

جَمَالِيَّاتُ الْقَصِّ فِي حِكَايَاتِ النَّخْلَةِ الْخَضْرَاءِ

أ.د. عمر بن عبدالعزيز المحمود

قسم البلاغة والنقد – كلية اللغة العربية

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية



جَمَالِيَّاتُ الْقَصِّ فِي حِكَايَاتِ النَّخْلَةِ الْخَضْرَاءِ

أ.د. عمر بن عبدالعزيز المحمود

قسم البلاغة والنقد – كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تاريخ قبول البحث: ٦ / ٧ / ١٤٤٣ هـ


تاريخ تقديم البحث: ٢٩ / ٥ / ١٤٤٣ هـ

ملخص الدراسة:

تحاول هذه الدراسة أن تكشف عن جماليات القص وإبداعات الحكاية والسرد في مجموعة قصصية من قصص الأطفال، حيث تسعى إلى تقديم رؤية تحليلية لهذه النصوص التي وجهتها المبدعة إلى الفئة العمرية من ٤-٨ سنوات، وتلمس مواطن الجمال والتأثير فيها، من خلال الوقوف عند عدد من زوايا هذه المجموعة القصصية، إذ تنتظر الدراسة في عتبات هذه النصوص من عنوان وغلاف ومؤثرات بصرية، وستقف عند أبرز عناصرها من حوار وحكاية وسرد وخطاب ووصف وأحداث وشخصيات، وكيف تعاملت المبدعة مع هذه العناصر لإنتاج إبداع قصصي يتسق مع عقول هذه الفئة العمرية وإدراكها، كما ستسبر الدراسة جماليات الزمان والمكان في هذه المجموعة، وتحاول أن تفصح عن أهم الملامح الجمالية فيها، وأبرز الوظائف التي أدتها.

الكلمات المفتاحية: قصص الأطفال، جماليات القص، الحكاية، حكايات النخلة الخضراء، نجران مرهون.

*يشكر الباحث عمادة البحث العلمي بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في المملكة العربية السعودية لتمويلها هذا المشروع في عام ١٤٤٢هـ، برقم (٢٠-١٣-٠٤-٠٢٠٠).



aesthetics of storytelling In the tales of the green palm


Dr. Omar bin Abdulaziz Al-Mahmoud

Department Rhetoric and Criticism – Faculty Arabic Language
Imam Muhammad Bin Saud Islamic university

Abstract:

The creativity of storytelling and narration in a group of children's stories. As it seeks to provide an analytical vision for these texts directed by the creator to the age group of ٧-٩ years and to touch the areas of beauty and influence them, by standing at a number of the corners of this story collection. As the study will look at the thresholds of these texts from the title, cover, and visual effects. In addition, it will stand at the most prominent elements of dialogue; tale, narration, discourse, description, events, and characters. And how the creator dealt with these elements to produce narrative creativity consistent with the minds and awareness of this age group and will probe. The study is the aesthetics of time and place in this group and tries to reveal the most important aesthetic features in it, and the most prominent functions it performed.

key words: Children's stories, aesthetics of storytelling, storytelling, green palm tales, Najran Marhoon.



مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فليس يخاف على أحد أهمية العناية بالأدب الموجّه للطفل، هذه المرحلة الخاصة والمهمة في حياة الإنسان؛ إذ فيها تتكوّن أفكاره، وترسّخ معتقداته، وينمو إبداعه، وتتبلور أخلاقه، ولهذا يؤكّد التربويون على أهمية اكتساب الطفل في هذه المرحلة المبكرة من حياته القيم والمبادئ والأخلاق والإحساس بالجمال والقدرة على الإبداع، ولا شك أنّ قصص الأطفال من أهم الوسائل التربوية التي ترسّخ في الطفل هذه الأمور.

ومن هنا تأتي هذه الدراسة لتقف عند مجموعة قصصية لاقت رواجاً بين الأطفال، وتحاول أن تكشف عن جماليات القص فيها، وتسعى إلى إبراز مواطن الإبداع والتفرد في نصوصها، من خلال دراسة تحليلية شاملة للعناصر التي تتكون منها كل قصة، لتكشف عن طريقة صياغتها، وأسباب تأثيرها، والتقنيات التي استُخدمت في بنائها، إذ ستنظر الدراسة في عتبات هذه النصوص من عنوان وغلاف ومؤثرات بصرية، وستقف عند أبرز عناصرها من حوار وحكاية وسرد وخطاب ووصف وأحداث وشخصيات، وكيف تعاملت المبدعة مع هذه العناصر لإنتاج إبداع قصصي يتسق مع عقول هذه الفئة العمرية وإدراكها، كما ستسبر الدراسة جماليات الزمان والمكان في هذه المجموعة، وتحاول أن تفصح عن أهم الملامح الجمالية فيها، وأبرز الوظائف التي أدتها.

والمدونة المدروسة سلسلةً قصصيةً بعنوان (حكايات النخلة الخضراء)، وهي من إصدارات المجلة العربية في المملكة العربية السعودية عام ١٤٣٥ هـ، كتبها: نجران مرهون، ورسمتها: فردوس منعم، وهي ٨ قصص، عناوينها على النحو الآتي: ١- القنفذ صديق الكل. ٢- أنا ألعب معك. ٣- بيت الخالة (فتفت). ٤- رحلة بالون (لولو). ٥- شجرة العنب لمن؟ ٦- نزهة بحرية. ولكن! ٧- عربةٌ لصغار الغابة. ٨- شيءٌ واحد يجمعنا.

وتبحث الدراسة في مشكلة أدب الطفل، وما ينبغي أن يتوفر فيه من جماليات تتصل بتكنيك القص وبراءة التواصل، وتفترض أن هذه المجموعة القصصية تسعى إلى إمتاع الأطفال من الفئة العمرية المحددة، وتقديم الفائدة الأخلاقية والجمالية إليهم، وتحاول أن تجيب على مجموع من التساؤلات، أهمها: ١- هل تتناسب نصوص هذه المجموعة القصصية مع فئة الأطفال الموجهة إليها؟

٢- كيف تعاملت المبدعة مع عتبات هذه المجموعة وما الجماليات التي أودعتها فيها؟

٣- هل استطاعت المبدعة التأثير في هذه المرحلة الطفولية من خلال نصوص المجموعة؟

٤- ما التقنيات القصصية التي استثمارتها المبدعة في سرد نصوص هذه المدونة؟

٥- كيف بنّت الكاتبة أحداث القصص وكيف كوّنت روابط حبكةها؟

٦- كيف تعاملت المبدعة مع عناصر هذه المجموعة القصصية واستثمرتها من أحداث وشخصيات وحوار ووصف وسرد لتقديم هذه النصوص؟

٧- ما أبرز الملامح الجمالية للمكان والزمان في هذه النصوص؟
وغيرها من التساؤلات البحثية التي ستسعى الدراسة إلى الإجابة عنها بعد أن تسبر أغوار نصوص هذه المجموعة القصصية بالتأمل والمعالجة والتحليل.
وتسعى الدراسة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف، من أبرزها:

١- الكشف عن جماليات القص في سلسلة حكايات النخلة الخضراء.
٢- إبراز التقنيات القصصية التي استخدمتها المبدعة في نصوص هذه السلسلة.
٣- الإفصاح عن طريقة المبدعة في بنائها لأحداث القصص وكيفية تكوينها لحبكاتهما.

٤- بيان مدى براعة القاصة وتوفيقها في استثمار عناصر الحكاية لتقديم نصوص المدونة إلى الأطفال.

٥- إيضاح طريقة القاصة في توظيف جماليات الزمان والمكان في هذه السلسلة.
٦- الكشف عن مدى التأثير الذي يمكن أن تحدثه نصوص هذه السلسلة في الفئة الموجهة إليها، وإبراز مواطن الجمال فيها.

وستتخذ الدراسة المنهج الإنشائي عماداً لهذه الدراسة، مع الاستفادة من بعض آليات الأسلوبية والسيمائية في تحليل عناصر الحكاية في المجموعة، ودراسة عتباتها، وبتعاوض هذه المناهج آمل أن تحقق الدراسة غاياتها المأمولة وأهدافها المرسومة.

وستتكون الدراسة من مقدمة تكشف عن أهمية الموضوع وأبرز تساؤلاته وأهدافه، يتلوها تمهيد سيضيء أهمية أدب الطفل والقصة بشكل خاص، ثم ستقسم إلى أربعة مباحث: سأحدث في الأول منها عن جماليات العتبات،

وتشمل عناوين الحكايات وأغلفتها وافتتاحياتها وكل ما يمكن أن يدخل تحت مفهوم العتبات، أما **المبحث الثاني** فسيكون خاصاً بالحكاية في هذه المجموعة، وستعالج الدراسة في هذا المبحث الأحداث والشخصيات والزمان والمكان في نصوص هذه السلسلة، وسيقف **المبحث الثالث** عند الخطاب في نصوص المجموعة الذي سينظر في جماليات عناصره كالسرد والحوار والوصف، وكيف استثمارها المبدعة في تقديم حكايات السلسلة إلى الفئة المستهدفة، وسيقوم **المبحث الرابع** بدراسة الوظائف التي أدتها هذه الحكايات؛ كالتربوية والجمالية والنفسية، ثم تختتم الدراسة بخاتمة تكشف عن أهم النتائج التي توصلت إليها، وتلحق بثبت للمصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

- أهمية أدب الطفل:

إن نهوض أي مجتمع يبدأ من النهوض بأطفاله، "فالحديث عن الطفولة هو الحديث عن المستقبل، فما الطفل إلا بذرة نرمي بها في الأرض لتكون في المستقبل شجرة، فإن صلحت هذه الأرض جاءت الشجرة صالحة طيبة، وإن خبثت الأرض خبثت معها الشجرة"^(١)، ومن هنا كان الاهتمام بالأطفال يمثل أهمية قصوى لجميع المجتمعات؛ لأن تنشئة الأطفال تنشئة سوية لا يقتصر على أفراد الأسرة فقط، بل يتعداهم إلى المرابي في الحضانة، والمعلم في المدرسة، وحتى الكُتّاب والأدباء في أعمالهم الموجهة للأطفال. وبعد الأدب الأداة الأولى والمثالية لتحقيق التنشئة السليمة التي تسعى لها المجتمعات، ولا شك أن القصة أكثر أجناس الأدب شيوعاً بين الأطفال، وأكثرها جاذبية لهم قديماً وحديثاً، فقد كانت القصص والحرفات التي تقصها الجدات والأمهات تشد اهتمامه، وتتيح له حيزاً من الحرية، ليتخيل نفسه ذلك البطل الخارق الذي يستطيع اقتلاع الأشجار وهزيمة عدد هائل من الرجال^(٢).

وقصص الأطفال لها نمط خاص في الكتابة، وليس بإمكان الأديب الذي يكتب في قصص الكبار أن يجيدها إلا إذا تمّرس في كتابتها وانطلق من أهداف تناسب عمرهم وتفكيرهم، وهذه القصص قد يستمتع بها الكبير أو الصغير لسهولة لغتها ووضوحها، وقوة رسالتها.

(١) مسرح الطفل في الجزائر بين الراهن والمأمول: ١١.

(٢) انظر: مقدمة في ثقافة وأدب الأطفال: ١٧.

والقصة تروي للطفل أحداثاً وأفكاراً حقيقية كانت أم خيالية بأسلوب سردي بسيط وجميل ينفذ إلى قلبه، فيستحسنها ويستمتع بها، وهذا ما يجعلها لوناً من ألوان الأدب التي يقبل عليها الأطفال بشغف وإعجاب، فتؤدي بذلك وظائفها المنوطة بها؛ كتلقينه أفكاراً ومفاهيم هادفة، وتصحيح أفكار أخرى، وتحسين لغته، بالإضافة إلى مساعدته على التمييز بين ما هو خير وما هو شر، فتوجهه إلى كل ما فيه خير وصلاح. ويمكن إيجاز أهمية قصص الأطفال في الآتي^(١):

أ- أهمية لغوية، تتمثل في تدريب الطفل على القراءة الصحيحة، وتنمية ثروته اللغوية، مما يجعل منه قارئاً طليق اللسان، كما تعلّمه في الوقت نفسه قواعد الكتابة الصحيحة، "فالقصة تزود الأطفال بالثروة اللغوية، وتمدهم بمختلف الأساليب، وتغني حصيلتهم بالمفردات والتراكيب، وبذلك تعد وسيلة من وسائل نشر الثقافة والمعارف والعلوم والفلسفات"^(٢). كما "تسهم القصة في تقويم لسان الطفل، وتنمية ملكته اللغوية وذلك بفهمه للقواعد الصوتية والنحوية والصرفية والتركيبية، وتعريفه بالرموز اللغوية؛ ليتمكن من أساليب إنشاء القول، وتعمل على تكوين عادات لغوية وأسلوبية سليمة؛ لتساعدهم على تنشيط وجدانهم، وإكسابهم القدرة على تذوق اللغة واستعمالاتها وحسن توظيفها، ومن ثم تتكون عادات عقلية وفكرية، تكون قادرة على

(١) انظر: أدب الأطفال في الأدب العربي الحديث: الأطر والنظرية والتطبيق: ١٧٢-٢٠٣.

(٢) القصة في مجالات الأطفال ودورها في تنشئة الأطفال اجتماعياً: ١٤.

تهيئة أطفال اليوم ليصبحوا قادة المستقبل ومفكرية"^(١).

ب- أهمية تربوية، تتمثل في بناء شخصية الطفل وتكوينها وتوجيهها؛ لأنها الأداة الأولى في تلقين الطفل مبادئ الحياة، وكيفية التصرف مع المواقف التي تواجهه، وطرق التعايش والتعامل مع الآخرين، "فللقصة دور هام في بناء شخصية الطفل في جميع مراحل نموه، وتستطيع أن تعوضه عن أدوار مؤسسات تربوية أخرى قد يفتردها في العصر الحالي، كغياب الأم وانشغالها عن الطفل فترات طويلة"^(٢). كما توفر قصص الأطفال حيزاً كبيراً من التسلية والترفيه والترويح، كما أن "القصص بتخطيها أبعاد الزمان تنقل الأطفال عبر الدهور المختلفة، كما تتجاوز بهم الحاضر إلى المستقبل"^(٣).

ج- أهمية دينية، تتمثل في أنها أحد أساليب التبليغ المهمة التي تؤدي وظيفة تأثيرية، وهذا ما جعلها تستحوذ على حيز كبير من القرآن الكريم، كما تُميز قصص الأطفال بين الخير والشر، وبين القيم الإيجابية والسلبية، كما أن لها دوراً كبيراً في تعريف الطفل بدينه، ورسالات ربه ورسله.

د- أهمية فنية جمالية، تتمثل في مساعدة الطفل على إطلاق العنان لخياله، وتنمية روح الإبداع فيه، "فهي تغذي ميله الفطري إلى المتعة الفنية حين تفتح أمام خياله مجالاً للانطلاق في عالم القصة الفسح"^(٤)، وتنمي فيهم

(١) سيمياء القصة للأطفال في الجزائر: ٢٣.

(٢) المرجع في أدب الأطفال: ١٢٠.

(٣) ثقافة الأطفال: ١٧٢.

(٤) نحو منهج إسلامي لأدب الأطفال: ٥.

الملكة الذوقية من خلال التعبير باللغة، والرسم عن أفكارهم وإحساسهم
بجمالية، كما أن للقصة دوراً مهماً في مساعدة الطفل على تكوين آرائه
الخاصة ليصبح قادراً على تحليل ما يقرؤه، وإصدار حكمه النقدي الخاص
به، ومحاولته إبراز القيم الجمالية في تلك النصوص^(١).

(٢) انظر: القصة في مجلات الأطفال ودورها في تنشئة الأطفال اجتماعياً: ٤٦.

المبحث الأول: جماليات العتبات

العتبة هي "كل ما وجد فيه القارئ منفذاً إلى دلالة النص ومقاصده"^(١)، وجاءت في معجم السرديات تحت (نص مواز)، وعُرفت أنها "مجموعة العناصر النصية وغير النصية التي لا تندرج في صلب النص السردى، لكنها به متعلقة، وفيه تصب، ولا مناص له منها، فلا يمكن أن يصلنا النص السردى مادةً خاماً عارياً دون نصوص وعناصر علامية، وخطابات تحيط به"^(٢).

والعتبات نقطة الاتصال الأولى التي يلج من خلالها المتلقي إلى عالم النص، وهي تعد "مفتاحاً قرائياً بالغ الأهمية في سياق الاهتمام النقدي بما بوصفها فضاءً محيطاً وباباً مشرفاً يحيط بالبناء السردى للنص، يوازيه ويتفاعل معه على مستويات متعددة في المتن إلى الخطاب، فهي تشرع أمام المتلقي الطريق لاقتحام النص، ومن خلالها يبنى أول آفاق انتظاره وتوقعه"^(٣). ويقسم النقاد النص المصاحب إلى قسمين: أساسي؛ وهو الذي يطلق عليه اسم (عتبة)، مثل: العنوان الخارجي، والمقدمة، والخاتمة. وثانوي؛ وهو مجموعة من العناصر الثانوية التي تشمل صورة الكتاب، مثل: اسم المؤلف، ودار النشر، واسم السلسلة، ونوع الخط والصور والألوان والأشكال الهندسية التي توضع على صفحة الغلاف^(٤).

(١) عتبات النص: ٢٥٥.

(٢) معجم السرديات: ٤٦٢.

(٣) المتعاليمات النصية: ٢٢.

(٤) انظر: شعرية النص الموازي: ١٢.

وللعتبات وظائف تتعدد وتختلف وفقاً لاختلاف الأجناس الأدبية، ولو رُصدت "لوجدناها تجل عن الحصر، فمن وظيفة تأسيسية إلى إغرائية إلى انفعالية إلى اختزالية تكثيفية"^(١)، وقد حددها (جينيت) في أربع وظائف؛ هي: التعيين والوصف والإيحاء الضمني بالدلالة والإغراء^(٢)، ومن الصعوبة الجزم بأنها وظائف قارة في كل حين^(٣). وسأدرس جماليات العتبات في مدونة الدراسة من خلال نوعين؛ العتبات اللغوية: وتشمل الكلمات والملفوظات، والعتبات البصرية: وتشمل الرسومات والأيقونات والألوان^(٤).

العتبات البصرية:

الغلاف هو العتبة الأولى للدخول إلى عالم النص، إذ يعد مع ما يتضمنه من مكونات "المدخل الأول لعملية القراءة، باعتبار اللقاء البصري والذهني الأول مع الكتاب، يتم عبر هذه المكونات وما تحمله من دلالة مؤطرة للنص، سواء في سياق النوع الأدبي أم في سياق المؤسسة الأدبية"^(٥)، ومهما قيل عن كونه اختياراً غير دال من الناشر أو غيره يظل علامة بارزة وواجهة أولى لا يمكن إغفالها في عمل إبداعي يعي فيه المبدع جميع التفاصيل ويطلع عليها قبل اعتمادها إن لم يكن هو منتقيها.

(١) سيمياء العنوان: ٥٢.

(٢) انظر: علم العنونة: ٥٥-٥٩.

(٣) انظر: سيميوطيقا العنوان: ١٦٦.

(٤) انظر: الكليات في الخطاب الإشهاري: ٧١.

(٥) النسيج اللغوي: ١٧.

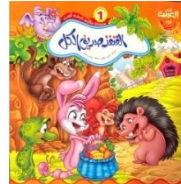
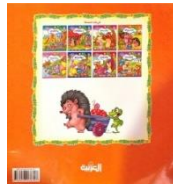
إن الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي "يمزج بين الرؤية اللغوية والدلالة البصرية، ومن ثم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدييح الغلاف وتشكيله وتبئيره وتشفيره، وعادة ما يختار الرسام موقفاً أساسياً في مجرى القصة، يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث، ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالاته المباشرة على مضمون الرواية"^(١).

وفي قصص الأطفال أول ما يلفت انتباه الطفل هو الغلاف، بما يتضمّنه من صور ورسومات وألوان زاهية، وطريقة كتابة العنوان، فتغريه هذه العناصر، وتخلق في نفسه تشويقاً لقراءتها، ويتكوّن الغلاف من واجهتين: أمامية وخلفية، تتضمّن الأولى عادة اسم المبدع، وعنوان القصة، والرسوم والصور التشكيلية، وحيثيات الطباعة والنشر، أما الخلفية فتتضمن أحياناً مقاطع من النص، أو تعليقات نقدية، أو تقديماً صغيراً، وثمن القصة، وحيثيات الطباعة والنشر.

والمتأمل في أغلفة السلسلة مدونة الدراسة يجد أنها التزمت طريقتاً موحداً في العرض العام، فجاء عنوان كل قصة في أعلى الوسط محاطاً بإطار متعرج أزرق فاتح وخلفية بيضاء، مع ملاحظة أنّ هذا الإطار مفرّغ من الورق، بمعنى أنّ العنوان مكتوب في الحقيقة على الصفحة التي بعدها، مما يمكن الطفل من مشاهدته في الصفحتين معا في وقت واحد، في شكل جمالي لافت، وقد كتبت الحروف بلون أزرق غامق، عدا النقاط والهمزات والتنوين فقد كانت بلون أحمر؛ لتمنح العنوان تشكياً بصرياً مشوقاً، وتحت العنوان دُون اسما القاصة والرسامة بخط صغير، وفي أعلى يمين الإطار أوراق نخلة خضراء ترمز إلى اسم سلسلة

(١) دلالات الخطاب الغلافي في الرواية: ٣٠.

الحكايات، وبجانبتها كُتب اسم السلسلة بخط أبيض على شريط أحمر، يمتد إلى الجانب الآخر من الإطار، وفي الجانب الأيسر رأس فيلة صغيرة بلون بنفسجي ذات طوق ذهبي حول رقبتها، وتمد بخرطومها وردة حمراء، وكأنها دعوة إلى الطفل للإقبال على القصة ومعرفة أحداثها، وفوق ذلك كله دائرة بيضاء إطارها أصفر، وعلى الإطار عبارة: الحكاية رقم، ثم في وسط الدائرة كتب رقم الحكاية باللغة الإنجليزية بلون أحمر، وفي أعلى الزاوية اليمنى وضعت عبارة (كتاب العربية) إشارة إلى أنها من إصدارات المجلة العربية، وتحتها رقم الإصدار بالإنجليزية، وهي متوالية من ١٥٩ إلى ١٦٦، ثم في نصف قوس سفلي ذي خلفية حمراء وكتابة صفراء كُتب (الفئة العمرية من ٤-٨ سنوات).



وتحت كل هذا جاءت الرسمة الكبرى والرئيسة التي احتلت معظم الغلاف، وهي واحدة من الرسوم التي تتضمنها كل قصة من القصص الثمان، وتحت كل رسمة خط متعرج بلون أحمر تحته إطار بلون معين يميز كل قصة، وهو نفس اللون الذي نجده أعلى الغلاف بشكل متدرج، ليمنح كل حكاية خصوصيتها وتميزها، والألوان بترتيب القصص جاءت على النحو الآتي: البرتقالي، العنابي، الأزرق الفاتح، الأخضر، البنفسجي، الأحمر، الأزرق الغامق، الوردي، وهي

ألوان محببة للطفل، تمنحه مزيداً من البهجة ولفت النظر والتشويق لاقتناء السلسلة والاطلاع عليها.

واللافت أن المؤلفة حاولت أن تختار لكل حكاية رسمة تنسجم مع عنوانها، ففي (عربةٌ لصغار الغابة) اختارت ذلك المشهد الذي يقوم فيه والد أرنبوبة بجريّ العربة التي تحمل أرنبوبة وأصدقاءها في جو مليء بالفرح، وفي (شيءٌ واحد يجمعنا) اختارت الرسمة التي يلعب فيها الفيل مع الضفادع في النهر بعد أن كانت العلاقة بينهم متوترة في أحداث الحكاية، وفي (القنفذ صديق الكل) آثرت مشهد القنفذ وهو سعيد مع أصدقائه الذين ساعدوه كما ساعدهم، وأستثني من ذلك حكاية (أنا ألعب معك) التي كان غلافها يحمل مشهد الدب وهو يهم بالهجوم على الأرنب الخائف، ولعل سبب اختياره الرغبة في بعث مزيد من التشويق في نفس الطفل، وإثارته لطرح تساؤلات عن المتكلم والمخاطب في العنوان، وكيف يلعبان معاً وبينهما هذه العلاقة المضطربة القلقة التي تفصح عنها الصورة. كما يلفت في رسومات الأغلفة أنها جاءت جميعاً في فضاء مكاني مفتوح، وهو الغابة بما فيها من أشجار وأنهار وجبال وبيوت خشبية للحيوانات، وهو ما يمنح الطفل شعوراً بالانطلاق والحرية، ويزيد من إقباله على الحكاية، ويرفع مستوى شوقه لمعرفة أحداثها التي ستجري في مساحة مكانية واسعة تتيح لها نوعاً من السرعة والمغامرة والتشويق، وهو ما يتناسب مع هذه المرحلة العمرية، إذ يزيد ذلك من جذب الطفل، ولفت انتباهه، ودمومة متابعته.

أما الغلاف الخلفي فهو العتبة الخلفية للنصوص، ووظيفته "إغلاق الفضاء الورقي"^(١)، وقد جاء مؤطراً في كل حكاية باللون الذي أُطّر به الغلاف الأمامي، ثم في وسط الصفحة إطار من ورق شجر أخضر وورود حمراء صغيرة تحيط بخلفية بيضاء، كُتِب في أعلاها بلون أحمر (في هذه السلسلة)، ورُسم في الأسفل أغلفة الحكايات الثمان في صفين، وتحتها مشهد من مشاهد الحكاية، وكأنه تذكير للطفل بأحداثها قبل أن يودّعها لتبقى عالقة في ذهنه، وتحت هذا الإطار عبارة (كتاب المجلة العربية). وفي الجمل أرى أن المكونات البصرية للعبات جاءت مشوقة جاذبة من حيث طريقة رسم الحيوانات وأجزاء الغابة، وتوزيع الألوان في الغلاف، واختيار المشاهد الرئيسة في الحكاية، كما أجادت القاصة في اختيار نوع الخطوط وطريقة رسم الحروف التي تنسجم مع أطفال هذه المرحلة.

(١) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: ١٣٧.

العتبات اللغوية:

أ- العنوان:

وهو إعلان وإظهارٌ ووسمٌ يضعه المؤلف على كتابه ليحدد جنس الكتاب ووجهته للمتلقي^(١)، وهو مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور بقراءته، ومن أقسام النص النادرة التي تظهر على صفحة الغلاف، وهو نص موازٍ له، ولذلك عُددَ نظاماً سيمائياً لما يحمله من أبعاد دلالية ورمزية تغري الباحث بفك شفراتها من أجل الكشف عن أبعاد المفاهيم المشتملة داخل النص^(٢)، ويُقدِّم العنوان "رسالةً لغويةً تعرّف بتلك الهوية وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه"^(٣).

ويمكن النظر إلى عناوين السلسلة مدونة الدراسة من عدة زوايا لمحاولة استكناه بعض جمالياتها، فعلى المستوى التركيبي يلفت النظر أن العناوين جميعاً جاءت مكونة من ثلاث كلمات، واختصار العنوان يبعده عن الطول المؤدي إلى التعقيد، وكلما اختُصر العنوان مع استيفاء الدلالة كان أفضل؛ لأن الطفل يتذكر العناوين المختصرة المعبرة، أما الطويلة فيملّ من قراءتها ولا يتذكرها

(٢) انظر: عتبات النص: ١٦٠.

(١) انظر: وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري: ١٤٦.

(٢) عتبات النص: ٣٢.

بسهولة، فلا تبقى عالقة في ذهنه، وحضور العنوان في الذهن سبيل إلى حضور مضمون القصة وأحداثها.

كما أن العناوين تشترك جميعاً في أنها صُدّرت بأسماء، تراوحت بين جملة اسمية مثل (أنا أَلعب معك) و(عربة لصغار الغابة) و(القنفذ صديق الكل)، وبين تراكيب إضافية مثل (بيت الخالة فتفت) و(رحلة بالون لولو)، ولعل تصدير العنوان بالاسم دون غيره أنسب للطفل بما يدل عليه من ثبوت ودوام يمنحان القصة نوعاً من التشويق الذي تنتجه أيضاً طريقة تركيب العنوان ومستواه الدلالي من خلال ما يثيره من تساؤلات، فعنوان مثل (شيء واحد يجمعنا) يخلق في نفس الطفل تساؤلات مثل: يجمع من ومن؟ وكيف يجمعهم؟ والأهم ما هذا الشيء الذي يجمعهم؟ وعنوان مثل (نزهة بحرية. ولكن!) يثير تساؤلاً حول هذا الاستدراك، فما قصة هذه النزهة البحرية؟ وما الذي حصل فيها من أحداث أدت إلى هذا الاستدراك؟ وعنوان مثل (رحلة بالون لولو) يطرح العديد من التساؤلات حول كيفية قيام هذا البالون بالرحلة، وإلى أين كانت، وما الأحداث التي وقعت فيها، ومثل هذه الصياغات تزيد من تشويق الطفل لقراءة القصة، وتجعله متطلعاً لمعرفة أحداثها. ومما يلفت في عناوين السلسلة أنّ معظمها بدأ بنكرة، سواء أكانت نكرةً غير مضافة ولا موصوفة مثل (شيءٌ واحدٌ يجمعنا) و(عربةٌ لصغار الغابة) أو نكرةً موصوفة مثل (نزهةٌ بحرية. ولكن!)، أو نكرةً مضافة إلى معرفة مثل (بيت الخالة فتفت) و(رحلة بالون لولو) و(شجرة العنب لمن؟)، ولم تتصدّر المعرفة إلا في عنوانين هما (القنفذ صديق الكل) و(أنا أَلعب معك)، ولعل غلبة تصدير النكرة بأنواعها يضفي

على العنوان نوعاً من التشويق وإثارة التساؤلات لدى الطفل؛ مما يجعله أكثر إقبالاً على قراءة القصة، وأكثر تحفزاً لمعرفة أحداثها.

وقد اعتمدت كاتبة السلسلة في عناوينها على أحد الأركان الأساس في القصة، ليقوم العنوان بتنشيط أفق انتظار الطفل، ويساعده على خلق الأجواء النصية للقصة، ومن أهم الأركان التي اعتمدت عليها الحدث الرئيس مثل (شيءٌ واحدٌ يجمعنا) و(أنا أعب معك)، كما اعتمدت في بعضها على الفضاء المكاني مثل (شجرة العنب لمن؟) و(نزهةٌ بحريةً. ولكن!)، وفي بعضها كان الاعتماد على ركنين معاً، كالشخصية الرئيسة مع الحدث مثل (رحلة بالون لولو) و(القنفذ صديق الكل)، أو الشخصية الرئيسة مع الفضاء المكاني مثل (بيت الخالة فتفت)، وقد تجتمع الأركان الثلاثة كما في قصة (عربةٌ لصغار الغابة)، أما الفضاء الزماني فلم يكن له حضور في عناوين السلسلة، ولعل ذلك راجع إلى ضعف وعي الطفل في هذه المرحلة العمرية بهذا الفضاء، وعدم إدراكه لأبعاده بصورة واضحة في الغالب.

وجميع حكايات السلسلة اكتفت بالعنوان الرئيس دون العنوان الفرعي، كما أنها جاءت أدبيّةً تُعَيِّن الموضوع الرئيس تعييناً مباشراً، وهو ما يتناسب مع هذه المرحلة العمرية للطفل، ومن ثم لم يأت أيٌّ منها مجازياً يرمز إلى المحتوى بطريقة غير مباشرة عن طريق المجاز أو الاستعارة^(١).

وعلى مستوى الخبرية والإنشائية جاءت العناوين جميعها بالصيغة الأولى، سوى واحد صيغ بطريق الاستفهام (شجرة العنب لمن؟) وتأخيرها هنا أوضح

(١) انظر: عبات النص: ٧٠، ٨١.

