الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵖⵏⴰⵡⵉⵙ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⵜⴰⵏⴰⵡⴰⵢⵜ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵓⵖⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵜⵉⵔⵜ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ ⴷ ⵜⵓⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ
UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LAN
Département de Langue et Littérature A
جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

التّخصص: لغة وأدب عربي

الفـــــــرع: أدبي

أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه

إعداد الطّالبة: لامية زعيمن

الموضـــــوع:

القصّة التاريخية الموجّهة للطفل الجزائري: الجمالية والأخلاق

مقاربة فلسفيّة سميائيّة

لجنة المناقشة:

أ/د. زاهية طراحة، أستاذة محاضرة (أ)، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... رئيسا

أ/د. نصيرة عشي، أستاذة محاضرة (أ)، جامعة مولود معمري تيزي وزو .....مشرفا ومقررا

أ/د. كريمة بلخامسة، أستاذة محاضرة (أ)، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية.....ممتحنا

أ/د. فريدة مولى، أستاذة محاضرة (أ)، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية.....ممتحنا

أ/د. نعيمة العقريب، أستاذة محاضرة (أ)، جامعة مولود معمري تيزي وزو .....ممتحنا

أ/د. بوهون علي سعيد، أستاذ محاضرة (أ)، جامعة بوقرة أمحمد.....ممتحنا

تاريخ المناقشة:14 جانفي 2020

الإهداء

إلى أطفال نوفمبر: الذين استشهدوا في سبيل تحرير الجزائر

إلى أطفال بلادي: شباب الغد ورجال المستقبل

إلى الأباء والأمهات الذين يأملون مستقبل واعد لأبنائهم وبناتهم

إلى المهتمين بالطفولة وآدابها

من أجل النهوض بأدب الأطفال في الجزائر

أهدي هذا العمل

كلمة شكر

إلى كل من ساهم في إنجاز هذا البحث جزيل الشكر والاحترام

مقدّمة

يعد التّاريخ دراسة منهجية للتطور البشري في جميع جوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والروحية، وهو علم موضوعي يبحث في الوقائع الماضية، وفي أخبار السابقين وأسباب ارتقائهم وانحطاطهم وعلل سعادتهم وشقائهم، فالتّاريخ هو حصيلة الأحداث والإنجازات المشتركة بين أفراد المجتمع يعينهم على كشف حقائق مرتبطة بقضايا شائكة، وذلك بإعادة الرؤية وفق منظور معاصر لها، والتّاريخ من أقدر العلوم الإنسانية في بناء الروح الوطنية والقومية ووسيلة لتعزيز هوية الانتماء خصوصا إذا تلمسه الإنسان منذ طفولته.

ومع تطور العلوم الإنسانية ومجالاتها، صار من الضروري استحضار التّاريخ في الأدب وإعادة تشكيله وفق أنوع من الإبداع الأدبي، فالأدب يعطي للتاريخ سيرورة وانفعالا، والتّاريخ يزود الأدب بمواد وموضوعات تشد الناس إليه وتمتعهم وتؤثر فيهم، وأدب الطفل جزء من هذا الأدب ولم يكن المختصون فيه بمعزل عن هذا الزاد الثقافي الذي رأوا فيه مادة غزيرة ووفيرة لاستلهام موضوعاتهم، لهذا تطلب منهم الأمر تقديم التّاريخ للطفل على شكل خطاب أدبي، يستهوي الأطفال ويجذبهم إليه كالقصة والمسرحية والقصيدة والأنشودة وغيرها.

وانطلاقا من هذا آثرت أن أطرح موضوعا للدراسة، يتحدد عنوانه ب:

القصة التّاريخية الموجّهة للطفل الجزائري: الجمالية والأخلاق _مقاربة سيميائية فلسفية_

ويعود سبب البحث في هذا المجال وكتابة هذه الأطروحة إلى مبررات ذاتية وموضوعية نجملها في العناصر التّالية:

_ الوعي بمرحلة الطفولة وأهميتها في بناء شخصية الإنسان، فالطفل كائن بشري يستحق الإهتمام به وإحاطته بعناية تمس كافة الجوانب المتعلقة بشخصيته، والأدب المقدم له من أهم العناصر الفاعلة والمساهمة في تكوين ذاته والإرتقاء بها ومدّه بخبرات وصقل موهبته وتوسيع أفاقه، فضلا عن امتاعه.

_غياب المتابعات النقدية وندرة الدراسات العلمية المتخصصة في مجال أدب الطفل في الجزائر مما فتح الباب على مصرعيه للكثير من الأقلام في خوض تجربة الكتابة للطفل دون هدف مرسوم أو معرفة طبيعة المتلقي الصغير وحاجاته واهتماماته، علاوة على إنعدام الرؤية المتكاملة الأهداف

بين الكتّاب والمرجوة من أدبيات الطفولة، مما خلق فوضى معرفية وتشويشا في المفاهيم المقدمة للطفل.

_ أهمية أدب الأطفال عامة والقصة خاصة لما تحمله من أبعاد فنية ومضامين تربوية، وما تستأثر به من عومل التشويق والمتعة والإثارة، مما يجعل الأطفال يقبلون على قراءتها وتتبع أحداثها والإعجاب بأبطالها وتقمص شخصياتها بما يتوافق مع أهوائهم وميولاتهم.

_ التعرف على الآليات والوسائل التي بواسطتها نقل التّاريخ إلى الأطفال في قالب يتلاءم مع قدراتهم العقلية، كما أن مفهوم الجمالية لا يقتصر على الأدب الموجه للكبار فقط، بل يحتل مساحة كبيرة وأهمية قصوى في أدب الطفل، فبإمكان الأطفال اكتساب قدرات التذوق في مختلف مراحل نموهم حيث يتعرفون على جماليات اللّغة الأدبية التي تساعدهم على تنشيط وجدانهم واكتسابهم القدرة على التخيل والإبداع.

إن الكتابة للطفل ترتكز على الشكل أو الأسلوب أو اللّغة بالدرجة الأولى، ثم يليها المضمون، وأدب الطفل ذو خصوصية نفسية ولغوية وفنية تستدعي العناية بالجانب الجمالي أكثر من غيره لذلك نتجه في أطروحتنا إلى الكشف عن الجمالية في نوع معين من قصص الأطفال (القصص التاريخ) باعتبار الجمالية عنصرا فعّالا في الكتابة للأطفال.

_ ويهدف أدب الطفل في الكثير من جوانبه إلى غايات أخلاقية وسلوكية ونفسية تنمي فيه الحس الإنساني، والقصص التّاريخية أقرب القصص إلى تمثيل هذه القيم لأنها تعتمد الموضوعية والواقعية، لهذا نحاول من خلال دراستنا معرفة مدى إسهام هذه القصص في تجسيد وتقديم القيم التربوية للأطفال.

وبهذا فالبحث يفرز مجموعة من الإشكالات والتي تتمحور أساسا حول إشكالية رئيسية هي:

_ فيما تتمثل الميكانيزمات التي يشتغل عليها الخطاب التّاريخي الموجه للطفل الجزائري، مع ما تفرضه الكتابة الأدبية من أبعاد جمالية ومضامين تربوية مرجوة من أدب الطفل؟

وتسؤلات فرعية تندرج تحت الإشكالية الرئيسية هي:

_ما هي أهم القواعد والأسس التي تحكم وتنظم كل نص أدبي موجه للطفل، وتضمن له استقلاليته الجنسيّة؟

_ما مدى التزام الكتّاب بالمقومات الجمالية والأخلاقية في القصة التّاريخية الموجّهة للطفل؟

_ما دور التّاريخ في بناء هوية الطفل الجزائري وتعزيز انتمائه؟

_هل الانتقاء الموضوعاتي للتّاريخ الموجه للطفل يسعى إلى تحقيق غايات إيديولوجية تمرر من خلال الممارسات الخطابية الموجّهة له؟.

من هذا المنطلق وضعت خطة اشتملت على مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة:

_**المدخل:** تناولت فيه المفاهيم الأساسية للأسطورة وبيان أهميتها في دراسة الفكر الإنساني، فهي الكتابة الأولى لعلم التّاريخ التي تسعى لتوضيح الجوانب المجهولة في تاريخ الإنسان، وتساعده على النمو والارتقاء المعرفي والكشف عن دلالات وحقائق تاريخية، وقد أفرز تباين وجهات النظر حول علمية التّاريخ جدلية بين الدارسين، تدور حول فكرة ما إذا كان التّاريخ ينسب إلى مجال الدارسات العلمية أم اعتباره جزءا من الفنون، وعرض أهم الآراء المناقشة لهذه الجدلية، لنعرج بعد ذلك إلى مفهوم الأدب الذي يعتبر فنا لغويا ووسيلة لنقل الإنتاج العقلي والمشاعر الإنسانية وضمن هذا الأدب يندرج أدب الطفل المتفرد بسمات وخصائص تجعله يستقل بذاته عن أدب الكبار، ثم تطرقنا إلى الحديث عن القصة التّاريخية الموضوع الرئيسي للأطروحة، والتي تسعى إلى تحقيق غايات جمالية وأخلاقية، لهذا وجب الحديث عن نظريات علم الجمال والبحث في أصولها ومذاهبها المختلفة بين الفلاسفة، بالإضافة إلى الفكر الأخلاقي ورصد أهم معاييره وتلمس قواعده والتعرف على مدارسه وانعكاس أرائها على الممارسات الحياتية للإنسان.

الفصل الأول: المعنون ب: التفاعل الأجناسي والانفتاح التناصي في القصص التّاريخية، فقد قسمته إلى ثلاثة مباحث: يقدم المبحث الأول إطارا نظريا يناقش فيه طبيعة العلاقة بين التّاريخ والأدب والتي ترجع إلى البدايات الأولى لظهور الإنسان الذي كان يسعى إلى نقل تاريخه وواقعه

عبر قوالب تكفل له الاستمرارية عبر الأزمنة المختلفة، ويعد الأدب من أكثر الفنون التي تتسع بأجناسها المختلفة إلى استيعاب المادة التّاريخية، هذه الأخيرة تزود الأديب برؤى وأراء مختلفة وبهذا ينحاز التّاريخ عن الموضوعية والمنطقية ويصير ممارسة إبداعية تخييلية، والمبحث الثاني المعنون بإشكالية التجنيس في المادة التّاريخية الموجّهة للطفل، قد خصص لدراسة المعايير التنظيمية المتفق عليها والمحددة لطبيعة المؤشر الجنسي للنص، والذي يعد منطلقا تأسيسيا لتوجيه قراءة الطفل، فهناك من الكتّاب من حاول تصنيف نصه ضمن خانة إجناسية معينة، وهناك بالمقابل فئة أخرى انحازت عن الافتراضات التجنيسية، وحاولت استجلاء أشكال جديدة لتخاطب بها المتلقي الصغير، وبهذا تمكنت من فك القيود الجنسيّة من نصوصها، وفتحت المجال للنص الموجه للطفل بالتحرر والانفتاح على مختلف الخطابات الإبداعية الأخرى.

أما المبحث الثالث فقد ورد تحت عنوان: فعالية التناص في القصص التّاريخية، واكتفيت فيه بدراسة نوعين من هذه الظاهرة هما: التناص بتجلياته المتمثلة في الاقتباس والاستشهاد والتلميح، فالتناص يسعى إلى تقديم خطابات منفتحة على مشارب متعددة (القرآن الكريم، الأحاديث النبوية، الشعر...)، قصد خلق بنية لغوية إبداعية للطفل المتلقي تتميز بالتفاعل والديناميكية، لأنها موجّهة لمتلقي هو في طريقه نحو المعرفة والاكتشاف، أما المناص فيتمثل في العتبات النصية التي تعد علامات إشارية ودلالية تمهد للطفل الدخول إلى عالم النص، واستنتاج الدلالات.

_**الفصل الثاني**: الذي عنونته ب: التمثل الأخلاقي والإيديولوجي في القصص التّاريخية يعرض ثلاثة مباحث، حيث يتطرق المبحث الأول إلى: صناعة التّاريخ البحث في بنية البطل بين الفرد والجماعة، وذلك من خلال التعرف على صور البطولة الفردية والجماعية، فالفرد البطل مرتبط بالوعي الجمعي لدى الشعوب التي ترفعه إلى أسمى معاني القدرة البشرية، فهو في نظرها له دور كبير في تغيير مسيرة التّاريخ، لكن هذا البطل الفرد لا يمكن له أن يبرز ما لم تتوفر له الظروف الملائمة لذلك، فهو يمارس نشاطه ضمن السياق المجتمعي الذي يعيش فيه ويستمد قوته من الجماعة التي ينتمي إليها ويسير وفق مصلحتها العامة، أما المبحث الثاني فيتطرق إلى حضور الفعل الأخلاقي في القصص التّاريخية، وفيه يتم البحث عن تجليات القيم الأخلاقية التي تسعى

القصة الموجّهة للطفل إلى ترسيخها في ذهنه، وتمثلها في سلوكاته، فالقصة تنبني على مجموعة من المبادئ والأخلاقيات التي تنقسم بدورها إلى قيم خيرية تسمو بالإنسان إلى تحقيق العدالة والإخاء وتعزيز عاطفة الشعور الجماعي، والدفاع عن الآخرين والتضحية من أجلهم حتى يتمكن الطفل من استنتاج معاني الخير والشر في الحياة الإنسانية، في حين يتناول المبحث الثالث: البنية الإيديولوجية في القصص التّاريخية، فالإيديولوجية منظومة ترتكز عليها الكتابة القصصية الموجّهة للطفل في الجزائر، حين تفرض نفسها في النصوص القصصية، بكونها نظاما فكريا أو نظرية تقدم رؤية للعالم الذي ينتمي إليه الكتّاب وتكون مسخرة وفق توجهاتهم الفكرية وأرائهم القيمية.

_**الفصل الثالث:** فقد كان لدراسة آليات التوظيف الجمالي لمكونات البنية السردية في القصص التّاريخية، فتناولت في المبحث الأول: الزمن في القصص التّاريخية، فالزمن يبنى وفق تيارين تيار كلاسيكي يعتمد التسلسل المنطقي للوقائع والأحداث حسب ما تفرضه طبيعة المدونة المدروسة، وتيار حداثي أين يتم تنسيق الوحدات النصية واللّغوية وفق نظام زماني خاص، وخاضع لحركة الشخصيات والأحداث، وجاء في المبحث الثاني الحديث عن التشكيل الجمالي للفضاء المكاني، فالمكان هو الحيّز المشكل من طرف اللّغة تشكيلا جماليا تخيليا يحاكي العالم الخارجي ويوهم الطفل القارئ بواقعية السرد، وقد ارتبط في المدونة بتراث الإنسان وتاريخه وصوّر على أنه حامل لمدلولات الهوية التي ينتمي إليها الإنسان، أما المبحث الثالث فقد تطرق إلى بناء الشخصية في النص القصصي التّاريخي ومدلولاتها من خلال الإستراتجية المحددة في استحضار أنماط الشخصيات وتتبع أبعادها والوظائف المتعلقة بها.

_**الفصل الرابع:** يرتكر التحليل فيه على الأيقونة والرمز في القصص التّاريخية، إذ فصلنا بالتحليل والدراسة في المبحث الأول العلامة الأيقونية والمتمثلة في أنواع الصور الموجّهة للطفل القائمة على مرجعية واقعية وسياسية وتاريخية وبيان أهميتها ودورها في توصيل المعنى للطفل، أما المبحث الثاني فقد خصص لدراسة العلامة الرمزية حيث تم التطرق إلى الرموز الاصطلاحية والوضعية الموظفة في القصص التّاريخية الدالة على النسق الثقافي الذي تنتمي إليه.

وفي الأخير ذيلنا البحث بملحق خاص بالكتّاب الذين توجهوا بكتاباتهم التّاريخية للطفل في الجزائر وخاتمة تبين أهم النتائج المتوصل إليها.

ونظرا لطبيعة الدراسة وخصوصية المدونة المدروسة فقد اقتضت منّا الضرورة البحثية الإعتماد على المنهج البنيوي وتمثل بعض أليات في مقاربة النصوص الأدبية، كما سنستعين ببعض قواعد النظرية السيميائية والتي تبحث في العلامات اللّغوية وغير لغوية، بالإضافة إلى الإعتماد على مفاهيم وإجراءات فلسفية تستدعيها الأهداف المرجوة من البحث.

ونحتاج لكي نطرح هذا الموضوع للدراسة والتحليل مدونة إبداعية لها صلة بطبيعة الموضوع، فاخترت مجموعة من القصص التّاريخية معتمدة في ذلك على ما توفره المكتبات الجزائرية ودور النشر الوطنية، أي الإقتصار على الإبداع الجزائري دون غيره (العربي والأجنبي) ودون تخصيص لكاتب معين أو تحديد سنوات الطبع، وإنما كان البحث في المدونة مفتوحا، أي قمت بتجميع أكبر قدر ممكن من القصص التّاريخية الموجّهة للطفل في الجزائر.

ولإثراء البحث لا بد من الاستعانة بمجموعة من المصادر والمراجع التي تفيدنا وتعيننا على انجازه، لذلك توجهت في البداية إلى الدراسات النقدية الجزائرية التي تناولت أدب الطفل ونذكر في الصدارة:

_ كتاب قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين) لعبد القادر عميش.

بالإضافة إلى مراجع أخرى ذات صلة بالموضوع ككتاب البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث لرياض موفق مقدادي.

وكتب نقدية وفلسفية وتاريخية متنوعة من أجل الإلمام بجوانب الموضوع.

وقد واجهتنا في أطروحتنا هذه مجموعة من العقبات كان من الصعب تجاوزها أهمّها: طبيعة المدونة المدروسة حيث يكتنفها الغموض والضبابية في مادتها ومضمونها مما أنتج صعوبة في فرزها وإخضاعها للدراسة التطبيقية، بالإضافة إلى نقص الدراسات الجزائرية والعربية في هذا المجال (القصص التّاريخية)، وكذلك تشعب الموضوع لأنه متسع الجوانب ومتعدد الزوايا فمحاولة

الجمع بين ثلاثة ميادين في العلوم الإنسانية: الأدب، التّاريخ والفلسفة، ليس بالأمر الهيّن لأنه يستغرق منا جهدا كبيرا ووقتا طويلا للإلمام بجوانب هذه الميادين الثلاثة وتفهم الرابطة والعلاقة التي تجمعها ومحاولة مد جسر التواصل بينها وبين أدب الطفل، ففي دراستنا هذه نحاول التركيز على المتلقي الصغير بالدرجة الأولى وما يستوعبه مما يقدم له، ثم نقد الكتابات الموجّهة له.

وأتقدم في نهاية هذه المقدمة بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة عشي نصيرة التي أشرفت على هذا البحث، ولم تبخل عليّ بجهدها ووقتها وتوجيهاتها النقدية وملاحظاتها الموضوعية القيّمة من أجل إخراج هذا العمل المتواضع، وإلى كل من قدّم إليّ يد العون بنصيحة أو كتاب أو دراسة من أساتذة وزملاء وأصدقاء.

وآمل أن يكون هذا البحث إضافة جديدة في حقل أدب الطفل الجزائري.

مدخل

تعتبر الأساطير القراءة الأولى لتاريخ البشرية، فهي نتاج تراكمات معرفية لتفاعل جماعي يمكن بواسطته دراسة المكونات الثقافية والفكرية لشعب من الشعوب، وهي بنية مركبة من الخيال والفكر والفلسفة والدّين والتّاريخ، ويمكن اعتبارها مرجعا ثقافيا تنهل منه مختلف الدراسات الاجتماعية والأدبية والفكرية والفلكلورية والفلسفية والتاريخية.

يرى كثير من الباحثين والدارسين أن التّاريخ كحقل معرفي ولد من الأسطورة، والتي تمثل البدرة الأولى من الحقيقة التّاريخية، من هذا المنطلق تتمحور لنا إشكاليات: كيف ولد التّاريخ من الأسطورة؟ ولماذا كانت الأسطورة هي الكتابة الأولى للتّاريخ؟ وما موقعها في الكتابة التاريخية وما علاقتها بالتّاريخ؟

في دراستنا لأية ظاهرة من الظواهر الإنسانية هنالك مسألة تفرض نفسها ألا وهي مسألة المصطلح والتعريف التي تقودنا إلى فهم الظاهرة وتوضيح حدودها.

إن الكلمات والمفردات في أي لغة من اللّغات الإنسانية تملك أصولا وجذورا، وتخضع معانيها لتغيرات وتطورات، بسبب اقتحامها لميادين معرفية مختلفة، حتى تغدو مصطلحا تغطي دلالته حقلا معينا من حقول المعرفة الإنسانية، وهنا تستوقفنا مفردتان تتيح لنا الإجابة عن التساؤلات السابقة وهما (الأسطورة والتّاريخ).

تشتق كلمة (أسطورة) في لسان العرب من الفعل: " سطر: السّطر والسّطر: الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها (...) والجمع من كل ذلك أسطر وأسطار وأساطير عن اللحياني وسطور ويقال: بنى سطرا وغرس سطرا والسطر الخط والكتابة ".[1]

وقد وردت هذه الكلمة بهذا المعنى في القرآن الكريم بقول "**ابن منظور**" " وقال الزجاجي في قوله تعالى: ﴿ **وقَالُوا أَسَاطِير الأوَّلِين** ﴾ [2] (...) المعنى وقالوا الذي جاء به أساطير الأولين

[1]– جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، ج 6، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1999، ص 246.

[2]– سورة الفرقان، الآية 5.

معناه سطّره الأولون، وواحد الأساطير أسطورة، كما قالوا أحدوثة وأحاديث، وسطر يسطر إذا كتب قال الله تعالى: ﴿ **ن والقلم وما يسطُرُونَ** ﴾ [1] ، أي وما تكتب الملائكة ".[2]

وقد حملت لفظة (أساطير) معنى أخر مخالف لسابقه " والأساطير: الأباطيل والأساطير: أحاديث لا نظام لها ".[3]

وبمقابل المعنى الأول نجد المعنى الثاني أيضا واردا في القرآن الكريم، يقول الله تعالى:" ﴿**وإِذَا تُتلَى عَلَيهِم آيَاتُنا قَالُوا قَد سَمِعنَا لَو نَشَاءُ لَقُلنَا مِثلَ هَذَا إِن هَذَا إِلّا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِين** ﴾ [4] فعند المفسرين أدّى سياق الآية إلى تحميل اللّفظ معنى سلبيا منبوذا، إذ دُمِج الموقف السلبي من الدعوة الجديدة بالأساطير نفسها، ففسرت الأساطير في هذا السياق ب (أباطيل) ".[5]

وتأسيسا على هذا التّأصيل اللّغوي، نخلص إلى أن لفظة (أسطورة) في العربية تدل على معنيين، حيث يقوم الأول على معنى الكتابة والتأليف، في حين يتجه المعنى الثاني إلى دلالة مختلفة تماما وهي الأحاديث التي يقترن مدلولها بالخرافة واللّاواقع الذي لا يتقبله العقل الإنساني.

أما في القاموس الفرنسي، فنجد مفردة (Mythe) كمقابل للأسطورة وردت بالمعنى التالي:

" Mythe: (…)1_ Récit populaire ou littéraire mettant en scène des êtres surhumains et des actions remarquables (…). 2_Construction de l'esprit qui ne repose pas sur un fond de réalité (…).3_ Représentation symbolique qui influence la vie sociale: Le Mythe du progrès [*]".[6]

---

[1]– سورة القلم، الآية 1.

[2]– ابن منظور الإيفريقي، لسان العرب، ج 6، ص 256.

[3]– المرجع نفسه، ج 6، ص 257.

[4]– سورة الأنفال، الآية 31.

[5]– وجيه كوثراني، تاريخ التأريخ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، لبنان، ط 2، 2013، ص 41.

[*] يدل معنى كلمة أسطورة في اللّغة الفرنسية على: حكاية شعبية أو أدبية تصف كائنات خارقة (أو فوق القدرة الإنسانية) والأحداث الرائعة، وهي كذلك بناء فكرة لا تعتمد على خلفية الواقع، كما أنها تدل على التمثيل الرمزي الذي يؤثر على الحياة الاجتماعية مثل: أسطورة التقدم.

[6] – Le petit Larousse (Illustré 2018), Imprimé et relié en France par pollina, Edition Bicentenaire, Paris, France, Juin 2017, P 771.

وفي القاموس الإنجليزي

" Mythe: 1_story from ancient times: ancient Greek, 2_ something that many people believe but that does not exist or is false. mythical (adj) existing only in myths 3_ that does not exist or not true "*. [1]

من خلال عرض أصل الكلمة في اللّغة العربية والفرنسية والإنجليزية، اتضح اشتراكهم في معنى الكلمة الذي يدل على الأحاديث العجيبة الخارقة للواقعي وللمعتاد عند البشر.

أما كلمة (التاريخ) فمصدرها الفعل " أرخ: التأريخ: تعريف الوقت، والتوريخ مثله، أرّخ الكتاب ليوم كذا وقّته ".[2]

وقد أثارت كلمة (تاريخ) جدلا بين القدماء حول أصلها " فقد قيل أن أصل كلمة تاريخ قد أخذ من الأصل السامي العام لكلمة (ورخ) وهي التي جاءت في اللّغة العربية في كلمتي (ياريخ) بمعنى القمر و(تدخ) بمعنى الشهر، ومن ثم يكون معنى كلمة تاريخ هو التوقيت، أي تحديد الشهر القمري ".[3]

أما فريق أخر فيرى أن " كلمة (تاريخ) أو (تأريخ) أو (توريخ) معربة عن الفارسية فقد ذكر البيروني والخوارزمي أن كلمة تاريخ فارسية الأصل وعربت ".[4]

وتقول أغلب المصادر التاريخية أن الكلمة الفارسية (ماه روز) هي التي عربت بمعنى التاريخ، والمراد منها تحديد الشهر. [5]

---

* يدل المعنى الإنجليزي على أن كلمة أسطورة تعني: قصة من العصور القديمة: الإغريق القدامى2. شيء يؤمن به الكثير من الناس إلا أنه خاطئ أو غير موجود. خرافي (صفة)، يوجد فقط في الخرافات3. غير موجود أو خاطئ.

[1]_Oscford Learner Spocket Dictionnary, Third Edition, Oxford University Press, Uk, 2003, P .283

[2]– ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، ج 1، ص 113.

[3]– أنور محمود زناتي، علم التاريخ واتجاهات تفسيره، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 1، 2007، ص 13.

[4]– المرجع نفسه، ص 13.

[5]– قاسم عبده قاسم، فكرة التاريخ عند المسلمين، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، د ب، ط 1، 2001، ص 15، بتصرف.

ونضيف إلى أن كلمة (خبر) كانت تدل في " القرنين الأولين للهجرة (...) على ما تعنيه فكرة التاريخ بما هي وصف أو سرد للأحداث والوقائع ونقل لها بصورة القصة أو السيرة (...) وهذا لا يعني أن كلمة (تاريخ) لم تستخدم حينها، بل إن هذا الاستخدام أخذ معنى تحديد الزمن لناحية اليوم والشهر والسنة، أي معنى ما يعرف باللّغات اللّاتينية ب date، والملاحظ أن هذا المعنى (معنى التوقيت) لا يزال حتى اليوم هو أحد المعاني الذي حافظت عليه وحملته مفردة (تاريخ)، فيقال مثلا: تاريخ رسالة، أو تاريخ وفاة، أو تاريخ وثيقة أي توقيتها ".[1]

لكن كلمة (تاريخ) لم تتوقف عند معنى محدد، بل استدعت الحاجات والضرورة، إلى تطويرها في اللّغة العربية لتحمل معنى أكثر علمية ودقة.

ويناظر لفظ (التّاريخ) في اللّغات الأوروبية لفظة (Histoire) بالفرنسية و (History) بالإنجليزية، ففي اللّغة الأولى جاءت بالمعنى التالي :

" Histoire: (...)1_ Compte rendu des faits des événements passés, concernant la vie de l'humanité d'une société, d'une personne (...).2_ Science qui étudie le passé de l'humanité, son évolution* ".[2]

أما معنى الكلمة في اللّغة الإنجليزية فهو:

" History: 1_ Study of past events. 2_ Description of pas events 3_ Past events or escperiences of somebody/something* ".[3]

وإذا ما قابلنا لفظة تاريخ في لسان العرب بالقواميس الأجنبية لوجدنا أن الكلمة في اللّغات الأجنبية حملت معنى معاصرا على عكس دلالتها في القاموس العربي التي دلت على التوقيت والزمن فقط.

---

[1] – وجيه كوثراني، تاريخ التأريخ، ص 30.

*الترجمة: تقرير حقائق الأحداث الماضية، وفيما يتعلق بالحياة البشرية سواء كانت حياة جماعية أو شخصية (فردية)، وهي كذلك العلوم التي تعنى بدراسة التاريخ الإنساني الماضي وتطوره.

[2] – Le Petit Larousse (Illustré 2018), P582.

*فالتاريخ في اللّغة الإنجليزية هو دراسة ووصف أحداث سابقة ويدل معناها كذلك على الأحداث والتجارب السابقة لشخص أو شيء ما.

[3] – Oxford learner's pocket dictionnary, P 204.

من خلال المفهوم اللّغوي للكلمتين (أسطورة وتاريخ) في الثقافتين العربية والغربية يتضح لنا تداخل وتشابك في الدلالات واللّفظ الصوتي، فإسطوريا اليونانية، والتي صارت تعني اليوم (تاريخ) تقابل الأسطورة بالعربية، والأسطورة في كلتا اللّغتين تشير إلى معنى القصة أو الحكاية، لكن ما نلحظه أن الكلمة في الحضارة الغربية تطورت لتدل على مفهوم التّاريخ، لكن في الحضارة العربية بقي مدلولها كما هو ولم تستخدم للدلالة على مصطلح التّاريخ، يمكن أن نعلل بذلك على المعنى السلبي الذي حمّله القرآن الكريم لهذه الكلمة في سورة الأنفال: ﴿ **إِلّا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ** ﴾ [1]، كما ذكرنا سابقا، والذي يعني الأباطيل، لذلك نبذت هذه الكلمة، واستخدمت مكانها في التراث العربي كلمة تاريخ وتأريخ.[2]

هذا من الناحية الدلالية، أما من ناحية اللّفظ الصوتي فيمكن أن نرجع ذلك إلى " أن الحضارة اليونانية ليست (...) مقطوعة الجذور عن الحضارات السابقة لها في شرق المتوسط وجنوبه (حضارات وادي النيل وبلاد كنعان، والهلال الخصيب وبلاد ما بين النهرين)، بل إن هذه الحضارات وبشرها هي المؤسسة للانبعاث الحضاري اليوناني، الذي ازدهر بدءا من القرن الخامس قبل الميلاد، انطلاقا من مستوطنات مصرية وفينيقية قديمة قامت في كريت وبلاد اليونان منذ الألف الثاني قبل الميلاد " [3] ويضيف " **مارتن برنال** " " **Martin Bernal** " أن" ربع الكلمات اليونانية فينيقية الأصل، وإن الأبجدية اليونانية اقتبست عن الأبجدية الفينيقية التي نقلها إلى اليونان المستوطنون الكنعانيون بدليل تشابه أصواتها ودلالاتها (ألفا بيتا) ".[4]

استنادا إلى المفاهيم السابقة تبين لنا أن كلمتي الأسطورة والتاريخ متداخلتين من حيث الدلالة واللّفظ الصوتي في الثقافتين العربية والغربية، وهذه انطلاقة أولى توحي بأصل التاريخ الأسطوري.

---

[1]– سورة الأنفال، الآية 31.

[2]– وجيه كوثراني، تاريخ التأريخ، ص ص 40_41، بتصرف.

[3]– المرجع نفسه، ص 41.

[4]– المرجع نفسه، ص 41.

أما من الناحية الاصطلاحية يصعب علينا إيجاد تعريف واحد يشمل جميع جوانب الأسطورة، ونماذجها في مختلف الثقافات والمجتمعات، لأن الأسطورة واقعة ثقافية معقدة تفسر من منظور متعدد.

لقد تطرق "**معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب**" إلى مصطلح الأسطورة على أنه "قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة، وينبني عليها الأدب الشعبي، وتستخدم (الأسطورة) في عرض مذهب أو فكرة عرضا شعريا قصصيا مثل أسطورة الكهف عند أفلاطون ".[1]

الأسطورة حسب هذا التعريف سرد قصصي يتنافى والحقائق الإنسانية الملموسة، يشف مضمونها عن معان تفسر لغز الكون والوجود.

ولا يتوقف مفهوم الأسطورة عند هذا التعريف، بل تعدد بتعدد الآراء والاتجاهات والمدارس فالأسطورة بالنظر إلى أصلها هي " موهبة أي جماعة بشرية كبيرة كانت أو صغيرة، وقدرتها على أن تحكي قصصا معينة عن أحداث أو أماكن أو أشخاص معينين خياليين كانوا أم حقيقيين وتكون حكاية هذه القصص بشكل لا واع غالبا ويكون لها مغزى رائع " [2] كما يعبر عنها "**تيليارد**" "**Tiliyard**"، ويصفها **يوهيمزوس** أنها " تاريخ في صورة متنكرة ". [3] أما بالنظر إلى مضمونها فهي " جمع من الأفكار والمتمثلات والمعتقدات والأحكام النظرية ".[4]

وهناك من يعرفها من هذه الناحية كذلك (المضمون) بأنها " علم بدائي أو تاريخ بدائي، أو تجسيد لأخيلة لاواعية، أو أي تفسير بهذا المنحى ". [5]

---

[1]– مجدي وهبه وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، بيروت، ط 2، 1984، ص 32.

[2]– كارم محمود عبد العزيز، أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، د ب، ط 1، 2007، ص 21.

[3]– المرجع نفسه، ص 21.

[4]– المرجع نفسه، ص 25.

[5]– المرجع نفسه، ص 25.

وتفسر كذلك الأسطورة من الجانب النفسي الفرويدي " كشيء يعبر عن دوافع وقوى نفسية دائمة غير معترف بها".[1] أما " **كارل غوستاف يونغ** " "**Carl Gustav jung**" فتتبلور رؤيته في أن " الأسطورة كتعبير عن صراعات اللّاوعي البشري (...) وكتجسيد رمزي لظواهر طبيعية أو كانعكاس للبنى الاجتماعية ".[2]

وقد اهتم بعض الباحثين بتفسير الأسطورة انطلاقا من وظائفها، كالوظيفة التفسيرية أو التعليلية، فالأسطورة " قصة تعليلية تفسر الأبطال والمعتقدات وغيرها، وغرضها تفسير وجود العالم والحياة والموت والإنسان والوحوش والطقوس المقدسة والعادات، وما إلى ذلك من الظواهر الغامضة".[3] فالوظيفة التفسيرية هي الأساس أو المصدر الذي يقر به أغلب المختصين في سبب نشوء أو تكوين الأساطير.

إلى جانب ما سبق، يعرض الناقد " **كلود لفي ستروس** " **"Claude Lévi strauss"** تحليل بنية الأسطورة وتركيبها بناء على منهجه البنيوي " إنها ذات بنية مزدوجة تاريخية ولا تاريخية معا، وهذه البنية في رأيه تفسر كيف تمكنت الأسطورة من الانتماء في آن واحد إلى مجال الكلام ومجال اللّغة، يقول: إن أصالة الأسطورة بالنسبة إلى كل الوقائع اللّغوية الأخرى، تكمن في كونها تظل أسطورة على الرغم من أسوأ الترجمات لها، فإدراكها كأسطورة لا يكمن في الأسلوب ولا في طريقة السرد ولا في التركيب النحوي، وإنّما يكمن في الحكاية التي تحكيها والحق أن الأسطورة لغة ولكنها لغة على مستوى رفيع جدا، إذ يتوصل المعنى إلى الانسلاخ عن الأساس اللّغوي الذي أخذ يجري فوقه ". [4]

من التعاريف السابقة يتبين لنا أن الأسطورة هي نتاج جماعة بشرية، تتميز موضوعاتها بالقداسة والشمولية وعمق المضمون، تسعى للبحث في مختلف مظاهر الكون والوجود وحياة الإنسان.

---

[1]– كارم محمود عبد العزيز، أساطير العالم القديم، ص 30.

[2]– خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 3، 1986، ص 9.

[3]– كارم محمود عبد العزيز، أساطير العالم القديم، ص 31.

[4]– خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص ص 12_13.

إنّ هذا التّنوع الذي يعرفه مفهوم الأسطورة، ومختلف التباينات التي دارت حولها من قبل الدارسين ما هو إلاّ دلالة على خصب عالم الأساطير واتساع ميدانه وشموليته، حيث راح كل جانب يفسره حسب الزاوية التي ينظر إليها.

ولقد شهدت الأسطورة إلى جانب العلوم الأخرى اهتماما كبيرا من طرف العلماء والفلاسفة وعلماء الأنثروبولوجيا واللّغويين، حيث انكبوا على دراستها بهدف إرساء معالم أساسية تخدم الأسطورة لتصير علما قائما بذاته له مادة دراسته ومناهجه الخاصة به، فظهر ما يعرف بالميثولوجيا التي تعنى بدراسة بواعث نشوء الأسطورة، وتفسيرها وتقديم المفاهيم الخاصة بها كالميثولوجيا الفينيقية والمصرية والإغريقية، واهتمت كذلك بوظائفها النفسية والفكرية والإجتماعية.[1]

وإذا انتقلنا إلى مصطلح التّاريخ، فلا يمكن أن نتغاضى على ما قدمه أبو التّاريخ " **هيرودوث** " "**Hérodote**" في بداياته الأولى للكتابة التّاريخية من معايير وأسس تعد الانطلاقة الفعلية لعلم التّاريخ، وقد حدد هدفه من التّاريخ في مقدمة كتابه (التحقيق / Hisrorié) [2]، نوجز جملته الأولى في الفقرة التالية " هذه بحوث هيرودوث الهاليكارناسوسي كتبها لئلا تنسى مآثر البشر على مر الوقت، ولئلا تنسى المنجزات الرائعة والمذهلة التي اجترح بعضها الإغريق واجترح بعضها الأخر الأعاجم، وأخيرا لبيان أسباب النزاع بينهما ".[3]

فمفهوم " **هيرودوث** " "**Hérodote**" للتاريخ أوسع من كونه مجرد رصد الأحداث السياسية والحربية، فقد أضفى الطابع التحليلي على التاريخ، وذلك بالبحث عن الملابسات التي تحيط بالأفراد وتدفعهم إلى اتجاهات معينة، أي بعبارة أخرى البحث عن الأسباب الكامنة وراء الأحداث، كما أنه

---

[1]– حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللّبناني، بيروت، لبنان، د ط، 1994، ص 26، بتصرف.

[2]– ينظر: س، م، باورا، الأدب اليوناني القديم، تر: محمد علي يزيد وأحمد سلامة محمد، دار سعد، دار القومية العربية، القاهرة، مصر، د ط، د س، ص81،.

[3]– جينيفرتي روبرتس، هيرودوث (مقدمة قصيرة جدا)، تر: خالد غريب علي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2014، ص 26.

أعطى للتاريخ بعدا اجتماعيا من خلال تركيزه على الصراع الحضاري بين اليونانيين وخصومهم علاوة على هذا فقد كان "**هيرودوث**" "**Hérodote**" " عادة ما يدعم روايته للحدث التاريخي بالوصف الجغرافي سواء للأرض التي يقع عليها الحدث أو للبشر الذين صنعوا هذه الأحداث " [1]، وفي هذا الصدد وصف " **جورج سارتون** " "**George Sarton**" مؤلف هيرودوث (التحقيق) بأنه " ليس أول مصنف في التاريخ فحسب، بل هو أيضا مصنف في الجغرافيا البشرية ".[2] وبهذا فتح " **هيرودوث** " "**Hérodote**" الباب على مصراعيه أمام المؤرخين الأوروبيين.

أما الإنجليزي " **كولنجود** " "**Collingwood**" صاحب كتاب " **فكرة التّاريخ** "، فيعلن أن "معنى التاريخ يكمن في أن الماضي الذي يبحث فيه المؤرخ ليس ماضيا ميتا، ولكنه ماض بمعنى ما، ما يزال يحيا في الحاضر".[3]

ويرى " **أدوارد كارل** " "**Carl Edward**" أن التّاريخ " حوار وتفاعل مستمر بين الماضي والحاضر، وعامل الموازنة في هذه المعادلة هو الإنسان، وأن التّاريخ هو علاقة عضوية بين الذات والموضوع ". [4]

أما عند العرب نجد " **السخاوي** " الذي يركز في تعريفه للتاريخ على موضوعه ومسائله "فموضوعه الإنسان والزمان، ومسائله أحوالهما المفضلة للجزئيات تحت دائرة الأحوال العارضة الموجودة للإنسان وفي الزمان ". [5]

أما " **ابن خلدون** " في مقدمته فيستطرد بالحديث عن التّاريخ يقول: " فإن فن التّاريخ من الفنون التي تتداوله الأمم والأجيال، وتشد إليه الركائب والرحال وتسمو إلى معرفته السوقة والأغفال (...) إذ هو في ظاهره لا يزيد على أخبار عن الأيام والدول، والسوابق من القرون الأول تنمو فيها

---

[1]– مصطفى النشار، من التّاريخ إلى فلسفة التّاريخ (قراءة في الفكر التّاريخي عند اليونان)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1997، ص 39.

[2]– المرجع نفسه، ص 39.

[3]– محسن محمد حسين، طبيعة المعرفة التّاريخية وفلسفة التّاريخ، مؤسسة موكرياني للدراسات والنشر، د ب، ط1، 2012، ص 27.

[4]– مفيد الزيدي، المدخل إلى فلسفة التّاريخ، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006، ص 7.

[5]– وجيه كوثراني، تاريخ التأريخ، ص 33.

الأقوال وتضرب فيها الأمثال، (...)، وتؤدي لنا شأن الخليقة كيف تقلبت بها الأحوال، واتسع للدول النطاق فيها والمجال (...) وفي باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومباديها دقيق وعلم بكيفيّات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير بأن يعدّ في علومها وخليق ".[1]

فالتّاريخ حسب " **ابن خلدون** " يتيح للإنسان التعرف على أخبار الماضين ممن سبقوه ويهدف إلى الكشف عن طبائع البشر، وتكوين مجتمعاتهم عن طريق البحث عن الأسباب والعلل إن فكرة التّاريخ عند " **ابن خلدون** " توافق إلى درجة كبيرة نظرة المؤرخين إليه في العصر الحديث حيث تشير أغلب المفاهيم إلى أن التّاريخ هو " ذلك الفرع من المعرفة الإنسانية الذي يستهدف جمع المعلومات عن الماضي وتحقيقها وتسجيلها وتفسيرها، فهو يسجل أحداث الماضي في تسلسلها وتعاقبها، ولكنه لا يقف عند تسجيل هذه الأحداث، وإنما يحاول عن طريق إبراز الترابط بين هذه الأحداث، وتوضيح علاقة السببية بينها، أن يفسر التطور الذي طرأ على حياة الأمم والمجتمعات والحضارات المختلفة، وأن يبين كيف حدث هذا التطور ولماذا حدث ".[2]

أما المؤرخ اللّبناني " **قسطنطين رزيق** " فيرى أن التّاريخ " هو المسعى أو المساعي التي يبذلها الإنسان من أجل أن يدرك الماضي البشري، ثم يعمل على إعطاء الحياة لذلك الماضي ".[3]

فالماضي بالنسبة لهذا المؤرخ لا حياة فيه دون البحث في أغواره وإعادة بعثه من جديد عن طريق الكتابة والتحقيق فيه.

يتضح من التعاريف السابقة أن مفهوم التّاريخ يقوم على ثلاث دعائم: الإنسان، الزمان والمكان، فالتّاريخ يهتم بالحوادث والأفعال التي يقوم بها الإنسان ويحاول تفسيرها، ولا يمكن تصور ظاهرة تاريخية بمعزل عن الكائن العاقل الذي يتفاعل بدوره مع الزمن، فالزمن يمثل القاعدة التي

---

[1]– ولي الدين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، المقدمة، ج 1، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2004، ص 81.

[2]– رأفت غنمي الشيخ، فلسفة التاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، د س، ص ص 10_11.

[3]– مفيد الزيدي، المدخل إلى فلسفة التّاريخ، ص 7.

يقوم عليها الفعل الإنساني، ويكسب الظاهرة التاريخية أهميتها بارتباطها بزمن محدود ومعين يفصلها عن الظواهر المشابهة لها، والعامل المساعد على تتبع تسلسلها وترابطها، أما المكان فهو مسرح العملية التّاريخية لما تقدمه البيئات من معطيات وتحديات في تشكيل الحضارات والمدنيات.

مما سبق نخلص إلى أن كلا من حقيقة التّاريخ وحقيقة الأسطورة تقومان على تسجيل النشاط الإنساني وتصوير الواقع، وإن اختلفت طبيعة هذا التصور " فقد كانت الأسطورة هي الوعاء الذي وضع فيه الإنسان القديم خلاصة فكره، والوسيلة التي عبر بها عن هذا الفكر وعن الأنشطة الإنسانية المختلفة التي مارسها بما فيها النشاط السياسي والديني والاقتصادي، والتّاريخ هو وسيلة حديثة نسبيا للتعبير عن الأنشطة الإنسانية، وهو بديل للأسطورة في هذا الشأن، وعلى هذا فالتاريخ كما يعتقد البعض هو وليد الفكر الأسطوري، فمطالع التاريخ موصولة بأواخر عصر الأسطورة" [1] ولكن الاختلاف يكمن في أن الأسطورة ذات صبغة مقدسة تعطي أهمية لقصص وحكايات الآلهة إذا ما أخذنا بالرأي القائل بأن الأساطير القديمة ما هي إلاّ قصص للآلهة، في حين أن التّاريخ يرى أن الإنسان المؤسس الأول لواقعه، وقد حل محل مشيئة الآلهة، وهذا ما يقودنا إلى فكرة تقسيم التّاريخ إلى تاريخ دنيوي وتاريخ مقدس، هذا الأخير الذي اصطلح عليه بعبارة (الأسطورة التّاريخية) " فقد تبدو غريبة لأول وهلة لاشتمالها على عنصر التاريخ المحقق، ولكننا في الحقيقة نحسب حسابها لاشتمالها على الخوارق من ناحية، ولأنها من ناحية أخرى تجعل بطلها مزيجا من الإله والإنسان، أو قد تكتفي فترفعه إلى مرتبة الأولياء في محاولة تجسيد فكرة الخير ودحر الشر ".[2]

وفي هذا النوع يتفرع نمطان من الأساطير " الأول يعنى بأبطال دخلوا أساطير الرموز من أوسع الأبواب كأوديب وأوليس وسيزيف، والثاني يعنى بأبطال دخلوا التّاريخ فعلا، ولكن طمست أعمالهم كسيف بن ذي يزن وعنترة ورولان وهاملت وهانيبال وجنكيز خان ".[3]

---

[1]– كارم محمود عبد العزيز، أساطير العالم القديم، ص 91.

[2]– أحمد كمال زكي، الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2002، ص 12.

[3]– المرجع نفسه، ص 12.

فالأسطورة التّاريخية واحدة من التقسيمات التي نادى بها الباحثون وصنفوها ضمن النظريات التي تبحث في أصل الأسطورة والتي لها علاقة بكتابة التّاريخ، حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الأساطير " تسجيلات لأحداث تاريخية فعلية، تم تحريفها بشكل خيالي أثناء انتقالها، أو أثناء إعادة صياغة التّاريخ الذي يكمن خلفها ".[1]

فهذه النظرية التّاريخية ترى أن الأساطير هي تسجيل لوقائع حدثت بالفعل، لكن الذاكرة الجماعية عملت على تحويرها وتغييرها وفق ما يحتكم إلى واقعها، فهذا الاتجاه " أخرج الأساطير من عالم الوهم والخيال(...) إلى عالم الواقع، ذلك لأنه جعل للأساطير واقعا تاريخيا، فقد أصبحت للأساطير بفضل هذا الاتجاه واقع فيما قبل التّاريخ، وأخذت تمثل_ منذ ذاك_ الذاكرة الإنسانية عندما تستدعي مرحلة بلغ من بعدها في الزمان أن اكتنفها الغموض من كل جانب ".[2]

فقد كان الإنسان قديما يسرد قصصه ممزوجة بمعتقداته وأساطيره، لكنه بدأ في تطوير وسائل تفكيره وتنمية ملكاته العقلية بما يتلاءم مع واقعه الملموس، فقد رأى كل من " **فولتير**" "**Voltaire**" "**شارل دي بروس**" "**Charles de Bross**" " أن التّاريخ البشري أساسا هو تاريخ تصاعدي متدرج، ومن ثم فقد كانت المراحل المبكرة في رأيهما ساذجة فجّة، إلّا أنها شكلت الأساس للمراحل الأحدث والأكثر تطورا للتقدم البشري ".[3] ويقصدان بالمراحل المبكرة (الأسطورة).

