداء من الحدث الثامن إلى غاية الحدث السابع عشر)، وأقصت الأحداث السبعة (ابتداء بالحدث الأول إلى غاية الحدث السابع)؛و التعليل أن الأحداث المبقى عليها تشكل مشاهد عجائبية مثيرة، منها اعتراض القراصنة للسفينة واستيلاؤهم عليها، وبيع السندباد مع رفقائه، و إرغامه على اصطياد الفيلة وخطورته؛ بينما لا تمثل الاحداث المقصية المتعلقة بتكليف الخليفة هارون الرشيد السندباد بالسفر إلى سرنديب لتقديم للرد عليه بهدية في مقام الخليفة، وهي أحداث تتعلق بتاريخ العلاقات بين الدول والأمم

لم تر الساردة أهمية في توظيفها هنا؛ لأنها غير مثيرة من جهة، ولكي لا تشغل قارئا صغيرا يبحث عن المتعة بأحداث تاريخية تضعف انجذابه لها.

وأما الرحلة الأولى، اكتفت باستعارة 'مدينة سرنديب' وشخصية الملك ' المهرجا' وتوظيف وفاته لإدخال عنصر فاطمة كمحفز إضافي للخلاص من خطر صيادي العاج، وتوجه إلى نهاية سعيدة بإنقاذه لهان وإتمام فرحته بها.

ب) جزئيات الأحداث

والساردة تحسن إنتقاء الجزئيات، فلا تأخذ إلا ما ينسجم مع الخطوط العريضة التي رسمتها للنص الجديد،وهي توظفها

إن ما تقصده الساردة في صياغة الحدث الأول 'الاستعداد للسفر في البحر'، بإدخال جزئية 'عندما كنت أهم بمغادرة التجار والرجوع إلى بغداد، رجوتهم لاصطحابي معهم في السفرية المقبلة' هو أن السندباد لم يكن القصد الأول لديه التجارة وجمع الثروة، وإنما هاجسه هو حب السفر والاستكشاف،لأننا لاحظنا هذا في النص الأول، خلافا للأصل، ' قد كان أفقر التجار على متن المركب'.

وكذلك في صياغة الحدث الثاني بـ ' بلوغ مدينة الصين ' في الأصل التي لم تذكر هنا،غلّبت الجانب السياحي الثقافي على المشهد بوصف المدن الجميلة، والمنازل العجيبة، واللغات الغريبة التي يتحدثها سكانها، والشاي الذي يشربونه في فناجين رقيقة مصنوعة من مادة لامعة، وقايضوا ما يملكون بالأواني الفاخرة التي وجدوها في تلم البلدان. ومن فرط الابتهاج بالسياحة في تلك البلدان، لم يأبهوا بشحن السفينة فوق طاقة تحملها، وتمايلها من الثقل في مياه البحر الأصفر.

وقد تصرفت في حدث إحاطة السفينة بالحيتان في الأصل، فقد أدخلت عامل الثعابين العملاقة التي التهم أحدها السفينة، وألقى السندباد بنفسه في المياه وأحس بجلده المسرود المطاطي في تمدده و تقلصه أثناء افتراسه للسفينة.

وفي حدث إمساك السندباد بلوحة النجاة، تصرفت الساردة في تناول جانب سكت عنه الأصل، وهو الوشوك على الغرق في مياه المحيط والوصول إلى قاعه، ومشاهدة الأسماك ذات الألوان الرائعة التي لم تكن مضيفة بقدر ما كانت مريبة بنظراتها إلى حد الالتهام، وهذه الجزئية الإضافية من الوصف تكشف العين اللاقطة لسندباد السائح الذي يسرد رحلاتها، بدقائق تفاصيلها وألوانها، ولكنه سرد حي حركي، ينبض بالحياة والإثارة.

والساردة تحسن إنتقاء هذه الجزئيات، فلا تأخذ إلا ما ينسجم مع الخطوط العريضة التي رسمتها للنص الجديد، فجزئية 'عصر العنب في القرع ' جعلتها قبل لقاء شيخ البحر لإظهار أن السندباد يتعايش مع الأخطار، ويحسن الصراع من أجل البقاء، وإذا ورد في الأصل أنه قتله بعدما سقط من السكر، فإن الساردة تتفادى قضية القتل والانتقام في هذا المشهد،وتنتقل من سقوطه إلى لقاء مركب بحارة أرسوا على الجزيرة.

وتخرج الساردة في صياغة حدث الإنقاذ من قبل صيادي العاج عن وظيفة السارد الأصلي الذي لا يستبق الحدث بالنتيجة التي يفسرها الحدث فيما بعد، فقد أوردت على لسان السندباد معرفة طبيعة السفينة وأصحابها قبل أن ترسو على الشاطىء، وتتمادى في التصرف حين استدعاء القائد للسندباد وطلبه الجثو على ركبتيه، وإعجابه بشجاعته للتخلص من شيخ البحر الذي لم ينج منه رجال أشد منه قوة وبطشا،ولذلك يفضل إنقاذه من الجزيرة ، ولكن هذه المكافأة كانت مغالطة سرعان ما اكتشف بعدها السندباد حين امتطى السفينة أنه أصبح أسيرا، وبالتالي عبدا لأولئك الصيادين. وفضلت الساردة الانتقال السلمي في تنسيقها بين الأحداث المقتطعة من مجمل الرحلات، ولذا تخلت عن مشهد القراصنة العنيف الذي لا يتناسب مع مقومات أدب الأطفال، وتعاطت مع براءة السندباد التي تشبه براءة الأطفال في تصديق القائد وثنائه عليه.

ولم يحدث في الأصل أن مات الملك المهرجان، أو وردت فكرة دفن فاطمة المزعومة، راقصته المفضلة، حية معه، ولكن الساردة فضلت التخلص من فكرة المتاجرة بالبشر كما

تخلصت من فكرة استيلاء القراصنة على السفينة لكونها تتوجه إلى قارئ صغير حساس لا يجب أن تصدمه مثل هذه المشاهد التي تنطوي على العنف والقتل والاستعباد، اهتدت إلى فكرة لطيفة أثناء بلوغ مدينة سرنديب، تمثلت في تقاطع موكب جنازة الملك مع موكب صيادي العاج في شخصية فاطمة التي دخلت قلب السندباد العاشق وأصبح إنقاذها أولوية قصوى تتقدم نجاته من الاستعباد، لكونها مهددة بالحرق عنوة، الأمر الذي هو في راحة منه.

وفي الغابة، تحرص الساردة على صياغة الجانب الإنساني في شخصية السندباد الذي بدأته سابقا بإعجابه بفاطمة ووقوعه في حبها والتفكير في إنقاذها، ثم طورته في إشفاقه على الفيل الصغير الذي فلت من حبال الشرك الذي نصبه الصيادون للفيلة بعدما أخطأه السندباد بسهمه ومزق تلك الحبال، وأصبح غرضا لتهديد الصيادين بعقابه.

وتمضي الساردة في مكافأة السندباد من قبل الفيلة الأم الضخمة التي ظهرت بعنف شديد واقتلعت الشجرة التي كان يختبىء فيها السندباد، وكان يحسب آخر أنفاسه، فإذا بها تحمله إلى مكان دفن الملك عن طريق الحرق، لتنقذ فاطمة الغائبة عن الوعي من الحرق المحقق، وتلوذ بها مع السندباد بالفرار في عمق الغابة، وتعطي الساردة درسا للقارىء في العطف على الحيوانات وتوثيق الصداقة معها، ولا يقف نبل وذكاء الفيلة عند هذا الحد، بل قادته إلى مقبرة الفيلة لتخلص جنسها من الإبادة و كذا السندباد من الاستعباد، وكأنها بتحريرها للسندباد فيما بعد ، قد حررت الانسان من جشعه وقسوته.

وتختار الساردة نهاية سعيدة للحكاية، مخالفة للأصل، تتجاوز السلامة والثروة، لتؤكد على لسان السندباد إلى الحمال أن ليس هناك أعظم ثروة من ثروة الحب، وهو يعني حبه لزوجته فاطمة وأبنائه وشعوره بقمة السعادة بينهم، وهو يضع يده على عاتق زوجته، وينظر بود كبير لأولاده.

6. 3 تحليل الصور:

الملاحظ أن الساردة الكاتبة تريد أن تؤسس جملة موحدة بين ما تسرده كتابة على لسان سندبادها، وما تسرده صورة ورسما في تشخيص الحدث وإلباسه لباس الحقيقة بالشكل واللون؛ والنتيجة المستخلصة هنا،هي إما أن يقرأ القارىء الحدث كتابة أولا، ثم لا يلبث أن يتخيله لأن الصورة ماثلة أمامه تعيد عليه ما قرأه شكلا ولونا؛ وإما أن يشاهد الصورة، ولا يفتأ يستنطق معانيها حتى تجيبه الكتابة بما يكفي ويشفي، وهذه العلاقة بين الكتابة والصورة هي التي سنستعرضها في تحليلنا للرسوم التالية :

"سندباد"

الرسم الأول (ص11/2) :

يمثل الرسم صورة شخصية للسندباد أيام شبابه وغناه، إذ كان منصرفا إلى اللهو والصيد مع أترابه في قضاء وقته تماما مثل السلاطين والأمراء و الأغنياء، وهي صورة فارس يحمل لباسا منمقا يدل على سمو الطبقة التي ينتمي إليها، كما يحمل من السلاح سيفا وخنجرا وقوسا ونبالا، وهي عدة موجهة لمجال الصيد أكثر منها للحرب لكون الصورة

تزخر بصور حيوانات خاصة كالكلاب و الفهود المسخرة والغزلان، بالإضافة إلى أغصان الشجر المورقة والأوراق المختلفة التي تملأ فضاء الصورة إشارة إلى محيط الغابة الأريحي.

أما العمامة التي يحملها على رأسه، فهي تكشف عن التزاوج بين الثقافتين الفارسية و الهندية التي عمدت إليها الرسامة الكاتبة، فطريقة ليّها على هذه الهيئة مقتبس من الطريقة الفارسية، والريشات التي تعلوها مقتبسة من الطريقة الهندية؛ والوجه – كما يبدو– تتحاور فيه الملامح العربية والفارسية والهندية .

والرسامة تحرص على زخرفة الصورة، سواء على مستوى حاشية الإطار، أو في فضاء الصورة، أو في ثياب الفارس وسرجه.

ومجمل القول أن القصد من هذا كله هو حرص الرسامة على شرقنة الفضاء الذي يكتنف الحكاية و تقديمها بطريقة تغريبية إلى القارئ الغربي الصغير، وهي صورة اختارتها أن تكون فاتحة كتبها الثلاثة عن السندباد.

الرسم الثاني (ص9) :

ويمثل الرسم الثاني موكب السندباد السلطاني الذي لا ينقصه إلا التاج، يحفه الخدم من كل جانب، و يعتلي مركبه الفاخر على كرسي ككرسي السلطان، وهتاف الخدم باسمه لا يكف ، حتى أثار انتباه الحمال وحفيظته.

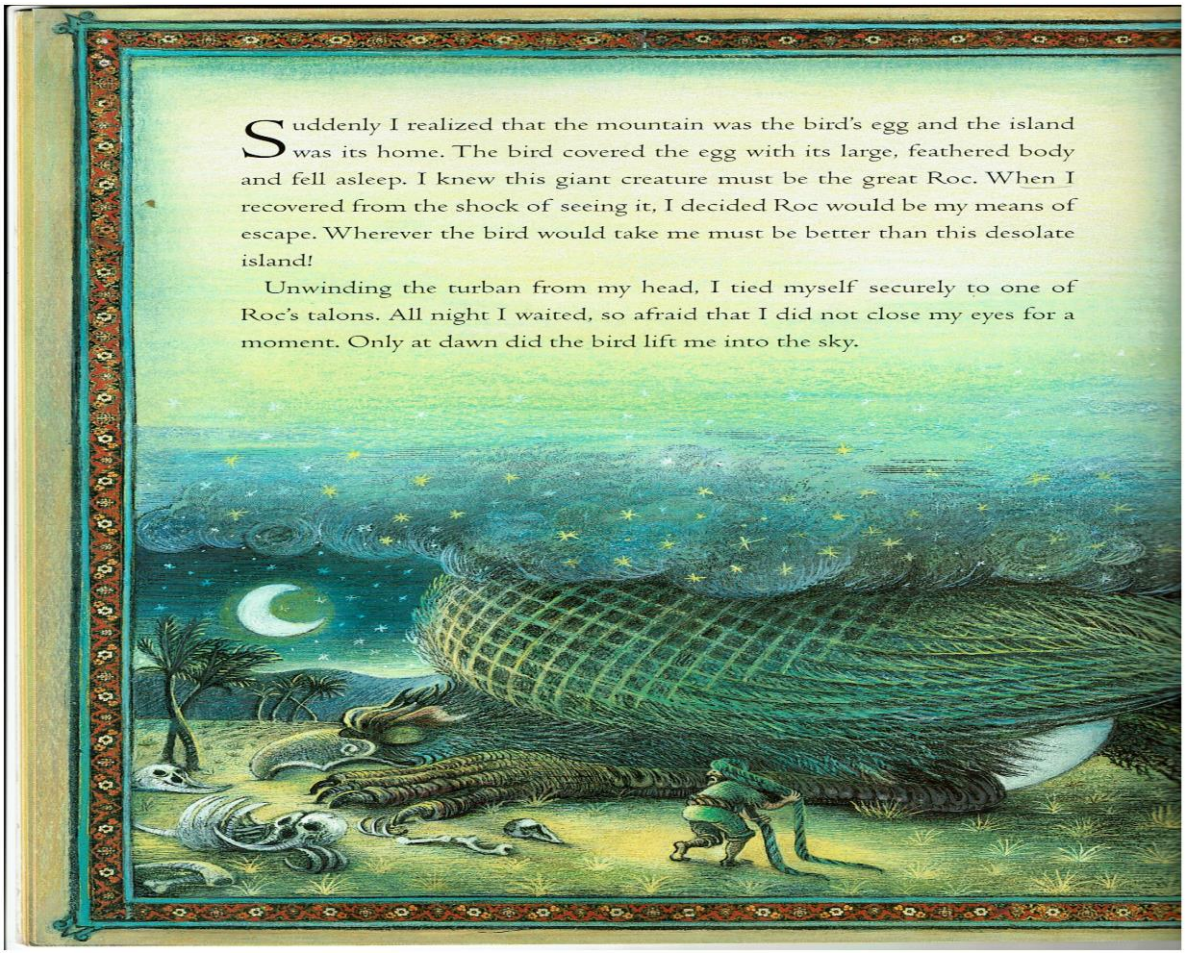
وما يلفت الانتباه في هذ الرسم ذلك الحرص المتواصل على التزاوج الثقافي من قبل الرسامة خدمة للغرض العام كالجمع بين الملامح العربية والفارسية والهندية في محشر الجمال والخيل والفيلة جنبا إلى جنب وفي موكب واحد من جهة، وكذا إبراز خصوصية العمارة الإسلامية بقبابها والأهلة التي تعلوها من جهة أخرى؛ إلى جانب الزخرفة التي تملأ الحاشية وتفيض من حتى هالة الشمس التي لم تسلم أشعتها الملتهبة منها.

الرسم الثالث (ص12) :

ويشكل الرسم الثالث تتمة للنص الخطي في تصوير السندباد بعد إفلاسه حتى لم يجد مأوى يأويه إلا الشارع الذي جمع بينه وبين الكلابة الضالة التي ترقب إليه في حيرة وإنكار، وهذه جزئية من حدث الإفلاس لم ترد في الأصل ولا في النص المعدل، وهي إضافة تقريبية

لحدث الإفلاس الذي يعتري شريحة كبيرة من الناس في بلاد الغرب من المفلسين بعد الاستدانة من البنوك التي تلجأ إلى تجريدهم من كل شيء ذي قيمة، والإلقاء بهم في الشارع؛ والحرص على تقريب الصورة إلى المتلقي الصغير في الثقافة الغربية يزكي هذه الجزئية بمظهر آخر لا يقل عنها أهمية، وهو حشر مجموعة من الكلاب من مختلف الأحجام والأصناف، يشيع تواجدها في منازل وشوارع المدينة الغربية بكثرة.

الرسم الرابع (ص20) :



ويخص هذا الرسم طائر الرخ العملاق الذي قد لامس أعلى جسمه طبقة السحاب، وهو يحضن بيضته، والسندباد يحاول تجاوز ذهوله وخوفه بالتفكير الجدي في النجاة، فيحل من رباط عمامته، ويمسك نفسه إلى رجلي الطائر حتى إذا لاح الفجر اعتلا به في الجو منقذا إياه من مأزق الجزيرة النائية، حاملا إياه إلى البلاد العامرة – ربما– بالبشر؛ غير أن ما سكت عنه النص أتمته الرسم بإبراز بقايا العظام من فرائسه الهائلة من صغار الفيلة ،

وهي إضافة تنسجم مع ما سبقت الإشارة إليه في الرسم السابق أثناء ظهور الطائر العملاق وفي قبضة مخالبه فيل صغير.

الرسم الخامس (ص32) :

ويقدم هذا الرسم شهرزاد ، وهي على هيئتها الهندية ، تجلس جلسة رياضيي اليوغا كدلالة على قوة التركيز في أداء مهمة الحكي الخطيرة التي تتوقف عليها حياتها وحياة البريئات مثلها من ضحايا شهريار وبطشه، تمتطي حصانا أدهم ، تتوزع في جنبات جلده الفاحم نجوم الليل اللامعة، يتوسطها الهلال كإشارة إلى الانتماء الثقافي الإسلامي للحكاية، ويمثل الحصان في تأويله مركب الحكي الذي امتطته شهرزاد طوال الألف ليلة وليلة،تجوب به الأزمنة والأقطار المتباعدة ، واللون الأسود إشارة إلى زمن الحكي الذي اختارته كوقت مستقطع لعملية القتل المتواصلة من قبل شهريار؛ وأما العمارات المتراصة تحتها بقبابها وأهلتها ، فهي بغداد ، نقطة الانطلاق في رحلات السندباد ، ونقطة العودة إليها كذلك، وإجمالا، فالرسم بمثابة حلم يروى بريشة الرسامة كما تروى شفاه شهرزاد حكاياتها الحالمة.

6. 4 تكييف الحكاية باللغة العربي

6. 4. 1 النص الأول: مغامرات سندباد

سلسلة أجمل القصص – اقتباس النص : نوري بشاري– دار المعرفة

يتألف النص من رحلتين ، الرحلة الأولى مركبة من أحداث الرحلة الأولى وأحداث الرحلة الثانية، والرحلة الثانية هي الرحلة السابعة في الأصل، ولكن من نسخة كلكتا.

6. 4. 1. 1 التمهيد ، جاء فيه ما يلي:

" صديقي الصغير، تعال معي لنستمتع بقصة جديدة بطلها طفل من أطفال مدينة بغداد (عاصمة العراق) أبواه أغنى الأغنياء ومن أشرف العائلات بالمدينة. حرص الأبوان على تربية الابن أفضل تربية وأن يعلماه فنون الرماية وحب المغامرة، سكان المدينة لقبوه سندباد لفتوته وذكائه. مات أبواه وتركا له ثروة ضخمة، لم يحسن سندباد التصرف في هذا المال فأضاعه في اللعب والإنفاق.

اكتشف سندباد أن ماله نفذ ولم يبق منه إلا القليل، قرر التجارة والمخاطرة بما تبقى من المال فركب في أول سفينة تبحر إلى الهند.

الهند هي بلد السحر و الطبيعة الخلابة و الحرير والفضة و الشاي و السكر هذا ما قاله التجار لسندباد."

6. 4 1. 2 الجدول رقم(28) الخاص بالرحلة الأولى:

الرحلة الأولى	
تطابقا مع أحداث الرحلة الأولى	تطابقا مع أحداث الرحلة الثانية

1/1	مات أبواه وتركا له ثروة طائلة	12/6	قرر اكتشاف الجزيرة ومشى بدون توقف إلى أن شاهد كرة بيضاء كبيرة
2/2	فأضاعه (المال) في اللعب والإنفاق	13/7	الطائر العملاق حط على الكرة. عندها فهم سندباد أن الكرة هي بيضته أتى ليحتضنها
3/3	اكتشف أن ماله نفد..قرر التجارة و المخاطرة..	14/8	اهتدى سندباد لفكرة تمكنه من الخلاص والخروج من الجزيرة وهي أن يتعلق برجل الطائر العملاق
4/4	فركب في أول سفينة تبحر إلى الهند	15/9	فطار في السماء وطار معه سندباد..وفجأة وجه الطائر منقاره نحو الأسفل..
5/6	قرر قبطان السفينة أن يرسو على مرفأ جزيرة صغيرة	16/10	اكتشف سندباد أنه بين سلاسل جبلية ضخمة قممها تتعانق السحب
6/7	فأخذوا في تحضير الطعام للأكل	17/11	استغل سندباد الفرصة فغلق مدخل المغارة بجدع شجرة كبيرة وأخلد إلى النوم..
7/8	فهم الجميع أنهم لم يكونوا بجزيرة إنما فوق ظهر حوت كبير	18	لقد استطاع سندباد أن ينجو من مخاطر الجبال والكهوف سالما غانما (متشبثا برجل الرخ محلقا في السماء)
8/9	البحارة والتجار سقطوا في البحر فماتوا غرقا	19	شاهد سندباد سفينة في البحر مزق قميصه وهوى إلى البحر.. فهبوا لنجدته..

9/10	سندباد استطاع أن يمسك بخشبة من خشب القوارب	20	رجع سندباد إلى أهله وباع ما لديه من الأحجار الكريمة وأصبح من أغنى الناس
11/11	الموج الهائل رماه على شاطىء رملي		

6. 4. 1. 3 التحليل:

تخلى كاتب القصة عن التمهيد المألوف بوصف حالة الحمال، والانطلاق في تهيئة أرضية مناسبة لاستقبال أحداث رحلات السندباد بالوقوف عند تشكيه من قدره الذي فتح الباب أمام تدخل البطل، والتذرع بهذا التشكي لسرد رحلاته والأخطار التي تعرض لها كحجة دامغة لزحزحة مشاعر اليأس و القنوط والحسد في مشهد الموازنة بين حال الفقر لديه وحال الثروة لدى البطل. وعمد بدلا من ذلك، إلى إزاحة وظيفة كل من شهرزاد باعتبارها السارد الأول لحكايات ألف ليلة وليلة، ودور السندباد باعتباره ساردا حقيقيا لرحلاته وبطلا لأحداثها، ليستقل النص كليا عن ألف ليلة وليلة و حكايتها الإطارية، كما أزاح كذلك الحمال من أداء وظيفته كمتلقي رئيسي للحكاية، واختصر الوظيفتين في نفسه، فتبوأ محل السارد الوحيد للحكاية؛ وبهذا فقد حجب السارد الأول والثاني، مانحا الحكاية صيغة سردية جديدة فوقية للحكاية،بحيث اتخذ الخطاب خطا عموديا يأتي من هيئة سردية عليا تمثل سلطة الكبار لتعيد هيكلة صورة البطل، فتعدل من ملامحه، وتتصرف في أحداث الحكاية بما يتماشى مع قيمها كسلطة خلقية، ويناسب المستوى الإدراكي لدي الأطفال.