وأكثر مناسبة لعقلية الطفل بدلا من (لمن شجرة العنب؟)، كما أدت تقنية الحذف إلى خلق نوع من التشويق في بعض العناوين، فعنوان مثل (بيت الحالة فتفت) يدعو الطفل إلى البحث عن خبر هذا البيت لمعرفة الأحداث التي وقعت فيه أو حوله، وعنوان مثل (رحلة بالون لولو) يسهم في ترقب الطفل لمعرفة خبر هذه الرحلة وكيف حدثت، أما عنوان (نزهة بحرية. ولكن!) فقد أدى فيه الحذف أعلى درجات التشويق للكشف عن سر هذا الاستدراك، والتطلع إلى معرفة الأحداث التي وقعت في تلك النزهة البحرية، ويمكن تقديره بقولنا: ولكن متعتها لم تكتمل، أما لماذا فهو ما سيعرفه الطفل حين يتابع أحداث الحكاية، وهو ما سيزيد من شوقه وترقبه لمعرفة أسباب ذلك.

وأرى أن عناوين كل حكاية جاءت متناسبة مع أحداثها ودالة على تحولاتها، سوى واحد، وهو (أنا ألعب معك)، إذ لم يكن دقيقاً في الإشارة إلى أحداث القصة التي انضوت تحته؛ إذ القصة تتحدث عن هجوم الدب على الأرنب الذي أيقظه من النوم بسبب إزعاجه، فيكتشف الأرنب في كل مرة أن الدب تنقصه النظافة الشخصية، فينصحه بالاهتمام بها، وفي النهاية يهرب الأرنب ويعترف الدب أنه كان يلعب معه فقط! فضلاً عن تحولات الأحداث التي كانت تنقصها المنطقية وحسن التسلسل مما سأسير إليه في موضع آخر من هذه الدراسة.

ب- المؤشر الأجناسي:

ومهمته الإخبار عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي، ويعد موجهاً قرائياً يقصده الكاتب والناشر لتوجيه القارئ لما يريدان نسبته إلى النص، ويتلقى الجمهور هذا النظام الأجناسي الرسمي بوصفه معلومة إما بقصد من الكاتب، أو بإقرار منه، ويظهر على صفحة الغلاف، أو في صفحة العنوان، أو فيهما معاً، ويمكن أن يظهر في أماكن أخرى؛ مثل آخر الكتاب، أو في قائمة المنشورات، أو في قائمة كتب المؤلف، وهو يظهر في الطبعة الأصلية للكتاب، ثم يتوالى ظهوره في الطبعات اللاحقة، وقد يغيره الكاتب من طبعة إلى أخرى^(١).

وفي حكايات هذه السلسلة نجد أن القصص ضمنت مؤشراً أجناسياً واضحاً يبينه المتلقي إلى أن الذي يتصفحه هو (حكاية)، إذ أشرت آنفاً إلى أن من مكونات الغلاف اللغوية عبارة (سلسلة حكايات النخلة الخضراء)، وعبارة (الحكاية رقم كذا)، وهي عبارات صريحة في تحديد الجنس الأدبي بأنه (حكاية)، ولعل إثارة كلمة (حكاية) على (قصة) نظراً إلى عنوان السلسلة (سلسلة حكايات النخلة الخضراء)، فلعل القاصة أرادت أن توحد تسمية الجنس الأدبي، حتى لا يتشتت الطفل في تعدد المصطلحات، ولا أعتقد أنها تفرق بين القصة والحكاية، فكلاهما عندها بمعنى واحد، بدليل ما جاء في الواجهة الداخلية للغلاف الخلفي كما سأشير بعد قليل.

(١) انظر: بنية الشكل الروائي: ٢٦، في نظرية الرواية: ١٤٦.

وقد حرصت القاصة على ربط الجنس الأدبي بالطفل بعبارة صريحة، رغم وجود العديد من القرائن الدالة على ذلك، كالرسومات على الغلاف وتوزيع الألوان وصياغة العناوين، إذ نصت على أن حكايات هذه السلسلة موجهة إلى (الفئة العمرية من ٤-٨ سنوات)، وفي هذا تحديد دقيق للمستهدفين من هذه السلسلة، وحرص للفئة السنية للأطفال الذين يفترض أن يتلقوا هذه الحكايات، مما يساعد المسؤولين عن الطفل في اختيار الحكايات المناسبة له. وفي تفصيل أوسع للمؤشر الأجناسي في حكايات هذه السلسلة نجد في الواجهة الداخلية للغلاف الخلفي في كل قصة كشفاً أكبر عن طبيعة هذه الحكايات، ووظيفتها، ومتلقيها، مع الإشارة إلى بعض ما تتميز به، حيث جاء في ذلك الموضوع: "مجموعة حكايات ظريفة ومنوعة، شخصياتها من صغار الحيوانات، تحكي بأسلوب تربوي أحلى القصص الهادفة، وتمتاز برسومها المتميزة الرائعة التي تشد أبصار القراء، وتحببهم في القصة؛ ليعيشوا أجواءها الشيقة، ويستلهموا منها العبر والدروس الحياتية المفيدة، ويكسبوا منها المفردات اللغوية؛ لتساعدهم في إغناء لغتهم"^(١).

(١) انظر: الواجهة الداخلية للغلاف الخلفي لكل قصة.

ج- افتتاحية القصص:

الافتتاح مقطع نصي يبدأ من العتبة المفضية إلى التخيل، ويفترض إسناد الكلام إلى راوٍ خيالي، يستمع إليه مروى له خيالي كذلك، وينتهي عند أول كسر هام في مستوى النص^(١)، وهو أيضاً "محل ابتداء السرد، ولحظة الإنشاء بكيفيات انبثاقه وتشكله، وفقاً لحظّة فريدة من نوعها لا يمكنها أن تطابق تطابقاً تاماً أي فاتحة نصية أخرى؛ لأنها لحظة تأسيس بكر لأصالة كيان لغوي طريف"^(٢). ولأن النمط السردي للأحداث يسعى إلى نقل الوقائع الحكائية^(٣)، وهو الأنسب لهذه المرحلة العمرية من المتلقين من وجهة نظري، سعت القاصة إلى الالتزام به في هذه السلسلة، مع التنوع في أنماط الافتتاحيات بطرائق تراعي الجوانب التي من شأنها أن تشد الطفل إلى محاولة سبر أغوار الأحداث بأناة واستمتاع وترقب وتشويق.

ففي قصة (القنفذ صديق الكل) نجد القاصة تفتتحها بقولها: "خرج القنفذ وئوس من بيته مبكراً، قاصداً السوق لشراء حاجته من الفواكه والخضروات، وقد أخذ معه سلّة ليضع فيها ما يشتريه من الأشياء، وانطلق في طريقه"^(٤). تتجلى في هذه الافتتاحية أفعال الشخصية الرئيسة التي ستبنى عليها القصة، من خلال استثمار الأفعال الماضية: (خرج، أخذ، انطلق)، واسم الفاعل (قاصداً)، كما حرصت القاصة على تعليل هذه الأفعال (لشراء.. ليضع

(٢) انظر: إنشائية الفواتح النصية: ٣٦.

(٣) في شعرية الفاتحة النصية: ١٤٥.

(٤) انظر: مساهمة في نمذجة الاستهلاكات الروائية: ٢٥٣.

(١) حكاية (القنفذ صديق الكل): ٣.

فيها..)، حرصاً على استيعاب الطفل للأحداث القادمة التي تتكئ عليها هذه الافتتاحية في الخلق والإبداع والتطور. كما تحاول القاصة في هذا النموذج من الافتتاحيات السردية تعيين الزمان والمكان بصورة تتسق مع استهلال الأحداث، وتنسجم مع تطور أفعال الشخصية الرئيسية، فالقنفذ ونوس خرج (مبكراً)، من (بيته) إلى (السوق)، وانطلق في (طريقه)، وهذه التعيينات تقرب القصة من واقع الطفل وفهمه، وتسهم في تأسيس استيعابه للأحداث اللاحقة استيعاباً دقيقاً، فالسوق هو الهدف الرئيس من هذا الخروج، وفيه تتأزم الأحداث حين تصل إليه الشخصية الرئيسية فتجد الباعة رحلوا عنه، والبيت هو المكان الذي تنتهي فيه القصة نهاية سعيدة كما بدأت، والإشارة إلى الزمان هنا لها دلالة مهمة في الافتتاحية، وهي أن وصوله متأخراً إلى السوق الذي أُغلق له أسباب أخرى، ليس من بينها تأخره في الخروج.

وقد تعمد القاصة في افتتاحية بعض الحكايات إلى إضافة شيء من الغموض والإثارة لشد انتباه الطفل، وحثه على إثارة التساؤلات، ورفع مستوى التشويق منذ اللحظات الأولى، فقد جاءت افتتاحية حكاية (بيت الخالة فتفت) بهذا السرد: "صحت الفأرة (فتفت) من نومها فرعة، فقد سمعت صوتاً يصدر من سقف بيتها، وسقطت بعض الأحجار والقش على رأسها"^(١). يوظف السرد هنا التضاد بين مشاعر الخوف والفرح التي انتابت الشخصية الرئيسية وبين الشعور بالأمان والاطمئنان الذي كانت تنعم به في نومها، هذا الانتقال المفاجئ بين الشعورين أسهم في خلق أزمة خلال أول مشاهد القصة، مما يؤدي

(١) حكاية (بيت الخالة فتفت): ٢.

إلى زيادة تشويق الطفل وترقبه للتطورات القادمة. واللافت أن القاصة في هذه الافتتاحية تحاول استثارة حواس الطفل لزيادة مشاركته في أحداث القصة منذ البدء، فالاستيقاظ من النوم، والشعور بالفرع، وسماع صوت السقف، ثم سقوط الأحجار والقش على الرأس، كل تلك الأحداث أدت إلى تنشيط حواس السمع والبصر واللمس عند الطفل؛ ليعيش المشهد بكل تفاصيله مع الشخصية الرئيسة.

وقد جاءت كل افتتاحيات السلسلة من خلال ضمير الغائب الذي يمنح القاص حرية واسعة في تحليل شخصيات نصه ووصف أفعالها ومشاعرها وردّات فعلها بدقة^(١)، فقصّة (أنا ألعب معك) تبدأ بما نصه: "في صباح يوم جميل خرج الأرنب (ريري) من بيته نشطاً وانطلق في الغابة يغي، بينما الدب (دنفش) فقد كان نائماً نومة عميقة يحلم فيها بالعلس، وصوت الأرنب (ريري) كان قد أزعجه وقطع عليه حلمه العسلي"^(٢)، فالسرد هنا بأسلوب الغائب مكّن القاصة من الكشف عن ملامح الشخصيات الرئيسة في الحكاية منذ المشهد الأول، فالأرنب (ريري) يخرج مبكراً من بيته في حالة من الفرح والانبساط، والدب (دنفش) نائم بعمق يحلم بالعلس في حالة من الراحة والاطمئنان، غير أن غناء الأول أفسد هدوء الثاني، وهنا تبدأ الأحداث في التصاعد والتطور. ويظهر في هذا النموذج من الافتتاحيات الراوي كلي المعرفة الذي يقدم الشخصية بأوصافها من الواقع الذي نعيش فيه، فالسرد بضمير الغائب في صورة الراوي

(٢) انظر: القصة والرواية: ٤٥.

(٣) حكاية (أنا ألعب معك): ٣.

الأحادي العليم بكل شيء يقف وراء الأحداث والشخصيات، ويسهم في تأصيل النزعة الحكائية المشوقة للقارئ، وكلما تولى ضمير الغائب عملية السرد أتاح إمكانية تقديم قصة أكثر واقعية^(١).

وتحرص بعض الافتتاحيات على تغليب جانب الوصف المفصل للحدث المجل؛ سعياً إلى تقديم مزيد من الكشف، كما في حكاية (نزهة بحرية. ولكن!) التي بدأت بالتالي: "اتفق الدب دبشي مع صديقيه الأرنب (لبلب) والسنجاب (سنجوب) على الذهاب في نزهة بحرية، وأخذوا معهم كل مستلزمات الرحلة، فقد جلب (دبشي) معه مظلة لحمايتهم من الشمس، أما (لبلب) فقد أحضر كيساً فيه طعام، أما (سنجوب) فقد حمل على ظهره حقيبة فيها قنينة ماء كبيرة، وتوجهوا جميعاً نحو البحر"^(٢). ففي هذه الافتتاحية نجد القاصة تسعى إلى إضافة تفاصيل للحدث من خلال التنويع في ذكر معلومات من شأنها أن تؤسس فكرة الحكاية وترسخ موضوعها الرئيس، ولهذا نرى القاصة لا تشير إلى مستلزمات الرحلة فحسب، بل تسند كل مهمة إلى صاحبها على نحو تفصيلي، في محاولة لتهيئة الطفل للولوج في أحداث الحكاية وتطوراتها، ومعايشة هذه النزهة البحرية بكل ما فيها من تفاصيل صغيرة.

وقد تلجأ القاصة في بعض الافتتاحيات إلى مزج السرد بحوار قصير رغبة في التنويع والتشويق، وسعياً إلى مشاركة الطفل بصورة أكبر في أحداث الحكاية منذ وقت مبكر، ومعرفة أحوال الشخصيات ورغباتها ونفسياتها، كما في قصة

(١) انظر: البني السردية: ٢٦.

(٢) حكاية (نزهة بحرية. ولكن!): ٣.

(شجرة العنب لمن؟) التي بدأت بالتالي: "خرج (سنجوب) من بيته الذي كان مبنياً على شجرة كبيرة، وتطلع إلى عناقيد العنب الناضجة فأحس أنها جاهزة للقطف. وقبل أن يقطف عنقوداً واحداً أخرجت الأفعى (فوفو) رأسها من بين أغصان الشجرة، وقالت: صباح الخير يا صديقي، بماذا تفكر اليوم؟! فأجابها (سنجوب): أفكر بقطف عناقيد العنب لأبيعتها في السوق"^(١).

ولأن النص "بناء لا يمكننا الانتقال بين فضاءاته المختلفة دون المرور من عتباته"^(٢)، ولأن "أي قراءة استكشافية لأي فضاء لا بد أن تنطلق من العنوان"^(٣)، فإن اللافت في هذا النموذج وغيره أن الحدث الأول الذي تُفتتح به القصة يتصل اتصالاً وثيقاً بعنوانها وحدثها الرئيس، فالمشهد السابق بسرده وحواره يدور حول شجرة العنب وعناقيدها وجاهزيتها للقطف والتصرف فيها، وهو ما سيؤدي إلى إشكالية فيما بعد حين تتصاعد الأحداث وتختلف الشخصيات في استحقاقها وامتلاكها.

(١) حكاية (شجرة العنب لمن؟): ٣.

(٢) من النص إلى المناص: ١٥.

(٣) شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي: ١٤١.

المبحث الثاني: الحكاية

تعد الحكاية أحد مقومات القصة، " إذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الأحداث القائمة على التتابع، واقعية كانت أو متخيلة، وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن ومكان معينين"^(١)، وبالنظر إلى الحكاية نجد أنها "ليست موقوفة على القصة المكتوبة، بل قد ترد في القصة التي تروى مشافهة، وقد تكون في شريط سينمائي، وفي غيره من الفنون ذات المنحى الحكائي"^(٢)، وهو ينطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحكمة المتراخية الترابط، وقد تروى في أكثر الأحيان بضمير المتكلم"^(٣). والحكاية تشمل الحدث الروائي الذي هو عبارة عن "سلسلة من الوقائع المتصلة التي تتسم بالوحدة والدلالة، أو مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسه أو العوامل"^(٤).

ولابد هنا من التفريق بين الحكاية، وطريقة عرضها وهو ما يسمى (الخطاب)، حيث يُقدّم الكاتب -عند عرض أحداث القصة أو الحكاية- أحداثاً ويؤخر أخرى، ويحذف أو يذكر، ويختصر أو يسهب، وهذا ما يجعل الحكاية تختلف بين كاتب وآخر، والواقع أنه لا يمكن الفصل بين الخطاب والحكاية؛ إذ إن تحليل الخطاب السردى يستتبع العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يرويها، والعلاقة بين هذا الخطاب نفسه والعقل الذي ينتجه"^(٥)، ولهذا يربط

(١) معجم السرديات: ١٤٨.

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) انظر: معجم المصطلحات الأدبية: ١٤٠.

(٤) المصطلح السردى: ١٩.

(٥) انظر: خطاب الحكاية: بحث في المنهج: ٣٨.

جينيت بينهما بقوله: "ومن ثم فالقصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلا بوساطة الحكاية، لكن العكس صحيح أيضاً، فالحكاية لا يمكنها أن تكون حكاية إلا أنها تروى قصة، وإلا لما كانت سردية"^(١). وسأدرس في هذا المبحث جماليات عناصر البناء الفني في القصة، وهي الحدث والشخصيات والزمان والمكان.

أ- الأحداث:

الحدث اقتران فعل بزمن، وهو لازمٌ في القصة لا تقوم إلا به^(٢)، وهو "سلسلة مترابطة من الوقائع تتسم بالوحدة والدلالة، ولها بدايةٌ ووسطٌ ونهاية، وتنظيمٌ متتابعٌ من الأعمال"^(٣)، وتتسم هذه الوقائع أنها مسرودةٌ سرداً فنياً على نحو خاص، يضمُّها إطارٌ معين، وتشكّل حركة الشخصيات وتصرفاتها، وتكوّن منها عالماً منفرداً له خصوصيته^(٤). والحدث في المتن القصصي له طابع في مميز، "ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفي ببيان كيفية وقوعه، والمكان والزمان، والسبب الذي قام من أجله، كما يتطلب من الكاتب اهتماماً كبيراً بالفاعل والفعل؛ لأنَّ الحدث هو خلاصة هذين العنصرين"^(٥).

والحدث في قصص الأطفال محكوم بالموقف واللمحة الخاطفة، وليس فيه حوادث كبرى تتضمن صراعاً دائماً بين الشخصيات، فهي تعرض الحدث دون مقدمات طويلة أو نتائج بطيئة، وتقدمها تصويراً للحظة شعورية نائرة أو حائرة،

(٢) المرجع السابق: ٤٠.

(٣) دراسات في القصة العربية الحديثة: ١١.

(٤) قاموس السرديات: ١١.

(٥) انظر: دراسات في القصة العربية الحديثة: ١١، النقد الأدبي الحديث: ١١١.

(٦) البناء الفني في الرواية السعودية: ٤٥.

نتجت من حدث تم بالفعل، ويمكن أن يكون الحدث مجرد صورة أو تشخيص لحالة عابرة في أعماق الشخصية^(١). وتستمد الأحداث مادتها من الحياة الواقعية التي يعيشها الطفل، فتأتي مرتبة ترتيباً سببياً ومنطقياً، بحيث تكون انسيابيةً تنهض بعناصر القصة الأخرى وتربطها بتلاحم دقيق، وهذا يتطلب من الكاتب السطحية في الطرح، وعدم التعمق في الفكرة، واختيار "ما يناسب مستواهم الفكري والثقافي والاجتماعي، ودرجة نموهم النفسي والعمرى، ومجال اهتمامهم المختلف، وخبراتهم السابقة، بالإضافة إلى ما فيها من طرفة وجدة، وما تتيحه من عوامل تشويق كامنة تخرج بالتتابع من خلال نمو الأحداث وتتابعها"^(٢).

وقد اهتم النقاد بدراسة الأنساق البنائية للأحداث، ومن أهمها التتابع الذي يقوم على سرد الأحداث مرتبة دون الإخلال بالتسلسل الزمني الواقعي في العالم المتخيل^(٣)؛ لهذا عُدَّ هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النشر الحكائي التخيلي^(٤)، ويعد المنهج المناسب والأكثر تناولاً في قصص الأطفال؛ لأنه يشد الطفل إلى الأحداث من دون فواصل أو تأخر زمني، فلا ينصرف عما يقرأ أو يسمع أو يشتمت ذهنه، "ولا بد من مراعاة تتابع الحدث في قصص الأطفال القصيرة تتابعاً لا تحتاج القصة منه في استيعابها إلى عمليات معقدة متعددة مثلاً كالتحليل والقياس والاستنتاج"^(٥).

(١) انظر: فن كتابة القصة: ٤٥، الفن القصصي: ١٣٠، أدب الأطفال: ٧٥، ٧٦.

(٢) أدب الأطفال: ٧٥، ٧٦.

(٣) انظر: مبادئ تحليل النصوص: ٩٢.

(٤) انظر: المتخيل السردى: ١٠٨.

(٥) النص الأدبي للأطفال: ٢٠١.

وقد جاءت جميع الأحداث في الحكايات الثمان على نسق التتابع، إذ هو الأنسب لهذه المرحلة العمرية، ولهذا اشتملت كل قصة على حدث بسيط لا تعقيد فيه، ومن النماذج الكاشفة عن ذلك ما جاء في قصة (القنفذ صديق الكل) التي تحكي رحلة القنفذ (وئوس) الذي خرج للسوق مبكراً لشراء الفواكه، لكنه يصادف في كل مرة صديقاً يحتاج إلى المساعدة، مما جعله يتأخر عن بلوغ مقصده، ليجد الباعة قد رحلوا، وزاد حزنه لما اكتشف ضياع سلته، وحين رجع إلى البيت تفاجأ بأن أصدقاءه الذين ساعدتهم ينتظرونه عند بيته ومعهم سلته مملوءة بالفواكه والخضروات.

فالحدث واحد بسيط، وهو تأخر (وئوس) عن السوق بسبب مساعدته لأصدقائه، وقد جاءت الأحداث مرتبة ترتيباً منطقياً، بدأت بخروجه من بيته، ثم تصاعدت في كل مرة يساعد صديقاً، إلى أن جاءت العقدة المتمثلة في اكتشافه رحيل الباعة وضياع السلة، ثم يأتي الحل حين يرد له أصدقاؤه الجميل ويعيدون له سلته مملوءة بالفواكه والخضروات. وأرى أنّ سرعة إيجاد الحل وعدم فك العقدة بصورة تدريجية قلل من مستوى التشويق والترقب، ولو أضيفت بعض الأحداث بعد اكتشاف رحيل الباعة؛ كوصوله إلى البيت حزينا، ثم تفكيره فيما أصابه من همٍّ وجوع، أو إظهار شيء من الندم لتقديمه المساعدة، ثم وصول أصدقائه لمفاجأته، لأضحى البناء أقوى فنياً، وأكثر تماسكاً وتشويقاً. وقد اختلف هذا البناء في إحدى القصص، إذ افتتحت بالعقدة ثم أتى الحل بصورة تدريجية، كما في قصة (بيت الخالة فتفت) التي تبدأ باستيقاظ الشخصية الرئيسية مفزوعة بسبب أصوات سقف بيتها، وتساقط الأحجار على

رأسها، لتخرج قبل أن ينهار المنزل حزينة تطلب المساعدة، فيستجيب لها القرد (سمسم) الذي يخبر أصدقاءه طالبا العون منهم، وفي النهاية ينجح الأصدقاء الأربعة في إعادة بناء منزل (فتفت) التي تحضّر كيككة كبيرة احتفالاً بالبيت الجديد وتقديراً لمساعدة الأصدقاء. وأرى أن في هذه الطريقة كسراً للنهج المتعارف في بناء الأحداث، إذ يبدأ التشويق والترقب منذ أول مشهد في القصة، ويشعر الطفل في طرح التساؤلات في وقت مبكر من الحكاية، فما الذي حصل لبيت (فتفت)؟ وكيف ستعيد بناءه؟ وهل سيساعدها الأصدقاء؟ وما المهام التي سيقومون بها؟

وتتصاعد الأحداث في بعض القصص من خلال حضور شخصيات جديدة في كل مشهد، يضيف كل منها نوعاً من التوتر والتصعيد، كما نرى في قصة (شجرة العنب لمن؟) التي بدأت بتفكير (سنجوب) في بيع العنب الناضج، لتتدخل الأفعى (فوفو) معترضة على المشروع بحجة أن الشجرة لها، ثم تحضر البلبلة (زينة) لتزيد من توتر الأحداث حين تزعم أن العنب من نصيبها، وهكذا تستثمر القاصة حضور الشخصيات الجديدة لتصعيد الحدث وبلوغه العقدة، إلى أن تحضر (الحالة فتفت) التي يأتي معها الحل، حين وجّهت لهم العتاب، وذكّرتهم بأنهم أصدقاء، وأن العنب يكفي الجميع.

وتهتم القاصة برفع مستوى التشويق من خلال اختيار الأحداث القائمة على خلق المشكلات التي تسهم في تصاعد الأحداث، من خلال ما ينتج عنها من تساؤلات تجعل الطفل في حالة من الترقب الدائم لمتابعة الحدث وتداعياته، ففي قصة (رحلة بالون لولو) تبدأ الأحداث بالتصاعد حين يرحل

البالون عن القطة (لولو) لرفضها اللعب معه، وعندما تنتبه تبدأ رحلة البحث عنه، فتلتقي بالدجاجة والنبع والبطة، بينما البالون يلعب مع السلحفاة والأسماك والسناجب، ومع مرور الوقت يزيد حزن القطة، مما يبعث التساؤلات في ذهن الطفل حول إمكانية لقائهما من جديد، ثم يأتي المشهد الأخير لتبلغ معه الأحداث القمة في التعقيد، وذلك حين يتوجه البالون إلى القنفذ الذي يتراجع فزعاً رافضاً اللعب معه، وهنا تنفك العقدة ويأتي الحل وتتكشف الإجابات، إذ تظهر القطة (لولو) في هذا المشهد الختامي لتحذر البالون من الاقتراب، وتشكر القنفذ الذي رفض اللعب معه حتى لا ينفجر بسبب أشواكه. وتتعاقد في القصص الأحداث الثانوية مع الحدث الرئيس في بناء الحكاية، وتستثمر القاصة هذا النوع من الأحداث في تدرجها وصولاً إلى العقدة ثم الحل، كما تعتمد عليها في تقديم الإجابات عن التساؤلات التي تنشأ من تصاعد الأحداث، كما نرى في قصة (عربة لصغار الغابة) التي تبدأ بمشهد طلب الأرنوبة الصغيرة من والدها أن يأخذها مع أصدقائها بجولة في الغابة عن طريق سحب الجذع، وحين يعجز الأب عن جرّه تتحلّق العقدة، وتبدأ الأحداث الثانوية حين يظهر الدب ثم السنجاب ثم القنفذ الذين يقدمون المساعدة عن طريق ابتكار أفكار لتحقيق طلب الأرنوبة، فالدب يقترح صنع العربة، والسنجاب يحضر المنشار، والقنفذ يأتي بالعجلات، ثم يتعاون الجميع في تزيينها والرسم عليها، وهكذا تتوالى الأحداث الثانوية لتصنع الحل تدريجياً، فيفرح الأطفال في النهاية، ويأخذهم الأرنب الأب في جولة وهم سعداء يغنون.

ب- الشخصيات:

تعد الشخصية من العناصر المهمة في البناء القصصي، والمكونات الرئيسة في القصة، ولا يمكن فصلها عن أي مكون من مكونات البناء القصصي، فلا يمكن تصور قصة دون شخصيات، فالشخصية تتفاعل مع جميع المكونات الأخرى كالحادث والزمان والمكان، والشخصية هي "كل مشارك في الحدث سلباً أو إيجاباً، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءاً من الوصف، فالشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"^(١).

والشخصية في قصص الأطفال مركز إمتاع وتشويق للطفل القارئ، فهناك "ميل عند كل طفل إلى التعرف إلى شخصيات جديدة لا سيما إن كانت من النوع الذي يعكس بعض الصفات التي يجبها الطفل، بحيث يتفاعل معها وجدانياً، إيجاباً أو سلباً إلى حد التقمص أحياناً، فيفرح الطفل لفرح الشخصيات، ويحزن لحزنها"^(٢). وتشكل الشخصية في القصة "بديلاً منبهاً للشخصية الواقعية تعكسها وتتجاوزها، بل إنها تعبر عنها ليست كشخصية فقط وإنما كهيئة بل كوظيفة، حيث إنها تساعدنا على قراءة العام وفهمه من خلال الخاص"^(٣). ويرتبط بناء الشخصية في قصص الأطفال بقدرة القاص

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية: ١١٤.

(١) فن القصة: ٥١-٥٣، وانظر: قصص الأطفال ماهيتها، اختيارها، كيف نرويها: ١٧٩.

(٢) النموذج وقضايا أخرى: دراسة نقدية للقصة القصيرة: ٤٧.

على الخلق والابتكار، وفهمه واستيعابه لعالم الشخصية، وكيفية تطورها، والقاص يسيطر على أفعال شخصياته، وأفكارها، وكلامها، وكيفية حضورها، وكل طبائعها الأخرى^(١).

وقد أثرت القاصة أن تكون شخصياتها من الحيوانات، ولم تستخدم سوى شخصيتين من الجمادات، الأولى هي البالون الذي كان شخصية رئيسة في حكاية (رحلة بالون لولو)، والثانية هي نبع الماء الذي كان شخصية ثانوية في الحكاية نفسها، وفي حكاية (بيت الخالة فتفت)، أما الحيوانات المستخدمة في السلسلة فعددها ١٥ حيوانا هي: الأرنب والدب والأفعى والقنفذ والسنجاب والضفدع والقطعة والقرود والفيل والفأرة والدجاجة والسلحفاة والسمكة والبطة والبلبل، وإذا استثنينا الأفعى والدب فإن اللافت أن اختيار هذه الحيوانات جاء بسبب كونها أليفة، يجبها الطفل ويأنس برؤيتها، خاصة في مثل هذه المرحلة العمرية التي استهدفتها السلسلة، وإذا كان من طبيعة الطفل أن يضيء الحياة على الأشياء الجامدة فإن من طبيعته أيضاً أن يمنح الحيوانات القدرة على التفكير والعمل، ويسبغ عليها استجابات عاطفية وجدانية، وهو ما يعرف بالأنسنة.

وقد تفاوتت تلك الشخصيات في الحضور، فبعضها يكاد يحضر في كل حكاية، وبعضها الآخر لا تكاد تجده سوى في حكاية واحدة، ولعل هذا الجدول يكشف عن إحصائية حضور كل شخصية حيوان من الحيوانات المختارة:

(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٨٥.

الحيوان	عدد القصص	الحيوان	عدد القصص	الحيوان	عدد القصص
السنجاب	٦	القرد	٣	السمة	١
الأرنب	٤	الفيل	٢	البطة	١
القنفذ	٤	الفأرة	٢	الببل	١
الضفدع	٤	السلحفاة	١	القطة	١
الدب	٣	الأفعى	١	الدجاجة	١

وقد عمدت القاصة إلى تقديم شخصياتها تقديماً بسيطاً لا تعقيد فيه، سالكة في تقديمها طريقة أسلوب الإخبار^(١)، وتسمى الطريقة المباشرة، وهي التي يكشف فيها الكاتب عن طبائع شخصياته وصفاتها ووضعها الاجتماعي، ويظهر عواطفها وأحاسيسها وأفكارها، بل ربما يسلبها حريتها، ويتدخل في شؤونها الخارجية والداخلية، وفي ظني أنها الطريقة المناسبة لهذه الفئة العمرية، إذ لم يصل الطفل في هذه المرحلة إلى القدرة على استخلاص صفات الشخصية وإصدار الأحكام من خلال حوارها وردود أفعالها.

وفي الحكايات حضرت الشخصيات الرئيسة والثانوية، أما الرئيسة فهي التي "تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسة بطل العمل دائماً، ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية"^(٢)، وهي "تكشف لنا تدريجياً من خلال القصة، وتتطور بتطور حوادثها، وقد يكون هذا التفاعل ظاهراً أو خفياً، وينتهي بالغلبة أو الإخفاق"^(٣)، وتوصف الشخصية بأنها رئيسة عندما "تؤدي وظائف مهمة

(١) انظر: فن القصة: ٩٨، وبنية الشكل الروائي: ٢٢٣.

(١) جماليات السرد في الخطاب الروائي: ١٣١.

(٢) فن القصة: ٨٦.

في تطوير الحدث، وبالتالي يطرأ على مزاجيتها تغيير، وكذلك على شخصياتها، بعكس الشخصيات الثانوية^(١).

وإذا كانت التسمية من أبرز عناصر بناء الشخصية الرئيسة فالملاحظ أن القاصة لم تلتزم بتسمية شخصياتها في كل الحكايات، والغالب أن تنص على أسماء الشخصيات الواردة في القصة، كما في حكاية (القنفذ صديق الكل)، فالقنفذ (وئوس) وهو الشخصية الرئيسة في الحكاية، والأرنب (ريري) والسنجاب (بُنْدُش) والقرد (قُبُّب)، والضفدع (ديدو)، وهي الشخصيات الثانوية التي قابلها البطل في طريقه إلى السوق، ومثل ذلك نجد في حكاية (شجرة العنب لمن؟)، فالسنجاب (سنجوب) والأفعى (فوفو) والبلبل (زينة) والفأرة (فُتْفُت)، وفي حكاية (أنا ألعب معك) نجد القاصة تهتم بذكر أسماء البطلين الوحيديين فيها، فالأرنب (ريري) والدب (دَنْقَش). بل إن القاصة تنص أحياناً على اسم الشخصية الرئيسة في العنوان، كما في حكاية (بيت الخالة فتفت)، وحكاية (رحلة بالون لولو).