وبهذا تعد الأسطورة أحد المصادر الاستدلالية في البحث التّاريخي، لكن التّاريخ انفصل عنها عندما ظهرت الكتابة التي " وضعت حدا لعصور طويلة سميت بعصور ما قبل التاريخ ".[4] فالكتابة تمثل نقطة الانعطاف في حياة البشرية، وقد عدّها البعض ركيزة من ركائز التطور في الحياة الإنسانية.

---

[1]– كارم محمود عبد العزيز، أساطير العالم القديم، ص 36.

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

[3]– المرجع نفسه، ص 14.

[4]– فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التّاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2009، ص19.

وعلى ضوء هذه الآراء نتطرق إلى بداية الوعي التّاريخي عند الغرب والعرب، فرغم أن الأسطورة هي الطفولة الأولى في تاريخ البشرية جمعاء، إلّا أنّها اتخذت صورا متعددة في كلتا الثقافتين.

فما هو شائع عند اليونانيين أنهم أنتجوا روائع خالدة مازال صيتها إلى يومنا هذا سواء في المجال الشعري أو النثري، والتّاريخ من الأنواع النثرية التي تركت بصمتها في المعرفة الإنسانية وكما سبق وذكرنا أن التاريخ ولد من ضلع الأسطورة، ففي اليونان يرى المؤرخون أن الإلياذة والأوديسة تعتبران الحد الذي يفصل بين الواقع والخيال، ولهما دور في تطوير الكتابة التّاريخية.

فملاحم " **هوميروس** " "**Homére**" هي أقدم ما وصلنا من الأدب الإغريقي، وهي تمثل تراثا شعريا عريقا، وقد عرّفها " **فيكتور هيكو**" "**Victor Hugo**" (أي الملاحم) أنها " تاريخ ينشد على أبواب الأسطورة ".[1]

وبهذا التعريف نحيل إلى أن الملحمة تلقفت بعض ملامح التّاريخ في شكله الأول " فقد رصد (هوميروس) في ملحمته الشهيرة الإلياذة الأحداث الأخيرة للحرب الطروادية، تلك الحرب التي نشبت حول مدينة اليون نحو سنة 1200 أو 1100 قبل الميلاد، والمعروف أن هذه الحرب قد استمرت حوالي عشر سنين، وإلياذة هوميروس تكتفي برواية قصة أيام قليلة من عامها الأخير ".[2]

بهذا قدمت الإلياذة قراءة شعرية للحرب الطروادية، وإن لم يكن مؤلفها بلغ منزلة المؤرخ بالمفهوم المعاصر، إلّا أنه وضع الإنسان اليوناني أمام جزء من تاريخه القديم " لقد روى هوميروس الأحداث التّاريخية ليس من منظور أسطوري بحث (...) وإنما رواها من منظور إنساني، لدرجة أنه خلع على الآلهة نفسها صفات البشر، ولم يحلق في دنيا الخيال بقدر ما حاول أن يعيش مع الناس محاولا تصوير حياتهم والجدل الدائر بينهم، وبين الطبيعة من ناحية، وبينهم

[1]– حسين الحاج حسين، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، د ط، 1998، ص 19.

[2]– مصطفى النشار، من التّاريخ إلى فلسفة التّاريخ (قراءة في الفكر التاريخي عند اليونان)، ص 31.

وبين آلهتهم من ناحية أخرى، فهو لم ينس أبدا الرجل العادي ولم يهمله حتى وهو يروي المعارك الدامية التي يخوضها الآلهة مع الأبطال ".[1]

كما حاول " **هوميروس** " "**Homére**" من خلال ملحمته بيان أهمية التّاريخ ومنفعته، لكننا لا يمكن أن نعده مؤرخا، بل شاعرا عبقريا فذا كما وصفته أغلب الدراسات، " **فلهيرودوث** " **"Hérodote"** تعزى البدايات التاريخية الأولى كما ذكرنا سابقا.

استمر تطور الوعي التّاريخي عند اليونان على يد المؤرخ "**ثيوكيديدس**" **"Thucydides"** الذي حدد موضوع تاريخه بالحروب البلوبونيزية " التي دارت رحاها بين مدينتي أثينا واسبرطة فيما بين عامي 431 و404 قبل الميلاد، وامتدت لتشمل كل المدن اليونانية تقريبا " [2]، فقد توخى "**ثيوكيديدس**" **"Thucydides"** في تأريخه لهذه الأحداث التّاريخية اعتماد الموضوعية وذلك بأن " يكون صادقا أمينا في نقل الوقائع كما حدثت والتعبير عن وجهات النظر المتباينة حول الأحداث، وهذه بلا شك من مآثر المؤرخين الموضوعيين ومن أبرز سمات التأريخ في العصر الحديث المتأثر بالفلسفة الوضعية والفكر العلمي الحديث، لقد بلغ " **ثيوكيديدس**" **"Thucydides"** " في موضوعيته درجة لا يستطيع معها أن نعرف من هو، وما هو بالنسبة لما يرويه من أحداث، إذ لا يمكن أن نستنتج من روايته للأحداث هل كان أثينيا أم كان اسبرطيا".[3]

وتتمثل المصادر التي اعتمدها " **ثيوكيديدس** "**"Thucydides"** في تأريخه في معايشة أحداث ووقائع زمانه، والروايات التي يستمدها من أفواه الرواة، بالإضافة إلى الوثائق التّاريخية والشواهد الأثرية، فقد دعاه البعض بأبي علم الآثار.[4]

---

[1]– مصطفى النشار، من التاريخ إلى فلسفة التاريخ (قراءة في الفكر التاريخي عند اليونان)، ص33.

[2]– المرجع نفسه، ص43.

[3]– المرجع نفسه، ص 44.

[4]– المرجع نفسه، ص 45، بتصرف.

رغم التقدم الذي أحرزه التاريخ على يد " **ثيوكيديدس** " "**Thucydides**" إلى أن " عمله لم يخل من وجود رواسب التفكير الخرافي ".[1]

إن النظرة اليونانية للتاريخ قد تطورت انطلاقا من التناول الشبه الأسطوري للتاريخ في أشعار "**هوميروس**" "**Homére**" الذي حاول أن ينظر إلى الماضي بأنه مليء بالعبر والمغازي وصولا إلى كتابات "**هيرودوث وثيوكيديدس**" "**Homére**" "**Thucydides**" عندما حاولا الكشف عن طبيعة الحدث بطريقة استقرائية.

أما العرب فقد عرفوا الخرافات والأساطير في المراحل الباكرة من تاريخهم الفكري، وكانت بمثابة الشكل الجنيني للمعرفة التّاريخية، غير أن " بعض دارسي الأدب (يقر) أن ما وصل إلينا من تراث الجاهليين لا يدل صراحة على وجود تراث أسطوري كبير ذلك بسبب إهمال الرواة المسلمين في عصر التدوين لما رأوه فيه مما لا يتفق وعقيدتهم الإسلامية، منطلقين في ذلك من فهمهم العام للأسطورة من حيث كونها كل شيء يناقض الواقع ".[2]

رغم ذلك فإننا نستقرأ المعرفة التّاريخية عند عرب ما قبل الإسلام، التي اتخذت أشكالا وصورا توافق الحقائق الموضوعية والظروف البيئية والثقافية العربية آنذاك.

لا ريب أن الأحداث الهامة عند العرب كانت تستثير اهتمامهم، ويتم التعبير عنها بأدوات مختلفة، وتشير أغلب الدراسات أن أهم الصور والأنماط العربية التي تحاكي الحقائق التّاريخية كانت متفرقة بين عرب الشمال وعرب الجنوب، فكل جماعة منها لها طريقتها الخاصة في التأريخ تبعا لمكانتها الحضارية.

يتميز عرب الشمال بغلبة الطابع القبلي على نظامهم الاجتماعي فالقبيلة هي " الوحدة الأساسية على الصعيد السياسي والاجتماعي والاقتصادي والأمني، بل إن القبيلة كانت الوطن بالنسبة لعرب الشمال، فلم يكن ثمة وطن بالمفهوم الحديث وبحدوده الجغرافية الواضحة، فقد كانت

[1]– مصطفى النشار، من التاريخ إلى فلسفة التاريخ (قراءة في الفكر التاريخي عند اليونان)، ص49.

[2]– هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، دار الراية، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص 33.

غالبية عرب الشمال من العرب الرّحل " [1]، فالحياة القبلية تتسم بالمحافظة على التقاليد ونقل قصصها وبطولاتها وأخبارها من رقعة إلى رقعة ومن جيل إلى جيل.

وإذا حاولنا كشف التراث التّاريخي الأصيل لعرب الشمال يلزمنا الولوج في مسألتين هامتين: أدب الأيام وعلم الأنساب.

فأدب الأيام هو النمط الأول من أنماط المعرفة التّاريخية " وتعتبر أيام العرب في الجاهلية مصدرا خصيبا من مصادر التّاريخ، وينبوعا صافيا من ينابيع الأدب، ونوعا طريفا من أنواع القصص بما اشتملت عليه من الوقائع والأحداث، وما روي في أثنائها من نثر وشعر، وما تدسّى خلالها من مأثور الحكم وبارع الحيل، ومصطفى القول ورائع الكلام ".[2]

تمثل أيام العرب نوعا من التاريخ الشفوي العربي، فقد كانت القبائل تروي حروبها وأيامها وانتصاراتها لتتفاخر بها على القبائل الأخرى، بطريقة السرد النثري أو النظم الشعري " وكانت الروايات القبلية هذه تتداول شفهيا وبصورة نثرية، ولكن الشعر يلعب دورا أساسيا في الرواية الشفهية يتخلل القصة، أو يرد في نهايتها حسب دور الشاعر، إذا شارك في الحوادث أو لم يشارك، وهذا الشعر لا يسير بالقصة، ولكنه يعطيها حيوية وتأثيرا، وبمرور الزمن أصبح الوثيقة التي تعزز صحة القصة".[3]

تحكي (أيام العرب) من خلال قصصها وأشعارها أخبار المعارك والحروب الناتجة عن الظروف التي كانت سائدة آنذاك، كما أنها تبحث عن أسباب النزاع " وكانت الوقائع والحروب التي تحكي أيام العرب قصصها تحدث لأسباب متعددة سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو نفسية، فقد كانت بعض القبائل ترى في الغزو والإغارة على القبائل الأخرى نشاطا طبيعيا على

---

[1]– قاسم عبده قاسم، فكرة التاريخ عند المسلمين، ص 65.

[2]– محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، طبع بمطبعة عيسى السبابي الحلبي وشركاه بمصر، ط 1، 1942، المقدمة.

[3]– عبد العزيز الدوري، نشأة علم التاريخ عند العرب، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، د ط، 2000، ص 19.

المستوى الاقتصادي والسياسي (...)، كما كانت بعض تلك الحروب تنشأ بسبب النزاع على السيادة والرئاسة، مثلما حدث بين الأوس والخزرج، كذلك فإن ضيق أسباب الحياة في البادية أوجد نوعا من السباق المسلح نحو مصادر الماء ومنابت الكلأ ".[1]

لقد جاءت أيام العرب ممزوجة بالنثر والشعر والقصص والسرد التّاريخي وكما أوردنا الذكر سابقا على أنها مصدر من مصادر التّاريخ، وينبوع من ينابيع الأدب، وهذا ما يجعلنا نتساءل في أي المجالين (التّاريخ والأدب) تصنف (أيام العرب) " الواقع أن قصص الأيام ترجع في أصلها إلى الأدب أكثر مما ترجع إلى التّاريخ، فقد كانت تروى بالدرجة الأولى لإيناس السامعين ولمتعتهم العاطفية، وهذا لا ينفي احتواءها على عناصر تاريخية من حيث تسجيلها لأحداث كبرى، تتصل بنواح معنوية معينة، لكن هذه الأحداث يعوزها الاستمرار، كما يعوزها دراسة الأسباب والنتائج التّاريخية، إضافة إلى أنها لم تأخذ الزمن بعين الاعتبار قط ".[2]

صحيح أن القاص في (أيام العرب) لم يكن يبحث عن الحقيقة التّاريخية بقدر ما كان يحرص على التشويق والمتعة الفنية، ورغبته في تمجيد القبيلة، غير أن الفترة الجاهلية لم تترك لنا أدبا مكتوبا، فهي فترة ثقافية شفهية، والأيام تعتبر من المصادر الأساسية التي وصلتنا من تلك الفترة.

ورغم الانتقادات التي دارت حول أيام العرب، إلّا أنها قدمت للتاريخ العربي قاعدة يرتكز عليها في تأريخه للعرب " حقيقة أن أيام العرب كانت تفتقر إلى معظم مقومات العلم التاريخي بمفهومنا المعاصر، بيد أنها كانت نتاجا حقيقيا، وإفرازا طبيعيا لبيئة العرب قبل الإسلام، كما جاءت أداة تخدم أغراضها الثقافية/ الاجتماعية البسيطة والتي تتوافق مع التنظيم القبلي، وتنسجم مع النظرة الجزئية لكل قبيلة، بشكل جعل من القبيلة مركزا للأحداث التّاريخية من ناحية، وجعل من القبائل الأخرى عوالم خارجية من ناحية ثانية، لقد كانت أيام العرب نتاجا يتوافق مع المفاهيم

[1]– قاسم عبده قاسم، فكرة التاريخ عند المسلمين، ص 69.

[2]– محمد أحمد ترحيني، المؤرخون والتأريخ عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، دس، ص 12.

والمثل والقيم التي تحكم هذا المجتمع " [1]، يقول " **حاجي خليفة** " : " علم أيام العرب (...) هو علم يبحث فيه عن الوقائع العظيمة والأهوال الشديدة بين قبائل العرب، والعلم المذكور ينبغي أن يجعل فرعا من فروع التواريخ".[2]

أما النمط الثاني من أنماط المعرفة التاريخية فيتمثل في الأنساب وهي " سلاسل أسماء تدعو لها الحاجة الاجتماعية القبلية للتعارف والتمايز، إنها كالأعمدة تنسج من حولها بعض القصص الذي يحفظ تكوينها ".[3]

لكن إذا ما عدنا إلى موقع الأنساب من المعرفة التّاريخية لوجدنا تضاربا بين وجهتين، أما الرأي الأول فيرى أن " شجرات النسب لم تكن تتضمن أية إشارات إلى الحوادث التّاريخية سوى في القليل النادر، ذلك أن مثل هذه المجالات التّاريخية، لم تكن هدفا للأنساب أو موضوعا لها، كما أن الأنساب لم تكن تفسح مجالا للقصص التّاريخي إلّا إذا كان يخدم هدفها من حيث التفاخر بما أتاه الآباء، غير أن النسابين يبالغون في الرجوع بشجيرات النسب إلى أغوار زمنية سحيقة تختلط فيها الحقائق بالأسطورة ".[4]

في حين يتجه الرأي المقابل إلى القول في أنها (الأنساب) " التاريخ الأنثروبولوجي التقليدي والهيكل العظمي للفكرة التاريخية، وبالرغم من أنها أكثر تاريخية من القصص باعتبارها شكلا من أشكال التعبير التأريخي، يسجل إطار التكون القبلي، إلّا أن المعلومات النسبية الجاهلية بقيت شفهية فترة طويلة بعد الإسلام ".[5]

---

[1]– قاسم عبده قاسم، فكرة التاريخ عند المسلمين، ص 74.

[2]– عبد العزيز الدوري، نشأة علم التاريخ عند العرب، ص 20.

[3]– شاكر مصطفى، التاريخ العربي والمؤرخون، ج 1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص 55.

[4]– المرجع نفسه، ج 1، ص 68.

[5]– المرجع نفسه، ج 1، ص 55.

فمن خلال ما عرض حول علم الأنساب نخلص إلى أنه لم يساهم إلّا قليلا في تكوين صورة التّاريخ لدى العرب، ولم يظهر اهتمام العرب به حتى بعد العصر الجاهلي، حيث كان يستخدم كذريعة لتحقيق الأطماع والتنازع حول النفوذ خصوصا في العصر الإسلامي وماتلاه.

على أية حال، فإن (أيام العرب) و(علم الأنساب) كانا نمطين من أنماط المعرفة التّاريخية في الجاهلية، والتي أمدت المؤرخين العرب بمادة قصصية نقلت من خلالها أخبار الماضين ومادة سياسية اجتماعية ساهمت في تكوين صورة النظام القبلي، ومادة لغوية أدبية من خلال ما حملته من نثر وأشعار لغة العرب وحافظت عليها.

فإذا كانت الأيام والأنساب المصدرين الأساسين للمادة التّاريخية في شمال الجزيرة العربية فإن عرب الجنوب " كان وعيهم بالتاريخ مختلفا عن وعي عرب الشمال، بحكم اختلاف الظروف التّاريخية والطبيعية والجغرافية من ناحية، وبسبب الاختلاف في درجة التّطور السياسي من ناحية أخرى، فقد كانت بلاد اليمن مركز حضارة استقرت دعائمها عهدا طويلا، وحفظت أثارها بفضل النقوش المعينية والسبئية والحميرية ".[1]

مهما كانت نوع الكتابة التّاريخية في العصر الجاهلي عند عرب الشمال وعرب الجنوب فستظل مرحلة أولية بدائية ساذجة ميزت التراث التّاريخي عند العرب عن غيرهم من الشعوب في صور وأنماط تشكيل الوعي التّاريخي، وإن اختلفت معهم في النظرة الأسطورية الغالبة عليها.

ومهما كان قصور هذه النظرة العربية إلى التّاريخ قبل الإسلام، فإنها عبرت عن واقع حضاري في مرحلة تاريخية بعينها، فالوعي التّاريخي عند العرب لم يتوقف عن هذا الحد، بل شهد مجموعة من المعطيات ساهمت في بلورته وتطوره أهمها: الإسلام والظروف الجديدة التي فرضت نفسها في ظل الدولة العربية الإسلامية.

إن أمثال هذه النماذج التي تناولناها في الثقافتين العربية والغربية، يمكن أن نسميها الكتابة شبه التّاريخية التي مهدت لجنس الكتابة التّاريخية، فالأسطورة في حقيقتها هي ترجمة دقيقة

[1]– قاسم عبده قاسم، فكرة التاريخ عند المسلمين، ص 77.

للأحداث التّاريخية الجارية، استمدت مادتها وشخصياتها وأزمنتها وأمكنتها من التّاريخ الذي ولدت فيه، واستهدفت نقل تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة، فللأسطورة دور أساسي في البناء المعرفي والعلمي والتطور الحضاري للإنسانية.

رغم الانفصال الذي أحدثه المهتمون بعلم التاريخ بين الأسطورة والتّاريخ بعد تطور طويل في طرائق التفكير، وبعد تراكم معرفي كبير، إلا أن هذا لا ينفي وجود تسربات أسطورية إلى التّاريخ، لذلك يجب " أن نحذر من الإنبثاقات اللاواعية للأسطورة وتسربها إلى علم التّاريخ متسربلة برداء علمي يخفي معالمها الأصيلة، فرغم كل المنطلقات العلمية التي تصدر عنها الكتابة التاريخية الحديثة، فإن نوعا من النزوع الأسطوري الخفي يبقى كامنا وراء عمل المؤرخين من جهة ووراء فهم وتفسير قراء التّاريخ لما يقدم إليهم من مادة ".[1]

وهذا ما يعرف بأسطرة الواقع لغاية جعل التّاريخ أكثر فعالية في وعي الناس وسلوكهم " ذلك أن الذاكرة الجماعية حسب بعض الباحثين لا تحتفظ بذكرى الأحداث التّاريخية مدة تزيد عن قرنين أو ثلاثة، كما أنها لا تحتفظ بالجزئيات والأحداث الفردية، وذلك لأنها تعمل بواسطة بنى مختلفة هي الأصناف أو المقولات، بدلا من الأحداث، وبواسطة النماذج الأصلية بدلا من الشخصيات التاريخية، ولذلك تتحول الشخصيات التّاريخية إلى أبطال أسطوريين أو شبه أسطوريين تساعدهم عناصر ما ورائية على ما يأتونه من أعمال ".[2]

وحسب "**محمد عجينة**"، يرد "**ابن خلدون**" هذه الظاهرة إلى دوافع منها "ما هو أنثروبولوجي عام تابع لما يسمى بالكليات الإنسانية، ومنها ما يحمل سمة مجموعة بشرية ثقافية ما، فيكون معبرا عنها في خصوصياتها ".[3]

---

[1]– فراس السّواح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط 2، 2001، ص 116.

[2]– محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج 2، العربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 89.

[3]– المرجع نفسه، ج 2، ص 88.

إن التّاريخ الذي يستند لهذه التصورات يطمح إلى تكوين صورة رمزية حية ومكثفة، من شأنها أن تقدم رؤية كاملة عن غايته ووظيفته فما " أصعب تلك المهمة المتمثلة في تخليص التاريخ من الأسطورة حتى في عالمنا المعاصر الذي تصبح فيه الإيديولوجيا ضربا من الأسطورة الحديثة ".[1]

ومن هذا نخلص أن الأسطورة جزء من كيان التّاريخ، فمهما حقق الإنسان من الرقي والوعي والإدراك بواقعه، فلا يمكن أن نسلخ منه الأسطورة، وإنما تبقى مشروعا مستمرا تختلف أنماطها وصورها باختلاف الأزمنة والعصور والحضارات.

إن قراءة التّاريخ مسألة في غاية الأهمية بالنسبة للإنسان، فهو يتميز عن باقي الكائنات بنعمة العقل التي تمكنه من إدراك ماضيه والبحث عنه وتسجيله والاستفادة منه، فالهدف من قراءة التّاريخ هو التعرف على ماضي الأمم والحضارات وإنجازات من سبقونا سواء في الشرق أو الغرب أو في الزمن القريب أو البعيد، فالإنسان هو الذي يصنع الحضارة ويؤثر في البيئة وهو وحده من يوجد التّاريخ.

إن كلمة التّاريخ ذات مدلولات عديدة، فهي تكتسب أهميتها بكونها تنسب إلى علم يسمى (علم التّاريخ)، الذي يعد فرعا من العلوم الإنسانية، هذه العلوم التي ما تزال عرضة للجدل حول مدى علميتها، والتّاريخ باعتباره جزءا منها، فقد انتقل إليه هذا الصراع، وانقسمت الآراء حول ما إذا كان علما أو فنا.

يعرف العلم بأنه مجموعة من الحقائق والوقائع والنظريات ومناهج البحث، أو هو مجموعة المبادئ والقواعد التي توضح بعض الظواهر والعلاقات القائمة بينها.

فإذا كان هذا تعريفا عاما للعلم، فإن التّاريخ عند الأغلبية من المختصين هو " علم ما في ذلك ريب، لأننا نستطيع أن نطلق كلمة علم على كل مجموعة من المعارف المحصلة عن طريق منهج ثابت وثيق للبحث في نوع واحد معين من الوقائع، فهو علم الوقائع التي تتصل بالأحياء من

[1]– محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج 2، ص 91.

الناس في مجتمع خلال توالي الأزمنة في الماضي، ويدخل في عداد العلوم الوصفية " [1]، والتي تعنى بالبحث في خصائص الظواهر وتحديد العوامل المختلفة والمرتبطة بها، فهذا النوع من العلوم يعتمد على عاملي الزمان والمكان، فالتاريخ حوار بين الماضي والحاضر، والسفر عبر أمكنة مختلفة من الأرض لتقصي الأخبار والأحداث، ويكون هذا وفقا لمناهج معينة وقواعد محددة، أي علم يسعى إلى كشف الحقائق.

يؤيد هذه الفرضية مجموعة من الآراء سواء كانت عربية أم أوروبية، فقد ذهب " **الكافيجي** " إلى تصنيف التّاريخ ضمن نطاق العلوم، يقول: " وأما علم التأريخ فهو علم يبحث فيه عن الزمان وأحواله، وعن أحوال ما يتعلق به من حيث تعيين ذلك وتوقيته ".[2]

" **فالكافيجي** " يمثل أحد الآراء العربية التي تصدرت لوضع نظرية لعلم التاريخ في القرنين الثامن والتاسع للهجرة.

لكن مع مرور الزمن، وتطور العلوم واتساعها أخذ التّاريخ يحتل مكانه كعلم مستقل بذاته له قواعده الخاصة وأصوله ومناهجه، فدارس التّاريخ لا يكتفي بتفحص الوثائق أو الآثار القديمة وتركيب صيغة تاريخية عنها، بل يتعدى ذلك إلى ضرورة الاستعانة بأدوات علمية تمكنه من الوصول إلى مسلمات منطقية وحقائق ثابتة فقد " تستخدم بعض الوسائل العلمية لفحص الخط والحبر والورق، فبواسطة بعض العدسات المكبرة الخاصة وبواسطة المجهر يمكن تحديد ضغط القلم وميل الكتابة، والصفات الخاصة بالكاتب وطريقة كتابته لبعض الحروف ولون الحبر، وكذلك يمكن بواسطة المجهر والتحليل الكيميائي معرفة عمر الورق، وأحيانا يمكن الاستعانة ببعض أنواع الأشعة الحمراء والبنفسجية لإظهار الخطوط غير الواضحة أو المطموسة أو المتغيرة عمدا ".[3]

---

[1]– مصطفى النشار، فلسفة التاريخ، شركة الأمل للطباعة والنشر، دب، ط 1، 2004، ص ص 9_10.

[2]– محي الدين الكافيجي، المختصر في علم التاريخ، تحقيق: محمد كمال الدين عز الدين، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص55.

[3]– حسن عثمان، منهج البحث التاريخي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 8، د س، ص 12.

ويؤكد "**هرنشو**" "**Hearnshaw**" " أنه على الرغم من أننا لا يمكننا أن نستخلص من دراسة التّاريخ قوانين علمية ثابتة على غرار ما هو كائن في العلوم الطبيعية، فإن هذا لا يجوز أن يجرده من صفة العلم ".[1] ويضيف " أنه يكفي في إسناد صفة العلم إلى موضوع ما أن يمضي الباحث في دراسته مع سعيه إلى توخي الحقيقة، وأن يؤسس بحثه على حكم ناقد، طرح منه هوى النفس، وباعد نفسه عن كل افتراض سابق، مع إمكان التصنيف والتبويب فيه ".[2]

يتوجه هذا المذهب إلى وضع مقارنة بين التّاريخ وبقية العلوم الطبيعية التي تعتمد التجربة والمعاينة، سعيا منه إلى استخلاص النقاط المشتركة بين الحقلين حتى تسند صفة العلمية للتاريخ لكن الواقع الإنساني يؤكد لنا أحداث ووقائع تاريخية مضت وانقضت، لا يمكن إعادتها وإحياؤها على خلاف العلوم التي تتعرف وتتفاعل مباشرة مع موادها، فالأحداث التّاريخية انتهت في السابق على عكس القضايا العلمية المتجددة، ومن بين هذه الآراء القائلة قول "**بندتو كروتشي**" "**Croce Bendetto** الذي أكد أن " هناك فرقا أساسيا بين المعرفة التّاريخية والمعرفة العلمية والأولى في نظره لون من الثقافة أو الإدراك الفكري، وهو يقول: إن الماضي في ذاته لا وجود له".[3]

ويسير على درب " **كروتشي**" "**Croce**" "**وليام استانلي جيقونز**" " **William Stanley Gevons**" الذي يرى أن " التّاريخ لا يمكن أن يكون علما لأنه يعجز عن إخضاع الوقائع التّاريخية لما يخضعها له العلم من المعاينة والمشاهدة والفحص والاختبار والتجربة، وبذلك لا يمكن في دراسته استخلاص قوانين علمية يقينية ثابتة على نحو ما هو موجود بالنسبة لعلم الطبيعة أو علم الكيمياء مثلا ".[4]

إن نفي صفة العلمية عن التّاريخ يقودنا إلى إدخاله ضمن فرع الفنون، وهذا ما نادى به الاتجاه الثاني، والذي وصف التّاريخ على أنه فن، فالفن في مفهومه العام هو تعبير خارجي عما

---

[1]– حسن عثمان، منهج البحث التاريخي، ص 17.

[2]– المرجع نفسه، ص 17.

[3]– حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون (دراسة في علم التاريخ ومدخل إلى فقه التاريخ)، عربية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط 2، 2001، ص180.

[4]– حسن عثمان، منهج البحث التاريخي، ص 16.

يحدث في النفس من مشاعر وأحاسيس وبواعث بواسطة الأصوات أو الألفاظ أو الحركات، أو هو شكل نوعي من أشكال الوعي الاجتماعي والنشاط الإنساني، يعكس الواقع في صور فنية.

ويضارع هذا الاتجاه (التاريخ فن) " **جورج ماكولي تريفيليان** " " **George Macauly Trevelian**" عندما ألف كتابه بعنوان " clio a muse كليو إلهة التاريخ، إلهة الفن ".[1]

يقودنا هذا الخلاف أو النقاش الذي يتعلق بتصنيف التّاريخ إلى القول بأن علمية التّاريخ لا تفترض أن تكون مماثلة أو مطابقة للعلوم الطبيعية، لأنها تفتقر للمشاهدة والمعاينة والتجربة، وإنما تقوم على النقد والتحقيق تبعا لمعطيات تخدم المعرفة التاريخية، فالباحث في مجال التّاريخ يسعى إلى الاقتراب من الحقيقة التاريخية، والتي تكون في غالب الأحيان نسبية، واستقر الرأي على القول بأن "التّاريخ علم بالمنهج، أي أن موضوعه الأساسي _ وهو الإنسان _ لا يسمح بأن تكون له قواعد وقوانين لها دقة قوانين العلوم، ولكننا ندرسه بمناهج البحث العلمي من استقصاء للمادة ودراستها وتحليلها تحليلا دقيقا، ثم استخلاص الحقائق ".[2]

نتج عن هذا الجدل قضية عصرية حاولت دراسة التاريخ لذاته، له أسسه وطرائقه ومناهجه وأهدافه وأهميته وخطورته بين حقول المعرفة والواقع الإنساني الراقي، لكن هذا لا ينفي استقلاله الكامل بذاته ، بل يستمد قوامه وقواعده من علوم وفنون أخرى سواء سابقة عليه أو معاصرة له ومن أبرز المساحات المعرفية التي يتداخل معها التاريخ الأدب، فلقد تنوعت تعريفاته (الأدب) لدى منظريه " حيث يمكنك أن تعرفه (...) بأنه كتابة تخيلية imaginative بمعنى التخيل fiction"[3]، أي هو تصور تخيلي للحياة والفكر والوجدان ضمن قوالب لغوية متنوعة كما أنه " محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة، لكنه تخصيصا ليس أيما محاكاة، لأننا لا نحاكي

[1]– حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون (دراسة في علم التاريخ ومدخل إلى فقه التاريخ)، ص168.

[2]– المرجع نفسه، ص 177.

[3]– تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1، 1995، ص 9.

الواقع ضرورة، بل نحاكي كذلك كائنات وأفعالا ليس لها وجود، إن الأدب تخيّل " [1]، يحاكي الأديب الواقع كما هو أو كما يجب أن يكون، وذلك بالكلمة الغريبة أو باللّفظة الموحية أو بالمجاز والتبديلات اللّغوية المختلفة، ويرى الناقد الروسي "**رومان جاكبسون**" "**Roman Jakobson**" أن الأدب " نوع من الكتابة التي تمثل عنفا منظما يرتكب بحق الكلام الاعتيادي " [2]، فحسب " "**رومان جاكبسون**" "**Roman Jakobson**" "يملك الأدب لغة خاصة تختلف عن اللّغة الاعتيادية التي تستخدم على نحو شائع.

وفقا لهذه التعاريف نتفق على أن الأدب بمفهومه العام فن لغوي تنتظمه أنواع أدبية معروفة شعرا ونثرا، يدفع إلى المتعة، وهو وسيلة للتعبير عما يجيش في النفس البشرية من إحساسات وعواطف ومشاعر، ويندرج ضمن هذا الأدب أدب الأطفال، لكنه مخصص لفئة معينة من المجتمع هي فئة الأطفال، هذه الأخيرة لها حاجاتها وقدراتها تجعلها تنفرد عن أدب الكبار.

يعرف أدب الأطفال بأنه " أدب واسع المجال، متعدد الجوانب، ومتغير الأبعاد، طبقا لاعتبارات كثيرة مثل: نوع الأدب نفسه، والسن الموجه إليها هذا الأدب، وغير ذلك من الاعتبارات فأدب الأطفال لا يعني مجرد قصة أو حكاية نثرية أو شعرية، وإنما يشمل المعارف الإنسانية كلها إن كل ما يكتب للأطفال سواء أكان قصصا أم مادة علمية، أم تمثيليات، أم معارف علمية، أم أسئلة، أم استفسارات في كتب أم مجلات أم في برامج إذاعية أم تليفزيونية (...)، كلّها مواد تشكل أدب للأطفال".[3]

فالأدب ضروري في حياة الطفل، ويساهم في نموه الجسمي والعقلي والنفسي، واندماجه مع مجتمعه وأفراده، لذلك حرص متخصصوه على وضع شروط الكتابة فيه، بما يتناسب ومستوى نمو الأطفال حتى تتحقق الفائدة ويحصل المراد منها.

---

[1]– سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1، 2002، ص 8.

[2]– تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ص 11.

[3]– إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر (رؤية نقدية تحليلية)، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر، ط 1، 2000، ص18.

وتتجلى أهمية العلاقة بين الأدب والطفل في كونها " علاقة متعة ومنفعة، الأمر الذي تؤكده الأهداف، والوظائف التي يتضمنها الأدب المكتوب للطفل، فأدبيات الأطفال تنتظم في سلسلة وظائف، أهمها تأصيل القيم الخلقية والجمالية والتربوية واللّغوية والثقافية، وهذه القيم السلوكية والفنية منها ما يهدف إلى الترويح والمتعة وجلب السرور، ومنه ما يعمل على الإرتقاء بسلوكيات الأطفال وأخلاقهم، بالإضافة إلى غرس القيم الفنية الإيجابية في إطار التربية الوجدانية عن طريق إثارة انطباعات الطفل الحسية والمعنوية وما يقدم له من الصور الفكرية ويفسر الظواهر والمعاني ".[1]

فالأدب بالنسبة للطفل أداة فعّالة في توسيع الخبرات المختلفة ووسيلة للاتصال بالعالم الخارجي المحيط به لفتح أبواب المعرفة ومواجهة التيارات الثقافية المحلية والوافدة حتى يتسنى للطفل توسيع أفقه والإطلاع على الثقافة العالمية.

وإذا ما تساءلنا عن منابع هذا الأدب الموجه للطفل لوجدنا روافدا متعددة المشارب، وتتدرج من حيث أهميتها ودورها في تقديم المعارف للطفل، فمنها ما هو مستقي من التراث الإنساني ومنها ما هو متعلق بأدب الكبار، ومنها ما هو مرتبط بالعلوم الإنسانية المختلفة كالتّاريخ الذي يعد من أهم الروافد والمصادر التي استقى منها أدب الأطفال مادته الأساسية.

إن تقديم التّاريخ للأطفال كمادة تعليمية تحمل حقائق مطلقة، يعد أكثر الأمور حساسية وأشد انتباها وتركيزا، فالتاريخ باعتباره دراسة مقدمة للكبار أكثر من كونها موجّهة للصغار تستلزم مرتكزات وأساسيات تستند عليها لتحقيق غرضها وتقديمها للطفل في قالب يتلاءم مع قدراته وميوله ورغباته، لأن الأطفال يتعذر عليهم إدراك المدلولات الزمنية والمكانية التّاريخية، وتعقيدات الأحداث والشخصيات، فكل هذا يتجاوز مستواه العقلي والنفسي والجسمي فقد " أثبتت تجارب (استرت) و(ريبلو) أنه يتعذر على الطفل قبل سن التاسعة أو العاشرة إدراك المدلولات الزمنية التاريخية ولهذا السبب نجد استيعاب الأطفال للحوادث التاريخية قبل هذه السن لا يتعدى حفظ تواريخ هذه

[1]– إبراهيم محمد عطا، عوامل التشويق في القصة القصيرة لطفل المدرسة الابتدائية، دار الشباب للطباعة، د ب، ط 1، 1994، ص 67.

الحوادث دون أن تكون لديهم القدرة على تتبع الأدوار التّاريخية، وربط هذه الأدوار ربطا يدل على إدراك يتضمن معنى التتابع الذي يدل على التّطور".[1]

إن هذا اللّاتوافق بين طبيعة الطفولة وطبيعة التّاريخ يدفع بالضرورة ترك تعليم مادة التّاريخ إلى مرحلة النضج، أي حتى تتضح مفاهيم الزمان والمكان لدى الطفل وتنمو قدرته على الإدراك المجرد، لذلك يلجأ كتّاب أدب الأطفال إلى الاستعانة بالأشكال الأدبية المختلفة لتقديم التّاريخ في إطار أدبي باعتماد أدوات فنية تخدم المتلقي، فمن بين أشهر الأنواع الأدبية وأكثرها انتشارا بين الأطفال، والتي يمكن من خلالها نقل مادة التّاريخ لهم (القصة) " يشير المربون أن أكثر ألوان الأدب حيوية وامتلاء بالصورة الحية الموحية للأطفال وأقواها جاذبية ومتعة لهم هو القصة، ويقول المؤرخ لافيس إن تعليم التّاريخ للأطفال يجب أن يكون تتابعا من القصص كالتي يرويها الأجداد للأطفال".[2]

فالقصة وسيلة من وسائل نشر الثقافات والعلوم والمعارف والفلسفات، وهي أشهر أنواع الأدب جاذبية وتأثيرا حيث يجد فيها القارئ مادة خامة من القيم والجماليات والمفاهيم والأخلاق فهي " تشكل وعاء لنشر الثقافة بين الأطفال، لأن من القصص ما يحمل أفكارا ومعلومات علمية وتاريخية وجغرافية وفنية وأدبية ونفسية واجتماعية، فضلا عما فيها من أخيلة وتصورات ونظرات ودعوة إلى قيم واتجاهات ومواقف وأنماط سلوك أخرى"[3]، ويضيف المربي "**جونسون**" "**Johnson**" " أن كل نوع من التّاريخ هو تاريخ أطفال إذا عرض بأسلوب من الأمثلة المحسوسة والتّمثيل المادي للأشياء والأعمال والأوصاف اللّفظية والقصص الغنية بالمادة التي تساعد على

[1]– هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1986، ص 174.

[2]– المرجع نفسه، ص 177.

[3]– هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1988، ص 171.

التّخيل والحالات العقلية التي ترتبط ارتباطا مباشرا بالأشياء، مما يمكن أن يتصوره الطفل في وضوح ".[1]

تمتاز القصة بعناصر مشوقة تجعل الأطفال أكثر تعلقا بها، فهم يستمتعون بقراءتها ويتأثرون بحوادثها، ويتجاوبون مع أبطالها، ويتعايشون مع أجوائها الاعتيادية والخيالية، كما تنمي تفكيرهم، وتقودهم إلى الاتجاه التي تحمله، بالإضافة إلى السلوكيات والقيم والمضامين الخلقية التي تحفزهم على اكتسابها، فالقصة تتضمن أحيانا ازدواجية الهدف، فمن ناحية تهدف إلى إيصال حقيقة إنسانية أو علمية للمتلقي، ومن زاوية أخرى تستهدف المتعة وإثراء خيال الطفل.

وتؤكد القصة التّاريخية الموجّهة للطفل " اتصال الماضي بالحاضر من خلال سرد حكايات التّاريخ الماضي، وهي تحكي التصور للأحداث الماضية وتصل شخصياتها بالحاضر وتنمي الشعور والاعتزاز بالماضي التّاريخي، وهي واسطة في تربية الشعور التّاريخي والوطني عند الأطفال، وتنمي الارتباط الصادق بالوطن والتّاريخ وقصص البطولات الوطنية والدينية، تروي للأطفال لكي تستحضر الماضي وتعقد صلة جيله بالحاضر لتنبه الشعور عند الأطفال بالتقدير والرغبة في التقليد والمنافسة اللّذين يعبران مصدر الإلهام في مرحلة الطفولة، كما يؤثر فيه الإعجاب بالأبطال وحب الوطن " [2]، وهي تشتق حوادثها وشخصياتها من التاريخ، فقد تصور حادثة تاريخية معينة، أو تدور حول بطل تأتي الحوادث من خلال سيرته، فالأطفال كثيرا ما يتعلقون بالبطولة والأبطال ويميلون إلى القصص التي تتحدث عنهم وتحكي مغامراتهم " وليس المقصود من قراءة القصص البطولية في سن مبكرة هو مجرد الاعتزاز والإعجاب بأفعال البطل وإنما المقصود التّعرف على الشخصية، ففي قصة صلاح الدين الأيوبي ليس المقصود هو الانبهار بانتصاراته على الصليبين، بل الوقوف على أبعاد هذه الشخصية التي استطاعت بتقاليد الفروسية أن تتحول إلى أسطورة يعيشها الكبار والصغار".[3]

---

[1]– هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، ص 177.

[2]– عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 2005، ص155.

[3]– مريم سليم، أدب الطفل وثقافته، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص193.

وعلى إثر ذكرنا لفكرة البطولة لدى الأطفال وتعلقهم بها، تستدعينا هذه الفكرة عند دراستنا لنظريات تفسير التّاريخ التي فصّل في أقسامها المؤرخون كما يلي:

التفسير الدوري/ التفسير البطولي/ التفسير الديني/ التفسير المثالي/ التفسير المادي/ التفسير النفسي/ التفسير البيولوجي/ التفسير الحضاري.[1]

يتقدم التفسير البطولي القصص التّاريخية الموجّهة للطفل وهو عنصر متجلي في هذه القصص أكثر من التفسيرات الأخرى.

لكن القصة التي يدور موضوعها حول التّاريخ تختلف عن كتاب التّاريخ لأنها تتوخى دقة التصوير وروعة التأثير، فهذا النوع القصصي يهدف إلى غايات جمالية وأخلاقية.

إن حديثنا عن علم الجمال يستدعي منا البحث عن أصوله وبدايته، حيث تقول أغلب الآراء أن الفن أو الجمال صاحب الإنسان منذ وجوده الأول، لكن نظريات وفلسفات علم الجمال شقت طريقها إلى الوجود، واستمدت أصولها من المذاهب اليونانية القديمة.

فقد ارتبطت فلسفة الجمال قديما بنظريات الكون والإلهيات، لكن مع تطور العلوم واستقلالها بمجالها الخاص اتخذت هذه الفلسفة لنفسها مكانا بين المدارس والمذاهب الفلسفية واقتربت في العصر الحالي من نظريات المعرفة والأخلاق ومحاولة إقامة علاقة بين هذين المجالين، فعلم الجمال أو (الإستاطيقا) ظهر" كمصطلح لأول مرة خلال القرن الثامن عشر من خلال الفيلسوف بومجارتن، وأصبح هدف هذا العلم محاولة وصف وفهم وتفسير الظواهر الجمالية والخبرة الجمالية، إنه ذلك الفرع الذي نشأ أصلا في أحضان الفلسفة وترعرع وبلغ أشده في ظلالها، ثم جاءت فروع معرفية أخرى بعد ذلك كي تنعم بهذه الظلال وتساهم في سقاية هذه الشجرة الوافرة المتألقة لعلم الجمال وأن تضيف إليها فروعا جديدة ".[2]

[1]– ينظر: أنور محمود زناتي، علم التاريخ واتجاهات تفسيره، ص ص 79، 127.

[2]– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 2001، ص 8.

إن مصطلح الجماليات نابع من العلوم الفلسفية، وهو فرع ينتمي إلى فلسفة الجمال، ولقد تفرغ له الفلاسفة بمختلف مذاهبهم واتجاهاتهم بالدراسة والتحليل والنقد وقدموا تعريفات وأراء متباينة حسب منطلقاتهم الفكرية والفلسفية لذلك اختلفت أحكامهم ورؤاهم حول مصطلح الجمال.

تعرف " **موسوعة لالاند الفلسفية** " مصطلح الجمال بالمعنى التالي:

1_ من حيث كونه صفة: " **Esthétique** ما يتعلق بالجمال **Beau** بنحو خاص يطلق انفعال جمالي على حالة فريدة مماثلة للسرور، للمتعة، للشعور الأخلاقي، لكنها لا تندغم مع أي منها ويكون تحليلها موضوعا للجماليات كعلم، كذلك يقال حكم جمالي على الحكم التقويمي الذي يدور حول الجمال ".[1]

2_ من حيث كونه اسم: " **Esthéthique** علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع ".[2]

إن علم الجمال حسب "**لالاند**" "**A, Lalande**" علم معياري يتسم بالذاتية في تقييم أحكامه المرهونة بالتصور التّاريخي والثقافي لها، لكن بالمقابل تتناقض مع طبيعة الجمال ذاتها التي تدلنا عليها الأعمال الجمالية الخالدة كالإلياذة والأوديسة واللّوحات الفنية الشهيرة التي تجاوزت تاريخها وبقيت محافظة على قيمتها الجمالية، مما يحدث اضطرابا في إصدار الأحكام التقويمية في علم الجمال.

أما " **المعجم الفلسفي** " " **لجميل صليبا** " فيرى أن الجمال أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم (الجمال والحق والخير)، وهو ما يبعث في النفس البهجة والرضى، ومرادفه الحسن، وهو تناسب في الأعضاء، والتوازن والاعتدال في الأشكال، والانسجام في الحركات.[3]

---

[1]– أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول (A_ G)، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت _باريس، ط 2، 2001، ص367.

[2]– المرجع نفسه، ص367.

[3]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، د ط، 1994، ص ص 407_408، بتصرف.

يقوم هذا المفهوم على مبدأي الانسجام والتناسب، ويوافق هذا الرأي القديس "**أوغسطين**" "**Augustin**" الذي يرى أن الجمال " يقوم في الوحدة في المختلفات والتناسب العددي والانسجام بين الأشياء ".[1]

فقد كان الجمال أساس البحث في العديد من النظريات الفلسفية منذ عصور الإغريق الكلاسيكية وحتى يومنا هذا، ولنتطرق فقط إلى أعلام مهمة في هذه الدراسة أمثال: " **أفلاطون**" " **Aplaton** " "**أرسطو**" "**Aristote**" " **كانط** " "**Kant**" "**هيجل**" "**Georg**" كذلك هناك التفاتة إلى مكانة هذا العلم في الدراسات الفلسفية العربية، ثم الانتقال إلى الدراسات المعاصرة المتمثلة في أراء "**برجسون**" "**Bergson**" "**كروتشيه**" "**Croce**" "**سارتر**" "**Sartre**" قصد تتبع مسار التطور التّاريخي لعلم الجمال.

تعتبر نظرية المثل المحور الأساسي والرئيسي لفلسفة " **أفلاطون**" "**Aplaton**" وتفترض هذه الفلسفة " أن النفس الإنسانية حقيقة تنتمي لعالم مفارق للعالم المحسوس يسميه أفلاطون بعالم المثل، وفي هذا العالم المثالي الذي يتصف بالحقيقة والجمال والخير والخلود ما يذكر النفس أصلها السماوي ويجعلها تحن إليه وهي على هذه الأرض، إنها تتوق لمعاينته والاتصال به كلما صادفت ما يذكرها إياه وأكثر ما يذكرها هذا العالم هو الالتقاء بالجمال، ولذلك تهيم حبا بكل ما هو جميل لأنه وسيلتها للارتفاع إلى هذا العالم ".[2]

يرتقي "**أفلاطون**" "**Aplaton**" في فلسفته من العالم المحسوس إلى العالم المثالي العقلي الذي يتصف بالموضوعية والخير التام، فهذه النظرة باعتمادها الجانب الموضوعي تقول بأحادية القيمة الجمالية، بمعنى أن الحكم الجمالي واحد عند أغلبية الناس غير خاضع لتعدد الآراء.