وبجعله للطفل الصغير المتلقي الرئيسي للحكاية، هاهنا، بقوله:"صديقي الصغير" بدلا من " يا سادة!، يا كرام!"، أو" يا أصدقائي! "؛ فقد حدد نوع الأدب الذي ينتمي إليه النص، وهو أدب الطفل، وحدد الغاية من النص ، وهي غاية ترفيهية بقوله:" تعال لنستمتع بقصة جميلة"، تأخذ بالطفل إلى عالم الحكاية العجيبة، ولكن بطلها ليس السندباد الشيخ

المسن كما ألفناه في النصوص السابقة، وإنما هو' طفل من أطفال مدينة بغداد' حقيقة، ولكن طفل تجبره ظروفه الخاصة على التجارة والمخاطرة في عالم البحار. ونظرا لعلاقة النص بعالم الطفولة، فقد أكمل بناء هوية الطفل البغدادية بأنه كان من أسرة ثرية ' ومن أشرف العائلات في المدينة'، علماه والداه ' أفضل تربية' وهذا خلافا للأصل الذي لا يولي أهمية للمنحى التربوي في خط الحكاية، كما أنهما علماه ' فنون الرماية' وإلى هنا فكل شيء مقبول، ولكن 'علماه حب المغامرة' عبارة لا تنسجم مع الخط التربوي للأسر الغنية التي يميل أبناؤها إلى التمتع والاسترخاء لا إلى المغامرة والمخاطرة، والظاهر أنها ملمح خلقي تتميز به شريحة عريضة من الشباب الغربي المعاصر، وإذا رجعنا إلى نص الحكاية في الأصل، فإننا لا نجد أثرا لعبارة 'حب المغامرة ' ؛ لأن رحلات السندباد خاضها في سياق القضاء والقدر، ونجاته من الإخطار أرجعها دوما إلى الله، ولم يحدث أن تفاخر بشجاعته أو جراءته أو ذكائه أو دهائه أبدا، وهذا ما يتعارض مع ما أورده الكاتب في عبارته ' لقبوه سندباد لفتوته وذكائه'؛ ونفسر هذا السلوك من السارد أنه أراد أن يظهر السندباد في شخصية البطل الذي له من المؤهلات ما يجعله متميزا عن أترابه، ويستحق كل هذه العناية من الأقلام.

وأما نص الرحلة الأولى، فهو عبارة عن دمج للرحلتين الأولى والثانية الوارد في الأصل، مع اختصار في عدد الأحداث،فقد احتفظ السارد من الرحلة الأولى بأحد عشر حدث (11)، وأضاف عليها تسعة أحداث(9) من الرحلة الثانية، ليصل المجموع إلى عشرين حدثا (20)، وعملية الدمج هذه مرت بنا في النصين التحديثيين باللغة الإنجليزية سابقا حكايات كلاسيكية قصيرة . السندباد- سر السندباد – السندباد في أرض العمالقة لـ ليدميلا زيمان

6. 4. 1. 4 الجدول رقم (29) الخاص بالرحلة الثانية:

الرموز: ر: رحلة ، – **ح:** حدث

	أحداث النص المعدل تطابقا مع أحداث الرحلة السابعة، طبعة كلكتا	
عدد الأحداث	الأحداث	الرحلة السابعة، طبعة كلكتا
1	التوجه على متن السفينة إلى جزيرة الوطواط	
2	الانحراف عن مسار الرحلة بسبب هبوب العاصفة	ر.6/ح3
3	استيلاء القراصنة على السفينة	ح8
4	هلا ك طائفة من البحارة والتجارونجاة طائفة	
5	بيع السندباد في أحد المرافىء الإفريقية لمهرب الذهب والعاج	ح9
6	تكليف السندباد باصطياد الفيلة	ح11
7	الفيلة بريئة في عين السندباد	
8	تردده في قتل فيل هرم لإراحته من العذاب، وإرضاء لسيده	
9	تتبعه خطوات الفيل الذي كان يتجه إلى مقبرة الفيلة	ح14
10	إخباره سيده بمكان المقبرة	ح15
11	عتق السيد للسندباد وشراؤه له سفينة كبيرة معبأة بالعاج	ح15
12	رجوع السندباد إلى بغداد محملا بالعاج	ح17
13	السندباد من أغنى رجال بغداد	

6. 4. 1. 5 تحليل الجدول (29) الخاص بنص الرحلة الثانية:

بنى السارد نصه على أحداث الرحلة السابعة، طبعة بولاق، وتصرف فيها، فأبقى على أحداث سبعة وهي (3، 5 ،6 ، 9،10 ،11 ،12)، مقابلة في الأصل على الترتيب الأحداث التالية:(8 ،9،11 ،14 ،15 ،15 ،17)؛ وأقصى في المقابل الأحداث الستة

الأولى من الحكاية الأصل التي تتضمن استدعاء من الخليفة، وتكليفه بالسفر إلى سرنديب لتقديم هدية الخليفة لملكها ، وكان القبول على مضض، إلى غاية الوصول إلى سرنديب وتقديم الهدية ومغادرة المدينة راجعا إلى بغداد، وهي أحداث لا تهم القارىء الصغير في شيء لأنها تدخل في باب المراسلات الدبلوماسية بين الملوك و الحكام مثلما مر بنا الأمر في تحليل النص الأخير لليدميلا زيمان؛ بينما قدم خمسة أحداث من إنشائه استلهاما من نصوص الرحلات، وهي الحدث الأول، والرابع، والسابع، والثامن، والثالث عشر(1 ،4، ،7 ،8 ،13).

والسارد ليس لديه خطة فنية مدروسة، واضحة المعالم كما رأينا مع زيمان في مرافقات النص، سواء في ما جاء الإهداء، أو الملاحظة في آخر الكتاب ، أو ما دونته على ظهر الغلاف الخارجي، وإن تعذر هذا، فإنه بإمكاننا تتبع آثارها واستظهارها بشيء من التأمل في النص، ولكن ماحدث هنا، أن السارد عمد ، إلى قص الأحداث بشكل ارتجالي، فأبقى على بعض، وأقصى البعض الآخر، ثم اقترح على (بدل) المكان المقصوص بعض الأحداث التي لا تسد مسده، وتجرد النص من أصالته، وعجائبيته المثيرة ، معتمدا في ذلك على لغة سردية اختزالية محضة، لا أثر فيها للحوار ولا للحركة، إلا ماجاء في موطنين، وذلك حين (قال المهرب لسندباد: "إنك قوي البنية يابني،إنني في حيرة ، ماذا أفعل بك؟")؛ أو حين (قال السندباد في نفسه:" لماذا لا أقتله و أريحه من العذاب.؟")، وهذه اللغة السردية يؤديها السارد نفسه بدل السندباد الذي هو رقم غائب في حلبة الأحداث، يحركه السارد بلا روح و لا فاعلية، فلا أثر لصوته ولا لحركته،لانه ليس حرا في سرد أحداثه وإدارتها بإرادته، وهذا هو الفرق الأساس بين أسلوب زيمان وأسلوب بشاري في عملية السطو على النص الأصل، ومحاولة النسج على منواله نصا قريبا من الطفل دون التضحية بروحه، وهو العجيب الكامن فيه.

وإذا تصفحنا الأحداث التي تصرفي فيها ، فإنه يمكننا القول أن الحدث الأول حدث مشاع بين الرحلات كلها كـ' الاستعداد للسفر أو الانطلاق في رحلة بحرية جديدة ' ولكن

الواقع أنه كان يعمد إلى طريقتين: – إما أن يترك الوجهة مجهولة مطلقة،– وإما أن يعينها مثلما فعل في عيّن الصين في الرحلة السابعة من طبعة بولاق أو سرنديب في الرحلة السابعة من طبعة كلكتا، أما هنا فإن الوجهة كانت جزيرة الوطواط، والشائع على هذا الوزن 'الواق واق'، وهي مجموعة من الجزر ذُكرت في كتب التراث العربيّ القديم، ولا شيء إلى الآن يدلّ على أنّها حقيقة أم أنّها من وحي الخيال، حيث حدّدت عدداً من الكتب موقعها في بحر الهند أو الصين، والواطواط ، هو من جنس الخفاشيات، وجزيرة منسوبة إليه لم نسمع بها إلا عند بشاري، ولذا كان حريا بالسارد التأني في تسمية الجزيرة حتى لا يقع في حرج ، و يوقع القارىء الصغير في متاهة التصديق بالوهم، ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل يمضي في تغيير الوجهة مرة أخرى عندما تتعرض السفينة إلى هجوم القراصنة، فيؤسر السندباد، ويباع في أحد المرافئ الإفريقية، وهو أمر مخالف للأصل، فلا علاقة للسندباد بإفريقيا على الإطلاق؛ وطرق التجارة في عهد الخليفة هارون الرشيد، قبله وبعده، كان محورها بغداد والهند والصين ، وفي صياغة للحدث استعمل عبارة تخرج عن أدبيات الحكاية العجائبية التي توارثناها عن حكاية السندباد من ألف ليلة وليلة، وهي 'صعد سندباد في إحدى السفن المتجهة إلى مكان بعيد'، وكأنه سفر عادي لا يدل على شخصية السندباد المولع بالسفر في البحار ومشاهدة بلدان الناس، ومخالطة أهاليها ، بالإضافة إلى حب التجارة وجمع الثروة، وقد كان يسبق سفره الحنين إلى السفر والتجارة رغم الرغد والرفاهية التي كان عليها في بيته وبين أهله وأصدقائه.

وأما الحدث الرابع:'هلاك طائفة من البحارة والتجار، ونجاة طائفة'،فإنه يتوافق تماما مع ما جاء في نص زيمان، و نفس القول يقال بالنسبة للحدثين السابع والثامن ' الفيلة بريئة في نظر السندباد' و' هو الموقف نفسه عند سندباد زيمان، و' تردده في قتل فيل هرم لإراحته من العذاب، وإرضاء لسيده' وهو تردد شبيه بتردد الآخر في قتل فيل صغير.

ولا نجانب الصواب إذا قلنا أن السارد يشايع النصوص التحديثية الغربية أكثر من أن يستوحي من النص الأصلي نصا معدلا، لا يذهب بروح العجائبية ، ويراعي متطلبات البيئة

الثقافية التي يتوجه إليها؛ وذلك لا على مستوى العنوان الذي هو صيغة غربية خالصة أو ترجمة للعنوان الغربي الشائع في تقديم رحلات السندباد البحري، إذ اختار لنصه "عنوان مغامرات سندباد"، 'مغامرات' بدل 'الرحلات' أو 'الحكايات'، و'سندباد' بدلا من ' السندباد' المعرّف بأل التعريف ، وأسقط صفة 'البحري' التي هي خصيصة مفتاحية في شخصية البطل؛ أو على مستوى عملية الدمج وإعادة التركيب، أوعلى مستوى عملية القص والاستبدال التي مارستها قبله ليدميلا زيمان، كما أثبتنا سابقا.

والغريب أن ما كان يجب عليه أن يثبته من كلام جامع ومشوق عن السندباد على ظهر الغلاف الخارجي، أدرجه في نهاية الرحلة الثانية بلغة تقريرية توحي بأن السارد تسرع في التخلص من عبء سرد أحداث مفعمة بالحياة، تتطلب الحركة والإثارة، لا أن يحملها السارد على عاتقه، ويختزلها في لغة سردية ميتة من أول كلمة إلى آخر كلمة في النص، دون أن يمنح بطله فرصة في تحمل مسؤليته بنفسه، وهو جدير بذلك، ولكنه لم يفعل.

"أصبح من جديد من أغنى رجال بغداد، لم يهدأ بال سندباد بل بالعكس، قام بعدة مغامرات أخرى، قاتل فيها آكل البشر، والقراصنة والحيوانات الضخمة. مغامرات سندباد هي أشهر الحكايات عند البحارة، وأصبحوا يعتبرون سندباد أبا المغامرات الكبرى لا يضاهيه مغامر لا في البر ولا في البحر."

6. 5 خاتمة الفصل السادس ص333

ليدميلا زيمان

البطاقة البيانية للمنهج المتبع:

أ) قيمة الحكاية

1-التصنيف: أنها من كلاسيكيات أدب الاستكشاف.

2-الناحية الفنية: تذوق الأدب – طريقة السرد باعتبار الحكي طريقة للحياة.

3-الناحية التاريخية: الرحلات قد ارتبطت بأسفار حقيقة للعرب

4-الناحية الإنسانية: تتضمن قيما إنسانية كالحب، والجشع، و الألم، والسعادة، والخوف،والأمل

5-الناحية الثقافية: تظهر قيمة الثقافات الأخرى في المجتمع العالمي اليوم.

ب)المضامين :

1-الهدف: تزود الأطفال بمعنى التاريخ و الجغرافيا،والثقافات الشرقية.

2-الأصالة : الأصالة في محاولة تصوير العناصر الأساسية للثقافة والتاريخ.

3-التمثل : تبرز روح المغامرة لدى البطل.

4-البعد الفلسفي: تعلل سبب رفاهيته أتت بعد جهد وكفاح و ألم.

5-الحكمة: حكاية السندباد مشبعة بالحكم.

ج) الصياغة :

1- الكتابة الخطية:

- الخطاب الأنيق والمهارة في تقديم الكلمات بطريقة ذكية.
- إعادة سرد الحكاية بطريقة مرئية.
- دمج الرحلة الأولى و الثانية في رحلة واحدة.

2- **الرسوم الإيضاحية:** التأثر بالفن الفارسي في الرسوم التوضيحية للكتاب.

3- **المزاوجة بين الكتابة الخطية والرسوم:**

- الكتاب الأول: مساحة الصور تتجاوز الضعفين من المساحة الورقية للكتاب.
- الكتاب الثاني: مساحة الصور تتجاوز ثلاثة أضعاف الكتابة الخطية من المساحة الورقية.

– الكتاب الثالث: مساحة الصور تقارب ثلاثة أضعاف الكتابة الخطية من المساحة الورقية.

وهذا يعني أن الطريقة المرئية في تصوير الحكاية غالبة بشكل كلي، كما يؤكد على خيار الطريقة المرئية كاستراتيجية فاعلة في تصوير الحكاية.

نوري بشاري:

1–النص من أدب الطفل، والغاية ترفيهية

2–يتألف النص من رحلتين، الرحلة الأولى مركبة من أحداث الرحلة الأولى وأحداث الرحلة الثانية،والرحلة الثانية هي الرحلة السابعة في الأصل،ولكن من نسخة كلكتا.

3– والسارد ليس لديه خطة فنية مدروسة، واضحة المعالم كما رأينا مع زيمان في مرافقات النص، سواء في ما جاء الإهداء، أو الملاحظة في آخر الكتاب ، أو ما دونته على ظهر الغلاف الخارجي،

4–فقد حجب السارد الأول والثاني، والحمال كمتلقي رئيسي للحكاية مانحا الحكاية صيغة سردية جديدة فوقية للحكاية،بحيث اتخذ الخطاب خطا عموديا يأتي من هيئة سردية عليا تمثل سلطة الكبار لتعيد هيكلة إطار الحكاية العام. جعل الطفل الصغير المتلقي الرئيسي للحكاية.

5–فقدان الابداع ومشايعة النصوص التحديثية الغربية لا على مستوى العنوان، أو على مستوى عملية الدمج وإعادة التركيب، أوعلى مستوى عملية القص والاستبدال.

6–الارتجالية في قص الأحداث،دون اقتراح بديل في المستوى

7– نص الرحلة الأولى عبارة عن دمج للرحلتين الأولى والثانية الوارد في الأصل.

8–أحداث النص الثاني مستوحى من الرحلة السابعة، طبعة بولاق، بتصرف

9–تخلى كاتب القصة عن التمهيد المألوف بوصف حالة الحمال تشكيه من قدره.

10- اختزال الأحداث في لغة سردية ميتة يؤديها السارد نفسه بدل السندباد الذي هو رقم غائب فيها.

11- البطل ليس السندباد الشيخ المسن كما في الأصل، وإنما هو' طفل من بغداد' تجبره الظروف على التجارة والمخاطرة في عالم البحار.

12- التخبط في تعيين وجهة مغايرة للرحلة الثانية وهي جزيرة الوطواط على سبيل التجديد.

الفصـــــــــــــــل السابع

حكاية السندبـــــاد البحـــــــري في

صيغتهـــا الحديثـــــــــــــــة

من الشريـــط المصـــــور الثـــــابت

إلى الشريـط المصـــــور المتحـــرك ص337

7. 1 حكاية السندباد البحري في الشريط المصور الثابت ص337

7. 1. 1 النص : سندباد لـ جانيت هاردي

Janet Hardy-Gould: Sinbad,
Illustrated by Maya Gavin,Dominos,
Series Editors: Bill Bowler and Sue Parminter,
Oxford University Press

Sinbad

STARTER LEVEL 250 HEADWOR

7. 1. 1. 1 ملاحظات عن طبيعة الكتاب وأهدافه:

الكتاب عبارة عن شريط مرسوم إلكتروني تحت عنوان : " سندباد –Sinbad " لـ جانيت هاردي– جولد Janet Hardy- Gould ، من سلسلة النشر دومينو(Dominoes) لبيل باولر Bill Bowler، و سيو بارمينتر Sue Parminter ،موضّح بصور " مايا جافين Maya Gavin"، ويتألف من مائتي وخمسين كلمة (250)، و ست وخمسين صفحة (56)، موجه للمستوى الابتدائي للقراءة.

الصفحة الأولى للعنوان، والثانية حول الطبع وحقوقه لجامعة أكسفورد، والثالثة عن الكاتبة وسيرتها، والرابعة للنشاطات – قبل القراءة– تتضمن ثلاثة تمارين اختبارية ، الأول من سؤال واحد عن بلد السندباد مقترحا أربعة صور للإجابة :أ– أثينا، ب– بغداد،ج–إسطنبول، د– مصر) ؛ والثاني من ستة (6) أسئلة عن الناس الذين سيقابلهم والحيوانات التي سوف يلقاها في أسفاره إلى بلدان مختلفة، مع تقديم ستة صور غير مرتبة عن طائر الرخ، والثعابين، وآكلي لحوم البشر، وملك سرنديب، وعائشة، وياسمين؛ والثالث من أربعة (4) أسئلة من دون أجوبة مقترحة لحث القارىء على البحث عنها في النص، تتعلق بالمرأة التي وقع في حبها السندباد ، ومن الذي هرب منه السندباد؟ ومن من الناس ساعده السندباد؟ وومن منهم ساعد السندباد؟

وعدد صفحات الكتاب الست والخمسين ليست مخصصة كلها للحكاية، فبالإضافة إلى الصفحات الأربع المذكورة سابقا،هناك خمس صفحات للمشاريع – (أ) (2) صفحتان حول 'الحظ وسوء الطالع' (40–41)،(ب) (3) ثلاث صفحات حول 'النشاطات الخطيرة' (42–44)، و7 صفحات للنحو(من45–51)، وصفحة أخيرة عن مشروع الدومينو.

وأما متن الحكايات، فيتوزع على ستة نصوص، تقع في سبع وعشرين صفحة؛ النص الأول من (5) خمس صفحات، والثاني من (4) أربع صفحات، والثالث من (4)أربع

صفحات، والرابع من (4) أربع صفحات، والخامس من (4) أربع صفحات، والسادس من (6) ست صفحات، أي بمعدل أربعة صفحات ونصف (4، ½) لكل نص.

وأما الصور الإيضاحية المرافقة، فقد بلغت ستا وتسعين صورة (96)، أي بمعدل (16) ست عشرة صورة لكل نص يتألف من أربع صفحات ونصف (4، ½).

وأما صفحات مساحة الاستراحة المخصصة لطرح أسئلة في اختبار الفهم وتحضير القارئ للأحداث القادمة عن طريق التخمين، فقد بلغت إثنتي عشرة صفحة، بمعدل صفحتين بعد كل نص.

وأما عدد الكلمات المشروحة (باللغة الإنجليزية المبسطة)، فقد بلغ (66) ستا وستين كلمة، ست عشرة في النص الأول، أربع عشرة في النص الثاني، سبع في النص الثالث، ثلاث عشرة في النص الرابع، عشرة في النص الخامس، وست في النص السادس، أي بمعدل (11) إحدى عشرة كلمة لكل نص.

ويتضح من هذا كله ما يلي

1-أن الكتاب موجه بالدرجة الأولى للفئة الصغرى المبتدئة في القراءة،

2-أن لغة المتن محسوبة بدقة، وكل جملة أو عبارة تقع في إطار الصورة المرافقة لها التي تقوم بتأكيد المعنى أو توضيحه أكثر باللون والشكل، أو إتمامه، فلا مجال هنا للمخيلة في تصور الحدث، بل إنه حاضر لالتقاطه فقط.

3-ولا تكتفي الكاتبة بالصورة المرافقة، بل تلجأ إلى شرح الكلمات التي تراها ربما صعبة، لتوسع من المعجم اللغوي لدى الطفل.

4-قراءة الطفل هنا ليست مسترسلة، فلكل قراءة نص مساحة لاسترجاع الأنفاس، واختبار مدى الفهم بأسئلة سهلة ومشوقة، غير أنه يفهم من هذا أن القارئ الصغير يقرأ

بمساعدة كبير يشرح له الكلمات الصعبة ويطرح عليه أسئلة في متناوله للتأكد من الفهم.

5-الكتاب تربوي بامتياز، سواء على مستوى المساحات المخصصة لأسئلة الفهم عقب كل نص، أو على مستوى وفرة المادة الشارحة اللفظية أو الصورة الإيضاحية الموضحة للمعنى و المتممة له.

قسمت الكاتبة متن الحكاية إلى (6) حلقات أو نصوص، تضمنت الحلقة الأولى (13) ثلاثة عشر حدثا، والثانية (16) ستة عشر حدثا، و الثالثة (16) ستة عشر حدثا، والرابعة (16) ستة عشر حدثا، والخامسة (16) ستة عشر حدثا، والسادسة (21) واحدا وعشرين حدثا.