وفي حكايات أخرى نجد القاصة تغفل أسماء الشخصيات، مكتفية بجنسها الحيواني أو بالقرابات بينها أو من خلال الإشارة إلى المرحلة العمرية، كما في حكاية (عربة لصغار الغابة)، تقول القاصة: "جلست الأرنوبة الصغيرة على جذع شجرة... وهنا قفز بجانبها السنجاب وكذلك أخوه الأصغر... وهنا ربط

(٣) القصة القصيرة: النظرية والتطبيق: ٢٣٩.

الأرنب الأب جذع الشجرة بجبل متين... وهنا مرّ الدب وعرف من الأرنب ما جرى له... جاء القنفذ وقال: لا تحزنوا فأنا لدي الحل"^(١).

وحين تحتاج القصة إلى تحديد المرحلة العمرية وبعض الأبعاد الجسدية والنفسية والاجتماعية بجانب التسمية فإن القاصة تهتم بالكشف عنها، كما نجد في مطلع حكاية (بيت الخالة فتفت) التي تبدأ باستيقاظ الفأرة (فتفت) فزعة لسماع أصوات تصدر من سقف بيتها، ثم تقول الحكاية: "فأسرعت وأخذت عصاها، وخرجت من البيت راكضة باتجاه الغابة وهي تصيح: الحقوني وقع بيتي، يا ويلي.. مسكينة (فتفت)، فقدت بيتها وهي فأرة كبيرة السن، لا تستطيع بناء غيره، فجلست تبكي بالقرب منه"^(٢)، وهذا التفصيل النادر للشخصية بأبعادها مهم في هذا السياق؛ لأن الحكاية تقوم على فكرة مساعدة الأصدقاء لها في ظل هذا العجز والضعف الذي دلت عليه أوصاف شخصيتها. وتستعين القاصة بالحوار الكاشف في بيان الحالة النفسية لبعض الشخصيات، كما حدث مع حكاية (أنا ألعب معك) حين أيقظ غناء الأرنب الدبَّ الغارق في نومه، تقول الحكاية: "وقف الدب (دنفش) وصرخ بوجه الأرنب: ها ها، وجدتُ من أيقظني من نومي، سوف ألقنك درساً لن تنساه، وتقدّم نحو الأرنب (ريري) خطوتين إلى الأمام، وهنا ارتجف ريري خوفاً ورجع خطوتين إلى الوراء"^(٣)، إن بيان هذه الأبعاد النفسية للشخصيات يمهّد

(١) حكاية (عربة لصغار الغابة): ٣-٨.

(٢) حكاية (بيت الخالة فتفت): ٢-٤.

(٣) حكاية (أنا ألعب معك): ٤.

للأحداث القادمة في الحكاية، ويبرر للمتلقي الطفل المواقف التي تتخذها كل شخصية في المشاهد التالية، مما يؤدي إلى منطقية الأحداث التي تديرها الشخصيات.

ومن نماذج الشخصيات الرئيسة النامية التي تتطور وتتفاعل مع الأحداث شخصية القطة لولو في حكاية (رحلة بالون لولو) التي بدأت بانشغال لولو عن بالونها الأزرق بالقراءة وعدم اهتمامها باللعب معه حين طلب منها ذلك، ثم تتطور هذه الشخصية حين تكتشف ضياع البالون، لتبدأ رحلة البحث عنه من خلال سؤال من تصادفه من حيوانات الغابة، ثم يشتد حزنها وتبكي حين فقدت الأمل في العثور عليه، إلى أن تجده وتحذره من الاقتراب من القنفذ الذي تراجع إلى الوراء حتى لا يتسبب في انفجاره، وهنا يتبدل الحزن سعادة وفرحاً، وتعود معه إلى البيت واعدة إياه باللعب معه غداً، فقد تفاعلت الشخصية الرئيسة مع الأحداث وتطورت مع تصاعدها.

أما الشخصيات الثانوية فهي التي تؤدي دوراً ثانوياً في العمل القصصي، ويكون حضورها على قدر الدور الذي تؤديه، إنها غالباً ما تختفي في العمل القصصي، فهي ذات وظيفة مرحلية، لذلك فهي أقل في تفاصيل شؤونها من الشخصية الرئيسة^(١)، وهي كذلك "تقود القارئ في مجاهل العمل القصصي، وتوجه الحبكة والأحداث، بحيث تلقي ضوءاً كاشفاً على الشخصيات

(١) انظر: فن القصة: ١٠١، ١٠٢، بنية الشكل الروائي: ٢١٠.

الرئيسة"^(١)، والشخصية الثانوية "تحدد وتؤكد وتعين مواقف الشخصيات الرئيسة؛ لأنها تعرض صورة مغايرة تماماً عنها"^(٢).

وقد حضرت الشخصيات الثانوية بصورة لافتة في حكايات السلسلة، وأدت أدواراً مهمة في تفعيل الأحداث وتصعيدها وتقديم الحلول، وتجلية الشخصيات الرئيسة، كما أسهمت في صنع حبكة القصة، وإضافة عنصر التشويق فيها، كما في شخصية الفيلة (فوفو) في حكاية (نزهة بحرية. ولكن!) التي ظهرت في النهاية، وكان لها دور كبير في فك العقدة وحل المشكلة، إذ تبدأ الحكاية باتفاق الدب (دبشي) مع صديقيه الأرنب (لبلب) والسنجاب (سنجوب) على الخروج في نزهة بحرية، لكنهم يواجهون مشكلة في ركوب الزورق بسبب ثقل الدب، ثم يعرض القرد (سمسم) وبعده الضفدعة المساعدة لجعل جهتي الزورق متساويتين في الوزن، لكن الخطة تفشل في كل مرة، وحين دبّ اليأس في نفوسهم تظهر الشخصية الثانوية الفيلة (فوفو) لتتخذ الموقف، وتساعدهم في ائزان الزورق لينساب بسهولة في البحر، وينقضي النهار مع أحلى نزهة بحرية كما تحكي القاصة في الختام.

ومن الشخصيات الثانوية التي اعتمدت عليها القاصة في تصعيد الأحداث شخصية الدجاجة في قصة (رحلة بالون لولو) التي كانت أول من توجهت إليها القطة (لولو) لتسألها عن بالونها الأزرق، وشاركت في مساعدتها حين أجابت: "نعم، لقد كان هنا قبل قليل، وناديتُ كتاكي ليلاعبوا معه، وعندما

(٢) النقد التطبيقي والتحليلي: ٧٥.

(٣) فن كتابة القصة: ٣٧.

تعبوا من اللعب عادت الكتاكت لتنام تحت جنحي، ورحل البالون^(١)، وقد أفادت منها الحكاية في إطالة رحلة البحث، وزيادة مستوى التشويق والترقب للعثور على البالون الضائع، ومثلها شخصيتا نبع الماء والبطة اللتان سألتهما القطة عن مكان البالون، وكل شخصية تجيها بأنه مرّ من هنا، مما أدى إلى تصاعد الأحداث وتأزيم الحكاية كلما طال وقت البحث، وفي المقابل كان هناك شخصيات ثانوية أخرى تؤدي الدور نفسه من جهة أخرى، وهي تلك الشخصيات التي كان البالون يمر بها ليلعب معها، كالسلحفاة والسمكات والسنجابين والقفند، وتتعاقد كل الشخصيات الثانوية لخدمة الأحداث وتحريكها، وصياغة الحكاية، وإضافة عنصر التشويق.

واللافت في الشخصيات الثانوية في هذه السلسلة أنها تظهر ظهوراً خافتاً في الحكايات، عبر مشهد واحد في الغالب، وتؤدي دوراً سريعاً من خلال حوار قصير، لكنه مؤثر في تحريك الأحداث، والتأثير في مواقف الشخصيات الرئيسة، ولعل ذلك راجع إلى طبيعة الحكاية من جهة قصرها، وبساطة أحداثها، ومستوى استيعاب المتلقين لها، بل إن القاصة قد تستغني أحياناً عن الشخصيات الثانوية تماماً كما في حكايتي (أنا ألعب معك) وحكاية (شيء واحد يجمعنا).

(١) حكاية (رحلة بالون لولو): ٤.

ج- الزمان:

يقوم الزمان بدور بارز في النص القصصي، نظراً لعناية كُتاب القصة به، لأنهم يدركون أنَّ النص القصصي لا يمكن أن يقوم أو يستقيم في غيابه، إذ من الصعب أن نتصور حدثاً واقعياً أو تخيلاً خارج الزمان، فهو الرابط الحقيقي للأحداث والشخصيات والأمكنة، فكل حدث أو فعل أو حركة لا بد له من فضاء زماني يتشكل فيه، وهذا ما جعل القصة "تحقق كفاءة في التقرب من الزمن وتطويعه بوصفه أحد البنى الأساسية التي تسهم في تشييد معمارها فنياً وجمالياً، لدرجة أن هناك من يذهب إلى أن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التعايش والتفاعل في الزمن وضمينه"^(١).

وقد تشعبت الرؤى النقدية في مبحث الزمان، فكل ناقد يتناوله من منظوره الخاص، حتى أضحت إشكالية تحتاج إلى كثير من الدقة في دراستها حتى تثري النص السردي وتبرز قيمته، ولعل ذلك هو الذي دفع أحد النقاد إلى أن يقول: "إنه من المستحيل ومن غير المجدي أيضاً تحديد مفهوم الزمن"^(٢)، ومع ذلك فقد اتخذ مفهومه دلالات متعددة ومختلفة أثرت الساحة النقدية.

وفي خطوة جديدة نحو تحليل الزمن القصصي في ضوء المستجدات اللسانية يعرفه جينيت بأنه "صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر والدلالة الزمنية؛ بغية التعبير عن الواقع

(١) شعرية الفضاء في رواية مرسى فاطمة: ١٧٠.

(١) في نظرية الرواية: ٢٠٣.

الحياتي وفق الزمن الواقعي أو السيכולوجي أو الفلسفي"^(١)، وتأسس تلك الرؤية وفق ثلاث علاقات؛ الأولى: الترتيب الزمني، وفيه يقارن نظام تتابع الأحداث في الحكاية بنظام ظهورها في الحكي من خلال الاسترجاع والاستباق. الثانية: السرعة السردية، وتظهر من خلال مقارنة زمن الحكاية مع زمن السرد وفق تقنيات التلخيص والحذف والمشهد والوقفه الوصفية. الثالثة: التكرار، وتنشأ العلاقة من خلال التكرار في الحكاية، وعدد مرات ذكر الحدث.

والتأمل في غالب النصوص القصصية الموجهة للطفل يجد أن الأحداث فيها تسير بشكل تصاعدي، ويايقاع زمني منتظم، من نقطة البداية إلى النهاية؛ أي أن زمن أ يؤدي إلى ب الذي يقود إلى ج، دون خلخلة بالنظام، وهذا هو الأنسب لفهم الطفل وإدراكه المحدود، ولم تكن حكايات هذه السلسلة بدءاً من ذلك، فحكاية (بيت الخالة فتفت) تبدأ باستيقاظ الفأرة (فتفت) على صوت أحجار وأوراق تسقط فوق رأسها، مما يؤدي إلى الحدث الثاني الذي فيه تهرب مذعورة وتستنجد لمساعدتها، وهنا يأتي الحدث الثالث الذي فيه تقابل القرد (سمسم) ويعرف منها القصة، ويزرتب على ذلك طلبه من الأصدقاء مساعدته في إعادة بناء البيت، وهو ما يجعل الفأرة سعيدة في النهاية، وتدعوهم إلى بيتها الجديد لتشكرهم على صنيعهم.

ونلاحظ في الحكايات بعض الإشارات الزمانية التي أسهمت في صياغة الحدث وتشكيله بصورة بسيطة تتناسب مع المرحلة العمرية التي تتوجه إليها هذه السلسلة، فحكاية (أنا ألعب معك) تبدأ بالمشهد الآتي: "في صباح يوم

(٢) الزمن في الرواية العربية: ٤٣.

جميل خرج الأرنب (ريري) من بيته نشيطاً...^(١)، فقد حددت القاصة وقت خروج الشخصية الرئيسة وهو الصباح، مما يجعل الطفل متفهماً نشاطها وغناها، وموجداً لها العذر حين تسببت في إيقاظها للذب (ذنفش) الذي كان نائماً في وقت كان لا ينبغي له أن ينام فيه.

وفي حكاية (نزهة بحرية. ولكن!) تشير القاصة في أحد مشاهدتها إلى الزمان سعياً إلى معايشة الطفل لأحداث القصة بصورة أوثق، وذلك حين وقع الأرنب (لبلب) وسنجوب في النهر بعدما قفز الذب (دبشي) على القارب، تقول الحكاية: "حزن دبشي وقال: أنا آسف يا أصدقائي، فأجابه لبلب: لا بأس، فحنن في فصل الصيف"^(٢)، وهي إشارة تسهم في فهم الطفل لأجواء هذه النزهة، وتلطيف صدى الخطأ الذي وقع فيه الذب، وتبسيط آثاره على الأصدقاء.

ولعل حكاية (القنفذ صديق الكل) من أبرز الحكايات التي اعتمدت على الزمان، وإن لم يكن ذلك بصورة مباشرة، فالقنفذ (وئوس) خرج من بيته (مبكراً) قاصداً السوق ليشتري حاجته من الخضروات والفواكه، غير أنه يمر في كل مشهد بأحد أصدقائه الذي يطلب منه مساعدة، فلا يتردد في تقديمها له، مما أدى إلى (تأخر) وصوله إلى السوق، ليجد الباعة قد رحلوا، فيصاب بحزن شديد زاده فقدان سلته؛ لأنه خرج (مبكراً) ومع ذلك لم يتمكن من الوصول في الوقت المناسب، وهنا يدرك الطفل أن مساعدة الأصدقاء استغرق كل منها

(١) حكاية (أنا ألعب معك): ٣.

(٢) حكاية (نزهة بحرية. ولكن!): ٥.

مساحة زمنية من رحلة (وئوس) إلى السوق، ويستشعر أن الزمان لم يكن متوقفاً أثناء تقديمه تلك المساعدات، وهو ما أدى به إلى هذا التأخر.

ويرى القاص نفسه أحياناً مجبراً على "أن يختار، ويحذف، وينتقي من الأحداث الكثيرة، والشخصيات الواقعة في زمن الحكاية، اختياراً وحذفاً وانتقاءً ينسجم مع زمن السرد... حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية، مما ينشأ عنه ظهور ما يسمى بالمفارقة السردية، التي تكون تارة ارتداداً إلى الماضي وتارة أخرى استباقاً لأحداث لاحقة"^(١)، أما الارتداد فيعني "العودة إلى ما قبل نقطة الحكاية"^(٢)، وهو "أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضرة السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعاً ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية"^(٣)، واستخدمت القاصة هاتين التقنيتين بصورهما البسيطة في بعض حكايات السلسلة.

فمن نماذج الارتداد ما جاء في حكاية (شيء واحد يجمعنا) في سياق تنافس الفيل الصغير والضفادع على الافتخار كل بنفسه: "قالت إحدى الضفادع: الأطفال يحبوننا ويحملوننا بأيديهم. أما الأخرى فقالت: ويلتقطون لنا الصور مع أصدقائنا. وقالت الأخرى: وعند عبورنا الشارع يحموننا من السيارات. فأدركهم الفيل قائلاً: وأنا أيضاً أحبهم وأحملهم على ظهري"^(٤). في هذا الحوار خرج الزمن من ترتيبه النسقي إلى الماضي، مستدعياً بعض المشاهد

(١) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٧٠.

(٢) قاموس السرديات: ١٥.

(١) الأدب التونسي الحديث وسؤال الجمالية: ٥٢.

(٢) حكاية (شيء واحد يجمعنا): ١٠، ١١.

والذكريات التي يستعين بها كل فريق على إظهار تفوقه، بعدما كانت الحوارات السابقة تحمل تنافساً لحظياً يحدث في زمن السرد، ولعل هذا يسهم في عقد علاقة تواصلية مع الطفل للإحساس بالزمن الماضي للشخصية في القصة، وكيفية حياتها، وإحياء بعض القضايا الغائبة في ذهن الطفل ليتفاعل معها، ويستخلص منها النتيجة التي يرغب القاص إرسالها إليه.

ومن نماذج الارتداد ما جاء في حكاية (أنا أَلعب معك) حين حاول الدب (دنفش) أن يهجم على الأرنب (ريري)، تقول الحكاية: "ولكن هناك شيئاً ما أوقف (ريري) ومنحه الجرأة، فقال للدب (دنفش): متى استحمت آخر مرة؟ أنزل (دنفش) يده وأجاب: أعتقد... إم.. إنه كان.. قبل ستة أشهر تقريباً... ابتعد الأرنب (ريري) وصاح: ماذا تقول؟! لذلك إن لك رائحة لا تطاق"^(١). في هذا المشهد الحواري يرتد السرد من الحاضر إلى الماضي في سعة زمنية مقدارها ستة أشهر، وهو الوقت الذي يخبر فيه الدب أنه استحتم فيه آخر مرة، مما يثير خيال الطفل وتفكيره في هذه المساحة الزمنية الممتدة قبل زمن السرد، وكيف كان يعيش الدب فيها دون استحمام، فتقنية الارتداد كانت خارجية عن الحكاية اعتمدت على الذاكرة اعتماداً كلياً؛ ذلك أن "الاعتماد على الذاكرة يصنع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة، ويعطيه مذاقاً عاطفياً"^(٢).

(١) حكاية (أنا أَلعب معك): ٥٠.

(٢) بناء الرواية: ٦٤.

أما الاستباق فيعد فقرة زمنية إلى الأمام، يحاول فيها القاص استجلاء الممكن التخيلي، ذلك أنه تقنية سرد المتوقع، وهو "كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها"^(١)، والاستباق أو الاستشراف بمفهومه الفني يعني "تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتماً في امتداد بنية النص السردي"^(٢).

ومن نماذجه البسيطة في الحكايات ما ورد في حكاية (شجرة العنب لمن؟) حين كشفت كل شخصية نيتها فيما ستصنعه بنصيبتها من العنب، أما البلبل (زينة) فقالت: "أنا أنتظر عناقيدي لتجف في أغصانها، فتكون زيباً لذيذاً يمنحني الصوت العذب والطاقة لأطير بعيداً"^(٣)، وقالت الأفعى (فوفو): "سوف أصنع منه مربي يكفيني الشتاء كله"^(٤)، أما (سنجوب) فقال: "سوف أذهب إلى السوق، وأبيع العنب، وأكسب نقوداً لأشتري بها ما أحتاج من حاجيات وطعام لفصل الشتاء"^(٥). يتجلى الاستباق من خلال هذه الحوارات القصيرة التي تعلن من خلالها الشخصيات عن أفعالها في المستقبل، فالبلبل تنتظر تحول العنب إلى زيب لتتقوى به على الغناء والطيران، والأفعى ستصنع بنصيبتها مربي لفصل الشتاء، والسنجاب سيبيع حصته ويشتري بثمنها حاجياته لفصل الشتاء، وكلها تطلعات تستبق الزمان الحالي، وتخلق رؤية مستقبلية تكشف

(٣) شعرية الخطاب الروائي: ١٢٦.

(٤) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٨١.

(٥) حكاية (شجرة العنب لمن؟): ٩.

(١) حكاية (شجرة العنب لمن؟): ٩.

(٢) المرجع السابق: ١١.

للطفل أفعال الشخصيات في الزمن القادم، وتستشرف طريقة تصرفهم بهذا العنب الذي كان الخصام حوله فكرة الحكاية الرئيسة.

واللافت في هذه النماذج أن الاستباق جاء على لسان الشخصيات الساردة بضمير المتكلم؛ لتتسم "بطابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلمحيات إلى المستقبل، ولا سيما وضعه الراهن؛ لأنَّ هذه التلميحات تشكّل جزءاً من دوره نوعاً ما"^(١)، ومن هنا كانت الحكاية بضمير المتكلم أكثر ملاءمة للاستباق من أية حكاية أخرى.

ومن نماذج الاستباق ما جاء في حكاية (بيت الخالة فتفت) الذي كاد يسقط فوق رأسها وهي نائمة، وحين هربت وراها القرد (سمسم) حزينة وعرف منها ما حدث قال لها: "لا تبكي يا خالة (فتفت)، فسوف أساعدك في إصلاح البيت، وسوف أطلب من أصدقائي المساعدة أيضاً، فلا تبكي واهدئي أرجوك.. فهدأت (فتفت) وشكرته"^(٢). يظهر الاستباق في هذا المشهد من خلال الوعود التي قدمها القرد للفأرة (فتفت) بأن يساعدها في إصلاح بيتها في الزمان القريب القادم، كما أنه سيطلب المساعدة من الأصدقاء، وهي وعود مستقبلية أتت لتطمئن الفأرة التي كانت في أشد الحاجة إلى هذه الوعود الاستباقية حتى ترضى وتطمئن وتهدأ، خاصة أنه منزلها الذي لا يمكنها العيش دونه، وهي عاجزة تماماً عن إعادة إصلاحه، فضلاً عن حالة الهلع والخوف التي أصابتها جراء سقوطه على رأسها وهي نائمة، كما يزيد هذا الاستباق مستوى

(٣) خطاب الحكاية: ٧٦.

(١) حكاية (بيت الخالة فتفت): ٤.

التشويق لدى الطفل الذي سيتربق قدرة القرد على الإيفاء بوعده، وموقف الأصدقاء حين يطلب منهم المساعدة، كما ينتظر بشغف ردة فعل الفأرة (فتفت) فيما لو تمكن القرد وأصدقائه من إعادة بناء منزلها، ليبقى مشدوداً لمعرفة هذه التفاصيل حتى النهاية.

ويمكن القول إن ثنائية الارتداد والاستباق تخلق وظيفة جمالية في قصص الأطفال، إذ تحتفظ بالتاريخ والذكريات لشخصيات القصة، وتتطلع إلى المستقبل والتوقعات، لينفصل عن حدث حالي ويتصل بحدث آخر، من خلال سرد يناسب عقلية الطفل القارئ، فتكون لعبة بين الذاكرة وأفق الانتظار التي يعيشها الطفل. والزمن المرتد والمسبق له علاقة كبيرة بسن الطفولة، فهو يرتبط بواقعها؛ إذ إن الطفل يستخدمها في تعابيره اليومية، من خلال الاستماع إلى حكايات الأمهات والآباء بعبارات تشير إلى الزمن القديم، وأيضاً من خلال تمنيات الطفل المستقبلية المحملة بالحلم المنتظر.

ولكل نص مدة زمنية ترتسم داخله، تقاس "بعلاقة استمرار مدة الحكاية بالوحدات الزمنية، على طول النص بالنسبة لعدد السطور والصفحات"^(١)، وهي ضرورة فنية يلجأ إليها القاص أحياناً عندما "يعالج أحداثاً أو شخصيات ضمن إطار زمني أمام مجموعة سنوات، أو أحداثاً غير مهمة، وليست لها علاقة وثيقة بما يتناوله، وعندها سوف يضطر إلى تسريع السرد، وأحياناً يحدث العكس تماماً، فتتم عملية إبطاء السرد في لحظات مهمة يحتاج الكاتب فيها

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص: ٣٠٢.

لهذا الإجراء ليعين خطورة الأحداث"^(١)، وبناء عليه رصد النقاد أربع حالات سردية هي: الحذف، التلخيص، الوقفة الوصفية، المشهد، ومن هنا يمكن تحديد الحركات السردية في نوعين: تسريع السرد، ويشمل الحذف والتلخيص، وتبطئة السرد، ويشمل الوقفة الوصفية والمشهد^(٢).

أما تسريع السرد فهو من الأدوات المهمة في تقديم المادة الحكائية، حيث يعتمد السارد من خلالها إلى طي مراحل عدة من الزمن، جاعلاً الأحداث تتوالى ضمن حيز نصي ضيق من مساحة الحكيم، وسبب اللجوء إليه "عدم قدرة الروائي على تدوين الأحداث جميعها وإعطائه لها قيمة في عملية السرد الروائي، فهو يقوم بعمليات كثيرة؛ لأجل التخلص من كل ما هو زائد وغير ضروري، متحاشياً رواية كل شيء"^(٣). ومن نماذجه في مدونة الدراسة ما نجده في المشهد الأخير من حكاية (شجرة العنب لمن؟)، فبعد أن تقاسمت الشخصيات العنب وأعلنت كل واحدة عن نيتها في طريقة التصرف فيه تأتي نهاية الحكاية بالسرد كالاتي: "وبعد أيام دعت الخالة (فتفت) الجميع إلى شرب عصير العنب، حضر (سنجوب) و(فوفو) والبلبل (زينة)، وتجمعوا تحت شجرة العنب، وشربوا العصير"^(٤). تقتضي عبارة (وبعد أيام) إضماراً لمدة زمنية قصيرة غير محددة، اختفت فيها تفاصيل كثيرة لم توردتها القاصة، معتمدة على تقنية الحذف المعلن، وحملت المساحة الزمنية المحذوفة لحظات ترقب وتفاعل في نفس

(٢) البناء الفني للقصة القصيرة: يوسف السباعي نموذجاً: ٢٠٠.

(٣) انظر: المرجع السابق: ٢٠١.

(١) البناء السردية في روايات إلياس خوري: ٤١.

(٢) حكاية (شجرة العنب لمن؟): ١٢.

الطفل، ليعرف ما آل إليه حال هذه الشخصيات بعد أن تقاسمت العنب وسارت كل واحدة منها في طريقها، لذا أسقطت الأحداث في تلك الأيام الثلاثة؛ لأن ما بعدها هو مرتكز الحدث، والغاية المنشودة من تعجيل حركة الزمن للكشف عن اجتماع الشخصيات مرة أخرى سعياً إلى تأكيد الوثام والمحبة والتآلف بينها.

ومن نماذج تسريع السرد ما ورد في خاتمة حكاية (بيت الخالة فتفت)، التي فُجعت بسقوط بيتها فساعدتها أصدقاء الغابة في إعادة بنائه، يقول السرد في المشهد الأخير: "وفي اليوم التالي حضّرت الخالة (فتفت) كيكاً كبيرةً احتفالاً بالبيت وبالأصدقاء، ولتكتمل فرحتها فقد صنعوا لها كرسيّاً خشبياً لتجلس عليه في الحديقة، ومظلةً كبيرةً تحميها من أشعة الشمس"^(١). يبرز التسريع هنا من خلال الحذف المعلن الذي تضمنته عبارة (وفي اليوم التالي)، وبها حذفت القاصة مساحة زمنية قصيرة تبدأ من انتهائهم من بناء البيت وحتى وقت الاجتماع من اليوم التالي، وكأنّ القاصة عمدت إلى ذلك لتمنح الشخصيات مساحة زمنية للراحة بعد الجهد الذي قدّموه في بناء البيت، وبذلك تكتمل فرحة اللقاء وسعادته في المشهد الأخير، ثم إن تحضير الكيكة وصنع الكرسي والمظلة يتطلب زمناً، وهو ما طواه السرد من خلال هذه التقنية، وفيه إضفاء لعنصر التشويق، ومفاجأة الطفل لما أُعدّ في هذا الاحتفال.

أما إبطاء السرد الزمني فالمقصود به "شعور الذات الساردة أو إحدى الشخصيات أو مجموعة من الشخصيات الروائية بتوقف الزمن؛ نتيجة وقوع

(١) حكاية (بيت الخالة فتفت): ١٢.

حدث مفاجئ له تأثيره المباشر على الشخصية، فتشعر الذات أو الشخصية أن الزمن قد توقف تتابعه عند هذا الحدث^(١)، ونماذجه في هذه السلسلة قليلة، والإبطاء فيها ليس طويلاً لقصر الحكاية، ومن ثم الحاجة إلى تسريع مشاهدتها، فمن ذلك ما ورد في حكاية (شيء واحد يجمعنا) من حوار مطول نوعاً ما بين الفيل الصغير والضفادع الثلاثة، بعدما تعجب الأول من منظرها "وقال متسائلاً: من تكويني أنت؟ فأجابت: نحن الضفادع، ومن تكون أنت؟ فاستغرب الفيل وأجاب: أنا الفيل والكل يعرفني! قالت الضفادع: إنك ضخمة جداً جداً ههههه! قال الفيل: أنت صغيرة جداً، وفي الحقيقة سأحتاج إلى نظارات لأراكِ ها ها ها ها! انزعجت الضفادع وقالت: صحيح أننا صغار، ولكن لدينا صوت مميز وقوي دون كل الحيوانات"^(٢).

ففي هذا النموذج أوقفت القاصة السرد لتحرك المشهد بين الشخصيات الرئيسية في الحكاية، وهي الفيل الصغير والضفادع الثلاثة، من خلال حوار تتكشف من خلاله تفاصيل الحكاية وفكرتها الرئيسية، وهو بيان مدى المفارقة بينها، وما يتميز به كل واحد عن الآخر، وكيف أنها مع تلك الاختلافات الكثيرة فإنها تتفق في أمر واحد، وهو ما يفصح عنه المشهد الأخير، وتكمن جماليات هذا الإبطاء -الذي اعتمدت فيه القاصة على تقنية المشهد- في أنه يمنح الفرصة "للتخلص من سلطة الراوي ذي الصوت المنفرد، مفسحاً المجال لتعدد الأصوات في النص، حيث نرى الشخصيات تتكلم، وتتجاوز، وتتحرك

(٢) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: ٩٢.

(١) حكاية (شيء واحد يجمعنا): ٢-٤.

بعيداً عن تدخل الراوي، فنسمع صوت كل شخصية متميزاً عن غيره^(١)، وهو بذلك "يطرح تفصيلات عدة من شأنها أن تزيد من جزئيات الحدث الواحد"^(٢)، ويعمل على "التكافؤ البسيط بين طول النص، ومدة المادة المروية"^(٣).

ومن نماذج إبطاء السرد ما جاء في حكاية (أنا ألعب معك) حين أعطى الأرنب (ريري) قلامه أظافر للدب (دنفش) ليقصها، "فرح الدب (دنفش) بهذه الاكتشافات الجديدة، وبعد أن أصبح (دنفش) نظيفاً، وذا رائحة طيبة، وأسنانه بيضاء، وأظافر يديه مقلّمة، رفع يده وكشر عن أسنانه.."^(٤). توقف السرد هنا من خلال استخدام القاصة لتقنية الوصف، حين شرعت في وصف الدب بعدما نبهه الأرنب على مشكلاته، فجاء وصف نظافته ورائحته ولون أسنانه وأظافره كاشفاً عن حالته بعد تطبيقه لنصائح الأرنب، ويحقق وظيفة جمالية تأملية، تأخذ الطفل ليتعرف على التغيرات التي حلتّ بهذه الشخصية بعد لقاءها بالأرنب، ليس فقط للمعرفة، بل للإحساس به، والتعايش مع مكونات الوصف.

إنّ كلاً من تقنية المشهد والوصف "يشكلان استطراداً وتوسعاً في زمن الخطاب على حساب زمن القصة؛ الأولى: بسبب أن كل منظر يمكن أن يصبح لديه مناسبة لتشغيل الأنساق الوصفية، وبالتالي إعاقاة زمن القصة على

(٢) الإيقاع الزمني في ثلاثية أحلام مستغانمي: ٥٣٧.

(٣) تجليات الزمن في الرواية اليمنية المعاصرة: ٧١.

(٤) من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية: ٢٠٣.

(١) حكاية (أنا ألعب معك): ١١.

الاستمرار...، والثاني: لأنه يمدد الأحداث، ويجعلها تتباطأ في سيرها ضدّاً على حركة السرد، ومناهضة لوتيرته المتسارعة^(١)، وهو ما يمنح هذه التقنيات قيمة عالية في القص إذا وظفها المبدع توظيفاً مناسباً.