لكن هذا الافتراض الميتافيزيقي في فلسفة الجمال قد استبعدته الفلسفة المعاصرة بحكم عدم التورط في إثبات أو نفي حقائق لا يمكن للخبرة التجريبية أو العقل إثبات وجودها أو نفيها.

[1]– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص 15.

[2]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د س، ص31.

إذا كان "**أفلاطون**" "**Aplaton**" ينطلق في فلسفته من أن الفن يحاكي عالم المثل ويستبعد بهذا من الجمهورية الفنانين والشعراء بحكم محاكاتهم للطبيعة التي تعتمد بدورها على محاكاة العالم المثالي، ومنه فالفن بالنسبة **لأفلاطون** "**Aplaton**" محاكاة المحاكاة وهو بهذا المعنى يكون فاقدا لأهميته، فإن "**أرسطو**" "**Aristote**" في حديثه عن الفن يختلف عن أستاذه حيث يرى في كتابه (فن الشعر) أن الإنسان الفنان يحاكي الطبيعة ويضيف إليها ما عجزت عنه، وبذلك فهو يقدر عمل الفنان " نلاحظ أن أرسطو عندما تحدث عن محاكاة الفن للطبيعة، إنما هي محاكاة للشيء الكلي في فرد ومعنى هذا أن الفنان الماهر إذا رسم إنسانا فهو لا يصور فردا يراه إنما يصور فيه المثل الأعلى للإنسان أو الفرد الكامل، فالإنسان العادي ينظر إلى الفرد كأنه جزء، أما الفنان فيرى الإنسانية في الفرد، وهنا يعرض الإنسانية فيما يصوّر".[1]

لم تتوقف أراء "**أرسطو**" "**Aristote**" ونظريته في العصر اليوناني، بل امتدت إلى العصر الحديث ووجدت من يعيدها إلى الأذهان، ويتمثل بأسسها وهو الفيلسوف الألماني "**هيجل**" "**Georg**" الملقب بأرسطو العصر الحديث.

يقرر "**هيجل**" "**Georg**" في بحثه عن علم الجمال، أن الجمال الفني فوق الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح التي هي أسمى من الطبيعة " إن جمال الفن هو أرقى من جمال الطبيعة، إن جمال الفن هو جمال متولد من الروح وتعاد ولادته من جديد، وكلّما ارتقت الروح ومنتجاتها فوق الطبيعة وظواهرها، ارتقى أيضا أكثر جمال الفن على جمال الطبيعة ".[2]

والسبب في تقديم "**هيجل**" "**Georg**" للجمال الفني عن الجمال الطبيعي في أن الأول (الجمال الفني) نابع من الروح الإنسانية الواعية بذاتها، والمتميزة بحريتها في إنتاج ما تصبو إليه فالإنسان يسعى إلى الارتفاع بعالمه إلى وعيه الروحي، حتى يستكشف نفسه من جديد.

---

[1]– غادة المقدم عدره، فلسفة النظريات الجمالية، جروس بيرس، طرابلس، لبنان، ط 1، 1996، ص59.

[2]– فريدريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، ط 1، 2010، ص26.

وتتوالى إسهامات الفلاسفة في ميدان علم الجمال، ويستوقفنا هنا مؤسس الاتجاه النقدي في الفلسفة "**إمانويل كانط**" "**Emmanuel Kant**" الذي أتى بنظرة أصيلة جديدة في الفن، فمذهبه لا يقوم على النظر العقلي أو الاعتبارات الفكرية والروحية، مثلما هو الحال فيمن سبقوه، بل تضطلع به ملكة خاصة موجودة في الإنسان على درجات متفاوتة هي مرحلة الحكم أو الذوق.

فقد استطرد "**كانط**" "**Kant**" في كتابه **(نقد ملكة الحكم)** في الإجابة عن السؤال: ما هو الجميل؟

" يقسم كانط الإجابة عن هذا السؤال إلى لحظات ويجد في اللّحظة الأولى أن الجميل هو تمثل ملكة الحكم لموضوع ما يثير لذة من دون الاحتياج إلى مصلحة، وتفضي اللّحظة الثانية إلى الجميل باعتباره ما يتمثل بمعزل عن المفاهيم بوصفه موضوعا للذة الكليّة، أي أنه يجب أن يكون من اختصاص ملكة الشعور باللّذة والألم وليس من اختصاص الفهم، ويجب أن يثير اللّذة للجميع وليس لفرد واحد بعينه ".[1]

الجمال حسب "**كانط**" "**Kant**" في اللّحظتين الأولى والثانية يكون مجردا من المصلحة والمفاهيم، وفي اللّحظة الثالثة يكون مجردا عن " الموضوع الحسي التجريبي والإدراك الحسي ليقوم على تمثل غرضية قبليا، فالجمال هو صورة غرضية لشيء ما بمعزل عن المفاهيم، لكن لا بد لهذا التمثل_ وهذه هي اللّحظة الرابعة_ أن يكون موضوع إجماع ضروري لدى سائر الناس فالجميل ليس ما يرضيني فقط، بل هو ما يرضي جميع الناس ليكون لديهم جميلا بالدرجة نفسها".[2]

يتمثل الجمال في عمومه عند "**كانط**" "**Kant**" في تنزيهه عن كل فائدة عمليّة أو لذة حسيّة، فالجميل سمة الكلية والشمولية، معنى هذا أن ذوقنا متشابه مثل حكمنا على الروائع العالمية بالجمالية أي حكم يتسم بالموضوعية، رغم اختلاف ظروف الزمان المكان.

[1]– إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، كلمة، أبو ظبي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط 1، 2009، ص ص 14_15.

[2]– إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، ص15.

غير أن اشتراك العامة بتصور بعض الأشياء والشعور بجمالها يشكل معيارا عمليا ضعيفا فالحكم الذوقي عند الإنسان يستند إلى تجربة شعورية، لذلك لا يمكن أن تبني أحكامها على قاعدة موضوعية يملكها جميع الناس بدون وجود فوارق واختلافات.

هذه أهم المقولات الفلسفية في علم الجمال نادت بها بعض المذاهب الغربية، لكن هذا لا يستثني الدراسات العربية من إبداء بعض المسائل في ما يخص علم الجمال.

في البداية علينا أن نميّز بين موقفين، الموقف الأول الذي يتطلبه الشرع، أما الثاني فيتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية للمسلمين في واقعهم.

فيما يخص الموقف الأول فقد تدخل بعض رجال الدين والفقهاء " بالمنع والتحريم لبعض الفنون وبذلك عطلوا توجيه الإحساس بالجمال عند المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون، بل لقد تعطل إنتاجها تماما في بعض البلاد الإسلامية ونخص منها بالذكر النحت، فلقد خيل لرجال الشرع أن صنع التماثيل على هيئة المخلوقات، إنما يعد مشاركة للخالق في صنعه " [1]، وربما يعود السبب في هذا إلى رغبة رجال الدين في أن يقطعوا الصلة تماما بين الماضي الجاهلي والحاضر الإسلامي خوفا من العودة إلى عبادة الأوثان.

أما الموقف الثاني فيتعلق بحضارة المسلمين وما تستوجبه من مظاهر وصور جمالية تعبر عن ثقافتهم وما يتصل بها من تأثيرات وتأثرات في ثقافة الآخر، فنرى اهتمام المسلمين بالأعمال الفنية كالغناء والرقص والأدب والشعر، كما أبدعوا في مجال النحت والعمارة ولتزال شواهدها إلى يومنا هذا، مما يدل على تذوق المسلمين للجمال المعنوي والحسي واهتمامهم بموضوع الجمالية.

أما فيما يخص موقف الفلاسفة العرب من موضوع الجمال، فقد تباين موقفهم ما بين التأثر بالثقافة اليونانية والنظرة الدينية والصوفية، فقد تقلّد "**الغزالي**" موقفه من الجمال من الفلسفة

[1]– عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1999، ص44.

الأفلاطونية فربط " سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي، وكأن الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية، إنما تشارك في المجال الإلهي وترتبط به، لأنها أثر من أثاره ".[1]

أما "**الفارابي**" فيعرف الجمال بقوله " الجمال والبهاء والزينة في كل موجود، هو أن يوجد وجوده الأفضل، ويحصل له كماله الأخير، وإذ كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجماله فائت، كجمال كل ذي الجمال، وكذلك زينته وبهاؤه، ثم هذه كلّها له في جوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته".[2]

وسيطرة على الفلسفة المعاصرة في علم الجمال عدة اتجاهات كالتعبيرية والوجودية والرمزية والماركسية، حيث تسعى إلى صياغة الفن وفق الرؤية الحضارية المعاصرة، فمفهوم الجمال عند "**كروتشيه**" "**Croce**" " علم لغويات عام، ذلك لأنه العلم الذي تتصرف عنايته إلى وسائل التعبير وهو أيضا علم فلسفي، ذلك أنه فلسفة اللّغة وهو مرادف لفلسفة الفن " [3]، أما الوجوديون فلا يختلفون في أن "الإنسان لا يمكنه الوجود بغير رؤية خاصة وبغير اقتناع ذاتي، ويؤكد الإنسان وجوده وحريته باختياره للفعل الحر في رأي جان بول سارتر، ويؤكد وجوده وحريته بالتمرد الذي يواجه به عبث الوجود في رأي الفيلسوف الفرنسي البير كامو، وقدّم سارتر وكامو أشهر فلاسفة الوجودية المعاصرة في فرنسا آراءهما في الفن والفلسفة من خلال أدب الرواية والمسرح ".[4]

وقد تجاوب مع هذا التيار المفكر العربي "**عباس محمود العقاد**" الذي عقد علاقة بين الجمال والفن والحرية، ورأى أنّ الأمم تعرف " الحرية حين تأخذ في التفضيل بين شيء جميل وشيء أجمل منه، وتتوق إلى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع في القلب وأدنى إلى

---

[1]– محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، د س، ص23.

[2]– أبو نصر الفارابي، كتاب أراء المدينة الفاضلة، قدم له وعلّق عليه: ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 2، 1986، ص52.

[3]– أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، القاهرة، مصر، ط 1، 2013، ص169.

[4]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص44.

إرضاء الذوق وإعجاب الحس، ولا يكون ذلك فيها إلّا حين تحب الجمال منظورا أو مسموعا أو جائلا في النفس أو ممثلا في ظواهر الأشياء، وذلك الذي عنيناه بالفنون الجميلة ".[1]

مما سبق نستخلص أن الظاهرة الجمالية عند الفلاسفة والمفكرين مرّت بأطوار مختلفة وسايرت مختلف العصور والرؤى والأفكار، وارتبطت بمجالات مختلفة ابتداء من المجال الديني في العصر اليوناني "**أفلاطون**" "**Aplaton**" وصولا إلى اقترانها بمجال الأدب والشعر في العصر الحديث "**كروتشيه وكامو**" "**Croce**" "**Camus**" حيث صارت الظاهرة الجمالية أكثر بروزا واهتماما من طرف النقاد والأدباء، وهذا ما يحيلنا بالدرجة الأولى إلى ربط الجمال بالأدب الذي يعد واحد من الفنون الجميلة كالموسيقى والنحت والتصوير "وكل هذه الفنون ينطبق عليها أنّها تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحيّة فغايتها الأولى هي التصوير والتأثير: تصوير المشاعر والأحاسيس والوجدانات التي تخالج نفس الفنان، والتأثير فيمن يطالعون عمله الفني ليشاركوه أحاسيسه، وتعيد نفوسهم تمثيل التجربة الشعورية التي عاناها ".[2]

إن تفاعل العقل الإنساني مع الأدب عبر العصور يعبر عن وجود عناصر مشتركة في الفكر الإنساني رغم اختلاف الزمان والمكان، فالإنسان المعاصر ما زال إلى يومنا هذا يتذوق فن الملاحم والحكايات الخرافية والأسطورة على الرغم من بعد تاريخها والبيئة التي ولدت فيها " إن ثمة عناصر بنائية مشتركة بين العقول تقوم عليها أية استجابة جمالية بغض النظر عن عوامل الزمان والمكان، وهذا يعني أن احتمالات الاتفاق أكثر من احتمالات التباين والاختلاف، إذا ما أخذت البنية الساكولوجية الإنسانية بالاعتبار في ضوء منظور إنساني للثقافة والمعرفة".[3]

يتعلق الجمال في الحقول الأدبية بالإطار العام للنص الأدبي الذي يتوسل آليات جمالية فنية ولغوية وأسلوبية وبلاغية، فالنص الجمالي يقوم على انسجام وتناسب يحقق له جماليته الفعّالة، ويكون قادرا على إثارة انفعالات المتلقين وعواطفهم فيوّلد لديهم الإحساس بالمتعة واللّذة

---

[1]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1998، ص 232.

[2]– سيد قطب، النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 6، 1990، ص105.

[3]– مسلم حسن حسين، جماليات النص الأدبي (دراسة في البنية والدلالة)، دار السياب، د ب، ط 1، 2007، ص 5.

"فالمبدع أو الأديب لا يخلق من العدم ولا يمتاح من طبعه الفطري، ولكنه يتعامل مع لبنات ومكونات أساسية موجودة، وهي الألفاظ وقبلها الحروف والأصوات والجمل والعبارات، فالأديب حين يبدع عملا يخلق لها من الطرافة ما يبعدها عن مألوف الاستعمال، كما أن المفردات لا تكتسب قيمة إلّا إذا انحرفت عن دلالتها المعجمية إلى دلالة أخرى إستعارية أو شاعرية، تثير لدى القارئ قدرا من الفكر والتخيل كما أنها (...) تبعث على الدهشة والاستغراب ".[1]

وبهذا يرتقي النص الأدبي من درجة القراءة العادية إلى درجة الجمال والإمتاع، وتهذيب مشاعر المتلقين، وجعلهم أكثر إنسانية، فالنص الأدبي يرصد في سياقه دلالات وقيم ومضامين متغيرة حسب المتطلبات الاجتماعية والثقافية والسياسية، فإلى جانب كونه ينطوي على الجمالية فإنه من جهة يحقق الأخلاق والقيم الإنسانية.

لقد أهتم الفلاسفة منذ نشأة الفكر الفلسفي بالأخلاق واعتبروه مبحثا هاما من مباحث الفلسفة، فالأخلاق طبيعة ثانية للإنسان بعد الغرائز، فحسب رأي "**هيجل**" "**Georg**" " الأخلاق طبيعة ثانية للإنسان، لأن طبيعته الأولى هي وجوده الحيواني المباشر " [2]، وهي كلمة (الأخلاق) مشتقة من (الخلق) الذي يعني في اللّغة " السجية والطبع والعادة والمروءة والدين ".[3]

فكلمة الخلق في المعجم الفلسفي ارتبطت في بعض معانيها بالعادة والتكرار لفعل معين مرتبط بسلوك الإنسان، كما اقترنت كذلك بالجانب الديني، ويقول "**الغزالي**" في كتابه **(إحياء علوم الدين)** " الخلق عبارة عن هيئة في النفس راسخة، عنها تصدر الأفعال بسهولة ويسر من غير حاجة إلى فكر وروية، فإن كانت الهيئة بحيث تصدر عنها الأفعال الجميلة المحمودة عقلا وشرعا

[1]– ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي (طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه)، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط 1، 2009، ص 23

[2]– إمام عبد الفتاح إمام، الأخلاق والسياسة (دراسة في فلسفة الحكم)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 2001، ص72.

[3]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، ص539.

سميت تلك الهيئة خلقا حسنا، وإن كان الصادر عنها الأفعال القبيحة سميت الهيئة التي هي المصدر خلقا سيئا ".[1]

صحيح أن علم الأخلاق في الواقع يبين لنا المبادئ والقيم السلوكية التي ينبغي للإنسان التحلي بها لاختيار أفعاله، لكن القول بأن الأخلاق عبارة تحمل في مضمونها عادات قد يورطنا في نوع من الخلط بين علم الأخلاق وعلم العادات، فالأول يهتم بالظواهر كمادة للدراسة، كما أنه لا يكتفي بوصف السلوك فقط، وإنما يطلق أحكام تقييمية على سلوكات الإنسان، في الحين يختص الثاني في اعتقادات الناس حول الخير والشر والفضيلة والرذيلة والعقوبة وغير ذلك، والقول بأن مصدر الأخلاق هو الملكة النفسية يقصي دور العوامل الأخرى في سن المعايير الأخلاقية للإنسان، فقد تصدى الفلاسفة باختلاف مذاهبهم حول مصدر القيم والمبادئ الأخلاقية، ففي موقف " **لهيوم** " "**D. Hume**" يرى أن العاطفة هي التي تحدد أفعال الخير والشر عند الإنسان، فهو "يؤكد على أن الفعل أو الشيء يحمل في ذاته صفة معينة تجعلنا نشعر نحوه بعاطفة معينة تتمثل في الاستحسان أو الاستهجان، وقد يختلف ما قد يتركه الفعل أو الشيء من إحساس أو شعور من شخص إلى أخر، إلّا أن الفعل يبقى حاملا لتلك الصفة أو الهيئة التي تكون سببا في تلك المشاعر الأخلاقية " [2]، في حين لا يمكننا أن ننكر دور العقل في تحديد السلوك الإنساني، وهذا ما ذهب إليه "**أرسطو**" "**Aristote**" حيث يرى أن الإنسان يملك ثلاث وظائف " الحياة وهي وظيفة مشتركة بين الإنسان والنبات والحيوان وتتمثل في التغذي والنمو والإدراك الحسي، ويشترك فيها الإنسان مع الحيوان، ثم الإدراك العقلي، وهذه وظيفة خاصة بالكائن البشري، هذه الوظيفة تنقسم إلى قسمين: عقلية في خضوعها للعقل، وعقلية في ملكيتها وممارستها للعقل، هذه الوظيفة الثالثة في الإنسان هي التي تميزه عن بقية الكائنات، وبالتالي فإن الوظيفة الأساسية للإنسان في هذه الحياة تكمن في

[1]– أبي حامد محمد بن محمد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص934.

[2]– أبو بكر إبراهيم التلوع، الأسس النظرية للسلوك الأخلاقي، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، د ب، د ط، 1995، ص179.

ممارسة السلوك طبقا للعقل"[1]، ونفس الرأي يقول به "**ابن مسكويه**" " فللإنسان نفس عاقلة مدبرة مفكرة تمثل أدميته وتميزه عن بقية الكائنات، فالإنسان يكون إنسانا بقدر مزاولته لهذه الملكة الخاصة التي يبلغ بها درجة السعادة والكمال البشري " [2]، ويتبنى "**كانط**" "**Kant**" الموقف نفسه، حين يرى أن العقل هو مصدر القوانين الأخلاقية للإنسان.[3]

وتقترن نظرية الأخلاق عند "**كانط**" "**Kant**" بمقولتي الواجب والإرادة الخيرية يقول " إن الإرادة الخيّرة لا تكون خيّرة لما تحدثه من أثر أو بما تحرزه من نجاح (...) بل إنها تكون (...) عن طريق فعل إرادي وحده، أعني أنها خيّرة في ذاتها ولذاتها ".[4]

فمنطلق المبدأ الأخلاقي يكون من الإرادة الداخلية للإنسان بغض النظر عن النتائج المترتبة عنها، فالواجب في رأي "**كانط**" "**Kant**" منزه عن أي منفعة أو لذة لكنه "**كانط**" "**Kant**" من جهة أهمل مطالب وغايات الإنسان المختلفة والمتضاربة حسب العصور والبيئات، وأن قانون الواجب الذي ينادي به يكاد يكون مثالي لا تتقبله جميع الإرادات الإنسانية إلّا استثناءات خاصة، فتفكير الإنسان مبني في الغالب على تحقيق منافع أو لذات، وهذا ما نادت إليه النظريات النفعية فقيمة " الفعل الخلقي متعلقة بنتائجه النفعية، وما قد يحقق من سعادة أو لذة أو مصلحة للفرد، أو لأكبر عدد من الناس".[5]

فأساس هذا المذهب هو تحصيل أكبر قدر من اللّذات والمنافع وتجنب المضار والألم " لذلك يرى أبيقور حاجة الفرد الملحة إلى اللّذة، لأنها سلاح ضد الألم، فغياب الألم هو نفسه لذة وسعادة للإنسان، لذلك يقول نحن ندرك اللّذة كأول الخيرات المتأصلة فطريا في الإنسان، ومن اللّذة تبدأ كل الاختيار والتجنب، وإلى اللّذة نعود مستعملين الشعور معيارا للحكم على كل خير ".[6]

---

[1]– أبو بكر إبراهيم التلوع، الأسس النظرية للسلوك الأخلاقي، ص70.

[2]– المرجع نفسه، ص129.

[3]– أمانويل كانت، تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، تر: عبد الغفّار مكّاوي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط 1، 2002، ص26، بتصرف.

[4]– المرجع نفسه، ص ص 39_40.

[5]– أبو بكر إبراهيم التلوع، الأسس النظرية للسلوك الأخلاقي، ص200.

[6]– المرجع نفسه، ص ص87_88.

لا يخلو المذهب النفعي من نقائض، فهو من جهة يدعو إلى تحقيق أكبر قدر من اللّذات متناسيا أن غايات الناس مختلفة، وهذا ما ينتج عنه تضارب المنافع واللّذات في المجتمع الواحد كما أنه باعتماده على مبدأي اللّذة والألم قد جعل الإنسان في مرتبة مساوية للكائنات الحيوانية التي تسعى إلى تحقيق لذاتها دون تعقب النتائج المترتبة عن ذلك، لذلك دعا "**أبيقور**" "**Èpicure**" إلى ضرورة تعديل اللّذات بإتباع الفكر والعقل وجعله " منهاجا ووسيلة للتفاضل بين الضدين، فيؤكد على أنه ليس كل الأفعال والتجارب اللّذيذة تكون خيرا وأحسن من الأفعال المؤلمة " [1]، بدليل أن الشعوب أحيانا تعاني من ويلات التضحية والحروب في سبيل نيل الاستقلال، ففي هذه الحالة يكون الألم هو الطريق لتحقيق المنفعة أو اللّذة، وقد يكون العكس، حيث أن الإفراط في الشهوات قد يسبب للإنسان آلاما شاقة تنزع عنه كل طمأنينة في الحياة.

وإلى جانب هذه المصادر الأخلاقية تطالعنا أراء أخرى ترى أن الأديان هي التي تحدد الأخلاق الصحيحة الثابتة للإنسان، فالمسيحية أقامت " الأخلاق (...) على الاعتقاد وبالإيمان بالله وما يشتمل عليه من أوامر ونواه، فأصبحت الفضيلة لا تطلب لذاتها ولا من أجل نتائجها، بل لأنها تتفق مع إرادة وأوامر الخالق ".[2]

أما عند المسلمين فيرى "**ابن مسكويه**" أن الشريعة " هي التي تقوم الأحداث وتعودهم الأفعال النبيلة وتعد نفوسهم لقبول الحكمة وطلب الفضائل وبلوغ السعادة الإنسانية بالفكر الصحيح والصراط المستقيم ".[3]

لو كانت هذه الأحكام والشرائع مطلقة كما ينادي بها أصحاب النظريات اللّاهوتية لما اختلفت أراء الناس حول الشرائع والقيم وتفضيلهم لهذا وذاك، وإن عرف الفكر الإسلامي اجتهادا في هذا المجال، فانقسم الفلاسفة المسلمون إلى فريق يعتمد على النقل فقط (من القرآن والسنة)، وفريق أخر يرى ضرورة الاجتهاد والإجماع في المسائل المتجددة في المجتمعات، وبهذا يكون للمجتمع الإنساني

[1]– أبو بكر إبراهيم التلوع، الأسس النظرية للسلوك الأخلاقي، ص88.

[2]– المرجع نفسه، ص109.

[3]– المرجع نفسه، ص129.

دور في وضع القواعد والأسس الأخلاقية، "**فاميل دوركايم**" "**Èmile Durkheim**" جعل " القيم الأخلاقية ومثلها العليا كالظواهر الاجتماعية، فهي وليدة المجتمع الناشئة عن اجتماع الناس بعضهم ببعض ودور علم الأخلاق هو دراستها كما هي بالفعل مرتبطة بالزمان والمكان ".[1]

فهدف المدرسة الاجتماعية هو تنظيم سلوك الإنسان، فالمبادئ تساهم في خلق نوع من التوافق والتلاؤم بين أفراد المجتمع، والضمير الأخلاقي عند الإنسان يتقيد غالبا بما يسود في المجتمع من عادات وتقاليد ومعتقدات، ويؤكد على هذا الرأي عالم الاجتماع المصري عبد " **العزيز عزت**" الذي يرى أن المظاهر الأخلاقية " لا تأتي إلى الإنسان من داخلية نفسية، وإنما من خارجها، أي تشتق من الحياة الاجتماعية، فهي مقولات جمعية لا فكرية ولا تصدر عن النفس باعتبارها نفسا، وإنما تلقى في النفس باعتبارها تترجم عن طبائع الاجتماع ".[2]

فتحديد القيم الأخلاقية تبعا للمجتمعات يجعلها نسبية تختلف من عصر إلى أخر ومن ثقافة إلى أخرى، فالقوانين " التي توجد في مجتمعات مختلفة قد تبدو متشابهة ظاهريا ولكنها تختلف في المعنى والقيمة بين مجتمع وأخر، وكذلك فإن المساواة والحرية لا يمكن أن يكون لهما نفس المعنى في المجتمعات المختلفة، وأكثر من هذا فإن قوانين أو مبادئ الأخلاق لا تقوم بنفسها منفردة عن بقية البيئة الاجتماعية على الرغم من التشابه الظاهري بينها في مجتمع وأخر ".[3]

ورغم نسبية الأخلاق التي ينادي بها الاجتماعيون، إلّا أنها تعبر عن مصداقية ولا تعتبر مقياسا للمعايير والقيم، فأحيانا تقع المجتمعات في تضاربات وانحرافات إزاء بعض المبادئ الأخلاقية.

---

[1]– مصطفى حلمي، الأخلاق بين الفلاسفة وعلماء الإسلام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص76.

[2]– أحمد عبد الحليم عطية، الأخلاق في الفكر العربي المعاصر (دراسة تحليلية للاتجاهات الأخلاقية الحالية في الوطن العربي)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1990، ص53.

[3]– حسام محي الدين الألوسي، التطور والنسبية في الأخلاق، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1989، ص ص 126_127.

كما تباينت المواقف بين الفلاسفة في كون علم الأخلاق يكتفي بوصف الظواهر الأخلاقية فقط، وبين انعكاس هذه المعايير على الحياة الواقعية وضرورة ممارستها.

يرى الاتجاه الأول بأن " التحايل بمحاولة تطبيق المبادئ الأخلاقية على الخبرة العملية غير محبب في الحياة ولا جدوى له " [1]، فعلم الأخلاق علم معياري تقتصر دراسته على وصف السلوك الإنساني، وإصدار أحكام تقويمية تجاه موقف معين، فهذا "**شوبنهاور**" "**A. Schopenhauer**" يرى أن " الأخلاق نظرية ولا علاقة لها بأي طابع عملي شأنها في ذلك شأن المنطق أو الميتافيزيقا".[2]

إن أحكام علم الأخلاق تتباين كثيرا عن أحكام علوم المنطق والميثافيزيقيا بدليل أن الإنسان يمثل العنصر الأساسي والطرف الأهم في العملية الأخلاقية، فنحن في هذه الحالة لا نتعامل مع القيم المحددة فقط، بل ندرس واقعها في حياة الإنسان ومدى تأثيرها وفعاليتها، فالفعل الأخلاقي فعل إنساني بالدرجة الأولى، وإلّا ما الفائدة من سن المبادئ والقيم الأخلاقية، إن لم تعطي ثمارها في أرض الواقع يرى "**ج،أ، أمور**" "**G.E.Moore**" " أن هدف علم الأخلاق هو أن يطبق بطريقة معينة لكي يرشد الإنسان في فن الحياة".[3]

والجدير بالذكر أن أخلاق الإنسان تتحكم فيها عوامل عديدة ما يجعلنا نهتم بالمعيار والأساس الذي تقوم عليه أفعالنا.

فعلم الأخلاق تلتقي فيه النظرة المعيارية مع الممارسة العملية، فهو لا يكتفي بدراسة ووصف القيم والسلوكيات، وإنما يرشدنا إلى أفعال الخير والصواب، فهؤلاء المفكرين والفلاسفة الذي يصوغون النظريات الأخلاقية ليسوا بمعزل عن الواقع الإنساني، إنما يستقون أفكارهم ومبادئهم من بيئتهم ومجتمعاتهم.

---

[1]– رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1998، ص196.

[2]– المرجع نفسه، ص 196.

[3]– المرجع نفسه، ص199.

هذه جملة من الأسس والنظريات الأخلاقية التي حاولت تفسير المنطلق والمبدأ، وإن كانت مختلفة في ظاهرها، إلّا أنها تشكل في مجملها واجتماعها مصدرا أساسيا لوضع قوانين أخلاقية تخدم الكائن البشري منذ ولادته، ويمكن نقل هذه القيم عبر الأدب الإنساني، بحكم أن النفس الإنسانية تواقة إلى تذوق جمال الأدب، فقد كان الشعراء والأدباء منذ العصور اليونانية يحرصون على تمجيد القيم الأخلاقية وإبرازها في إبداعاتهم " إن الشاعر اليوناني هزيود يتحدث في القرن الثامن عن المثل الدينية والفضائل الأخلاقية بكل صراحة، حتى أنه يخصص لها جزء كاملا من ديوانه الشعري ".[1]

وهكذا يتضح لنا أن القيمتين (الجمالية والأخلاقية) قد اقترنتا وتداخلتا في دائرة الأدب خصوصا الموجه للطفل، فالطفل " كائن دينامي (لايكف عن الحركة والنشاط والتفاعل) ويمثل الفن بالنسبة له لغة للتفكير ومع نمو الطفل يتغير شكل التعبير عن أفكاره ومشاعره واهتماماته، كما تظهر لديه علاقات متزايدة على المعرفة بالذات والبيئة، سواء في تعبيراته اللّفظية أو الانفعالية أو الحركية ويمكن أن تساهم الفنون كذلك بشكل خاص والتربية الجمالية بشكل عام في التحقق المناسب لهذا النمو، وهذا التعبير لدى الطفل والمراهق والراشد بأشكال فريدة ".[2]

وتمتد أثار هذه الفكرة (التربية الفنية والخلقية للأطفال) إلى العصر اليوناني حيث كان "**أفلاطون**" "**Aplaton**" " يهدف إلى تنشئة الأطفال تنشئة مثلى في مدينته، فإذا كان في أثناء الطفولة يتكون الطبع الذي سيحدد مستقبل الشخص طوال حياته، وإذا كان من المهم أن يشب الأطفال ليكونوا مواطنين صالحين في الدولة، فلا بد أن تكون المؤثرات التي يتعرضون لها مؤثرات صالحة، وهذا لا يتأتى إلّا من الإشراف الدقيق على تعليمهم، وأول هذه المؤثرات (...) يكون من الفن سواء خلال تعليمهم الموسيقى أو قراءة القصص أو مشاهدتهم لبعض التمثيليات، ولذا فقد

[1]– أبو بكر إبراهيم التلوع، الأسس النظرية للسلوك الأخلاقي، ص ص30_31.

[2]– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص429.

فرض أفلاطون رقابة صارمة على الفنون حتى لا يتسنى لها (...) أن تغزو عقول الأطفال بصفة خاصة والبالغين عموما بما كان يراه ضارا بالنفوس وبالمجتمع ".[1]

والأدب من الأشكال الفنية التي تسعى إلى إبراز وكشف هذا المفهوم عن طريق أصنافه المختلفة (شعر، مسرح، قصة...)، وأدب الطفل فرع ارتبط مدلوله بالتربية وصارت الغاية منه تجسيد القيم والسلوكيات والأخلاقيات الموجّهة للمتلقي الصغير إلى جانب الجمالية الفنية التي تحتويها النصوص الأدبية الموجّهة له.

[1]– رمضان الصباغ، جماليات الفن (الإطار الأخلاقي والاجتماعي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 2002، ص ص96_97.

الفصل الأول:

التفاعل الأجناسي والانفتاح التناصي في القصص التّاريخية

المبحث الأول: قراءة في طبيعة العلاقة بين التّاريخ والأدب.

المبحث الثاني: إشكالية التجنيس في المادة التّاريخية الموجّهة للطفل.

المبحث الثالث: فعالية التّناص في القصص التّاريخية.

1_التناص

1_1 سلطة النص الديني.

1_2 جمالية تجاور السرد والشعر .

1_3 جمالية توظيف الأمثال.

2_ المناص

المبحث الأول: قراءة في طبيعة العلاقة بين التّاريخ والأدب

كان لزاما على الإنسان أن ينقل تاريخه أو واقعه عبر قوالب تسمح باستمراريته، فرأى في الفن الأداة الأنسب لهذه المهمة، وإن كانت العلاقة جدلية منذ القديم (الفن والتّاريخ) باعتبار التّاريخ مادة أساسية تزود الفنان برؤى وأراء مختلفة، في حين يهب الفن للتاريخ حياة دائمة يعيش في كنفها، تتلقفه عن طريقها الأجيال والعصور، ويبقى مفعوله سائرا عبر الزمن.

فالفن بمفهوم عام " فاعلية أو نشاط إنساني خلاق، يؤدي إلى إبداع عالم تخيلي يتكون من صور فنية، تجسد نظرة جمالية للواقع الموضوعي، من منطلق رؤية الفنان الملموسة لهذا الواقع وفق مرجعيات محددة في سبيل الوصول إلي الحقيقة الفنية من خلال مقاربات الفن النسبية، وما تعبر فيه عن حالات (وجدانية) يمتزج فيها الانفعال الجمالي بالفكري والعاطفي، إنها تعكس الجانب الروحي والجمالي للفنان، لا بمعنى تقليد الظواهر، وإنما بناء ظاهرة فنية جديدة لها كينونتها المتفردة ".[1]

تتحدد غاية الفن في إنتاج موجودات فنية، تقابل وتحاكي موجودات الواقع، فالفنان لا يعيد تشكيل الصور تشكيلا ألياً، وإنما يضفيها بإحساساته وإلهامه الخلاق، فوظيفة الفن لا تنحصر على النقل والإبداع فقط، وإنما تتجاوز إلى التعبير عن خفايا الحياة الإنسانية، والكشف عن مكنوناتها بدون خوف أو وجل من أي معارضة أو رد فعل، فكأن الفنان ريشة العقل الإنساني بأسلوب أخر في التعبير عما يتوق إليه.

" يعكس الفن في الغالب الواقع الخارجي للمحيط و(البيئة)، أي يعيد إنتاج الظواهر الطبيعية والصراعات الاجتماعية والحالة الاقتصادية والتشكيلات الثقافية، من خلال نتاجاته المتباينة المعتمدة على القوة الخيلية وهو يعبر عن دور تربوي خاص به، حين تكون مهمته توجيه رسائل تربوية وإرشادية للمتلقي، ويمتص صدمات نفوره وتمرده على واقعه ليتيح له مزيدا من احتمالات التكيف على مجتمعه الخاص (...) (كما) يكشف عن المخفي أو (المسكوت عنه) لهذا

[1]– عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة (دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر)، دار دجلة، د ب، د ط، 2010، ص 14.

الواقع، بحيث يتيح إمكانية رفض هذه الظاهرة أو تلك أو الدفاع عنها، والعمل على ترسيخها وتثمينها بعد أن يتم إخراجها للعلن وإشهارها أمام الجمهور بقوة الفن ووظيفته الخلاقة " [1]، بهذا تتعدد وظائف الفن من جمالية وفنية إلى تربوية وثقافية ونقدية.

وتعد صياغة التّاريخ على شكل خطابات فنية، يتقبلها الجمهور بطريقة شعورية أو لا شعورية، يسمح له بتغذية أفكاره وتجديد عاداته واكتسابه أبعاد التجربة الفنية التي تحاكيه، فصورة التّاريخ التي توحي لنا بالدمار والقتل والدماء تتلاشى أمام هذه التحف الفنية التي تعكسها و"الإنسان (...) يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة، والشاهد على ذلك هو التجربة، فمع أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها وهي محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه ".[2]

إن السلوك الإنساني تتنازعه انفعالات تتنوع بين إيجابية وسلبية، فهو دائم البحث عن المتعة والسعادة واللّذة، ويحرص على اجتناب الألم والمعاناة، فاللّذة والألم يلعبان دورا حاسما في توجيه اهتمامات الكائن البشري، فقد اختلفت الآراء وتضاربت حول هذين المبدأين، ولا نخوض في الحديث فيهما إلاّ بقدر ما يمت بصلة لموضوعنا، فالفكرة الأبيقورية تصرح على أن " اللّذة عبارة عن حالة أي (حالة) دائمة محررة الألم ".[3]

فالإنسان يسعى دائما إلى تحصيل اللّذة وتجنب الألم، وفي محاكاة الأعمال للواقع نلحظ تقابل بين هذين الإحساسين، فالواقع يمثل الألم والفن يمثل اللّذة، فنفس الإنسان أحيانا لا تقوى على مشاهدة الواقع الأليم مشاهدة مباشرة، لذلك تلجأ إلى تعويض نقص في ذاتها عن طريق الفن الذي يقدم لها تلك المعاناة فيجعلها تتحرر من المخاوف وتشعر باللّذة " فصرخات الألم التي تؤذينا عندما تخرج من أفواه الذين يتألمون فعلا، إنما تبعث فينا اللّذة عندما تكون في درج استعراض تراجيدي فوق المسرح ".[4]

---

[1]– عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة (دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر)، ص 16.

[2]– أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حماره، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، د ب، د ط، د س، ص 79.

[3]– إسماعيل مظهر، فلسفة اللّذة والألم، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 2012، ص 131.

[4]– المرجع نفسه، ص 125.

فكأن اللّذة والألم يقومان بعكس وظيفة كل منهما، أو بعبارة أخرى يمكن للذة أن تنتج لنا ألما، ويمكن للألم أن يتحول إلى لذة، وفي هذا الموقف يذكر "**أرسطبس**" "**Arstbs**" بأن "العلاجات لا تفعل _أي تؤثر_ إلاّ بالأضداد، فاللّذائذ يترتب عليها أفعال تكسبنا الرضا وراحة البال حينا، وقد يترتب عليها أفعال تكسبنا القلق وحساب الضمير حينا أخر، وكذلك الآلام قد يترتب عليها نتائج موجبة لمنتهى الرضا حينا وبالغة منتهى الشدة والعنف حينا أخر (...) ذلك بأن هذه النتائج المتضادة ما هي إلاّ علاجات نفسية لا بد من أن تترك أثرها الباقي في الأخلاق والسلوك ".[1]

وبهذا يمكن اعتبار الفن بأنه علاج نفسي من صدمات الواقع المرير، فهو بمثابة نشاط نفسي يعبر عن اللّاوعي الإنساني " إن الفعل (...) لا يعني الأعمال والأحداث والنشاط الحسي للإنسان فحسب، وإنما يعني أيضا الدوافع الكامنة خلف تلك الأفعال، وما أصدق بوتشر حين يقرر بأن الفعل الذي يسعى الفن إلى خلقه، إنما هو نشاط نفسي يعمل نحو الخارج ".[2]

وقد تطرق "**أرسطو**" "**Aristote**" في كتابه (فن الشعر) إلى هذه الفكرة واصطلح عليها بعبارة (التطهير)، التي يراد منها تنقية مشاعر المشاهدين من شوائب الخوف والألم لما يحدث للبطل " فالتطهير عملية تنقية أو على حد تعبير دوبان روك ولالو تعقيم (أو تضميد) يجد موقعه لذا المشاهد".[3]

"**فأرسطو**" "**Aristote**" طرح مفهوم التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرر المشاعر من الإحساسات الضارة والمؤلمة، وهذا أثناء حديثه عن التراجيديا يقول: " والتراجيديا _ إذن_هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في

[1]– إسماعيل مظهر، فلسفة اللّذة والألم، ص 110.

[2]– أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حماره، ص 100.

[3]– بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، ج 1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص 92.

شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير"[1]، فالتراجيديا تحاكي أفعالا مأسوية، لكنها في الآن نفسه تحدث المتعة، فهي تسعى إلى تحويل الألم في هذه الانفعالات إلى متعة.

لقد وجد التّاريخ في الفن بمختلف فروعه وأنواعه مجالا لتشكيل صوره وحوادثه المؤلمة واستظهارها للمتلقي، بغية إحداث متعة نفسية وجمالية، والأدب أحد الفنون التي تثير الانفعال الوجداني للإنسان.

إن أهم ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات الحية هو كونه حيوان ناطق، أي متكلم، ينفرد بهذه الخاصية، التي تجعله يترك بصماته في هذا العالم عن طريق الآثار والفنون والآداب، التي تعبر عن نشاطه الفكري والثقافي والإبداعي والجمالي، بالإضافة إلى مقدرته على تذكر الماضي وإعادة إحيائه في صور فنية متماسكة ومتعددة، فالإنسان بهذا كائن وجودي له تاريخ حضاري.

فكل من الفنون والآداب والأنشطة الإبداعية والتّاريخ ترتبط بالإنسان، فهذه الممارسات الفكرية الإنسانية تشكل فيما بينها علاقة مركبة ومتكاملة.

وتتجلى لنا علاقة الأدب بالتّاريخ من خلال الصلة الوثيقة بينهما، فالأدب يصور مظاهر الحياة الاجتماعية والحضارية، ويعبر عن أفكار الإنسان وعواطفه، وعن مشكلات المجتمع وأفراده فهو مرآة عصره، ويمثل التّاريخ من ناحية أخرى مادة حيوية في إنتاجات الأدباء، فصورة التّاريخ تتجلى في الأجناس الأدبية التي عرفها الإنسان منذ القديم، وعرفت تطورا عبر مختلف الأزمنة والبداية تكون من الشعر، الذي يعد من المصادر الأساسية التي يستشهد بها مؤرخو التّاريخ بوجود ظواهر وتلمس وقائع، كما أن التّاريخ موضوع ذو أهمية للكثير من الشعراء.

فمن الإبداعات الشعرية الأولى التي تداخلت وامتزجت بالتّاريخ (الملحمة) التي تعتبر" تاريخ الآلهة والأبطال العمالقة، وإنّ التّاريخ هو ملحمة الملوك وأعوانهم ". [2]

---

[1]– أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حماره، ص 95.

[2]– عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2005، ص 48.

فالملحمة عبارة عن سرد لتاريخ الأبطال والآلهة، فهي تعود بنا إلى تاريخ مغرق في القدم لتكشف لنا عن نمط اجتماعي، وتسجل نماذج خاصة من العلاقات البشرية في عصر امتزج فيه الواقع بالخيال، وتصور لنا مجتمع شغلته فكرة البطولة، فكانت الوتر الحساس لتحريك الشعوب والأفراد نحو المجد.

وتعد إلياذة "**هوميروس**" "**Homére**" أحد أعظم ملاحم الأدب الغربي الكلاسيكي، وبها أرسى "**موهيروس**" "**Homére**" أسس الشعر الملحمي شكلا ومضمونا، وتمثل الإلياذة الرؤية الملحمية الشعرية لحرب طروادة*، وهي حرب نشبت بين اليونانيين والطرواديين مدة عشر سنوات.[1]

بالإضافة إلى ملاحم الشرق المتمثلة " في منظومة (الرامانيا) الهندية لفالميكي في القرن الرابع قبل الميلاد، أو ما نظم في فارس من (شهنامة الفردوسي) حول تاريخ الأكاسرة ".[2]

فالملحمة كانت المساحة المشتركة بين الشاعر والمؤرخ عند الشعوب اليونانية والرومانية والفارسية والهندية، في حين تغيب صورتها عند الشاعر العربي لتقابلها القصيدة التي تظل " شاهدا على عصرها، كاشفة كل مقوماته قادرة على احتواء تجارب الشعراء، وتاريخ مجتمعهم، بكل تفاصيله، فهي سجل حافل بالأحداث كبيرها وصغيرها (وهي) بمثابة التاريخ الأمين الذي تلتقي في بوتقته الأحداث ".[3]

---

* – هذه إحدى الأبيات الشعرية التي تحيل إلى حرب طروادة:

نظم القوّاد سرى الجند *** بحما الجيشين على الحد

زحف الطراودة عن بعد *** بصديد عال مشتد

ودوي بقصف كالرّعد

[1] – ينظر: هوميروس، الإلياذة، تر: سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د ط، 2012، ص 278.

[2] – عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د ب، د ط، 1992، ص 33.

[3] – المرجع نفسه، ص 34.

وإذا ما عقدنا مقارنة بين الملحمة والقصيدة العربية لوجدنا اختلافا في طريقة السرد أو العرض، حيث تتميز القصيدة العربية بالإيجاز والبيان، على غرار الملحمة التي يسودها الإطناب والإطالة المفرطة وسرد الأحداث والوقائع بدقة دون الالتزام بوحدة البيت والقافية.

وتعد معلقة "**عمرو بن كلثوم**" نموذجا للشعر الحربي* الذي يتمثل فيه فضائل الفروسية العربية، فشعره يعبر عن الإنسان القوي، الشجاع، المتفاعل للحياة، التي تمثل بالنسبة للشاعر ساحة أعدت ليظهر عليها بطولاته.[1]

لقد ظلت المادة التّاريخية محورا أساسيا في الكثير من القصائد الجاهلية بل وامتدت حتى العصر الإسلامي وما لاحقه، رغم تشكل و ظهور ظروف ومعطيات جديدة تخدم الشاعر العربي فنبغ شعراء الإسلام "**كحسان بن ثابت**" الذي راح ينظم شعرا دفاعا عن الدعوة الإسلامية وردا على خصوم الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذه بداية لعرض تاريخ الغزوات الإسلامية، وتسجيل البيانات العسكرية، فالشاعر صار بمثابة المؤرخ الأمين الذي يقف على تسجيل المغازي والفتوحات وينتصر للدعوة الجديدة، وهذا ما يوحي لنا بتحول في بناء الفكر العربي الذي اتخذ مسلكا جديدا "ومن هنا كانت انطلاقة الشاعر المسلم بمثابة وقفة تاريخية تستكشف حقيقة التّاريخ الحربي للعصر، وتتخذ من المادة التّاريخية أساسا لتعاملها مع مدرسة الشرك، ألم يعجب رسول الله صلى

---

* نماذج من معلقة عمرو بن كلتوم:

نطاعن ما تراخى الناس عنّا *** ونضرب بالسيوف إذا غشينا

يسمر من قنا الخطى لدن *** ذوابل أو يبيض يختلينا

نشف بها رءوس القوم شقا *** ونخليها الرقاب فتخلينا

كأنّ جماجم الأبطال فيها *** وسوق بالأماعز يرتمينا

وإن الضغن بعد الضغن يبدو *** عليك ويخرج الداء الدفينا

ورثنا المجد قد علمن معد *** نطاعن دونه حتى يبينا

[1]– ينظر: أحمد الأمين الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، تحقيق: محمد عبد القادر الفاصلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، 2005، ص 128_ 129_130.

الله عليه وسلم بمسلك حسان حين أوجع مشركي مكة بهجائياته فأفحمهم، فقال أنه (شفي واشتفى)".[1]

وبهذا تتراءى لنا مكانة التّاريخ (كعنصر جمالي ومادة حيوية) يغلف بها الشاعر قصيدته وذلك لما يتميز به التّاريخ من أهمية تجعل الشاعر شديد الإعجاب به واعتباره مصدرا ثقافيا يمتح منه تاريخ العرب أو الفرس أو اليونان أو غيرها من الثقافات القديمة.