7. 1. 1. 2 تحليل النصوص الستة:

7. 1. 1. 2. 1 الجدول رقم (30)الخاص بالحلقتين الأولى و الثانية:

الرموز:- ت.ج : ترتيب جديد (للأحداث) ، - **ت. ق:** ترتيب قديم (للأحداث)

النص الأول / الرحلة الأولى					
ت ج	**ت ق**	**المعادل العربي**	**الأحداث**		**الحبكة**
1	1 المكان دون الزمان	بغداد القديمة	Our story begins in old Baghdad (p.5)		المكان

2	لا	مرض الوالد الشيخ الثري ووصيته لابنه بالحفاظ على ثروته	.. A rich old man is very ill.. 'I'm dying, Sinbad.. 'You can have all my money, my son. But you must be careful with it (p.5)	زيادة على الأصل	أزمة1
3	2	موت الوالد ، وحزن الابن ، ولكن انتباهه لمدى ثروته	Sinbad's father dies..and Sinbad is unhappy .. But.. 'I have a lot of money now' (p.6)	=	تأزم
4	3	سندباد يطلق يده في ثروته	.. Every evening Sinbad's friends come to his house .. eat and drink all night.(p.6		حل
5	3	إفلاسه و مطالبة أصحاب المتاجر له بتسديد مستحقاته	Sinbad..has no more money.. shopkeepers .. 'Where's our money?' they ask angrily (p.7)	=	أزمة2
6	3	بيعه لأثاثه وشراؤه للبسط وعزمه على السفر والمتاجرة بها لتسديد ديونه	and he sells.. tables and chairs.. he buys .. carpets. I can sail to different countries.. 'And I can sell these .. I can give the money back to the shopkeepers.(p.7)	=	حل
7	لا	عثوره على سفينة قديمة وقبطان مسن (خبير)	..Sinbad finds an old ship with a very old captain.(p.7)	= =	حل
8	4	إتمام الاستعداد وإعلانه للبحارة	.. Sinbad is ready to leave Baghdad.(p.8 .. 'I want to bring back a lot of	= =	

		money,’(p.8)	بعزمه على العودة بمال عظيم		
أزمة3	المرض = زيادة	Sinbad begins to feel ill.(p.8)	إصابته بمرض البحر	لا	9
تأزم	= =	, Sinbad is very ill.. he sees a beautiful island. ‘Please stop!(p.8)	اشتداد ألمه وطلبه من القائد الوقوف بالجزيرة للراحة	لا	10
حل	= =	Sinbad and some of the sailors land on the island.. and.. are all very happy (p.8-9)	اصطحابه للبرميل لملأه بالماء، واستجمامه مع رفقائه	لا	11
أزمة4		.. ‘Let’s sit down and make a fire.’ ‘This isn’t an island,..‘It’s a whale!’(p.9)	إضرامهم للنار، وتفاجؤهم بحقيقة الجزيرة في كونها حوتا	8 دون ذكر إنذار القائد	12
تأزم / حل		Sinbad quickly gets into the barrel. The whale moves down into the water. All the sailors are now in the sea.(p.9)	غطس الحوت إلى القاع وغرق الركاب إلا السندباد نجا على برميله	9	13
النص لثاني 2 **تتمة الرحلة الأولى = وفي الأصل هي الرحلة الثانية**					
أزمة1		He is now alone on a small island. (p.12)	السندباد وحده في الجزيرة،	11	1
		He goes to the stone	يستكشف الصخرة	6	2

		and he looks carefully at it.(p.12)	البيضاء العظيمة		
		A very big bird is flying nearer.. He begins to runaway. (p.12)	فراره من الطائر الرخ وإدراكه أنها بيضته		3
حل		..then it goes to sleep. Sinbad takes off his turban and he puts it around the Roc's leg. (p.13)	ربطه لنفسه إلى رجل الرخ أثناء نومه	8	4
حل		.. the Roc flies away. Sinbad flies up into the sky with the bird. (p.13)	الرخ يطير به بعيدا عن الجزيرة	9	5
		.. it flies down into a valley and lands there. (p.14)	إنزال الطائر بوادي الجواهر	10	6
أزمة2		.. three big snakes behind him. He runs away .. he sees lots of dead animals in the valley.(p.14)	السندباد يجد أن الوادي مأهول بالأفاعي ويعج ببقايا الحيوانات	10	7
		He goes behind one of the dead animals and he waits.(p.14)	السندباد يختبىء خلف حيوان ميت وينتظر	13	8
		Suddenly a Roc flies down and takes the dead animal up into the sky.(p.14)	نزول طائر الرخ على الحيوان والطيران به		9
حل	= =	Sinbad ..puts his arms around the dead animal. He flies up	إسراع السندباد بالتمسك بالحيوان	14	10

		into the sky with the Roc.(p.14)	ونجاته من الوادي		
	= =	The Roc flies out of the valley and it lands near a village. The men from the village run to see it (p.15)	نزول الطائر على أرض القرية ،وتسارع الناس لمشاهدة ما حط بها	استبدال التجار بأهل القرية	11
		..and the Roc flies away. Sinbad comes out from under the dead animal.(p.15)	هروب الطائر ، وظهور السندباد من تحت الحيوان		12
	= =	‘Who are you ?’..‘I’m Sinbad the Sailor,’.. ‘Would you like to buy these jewels from the valley ?’(p.15)	سؤال الأهالي عن حقيقته و عرضه عليهم بيع الجواهر		13
	= =	The men are surprised … The people.. buy Sinbad’s jewels.(p.15	عجبهم من نجاته ، وشرائهم الجواهر منه		14
	= =	He’s a rich man now, and he wants to go back to Baghdad. ‘We can find a ship for you,’.. (p.15)	اقتناؤه مركبا للعودة إلى بغداد غنيا		15
	= =	In Baghdad Sinbad gives money to the shopkeepers. And he tells them about his adventures. (p.15)	تسديده لديونه لدائنيه وقصه عليهم من مغامراته		16

الحلقة الأولى والثانية:

أ) الأحداث:

تضمنت الحلقة الأولى (13) ثلاثة عشر حدثا، والثانية (16) ستة عشر حدثا، وجعلت من الحلقة الأولى والثانية نصا معدلا للرحلتين الأولى والثانية، تماما كما رأينا مع زيمان في عملية دمج الرحلتين، فأبقت من الرحلة الأولى على (07) سبعة أحداث (1، 2، 3، 4، 8، 9، 11) =(1، 2،3، 4،8،9،11) ، وهي تتعلق بالانطلاق في الرحلة، حتى بلوغ الجزيرة طلبا للاستجمام والراحة قبل أن تنقلب عليهم أرضها ظهرا لحوت عظيم، وأسقطت الأحداث التي تلت بلوغ السندباد الجزيرة في الرحلة الأولى أي النصف الثاني منها؛ و تخلت في الرحلة الثانية عن الأحداث التي تتعلق بالنصف الأول من الرحلة الثانية إلى غاية بلوغ الجزيرة والنوم فيها، وأبقت على (06) أحداث من نصفها الثاني الذي يبدأ مع استكشاف بيضة الرخ، وهي (6، 8، 9، 10، 13، 14). = 6،8،9،10،13 14)

والأمر ،هنا، شبيه بما فعلته زيمان، فكان الغرض جماعا، الحرص على أحداث الإثارة و التشويق لشد القارئ الصغير وعدم قتل لذة القراءة والتسلية بما يتعلق بالزمن الميت، كما أشرنا سابقا.

ولأجل ذاك الغرض توفرت الحلقتان على (06) ست أزمات بزيادة مواطن التأزيم في بعضها مرفوقة بحلولها طبعا، كما هو مبين في الجدول.

غير أنه مقارنة بزيمان، فقد تخلت الساردة ، هنا، عن التمهيد الشاعري الشرقي لزيمان ، واكتفت بالدخول مباشرة في حيثيات الحكاية، وجعلت حدث مرض الأب حدثا حيا بعدما أنطقته بالوصية، وأدخلت عنصر الدائنين بعد إفلاس الابن وهم أصحاب المحلات التي كان يقتني منها أغراضه (يتسوق فيها)، واستعارت حدث إصابة السندباد بداء البحر من ترجمة جالان، وجعلت من فكرة اصطحابه للبرميل طلبا للماء العذب سببا بعد ذلك في نجاته من الغرق.

وفي الحلقة الثانية، تخلت الساردة عن تجار اللؤلؤ وحيلتهم، وأبقت على سبب الخلاص، وهو الاعتصام بالحيوان الميت، وجعلت عملية الإنزال قرب القرية، ففر الطائر لرؤية الأهالي، وتم اكتشاف أمر لسندباد، وباع للأهالي الجواهر، واشترى مركبا وعاد إلى بغداد وسدد ديونه.

ب) لغة الساردة:

إن النماذج السردية المجربة في سرد أحداث الحكاية كما مرت بنا بدءا بالنص الأصلي، والنصوص المترجمة، والنصوص المعدلة، ثم النصوص المصورة، تتلخص فيما يلي:

- **النموذج السردي الأصلي**، ويتولى فيه السندباد وظيفة السرد بنفسه، ولا تكاد تخرج عن هذا الخط بقية النصوص المترجمة بدءا ببرتن وانتهاء بداوود، مع الحفاظ دائما على الحمال كمتلقي أول يظهر في بداية سرد الرحلة، وفي نهايتها كذلك.
- **نموذج زيمان السردي**، ويضاف، هنا، عنصر الصورة المرافقة للمتن مع تغليب الجانب المشهدي للصورة في كل صفحة على الجانب القرائي للمتن، وتحرير لغة السرد من اللغة الحكائية الميتة إلى لغة السرد الاختزالية الرشيقة.
- **نموذج بشاري السردي**، وفيه يتولى السارد وظيفة السرد بدله، ويغيب السندباد تماما، ولا يبقى منه إلا الصورة الصامتة فقط.
- **نموذج جانيت هاردي جولد السردي**، وهو الذي نحن بصدد تحليله في هذا النص، فقد تولت الساردة مهمة السرد بدل البطل، ولكن فيما يسمى الصورة الإطارية، فقد اعتمدت الترافق بين العبارة والصورة في إطار مستقل، مثبتتة العبارة داخل الصورة، ولذا فكل إطار يشكل حدثا بعينه في سياق ما يسمى بالشريط المرسوم، ويأتي السرد في هذه الأطر مستقلا عن بعضه البعض، غير أن الساردة تتخذ طرائق وظائفية

لتحريره من لغته التقليدية، وجعله يتلاءم مع سياق الشريط المرسوم الذي هو أقرب إلى العمل السينمائي المعاصر.

– فقلما يستبد السرد بالإطار، وإن حدث فلا يتعدى السطر.

– قد يرد السرد حكاية عن السندباد بضمير الغائب في الإطار تاركا المجال للصورة بإتمام العبارة.

– يرد السرد في أغلب الأطر مرفوقا بحوار خارجي كأن يعلن السندباد شيئا لأصحابه أو يتحدث إليهم ، أو حوار داخلي يتم بين السندباد ونفسه ، لكنه يسمعنا إياه لإتمام الحدث.

ويمكن توضيح هذا في الجدول (31) التالي:

سرد خالص	سرد ناقص تتمه الصورة	سرد يتضمن حوارا بين السندباد ونفسه	سرد يتضمن حوارا بين السندباد وأصحابه	سرد تفسره الصورة تفسيرا نفسيا
4/2،4/4،4/2،3/1،3/1، 1/8، 2/9، 3/9، 2/10	2/2، 3/2	2/1، 3/3، 2/8، 3/8، 4/8، 1/9، 1/10، 3/10، 4/10	1/2، 3/1،4/2،4/3، 1/5، 2/5، 3/5، 4/5، 1/11، 2/11، 3/11	1/3،
9	2	9	11	1

7. 1 .1. 2. 2 **الحلقة الثالثة: الجدول رقم (32)**

النص الثالث/الرحلة الثانية / الرحلة الثالثة (17- 29)					
ت. ج	**ت. ق**	**المعادل العربي**	**الأحداث**		**الحبكة**
1		انصراف الأصدقاء الزوار لخلو المنزل من الأثاث	Sinbad's friends come to visit him .. But there is nothing.. His friends soon go away. (p.18)	زيادة على الأصل	أزمة1
2		عزمه على الحصول على منزل فاخر لاستقبال أصدقائه	'I need more money' .. 'Then I can have a beautiful house again.' (p.18)	= =	الحل
3		إبحار السندباد **صبيحة الغد**	.. Sinbad finds a ship and a captain…He's ready toleave Baghdad again.(p.18)	= =	
4		مرض السندباد في البحر، وتعافيه لدي الوصول إلى جزيرة الزغب	Sinbad is ill..the ship arrives at .. the island of Zugab,'.. (p.18)	= =	أزمة2 حل
5		استكشافه **مع رفيقيه** للجزيرة ، وعثورهم على جواهر كثيرة	Sinbad **explores** the island with two of the sailors. They find lots of jewels there.(p.19)	= =	
6		فقدان المركب بفعل سحب الأمواج له بعيدا	..a big **wave** hits the ship. The wave takes the ship far out to sea. (p.19)	= =	أزمة3
7		خوفهم الشديد ، واعتصامهم بالصخور	Sinbad and the two sailors are very afraid, so they climb behind some big stones.. they go to sleep.(p.19)	= =	تأزم

			العالية وقضاء الليل عليها		
تأزم	= =	In the morning they find a big snake .. The snake eats one of the sailors.(p.19)	اكتشافهم في الصباح للثعبان وقد ابتلع أحدهم	17	8
تأزم		Quickly Sinbad and the second sailor climb a tree. They stay there.. (p.20)	إسراعهم إلى اعتلاء الشجرة احتماء من الثعبان	18	9
تأزم	= =	When Sinbad wakes up in the morning, he's alone..(p.20)	استيقاظه الصباح وحيدا بدون رفيق	19	10
حل		Sinbad .. makes some armour from the wood. (p.20)	السندباد يتدرع بالألواح حتى لا يلتهمه الثعبان	20	11
نجاح الحل		The snake moves around him, but it can' t eat Sinbad. (p.20)	فشل الثعبان في افتراس السندباد	20	12
حل	= =	In the morning.. Then, Sinbad sees a ship out at sea.. 'It's my old ship!'(p.21)	استيقاظ السندباد ، ورؤيته لمركبه على الشاطىء،	21	13
	= =	.. he runs to the sea. The snake.. comes after Sinbad.(p.21)	إسراعه إلى الشاطىء و مطاردة الثعبان له		14
	= =	Sinbad swims to the ship. 'It's Sinbad!' cry the sailors. 'You're a very lucky man! We have all your beautiful carpets from Baghdad!'.(p.21)	بلوغه المركب عوما وعثوره على البحارة وعلى بضائعه	29	15
		..Sinbad sells all his carpets. he arrives in Baghdad, he has a lot of money (p.21)	المتاجرة في طريق العودة ، وحصوله على مال كثير	29	16

أ) **الأحداث:**

تمثل الحلقة الثالثة الرحلة الثالثة في الأصل، وقد تصرفت الساردة، فجعلت عدد الأحداث ستة عشر (16)، وأسقطت من الرحلة الأصلية الأحداث التي تتعلق بالرجل الأسود (الوحش)، وأبقت ستة أحداث (17، 18، 19، 20، 21،29) تتعلق بالثعبان ومحاولة التخلص منه، وكأن الأمر يشبه قصا لقسم من الشريط، فتبدأ الرحلة عادية،ثم يتم النزول في الجزيرة للاستكشاف،لكن هنا يتم قص القسم المتعلق بالوحش، ويوصل طرفا الشريط المقصوص ليلتحما على أرض الجزيرة الثانية في الأصل، وتصرفت الساردة في جعلها غنية بالجواهر ،وكذلك في إبعاد الموج العاتي للمركب عن الشاطئ، و في سباحته هربا من الثعبان ليجد في الأخير مركبه القديم وبضائعة، ويجني المال الكثير من تجارته ويعود ثريا إلى بغداد.

وأما ما يتعلق بجانب التوتر و الإثارة، فقد توفر النص على (03) ثلاث أزمات، مع تعميق الأزمة الثالثة إلى أربعة مواطن تأزيم لبلوغ الحل النهائي.

أ) **لغة السرد : الجدول رقم (33)**

سرد خالص	سرد ناقص تفسره الصورة	سرد فيه حوار السندباد مع نفسه	سرد فيه حوار بين السندباد و الآخرين
/3،15/2،14/14 1، 2/15، 3/15، 4/15، 1/16 ،3/16، 2/17، 4/17		4/1،14/14، 1/2،17/16،	3/4،17/14،
10		**4**	**2**

7. 1. 1. 2. 3 الحلقة الرابعة : الجدول رقم (34)

ت.ج	ت.ق	المعادل العربي	الأحداث		الحبكة
1		أصدقاؤه سعداء بلقائه ، وبسماع مغامراته	Sinbad's friends are very happy to see him. Sinbad tells them all about his adventures. (p.24)	= =	
2		سندباد يحن إلى البحر ، ويبحر في **مغامرة جديدة**	Sinbad is not happy in Baghdad.. Sinbad leaves Baghdad on a big, tall ship.(p.24)	= =	
3	2	السفينة تتكسر بفعل العاصفة	.. there's a storm. The ship **breaks..** and it must land.(p.24)		أزمة 1
4	3	رسو السفينة على شاطىء الجزيرة، وخروج السندباد مع رفاقه لطلب المساعدة	..the ship lands near a beach. Sinbad and some of the sailors go to find help.(p.24)	= =	حل
5	5	التقاؤهم بقوم لا يفهمون لغتهم	They meet some strange men.. Sinbad asks them. But the strange men don't understand.(p.25)		
6	5	اقتيادهم إلى القرية وإدراكهم أنهم من آكلي لحوم البشر	the men take Sinbad and the sailors to their village.. 'Oh no! They're cannibals,'(p.25)	= =	أزمة 2
7	6	سجنهم وإطعامهم لتسمينهم ورفض السندباد	The cannibals put the sailors and Sinbad in a cage. They give the		تأزم

		sailors lots of good things to eat.. but he eats nothing.(p.25)	الأكل		
تأزم		..the sailors are fat, ..they take the fattest sailor and eat him. The next day they take one more..(p.25)	سمن البحارة واختيار الأثخن لأكله ثم تلاه آخر	8 7) 9 10	8
حل		That evening.. Sinbad runs away. (p.26)	هروب السندباد	11	9
		Sinbad arrives in a new country.. these people are not cannibals. (p.26)	بلوغه بلدا آخر ليس أهله من آكلي لحوم البشر	13	10
		They take Sinbad to their king.. Sinbad tells the king about his adventures.(p.26)	اقتياده إلى الملك وإعجابه بقصته	15	11
،		You’re a lucky man, .. ‘You can make us lucky too. You must marry my daughter, Ayisha.’(p.26)	تزويج الملك السندباد من أبنته عائشة	19	12
		Sinbad marries Ayisha in front ofthe king and all the people.(p.26)	إتمام الزفاف وسعادته الشديدة بعائشة	20	13
أزمة 3		Ayisha becomes ill. A friend talks to Sinbad quietly. ‘Be careful! When a woman dies in this country, they bury the husband with her,’. (p.27)	مرض زوجته وإدراكه لعادة دفن الزوج الحي إذا مات الآخر	24	14
تأزم		.. she dies. The king buries Sinbad with Ayisha. He also buries lots of jewels with	موت الزوجة ودفن الملك لهما مع مزيد من الجواهر	24	15

		them.(p.27)			
16	29	نجاة السنباد باهتدائه إلى منفذ الخروج عن طريق الحيوان	Sinbad puts lots of jewels in his bag and he quickly follows the animal through the ground.(p.27)		حل

أ) الأحداث

تمثل الحلقة الرابعة الرحلة الرابعة التي تتضمن في الأصل (32) اثنين وثلاثين حدثا، فاختصرتها إلى (16) ستة عشر حدثا، وأخذت من الأصل (12) إثني عشرة حدثا وتصرفت في صياغتها، أحد عشر منها في (2، 3، 5، 6، 11، 13، 15، 19، 20، 24، 29)، ، فدفعت بالسندباد ورفاقه بعدما تحطم جزء من المركب بفعل العاصفة،إلى النزول إلى الجزيرة للسؤال عن المساعدة، و تخلت عن دهن النارجيل الذي كان يسقى به البحارة للإقبال على الأكل في الأصل، و اختصرت أحداثه الأربعة (7، 8، 9 ،10) في حدث واحد الذي هو تمام الإثني عشر حدثا، وجعلت زواج السندباد من ابنة الملك عائشة بدل واحدة من حاشية الملك،ولم تقف عند دفن السندباد مع زوجته الميتة، بل قفزت بسرعة إلى الخروج من هذا المأزق باكتشافه للحيوان وتتبع آثاره.

ب)لغة السرد: الجدول رقم (35)

سرد تام	سرد ناقص تتممه الصورة	حوار داخلي	حوار خارجي
1/20، 4/20، 5/20، 3/21، 22/21،4/4، 2/23، 3/23،		2/21، 1/22، 2/22	2/20، 3/20، 22/21،3/1، 1/23
8		**3**	**5**

7. 1. 1. 2. 4 الحلقة الخامسة 5 /الرحلة الثالثة:

(ر3)/الخامسة:(ر5)/ السادسة:(ر6)/ السابعة بولاق: (ر7ب)– كلكتا:(ر7ك): الجدول رقم (36)

ت. ج	ت.ق	المعادل العربي	الأحداث		الحبكة
1	ر3 22،23 25، 26، 27، 29	التقاؤه برفاقه البحارة وتفاجؤهم برؤيته	When Sinbad comes out .. he meets some sailors. 'I'm Sinbad the Sailor,.. .The sailors are surprised. (p.30)		
2	28	لقاؤه بالقبطان وسؤال هذا الأخير بمرافقته	'Are you Sinbad thenSailor?' asks the captain. 'Then, sail with us and tell us about your adventures, (p.30)		
3	ر5 3	الرسو على الجزيرة والنزول للاستكشاف	Sinbad and some of the sailors land and begin to explore the island.(p.30)		
4	3	العثور على بيضة الرخ ، ومحاولة كف السندباد إياهم دون جدوى	The sailors find a very big bird's egg. 'Don't touch it!'.. 'It's a Roc's egg!'But the sailors throw stones at the egg. (p.30)		
5	5/4	انكسار البيضة، وإقبال طيور الرخ	The egg breaks open and a big fat young Roc comes out. It makes a lot of noise.		أزمة 1

		Suddenly four angry Rocs fly down. ‘Let’s go back to the ship!’ says Sinbad.(p.31)	الأربعة بغضب ، ومحاولة البحارة الإسراع إلى السفينة		
تأزم		The Rocs begin to attack the ship with big stones.(p.31)	مهاجمة الطيور السفينة بالأحجار	6	6
حل	الرحلة الساد سة	The ship sails into a bad storm, and Sinbad lands in the sea.(p.31)	الإبحار في جو عاصف حتى بلوغ شاطئ اليابسة	ر6 5 4 3	7
أزمة 2		Sinbad begins to explore. There are big, black stones.. and a big cave with a river.. the wrecks of old ships and hundreds of jewels on the beach.(p.31)	السند باد يستكشف (النهر و المغارة وحطام السفن القديمة والجواهر الكثيرة)	7 8	8
		he puts some of the beautiful stones in his bag. Soon he begins to feel hungry.(p.32)	جمعه للجواهر وإحساسه بالجوع	11	9
حل		Sinbad takes wood.. makes a boat. He puts the boat on the river.. He rows for days through the dark cave..(p.32)	صنعه للزورق ونزوله في النهر عبر المغارة لأيام	ر6/13- 15 ر7ب/9	10
		.. he sees some blue sky. He can also see two strange men. ‘Welcome to the country of Serendib!’ they say.(p.32)	بلوغه نهاية المغارة ورجلان يرحبان به في بلد **سرنديب**	16	11
		and he eats for hours. ‘You’re a lucky man,’ say the men.	إطعامه ثم اقتياده إلى الملك	19	12

		‘Come with us to see our king. (p.32)			
		Sinbad gives some of the jewels to the king. He also tells him about the ..Caliph .. ‘Here are some presents for him.’ (p.33)	إهداؤه جواهر للملك وإعجابه بما حكاه عن الخليفة وتكليفه بإيصال هدية للملك	20	13
		The king finds a big ship for Sinbad and he gives him lots of presents, too. Sinbad sails back to Baghdad (p.33)	تسخير الملك سفينة كبيرة للسندباد وإعطاؤه هدايا كثيرة كذلك أثناء عودته إلى بغداد	22	14
		On the ship , he thinks about his adventure in the cave. ‘This time I want to stay at home in Baghdad,’(p.33)	تأثره بتجربته في المغارة وعزمه على البقاء في البيت للراحة		15
		When Sinbad gives the presents to the Caliph of Baghdad, the Caliph says: ‘I have some beautiful carpets for this wise King of Serendib. Please take them to him.’ ‘Oh, no!’ thinks Sinbad.(p.33)	دخوله على الخليفة بالهدية وتكليفه بهدية إلى الملك وتبرمه من العودة إلى البحر	23 ر7ك/2- 3	16

أ)الأحداث

و تمثل الرحلة الخامسة في الأصل صلب الحلقة الخامسة التي تقع في(16) ستة عشر حدثا، ولكن الساردة لم تعتمد إلا على (04) أربعة أحداث من الرحلة الخامسة وهي (3، 4، 5، 6) و(02) حدثين من الرحلة الثالثة وهما (22، 28) ؛ و(08) ثمانية أحداث من الرحلة السادسة ، وهي الأحداث (3 ،4 ،5 ، 7 ،8 ،11 ،13 ،15)، مختصرة في الأحداث (7، 8، 9، 10) ، و(07) سبعة أحداث من الرحلة السابعة طبعة بولاق، وهي(9 ،16 ،19 ،20 ،22 ،23) مختصرة في الأحداث (11، 12، 13، 14)، و(02) حدثان من الرحلة السابعة طبعة كلكتا، وهما(2،3)، مختصران في الحدث السادس عشر(16).