د- المكان:

يشكّل المكان عنصراً حيويّاً في قصص الأطفال، فهو الذي يشكل العالم المرئي للطفل، سواء كان حقيقة أو مجازاً، "فيبدع القاص من خلاله في رسم عالم خاص للطفل يناسب عقليته وعمره، ويحمل من خلاله دلالات نفسية وفكرية، تقود الطفل للتجاوب معها والعيش في واقعها بإدراكه، وتنوع الأمكنة في القصص المختلفة يعطي الطفل تجارب متعددة لأمكنة عديدة تفتح له آفاقاً أخرى لم يشاهدها من قبل أو يسمع عنها، فتنضج التجربة الشعورية لديه من خلال عنصر المكان"^(٢).

وتكمن أهمية المكان في أنه عنصر مركزي في تشكيل العمل القصصي، وذلك لارتباطه الوثيق بالعناصر البنائية الأخرى، ودخوله في علاقات متعددة مع بقية المكونات الأخرى؛ كالأحداث والشخصيات والرؤى السردية واللغة والزمان، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات التي تربطه بجميع عناصر البناء القصصي يجعل من العسير فهم الدور الفني الذي ينهض به المكان داخل القصة^(٣).

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٩٣.

(١) جماليات المكان في الرواية السعودية: ٣٣.

(٢) انظر: بنية الشكل الروائي: ٢٦، في نظرية الرواية: ١٤٦.

والم تأمل في حكايات السلسلة لا يجد للمكان حضوراً بارزاً، ولعل ذلك بسبب طبيعة القصص وقصرها، وتكثيف الأحداث فيها، وسرعة السرد، وبساطة الفكرة، مما جعل القاصة لا تولي اهتماماً كبيراً بالمكان ووصفه، ومع ذلك فقد جاء في الحكايات مجموعة يسيرة من الأمكنة التي كان لها دور في تحريك السرد وتساعد الأحداث، ولعل أبرز النماذج على ذلك حكاية (بيت الخالة فتفت) التي بُنيت فكرتها الرئيسة على عنصر المكان الذي جاء عنواناً لها، وهو بيت الفأرة (فتفت) الذي تهدم وسقط على رأسها فجأة حين كانت نائمة، وتحكي الأحداث كيف أنها استنجدت بأصدقاء الغابة الذين هبوا لمساعدتها في إعادة بنائه وترميمه.

وظهر (البيت) في هذه الحكاية بوصفه من الأمكنة الأليفة، وهي "كل مكان يثير الإحساس بالألفة، وكل مكان عشنا فيه، وشعرنا بالدفع، والحماية، بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا"^(١)، واتخذت القاصة من هذا المكان المادة الأساس للحكاية، وتجلت من خلاله المفارقة بين ثنائيات الخوف والأمان، والضياع والاستقرار، والقلق والاطمئنان، ففي أول مشهد من الحكاية يفصح السرد عن أن الفأرة (فتفت) كانت نائمة في بيتها، والنوم دلالة على الأمان والاطمئنان والاستقرار، وحين تداعى هذا المكان انقلب الحال إلى خوف وقلق وضياع، وقد ظهر هذا الشعور من خلال وصف الفأرة (فتفت) بأنها صحت

(١) المكان في الشعر الأندلسي: ١٥.

فرعة، ومن خلال سرد ردة فعلها: "فأسرعت وأخذت عصاها وخرجت من البيت راكضةً باتجاه الغابة، وهي تصيح: الحقوني، وقع بيتي، يا ويلي.." (١).
وتفصح القاصة بعد ذلك من خلال تآزر السرد والوصف عن موقف الشخصية الرئيسة من هذا الفقد، تقول الحكاية: "مسكينةٌ (فتفت)، فقدت بيتها وهي فأرة كبيرة السن، لا تستطيع بناء غيره، فجلست تبكي بالقرب منه" (٢)، وهو ما يشي للطفل بأهمية هذا المكان، ويمنحه شعوراً بشدة الحاجة إليه، كما يضيفي هذا النص على المكان صفات الألفة والسكون والحنين من خلال الكشف عن حال الفأرة العجوز بعد تلاشيها.

إن مشاهد النص هنا تستنطق مفردات المكان الأليف الذي يرمز للأمان من الأخطار، ويجسد البعد الاجتماعي؛ إذ إنه بيت وسكن واستقرار، وله دلالة على عمق الحماية والانتماء، وإذا كان في الغابة فإنه "يكتسب قيماً مضاعفة؛ لأنه يقف في وجه العنف وغضب الطبيعة، من عواصف وأعاصير ورياح، ويوفر لسكانه الحماية، ونتيجة لذلك تتعمق أواصر المكان وسكانه" (٣) كعلاقة تآلفية، يستشعرها الطفل، ويزيد ارتباطه بها، فتقوى في نفسه وشائج القرى بهذا المكان الآمن.

ويكتسب المكان أهميته في هذه الحكاية في أن أحداثها جاءت متكئة عليه اتكاء كاملاً، فمن سقوطه بدأت الحكاية، ومن حزن الفأرة العجوز وتشرداها

(٢) حكاية (بيت الخالة فتفت): ٣.

(٣) المرجع السابق: ٤.

(١) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٢٦٠.

وعدم قدرتها على إعادة بنائه برزت العقدة، وبمساعدة الأصدقاء لها في ترميمه جاء الحل، وما بين ذلك كانت الأحداث تكشف عن تفاصيل إعادة بناء المكان وتزيين تفاصيله وتهيئته (للخالة فتفت).

واهتمت الحكاية بذكر مكونات المكان وتفاصيله وزواياه، من خلال تأزر السرد والوصف، ف" (سمس) تعلق بالشجرة وأخذ يصلح السقف، وكان (سنجوب) يساعده... أما الضفدع (تمتم) والقنفذ فقد كانت مهمتهما تصليح الباب والنوافذ. وبعد إتمام العمل بدأوا بصيغ السقف باللون الأحمر، والباب باللون البنفسجي... وأصبح البيت أجمل مما كان عليه وأقوى أيضاً؛ لتعيش الخالة (فتفت) فيه دون قلق أبداً"، وهي مشاهد تقرب الطفل من تصوّر المكان، وتعدّد معه علاقة عاطفية وجمالية من خلال تفصيل أجزائه، كما أضافت ألوانه التي اكتسبها نوعاً من البهجة والتشويق في نفس الطفل ووجدانه.

ويتردّد هذا المكان/البيت في معظم حكايات السلسلة بوصفه مرة الملائد الآمن للحيوان الذي يسكنه، والمحطة الأولى التي تظهر فيها الشخصية مرة، والمقر الأخير الذي تختفي فيه وينتهي دورها مرة ثالثة، فحكاية (القنفذ صديق الكل) تبدأ بـ "خرج القنفذ (وئوس) من بيته مبكراً"^(١)، وحكاية (أنا ألعّب معك) تبدأ بـ "في صباح يوم جميل خرج الأرنب (ريري) من بيته نشطاً"^(٢)، وحكاية (شجرة العنب لمن؟) تبدأ بـ "خرج (سنجوب) من بيته الذي كان مبنياً

(١) حكاية (القنفذ صديق الكل): ٣.

(٢) حكاية (أنا ألعّب معك): ٣.

على شجرة كبيرة"^(١)، ويلاحظ أن القاصة في النموذج الأخير حرصت على تحديد موقع المكان؛ لأن ذلك له علاقة وثيقة بالقصة، فهذه الشجرة هي شجرة العنب التي حصل حول ثمارها خصام بين الحيوانات الثلاثة، فضلاً عن أنها عنوان القصة.

وحين يساعد القنفذ (وئوس) أصدقاءه في حكاية (القنفذ صديق الكل) نجده يوصل السنجاب (بندش) إلى بيته بعد أن ساعده في حمل الكيس الثقيل، ثم يساعد الضفدع (ديدو) بجر العربة وإيصالها إلى بيته، وحينها ينتهي دورهما في الحكاية.

وتوظف القاصة المكان في إثراء الثقافة المعرفية لدى الطفل، من خلال تحديد المواطن التي تعيش فيها بعض الحيوانات، ففي حكاية (بيت الخالة فتفت) يحدث أن "مشى (سمسم) نحو شجرة البلوط الكبيرة وصاح: صباح الخير يا سنجوب، أين أنت؟ فتح سنجوب باب بيته قائلاً: أنا هنا يا صديقي صباح الخير... ذهب الاثنان إلى نبع الماء وأخبر الضفدع (تمتم) بما جرى للخالة (فتفت)"^(٢)، ففي هذه المشاهد يتعرف الطفل على أمكنة عيش بعض الحيوانات والملاذ الذي تأوي إليه في نهاية يومها.

ومن الأمكنة التي استثمرتها القاصة في صياغة الحكايات وتصاعد أحداثها (السوق) الذي ورد في بعض الحكايات مثل (القنفذ صديق الكل) و(شجرة العنب لمن؟)، ففي الأولى يقصد (وئوس) هذا المكان من بداية الحكاية ويصل

(٣) حكاية (شجرة العنب لمن؟): ٣.

(١) حكاية (بيت الخالة فتفت): ٦، ٧.

إليه ولكن متأخراً بسبب مساعد أصدقائه في الطريق، وفي الثانية يخبر (سنجوب) أصدقائه بأنه سيقصد هذا المكان لبيع حصته من العنب، غير أن القاصة لم تصف هذا المكان، بل قدّمته على أنه مقصد للشراء أو البيع، دون أن تخوض في فضائه وأبعاده، ولعل هذا بسبب كونه يمثل تكميلاً للحكاية وتتميماً لمجريات أحداثها، فضلاً عن طبيعة هذه الحكايات المقدمة للطفل الذي ربما لا تهتمه تفاصيل هذا المكان أو يكون غير قادر على استيعاب ماهيته بدقة. ومن الأمكنة التي جاءت في حكايات السلسلة (الغابة)، وما ضمّته من أشجار وأثمار، وهي المكان الذي جرت فيه كل أحداث الحكايات، إذ الحيوانات هي الشخصيات التي اختارها القاصة لهذه السلسلة، غير أنها لم تنص عليها في كل مرة، والغابة من الأمكنة المفتوحة التي تمنح القاص الحرية في تحريك الشخصيات، ولهذا يكتسي هذا النوع من الأمكنة أهمية بالغة في قصص الأطفال، فهي "أماكن عامة تمنح القدرة للشخصية على الحركة والانتقال، وهي محدودة بمحدود معينة تسمح للشخصية بالحركة فيها بحرية وانفتاح، ويمكننا أن نطلق عليها بالمكان العام، إذ تقوم الشخصية بفعل معين ضمن مكان عام له حدوده الثابتة"^(١).

فحكاية (أنا ألعب معك) تبدأ بأن الأرنب (ريري) يخرج من بيته صباحاً لينطلق في الغابة، والفأرة (فتفت) في حكاية (بيت الخالة فتفت) تركض باتجاه الغابة حين سقط بيتها، بل إن هذا المكان جاء في أحد عناوين الحكايات كما في (عربةٌ لصغار الغابة) التي تطلب فيها الأرنب الصغيرة من والدها أن يأخذها

(١) الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري: ١٥٢.

مع أصدقائها في جولة حول الغابة^(١)، وهكذا تجري الأحداث في هذا الفضاء المفتوح الذي ترسخ في ذهنية الطفل أنه موطن للحيوانات، فيه تعيش وتتجول وتنام، وفيه الأشجار والنباتات والأثمار، ولهذا لم تحرص القاصة على وصف تفاصيله، لتمنح الفرصة لمخيلة الطفل أن تسبح في فضاءات هذا المكان الفسيح، ويتصور كيف تتحرك وتتفاعل داخله الشخصيات.

إن الأمكنة المفتوحة سواء كانت طبيعية أو عمرانية هي "امتداد للفضاء الكوني الطبيعي، مع تغير تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره، كما هو إطار انتقال الشخصيات"^(٢)، وتكتسب الأمكنة المفتوحة أهميتها في أنها "مجددة للطاقة إذا كانت مليئة بالاحتمالات والحركة، أو إن كانت زاخرة بالمنبهات الحسية والبصرية والشمية واللمسية والتذوقية"^(٣).

وتجسد القاصة أحد الأمكنة لتبعث فيه الحياة وتمنحه القدرة على الكلام، ففي حكاية (رحلة البالون لولو)، وفي أثناء بحث القطة (لولو) عن بالونها الأزرق تتوجه إلى نبع الماء، تقول الحكاية: "تقصّت (لولو) خطوات بالونها، ووصلت إلى النبع وصاحت: ينبوع، ينبوع، أين أنت؟ قفز ينبوع من النبع وسألته إن كان قد رأى بالونها الأزرق؟ فقال ينبوع: نعم.. قبل قليل كان هنا ولعبت معه، ثم تركني وذهب"^(٤). فنبع الماء أحد الأمكنة التي ذهبت إليها القطة

(٢) انظر: حكاية (أنا لعب معك): ٣، وحكاية (بيت الخالة فتفت): ٥، وحكاية (عربة لصغار الغابة): ٣.

(١) جماليات التشكيل الروائي: ٢١٩.

(٢) المرجع السابق: ٢٢١.

(٣) حكاية (رحلة بالون لولو): ٧.

لتبحث فيها عن بالونها، وحين سألته أجبها، بل إنه رأى البالون ولعب معه، وهو تشخيص نادر للمكان، يمنح الأحداث نوعاً من الطرافة والمفاجأة والتشويق، ويتناسب مع خيال الطفل، ويزيد من علاقته وألفته له.

ومن الأمكنة التي حضرت في حكايات السلسلة: النهر والحديقة والبحر، وكلها من الأمكنة شبه الواقعية، وهي "مكان له وجود جغرافي، غير محدد، موجود في الطبيعة، وفي كل بيئة، فهو ليس مكاناً حقيقياً ولا وهمياً، إنه الاثنان معاً، لا يراد له اسم معين يُعرف به، غير أننا نُسلم بوجوده"^(١). أما النهر فقد جاء في حكاية (أنا أَلعب معك) حين "مشى الأرنب (ريري) متجهاً نحو النهر، وقال للدب (دنفش): اقفز في النهر واستحم... خرج الدب من النهر نظيفاً.."^(٢)، واستثمر هذا المكان في تصعيد الأحداث، وكان من الحلول التي وظفها الأرنب لمعالجة مشكلات الدب في نظافته الشخصية.

أما الحديقة فقد جاء في المشهد الأول من حكاية (رحلة بالون لولو) حين "خرجت القطة (لولو) إلى الحديقة ومعها كتاب وبالون أزرق... قال لها البالون: أنا أريد أن أَلعب معك. لم تعر القطة (لولو) للبالون أي اهتمام، فتدحرج البالون في الهواء الطلق بحثاً عما يلعب معه"^(٣)، فالحديقة هي المكان الافتتاحي التي يكتشف الطفل في فضائها الشخصيات الرئيسية، وهي المكان الذي دار فيه الحوار بينها، وفيها حصل الافتراق بينها حين غادرها البالون، وعندها بدأت

(١) جماليات المكان في الخطاب السردى الموجه للأطفال: ١٥٩.

(٢) حكاية (أنا أَلعب معك): ٨.

(٣) حكاية (رحلة بالون لولو): ٣.

تتأزم الأحداث، وقد كشفت اللغة بسردها وحوارها شيئاً من أبعاد المكان، فهو هادئ يناسب قراءة كتاب، ومسل يتضمن ألعاباً ممتعة، ومفتوح على الهواء الطلق.

أما البحر فقد كان مسرحاً لأحداث حكاية (نزهة بحرية. ولكن!)، فهو المكان الذي قصده الأصدقاء لقضاء هذه النزهة، وفي الزورق الذي يطفو عليه تحصل العقدة، وقد وظفت القاصة طبيعة المكان المائية وتفاوت أحجام الشخصيات في بناء فكرة الحكاية وتسلسل أحداثها، وفي ختام الحكاية كان المكان حاضراً وكأنه من أبطالها، حين تساوت أحجام الأصدقاء في الجانبين، فانساب الزورق بسهولة في البحر، وانقضى النهار مع أحلى نزهة بحرية.

المبحث الثالث: الخطاب

الخطاب القصصي "طريقةً تُقدّم بها المادة الحكائية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته التعبير عن الفكرة"^(١)، والخطاب في قصص الأطفال له خصوصية مميزة، إذ "يتخذ اللغة المكثفة فيها موقع الصدارة، بلغة مختزلة وبواسطة كلمات قصيرة تحقق القصة هدفها، ونظراً لحاجتها الدائمة إلى الإيجاز ورشاقة العبارة فُرض عليها عبء يتمثل في عناية كاتبها باختيار الكلمة والجملة"^(٢)؛ ولهذا نجد أن كتابة قصص الأطفال تحتاج من القاص بذل الجهد الكبير في اختيار الألفاظ الصحيحة السهلة الواضحة، ووضعها في جمل موجزة، بحيث تكون لكل كلمة مكتوبة مكانتها، ولكل جملة قيمتها، ومن ثمّ كان كاتب القصة "أحوج الكتّاب إلى أن يكون مجال اللغة عنده ذا سعة؛ ذلك أنه يؤدي الأفكار والمعاني التي هي محتوى القصة ومضمونها، وأن يحلل التصورات والتطورات تحليلاً شاملاً يلائم الأزمنة والأمكنة والأبطال"^(٣)؛ ليكون ذلك العمل مناسباً للطفل القارئ، وهذا كله يتطلب تعبيراً دقيقاً بلغة مؤدية موحية واضحة لا رمز فيها ولا تعقيد بحيث يناسب مرحلته العمرية.

(١) الأدب وفنونه: ٢٣..

(٢) الرواية العربية بين الواقع والأيدولوجيا: ٥٦.

(٣) فن القصة: ٩٧.

والخطاب في القصة عموماً يتكوّن من أشكال أو طرائق عدة، ولا يخلو غالباً من ثلاث طرق: سرد ووصف وحوار، وهذه الأبنية الثلاثة هي من قوام القصة وأداة خطابها.

أ- السرد:

السرد نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية^(١)، فالقصة لا تتحدد بمضمونها فحسب، بل بالشكل والطريقة التي يقدم بها هذا المضمون أيضاً، فهو بمثابة مفتاح النص السردى الذي يفتح لنا عوالم الطفل، ويجعلها في متناوله، وهو "أداة الإدراك والوعي، وأداة العرض، وذات لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر إيجاباً وسلباً على طريقة الإدراك وعلى طريقة العرض، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين العالم الفنى المسجل في النص، والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ النص"^(٢). ودراسة السرد تنظر في تحديد موقع الراوي داخل النص السردى، وعلاقته بعناصر الكون السردى الأخرى، وهذا لا يتوقف فقط عند كمية المعلومات التي يمدنا بها القاص عن عالمه القصصى، بل لكونه من يصنع هوية النص القصصى الذي يناسب سن الأطفال، وهذه الدراسة "تحدد موقع القاص بالنسبة للأحداث والوسائل والشخصيات التي يستعين بها أيضاً أثناء السرد، والمسافة التي يضعها بينه وبين القارئ وأحداث الرواية"^(٣)، "ويجعل الكتابة الفنية لعبة لغوية يعد السارد من

(١) انظر: فن القصة: ٩٣ - ١٠٠، القصة بين التراث والمعاصرة: ٢٠٧.

(٢) الراوي والنص القصصى: ١٨.

(٣) المتخيل السردى: مقاربات نقدية في التناس والروى والدلالة: ١٦٤.

خلالها في إعداد المحكوم عليهم بالتأرجح في استخدام هذه الضمائر"^(١)، ويتجلى حضور الراوي في القصة عموماً في ثلاث صور هي: الراوي الغائب، والراوي المشارك، وتعدد الرواة.

أما الراوي الغائب فهو ذات الروائي الثانية^(٢)، وهي الشخصية المضمره للروائي^(٣)، والمسؤولة عن القيم التي تلتزم بها^(٤)، وهي (الأنا الثانية) للروائي^(٥)، ويعتمد سرد الراوي على ضمير الغائب، وهو أكثر شيوعاً بين السرد، ويظهر دائماً في قصص الأطفال من خلال الاستهلايات القصصية التي تعتمد على سرد ما كان، لتستر السارد وتجعله يختفي في غياهب العمل الحكائي، ولا يكاد يظهر منه إلا دور الناقل الرسمي للوقائع، وهو أكثر الصيغ السردية توظيفاً في قصص الأطفال، وأيسرها فهماً للمتلقى، فالسرد بضمير الغائب "وسيلة يمرّ عبرها السارد أفكاره وأيديولوجياته وآراءه وتعليماته دون أن يبدو تدخله مباشراً"^(٦)، واستعمال هذا الضمير في السرد "يضع بيد السارد زمام العمل الحكائي، ويجعله عليمًا بشخصيات وأحداث العمل"^(٧).

(١) المرجع السابق نفسه.

(٢) السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله: ٧٥.

(٣) نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر: ١٥٦.

(٤) زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية: ٣١.

(٥) المرجع السابق نفسه.

(٦) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد: ١٧٧.

(٧) المرجع السابق: ١٧٨.

والناظر في الحكايات مدونة الدراسة يلحظ أن السرد فيها جاء بضمير الغائب، إذ غاب عنها الراوي بصورة ملحوظة، وهو ما يناسب الفئة المستهدفة، ومن نماذج ذلك حكاية (نزهة بحرية. ولكن!) التي افتتحتها القاصة بقولها: "اتفق الدب (دبشي) مع صديقيه الأرنب (لبلب) والسنجاب (سنجوب) على الذهاب في نزهة بحرية، وأخذوا معهم كل مستلزمات الرحلة، فقد جلب (دبشي) معه مظلة لحمايتهم من الشمس، أما (لبلب) فقد أحضر كيساً فيه طعام، أما (سنجوب) فقد حمل على ظهره حقيبة فيها قنينة ماء كبيرة، وتوجهوا جميعاً نحو البحر"^(١).

جاء السرد هنا بضمير الغائب الذي اعتمده الساردة في حكي مجريات أحداث القصة، من خلال الانطلاق بصيغة سردية تجعل المتلقي الطفل يشعر أن هذه القصة حدثت في الزمن الماضي، والساردة إنما هي ناقلة لها فحسب، وهي محاولة منها لتجنب الوقوع في فخ (الأنا) حيث ابتعدت عن مجريات القصة، وكانت مجرد وسيط بين الأحداث التي وقعت والطفل المتلقي لهذا السرد.

والساردة في هذه الافتتاحية تركز على الحدث الرئيس الذي سيتفرع عنه مجموعة من الأحداث الثانوية التي ستصعد بالحكاية شيئاً فشيئاً إلى العقدة، فسردت اتفاق الدب مع صديقيه للخروج في نزهة بحرية، ثم أخذ السرد يتجه إلى التفصيل، من خلال الإخبار عن المهمة التي أسندت إلى كل واحد من الأصدقاء الثلاثة لضمان نجاح النزهة واكتمال متعتها.

(١) حكاية (نزهة بحرية. ولكن!): ٣.

ويتجلى غياب الساردة من بداية الحكاية، إذ بدأ بالفعل السردى الماضي (اتفق)، ومن خلال النص على أسماء الشخصيات الرئيسة في سرد الحكاية، إذ اختفت خلف الشخصيات والأحداث، عالمة بما كان لها وما سيكون، فهي تسقط المسافة بينه وبين ما تروييه، ويظهر الغياب من خلال استعمال الأفعال الماضية (اتفق، أخذوا، جلب، أحضر، حمل، توجهوا).

ومن نماذج الحكايات التي جاءت عن طريق الراوي الغائب ما ورد في حكاية (شيء واحد يجمعنا)، ففي المشهد الأخير تقول الساردة: "في النهاية اشترك الطرفان على أمر واحد، هو حبهم للأطفال، وعلى هذا الأساس اتفق الجميع على أن يصبحوا أصدقاء، وإلى الأبد"^(١). بعد أن نقل السرد الحوارات التي كانت تدور بين الفيل الصغير والصفادع الثلاثة يأتي هذا المشهد الختامي ليعلن النتيجة التي توصل إليها الطرفان، وذلك من خلال استخدام ضمير الغائب والأفعال الماضية (اشترك، اتفق)، فالراوي هنا "سلي لا موقف له، ولا رأي له، فهو مجرد ناقل للأحداث، ومحلل لها، يشبه العالم الموضوعي المتجرد من العواطف والميول، يقص ما حدث، وما هو موجود أثناء الحادث، ثم يترك القارئ ليحكم بنفسه، ثم يستخلص هذا القارئ الحقيقة من خلال الأحداث نفسها"^(٢)، وهو ما ينطبق على السرد في حكايات هذه السلسلة، حيث تعتمد الساردة إلى نقل الوقائع وحكي الأحداث وإيراد الحوارات دون أن تتدخل، وهو ما يتيح للطفل التفكير والحكم والاستنتاج من خلال متابعة السرد.

(١) حكاية (شيء واحد يجمعنا): ١٢.

(٢) الراوي والنص القصصي: ١١٥.

وفي حكاية (القنفذ صديق الكل) يحكي السرد قصة التقاء (وئوس) بالضفدع (ديدو) وكيف قدّم له المساعدة، كل ذلك بأسلوب السارد الغائب العليم بتفاصيل الأحداث، تقول ساردة الحكاية: "أسرع (وئوس) نحو السوق، لكنه رأى صديقه الضفدع (ديدو) وهو يجمع التفاحات الحمراء ويضعها في العربة ويسحبها، وبما أنه لا يمشي بل يقفز قفزاً، كانت التفاحات في كل مرة تسقط منه، قام (وئوس) بجَرِّ العربة بدلاً عنه، وأوصلها إلى بيته، وأوصاه بنقل التفاح في المرة القادمة بكيس بدلاً من العربة، وجد (ديدو) نصيحة صديقه صحيحة جداً، وضحك الاثنان"^(١).

إنَّ الساردة في هذا المشهد تروي الحدث وتفسره بواسطة ضمير الغائب، وبأسلوب السارد العليم الذي يعرف تفاصيل الأحداث، وينقلها بدقة وأمانة إلى المتلقي، وتكشف تفاصيل الموقف من خلال رؤية خارجية تفصيلية، تناسب حال الطفل المتلقي بحثاً عن الغائب، وهي بذلك تحفز خيال الطفل لعالم ماض وتربطه بالحاضر من دون تدخل مباشر، لتنتج نصاً واقعياً يعايشه الطفل، "فوعي الطفل ما هو إلا استجابة عقله لتعدد العالم، أي للعالم الثري، المتحرك، الحاضر الغائب، هذا العالم لا يوقظ العقل فحسب؛ لكنه يؤكد له أنه ثري جداً ومتغير دوماً"^(٢).

وفي حكاية (عربة لصغار الغابة) نجد السارد الغائب حاضراً في مشهد صنع العربة وتلوينها، تقول الحكاية: "أكمل الأربعة العمل في العربة، وأصبحت

(١) حكاية (القنفذ صديق الكل): ١٠.

(٢) جماليات الصورة: ٧٢.

جاهزة ليركب فيها الأطفال، لكن هناك شيء أوقفهم، وهو أن الخشب متسخ، فاتفق الجميع على تلوينها والرسم عليها؛ لتكون مسلية وجميلة، وبدأت عملية التلوين والرسم على العربة، فرسم الأرنب سمكة، ورسم الدب جزرة، وكتب السنجاب: أنا أحب غابتي، أما القنفذ فقد اكتفى بتلوين العجلات باللون الأحمر^(١).

فالساردة هنا توظف الأفعال الماضية (أكمل، أصبحت، اتفق، بدأت، رسم، كتب، اكتفى) لتحكي سرد الوقائع، وتصف أحداث المشاهد النهائية لصنع العربة، وتنقل بالتفصيل أسباب تفكيرهم بتلوينها، ومهمة كل واحد منهم، ورغم حضورها في النص من خلال سرده، ومع معرفتها الكاملة بكل شيء، إلا أنها لم تتدخل بشيء، فالسارد في هذا المشهد "سلي لا موقف له، ولا رأي له، فهو مجرد ناقل للأحداث، ومحلل لها، يشبه العالم الموضوعي المتجرد من العواطف والميول، يقص ما حدث، وما هو موجود أثناء الحادث، ثم يترك القارئ ليحكم بنفسه، ثم يستخلص هذا القارئ الحقيقة من خلال الأحداث نفسها"^(٢)، وقد أسهم ضمير الغائب والأفعال الماضية في الإيحاء بأن السارد عليم محايد، يفتح الطريق للشخصية لكي تتحدث أكثر لتكشف عن أعماقها، وموقفها من الأحداث، وردود فعلها.

(١) حكاية (عربة لصغار الغابة): ١٠، ١١.

(٢) الراوي والنص القصصي: ١١٥.

ب- الوصف:

يعد الوصف صيغة رئيسة من صيغ الخطاب القصصي، وهو "نشاط فني، يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها"^(١). وقد عرف الوصف تطوراً نوعياً ومهماً في الخطاب القصصي الحديث؛ لأنه يمتلك قانوناً أدبياً، حتى بات عنصراً محورياً في النسق الروائي، ومحركاً للنص، إذ يعطي للموصوف مكانة حينما تكون العبارة حية ذات قوة وحساسية مدهشة، آنذاك يأتي الوصف أو التصوير القصصي متعدداً وصادماً بدوره، ما دام يشكّل وسيلة تتم بها الدقة في تصوير حادث ما أو كيان معين، ومن ثم فإن الطفرة النوعية للقصة هي طفرة فنية للخطاب القصصي ومرتبطة به، جاءت في إطار التجريب القصصي الذي فجر المكونات السردية -والوصف ضمنها- كما أن الطفرة ستكشف هيمنة الوصف القصصي وأهميته في إيصال الحدث، وتجسيده على مستويات معينة في تناوب مع أساليب السرد الأخرى التي تكمل الوصف وتعضده^(٢).

ويمثل الوصف وسيلة التعبير الأساسية عن أغلب المكونات الروائية، وهو من أهم طرق تجسيد حضورها وأشكال ظهورها على مستوى النص الروائي، ويكشف معانيها والغايات التي تصل من خلالها، وهذا يثبت حاجة الرواية إلى الوصف، فهي تعتمد عليه في عدد من المكونات منها: الشخصية، والمكان والأشياء، واللغة والتعبير، والتمثيل، والتصوير، والترميز، بالإضافة إلى مكوّن

(١) معجم السرديات: ٤٧٢.

(٢) انظر: الوصف في النص السردى بين النظرية والإجراء: ١٨.

المحتوى^(١). وتتجسد قيمة الوصف في مقدرته على ملء النسيج الفني الروائي بما يخدم فنية القصة في وصف الأمكنة، وزمن وقوع الحدث، والمشاهد وأحوال الشخصيات، والعواطف والمشاعر، والتعليق على المواقف والأحداث، دون أن يؤدي ذلك إلى توقف حركة الأحداث أو بطئها، أو التدخل بالوصف بما لا يخدم الحدث العام في القصة، مثل: الوصف المسهب للأمكنة والشخصيات، أو ردود الفعل من بعض الشخصيات تجاه بعض الأحداث^(٢).

وعند التأمل في حكايات السلسلة لا يجد الباحث نماذج وصفية كثيرة، ولعل ذلك راجع إلى أسباب؛ منها قصر الحكاية، حيث حرصت القاصة على تكتيف السرد، وتتبع الأحداث؛ لأن مساحة الحكاية التي التزمت بها في السلسلة لم تكن تحتمل التوقف كثيراً للتصوير والوصف، ومن الأسباب أن الحكاية مليئة برسومات الشخصيات وكثير من الأحداث، فلعل القاصة اكتفت بالرسوم التصويرية التي ستلفت نظر الطفل أكثر من اللغة الوصفية، وسبب ثالث قد يعود إلى اعتقاد القاصة بأن طبيعة المتلقي تميل إلى التشويق والإثارة، ولا يتم ذلك إلا من خلال السرعة في السرد، حتى لا يصيبه الملل حين التوقف لرسم المشاهد التصويرية، ولهذا الأسباب لا يجد القارئ للحكايات سوى مقاطع وصفية قصيرة لا تتجاوز الكلمة والكلمتين، والجملة والجملتين.

ومن النماذج الوصفية التي تضمنتها حكايات سلسلة النخلة الخضراء ما نراه في حكاية (بيت الخالة فتفت) حين تهاوى منزلها على رأسها وهي نائمة،

(١) انظر: الوصف في الرواية العربية الحديثة: ٣١٣.

(٢) انظر: الرواية العربية الجديدة: ١١٧.