وبهذا يلتقي الحس الشعري مع الأحداث التّاريخية، ويظل الشاعر مؤرخ عصره، فقد كان التّاريخ بالنسبة للشاعر (المناسبة) التي تحرك وجدانه وتلهب مشاعره، ويمكن اعتبار الشعر الوعاء الأمثل الذي يصب فيه التّاريخ، يقول "**هاينرش هاينه**" "**H. Heine**" " غريبة هي نزوة الناس! إنهم يطلبون تأريخهم من يد الشاعر وليس من يد المؤرخ، إنهم يطلبون ليس تقريرا أمينا عن حقائق مجردة، بل تلك الحقائق التي انحلت عائدة إلى الشعر الأصلي الذي جاءت منه ".[2]

إن مهمة المؤرخ تنحصر في إعادة وصف حادثة تاريخية ونقلها نقلا حرفيا، يستند على شواهد وأدلة عقلية ومنطقية بلغة علمية تقريرية واضحة، مجردة من أي انفعال عاطفي ووجداني أما الشاعر فلا يعيد نظم ما جرى من أحداث تاريخية، وإنما يسعى إلى تحريك أحاسيسنا ومشاعرنا، فهو لا ينقل لنا الصورة على حقيقتها كما هي في الواقع، وإنما ينتج صورا معادلة للأصل، يقول "**أرسطو**" "**Aristote**" في كتابه "**فن الشعر**" " إن مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا، بل ما يمكن أن يقع، على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال أو قاعدة حتمية، إذ ليس بالتأليف نظما أو نثرا يفترق الشاعر عن المؤرخ، فأعمال هيرودوث كان يمكن أن تصاغ نظما، ولكنها مع ذلك كانت ستظل ضربا من التّاريخ، سواء كانت منظومة أو منثورة، بيد أن الفرق الحقيقي يكمن في آن أحدهما يروي ما وقع والآخر ما يمكن أن يقع ".[3]

---

[1]– عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص 41.

[2]– جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 2، 1986، ص 68.

[3]– أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمارة، ص114.

إن التلاحم بين الأدب والتّاريخ لا يتوقف على فن الشعر فقط بل تسلل إلى المسرحية منذ عهود طويلة، ففي المسرح تصور " نماذج صراعية تتعدد أطرافها بتعدد الأنماط الاجتماعية، سواء في ذلك صراع الإنسان مع قدره أو مع الغيبيات التي يعجز عن إدراكها وفهمها، أو مع نفسه من داخله، أو مع أخيه الإنسان، أو صراع الطبقة مع أخرى طبقا للتدرج المرصود بين تلك الأنظمة الاجتماعية المختلفة".[1]

عرفت الكتابة المسرحية أشكالا تعبيرية متعددة تحاكي بيئة الإنسان الحديث وآماله وآلامه وأفراحه وأتراحه، فالمسرح يعالج القضايا المتصلة بالإنسان، تقوده الرغبة في الكشف عن الواقعية الإنسانية عن طريق مادته المقتبسة من مصادر متنوعة كالدين والتراث الشعبي والأسطورة والواقع الاجتماعي والتّاريخ الذي يشكل مصدرا من أهم مصادر التأليف المسرحي، وذلك لما يتميز به التّاريخ وأحداثه من طواعية وسهولة بالنسبة للمؤلف المسرحي، لأن الحكاية التّاريخية محددة الأبعاد واضحة الشخصيات، بارزة الأحداث، كما أنها زاخرة بالمواقف الإنسانية والسياسية والإجتماعية.

وفقا لهذا المصدر تم تصنيف المسرحيات إلى أنواع، من بينها المسرحية التّاريخية التي "تتحدث عن أشخاص خلدهم التّاريخ، فهم أبطال في أي صورة من الصور، والبطولة والعظمة من شأنها أن تقدم على أفعال جليلة، وحوادث عظيمة الشأن كبيرة الأثر، وأن يكون ثمة صراع تتجلى فيه هذه البطولة ".[2]

فالمسرحية التّاريخية تعتمد في موضوعها على شخصية تاريخية أو حدث تاريخي معين الزمان والمكان، فالكاتب المسرحي يتوخى الصدق التّاريخي في كتابته المسرحية، وملزم بنقل الحقائق التّاريخية لكن من وجهة تخييلية.

إن استثمار التّاريخ في العمل المسرحي، يعود بالدرجة الأولى إلى " اعتبارات فنية وجمالية قوامها سهولة التشكيل الفني، على اعتبار أنّ التّاريخ يقدم للكاتب الهيكل العام للنص، فالأحداث

[1]– عبد الله التطاوي، حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص ص 20_ 21.

[2]– عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مصر، د ط، د س، ص 55.

مهيأة والشخصيات جاهزة، والحل قد يكون معروفا وشائعا، مما يجعل عملية البناء والتأليف أقل عسرا، لأن صعوبة النص تكمن (...) في تصور الموضوع وطريقة بنائه، والتّاريخ هو المصدر الذي يسهم في تذييل هذه الصعوبة بما يضعه بين يدي الكاتب من مادة، قام يتناولها هذا الأخير ويعيد صياغتها وتشكيلها، حتى تتمشى مع رؤيته الفكرية والقضية التي يريد التعبير عنها".[1]

فالكاتب يعود إلى التّاريخ لإنتاج عمليات فنية محاكية أو بديلة للتاريخ، تخدم رؤى الحاضر، فالمادة التّاريخية بالنسبة له القاعدة التي ينطلق منها في إبداعه الأدبي " فالمأثورات التّاريخية تنبئنا عن الحقائق وعن اتجاهات التطور العامة، وليس للمسرحي أي حق في أن يغير أي شيء منها، كما ليس له أي مبرر ليفعل هذا أو ذاك، أنه إذا كان يرغب حقا في رسم شخوصه كأفراد أحياء، فهو إذن سيجد أهم أدلته ومساعداته في الحقائق التّاريخية، وكلّما تغلغل إلى مسافة أعمق في التّاريخ ازدادت هذه الأدلة والمساعدات ".[2]

ويعتبر "**وليام شكسبير**" "**W.Shakespeare**" من أبرز الكتّاب الذين تركوا بصماتهم في هذا الاتجاه، ومن أشهر مسرحياته التّاريخية: الملك هنري الرابع، هاملت، ريتشارد الثاني، مكبيث لبير...وغيرهم.

ومن المسرحية إلى السيرة التي ارتبطت بالتّاريخ، واشتركت معه في تسجيل الوقائع والأحداث والمواقف وتصوير مختلف البيئات والمآثر، والكشف عن الصور المادية والنفسية "فالسيرة قصة إنسانية، وهي تاريخ حق يمثل أبرع فنون الكتابة التّاريخية، وهي امتداد لحياة عظيم في زمان ومكان معينين، ويمتد الزمن بها إلى ما وراء جيلها ثم إنها تمثل مواقف تاريخية لها حوافزها ومراميها، ووراءها تكمن عبقرية مواتية ومواهب تضفي على الموقف التّاريخي طابعا معينا".[3]

---

[1]– إسماعيل بن اصفية، قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي، مجلة الأثر، مجلة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 19، مارس 2012، ص 241.

[2]– جورج لوكش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، ص 156.

[3]– حسين فوزي النجار، التّاريخ والسير، دار القلم، القاهرة، مصر، د ط، 1964، ص 102.

من خلال السيرة نلمس الإنسان، على عكس التّاريخ الذي نلمسه عن طريق الأحداث والإنسان معا، حتى تتضح الرؤى، وتتشكل العلاقات والحوافز والدوافع بين الإنسان والمجتمع.

والواقع أن معظم الدارسين يدرجون السيرة في باب الأدب " ولعّل انفعال كاتب السيرة بسيرة من يكتب عنهم هو أقوى صور الانفعال التّاريخي، ولذلك فإن السيرة كثيرا ما تقترب من سمة الأدب، كما يقترب كاتبها من سمة الأديب، ولعّل هذا هو سبب القول في أن السيرة تكتب تاريخا رديئا ".[1]

إلاّ أننا لا ننكر علاقة السير والتراجم بالتاريخ فهي تحتل " في مدونة التّاريخ مكانا مرموقا فإذا كان التّاريخ هو البحث وراء الحقيقة وتمحيصها وجلاء غموضها في أي جانب من جوانب الحياة الإنسانية، فإن السيرة هي البحث عن الحقيقة في حياة إنسان فذ، والكشف عن مواهبه وأسرار عبقريته من ظروف حياته التي عاشها والأحداث التي واجهها في محيطه والأثر الذي خلفه في جيله ".[2]

ومن هنا يأتي القول بأن البناء التّاريخي الذي تستند عليه السيرة، هو أشبه بروح بعثت الحياة في هيكل عظمي، فالتاريخ يمثل عنصرا جماليا فنيا يساهم في تشكيل السيرة.

وفي العهود الأخيرة ظهرت الرواية كأهم عبارة فنية تستهوي القارئ وتجمع بين طياتها ألوان أدبية متنوعة، كما أنها تستعير موادها من روافد مختلفة " ففي مواقف كثيرة سلبت الرواية الشعر أدواته وتسلحت بسلاحه (...) ونهلت من التّاريخ نتائجه، وحققت في مسلماته، وأكملت ما سكت عنه التّاريخ وصححت ما زيفه، وقد استفادت الرواية من نظريات علم الاجتماع وعلم النفس والأنثربولوجيا وحللت وقيّمت كثيرا من الأحداث والشخصيات ".[3]

فالتّاريخ يمثل أحد المعارف الإنسانية التي أمدت الرواية بمضمون حكائي ثري، فهو في نظر الروائيين مادة سردية جاهزة وطيعة، يسهل العثور عليها وإعادة تشكيلها في قالب روائي فني وقد أفرزت ثنائية (الرواية والتّاريخ)، مصطلح الرواية التّاريخية.

---

[1]– حسين فوزي النجار، التّاريخ والسير ص 90.

[2]– المرجع نفسه، ص 14.

[3]– نضال الشمالي، الرواية والتّاريخ، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2006، ص 108.

إن بروز مسمى الرواية التّاريخية دون غيره من المسميات كالرواية الاجتماعية والنفسية والعلمية، له ما يبرره، إذ " التّاريخ يرفد الرواية بالمادة الحكاية التي يشكلها المبنى، في حين أن العلوم الأخرى لا تمتلك المقومات الحكائية التي يملكها التّاريخ، بل إن خدماتها لا تتجاوز مستوى الأدوات التي يوظفها الروائي في عمله، إن التّاريخ يمتلك صلاحيات أعظم لأنه السرد الأكبر، وما الرواية إلاّ تابعة متمردة عليه ".[1]

إن مصطلح (الرواية التّاريخية) يدل على تناسق خطابين (روائي وتاريخي)، وبمعنى آخر "الرواية التّاريخية تعتمد على مرجعيتين في بناء العمل: أولهما مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التّاريخي (الحكاية)، وثانيتهما مرجعية تخيلية (روائية) مقترنة بالحدث الروائي، فإن المرجعية الأولى مرجعية نفعية والمرجعية الثانية مرجعية جمالية، لذا فإن الرواية التّاريخية سوف يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التّاريخية التي تقتضي عليها بألا تجافي ما تواضعت عليه المصادر التّاريخية من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والأخر مقتضيات الفن الروائي بأبعاده اللاّمتناهية".[2]

لعّل المتأمل في العلاقة الجدلية بين التّاريخ والأدب يستشف حركة المد والجزر بين هذين الحقلين المعرفيين، فاحتكام الأدب للتاريخ كمادة للدراسة أغنى من مدلوله الإبداعي، ووسع من مجالاته ومستوياته وموضوعاته، أما التّاريخ فقد وجد ألوانا وقوالبا أدبية يعيد تشكيل صورته فيها.

إن التّاريخ والأدب يمثلان تجربة إنسانية كبرى " إلّا أن التجربة التي تثير المؤرخ غير التجربة التي تثير الأديب، والانفعال بالتجربة عند الاثنين جد مختلف، فالتجربة التاريخية حقيقة مجردة تثير في المؤرخ غريزة حب الاستطلاع والسعي وراء حقيقة أخرى تكملها، وهكذا حتى يتكون لديه البناء التّاريخي أو الهيكل العام للقصة التّاريخية، وهي تجربة مضت وطواها الزمن وجهد المؤرخ أن يكشف عنها ويجلوها للعيان، ثم يتلوها بعد ذلك في سطوره ".[3]

---

[1]– نضال الشمالي، الرواية والتّاريخ ، ص 109.

[2]– المرجع نفسه، ص 124.

[3]– حسين فوزي النجار، التّاريخ والسير، ص ص 58_59.

في حين تتمثل تجربة الأديب " في موقف من المواقف (التي) يثير انفعال الأديب، وهي تجربة ملهمة، إذ يستطرد الأديب من هذا الموقف المثير إلى موقف أخر يتفاعل معه ويكتمل به إطار العمل الفني، وليس من الضروري أن تكون هذه التجربة مما مضى وانتهى وانطوى، بل إنها لتقع في الماضي كما تقع في الحاضر والمستقبل، ولكنها تتعلق بذات الأديب ومدى انفعاله بها وقدرته على التعبير عنها تعبيرا فنيا يكسبها تلك الطلاوة التي يتسم بها الأديب في التعبير عما يجول بخاطره ".[1]

ونعزي اختلاف تجربة كل من التّاريخ والأدب إلى كون التّاريخ بحكم ماهيته وموضوعاته ومناهجه، ينطلق من معطيات واقعية من أجل التأريخ للمسار البشري، وبلوغ أكبر قدر من الموضوعية والدقة، في مقابل الأدب الذي يتسم بالطابع التخييلي.

إن الجدلية القائمة بين التّاريخ والأدب لم تتوقف عند هذا الحد، بل استمرت في إنتاج صور لها، تخدم كلاّ من الحقلين، وتحاول معرفة آليات التّاريخ وآليات الأدب، وكيف يمكن لهاتين الآليتين إنتاج معرفة تاريخية أدبية تميز نفسها عن التّاريخ من جهة والأدب من جهة أخرى.

ومن هذا المنطلق أفرزت هذه الجدلية مفهوما جديدا وأسست له كيانه الخاص الذي يميزه عن باقي العلوم، وهو ما يعرف بتاريخ الأدب.

فلو بحثنا في طبيعة هذا المفهوم لوجدنا أنه يتميز بالسيرورة والانفتاح كغيره من المفاهيم لقد شهد تحولات وتشكلات جديدة تبعا لمنظريه وللفترات التي مرّ بها.

بداية حاولت بعض الاتجاهات تشكيل تصورات حول التّاريخ الأدبي، وعمد كل اتجاه إلى إبراز طبيعة منهجه لهذا الموضوع " كالمنهج الذري أو التحليل الجزئي؛ يقوم هذا المنهج على

[1]– حسين فوزي النجار، التّاريخ والسير، ص 59.

تصور نظري لتاريخ الأدب، بأنه مكون من عنصرين هما: الأدب والتّاريخ، ويجب تحليل هذين العنصرين كل على حدة، ثم الجمع بينهما ". [1]

يقوم هذا التصور على النظرة الأحادية، إذ يعمد إلى تحليل كل عنصر على حدى (التّاريخ/ الأدب) ثم محاولة الربط بينهما، وهذا ما ينتج عن طغيان عنصر على حساب عنصر أخر.

أما المنهج المقابل فهو " المنهج الدينامي أو التفاعلي هو التصور الذي يفترض أن الأدب والتّاريخ يتفاعلان ويكونان قوة دافعة واحدة، تخلق طاقتها بحكم التحولات التي تقع في التّاريخ والأدب عندما يلامس الواحد منهما الأخر، وعلى إثر ذلك تتولد قوة جديدة، هي التي يمكن أن توصف بتاريخ الأدب، فتتسم في نفس الوقت بالاختلاف عن العنصرين المكونين له، التّاريخ والأدب، وبالائتلاف بينهما بحكم انحدار مادة تاريخ الأدب من العنصرين معا، ومع ذلك فإنها تصبح عنصرا واحدا ومادة واحدة تحمل صفة العنصرين ".[2]

يتبنى هذا الاتجاه مفهوم الحوارية بين التّاريخ والأدب، فيتولد عن هذا الحوار والتلازم أسئلة جديدة حول تاريخ الأدب: كيف يتم هذا التفاعل بين التّاريخ والأدب؟ ما موضوع التّاريخ الأدبي وكيف نحدده، وما هي اللّبنات الأساسية التي ينبني عليها فتجعله علما مستقلا بذاته؟.

إذا فككنا مصطلح (تاريخ الأدب) فإنه ينتج عن ذلك لفظان: التّاريخ والأدب، يدرس التّاريخ على أنه ماض زالت وتلاشت آثاره، وإن بقيت مؤشراته تعيننا على فهم حقائقه وأسراره، لكن الأدب ماض وحاضر، في آن واحد، ماض لأن تاريخ الأدب موغل في القدم، والإنسان عرف الأدب منذ بداية الخلق في أبسط صوره، ولكنه حاضر لأنه ما زال حيّا أمامنا تنقله الأجيال من عصر لأخر ومن مكان لأخر، من هذا الأساس نستشف مسار تاريخ الأدب سواء عند العرب أو الغرب.

[1]– أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب (نموذج كتاب الأغاني)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003، ص 58.

[2]– المرجع نفسه، ص 59.

إنّ البدايات الأولى للتأريخ في الأدب تعتبر " جهودا تأسيسية جبّارة لا مجال لإنكار ريادتها وقيمتها، وتستحق من الباحثين كامل الإجلال والاحترام، غير أن البحث العلمي الرصين يفرض علينا القول بأن هؤلاء المؤرخين (الأوائل) مثلهم مثل البشر جميعا، يصيبون مرة ويخطئون أخرى وينبغي أن نضع مشروعاتهم القيمة الضخمة تلك في إطار سياقها التّاريخي المحكوم بجملة من الضوابط العلمية والمعرفية والمهنية ".[1]

فهذه الجهود تندرج ضمن المحاولات الجادة في بحث التّاريخ الأدبي، فرغم تميزها بفجوات وثغرات، إلّا أنّها قدمت أفكارا وتأملات جديدة بخصوص هذا الخطاب.

فتاريخ الأدب العربي عبارة عن بحث في حياة الأدباء والملابسات المحيطة بهم وتتبع تطور الفنون الأدبية وفق تسلسل زمني، وأهم الأغراض والفنون والمدارس الأدبية.

والأدب عند العرب عرف تقسيمات عديدة أخضع لها ضمن منطلقات وآليات معينة كالتقسيم السياسي الذي يرتكز على تصنيف الأدب وفق المراحل السياسية للأمة العربية من حيث العصر الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي وما يليه، والتقسيم الفني الذي يصنف الأدب باعتبار النوع (الشعر والنثر) أو باعتماد المدارس والتوجهات الفنية.

وأيّا كانت الصورة التي يؤرخ بها الأدب فهي تظل ظاهرة أقامت تحليلا معينا للمؤرخ، رغم ما يعتريها من موقف النقاد حول أهميتها وسلبيتها.

مهما اختلفت المفاهيم العربية حول التاريخ الأدبي، إلّا أنّها تشترك في كونها تفتقر في التخلص من الحدود التي تفرضها على الأدب، فهي تنحدر إلى دراسة النص أو المؤلف أو التأثيرات البيئية بشكل منغلق ومنقطع، أي لا تعير اهتماما لزمن المتسلسل، فالمؤرخون العرب لم يتطرقوا إلى الغوص في أغوار الظاهرة الأدبية أو محاولة التعرف على معايير انتقاء النصوص أو الأدباء، ولا على استمرارية النص في مجتمعه ومجتمعات ما بعده، ولا على طرق القراءة والتلقي التي تختلف من جمهور إلى أخر.

[1]– كليمان موازان، ما التاريخ الأدبي؟، تر: حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص 12.

هذه الانتقادات غير مقصورة على تاريخنا الأدبي فحسب، بل تمتد إلى موضوع تاريخ الأدب في أوروبا، لأن انطلاقته كانت عبارة عن جمع وتبويب لمعطيات الكتّاب ومؤلفاتهم، وتتفق أغلب الدراسات أنّ المحاولة الأولى لكتابة التّاريخ الأدبي بطريقة تقترب من مفهومه الحقيقي كانت من قبل "الشاعر كليماك دوسيرين الذي وضع سردا مبينا للكتّاب ومؤلفاتهم، وقد قسمه إلى مائة وعشرين كتابا يؤلف في مجموعها كتابا تعريفيا، وفي نفس الوقت كتابا نقديا وترتيبيا، ويعتبر هذا الكتاب أول محاولة منهجية لتاريخ الأدب ".[1]

إن دراسة الماضي لا تتوقف عند إحياء أثار السابقين بالتدوين وفقط، بل من أجل البحث عن الحاضر ومعناه، وهذا هو القصد من الرجوع إلى الماضي في نظر المناهج المعاصرة، يقول "**رومان جاكبسون**" "**Roman Jackobson**" " مازال مؤرخو الأدب يشبهون إلى حد الآن الشرطة التي تعتزم اعتقال شخص ما، فتحاجز بعشوائية كل ما تجده في البيت، بما في ذلك الأشخاص المارّين في الشارع، هكذا يستعين مؤرخو الأدب بكل شيء، فبدل تأسيس علم للأدب توضع كتلة من الأبحاث غير المنظمة".[2]

لم يعد التّاريخ الأدبي صورة من صور السرد التّاريخي، أو مجموعة من المهام المتعلقة بالتصنيف والتبويب والتحقيق، بل أضحى ممارسة ونظرية لها أدواتها وإجراءاتها، أفرزتها اتجاهات جديدة تبحث عن زوايا النظر القائمة على الفهم العلمي والمنهجي، وتدلنا أغلب الدراسات النقدية أن المحاولات الأولى التي أسست على بنى منهجية في بلورة تاريخ الأدب، وإعطاء نظرة جديدة كانت من طرف "**غوستاف لانسون**" "**Gustave Lanson**" الذي يعد أحد الأقطاب الكبار في مجال تاريخ الأدب.

لقد أسس "**غوستاف لانسون**" "**Gustave Lanson**" نظريته معارضا فكرة التاريخ الأدبي حسب نظر "**تين**" "**H.Taine**" و"**برونتير**" "**F.Bruntiere**" اللّذين أقاما منهجهما انطلاقا من مسلمات العلوم الطبية، يقول "**لانسون**" "**Lanson**" " وأقوى العقول هي التي انزلقت إلى الثمل

[1]– أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب (نموذج كتاب الأغاني)، ص 66.

[2]– كليمان موازان، ما التاريخ الأدبي؟، تر: حسن الطالب، ص 65.

باكتشافات العلم الكبيرة، أقول هذا وأنا أفكر في تين وبرونتير اللّذين لن آخذ مرة أخرى في نقد مذهبهما، فلقد أصبح من الواضح اليوم أن قصدهما إلى محاكاة عمليات العلوم الطبيعية والعضوية، واستخدام معادلاتها قد انتهى بهما إلى مسح التّاريخ الأدبي وتشويهه " [1]، فالأدب بخلاف العلوم الأخرى يتميز بكونه موضع الجمالية والتأثير " فخاصية المؤلف الأدبي هي أن تثير لدى القارئ استجابات في ذوقه وإحساسه وخياله" [2]، فقيمة النص الأدبي تقاس بما تحققه من استجابات فنية وعاطفية وذوقية لدى القارئ.

يصر "**غوستاف لانسون**" "**Gustave Lanson**" على أن منهجه " هو في صميمه المنهج التّاريخي " [3]، الذي يتخذ من الأحداث التّاريخية والاجتماعية وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخصائصه ويركز على تحقيق النصوص وتوثيقها باستحضار بيئة الأديب " ينتهي التّاريخ الأدبي بالتعبير عن العلاقات القائمة بين الأدب والحياة، حيث يلتحق بعلم الاجتماع، إن الأدب مرآة المجتمع، تلك الحقيقة التي لا تقبل الجدل والتي تسببت في أخطاء كثيرة، إن الأدب غالبا ما يكون مكملا للمجتمع، إنه مرآة المجتمع ".[4]

إنّ الأدب حسب "**لانسون**" "**Lanson**" مرآة المجتمع، فكل عمل أدبي هو ظاهرة اجتماعية، فالفرد ابن بيئته لا يقاس بعبقريته الفردية، بل باندماج ذاته مع مجتمعه، أي جوهر العمل الأدبي هو التواصل بين الفرد والجمهور (المتلقى).

يعد المنهج التّاريخي عند "**لانسون**" "**Lanson**" وسيلة بالغة الأهمية في توجيه القارئ إلى الإلمام بالسياق التاريخي وموقعه ضمن الدائرة الأدبية التي ينتمي إليها، ونظرا لهذا التداخل الذي يحصل بين التّاريخ والتّاريخ الأدبي حدد "**لانسون**" "**Lanson**" موضوع كل منهما قائلا: " إنّ موضوع المؤرخين هو في الماضي، ولكنه ماض لا يعرفونه إلّا بالمؤشرات أو الإشارات التي

---

[1]– محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللّغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 1996، ص 406.

[2]– المرجع نفسه ، ص 401.

[3]– المرجع نفسه، ص 397.

[4]– كليمان موازان، ما التاريخ الأدبي؟، تر: حسن الطالب، ص68.

يحاولون بها إعادة تكوين فكرة عن هذا الماضي، وموضوع مؤرخي الأدب هو الماضي كذلك ولكنه ماض مازال قائما، فالأدب هو في نفس الوقت ماض وحاضر" [1]، وبهذا حاول "**لانسون**" " **Lanson**" أن يحدد موضوع تاريخ الأدب حتى يميزه عن التّاريخ العام.

ويسجل ظهور الشكلانيين الروس منذ سنة 1915 بداية تحول في الدراسات النظرية لتاريخ الأدب ففي " مقدمة الشكلانيين الروس للتطور الأدبي مسلمة التمييز بين شكل ووظيفة الأدب ".[2]

فبعدما كانت دراسة الشكلانيين تؤكد على العلاقة بين اللّغة الأدبية وغير الأدبية، انتقل انتباههم إلى المظاهر اللّغوية والشكلية في النصوص الأدبية نفسها " إن الدوال الأدبية (الأشكال) تستند إلى اللّغة المتداولة وهي من هذه الزاوية تحمل مدلولات شائعة (أكل، سافر...إلخ) إلّا أن هذه الدوال (الأشكال) للغة المتداولة تكون داخل الأدب منظمة عبر طرائق الصنعة أو الكتابة على نحو يجعلها تحمل دلالات (وظائف) من الدرجة الثانية، وتختلف هذه الوظائف الأدبية (المدلولات الثانية) عن بعضها الأخرى من خلال لعبة تقابلات (تتمثل في الأنموذج الأدبي)، وتأتلف فيما بينها (التركيب) وتتمظهر على مستويات مختلفة (قاعدة الإدماج)، من ثم إمكانية دراسة المتواليات الأدبية أو الفنية ".[3]

حسب المفاهيم الشكلانية يقوم التطور الأدبي على الإحاطة بالنص الأدبي من الداخل والخارج وذلك بدراسة أصغر وحدة وصولا إلى المتواليات الأدبية عبر الأزمنة، من هذه الفرضيات أتاحت الشكلانية مفهوم جديدا لتاريخ الأدب " إنه التغيرية الأدبية، أي تطور المتوالية والمتواليات (الأدبية)".[4]

وبهذا حددت الشكلانية منهجها في تعاملها مع الخطاب الأدبي وكشفت عن مفاهيم جديدة لعلم الأدب " فإذا كانت الشكلانية قد دعت إلى قيام علم الأدب وإلى ظهور الاتجاه البنيوي الذي سيركز اهتمامه على النص الأدبي كبنية قائمة بذاتها لها عالمها اللّغوي والجمالي الخاص بها، فإن

---

[1]– أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب (نموذج كتاب الأغاني)، ص 68.

[2]– كليمان موازان، ما التاريخ الأدبي؟، تر: حسن الطالب، ص 73.

[3]– المرجع نفسه، ص 73.

[4]– المرجع نفسه، ص 75.

ذلك دفع ظهور دراسات تهتم بالنص الأدبي، عرفت ب (علم النص) ومن نتائج هذا الاتجاه محاولة إنشاء تاريخ أدبي خاص بالنصوص الأدبية فيما بينها أو علاقتها بعضها ببعض وهو ما عرف بالتاريخ التناصي للأدب ".[1]

فكل هذه الكتابات تحاول أن تؤرخ للأدب، لكنها لم تصمد طويلا، غير أنها كشفت عن موضوع تاريخ الأدب بشكل أوسع وأوضح ساعد على التفكير في توجه جديد لموضوع تاريخ الأدب "ولكي يتسنى لتاريخ الأدب أن يستوعب المجهودات النظرية التي ركزت على النصوص الأدبية علم الأدب أو علم النصوص، والدراسات البنيوية التي قالت بلا زمنية النصوص والدراسات الاجتماعية التي قامت على العلاقة بين الأدب والتّاريخ والمجتمع، فقد ظهرت نظرية الأنساق وتعدد الأنساق التي ستدمج تاريخ الأدب في إطار النسق الاجتماعي العام ".[2]

لقد جاء مفهوم النسق لغرض دراسة تاريخ الأدب ضمن ممارسة نظرية تسمح بتأطيره أكثر والكشف عن طبيعة هذه المقابلة النقدية التي لقيت جدالا ونقاشا حادا بين مختلف الاتجاهات والمدارس الحديثة والمعاصرة، من أهم الأبحاث التي أسست لهذا المنظور ما قام به "**زيجفريد شميدت**" "**S.Shmidt**" الذي يرى " بأنه كان ينظر إلى الأدب على أنه معطيات موضوعية تحمل معانيها ودلالتها وقيمها في ذاتها، وأنه يجب أن ننظر إليه على أنه نسق اجتماعي، بحيث ينظر إلى الأنساق التي تعمل في الظاهرة لتحولها إلى ظاهرة أدبية من إنتاج ونشر وتلق وتداول ".[3]

كما يعرف النسق الأدبي "**إيتمار إيفن زوهار**" "**Itman Even Zohar**" بأنه " شبكة من العلاقات التي تحصل بين النصوص، بما في ذلك النصوص الممكنة، أي النماذج يتم بموجبها الاعتقاد بأنها « تنتمي إلى » و « تكوّن » في نفس الوقت كلاّ واحدا يسمى عادة الأدب".[4]

---

[1]– أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب (نموذج كتاب الأغاني)، ص 71.

[2]– المرجع نفسه، ص 77.

[3]– المرجع نفسه، ص 77.

[4]– المرجع نفسه، ص 41.

تدلنا هذه التصورات النظرية حول كتابة التّاريخ الأدبي في أوروبا على مدى فعاليته وأهميته في الخطاب النقدي الغربي، وإذا ما قارناها بالبحوث والاجتهادات العربية لوجدنا تناقضا كبيرا بين هذين الشقين (العربي والغربي)، ففي الوقت التي كانت فيه الدراسات الغربية تتسارع بخطى كبيرة نحو اكتشاف كنه هذا الموضوع الجديد، بقي الدرس العربي " سجين المنهج التّاريخي اللّانسوني منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وقد تحكم منهجه في جل الدراسات المتعلقة بتاريخ الأدب ولم تتنبه الدراسات النظرية العربية في الموضوع إلى ما اعترى ذلك النموذج من انتقادات وتطورات منذ الشكلانيين الروس ".[1]

بعد استعراض لمختلف الآراء المتعلقة بتاريخ الأدب، وهي أنها تؤلف في مجموعها تصورات، وترى في الحاضر انطلاقة نحو معرفة الماضي، وفي إطار من التصور النسقي تكشف عن مختلف الأصوات والرؤى المعاصرة التي تسعى إلى تحقيق فرضيات نسبية نوعا ما.

[1]– أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب (نموذج كتاب الأغاني)، ص 70.

المبحث الثاني: إشكالية التجنيس في المادة التّاريخية الموجّهة للطفل

يعرف الجنس الأدبي بأنه مجموعة من الأنظمة والمعايير التي تفرض سلطتها على الإنتاج الإبداعي، فالجنس خانة تصنف داخلها مختلف النصوص التي تكون خاضعة لمجموعة من الآليات والميكانيزمات التي تميزها عن بعضها البعض، وتحدد سماتها وخصائصها حتى تتولد جماليتها.

ويعرفه "**معجم مصطلحات نقد الرواية**" بأنه " اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية، هناك طريقتان للتصنيف، الأولى تنطلق من المبدأ إلى الأثر (الاستنتاج)، والثانية تنطلق من الأثر إلى المبدأ (الاستقراء) ".[1]

فلكل جنس أدبي استقلاليته الذاتية التي ينفرد بها عن الأجناس الأخرى تبعا للعناصر المكونة له، والتي تكمل بعضها البعض وفق نسيج واحد لتحقيق هوية العمل الإبداعي، وهو بهذا يفرض نفسه على كل مبدع يعالج فيه موضوعه.

لكن مقولة الأجناس الأدبية لم تبق على حالها، فهي ليست أوامر لمواصفات فنية تحكم وتقيد إنتاج المبدع، وإنما هي نظرة تعليلية تفسر رؤى المبدع المتغيرة تبعا لتغير الظروف الاجتماعية، ووفقا لروح العصر الذي يسعى إلى التحديث والتجديد " فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية، يكون الكاتب على بيّنة منها، ولكنه قد يطوعها لأدبه، أو يزيد فيها وهي دائما معللة مشروحة لدى القارئ الناقد ".[2]

فالنصوص الحديثة تبني نسقها الجديد انطلاقا من مرجعية سابقة، فهي لا تلغي المعايير الشكليّة الأولى إلغاءا تاما، وإنما تحاول إعادة تنظيمها وفق أساليب وقوالب جديدة، تؤسس لنوع من الكتابة تستجيب لمتطلبات الفرد والمجتمع.

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2002، ص67.

[2]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط 9، 2008، ص119.

وتختلف الكتابة للأطفال عن الكتابة للكبار خاصة في الأجناس الأدبية (قصة، مسرح شعر...)، فأدب الأطفال يحتاج إلى تأمل طويل واختيار مناسب للنص في كل أنواعه، فكل صيغة كتابية يفترض أن تتوافق مع مستوى الفئة العمرية للطفل، وذلك باعتماد مرجعيات فنية وأدوات تقنية تؤطر مهارة العملية الكتابية.

وقد عرف التصنيف الإجناسي فيما يخص المادة التّاريخية الموجّهة للطفل الجزائري إشكالية صياغتها وفق قوالب أدبية، وفي دراستنا هذه نسعى إلى تقديم قراءة نقدية تنطلق من الجنس الأدبي المقصود بالدراسة (القصة التّاريخية) ووضع مقارنة تقوم على التحديد المعياري للأجناس الأدبية المعتمدة في المدونة المدروسة، بغية الوصول إلى تحديد المؤشر الجنسي لكل نموذج إبداعي.

يعرف "**معجم المصطلحات الأدبية**" القصة بأنها " سرد واقعي أو خيالي لأفعال، وقد يكون نثرا أو شعرا يقصد به إثارة الاهتمام والإمتاع أو تثقيف السامعين أو القراء ".[1]

إن القصة حسب هذا التعريف تحتوي على مواصفات أهمها: أنها تندرج ضمن النثر أو الشعر، وإن كانت أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، لأن القصة غالبا ما تدخل ضمن الأجناس النثرية كما يرى **محمد غنيمي هلال** [2]، كما أنها عبارة عن سرد ذو مرجعية واقعية أو من وحي الخيال، والسرد " عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة ".[3]

أما القصة في أدب الأطفال فهي " شكل من الأشكال الفنية المحببة للطفل، لأنها تتميز بالمتعة والتشويق مع السهولة والوضوح، وللقصة أهداف كثيرة، عقدية وتربوية وتعليمية وترفيهية

[1]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، د ط، 1986، ص273.

[2]– ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص164.

[3]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص105.

شريطة نجاحها أسلوبا ومضمونا في كسب شغف الطفل واهتمامه وإثارة التفكير والبحث عنه ".[1]

وتقوم القصة على معايير لابد من تفاعلها داخل النص لتقديم نسيج متكامل يحيل إلى جنس القصة، وهي " الوسط أو البيئة والحبكة والحدث والشخصيات والحوار والأسلوب ".[2]

من هذا التنظير المبسط للقصة يتجلى لنا أن النموذج الإبداعي المعنون ب (صدى السنين) "**لشريفة صالحي**" يندرج ضمن جنس القصة، لأن الكاتبة اعتمدت في بنائها للنص الأدبي على المقولات الأساسية للقص (الحدث، البيئة الزمنية والمكانية، الشخصيات، الحبكة، الحوار الأسلوب) دون إغفال أي من هذه العناصر.

وفي بعض النماذج الإبداعية تقف الموازيات النصية كعتبة قرائية وكموجه جنسي للنص حيث استأثرت بعض النماذج المدروسة بتأطير عناوينها بعبارات تجنيسية مثل (قصة يغمراسن كما رواها ابن خلدون) "**لمحمد كشيدة**"، فهذا النموذج يندرج ضمن نوع قصصي مستحدث يعرف باسم القصة المصورة أو الشريط المرسوم " وهو فن يجمع بين وسيطين قصة وصورة، أي أن تحكى القصة من خلال صور مرسومة، صورة مصحوبة في الغالب بنص / حوار مكتوب على متتالية من الصور، قد يكون في شكل شرائط مرسومة أو صفحة مرسومة في مجلة تنتهي عادة بموقف مضحك أو ألبوم قد تصل القصة فيه إلى ثلاثين صفحة ".[3]

ولقد كان للقصة المصورة حضورا بارزا في المدونة المدروسة، وذلك من خلال اعتماد بعض الكتّاب على هذا الشكل الفني، كسلسلة (تاريخ الجزائر) تأليف مجموعة من الأساتذة، وقدّم كذلك الكاتب "**عباس كبير بن يوسف**" قصتين تندرجان ضمن هذا الجنس الأدبي هما: الكاهنة (ملكة الأوراس)، الرّايس حميدو (بطل البحرية الجزائرية في القرن 18م).

---

[1]– محمد حسن بريغش، أدب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 2، 1996، ص211.

[2]– محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، د س، ص6.

[3]– سالي الحق، الكوميكس بالعربية (المشهد في مصر)، الموقع:

Afteegupt.Org/WP–Content/uploads/ورقة–الكوميكس–Online.pdf.

أما النموذج الإبداعي للكاتب "**رابح خدوسي**" فقد ورد تحت عنوان: بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ) « قصة تاريخية»، فهنا إشارة إلى جنسين أدبيين أحدهما شعري (الملحمة) والأخر نثري (القصة)، فمصطلح (الملحمة) قد يكون غريبا أو مستعصيا على فهم الطفل المتلقي، لأنه في مستوى لم يدرك بعد مفهوم الملحمة، فهي تتجاوز القاموس اللّغوي له، فالملحمة " من _حيث أنها جنس أدبي_ هي قصة بطولة تحكى شعرا تحتوي على أفعال عجيبة، أي على حوادث خارقة للعادة".[1]

فلقد عرف الإنسان الملحمة في العصور الأولى من حياته، عندما كان لا يفرق بين الحقيقة والخيال، وكان هذا الأخير في وئام تام مع العقل البشري آنذاك، وكثيرا ما تمتزج الملحمة بالأساطير والخوارق والآلهة، يقول "**محمد غنيمي هلال**" " الملحمة في أبطالها وحوادثها أصول تاريخية، لكنها تختلط بالأساطير والخرافات لذلك العهد الذي لم تقم فيه حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات، وفي الملاحم يتغنى الشعب بماضيه وعجائب هذا الماضي على أنه الصورة المثلى التي يحل فيها الشعب أماله ومثله العليا، إرضاء لعقائده ونزعاته ".[2]

إن محاولة الكاتب "**رابح خدوسي**" إدراج عمله الإبداعي تحت جنس الملحمة يكون قد خلخل بعض المفاهيم المعيارية التي تقوم عليها الملحمة، فالملحمة تروى شعرا، أما العمل المقدم للطفل، فقد جاء نثرا، كما أن من خصائص الملحمة أنها مطولة شعرية، في حين أن ما يقدم للطفل لا يتجاوز 32 صفحة، علاوة على هذا أنه أسقط أهم خاصية للملحمة وهي (العجائبية والغرائبية) التي تسند إلى التّاريخ في الملحمة.

صحيح أن الكاتب "**رابح خدوسي**" يمكن أن يعتمد على التخييل في تكوين الأحداث، لكنه تخييل لا يتجاوز العقل والمنطق خصوصا أن المتلقي هو الطفل، وربط التاريخ بأوهام وخرافات وتقديمها لهذا النوع من المتلقي (الطفل) قد يزعزع مفاهيمه الأولية حول التّاريخ.

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص122.

[2]– المرجع نفسه، ص123.

فرغم أن الملحمة لم يعد لها وجود في الكتابات المعاصرة، إلا أن بعض عناصرها تمكنت من التغلغل والتسلل إلى الإنتاجات الإبداعية لكن بدرجة يستثمر فيها الكتّاب آلياتها بما يتماشى وموضوعاتهم الآنية، فالملاحم " لم يعد لها وجود، فالمدينة الحاضرة، وتقدم العقل البشري، والنظم الديمقراطية، لن تسمح بقيام الملاحم في عصرنا، حتى إن محاولة خلقها يعد بمثابة محاولة بعث الموتى، ووجود خصائص الملاحم في عمل أدبي معاصر يعد مرضا فنيا يجب استئصاله ".[1]

ويمكن أن نعلل على هذا التجنيس (الملحمة) بأن الكاتب أراد أن يعظم ويفخم مفهوم البطولة لدى الشيخ بوعمامة، ولذلك استعار مصطلح الملحمة لكونها تعبر عن البطولة الخارقة والمعجزات التي يقوم بها البطل، وبهذا يرتفع الكاتب بالبطل (بوعمامة) إلى مصاف أبطال اليونان أين كانت تسند لهم مهام يعسر على الإنسان العادي القيام بها، وإنما كانت تربطها صلات مباشرة بالآلهة وأنصاف الآلهة، غير أن هذا التفكير الغير منطقي بعيد عن عصرنا الحالي وبعيد عن تفكير الطفل العربي.

أما عبارة (القصة التّاريخية)، فهي صيغة تجنيسية أخرى أسندها الكاتب "**رابح خدوسي**" لعمله الإبداعي، فالقصة التّاريخية تقوم على عنصرين هامين: التّاريخ لتفهم حقائقه والشخصية الإنسانية لتفهم روحها، وتقدير أهميتها في الحياة، وبهذا فالقصة التّاريخية تسجيل لحياة الإنسان وعواطفه وانفعالاته وتجاربه في إطار تاريخي، وهي تزود الأطفال بالمعلومات والمعارف السياسية والمعتقدات والنظم والعواطف القومية والوطنية، وتمدهم بالتفكير السليم في إطار مشوق وأسلوب جميل وجذاب.

وبتتبع النموذج السابق نجد أنه يرسخ لمفهوم القصة التّاريخية، فهو إذن يندرج ضمن جنس القصة لا الملحمة، والمزاوجة بين هذين الجنسين (الملحمة والقصة) ليس بالأمر اليسير عندما تكون الكتابة موجّهة للصغار، لأننا أمام جنسين متباعدين نوعا ما في الخصائص الفنية، وإن

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص133.

كانت هناك علاقات تربطهما، إلا أن الملحمة أبعد عن تفكير الطفل، وورود هذا اللّفظ (الملحمة) في عمل موجه للطفل قد يوحي له بالضبابية، ونقص الحس النقدي لدى الكاتب "**رابح خدوسي**".

ويعد عبد "**العزيز بوشفيرات**" من أبرز كتّاب أدب الطفل في الجزائر، والذي يحاول هو الآخر الإشارة إلى طبيعة الجنس الأدبي في نموذجه الإبداعي المعنون ب (محمد بلوزداد _ قصة كفاح_)، وما نلمسه من هذا النموذج أنه سرد نثري لوقائع حقيقية تاريخية، فهو مبدئيا ضمّن نصه أساسيات القص (السرد، النثر، الوقائع) لكنه انحاز عن المكونات الفنية الأخرى للقصة، حيث يطغى عنصر الحوار على بقية العناصر، والحوار هو جوهر المسرحية، لأنها تقوم على حركة الشخصيات وتواصلهم اللّغوي لا بواسطة سرد الحكاية، يقول "**أرسطو**" "**Aristote**" في كتابه "**فن الشعر**" " ولهذا يطلق البعض لفظة دراما على مثل تلك المنظومات «المسرحيات» التي تقدم أشخاصا وهم يؤدون أفعالا ".[1]

وبهذا تتصف كتابات "**عبد العزيز بوشفيرات**" بالغموض والخلخلة (طارق بن زياد _رجل الهمة والمبادرة_/ فاطمة نسومر/ سيفاكس _أيّة أمجاد حققها النوميديّون_/ الأمير خالد _على خطى السابقين _) فالمتتبع لهذه النماذج الإبداعية يرى أن الكاتب طبعها بطابع الحوار، فلا يفرق الطفل في هذه الحالة بين ما يقدم له أهي مسرحية أم قصة أم حوار أم عبارة عن سؤال وجواب والعّلة في ذلك كما يرى "**عبد المالك مرتاض**" " إما إلى أن الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكشف، فيعمد إلى إلقاء المؤونة على الشخصيات لينطقها بأي كلام، ويعني بعض هذا أنه يسلك هذا السلوك عن وعي وأكاد أقول: عن غش ومخادعة للمتلقي، وإما إلى أنه مبتدئ محروم، فيعمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني فيصول فيها ويجول، ولكنه لدى نهاية الأمر يفسد على الشكل اللّغوي الأساسي أمره، فتطغو لغة الحوار على لغة السرد ".[2]

---

[1]– أرسطو، فن الشعر، تر: حمادة إبراهيم ، ص73.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص117.

فهذه النماذج المقدمة من الكاتب "**عبد العزيز بوشفيرات**" إلى الطفل تفتقد كثيرا لمقومات الأجناس الأدبية (القصة، المسرحية) ولا يمكن تصنيفها في أي خانة من الخانات، وإنما نعتبرها مادة تاريخية تقدم للطفل على شكل مبتدع ومبتكر، لكنه يفتقد إلى الجمالية والفنية، لأنه يجهل ردة فعل الطفل أثناء تلقيه لمثل هذه الحوارات، هل تستهويه أم ينفر منها، بحكم كونها تفتقد للجماليات والمواصفات الفنية التي يريدها الطفل في كتاباته، ولهذا "**فعبد العزيز بوشفيرات**" غض النظر عن مدى تجاوب الطفل لمثل هذه الإنتاجات الإبداعية.

ولا يكتفي "**عبد العزيز بوشفيرات**" في كتاباته الموجّهة للطفل بالإكثار من الحوار، وإيراد تقنية السؤال والجواب بين السارد والبطل، وإنما تعدى ذلك إلى سرد حياة البطل (العربي بن مهيدي) بضمير المتكلم، أي تجاوز الحوارية التي طغت على أعماله السابقة، واستبدلها بسرد البطل حياته الخاصة للأطفال، يقول في إحدى المقاطع السردية " أنا إذن البطل الشهيد محمد العربي بن مهيدي، لا شك تعرفون هذا الاسم، لقد عشت رفقة جيل من الرجال الذين صنعوا أحداثا هزّت الرأي العام محليا ودوليا لتتحول إلى أمجاد بمباركة كامل أبناء الشعب الجزائري ".[1]

من الوهلة الأولى عند قراءة هذا المقطع السردي يتبين للطفل أن العمل الإبداعي هو سيرة ذاتية بحكم توظيف ضمير (الأنا) وأن الكاتب هو نفسه البطل المخاطب للمتلقي (الطفل) في النص السردي.

تعرف السيرة بمفهومها العام أنها " ذلك النوع الأدبي الذي يتناول بالتعريف حياة إنسان ما تعريفا يقصر أو يطول، فإن جانبا كبيرا من جوانب الحياة في هذه السيرة يقوم على التفكير والتأمل من جهة والسلوك والعمل من جهة أخرى، ولكنها إلى جانب هذا وذاك فن أدبي جوهره التواصل اللّغوي ".[2]

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، العربي بن مهيدي (رجل المبادرة والحسم)، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2014، ص2.

[2]– عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1992، ص2.

فالسيرة تتناول حياة شخصية أو إنسان فذ، أو قد تتخذ جانبا من جوانب حياته وتكون ذات طابع أدبي وأداتها اللّغة ووسيلتها التواصل، وهي نوعان: سيرة غيرية يدونها كاتب عن شخصية معينة تركت أثرا في مجتمعها، وسيرة ذاتية يكتبها صاحبها عن نفسه وحياته، يعرفها "**فيليب لوجون**" "**Philippe Lejeune**" (السيرة الذاتية) بأنها " حكي إستعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية ".[1]

من تعريف "**فيليب لوجون**" "**Philippe Lejeune**" للسيرة الذاتية نرى أنها حكي إستعادي نثري، فهنا يقصد بأنها تسرد لغة، ويقوم بعملية الحكي أو السرد (السارد) شخص واقعي هو (المؤلف)، أي شخص غير خيالي في السيرة الذاتية، يعيد تشكيل حياته الفردية وتاريخه الشخصي (موضوع السيرة) تشكيلا سرديا.