وهكذا، فالساردة قد جمعت بين الرحلات الثلاث: الرابعة والخامسة والسادسة في حلقتين من (32) اثنتين وثلاثين حدثا، وقد قامت بعملية انتقاء ممنهجة للأحداث بما يشبه القص والتركيب في الشريط السينمائي، فعلاوة على ما قلناه سابقا عما تخلت عنه الساردة من أحداث ، فهنا كذلك، في الرحلة الخامسة قد تخلت عن شيخ البحر ومعاناة السندباد منه طويلا، وتصرفت في صياغة ما يتعلق بطائر الرخ وسبب هجومه، إذ تجنبت مسألة أكل البحارة للحم فرخ الطائر، وجعلت بدلا من الطائر وأنثاه أربعة طيور مستنفرة دون تمييز؛ كما تخلت في الرحلة السادسة عن حدث موت أصحابه في الأصل بعد تحطم المركب.

ب)لغة السرد: الجدول رقم (37)

سرد تام	سرد ناقص تتممه الصورة	حوار داخلي	حوار خارجي
3/26، 3/27، 4/27 2/28، 2/28 2/29،		3/1،29/28	1/26، 2/26، 4/26، 1/27، 2/27، 3/28، 4/28، 2/1،29/29
5		2	9

7. 1. 1. 2. 5 الحلقة السادسة : الجدول رقم (38)

ت. ج	ت.ق	المعادل العربي	الأحداث		الحبكة
1	ر7ك/ 4	الإبحار إلى سرنديب بهدية الخليفة إلى الملك	Sinbad sails from Baghdad with the presents for the King of Serendib (p.36)	(كلكتا)	
2	5-6- 7	إيصال الهدية ، واعتذاره عن البقاء لأنه **متعب من المغامرات**	The King of Serendib is happy to see Sinbad.. 'I'm sorry,' says Sinbad. 'I must go back to Baghdad now. I'm tired of adventures.' (p.36)	= = / زيادة	
3	ر7ب/ 4 7	هجوم **وحش البحر** على السفينة أثناء عودته وتوبته من المغامرات	a sea monster attacks the ship.. 'Not more adventures!'(p.36)	زيادة	أزمة 1
4	5	التهام الوحش بعض البحارة ونجاة السندباد على زورق	The monster.. eats some of the sailors .. Quickly, Sinbad gets into a little boat and rows away.(p.37)	= =	تأزم حل
5	8	بلوغ شاطىء الجزيرة والنزول للاستكشاف	Sinbad lands on an island.. and goes to explore.(p.37)	= =	
6		العثور داخل المغارة	He looks into the cave and sees a	=	أزمة 2

	= =	young woman.. 'I must help her.'(p.37)	على ياسمين أسيرة الوحش النائم والتفكير في إنقاذها		
حل	= =	.. the monster leaves .. Sinbad goes into the cave. 'I'm Sinbad the Sailor,'..'I can help you.'(p.37)	إنقاذه إياها بعد مغادرة الوحش للمغارة		7
	= =	Sinbad takes Yasmin to the boat on the beach.(p 38)	الاتجاه إلى الزورق		8
	=	Sinbad and Yasmin row all night. (p.38)	التجديف طوال الليل		9
أزمة3	ط. ك	Sinbad and Yasmin climb up to the ship ..pirates attack the ship..(p.38)	إدراكه للسفينة الضالة ، وهجوم القراصنة عليها	ر7ك/ 8	10
تأزم	زيادة	The pirates make Sinbad and Yasmin their prisoners.(p.38)	أسرهم للسندباد وياسمين	8	11
تأزم	= =	The pirates.. sell them.. at the market. 'You must hunt elephants every day for their ivory,' says the man.(p.39)	بيعهما في بلد بعيد و وتكليفه بمهمة اصطياد الفيلة من أجل العاج	11-9	12
تأزم	= =	Sinbad and Yasmin are very good at hunting elephants. (p.39)	السندباد وياسمين صيادان جيدان للفيلة	11	13
تأزم	= =	One day, lots of elephants follow Sinbad and Yasmin. Yasmin is afraid.	ذعرهما من متابعة الفيلة لهما ذات يوم	13	14

		(p.40)			
تأزم	= =	Sinbad and Yasmin climb a tree. The elephants are walking into a cave. (p.40)	اعتلاؤهما شجرة احتماء ومواصلة الفيلة طريقها إلى داخل المغارة	14	15
حل	= =	In the cave Sinbad and Yasmin find lots of dead elephants. (p.40)	عثورهما داخل المغارة على مقبرة الفيلة	14	16
		Sinbad takes the hunter to the dead elephants. The hunter is very happy(p.40)	اقتياد السندباد الصياد إلى المغارة وابتهاجه الشديد بذلك	15	17
		‘You can go now.. and he gives Sinbad and Yasmin a lot of money.(p.40)	عتق الرجل لهما ومنحهما الكثير من المال	15	18
		Sinbad and Yasmin sail back to Baghdad. (p.41)	عودة السندباد وياسمين إلى بغداد	17	19
	= =	Sinbad takes Yasmin to his house.. ‘You’re very rich!’ she says(p.41)	ياسمين في منزل السندباد وإدراكها لثروته		20
	= =	But money isn’t the most important thing,’ says Sinbad. ‘We must help people, too.’(p.41)	نزوله إلى شوارع بغداد للتصدق على من لا مأوى لهم		21

أ) الأحداث

تتألف الحلقة السادسة من أحد وعشرين حدثا، أغلبها من الرحلتين السابعة لكلكتا والثانية لبولاق، إذ تبلغ (15) خمسة عشر حدثا ،(12) إثنا عشر حدثا من الرحلة السابعة، طبعة كلكتا، و(03) ثلاثة أحداث من الرحلة السابعة ، طبعة بولاق.

وتتجلى استفادة الساردة من رحلة كلكتا على مرحلتين: – الأولى في رحلته إلى سرنديب بهدية الخليفة إلى الملك ثم إيصال الهدية، واعتذاره عن البقاء لأنه متعب من المغامرات، والثانية حين إدراكه للسفينة الضالة وهجوم القراصنة عليها، وأسرهم للسندباد وياسمين وبيعهما وتسخيرهما في صيد الفيلة، إلى حين اكتشاف المغارة التي فيها مقبرة الفيلة ، الشيء الذي حررهما وأثراهما ، وساعدهما في الرجوع إلى بغداد.

وأما الاستفادة من رحلة بولاق فتتجلى في هجوم **وحش البحر** على السفينة أثناء عودته وتوبته من المغامرات، و التهام الوحش بعض البحارة، ونجاة السندباد على زورق، وبلوغ شاطئ الجزيرة والنزول للاستكشاف.

وقد تصرفت الساردة على مستوى إيصال طرفي الشريط ما بين حدث مغادرة سرنديب، وحدث هجوم القراصنة بإيراد جملة من الأحداث التي تتمحور حول تهيئة الأسباب لإدخال ياسمين كشخصية فاعلة في الحكاية، وذلك عبر العثور داخل المغارة على ياسمين أسيرة الوحش النائم والتفكير في إنقاذها، وإتمام عملية الإنقاذ بعد مغادرة الوحش للمغارة، والاتجاه إلى الزورق، والتجديف طوال الليل، وبين حدث إدراك السفينة الضالة.

و يعلل هذا التغريب في الأحداث من خلال كثرة مواطن التوتر في النص بحرص الساردة على غرائبية النص وتوفير لذة الإثارة لدى القراءة، وقد بلغت تلك المواطن (09) تسعة نقاط تأزم:

(أزمة1+تأزم+حل/أزمة2+حل/أزمة3+تأزم1+تأزم2+تأزم3+تأزم4+تأزم5).

ب)لغة السرد: الجدول رقم (39)

لغة السرد الخالصة	سرد تتممه الصورة	سرد فيه حوار داخلي	سرد فيه حوار خارجي
1،33/1،33/32 /2، 2/34، 4/34، 2/35		3/4،33/32، 5/4،33/3،	2/32، 3/32، 5/33، 6/33، 1/34، 3/34 ، 1/35، 3/35، 1/36، 2/36، 3/36، 36/ 4، 1/37، 2/37، 4/3،37/37
6		4	16

7. 1. 1. 2. 6 تحليل المرافقات الإيضاحية: الصور

أ) الصور المختارة:

الصورة(1)

الصورة (2)

الصورة (3)

الصورة (4)

الصورة (5)

الصورة (6)

الصورة (7)

الصورة (8)

تحليل الصور:

لا يمكن في هذا العمل الشبيه بالشريط المرسوم أن نعزل الصورة عن الكتابة الخطية؛ لأن الخطاب الوارد مجزأ، وكل جزء منه مطبوع في صورته الإيضاحية مما يشكلا إطار مستقلا سنعتمد عليه كوحدة إجرائية في تحليلنا للحلقات، فكأنما أصبح هناك نوع من التلاحم بين الكتابة والصورة، وأكثر من هذا تكامل وظائفي في أداء المعنى، فالحديث عن الفصل أشبه بالحديث عن الفصل بين الشكل والمضمون، أواللفظ والمعنى في تحليل العمل الأدبي.

علاوة على هذا، فإن القارئ، ونعني به الصغير خاصة، مشدود للكلمة كما هو مشدود إلى الصورة، فإذا قرأ أولا أخذته الصورة ثانيا بفضائها الزاخر بالألوان، وأراحته من جهد التخيل لتأطير المعنى المثبت في السطر؛ وإذا شاهد الصورة أولا انطبع في ذهنه عالم المعنى سابقا، ثم إذا قرأ اكتسب لديه صفة الدقة والتحديد.

غير إن الإشكال في مثل هذا العمل يكمن في عدم انفراد الكاتب بتسيير الأحداث،لأنه دخل شريك جديد في العملية وهو الرسام الذي أصبحت له الكلمة أيضا في مجريات الأحداث، فما يسكت عنه الكاتب، يتممه الرسام، وما يقدمه غامضا، يوضحه الآخر،

والحاصل – إذن– هو أن السارد الذي تعكسه واجهة الكلمات المسرودة، أصبح له شريك خفي يسير معه من البداية إلى النهاية، يجسد ما يقوله شكلا ولونا، يوضح مغزاه، يتمم معناه، وأحيانا يضيف عليه، وخطورة عمل هذا الشريك أن معانيه تبقى أرسخ في الذاكرة لأنها تعمل على تشكيل مخيال الصغير وترسيخ الصورة النموذجية في ذهنه.

فالتمهيد الخطي أفقي يشير إلى أن الحكاية ستبدأ في بغداد القديمة ؛ بينما الصورة توحي بالتمهيد العمودي الذي يعطي مسحا من أعلى ليلا للمدينة الهادئة، المضيئة نوافذها، ليتسنى التسلل في الحدث الثاني إلى أحد منازلها، في مشهد أب مريض على فراش الموت ينادي ابنه ليوصيه بالحفاظ على تركته والحذر من تضييعه، وهذا توسع من الساردة على حساب الأصل، لكن المعنى الذي تضيفه الصورة هو الثروة العينية التي لا تترك مجالا للتخمين، صندوق على يمين فراش الأب والآخر على يساره مملوءان بالنقود الذهبية، وتتوسع الساردة في حزن الابن على أبيه، لكن ما يسليه في الصورة الثروة الطائلة؛ فإذا انتقلنا إلى الإطارين الرابع والخامس (ص2)، وجدنا أن السارد اكتفت بشراء ثياب جديدة ونقاط متتابعات، بينما تتمم الصورة بوجوده عند الخياط وعليه لباس خارجي فخم وعمامة فاخرة في وسطها حلقة ذهبية انعكس المظهر على سعادة الابن ؛ واكتفت الساردة في الأطار الخامس بشرائه أغراض غالية من السوق، لكن الصورة توضحها بمختلف الفواكه الفاخرة، غير أن هنا يستوقفنا ألوان الغطاء العلوي للدكان المحبوك من القماش في كونها من الأحمر الداكن والأزرق الفاتح ليعطي الانطباع بألفة المكان لدى القارئ الصغير، وهي ألوان العلم الأمريكي أو البريطاني.

وبينما اكتفت الساردة بالإخبار عن إفلاسه؛ فإن الصورة تتعمق في تجسيد المعاني النفسية الدهشة، الخوف،الحسرة، الندم...، وتتوسع الساردة في وقوع السندباد في ضائقة الدين، ومطالبة أصحاب المحلات له بديونهم، ولكن الصورة تضيف معنى مرافقا للأزمة، وهو مكثه في بيته حائرا متهربا من دائنيه.

وتلجأ الساردة إلى تبسيط المخرج من الأزمة، إذ تجعل السندباد يبيع أثاث بيته من الطاولات و الكراسي ليقتني في المقابل البسط الفاخرة، معتقدا أن بإمكانه أن يجني الربح الكثير من ورائها، وبالتالي يتسنى له تسديد ديونه ، ولكن تستوقفنا – هنا– مرة أخرى الألوان المختارة للسقف القماشي للحوانيت ، فدكان أختير له اللونان الأزرق و الأبيض على شكل شريط أزرق بجانبه شريط أبيض وهكذا، ودكان آخر أختير له اللونان الأحمر والأبيض غلى شكل شريط أحمر بجانبه شريط أبيض، والألوان هذه تأكيد للحفاظ على ألفة النص كما قلنا سابقا ، وكذلك للإيحاء بالبيئة الأمريكية.

ومرة أخرى تتوسع الساردة على حساب الأصل حين تثير إصابة السندباد بداء البحر، مستندة إلى ترجمة جالان، ولكن سرعان ما ينسى هذا الهاجس عند بلوغ الجزيرة الجميلة، ومطالبته للقائد بالتوقف عندها للاستراحة، وتتصرف الساردة بجعله يصطحب معه برميلا بحثا عن ماء الشراب، ليكون سببا لنجاته عند تحرك الجزيرة الحوت وغرق أغلب الركاب.

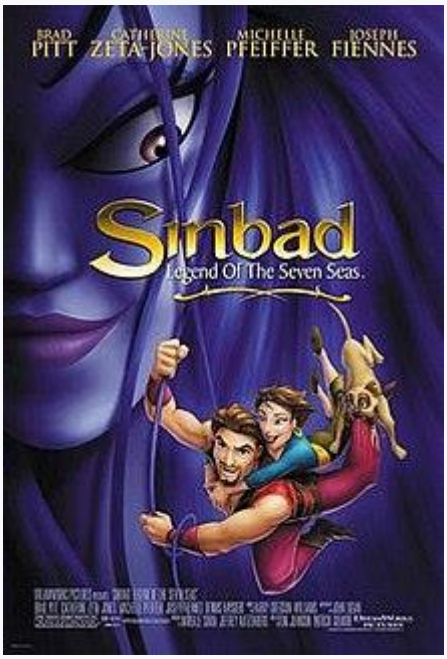
ولا تأبه الكاتبة هنا بالتمهيد الشاعري كما هو الحال عند زيمان، وإنما تنهج أسلوبا سينمائيا أكثر حضورا وواقعية في تصوير الأحداث، وإلى جانب الصورة، تعتمد على تبني لغة سرد مخالفة للأصل، فقد حجبت السارد الأصلي، وهو السندباد، لا لتقوم بالسرد عنه، من أول حدث إلى آخر حدث كما رأينا في سرد بشاري للرحلات، ولكن لغة سرد جديدة حية، تسير مع الصورة المجسدة للحدث جنبا إلى جنبا، كما أنها تترك مجالا للحياة كي تتدفق في لغتها من خلال الحوار الخارجي للشخصيات، ويتجسد هذا في حدث مرض الوالد ووصيته لابنه ('أنا ميت يا سندباد' يقول الشيخ المسن.' يمكنك الحصول على كل مالي؛ ولكن ينبغي أن تحافظ عليه'، ' رجاء لا تمت يا أبي' يقول السندباد بحزن.) ص 1، أو الحوار الداخلي للشخصية البطلة في قوله: (وذات يوم فكر' أنا رجل محظوظ،لدي مال كثيرالآن..'

7. 2 السندباد البحري في الشريط المصور المتحرك

7. 2. 1 سندباد: أسطورة البحار السبع

Sinbad:

Legend of the Seven Seas



Theatrical release poster

Directed by	Tim Johnson Patrick Gilmore
Produced by	Jeffrey Katzenberg Mireille Soria
Screenplay by	John Logan
Based on	Sinbad the Sailor[1]
Starring	Brad Pitt Catherine Zeta-Jones Michelle Pfeiffer Joseph Fiennes

7 . 2 . 1.1 بطاقة الفيلم الفنية:

سندباد: فيلم أسطورة البحار السبع (Sinbad: Legend of the Seven Seas) عبارة عن رسوم متحركة من إنتاج دريم ووركس أنيمايشن (Animation Dream Works) ، قام بالأداء الصوتي عدة نجوم منهم براد بيت Brad Pitt، كاثرين زتا جونز Catherine Zeta-Jones ، ميشيل فايفر Michelle Pfeiffer ، وجوزيف فاينز Joseph Fiennes ، وهو من إخراج تيم جونسون Tim Johnson، وباتريك جيلمور Patrick Gilmore ، ومن إنتاج جيفري كاتزينبرج Jeffrey Katzenberg، وميريل صوريا Soria Mireille ، صدر في الولايات المتحدة سنة 2003.

7. 2. 1. 2 تلخيص الفيلم :

تود إيريز Eris، إلهة الفوضى أن تدمر اثنتي عشرة مدينة ، تحميها حاليا قوى سحرية من كتاب السلام، و يتم نقل الكتاب عن طريق السفينة إلى برج جديد في سرقسطة (Syracuse) من قبل الأمير بروتيوس (Proteus) ابن الملك ديما (Dymas) الوحيد، ومع ذلك يتبعه ويهاجمه صديق طفولته السندباد (Sinbad) وطاقمه رغبة في الاستيلاء على الكتاب للحصول على فدية.

ترسل إيريز (Eris) سيطس (Cetus) وحش البحر ، لمهاجمة كل من السفينتين: لكنه يهزم من قبل بروتيوس و سندباد، و ينسحب إلى البحر، جارّا سندباد إلى القاع لتنقذه إيريز و تحاول إقناعه بسرقة الكتاب، وجلبه مملكتها ترتاروس (Tartarus) للحصول على مكافأة أكبر من ذلك بكثير: " قصة ضحك طاقمه منها عندما أخبرهم سندباد بالعرض ".

ويوصل بعد ذلك بروتيوس (Proteus) الكتاب بأمان إلى سرقسطة في عيد الاحتفال، ويرسو السندباد وطاقمه، و يقابل مارينا (Marina)، خطيبة بروتيوس ، ثم يغادر سندباد القصر فجأة، و تقتحم إريز البرج ، وتنتحل صورة سندباد، تتغلب على الحارس وتسرق

الكتاب، تاركة سكين سندباد خلفها، وتنزل الكارثة على سرقسطة، فيعتقل سندباد، ويحاكم و يدان بالموت، على الرغم من احتجاجه وإنكاره؛ ولكن بروتيوس يصدق سندباد، ويقدم نفسه رهينة مكان سندباد كسجين حتى يتمكن من استرداد الكتاب، في مدة لا تتجاوز العشرة أيام.

يعود سندباد إلى سفينته (Chimera)، ويفكر في الانسحاب إلى فيجي (Fijii) معتقدا أن ديما (Dymas) لن يسمح بإعدام ابنه الوحيد بروتيوس ، وتتمكن مارينا من التسلل إلى متن السفينة، وترشو سندباد بكيس مملوء من الجواهر للقيام برحلة إلى طرطروس (Tartarus)، فهي ليست سعيدة للغاية عندما يقال أنها ستحشر مع كلب السندباد العفن سبايك (Spike).

الخطر الأول في الرحلة هو الصخور المتوحشة، وممر أسنان التنين، و الموسيقي الفاتنة الناشئة من أرواح المياه الشبيهة بحوريات البحر اللواتي يؤثر غناؤهن على طاقم الذكور، ويدفعهم بأن يلقوا بأنفسهم في البحر؛ لكن مارينا تتولى قيادة السفينة متفادية الصخور الخطرة، في حين تحاول أيضا إنقاذ الطاقم مع مساعدة سبايك في إدارة هذا الموقف، وتنجح في الأخير مع بعض الأضرار التي لحقت بالسفينة ، والتي انزعج منها سندباد.

ولإصلاح الأضرار، ترسو السفينة على جزيرة مشجرة حيث يؤدي التوتر بين السندباد ومارينا إلى حد التراشق بالطين مما يؤدي هذا إلى إيقاظ الجزيرة، وهي في الحقيقة سمكة ضخمة، ويهرع الجميع إلى ظهر السفينة، وينجح سندباد في إنفاذ حربة مشدودة بحبل إلى مقدمة السفينة في متن الحوت، فيسحب السفينة بسرعة نحو طرطروس، وفي إحدى الليالي الوعرة، حين يشعر الجميع بالإرهاق، يطلق السندباد الحبل: لقد أشرفوا الآن على الأبواب الغرانيتية (Granite Gates)، وهو خراب ضخم من أحجار (المونوليث).

وتتدخل مرة أخرى إيريز (Eris)، وتجمد المنطقة بأكملها لتحاصر سفينة السندباد ، وتطلق طائر الرخ الأبيض ليدمر الطاقم: فيختطف مارينا إلى قمة الأنقاض، ويتعين على السندباد أن يصعد لإنقاذها، ويجري الإنقاذ عن طريق الانزلاق إلى أسفل الجبل على درعه مثل لوح الثلج، فتقتل البوابة المنهارة الرخ، وتحطّم الجليد وتحرر السفينة.

يقترب سندباد وطاقمه من بوابات طرطروس، ويرى أن هذا يقع وراء حافة العالم ، بمحاذاة شلال ضخم ، فيعيد تهيئة أشرعة السفن لتحلق في الصعود فيما وراء الهاوية حتى يتمكن هو ومارينا من التأرجح على حبل من خلال بوابات طرطوس (Tartarus).

تلتقي إيريز بهما في طرطروس، وتتضح خطتها في عدم سرقة الكتاب فقط، ولكن في إعدام بروتيوس لتبقى سرقسطة من دون وريث، فتنتشر الفوضى، ويعم الخراب، ثم تعرض إيريز عرضا على السندباد مع تقديم كلمة الشرف للالتزام بها " يمكن أن تحصل على الكتاب إذا أجبت بصدق، **ماذا ستفعل إذا لم تحصل على الكتاب؟ – هل ستأخذ مارينا إلى فيجي ، أم ستعود إلى سرقسطة لتواجه تنفيذ عقوبة الإعدام ؟** ولكن السندباد يختار الشق الثاني من الإجابة، فتثور ثائرة إريس وتصرعلى أنه يكذب، وتلقي به ومارينا خارج طرطروس بدون الكتاب. مارينا، من جهتها وخوفا على السندباد، تحاول إقناعه بالفرار.

ومع نفاذ العشرة الأيام ، يوشك بروتيوس أن ينفذ فيه حكم الإعدام ؛ لكن سندباد يعود، وبما أنه أثبت صدقه تظهر فجأة ايريز غاضبة، وتجد نفسها محرجة في تسليمها الكتاب إليه؛ لكنها تفعل إيفاء بوعدها كإلهة، وبالتالي تستعيد سرقسطة سلامها، ويدرك بروتيوس أنه فقد مارينا لصالح السندباد، وأنها انضمت إلى سفينته للبحث عن مغامرات جديدة.

7. 2. 1. 3 تحليل نص الفيلم:

أ) الفكرة:

يمثل نص الفيلم رحلة بحرية تتوافق مع رحلات السندباد التقليدية في حب البحار والسفر فيها، فسندباد الجديد منطلق في سفينته يخوض رحلة بحرية عادية، يتحدد هدفها عند الالتقاء بصديقه الأمير برومتيوس، وهو سرقة كتاب السلام النفيس من أجل المال، وهو يسمع عنه دون أن يراه، ثم سرعان ما تتحول هذه الجرأة إلى مخطط تديره الإلهة إيريز، وتعرض صفقة مغرية على سندباد، المال والجزيرة .. فيوافق على الأمر، ويمضي متتبعا السفينة إلى سرقسطة، لكنه يصطدم بمناعة البرج الجديد الذي أعد خصيصا لحماية الكتاب النفيس، فيستسلم للأمر، ويهم بمغادرة المدينة، ويصدق توقع إيريز، فتنتحل صورة سندباد، وتسطو على الحارس وتسرق الكتاب، وتنزل الكارثة على سرقسطة التي تغرق في الحزن و عدم الأمن، ويقبض على سندباد، ويحكم عليه في الأخير بالإعدام، ثم يقدم صديقه الأمير نفسه رهينة ضمان بدله حتى يعود بالكتاب من إيريز، فالفكرة –إذن– تدور دوما حول سرقة الكتاب لنفسه من أجل المال أولا، ثم السرقة في إطار صفقة من أجل إريس ثانيا، ثم السرقة من أجل سرقسطة أو بالأحرى الأقاليم الإثني عشر بمعنى الاسترجاع لإنقاذ صديقه بروتيوس.