"فأسرعت وأخذت عصاها، وخرجت من البيت راکضةً باتجاه الغابة وهي تصيح: الحقوني وقع بيتي، يا ويلي.. مسكينة (فتفت)، فقدت بيتها وهي فأرة كبيرة السن، لا تستطيع بناء غيره، فجلست تبكي بالقرب منه"^(١).

في المقطع الأخير من هذا النموذج يتوقف السرد، وتقف القاصة عند الشخصية الرئيسة في الحكاية الفأرة (فتفت) لتوظف اللغة في وصف سريع لحالها بعد هذه الحادثة بواسطة ضمير الغائب من خلال رؤية خارجية وراو عليم بتفاصيل حال الشخصية ومدى حاجتها إلى المساعدة، إذ وصفتها بأنها مسكينة، ثم عللت هذا الوصف بأنها فقدت بيتها، ثم وصفتها بأنها كبيرة في السن، لا يمكنها وحدها أن تبني غيره، وهي أوصاف تزيد من العقد التي وصلت إليها الحكاية، إذ إن مثل هذا المقطع الوصفي القصير يضيف إلى سقوط المنزل أزمة أخرى تتمثل في ضعف الفأرة (فتفت)، وشدة حاجتها إلى المساعدة، كل ذلك من خلال صورة ثابتة وظفتها القاصة في الحكاية لتثير في نفس الطفل المتلقي مزيداً من الترقب والتشويق لمعرفة الأحداث القادمة، وما إذا كانت ستجد الشخصية الرئيسة من يساعدها في ظل هذه الكارثة، وتلك الحال البائسة.

إن هذه الصورة الثابتة في النص السردية تمنح القارئ تصوراً مقنعاً لمسرح الأحداث، وتصوّر الملامح الخارجية لشخصيات العمل، وتعكس رؤاها وفكرها الثابت، وتركيبتها التي تتسم بالديمومة في كل أحداث العمل الروائي، وتنقل النظرة المادية للحياة والكون عندما تعيشها الشخصيات بدون تأثير الزمن،

(١) حكاية (بيت الخالة فتفت): ٢-٤.

فالوظيفة الجمالية إن وجدت يجب أن يصاحبها وظائف أخرى تقدمها الصورة في النص، وأهمها الوظائف الدلالية، وهي إما إشارية أو رمزية أو تعبيرية أو إيديولوجية أو إبداعية^(١).

ولعل معظم المقاطع الوصفية في هذه السلسلة القصصية كانت تتجه إلى وصف المشاعر والأحاسيس التي كانت تعترى الشخصيات بوصفها ردة فعل لحدث ما، فمن ذلك ما جاء في حكاية (نزهة بحرية. ولكن!) حين "بدأ اليأس يظهر على وجوه الأصدقاء في إيجاد حل آخر، أو الذهاب إلى بيوتهم خائبين، وقبل أن يقرروا أي شيء!! مرّت بالقرب منهم الفيلة الصغيرة (فوفو) وهي فرحة، وقد لبست ثوباً جديداً"^(٢). في هذا المشهد تصف القاصة الشعور الذي سيطر على وجوه الأصدقاء بعد محاولاتهم العديدة الفاشلة في موازنة الزورق، وهو شعور اليأس والحيرة الذي بدأ يظهر على وجوههم، وهذه الأوصاف الشعورية من شأنها أن تؤثر في الطفل وتشد انتباهه إلى شعور الإحباط والحزن الذي وصلت إليه الشخصيات الرئيسة في الحكاية، إذ إن هذا يعني فشل النزهة بكاملها، هذه النزهة التي اتفقوا على الخروج فيها، واستعدوا لها بكل ما يلزم من طعام وشراب، ومن جماليات الوصف في هذا المشهد أنه زاد من تأزيم الأحداث، وبلغ بالحكاية أقصى درجات التعقيد، فالطفل بعد هذه الأوصاف يتربح الحل، وينتظر بشوق المخرج من هذه المشاعر السلبية التي أصابت أبطال القصة.

(١) انظر: الوصف في النص السردى: ١٩٦.

(٢) حكاية (نزهة بحرية. ولكن!): ١٠.

وفي آخر المشهد مقطع وصفي آخر يتوجه إلى الشخصية الجديدة التي برزت في نهاية القصة، إذ تصف الحكاية الفيلة (فوفو) بثلاث صفات، تتصل الأولى بمراحلها العمرية، والثانية بشعورها النفسي، والثالثة بمظهرها الخارجي، فهي صغيرة، وفرحة، وتلبس ثوباً جديداً، وهي أوصاف تفاعلية توحى بالسعادة والسرور والانبساط، وهو ما ينسجم مع الدور الذي ستؤديه هذه الشخصية في الحكاية، إذ كان حضورها هو حل المشكلة، وبداية انفراج الأزمة، وكأن هذه الأوصاف تمهد للأحداث القادمة، وتهيء الطفل إلى طبيعة الدور الذي ستقوم به هذه الشخصية المرححة السعيدة، فضلاً عما أبرزه التكوين البصري للفيلة (فوفو) في هذا المشهد، فقد رُسمت بصورة تبدو فيها سعيدة مبتسمة، حاملة في خرطومها وردة حمراء، وفوق رأسها رموز الموسيقى، في إشارة إلى أنها كانت تغني وفي هيئة راقصة، ولعل القاصة أدركت جماليات هذه الشخصية رغم أنها لم تظهر إلا في هذه الحكاية، وفي مشاهد قصيرة، فاخترتها لتضع صورتها على أغلفة حكايات السلسلة كما أوضح المبحث الأول الذي تناولت فيه جماليات العتبات.

ويمكن أن تعد هذه الصورة من الصور المتحركة التي تكون وصفاً لأفعال الشخصيات، أو وصفاً لفضاءات مكانية متغيرة داخل الحدث، أو تصويراً لشيء يتخيله القارئ أمامه مشهداً حيويًا من خلال الوحدات الوصفية الدالة على الحركة^(١)، وتأتي أهمية هذا النوع من الصور في الحكايات من خلال "حركتها التي تناسب البناء السردي، ولا يتوقف عندها السرد للوصف، بل

(١) انظر: تعدد الأصوات في الرواية السعودية: ١٥٤.

يتماشى مع الحركة السردية بجموية وصعود نحو الأحداث المتتابعة، ولأي تصوير في النص السردى وظيفه معينه، وتختلف الإجاده بين الروائيين في اختيار الموقع وطريقه البناء، ويتبين أن لا وصف بلا وظيفه، وأن الوصف في المقطع الواحد يمكن أن ينهض بأكثر من وظيفه"^(١).

ومن النماذج التي حضرت فيها تقنية الوصف في الحكايات ما جاء في مطلع حكاية (بيت الخالة فتفت) الذي جاء فيه: "صحت الفأرة (فتفت) من نومها مذعوره، فقد سمعت صوتاً يصدر من سقف بيتها، وسقطت بعض الأحجار والقش على رأسها، فأسرعت أخذت عصاها، وخرجت من البيت راكضه باتجاه الغابه وهي تصيح: الحقوني وقع بيتي، يا ويلى.."^(٢)، ففي المشهد تحضر بعض الأوصاف التي تصور حال الشخصيه الرئيسه بعد أن تهاوى منزلها فوق رأسها وهي نائمه، فهي مذعوره راكضه باتجاه الغابه، وفي هذا التصوير بيان كاشف لشده الهلع والخوف والشتات الذي أصابها جراء هذه الكارثه، وهذا مما ينسجم مع أحداث القصة وطبيعه الشخصيه، فقد كانت نائمه وقت الحادثه، ثم إن الحادث هو سقوط منزلها الذي يؤويها ويحميها، فضلاً عن كبر سنها وضعفها وعجزها عن إعادة بنائه، فجاءت هذه الأوصاف لتزيد من العقده التي افتتحت بها الحكايه، وتجعل الطفل في حالة من الترقب والانتظار والشوق لمعرفة كيفيه حل هذه المشكله التي عاش تفاصيلها نفسياً منذ المشهد الأول.

(٢) الوصف في النص السردى: ٢١٣.

(٣) حكاية (بيت الخالة فتفت): ٢.

إن وصف أفعال الشخصية يحتاج إلى قاصٍ يرسم معالم تلك الشخصية في مخيلته بعناية، لتدور مع ما رسمه من الوقائع والحوادث في فلك واحد، يتحرك كله في الطريق المرسوم عبر مراحل القصة من بدايتها حتى خاتمتها، فالقارئ بحاجة إلى أن يرى الشخصية أمامه حية مجسمة تدبّ فيها الحركة، وأن يسمعها تتكلم بصدق وحرارة وإخلاص، فيرى فيها الحقيقة وحرارة الحياة، وإذا تمكن له التعرف عليها وفهمها، والاقتران بها، كان هذا هو المدخل الأول نحو تحقيق نوع من التعاطف بينه وبينها^(١).

وربما أوقف القاص السرد قليلاً؛ ليكشف عن دواخل الشخصية، ويسبر أغوار عقلها وتفكيرها بوصف الرواي العليم الملم بكل تفاصيل الأحداث، ومن نماذج ذلك ما جاء في الحكاية السابقة حين ذهب القرد (سمسم) والسنجاب (سنجوب) "إلى نبع الماء، وأخبرا الضفدع (تمتم) بما جرى للخالة (فتفت)، فقال لهم: اذهبوا أنتم، وأنا سأخبر صديقي القنفذ ليساعدنا. تحرك الاثنان وهما يفكران بما سوف يحتاجانه من أدوات ومواد لتصليح البيت"^(٢). يتجلى في العبارة الأخيرة من هذا المشهد مقطع وصفي تصور من خلاله القاصة الأفكار التي كانت تدور في ذهني الصديقين وهما متوجهين إلى بيت الفأرة (فتفت) لترميمه وتصليحه، في تمهيد للتصاعد الذي ستشهده أحداث الحكاية، فيتهيأ الطفل لما سيؤديه الأصدقاء من مساعدة للفأرة العجوز.

(١) مشكلات قصص الأطفال في سورية: ٤٦.

(٢) حكاية (بيت الخالة فتفت): ٧.

ولم يحضر الوصف المكاني إلا نادراً في هذه السلسلة، ربما لاكتفاء القاصة بالرسوم المصاحبة، ومن نماذجه القليلة ما جاء في حكاية (بيت الخالة فتفت) في وصف لآخر مشاهد تصليح البيت: "وبعد إتمام العمل بدأوا بصيغ السقف باللون الأحمر، والباب باللون البنفسجي، مثل ما أرادت الخالة (فتفت)، وأصبح البيت أجمل مما كان عليه، وأقوى أيضاً، لتعيش الخالة (فتفت) فيه دون قلق أبداً"^(١).

يصف هذا المشهد في بعض عباراته حال بيت الفأرة (فتفت) بعد مساعدة الأصدقاء في تصليحه، إذ تفصح القاصة عن أنهم لم يكتفوا بإعادة بنائه، بل بتزيينه وزخرفته، وتوظف القاصة الألوان للكشف عن صورة البيت النهائية، وهي الصورة التي كان المتلقي الطفل ينتظرها منذ أن قرر الأصدقاء أداء هذه المهمة، والوصف اللوني وصف حسي بصري، حيث ييئ في الطفل القارئ شعوراً مفعماً بلذة السعادة الناتجة عن عودة الحياة التي تتمثل في ترميم البيت وتصليحه، كما أنها تريح النفس، وتخفف من توترها، وتهدئ الروح وتطمئنها بعد ما جرى في الأحداث السابقة.

وفي هذا المشهد الحركي البصري تظهر تفاصيل حسية مرئية للمكان، وما تؤديه الشخصيات من أعمال لتزيين البيت في مراحلها الأخيرة، كما نبصر فرشاة كل شخصية وهي تلامس السقف والباب لتمنحهما ألواناً زاهية تزيد من جمال البيت وبهائه، وتختم القاصة هذا المشهد بتصوير تصف من خلاله النتيجة النهائية بعد كل هذا العمل، من خلال توظيف (أفعل) التفضيل، ومقارنة

(١) المرجع السابق: ١١.

المكان بما كان عليه قبل السقوط، إذ أصبح أجمل وأقوى، مما يوفر السعادة والأمان لصاحبه.

ولعلي أختم بهذا النموذج من حكاية (أنا ألعب معك) الذي تبرز فيه المقاطع الوصفية بشكل ملحوظ خلال السرد، وذلك حين "فرح الدب (دنفش) بهذه الاكتشافات الجديدة، وبعد أن أصبح (دنفش) نظيفاً، وذا رائحة طيبة، وأسنان بيضاء، وأظافر يديه مقلّمة، رفع يده وكشر عن أسنانه، واستعد للهجوم على (ريري)"^(١)، فالقاصة توظف تقنية الوصف هنا لرسم شخصية الدب الجديدة، ومن خلالها تبرز المفارقة بين حال الدب في أول الحكاية وحاله بعد لقائه بالأرنب وإصغائه لنصائحه وتوجيهاته، والوصف هنا حسي بصري يمكن للطفل تخيله واستيعابه، كما أنه قريب من واقعه وحياته الاجتماعية، مما يثير في نفسه الدهشة من هذا التحول الظاهر الذي ينقله الراوي الغائب من خلال رؤية خارجية تفصيلية كشفت عن أبعاد متنوعة للشخصية الرئيسة.

ج- الحوار:

وهو تبادل الكلام بين شخصيتين أو أكثر من شخصيات النص الأدبي^(٢)، ويمثل عنصر إضاءة في النص القصصي؛ إذ يكشف عن طبيعة تكوين الشخصيات وتناقضها. والحوار الفعال يتيح تقديم معرفة عن الشخصية فضلاً عن أنه يكشف التعاطف أو النزاع الكامن أو الظاهر في الشخصيات، فإنه

(١) حكاية (أنا ألعب معك): ٩.

(١) انظر: معجم المصطلحات العربية المعاصرة: ٧٨، المصطلح في الأدب الغربي: ٥٣، المعجم الأدبي:

يتيح لها أن تعبر طوعاً أو كراهية عما لا يتم الكشف عنه أو استشفافه بأية تقنية قصصية أخرى^(١)، وتقع عليه المسؤولية في نقل الحدث من نقطة لأخرى داخل النص، ويعبر عن الأفكار عندما يكون محوراً تستقطب حوله فكرة القصة ومضمونها العميق^(٢)، وبذلك يصبح الحوار كالحركة جواباً على الصورة المصممة نحو الغير، وله وظيفة أسلوبية، تتمثل في كسر رتابة خطاب المؤلف، وتحليصه من الصياغة الأسلوبية الواحدة^(٣)، كما أنه أدق وسائل القاص لتزويد المشاهد القصصي بالمساحات الوصفية والتحليلية والإخبارية التي يتطلبها في نصه^(٤).

وهو أسلوب قديم من أساليب القص، ويعد (جيرار جينيت) من النقاد القلائل الذين سبقوا إلى دراسة الحوار القصصي؛ إذ درسه من جانب المسافة ضمن مقولة الصيغة السردية، فتكون المسافة قريبة أو منعدمة بين القول والقائل في الخطاب المباشر، وبعيدة في غير المباشر والمسروود^(٥). وللحوار أهمية بنائية في قصص الأطفال، إذ هو "عماد المشهد وواسطته في الظهور، ولأن القصة القصيرة لها استقلالية واضحة في البناء والفضاء والإفادة من العناصر السردية الأخرى؛ فقد امتلكت خواصاً ميزت الحوار فيها، وهي خواص استمدت

(٢) انظر: عالم الرواية: ١٦٨ .

(٣) انظر: الحوار القصصي: تقنياته وعلاقته السردية: ٢١ .

(٤) انظر: مفهوم التناحر: تجديرات نظرية: ٢٠ .

(٥) انظر: عالم القصة: ٢٦٧ .

(١) خطاب الحكاية: ١٨٣-١٩٧ .

إمكاناتها من روح الفردية والذاتية في المعالجة والتوحد العالي لأجزاء النص في اتجاه واحد يقود الشخصية والحدث معا^(١).

والمتمأمل في حوارات هذه السلسلة يجد أن الحوار الخارجي هو الأكثر حضوراً فيها، بل هو الأكثر انتشاراً وتداولاً في نصوص قصص الأطفال بصورة عامة، وهو نمط تواصل بين شخصيتين أو أكثر من الشخصيات المشاركة في الأحداث، تتبادل في الأقوال، وتتعاقب على الإرسال والتلقي، مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وحركات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل، وبذلك يُعد الحوار وحدة نصية تكوّن مع غيرها النص القصصي، وتتكون من الأعمال اللغوية والتداخل والتبادل^(٢).

ويعد هذا النوع من الحوار عاملاً أساساً في دفع العناصر السردية للأمام، ويرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي، ويمنحه تماسكاً ومرونةً واستمرارية^(٣)، إذ "لا تطرأ على كلام الشخصيات أية تعديلات أو تغييرات، وإنما ينقل الكلام نقلاً مباشراً وحرفياً، ويتبادل الأشخاص على الإرسال والتلقي بحيث يترك السارد الشخصيات داخل النص تظهر وتحرك بنفسها من دون

(٢) الحوار القصصي: تقنياته وعلاقته السردية: ٢٦.

(٣) انظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٧٨، معجم السرديات: ١٥٩، قاموس السرديات:

(١) الحوار القصصي: تقنياته وعلاقته السردية: ٢٢-٢٣.

تدخل" (١)، ويكثر في هذا الحوار كلمات مثل: (قال، وقلت، ونسأل، وأجبت) وما شابه ذلك (٢).

ومن نماذج الحوارات في حكايات السلسلة ذلك الحوار الذي دار بين الفيل الصغير والضفادع الثلاثة في أول مشهد من حكاية (شيء واحد يجمعنا)، حين "قال متسائلاً:

- من تكويني أنت؟

فأجابت:

- نحن الضفادع، ومن تكون أنت؟

فاستغرب الفيل وأجاب:

- أنا الفيل والكل يعرفني!

قالت الضفادع:

- إنك ضخمٌ جداً ههههه!

قال الفيل:

- أنتِ صغيرةٌ جداً جداً، وفي الحقيقة سأحتاج نظارات لأراكِ ها ها ها ها!

انزعجت الضفادع وقالت:

- صحيحٌ أننا صغار، ولكن لدينا صوتٌ مميزٌ وقويٌّ دون كل الحيوانات" (٣).

(٢) السرد في المقامات النظرية: ١٦٤.

(٣) دينامية النص: تنظير وإنجاز: ١١٥.

(١) حكاية (شيء واحد يجمعنا): ٣-٤.

يكشف هذا الحوار بين الشخصيات الرئيسة في الحكاية عن أساس فكرتها التي تقوم على سعي كل شخصية بإظهار تفوقها على الآخر، وعرض ما تعده ميزة تتميز به عن بقية الحيوانات، واعتمدت القاصة في بدايته على طريقة السؤال والجواب، فكل شخصية تسأل الأخرى عن ماهيتها، ثم من خلال وصف كل منهما للآخر بوصف ساخر من وجهة نظرها، معتمدة على إظهار المفارقة والاختلافات، وبهذا الحوار الافتتاحي تبدأ الأحداث بالتصاعد.

وفي هذا الحوار نجد القاصة تسبق المتحدث في حوارهِ بوصف معين يوضح اتجاه الحديث، ووصف الحالة الشعورية، فقصص الأطفال تأتي مكثفة وموجزة، فناسبها ألا يصف حالة المتحاورين إلا بأوصاف موجزة (متسائلاً، استغرب، انزعجت)، فتلك الأوصاف هي من توجيه القاصة، وكان بالإمكان أن تكتفي بصيغ الأفعال لحالها، ولكنها لجأت إلى التدخل الوصفي لكسر الرتابة في الحوار، ومشاركة القارئ الشعور النفسي للشخصيات المتحاور، "فالمشهد الحواري يُصمم دائماً لإحداث انتقال ذات إيقاع متفاعل ومتناسب مع ضفتي السرد اللتين يقع بينهما"^(١).

ومع أن القاصة في حكاية الأحداث اعتمدت غالباً على السرد بواسطة الراوي الغائب العليم، إلا أن الحوار كان حاضراً في قصص السلسلة، وكانت في الغالب حوارات قصيرة موجزة وسريعة، تركت القاصة فيها المجال للشخصيات أن تكشف عن أفكارها ومواقفها، واتضح من خلالها موضوع الحكاية الرئيس، كما أنها كانت تتدخل كثيراً في تلك الحوارات من خلال

(١) الحوار القصصي: تقنياته وعلاقته السردية: ٤٦.

وصف أفعال الشخصيات أو بيان حالتهم النفسية، ومن ذلك ما نجده في الحوار الذي دار بين شخصيات حكاية (شجرة العنب لمن؟)، تقول الحكاية عن (سنجوب): "وقبل أن يقطف عنقوداً واحداً أخرجت الأفعى (فوفو) رأسها من بين أغصان الشجرة وقالت:

- صباح الخير يا صديقي، بماذا تفكر اليوم؟!

فأجابها (سنجوب):

- أفكر بقطع عناقيد العنب لأبيعتها في السوق.

وهنا نزلت (فوفو) إلى الأرض وقد بان عليها الغضب، وقالت:

- إن شجرة العنب التي تتحدث عنها تسلقت على شجرتي.. فهذه الشجرة الكبيرة هي لي أعيش فيها وأنام داخلها وأكل منها، ولهذا فكل العنب هو لي.

وأثناء ذلك سمعت الخالة (فتفت) حديثهما، فقالت:

- هل نضج العنب يا أولاد؟

جاءت البلبة (زينة) وقالت:

- بل إنها شجرتي، فأنا عند كل صباح أقف على أغصانها، وأغرد حتى تتفتح أوراقها الخضراء، أرجوكم دعوا عناقيد العنب لي، إنها تسلقت على شجرتي"^(١).

هذا الحوار يدور بين الشخصيات الأربعة الرئيسة، ومن خلاله تتكشف إرهابات الخلاف الذي ستقوم عليه فكرة الحكاية، كما أنه يشد انتباه الطفل

(١) حكاية (شجرة العنب لمن؟): ٦-٣.

إلى استحضار عنوان الحكاية الذي صيغ على صورة استفهام، ويبحث في نفسه التفكير في الإجابة عنه من خلال متابعة هذا الحوار الذي اعتمدت فيه الشخصيات على الحجاج والإقناع، فالأفعى ترى أن الثمرة من حقها لأن شجرة العنب تسلقت شجرتها، والبلبل ترى أنها صاحبة الحق لأنها تقف كل صباح مغردة عليها، وهكذا تستثمر القاصة التقنيات الحجاجية في إنتاج هذا الحوار على ألسنة الشخصيات التي تحاول كل منها إقناع الطفل في أحقيتها لهذا العنب، وهو ما يزيد من مستوى التشويق والترقب لمعرفة المستحق، ويفتح آفاقاً للتفكير التحليلي للإجابة عن ذلك السؤال الذي عنونت به الحكاية.

وفي الحوار السابق نلاحظ تجاهل الشخصيات للإجابة عن سؤال الحالة (فتفت) عن نضج العنب، في دلالة على احتدام النقاش بينهم، وتفكيرهم في الحجج والبراهين التي ينبغي أن يستخدمها كل منهم في إقناع الآخرين بأحقية العنب، مما جعلهم يتجاهلون سؤالها، ولا يولونه الاهتمام اللازم، مع أنه كان تمهيداً للحل الذي رضي به الجميع فيما بعد.

ويأتي الحوار في بعض المواضع لينقل أفكار الشخصية ومواقفها، كاشفاً لملامحها ومحددات علاقتها، لتسهم في بناء الأحداث وأطوار الحكاية^(١)، كما في حكاية (نزهة بحرية. ولكن!) حين غطس الزورق من جانب الدب (دبشي) مما أدى إلى سقوط الأصدقاء في البحر، ف"حَزِنَ (دبشي) وقال:

- أنا آسف يا أصدقائي.

فأجابه (لبلب):

(١) انظر: الحوار القصصي: تقنياته وعلاقته السردية: ٦٦.

- لا بأس فنحن في فصل الصيف، المهم هنا هو كيف سنركب في الزورق.
فكر الثلاثة ثم اقترح (سنجوب) فكرة قائلاً:
- سنتنزه نحن أولاً، ثم تأخذ أنت الزورق وتنزّه لوحدهك.
- دمعت عيناه، وهنا صاح القرد (سمسم) من أعلى النخلة:
- أصدقائي أنا سأركب معكم ونكون ثلاثة من جهة، و(دبشي) وحده من جهة أخرى^(١).

في هذا الحوار تعبر الشخصيات عن ذواتها من خلال أفكارها المنطوقة في إطار صراع من الأحداث، وتقوم القاصة من خلال هذا الحوار بنقل نص كلام المتحاورين متقيدةً بحرفيته النحوية وصيغته الزمنية، ممارسةً مهمة سردية مهيمنة، فالدب يتأسف لأصدقائه عن هذا الموقف، والأرنب يهوّن عليه الأمر، ويلفت الانتباه إلى المشكلة الحقيقية، والسنجاب يتجاوب مع هذه اللفتة فيقترح اقتراحاً يُجْزِن الدب، ثم يظهر القرد حاملاً معه اقتراحاً قد يحل هذه الأزمة، فاستطاعت القاصة عرض هذه الأحداث من خلال هذه الحوارات القصيرة الموجزة التي كشفت عن أفكار الشخصيات في إطار هذا الصراع القائم، وهو ما يدعو المتلقي الطفل إلى المشاركة في هذا الحوار ومتابعته، إذ من خلاله تتصاعد الأحداث وتتعدد، فيزيد هذا من مستوى التشويق والترقب لمعرفة كيفية حل هذه الأزمة، مع ملاحظة تدخّل القاصة في السرد، من خلال وصف أفعال الشخصيات قبل النطق بالحوار، ليستوعب المتلقي حالتهم النفسية والشعورية، فيكون أدعى إلى متابعته ومعايشته.

(٢) حكاية (نزهة بحرية. ولكن!) : ٣.

وفي بعض حكايات هذه السلسلة حوارات ذات طبيعة اجتماعية تربوية، تتناول السلوك الواقعي، وتعمل على تأكيد المشاركة السلوكية للطفل التي "تمّ عن فهم أساسيات المبادئ التي تتفق عليها البنية الاجتماعية، وتجسد أثر الخبرات المكتسبة من التجارب اليومية في حياة الطفل، في البيت والمدرسة والشارع والبيئة المحيطة"^(١)، ومن ذلك الحوار الذي دار بين الأرنب (ريري) والدب (دنفش) في حكاية (أنا لعب معك)، حين همّ الثاني بالهجوم على الأول الذي تراجع إلى الوراء خائفاً، "ولكن هناك شيئاً ما أوقف (ريري) ومنحه الجرأة، فقال للدب (دنفش):

- متى استحمت آخر مرة؟

أنزل (دنفش) يده وأجاب:

- أعتقد... إم.. إم.. إنه كان.. قبل ستة أشهر تقريبا...

ابتعد الأرنب (ريري) وصاح:

- ماذا تقول؟! لذلك إن لك رائحة لا تطاق".

- ماذا أفعل؟! ما العمل إذن؟!!

هكذا سأل الدب (دنفش)"^(٢).

هذا الحوار بين الشخصيتين الرئيسيتين فتح الباب للأحداث بالتصاعد، فمن خلاله استطاع الأرنب أن يلفت نظر الدب إلى أولى مشكلاته، وهي قلة النظافة وسوء الرائحة، وذلك من خلال استفهام يحمل معنى التعجب والإنكار

(١) أطياف قصص الأطفال: ٤٤٨.

(٢) حكاية (أنا لعب معك): ٥.

عن الوقت الذي استحم فيه آخر مرة، فيأتي الجواب صادماً من الدب الذي لم يكن يتوقع موضوع هذا الحوار، ولهذا جاء رده مرتبكاً فيه شك وتردد، محاولاً أن يعود بالذاكرة إلى الماضي قبل أن يكشف عن مدة زمنية طويلة لم يكن الأرنب يتوقعها، فجاء رده باستفهام إنكاري غير مصدق لما يقوله الدب، ثم يفصح له عن مشكلته الأولى وهي رائحته النتنة التي لا تطاق.

وفي هذا الحوار تحولت شخصية الدب من وضعية الهجوم إلى وضعية الدفاع، ومن الجرأة والاندفاع إلى التردد والتراجع، وهذا التحول هو في الحقيقة تحول في أحداث الحكاية، واتجاه بها إلى التصاعد والتأزيم، وقد وظفت القاصة هذا الحوار لترسيخ بعض الصفات السلوكية وتأكيدتها في نفس الطفل، وهي النظافة الشخصية، والاهتمام بالمظهر الخارجي، والتنفير من إهمال ذلك مما يؤدي إلى انتشار رائحة نتنة تنفّر من حوله منه كما حصل مع الأرنب والدب، خاصة مع تسليم الأخير، واعترافه بالمشكلة، وسعيه في البحث عن الحل، فالحوار عمّل على تنمية الحسّ الاجتماعي الثقافي لدى المتلقي الطفل، وأسهم مع الأحداث في التحذير من هذه الصفة، مما يرغّب الطفل في الاهتمام بنظافته الشخصية.

أما الحوار الداخلي فهو القول الباطني للشخصية القصصية، وهو تقنية يستخدمها الفن القصصي للكشف عن أفكار الشخصية وهواجسها وانفعالاتها ومشاعرها الداخلية، وهو حوار ساكن غير موجّه لأحد، وإنما موجّه للشخصية نفسها^(١)، وله تقنيات متعددة من أبرزها المونولوج الذي هو "ذلك

(١) انظر: ثلاثية الراووق: الرؤية والبناء: ٩٣.

التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعملية النفسية لديها دون التكلم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكّل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود^(١). والشخصية في المونولوج تتحدث مع نفسها وتكشف خفايا قلبها صراحة، وتعبّر عن أفكارها ومشاعرها بصدق وبجرية كاملة^(٢)، أو تجعل العقل يتحدث مع نفسه^(٣).

ولم تعتمد القاصة في حكايات هذه السلسلة على الحوار الداخلي إلا نادراً، ولعل السبب في ذلك طبيعة الأفكار التي قامت عليها الحكايات، وطريقة عرض الأحداث السريعة، فضلاً عن كون الحوار الخارجي هو الأنسب لهذه الفئة العمرية، ولعل النموذج الوحيد الذي جاء فيه هذا النوع من الحوار ما جاء في حكاية (القنفذ صديق الكل) حين "وصل (وئوس) إلى السوق، ورأى أن جميع الباعة قد رحلوا، وفي نفس اللحظة شعر أنّ سلّته قد فقدتها ولم يتذكر أين نسيها، فقال في نفسه:

- ليس هناك حل آخر سوى الرجوع إلى البيت.
مع أنه متعب جداً"^(٤).

فهذا حوار باطني يجري داخل الشخصية التي تحدّثت نفسها وتحاورها بياس، وتقنعها بالفشل الذي أصابها، وبانعدام الحلول لهذه الأزمة، وأنه لا فائدة من

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٢٦.

(٣) انظر: السرد في المقامات النظرية: ١٧٤.

(٤) انظر: نظرية الأدب: ٢٩٣.

(١) حكاية (القنفذ صديق الكل): ١١.

الانتظار في هذا المكان، فالباعة قد رحلوا، ولا يمكن شراء شيء، فضلاً عن ضياع السلة التي كان يفترض أن تحمل الفواكه والخضروات، وقد أضفى المونولوج الطابع الدرامي على الشخصية، إذ تنحّت الساردة جانباً في هذه اللحظة، تاركةً للشخصية ذاتها أن تعبر عن مشاعرها وأحاسيسها وأفكارها وهواجسها^(١)، وهي أفكار كشفت عن مستوى اليأس وشدة المأزق التي تعاني منها الشخصية، لتصل الأزمة مع هذا الحوار إلى ذروتها، تمهيداً لظهور الحل في المشهد الأخير، كما أسهم الحوار هنا في خلق تنويعات في مسارات الخطاب القصصي؛ لأنّ المونولوج "تنويع على وتر الأنا، إذ يجري تقليب الأنا أو تقلبها بين عدد يصعب حصره من اللبوسات التي لا يمكن لكل منها أن يتخذ لبوس الآخر، ثم يعود للأنا السابقة نفسها"^(٢). واللافت هنا أن القاصة تدخلت بعد هذا الحوار الداخلي بسرد يبين شدة التعب الذي بلغ بهذه الشخصية، لتضيف مزيداً من التعقيد إلى الأحداث، وأرى بأنها لو تركت الحديث للشخصية نفسها لكان أفضل، فهي الأعراف بنفسها في هذا السياق، ولم أر داعياً لأن تقطع حوارها الداخلي، خاصة أن ما أضافته عبارة قصيرة كان بالإمكان أن تتم بها حديث الشخصية الرئيسية.