فالسيرة الذاتية عند "**فيليب لوجون**" "**Philippe Lejeune**" تعرض أربعة عناصر: اللّغة المؤلف، السارد، الموضوع.

فالمؤلف كأحد العناصر التأسيسية للسيرة الذاتية يكون اسمه مطبوعا على غلاف الكتاب وهو يتحمل مسؤولية التلفظ عن طريق ضمير (الأنا)، وغالبا ما يحمل المؤلف اسم علم تسند إليه النصوص المنشورة، وتعتبر مؤلفاته الخاصة، فهو (المؤلف) " العلامة الوحيدة في النص _ لخارج النص _ لا ريب فيه، التي تحيل إلى شخص واقعي يطلب بهذه الطريقة أن ننسب إليه في أخر المطاف مسؤولية تلفظ النص المكتوب برمته ".[2]

وتفرض السيرة الذاتية (أي السيرة التي تحكي حياة المؤلف) أن يكون هناك تطابق بين اسم المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية التي يتم الحديث عنها، وهذا من المعايير البسيطة والمباشرة التي تحدد للطفل جنس هذا العمل الأدبي (سيرة ذاتية).

---

[1]– فيليب لوجون، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر الحلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994، ص8.

[2]– المرجع نفسه، ص34.

ويتحقق تطابق الاسم بين المؤلف والسارد والشخصية عن طريق:

" 1_ استعمال عناوين لا تترك أي شك حول كون الضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف (قصة حياتي/ سيرة ذاتية).

2_ مقطع أولي للنص يتحمل فيه السارد التزامات أمام القارئ، وذلك بالتصرف مثل المؤلف بطريقة تجعل القارئ لا يحمل أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف.

3_ على مستوى الاسم الذي يأخذه السارد_الشخصية في المحكي نفسه والذي هو نفسه اسم المؤلف المعروف على الغلاف ".[1]

لكن في النموذج المقدم للطفل لا توجد علامة تشير إلى كون العمل سيرة ذاتية أو قصة حياة، فالغموض يكتنف العمل الأدبي بداية من الغلاف الخارجي له، بالإضافة إلى أنه لا توجد التزامات من طرف المؤلف في النص تحيل الطفل القارئ على أن ضمير المتكلم هو دور ينوب عن المؤلف الحقيقي، أما على مستوى الاسم فالاسمان مختلفان، ونمثل ذلك بما يلي:

1_المؤلف: عبد العزيز بوشفيرات.

2_عنوان العمل الأدبي: العربي بن مهيدي (رجل المبادرة والحسم).

3_ضمير المتكلم في النص يحيل إلى شخصية العربي بن مهيدي.

4_السارد هو العربي بن مهيدي.

إذن لا تطابق بين المؤلف **(عبد العزيز بوشفيرات)** والسارد أو الشخصية البطلة (العربي بن مهيدي)، فهذا " الفعل وحده ينفي إمكانية السيرة الذاتية، وفوق ذلك لا يهم أن يتم الاعتراف بالتخيل أو لا يتم، وأن تقدم الحكاية باعتبارها صحيحة (مخطوط السيرة الذاتية الذي قد يجده

[1]– فيليب لوجون، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، ص ص39_40.

المؤلف _الناشر في مخزن ما...إلخ) أو أن تقدم باعتبارها تخييلية (يعتقد أنها صحيحة منسوبة إلى المؤلف من طرف القارئ) وعلى أية حال لا وجود لتطابق المؤلف والسارد والبطل ".[1]

فالشخصية البطلة (العربي بن مهيدي) شخصية واقعية ماضية، لم يعد لها وجود، وعندما تحكى بضمير المتكلم، فهذا نوع من التخييل الذي يضع النص الموجه للطفل في فضاء مبهم فالمؤلف "**عبد العزيز بوشفيرات**" لا يمثل شخصيته أو حياته في النص الأدبي، وإنما يسرد أحداثا وحياة شخصية جزائرية ليس لها واقع في عالم الطفل الآني، مما قد يوقع الطفل في نوع من التوتر والغموض، ويبقى هذا العمل الأدبي يكتنفه التوتر والضبابية، فهو لا ينتمي إلى السيرة الذاتية ولا إلى القصة، فالسيرة الذاتية سيرة يكتبها صاحبها وليست كتابة تخيلية كما وردت عند "**عبد العزيز بوشفيرات**"، إنها " تفاصيل حياة شخصية يكتبها صاحبها بنفسه، وقد يظن أن أي كتابة للشخص عن حياته أو عصره تكون بمثابة سيرة ذاتية ،لا فالحقيقة أنها نوع من الأنواع الأدبية تقوم على خصائص معينة وينظر فيها إلى المقالات الشخصية واليوميات والرحالات والقصة الذاتية أنها بوضوح يجب أن تكتب بواسطة الشخص نفسه لا عن كتابات خيالية تؤخذ من مؤرخين محترفين".[2]

وفي هذه الحالة يقرأ الطفل هذا النموذج باعتباره يحيل على حقائق إنسانية وتاريخية فقط بغض النظر عن التفصيلات الجنسية التي أهملها الكاتب "**عبد العزيز بوشفيرات**".

أما النمط الثالث من أنماط التجنيس فهو ينتمي إلى التراجم، فالترجمة " يجري الاصطلاح على استعمالها لتدل على تاريخ الحياة الموجز للفرد، وكلمة «سيرة» يصطلح على استعمالها لتدل على التاريخ المسهب للحياة ".[3]

---

[1]– فيليب لوجون، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حامي، ص42.

[2]– رشيدة مهران، طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1979، ص21.

[3]– يحي إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د ط، 1975، ص 91.

تحمل الكلمتان (ترجمة وسيرة) معنى واحدا وهو تاريخ حياة، وتعتبر السيرة عند العرب أول الصور لتأريخ الحياة، ثم تفرعت عنها أنواع أخرى كالطبقات والتراجم، وهذه الكلمة هي كلمة دخيلة على العربية من اللّغة الآرامية.[1]

ولقد أدرجت الكاتبة "**سليمة كبير**" نماذجها ضمن جنس التراجم (فرانز فانون_المفكر الغائص في أعماق الثورة الجزائرية_/ العقيد عميروش_الشجاع الصارم_/ الشيخ عبد االحميد بن باديس_باعث النهضة العربية الإسلامية في الجزائر_) تقول " نقدم في هذه السلسلة لأشبالنا الناشئين تراجم موجزة ميسرة لرجال عظماء ونساء عظيمات خدموا الجزائر".[2]

هذا النمط التجنيسي يتطلب سرد حياة موجزة لشخصية معينة، من مولدها إلى غاية وفاتها فالترجمة تساعد الطفل على تتبع أهم المراحل التي مرّت بها الشخصية الرئيسية أو الشخصية المترجم لها، لأنها تتميز بالإيجاز، لكن الدراسات العربية المعاصرة لا تفرق بين الاستعمالين (ترجمة وسيرة) وإنما يستخدم أحداهما مرادفا للأخر، ويمكن أن نقدم مصطلح التراجم على مصطلح السيرة في أدب الطفل بحكم المعنى الاصطلاحي القديم (السيرة أوسع من الترجمة) لأن الطفل قد يتعذر عليه فهم التفصيلات والتفسيرات المتشعبة التي ترد في السيرة.

أما الكتابات التي كانت من تأليف (**إيمان قادري/ عبد الحفيظ شقال/ رابح لونيسي/ رشيد أوزاني/ أحمد فريطس**)، فعند اطلاعنا عليها تبيّن لنا أنها عبارة عن تراجم، فقد كانت هناك عناصر مشتركة بينها، حيث نجدها تفتتح حديثها عن اسم ونسب الشخصية وتاريخ الميلاد وقائمة المشايخ الذين تتلمذت على يدهم، بالإضافة إلى أعمالها ورحلاتها والأقوال التي قيلت فيها ومقتطفات من رسائلها الشخصية ومختارات من شعرها وآدابها، فأغلب الشخصيات المدروسة في هذه النماذج تعتمد على هذا التسلسل المنطقي.

[1]– يحي إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 130، بتصرف.

[2]– سليمة كبير، العقيد عميروش (الشجاع الصارم)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 2007، الغلاف الخلفي.

فالترجمة أو السيرة بمفهوم أوسع ليست مجرد إعادة تدوين الحياة في تسلسلها الزمني فقط (حياة البطل أو الفرد من مولده إلى غاية وفاته كما نجده في الكتابات الموجّهة للطفل) وإنما هي قصة إنسان قد تميز في مجتمعه وبين أفراده، بكل ما يمت إلى هذا الانتساب من أفكار وأحاسيس ورؤى، فكأن كاتب السيرة يجمع بين عقل الشخص وقلبه، إنها قصة تاريخية تعتمد الوثائق والمدونات وتتخذ التّاريخ كخلفية لبناء نموذجها المثالي، وتسرد حياة إنسان ترك أثرا فجذب إليه التّاريخ، وهي لا تكتفي بعرض الأحداث الخارجية والشخصية في فعلها وقولها السطحي فقط، وإنما تهتم بعواطفها الحياتية وأحاسيسها النابضة وتحاول الكشف عن المقومات الشخصية وإبراز معالم حياة الفرد.

وما يلاحظ على هذه التراجم أنها تغرق الطفل في استطرادات وتفصيلات معقدة قد تبعده عن الفكرة الأساسية، وتصير بمثابة حشو مطرد للمعلومات التّاريخية، أين يتعذر عليه التقاط المعنى المقصود لأن الغرض من تدريسها للأطفال هو تعريفهم على الصور البطولية العظيمة وما يميز السيرة عن التّاريخ أنها تهتم بالإنسان ونلمس فيها الحركة والحياة، بينما في التّاريخ نلمس الإنسان من خلال الحوارات التّاريخية التي أحاطت به، فالإنسان يؤثر في التاريخ، لكن المجتمع هو الذي يبرز التأثير التّاريخي للفرد، ومنه يكون الإنسان هو محور السيرة والأحداث هي محور التّاريخ وهذا ما اعتمدت عليه النماذج المدروسة، لكنها أسقطت إحدى التقنيات المتبعة في كتابة السيرة، وهي أن على كاتب السيرة أن ينظر إلى الأحداث بمنظار الشخصية المترجم لها وليس من منظور الرؤية التّاريخية، أي لابد من تتبع التطور الشعوري والروحي للشخصية اتجاه المواقف يقول "**أدموند جوس**" "**Edmund Gosse**" " إن الرؤى التاريخية الكبرى تتحرك داخل التراجم ولم يعد هناك خطأ من محاولة وصف ما يسمى (الحياة والعصر) لشخصية ما، إن التاريخ يعالج شرائح من لوحة الأحداث الضخمة، إنه يبدأ دائما من لحظة حادة ينتهي بين لحظات الوجود والقلق وينغمس طول مسيرته في أحداث متشابكة إنه دائما يتطلب معالجات جزئية لعدد هائل من الشخصيات، أما الترجمة فهي على العكس من ذلك إنها دراسة التحديد، يحدها حدثان كبيران:

ولادة وموت، إنها تملأ لوحتها بصورة رئيسية والصور الأخرى أيا كانت عظمتها في ذاتها ينبغي أن تكون دائما تابعة لصورة البطل المحوري ".[1]

لكن رغم الاختلاف بين التّاريخ والسيرة إلا أن السيرة كالتّاريخ لكونها " سلسلة من الأحداث والأعمال أو الوقائع التّاريخية، ولكن ما كل عمل يكون واقعة تاريخية، وحين نتكلم عن الحدث أو العمل أو الواقعة من وجهة نظر التّاريخ، فإنما نعني تلك الأحداث والأعمال أو الوقائع التي تكون العمود الفقري للتاريخ ".[2]

لكن ما افتقدت إليه السير الموجّهة للطفل هو الهدف من كتابتها، فإذا كان التّاريخ يسعى إلى إجلاء الحقيقة، فإن السيرة تصبو إلى تعرية النفس الإنسانية وكشف المواهب البشرية ضمن الظروف الحياتية، فالسيرة ليست مجرد سرد وقائع تاريخية جافة وإنما تسعى إلى تغليف هذه الوقائع بثوب فني، ويمكن أن نعلل على هذا إلى بعد الفترة الزمنية بين الكتّاب ومن يترجمون لهم، لذلك يستعصي عليهم الأمر فهم نفسيتهم وحالاتهم الباطنية لأنهم لم يعايشوا عصرهم أو يتأثروا بالملابسات الحياتية لهم.

ومن الآليات التي تقوم عليها السيرة هو الإحاطة بحياة الفرد من جوانب عدة، ويكون هذا الفرد هو المحور الرئيسي في العمل السيري لا يمكن أن توازيه أو تعادله شخصيات أخرى، وهذه الخصوصية كانت من العناصر المشتركة بين السير الموجّهة للطفل في الجزائر، حيث نجد الكتّاب يولون أهمية لشخصية بطولية واحدة في المتن السيري، وإن وجدت شخصيات أخرى فإنها لا تتحكم في مجرى السرد، ولا يتعرضون لحياتها إلا بمقدار ما يوضح حياة البطل، فهذه الشخصيات رغم كونها جانبية، إلا أنها تلعب دورا في تحريك السيرة وإضفاء نوع من الديناميكية والتفاعلية عليها.

---

[1]– أندريه موروا، فن التّراجم والسير الذاتية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، د ط، 1999، ص ص49_50.

[2]– حسين فوزي النجار، التّاريخ والسير، ص14.

فهذه من الجوانب الإيجابية لتقديم السيرة للأطفال بأن تحكي قصة شخصية إنسانية بصفة مبسطة لا يجلوها التعقيد، كما أن الكتّاب لا يهتمون بالجوانب المتعددة للشخصية وإنما تدرس الشخصية في نطاق محدود، وضمن إطار مجتمعي يضمن للطفل التعرف عليه والتفاعل معه كما أن الأطفال كثيرا ما يميلون إلى تتبع حياة الشخصية الرئيسية أو البطل في أي عمل أدبي وبالتالي تصير هذه الشخصية البطل أو النموذج الذي يحتذي به الطفل، ورغم الاهتمام الذي يتمركز حول شخصية واحدة في النماذج السابقة إلا أن الكتّاب تتنازعهم مجموعة من الذوات وليست ذاتا واحدة، بصيغة أخرى أن الشخصية المترجم لها هي: شخصية الطفل/ شخصية الشاب/ شخصية الكهل/ شخصية الشيخ، هنا يجد الكاتب نفسه أمام مراحل عمرية مختلفة، وكل مرحلة لها سماتها وخصائصها التي تختلف عن الأخرى وتتسق معها في آن واحد، لهذا يسعى الكتّاب إلى التّأليف والتّوحيد بين هذه الذوات في أنا واحدة تنمو وتتطور وتصاغ للطفل في هيئة متكاملة.

وما نلمسه في الشخصية المقدمة للأطفال أنها جامدة إلا في حالات نادرة، في حين تكون الشخصية في السيرة حية متحركة يلمسها الطفل من نبرات صوتها، يسمعها من طريقة حوارها ويتعرف على خصائصها الجسمية والنفسية والجسدية، فالطفل يمتلك نظرة شمولية حول الإنسان ككائن بيولوجي ذو خصائص فيزيائية، أي أنه يتحرك، يبصر، يبتسم، فلا بد من رسم ملامح الشخصية في السيرة الموجّهة للطفل.

كما قدّم "**محمد عبد الحفيظ**" السيرة النبوية للأطفال، وكان الهدف من كتابتها هو تعريفهم بحياة النبي الكريم وإبراز سماته الخلقية وشمائله وخصاله، وبهذا يعود الكتّاب بالأطفال إلى خضم الحياة التي عاشها الرسول الكريم والتعرف على مسارات حياته وما تحمله من عقبات وإساءات في سبيل تبليغ الدعوة الإسلامية.

أما الأحاديث فهي أقوال الرسول _صلى الله عليه وسلم_ إلا أنها لا ترد مترابطة ومتسلسلة كما في السيرة، لأنها عبارة عن حكايات قصيرة تبيّن موقف أو تفسر إحدى المعاني الدينية، وقد

وردت في السيرة النبوية الموجّهة للطفل بشكل مبسط يخدم نسق النص والسياق الذي وردت فيه كما تقدم للأطفال شرحا لبعض من الآيات القرآنية وتبيّن سبب النزول فيها.

فالقراءة النقدية التي يمكن أن نقدمها لنماذج السيرة النبوية الموجّهة للطفل أنها فعل تبسيطي للسيرة النبوية الأصليّة، حاول فيها الكاتب "**محمد عبد الحفيظ**" تقديم نموذج السيرة النبوية من حيث أهم الأحداث والشخصيات والأقوال والأفعال بغية غرض تعليمي أخلاقي ديني يقدم للطفل من خلالها مفاهيم إسلامية مبسطة، صحيح أنها لا ترقى في مستواها إلى النموذج الأصلي للسيرة الذاتية (ابن هشام وابن إسحاق) لكنها تعتبر محاولة كتابيّة تؤسس لمفهوم السيرة النبوية للأطفال.

أما النوع الجنسي (اليوميات) فيندرج ضمن السيرة الذاتية، وفيه يدوّن الشخص مشاعره وحياته الخاصة، وتعرف بأنها " سجل للتجربة اليومية والحفاظ على عملية حياة المرء بالذات دون النظر إلى التطور الذي يحاكي نموذجا معينا أو التواصل القصصي أو الحركة الدرامية نحو ذروة ما ".[1]

إن إضفاء التسمية الجنسية على هذه النصوص الأدبية (يوميات أرملة وابنها اليتيم_بعد مجازر 8 ماي 1945_/ يوم العلم وعبد الحميد بن باديس/ يوميات أشبال الثورة_11ديسمبر 1960_/ يوميات أبناء الثورة_الفاتح من نوفمبر 1954_) "**لشريفة صالحي**" يفرض إتباع قواعد وسمات هذا الجنس الأدبي، فاليوميات مصطلح يدل على المذكرات الشخصية، وفيها يتم البوح بأسرار الكاتب ومعلومات خاصة تتداول بين الأصدقاء والمقربين فقط، كما تكون محددة تاريخيا (اليوم، الشهر، السنة).

ويتميز السرد في اليوميات المقدم للطفل بتوظيف ضمير الأنا (الأنوية) لأنها تعرض له حياة شخصيات واقعية أو خيالية عاشت الحرمان والظلم والاستبداد أثناء الثورة التحريرية، وقد عبروا عن انطباعاتهم ودواخلهم النفسية، ورصدوا ملاحظاتهم عما عايشوه في تلك الفترة، فهذه

[1]– عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص44.

اليوميات تعرف الطفل ببواطن النفس الإنسانية، لأنها كانت عبارة عن سرد ذاكراتي مسترجع يعتمد على الحركة الدرامية، فجاءت على شكل قصة تسرد يوميات مترابطة ومتناسقة فيما بينها، أي يوجد سرد درامي يصل إلى الذروة ثم ينحدر إلى الخاتمة.

فالكاتبة "**شريفة صالحي**" حاولت إتباع معايير كتابية تمس الجنسين معا (القصة/اليوميات) فاليوميات يمكن أن تدوّن على شكل حوادث متفرقة، أو على شكل قصص، أي أنها تحتفظ بمقتطفات من الذاكرة، فهذه المادة الخام من الحياة المكتوبة أعادت "**شريفة صالحي**" إنتاجها على شكل سرد قصصي، يضمن لها البقاء والاستمرارية بين الأطفال بحكم أن القصة أكثر الفنون المحببة لديهم، وحتى تكون أكثر احترافية.

مما سبق نستخلص أن المدونة التي بين أيدينا ذات مادة مشتركة أو موضوع موحد وهو (تقديم المعرفة التّاريخية للطفل) وقد تباينت الصيغ التي تناولت هذه المادة التّاريخية، فمنها من حاول تأسيس منظور تجنيسي لكتاباته، وهذا ما يؤكد على امتلاكه حس نقدي واهتمام لما يقدم للطفل، لكن بعض هذه المحاولات التجنيسية اتسمت بالاضطراب والانزياح عن معايير الجنس الأدبي المقصود، في حين قدم آخرون (كتّاب) المادة التّاريخية تبعا لأجناس أدبية غير مصرح بها في النموذج المقدم للطفل، وبالمقابل هناك كتابات كان هدفها تقديم التّاريخ للطفل فقط، بغض النظر عن القالب الفني الذي يصب فيه موضوعه.

ومن الدراسة السابقة والتصنيف الإجناسي للمدونة يظهر أن النماذج لم تكتفي بإتباع جنس أدبي واحد، وإنما سعت إلى استثمار آليات الأجناس الأخرى وإجراء تغييرات وتعديلات على قواعدها سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إلا أنها تعتبر كلها كتابات تاريخية تتضمن بين طياتها مكونات قصصية قوية، فالقص والتّاريخ هما السمتان البارزتان في هذه النماذج.

فقد صار تميز كل جنس أدبي عن الأخر أمرا عسيرا، وصار انفتاح النصوص على بعضها البعض بمثابة ضرورة تفرضها تقنيات الكتابة المستحدثة، فليست هناك أسوار منيعة داخل جنس أدبي تحول دون تداخله مع أجناس أخرى، فالنصوص لا تتوالد مثل الكائنات البشرية، لأنها

غير خاضعة لمفهوم الوراثة "إن تشكيل صنف بيولوجي يقوم على استمرارية التوالد، أي على سببية داخلية في حين أن تشكيل صنف نصي هو لتطور متقطع مرتبط بسببية خارجية بصورة أساسية لا يوجد نص إلا بفضل تدخل سببية غير نصية، نقول: يوجد لأنه منتج من إنسان أخر".[1]

لكن الكتابة للطفل تستلزم مراعاة الخصائص النفسية والمعرفية والعقلية لهذا المتلقي، وتقديم كتابة تصنيفية تجنيسية تقوم على تحديد الجنس تحديدا تاما وفق آلياته ووسائله الفنية، وإن الإجهاز على الخصائص النوعية لأي جنس في الكتابة للطفل لا بد من التماس الشروط الفنية والجمالية لهذا النص الأدبي والولوج به إلى دائرة التناص، وبهذا نكون قد مهدنا الطريق للطفل للتعرف على أنواع الكتابة الإبداعية وخصائصها والفروقات الموجودة بين دائرتي الشعر والنثر وأن لا نقدم للطفل كتابة عشوائية فوضوية غير مستندة على معيار وصفي ونقدي يخل بالمفاهيم الأدبية المبسطة التي يستنبطها الطفل من هذه الكتابات الموجّهة له.

[1]– جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، تر: غسان السيد، إتحاد كتّاب العرب، د ب، د ط، د س، ص55.

المبحث الثالث: فعالية التناص في القصص التّاريخية

1_التناص:

يدور النقاش في الساحة الأدبية النقدية الحديثة حول الطريقة التي يتم بها بناء النصوص الإبداعية وتلقيها في آن واحد، إذ لم يعد النص الأدبي مجرد بنية فنية مغلقة مكتفية بذاتها مستقلة بكيانها، بل إن بناءه يتأسس على مقولة الانفتاح على النصوص السابقة والمعاصرة له، حيث أزيحت المقاربة الأولى لتتيح لصيحات أخرى الاحتفاء بعلاقات الترابط والتداخل والتفاعل بين مختلف النصوص.

وانطلاقا من هذا المبدأ وتماشيا مع مقولة "**غوستاف لانسون**" "**Rustave Lanson**": «ثلاثة أرباع المؤلف من غير ذاته »، فقد شهد الدرس النقدي ميلاد مصطلح جديد هو (التناص) ويعرف عند "**ميخائيل باختين**" "**Mikhail Bakhtine**" بالحوارية، فحسب تصور "**باختين**" "**Bakhtine**"، فإن أي كلام لا يتمتع بعذرية لأنه قد قيل من قبل بطريقة أو بأخرى " أدم هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة هذه، فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن أدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الأول ".[1]

من مفهوم الحوارية الذي أسسه "**ميخائيل باختين**" "**Mikhail Bakhtine**" تنطلق البلغارية "**جوليا كريستيفا**" "**Julia Kristeva**" في دراستها النقدية للنص مؤسسة لمصطلح التناص، وقد استندت في مقاربتها على أطروحات "**باختين**" "**Bakhtine**" الذي تعد أساسية وجذرية لمفهوم التناص الذي تبلور وفق مقولاتها فيما بعد.

[1]– تزفيتان تودوروف، ميخائل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1996، ص125.

وتعرف "**جوليا كريستيفا**" "**Julia Kristeva**" النص بأنه " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللّسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية وهو ما يعني:

أ_أن علاقته باللّسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللّسانية الخالصة.

ب_أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى ".[1]

أما "**جيرار جينات**" "**Gérard Genette**" فقد أولى اهتماما كبيرا لهذا المصطلح ووسع من دراسته بفضل ما قدمه في كتبه: الطروس، عتبات، جامع النص، حيث شملت إضافات كان لها وقع في الدرس النقدي والعربي معا وفي دراستنا هذه نعتمد على مقاربته.

1_1 سلطة النص الديني:

يعرف "**جيرار جينات**" "**Gérard Genette**" التناص كنوع أول في كتابه **(Palimpsestes)** بأنه " علاقة تواجد أو حضور بين نص وأخر، أو بين عدد من النصوص أي عن طريق الاستحضار، وهي عادة الحضور الفعلي لنص في أخر" [2]، ويظهر الاستحضار في النصوص كما يرى "**جيرار جينات**" "**Gérard Genette**" في الاقتباس والتلميح والاقتراض.[3]

يدل مفهوم النص الديني على ذلك الخطاب الإلهي المدون في الكتب المقدسة بغض النظر عن مصدرها سواء أكانت سماوية (القرآن الكريم، الإنجيل، التوراة) أو وضعية (كالهندوسية)، أما المقصود بالنص الديني في المدونة المدروسة الخاصة بالطفل، فهو ذلك الخطاب الإلهي أو النبوي

[1]– جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997، ص21.

[2] _ Gérard Genette, Palimpsestes (la littérature au second degré), Edition du seuil, Paris, France, 1982, p 8.

[3] _ Ibid, p 8

الذي ينتمي إلى الشريعة الإسلامية ويكون مصدره القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، علاوة على أقوال الصحابة والتابعين، وهو في نظر الكتّاب خطاب عربي متفرد عن غيره من الخطابات، لذلك كان التناص معه في القصص التّاريخية من أكثر التناصات شيوعا، فقد لجأ كتّاب أدب الطفل في الجزائر إلى القرآن الكريم لتوصيل الدلالة وتكثيفها من خلال انتقائهم للآيات القرآنية التي تتناسب مع طبيعة الموضوع (التّاريخ)، والتي تتوافق مع التعبير النفسي للكاتب والشخصيات.

ويتم الاقتباس من النص الديني بطريقتين:

أ_الاقتباس المباشر لآية قرآنية كاملة أو حديث نبوي شريف.

ب_اقتباس غير مباشر وذلك باستدعاء ملفوظ قرآني أو عبارة أو كلمة تنتمي إلى القرآن الكريم أو الحديث النبوي، ونسجها ضمن النص القصصي.

ويعّرف الاقتباس على أنه " الاستدانة الحرفية الظاهرة " [1]، يحيل هذا التعريف إلى أن الخطاب الموجه للمتلقي قد يحمل في طياته أقوال وإستشهادات معلنة مستدانة من مصادر عدة نتعرف عليها عن طريق " عزل العبارة المستشهد بها، استخدام الحروف المائلة أو علامات التنصيص".[2]

لقد نزع كتّاب الطفل في القصص التّاريخية إلى الاقتباس من القرآن الكريم، وذلك لتضمين خطاباتهم صياغات جديدة، فالكاتب يسعى إلى التفتيش عن عبارات جديدة ولغة راقية ومعاني موحية تمكن القارئ الطفل من خلق دلالات متعددة مستمدة من تاريخه الديني.

ومن أكثر المفاهيم التي تطرق إليها الكتّاب في هذه القصص الجهاد في سبيل الوطن والجهاد كموضوع قرآني وردت فيه آيات كثيرة كان لها حضور في النص الموجه للطفل.

[1]– تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2007، ص32.

[2]– ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التّناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، د ب، د ط، د س، ص59.

وتتجلى فكرة الجهاد في قصص الأطفال من خلال الاستشهاد المباشر بآيات تدل عليه ومن أكثر الآيات دلالة على ذلك قوله تعالى: ﴿ **ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون** ﴾.[1]

اختلف المفسرون حول سبب نزول هذه الآية كما أورد "**ابن كثير**" في تفسيره إلّا أنها تشترك في معنى واحد، وهو الشهادة والجهاد في سبيل الله. [2]

إن الشهادة من منظور الإسلام ذات منزلة عالية ولا يبلغها إلا الذين اصطفاهم الله لها وهذه الآية الكريمة من أكثر الآيات التي تستحضر على ألسنة المسلمين في أوقات الحرب، وهي تظهر فضيلة الشهداء، وما منّ الله عليهم من جنات وخيرات فلم يموتوا أو يقتلوا كما يظن إخوانهم وإنما هم أحياء مكرمون في جوار ربهم.

يبين الرسول _صلى الله عليه وسلم_ فضل الجهاد والشهادة حسب "**ابن كثير**" في كتابه "**تفسير القرآن العظيم**" " ما من نفس تموت لها عند الله خير يسرها أن ترجع إلى الدنيا إلا الشهيد فإنه يسره أن يرجع إلى الدنيا فيقتل مرة أخرى لما يرى من فضل الشهادة ".[3]

فالشهداء أعلى درجة عند الله خصوصا الذين يستشهدون في سبيله، وفي سبيل إعلاء الدّين، فهذه الآية تنشيط لقتال أعداء الدّين، وهذا من أفضل أنواع الجهاد في الإسلام.

وقد وظفت هذه الآية الكريمة توظيفا مباشرا سواء في المعنى واللّفظ في الكثير من المواطن التالية:

---

[1]– سورة آل عمران، الآية 169.

[2]– ينظر، أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط 1، 2000، ص ص 419_420.

[3]– المرجع نفسه، ص419.

1_" مات علي لابوانت، ومات رفاقه، ماتوا لتحيا الجزائر، فرحم الله شهدائنا الأبرار الذين هم عند ربهم أحياء يرزقون، يقول الله تعالى: ﴿ **ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون** ﴾ ".[1]

2_ "هذه الثورة المقدسة التي لم يمت فيها باجي مختار فقط، بل حصدت مليون ونصف مليون شهيد ضحوا بالحياة من أجل جزائر حرة مستقلة ورحلوا إلى خالقهم مخضبين بدماء زكية لمواصلة حياة أخرى بعيدة عن هذه الدنيا التي تركوها خلفهم بعد أن منحونا إياه، قال تعالى: ﴿ **ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون** ﴾ ".[2]

3_"كان الشهيد عميروش عظيما في حياته، وبعد استشهاده، وكان دخوله جنة الخلد لقوله عز وجل: ﴿ **ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون** ﴾ ".[3]

4_" ودامت المعركة من الثامنة صباحا حتى الواحدة ظهرا، فاستشهدوا جميعهم، ومنهم البطل ديدوش مراد، فردد الشعب كله بطولات هؤلاء وصمودهم وإيمانهم بالدين والوطن، وتحول قبر الشهيد مراد في مقبرة سمندو (زيغود يوسف اليوم) مزارا للشعب فاضطر الاستعمار إلى منع الناس من زيارة المقبرة وأصبح منذئذ يمنع الشعب من معرفة قبور الشهداء الأبرار الذين صنعوا باستشهادهم حياة للشعب ﴿**ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون** ﴾ ".[4]

لقد ربط الكتّاب الآية الكريمة ومنزلة الشهيد فيها بأبطال الجزائر، رغم أنها تدل ظاهريا على أنه جهاد في سبيل الوطن (في سبيل الجزائر)، إلا في المقطع السردي الأخير كان الجهاد للدّين والوطن، لكن باطنيا نستشف أن هذا الجهاد كان ضد فرنسا وفرنسا كان هدفها تنصير الجزائريين، فكان الجهاد جهاد ضد أعداء الدّين (فرنسا) وجهاد في سبيل الإسلام، وبهذا اقترن

[1]– إيمان قادري، علي لابوانت، دار سفيان، الوادي، الجزائر، ط 1، 2013، ص ص11_12.

[2]– إيمان قادري، باجي مختار، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2016، ص16.

[3]– رابح لونسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2004، ص28.

[4]– رابح لونيسي، مراد ديدوش (الشجاع الهادئ)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2004، ص22.

الجهاد في المفهوم الموجه للطفل بدلالتين منسجمتين وهو الجهاد من أجل الدّين وهو معنى مبطن وجهاد في سبيل الجزائر وهو معنى جليّ.

ومن آيات الجهاد كذلك، والتي أثبتت حضورها في النص القصصي الموجه للطفل قوله تعالى: ﴿ **الذين أمنوا وهاجروا وجاهدوا في سبيل الله بأموالهم وأنفسهم أعظم درجة عند الله وأولئك هم الفائزون** ﴾[1]

نزلت هذه الآية الكريمة في الذين يؤمنون بالله ويهاجرون في سبيله، حيث يتركون ديار الكفر ويتجهون إلى دار الإسلام ويجاهدون في سبيله حق جهاد، فهؤلاء هم أعلى شرفا ومنزلة عند الله من أولائك الذين يتفاخرون بالسقاية في بيت الله "﴿ **أجعلتم سقاية الحآج وعمارة المسجد الحرام كمن آمن بالله واليوم الآخر وجاهد في سبيل الله** ﴾".[2]

يقول "**ابن كثير**" في تفسير هذه الآية " إن المشركين قالوا: عمارة بيت الله، وقيام على السقاية خير ممن آمن وجاهد، وكانوا يفخرون بالحرم ويستكبرون به من أجل أنهم أهله وعماره (...) فخيّر الله الإيمان والجهاد مع نبي الله _صلى الله عليه وسلم_ على عمارة المشركين البيت وقيامهم على السقاية ولم يكن ينفعهم عند الله مع الشرك به أن كانوا يعمرون بيته ويخدمونه ".[3]

تتناص هذه الآية مع ما ورد في قصة (مراد ديدوش _الشجاع الهادئ) للكاتب "**رابح لونيسي**" مدلولها ينطبق على تصرفاته وأخلاقه، فهو الذي ضحى بماله في سبيل الدّين والوطن وراح يسافر عبر أقطار الوطن خدمة له وسعيا لتحريره، يقول "**رابح لونيسي**" " وكثرت تنقلات وأسفار ديدوش مراد إلى مختلف مناطق الوطن وإلى الخارج سعيا وراء جمع الأسلحة والأموال وضم الرجال للثورة، فضحى بماله قبل التضحية بروحه الزكية في سبيل الدّين والوطن، فينطبق

[1]– سورة التوبة، الآية 20.

[2]– سورة التوبة، الآية 19.

[3]– أبي الفداء اسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص868.

عليه قوله تعالى: ﴿ **الذين أمنوا وهاجروا وجاهدوا في سبيل الله بأموالهم وأنفسهم أعظم درجة عند الله وأولئك هم الفائزون** ﴾ ".[1]

فاقتران الآيات السابقة بحال شهداء الجزائر يوحي للطفل بمكانة هؤلاء الأبطال عند ربّهم وهذا ما يرسخ فكرة التبجيل والتقديس لأبطال الجزائر عند القارئ الصغير، فاللّغة القرآنية في هذا السّياق أدت دور حجاجي، فهي بمثابة براهين تؤكد أراء الكتّاب وتقوي من مصداقية مقولاتهم حتى يقتنع الطفل بها.

إن الاستشهاد بالآيات القرآنية ليس مجرد تجميع لملفوظات ومفردات فقط دون رابط ديناميكي وتفاعلي يربطها بالنص الحاضر الموجه للطفل، وإنما هذا التناص يزيد النص القصصي كثافة وفيضا دلاليا، تعبر "**شريفة صالحي**" في قصتها (صدى السنين) على لسان شخصياتها حول تيمة الظلم "الأب: سيأتي الفرج، إن شاء الله ﴿ **ولا تحسبن الله غافلا عما يعمل الظالمون** ﴾، الأم: ﴿ **إن الله عزيز ذو إنتقام** ﴾ ".[2]

يعمل النص الحاضر (الخاص بالطفل) على تشكيل النص الغائب (القرآن الكريم) وفق رؤيته وتجربته ويدمجه ضمن بنياته ومكوناته، حتى يغدو جزءا لا يتجزأ منه سواء من حيث الصيغة التركيبية أو البعد الدلالي " وإذا كان هذا الملفوظ المستشهد به يبقى على حاله بالنظر إلى دواله، فإن تغيير الموقع الذي يتعرض له يحول دلالته وينتج قيمة جديدة ويتسبب في تحويلات تؤثر في دلالة النص المستشهد به والنص المستقبل له، عند نقطة الاندماج بينهما ".[3]

وهذا ما نجده في آية أخرى استشهد بها "**رابح لونيسي**" في قصته (مراد ديدوش_الهادئ الشجاع_)، حيث تتلاقى دلالة الآية مع ما تعيشه الجزائر أثناء اندلاع الثورة التحريرية، ونعلل ذلك بعرض الآية وتوضيح معناها.

---

[1]– رابح لونيسي، مراد ديدوش (الشجاع الهادئ)، ص15.

[2]– شريفة صالحي، صدى السنين، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، دس، ص21.

[3]– عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2011، ص79.

قال الله تعالى في كتابه العزيز: "﴿**ولتجدنّ أقربهم مودّة للّذين آمنوا الذين قالوا إنّا نصارى**﴾".[1]

إن المقصود بالنصارى في الآية القرآنية الرهبان والقساوسة الذين زهدوا في الدنيا ولم يستكبروا وفي قلوبهم الإيمان، فالسّياق القرآني يدل على أن أقرب الناس إلى المسلمين هؤلاء النصارى وهم من الملل المخالفة للإسلام لكنها غير معادية له على غرار الأقوام المشركة بالله واليهود، يقول الله تعالى: " ﴿ **ولتجدنّ أشّد الناس عداوة للّذين آمنوا اليهود والذين أشركوا** ﴾ ".[2]

في قصة الطفل (مراد ديدوش _الشجاع الهادئ_) حافظ الكاتب "**رابح لونيسي**" على المدلول الثابت للآية الكريمة، مع الاستشهاد بها استشهادا مباشرا، لكنه أضفى عليها دلالة مستحدثة ناتجة عن دخولها إلى المتن القصصي، وبهذا انتقل سياق الآية من زمان إلى أخر ليضيف للنص الموجه للطفل قوة دلالية وفنية " وتم الاتفاق على ليلة أول نوفمبر1954 كتاريخ لإشعال نارها، وكان ديدوش مراد وراء اختيار هذا التاريخ عندما قال لأعضاء اللّجنة أن أول نوفمبر هو أول يوم في الشهر وهو عيد للمسحيين فتلا عليهم قوله تعالى: ﴿ **ولتجدنّ أقربهم مودّة للّذين آمنوا الذين قالوا إنّا نصارى** ﴾ وهو أيضا عيد مولد الرسول _صلى الله عليه وسلم_ ويوم اثنين ونعلم أن يومي الاثنين والخميس من أفضل الأيام عند الله سبحانه وتعالى (...) فاقتنع الجميع برأي البطل ديدوش مراد ".[3]

والمتتبع لهذه القصص يجد اقتباسات قرآنية تنم عن موضوعات أخرى لكنها وردت ضمن معناها ودلالتها، ونحيل على قرائن نصية، استشهدت بالقرآن الكريم وضمته في سياقها:

1_" أنكر (...) الوليد بن المغيرة هذا الإختيار الإلهي وقال: كيف يختار الله محمدا ليوحي إليه ولا يختارني أو يختار أبا مسعود الثقفي؟ فأنا سيد قريش وهو سيد ثقيف، فأنزل الله تعالى في سورة

[1]– سورة المائدة، الآية 82.

[2]–سورة المائدة، الآية 82.

[3]– رابح لونيسي، مراد ديدوش (الشجاع الهادئ)، ص17.

الزمر ﴿ **وقالوا لولا نزل هذا القرآن على رجل من القريتين عظيم** ﴾، عادى الوليد رسول الله صلى الله عليه وسلم، وبالغ في الاستهزاء به، فأنزل الله على رسوله قوله تعالى: ﴿ **إنا كفيناك المستهزئين** ﴾ فدعا عليه رسول الله فمات بسبب دعوته ".[1]

2_ يقول الكاتب "**رابح لونيسي**" عن البطل (محمد بوضياف) في قصة (محمد بوضياف _شهيد الغدر_) " فيروي عنه السيد عبد الحكيم بن الشيخ بن الحسن، أحد رفقائه المناضلين القدامى بأنه إذا حان وقت الصلاة يعتزل لجلسائه للحظات دون إخبارهم أنه ذاهب إلى أداء الصلاة التي كان يحافظ على أوقاتها تطبيقا لقوله تعالى: ﴿ **إنّ الصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا** ﴾".[2]

3_ وعن فرحات عباس يقول الكاتب "**رابح لونيسي**" " فأصبح (فرحات عباس) ينظر إلى العالم بعين واحدة فقط هي الثقافة الأوروبية بدل أن ينظر إليه بعينين هما الثقافتان الأوروبية والإسلامية على حد السواء، لأن الإنسان عدو ما يجهل، ولهذا أمرنا القرآن الكريم بالتفتح على الشعوب الأخرى ومعرفة ثقافتها وحضاراتها وعلومها وآدابها فيقول الله سبحانه وتعالى في كتابه العزيز: ﴿**يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير**﴾ ".[3]

يظهر الاستشهاد في القصص التّاريخية الموجّهة للطفل بطريقة توضيحية بارزة ومباشرة لا تحتاج إلى إعمال الذهن، وإنما يظهر دور الطفل في الكشف عن هوية النص الأصلي والبحث عن تأويلاته، وموقعه ضمن الخطاب القصصي وطرق تركيبه، فهذا الاقتباس الواضح والجلي يقيم علاقة حوار بينه وبين النص الجديد، وبذلك يحقق له ثراء دلاليا عميقا ويكسبه مصداقية وقداسة فالقداسة " تتجسد في المصادر الدينية ويغدو توظيف ما تحويه تلك المصادر سببا في إضفاء

[1]– أحمد فريطس ومحمد الفاضل سليمان، خالد بن الوليد، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، د س، ص2.

[2]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2004، ص7.

[3]– رابح لونيسي، فرحات عباس (المعترف بالحق)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2004، ص8.

القدسية على القضية موضوع التناول، وخصوصا إذا ما كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع اليومي المعيش ".[1]

فالاستشهاد بالنص الديني في الكتابات الموجّهة للطفل يؤكد على وقع حقيقة الخطاب ويوثقه، وبهذا يكسب النص القرآني من القداسة واليقينية اللّتين يتميز بهما السلطة على النص القصصي الموجه للطفل، فالاستشهاد كما عرفه **ليتراي** " فقرة مستمدة من مؤلف قد يكون ذا سلطة"[2]، ويشده إلى إدراك الواقع بعقله وحواسه ووجدانه، فيجعله يتأمل في القضية التي يتناولها الكتّاب ويبرهنون على مصداقيتها بالاستشهادات القرآنية، فتغدو للطفل ذات أبعاد إنسانية تستدعي الإجلال بها وتقديسها.

ونعلل سلطة النص القرآني في كونه " يمثل أصل علاقة السماوي بالأرضي أو علاقة الله بالإنسان ولهذا غدا محور جذب ومركز اهتمام، فكما كان يوظف للصراع أو للجدل أو لغاية الشرط التّاريخي، كانت الفلسفة والمنطق واللّغة توظف لصالحه، ومن أجل رفعته وما زال المفسرون العصريون يوظفون الاكتشافات العلمية لخدمة النص وإعلائه، ولا زال المجتهدون يرونه مرتكزا للخلاص الإنساني وأساسا للنهضة المنشودة ".[3]

يمثل القرآن الكريم المصدر الأصلي الثابت والموضوع القار والمركزي يرصده الطفل مباشرة لأنه يعزل بالشولتين أو القوسين مع تغيير خط وحجم الكتابة، فهذا الاقتباس المباشر يسميه "**أنطوان كومبانيون**" "**Antoine Compagnon**" " بدرجة الصفر في التّناص " [4]، ويصير عبارة عن لصق جديد إلى جانب النص القصصي الموجه للطفل لأن الطفل يلمح التباين الفارق بين جمالية وبنية النص القرآني وبساطة النص القصصي، فيلمس نوعا من القطع والانتقال

---

[1]– عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص83.

[2]– ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، ص59.

[3]– عبد الهادي عبد الرحمن، سلطة النص (قراءات في توظيف النص الديني)، سينا للنشر والانتشار العربي، لندن، ط 1، 1998، ص18.

[4]– ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، ص60.

الفجائي من نموذج لغوي راقي إلى نموذج لغوي بسيط، وبهذا تظهر استدانته من طرف الكتّاب لكن عندما يدخل القرآن الكريم بكلماته وملفوظاته ومفرداته ممزوجة بالنص السردي يصير بمثابة طاقة منتشرة في ثنايا النص يصعب على الطفل المسك بها لعدم وجود كفاية ثقافية بالنسبة له فهنا تكمن إشكالية القارئ الصغير كما يرى "**عبد القادر عميش**" " لأن الطفل أصلا لا يمتلك رصيدا معرفيا ولغويا، وليس له مخزون قرائي يحتفظ به في ذاكرته حتى يستعين به على مواجهة تلك الشذرات والبقايا النصوص المتضمنة في النص المركزي ".[1]

فكثيرا ما يستدعي الكتّاب ألفاظا من السّياق القرآني، ويتم توظيفها توظيفا جديدا يخدم الوسط اللّغوي الذي وضعت فيه من جديد، فيمتص النص القرآني الغائب ويذوب في النص القصصي، وفي حالات كثيرة يتعذر على الطفل استكشاف هذه المعارف الدينية الموظفة.

وهنا نكون أمام آلية أخرى من آليات التّناص والتي تعرف بالإيحاء أو التلميح* وهو "طريقة ذكية في نقل فكرة معروفة جدا إلى الخطاب (...) فهو ليس بحاجة إلى أن يسند باسم المؤلف الذي يكون معروفا من جميع الناس، خاصة وأن الملمح الذي يستعيره هو استدعاء مباشر لذاكرة القارئ أكثر منه سلطة كما هو في الاستشهاد الخالص".[2]

فللكشف عن هذه التقنية في النص لا بد من ترسبات قرائية تسمح بتفكيك الدلالات والعودة إلى نصوصها الأصلية.

وينقلنا النص القصصي الموجه للطفل في أكثر من موضع إلى الإقتراض والإيحاء بملفوظات وعبارات مستوحاة من القرآن الكريم، فأحيانا يعلن الكاتب عن وجود ملفوظ من القرآن الكريم بشكل حرفي كالاستشهاد، لكن يندرج ضمن سياق البنية القصصية بشكل خفي غير معلن

---

[1]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط 2، 2012، ص186.

* التلميح عند محمد البقاعي يترجم الإيحاء بالإلماع، وعند الدكتور علي جعفر العلاق يترجم بالإشارة أو التلميح، عند عبد الحميد بورايو تتداخل المصطلحات التالية لتؤدي نفس الدلالة (الإيحاء، التلميح، الإحالة)

[2]– ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التّناص، تر: عبد الحميد بورايو، ص69.

عن مصدره أو الإشارة إلى أنه كلام مقتبس وإنما يتجلى كطاقة منتشرة تترك أثارا تنوب عنها فيحيل الذاكرة القرائية إلى استدعائه.

ونستدل بشواهد نصية من المدونة المدروسة:

1_" ألم يكن ذلك إنجازا عظيما لوطننا وشعبنا، يكفي أن العدو في أي شبر احتله إلا ودفع ثمنه غاليا وأن الذين استشهدوا في واقع الأمر وهم أحياء عند ربهم يرزقون ".[1]

اعتمد هذا المقطع السردي على الآية القرآنية "﴿ **ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون** ﴾".[2]

2_" ليعيش الجيل الصاعد في أمن وسلام وفي عزة وكرامة، فذكر فإن الذكرى تنفع المؤمنين ".[3]

يحيل هذا النص على قوله تعالى: ﴿ **وذكر فإنّ الذّكرى تنفع المؤمنين** ﴾.[4]

3_" ليست هذه المرة الأولى التي يهاجم فيها الكفار الجزائر، ففي زمن عروج بربروس وأخيه خير الدين، ومع الأسوار العالية رأينا الكثير من هذه المحاولات، ولكن بفضل الله تمكنا منهم جميعا حتى بأعدادهم الهائلة، فكم من فئة قليلة نصرهم الله على الكثيرين ".[5]

4_" تماما يا أخي، فكم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله ".[6]

5_" صحيح يا بني، اليد في اليد بالإتحاد والتعاون نقضي عليهم، فكم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله ".[7]

---

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، فاطمة نسومر، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2014، ص14.