ب) المكان: الرحلة تكون من سرقسطة (عاصمة الأقاليم الإثني عشر ومحل كتاب السلام السحري) إلى طرطروس (مملكة الإلهة إريز)، ثم العودة إلى سرقسطة

– **سرقسطة** Syracuse هي مدينة تاريخية في جزيرة صقلية، والمدينة معروفة بتاريخها اليوناني الثري، وثقافتها، ومدرجاتها، وعمارتها، وكمسرح لعالم الرياضيات البارز والمهندس أرخميدس، ولعبت هذه المدينة التي يبلغ عمرها 2700 عامًا دورًا رئيسيًا في العصور القديمة ، عندما كانت واحدة من القوى الكبرى في العالم المتوسطي.

– **طرطروس** Tartarus في الأساطير اليونانية ، طرطروس هي الهاوية العميقة التي تستخدم كزنزانة من العذاب والمعاناة للأشرار وسجن للجبابرة، وطرطروس هو المكان الذي وفقا لأفلاطون جورجياس Plato's Gorgias (حوالي 400 قبل الميلاد)، يتم فيه الحكم على النفوس بعد الموت، وحيث يتلقى الأشرار العقاب الإلهي، وكغيرها من الكيانات البدائية (مثل الأرض والليل والوقت) ، اعتبر طرطروس قوة بدائية أو ألوهية[1].

ج) الزمان: من خلال تحديد المكان، فالأحداث تدور في بيئة إغريقية قديمة، لكن الحديث عن السلام لكي يعم الأقاليم أو العالم قضية تخص عصرنا الحديث.

د) الحبكة :

كما مر بنا في تحليل النصوص التحديثية السابقة أن الإثارة والتشويق عنصران مهمان في شد القارئ الصغير، فكذلك هنا في نص هذا الفيلم يركز كاتب السيناريو على التوتر المستمر في تقديم الأحداث، ولكن بشكل خرافي أسطوري يتجاوز العقل، ويرسم صورة للبطولة الخارقة التي تنخرط في سياق غضبة إخيل، وقوة هرقل، ويغدو الخيال والحقيقة متجانسين– ولو في شاشة القرن الواحد والعشرين– بفعل الصورة السحرية التي تصهر العناصر المتنافرة في مشهد الحلم الذي يسكت العقل، ويقصي التساؤل، ويترك العين ممدودة مع زرقة البحر اللامتناية.

ويبدأ سياق الأحداث بالتوتر منذ البداية حين تقضي الإلهة إريز بزعزعة الأمن في عالم البشر وإشاعة الفوضى .. ، وتأمر حينها الوحش سيطيس بمهاجمة السفينتين، سفينة بروميتيوس التي تقل كتاب السلام إلى سرقسطة، وسفينة السندباد الذي كان يطارد السفينة الأولى لسرقة الكتاب، فيرتفع التوتر حين يقع التناوش والقتال بين الرجلين وطاقميهما لولا أن وحّد بينهما من جديد ذلك الوحش العملاق، ثم يزداد التوتر في مقاتلة الوحش، فيظهر

1 – انظر الموقع الاكتروني التالي: https://www.britannica.com/topic/Tartarus

السندباد بطولة خرافية خارقة بذكائه الحاد في الانتصار على المعتدي في الأخير، وهكذا يأتي الحل، ولكنه حل مؤقت لأن الوحش لا يستسلم، ففي أثناء انسحابه إلى القاع يجر السندباد وهو في نشوة النصر فيرتفع التوتر مجددا، ثم لا ينفرج إلا بإنقاذه من قبل إريز مقابل تلبية رغبتها في الحصول على الكتاب.

وتعود حدة التوتر إلى الارتفاع من جديد حين يقر السندباد بصعوبة مهمة سرقة الكتاب من برج سرقسطة الجديد، ويأمر طاقمه بالعودة إلى السفينة، وذلك كما كان متوقعا من إريز، فتنتحل صورته، وتسطو على الحارس وتسرق الكتاب، فيكون السندباد المتهم الرئيس، ويحكم عليه بعد ذلك بالإعدام لولا أن انفرج الضيق بتدخل برومتيوس على أن يكون رهينة إلى غاية عودته بالكتاب من طرطروس.

وفي رحلته إلى مملكة طرطروس، يبقى التوتر على أشده نظرا إلى طبيعة التحديات الخارقة التي وضعتها إريز في طريقه للوصول إلى مملكتها:(الصخور المتوحشة التي تحيل كل سفينة مارة إلى حطام، وممر أسنان التنين كذلك، وعرائس البحر القاتلة بفتنة ألحانها، والرخ العملاق الذي اختطف مارينا لولا أن أنقذها منه السندباد، وتجمد المياه المحيطة بالسفينة، والجزيرة الحوت الذي سحب السفينة إلى حدود ترتروس..)، ويبقى التوتر مستمرا عند مدخل المملكة العجيب الذي تنتهي عنده المياه والأفق، وتقع بين جانبيه الهاوية السحيقة، وتبقى الحلول متواردة في شكل أفعال بطولية من السندباد في الأغلب، وتارة واحدة من مارينا عندما هاجمت عرائس البحر السفينة، وأكثر ما يظهر ذكاء البطل القائد عندما يحول الأشرعة من مهمتها في الدفع بالسفينة إلى الجريان على سطح الماء إلى الدفع بها إلى الطيران وتفادي الوقوع في الهاوية، وهذا تحد كبير لإريز.

ويبلغ التوتر حدته القصوى عندما يعود السندباد خائبا إلى سرقسطة بدون كتاب، ويسلم نفسه لتنفيذ عقوبة الإعدام، وينقذ صديقه برومتيوس من الموت، وفجأة تظهر إريز لتقدم الحل بتسليم الكتاب إلى السندباد وفاء بوعدها رغم غضبها وحرجها الشديدين.

هـ) الشخصيات :

1- سندباد Sinbad

مقارنة بالسندباد الأصلي، فإن هذا قد تعرى من " أل" التعريف والدال، وغدا " سنباد" للتخفيف على الطريقة الإنجليزية، وهو قبطان قائد سفينة موسومة بـ (الشميرا) ، وهو بالأحرى قرصان يبتغي سرقة الكتاب من أجل المال، وحتى في سرقسطة، على صداقته للأمير، عاملوه بهذه الصفة، وهو حاد الذكاء، وبطل مقاتل، خارق في بطولته، لا تعجزه المعوقات مهما كانت، فهو متحد عنيد يصارع المستحيل؛ وعلى نعت إريز له بالقاسي القلب، إلا أنه أثبت أنه يحترم كلمته في الأخير، وأنه مؤهل لكي تعجب به خطيبة الأمير، و تتخلى عن حبها القديم ومغرياته لتعيش حياة المغامرات في البحر، وأنه صديق الحيوانات، والدليل قمة الود والتعاطف الموجود بينه وبين كلبه " سبايك"،

وأما السندباد العربي، فهو تاجر قبل كل شيء، يستهويه البحر بجماله، ويحب زيارة البلدان ومعاشرة أهاليها، كما يحب التجارة والربح، ولكن لا يستهويه ليملكه مثل الآخر، وهو رجل مسالم، لا يحسن القتال، ورجل يرضى بالقضاء والقدر، ويرجع دائما ما نسميه بطولة منه إلى توفيق من الله وحفظه، فالرجلان مختلفان كل الاختلاف، فذاك من بيئة غربية ترجع إلى العهد اليوناني والروماني الموغل في الأسطورة؛ وهذا من بيئة هارون الرشيد المفعم بالقيم الإسلامية.

2- بروتيوس Proteus

Voiced by: Joseph Fiennes

هو الأمير برومتيوس ابن الملك ديما حاكم سرقسطة، وولي العرش، وصديق الصبا للسندباد، مقاتل بطل، وأمير" بقلب نبي" كما وصفته إريز التي استهدفته في خطتها لكي يقتل بدل السندباد، وتبقى سرقسطة من دون وريث للعرش، وتشيع الفوضى في الأقاليم، وهو خطيب مارينا الذي نبلا منه لما أدرك أنها أميل إلى غيره لم يجبرها على البقاء معه مكرهة، كما أنه أظهر نبلا آخر عندما صدّق السندباد وقدم نفسه رهينة لتمكين صديقه من محاولة إنقاذ نفسه وإرجاع الكتاب إلى سرقسطة.

و في الأساطير اليونانية ، هو إله البحر في وقت مبكر أو إله الأنهار والأجسام المحيطة للمياه ، وواحد ممن يطلق عليهم هوميروس "رجل البحر العجوز "، و بعض الذين ينسبون إليه نطاقا معينا يدعونه إله " البحر المتغير "[1] ، وهو يشير إلى الطبيعة المتغيرة باستمرار للبحر أو نوعية المياه السائل بشكل عام و يستطيع التنبؤ بالمستقبل ، ولكن في أسطورة مألوفة للعديد من الثقافات ، سيغير شكله ليتجنب ذلك ؛ و سوف يجيب فقط على شخص قادر على الاستيلاء على الوحش، و من هذه الميزة (Proteus) تأتي صفة البروتينية، مع المعنى العام لـ "متعدد الاستخدامات"، "قابل للتغيير"، " قادر على تقمص

1- انظر: Berens.E.M :The Myths and Legends of The Ancient Greek and Romans.Meta Libri, 2009.p.91

العديد من الأشكال"، فـ"Protean" له دلالات إيجابية على المرونة والتنوع والقدرة على التكيف [1]

3- مارينا Marina

Voiced by: Catherine Zeta-Jones

مارينا خطيبة برومتوس، صاحبة قرار، تسللت خفية إلى سفينة السندباد للتأكد من إنجاز المهمة مما أدى بها إلى الوقوع في مناوشات مع القبطان، ولكنها أظهرت مهارات بطولية عندما هاجمت عرائس البحر السفينة وفقدان الطاقم الذكوري لصوابه أمام الأنغام الفاتنة، وقد قعت في قبضة الرخ إلاّ أن السندباد أنقذها في الأخير مما زاد من إعجابها به، وتنقلب مهمتها من الحرص على استرجاع الكتاب إلى الحرص على حياة السندباد إذ ألحت عليه ألا يرجع إلى سرقسطة، وإن كان خطيبها سيعدم بدله إن لم يفعل، كما أنها آثرت حياة المغامرة، والعيش في البحار على الحياة في القصر كخطيبة أمير أو زوجة ولي العرش.

4- إريز Eris

1- انظر :الموقع الإلكتروني التالي: Encyclopedia,p.427

Voiced by: Michelle Pfeiffer

وهي إلهة الفوضى، تتسبب فيها كلما استطاعت وأينما تشاء، بدليل أنها افتتحت الشريط بطلبها " من جميلاتها، أو بالأحرى وحوشها، الاستيقاظ ، حان وقت النهوض، إنه يوم جديد وعالم البشر سلام لكن ليس طويلا، عندما أحرك عليهم خيطا واحدا يقعون في الفوضى المجيدة"، وفي نهاية الشريط عندما تبلغ السندباد بأنه محظوظ لأن لديها دائما أشغال تنتظرها في هذا العالم"، بمعنى أنه ليس لديها وقت للانتقام، فهي تحترم كلمتها، وهي تتزيا في زي البشر، كامرأة جميلة ساحرة ، لا تتورع من استعمال فتنتها لإغراء السندباد والتأثير عليه حتى يقبل بعرضها، كما أنها مغرمة بحيواناتها الأليفة، التي هي في الحقيقة وحوش ضارية قاتلة للبشر، وهذا تمشيا مع الثقافية الغربية في تكريس احترام الحيوان وإنشاء جسر الثقة والصداقة معه ، سواء هنا أو في صداقة السندباد مع سبايك.

إيريز هي الإلهة اليونانية للصراع والشقاق، واسم إيريز يعادله في اللاتينية discordia ، وهو ما يعني "الخلاف" أيضا، والمقابل الإغريقي لإريس هو Harmonia ، و نظيره في اللاتينية Concordia ، وقد ساواها هومر Homer مع الإلهة إينيو Enyo ، إلهة الحرب، التي كانت نظيرتها عند الرومان بيلونا Bellona .

فإيريز في الميثولوجيا اليونانية الرومانية تجسيد الفتنة ، كانت تسمى ابنة الليل نيكس Nyx من قبل هيزيود Hesiod ، لكنها كانت شقيقة وصديقة لآريس Ares (المعروف بالمريخ عند الروماني) في نسخة هوميروس[1]، "ومن المعروف أن إيريز كان لها دور في بدء حرب طروادة ، فقد كانت هي الوحيدة التي لم تكن مدعوة إلى زواج بيليوس Peleus وثيتس Thetis ، فألقت بين الضيوف تفاحة ذهبية نقشت عليها " لصاحبة الجمال الفاتن " وادعت كل من هيرا Hera ، وأثينا Athena ، وأفروديت Aphrodite أنها أولى لها ، لكن زيوس Zeus حسم القرار في الأخير لصالح باريس Paris، ثم راعاها على جبل إيدا

1- انظر: Encyclopedia Britannica(https://www.britannica.com/.../Eris-Greek-and-Roman-mythology)

ومنحت باريس التفاحة لأفروديت Aphrodite التي ساعدتها بعد ذلك على الفوز بهيلين من طروادة في الحرب التي نتجت عن ذلك ، وظلت هيرا وأثينا عدوتين شرستين في طروادة[1].

5- **طاقم السفينة** The Crew

Voiced by: Dennis Haysbert (Kale), Adriano Giannini (Rat)

يتألف الطاقم من جماعة القراصنة الذين أبدوا ولاء قويا أبديا لقبطانهم السندباد، وأظهروا الطاعة له في أحلك الظروف، وإن كانوا يناقشونه في الأمر، فلم يخرجوا عن طاعته، ولكن عندما أخذته العزة بالنفس أن يقر بفضل مارينا في إنقاذهم من هجوم عرائس البحر، ويقدم لها الشكر، وأغضبها، أبدوا امتعاضهم من تصرفه إلى حد السخرية منه، وألقوا كل شيء من أيديهم تعبيرا عن رفضهم، حتى تراجع السندباد عن مضض وقدم الشكر لمارينا مما يدل على أن العلاقة تتجاوز علاقة السلطة إلى علاقة الصداقة والمحبة بينه وبينهم، ومن جهة أخرى لم يتوانوا في الذهاب معه في مهمة مستحيلة إلى مملكة طرطروس لاسترجاع الكتاب، مدركين أن الموت مصيرهم، لكن على الرغم من ذلك مضوا مطيعين، مستميتين، ملتفين حول بطلهم إلى النهاية.

2- انظر: luke Romanand Monika Roman : Encyclopedia of Greek and Roman Mythology,p.386.2010, Facts On File.

وهم يركبون السفينة " شميرا Chimera "، وهي وفقا للأساطير الإغريقية ، مخلوق هجين، ويتألف من أجزاء من أكثر من حيوان واحد، وعادة ما يتم تصويره على شكل أسد، برأس عنزة ينشأ من ظهره ، وذيل قد ينتهي برأس تنين ، تخرج من بين فكيه ألسنة النار[1]. وأصبح مصطلح شيميرا Chimera يطلق على وصف أي حيوان أسطوري أو خيالي بأجزاء مأخوذة من حيوانات مختلفة ، أو لوصف أي شيء يتألف من أجزاء متباينة جدًا ، أو يُنظر إليه على أنه خيالي أو غير قابل للتصديق أو مبهر.

6- الكلب سبايك Spike

إن الكلب سبايك (spike) حيوان أليف، و هو "يهاجم" أعداءه عن طريق لعقهم بشكل مستمر، وأن هناك تجاوبا عاطفيا بينه وبين صاحبه السندباد بدليل أنه انضم إلى الطاقم عندما أخطأ السندباد في حق مارينا بعدما أنقذت السفينة من الغرق والطاقم من الهلاك، كما أنه قام بدور بطولي في مساعدتها على ذلك إذ أنقذ السندباد من الوقوع في البحر، بالإضافة إلى مساعدتها في قيادة السفينة.

7- وحش البحر Cetus

في اليونانية القديمة كلمة " kētos " تعني الوحش البحري، ، وتم ترجمتها إلى اللاتينية بـ – cetus – وتشير إلى السمكة الكبيرة ، أو الحوت ، أو سمكة قرش ، أو

1- : (Encyclopediap.116 / Berens.p.214-215

وحش البحر، عندما افتخرت الملكة كاسيوبيا Cassiopeia أن ابنتها أندروميدا Andromeda كانت أكثر جمالا من نريديس Nereids، استحضر هذا غضب بوسيدون Poseidon إله البحر الذي أرسل وحش البحر Cetus لمهاجمة أثيوبيا Aethiopia، وعند استشارة أوراكل oracle الحكيمة ، طلبت من الملك سيبيوس Cepheus والملكة كاسيوبيا التضحية بأندروميدا إلى وحش البحر، فشدا أندروميدا بالسلاسل إلى صخرة بالقرب من المحيط بحيث يمكن أن يلتهمها وحش البحر، و وجد بريسيوس Perseus – البطل اليوناني العظيم قبل هرقل– أندروميدا مشدودة بالسلاسل إلى الصخرة وعلم بمحنتها، ولما ظهر وحش البحر من المحيط ليأكل أندروميدا ، تمكن بريسوس Perseus من ذبحه و إنقاذها[1].

8- عرائس البحر أو الجنيات Sirens

في الأساطير الإغريقية ، كانت سيرينز Sirens مخلوقات تتألف من أنصاف نسوة وأنصاف طيور، وهي خطرة ، تستدرج البحارة القريبين بموسيقاها الساحرة وغناء الأصوات [2] لإغراق السفينة في الساحل الصخري لجزيرتها.

9- الرخ Rukh :

هو طائر أسطوري ضخم في الميثولوجيا الشعبية للشرق الأوسط ، وتظهر في مناطق الجغرافيا العربية والتاريخ الطبيعي ، التي تم تعميمها في القصص الخيالية العربية وفلكلور البحارة، و يخبر ابن بطوطة عن شيء كالجبل يحلق في الهواء فوق بحر الصين، والذي

1- انظرمعنى الكلمة على الموقع التالي: https://www.britannica.com/place/Cetus

2- انظر: Berens.E.M :The Myths and Legends of The Ancient Greek and Romans.Meta Libri, 2009.p.94

كان هو الرخ؛ وتتضمن مجموعة القصص الشهيرة "ألف ليلة وليلة" حكايات عبد الرحمن وسندباد "البحار" ، وكلتاهما تشير إلى الطائر الرخ.

7. 2. 1. 3 نقد للفيلم:

إن العديد من قصص الليالي كانت موضوعا لمعالجة هوليوود بدءا بتحفة راؤول والش الصامتة Raoul Walsh في "لص بغداد" عام 1924، ثم السلسلة الكبيرة من أفلام B-Film، وبلغت ذروتها في " سنباد عام 2003 : أسطورة البحار السبعة" الذي كان– حسب تشين أويونغ Chin Ouyang – واحدا من قصص الليالي الأكثر شعبية في صناعة السينما ربما حتى أعلى مرتبة فوق علاء الدين وعلي بابا[1].

إن فيلم " سندباد أسطورة عن البحار السبعة"2003 من إنتاج "أعمـــال الحلم" dream works – نسخة الرسوم المتحركة من القصة– هو أحدث تقليد طويل من سلسلة التكييف لقصص الليالي في أفلام هوليوود، وان كان من إنشاء دريم ووركس dream works، وهو من القصص المناسبة لاستهلاك الأطفال بما في ذلك على سبيل المثال، "علاء الدين والمصباح السحري"، وهو دمج لقصص الليالي الرائعة من المغامرات ، وورد مقيدا بشكل ميزة الأفلام الطويلة ومراعاة دائرة الاهتمام لدى الأطفال الصغار، و كما ورد – حسب تشين– فإن " صيغة دريم ووركس المكيفة" تحكي قصة واحدة من المغامرات ، وتركز بشكل خاص على رحلة سندباد إلى مكان يسمى طرطروس، موطن إيريز آلهة الفوضى، لاسترداد الكتاب السحري حفاظا على السلام في اثنتي عشرة مدن سرقسطة[2].

فأفلام السندباد كلها صيغ مختلفة لنفس الموضوع، تتبع نموذجا سرديا تم أنشاؤه في فيلم" لص بغداد "، فالسندباد قرصان أميري أو أمير قرصاني يأخذ شخصية "رومانسية" في

1– انظر: WEN – CHIN OUYANG: NEW PERSPECTIVES ON ARABIAN NIGHTS - Whose Story is it ? Sindbad the Sailor in Literature and Film,p(7-8)

2 – المرجع السابق ــ ص: 4–5.

أفلام هوليوود التي تذكر أكثر- حسب تشين دائما- ببطل الحكايات الأوروبية الشرقية، سواء في الترجمة الزائفة المنتشرة في القرن الثامن عشر أو الأعمال الإبداعية الشعبيــة في القرن التاسع عشر عن التاجر البحري لليالي العربية[1].

ومن الواضح أن عنوان الفيلم يؤسس للمفارقة ، ويمنح الانطباع أننا لسنا أمام السندباد الشرقي المعهود، و إنما نحن أمام شخصية مخالفة تماما، تخط طريقها في بيئة غير معهودة في الليالي، ومقدمة على أحداث لا تنسجم مع الموروث السندبادي من الليالي العربية.

وإذا كان العنوان، حقا، يوحي بالمغادرة، والعدد سبعة (07) يستثير الذاكرة عن الحكايات كذلك، فإن مصطلح "أسطورة" وعبارة "سبعة البحار" - كما يرى شين- يشير إلى عالم مختلف جذريا عن ذلك في "ليالي" العالم الإسلامي للقرون الوسطى، فالسندباد هو قرصان أكثر منه تاجر أو بحار، ولا علاقة له بالسندباد البحري إلا أنه استعار اسمه وشيوع شخصيته الشهيرة ، وهو مستنسخ على الطريقة الغربية بخصال بطولية منبعها الخرافة وبيئتها بلاد اليونان[2].

وإذا كان السبك والمحيط يونانيين بدلا من أن يكونا شرقيين، فإن تشين يرى كذلك أن القيم المنقولة في الفيلم هي مستوحاة من العلمانية الحديثة بدلا من القرون الوسطى الإسلامية، ويأتي هذا في إطار التصحيح السياسي للموقف الغربي تجاه الشرق، ولكن لا ينبغي أن يؤخذ هذا التصحيح على براءته ، صحيح أنه لا يجعل الشرق مغريا أومثيرا (شهوانيا) (فاليوناني يلقي ويجد المساعدة) ولا تهميش للمرأة (فمارينا هي قادرة، ومكتفية ذاتيا، وحرة مثلما سندباد)، ومع ذلك، فإنه يستمد نموذجه السردي ليس من الليالي، ولكن من أفلام السندباد المنجزة لحساب هوليوود[3].

---

1 - المرجع نفسه، ص 9.

2 - المرجع السابق ـ ص: 6.

1- المرجع نفسه، ص 7- 8.