(٢) انظر: بنية النص الروائي: ١٨٣.

(١) سرد الآخر-الأنا والآخر عبر اللغة السردية: ٧١.

المبحث الرابع: وظائف الحكايات

حكايات الأطفال ليست مجرد قصة تروى لتسليتهم، وإنما يتجاوز الأمر إلى أبعد من ذلك، فهذه الحكايات في الغالب "تتضمن على انفعالات وحقائق، مصاغة بخيط يربط بين الواقع والخيال بحدسية تقرب الأشياء، وتجربها برفق إلى مخيلة الطفل لتستوطن بها، وتكشف له عن عوالم جديدة، اختزلت بنسق لفظي، يتسامى في جوفها بصور عدة، تتمثل في: الترسخ أو الإبلاغ أو التأثير أو الإمتاع أو الاسترجاع، بفرضية قصدية أو غير قصدية؛ لأن الأمر يتعلق بإيصال رسالة للمتلقي الصغير؛ مؤسسة على هدف وقيمة"^(١).

والوظائف التي تؤديها قصص الأطفال لا تقوم فقط على الإيهام بالواقعية للطفل القارئ، بل "تثير قدرته على التصور، وتحرك أفكاره وملكاته الذهنية، وتجعله أكثر وعياً بانفعالاته وقلقه، وبذلك يسهل عليه الاقتراب والتعرف على الصعوبات النفسية التي يواجهها خلال نموه، إنها تساعد الطفل أن يُوفق بين الجانب العقلي والجانب الانفعالي، فتمنحه الثقة في ذاته، وتساعد على النمو والتطور ومواجهة عالمه الداخلي والخارجي بكفاءة ونجاح"^(٢)، وبالتأمل في سلسلة حكايات النخلة الخضراء مدونة الدراسة وجدت أن الوظائف التي تؤديها يمكن أن تنهض على ثلاثة مسارات؛ هي الوظيفة التربوية، والوظيفة النفسية، والوظيفة الجمالية، وسأحاول الكشف عن ملامح هذه الوظائف من

(١) جمالية المكان في قصص الأطفال: ٢٦٢.

(٢) الطفل العربي: الواقع والطموح: ١٩٩.

خلال تحليل النصوص القصصية، وكيفية توظيف القاصة لها داخل الحكاية، ومدى الأثر الذي أحدثته، ووقع ذلك التأثير في نفس المتلقي الطفل.

أ- الوظيفة التربوية:

حكايات الأطفال وسيلة مهمة للتعليم والإرشاد والتوجيه، ولها دور في تقويم الأخلاق وتغذية العواطف، وغرس القيم السامية والتخلص من القيم المنحرفة والعمل على إزالتها، فمن خلالها يكون التأكيد على الأخلاق، وذلك بغرس القيم الأصيلة في النفس الإنسانية، وتقديم الأدب على العلم؛ لأن تقديمه يجعل للعلم منفعة وغاية يصلها كل طفل.

والوظيفة التربوية في حكايات الأطفال هي تمكينهم من تنمية شخصياتهم من جميع جوانبها المعرفية والوجدانية والأخلاقية والاجتماعية في توافق وتوازن وانسجام، دون تغليب جهة على أخرى، "فكما يجب أن تتحقق الفاعلية التربوية من خلال التركيز على الرهان الإبستمولوجي والتربوي حريّ بالمربين اعتماد الجانب النفسي كاهتمام أساسي يجب التركيز عليه، وإلا اختلت العملية البيداغوجية، وحدثت المفارقة التي تؤدي إلى حدوث علل نفسية وأخرى اجتماعية"^(١).

وحكايات الأطفال تترك أثرها التربوي في نفس الطفل من خلال المشاركة الوجدانية، إذ يشارك الأبناء أبطال القصة مشاعرهم وانفعالاتهم، ومن خلال تأثر الأبناء تربوياً بما يسمعونه بغير وعي كامل منهم، وبهذا التأثير المزدوج تؤثر القصة تأثيراً توجيهياً يرتفع بقدر ما تكون طريقة أداء الراوي بليغة ومؤثرة،

(١) القصة الموجهة للأطفال بين الفن والتربية : ١٠، ١١.

وبقدر ما تكون المواقف داخل القصة عامة وليست فردية أو عارضة^(١). وترتبط هذه الوظيفة بالقيم التي تشكّل مكوناً مهماً من مكونات الذات، ومحدداً رئيساً للسلوك الإنساني، كما تؤدي دوراً مهماً على المستويين الفردي والاجتماعي، إذ إن الفرد يحتاج إليها في تفاعله مع المجتمع كضابط وموجه للسلوك نحو الأفضل^(٢). وتعد القيم وسيلة للحكم على مستوى السلوك العقلي ونوعيته للأفراد والجماعات، ويتحدد السلوك الإنساني على أساس مجموعة من القيم المتوفرة لدى كل فرد في المجتمع^(٣).

ومن الحكايات التي ظهرت فيها الوظيفة التربوية حكاية (القنفذ صديق الكل) التي قامت فكرتها على أهمية التعاون، وتعليم الطفل أثر التكاتف ومساعدة المحتاجين، وأن السعي إلى تحقيق الأهداف الشخصية ينبغي ألا يمنع من مساعدة الآخرين، خاصة إذا طلبوا منك ذلك، فهذا القنفذ (وئوس) خرج من بيته إلى السوق ليشتري حاجاته، وقد كان في كل مرة يقف ليسانع صديقاً محتاجاً، مبادراً حيناً، ومليئاً النداء حيناً آخر، ففي البداية ساعد الأرنب على قطف الجزرات، ثم السنجاب على حمل الكيس الثقيل، ثم استجاب لنداء القرد حين طلب منه العون في التقاط الموزات، وأخيراً قدّم المساعدة للضفدع في جرّ عربة التفاح وأسدى له نصيحة ثمينة.

(١) انظر: نحو منهج إسلامي لأدب الطفل: ٢٦.

(٢) انظر: علم النفس التربوي: ٧٠.

(٣) انظر: نحو منهج إسلامي لأدب الطفل: ٢٤.

ولتأكيد هذه القيمة التربوية في نفس الطفل وتعزيز أثرها يأتي المشهد الأخير الذي يعود فيه بطل الحكاية إلى بيته يائساً حزيناً بعد أن تأخر عن السوق، ووجد أن الباعة رحلوا، وسلته فُقدت، "وصل القنفذ إلى بيته، يا للمفاجأة الكبيرة!! فقد كان بانتظاره كل الأصدقاء الذين رأهم في طريقه إلى السوق، وفرح أكثر عندما وجد سلته المفقودة وقد مלאها الأصدقاء بما لَدَّ وطاب من الفواكه والخضروات، قال (ريري): كيف ننسك يا (وئوس) وأنت الذي ساعدتنا حين احتجنا مساعدتك"^(١). يتجلى في هذا المشهد الختامي أثر تقديم المساعدة إلى الآخرين، ومشاركتهم همومهم، والوقوف معهم فيما يواجهونه من صعوبات حياتية، وكيف أن الجزء يكون من جنس العمل، واللافت حرص القاصة على تأكيد هذه القيمة الأخلاقية من خلال خطاب الأرنب (ريري) للقنفذ الذي ختم به هذه الحكاية، إذ جاء على صيغة استفهام ينكر به تفاجؤه مما فعل له أصدقاؤه، في إشارة إلى أنه أمر طبيعي غير مستغرب، فمن يساعد الناس ويقف معهم في أزمتهم فإنهم في المقابل يساعدونه ويقفون معه في أزمتهم. إن ترسيخ مثل هذه القيم الأخلاقية في النفوس من خلال الحكايات "تعمل على إصلاح الفرد نفسياً وخلقياً، وتوجهه نحو الخير والإحسان والواجب، وتعمل على ضبط الفرد لشهواته ومطامعه كي لا تتغلب على عقله ووجدانه؛ لأنها تربط سلوكه بمعايير وأحكام يتصرف في ضوءها وعلى هديها، إلا أنه يجب

(١) حكاية (القنفذ صديق الكل): ١٢.

أن ندرك أن هذه الوظائف ليست منفصلة عن بعضها، بل تتداخل وتتكامل وبالتالي تحقق ذاتية الفرد، وتجعله يحس ويستشعر عظمة وقيمة حياته^(١). ومن نماذج الحكايات التي أدت وظيفة تربوية حكاية (بيت الخالة فتفت) التي أكدت على قيمة التعاون بين الأصدقاء، ومساعدة الضعفاء والمحتاجين وكبار السن، ونشر الخير، والاشتراك في الأعمال التطوعية، وإدخال السرور على الحزين والمهموم، والوقوف معه في أزمته وظروفه القاسية، وهو ما برز في هذه الحكاية التي سقطت في بدايتها بيت الفأرة العجوز (فتفت) على رأسها وهي غارقة في النوم، فهبَّ الأصدقاء لمساعدتها حين علموا بما حلَّ بها. وتؤكد الحكاية على هذه القيمة صراحة من خلال الخطاب الذي وجهه القرد (سمسم) للفأرة العجوز بعد أن علم بما حلَّ بها، "وهنا سمع القرد (سمسم) الذي كان متعلقاً بغصن الشجرة بكاءها، وحزن لحالها، وقال: لا تبكي يا خالة (فتفت) فسوف أساعدك في إصلاح البيت، وسوف أطلب من أصدقائي المساعدة أيضاً، فلا تبكي واهدئي أرجوك.. فهدأت (فتفت) وشكرته"^(٢). فالقصة تعرض الحدث بقيمة تربوية اجتماعية، تُفعل فيه الحوار الصادر من الشخصية التي ينبغي أن يتخذها الطفل قدوة في التعامل مع الضعفاء والمحتاجين، وتكمن جمالية النص في الإحساس العاطفي من الطرف الآخر، مما نتج هذا التطمين وتلك التعزية التي تمثلت في ألفاظ مثل (لا تبكي، اهدئي، أساعدك، أصدقائي، المساعدة)، حيث يتولد أثر محسوس في الطفل بقيمة

(١) القيم التربوية في القصص القرآني: ٤٥.

(٢) حكاية (بيت الخالة فتفت): ٤.

اجتماعية إيجابية، ومن خلال ذلك التعاون تُعقد علاقة تفاعلية متبادلة مع الآخر.

وتحضر الوظيفة التربوية في حكاية (شجرة العنب لمن؟) التي تقوم فكرتها على أساس خصام ينشأ بين الأصدقاء الثلاثة حول أحقية كل واحد منهم بشجرة العنب، حتى تحضر الفأرة العجوز (فتفت) لتوجههم على هذه التصرفات، وأنها لا تليق بهم، وتذكّرهم بعهد الصداقة الذي بينهم، كما تبين لهم في الوقت نفسه أن العنب يكفي الجميع، تقول الحكاية: "واحتدّ النقاش بين الحيوانات، وهنا صاحت الخالة (فتفت): سكوت.. سكوت.. فسكت الجميع!! لقد أطرشني صراخكم مع أنّ سمعي ضعيف، ماذا جرى لكم؟ أنتم أصدقاء، فخرجت الجميع، قالت الخالة (فتفت): إن العنب يكفي للجميع، ولا داعي للخصام"^(١).

يسعى هذا المشهد من الحكاية إلى استثارة عقل الطفل، ويحاول أن يرسخ في ذهنه قيمة الصداقة والتعاون من خلال تذكير الفأرة (فتفت) للشخصيات بهذه القيمة التي غابت عنهم في هذا الموقف، وحاولت القاصة رسم صورة قبيحة للأناية التي أحدثت هذا الخصام، إذ صدر عنهم صراخ كاد يطرش سمع الفأرة مع أن سمعها ضعيف، وتمارس القاصة عملها في المتلقي الذي يتماهى معها عبر حضور قيمة الصداقة والإيثار والبعد عن الطمع والأناية، وتتجسد القيمة الأخلاقية في امثال الشخصيات لنصيحة الفأرة واكتشافهم أن العنب يكفيهم، وأنه لم يكن من داع لهذا الخصام، في تعزيز لفكرة أن القصة تتسع

(١) حكاية (شجرة العنب لمن؟): ٧.

للجميع، وهذا التجسيد يترك أثراً في نفس المتلقي لينساق مع القيمة التي رسخها القاص، فجمالية النص لامست قيمة الصداقة بصورة مرئية انفعالية ذات مغزى يخاطب الباطن.

وتحرص القاصة على تضمين حكاياتها مجموعة من القيم الأخلاقية، وصياغتها في قالب فني يتناسب من حيث الشكل والمضمون واللغة مع الفئة العمرية التي ينصوي الطفل تحتها، كقيمة الشكر والتقدير وإظهار الامتنان والعرفان لمن يحسن إلينا ويقدم لنا معروفاً، وهي قيمة تكرر ظهورها في أكثر من حكاية، ففي حكاية (القنفذ صديق الكل) نجد النصوص الآتية: "فشكر (ريري) صديقه (وئوس) على المساعدة).. فشكر (بندش) صديقه على المساعدة.. شكر القرد (قبقب) صديقه على المساعدة..."^(١)، وفي حكاية (بيت الخالة فتفت) نجد النصوص: "فهدأت (فتفت) وشكرته.. فضحكت كثيراً وقالت: أنا يا أحبائي أشكركم كثيراً على مساعدتكم، وضحك الأصدقاء وقالوا لها: لا شكر على واجب"^(٢)، وفي حكاية (رحلة بالون لولو) التي تقول: "شكرت (لولو) البطة وقررت الاستمرار في البحث"^(٣).

إن تكرار حضور هذه القيمة في مثل تلك المشاهد المتنوعة يسهم في تأكيدها وترسيخها في ذهن الطفل، ويدعوه ذلك إلى التمثل بها في المواقف المشابهة، كما "تعمل بشكل ملحوظ على تحفيز مجموعة من المشاعر المتباينة

(١) حكاية (القنفذ صديق الكل): ٥، ٦، ٨.

(٢) حكاية (بيت الخالة فتفت): ٤، ١٢.

(٣) حكاية (رحلة بالون لولو): ٩.

لدى المتلقي، وتثير في ذهنه مزيداً من الصور والتداعيات المتداخلة، التي تترسخ في وعيه، وتتشربها ذاكرته"^(١)، مما يمكنه في الوقت ذاته من التواصل والتآلف وقبول تلك القيمة.

ومن الصفات التي دعت إليها القاصة من خلال حكاياتها النظافة الشخصية والاهتمام بالمظهر من جميع النواحي، وقد برز ذلك من خلال حكاية (أنا ألعب معك) التي قامت فكرتها على تنبيه الأرنب (ريري) للذب (دنفش) بتقصيره الشديد في نظافته الشخصية، بدءاً من رائحته النتنة، مروراً بأسنانه الصفراء، وانتهاءً بأظافره الطويلة، وفي كل مرة يوجهه إلى طريقة التنظيف، فنجد في الحكاية هذه الأحداث: "وقال للذب (دنفش): اقفز في النهر واستحم.. خرج الذب من النهر نظيفاً.. خذ فرشاة الأسنان هذه والمعجون، نظّف بهما أسنانك كل يوم مرتين، نظّف الذب (دنفش) أسنانه وأصبحت نظيفةً لامعة.. فأعطاه (ريري) قلامة أظافر.. وبعد أن أصبح (دنفش) نظيفاً وذا رائحة طيبة، وأسنانه بيضاء، وأظافر يديه مقلّمة.."^(٢).

وقد أسهمت عبارات التنفير والاستقذار التي جرت على لسان الأرنب في تعميق هذه الصفة في نفس الطفل وضرورة الاهتمام بها، مثل: "إن لك رائحة لا تطاق.. لقد أربعتني أسنانك، إنها صفراء، هذا لا يطاق.. هذا لا يطاق أبداً، انظر إلى أظافرك، إنها طويلة جداً"^(٣)، فضلاً عن طرافة السياق الذي

(١) باشلار والثقافة العلمية: ٥٠.

(٢) حكاية (أنا ألعب معك): ٦-١١.

(٣) المرجع السابق: ٥-١٠.

جاءت فيه هذه الإشارات التربوية، فالدب كان غاضباً من الأرنب الذي أفسد عليه نومه، وكلما اقترب منه ليهجم عليه يكتشف الأرنب فيه صفة قبيحة، فينبهه عليها، ويوجهه إلى تغييرها، فيمثل الدب وينسى أمر الهجوم في كل مرة، حتى يتغير شكله فيؤثر ذلك حتى على سلوكه، ويتحوّل من حال العدو الشرس إلى الصديق الأليف، وهو أسلوب من شأنه أن يجبّب الطفل في هذه الصفة ويقرّبه إليها، لما يجده فيها من آثار حسنة حين يتفاعل مع الآخرين.

ومن الوظائف التربوية التي تؤديها الحكايات تعزيز القيم المعرفية، فقصص الأطفال تحمل كثيراً من المعلومات، وهي أشبه بكتاب ثقافي بهيج، يخلّق معه الطفل، ويمتصُّ من رحيقه زاداً معرفياً ينمي عقله، ويمنحه قوة، ويصّره بالحقائق العلمية، فتتوثّق العلاقة بين العلم والفن، بصورة متحركة حيوية؛ لأنّ "النص العلمي قابل للتحوّل إلى أدب، والنص ذا المنحنى الأدبي قادر تماماً على حمل -أو التعبير عن- المعرفة، وإذا بقي النص قادراً على تحريك مشاعرنا، وعلى تعريفنا بالعالم، فلأنه يضع المعرفة ضمن شكل خاص به"^(١)، "فمن طريق القصة يتعلم الكثير من المعارف والمعلومات والحقائق والمفاهيم وخصائص الأشياء وقوانين الطبيعة والحيل المختلفة التي يمكن أن يتخذها الإنسان للنجاة من الأخطار والمآزق"^(٢).

ولأن القاصة اختارت الغابة والحيوانات مسرحاً لأحداث الحكايات فطبيعي أن تدور المعلومات في هذا الحقل المعرفي، ولعل حكاية (شيء واحد يجمعنا)

(١) جماليات الصورة: ١٥٤.

(٢) نحو منهج إسلامي لأدب الطفل: ٢٦.

من أبرز النماذج التي ضمّنتها القاصة حمولة معرفية تتناسب مع هذه الفئة العمرية، فالحكاية تقوم على فكرة المقارنة بين الفيل الصغير والضفادع الثلاثة، ويتأسس الحوار بين الفريقين على التنافس في ذكر المميزات التي يتفوق بها كل واحد منهما على الآخر، فتكشف الأحداث عن بعض صفات الفيل التي تميزه عن غيره من الحيوانات، فهو ضخّم جداً وثقيل الوزن، يصدر صوتاً عالياً عن طريق النفخ بخرطومه الذي يستطيع به أن يسحب كمية كبيرة من الماء، أما الضفادع فهي حيوانات صغيرة، لها صوت مميز وقوي، ماهرة في القفز، يمكنها البقاء في الماء فترة طويلة، وفي النهاية يشتركان في كونهما من الحيوانات الأليفة التي يحبها الأطفال، وهكذا تتجلى في أحداث الحكاية وحواراتها كثير من المعارف والمعلومات عن هذين الحيوانين، فيخرج الطفل من الحكاية بحصيلة ثقافية ومعرفية مصحوبة بالمتعة والتسلية والتشويق.

وفي الحكايات مجموعة من الأحداث والمشاهد والحوارات التي أودعت فيها القاصة كمّاً من المعلومات والمعارف التي تنمي ثقافة الطفل تربوياً، ففي حكاية (بيت الخالة فتفت) يأتي السرد: "بدأ الأصدقاء الأربعة بالعمل، (سمسم) تعلق بالشجرة وأخذ يصلح السقف، وكان (سنجوب) يساعده؛ لأن الاثنان يستطيعان التسلق"^(١)، وفي حكاية (عربة لصغار الغابة) يقول النص: "وبدأ الثلاثة بالعمل، ولأن الدب قوي ويملك عضلات بدأ بتقطيع الخشب بما يناسب طول العربة"^(٢)، وفي حكاية (رحلة بالون لولو) تخاطب القطة (لولو) القنفذ

(١) حكاية (بيت الخالة فتفت): ١٠.

(١) حكاية (عربة لصغار الغابة): ٧.

بقولها: "كم أنت طيب أيها القنفذ، أنت تحب أن تلعب، ولكن ليس مع بالون تؤذيه شوكاتك"^(١)، وفي حكاية (شجرة العنب لمن؟) تؤكد البلبلة (زينة) أحقيتها بشجرة العنب بقولها: "بل إنها شجرتي، فأنا كل صباح أقف على أغصانها وأغرّد حتى تتفتح أوراقها الخضراء"^(٢).

تسعى القاصة من خلال هذه النماذج وغيرها إلى إعطاء الطفل جرعات ثقافية ومعرفية عن الحيوانات وبعض ما تتميز به من خصائص وسمات، مما يمنحه قدرة على الموازنة والتحليل والتفسير والتمييز، وتلّس نقاط الاتفاق والاختلاف، ومعرفة أن لكل كائن خصوصية تميزه عن غيره، وبهذا التأثير المزدوج تؤثر القصة تأثيراً توجيهاً يرتفع بقدر ما تكون طريقة أداء الراوي بليغة ومؤثرة، وبقدر ما تكون المواقف داخل القصة عامة وليست فردية أو عارضة^(٣).

وتحمل الحكايات مجموعة من المعارف المتصلة بالحياة، سعت القاصة إلى عرضها بأسلوب ممتع وطريف، يساعد الطفل على استيعابها بصورة غير مباشرة، كمسألة التوازن^(٤) التي كانت فكرة حكاية (نزهة بحرية. ولكن!)، وإمكانية تحويل العنب إلى مربى أو زبيب^(٥) التي أشارت إليها حكاية (شجرة العنب لمن؟)، وضرورة وجود العجلات لتحريك العربة^(٦) التي جاءت في حكاية

(٢) حكاية (رحلة بالون لولو): ١٢.

(٣) حكاية (شجرة العنب لمن): ٦.

(٤) انظر: نحو منهج إسلامي لأدب الطفل: ٢٥.

(٥) انظر: حكاية (نزهة بحرية. ولكن!): ٥-١٢.

(١) انظر: حكاية (شجرة العنب لمن): ٩.

(٢) انظر: حكاية (عربة لصغار الغابة): ٧-٩.

عربة لصغار الغابة)، وغيرها من معارف ثقافية عامة بسيطة تتناسب مع الفئة العمرية المستهدفة من هذه السلسلة. وقد تمكنت القاصة من توظيف هذه الحكايات في تأكيد هذه القيم التربوية والأخلاقية والعلمية مستثمرة العناصر المشوقة التي تحتويها الحكاية، لتتحد مع بعضها البعض في اتساق وتركيب عجيب، يضيف طابع تشويق يجذب الصغير والكبير، مؤثراً بذلك في عواطفه وانفعالاته وعملياته العقلية، ودافعاً بعد ذلك لمعينة الأحداث المتطورة، وتقليد الشخصيات المتعددة في الحياة اليومية الواقعية التي يمر بها ذلك الطفل، خاصة إذا كانت تعيش في أوضاع متشابهة لمجريات القصة المقروءة وأحداثها.

ب- الوظيفة النفسية:

تتأثر النفس البشرية فتبدع، "ومن الصعوبة أن يتشكّل أدب دون أن يكون الأدب جزءاً أو بعضاً من نفس صاحبه أو أحاسيسه بما حوله..، وهذا يعني ببساطة أن الإنتاج الأدبي هو أولاً وقبل كل شيء إنتاج نفس بشرية لها توازنها ورغباتها ووعيتها وطرائقها في التفكير والمعالجة"^(١). وقصص الأطفال "تُستنتق بمحدّدات جمالية، تتسرّب خفية إلى نفس المتلقي الصغير، فيتعايش معها، في خلق تصورات تحمل طابع الانفتاح على الذوات، فهو عبور من غير المرئي إلى المرئي، في نسق حركي يلوذ بالحدسية، التي تحدث أثراً متلبساً بردة فعل تلقائية"^(٢)، ويكشف عن هذه الانفعالات من خلال نتائج علم النفس، الذي يحاول الكشف عن القوانين والمبادئ التي تفسر العلاقات الوظيفية القائمة بين

(٣) مناهج النقد الأدبي: ٥٣.

(١) جمالية المكان في قصص الأطفال: ٢٨٢.

العوامل المتفاعلة والمتداخلة في أي موقف سلوكي، وهو في ذلك يهدف إلى فهم السلوك، والتحكم فيه، والتنبؤ به^(١)، فوعي القاص بدلالة كل انفعال يعطي إشارة بتغير حيوية النص، ويعزز شدة التفاعل وتوتره.

وسأشير هنا إلى بعض النصوص التي أدت هذه الوظيفة من خلال الانفعالات النفسية التي يكون لها دور مؤثر في توجيه السلوك وإعادة التوازن النفسي، إذ الانفعال "كل حالة اضطراب، وتغيير في الكائن الحي مصحوبة بإثارة وجدانية، تتميز بمشاعر قوية، واندفاع نحو سلوك ذات شكل معين، إنه إذن حالة شعورية، وسلوك حركي خاص بالنسبة للشخص نفسه، هي حالة مشاعر ثائرة، واضطراب للمشاهد الخارجية في النشاط العضلي والغُدّي، حيث يُرى انقباض اليد، وتقطيب الجبين، واحمرار العينين، واتساعهما، أو دموع الحزن، أو سماع أصوات ضحكات المرح"^(٢).

فمن تلك النماذج ما ورد في المشهد الأخير من حكاية (عربة لصغار الغابة)، تقول القاصة: "وفي النهاية كان يوم الافتتاح، وركب الأطفال في العربة وقد أخذوا معهم بالونات ملونة احتفالاً بها، وجرّهم الأرنب بكل سهولة وهو يغني وهم يرددون معه، وكان الجميع سعداء بالعربة الجديدة"^(٣)، يتكئ النص على محسوسات بصرية مفعمة بمشاعر وجدانية، توحى بالألفة المتحققة في وسط هذه العربة التي كان الأطفال ينتظرونها بشغف منذ بداية الحكاية، ويحمل

(٢) بنية الشكل الجمالي: ٧٧.

(٣) علم النفس المعاصر: ١٥٤.

(١) حكاية (عربة لصغار الغابة): ١٢.

المشهد خفقات من السعادة والفرح، وتدعو الطفل إلى الشعور بها وتجسيد حضورها من خلال مشاركة هؤلاء الأطفال فرحتهم العارمة بهذه الجولة الممتعة في أرجاء الغابة، في انفعال نفسي داخلي تُرجم إلى تفاعل وتجسيد لصورة تحمل على التأمل في تفاعلية الحدث مع الطفل، والكاشفة عن تكيّفه النفسي، ولذا تعدّ العربة في هذا المشهد الختامي - بما يحمله من مشاعر فياضة بالسرور والانبساط - مكاناً "مجدداً للطاقة، فهو مليئٌ بالحركة والحرية واللطافة والتنفيس والتخاطب مع الآخر...؛ لأن القاص يزعم في داخلها حيوات تتوزع على أرضيتها، وتظهر بأنساق توليفية، يتوارى خلفها رؤى حدسية تنمو في ذات الطفل"^(١).

وقد جاءت في حكايات السلسلة مجموعة من المشاهد والمواقف لتلامس المشاعر، بإنتاج لغوي يناسب المرحلة التي يعيشها الصغير، لتحقيق انفعالاً تجسده اختيارات القاصة، ومن ذلك ما جاء في حكاية (نزهة بحرية. ولكن!) حين انقلب الزورق من جانب الدب لثقل جسمه وهو "لا يعرف ماذا جرى سوى أنه بقي وحده في الزورق وقد غطس الزورق من جانبه، حزن (دبشي) وقال: أنا أسف يا أصدقائي، فأجابه (لبلب): لا بأس فنحن في فصل الصيف، المهم هنا هو كيف سنركب في الزورق، فكر الثلاثة، ثم اقترح (سنجوب) فكرة قائلاً: سنتنزه نحن أولاً، ثم تأخذ أنت الزورق وتتنزه لوحده. دمعت عيناه"^(٢). نلاحظ القاصة هنا تشير إلى حزن الشخصية الرئيسة الدب (دبشي) بوصفه

(٢) الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري: ١٥٢.

(١) حكاية (نزهة بحرية. ولكن!): ٥، ٦.

انفعالاً ذاتياً من خلال شعوره بأنه السبب الرئيس في هذه المشكلة التي يعاني منها الأصدقاء، وإيمانه التام بأنه أفسد هذه النزهة البحرية التي ستكون ممتعة وسعيدة لولا ثقل جسمه، وزاد من حزنه عدم قدرته على تقديم الحلول وعجزه عن إصلاح الأمور، وما تسبّب به من سقوط أصدقائه في النهر إلا دليل على ذلك.

وحين قدّم أسفه للأصدقاء وحاول (للبلب) تعزيته والتخفيف عنه من خلال التهوين مما تسبّب به جاءت فكرة (سنجوب) لتزيد من حزنه، وتدفعه إلى التعبير الجسدي وهو البكاء، لشعوره بالوحدة، وعدم قدرته على مشاركة أصدقائه الاستمتاع بهذه النزهة التي كان متفقاً عليها ومخططاً لها منذ بداية الحكاية، وهو ما يدعو الطفل إلى مشاركة الشخصية الرئيسة هذا الشعور الحزين، ومعايشة هذا الموقف الذي تسبب بحزنها وبكائها، ليحاول البحث مع الأصدقاء عن حلول تعالج هذه النفسية المتألّمة العاجزة، ويتقرب مع الأحداث والمشاهد القادمة ما يفك هذه الأزمة المعقدة.

ومن مشاهد الحكايات التي لامست المشاعر وحاولت التفاعل مع المتلقي مشهد الفأرة (فتفت) حين سقط بيتها فوقها وهي نائمة، "صحت الفأرة (فتفت) من نومها فزعة، فقد سمعت صوتاً يصدر من سقف بيتها، وسقطت بعض الأحجار والقش على رأسها، فأسرعت وأخذت عصاها، وخرجت من البيت راكضة باتجاه الغابة وهي تصيح: الحقوني وقع بيتي، يا ويلي.. مسكينة فتفت، فقدت بيتها وهي فأرة كبيرة السن، لا تستطيع بناء غيره، فجلست

تبكي بالقرب منه"^(١). يتجه هذا النص إلى وصف شعور الفأرة (فتفت) بعد فقدانها لأغلى ما تملك، وهو بيتها الذي يؤويها ويحميها، فهي (مدعورة) و(مسكينة) و(كبيرة السن) و(لا تستطيع بناء غيره) و(جلست تبكي بالقرب منه)، هذه العبارات تحاول الكشف عن الشعور النفسي لحظة سقوط البيت وبعده، إنه شعور يعكس حالة الخوف المفاجئة التي سيطرت عليها بعد أن كانت نائمة مطمئنة، والقلق من المستقبل والمصير من التشرذم والضياع، "فالخوف والقلق هما بهذا المعنى حالتان تستبعد إحداهما الأخرى؛ لأن الخوف هو إدراك للمتعالى من دون تفكير، بينما القلق هو إدراك انعكاسي للذات، كل واحد منهما يولد من تدمير الآخر"^(٢).

فالخلفية النفسية لهذا المشهد أنتجت وظيفة لتقرب الحالة الشعورية التي قد تشترك فيها تجربة المتلقي، وتوجهه لمتابعة السلوك الذي يتخفى خلفه مشاعر تدل على شدة التوتر النفسي، فيستجيب لها، ويربطها بتجاربه السابقة عن الخوف، فيتحسس مشاعر الألم تسري في داخله، ويحاول إيجاد حل لهذا القلق، فهذا الشعور المسقط في النص عاشته القاصة في لاوعيتها، وجسدته بقوة انفعالية لتعطي إدراكاً توعوياً للطفل القارئ.

وفي مشهد من مشاهد حكاية (أنا ألعب معك) تصور القاصة الحالة الشعورية للدب (دنفش) بعد أن تسبب الأرنب (ريري) بإيقاظه من نوم عميقٍ وحلمٍ وجميل، ويمهّد السرد لهذه الحالة بوصف حال الدب الذي "كان نائماً

(١) حكاية (بيت الخالة فتفت): ٢-٤.