[2]– سورة آل عمران، الآية 169.

[3]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص109.

[4]– سورة الذاريات، الآية 55.

[5]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (حسن آغا)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص17.

[6]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (عقبة بن نافع)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص19.

[7]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، د س، ص11.

فللاقتباسات السابقة وقع في نفس المتلقي الصغير، فقد يتضح مباشرة أنها مستقاة من القرآن الكريم ﴿**كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله والله مع الصّابرين** ﴾[1]، وهنا إشارة إلى أن العزيمة والصبر والثبات هو السبب في التغلب على المصاعب، وكل هذا التكثيف التناصي يومئ إلى هدف بعث الإرادة والعزيمة في نفس الطفل.

يستعير الكتّاب في مواطن كثيرة من القصص التّاريخية ألفاظا وجملا كاملة من القرآن الكريم حتى يصطبغ نصهم بجمالية القرآن ويرتقي إلى أعلى مستويات اللّغة الفصيحة، فلغة القرآن الكريم ليست مقدسة فحسب، فهذه القداسة " محايثة للتاريخ أو هي بمعنى ما تاريخية، فهي إلى جانب كونها تنقل رؤية الغيب، تنقل ما هو إنساني ثقافي إنها التعالي المحايث، هي التعالي والمحايثة في آن ".[2]

وهناك من المقاطع السردية التي تتواشج دلاليا مع القرآن الكريم، وتستخدم كدعامة لإثبات موقفها، فتستبدل الكلمات بحسب ما يفرضه سياق النص القصصي الموجه للطفل، نستشف ذلك من المقاطع السردية التالية:

1_" الجدة بانفعال شديد: يا أبنائي، إن الاستعمار خبيث، من طبعه الظلم والطغيان، أفعاله كلّها رجس من عمل الشيطان ".[3]

2_" الاستعمار كلّه رجس من عمل الشيطان ".[4]

تتناص هذه المقاطع السردية مع قوله تعالى: ﴿ **يا أيّها الّذين آمنوا إنّما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشّيطان فاجتنبوه لعلّكم تفلحون** ﴾.[5]

---

[1]– سورة البقرة، الآية 249.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2، 1989، ص42.

[3]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، دس، ص9.

[4]– رشيد أوزاني، الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، دار النعمان للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 2014، ص10.

[5]– سورة المائدة، الآية 90.

في هذا الموضع يتقابل الخمر والقمار والأنصاب وهي محرمات منعها الله على المسلمين بالاستعمار، وبهذا ينتقل الكتّاب من مفردات النص القرآني الدال على التجسيد المادي لأشياء جامدة تحرم على الإنسان إلى استبدالها بالاستعمار كهيئة مجسدة في دولة أو مجموعة من الشخوص، فلتقديم صورة الاستعمار الفرنسي للطفل قام الكتّاب بوضعه في ميزان هذه المحرمات التي جعلها الله من أعمال الشّيطان القذرة والنجسة، فيقارن الطفل بين بشاعة أعمال المستعمر وقذارة الشّيطان.

ويستتبع الكتّاب في قصصهم التّاريخية ربط أفعال المستعمر الفرنسي بأفعال الكفار المستبدة في القرآن الكريم، حيث تناصت كثير من الشواهد القصصية مع قوله تعالى: "﴿ **ولا تعثوا في الأرض مفسدين** ﴾".[1]

الشواهد النصية من القصص التّاريخية:

1_ " صهيب: لقد صدق يا جدتي من سماه المستدمر، إنه عاث في بلادنا فسادا وخرابا ودمارا".[2]

2_ " لقد عاثوا فسادا وخرابا، بغوا وطغوا ومستنا من جرائمهم البأساء والضراء ".[3]

3_ " وقبل مغادرتهم القرية عاثوا فيها فسادا وخرابا، كسروا ونهبوا وأحرقوا مساكن القرية وحقولها".[4]

[1]– سورة البقرة، الآية 60.

[2]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص14.

[3]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص108.

[4]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 2012، ص18.

4_ " هز والدي رأسه متحسرا وقال: إن الاستعمار إذا احتل بلدا أكثر فيه الفساد ".[1]

تدلنا هذه النصوص على الثقافة الدينية للكتّاب، ومدى اتصالهم وتعلقهم بكتاب الله، فكل تناص مما سبق يفتح للقارئ أفقا جديدا كل حسب ثقافته، لكننا أمام متلقي صغير محدود الثقافة والمعرفة، فهل يتمكن كل طفل متلقي من فك شفرات هذه النصوص وإعادتها إلى مصادرها، أم تبق مجرد عبارات يقرأها بدون وعي " ففي مثل هذا النوع من التناص تكون الصعوبة أكبر وأعقد لأن النص المركزي (أي القصة) تعالق مع نص نثري مثله وهو الآية (...) فالطفل يصعب عليه التمييز بين نثرية الآية ونثرية النص المركزي ".[2]

إن النص القصصي الموجه للطفل يتأسس على النص القرآني في استعارة بعض مفرداته لكنه يفترق عنه ليؤكد خصوصيته واستقلاليته، تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس): " واصلت الجدة حديثها بحرقة قائلة: بهذا مهد الطريق للحركة التنصيرية فظهر الآباء البيض مستغلين حاجة اليتامى والمعوزين، فأغروهم تحت شعار المساعدات والأعمال الخيرية (...) أرأيتم يا أبنائي إلى الطرق التي انتهجها المحتل ليهمن على العقول والضمائر؟ فما رأيكم باليتيم الذي تكفل به؟ وبالجائع الذي أطعمه؟ وبالعريان الذي كساه؟ وبالمريض الذي داواه؟ وبالمتشرد الذي أواه ".[3]

يتناص هذا القول مع قوله عز وجل:" ﴿ **والضّحى، واللّيل إذا سجى، ما ودّعك ربّك وما قلى، والآخرة خير لّك من الآولى، ولسوف يعطيك ربّك فترضى، ألم يجدك يتيما فآوى، ووجدك ضآلاً فهدى، ووجدك عآئلا فأغنى، فأمّا اليتيم فلا تقهر، وأمّا السآئل فلا تنهر، وأمّا بنعمة ربّك فحدّث**﴾ ".[4]

---

[1]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص25.

[2]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ص188.

[3]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص22_23_24.

[4]– سورة الضحى.

تظهر المعاني الجليلة في هذه الآية، حيث يخاطب الله سبحانه وتعالى نبيه محمدا بأنه لم يستغني عنه وأنه سوف يعطيه من نعيم الدنيا والآخرة، فهو الذي أواه بعدما كان يتيما وعلمه الإيمان والكتاب بعدما كان أميّا ورزقه بعدما كان فقيرا، وفي أخر الآيات ينهي الله رسوله_عليه الصلاة والسلام_ على إساءة المعاملة مع اليتيم أو زجر السائل.

لقد قامت الكاتبة "**شريفة صالحي**" على هدم هذا المعنى الجليل الذي ورد في القرآن الكريم وتفكيك وحداته البنائية واستثمار عناصره الفعالة لتعيد تركيبها وفق بناء جديد يؤدي إلى إنتاج دلالات جديدة تنسجم وتخدم النص القصصي الموجه للطفل " فالتلميح هنا غير سكوني للمعنى والسياق والتركيب القار في النص السابق، من حيث أنه يحمل على التحويل وقلب الدلالة المرجعية، وعلى تخريب المعنى وخلخلة المرجعية وإدماجها في السياق الجديد، لتخدمه وتدعم فكرته، فتغدو معه بنية واحدة وليست بنية في بنية، لأن (الكاتب) يفرغ النص المشتغل عليه من حمولته التّاريخية ليجسد به أحداثا وهموما معاصرة ".[1]

ومع نفس الكاتبة "**شريفة صالحي**" يستوقفنا تحويلا أخر في قولها على لسان إحدى شخصياتها " تعاونا على حفر القبور ودفن الموتى ما استطعنا إليهم سبيلا وسط الأنقاض " [2] تتناص مع قوله تعالى في سورة آل عمران ﴿ **ولله على النّاس حجّ البيت من استطاع إليه سبيلا**﴾.[3]

فملفوظ القرآن الكريم يحمل التبجيل والعبادة وهو يدعو المؤمنين إلى إقامة ركن من أركان الإسلام ، فالموضوع في القرآن الكريم يوصف بقيمة إيجابية، لتتحول في قصة الطفل إلى قيمة سلبية، فالعبارة في النص القصصي (استطعنا إليهم سبيلا)، تعمل على تحويل الدلالة وإضفاء قيمة سلبية عليها (الموت، القبر) وتقلب بذلك مسارها.

[1]– عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص97.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص21.

[3]– سورة آل عمران، الآية 97.

وفي مقطع سردي أخر "**لشريفة صالحي**" من قصتها (صدى السنين) تقول على لسان إحدى شخصياتها " وقبل أن نفترق كنت أتحدث معه وعيني مشدودتان إلى عكازه لاحظ ذلك فقال: لا تستغرب يا بني، أينما تولي وجهك تجد أثار الحرب، وما خلفته من دمار وجراح " [1]، تحيلنا إلى قوله تعالى: " ﴿ **ولله المشرق والمغرب، فأينما تولّوا فثمّ وجه الله، إنّ الله واسع عليم** ﴾ ".[2]

المشترك اللّفظي بين النص القصصي والنص القرآني هو (تولي) لكنه يتحول من مخاطبة الجمع (تولوا) إلى مخاطبة المفرد (تولي)، فالكاتبة اقتطعت جزء من القرآن الكريم واستحضرته ضمن السياق القصصي لكن مع إضافة كلمات وجمل جديدة تحول المعنى المقدس (وجه الله) إلى دلالة متباينة مع النص الأصلي (تجد أثار الحرب)، "**فشريفة صالحي**" استعارت مفردة قرآنية (تولي) فأدمجتها في نصها القصصي، لكنها أفرغتها من حمولتها الدلالية الجليلة لتكسبها دلالة مفارقة تخدم السّياق الذي وضعت فيه " إذ ليس هناك نص يقوم بتحويل نص سابق دون أن يمارس عليه _بشكل أو بآخر_ نوعا من التغيير الذي يمس جانبه الدلالي، ولذلك يطلق جينيت مصطلح التحويل الدلالي على كل تغيير يمس قيمة النص السابق ".[3]

لقد مثل القرآن الكريم للكاتبة "**شريفة صالحي**" رؤية جديدة وقراءة جديدة مكنتها من الاغتراف من معانيه الثرية، وأضاء لها جوانب إبداع كتابة جديدة وفق مفهوم معاصر.

إن تأثر الكتّاب بالقرآن الكريم جلّي من خلال الاقتراض من ملفوظاته وعباراته وإدراجها ضمن خطابات القصص، فالكتّاب لم يكتفوا بالإحالة إلى ملفوظات وعبارات القرآن فحسب، بل امتدت أنظارهم إلى إقامة مشابهة بين خطاب النص القرآني وخطاب القصص، وذلك بالإحالة إلى ملفوظ يجمع بينهما، ومن أمثلة ذلك " في ليلة السابع من أبريل عام 1846 هاجمتُ الكولونيل

[1]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص107.

[2]– سورة البقرة، الآية 115.

[3]– عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص124.

الفرنسي (بوبريتر) وجنوده الذين جاؤوا في اتجاه جبل عمّور بأمر من الجنرال (بيليسي) والتقى الجمعان وهلك الكولونيل وانضمّ إلى جنودنا من كانوا يرافقونه من (الصبايحية) و(القوم)".[1]

يحيل الملفوظ (التقى الجمعان) إلى تقاطع دلالي بين نص قرآني ونص قصصي في موضوع الحرب ﴿ **إنّ الذين تولّوا منكم يوم التقى الجمعان، إنّما إستزلّهم الشّيطان ببعض ما كسبوا ولقد عفا الله عنهم إنّ الله غفور رحيم** ﴾. [2]

إذا كانت عبارة (التقى الجمعان) تشير إلى هذا التقاطع، إلّا أن وضعية السرد والحدث تختلف في كليهما، فإذا كانت إشارة القرآن الكريم في هذه الآية إلى هزيمة المسلمين أمام جيش الكفار (في غزوة أحد)، فإن إحالتها في القصة هو انتصار جيش بوعمامة على الاستعمار الفرنسي، فالاشتراك في هذه الإحالة بين هاتين الوضعيتين (القصة التّاريخية والنص القرآني) كان في مقطع (التقى الجمعان) فقط.

ومن التقاطعات المشتركة بين الخطاب القصصي والخطاب القرآني قوله عز وجل: ﴿ **أو كالّذي مرّ على قرية وهي خاوية على عروشها قال أنّى يحي هذه الله بعد موتها** ﴾ [3]، تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها على لسان إحدى شخصياتها " ساعدنا أحد الجنود على تخطّي ميدان المعركة وقادنا إلى قريتنا، فوجد القرية خاوية على عروشها " [4]، فموقع العبارة القرآنية (خاوية على عروشها) تختلف عن موقعها في قصة الطفل، فالحالة الأولى تشير إلى قرية خامدة ميتة، لا بشر فيها ولا حيوان ولا طير ولا شجر، قرية خلت منازلها وخيراتها، فاستغرب الرجل الذي كان مارا بها، فاندهش من حالها، وكيف انقلبت صورتها البهيجة إلى صورة جامدة، فأخذه الله بالعبرة، أما الحالة الثانية فكان الاستعمار الفرنسي سببا في إخلاء القرية بعدما كانت عامرة بأهلها وخيراتها فشبهت الكاتبة حال القرية بما ورد في القرآن الكريم.

---

[1]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، دار الحضارة، الجزائر، د ط، 1997، ص ص 18_19.

[2]– سورة آل عمران، الآية 155.

[3]– سورة البقرة، الآية 259.

[4]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص66.

كما يحيل المقطع التالي على اقتراض عناصر قصصية (الزمان، المكان، الموضوع الشخصيات، الحدث) من القصص القرآني، وهذا إشارة إلى إقامة تشابه بين التاريخ الإسلامي وتاريخ الجزائر " إذا كانت أمي عاجزة عن معرفة سبب هدم قبة سيدي الشيخ، وينبغي أن تعرف الأجيال أسرار وأبطال وخصائص جهاد أولاد سيدي الشيخ، وإذا أخبرنا التاريخ بأن (أبرهة) الحبشي حاول تهديم الكعبة عام الفيل الذي ولد فيه محمد صلى الله عليه وسلم، فإن (نيقري) الفرنسي حطّم القبة المحجّة الرمزية بعد واحد وثمانين وثمانمائة وألف من ميلاد المسيح (عام الخيل) وما أشبه القبة من الكعبة، وما أقرب الخيل من الفيل".[1]

إن هذا الاقتران الدلالي الواضح من نص القصة يجعل الطفل يربط بين واقعة وأخرى، وفي هذا السياق يدرك الطفل هذا الاقتراض التّاريخي الإسلامي بطريقة مباشرة وواضحة، فالنص القصصي يحيل إلى آية قرآنية يحفظها الصغار، يقول تعالى: ﴿ **ألم تر كيف فعل ربّك بأصحاب الفيل، ألم يجعل كيدهم في تضليل وأرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة مّن سجّيل فجعلهم كعصف مّأكول**﴾.[2]

ولعّلنا إلى جانب هذا نجد ملامح القصص التي وردت في القرآن الكريم بين سطور القصص التّاريخية تستدعيها ضرورة التمثيل والتشبيه بين موقف وأخر، نلمس ذلك في قصة (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس) "**لشريفة صالحي**" " و كما يقال الأزمة تولد الهمة، ولكل زمان فرعون، ولكل فرعون موسى، في يوم 5 ماي 1931 م، ومن رحم هذه الأزمة انبثقت من اللّجنة التحضيرية بنادي الترقي في الجزائر العاصمة بمعية جمعية العلماء المسلمين الجزائريين للرد على المحتل الغاصب وأذنابه " [3]، فقد وظفت الكاتبة هذه العبارة لتقارن بها زمن فرعون الذي ساد فيه الظلم والطغيان وقد صد له موسى عليه السلام بالرّد امتثالا لأمر الله بزمن الاستعمار في الجزائر

[1]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص15.

[2]– سورة الفيل، الآية 1_5.

[3]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص45.

وما واكبه من ظلم وتعسف في حق الجزائريين لتقف جمعية العلماء المسلمين هذه للرد على هذا المحتل.

يستحضر التّلميح والإيحاء في قصص الأطفال من خلال عدد من المؤشرات النصية الغامضة التي تجعله يندمج مع سياق النص المركزي، فمما سبق يتبين لنا بعض الوضوح في إقتراضات يفترض أن تقدم للطفل استنتاجات معرفية تمرن ذاكرته القرائية على استرجاع ما يمر عليها من معارف متعددة، فالإيحاء سواء كان جليّا أو غامضا في قصة الطفل، فإنه يعد بمثابة إستدعاءات إضافية تمكن القارئ الصغير من إثراء رصيده الفكري واللّغوي، كما يسمح للطفل بتسجيل الدلالة بطريقة ملتوية وتفكيك المقاطع السردية القصصية وما يرتبط بها من مقولات أخرى.

والحديث النبوي الشريف يعد أيضا أحد المشارب التناصية التي رفّد منها الكتّاب خطاباتهم الدينية، فأحيانا تجدها تظهر ظهورا مباشرا واضحا معزولة بأقواس تفصله عن النص الحاضر لكن أحيانا أخرى يصعب التمييز بينها وبين قول الكتّاب وخاصة عند غياب الإحالة والتنصيص.

وبداية نستعرض الأحاديث النبوية الشريفة الواردة في قصص الأطفال ورودا واضحا: " يا معشر الجزائريين إن الاستعمار كالشيطان الذي قال فيه نبينا صلى الله عليه وسلم: « إن الشيطان قد يئس أن تعبد في أرضكم هذه، ولكنه رضي أن يطاع فيما دون ذلك » " [1] " اهتم البطل عميروش بالعلم والتعليم، وكيف لا يكون ذلك وهو المتشبع بالقرآن الكريم وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي كان يقول: « العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة » (...) أما الفرنسية فهي لغة العدو والتي يجب أيضا تعلّمها حسب عميروش تطبيقا لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «من تعلم لغة قوم أمن شرهم » " [2] " إن الإسلام يعتبر أن العمل عبادة فهل هو أحسن من الأنبياء والرسل الذين كانوا يكدون ويعملون، وقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: « ما أكل

[1]– رشيد أوزاني، الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، ص11.

[2]– رابح لونيسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، ص ص20_21.

أحد طعاما قط خير من أن يأكل من عمل يده، وإن نبي الله داوود صلى الله عليه وسلم كان يأكل من عمل يده»".[1]

إن التوضيح السابق لأقوال الرسول صلى الله عليه وسلم وعزلها عن قول القصص يزيد من ثقافة الطفل الدينية لأنه بصدد قراءتين، قراءة قصة وقراءة حديث نبوي يوضح المفهوم ويؤكد على الدلالة والغاية المتوخاة من إيرادها في نص القصة.

وأحيانا ينسجم الحديث النبوي الشريف مع البنية السردية لقصة الطفل، فيتعذر على الطفل إدراكه وعزله عن النسيج القصصي، ونوضح بالمثال التالي: " لا يدخل الجنة من كان في قلبه مثقال حبة من كبر، لقد أمرتك وأمري نافذ ".[2]

1_2 جمالية تجاور السرد والشعر:

يعد الشعر من الآليات التي يتوسل بها كتّاب أدب الطفل في الجزائر لإثراء النص القصصي وتكثيف المعنى، فالشعر يحتوي تجارب فنية وقضايا إنسانية تعبر عن الروح الفكرية والحضارية، وتنسجم مع التطلعات التي تنسجها القصة التّاريخية الموجّهة للطفل.

فالشعر" أقرب الفنون الأدبية ملاءمة مع الطبيعة النفسية للطفل، فهو وإن استعصى عليه وعى فنيات البنية الشعرية من شكل ووزن ولغة وضرورات، فإنه بحسه النشيط قادر على التجاوب العاطفي معه، لأن الطفولة في حد ذاتها مرجعية نفسية تخيلية أساسية في اكتساب الشخصية الشعرية لدى الشعراء".[3]

وبناء على هذا فقد تجاوب كتّاب القصة التّاريخية مع الشعر، ونجد ذلك واضحا في تضمين أبيات وقصائد شعرية كاملة، وأحيانا شذرات شعرية لمعاني شعر معين أو ألفاظه وإدماجها في النص القصصي.

---

[1]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، ص22.

[2]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (عقبة بن نافع)، ص31.

[3]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ص ص192_193.

يقول الكاتب "**رشيد أوزاني**" عن (الأمير عبد القادر الجزائري) " لقد توالت انتصاراته على الغزاة الظالمين، فاستنجدوا بالهدنة التي أرحتهم بعد تتابع هزائمهم بموجب اتفاقية ذي ميشال الموقعة في عام 1834م، والتي كانت اعترافا بدولة الأمير عبد القادر، وهذه الأبيات الملحمية القوية تخلد الانتصار الكبير الذي هز جيوش القائد الفرنسي تريزال في معركة المقطع عام 1835م، وهي من نظم عمه:

هنيئا لك البشرى نصرت على العدى... ودمرت جيش الكفر بالقتل والخسف

بجيش عظيم قد تفرد في الوغى... له سطوة عزت وجلت عن الوصف

ولما توّلت خيلنا ورجالنا... مددنا لهم أيدي النزال إلى السيف ".[1]

فالانتقال من النثر إلى الشعر يحدث تنويعا في مستوى اللّغة التي يمتزج فيها الفكر المنطقي بالشاعرية والتخييل، تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس) " وقف الشعب الجزائري وقفة رجل واحد، ضد الظلم والطغيان والاستبداد وضد التنصير والاندماج وكانت الأغلبية من الشعب الجزائري تحفظ عن ظهرقلب القصيدة المشهورة التي كتبها العلاّمة عبد الحميد بن باديس، تردّدها بعزّة وافتخار:

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب ".[2]

فلغة السرد تعبر عن استمرارية الحدث، بينما لغة الشعر هي لغة جمالية خيالية لا تساهم في تطوير الحدث أو الدفع بعجلة السرد إلى الأمام، فالشعر بدخوله إلى النص القصصي يمثل تعددا لغويا ويفصل جنس القصة عن الشعر، فهذا التراث الشعري يغدو " مندمجا في روح العصر غير غريب عنه، ومندغما في جمالياته، والحاضر _تماما_ آخذا من هذا التراث ما يجدي، بحيث يتعيشان دون قطيعة إنسانية أو تغريب ما ".[3]

---

[1]– رشيد أوزاني، الأمير عبد القادر الجزائري، دار النعمان للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 2014، ص7.

[2]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص ص 57_59.

[3]– عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص120.

وفي موضع أخر من القصص التّاريخية تنقلنا الكاتبة "**شريفة صالحي**" إلى قصيدة الشابي التي تعبر عن تجربة تونس مع الاستعمار، فهذه التجربة الماضية تعد مؤشرا على التجربة التي تعيشها الجزائر لأنها تستنطق ألآمها، وتستحضر دلالتها القوية، وهي عنصر أساسي لإيقاظ الوعي ونزعة تنبيهية تحرك العزيمة في نفس الطفل " أغمض الجريح جفنيه وهو ينشد الأبيات الشعرية لأبي القاسم الشابي:

إذا الشعب يوما أراد الحياة... فلابد أن يستجيب القدر

ولا بد لليل أن ينجلي..... ولا بد للقيد أن ينكسر ".[1]

إن الكاتبة هنا تنتقل من الأسلوب النثري للكلام إلى الأسلوب الشعري، فكأنها تنبئ الطفل بهذا التغير المفاجئ في الصياغة اللّفظية، مما يحدث نوعا من الاستمتاع الناتج عن التنوع بين الصوت النثري والصوت الشعري من ناحيتين: الفضاء الكتابي والقراءة، فالشعر يكون مقطعا مكانيا على عكس النثر الذي يكون متسلسلا خطيا، وأما القراءة فتكون متواصلة في حالة النثر وخاضعة لعمليات التلفظ الصاعدة والنّازلة بفعل الموسيقى الشعرية، بالإضافة إلى التقطيع الزماني أثناء قراءته.

إن الشعر في المدونة المدروسة يستثمر كخطاب جمالي يعبر عن روح الإنسان ومشاعره فهو وسيلة للتعبير عن اللّحظات المفعمة بالحركية والديناميكية مليئة بالانفعال والعواطف فالأسلوب النثري لا يستطيع الغور في أعماق النفس الإنسانية، لأنه يخاطب العقل، على عكس الشعر الذي يوّلد الاستمتاع ويخاطب العاطفة، يقول "**رشاد رشدي**" " هو ضرب من ضروب السحر، تتأثر به الحواس أولا ثم ينتقل التأثير إلى الجهاز العصبي، فيهيئ ما قد يكون به من اضطرابات ويساعد اختلاجات النفس المعلقة على الاستقرار ".[2]

---

[1]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص29.

[2]– أبو زيد بيومي، التوظيف الفني للشعر في القصة العربية القديمة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ب، ط 1، 2008، ص31.

تقول الكاتبة "**سليمة كبير**" عن (عبد الحميد بن باديس) : " وكان القاسم المشترك بين طلبة عبد الحميد ابن باديس إصرارهم على السير على خطاه والنضال معه، وفقا لنفس الأهداف يقول الشاعر مفدي زكريا في الإلياذة في إشارة إلى جهود ابن باديس في الإصلاح:

ذكرنا بسرتا نفوسا أبية ذكرنا بها الأعصر الذهبية

تظافر فيه دعاة الصلا ح الهداة إلى القيم السلفية

وجاء ابن باديس يغزو الظلا م ويعلي الرؤوس ويذكي الحمية

شعلنا الورى وملأنا الدنا

بشعر نرتله كالصلاة

تسابيحه من حنايا الجزائر ".[1]

وفي رثاء (محمد البشير الإبراهيمي) يقول الكاتب "**رشيد أوزاني**" " ونختم هذه الشهادات برثاء تلميذه الشاعر السوري عمر بهاء الدين الأميري:

" طوبى بشير الخير لقيت المنى

بجوار ربّك في رحاب جنانه

في مقعد الصدق المرجّى ناعما

بكنوز ما يحيونه من رضوانه ".[2]

وفي مقطع سردي أخر تقول "**إيمان قادري**" في قصة (جميلة بوحيرد) " كتب نزار القباني قصيدة لجميلة بوحيرد يقول في بعض من أبياتها:

[1]– سليمة كبير، الشيخ عبد الحميد بن باديس (باعث النهضة العربية الإسلامية في الجزائر)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 2007، ص14.

[2]– رشيد أوزاني، الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، ص14.

الاسم جميلة بوحيرد

رقم الزنزانة تسعونا

في السجن الحربي بوهران

والعمر إثنان وعشرونا

اسم مكتوب باللّهب ".[1]

ولتوثيق سيرة أحد الأبطال يقوم الكاتب بإيراد ما قيل فيه من مدح، فالشعر يمثّل شهادة على الخبر التّاريخي ويؤكده، يقول "**أبو هلال العسكري**" " وأحسن الأخبار عندهم ما كان في أثناءها أشعار" [2]، كما نجد نفس الرأي عند الدارسين العرب المحدثين، يقول "**عبد الحميد إبراهيم**" " القاص أو الراوي يذكر شعره ليؤكد حديثه، ويشد كلامه، ويدعم روايته، فهو يعرف ثقة العربي بالشعر، وحبه له، فكأن القاص حين يذكر الشعر فقد أورد الدليل على صدق كلامه والبرهان على واقعية خبره ".[3]

فالنص الحاضر جمع نصوص شعرية ذات رابط منطقي بما يدعو إليه الخطاب القصصي، فكانت هذه النصوص الشعرية منسجمة مع جسد النص الجديد، فهذا الأخير اتكأ على النص الشعري بغية إضفاء دينامية واستمرارية تجعله قابلا للتلقي من طرف قارئ صغير، يحاول أن يوحد بين الدائرتين في إطار المعاني المشتركة.

وقد اقترنت الثورة الجزائرية باسم شاعر يحفظه الصغار قبل الكبار شاعر الثورة الجزائرية **(مفدي زكرياء)**، كان حاضرا في قصص الأطفال، ونلمح ذلك من خلال العبارات المستشهد بها

[1]– إيمان قادري، جميلة بوحيرد، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2016، ص13.

[2]– أبو زيد بيومي، التوظيف الفني للشعر في القصة العربية القديمة، ص33.

[3]– المرجع نفسه، ص34.

من قصائده متناصة مع النص القصصي إلى درجة لا يكاد القارئ الصغير يفرق بين النص الأصلي والنص المتناص، نستشهد بمقاطع سردية من المدونة المدروسة:

1_" جزائرنا الحبيبة، بلد المليون ونصف مليون شهيد، بلد الخيرات، الثروات، بلد شعب ثائر شعب شريف مكافح، استغنى عن الحياة وملذاتها وهبّ مسرعا يلبي النداء، الكل رجال، نساء شيوخ، وقفوا وقفة بطل واحد، عاقدين العزم أن تحيا الجزائر ".[1]

2_" فأكثر من مليون ونصف مليون شهيد روت دماؤهم أرض الجزائر، هذه الدماء الطّاهرة الزّكية التي سالت فوق تراب زكي وطاهر، هو طبعا تراب الجزائر التي تشرفت بتضحيات أبنائها ورفعت علمها الزاهي الألوان عاليا في السماء ".[2]

3_" فلما نادى المنادي للجهاد ليلة غرة نوفمبر 1954، كانت الأمة الجزائرية حينئذ من شرقها إلى غربها، ومن شمالها إلى جنوبها مهيأة لحمل السلاح كرجل واحد، وعقدت العزم على تحرير الجزائر ".[3]

كما كان للشعر الشعبي حضورا في القصص التّاريخية، ونلمس ذلك من المقطع السردي التالي " ويأتي دور الشاعر محمد بلخير، شاعر الثورة، ثورة أولاد سيدي الشيخ، فيقف ممثل الفوج الثالث كالعملاق مرفوع الهامة معتدا بنفسه، تأمل الكل مليا، ثم نطق شعرا:

أنا خديم رحل البيضا زين القباب*** محبوب خاطري لبدا مونس به

بجاه حرمة النبي وآليه *** سعدي إذا يجيني تفرح لمجيه

بجاه حرمة العشرة اللّي هما *** صحاب أهل الجهاد والتّوحيد أمّاليه ".[4]

---

[1]– إيمان قادري، العقيد عميروش، دار سفيان، الجزائر، ط 1، 2013، ص7.

[2]– إيمان قادري، علي لابوانت، ص10.

[3]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص60.

[4]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص20

فجمالية الشعر تتجلى في القصة النثرية أكثر عندما يوظف ليكمل الحوار، وبهذا يكون الانتقال بطريقة تلقائية ومرنة، ولا تحدث قطيعة بينهما، وبهذا يحافظ الكاتب على انتباه الطفل واستمتاعه للتذوق الفني، تقول "**شريفة صالحي**" في قصة (صدى السنين): " في الحين أقام سي محمد لأحفاده زهية وحميد وفتيحة أرجوحة تحت عريشة الدالية، انطلق الأطفال يتأرجحون ويمرحون وينشدون الأنشودة المشهورة عند الأطفال في ذلك العهد:

جعلولتي العالية تحت عريشة الداليه

الدالية بلعنب والساقية بالحوت

هاتوا حقي ولا انطيح انموت ".[1]

تندرج الأبيات الشعرية السابقة ضمن الأغنية الشعبية، التي تقترن بجماعة بشرية معينة في زمان ومكان محددين، فهي تعبر عن خوالج النفس الإنسانية وما يعتريها من هموم وآلام، وتعتبر السفيرة الأولى إلى العالم الخارجي، لأن الإنسان بطبعه ميّال إلى اللّحن والموسيقى، لذلك تعد من أكثر الأشكال الشعبية انتشارا وحفظا بين الجماعات، يعرفها "**كراب**" "**Craps**" بأنها " قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حية في الاستعمال " [2]، في حين يقف "**جورج هوتسوج**" "**Jurj Hutsug**" على تعريفها بأنها " الأغنية الشائعة أو الذائعة في المجتمع الشعبي وأنها تشمل الشعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التي تتناقل أدابها عن طريق الرواية الشفهية دونما حاجة إلى تدوين أو طباعة".[3]

حسب هذين الدارسين، فإن الأغنية الشعبية ترتبط بالشعر والموسيقى، كما أنها مجهولة المؤلف، فهي تتناقل شفاهة عبر الأجيال، لكن ما يفرق بينهما أن التعريف الأول يرى أنها تمتد

[1]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص ص 56_57.

[2]– أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، د ط، 1970، ص10.

[3]– المرجع نفسه، ص11.

من الماضي إلى الحاضر، مجهولة المؤلف، في حين يحصرها الثاني في الفضاء الريفي، الذي يكشف عن نمط الحياة الاجتماعية فيه.

ومهما اختلفت وتعددت التعاريف، فإن الأغنية الشعبية يساهم كل جانب من جوانبها (اللّحن، مجهولية المؤلف، الانتقال، الشفاهية، الاستمرارية...) إلى إبراز مكانتها في المجتمعات الإنسانية، فالأغنية منتوج ثقافي شعبي يحمل دلالات ومعاني كثيرة، والمجتمع الجزائري لا يخلو من مثل هذه الجواهر التراثية، فالأغنية الثورية الجزائرية بالتحديد مصدر من مصادر كتابة التّاريخ، فأغلب الرسائل كانت تمر من خلالها بين الثوار، كما أنها قطب هام في حشد العزيمة لدى المناضلين، وإيقاظ الوعي الوطني لدى الشعب الجزائري في أسوأ فتراته التّاريخية، يوم كان يرى أن الحرية يستحيل تحقيقها أمام قوة الدولة الفرنسية، فالنسوة لم ينشدن الأغاني تباهيا بأصواتهن، وإنما افتخارا بشجاعة الأبطال الثوار.

غير أن المتتبع للأغنية الثورية الجزائرية في القصص التّاريخية الموجّهة للطفل يصادف تهميشا وغيابا تاما لهذا الشكل الشعبي، إلّا إشارات قليلة جدا تحيلنا إلى اهتمام بعض الكتّاب الجزائريين بهذا الموروث التّراثي الهام والمساهم بدوره الفعّال أثناء الفترة الاستعمارية:

" بوزيان القلعي...يمشي الواد الواد ما عنده أولاد

بوزيان القلعي...يمشي الكاف الكاف قليل الأكتاف

خلّى الفراش مفرش خلّي الطير مريّش...بوزيان القلعي

تردد الأم هذه المقاطع في انسجام تام مع صوت الرحى الذي يشبه هديل الحمام المتواصل ".[1]

فالشعر على لسان الشخصيات تعبير عن مواقفها وتحديد رأيها حول الحدث، فينوب بذلك عن النثر، ويكسب اللّغة دلالة فنية، فيبرز المعاني النفسية للشخصيات ويصبو إلى تصويرها وتجسيدها وتأكيد المواقف التي ترسخ في ذهن الطفل، يقول "**رابح خدوسي**" في قصته (بوعمامة

[1]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص10.

ملحمة أولاد سيدي الشيخ) " يستعذب الطفل إبراهيم اللّحن الجميل وينظر بعينين زائغتين مستعطفا أمّه المزيد، بعد توقفها عن الغناء بصوتها الرّقيق العذب (...) وتبدأ في موّال آخر لملحمة أخرى:

سيدي بوعمامة حكمة ودين وفهامة

سيدي بوعمامة قائد الأبطال والزّعما

من غرداية للأغواظ لوهران والنعامة

سيدي بوعمامة جاهد العدو الفتّان".[1]

تتم هذه الأغاني الشعبية عن لحظات الضيق والانفعال لدى الشخصية القصصية حيث تنفس هذه النغمات عن حالة انفعالية أو حالة ضيق أو حزن أو تشتت أو هذيان نفسي.

فهذه بعض الشذارات التي وردت في قصة الأطفال، وتهميش الأغنية الثورية يوحي بتجاهل كتّاب الطفل في الجزائر إلى أهميتها وضرورة نقلها إلى متلقي كان غائبا عن واقعها.

وتحمل الأغنية الشعبية في طياتها وظيفة تربوية تساهم في ترسيخ نظام القيم وجعله متواصلا عبر الأجيال وتضمن للفرد تناسقا وتناغما مع البناء الثقافي للمجتمع، فهذه الأغاني تستهدف قيما تربوية تصوغ سلوك الصغار وتعلمهم وترفه عنهم، فهي أول الكلمات التي يتلقاها الطفل في مهده وعرفت قديما باسم الهدهدات لما لها من تأثير على نفسية الأطفال وانفعالاتهم.

كما يبرز دورها على مستوى البناء القصصي في تفاعلها اللّغوي (اللّهجة) مع لغة السرد (الفصحى)، فلغتها تتسم بكونها ذات " ذاكرة تخزينية تؤرخ بمحفوظها (مبنى ومعنى) للثقافي والسياسي والاجتماعي، إذ تسعف على تحيين زمنية الوقائع التّاريخية على مستوى الكتابة (...) وفي الآن نفسه تصر على الانتماء إلى الواقع المتشكل من ناحية الأسلوب وسجلات الكلام، مما

[1]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص ص10_11.

خول لها بعدا تعبيرا وشاعريا أحيانا، إذ تستحضر البعد الجمالي للتاريخ، والذي له الأثر النفسي والمعرفي والجمالي على المتلقي أثناء عملية القراءة ".[1]

فالذات المتلقية يمكن أن تتلذذ بالتلاعب الذي يفرضه النص في لغته حين يتجاوز الخطية الفصحى إلى العامية، وهذا ما يجعل الطفل أقرب إلى الواقع المعيش، يقول "**تشيرو ترابلسا**" "**Ciro Trabalza**" " نحن نفكر باللّغة التي نعرفها والأولاد (والصغار) يفكرون بلهجتهم ".[2]

فاللّهجة تمثل القاموس اللّغوي الأول للطفل، فهي بالإضافة إلى كونها مجموعة من الكلمات والعبارات والألفاظ التي يعبر الطفل من خلالها عن نفسه بطلاقة، وهي لغة حواره مع أقرانه، تمثل انعكاسا حقيقيا لثقافات الشعوب، فهي حاملة لموروثاتهم الشعبية وعاداتهم وتقاليدهم المحلية، وعن طريقها يحافظ الإنسان على هويته الثقافية ويصونها من الزوال.

مهما كان نوع الشعر الوارد في القصة التّاريخية الموجّهة للطفل فإن دوره لا يقتصر على إضفاء المتعة والجمالية فقط لدى المتلقي، وإنما يجعل الحدث يلبس ثوبين: تاريخي وأدبي، أي "يكون هناك مؤلفان مشاركان في تغطية حدث أو حادثة واحدة، أحدهما المؤرخ والأخر الأديب وكلاهما يشارك في تجربة واحدة، ولكنها عند أحدهما _المؤرخ_ تكون تجربة تاريخية، وعند الأخر _وهو الأديب_ تكون تجربة أدبية، أحدهما يتتبع الأحداث مجردة ليكشف الحقيقة من خلال هذه الأحداث ذاتها، لكن الأخر يتبع روح الحدث من خلال ذاته ".[3]

إن تجاور السرد والشعر في الكتابة للطفل يعد مظهرا من مظاهر التجديد الفني، وأداة من أدوات تطوير فن القصة الموجّهة للطفل والتحليق بها في عوالم أخرى متباينة أو متوافقة معها من الأجناس الأدبية، تعبر عن تطلعاتها والقضية التي تدود عنها.

---

[1]– فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2009، ص ص 218_219.

[2]– سرجيو سبيي، التربية اللّغوية للطفل، تر: فوزي عيسى وعبد الفتاح حسن، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 2001، ص80.

[3]– أبو زيد بيومي، التوظيف الفني للشعر في القصة العربية القديمة، ص 197.

1_3 جمالية توظيف الأمثال:

المثل من الأشكال السردية البسيطة، يصاغ انطلاقا من تجارب وخبرات عميقة، تحمله الذاكرة الجماعية عبر الأجيال، فهو يعمل على توحيد الوجدان والطبائع والعادات.

لقد جاءت الأمثال الشعبية ممثلة لصوت الشعب، مرآة لأحواله ومجتمعه معبرة عن أفكاره في خلاصة بسيطة تنم عن الحكمة الشعبية، يعرفها "**محمد رضا**" بقوله: " الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم، وهي أقوال تدل على إصابة المحز وتطبيق المفصل، هذا من ناحية المعنى، أما من ناحية المبنى، فإن المثل (...) يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة، والأمثال ضرب من التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كله عن الوهم والخيال ".[1]

ومن الملاحظ أن المجتمع الجزائري في شتى ربوعه يزخر بالأمثال السائرة والحكم المتواترة والناظر إلى الأمثال الشعبية الواردة في القصص التّاريخية الموجّهة للطفل يجد أنها وظفت توظيفا فنيا لائقا بمقامها، وإن تداخلت أحيانا مع الحكم المأثورة " في كونها ترجع جميعا إلى اهتمام روحي واحد، وهو تلك التجارب الفردية التي يعيشها الناس وتتلخص في تلك الأقوال الموجزة الحكيمة ".[2]

فقد تناص الكاتب الجزائري مع التراث العربي الشعبي عامة والجزائري خاصة من خلال إتيانه بشواهد من أمثال وحكم تعبر عن موقفه وتقوي حجته في الدفاع عن القضية الوطنية التي هو بصدد تقديمها لمتلقي يجهل المعاني العميقة التي يرمي إليها هذا القول السائر.

فأحيانا يذكرها الكتّاب في سياق حديثهم حتى أنك لا تكاد تفصل بين النص المركزي والنص الغائب، وأحيانا ترد واضحة بين مزدوجتين تعبر عن استقلاليتها عن النص الحاضر، وأن لها القوة والسلطة في توكيد المعنى وتقويته.

[1]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، د ط، د س، ص139.

[2]– المرجع نفسه، ص137.

وتستحضر قصة (تاريخ الجزائر _التحضير للحرب_) المثل الشعبي (عطيتو صبعي دلي يدي) في المقطع السردي التالي " لا أعرف، ما أعلمه جيدا أنه إذا أعطيتهم أصبعك أخذوا يدك وإذا أعطيتهم يدك أكلوك كلية ".[1]

رغم أن المثل جزائري الأصل إلّا أنه ورد على لسان شخصية فرنسية التي عبرت عن استيائها تجاه الشعب الجزائري عندما كان يطالب بمجموعة من الحقوق.

وفي قصة (صدى السنين) "**لشريفة صالحي**" " وقف له جدي محمد وقفة احترام وتقدير وهو يقول: سبحان الله، أهذا أنت؟ غير الجبال اللي ميتلقاوش ".[2]

فمهمة التّناص تتمثل في إحياء هذا التراث الشعبي وإلباسه لبوسا جديدا، وتقديمه بشكل مغاير يستجيب لجمالية النص الحاضر.

وعلى لسان الجدة في قصة (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس) نجد المثل الجزائري باللّهجة العامية، فيما يوحي لنا هذا بإطلاع الكاتبة على الموروث الشعبي الجزائري وتناصها معه، يعني امتصاص الثقافة الشعبية وامتزاجها بجنس أدبي حديث هو القصة " كما يقول المثل العامي الجزائري: فيه الميّت المذكور والحي المحقور، أي المنسي ".[3]

إن هذا المثل الشعبي يتناسب مع شخصية الجدة من حيث مستوى لغتها وثقافتها فتتخذه كوسيلة لتبلور فكرتها أو لتبليغ المعنى المقصود، وتدعيم وجهة نظرها، وفي قصة (صدى السنين) يستوقفنا مثل شعبي أخر على لسان إحدى الشخصيات ذو الثقافة الشعبية " الأم: والدك شاخ يا بني، أصبح يحتاج إلى المساعدة، فالمثل العامي المتداول عندنا يقول: المعاونة تغلب الصيد، أي تغلب الأسد ".[4]

---

[1]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (التحضير للحرب)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص16.

[2]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص105.

[3]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص52.

[4]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص7.

يقال هذا المثل في أهمية التعاون والتكافل وعلى إثارة النخوة والشجاعة والتحريض على الفكرة، فالمثل حسب "**أرثر تيلور**" "**Arthur Taylor**" " أسلوب تعليمي رائع بالطريقة التقليدية قد يوحي بعمل أو يصدر حكما على وضع من الأوضاع " [1]، وبهذا يسند "**تيلور**" "**Taylor**" الأمثال قيمة تربوية تعليمية تتبناها الطبقات الشعبية ذات التفكير التقليدي كأسلوب للتربية والتوجيه والتوعية، فقد " جاءت لتكون من عوامل الضبط الاجتماعي، الذي لا يتخذ صورة ألة ضاغطة على الأفراد بل يأخذ طريقه إلى القبول الاجتماعي التلقائي دور الشعور بالموافقة أو الرفض لدى الطبقات الشعبية التي لم تنتشر بينها الثقافة والتعليم بعد، بل تعتبر هذه الأمثال وسيلة أساسية لترشيد الحياة الشعبية المستندة إلى الفطنة والذكاء ". [2]

فالأمثال تتناول ضروب الحياة المختلفة وتتضمن في الغالب حكمة بالغة وصورا ساخرة وهي ليست وسيلة للترفيه والتسلية فقط، وإنما أداة لتوجيه السلوك، ويتجلى دور الأمثال في المجتمع عندما تنبثق من صميمه وتتولد من رحم تاريخه تنمو على واقع حياته.

وتكمن أهمية هذه الاقتباسات في تكثيف الدلالة الإنتاجية والكشف عن سلوك الشخصيات وأنماط التفكير، فهذا الخطاب الشفوي في أغلب صوره يمثل بنيات تراثية ثم تثبيتها بالكتابة حتى تحفظ من الزوال، وتم دمجها في نص حدثي، وبهذا يكون هناك تواصلا بين الماضي والحاضر وذلك لجعل المتلقي الصغير موصولا بماضيه واعيا بمضمون الخطابات الموجّهة له وربطها بما يتوافق والرسالة المتوخاة نقلها له، فمثل هذه الأشكال السردية البسيطة تضيف للنص أبعادا تربوية وأخلاقية وجمالية، تساهم في بنائه اللّغوي والفني، بل وتسهم في تماسكه وانسجامه، إن هذه " الكلمات المعادة المتمثلة خاصة في الأقوال المأثورة من حكم وأمثال، وملفوظات جاهزة لا حصر لها ينساب تأثيرها فينا انسيابا لا شعوريا، ويمتد نفوذها البياني أو البنيوي فينا حين ينطبع في نفوسنا إعجابا وتعلقا وتذوقا ".[3]

---

[1]– محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص317.

[2]– المرجع نفسه، ص317.

[3]– عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2011، ص81.