و إذا كانت خطة العمل الجاري به في عملية تكييف الحكاية الشرقيـة، ونعني هنـا بالتحديد حكاية السندباد، ضمن النسخ المتتالية في العمل السينمائي على مستوى هوليوود والشركات المنتجة الأخرى التخلي عن المشاهد الفظيعة مثل الثورة على آكلي لحوم البشر أو تعدد الزوجات بتقليل أثرها أو حذفها، فإنه يتم الاحتفاظ بالرواية في مستوى يعتقد أنه مناسب للأطفال في العالم الحديث، فالصداقة تنمو إلى الحب والحب يؤدي إلى حسن الحظ – بعد الزواج، كما تؤيد القيم مثل الحرية والعدالة والولاء والمسؤولية والأهم من ذلك، السعي لتحقيق الأحلام؛ وهذا التكييف يأخذ حرية عظمى مع الحكاية و ينطبق بشكل خاص على أسطورة سنباد من البحار السبعة [1].

بالإضافة إلى هذا، فان سندباد وقصته في معظم أفلام هوليوود، تجسد قيم النظرة الفردية العامة التي كانت في وقت واحد مغرية (10) وفضيحة (مخزية) في العالم الغربي "في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر التي أصبحت أمرا شائعا في القرن العشرين، وقد رافق هذا الرأي العالمي الناشئ تغيرات في مجال النوع الاجتماعي التي من شأنها تحدد تدريجيا مفاهيم الحب والعلاقات والزواج والمساواة بين الجنسين كما نعرفها اليوم، والأهم من ذلك هو الدور المركزي الذي يقوم به الفرد في رسم مصير البشر، ومع ذلك، فإن الإرادة الفردية تدعم بالضرورة مجموعة من القيم المصاحبة التي من شأنها ضمان تماسك واستمرارية المجتمع[2].

إن الفرق بين سندباد البحار و سندباد: أسطورة البحار السبع – حسب شين– هو أنه في حين أن الأول يمكن أن ينغمس في التفاؤل ما بعد الحرب (أو هو الهروب)، يجب على الأخير أن يتعامل مع التهديد المتصور للسلام العالمي اليوم، الأيديولوجية الأوسع أو السياسة، تلعب دورا جزئيا فقط في تشكيل القصة في أفلام سندباد نجد جميع الوظائف

2- المرجع نفسه، ص6.

1- المرجع نفسه، ص 10- 11.

الهيكلية لنوع مغامرة العملaction adventure genre ، بما في ذلك إنديانا جونز، حرب النجوم وحتى أفلام جيمس بوند، فالبطل يستعرض رجولته (يتعنتر) من خلال مغامرة العمل المعبأة (المشحونة)، و يهزم الشر، ويحفظ العالم ويحصل على الفتاة[1].

ومن الانتقادات التي وجهت للفيلم بإزالة القصة من سياقها العربي ووضعها في محيطها اليوناني ، ما ورد في تقرير شين كلارك في – الجارديان– The Gardienعن الفيلم، أن المخرج جيفري كاتزنبرغ Jeffrey Katzenberg بتقديمه لنسخة جديدة عن أسطورة سندباد، فإن كل الإحالات المرجعية العربية تم تحويلها واستبدالها بأشياء إغريقية (بشكل مبهم) [2].

وتواصل في تقريرها، مستندة إلى شهادة منتجة الفيلم ميراي صوريا Mireille Soria في تقديم الفيلم بهذا الشكل : " بدأنا بأسطورة السندباد، وبالتالي جلبنا عناصر مختلفة عن الميثولوجيا التي ظننا أنها تتناسب مع القصة، هناك حركة وقصة عاطفية، لكن في الجوهر تكون علاقة صداقة قائمة على الحكاية الخرافية الإغريقية عن دامون و بيتيوس

Damon and Pythius ، حول صديق أراد أن يضحي بحياته من أجل الآخر."[3].

وإذا كانت شين تستغرب هذا التحويل للفيلم ، فإن أكثر ما تستغربه هو كيف تم نقل الفيلم إلى المناخ الهلليني بشكل شامل ومفاجيء وثابت، لا بخصوص التوسل بهيكل الآلهة الإغريقي في شخصية إريس فحسب، ولكن بنقل الأحداث كلها إلى البحر الأبيض

2– المرجع نفسه، ص 11.

3– انظر: Sean Clarke : Printing the legend على الموقع الإلكتروني التالي:

(https://www.theguardian.com/film/2003/jul/23/iraq.world)

First published on Wed 23 Jul 2003 14.41 BST

1– المرجع نفسه، على نفس الموقع.

المتوسط، وخارج الخليج الفارسي باستعمال التبت وسرقسطة كذلك؛ فالحكاية–إذن– قد تم مقايضتها بحكاية إغريقية رمزية ذات مغزى أخلاقي حول الصداقة، ولكن الأدهى في الأمر في نظر شين أن الإشارات الخاصة للثقافة العربية والفارسية شيء قد تم استبدالها كلية بالإشارات الإغريقية، لإقحام القصة في نفس المناخ الميثولوجي المطلوب [1].

إن السؤال الوجيه الذي تطرحه شين بخصوص هذا الموضوع الحساس في علاقة الغرب بالشرق، وردا على أصحاب التيار الذي يشوه الحقائق التاريخية لضحالة معرفته السطحية ويجري مع نهج هوليوود في توثيق صلة النسب التاريخي بين حلقات السندباد المتعاقبة وأصلها الإغريقي الهوميري، هو ماذا كان يضر لو تم التأكيد على commonalities الغربية مع شعوب إيران والعراق (سوريا، مصر، فلسطين..) من خلال (احترام) الالتزام بالعمل بالتراث السردي لتلك الشعوب؟

ولكن الواقع يكشف بدلا من ذلك، أن هوليوود تبدو متضايقة من حكاية البطل العربي المتفاخر (المزهو ببطولته) في إطار إزاحة الستار الخلفي عن العهد الذهبي لبغداد[2].

وتستند شين كلارك في هذا الطرح إلى جاك شاهين، وهو أكاديمي ومراقب لتعاطي هوليوود مع العرب، إذ يرى أنها " كانت هذه فرصة مثالية لتحطيم بعض الصور النمطية حول العرب والمسلمين الأجلاف"؛ ولكن الأمر جرى على غير هذا الوجه، لأنه يقول" عندما تحدثت إلى جيفري كتزنبرغ Jeffrey Katzenberg – منتج خيالي a) visionary producer–) سألته عن إقحام بعض الإشارات عن العرب و الثقافة العربية، يبدو أنه لم يتفاجأ بإشارتي إلى ذلك، مما يعني من المحتمل أنه تم مناقشته مبكرا خلال عملية تطوير الفيلم."[3].

2– المرجع نفسه، على نفس الموقع.

2– المرجع نفسه، على نفس الموقع.

– المرجع نفسه، على نفس الموقع.3

و يفترض شاهين Shaheen أن هناك سببين لاتخاذ ربما مثل هذا القرار من قبل الاستديو. " أظن ربما أنهم قرروا أن يلعب الفيلم بطريقة سلمية، من دون إثارة أي تشويش بإقحام أبطال عرب أو عرب أجلاف؛ لكن بالطبع، أعرف أن دريم ووركس DreamWorks كانت من الشركات (المؤسسات) التي تحدثت إلى مستشار بوش W.Bush ، كارل روف Karl Rove في وقت قصير بعد هجمات (11) الحادي عشر من سبتمبر، لمعرفة كيف يمكن لهوليوود أن تكون في الخدمة[1].

ويعلل شاهين هذا التصرف من تلك الشركات قائلا: " إنهم أبعد من أن يجنوا مالا كثيرا ما أمكن، و أعتقد أنهم قلقون (يخافون) إذا خاطروا بتبني (نظرية، فكرة) البطل العربي، سوف يعانون من نقص المداخيل، وربما يخافون من تلقي صفعة مهينة من الإدارة (الأمريكية)، كذلك"[2].

وتتبعا لخلفية حكايات السندباد السياسية في صورتها السينمائية ، يقول شاهين عنها أنها،" تعزز وجود الصور النمطية حول العرب، فإن التصور السلبي مستمر، إنه لمؤسف أن الفرصة لم تستغل لتغيير ذلك، وبخاصة في أذهان جمهور الصغار"[3].

وترى شين أن بمسح كل العلامات العربية (الآثار) (بإزاحة كل ماهو عربي)، فإن " السندباد: أسطورة البحار السبعة) تشجع شيوع النظرة الخاطئة عن تراثنا(الغربي) الثقافي الجماعي (التراكمي). فهو بشكله الهلليني، يخلد (يمدد) فكرة أن كل القراءات، وكل الحضارات، وحتى كل القصص، أتت من (التراث) التقاليد اليونانية والرومانية، ويجعل من الصعب القبول بفكرة أن شعوب الشرق الأوسط وغيرهم ينتمون إلى حضارات خاصة، ولهم تقاليد ثقافية مختلفة مما يكون أمرا سهلا بالنسبة لأولئك –أصحاب الفائدة – استغلال

---

1. – المرجع السابق، على نفس الموقع.

2. – المرجع نفسه، على نفس الموقع.

3. – المرجع نفسه، على نفس الموقع.

demonise الشعوب التي تحيا هناك، والاستخفاف بحقوقها، و التصريح بأقل ما تقتضيه الحقيقة حول المعاناة التي أصابتهم[17][1].

الخلاصة النقدية للفصل السابع :

I. حكاية السندباد البحري في الشريط المصور الثابت

النص : سندباد لـ جانيت هاردي

استراتيجيات الكاتبة المترجمة:

أ) الجانب التربوي:

1-أن الكتاب موجه بالدرجة الأولى للفئة الصغرى المبتدئة في القراءة،

2-أن لغة المتن محسوبة بدقة، وكل جملة أو عبارة تقع في إطار الصورة المرافقة لها التي تقوم بتأكيد المعنى أو توضيحه أكثر باللون والشكل، أو إتمامه، فلا مجال هنا للمخيلة في تصور الحدث، بل إنه حاضر لالتقاطه فقط.

3-ولا تكتفي الكاتبة بالصورة المرافقة، بل تلجأ إلى شرح الكلمات التي تراها ربما صعبة، لتوسع من المعجم اللغوي لدى الطفل.

4-قراءة الطفل هنا ليست مسترسلة، فلكل قراءة نص مساحة لاسترجاع الأنفاس، واختبار مدى الفهم بأسئلة سهلة ومشوقة، غير أنه يفهم من هذا أن القارئ الصغير يقرأ بمساعدة كبير يشرح له الكلمات الصعبة ويطرح عليه أسئلة في متناوله للتأكد من الفهم.

1- المرجع نفسه، على نفس الموقع.

5-الكتاب تربوي بامتياز، سواء على مستوى المساحات المخصصة لأسئلة الفهم عقب كل نص، أو على مستوى وفرة المادة الشارحة اللفظية أو الصورة الإيضاحية الموضحة للمعنى و المتممة له.

ب) الجانب الفني:

– دمج الحكايات – تبئير الحبكة – تفعيل الحوار – توطين النص – إتمام الدلالات بالصور المرافقة – حجب السارد – السرد المخفض – اعتماد ألوان العلم الأمريكي أو الإنجليزي ، إدراج عبارات حديثة (السوق ، أصحاب الدكاكين ..)

ج) لغة السرد:

- فقد تولت الساردة مهمة السرد بدل البطل، ولكن فيما يسمى الصورة الإطارية، فقد اعتمدت الترافق بين العبارة والصورة في إطار مستقل، مثبتتة العبارة داخل الصورة، ولذا فكل إطار يشكل حدثا بعينه في سياق ما يسمى بالشريط المرسوم، ويأتي السرد في هذه الأطر مستقلا عن بعضه البعض، غير أن الساردة تتخذ طرائق وظائفية لتحريره من لغته التقليدية، وجعله يتلاءم مع سياق الشريط المرسوم الذي هو أقرب إلى العمل السينمائي المعاصر.

– فقلما يستبد السرد بالإطار، وإن حدث فلا يتعدى السطر.

– قد يرد السرد حكاية عن السندباد بضمير الغائب في الإطار تاركا المجال للصورة بإتمام العبارة.

– يرد السرد في أغلب الأطر مرفوقا بحوار خارجي كأن يعلن السندباد شيئا لأصحابه أو يتحدث إليهم ، أو حوار داخلي يتم بين السندباد ونفسه ، لكنه يسمعنا إياه لإتمام الحدث.

II. حكاية السندباد البحري في الشريط المصور المتحرك

فيلم السندباد وأسطورة البحار السبعة

نوع المتلقي: وهو من القصص المناسبة لاستهلاك الأطفال

التكييـــف :

1-الفيلم هو أحدث تقليد طويل من سلسلة التكيف لقصص الليالي في أفلام هوليوود، وان كان من إنشاء دريم ووركس dream works،" صيغة دريم ووركس المكيفة والمركزة على رحلة سندباد إلى مكان مخصوص يسمى طرطروس، موطن إيريز آلهة الفوضى، لاسترداد الكتاب السحري حفاظا على السلام في اثنتي عشرة مدن سرقسطة

2-وهو دمج لقصص الليالي الرائعة من المغامرات

3-يستمد نموذجه السردي من أفلام السندباد المنجزة لحساب هوليوود و ليس من الليالي

4-هذا التكييف يأخذ حرية عظمى مع الحكاية.

تحوير شخصية السندباد:

فالسندباد هو قرصان يأخذ شخصية "رومانسية" في أفلام هوليوود، وهو مستنسخ على الطريقة الغربية بخصال بطولية منبعها الخرافة وبيئتها بلاد اليونان.

المحيط اليوناني:

5- إزالة القصة من سياقها العربي ووضعها في محيطها اليوناني.

6-مقايضة الحكاية الشرقية بحكاية إغريقية رمزية ذات مغزى أخلاقي حول الصداقة.

7- التأكيد نهج هوليوود في توثيق صلة النسب التاريخي بين حلقات السندباد المتعاقبة وأصلها الإغريقي الهوميري.

القيـــــم:

1- أن القيم المنقولة في الفيلم هي مستوحاة من العلمانية الحديثة بدلا من القرون الوسطى الإسلامية، ويأتي هذا في إطار التصحيح السياسي المفترض للموقف الغربي تجاه الشرق (الشهواني) .

2- التخلي عن المشاهد الفظيعة مثل الثورة على آكلي لحوم البشر أو تعدد الزوجات بتقليل أثرها أو حذفها في مستوى يعتقد أنه مناسب للأطفال في العالم الحديث،

3- التأكيد على الصداقة،والحب وسعادة الزواج القائم على الحب،

4- التأكيد على الحرية والعدالة والولاء والمسؤولية و السعي لتحقيق الأحلام

5- التأكيد على المساواة بين الجنسين كما نعرفها اليوم،

6- تجسيد قيم النظرة الفردية العامة و الدور المركزي الذي يقوم به الفرد في رسم مصير البشر ،وضرورة ضمان تماسك واستمرارية المجتمع ،و التعامل مع التهديد المتصور للسلام العالمي اليوم.

7- توفر جميع الوظائف الهيكلية لنوع مغامرة العمل في action adventure genre في فيلم السندباد، على نسق أفلام إنديانا جونز، حرب النجوم وحتى أفلام جيمس بوند، فالبطل يستعرض رجولته (يتعنتر) من خلال مغامرة العمل المعبأة (المشحونة)، و يهزم الشر، ويحفظ العالم ويحصل على الفتاة.

الخلفية السياسية لموقف لهوليوود :

1- أن هوليوود تبدو متضايقة من حكاية البطل العربي المتفاخر(المزهو ببطولته) في إطار إزاحة الستار الخلفي عن العهد الذهبي لبغداد[12].

2- تعزز وجود الصور النمطية حول العرب، فإن التصور السلبي مستمر.

3- إنه لمؤسف أن الفرصة لم تستغل لتغيير ذلك، وبخاصة في أذهان جمهور الصغار"

4- وترى شين أن الفيلم بشكله الهلليني يشجع شيوع النظرة الخاطئة لدى الغربيين وبخاصة الصغار عن التراث الغربي الثقافي الجماعي (التراكمي) من حيث أن كل القراءات، وكل الحضارات، وحتى كل القصص، أتت من التراث اليوناني والروماني، ويجعل من الصعب القبول بفكرة أن شعوب الشرق الأوسط وغيرهم ينتمون إلى حضارات خاصة، ولهم تقاليد ثقافية مختلفة.

الخاتمـــــــة :

على ضوء دراستنا المقارنة لنصوص (السندباد) لعدد من الكتاب، سواء في سياقها الأنجلوساكسوني أوفي سياقها العربي، الكلاسيكي منه أو الحداثي ؛ فقد قادني البحث إلى إبراز مجموعة من النتائج تتلخص فيما يلي :

1- المسار التطوري :- لقد مرت صياغة نص الحكاية منذ ترجمته الأولى بثلاث مراحل على ضوء الدراسة المنجزة هي:

أ- **مرحلة التكافؤ:** وتعني الالتزام بحرفية النص المصدر ، وإذا رجعنا إلى حجم النص المصدر، فإنه يقع في حدود خمس وسبعين صفحة (75ص)، ودون الأخذ باعتبارات الفارق اللغوي للكلمة بين اللغات، فإن جالان تقع ترجمته في اثنتين وخمسين صفحة (52ص) ، وبرتن في ؟، وباين في سبع وستين صفحة (67 ص)، و لين في خمس وستين صفحة (65 ص)، وأندرو لونج في أربع وستين صفحة (64 ص)، وج.ن. داوود في سبعين صفحة (70 ص)، وكامل الكيلاني في سبع سبعين صفحة (77ص)، والفارق عند جالان وباين ولين و أندرو لونج وداوود يرجع إلى تخلي هؤلاء عن نظام توزيع الحكايات على الليالي وإسناد الرواية إلى شهرزاد كل مرة، وأما برتن فقد التزم بحرفية الترجمة دون التخلي عن ذلك النظام، في حين أن الكيلاني رغم تخليه عن ذلك النظام، فإنه عمد إلى عنونة الرحلات و الأحداث وإدراج بعض الصور، وإضافة صفحة من الأسئلة عقب التمهيد مما رفع عدد صفحاته إلى العدد المذكور.

ب-مرحلة التعديل الجزئي: و شهدت عملية تحديث النص و التصرف فيه لاعتبارات تتعلق بالمتلقي الصغير وكذلك بالثقافة الهدف مما يعني أن التغيير قد مس الأحداث من حيث حذف بعضها أو استبدال بعضها ببعض أو دمج رحلتين في رحلة، كما مس ما يدعى بحجم السرد المخفض أي تقليص طول الصياغة إلى الحجم الذي يكون مناسبا لمحدودية المتلقي الصغير، بالإضافة إلى إدخال عنصر الصورة في

توضيح المعنى وترسيخه وتزيينه إلى حد تغليب حجمه على حجم الكتابة الخطية في الكتاب المصور، وهذا ما اكتشفناه في عمل كل من ليدميلا زيمان إذ غطت الكتابة الخطية مساحة إثنتين وعشرين صفحة 22ص في كتبها الثلاثة من أربع وستين صفحة (64) ، نوري بشاري ، وغطت في أعمال جانيت هاردي ما يقارب سبعا وعشرين صفحة (27) من ست وخمسين صفحة (56) متضمنة ستا وتسعين صورة(96).

ج- مرحلةالتعديل الكلّي : وتم فيها تصميم نص جديد مخالف تماما للنص المصدر ولا يربطه به إلا اسم "سندباد "، وهو تقليد جرى عليه تكييف حكاية السندباد كما أسلفنا في سلسلة أفلام والت ديزني انطلاقا "من لص بغداد" لكنه لم يبلغ حد التنكر لأصل الحكاية كما بلغه في فيلم (سندباد وأسطورة البحار السبعة) الذي كان من إخراج دريم ووركس .

2- نوع إعادة الصياغة :و ميزنا هنا في تحديد نوع السرد الحواري والأحادي بين الترجمة إلى اللغات الأخرى وإعادة صياغتها باللغة العربية

أ- الترجمة:

- **الترجمة حوارية:** وهي الترجمة التي تسمع فيها كل الأصوات (تحتفظ فيها بحقوقها الملكية) في النص، ونجد هذا بارزا في ترجمات جالان، و برتن ، و باين ، ولين ، و أندرو لونج ، و ج.ن. داوود، ،و ليدميلا زيمان).

- **المزاوجة بين الترجمة الحوارية والترجمة الأحادية :** وهي التي يتولى السارد فيها مهمة السرد بدل السندباد ولا ينطق البطل إلا ساعة الفعل فقط ، وهذا ما نجده بارزا في عمل جانيت هاردي.

ب-إعادة الكتابة:- حوارية كامل الكيلاني

-**أحادية:** ويكون فيها صوت السارد - وهو الكاتب هنا- مهيمنا في النص من البداية إلى النهاية، وهذا ما ورد في عمل **نوري بشاري** ،

3- صوت سارد الترجمة: - ويكون إما :

أ- في تساوق كلي مع سارد النص الأصلي: فسارد الترجمة يساير سارد النص المصدر في كل شيء، وهذا ما قام به برتن إذ التزم بحرفية الترجمة، فلم يتخل عن شهرزاد كساردة ولا عن نظام توزيع الحكايات على الليالي، وهذا ما فعله برتن في ترجمته.

ب- أو في شبه تساوق: و يساير سارد الترجمة سارد النص المصدر في الالتزام بحرفية المتن، لكنه تخلى عن شهرزاد كساردة وعن نظام توزيع الحكايات على الليالي، ونجد هذا في ترجمات كل من جالان، باين، لين أندرو لونج، ج.ن داوود، وأما الكيلاني فإنه يشايع هؤلاء لا كمترجم وإنما كمعيد للكتابة.

ج- أو ليس في تساوق، فليدميلا زيمان في كتابها المصور تصرفت في العناوين والسرد وحبكة الأحداث وتجاوزت وظيفة الحكي الإمتاعي إلى وظائف أخرى ذكرت سابقا، فضلا عن العملية التزيينية بالصور وما تحمله من دلالات؛ وأما جانيت هاردي في كتابها شريط الرسوم الثابتة، فقد حجبت سارد النص الأصلي، إذ تصرفت في عدد الرحلات وتقاسمت لغة الحكاية مع البطل ، فتولت سرد الأحداث وهو الغالب وأنطقته بما يتناسب مع الحيوية والإثارة في النص؛ بينما حجب بشاري صوت سارد النص الأصلي بإسقاطه للأصوات الأخرى ما عدا صوته، وقام بتخفيض حجم السرد الأصلي بطريقة غير مدروسة تخلو من الإثارة.

4- الألفة والغرابة:

أ-الغرابة: حرص برتن على **تغريب النص** دون تأليفه بما يتناسب والبيئة المستهدفة، إذ التزم بنظام توزيع الحكايات على الليالي مثلما هي في الأصل و نقل ملامح البيئة الثقافية والدينية للنص المصدر كما هي إلى البيئة الثقافية المستهدفة، وأما ليدميلا زيمان، فعلى الرغم من أن النص تحديثي، فإنها حافظت

على الجانب التغريبي فيها ، و راعت في رسومها فيها ملامح الفن الفارسي إمعانا في شرقنة النص.

ب-الألفة : وحاول جالان حجب سارد النص الأصلي بإسقاط شهرزاد وعدد الليالي، وغلّب فيها جانب الألفة على جانب الغرابة، فالسارد حرص على تقريب البيئة الشرقية إلى القارئ الهدف ما أمكنه ذلك، وجانيت هاردي قامت كذلك بحجب سارد النص المصدر، متخلية عن شهرزاد ونظام الليالي والحمال وحاولت إدراج ملامح من البيئة المستقبلة لتقريب النص من الطفل المستهدف.

ج-الألفة والغرابة:

وقد تتجانس الألفة والغرابة في ترجمات باين ولين وأندروونج وداوود ، فتظهر الألفة في التخلي عن شهرزاد كراوية افتراضية للحكايات وشهريار كمتلقي افتراضي أو بالأحرى في إسقاطه نظام توزيع الحكايات على الليالي ، بينما تظهر الغرابة في عدم إعطاء أهمية للهوامش، وترك النص كما هو دون الأخذ بعين الاعتبار لقلة خبرة القارىء الإنجليزي بالمحيط الثقافي الجديد للنص.