(٢) الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري: ١٥٢.

نومة عميقة يلحم فيها بالعسل، وصوت الأرنب (ريري) كان قد أزعجه وقطع عليه حلمه العسلي. وقف الدب (دنفش) وصرخ بوجه الأرنب: هاها، وجدتُ مَنْ أيقظني من نومي، سوف ألقنك درساً لن تنساه، وتقدّم نحو الأرنب (ريري) خطوتين إلى الأمام، وهنا ارتجف (ريري) خوفاً ورجع خطوتين إلى الوراء" (١).

تتجلى في هذا المشهد مشاعر الغضب والانفعال التي صدرت من الدب بسبب انزعاجه من غناء الأرنب، إذ كان في حالة من الاطمئنان والسكون، منفصلاً عن واقعه، يعيش في عالم من الخيال اللذيذ، ورغم أن النص لم ينص صراحة على وصف مشاعر الدب إلا أن سياق المشهد يدل على شدة انفعاله الشعوري، خاصة مع تحول حالته من السكون إلى الانزعاج، وقد استعانت القاصة في رسم هذه الحالة النفسية بالتعبير عن شدة ارتفاع صوته من خلال توظيف الفعل (صرخ)، وبوصف مشهد بصري يصور ردة فعله: (وتقدّم نحو الأرنب ريري خطوتين إلى الأمام)، وآخر مسموع يتضمن التهديد والوعيد: (هاها، وجدتُ مَنْ أيقظني من نومي، سوف ألقنك درساً لن تنساه)، وقد تظافت هذه الآليات في إيصال هذا الانفعال الشعوري المتمثل في الغضب الشديد إلى الطفل ومشاركته هذه الحالة النفسية.

إن مثل هذه المشاهد النفسية تساعد المتلقي الطفل على الاندماج مع الأشخاص "من خلال عرض المظاهر الملموسة للخير والشر، واكتشاف أبعادها ومعانيها، فإن الطفل يتوحد مع شخصيات القصة القريبة من شخصيته، ومن

(١) حكاية (أنا ألعب معك): ٣، ٤.

خلال تفاعله معها سوف يكتسب العديد من الخبرات"^(١). فتتحقق الوظيفة النفسية من خلال المواقف التي تتشكل من مثيرات خارجية، تدركها الذات، وتثير في المتلقي تمثلاث مشاهجة لها، من خلال تجاربه الشعورية.

ج- الوظيفة الجمالية:

يتشكّل وعي الطفل جمالياً عندما يكبر ويستكشف العالم الآخر من خلال قراءة القصص التي تناسب تصوراتهِ، "حيث يصبح الطفل قادراً على التذوق أو الشعور أو الانتباه إلى القيمة الجمالية، أو الكيفية التشكيلية التي تتوحد في شيء ما، سواء أكان طبيعياً أو عادياً أو عملاً فنياً"^(٢). وقد تصدّر الاهتمام باللغة والصور الفنية المناسبة للعمر الطفلي اهتمام بعض صنّاع العمل القصصي، وتعدّ هذه اللغة في تشكيلاتها استفزازاً للمتلقي يُسمّى دوماً بالجمالية، وهذا يخلق نوعاً من التواصل بين النص والمتلقي^(٣)، ولهذا يعتمد بعض كتّاب القصة إلى فتح عين الطفل ومخيلته على صور متعددة من خلال اللغة التي تحمل الدلالات الجمالية، فهي وظيفة جمالية تخلقها الصورة.

ويهدف الجانب البلاغي في القصص إلى التأثير في عقول الأطفال، وتكثيف الإيحاءات التي تنمّي الجانب العاطفي والتربوي، ولهذا يلجأ القاص إلى لغة أدبية مكثفة؛ بهدف التأثير في المتلقي، على أننا لا نجد الكثير من الصور البيانية في قصص الأطفال لصعوبة فهمها واستيعابها، غير أنهم يشعرون

(١) الطفل العربي: الواقع والطموح: ١٩٦.

(٢) انظر: دور الكلمة في اللغة: ٣٥.

(٣) بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة: ٨٧.

بوقع الكلمات وإيجاءاتها، ومن ثم يتأثرون بها ويتعلمونها ويتحدثون بها، فترفع بذلك من مستوى فهمهم وزيادة مخزونهم اللغوي والجمالي، وتلك اللغة البيانية "تقوم على أساسين؛ الأساس الأول يتعلق بالحب وما ينشأ حوله من صور السعادة والحبور، والأساس الثاني يختص بالعدوانية وما يتولد عنه من صور الحقد والاستفزاز"^(١)، فتعرض اللغة صوراً على الطفل المتلقي، ويستجيب لها، تدفعه إلى ترتيبها، ليربط الصورة الأصلية بالمؤلفة، المرتسمة في المخيلة، وفق إطار التناسب والتجانس.

ومن النصوص التي سعت إلى تأدية هذه الوظيفة الجمالية في السلسلة ما جاء في حكاية (أنا ألعب معك) حين وُصفت حالة الاطمئنان والسكون للدب (دنفش) قبل أن يوقظه الأرنب (ريري) بصوت غناؤه، يقول السرد: "بينما الدب (دنفش) فقد كان نائماً نومة عميقة يحلم فيها بالعلس، وصوت الأرنب (ريري) كان قد أزعجه وقطع عليه حلمه العسلي... خرج الدب من النهر نظيفاً، وتذكر كيف أن (ريري) أيقظه من نومه العسلي"^(٢). تتجلى في هذا النص بعض العبارات التي عمدت فيها القاصة إلى الانزياح الأسلوبي سعيًا إلى إنتاج لغة فنية تصويرية تسهم في أداء وظيفة جمالية تفتح للطفل آفاقاً من الخيال المحبب، فقد وصف السرْد نومة الدب بأنها (عميقة)، ووصف (حلمه) بأنه (عسلي)، ثم وصف (نومه) بالوصف نفسه، ففي الصورة الأولى كناية عن بلوغه الغاية في السكون والاطمئنان، ووصوله إلى أقصى درجات النوم

(٢) نظرية الخيال عند غاستون باشلار: ٢٦١.

(١) حكاية (أنا ألعب معك): ٣، ٨.

الاسترخاء والراحة، وتحمل الصورتان الأخيرتان تأكيداً لدلالات التلذذ بالنوم وشدة الانفصال عن الواقع، والعيش في عالم خيالي جميل، واختيار العسل لوصف النوم والحلم به لأنه الأكل المفضل لديه، وهو الذي كان يحلم به في أثناء هذا النوم.

إن التعبير عن الأحداث بهذه اللغة الجمالية يسهم في تكتيفها، كما تساعد على التمهيد اللازم لتصاعدها في المشاهد القادمة، فغضبُ الدب وانفعاله النفسي الشديد ورغبته في الهجوم على الأرنب والانتقام منه لم يكن بسبب غنائه وإزعاجه فحسب، بل بسبب حالة الدب حينها أيضاً، هذه الحالة التي بالغ السرد في وصفها بالسكون والراحة والانفصال عن الواقع والعيش في عالم مغاير ممتع مع أكله المفضل، مما سوّغ ردّة الفعل هذه وعدم قدرته على تجاوزها، وهو ما أدّاه السرد بهذه اللغة الجمالية التعبيرية التي اعتمدت على الخيال، فالطفل "له القدرة على تلقي أعلى درجات البلاغة في لغة القرآن حفظاً وفهماً متدرجاً، ونطقاً وقراءة"^(١)، والخيال "أحد أهم عناصر أدب الطفل"^(٢)، ولذا فإن على كُتّاب قصص الأطفال أن يوغلوا في صقل عقل الطفل ومدّه بالخيال الملائم لعمره وعقله، ولهذا دور كبير في النمو العقلي للطفل، فنحن نريد له أن يكتشف بنفسه ويتخيل بدلاً من التقرير والمباشرة، "فقد توصل الباحثون إلى أن الخيال ضرورة من ضرورات الإبداع، وهو الخطوة السابقة لكل بحث علمي

(١) في أدب الطفل المعاصر: قضاياها واتجاهاته ونقده: ١٢٩.

(٢) انظر: المرجع السابق: ١٢٢.

أو اجتماعي، ومن ثم يجب أن نعترف به وننميه، بل ونعتز به على أنه ضرورة من ضرورات عصرنا"^(١).

ومن المشاهد التي أدت فيها لغة الحكاية وظيفية جمالية ما جاء في حكاية (القنفذ صديق الكل)، حين "واصل (وئوس) السير، وفجأة سقطت على رأسه موزة!! آخ.. آخ!! صاح. هبط القرد (قبب) من الشجرة واعتذر من صديقه لأن الموزة سقطت من يده صدفة، فقال (وئوس): أحمد الله أنها ليست جوزة هند، وضحك الاثنان"^(٢). يستثمر السرد هذا الحوار القصير بين القنفذ بطل الحكاية والقرد لإضافة نوع من البهجة والدعابة في هذا المشهد، فالقنفذ سعى من خلال ردة فعله إلى تهوين أمر سقوط الموزة فوق رأسه بعد اعتذار القرد، ومع أنه كان بالإمكان عرض هذا الموقف بصورة عادية، كأن يقول مثلا: لا عليك، أو يصرح له بأنها لم تسبب له ضررا، إلا أن العبارة التي اختارها السرد على لسان القنفذ تحمل جمالية تتمثل في الكناية عن خفة ثمرة الموز وليونته وعدم تضرره من سقوطها فوق رأسه، والتهوين من شأن الحادثة، وجبر خاطر القرد، وقبول اعتذاره بنوع من الدعابة والمزاح، وفي هذا الأسلوب تحريك لذهن المتلقي الطفل، واستثارة لتفكيره، خاصة أن السرد أخبر بعدها أن الاثنان ضحكا بعد العبارة، وهذا يدعوه إلى طرح مجموعة من التساؤلات: ما سبب نطق القنفذ بهذه العبارة في هذا الموقف؟ ولماذا اختار هنا جوزة الهند تحديدا؟

(٣) في أدب الأطفال: ١٠٣.

(٤) حكاية (القنفذ صديق الكل): ٧.

ولماذا حمد (ونُوس) الله ﷻ أن الذي سقط فوق رأسه ليس هذه الثمرة؟ وما الذي يمكن أن يحدث لو كانت جوزة الهند؟

ومن التقنيات الجمالية التي استخدمتها القاصة في الحكايات تقنية التكرار الذي وظفته في السرد بوصفه أسلوباً تعبيرياً "يصور انفعال النفس بمثير... واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان"^(١)، ويمكن التمثيل على هذه التقنية بعدد من المشاهد في حكاية (شيء واحد يجمعنا)، تقول الحكاية: "وهنا نفخ الفيل بخراطومه، جعل الضفادع تهرب كلٌّ في جهة وهي تصيح: زلزال زلزال زلزال.."^(٢)، وفي مشهد آخر تفتخر الضفادع بأنها قادرة على ركوب الأرجوحة، وحين ركبها الفيل انكسر جذع الشجرة، "وهربت الضفادع كلٌّ في جهة! تصيح: النجدة النجدة النجدة. فقالت الضفادع: نحن نقفز ونقفز ونقفز.. قال الفيل: أنا أيضاً أستطيع القفز والنط... والمعتاد هربت الضفادع كلٌّ في جهة وهي تصيح: انخيار انخيار انخيار"^(٣)، وفي مشهد أخير تفتخر الضفادع بقدرتها على البقاء في الماء طويلاً، فسحب الفيل الماء بخراطومه حتى جف النبع، وحين رآها حزينة "قرّر إرجاع الماء، ولكن الذي حصل جعل الضفادع تصيح: فيضان فيضان فيضان"^(٤).

يتكئ السرد في هذه المشاهد على الحوار بين الفريقين اللذين اعتمدا على تقنية الحجاج في محاولة منهما لإقناع الآخر أنه الأفضل والمتفوق، من خلال

(١) التكرير بين التأثير والمثير: ١٣٦.

(٢) حكاية (شيء واحد يجمعنا): ٤

(١) المرجع السابق: ٥، ٧.

(٢) المرجع السابق: ٩.

الكشف عما يتسم به جنسه من مميزات خاصة به دون بقية الحيوانات، وقد أجرى السرد على لسان الضفادع ألفاظاً مكررة في نهاية كل مشهد من هذه المشاهد، حيث كانت تحاول في كل مرة إثبات تفوقها، من خلال بيان قدرتها على فعل بعض الأمور، وحين يقابلها الفيل بردة فعل فيها شدة وقوة نظراً لحجمه الكبير في مقابل حجمها الصغير يعتريها الخوف والذعر، فتأتي بهذه الألفاظ المكررة التي تفصح عن حالتها النفسية، ومدى خوفها من هذه التصرفات المتهورة التي تصدر عن الفيل، مع ما فيها من تأكيد للضرر الذي أحدثته في ذلك الموقف، وتنبه لبقية الحيوانات الصغيرة أن تأخذ حذرهما من نتائج تلك التصرفات.

واللافت أن بعض دلالات الألفاظ المكررة تدور حول الكوارث الطبيعية: (زلزال)، (فيضان)، (انهيار)، ولعل القاصة عمدت إلى ذلك لبيان المفارقة بين الفيل والضفادع، فما يصدر عن الأول لا يكون طبيعياً للثاني، في إشارة إلى مدى الاختلاف والتفاوت بين الحيوانات، مما يدعو الطفل إلى البحث عن ذلك الشيء الذي يجمعها كما أشار إلى ذلك عنوان الحكاية، فضلاً عن إثراء معجمه اللغوي، وإثارة تفكيره وخياله في تصور وقع أفعال الفيل تجاه الضفادع. كما يؤدي تكرار لفظة (النجدة) الوظيفة الجمالية نفسها، إذ تشي بحجم الذعر ومدى الرهبة التي أصابت الضفادع حين انكسر جذع الشجر وسقط الفيل، في إشارة إلى حجمه الكبير واحتمالية ضررهم منه لو وقع عليهم، أما تكرار لفظة (نقفز) فقد أرادت بها الضفادع في حوارها تأكيد التفوق على الفيل وإثبات الأفضلية لها، فضلاً عن وصف طريقة المشي وطبيعته، فالتركيز

على كلمات معينة يلفت النظر إلى كونها المفاتيح للكشف عن الدلالات والرسالة التي يريد المبدع إرسالها إلى المتلقي.

إن مثل هذه النماذج وغيرها تنمي ذوق الطفل ومشاعره، والخيالات عموماً "تنقل الطفل إلى آفاق رحبة، شريطة أن تكون تلك الخيالات مستندة إلى حواس الطفل، ومرتبطة بالخبرات التي عاشها حتى تنمي في الأطفال الإيجابية وروح الابتكار، ومواجهة المواقف وحل المشكلات"^(١)، وقد تميزت اللغة الفنية الجمالية في السلسلة بـ"البعد عن التعقيد الفني المركب في بناء عناصر النص الأدبي، وملاحظة الإدراك العقلي لدى المتلقي الطفل وفقاً لخصائص نموه"^(٢).

(١) أدب الطفل العربي: دراسات وبحوث: ٢٣٠.

(٢) في أدب الطفل المعاصر: ٣٢.

خاتمة

سعت الدراسة إلى الكشف عن بعض جماليات القص وإبداعات السرد في مجموعة قصصية من قصص الأطفال، إذ حاولت أن تقدم رؤية تحليلية لهذه النصوص التي وجهتها المبدعة إلى الفئة العمرية من ٤-٨ سنوات، وتلمس مواطن الجمال والتأثير فيها، من خلال الوقوف عند عدد من زوايا هذه المجموعة القصصية، وخرجت الدراسة بعدد من النتائج أحسبها مهمة، لعل من أبرزها ما يأتي:

١- لقصص الأطفال أهمية لغوية من خلال تنميتها لثروته اللغوية وتنمية لسانه، وأهمية تربوية من خلال بناء شخصيته، ومعالجة السلوكيات الأخلاقية غير السوية التي يكتسبها، وأهمية دينية، حيث تميز بين الخير والشر، وبين القيم الإيجابية والقيم السلبية، وأهمية فنية جمالية بتنميتها ملكة الطفل الذوقية من خلال التعبير باللغة والرسم عن أفكاره وإحساسه بجمالياتها، وتغذية ميله الفطري إلى المتعة الفنية.

٢- أولت القاصة اهتماماً لافتاً بأغلفة حكايات السلسلة مدونة الدراسة، من خلال اختيار الرسوم المناسبة، والألوان المتناسقة، والخطوط المميزة، مما منح الغلاف وما تضمنه من عنوان تشكياً بصرياً مشوقاً وجميلاً، يشد انتباه الطفل، ويلفت نظره إلى هذه الحكايات، ويغريه بقراءتها ومعرفة أحداثها، فالمكونات البصرية للعبات جاءت مشوقة جاذبة من حيث طريقة رسم الحيوانات وأجزاء الغابة، وتوزيع الألوان في الغلاف، واختيار المشاهد الرئيسة في القصة، كما أجادت القاصة في اختيار نوع الخطوط وطريقة

رسم الحروف التي تنسجم مع أطفال هذه المرحلة.

٣- جاءت جميع عناوين السلسلة مختصرة من ثلاث كلمات مع استيفائها الدلالة، كما جاءت مصدرة بأسماء معظمها نكرات، وهو ما يتناسب مع الفئة العمرية المستهدفة، وحرصت القاصة على صياغة العناوين بصورة جاذبة تمنحها نوعاً من التشويق والترقب وإثارة التساؤلات لمعرفة مضمونها وأحداثها، معتمدة في هذه الصياغة على أحد أركان القصة، كالحديث الرئيس أو الشخصية الرئيسة أو الفضاء المكاني، وقد تعتمد أحياناً على ركنين أو ثلاثة في تشكيل عنوان الحكاية.

٤- اكتفت القاصة في جميع الحكايات بعنوان رئيس دون عنوان فرعي، كما جاءت العناوين أدبية تعيّن الموضوع الرئيس للقصة تعييناً مباشراً، متناسبة مع أحداثها ودالة على تحولاتها، سوى واحد توقفت عنده وبينت ما فيه من عدم الدقة في الإشارة إلى المضمون.

٥- حرصت القاصة على حضور المؤشر الأجناسي في الغلاف، وعلى ربط الجنس الأدبي بالطفل بعبارة صريحة مع وجود العديد من القرائن الدالة، كما ضمّت الواجهة الداخلية للغلاف الخلفي تفصيلاً أوسع عن هذا المؤشر، من خلال بيان طبيعة هذه الحكايات ووظيفتها وملتقيها وما تتميز به.

٦- جاءت افتتاحية الحكايات بنمط واحد وهو النمط السردى بضمير الغائب، وهو الأنسب لهذه المرحلة العمرية من المتلقين، مع التنوع في أنماط الافتتاحيات بطرائق تراعي الجوانب التي من شأنها أن تشد الطفل إلى محاولة

سبر أغوار الأحداث بأناة واستمتاع وتشويق.

٧- صاغت القاصة جميع أحداث الحكايات على نسق التتابع، واشتملت كل حكاية على حدث بسيط لا تعقيد فيه، وجاءت الأحداث مرتبةً ترتيباً منطقياً، تتصاعد حتى تصل العقدة ثم يأتي الحل، عدا حكاية واحدة افتتحت بالعقدة، كاسرة النهج المتعارف عليه في بناء الأحداث.

٨- اختارت القاصة الحيوانات بوصفها شخصيات لحكاياتها تفاوتت في كثرة الحضور، ولم تستخدم من الجمادات سوى شخصيتين، وعمدت إلى تقديم شخصياتها تقديماً بسيطاً لا تعقيد فيه عن طريق الإخبار، وحضرت الشخصيات الرئيسة والثانوية منصوصاً على أسمائها في الغالب، مع الحرص على تحديد المرحلة العمرية والكشف عن بعض الأبعاد النفسية والجسمية في حال احتاج السياق ذلك.

٩- سارت الأحداث في الحكايات بشكل تصاعدي، وبإيقاع زمني منتظم، كما استخدمت القاصة تقنيات عرض الزمن من خلال توظيفها للترتيب الزمني، فاعتمدت على تقنيتي الارتداد والاستباق في عرض وبيان تتابع بعض الأحداث، كما وظفت لتسريع السرد تقنية الحذف المعلن، ولإبطائه تقنيات المشهد والوقفة الوصفية.

١٠- لم يكن للمكان حضور بارز في الحكايات، بسبب طبيعتها القصيرة وأحداثها السريعة المكثفة، ومع ذلك استخدمت القاصة بعض الأمكنة التي كان لها دور في تحريك السرد وتصاعد الأحداث، ووقفت الدراسة على مجموعة منها، ومن أهمها البيت الذي اهتمت بذكر تفاصيله وزواياه في

إحدى الحكايات، وكان معظمها من الأمكنة المفتوحة كالغابة والنهر والسوق والحديقة والبحر.

١١- تجلّى حضور الراوي في حكايات السلسلة من خلال الراوي الغائب العليم بكل شيء، الذي يعرف تفاصيل الأحداث، وينقلها بدقة وأمانة إلى المتلقي، ويكشف عن تفاصيل الموقف من خلال رؤية خارجية تفصيلية، معتمداً على استخدام الأفعال الماضية، وهو ما يناسب المتلقي الطفل في هذه المرحلة العمرية، لما فيه من تحفيز خياله لعالم ماضٍ وربطه بالحاضر دون تدخل مباشر، مما ينتج عنه نص واقعي يعايشه الطفل.

١٢- لم تعتمد القاصة على الوصف كثيراً في القص، ولعل ذلك راجع إلى قصر الحكايات واستغنائها بالرسوم المصاحبة، إضافة إلى أن طبيعة نفس الطفل تميل إلى التشويق والإثارة من خلال تسريع الأحداث وعدم كثرة الوقفات الوصفية التي ربما بعثت فيه الملل.

١٣- اعتمدت الحكايات في غالبها على الحوار الخارجي الذي كان عاملاً أساساً في دفع العناصر السردية إلى الأمام، ويرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي مانحاً إياه تماسكاً ومرونة واستمرارية، ولم يحضر الحوار الداخلي إلا نادراً متمثلاً في المونولوج الذي تنحّت فيه الساردة تاركة للشخصية أن تعبر عن مشاعرها وأحاسيسها وأفكارها وهواجسها.

١٤- أدت الحكايات مجموعة من الوظائف التي أثارت قدرة الطفل على التصور وحركت أفكاره وملكاته الذهنية، إذ سعت القاصة إلى توظيف الحكايات في تأكيد القيم التربوية والأخلاقية والعلمية مستثمرة العناصر

المشوقة التي تحتويها الحكاية، لتتحد مع بعضها البعض في اتساق وتركيب عجيب، يضيف طابع تشويق يجذب الصغير والكبير، مؤثراً بذلك في عواطفه وانفعالاته وعملياته العقلية، ودافعاً بعد ذلك لمعاينة الأحداث المتطورة، وتقليد الشخصيات المتعددة في الحياة اليومية الواقعية التي يمر بها ذلك الطفل، خاصة إذا كانت تعيش في أوضاع متشابهة لمجريات القصة المقروءة وأحداثها.

١٥- حضرت في الحكايات الوظيفة النفسية التي أسهمت في مساعدة المتلقي الطفل على الاندماج مع الأشخاص من خلال بعض المواقف، واكتشاف أبعادها ومعانيها، وساعدت في توحيد الطفل مع شخصيات القصة القريبة من شخصيته، وأكسبته العديد من الخبرات من خلال تفاعله معها، وتحققت الوظيفة النفسية من خلال المواقف التي تتشكل من مثيرات خارجية، تدركها الذات، وتثير في المتلقي تماثلات مشابهة لها من خلال تجاربه الشعورية.

١٦- أدت بعض نصوص الحكايات وظيفية جمالية تمثلت في بعض الصور البيانية والانزياحات الأسلوبية التي جاءت لتفتح عين الطفل ومخيلته على صور متعددة من خلال اللغة التي تحمل تلك الدلالات الجمالية، وقد تميزت اللغة الفنية الجمالية في السلسلة بالبعد عن التعقيد الفني المركب في بناء عناصر النص الأدبي، وملاحظة الإدراك العقلي لدى المتلقي الطفل وفقاً لخصائص نموه، وقد جاءت النماذج في مجملها قليلة ومحدودة؛ لصعوبة فهمها وتحليلها بالنسبة للطفل.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

سلسلة (حكايات النخلة الخضراء)، وهي من إصدارات المجلة العربية في المملكة العربية السعودية عام ١٤٣٥هـ، كتبتها: نجران مرهون، ورسمتها: فردوس منعم، وهي ٨ قصص، عناوينها على النحو الآتي:

- ١- القنفذ صديق الكل. ٢- أنا ألعب معك. ٣- بيت الخالة فتفت.
- ٤- رحلة بالون لولو.
- ٥- شجرة العنب لمن؟ ٦- نزهة بحرية. ولكن! ٧- عربةٌ لصغار الغابة.
- ٨- شيءٌ واحد يجمعنا.

ثانياً: المراجع:

- ١- أدب الأطفال دراسة نظرية وتطبيقية، محمد الهرفي، دار الاعتصام للطبع والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
- ٢- أدب الأطفال في الأدب العربي الحديث: الأطر والنظرية والتطبيق، زليخة عبدالرحمن أبو ريشة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، قسم اللغة العربية، ١٩٨٩م.
- ٣- الأدب التونسي الحديث وسؤال الجمالية، أحمد الوديني، ابن زيدون للنشر، تونس، ٢٠٠٧م.
- ٤- أدب الطفل العربي دراسات وبحوث، حسن شحاتة، الدار المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.
- ٥- أطياف قصص الأطفال في سورية، محمد قرانيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠١٣م.
- ٦- إنشائية الفواتح النصية، أندري دي لنجو، ترجمة: سعاد نبيغ، أدبي جدة، السعودية، ١٤٢٠هـ.

- ٧- الإيقاع الزمني في ثلاثية أحلام مستغانمي، شروق خماس حسن، مجلة ديالى، العدد ٧٥، ٢٠١٨م.
- ٨- باشلار والثقافة العلمية، ديديه جيل، ترجمة محمد صلصلا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٩م.
- ٩- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة، عالم المعرفة، عدد ١٦٤، الكويت، ١٩٩٢م.
- ١٠- بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.
- ١١- بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مراد مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ١٢- البناء السردى في روايات إلياس خوري، عالية صالح، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٥م.
- ١٣- البناء الفني في الرواية السعودية، حسن بن حجاب الحازمي، مطابع الحميضي، الرياض، ط ١، ٢٠٠٦م.
- ١٤- البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.
- ١٥- البناء الفني للقصة القصيرة: يوسف السباعي نموذجاً، محمد سرحان، دار الثقافة اللغوية، القاهرة، ٢٠١٦م.
- ١٦- بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، محمد السيد إسماعيل، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، سلسلة جائزة الشارقة للإبداع العربي، ط ١، ٢٠٠٢م.
- ١٧- البنى السردية: دراسة تطبيقية في القصة الأردنية، عبدالله رضوان، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٥م.

- ١٨- بنية الشكل الجمالي، علاء الدين الإمام، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٥م.
- ١٩- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء، ٢٠٠٩م.
- ٢٠- بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ٢٠١٠م.
- ٢١- تجليات الزمن في الرواية اليمنية: عزيزة عبدالله نموذجاً، سماح الفران، مجلة الأندلس، العدد ١، ٢٠١٤م.
- ٢٢- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني، أدبي الرياض، الرياض، ط١، ٢٠٠٨م.
- ٢٣- تعدد الأصوات في الرواية السعودية، مشعل المغيري، رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة الإمام، ١٤٣٩هـ.
- ٢٤- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار، ط١، اللاذقية، ١٩٩٧م.
- ٢٥- التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، ط١، ١٩٧٨م.
- ٢٦- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ٢٧- ثقافة الأطفال، هادي الهيتي، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٨م.
- ٢٨- ثلاثية الراووق الرؤية والبناء، قيس الجنابي، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ٢٠٠٠م.
- ٢٩- جماليات التشكيل الروائي، محمد عبيد، سوسن البياتي، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، ٢٠٠٨م.

- ٣٠- جماليات السرد في الخطاب الروائي، غسان كنفاني، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، ٢٠٠٦م.
- ٣١- جماليات الصورة، جاستون باشلار، غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
- ٣٢- جماليات المكان في الخطاب السردى الموجه للأطفال، العيد جلوي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، مقال بالملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، مارس ٢٠٠٣م.
- ٣٣- جماليات المكان في الرواية السعودية، حمد البليهد، دار الكفاح للنشر، الدمام، ط١، ١٤٢٩هـ.
- ٣٤- الحوار القصصي: تقنياته وعلاقته السردية، فاتح عبدالسلام، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٩م.
- ٣٥- خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جيزار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، المجلس الأعلى، القاهرة ١٩٩٧م.
- ٣٦- دراسات في القصة العربية الحديثة: أصولها اتجاهاتها أعلامها، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٧٣م.
- ٣٧- دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، جميل حمداوي، موقع الديوان، سبتمبر، ٢٠٠٨م.
- ٣٨- دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، ١٩٧٥م.
- ٣٩- دينامية النص تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠م.
- ٤٠- الراوي والنص القصصي، عبدالرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

- ٤١- الرواية العربية الجديدة: دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، شعبان عبدالحكيم محمد، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، ٢٠١٩م.
- ٤٢- الرواية العربية بين الواقع والأيدولوجيا، محمود العالم، يعنى العيد، نبيل سليمان، دار الحوار، دمشق ١٩٨٦م.
- ٤٣- زمن الخنة في سرد الكتابة الجزائرية، فريدة إبراهيم، دار الفكر، الجزائر، ٢٠١١م.
- ٤٤- الزمن في الرواية العربية، مها القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.
- ٤٥- سرد الآخر-الأنا والآخر عبر اللغة السردية، صلاح صالح، المركز الثقافي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٤٦- السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان، دار الكندي، الأردن، ٢٠٠٤م.
- ٤٧- السرد في المقامات النظرية، هيرش أمين، نور بابليشينغ، نور للنشر، برلين، ألمانيا، ٢٠١٦م.
- ٤٨- سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط١، ٢٠٠٠م.
- ٤٩- سيمياء القصة للأطفال في الجزائر، يحيى عبدالسلام، دكتوراه، جامعة فرحات سطيف، الجزائر، ٢٠١١م.
- ٥٠- سيميوطيقا العنوان في شعر عبدالوهاب البياتي، عبدالناصر محمد، دار النهضة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
- ٥١- شعرية الخطاب الروائي، حياة بربوش، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨م.
- ٥٢- شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي، الطاهر رواينية، ملتقى معهد اللغة، جامعة عنابة، ١٩٩٥م.

- ٥٣- شعريّة الفضاء في رواية مرسى فاطمة، منال فراق، ماجستير، جامعة العربي بأم البواقي، الجزائر، ٢٠١٦م.
- ٥٤- شعريّة المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً، خالد حسين، كتاب الرياض، الرياض، العدد ٨٣، أكتوبر، ٢٠٠٠م.
- ٥٥- شعريّة النص الموازي عتبات النص الأدبي، جميل حمداوي، دار المعرفة، الرباط، ط١، ٢٠١٤م.
- ٥٦- الطفل العربي الواقع والطموح، فاروق عبده فليح، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٥٧- عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال اوئيليه؛ ترجمة: نهاد التكريلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
- ٥٨- عالم القصة، برنار دي فوتو، ترجمة محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩م.
- ٥٩- عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، سلوى مصطفى، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، المملكة المغربية، ٢٠٠٣م.
- ٦٠- عتبات: جيران جينيت من النص إلى المناس، عبدالحق بلعابد، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط١، ١٤٢٩هـ.
- ٦١- علم العنونة، عبدالقادر رحيم، دار التكوين للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
- ٦٢- علم النفس التربوي، عماد الدين السكري، محمد القحطاني، دار الخريجي، الرياض، ط١، ٢٠١٣م.
- ٦٣- علم النفس المعاصر، حلمي المليجي، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- ٦٤- فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الشروق، عمان، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٨م.