كما تضمن النص القصصي اقتباسات لأقوال مأثورة أو حكم متداولة تكمن أبعادها الدلالية في تصوير واقع الثورة الجزائرية وجهاد شعب مناضل أراد الحرية فدافع عن وطنه بكل ما يملك " نحن ثوار مجاهدون، نجاهد لاسترجاع وطننا وكرامتنا وحقنا المسلوب، ونحن أصحابه، وما ضاع حق وراءه طالب، يا بني " [1] " وكما يقال: الأزمة تولد الهمة" [2] " ازداد الضغط علينا، فأصبحنا وكأننا نعيش داخل معتقل كبير، حواجز أمنية في كل مكان مداهمات، تمشيط، دوريات، المراقبة والتفتيش دائمة صباحا ومساء في البيت، المدرسة، في الشارع، لم يسلم حتى تلاميذ التعليم الابتدائي منها، صارت الحياة لا تطاق وهذا ما زاد الطين بلّة " [3] " ليس هذا بعد، إنما الحرب خداع، وهي شجاعة وإيمان وصبر على المكاره والتجلد والصمود في أرض المعركة ".[4]

يستحضر المثل في المدونة المدروسة لمد خطابها بحمولة اجتماعية، تكشف عن الذاكرة العميقة، وتعبر عن رؤية الشخصيات، فهو يضفي على النص أثرا جماليا بفعل كثافته، واقتصاده اللّغوي لأنه يمد الحوار بقوة كلامية تجعل الملفوظ ذو دلالة مرجعية، فالانفتاح " على الممكنات الأدبية المتاحة استراتجية للكشف عن نوايا (الكاتب) إزاء الثقافة الشعبية، وعن قصديتها الجمالية خاصة على مستوى الشكل، حيث يتحقق ما دعاه باختين التعدد اللّغوي الموصول بالبنية الاجتماعية التي تتعين حوارا بين اللّغات والأفكار والتصورات والرؤى ".[5]

وكما سبق وأوردنا أن الاقتباسات السابقة تكون أحيانا مباشرة وأحيانا غير مباشرة، فإن الطفل المتلقي قد يعي الأولى ويتغاضى عن الثانية نظرا لمحدودية ثقافته، فالطفل قد لا يدرك جماليات التناص، وانطلاقا من هذا يتعين في قصة الطفل أن " تتخذ البنية المنصوصة علامات ترقيمية تعزلها شكلا وإعرابا ومضمونا عن السياق الأصلي: الأقواس، نقطتا الشرح، الماطة

[1]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر1954)، ص12.

[2]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص45.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11ديسمبر 1960)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 2012، ص42.

[4]– عبد العزيز بوشفيرات، طارق بن زياد (رجل الهمة والمبادرة)، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2011، ص8.

[5]– إدريس الخضراوي، سرديات الأمة (تخييل التّاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة)، أفريقا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2017، ص 274.

التأسيس التسطيري، وهذا المستوى أكثر تلاؤما مع ثقافة الطفل لأنه في حاجة إلى مثل هذه الممهدات التي تنقضه من حيرة التداخل الزمني الإسنادي بين النصوص المتناصة ".[1]

فرغم تجاهل القارئ الطفل للبعد التّناصي في قصصه، إلّا أنه ذو فعالية كبيرة في تزكية الأسلوب الفني للخطاب القصصي.

من الاستعراضات السابقة نستخلص أن الاقتباس مظهر من مظاهر الممارسات التفاعلية بين نصين متميزين، تشكل المرجعية إحدى قرائنه، وكذلك الاقتراض والتلميح اللّذان يبرزان في الغالب نصوصا غامضة يرتبط كشفها بثقافة القارئ " إن فعل القراءة إذا هو عملية تطبيقية فالقارئ النص، وانطلاقا من معارفه ورموزه (ورغبته أيضا) يستجيب لبعض مظاهر النص التي يعرفها أو يعتقد أنه يعرفها، ويتلو تلك المعرفة عمل محكم ينتج عنه التأويل النهائي ".[2]

وبهذا فإن " القصة الموجّهة للطفل مثلها مثل نصوص الراشدين يتخللها التناص بصفته قدرا ثقافيا نصيا لا مناص للنص المركزي من التعالق به أو بشذرات منه، تشير إلى أصلها المتشظى عنها، فقط يبقى المتلقي الطفل دون هذه البنية الشكلية والدلالية التي يتميز بها كل نص إبداعي مهما كان نوعه أو شكله، وببساطة لأن كاتب أدب الطفل راشد له مخزون هام من النصوص والثقافات التي يستعين بها على كتابة نصه، وقد يتجاهل أو ينشغل بفعل الكتابة عن اهتمامات الطفل الثقافية".[3]

ورغم جهل المتلقي الصغير بآليات التّناص في قصصه إلّا أن هذه الظاهرة تسعى إلى إنعاش الخطابات الموجّهة للطفل، فلا يمكن الاكتفاء بتقديم نصوص ذات بنية مغلقة لقارئ هو في طريق الاكتشاف والمعرفة، فالتّناص يحرك ذاكرة القارئ الصغير ويجعلها أكثر ديناميكية وحيوية ويكون دوره هو اكتشاف النص الغائب واستحضاره داخل النص الحاضر والمقروء عن طريق

[1]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ص190.

[2]– محمد خير البقاعي، أفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص159.

[3]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ص188.

إيحاءات ومؤشرات مباشرة وملتوية، وبهذا يكتسب العمل الأدبي قطبين " ويمكن تسميتهما بالقطب الفني Artistic والقطب الجمالي Aesthetic، فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ ".[1]

وبهذا يكون العمل الأدبي الموجه للطفل قد أدرج ضمن المناهج المعاصرة التواقة إلى استنطاق النص والبحث عن جماليات التلقي بمساهمة القارئ في تكوين نسيج ودلالة النص.

2_المناص:

يمثل العنوان أهم العتبات النصية التي تناولها النقاد والدارسون بالعناية والاهتمام، فهو من الأسس التي يرتكز عليها العمل الإبداعي وهو العتبة الرئيسية التي تدفع بالمتلقي إلى البحث في أغوارها وتفكيك شفراتها قبل الولوج إلى داخل النص.

ويعد "**لوي هويك**" "**Leo Hoek**" من المؤسسين الفعليين لعلم العنونة، حيث قدم له تعريفا أكثر شمولية ودقة "مجموعة من العلامات اللّسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلّي ولتجذب جمهوره المستهدف " [2]، كما شبهه "**جاك دريدا**" "**Jacques Derrida**" " بالثريا التي تحتل بعدا مكانيا مرتفعا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص ".[3]

إن الفضاء المكاني المتميز الذي يحتله العنوان يؤهله لأن يمتلك السلطة على باقي الملفوظات المجاورة له على صفحة الغلاف، فهو يتربع على موقع اختياري قصد استمالة أنظار القراء وجذبهم إليه.

---

[1]– فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ضمن كتاب: القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)، تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2007، ص129.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص67.

[3]– سلمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب فؤاد التكرلي نموذجا)، أربد، الأردن، د ط، 2003، ص15.

أما "**رولان بارث**" "**Roland Barthes**" فيؤكد على أن " العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية " [1]، وبهذا يوسع "**رولان بارث**" "**Roland Barthes**" العنوان، حيث صار موضوع الدرس السيميولوجي الذي يهتم بالعلامات اللّغوية وغير اللّغوية، والعنوان هو علامة لغوية نصية ورسالة موحية برموز دلالية مكثفة ومتضمنة قيما جمالية وأبعادا إيديولوجية موجّهة إلى العالم الذي تنتمي إليه.

ومن المفكرين العرب "**محمد مفتاح**" الذي يرى أنه " يقدم لنا معونة كبرى لضبط وانسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه (...) فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد (...) غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا وحينئذ فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه".[2]

فالعنوان كاسم الكاتب به يعرف ويشار إليه ويتداول، لذلك اهتدى كتّاب قصة الطفل في الجزائر إلى التوسل في اختيار الملفوظات اللّسانية التي تترجم من قبل القارئ الصغير وتربطه بعالم النص، فالعناوين قد تضلل وتشوش تفكير القارئ حسب رأي "**إمبرتو إيكو**" "**Umberto Eco**". [3]

إن اقتراحات العنوان لا تكون اعتباطية، وإنّما تنزع إلى متطلبات تلامس قدرات الأطفال وتخضع لتأويلاتهم وتفسيراتهم أهمها:

أ_ مراعاة قدرة الطفل المنوطة بالاستخدام السليم للغة، مما يساعد على الانطلاقة الخلاّقة نحو التفكير وتنمية إحساسه الجمالي باللّغة.

---

[1]– جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، العدد الثاث، جانفي، مارس، 1997، ص99.

[2]– محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990، ص72.

[3]– بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، د ط، د س، ص49، بتصرف.

ب_ بساطة التراكيب والعبارات المرادة في العنوان، وتجنب الغموض والإبهام واستعمال الرمز بمنهجية دقيقة تنمي ذكاء الطفل وتثمن إحالاته.

فإذا كان المعنون في العمل الأدبي الموجّه للكبار مرهون بالتعبير عن انطباع معين أو دلالة محددة، فإن استراتجياته تختلف عندما توجه الرسالة (العنوان) إلى متلقي صغير، حينئذ يكون أمام مجموعة من القيود المعتبرة الخاصة بالأنظمة اللّغوية والفكرية التي تشترك مع مستقبل العنوان.

ولا شك فيه أن أي كاتب أو معنون " قد أعطى كتابة عنوانه ما أعطاه للعمل من عناية واهتمام، بل ربما كانت عنونة العمل أكثر مما نظن إشكالا " [1]، فأغلب الفرضيات تقول بأن العنوان يضاف إلى العمل الأدبي بعد تأليفه، فهو جزء من الصياغة الفنية " العنوان من جهة المرسل هو نتاج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل، أما المستقبل فإنه يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأولا له، وموظفا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عددا وقواعد وتركيب وسياقا وكثيرا ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه، أو يمكن اعتبارها كذلك دون إطلاق ".[2]

فالعنوان مرسلة لغوية ذات حمولة دلالية للخطاب موجه إلى مرسل إليه، وتتمثل وظيفته المرجعية في الإفهام، فهو يبث من خلالها مجموعة من العلامات اللّغوية الخطية، التي يتفق عليها كلا من المرسل والمرسل إليه، هذه العلامات عبارة عن مجموعة من المضامين المترسخة والمتداولة في سياق معين.

ويمثل العنوان في قصة الطفل العتبة النصية الأولى الممهدة للدخول إلى عالم النص المغلق، حيث يروم العنوان إلى إقامة علاقة تحاورية تكاملية مع النص، قصد استجلاء المجهول والتخفيف من وطأة الغموض والالتباس الدلالي الذي قد يعترض فهم الطفل، فالعنوان والنص "يشكلان بنية تعادلية كبرى: العنوان/ النص: أي أن العنوان بنية رحميّة تولّد معظم دلالات النص

[1]– محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ب، د ط، 1998، ص7.
[2]– المرجع نفسه، ص19.

فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولّد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية ".[1]

ومنه ينطلق الطفل في توليد محددات دلالية داخل مركب لغوي بسيط (العنوان) " ولذا لابد أن يكون عنوان العمل القصصي للأطفال مشوقا واضحا لجذبهم إلى القراءة، لأن الطفل قارئ مبتدئ يستهويه من العناوين العنوان المباشر الدال على صفات معينة، فهو لا يقوى على استيعاب الدلالات الإيحائية".[2]

وترجع مركزية العنوان في قصة الطفل إلى الفضاء الذي يحتله على غلاف القصة "ففعالية الذات / المتلقي هذه ستنصب أول ما تنصب على العنوان الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي ممكن وهذه الصفة على قدر كبير من الأهمية، إذ أنها _في المقابل_ ستفترض أعلى فعالية تلق ممكنة حيث حركة الذات أكثر انطلاقا وأشد حرية في تنقلها من العنوان إلى العالم والعكس، وناتج هذه الحرية، سوف تضبط الذات نفسها دلاليا باعتبارها مرتكزا تأويليا، حين تدخل إلى العمل، لقد صارت فعاليتها الحرة مقيدة إلى دلالية العنوان ".[3]

وانطلاقا من هذا نستقرأ طبيعة العناوين التي تحملها المدونة المدروسة (القصص التّاريخية)، فهي غالبا ما تكون ذات صيغ مألوفة ومتشابهة تستدعي المادة التّاريخية بعناصرها المختلفة، وقد تكون معبرة عن فترة زمنية معينة، أي ذات طبيعة زمنية (عام الفيل) أو قد تحيل إلى فكرة مركزية تدور حولها أحداث القصة (تاريخ الجزائر «اتفاقيات إيفيان»، تاريخ الجزائر «السلالات الحاكمة»)، أو تكون ذات منطلق بطولي تتناول إحدى الشخصيات التّاريخية (الحاج أحمد باي، سعد بن أبي وقاص).

---

[1]– نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية: النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2010، ص262.

[2]– عائشة يوسف رماش، شعرية العنوان في القصص الموجّهة للطفل، مجلة جامعة دمشق، مجلد 28، العدد الثاني، 2012، ص239.

[3]– محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص10.

إن الوعي بخصوصية فئة الطفولة هو الحافز الأساسي في تقديم عناوين ذات بنية اختزالية لمحتوى النصوص القصصية والحاملة لمواصفات تاريخية محددة (الزمان، المكان، الشخصيات الحدث) تعبر عن المقصد من وراء هذه الكتابات والمتمثل في نشر المعرفة التّاريخية المتوخاة والمستهدفة لأبعاد تعليمية تثقيفية.

ويوظف الكتّاب في هذه القصص عناوين تتميز بالطول في تراكيبها اللّغوية، وتندرج تحتها عناوين فرعية مثل:

1_ فرانز فانون (المفكر الغائص في أعماق الثورة الجزائرية).

2_ محمد بوضياف (شهيد الغدر).

3_ يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954).

4_الرّايس حميدو (بطل البحرية الجزائرية في القرن 18م).

فالعناوين الفرعية هي ملفوظات لسانية تضيف شروحات وتفسيرات توضح الغموض الذي قد يكتنف العنوان الرئيسي " ومنه علاقة جدلية تحكم العنوان الأساسي (البؤري) والعنوان الفرعي الذي يستقل هو الأخر لعلاقة مميزة تربطه بالنص الذي يحيل عليه بشكل مباشر" [1]، لكن من جهة قد تربك الطفل القارئ نظرا لكونها جمل طويلة لا يتمكن من تفكرها أو حفظها، فإذا كانت القصة " أكبر وأعمق من عنوانها، ولكنها لا تمارس ديمومتها في ذاكرة المتلقي (الطفل) إلّا عبر عنوانها، وعلى هذا الأساس يصبح العنوان بديلا لتفصيلاتها جميعا "[2]، ويؤدي " هذا التصور الفني تشكيل العنوان (...) ببعضهم إلى السقوط فيما يمكن أن ينعت بالانشغال المهووس بالعنوان

[1]– لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية (دفاتر التدوين لجمال الغيطاني أنموذجا)، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013، ص187.

[2]– سلمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية فؤاد التكرلي نموذجا)، ص16.

المركب، يذكرنا هذا الهوس بماضي العنوان في الكتابات التراثية القديمة الذي كان يتسم بالطول الممل ".[1]

لذلك لجأ بعض الكتّاب إلى العدول والانزياح عن النماذج التقليدية في العناوين الموظفة للأطفال، وذلك بتجريب أشكال فنية جديدة ومستحدثة، ومحاولة الانزياح وخرق المألوف على مستوى الصياغة والمعنى قصد الانفتاح على ممكنات دلالية تعلن عن تعددية القراءة لدى الصغار، حيث " تختبئ تحت كلماته المباشرة (العنوان) طبقات متعددة من المعاني والدلالات التي تحتاج حتما إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد التكثيفي داخل صوغ العنوان، إذا، له وظيفته الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعا، وإغناء بروتوكولها الذي يتجاوز الحدود المباشرة، ويشيّد سيميائيته الخاصة وإمكاناته التأويلية ".[2]

وبهذا تصير كتابة العنوان ممارسة إبداعية تسمح للطفل القارئ التأويل بما يتناسب ومعارفه الثقافية والأدبية واللّغوية، فمقولة الانزياح التي عرفت رواجا كبيرا في عناوين الروايات والقصص والأدبيات الخاصة بالقارئ الكبير، قد وجدت لها طريقا في عالم القصص الخاصة بالطفل، ونستدل بنموذج قصصي خلخل من أفق انتظار القارئ الطفل، يتمثل في قصة "**شريفة صالحي**" (صدى السنين)، فبالنظر إلى الوحدات المعجمية التي يتكون منها العنوان يجد أنه يتشكل من وحدتين: الصدى: هو الصوت المردود نتيجة اصطدامه بحاجز قد يكون مغارة أو بهو، أو هو الذي يجيبك مثل صوتك، والسنين: كلمة تدل على مدة زمنية معينة.

هذا المجاز الاستعاري يعتمد على عنصر المشابهة حيث ذكر المشبه وهو السنين وحذف المكان الفارغ الذي يحدث الصدى، وترك لازمة من لوازمه، فكأن السنين (الزمن) هي التي تحدث الصدى بدلا من المكان، فقد وجدت "**شريفة صالحي**" " ضالتها في المقام الإنجازي القائم على البعد المجازي لإعادة تشكيل عناصر العنوان بصورة لم نعهدها من قبل في (القصص التّاريخية

[1]– عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط 1، 2011، ص79.

[2]– المرجع نفسه، ص50.

الموجّهة للطفل)، فذلك الصنيع الفني شكّل نوعا من أنواع حماية الصوغ العنواني من آفة السطحية والتكرار والمباشرة الفجة، وفرض ذلك على القارئ (الطفل) تخطى مرجعية القاموس، ليسأل عما وراء العنوان في محاولته تشفير هذا الصوغ العنواني".[1]

إن التركيب اللّغوي (صدى السنين) يروم بتقديم فكرة رمزية تدل على أن السنين تترك صدى أي موجات صوتية تترد في أذن السامع، لكن القراءة التحتية التي يمكن استنتاجها من هذا الملفوظ هو أن للسنين ذكريات، وبهذا تقيم الكاتبة "**شريفة صالحي**" علاقات مغايرة بين الأشياء والكلمات (صدى، السنين، الذكريات)، وبهذا يصير العنوان ظاهرة تستدعي تحليلا أعمق في مستوياتها اللّغوية والتركيبية والدلالية، وذلك لتحقيق واقعة جمالية فنية.

وبهذا أزاحت الكاتبة "**شريفة صالحي**" التصور التقليدي الذي يقوم على الإفصاح والإبانة المباشرة لدلالة العنوان إلى إتباع إستراتجية جديدة تستهدف فتح أفاق واسعة، فتحول العنوان " من مجرد ملفوظ عابر إلى ملفوظ يشكل نبراسا يضيء طريقة الكتابة ويشير إلى ما هو آت، إنه مادة تذكي ألق الإيحاء بكل ما هو محتمل، وتضفي عليه نفحة الإشراق، فيغدو العنوان تعابير رقيقة الإيقاع ملفوفة في لغة شاعرية، باعتبارها لغة الصور الشعرية، ولغة الترميز والأقنعة، ولغة النطق الباطنية في الذات الإنسانية".[2]

وبناء على هذا فإن العنوان يتضمن بداخله خلايا متشابكة من المعاني والدلالات والمضامين والتي يحاول المرسل بثها إلى المتلقي (الطفل/ المعنون له)، بغرض إثبات قصده وتبليغ رسائل ذات رموز متنوعة يفكها الطفل فتحقق لديه غايات تربوية وفنية وجمالية.

فالطفل كائن ديناميكي يتميز بالحيوية والنشاط والتفاعل الخلّاق مع محيطه وبيئته، فتتولد لديه قابلية البث والتلقي من مختلف مجالات الحياة (الأسرة/ المدرسة/ الكتب/ الأدب...)، فالتلقي

[1]– عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص127.

[2]– المرجع نفسه، ص127.

في حياة الطفل يصبو إلى تنمية وعيه وخبراته لفك العلامات المرسلة إليه وإعادة قراءتها وإنتاج المعنى، فتحيله إلى مشارك فعّال.

وانطلاقا من هذا ندرك الرابطة بين الطفل المتلقي وعناوين القصص كرموز تحمل دلالات مبطنة حيث يستقبل الطفل هذه العلامات المشفرة (العناوين)، فيستحضر ما علق بذهنه من صور وخيالات ومعارف وأفكار، فيفسر من خلال هذا الرصيد الثقافي المعاني المتولدة من هذه الكتلة اللّغوية، ومنظومة القيم المتوخاة نقلها له، وبهذا يتحول الطفل من قارئ إلى منتج قابل لإعادة تركيب نسيج النص.

كما يوظف الكتّاب في القصص التّاريخية عناوين خارجية وأخرى داخلية، فأول ما يثير انتباه القارئ هو (العنوان الخارجي) " فالعنوان الخارجي هو من النوع المعبر بالرمز والدلالة عن فكرة ما، أو نسق مهيمن على محتوى القصة أو قصدية النص ملخصة فيه " [1]، ومنها يعبر القارئ إلى داخل النص، أما العناوين الداخلية فتتمركز بين ثنايا صفحات القصص، وهي "عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية وهي كالعنوان الأصلي، غير أنه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل منه مقروئية تتحدد بمدى إطلاع الجمهور فعلا على النص الكاتب، أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم/ يعنون لهم النص والمنخرطون فعلا في قراءته " [2]، حيث تبدأ دائرة التضييق على المعاني وحصرها في تأويلات محددة من العناوين الداخلية المرافقة للنص القصصي " وبذلك يحمل العنوان دلالته التي لا تحتاج إلى قراءة مغايرة أخرى، أي أنها تصبح ذات بعد رمزي واحد ".[3]

فإذا كانت العلاقة بين العناوين الداخلية والعناوين الخارجية علاقة تكاملية، فإنها من جهة قد تفكك مسار القصة، وتخصص كل بنية سردية معينة بعنوان يعزله عما قبله أو بعده.

---

[1]– سلمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية فؤاد التكرلي نموذجا)، ص18.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص) ، ص ص 124_125.

[3]– سلمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التكرلي نموذجا)، ص26.

ومن الأمثلة على العناوين الداخلية الواردة في القصص التّاريخية:

1_ قصة العقيد عميروش (الشجاع الصارم): مولد عميروش، الحالة الاجتماعية لأسرته، طفولته: طفولة محرومة، شبابه: مسؤولية مبكرة.[1]

2_ قصة الشيخ محمد البشير الإبراهيمي: المولد، النشأة، السفر إلى المدينة المنورة، العودة إلى الوطن.[2]

تتميز العناوين الداخلية بازدواجية الدور فمن جهة تتواطأ مع العنوان الرئيسي في إنتاج المعنى والإحالة المباشرة للنص، مع بروز نوع من التكامل والاتساق بين العناوين الداخلية داخل محيط القصة، كما أنها تعرج إلى تخصيص كل مقطع سردي بما يتوافق من ملفوظات لغوية وتفهرس في أخر القصة، فالفهرسة تعطي للطفل صورة مصغرة عن العناوين الداخلية الموجودة في القصة، مما يسهل عليه استرجاعها أو تحديد مكانها بسهولة ويسر.

ومن ناحية أخرى فما من " ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الذي يعد حضوره ضروريا، فحضور العناوين الداخلية محتمل وليس ضروري وإلزامي في كل الكتب إلّا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف، ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية طباعية، كما يعتمدها الكاتب لداع فني جمالي".[3]

ومن المناصات كذلك اسم الكاتب الذي يكون غالبا في صفحة الغلاف " يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته، لأنه العلامة الفارقة بين كاتب

[1]– ينظر، سليمة كبير، العقيد عميروش (الشجاع الصارم)، ص ص6 _7_8_9.

[2]– ينظر، رشيد أوزاني، الشيخ محمد البشير الإبراهيمي،ص ص3_4.

[3]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص 125.

وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا ".[1]

ويتجلى اسم الكاتب في ثلاثة أشكال على نحو ما ذكره "**جيرار جينات**" "**Gérard Genette**":

1_ Onyomat: إذا كان اسم الكاتب يدل على الحالة المدنية له.

2_ Pseudonymat: إذا دلّ على اسم مستعار.

3_ Anonymat: إذا لم يدل على أي اسم أو إشارة تعرفنا عليه، فهنا نكون أمام مؤلف مجهول.[2]

والنوع الأول هو الأكثر شيوعا في القصص التي بين أيدينا، حيث يظهر اسم الكاتب على صفحة الغلاف أحيانا وأحيانا أخرى على الصفحة الداخلية الأولى للقصة مثل: **إيمان قادري، عبد العزيز بوشفيرات، رابح لونيسي، عبد الحفيظ شقال، سليمة كبير، شريفة صالحي**...إلخ

وتمثل سلسلة (تاريخ الجزائر) النوع الثاني والتي كانت من تأليف مجموعة من الكتّاب.

" ففي الحالة الأولى مثلا (Onymat) كما الثانية (Pseudonymat) نلحظ أن اسم الكاتب الحقيقي يشتغل مثله مثل الأدب العام، إذ لا بد دوما من وضع اسم أو بمعنى أخر إنشاء هويّة أدبيّة " [3]، وهذا ما يضفي على اسم المؤلف قيمة مناصية تعزز انتشاره بين جمهور القراء الصغار، وعلاوة على هذا فقد أسندت إلى اسم الكاتب وظائف أهمها:

" 1_ وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هويّة العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

2_ وظيفة الملكية: وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكية الأدبية والقانونية لعمله.

---

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص63.

[2] – Gérard Genette, Seuils, Edition Seuils, Paris, France, 1987, p40.

[3]– لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية (دفاتر التدوين لجمال الغيطاني أنموذجا)، ص121.

3_ وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب وصاحب الكتاب أيضا الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه".[1]

أما الإهداء فهو شكل من أشكال المناصات التي قد تصادفنا عند القراءة في الصفحات الأولى من المؤلف، ويعرّف الإهداء بأنه " تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاص أو مجموعات واقعية أو اعتبارية، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجودا أصلا في العمل/ الكتاب) وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة ".[2]

ويحدد "**جيرار جينات**" "**Gérard Genette**" نوعين من الإهداءات " إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه يتسم بالواقعية والمادية " [3]، ومن نماذج هذا النوع من الإهداء في القصص التّاريخية " إلى أخي محمد خدوسي شقيقا وقارئا ومشجعا ".[4]

أما النوع الثاني فهو " إهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز كالحرية، السلم، العدالة " [5] ونمثل لهذا النوع من الإهداء ما تقدمت به الكاتبة "**سليمة كبير**" في قصة الطفل: " إلى أرواح شهداء وشهيدات الجزائر عبر العصور وإلى مجاهديها ومفكريها رجالا ونساء، ممن بذلوا أموالهم وأنفسهم في سبيل الله، ومن أجل أن تبقى الجزائر أبد الدّهر شامخة كالنخلة أصلها ثابت وفرعها في السماء، إلى أولائك وهؤلاء أهدي هذه التراجم الموجزة التي أرجو أن تفيد النشء الصاعد، وغيرهم من المهتمين بالإطلاع ولو بإيجاز على تاريخ رجالات هذا الوطن المفدّى، وأخيرا لا أنسى تقديم أجل الثناء للمساهمين في إنجاز هذه السلسلة، لاسيما أسرة المكتبة الخضراء، التي لولاها لما رأى هذا المشروع المتواضع النور".[6]

---

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص) ، ص ص64_65.

[2]– المرجع نفسه، ص93.

[3]– المرجع نفسه، ص93.

[4]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص3.

[5]– جيرار جينات، عتبات، ترجمة عبد الحق بلعابد، ص93.

[6]– سليمة كبير، فرانز فانون (المفكر الغائص في أعماق الثورة الجزائرية)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 2007، ص2.

وللهوامش والحواشي دور كبير في قصص الأطفال، وتعرف عند "**جيرار جينات**" "**Gérard Genette**" بأنها " ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهى تقريبا من النص إما أن يأتي مقابلا له (En regrd)، وإما أن يأتي في المرجع ".[1]

هذا التعريف شكلي، و لهذا النوع من المناص أهميّة في توجيه القراءة النصية خصوصا لدى الطفل، حيث تعينه على معرفة المعاني الشارحة والمفسرة للملفوظات الغامضة.

وتتخذ الهوامش والحواشي أمكنة مختلفة في القصص التّاريخية الموجّهة للطفل، ومن أبرز تموضعاتها:

1_ أسفل صفحة القصة مثل: قصة يوم العلم وعبد الحميد بن باديس " 1_ راسخ: ثابت متأصل لا يتحرك /2_ المخضرم: من أدرك عهدين ".[2]

فكما يلاحظ أن هذه الهوامش وردت مرقمة بالأعداد تحيل على مرجعها في النص.

2_ تتوسط النص: مثل ما جاءت به سلسلة تاريخ الجزائر " ⋆ بني مزغنة = الجزائر "[3] " ⋆ السي الطيب = بوضياف/ ⋆ السي عبد القادر = رابح بيطاط ".[4]

حددت الهوامش في هذه القصص بعلامة نجمة.

3_ منفردة بصفحة مقابلة لصفحة النص: مثل قصة خير الدين بربروس (قائد البحرية) " الجيش الإنكشاري[1]: هو قوة عسكرية خاصة بالأمبراطوية العثمانية أساسه صبيان أسروا من أروبا ودرّبوا على القتال وسفك الدماء، اعتمد عليها السلطان العثماني في الفتحات وحماية الإمبراطورية العثمانية.

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص 128.

[2]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص5.

[3]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (البربر المسلمون)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص56.

[4]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (التحضير للحرب)، ص41.

صقلية[1]: هي جزيرة إيطالية ومن أكبر جزر البحر الأبيض المتوسط مساحتها 25709 كلم^2 وعدد سكانها يفوق 5 ملايين نسمة وعاصمتها بالرم.

بحر إيجة[2]: يقع بحر إيجة بين القارة أوروبا وأسيا يحده من الغرب اليونان ومن الشرق تركيا ".[1]

بالإضافة إلى المقدمات والتوطئات التي تعتبر بدايات تمهيدية لموضوع القصة، تهيئ للطفل الدخول إلى المتن القصصي، وقد تحفزه للقراءة من خلال عناصر التشويق والإثارة التي قد تتضمنها، فالمقدمة هي كل " نص سابق عن متنه أو لاحق له قصد تقديمه للقارئ ومده بمنهج صاحبه وخطته في التأليف وقصده منه وكثيرا ما تدخل في علاقة مع المتن المقدم له، إن المقدمة بهذا المعنى عبارة عن تعاقد ضمني أو صريح بين المؤلف وقارئه ".[2]

ترتبط المقدمة في القصص التّاريخية الموجّهة للطفل بناحيتين: 1_ موضوع القصة/ 2_ السلسلة.

فالمقدمة في هذه المدونة لا تخرج عن الإطار الموضوعي للمتن الحكائي، كما أنها تتكرر في جميع قصص السلسلة، مثل سلسلة (من أعلام الجزائر في العصر الحديث) " لقد عانت الجزائر كثيرا من التحرشات الخارجية ومن الغزاة الذين احتلوها طمعا في استنزاف خيراتها واستعباد سكانها الأحرار، وباختصار كان هدفهم ضم البلاد إليهم لتصير جزءا من الإمبراطوريات التي كانوا يحلمون ببنائها ".[3]

المقدمات في قصص الطفل فاتحة توجيهية وتحفيزية تدفع الطفل إلى كشف ما تختزنه من معارف وقضايا وإشكالات متعلقة بنصه.

---

[1]– عبد الحفيظ شقال، خير الدين بربروس (قائد البحرية)، مؤسسة أسامة للنشر والإشهار والتوزيع، الجزائر، د ط، 2015، ص ص 7_8.

[2]– عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2000، ص37.

[3]– سليمة كبير، فرانز فانون (المفكر الغائص في أعماق الثورة الجزائرية)، ص3.

لا يتوقف المناص في القصص التّاريخية عند هذا الحد بل تتخللها مناصات أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها كالخواتم وقائمة المصادر والمراجع، بالإضافة إلى الفهرسة، وعلى الغلاف الخلفي للقصة توجد الإصدارات الخاصة بالسلسلة أو المؤلف.

لقد لقي هذا النوع من التناص (المناص) فضاء واسعا له في قصص الأطفال، لأنه بالدرجة الأولى علامات إشارية ودلالية تحيل القارئ الصغير على العتبات الأساسية في قصته.

الفصل الثانـي:

التمثل الأخلاقي والإيديولوجي في القصص التّاريخية

المبحث الأول: صناعة التّاريخ: البحث في بنية البطل بين الفرد والجماعة

1- مفهوم البطل والبطولة.

2- البطولة الفردية.

_ المرأة /البطل.

_ الطفل /البطل

3- البطولة الجماعية.

المبحث الثاني: حضور الفعل الأخلاقي في القصص التّاريخية.

المبحث الثالث: البنية الإيديولوجية في القصص التّاريخية.

1_ اللّغة والإيديولوجيا

2_ الذاكرة كموجه لبناء الهوية.

المبحث الأول: صناعة التّاريخ: البحث في بنية البطل بين الفرد والجماعة

1_مفهوم البطل والبطولة:

تشكل البطولة واحدة من أهم المقولات الأساسية التي تبدأ بالتغلغل في عقل الإنسان منذ طفولته، فهي حاجة اجتماعية وثقافية، فالبطل في الوعي الجمعي يرتبط بجملة من الصفات والسمات التي تؤهله ليمثل القدرة البشرية في أسمى معانيها، إنه البارز والمتميز والحامل للقيم الأخلاقية والإنسانية.

إن الجماعة البشرية لا تكترث بالحقيقة الواقعية والتّاريخية للبطل، بقدر ما تهتم بصياغتها وفقا لتصوراتها الفنية والجمالية، فتجردها من عيوبها الإنسانية وتجمل صورتها في نظر متلقيها.

وإذا استجلينا معنى البطل في المعاجم العربية من الناحية اللّغوية، لوجدنا أن معنى البطل يتمحور حول الشجاعة والبسالة، يقول "**ابن منظور**" "البطل: الشجاع (...) ورجل بطل بيّن البطالة والبطولة شجاع تبطل جراحته فلا يكترث بها، ولا تبطل نجاعته، وقيل: إنما سمي بطلا لأنه يبطل العظائم بسيفه فيبهجها " [1]، أما "**الزبيدي**" في قاموسه "**تاج العروس**" فيقول: " وقيل للشجاع المتعرض للموت بطل: تصورا لبطلان دمه " [2]، "**فالزبيدي**" ربط البطل بالشجاعة والموت، ونفس المعنى نجده في "**معجم الوسيط**" " بطل_بطولة: شجُع واستبسل: فهو بطل (ج) أبطال".[3]

أما المعاجم الأجنبية فتعرف البطل كالآتي:

" Héro: n.m 1. Personnage légendaire auquel on prête un courage et des exploits remarquables. 2. celui qui se distingue par ses exploits, son courage. 3. homme digne de gloire pour son génie etc. les héros de la

[1]– ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، ج 1، ص432.

[2]– محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس، ج 28، تحقيق: محمد محمد الطناحي، وزارة الإعلام، الكويت، د ط، 1993، ص90.

[3]– مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 2004، ص61.

science. 4.personnage principal d'une œuvre…etc. le héros du jour, celui qui occupe le premier rang de l'actualité [*]" [(1)]

"Héro :Person admired for bravery or other good qualities. 2.main male character in a story, play, etc.3. heroicadj of heroes, very brave.. heroically, heroics: talk or behavior that is too brave or dramatic.. heoine: female hero[**] " [(2)]

أما دائرة المعارف الأمريكية فقد عرفت البطولة انطلاقا من المفهوم الإغريقي للبطل الذي يتصل بالإله، ثم انتقلت إلى تقديم مفهوم البطل في التّاريخ كقيصر والإسكندر وكولومبس ونابليون، وهم يقترنون عادة بما يسمى التصور البطولي للتّاريخ، أما في الاستعمال الأدبي المعاصر، فيشير مصطلح البطل إلى الشخصية الرئيسية في أي عمل أدبي كالقصة والمسرحية والرواية.[(3)]

يتجلى مفهوم البطل في المعاجم العربية، ضمن مفاهيم لغوية بسيطة على عكس المعاجم الأجنبية التي سعت إلى ربط البطل بالأدب والتّاريخ، فأول صورة للبطل في الآداب العالمية هي الصورة الأسطورية حين كان يضفي على البطل صفات القداسة والألوهية، وغالبا ما كان يتعامل مع كائنات متوحشة وغريبة، فأسطورة البطل حسب "**يونج**" "**Jung**" " تشير إلى ذلك الإنسان القوي أو الإنسان الإله الذي يقهر الشر الذي يتجسد في شكل التنانين والحيات والمسوخ والعفاريت

[*]تدل كلمة (بطل) في اللّغة الفرنسية على الشخصية الأسطورية التي تعرف بالشجاعة والإنجازات الرائعة، 2_ البطل الذي يتميز بمآثره وشجاعته، 3_ الرجل الذي يستحق المجد لعبقريته...إلخ، 4_ الشخصية الرئيسية في عمل ما، بطل اليوم وهو الذي يتصدر أخبار اليوم.

[1] – le Robert, Dictionnaire De Français, Éditions le Robert, , Paris, France,2005, p209.

[**]أما معنى كلمة (بطل) في اللّغة الإنجليزية، فيدل على شخص محبوب لشجاعته أو لصفات إيجابية أخرى، 2_ شخصية أساسية في قصة، مسرحية...إلخ، 3_ بطولي، صفة الأبطال، شجاع جدا...بطولي، البطولات: حديث أو تصرف جد شجاع أو دراماتيكي...هيروين: بطلة البطولة: شجاعة كبيرة جدا.

[2] – Oxford Learner's pocket Dictionnary, P 202.

[3]– محمد أبو الفتوح محمد العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية (عنترة بين شداد نموذجا)، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2001، ص3، بتصرف.

وما إلى ذلك، كما أن أسطورة البطل تشير إلى ذلك الإنسان القوي الشجاع الذي ينقذ شعبه من الدمار أو الموت ".[1]

فهذه الأساطير تعبير قولي عن طقوس مارسها الإنسان قديما، ويتميز البطل فيها بالموضوعية، يصور ذات الإنسان ويعبر عن وعي الجماعة ونظام حياتها.

كما تتجلى صورة البطل في الملحمة التي تعرف بأنها قصة شعرية طويلة مليئة بالأحداث أو حكاية بطولية تعنى بالمجالات التّاريخية والقومية، وتخبر عن حركة الشعوب والقبائل وتقص أعمال ومنجزات أحد الأبطال، الذي يمثل النموذج الإنساني يحتذي به بفعل حياته وسلوكه فالبطل الملحمي " إنسان، ومع هذه الإنسانية، ومع وضوح ملامحه، فإنه لا يعتبر فردا محدودا بذاته الخاصة، وذلك لأنه المثال الذي ابتدعه وجدان الجماعة ليكون نموذجا لكل فرد من أفرادها ومن ثم فإنه يعتبر جماع فضائلها، والمحقق لأمالها ورغباتها ".[2]

أما الفرق بين البطل الملحمي والبطل التراجيدي أن الأول يعتمد على فكره وقوته، بالإضافة إلى مساعدة الآلهة له، فلا يتعقبه خطأ وقع فيه، أو قام به غيره، وهو دائما منتصر في النهاية على عكس البطل التراجيدي الذي لا تتدخل الآلهة في أفعاله، وتكون نهايته دائما مأسوية. [3]

وبقيت صورة البطل في الآداب الإنسانية تتغير وتتخذ لنفسها تشكلات مختلفة حسب الجنس الأدبي والمجتمع الذي ولد فيه، كالحكاية الشعبية والخرافية والقصة البطولية والرواية والمسرحية ...وغير ذلك.

ورغم هذا النقص الذي اعترى المعاجم العربية في مدلول هذه الكلمة، فإن هذا لا يوحي بعدم معرفة العرب للبطولة " وإنما عرفوا البطولة الواقعية بطولة يرتفع فيها صاحبها عن الأشخاص العاديين من حوله بقوته وبسالته وإقدامه وجرأته وتغلبه على أقرانه، وهو منهم، ومن ذات أنفسهم لا

---

[1]– كارم محمود عزيز، البطولة والبطل في أسفار المقرا (العهد القديم): دراسة فولكلورية مقارنة (البطل الشعبي)، ج1، مكتبة النافذة، د ب، ط 1، 2006، ص47.

[2]– المرجع نفسه، ج 1، ص51.

[3]– المرجع نفسه، ج 1، ص52، بتصرف.

من سلالة الآلهة وأنصاف الآلهة " [1]، كما هو سائد في الثقافة الإغريقية، فالعرب غرسوا معنى البطولة في نفوس أبنائهم من خلال قصص البطولات الفروسية التي اشتهروا بها، فكانت هذه القصص بمثابة مبادئ يتلقاها أبناء العرب عن البطولة.

أما من الناحية الاصطلاحية فإن البطل في "**معجم المصطلحات الأدبية**" " إنسان يحاكي الآلهة في بسالتها وقدراتها الفائقة وفعلها للخير وأصبح محاطا بالتبجيل والتقديس، وبعد ذلك أصبح البطل زعيما محاربا له قوة خارقة ومقدرة وشجاعة، ثم أصبح كائنا خالدا، نصف إله وعلى طول قرون متعددة كان البطل يعتبر رجلا يتصف بالبسالة الجسدية والمعنوية ويحيطه الإعجاب لشجاعته وأعماله النبيلة ".[2]

يستند هذا التعريف في تقديمه لمفهوم البطل إلى الثقافة الإغريقية.

ويعرف كذلك بأنه " الشخصية الرئيسية في حكاية أو ملحمة من النوع المعروف بالأدب البطولي، كما أنه القائد القوي الملهم الذي يستطيع تحديد مسار التّاريخ، ويشير مصطلح البطل أيضا إلى الأشخاص الذين اشتهروا بإنجازاتهم الرائعة أو بصفاتهم النبيلة ".[3]

يرتبط مفهوم البطل في هذا التعريف الاصطلاحي بالسياقين الأدبي (الملحمة/الحكاية)، والتاريخي كما أنه يزاوج بين صورة البطل الخيالية الجمالية والتّاريخية الواقعية.

وفي نفس السياق يعرف "**المعجم الفلسفي**" "**لجميل صليبا**" البطل بأنه " الشجاع سمي بطلا لأنه يبطل الأقران، وهو عند اليونان نصف إله يقوم بأفعال خارقة للعادة ويتصف بشجاعة فوق طوق البشر والبطل أيضا هو الشخص الأول في الروايات الأدبية والأول في المباريات الرياضية والمغامرات المحفوفة بالمخاطر والبطولة (Héroisme) صفة البطل: وهي الشجاعة والسماحة والإقدام والتقحم في الأمور العظام ورباطة الجأش وصلابة العود وشدة الخلق واحتقار الموت والجود بالنفس في سبيل الحق".[4]

---

[1]– شوقي ضيف، البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 2، د س، ص13.

[2]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص69.

[3]– محمود كارم عزيز، البطولة والبطل في أسفار المقرا (العهد القديم): دراسة فولكلورية مقارنة (البطل الشعبي)، ج 1، ص33.

[4]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، ص212.

وقد اقترنت البطولة عند الفلاسفة والمفكرين بالعظمة والرجال العظماء من مثل قول الفيلسوف "**توماس كارليل**" "**Thomas Carlyle**" في كتابه "**الأبطال**" " إذ في اعتقادي أن التاريخ العام _ تاريخ ما أحدث الإنسان في هذا العالم _ إنما هو تاريخ من ظهر في الدنيا من العظماء فهم الأئمة وهم المكيفون للأمور، وهم الأسوة والقدرة وهم المبدعون لكل ما وفق إليه أهل الدنيا وكل ما بلغه العالم وكل ما تراه قائما في هذا الوجود كاملا متقنا، فاعلم أنه نتيجة أفكار أولئك العظماء الذين اصطفاهم الله وأرسلهم إلى الناس ليؤدي كل ما ناطته به القدرة الإلهية من الخير فروح تاريخ العالم إنما هو تاريخ أولئك الفحول ".[1]

فالبطولة عند "**توماس كارليل**" "**Thomas Carlyle**" تكتسب أهميتها من عدة زوايا فالأبطال بالنسبة له هم صانعو التّاريخ تتميز أعمالهم بالعظمة والدقة والتفاني، وهم محاطون بالعناية الإلهية اصطفاهم الله دون سائر البشر لتبليغ رسالات معينة وبذلك يصيرون القدوة والأسوة لغيرهم، فهم جوهر وعقل التّاريخ الإنساني، ويقدم لنا الكاتب في كتابه "**الأبطال**" نماذج من شخصيات بطولية من الواقع الإنساني.

2_البطولة الفردية:

اقترن التّاريخ بأسماء خالدة بقيت عالقة في أذهان عامة الناس، وارتبطت إنجازاتهم بأمم وشعوب تنتمي لها، فإذا ما تحدثنا عن تاريخ أوروبا لاستذكرنا شخصيات بارزة **كهتلر ونابليون ولينين**، وفي العالم العربي تستدعينا شخصية **جمال عبد الناصر**، **والخطابي والعربي بن مهيدي**، إن بروز هؤلاء الأعلام لدلالة على أن التّاريخ بحاجة إليهم لقيادة المجتمع والتخطيط له، وطرح أهم الأفكار في سبيل تقدمه، لكن المقابل لا معنى للفرد بدون مجتمع يوفر له الظروف المناسبة لتحقيق ديناميكية، فالبطل حسب هذه النظرة هو نتيجة حتمية للقوى الفاعلة في المجتمع.

ونحن في هذه المعالجة ننصرف لعرض وجهة نظر كلا الاتجاهين (الاتجاه الفردي والاتجاه الجماعي) والتطرق إلى أهم آلياتهما ومبادئهما ومدى تجليهما في المدونة المدروسة.

[1]– توماس كارليل، الأبطال، تر: محمد السباعي، المطبعة المصرية بالأزهر، مصر، ط 3، 1930، ص1.

تمتد جذور نظرية (البطل/الفرد) إلى عهود قديمة حينما كان ينظر إلى الأبطال على أنهم يمتلكون قدرات خارقة وقوى خفية تمكنهم من الخلاص، بل تمتد إلى تقرير مصير شعبهم وأمتهم فصاروا قدوة ومثالا يحتذى بهم باعتبارهم كائنات سامية ومتفردة.

إنّ " معظم الحضارات الشرقية القديمة كانت أميل إلى الاعتقاد بدور البطل الحاسم في صنع التّاريخ، فهكذا كان يرى المصريون في ملكهم الإله، وهكذا يرى أقرانهم من أهل الحضارات الشرقية القديمة والهند وفارس وبابل في ملوكهم، وانتقلت هذه الروح المحبة لصنع البطولة في الحكام والقادة العسكريين إلى الحضارة اليونانية التي قدمت لنا صورا عديدة للإيمان بدور البطل بلغت حد التقديس والعبادة والتأليه للأبطال".[1]

فهذه النظرية (نظرية الرجل العظيم) تفترض بأن التغيرات الجوهرية التي تمس المجتمعات هي نتيجة الأبطال والعظماء الذين ينجبهم التاريخ في فترة من فتراته، ومن أشهر القائلين بهذه النظرية "**ثوكيديس**" "**Thucydides**" " وفيها يوضح الدور الذي يلعبه الأبطال في صنع التّاريخ لأن أعمال الأبطال من ملوك وقادة وشجاعتهم هي التي صنعت التّاريخ ".[2]

ويتبنى "**بلوتارك**" "**Plutarque**" نظرية "**توكيديس**" "**Thucydides**" في أولوية الفرد البطل على الجماعة فقد عمد " إلى تحليل وتمجيد الشخصيات التي شاركت في صنع التّاريخ للعالم".[3]

هذه الفكرة يتردد صداها كثيرا في مواضيع أدب الطفل سواء في قصصهم أو مسرحياتهم أو رسومهم المتحركة أو ألعابهم، حيث يتبنى هذا الاتجاه أغلب كتّاب أدب الطفل، لأن الشخصية هي المحور الرئيسي الذي يدور حوله أي عمل إبداعي موجه للطفل، فالقارئ الصغير تهمه الشخصية وتجذبه أكثر من الحدث بوصفها بطلة تجسد مفهوم البطولة عنده.

---

[1]– مصطفى النشار، فلسفة التاريخ، ص53.

[2]– أنور محمود زناتي، علم التاريخ واتجاهات تفسيره، ص88.

[3]– المرجع نفسه، ص 89.