5 - ازدواجية المتلقي للنص المترجم :

تثبت النتائج أن النصوص المترجمة تتوجه إلى متلقي محدد إما راشدا أوصغيرا أو متلقي متعدد مزدوجا راشدا وصغيرا.

أ-المتلقي الراشد: ترجمة جالان، وبرتن وباين ولين وداوود

ب-المتلقي الراشد والصغير معا: ترجمة أندرو لونج ، وفي إعادة الكتابة للكيلاني

ج-المتلقي الصغير: إعادة الكتابة المعدلة لـ ليدميلا زيمان، وجانيت هاردي ، وبالعربية لنوري بشاري. وشريط الرسوم المتحركة " سندباد وأسطورة البحار السبعة"

6 - الخطط الفنية في الكتابات التحديثية الموجهة للصغار:

لقد تميزت نصوص كل **من** ليدميلا زيمان، جانيت هاردي ، الكيلاني بخطط فنية سابقة لعملية الإنجاز قامت على أسسها، وذلك لكونها تتوجه إلى القارىء الصغير الذي يستوجب المرافقة القريبة أو البعيدة لتحقيق التفاعل المطلوب مع الحكاية.

أ- **كامل الكيلاني** ركّز أولا على الوظيفة الترفيهية والوظيفة الإرشادية والتعليمية، وذلك تماشيا مع الأغراض التي حددها في الإهداء والمقدمة وخاتمة القصة:

- تحبيب القراءة للأطفال، وتمتيعهم في قراءته؛ - وازدواجية القارىء بالنسبة للنص الموجه.

ويمكن حصر الطرق المتوخاة في تحقيق الهدف الأول ' تحبيب القراءة'

أولا: داخل إطار النص:- "انتقاء أسهل الأساليب العربية بِفْهَمُهَا الْمُبْتَدِئُ بِنَفْسِهِ، أَوْ مَعَ قَلِيلٍ مِنَ الشَّرْحِ الَّذِي نَكِلُه إِلَى حَضَرَاتِ الْمُعَلِّمِينَ أَوِ الْآبَاءِ."

- اختيار الصور بعناية من طرف المؤلف

ثانيا: خارج النص مع المعلمين: - المحادثة باللغة العربية - تَكْلِيفِ الطَّالِبِ صَوْغَ مَا فَهِمَهُ فِي عِبَارَةٍ عَرَبِيَّةٍ وَاضِحَة- استخلاص العبر

ب- **ليدميلا زيمان:** فقد بنت خطتها على ثلاثة محاور، وضحتها في المرافقات النصية كالغلاف الخارجي ، و المقدمة و الملاحظة الختامية في الصفحة الأخيرة في كتبها الثلاثة، وهذه المحاور هي :

1) **محور قيمة الحكاية:** من حيث التصنيف، والناحية الفنية، والناحية التاريخية، والناحية الإنسانية ، والناحية الثقافية.

2) **محور المضامين:** من حيث تحديد الهدف ، والأصالة، والتمثل، والبعد الفلسفي، والحكمة.

3) محور الصياغة : من حيث الكتابة الخطية ،الرسوم الإيضاحية و المزاوجة بين الكتابة الخطية والرسوم.

وهذا يعني أن الطريقة المرئية في تصوير الحكاية غالبة بشكل كلي، كما يؤكد على خيار الطريقة المرئية كاستراتيجية فاعلة في تصوير الحكاية.

ج) جانيت هاردي فخطتها ركزت على ثلاثة جوانب

1) الجانب التربوي:

أن الكتاب موجه بالدرجة الأولى للفئة الصغرى المبتدئة في القراءة، تربوي بالدرجة الأولى، سواء على مستوى المساحات المخصصة لأسئلة الفهم عقب كل نص، أو على مستوى وفرة المادة الشارحة اللفظية أو الصورة الإيضاحية الموضحة للمعنى و المتممة له.

2) الجانب الفني، وتناول

دمج الحكايات – تأزيم الحبكة – تفعيل الحوار –– إتمام الدلالات بالصور المرافقة – حجب سارد النص المصدر – تقليص سرد النص المصدر إلى سرد مخفض – توطين النص باعتماد ألوان العلم الأمريكي أو الإنجليزي وإدراج عبارات حديثة (السوق ، أصحاب الدكاكين ..)

3) لغة السرد :

تولي الساردة مهمة السرد بدل البطل واعتماد الصورة الإطارية التي تترافق داخلها العبارة والصورة ، وفسح المجال للبطل لإسماع صوته من خلال الحوار الخارجي أو الداخلي.

7 – استمرار الصور النمطية عن الشرق والشرقيين في ترجمات :

إن الصورة النمطية التي أنشأتها كتابات المستشرقين وترجماتهم في العهد الكولونيالي لا زالت مستمرة في ثنايا اللغة الموروثة أثناء التعاطي مع موضوع الشرق، و قد تبين من الدراسة المنجزة على نصوص الترجمة المختارة أن تلك النمطية قد تتلون في

شكل عبارة مريبة مثل ورود عبارة " مخصيون" في ترجمة داوود وما لها من تداعيات دلالية، أو موقف أيديولوجي مشبوه مثلما ورد في ترجمة جالان وأندرولونج في تسمية الخليج العربي بالفارسي، وكذلك مسألة الغض من مكانة المسلمين العلمية عبر تاريخهم المجيد في ترجمة داوود أثناء الحديث عن الصندوق، أو قد تغدو سطوا على الموروث الثقافي للآخر ومسخا لهويته في سياق الثقافة الغالبة للكولونيالي الجديد مثلما ورد في نسخة "سندباد وأسطورة البحار السبعة" لدريم ووركس.

10- الكتاب العرب بين الأصالة والتحديث الغربي (الكيلاني ، بشاري):

وتبين من الدراسة أن موقف المبدع العربي بقي يترنح في حدود المشايعة المرتجلة التي تفتقر إلى الوعي بقيمة الموروث الثقافي ووجوب تطوير خطابه بما يتناسب مع لغة العصر و معايير القراءة لدى القارئ المعاصر، والمحاولات الإبداعية المحتشمة التي لا تتوفر على مواصفات الكتابة الحديثة الخاصة بالطفل، فالكيلاني اعتمد على ترجمة جالان كنسخة مرجعية في صياغة الرحلة الأولى و نسخة كلكتا في الرحلة السابعة دون الاعتماد على نسخة بولاق فضلا عن مجاراته إياه في الأحداث و الصياغة ، والمواقف، فالكيلاني تجاهل خصوصية بيئته الثقافية الدينية، و ذهب مذهب جالان في الاعتراض على القدر دون التسليم الوارد في شكوى الحمال، كما أنه تماهى مع الموقف الغربي في تسمية الخليج العربي بالخليج الفارسي، ومع أنه أوصى باختيار الصور بعناية من طرف المؤلف إلا أن هذا لم يتحقق في ظل الرسوم الإيضاحية الباهتة الصامتة بدون ألوان؛ وأما نوري بشاري فلم تكن لديه خطة فنية مدروسة، واضحة المعالم كما رأينا مع زيمان في مرافقات النص، سواء في ما جاء في الإهداء، أو الملاحظة في آخر الكتاب، أو ما دونته على ظهر الغلاف الخارجي، فضلا عن أن عمله يقوم على مشايعة النصوص التحديثية الغربية لا على مستوى العنوان فحسب، بل أيضا على كلا المستويين، عملية الدمج وإعادة التركيب، وعملية القص والاستبدال.

- 6- قابلية النص التراثي للعصرنة

وأخيرا هناك مسألة مهمة يجب التنبيه إليها وهي قابلية النص التراثي للعصرنة ليس فقط عبر طرق التعديل التقليدية التي تشمل التقليص وتبسيط اللغة وغير ذلك من الطرق الأخرى ، ولكن عن طريق الإبداع أي بناء نص جديد انطلاقا من النص الأصل ، يستجيب لمتطلبات الثقافة المعاصرة، ويحمل بين طياته عناصر الحوار اللازمة لمخاطبة أطفال القرن الواحد والعشرين ، بالإضافة إلى إمكانية المحافظة على الخصوصية الثقافية لذلك النص.

وفي الختام ، فإننا ننبه إلى أن النتائج الحاصلة من هذا البحث لا تعدو أن تكون أولية ، وبإمكانها أن تشكل منطلقا لرسائل جامعية هامة في المستقبل،لأن المسائل التي أثارتها الدراسة لا تزال تحتاج إلى مزيد من النقاش والبحث الأكاديمي المعمق، فحقل أدب الأطفال المقارن وما يتفرع عنه من نظرية الترجمة في أدب الأطفال لا يزال في طور تأسيسه، والدراسات المقارنة في أدب الأطفال وبالأخص في جامعاتنا العربية لا تزال في مرحلتها الأولى من البحث، و كل ما نتمناه أن يولى هذا الحقل ما يكفي من العناية و الاهتمام لكي ينهض على سوقه ويثمر بدراسات هي أحوج ما يكون إليها الطفل العربي المسلم في عصرنا الحاضر.

قائمـــة المراجـــــع

المراجع العربية:

1 . أحمد أمين وزكي نجيب محمود (**قصة الأدب في العالم)**،مكتبة النهضة المصرية، القسم الثاني من الجزء الثاني (د.ت)(د.ط).

2. د. أحمد نجيب، **أدب الأطفال علم و فن** ، دار الفكر العربي ط 3.-2000.

3. إدوارد سعيد ، **الاستشراق** ، ترجمة: كمال أبوديب مجلة ديوان العرب.

4. إدوارد سعيد ، **تعقيبات على الاستشراق** ، ترجمة وتحرير صبحي حديدي ، المؤسسة العربية للداسات والنشر،ط 1996.

5. إدوين غينتسلر، **في نظرية الترجمة** : اتجاهات معاصرة ، ترجمة د. سعيد عبد العزيز مصلوح، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2009.

6.' **ألف ليلة وليلة'**،ج3،4 (منشورات دار مكتبة الحياة بيروت).

7.أنور محمود مسعود الصالحي / أ.م.د. مؤيد عبد الوهاب السامرائي (**قصة السندباد البحري كما يتناولها النقد المعاصر)**،مجلة سرمنرأى ،المجلد الثالث/ العدد السادس.السنة الثالثة.2007 (عدد خاص بأعمال المؤتمر العلمي الثاني).ص28

8.إيمانويل فريس، برنارمور **أليس، قضايا أدبية عامة**، ترجمة لطيف زيتوني، عالم المعرفة 2004.

9. بسمة جديلي، **دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابه** ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب العدد /9 ماي.2016 .

10. بيل أشكروفت ، جاريث جريفيث، وهلين تيفين ، **دراسات مابعد الكولونيالية المفاهيم الأساسية** ، ترجمة : أحمد الروبي ، أيمن حلمي، عاطف عثمان، تقديم : كرمة سامي / العدد : 1681/ الطبعة الأولى 2010 .

11. بيل أشكروفت وآخرون، **الإمبراطورية ترد بالكتابة،آداب ما بعد الاستعمار : النظرية والتطبيق**، مقدمة المترجم، ترجمة وتقديم : خيري دومة، دار أزمنة للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط01، 2005.

13. ثائر ديب، **هومي بابا والمنظور ما بعد الكولونيالي**، مجلة نزوى ع.39.

14. الجاحظ ، **الحيوان** ، ج7.

15. د. جميل حمداوي ،**' نظرية ما بعد الاستعمار'** على الموقع :
http://www.alukah.net/Literature_Language/0/39097

16. دانيل هنري باجو ، **الأدب العام والمقارن** ، ترجمة د.غسان السيد ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997.

17. دوجلاس روبنسون (**الترجمة و الامبراطورية نظريات الترجمة مابعد الكولونيالية)** ترجمة : ثائر ديب ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005.

18. ديفيد كارتر : **النظرية الأدبية**، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010.

19. سعاد قرقابو،خصوصية دبلجة الأفلام الموجهة إلى الأطفال من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الأنجليزية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم،جامعة وهران كلية العلوم الاجتماعية،2016-2017 ، ص20/12

20 . سعد فاروق، **من وحي ألف ليلة وليلة**، بيروت، منشورات المكتبة الأهلية، 1962. ط1.

21. د.سهير أحمد محفوظ ، **تبسيط أدب الكبار للأطفال** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.

22. د. سهير القلماوي، **ألف ليلة وليلة** ، دار المعارف، مصر، 1966.

23. د. السيد فضل، **حكاية السندباد دراسة في نص من ألف ليلة و ليلة** ، توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية.

24. علي الحديدي، **في أدب الأطفال**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ،1991.

25. العيد جلولي،**استلهام التراث العربي في القصص الموجه للأطفال في الجزائر ألف ليلة وليلة– كليلة ودمنة – نوادر جحا نموذجاً** ، الموقف الأدبي ، العدد 400 السنة الرابعة والثلاثون آب 2004.

26.كامل الكيلاني :**السندباد البحري** ، الموقع الإلكتروني: : http://www.kalimat.org

27. كورتيس أوبيدي كربونيل، **ترجمة الآخر، نظرية الترجمة، الغرابة، وما بعد الكولونيالية**، أنور المرتجي، منشورات زاوية ،مطبعة الأمينة ، الرباط.

28. د.مديحة عتيق، **ما بعد الكولونيالية: مفهومها، أعلامها، أطروحاتها**، مجلة دراسات وأبحاث

29. د.محمد طرشونة،(**مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة**)، ط2 ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، 1987.

30. يحيى بن الوليد :**خطاب ما بعد الاستعمار**، الكلمة، عدد 16، أبريل 2006.

قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

1. Ashcroft Bill,Thriffidis Gareth, Helen Tiffin : ***The Post Colonial Studies Reader*** / Routledge /London and NewYork.
2. Baker,Mona:***Translation Studies*** . London and New York: Routledge, 2001.
4. Barry, Peter, ***Beginning Theory***. T.R. Publications Pvt. Ltd. 2006.
5. Bassnett**, S.** and **H. Trivedi** (eds) (1999) ***Postcolonial Translation: Theory and Practice*** ,London and New York: Pinter.
6. Bastin G: ***Encyclopedia of Translation Studies***, London,Routledge,1997.
7. ——— "***Adaptation.***" Trans. Mark Gregson. Routledge Encyclopedia of Translation.
8. Bertens, Hans. ***Literary Theory: The Basics***. Routledge, 2007.
9. "***Books***." *disneyconsumerproducts.com.* 2012.Web.

10. Bradford , Clare : ***The Case of Children's Literature:colonial or anti-colonial***? *School of Communication and Creative Arts, Deakin University, Australia, Global Studies of Childhood, Volume 1 Number 4 2011,p.271 / www.wwwords.co.uk/GSCH*

11. ——————— : ***Reading Race: Aboriginality in Australian children's literature***. Carlton South, Melbourne University Press, 2001.

12. ——————— : ***Unsettling Narratives: postcolonial readings of children's literature***. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2007.

13.Burton, Richard: ***The Book of the Thousand Nights and a Night****, Vol. I.* London: Kama Shastra Society, 1885. Print.

14. Carpenter Humphrey, and Prichard Mari: ***The Oxford Companion to Children's Literature*** Oxford-University Press2005.

15.Chatman,S :***Story and Discourse:Narrative Structure in Fiction and Film***, Ithaca,London:Cornell University Press,1978.

16. ———— : ***Coming to Terms: The Rethoric of Narrative in Fiction***,Ithaca, London: Cornell University Press,1990 .

16. Cheyfitz, E:**Galland's *Ali Baba and other arabic version***,article edited by Ulrich Marzolph (in the Arabian nights in transnational perspective),Wayne State University Press,2007.

17. Chraibi, Aboubakr : ***The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*** (New York and Oxford: Oxford University Press),1991.

18. Coppinger, Kristyn Nicole: ***The Arabian Nights in British Romantic Children Literature,*** Thesis. Florida State University (college of arts and sciences). على الموقع التالي :
http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-04282006--134629
.../kncthesis.pdf[

19. Couteau Jennifer ,Delque Julie ,Dubois Isabelle ,Lancle Mathilde ,Dossier Documentaire ***(L,Illustration dans L ,Edition Jeunesse)*** I U T Michel de

Montaigne-Bordeaux iii Annee 2008-2009.

[http://www.slideshare.net/louamax/dossier-documentaire-edition-jeunesse

20. Dr. Datta . Sawant. G.:

Perspectives_on_Postcolonial_Theory :Said,Spivak _and_Bhabha

https://www.researchgate.net/publication/

21. Dawood.N.J. :***The Voyages of Sindbad the Sailor*** ,Translated by,Penguin Epics.

22. Exquisite , Haun, Saussy,: ***Cadavers Stitched from Fresh Nightmares*** , in (***Comparative Literature in an Age of Globalisation***) , The Johns Hopkins University Press, 2006.

23. Frantz, Fanon : ***The Wreched of the Earth*** (1959).

24. Galland,antoine ***: Avertissement*** http://classiques.uqac.ca/collection_documents/galland_antoine/mille_et_une_nuits_t1/mille_et_une_nuits_t1_avertissement.html

25. ——————— : ***Contes Arabes Traduits par Antoine Galland*** (1646-1715),***Les Milles et Une Nuits***, Tome Premier, Edition Garnier Frères, Paris, 1949.

26. Gandhi, Leela : ***Posteolonial Theory***: A Critical Introduction. Oxford University Press.2007.

27. Gareth, Matthews : ***The Philosophy of Childhood***. Cambridge, M A : H a r v a r d UP, 1994.

28.Haddawy Husain,Muhsin Mahdi, and Heller-Roazen Daniel : ***The Arabian Nights.*** New York: W. W. Norton & Co, 2010.Print.

29. Hardy-Gould, Janet: ***Sinbad***, Illustrated by Maya Gavin,Dominos, Series Editors: Bill Bowler and Sue Parminter, Oxford University Press.

30.Hawari,Rida. "***Antoine Galland's Translation of the 'Arabian Nights'***." Revue De Littérature Comparée 54.2 (1980): 151 . Web. Jun. 2015

31. Hazard,Paul: ***Book,Children, and Men***, trans.M.Mitchell, Boston: The Horn Book,1944.

32.Hermans,T (1996)***'Translation's Voice in Translated Narrative'*** , Target8,1,p.27.

33. Higonnet.R. Margaret .: ***The Play of Comparison***

www.muse.jhu.edu/journals/children literature/36 .1higonnet.html[

34. Hönig, H. (1997). „***Positions, Power and Practice: Functionalist Approaches and Translation Quality Assessmen***t", in Schäffner, C. (ed.), *Translation and Quality, Special Issue of Current Issues in Language and Society*, 4/1, p.9.

35. Irwin, Robert: ***The Arabian Nights: A Companion***. London Penguin Books Ltd, 1994. Print.

36. Itamar Even-Zohar **:(** ***The Position of Translated within The Literary Polysystem)*** in The Translation Studies Reader Edited by Lawrence Venuti,Routledge ,2000.

37. Kabbani, Rana: ***Europe,s Myths of Orient, Londres*** ,Pandora Press, 1988.

38. Kennedy, Dane."***'Captain Burton's Oriental Muck Heap': The Book of the Thousand Nights and the Uses of Orientalism.***" *Journal of British Studies* 39 (2000):317-339.Web.Mar.2016.

39. Khorana Meena *:* ***Postcolonial or Postindependence*** *? ARIEL: A Review of International English Literature, 28:1, January 1997*,p.17

40. Koven, M : ***"Folklore Studies and Popular Film and Television***: A Necessary Critical Survey." *Journal of American Folklore*, 116.460 (2003) . Print.

41. Kurlander, Rachel: ***The Arabian Nights in Translation: How the World of Scheherazade was Epitomized by the West***, Wesleyan University ,The Honors College.

42. Lane .E.W: ***Thousand And One Nights***, Or ***The ARABIAN NIGHTS'***

ENTERTAINMENTS, V2, second London edition ,New york , Harper and Brothers , Publishers, 1848 /Thousandonen07lanegoog lane.pdf- Adobe Reader

43 . ———— : ***Arabian Night's Entertainments***. London, Chatto & Windus, 1912. Web. Jan. 2016.p.18(xviii)

44. LaRocque, E : (1990) ***Preface, or Here Are Our Voices – Who Will Hear***? In J. Perreault & S. Vance (Eds) *Writing the Circle: native women of western Canada.* Edmonton: NeWest.

45. LaRocque, E: (1990) ***Preface, or Here Are Our Voices – Who Will Hear*** Pictures of Little Sambo cover and Spider Representation in Children's Literature:Colonial and Postcolonial Texts

46. Larson , Charles : "***Heroic Ethnocentrism : The Idea of Universality in Literature***."Ashcroft, Griffiths, and Tiffin .

47. Lathey, Gillian:***The Translation of Children's Literature*** AReader.

48. Lesnik-Oberstein , Karin : ***Definition Children's Literature and Childhood*** *in (* ***International Companion Encyclopedia of Children Literature****)* by Peter Hunt, sheila Bannister Ray.Routledge-1996.

49.Long,Andrew: ***The Seven Voyages of Sindbad the Sailor*** ,*The Arabian Nights' Entertainments*, ed. Andrew Lang, [1898], at sacred-texts.com

50. Nelson, Mary Ann: ***A Comparative Anthology of Children Literature***, Holt, Rinehart and Winston, INC, New york,1972.

51. McAllister ,Cheryl Anne : ***Oversimplification in the Adaptation of Children's Literature to Film*** ,Master of Arts, university of Alberta , Fall 2009,p.36 repository.library.ualberta.ca/dspace/.../McAllister Cheryl Fall+2009.pdf]

52. Muhsin Mahdi :***The Sources of Galland,s Nuits*** , in (***The Arabian Nights reader)*** ,edited by Ulrich Marzolph ,Detroit :Wayne State University Press, 2006.

53. Mundy, Jeremy :***Issues in Translation Studies*** *in (* ***The Routledge***

Companion to Translation Studies) Revised Edition.Edited by Jeremy Mundy London and New York.2001.

International Research Society for Children's Literature *www.**irscl**.com*

54. ——————— : ***Introducing Translation Studies***. ***Theories and applications***,London and New York.2001.

55. Naremore, James : ***Film Adaptation***. New Jersey: Rutgers University Press,2000.

56. Nurse, Paul McMichael: ***Eastern Dreams: How the Arabian Nights Came to the World***. Toronto: Viking Canada Print, 2010.

57. O'Sullivan, Emer : ***Comparative Children's Literature***, Translation by Anthea Bell, Routledge, London and New York,2005.

58. O'sullivan, Emer **: *Alice in different Wonderlands***, *in (**Children Literature** and **National Identity***): Threntham Books, Margaret Meek, Margaret Meek Spencer, 2001.

59. O,Connell, Eithne : ***Translating for children*** in (The Translation of Children,s Literature A Reader , Edited by Gillian Lathey,Multilingual Matters LTD,2006.

60. Oittinen,Riitta: ***I Am Me – I Am Other, On the Dialogics of Translating for Children*** Tampere: University of Tampere, Department of Translation Studies, 1993.

61. ——————— : ***No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children,*** In Jan Van Coillie and Walter P. Verschueren (eds), *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies* , Manchester and New York: St. Jerome Publishing, 2006.

62. ——————— : ***Translating for Children***, New York: Garland Science, 2000.

63. Mcgllis, Roderick**:*Introductory Notes Postcolonialism, Children, and their Literature*** *ARIEL: A Review of International English Literature, 28:1, January 1997*,p.9-ou-1.

63. Nodelman, Perry : ***(The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature***) in literary theory and children's literature, Edited by Nodelman.

64. Payne, John:***THE BOOK OF THE THOUSAND NIGHTS AND ONE NIGHT*** ,V5,http://www.archive.org/details/arabiannights05paynuoft

65. Pellowski, Anne: ***The World of Children's Literature***, New York, London : Bowker, 1968.

66. Popescu , Floriana: ***Introduction***: ***From Translation to Translation Studies*** in (***Perspectives in Translation Studies***) Cambridge Schollars Publishing.2009.