- ٦٥- الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي: النظرية والتطبيق، عبداللطيف الحديدي، دار المعرفة للطباعة والنشر، المنصورة، ط١، ١٩٩٦م.
- ٦٦- فن كتابة القصة، فؤاد قنديل، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠١٠م.
- ٦٧- في أدب الأطفال، علي الحديدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٨٨م.
- ٦٨- في أدب الطفل المعاصر: قضاياها واتجاهاته ونقده، أحمد زلط، هبة النيل العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
- ٦٩- في شعرية الفاتحة النصية، جلييلة الطريطر، مجلة علامات في النقد، المجلد ١٢، الجزء ٤٦، شوال ١٤٢٣هـ.
- ٧٠- في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبدالملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٩٨م.
- ٧١- قاموس السرديات، جيرالد برنس، السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٧٢- القصة القصيرة: النظرية والتطبيق، إنريكي إمبرت، ترجمة: علي منوفي، المجلس الأعلى، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ٧٣- القصة الموجهة للأطفال بين الفن والتربية، إسماعيل سعدي، جامعة بوضياف المسيلة، ٢٠١٥م.
- ٧٤- القصة بين التراث والمعاصرة، طه وادي، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ٢٠٠٠م.
- ٧٥- القصة في مجلات الأطفال ودورها في تنشئة الأطفال اجتماعيا، أمل حمدي دكاك عرض، نادبة سعد معوض، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠١٢م.
- ٧٦- القصة والرواية، عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق، ١٤٠٠هـ.

- ٧٧- قصص الأطفال: ماهيتها اختيارها كيف نرويها، ايمان بقاعي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٧٨- القيم التربوية في القصص القرآني، زهراء الصادق، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الخرطوم، ٢٠٠٩م.
- ٧٩- الكليات في الخطاب الإشهاري: الصورة الإشهارية نموذجاً، عبدالمجيد نوسي، مجلة البلاغة، المغرب، ٢٠١٤م.
- ٨٠- مبادئ تحليل النصوص، بسام بركة وماتيو قويدر وهشام الأيوبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مكتبة لبنان ناشرون، الجزيرة، مصر، ط١، ٢٠٠٢م.
- ٨١- المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.
- ٨٢- المتعاليات النصية التناص والمناص في رواية الجازية والدرأويش لعبدالحامد هذوقة، أحمد بقرار، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، العدد ٢٣، ٢٠١٦م.
- ٨٣- المرجع في أدب الأطفال، محمود حسن إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- ٨٤- مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، عبدالعالي بوطيب، مجلة علامات في النقد، أدبي جدة، المجلد ١٢، الجزء ٤٦، شوال ١٤٢٣هـ.
- ٨٥- مسرح الطفل في الجزائر بين الراهن والمأمول، عبدالهادي محمد عبدالهادي، كعب حاتم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد الخامس، مارس ٢٠٠٩م.
- ٨٦- مشكلات قصص الأطفال في سورية، سمر الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١م.

- ٨٧- المصطلح السردى، جيرالد برنس، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ٨٨- المصطلح فى الأدب العربى، ناصر الحانى، منشورات دار المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨م.
- ٨٩- المعجم الأديبى، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- ٩٠- معجم السرديات، محمد القاضى وآخرون، دار محمد على للنشر، تونس، دار الفارابى، لبنان، مؤسسة الانتشار العربى، لبنان، دار العين، مصر، دار تالة، الجزائر، دار الملتقى، المغرب، ط١، ٢٠١٠م.
- ٩١- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتيحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدنين، طبع التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ١٩٨٦م.
- ٩٢- معجم المصطلحات العربية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
- ٩٣- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.
- ٩٤- مفهوم التناحر: تجديدات نظرية، بشير القمري، مجلة شؤون أدبية، الشارقة، عدد ١١، ١٩٩٩م.
- ٩٥- مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى، عبدالعالي بوطيب، مجلة النقد الأديبى، فصول، العدد ٤، ١٩٩٣م.
- ٩٦- مقدمة فى ثقافة وأدب الأطفال، مفتاح دياب، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر، كندا، ط١، ١٩٩٥م.
- ٩٧- المكان فى الشعر الأندلسى، محمد عويد محمد ساير، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١١م.

- ٩٨- من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، رمان سلدن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
- ٩٩- مناهج النقد الأدبي، إنريكي أندرسون إمبرت، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩١م.
- ١٠٠- نحو منهج إسلامي لأدب الطفل، عبدالقدوس أبو صالح، مجلة ببادر، أدبي أجه، العدد ٨، ١٤١٣هـ.
- ١٠١- النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، عبدالله الخطيب، فضاءات للنشر، عمان، ٢٠٠٨م.
- ١٠٢- النص الأدبي للأطفال، سعد أبو الرضا، مكتبة العبيكان، ط١، ٢٠٠٥م.
- ١٠٣- النص الروائي تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى، القاهرة، ١٩٩٩م.
- ١٠٤- نظرية الأدب، زيه وليك وأوستن وآرن، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، ٢٠٠٥م.
- ١٠٥- نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، أسماء معيكل، دار الحوار، سوريا، ط٢، ٢٠١٠م.
- ١٠٦- نظرية الخيال عند غاستون باشلار، مجلة عالم الفكر، المجلد: ٢١، ١٩٨٦م.
- ١٠٧- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نفضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧م.
- ١٠٨- النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- ١٠٩- النموذج وقضايا أخرى: دراسة نقدية للقصة القصيرة، عبدالله رضوان، دار البيروني، عمان، ط٣، ٢٠١٣م.

١١٠- الوصف في الرواية العربية الحديثة، نجوى الرياحي، جامعة تونس، كلية العلوم الإنسانية، ٢٠٠٧م.

١١١- الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، محمد العمامي، دار محمد الحامي، صفاقس، ٢٠١٠م.

١١٢- وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، رحيم عبدالقادر، مجمع المخبر، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، العدد ٤٤، ٢٠٠٨م.

١١٣- الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، شاكر عبدالحميد، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ٤٤، ١٩٩٥م.

θbt AlmSAdr wAlmrAjç

Âw1A: AlmSAdr:

s1slh (HkAyAt Alnxlh AlxDrA') 'why mn ĀSdArAt Almjlh Alçrbyh
fy Almmlkh Alçrbyh Alsçwdyh çAm 1435h 'ktbthA: njrAn
mrhwn 'wrsnthA: frdws mnçm 'why 8 qSS 'çnAwynhA çlÿ
AlnHw AlĀty:

- 1- Alqnfð Sdyq Alkl. 2- ĀnA Ālçb mçk. 3- byt AlxAlh fft.
- 4- rHlh bAlwn lwlw.
- 5- šjrñ Alçnb lmn^٦ ٩- nzhñ bHryñ. wlkn! 7- çrbh^٥ lSγAr
AlγAbñ. 8- šy'^٥ wAHd yjmçnA.

θAnyA: AlmrAjç:

- 1- Ādb AlĀTfAl drAsh nĎryñ wtTbyqyh 'mHmd Alhrfy 'dAr
AlAçtSAm lITbç wAlnšr 'AlqAhrñ 'T1^{١٩٩٦} 'm.
- 2- Ādb AlĀTfAl fy AlĀdb Alçrby AlHdyθ: AlĀTr wAlnĎryñ
wAltTbyq 'zlyxñ çbdAlrHmn Ābw ryšñ 'rsAlñ mAjstyr '
AljAmçñ AlĀrdnyñ 'qsm Allγñ Alçrbyñ^{١٩٨٩} 'm.
- 3- AlĀdb Altwnsy AlHdyθ wsŵAl AljmAlyñ 'ĀHmd Alwdrny '
Abn zydwñ llnšr 'twns^{٢٠٠٧} 'm.
- 4- Ādb AlTfl Alçrby drAsAt wbHwθ 'Hsn šHAth 'AlDar AlmSryñ '
AlqAhrñ 'T2^{١٩٩٤} 'm.
- 5- ĀTyAf qSS AlĀTfAl fy swryñ 'mHmd qrAnyA 'AtHAd AlktAb
Alçrb 'dmšq 'T1^{٢٠١٣} 'm.
- 6- ĀnšAYñ AlfwAtH AlnSyñ 'Āndry dy lnjw 'trjmñ: sçAd nbyç '
Ādby jdñ 'Alsçwdyh^{١٤٢٠} 'h-
- 7- AlĀyqAç Alzmny fy θlAθyñ ĀHlAm mstyAnmy 'šrwq xmAs
Hsn 'mjñ dyAlÿ 'Alçdd 75^{٢٠١٨} 'm.
- 8- bĀšlAr wAlθqAfh Alçlmyñ 'dydyh jyl 'trjmñ mHmd SlSylA '
Almŵssh الجامçyñ lldrAsAt 'byrwt^{١٩٨٩} 'm.
- 9- blAyñ AlxTAb wçlm AlnS 'SlAH fDI 'Almjls AlwTny lIθqAfh '
çAlm Almçrfñ 'çdd164 'Alkwyt^{١٩٩٢} 'm.
- 10- bnA' Alrwyñ: drAsh mqArñ fy θlAθyñ nzyb mHfwĎ 'syZA
qAsm 'Alhyÿñ AlçAmñ llktAb^{٢٠٠٤} 'm.
- 11- bnA' Alzmn fy Alrwyñ AlmçASrñ 'mrAd mbrwk 'Alhyÿñ
AlmSryñ AlçAmñ llktAb 'AlqAhrñ^{١٩٩٨} 'm.
- 12- AlbnA' Alsrdy fy rwyAt ĀlyAs xwry 'çAlyñ SAlH 'Āzmnñ
llnšr wAltwyçç 'çmAn 'T1^{٢٠٠٥} 'm.
- 13- AlbnA' Alfny fy Alrwyñ Alsçwdyh 'Hsn bn HjAb AlHAzmy '
mTAbç AlHmyDy 'AlryAD 'T1^{٢٠٠٦} 'm.

- 14- AlbnA' Alfny lrwAyh AlHrb fy AlçrAq çbdAllh ĀbrAhym çdAr Alšwwn AlθqAfyh AlçAmh çbydAd^{١٩٨٨} çm.
- 15- AlbnA' Alfny llqSh AlqSyrh: ywsf AlsbAçy nmwðjA çmHmd srHAN çdAr AlθqAfh Allywyh çAlqAhrh^{٢٠١٦} çm.
- 16- bnA' fDA' AlmkAn fy AlqSh Alçrbyh AlqSyrh çmHmd Alsyd ĀsmAçyl çmnšwrAt dAYrth AlθqAfh wAlAçlAm çslsh jAYzh AlšArqh llĀbdAç Alçrby çT1^{٢٠٠٢} çm.
- 17- AlbnY Alsrdyh: drAsh tTbyqyh fy AlqSh AlĀrdnyh çbdAllh rDwAn çrAbTh AlktAb AlĀrdnyyn çmAn^{١٩٩٥} çm.
- 18- bnyh Alškl AljmAly ççlA' Aldyn AlĀmAm çdAr mjdlAwy llnšr wAltwyç çmAn^{٢٠١٥} çm.
- 19- bnyh Alškl AlrwaYy çHsn bHrAwy çAlmrkz AlθqAfy Alçrby çT2 çAldAr AlbyDA^{٢٠٠٩} çm.
- 20- bnyh AlnS AlrwaYy çĀbrAhym xlyl çAldAr Alçrbyh llçlwm çnAšrwn çbyrwt^{٢٠١٠} çm.
- 21- tjlyAt Alzmn fy AlrwaYh Alymnyh: çzyzh çbdAllh nmwðjA çsmAH AlfrAn çmjlh AlĀndls çAlçdd1^{٢٠١٤} çm.
- 22- Altškyt AlbSry fy Alšçr Alçrby AlHdyθ çmHmd AlSfrAny çĀdby AlryAD çAlryAD çT1^{٢٠٠٨} çm.
- 23- tçdd AlĀSwAt fy AlrwaYh Alçwdyh çmšçl Almyry çrsAlh dktwrAh çyr mTbwçh çjAmçh AlĀmAm^{١٤٣٩} çh.
- 24- tqnyAt Alsrð fy AlnDryh wAltTbyq çĀmnh ywsf çdAr AlHwAr çT1 çAllAðqyh^{١٩٩٧} çm.
- 25- Altkryr byn Almθyr wAltĀθyr çz Aldyn çly Alsyd çdAr AlTbAçh AlmHmdyh bAlĀzhr çAlqAhrh çT1^{١٩٧٨} çm.
- 26- tyAr Alwçy fy AlrwaYh AlHdyθh çrwbrt hmfry çtrjmh: mHmwd Alrbyçy çdAr çryb llTbAçh çAlqAhrh^{٢٠٠٠} çm.
- 27- θqAfh AlĀTfAl çhAdy Alhyty çslsh çAlm Almçrfh Almjls AlwTny llθqAfh wAlfnwn wAlĀdAb çAlkwyt^{١٩٨٨} çm.
- 28- θlAθyh AlrAwwq AlrwYh wAlbnA' çqys AljnAby çdAr Alšwwn AlθqAfyh çwArh AlθqAfh wAlĀçlAm çbydAd^{٢٠٠٠} çm.
- 29- jmAlyAt Altškyt AlrwaYy çmHmd çbyd çswsn AlbyAty çdAr AlHwAr llTbAçh wAlnšr çAllAðqyh^{٢٠٠٨} çm.
- 30- jmAlyAt Alsrð fy AlxTAB AlrwaYy çγsAn knfAny çdAr mjdlAwy llnšr wAltwyç çmAn^{٢٠٠٦} çm.
- 31- jmAlyAt AlSwrth çjAstwn bAšlAr çγAdh AlĀmAm çAltnwyr llTbAçh wAlnšr çbyrwt çT1^{٢٠١٠} çm.

- 32- jmAlyAt AlmkAn fy AlxTAB Alsrdy AlmwjH llÂTfAl ,Alçyd jlwlly ,jAmçh qASdy mrbAH ,wrqlh ,mqAl bAlmltqÿ Aldwly AlÂwl fy tHlyl AlxTAB ,mArs 2003m.
- 33- jmAlyAt AlmkAn fy AlrWAyh Alscwdyh ,Hmd Alblyhd ,dAr AlkFAH llnsr ,AlmAm ,T1\ 1999 ,h.
- 34- AlHwAr AlqSSy: tqnyAth wçlAqth Alsrdyh ,fAtH çbdAlslAm , AlmÿssH Alçrbyh lldrAsAt ,byrwt\ 1999 ,m.
- 35- xTAB AlHkAyh: bH0 fy Almnhj ,jyrAr jynyT ,trjmh: mHmd mçtSm ,Almjls AlÂçlÿ ,AlqAhrh 1997m.
- 36- drAsAt fy AlqSh Alçrbyh AlHdy0h: ÂSwlhA AtjAhAthA ÂçlAmhA ,mHmd zylwl slAm ,mnšÂh AlmçArf ,Alÿskndryh , T1\ 1993 ,m .
- 37- dlAlAt AlxTAB AlylAfy fy AlrWAyh ,jmyl HmdAwy ,mwqç Aldywan ,sbtmbr\ 2008 ,m.
- 38- dwr Alkmh fy Allyh ,styfn ÂwlmAn ,kmAl mHmd bsr ,mktbh AlšbAb\ 1990 ,m.
- 39- dynAmyh AlnS tnDyr wÄnjAz ,mHmd mftAH ,Almrkz Al0qAfy Alçrby ,byrwt ,T2\ 1990 ,m.
- 40- AlrAwy wAlnS AlqSSy ,çbdAlrHym Alkrdy ,mktbh AlÂdAb , AlqAhrh ,T1\ 2006 ,m.
- 41- AlrWAyh Alçrbyh Aljdydh: drAsh fy AlyAt AlsrD wqrA'At nSyh ,šçbAn çbdAlHkym mHmd ,Alçlm wAlÿymAn llnsr wAltWzyç ,dswq ,mSr\ 2019 ,m.
- 42- AlrWAyh Alçrbyh byn AlwAqç wAlÂydywlvjyA ,mHmwd AlçAlm ,ymnÿ Alçyd ,nbyl slymAn ,dAr AlHwAr ,dmšq 1986m.
- 43- zmn AlmHnh fy srd AlktAbh AljzAÿryh ,frydh ÄbrAhym ,dAr Alfkr ,AljzAÿr\ 2011 ,m.
- 44- Alzmn fy AlrWAyh Alçrbyh ,mhA AlqSrAwy ,AlmÿssH Alçrbyh lldrAsAt wAlnšr ,byrwt\ 2004 ,m.
- 45- srd AlÂxr-AlÂnA wAlÂxr çbr Allyh Alsrdyh ,SIAH SAIH , Almrkz Al0qAfy ,byrwt ,T1\ 2003 ,m.
- 46- AlsrD AlrWAÿy fy ÂçmAl ÄbrAhym nSr Allh ,hyAm šçbAn , dAr Alkndy ,AlÂrdn\ 2004 ,m.
- 47- AlsrD fy AlmQAmAt AlnDryh ,hyrs Âmyn ,nwr bAbyšynç ,nwr llnšr ,brlyn ,ÂlmAnyA\ 2016 ,m.
- 48- symyA' AlçnwAn ,bsAm qTws ,wzArh Al0qAfh AlÂrdnyh , çmAn ,T1\ 2000 ,m.

- 49- symyA' AlqSh llÂTfAl fy AljzAÿr 'yHyÿ çbdAlslAm ' dktwrAh 'jAmçh frHAt sTyf 'AljzAÿr^{٢٠١١} 'm.
- 50- symywTyqA AlçnwAn fy šçr çbdAlwhAb AlbyAty 'çbdAlnASr mHmd 'dAr AlnhDh 'AlqAhrh 'T1^{٢٠٠٢} 'm.
- 51- šçryh AlxTAb AlrWAÿy 'HyAh brbwš 'mnšwrAt AtHAD AlktAb Alçrb 'dmšq^{٢٠٠٨} 'm.
- 52- šçryh AldAl fy bnyh AlAsthlAl fy Alsrđ Alçrby 'AITAhr rwAynyh 'mltqÿ mçhd Allyh 'jAmçh çnAbh^{١٩٩٥} 'm.
- 53- šçryh AlfDA' fy rwAyh mrsÿ fATmh 'mnAl frAq 'mAjstyr ' jAmçh Alçrby bÂm AlbwAqy 'AljzAÿr^{٢٠١٦} 'm.
- 54- šçryh AlmkAn fy AlrwAyh Aljdydh: AlxTAb AlrWAÿy lÂdwArd AlxrAT nmwđjA 'xAld Hsyn 'ktAb AlryAD ' AlryAD 'Alçdd 83 'Âktwbr^{٢٠٠٠} 'm.
- 55- šçryh AlnS AlmwAzy çtbAt AlnS AlÂdby 'jmyl HmdAwy 'dAr Almçrfh 'AlrbAT 'T1^{٢٠١٤} 'm.
- 56- AITfl Alçrby AlwAqç wAlTmwH 'fArwq çbdh flyh 'dAr Almsyrh lITbAçh wAlnšr 'çmAn 'AlÂrdn 'T1^{٢٠٠٣} 'm.
- 57- çAlm AlrwAyh 'rwlAn bwrnwf 'ryAl Awÿylyh' trjmh: nhAd Altkrly 'dAr Alšwwn AlθqAfyh AlçAmh 'bydAd^{١٩٩١} 'm.
- 58- çAlm AlqSh 'brnAr dy fwtw 'trjmh mHmd mSTfÿ hdArh 'çAlm Alktb 'AlqAhrh^{١٩٦٩} 'm.
- 59- çtbAt AlnS: Almfhwm wAlmwqçyh wAlwĐAÿf 'slwÿ mSTfÿ 'mnšwrAt klyh AlÂdAb wAlçlwm AlÂnsAnyh 'jAmçh mHmd AlÂwl 'Almmlkh Almyrbyh^{٢٠٠٣} 'm.
- 60- çtbAt: jyrAr jynynt mn AlnS Alÿ AlmnAS 'çbdAlHq blçAbd ' AldAr Alçrbyh llçlwm 'byrwt 'T1^{١٤٦٩} 'h.
- 61- çlm Alçwnh 'çbdAlqAdr rHym 'dAr Altkwyn lITbAçh ' AlqAhrh 'T1^{٢٠١٠} 'm.
- 62- çlm Alnfs Altrbwy 'çmAd Aldyn Alskry 'mHmd AlqHTAny ' dAr Alxryjy 'AlryAD 'T1^{٢٠١٣} 'm.
- 63- çlm Alnfs AlmçASr 'Hlmy Almlyjy 'dAr AlnhDh Alçrbyh ' byrwt 'T1^{٢٠٠٠} 'm.
- 64- fn AlqSh 'mHmd ywsf njm 'dAr Alšrwq 'çmAn 'dAr SAdr ' byrwt^{٢٠٠٨} 'm.
- 65- Alfn AlqSSy fy Dw' Alnqd AlÂdby: AlnĐryh wAlTbyq ' çbdAlITyf AlHdydy 'dAr Almçrfh lITbAçh wAlnšr 'AlmnSwrh ' T1^{١٩٩٦} 'm.

- 66- fn ktAbh AlqSh 'fWAd qndyl 'AldAr AlmSryh AllbnAnyh ' AlqAhrh^{٢٠١٠} 'm.
- 67- fy Âdb AlÂTfAl 'çly AlHdydy 'mktbh AlÂnjlw AlmSryh ' AlqAhrh 'T4^{١٩٨٨} 'm.
- 68- fy Âdb AlTfl AlmçASr: qDAyAh wAtjAhAth wnqdh 'ÂHmd zIT 'hbh Alnyl Alçrbyh 'AlqAhrh 'T1^{٢٠٠٥} 'm.
- 69- fy šçryh AlfAtHh AlnSyh 'jlylh AlTryTr 'mjllh çlAmAt fy Alnqd 'Almjld 12 'Aljz' 46 'šwAl 1423h-.
- 70- fy nDryh Alrwyh: bH0 fy tqnyAt Alsrđ 'çbdAlmlk mrtAD ' Almjls AlwTny ll0qAfh 'Alkwyt^{١٩٩٨} 'm.
- 71- qAmws AlsrđyAt 'jyrAld brns 'Alsýd ĀmAm 'myryt llnšr ' AlqAhrh 'T1^{٢٠٠٣} 'm.
- 72- AlqSh AlqSyřh: AlnDřyřh wAltTbyq 'Ānryky Āmbrt 'trjmh: çly mnwfy 'Almjls AlĀçlŸ 'AlqAhrh^{٢٠٠٠} 'm.
- 73- AlqSh Almwjhh llĀTfAl byn Alfn wAltrbyh 'ĀsmAçyl sçdy ' jAmçh bwDyAf Almsylh^{٢٠١٥} 'm.
- 74- AlqSh byn AltrA0 wAlmçASrřh 'Th wAđy 'nAđy AlqSym AlĀdbý 'brydh^{٢٠٠٠} 'm.
- 75- AlqSh fy mjlat AlĀTfAl wdwrhA fy tnšŸh AlĀTfAl AjtmAçyA 'Āml Hmdy dkAk çrD 'nAđyř sçđ mçwD 'AlhyŸh AlçAmh Alswryh llktAb 'dmšq 'T1^{٢٠١٢} 'm.
- 76- AlqSh wAlrwyh 'çzyřh mrydn 'dAr Alfkr 'dmšq^١ 'ç٠٠ 'h-.
- 77- qSS AlĀTfAl: mAhythA AxtyArhA kyf nrwyhA 'AymAn bqAçy 'dAr Alfkr AllbnAny 'byrwt 'T1^{٢٠٠٣} 'm.
- 78- Alqym Altrbwyh fy AlqSS AlqrĀny 'zhrA' AlSAdq 'rsAlh mAjstyr 'klyh Altrbyh 'jAmçh AlxrTwm^{٢٠٠٩} 'm.
- 79- AlklyAt fy AlxTAb AlĀřhAry: AlSwrřh AlĀřhAryh nmwđJA ' çbdAlmjyd nwsy 'mjllh AlblAřh 'Almγrb^{٢٠١٤} 'm.
- 80- mbAdŸ tHlyl AlnSwS 'bsAm brkh wmAtyw qwydr whšAm AlĀywby 'Alšrkh AlmSryh AlçAlmyh llnšr 'lwnjman 'mktbh lbnAn nAšrwn 'Aljyzřh 'mSr 'T1^{٢٠٠٢} 'm.
- 81- Almtxyl Alsrđy: mqArbAt nqdyh fy AltnAS wAlrwŸ wAldlAlh 'çbdAllh ĀbrAhym 'Almrkz Al0qAfy Alçrby 'byrwt ' AldAr AlbyDA' 'T1^{١٩٩٠} 'm.
- 82- AlmtçAlyAt AlnSyh AltnAS wAlmnAS fy rAwyh AljAzyh wAldrAwyš lçbdAlHmyd hdwqh 'ĀHmd bqAr 'mjllh Alqsm Alçrby 'jAmçh bnjAb 'lAhwr 'Alçdd 23^{٢٠١٦} 'm.

- 83- Almrjç fy Âdb AlÂTfAl ‘mHmwd Hsn ĀsmAçyl ‘dAr Alfkr Alçrby ‘AlqAhrh^{٢٠٠٤} ‘m.
- 84- msAhmh fy nmðjh AlAsthlAlAt AlrWAÿyħ ‘çbdAlçAly bwTyb ‘mjlh çlAmAt fy Alnqd ‘Âdby jdħ ‘Almjld 12 ‘Aljz’ 46 ‘šwAl 1423h.
- 85- msrH AlTfl fy AljzAÿr byn AlrAhn wAlmÂmwł ‘çbdAlhAdy mHmd çbdAlhAdy ‘kçb HAtm ‘mjlh Almxbr ‘ÂbHAθ fy Allyħ wAlÂdb AljzAÿry ‘jAmçh bskrħ ‘Alçdd AlxAms ‘mArs 2009m.
- 86- mšklAt qSS AlÂTfAl fy swryħ ‘smr AlfySl ‘AtHAd AlktAb Alçrb ‘dmšq^{١٩٨١} ‘m.
- 87- AlmSTIH Alsrdy ‘jyrAld brns ‘çAbd xzndAr ‘Almjls AlÂçlÿ llθqAfh ‘T1 ‘AlqAhrh^{٢٠٠٣} ‘m.
- 88- AlmSTIH fy AlÂdb Alçrby ‘nASr AlHAny ‘mnšwrAt dAr Almktbh AlçSryħ ‘byrwt^{١٩٦٨} ‘m.
- 89- Almcjm AlÂdby ‘jbwr çbdAlnwr ‘dAr Alçlm llmlAyyyn ‘byrwt ‘T2^{١٩٨٤} ‘m.
- 90- mcjm AlsrdyAt ‘mHmd AlqADy wĀxrwn ‘dAr mHmd çly llnšr ‘twns ‘dAr AlfArAby ‘lbnAn ‘mŵssh AlAntšAr Alçrby ‘lbnAn ‘dAr Alçyn ‘mSr ‘dAr tAlh ‘AljzAÿr ‘dAr Almltqÿ ‘Almçrb ‘T1^{٢٠١٠} ‘m.
- 91- mcjm AlmSTIHAt AlÂdbyħ ‘ĀbrAhym ftyHy ‘Almŵssh Alçrbyħ llnAšryn AlmtHdyn ‘Tbç AltçADdyħ AlçmAlyħ llTbAçh wAlnšr ‘SfAqs ‘twns^{١٩٨٦} ‘m.
- 92- mcjm AlmSTIHAt Alçrbyħ AlmcASrħ ‘sçyd çlwš ‘dAr Alktb Alçlmyħ ‘byrwt ‘T1^{١٩٨٠} ‘m.
- 93- mcjm mSTIHAt nqd AlrWAyħ ‘lTyf zytwny ‘mktbh lbnAn nAšrwn ‘byrwt ‘T1^{٢٠٠٢} ‘m.
- 94- mfhwm AltnAHR: tjdydAt nĎryħ ‘bšyr Alqmry ‘mjlh šwwn Âdbyħ ‘AlšArçh ‘çdd11^{١٩٩٩} ‘m.
- 95- mfhwm Alrŵyħ Alsrdyħ fy AlxTAb AlrWAÿy ‘çbdAlçAly bwTyb ‘mjlh Alnqd AlÂdby fSwł ‘Alçdd 4^{١٩٩٣} ‘m.
- 96- mqdmħ fy θqAfh wÂdb AlÂTfAl ‘mftAH dyAb ‘AlAr Aldwlyħ llnšr wAltwzyc ‘mSr ‘kndA ‘T1^{١٩٩٠} ‘m.
- 97- AlmkAn fy Alšçr AlÂndlsy ‘mHmd çwyd mHmd sAyr ‘dAr AlrDwAn llnšr wAltwzyc ‘çmAn^{٢٠١١} ‘m.
- 98- mn AlšklAnyħ Ālÿ mA bçd Albnywyħ ‘rAmAn sldn ‘Almjls AlÂçlÿ llθqAfh ‘AlqAhrh ‘T1^{٢٠٠٦} ‘m.

- 99- mnAhj Alnqd AlÂdby ,Ănryky Ăndrswn Ămbrt ,trjmĥ: AlTAhr
 ÂHmd mky ,mktbĥ AlĂdAb ,AlqAhrĥ¹⁹⁹¹ ,m.
- 100- nHw mnhj ĂslAmy lĂdb AlTfl ,ĉbdAlqdws Ăbw SAlH ,mjłĥ
 byAdr ,Ădby ĂbhA ,Alĉdd 8¹⁹¹³ ,h.
- 101- Alnsyj Allȳwy fy rwAyAt AlTAhr wTAr ,ĉbdAllh AlxTyb ,
 fDA'At llnĥr ,ĉmAn²⁰⁰⁸ ,m.
- 102- AlnS AlĂdby llĂTfAl ,sĉd Ăbw AlrDA ,mktbĥ AlĉbykAn ,
 T1²⁰⁰⁰ ,m.
- 103- AlnS AlrWAŶy tqnyAt wmnAhj ,byrnAr fAlyT ,trjmĥ: rĥyd
 bnHdw ,Almjls AlĂĉlŶ ,AlqAhrĥ¹⁹⁹⁹ ,m.
- 104- nĎryĥ AlĂdb ,rnyh wlyk wĂwstn wĂrn ,trjmĥ: ĉAdl slAmĥ ,
 dAr Almryx ,Alĉwdyĥ²⁰⁰⁰ ,m.
- 105- nĎryĥ AltwSyl fy AlxTAb AlrWAŶy Alĉrby AlmĉASr ,ĂsmA'
 mĉykl ,dAr AlHwAr ,swryA ,T2²⁰¹⁰ ,m.
- 106- nĎryĥ AlxyAl ĉnd ȳAstwn bAĥlAr ,mjłĥ ĉAlm Alfkr ,
 Almjd:21¹⁹⁸⁶ ,m.
- 107- Alnqd AlĂdby AlHdyĥ ,mHmd ȳnymy hlAl ,dAr nhDĥ mSr
 llTb-Aĉĥ wAlnĥr ,AlqAhrĥ¹⁹⁹⁷ ,m.
- 108- Alnqd AltTbyqy AltHlyly ,ĉdnAn xAld ĉbdAllh ,dAr Alĥĥwn
 AlĥqAfyĥ AlĉAmĥ ,bydAd¹⁹⁸⁶ ,m.
- 109- Alnmwĉj wqDAyA ĂxrŶ: drAsh nqdyĥ llqSh AlqSyrĥ ,
 ĉbdAllh rDwAn ,dAr Albyrwny ,ĉmAn ,T3²⁰¹³ ,m.
- 110- AlwSf fy AlrWAyĥ Alĉrbyĥ AlHdyĥĥ ,njwŶ AlryAHy ,jAmĉĥ
 twns ,klyĥ Alĉlwm AlĂnsAnyĥ²⁰⁰⁷ ,m.
- 111- AlwSf fy AlnS Alsrdy byn AlnĎryĥ wAlĂjrA' ,mHmd
 AlĉmAmy ,dAr mHmd AlHAmY ,SfAqs²⁰¹⁰ ,m.
- 112- wĎAYf AlĉnwAn fy ťĉr mSTfŶ mHmd AlȳmAry ,rHym
 ĉbdAlqAdr ,mjmc Almxb ,mnĥwrAt AljAmĉĥ ,qsm AlĂdb
 Alĉrby ,bskrĥ ,Alĉdd4²⁰⁰⁸ ,m.
- 113- Alwĉy bAlmkAn wdlAlAth fy qSS mHmd Alĉmry ,ĥAkr
 ĉbdAlHmyd ,mjłĥ fSwl ,Almjld 13 ,Alĉdd4¹⁹⁹⁰ ,m.