67. Puurtinen, Tina ***:Theoretical Approaches and Empirical Studies,*** in (The Translation of ChildrensLiterature AReader ,Edited by Gillian Lathey,Multilingual Matters LTD.

68.Redcay Anna: ***Jacqueline Rose*** *in* ***(Representing childhood Theorist***)

University of Pittsburgh

69. Remark.H.H. Henry: ***Comparative Literature Its Definition and Function, In (Comparative literature Method and Perspective*****),** edited by Newton P.Stallknecht and Horst Frenz, Southern Illinois University Pres, Revised Edition 1973.

70. Richard F. Burton : ***The Book of the Thousand Nights and a Night***, Volume 6 , Project Gutenberg Etexts

72. Rose, Jacqueline . ***The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction***. London:Macmillan , 1984.

73. Russell, David. L: ***Literature for Children, A Short Introduction***, Longman, New York- London, 1991.

74. ***Routledge Encyclopedia of Translation Studies*** Edited by Mona Baker.assisted by Kirsten Malmkjaer.Routledge London and New York.2009.

75. Said,Edward. ***Orientalism***. New York : Pantheon,1978 .

76. Sayers, C.F. "Walt Disney Accused." *Horn Book Magazine.* 1965. Print.

77. Schiavi, G (1996) '***There Is Always a Teller in Tale*** ' Target 8,p.15

78. Shamma, Tarek. ***Translation and the Manipulation of Difference****: Arabic Literature In Nineteenth---Century England*. Manchester: St. Jerome Pub, 2009. Print.

79. Shavit, Z (1986) ***Poetics of Children's Literature***, Athens, Ga, London : University of Georgia Press.

80. ——————— :***Translation of Children' s Lierature in (The Translation of ChildrensLiterature AReader*** ,Edited by Gillian Lathey ,Multilingual Matters LTD.

81. ——————— : Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem, Poetics Today.2.2 (1980) .

82. Shortsleeve, K. "***The Wonderful World of the Depression***: ***Disney, Despotism, and the 1930s***. Or, Why Disney Scares Us." *The Lion and the Unicorn*, 28 (2004): p.1. Print.

83. Shuttleworth,M. and M.Cowie (eds)(1997)***Dictionary of Translation Studies***, ,Manchester :St Jerome,

84. ***Sinbad: Legend of the Seven Seas***(film2003).

85. Stolt ,B *:* ***How Emil Becomes Michel***-On The Translation's Book in Klingberg G,Orvig M,Amor S (eds) Children's Books in Translation , The Situation and the the Problems, Stockholm,1978.

86. Slemon , Stephen. "***Introductory Notes: Postcolonialism a n d its Discontents.***" *ARIEL*

87. Tabbert, Reinbert: ***Approaches to the translation of chilhdren's literature*** 2002 A review of critical studies since 1960College of Higher Education, Schwabisch Gmund.

88. Taylor, Charles : ***Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition***. Ed. Amy Gutman . Princeton ,N J : Princeton UP, 1994.

89. Thomson-Wolgemuth, G : ***Children's Literature and its Translation***: An Overview. MA Thesis, Department of Linguistics Language and Culture, University of Surrey.1998.

90**. Toury, G :** ***Descriptive Translation Studies - And Beyond***, Amsterdam and Philadelphia, PA: John Benjamins. 1 995.

91. Van Grunebaum ,Gustave E : ***Mediaval Islam***, Study in cultural orientation, The University of Chicago Press, Second Edition,1953.

92. Vermeer, H. J :***Translation today: Old and new problems***", in ***Translation Studies: An Interdiscipline***, Snell-Hornby, Mary, Franz Pöchhacker and Klaus Kaindl (eds.), 1994.

93. Venuti L :***The Translator's Invisibility*** :***A History of Translation***, London,New York : -Routledge, 1995.

94. Wall,B : ***The Narrator's Voice : The Dilemna of Children's Fiction***, London : Macmillan,1991.

95.Weinreich T *:* ***International Book Production for Children Related to The Children's Local Experiences and Local Consciousness*** in: Klingberg G, Orvig M, Amor S (Eds)

96. "***Walt's World***." *New Internationalist*. 308 (1998): 24. Web.

97. X i e , Shaobo : " ***Rethinking the Problem of Postcolonialism*** . " *New Literary History* 28(1997): 15

98. Xeni, Elena : ***Issues of Concern in the Study of Children's Literature Translation***. (keimena.ece.uth.gr/main/.../Xeni_final_text_English *)*

99. Zatlin, Phyllis : "***On and Off the Screen: The Many Faces of Adaptation***." ***Theatrical Translation and Film Adaptation***: A Practitioner's View.Clevedon, Buffalo & Toronto: Multilingual

100. Zipes, Jack : "***Breaking the Disney Spell***." ***From Mouse to Mermaid***. Ed. Elizabeth Bell, Lynda Haas and Laura Sells. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

101. **————** : "***Breaking the Disney Spell***." ***Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy***

Tale. University Press of Kentucky, 1994.

102. ———— : ***Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry***. Routledge, 1997. Print

103. ———— : ***When Dreams Came True***. New York: Routledge, 1999.

الفهـــــرس

المقدمة:.....4

الفصــل الأول:

أدب الأطفـــال في سياق الدراســات

المقـــارنة ودراسـات الترجمـــــة (46ص) : 14

1- نحو تأسيس حقل أدب الأطفال 15

1.1 مفهوم أدب الأطفال من زاوية تنظيرية:.....15

1. 2 التواصل السردي : 20

1. 2 .1 النمط المفتوح : 22

1. 2 .2 النمط المغلـق :.....22

1. 3 المرسل إليهم في أدب الأطفال: 23

The Addressees in Children's Literature

1. 3. 1 ازدواجية النصوص ، وتعدد المتلقي:.....23

1. 3. 2 المنزلة Status : 30

1. 4. مقاربة لأدب الأطفال المقارن والمجالات المؤسسة له : 35

1. 4. 1 الأدب المقارن في مفهومه المعاصر: 35

1. 4. 2 بول هزار وأدب الأطفال: 38

1. 4. 3 مقاربة لأدب الأطفال المقارن: 41

1. 4. 4 المجالات المؤسسة لأدب الأطفال المقـــارن: 46

1. 5 ترجمة أدب الأطفال وتأصيلها في دراسات الترجمة : 49

1. 5. 1 نشأة دراسات الترجمة : 49

1. 5. 2 نشأة دراسة ترجمة أدب الأطفال : 52

الفصل الثاني:

نحو تأسيس نظرية خاصـــة

بالترجمـــة لأدب الطفـــل (ص47) :.....60

2. 1 المقاربات النظرية في ترجمة أدب الأطفال: 61

2. 1. 1 نظرية النظام المتعدد : 61

2. 1. 1. 1 إيتمار إيفين زوهار Itamar even- zohar : 61

2. 1. 1. 2 جدعون توري Gideon Toury : 65

2. 1. 1. 3 شافيت Shavit : 69

2. 1. 2 نظرية الأغراض لفيرمير Vermeer ، ورايسReiss : 71

2. 1. 3 أويتينان و الترجمة الحوارية

Oittinen and Dialogic Translation

(نظرية الترجمة الممحورة حول الطفل) :.....72

A Child –centred theory of translation

2. 1. 4 مقاربة إمير أوسيليفان Emer O'sullivan Approach : 75

2. 1. 4. 1 المترجم الافتراضي والقارىء الافتراضي في أدب الأطفال المترجم: ..75

2. 1. 4. 2 صوت المترجم وصوت سارد الترجمة : 83

The voice of the translator and the voice of the narrator of the translation

2. 1. 4. 3 صوت المترجم في المرافقات : 84

The voice of the translator in paratexts

2. 1. 7. 4 سارد الترجمة The narrator of the translation: 84

2. 1. 7. 5 السرد المضخم amplifying narration : 85

2. 1. 7. 6 السرد المخفض Reduce narration :.....85

2.2 الترجمة والتطويع في أدب الطفل : 87

2. 2. 1 مفهوم التطويع : 87

2. 2. 2 أنواع التعديل : 87

2. 2. 3 النصوص الكلاسيكية للأطفال بين التعديل و الترجمة : 91
2. 2. 4 أهمية الصور الإيضاحية في الترجمة للأطفـــال : 93
2. 3 التطويع والسينمـــا : 99
2. 3. 1 الأدب المقارن والسينما : 99
2. 3. 2 أهمية الوسائل السمعية البصرية في أدب الأطفال: 100

الفصـل الثالث:

(قراءة لترجمة الحكايات العربية إلى أدب الأطفال الأنجلوساكسوني

في ضوء النظرية ما بعد الكولونيالية) (ص48) : 108
3. أثر النظرية ما بعد الكولونيالية في أدب الأطفال: 109
3. 1 النظرية الكولونيالية(المفهوم والنشأة والمرتكزات و الأعلام) : 109
3. 1. 1 مفهوم ما بعد الكولونيالية :.....109
3. 1. 2 الرواد : 113
ا) إدوارد سعيد : 113
ب) هومي بابا Homi K. Bhabha : 115
ج) جاياتري شكرافورتي سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak :.....117
3. 2 الترجمة ودراسات مابعد الكولونيالية: 119
3. 2. 1 الهيمنة : 120
3. 2. 2 التذويت و الاستدعاء: 121
3. 2. 3 الاستدعاء أو النداء : 122
3.3 قراءة أدب الأطفال في سياق النظرية ما بعد الكولونيالية: 126
3. 4 الحكايات العربية في أدب الأطفال الأنجلوساكسوني
من منظور ما بعد الكولونيالية: 139
3. 4. 1 ألف ليلة و ليلة في قصص الأطفال

(والأنجلوساكسوني نموذجا) : 139
3. 4. 2 ألف ليلة وليلة والتمثل الاستشراقي :.....147
أ) أنطوان غالان: 150
ب) إدوارد ليـــن : 153
ج) ريتشارد برتـــن: 155

الفصـــــل الرابع:

حكايـة السندباد البحـري

بداية الترجمة، ومرتكزاتها (ص 49-4): 159
4. 1 بين يدي المنهج و التحليل: 160
4. 2 حقيقة حكاية (رحلات السندباد البحري) بين الشك و الإثبات: 161
4. 3 شكل توزيع متن الحكايات على الليالي (في النسخة المعتمدة) : 169
4. 4 ملخص قصة السندباد البحري: 171
4. 4. 1 التمهيـــد : 171
4. 4 .2 الرحلة الأولى : 171
4. 4. 3 الرحلة الثانية : 172
4. 4. 4 الرحلة الثالثة : 172
4. 4. 5 الرحلة الرابعة : 173
4. 4. 6 الرحلة الخامسة : 174
4. 4. 7 الرحلة السادسة : 174
4. 4. 8 الرحلة السابعة : أ- طبعة بولاق : 175
ب- طبعة كلكتا : 175
4. 5. مجمل الأحداث حسب الليالي : 176
4. 5. 1 التمهيـــد : 176

4. 5. 2 الرحلـة الأولى : 176
4. 5. 3 الرحلة الثانيـة : 179
4. 5. 4 الرحلة الثالثـة : 180
4. 5. 5 الرحلة الرابعـة :.....182
4. 5. 6 الرحلة الخامسة:.....184
4. 5. 7 الرحلة السادسة: 186
4. 5. 8 الرحلة السابعة : أ- طبعة بولاق : 188
ب- طبعة كلكتا :.....189
4. 6 المخطط السردي وفق النظرية السردية (مخطط شاتمان ، أوسليفان):.....190
4. 6. 1 المخطط السردي العام لليالي : 190
أ- المؤلف الحقيقي : 190
ب- المتلقي الحقيقي :.....191
ج- المؤلف الافتراضي : 191
د- المتلقي الافتراضي :.....191
4. 6. 2 المخطط السردي لحكاية السندباد:.....191
4. 7 المقارنة بين النسخة العربية للحكاية
والترجمات الأنجليزية الأولى: (التمهيد نموذجا) : 192
4. 7. 1 الملخص : 193
4. 7. 2 بطاقة بيانية للتمهيد: 193
4. 7. 3 بين يدي الترجمة : 194
4. 7. 4 الأحداث Events : 194
4. 7. 5 تفصيل الأحداث : Event's Details : 194
4. 7. 6 . 1 مع أنطوان جالان Antoine Galland : 194

أ- الجدول (1) : 195

ب- تحليل للجدول رقم (1) : 198

4. 7 .6 . 2 ريتشارد برتن Richard Burton : 201

أ- الجدول (2) : 201

ب- تحليل للجدول رقم (2) : 204

4. 7 . 6 . 3 جون بين John Payne : 205

4. 7 . 6. 4 إدوارد لين Edward Lane : 206

أ- الجدول (3) : 206

ب- تحليل الجدول رقم (3): 208

4. 7 .7 الخلاصة النقدية : 208

الفصـــــل الخامس:

إعادة الكتابة للحكايـة في اللغة

الإنجليزيـة و اللغة العربيـة (ص70-5): 212

5. 1 أولا : إعادة الصياغة في اللغة الإنجليزية بتصرف : 212

5. 1. 1 النص الأول : الرحلات السبع للسندباد البحري لأندرو لونج : 212

5. 1. 1. 1 الرحلة الأولى للسندباد نموذجا للتحليل: 212

أندرو لونج - والنص المرجعي لجالان (الجدول 4) : 212

5. 1. 1. 2 تحليل نص الرحلة الأولى من خلال الجدول رقم (4) لأندرو لونج:...221

5. 1. 1. 3 الرحلة السابعة : 223

الجدول رقم (5) الخاص بتحليل الرحلة السابعة : 223

5. 1. 1. 4 تحليل الجدول رقم (05) الخاص بالرحلة السابعة:..... 228

5. 1. 2 النص الثاني : رحلات السندباد البحري ترجمة ن.ج. داوود : 230

5. 1. 2. 1 الجدول الخاص رقم (6) بالتمهيد: 230

5. 1. 2. 2 تحليل الجدول رقم(6):.....233
- التمهيد: 234
5. 1. 2. 3 الجدول رقم (7) الخاص بالرحلة الأولى من ترجمة داوود: 236
5. 1. 2. 4 تحليل الجدول رقم (7) الخاص بالرحلة الأولى : 243
5. 1. 2. 5 الجدول رقم(8) الخاص بالرحلة السابعة من ترجمة داوود:.....247
5. 1. 2. 6 تحليل الجدول رقم (8) الخاص بالرحلة السابعة: 256
5. 2 إعادة الصياغة باللغة العربية بتصرف : 261
5. 2. 1 النص : السندباد البحري ، كامل الكيلاني : 261
5. 2. 1. 1 الرحلة الأولى كنموذج ومقارنتها بترجمة جالان : 261
1-العنونة: الجدول رقم(9) : 261
2-النسخة المعتمدة: الجدول رقم (10) : 261
3-تحليل الجدول رقم (10): 263
4-الجدول رقم(11) الخاص بالرحلة الأولى: 263
5-تحليل الجدول رقم (11) الخاص بالرحلة الأولى: 264
5. 2. 1. 2 الرحلة السابعة ومقارنتها بترجمة جالان: 266
1-العنونة : الجدول رقم (12) : 266
2-الجدول رقم (12) الخاص بالرحلة السابعة: 266
5. 2. 1. 3 التحليل العام : الرحلة السابعة والمنهج المتبع في الصياغة : 269
الجدول رقم (13) الخاص بالمنهج : 270
ت)الأساليب العربية : 271
الجدول رقم(14) : 271
ث)العبر المستخلصة :.....276
الجدول رقم (15): 276

5. 3 الخلاصة النقديـة : 277

الفصـــل السادس:

تكييف حكاية السندباد البحري في الكتاب المصور

الحديث الموجه للأطفال و الناشئة (ص 63-3) : 282

6 . تكييف حكاية السندباد البحري في اللغة الإنجليزية

(حكايات كلاسيكية قصيرة . السندباد- سر السندباد –

السندباد في أرض العمالقة لـ ليدميلا زيمان) 283

6. 1 فحص المرافقات النصية : 283

6. 1. 1 النص الأول: 284

6. 1. 1 . 1 العنوان : سندباد Sindbad : 284

6. 1. 1 . 2 الإهداء : 284

6. 1. 1 . 3 ملاحظة المؤلفة : 285

6. 1. 1 . 4 الغلاف الخارجي الظهر: 285

6. 1. 2 النص الثاني : 286

6. 1. 2. 1 العنوان : 286

سندباد في أرض العمالقة Sindbad in The Land of Giants

6. 1. 2. 2 ملاحظة المؤلف: 286

6. 1. 3 النـص الثـالث : 287

6. 1. 3 . 1 العنوان : سر سندباد Sindbad's Secret : 287

6. 1. 3 . 2 ملاحظة المؤلف: الصفحة الأخيرة : 287

6. 1. 4 البطاقة البيانية للمنهج المتبع: (الجدول رقم16) : 287

6. 1. 4. 1 قيـم الحكايـة (الجدول 16) : 287

6. 1. 4. 2 المضامين (الجـدول رقم 17) : 288

6. 1. 4. 3 ما تعلق بالشكل (الجدول رقم 18) : 288
6. 1. 4. 4 المزاوجة بين الكتابة الخطية والرسوم
في النص الأول (الجـدول رقم 19) : 289
6. 1. 4. 5 المزاوجة بين الكتابة الخطية والرسوم
في النص الثاني (الجـدول رقم 20) : 290
6. 1. 4. 5 المزاوجة بين الكتابة الخطية والرسوم
في النص الثالث (الجـدول رقم 21) : 291
6. 2 فحص النصوص: 293
6. 2. 1 تمهيد نص " السندباد" Sindbad : 293
6. 2. 2 تحليــل الجــدول رقم (22): 294
6. 2. 3 النص الأول : السندبـاد Sindbad : 295
6. 2. 3. 1 الجدول رقم (23) الخاص أحداث الرحلة الأولى : 295
6. 2. 3. 2 تحليل الحبكة : 299
أ- الحـــــدث : 299
ب- جزئيــة الأحداث: 302
6. 2. 4 النص الثاني : السندباد في أرض العمالقة : 306
Sindbad in The Land of Giant
6. 2. 4. 1 أحداث النص – الجـدول رقم (24) : 306
6. 2. 4. 2 تحليل الحبكـة : 310
أ- الأحـــداث : 310
ب- جزئيات الأحداث : 313
6. 2. 5 النص الثالث: سر السندباد Sindbad's Secret : 316

6. 2. 5 . 1 الأحـــداث : 316

أ- تمهيد : الجدول رقم (25) : 316

ب- أحداث النص : الجدول رقم (26) : 317

6. 2. 5 . 2 تحليل الحبكـــــة:.....321

أ- الأحداث: الجدول (27) : 321

ب- جزئيات الأحــداث : 325

6. 3 تحليل الصـــــور : 329

6. 3. 1 الرســم الأول: 329

6. 3. 2 الرســم الثاني: 330.,

6. 3. 3 الرسـم الثالث: 331

6. 3. 4 الرســم الرابع : 332

6. 3. 5 الرسم الخامس: 333

6. 4 تكييف الحكاية باللغة العربيـــة : 334

6. 4. 1 النص النموذجي : مغامرات سندباد : 334

(سلسلة أجمل القصص – اقتباس النص : نوري بشاري- دار المعرفة)

6. 4. 1.1 التمهيد: 334

6. 4. 1. 2 الجدول رقم(28) الخاص بالرحلة الأول..... 335

6. 4. 1. 3 التحليل: 336

6. 4. 1. 4 الجدول رقم (29) الخاص بالرحلة الثانية: 338

6. 4. 1. 5 تحليل الجدول الخاص بنص الرحلة الثانية: 339

6. 5 خاتمة الفصل السادس : 342

الفصـــل السابع :

حكاية السندباد البحري في صيغتها الحديثــةمن الشريط

المصور الثابت إلى الشريط المصور المتحرك (ص60-5)..346

7. 1 حكاية السندباد البحري في الشريط المصور الثابت : 347

7. 1. 1 النص الأول : سندباد لـ جانيت هاردي : 347

7. 1. 1. 1 ملاحظات عن طبيعة الكتاب وأهدافه : 348

7. 1. 1. 2 تحليل النصوص الستة: .....,.....350

7. 1. 1. 2. 1 الحلقة الأولى والثانية: الجدول رقم (30): 350

أ) الأحداث: 355

ب) لغة الساردة: الجدول رقم (31) : 357

7. 1. 1. 2. 2 الحلقة الثالثة: الجدول رقم (32) : 358

أ)الأحداث : 360

ب) لغة الساردة: الجدول رقم (33) : 360

7. 1. 1. 2. 3 الحلقة الرابعة : الجدول رقم (34) : 361

أ) الأحداث : 363

ب) لغة السرد: الجدول رقم (35) : 364

7. 1. 1. 2. 4 الحلقة الخامسة: الجدول رقم (36) : 364

أ) الأحداث : 364

ب) لغة السرد: الجدول رقم (37) : 368

7. 1. 1. 2. 5 الحلقة السادسة: الجدول رقم (38) : 368

أ) الأحداث : 371

ب) لغة السرد : الجدول رقم (39) : 372

7. 1. 1. 2. 6 تحليل المرافقات الإيضاحية: الصور: 374

أ) الصور المختارة : 374
ب) تحليل الصـور: 377
7. 2 السندباد البحري في الشريط المصور المتحرك : 380
7. 2. 1 سندباد: أسطورة البحار السبعة : 380
7. 2. 1. 1 بطاقة الفيلم الفنية : 381
7. 2. 1. 2 تلخيص الفيلـم : 381
7. 2. 1. 3 تحليل نص الفيلم : 384
أ) الفكـــرة : 384
ب) المكـــان : 384
ج) الزمـــان : 385
د) الحبكـــة : 385
هـ) الشخصيـات : 387
7. 2. 1. 3 نقـد الفيلـم : 394
الخلاصة النقدية :.....401
الخاتمـــــــة : 406
قائمة المراجـــــع : 414
ثبت للأعلام والعناويـــن : .....
الفهـــــــرس : 427

ملخص الدراسة:

تركز هذه الدراسة على تحليل المسار السياقي التطوري لترجمة الحكايات العربية إلى اللغة الانجليزية، ومدى تأثير الصور النمطية الموروثة على التعديلات التحديثية للنص، تزامنا مع رصد تأثر النص العربي بالنموذج الغربي المعدل المعتمد في دور النشر العالمي. كما تمثل هذه الدراسة تتويجا للمرحلة الأولى من المشروع التأسيسي لأدب الأطفال المقارن، وخطوة طموحة في تأسيس نظرية خاصة بأدب الأطفال في حقل الترجمة.

الكلمات المفتاحية: نظرية أدب الأطفال، أدب الأطفال المقارن، نظرية الترجمة لأدب الأطفال.

Abstract:

This study concentrates on the analysis of the evolutionary contextual course for the translation of Arabic stories into English and the impact of inherited stereotypes on the revision of the text in conjunction with monitoring the impact of the modified western model adopted by international publishing houses On the Arabic text . This study marks also the result of the first phase of the founding project of comparative children's literature and an ambitious step in establishing a theory of children's literature in the field of translation.

Keywords : Theory of children's literature, Comparative children's literature, Theory of children's literature in the field of translation.

Résumé:

Cette étude se concentre sur l'analyse du cours contextuel évolutif sur la traduction des histoires arabes en anglais et de l'impact des stéréotypes hérités sur la révision du texte, ainsi que sur le suivi de l'impact du modèle occidental modifié adopté par les maisons d'édition internationales sur le texte arabe. Cette etude marque aussi l'aboutissement de la première phase du projet fondateur de littérature de jeunesse comparée et une étape ambitieuse dans l'établissement d'une théorie de la littérature pour enfants dans le domaine de la traduction.

Mots clés : Théorie de littérature de jeunesse, Littérature de jeunesse comparée, Théorie de littérature de jeunesse dans le champ de traduction.