فقد أقترن هذا المفهوم بطفولة العقل البشري من خلال الحكايات والقصص في هيئتها الشفوية إلى يومنا هذا، فقد اختلفت صور البطولة والأبطال باختلاف الأزمنة والبيئات والآداب حيث تشكل هذه العناصر الظروف المتاحة لصنع الشخصية / البطل، كما تتغير معها المهمة المنوطة لها بتغير أحوال الناس وما يجري حوله من أحداث تتعلق بقضايا المجتمع أو السياسة أو الحرب، وهذا ما طرأ على الشخصية / البطل الموجّهة للطفل، حيث أصبح الأطفال مولعين بأبطال زمانهم " كأبطال الرياضة مثلا ونجوم السينما والمغامرين ومتسلقي قمم الجبال ورواد الفضاء وغيرهم، وقد احتل هؤلاء الأبطال الجدد مركزا مرموقا في المجتمعات الحديثة، ورسموا رسما دقيقا جعل الفتيان والأولاد الصغار يأخذون بهم ويتقمصون شخصياتهم ويتتبعون أخبارهم، بل إنهم كثيرا ما يمزجون بينهم وبين الأبطال التقليديين في مخيلتهم وانفعالاتهم ".[1]

إن بروز شخصية (البطل / الفرد) في أدب الطفل وخصوصا قصصه يحيلنا إلى معرفة موقع البطل /الفرد في المجموعة القصصية التّاريخية الموجّهة للمتلقي الصغير، ونلمس كبداية وكدلالة على تجلي هذه الفكرة في (العنوان) الذي يتصدر غلاف القصة، ويكون بمثابة القراءة الأولى للخطاب القصصي وبه يعبر الطفل إلى داخل المتن الحكائي.

فالمتصفح لهذه القصص يلمس بروز إسم وصورة الشخصية البطلة في كثير من النماذج لكن ليس معنى هذا أن نحكم حكما مباشرا دون التوغل داخل المتن القصصي، وإن كان المتلقي الصغير قد يصدر حكما مباشرا ويعين من خلال العنوان أهم شخصية في القصة.

تعبر البطولة الفردية في القصص التّاريخية عن سيرة مختصرة لأحد أبطال التّاريخ سواء كان من أبطال الجزائر أو من غيرها، حيث تتجسد هذه البطولة في ترجمة حياة الشخصية الرئيسية بداية من مولدها (مولد البطل) إلى غاية وفاتها، وذلك وفق الترتيب الزمني الخطي لحياتها فالشخصية البطلة لا تعبر عن ذات واحدة موحدة، وإنما تتكامل ذوات مختلفة ومتتالية لبناء الإنسان في صورة منسجمة (ذات الطفل، ذات الشاب...)، فكل ذات من هذه الذوات تتسم

[1]– عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة (دراسة في أدب الأطفال)، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، د ب، د ط، د س، ص104.

بمميزات وخصائص وتغيرات تطرأ عليها تبعا للظروف التي تمر بها، واستنادا إلى خصوصية كل مرحلة من مراحل الحياة.

والقاعدة الصحيحة لتقديم الشخصية البطلة هو ترتيب الأمور وفق خط زمني منطقي واعتماد مفردات تحدد للطفل العمر الزمني للشخصية، وما رافق كل مرحلة من أحداث وتغيرت تمس شخصية البطل وتتوافق مع طبيعة الحياة المجسدة في تلك الفترة، يقول الكاتب "**رشيد أوزاني**" عن البطل (الأمير عبد القادر) " نشأ الطفل عبد القادر في أجواء مباركة فتعلم القرآن الكريم في هذه البقعة الطيبة، وأخذ المعارف الأولى في اللّغة والدين على والده الشيخ محي الدين واستثمر بقية وقته في ركوب الخيل وتعلم الفروسية وفنون القتال " [1]، وعن (محمد بوضياف) يقول الكاتب "**رابح لونيسي**" "التحق الطفل محمد بوضياف بالكّتاب لحفظ القرآن والتشبع بقيمه مثل أغلب أطفال العائلات الجزائرية آنذاك، ثم دخل المدرسة الابتدائية الفرنسية بمدينة بوسعادة أين لاحظ عنصرية المعلم الفرنسي ضد الأطفال الجزائريين، وتوقف الطفل عن الدراسة في السنة الخامسة تكميلي بسبب فقر عائلته والعراقيل التي كانت الإدارة الفرنسية تضعها في وجه التلاميذ الجزائريين الذين تبدو عليهم بوادر الروح الوطنية والدينية " [2]، ويضيف الكاتب "**رابح لونيسي**" " التحق محمد بوضياف بالحياة العملية وهو شاب يافع، اضطر للسفر والإشتغال بعيدا عن أسرته لمساعدتها ماديا، فاشتغل كموظف في مصلحة الضرائب بجيجل لينتقل بعدها إلى برج بوعريريج، فاحتك بجزائريين آخرين يشترك معهم في الدّين واللّغة والعادات والتقاليد (...) وفي عام 1943 والحرب العالمية الثانية في أوجها استدعي الشاب محمد بوضياف لأداء الخدمة العسكرية الإجبارية في الجيش الفرنسي ".[3]

لكن أحيانا يتم استباق الأحداث من قبل الكتّاب، حيث تقترن الشواهد السردية بملفوظات خطابية تحيل على اكتمال الكفاءة عند البطل منذ البداية مثل المقطع السردي التالي من قصة

[1]– رشيد أوزاني، الأمير عبد القادر الجزائري، ص3.

[2]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، ص5 .

[3]– المرجع نفسه، ص6.

(علي لابوانت) "**إيمان قادري**" " في الرابع عشر (14) ماي عام ألف وتسعمائة وثلاثين ميلادي (1930) وبالضبط في مدينة مليانة بعين الدفلى، ولد بطل شهم ومخلص لوطنه اسمه علي عمارا المدعو علي لابوانت ".[1]

تدل عبارة (بطل شهم ومخلص لوطنه) على نوع من التناقض والتنبؤ بمصير الشخصية فكيف يكون الإنسان لحظة ولادته بطل وشهم ومحب لوطنه، فالكاتبة "**إيمان قادري**" أصدرت حكما مسبقا عن شخصية (علي لابوانت)، وفي قصة أخرى "**لرابح لونيسي**" يستوقفنا تناقضا أخر بين مفردة (الشهيد) الدالة على الموت والفناء و(طفل) الدالة على بداية الحياة " ولد الشهيد عميروش آيت حمودة يوم 31 أكتوبر 1926، بتسافت أقمون قرب عين الحمام بجبال جرجرة الشامخة " [2] ونفس المفارقة في قصة (مراد ديدوش _الشجاع الهادئ) " ولد الشهيد ديدوش مراد عام 1927 بمدينة الجزائر ".[3]

إنّ هذه العبارة قد توقع الطفل في مغالطة دلالية لجمعها بين حالتين متناقضتين (ولد/الشهيد)، أي الولادة الدالة على الحياة، والشهيد الدال على الموت.

وقد سادت في النصوص القصصية صورة البطولة الفردية من خلال إبراز دور الفرد في صنع الحدث، وتأثيره على الجموع، وفي هذا المقام نستحضر البطل (الأمير عبد القادر)، حيث اختاره الشعب الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي، فقد رأوا فيه الشجاعة والقدرة الفذة على تجاوز الصعاب، فبقيت عيون الجزائريين تترقب أفعال الأمير البطل، لأنها كانت تعيش تحت وطأة الاستعمار، ولم تجد حلا لهذه الأزمة، نستشهد بالمقطع السردي التالي من قصة "تاريخ الجزائر (الأمير عبد القادر)" " اعلموا معاشر العرب والبربر بأنه قد جرت مبايعتي من العلماء والأشراف والأعيان هنا في معسكر وصرت أميرا عليكم ومتكفلا بإقامة الحدود الشرعية وقد قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه آملا أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين ورفع النزاع والخصام

[1]– إيمان قادري، علي لابوانت، ص7.

[2]– رابح لونيسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، ص5.

[3]– رابح لونيسي، مراد ديدوش (الشجاع الهادئ)، ص5.

بينهم، وقد حملت راية الجهاد لحماية البلاد من العدو، فبايعوني بيعة يعز الله بها الإسلام ويخذل بها الفجّار اللّئام ".[1]

إن هذه الشخصية البطولية منبثقة من المجتمع حيث يعتبرها نقطة تحول في مساره عند ظهور الأزمات، فالفرد جزء من المجتمع يتفاعل معه ويتأثر به ويؤثر فيه، فالمجتمع يحتاج إلى هذا الفرد ليمنحه الأسباب والدوافع الكاملة للتحرر من العقبات قد تزعزع استقراره، تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس) على لسان الجدة " الجدة: لقد طاب المقام للعلاّمة (عبد الحميد بن باديس) فيها وودّ أن يقيم هناك، لكن ما إن مضت ثلاثة أشهر على إقامته في رحاب المدينة المنورة، حتى نصحه أحد الشيوخ المقربين إليه بالرجوع إلى الجزائر قائلا له: إن الجزائر في أمس الحاجة إليك وإلى أمثالك من الرجال الغيورين على وطنهم ودينهم، عد إليها فإنها تنتظرك".[2]

في هذه الحالة يظهر دور الفردانية، حيث يعتبرها الجمهور العتبة التي يمر من خلالها للخروج من الاضطرابات، ففي هذه الحالة الحدث أو البيئة هما اللّذان يصنعان البطل الفرد كما يرى "**هوك**" "**Hooke**" " أن الناس عادة ما يتطلعون في عصور الأزمات السياسية و الاجتماعية إلى من ينقذهم، فحينما يتطلب الأمر فعل شيء سريع يتزايد اهتمام الناس بالبطل، ومهما كانت ألوانهم السياسية أو انتماءاتهم الحزبية، فإن الأمل في حل الأزمة مرتبط ومقترن بالأمل في ظهور زعامة قوية قادرة على معالجة المصاعب والأخطار".[3]

ونفس الموقف تمثله قصة (تاريخ الجزائر _اتفاقيات ايفيان_) عند حديثها عن شخصية ديغول وتبنيه لمقاليد الحكم في الجزائر " سيدي ديغول، أنت أملنا الوحيد، إن الشعب الفرنسي كله بحاجة إليك، سنرشحك لتكون الحاكم ولن يرفض أحد، فأنت رمز وطني ".[4]

---

[1]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (الأمير عبد القادر)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص7.

[2]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص36.

[3]– مصطفى النشار، فلسفة التاريخ، ص45.

[4]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (اتفاقيات إيفيان)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص16.

فاختيار البطل يكون ضمن شروط معينة، فالأبطال هم الذين يقومون بدفع عجلة التّاريخ وذلك بالتفاعل مع الأحداث لأنهم لم يخلقوها وإنما وجدت نتيجة الواقع، وكانوا هم الإرادة الكاملة الخفيّة في المجتمع والتي تتحقق عن طريق الفعل الصادر عن أفكارهم ورؤاهم " كانت الجزائر عند ميلاد بوعمامة تعاني ويلات الاستعمار الفرنسي الذي كان يتأهب لمد نفوذه على الجنوب بقوة الحديد والنار المتمثلة في الحكم العسكري مما أثار همم الشاب بوعمامة فتأهب لمواجهة المستدمر"[1]، فالبطل حسب "**هيجل**" "**Hegel**" " يظهر ليعبر عن روح الشعب الذي يولد فيه ويعده إجراء من الروح المطلق الذي هو غاية التّاريخ".[2]

ونلمس كذلك نمط البطولة الفردية في القصص التّاريخية من خلال الصياغة التعبيرية التي يعتمدها الكتّاب أثناء السرد، فمن خلال القراءة المتكررة للنصوص القصصية يتبين لنا طغيان الضمير الغائب في المتن الحكائي والذي يدل على الافتخار والاعتزاز والتمجيد لذات معينة، يقول الكاتب "**رابح لونيسي**" في وصف شخصية مصالي الحاج وأعمالها " إن هذه المواقف الثورية لمصالي الحاج جعلت منه أول داعية للاستقلال الوطني في القرن 20م، فيستحق بذلك لقب (رائد الوطنية الجزائرية) وكيف لا يلقب بذلك وهو الذي ضحى بالنفس والنفيس من أجل نشر فكرة الاستقلال والوطنية في صفوف الشعب الجزائري، وربى شبابا وحضرهم للعمل المسلح من أجل تحرير الوطن، وقد أينعت الثمار التي غرسها باندلاع الثورة في ليلة أول نوفمبر 1954 ".[3]

وفي قصة أخرى "**لرابح لونيسي**" يقول عن البطل مراد ديدوش " وفي صباح 18 جانفي 1955 انتقل ديدوش مراد على رأس مجموعة تتكون من 17 مجاهدا لتعريف الشعب بحقيقة الثورة، وعندما وصل إلى وادي بوكركر اكتشف الجيش الاستعماري المجموعة الصغيرة فحاصرها (...) فلم يبق أمام الشهيد ورفقائه إلاّ الاستسلام، إلّا أن ديدوش مراد قال لهم: إننا إذا استسلمنا

[1]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص5.

[2]– مفيد الزيدي، المدخل إلى فلسفة التاريخ، ص8.

[3]– رابح لونيسي، مصالي الحاج (رائد الوطنية)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2004، ص14.

نكون قد حطمنا معنويات الشعب وأظهرنا أنفسنا ضعفاء، فعلينا بالجهاد والصمود والثبات، فإما النصر أو الشهادة".[1]

من خلال هذه القرائن النصية نرى أن صورة البطل مشحونة بثراء دلالي ومحمولات معرفية تؤولها ألفاظ مقترنة بالجهاد والاستشهاد (ضحى بالنفس، الشهيد، علينا بالجهاد، النصر، الشهادة القدوة)، مما يعني هذا ارتباط صورة البطل بالجانب الروحي أو الديني، ومن دعاة هذا الاتجاه "**توماس كارليل**" "**Thomas Carlyle**" الذي يرى أن مسيرة التّاريخ البشري والتغيرات الحضارية والتحولات التي تشهدها المجتمعات في تقدمها واندثارها مرهون بفعالية الأبطال، الذين يرسمون الطريق ويقدرونه نحو الهدف المنشود، تقول الكاتبة "**إيمان قادري**" عن (البطل عميروش) " كان مؤتمر الصومام بمثابة روح ثانية لثورة نوفمبر (...) وقد عايش عميروش هذا الحدث التّاريخي الهام، بصفته قائدا للولاية الثالثة (منطقة القبائل)، حيث أوكلت إليه مهمات عظيمة كتوفير الظروف الأمنية اللّازمة وكان من بين المبلغين لقرارات هذا المؤتمر الذي خدم الثورة الجزائرية".[2]

فالتّاريخ بهذا المعنى يصبح ذلك التجاوب بين البطل والمجتمع لأن البطل بما يملكه من قدرات استثنائية وملكات الإبداع والوعي، تمكنه من تفجير القوى الكامنة في المجتمع، يرى "**هيجل**" "**Hegel**" أن "البطل (...) لا يفعل حقيقة إلّا ما كان ينبغي أن يفعله تحقيقا للإرادة الكليّة للتاريخ إن ثمة لحظة تتوافق فيها المصلحة والرغبة والطموح الذاتي للبطل مع الإمكانات الداخلية للأحداث التّاريخية (الروح الكليّة)، وهو يساهم بفعله وبمجهوداته الذاتية في تحقيق هذه الإمكانيات وإظهارها للوجود الفعلي فثمة توافق إذن بين فعل هذا الفرد البطل، وبين الرغبة الكليّة للشعب في عصره، وهذا الفعل للبطل وتلك الرغبة الشعبية في عصره إنما فيهما وبهما يتحقق التطور التّاريخي المنشود".[3]

[1]– رابح لونيسي، مراد ديدوش (الشجاع الهادئ)، ص21.

[2]– إيمان قادري، العقيد عميروش، ص14.

[3]– مصطفى النشار، فلسفة التاريخ، ص ص51_52.

إن صورة البطل من وجهة نظر "**توماس كارليل**" "**Thomas Carlyle**" لم تقتصر على مفهوم محدد، وإنما وسعت مجالاتها، فالبطل ليس هو صانع التّاريخ فقط، ولا يقتصر على الزعماء السياسيين أو القادة العسكريين، وإنما تتجلى صورته في البطل الكاتب، الشاعر، الرسول وغيرهم من العظماء والعباقرة، ويبدو كذلك أن التفسير التّاريخي للأبطال عند هذا الفيلسوف، يقوم على أساس ديني كما سبق وذكرنا فالأبطال مختارون من عند الله، فهو الذي اصطفاهم ليؤدون رسالاته.

ونلحظ هذا الجانب في قصة (عام الفيل)، يقول الكاتب "**محمد عبد الحفيظ**" " ولد النبي محمد بن عبد الله بن عبد المطلب بن هاشم_صلى الله عليه وسلم_ عام الفيل، ورأت أمه يوم مولده كأن نورا خرج منها، فأضاء ما بين السموات والأرض، لقد كان لميلاد النبي _صلى الله عليه وسلم_ أثار ظهرت في كل الدنيا، فقد انطفأت النيران التي كان يعبدها أهل بلاد فارس، كما تهدمت الأعمدة في قصر قيصر ملك الروم، مالت الأصنام حول الكعبة وسقطت متهدمة، سجدت كل الخلائق لله شكرا على ميلاد النبي في يوم ميلاده ".[1]

إن (البطل_ الفرد) من المنظور الإسلامي منتقى من طرف الله ورسوله ملتزم في قيادته بإتباع خطى المدرسة النبوية وتعاليم الدّين الإسلامي، نتقصى ذلك في قصة (سعد بن أبي وقاص) "توجه سعد على رأس جيش المسلمين إلى العراق لمواجهة الفرس في معركة القادسية، كان يقود جيش الفرس قائد مشهور اسمه رستم، فأرسل إليه سعد نفرا من أصحابه يدعونه إلى الإسلام، فقال لهم رستم: ما الذي جاء بكم؟ فقال له واحد منهم: إن الله ابتعثنا ليخرج من يشاء من خلقه عن عبادة الأوثان إلى عبادة الله وحده، ومن جور الحكام إلى عدل الإسلام (...) فمن قبل منا ذلك تركناه، ومن قاتلنا قاتلناه " [2]، فالطاعة التي يمارسها شعبه هي مستمدة من طاعته شخصيا لله ورسوله.

[1]– محمد عبد الحفيظ، عام الفيل، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2014، ص12.

[2]– أحمد فريطس ومحمد الفاضل سليمان، سعد بن أبي وقاص، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، د س، ص11.

وتدلنا الشواهد التّاريخية عن كثير من هذه المواقف التي اتبعها الصحابة، يقول أبو بكر عند تسلمه للقيادة والخلافة " أيها الناس إني قد وليت عليكم ولست بخيركم، إن أحسنت فأعينوني وإن أسأت فقوموني (...) أطيعوني ما أطعت الله ورسوله، فإذا عصيت الله ورسوله فلا طاعة لي عليكم" [1]، فالحكم حسب أبي بكر الصديق معادلة بين الحاكم والمحكوم، يشتركان في الاجتهاد والنقد والتقويم والرقابة الدائمة.

كما اقترن مفهوم البطل في الثقافة الإسلامية بمصطلحات دينية تحيل إلى مدلوله، وتجلي معناه (النبي، الصحابة، أمير المؤمنين، الخليفة...)، يقول "**أحمد فريطس**" في قصة (سعد بن أبي وقاص) " شارك سعد في الفتوحات الإسلامية التي قادها الخليفتان الراشدان: أبو بكر الصديق وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما، وفي خلافة عمر جمع الفرس جموعهم وعزموا على مواجهة المسلمين في المدينة المنورة، فقد عزم عمر أن يصدهم عما عزموا عليه، فجهز جيشا لمواجهتهم واستشار عددا من الصحابة في من يقود الجيش، وبعد لحظات من التفكير قال الصحابي الجليل عبد الرحمن بن عوف: قد وجدته يا أمير المؤمنين، فقال له عمر: ومن هو؟، فقال: إنه الأسد في براثنه، سعد بن أبي وقاص ".[2]

وقد تشرب أبطال القصص التّاريخية الموجّهة للطفل تعاليم الدّين الإسلامي لذا حملوا راية الإسلام، وكانت محصلة أفكارهم تدور حول الدعوة في سبيل الوطن والدّين، فنراهم يوجهون خطاباتهم و نقاشاتهم للشعب بنبرة الناصح والواعظ والداعي إلى تحقيق طموحات شعبه وآماله فشخصية ابن باديس غنية عن التعريف، فهو مجدد ومصلح، فقد ربّى أجيالا كانت وقودا للثورة الجزائر، تقول "**شريفة صالحي**" على لسان إحدى شخصياتها (الجدة) " لا تنسوا يا أبنائي أنه شن حربا على الأميّة والجهل وهو باعث الصحوة وقائد النهضة الجزائرية، كان يحب العلم ويؤمن به ونذر نفسه لطلبه ونشره وحارب البدع والخرافات، وحارب التجنيس والاندماج، وقاوم حركة التنصير

[1]– عماد الدّين خليل، حول القيادة والسلطة في التّاريخ الإسلامي، مكتبة النور، مصر، ط 1، 1985، ص15.

[2]– أحمد فريطس ومحمد الفاضل سليمان، سعد بن أبي وقاص، ص9.

وأخذ على عاتقه تربية الأجيال في المدارس، فأنار بصيرة آلاف من الشبان الجزائريين وكشف عن عقولهم غمامة الجهل ".[1]

فقد كانت طريقته في التربية هي توعية النشء بالفكرة الصحيحة، ويرافقه في هذا الدرب البشير الإبراهيمي، على نحو قول الكاتب "**رشيد أوزاني**" " عاد محمد البشير الإبراهيمي إلى الجزائر عام 1920 بعد رحلة علمية استغرقت ثماني سنوات، عاد وفي نفسه عزم على النهوض بشعبه، بنشر العلم والعناية بكل ما يحييه، وازداد عزما عندما اطلع على الجهود المثمرة التي قام بها الشيخ ابن باديس في قسنطينة في مجال التّعليم والتّوجيه والإرشاد في مدينة سطيف، وتحمّل أعباء التنقل إلى القرى والأرياف، داعيا إلى الصحوة بعد الغفلة وإلى اليقظة بعد الجمود وإلى مقاومة أسباب الجهل والتخلف وتوّج هذا النشاط الدؤوب بإنشاء مدرسة للشباب " [2]، فقد كان هؤلاء الأبطال يترقبون جهود ثمرتهم في مجال التربية والتعليم والدعوة.

_ المرأة /البطل:

لقد كانت العقلية العربية قديما تنسب البطولة والشجاعة للرجال دون النساء، فمثلما سبق وذكرنا مفهوم البطولة في المعاجم العربية (لسان العرب، تاج العروس، الوسيط)، فقد تمحور مفهومها حول الرجال والشجعان دون ذكر لمفردة (بطلة) التي تدل على الأنثى/ المرأة، وكذلك الشجاعة بل اكتفوا بالقول: شجاع متعرض للموت، وهذا دلالة على أن القوة والقتال والحرب متعلقا قديما بالرجال فقط يقول "**ابن منظور**" في "**لسان العرب**" " والشجعة من النساء: الجريئة على الرجال في كلامها وسلاطتها، وقال أبو زيد: سمعت الكلابيين يقولون: رجل شجاع ولا توصف به المرأة ".[3]

إنّ العرف الاجتماعي بالنسبة للعرب يجعل الشجاعة قيمة نموذجية مرتبطة بالذكورة فقط فنفي هذه الصفة (الشجاعة) عن المرأة يعلل بضعفها، وهذا التعليل ظاهري، لكن السبب الباطني لهذا النفي هو السيطرة الذكورية في المجتمع العربي، ومحاولة إلصاق القيم بالرجل دون المرأة.

---

[1]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس ص54.

[2]– رشيد أوزاني، الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، ص ص 4_5.

[3]– ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، ج 7، ص36.

فقد اقتصر دور المرأة في ساحات الوغى على الرثاء وبكاء الميت، وكانت تصحب إلى الحروب لتلهب النفوس وتؤثر في الأبطال " وكانت حماية النساء جزءا لا يتجزأ من شرفهم وعرضهم، ولعلّهم لذلك كانوا يصحبونهن معهم في الحروب حتى يلهبنهم حمية في القتال وحتى يشعلنهم بأناشيدهن وإثاراتهن وتهييجاتهن حماسة وبسالة ".[1]

وبعد مجيء الإسلام أعيد تشكيل العقلية العربية بما يتوافق مع الدعوة الجديدة، فقد كان الخطاب القرآني حول الجهاد موجه للذكر والأنثى، يقول تعالى: ﴿ **يا أيّها الّذين آمنوا مالكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثّاقلتم إلى الأرض أرضيتم بالحياة الدّنيا من الآخرة، فما متاع الحياة الدّنيا في الآخرة إلّا قليل** ﴾ [2]، وقوله أيضا ﴿ **ومن جاهد فإنّما يجاهد لنفسه، إنّ الله لغني عن العالمين**﴾[3] ، وأمثالها كثيرة في القرآن الكريم " وجميع ما فيها من خطاب أو وصف أو أمر أو نهي إنما جاء بصيغة العموم، ولم يختص بالذكور أبدا ".[4]

أما عن الأحاديث الشريفة " ففيها الكثير عن جهاد النساء واشتراكهن بالحرب، سواء كان الاشتراك بحمل السلاح، أو مداواة الجرحى أو نقل الماء والأمتعة أو إثارة حماس الرجال وتشجيعهم لينقضوا على العدو، من ذلك ما رواه أنس بن مالك _ رضي الله عنه _ قال: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يغزو بأم سليم ونسوة من الأنصار معه فيسقين الماء ويداوين الجرحى ".[5]

ومن النساء اللّواتي صنعهن الإسلام، الخنساء التي اشتهرت برثائها لأخيها وأبنائها الأربعة بعد الإسلام، وأيضا أسماء بنت أبي بكر الصديق " فقد شاركت في التنظيم السري الذي رسم عند هجرة المصطفى صلى الله عليه وسلم إلى المدينة المنورة " [6]، ونذكر في هذا المقام أيضا خولة

---

[1]– شوقي ضيف، البطولة في الشعر العربي، ص23.

[2]– سورة التوبة، الآية 38.

[3]– سورة العنكبوت، الآية 6.

[4]– محمد عمر الحابي، النساء شقائق الرجال، دار المكتبي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية د ط، د س، ص206.

[5]– المرجع نفسه، ص ص206_207.

[6]– المرجع نفسه، ص218.

بنت الأزور التي " كان لها الدور الأكبر في مجابهة الروم، وكان ذلك ضمن خطة سرية، فهي لا تحب الشهرة والرياء، إنما تريد أن تقاتل الأعداء لوجه الله تعالى ".[1]

والناظر للقصص التّاريخية الموجّهة للطفل يجد انزياحا شبه تام فيما يخص الحديث عن البطل / المرأة رغم ما عانته المرأة من ويلات الحروب، ورغم ما قدمت لنا الكتب التراثية حول جهاد المرأة في الإسلام، وما تقدمه الكتب التّاريخية حول بطلات الجزائر، إلّا أن أقلام كتّاب الطفل في الجزائر غيبّت وهمّشت هذه الفئة التي كان لها دور في بناء التّاريخ خصوصا الجزائري.

فمن الطبيعي أن تعاني المرأة من ويلات الاستعمار وتكابد عناء العيش والجهل والحرمان وقد كانت المرأة الجزائرية مكبلة بأسوار العادات البالية والتقاليد القديمة التي جعلت منها فردا من الدرجة الثانية في الأسرة والمجتمع ككل، تنحصر مهامها في تربية الأطفال والاهتمام بالبيت، لكن الظروف القاسية التي تمر بها كانت طريقا تتلمس من خلاله خطواتها الأولى نحو التحرر ومشاركة الرجل في بناء الأوطان.

وقد شهد التّاريخ على المرأة الجزائرية وبطولاتها منذ عهد قديم، ومن أبرز الأمثلة التي خلدّها تاريخ الجزائر (الكاهنة) " جلست الكاهنة على عرش الجزائر دون الرجال، كانت تدعى دهيا بنت ينفاق الشهيرة باسم الكاهنة، وكانت أميرة على جراوة من زناتة بجبل أوراس " [2]، ويقول فيها المؤرخ الجزائري "**مبارك الميلي**" " وكل من ينظر إلى التّاريخ بعين الحقيقة يراها درة في جيد تاريخ المرأة لما كانت عليه من حسن التدبير وشدة البأس وصدق الدفاع عن الوطن والثبات على المبدأ"[3] لكن قصص الأطفال في الجزائر تجاهلت بطولة هذه المرأة وما ورد عنها كان قليلا يقول عنها الكاتب "**بن يوسف عباس كبير**" في قصة (الكاهنة _ملكة الأوراس_) " كانت قبائل جراوة من أعظم قبائل البربر الرّحل ورعاة الجمال ومن أكثر القبائل التي تنتمي إلى الاتحادية البربرية الزناتية، وكانت تتزعمها امرأة قوية تمكنت من قيادة مقاومة عنيفة بإرادة حاسمة ومثالية

[1]– محمد عمر الحامي، النساء شقائق الرجال، ص220.

[2]– أنيسة بركات درار، نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985، ص10.

[3]– المرجع نفسه، ص11.

اسمها الكاهنة الملكة الشهيرة لمنطقة الأوراس " [1]، وأحيانا تصنف ضمن الشخصيات السردية لا كشخصية بطلة، تقول عنها قصة (تاريخ الجزائر _عقبة بن نافع_) "نعم امرأة ويسميها جنودنا بالكاهنة، نظرا لإدعائها الإطلاع على الغيب ".[2]

أما فيما يخص الثورات الشعبية التي خاضها الشعب الجزائري ضد العدو الفرنسي منذ سنة 1830، فقد مثلت البطلة لالا فاطمة انسومر كرمز تعبر عن روح السخط والكراهية ضد الاستعمار في ذلك الوقت، يقول الكاتب "**عبد العزيز بوشفيرات**" في قصة (فاطمة نسومر) " برزت امرأة شابة حرة لم تطق ما كان يجري بوطنها في أي جزء منه، فاطمة أنسومر وهي منحدرة من أصول جزائرية أرادت حياة المقاومة وأعلنتها حربا على العدو المحتل" [3]، وفي قصة أخرى تشيد بفضائل البطلة (فاطمة أنسومر) " كانت فاطمة نسومر تبث الخوف والذعر في قلوب الفرنسيين رغم أنها امرأة ".[4]

ويقر ميثاق الصومام بمشاركة المرأة الجزائرية في النضال ضد الاستعمار مند سنة 1830 إلى غاية الاستقلال " إننا نحيي بتأثر وإعجاب الشجاعة الثورية المتحمسة التي عبرت عنها الفتيات والنساء والزوجات والأمهات، وجميع أخواتنا المجاهدات اللّاتي تشاركن فعليا وبالسلاح أحيانا في النضال المقدس لتحرير الوطن، وكل واحد يعرف أن الجزائريات قد اشتركن عمليا عدة مرات في الانتفاضات العديدة والمتكررة التي جعلت الجزائر تنتصب منذ سنة 1830 ضد الاحتلال الفرنسي، والانفجارات الهامة التي قام بها سنة 1864 بمنطقة أولاد سيدي الشيخ بجنوب وهران والتي وقعت سنة 1871 بمنطقة القبائل، وسنة 1916 بالأوراس، وبمنطقة معسكر انفجارات خلدت إلى الأبد تلك الوطنية الملتهبة الحافزة لأقصى التضحيات التي عبرت عنها المرأة الجزائرية".[5]

---

[1]– بن يوسف عباس كبير، الكاهنة (ملكة الأوراس)، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2011، ص7.

[2]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (عقبة بن نافع)، ص60.

[3]– عبد العزيز بوشفيرات، فاطمة نسومر، ص12.

[4]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (المقاومة)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص6.

[5]– أنيسة بركات درار، نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، ص99.

فنموذج المرأة الجزائرية المجاهدة لم يتوقف عند حد لالة فاطمة انسومر، فقد كان لقيام ثورة نوفمبر قاعدة تأسيسية تدعو المرأة الجزائرية للإنظمام إلى صفوف جيش التحرير والتخلص من القيود المحيطة بها، فانتقلت هذه المرأة (من الأم الجزائرية) إلى (المجاهدة الجزائرية) التي تحملت أعباء ومسؤوليات الكفاح المسلح، تقر بهذا قصة الطفل (حسيبة بن بوعلي) بقولها " إن مئات من النساء قدمن كل ما لديهن من أجل الوطن، قدمن شبابهن وممتلكاتهن وأرواحهن من أجل الوطن وحتى أنوثتهن لم تسلم لتتحول المرأة الجزائرية العذبة إلى مجاهدة تحمل السلاح الثقيل بيديها الناعمتين، لم لا ووراء هذه التضحية يوجد الكنز: الاستقلال، الشرف، الحرية ".[1]

كانت المرأة الجزائرية ممرضة وجندية وممولة للسلاح والمؤونة، بالإضافة إلى دورها كفدائية ومسبلة وواضعة القنابل، تقول "**إيمان قادري**" عن بطلة الجزائر (حسيبة بن بوعلي) " كانت في بداية انضمامها للثورة تعمل كمساعدة اجتماعية تهتم بالتمريض ورعاية المرضى والجرحى، من المجاهدين كما كانت تقدم يد المساعدة للعائلات الفقيرة لتخفف عنهم المعاناة والحرمان الذي سببه الوجود الفرنسي الهمجي في البلاد، ساعدها على ذلك عملها كموظفة في مستشفى (مصطفى باشا الجامعي)" [2]، يقول عنها الجنرال "**جاك ماسو**" "**Jacques Massu**" : " لقد حملت المرأة الجزائرية القنابل ووضعتها في الأماكن المناسبة، وأصبحت جماعة تشكل شبكة حقيقية بفضل أجهزتها وجمالها الفتّان، والبراءة المصطنعة في سلوكها استطاعت بكل سهولة أن تخترق الأوساط التي تريدها دون إثارة انتباه العدو ولاسيما في المرحلة الأولى من الاحتراز والشك، وبصفتها مسؤولة عن الاتصال تمكنت من تنفيذ مهام ذات ثقة، في البداية، لم توجد إلّا النساء المسلمات الجزائريات اللّائي صرن مبسوطات وراضيات بالخروج من الجمود المزمن وأخذن يستعملن وسائل الاحتيال من أجل قضية عادلة ".[3]

[1]– إيمان قادري، حسيبة بن بوعلي، دار سفيان، الجزائر، ط 1، 2013، ص ص7_8.

[2]– المرجع نفسه، ص10.

[3]– أنيسة بركات درار، نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة الجزائرية، ص57.

ونفس الرأي نجده في قصة (حسيبة بن بوعلي) " كانت هذه المجازفات التي قامت بها الشهيدة الشريفة، هي أعمال بطولية تتطلب الحذر والدقة، إذ كانت تجتاز حواجز الأمن الفرنسي رغم الرقابة المشددة وهي تحمل القنبلة أو السلاح في يدها دون أن يخطر على بال الفرنسيين ذلك، كما أن بياض بشرتها وشعرها الأشقر ساعداها كثيرا في اجتياز الحواجز وعدم تفتيش حقيبتها، حيث أن الشرطة الفرنسية كانت تظنها فرنسية الأصل ".[1]

أعلنت المرأة عن وجودها أثناء الثورة التحريرية بكافة الوسائل، وحققت لنفسها وجودا بين الأوساط الشعبية وصفوف الثوار، فهي ما بين امرأة تتملكها ثقافة شعبية معينة وما بين متحررة تسعى إلى إسماع كلمتها ضد الظلم والقهر، ومن بين ما حيّر وأقلق المستعمر الفرنسي (الولولة) التي هزت كيانه، وكانت علامة على النصر والفزع " لقد بقيت المرأة الجزائرية صامدة صابرة على البلاء، مقتدية بسيرة خولة وهند وسلمة في الحروب والمعارك، غير أن طبيعة المعركة تغيرت وأسلوبها تبدل وسلاحها تطور، وكذلك تطور أسلوب الرجز في الحرب، فحلت الزغاريد _ اليويو_ وكان الرجز التقليدي، وكانت هذه الزغاريد سلاحا حيّر الاستعماريين وأرهب جنودهم، ولم تفت صحيفة (لوموند الفرنسية) الإشارة إلى غيظ جند الاستعمار وعجزهم أمام صرخات (اليويو) الداوية تطلقها (فاطمات هستيريات) ".[2]

تعبر قصة "**شريفة صالحي**" (يوميات أشبال الثورة) عن هذه الظاهرة (الولولة) أثناء مظاهرات 11 ديسمبر 1960 على لسان إحدى شخصياتها " أطلقنا حناجرنا باللّغتين العربية والفرنسية معبرين عن رفضنا للاستعمار بقولنا: لا لفرنسا، تموت فرنسا، تحيا الجزائر مسلمة (...) كانت النساء يزغردن من أعالي السطوح ومن النوافذ والشرفات، فتزيد زغاريدهن المتظاهرين حماسا وتشجيعا ". [3]

---

[1]– إيمان قادري، حسيبة بن بوعلي، ص ص 11_12.

[2]– بسام العسلي، المجاهدة الجزائرية (والإرهاب الاستعماري)، دار النفائس، بيروت، لبنان، دار الرائد، الجزائر، د ط، 2010، ص47.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص38.

فهذه النماذج النسائية القليلة في قصص الأطفال قد تؤول بانعدام البطولة لدى المرأة في الجزائر خصوصا لدى الناشئة في تكوين أفكارهم ورصد معلوماتهم حول تاريخهم، رغم أن الاعتراف بقدرة المرأة الجزائرية كان عربيا وعالميا، يقول "**بسام العسلي**" " لقد اشتركت المرأة في الحروب الحديثة ودخلت في صلب تنظيم القوات المسلحة، غير أنها لم تتمكن من الوصول والارتقاء إلى مستوى المجاهدة الجزائرية، لا في قدرتها على احتمال كرة القتال ولا في صمودها ضد وسائل القمع والإرهاب ولا في صبرها على نوائب الاستعمار وكوارثه ".[1]

إلا أن الكتابة للطفل الجزائري لا تزال تفتقد أو تتجاهل هذه النماذج البطولية الخاصة بالمرأة، والمرتبطة بالتّاريخ الجزائري خصوصا.

_الطفل/ البطل:

يستهوي الأطفال انعكاس صورهم في القصص التي يتلقونها، كما يسعدون كثيرا بالبطل/ الطفل الذي يعبر عن انشغالاتهم وتفكيرهم وطموحهم، فنجدهم يتعاطفون مع البطل الخير ويلومون البطل الشرير.

فالبطل في العموم تسند له مهام قيادة الجماعة، وتوكل له المسؤولية للقيام بالنشاطات الهامة، وذلك لتوفر خصال وميزات ينفرد بها، كالطموح والمبادرة وضبط النفس والسيطرة والجرأة وغير ذلك، بالإضافة إلى مميزات جسدية كالطول وجهورية الصوت، فالقائد له القدرة على التأثير في الآخرين وتوجيههم، ويعرف عن الأطفال ميلهم الكبير لهذا الدور سواء في ألعابهم أو أنشطتهم أو أدبهم، حيث نجدهم يتقمصون شخصية القائد، خصوصا إذا كان طفلا.

" إذن القيادة في مظهرها النفسي والاجتماعي علاقة قائمة بين الطفل القيادي وباقي أفراد المجموعة، حيث يؤثر الأول على الآخرين في الأنشطة والألعاب، وحتى في طرح بعض الأفكار والجدير بالذكر أن الطفل القيادي (يؤثر ويتأثر) بباقي أفراد المجموعة، وتظهر القيادة واضحة في السنة الثالثة من العمر، ولكن تميل إلى الاستقرار مع نمو الطفل، وتصبح صورة الطفل القيادي

[1]– بسام العسلي، المجاهدة الجزائرية (والإرهاب الاستعماري)، ص47.

أوضح في صورة متناسقة واضحة، تتمثل بالعدوان أحيانا، وبالشجاعة حينا آخر، وبالانبساط حينا وبالجرأة والطيش حينا آخر ".[1]

لكن البطل/ الطفل غائب في القصص التّاريخية نهائيا، وما ورد كان شخصيات سردية متفاعلة فيما بينها لبناء الأحداث، فدمار الحرب يشمل جميع الشرائح الاجتماعية من رجال وكهول ونساء وأطفال دون استثناء، فإذا عانت أمة أو شعب من اضطهاد الحرب، فلا مجال للشك أن الأطفال هم أكثر الضحايا تعرضا للخطر لعدم قدرتهم على مواجهة الصراعات، تعبر قصة الطفل (يوميات أرملة وابنها اليتيم) عن هذا الوضع بقولها على لسان إحدى شخصياتها " البارحة مررت بأحد المراكز الصحية، فكاد قلبي ينفطر لمنظر الأطفال وهم بين أدرع أمهاتهم، كأنهم أشباح خرجت من القبور، لم يبق من أجسامهم سوى جلد يكسو هياكلهم العظمية، عيونهم متورمة تسيل بالصديد وجروح وبثور تغطي كافة أجسامهم وهم يئنون من الألم ويبكون من الجوع، ينتظرون عند باب المركز تحت أشعة الشمس الساطعة والذباب يغشى وجوههم ينتظرون مساعدة الآباء البيض".[2]

وفي الوقت الراهن تنقل لنا وسائل الإعلام عن الطفولة المحرومة والمقهورة من جراء الحروب مثلما يحدث في فلسطين، لكن الكتّاب تغاضوا عن مثل هذه النماذج البطولية الصغيرة وحتى تاريخ الجزائر يسرد معاناة الأطفال أثناء الثورة، تقول إحدى المجاهدات (حليمة) في كتاب "**نضال المرأة الجزائرية**" "**لأنيسة بركات**" " حتى أطفالنا الصغار لقد أصبحوا كلهم ثوار ومجاهدين منهم من يراقب تحركات الاستعمار من أعلى قمة في الجبل، ومنهم من يخدم الجيش، ومنهم من يحمل الوثائق السرية والأسلحة الخفيفة إلى جهات أخرى معينة (...)، إن أطفالنا لا يهابون الاستعمار وجنوده الذين أصبحوا يسمونهم اليوم (الفلاقة الصغار)، وهم يعتزون لهذه التسمية التي يخص بها المجاهدون الكبار وحدهم، إن أطفالنا لا يفرون إلى البيت حين يرون جنود الاستعمار فهم لا يخافون منهم ولا يطيعون تعليماتهم وأوامرهم" [3]، ويعادل ما تقوله هذه المجاهدة ما ورد في

[1]– أسيل أكرم الشوارب ومحمود عبد الله الخوالدة، النمو الخلقي والاجتماعي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2007، ص114.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص47.

[3]– أنيسة بركات درار، نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، ص41.

قصة الطفل (يوميات أبناء الثورة) " الأب: انخرطت يا بنيتي في صفوف الفدائيين بإرادتي وبرغبة جارفة مني، فأصبحت أتنقل عبر الأسواق وبين الأحياء، أبيع الأسفنج وأوزع المنشورات سرا وفي المساء أفيد المناضلين بالأخبار، كما كنت أنقل الرسائل الشفوية والمكتوبة المتبادلة بين المناضلين والفدائيين والمسبلين، وأنسق بين هذا وذاك في سرية تامة".[1]

كما شاهد الطفل الجزائري جرائم الاستعمار مشاهدة مباشرة، وهذا ما جاء في إحدى تقارير الصحفية السويدية (**Mme Christiana Lilliestierna**) **كريستينا ليليستيرنا** تقول: " كان هناك صبيا في السابعة من عمره يعاني من جروح عميقة نتيجة ربطه بالسلك الفولاذي، وكان الفرنسيون يقتلون عائلته (الإخوة والوالدين)، فيما كان جندي فرنسي يمسك بعينيه حتى يتمكن الطفل من رؤية المشهد ويبقى يتذكره دائما " [2]، ومن بشاعة هذا الموقف اللاإنساني يقول الطفل: "أتمنى أن أقطع حتى ولو جندي واحد فرنسي إلى قطع صغيرة جدا ".[3]

فهذه حقائق تنقل لنا ماعانته الطفولة الجزائرية، وغيرها كثيرة، وإن كانت في المقابل القصص التّاريخية في الجزائر قد ألغيت الحديث عن البطولات المصغرة للثورة الجزائرية.

3_ البطولة الجماعية:

تلاشت النظرة الأحادية للبطل مع تقدم الحضارات وبناء الأمم واختلاف وسائل التمدن والتحرر وصار الإنسان يتكاتل مع أخيه الإنسان لتوحيد الجهود وتوزيع المهام والقيادات على أفراد الأمة كل حسب قدراته وامتيازاته.

فرغم هالة التقديس والتمجيد التي يوليها الموقف السابق للبطل/ الفرد، إلا أن هذا الأخير ليس بمعزل عن الجماعة بل مشاركا معها، وإن كان قائدا أو زعيما فروح الجماعة متأصلة عند هؤلاء الأفراد " إن دراسة البطولة الفردية بهذا النمط لا يعني أنها معزولة عن البطولة الجماعية

[1]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص18.

[2]– Frantz Fanon, Œuvres (L'an v de la Révolution Algérienne), Hibr edition, Algérie, 2014, p p 263_264.

[3]_Ibid, p 246.

وتعمل بوصفها نمطا بطوليا له استقلاله التام عن البطولات الجماعية، وإنما يدرس النمط البطولي الفردي ضمن النمط الكلي للبطولة، لأن الفرد لا يكتسب قوّته إلّا داخل الجماعة والعلاقة بين الفرد والجماعة علاقة تفاعل وتكامل، والبطولة الفردية لا تشف عن طاقتها وقدراتها إلّا بتمثلها داخل الإطار الكلّي للبطولة الجماعية " [1]، ومن هنا ننتقل إلى نمط البطولة الجماعية.

ويدل المتن القصصي التّاريخي الموجه للطفل على مواقف كثيرة ترسخ مفهوم العمل الجماعي واتحاد البطل أو الفرد مع الجماعة، ونستشهد على ذلك من قصة (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس) "**لشريفة صالحي**" " الجدة: كلا يا أبنائي، فعبد الحميد بن باديس كان يؤمن بالعمل الجماعي، كان له زملاء وأصدقاء يساندونه، ويقفون إلى جانبه، وكان الأمر بينهم شورى، وقد وصفهم في بعض كتاباته بالأسود ".[2]

فالفرد في ضوء النظرية الماركسية " ليس إلّا جزءا من بنية عامة تتشكل بشبه استقلال تام عند الفرد وإرادته، بمعنى أن الفرد خاضع في اجتماعه وتاريخه لتشكلات البنية الاجتماعية وليس العكس وذلك وفق مقولة ماركس الشهيرة (...): ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، بل وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم " [3]، وبهذا ينفي "**كارل ماركس**" "**Karl Marx**" مقولة الفرد/ البطل المتميز، فالأبطال ليسوا إلّا نتاجا للقوى الاجتماعية المحيطة بهم، ومن الأصوات العربية المرافقة لهذا التيار نجد **حسين مروة والطيب تيزيني**.[4]

تعرف البطولة الجماعية بأنها " مجموعة من البطولات الفردية يجمعها هدف واحد وعلى قدر كبير من التآزر، وتعبر عن حالات انفعالية وتجارب بطولية جماعية أكبر من أن تستوعبها البطولة الفردية لأنها تحمل رؤية أكثر اتساعا وشمولا، فتآزر البطولات الفردية وتضافرها يشكل نمطا بطوليا جماعيا تتبلج

---

[1]– محمد مصطفى كلاب، البطولة في شعر الشهيد (إبراهيم المقادمة)، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزة، فلسطين، المجلد العشرين، العدد الأول، يناير، 2012، ص 10.

[2]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص39.

[3]– تركي الحمد، ويبقى التاريخ مفتوحا (أبرز عشرين شخصية سياسية في القرن االعشرين)، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 1، 2002، ص37.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص42.

عنه طاقات دلالية جديدة، ليست مجموعة الدلالات التي تؤديها البطولات الفردية، بل هي ناتج علاقاتها المترابطة والمتفاعلة التي توسع مدارات البطولة وتفجر طاقاتها الدلالية وأبعادها الجمالية ".[1]

ومثلما تجلت البطولة الفردية السابقة في قصص الأطفال من خلال العنوان تتضح كذلك البطولة الجماعية من خلاله: تاريخ الجزائر (السلالات الحاكمة)/ غزوة بدر الكبرى/ يوميات أشبال الثورة (11ديسمبر1960)/ تاريخ الجزائر (البربر المسلمون)/ تاريخ الجزائر (الزيانيون)...إلخ.

فروح الجماعة في هذه القصص تجلت من خلال سرد الأحداث بصيغة الجمع (النحن) الدالة على القوة والإتحاد والوحدة والمصير المشترك، وقد برزت هذه الدلالة التّاريخية بشكل مكثف في الكثير من المقاطع السردية، حتى وإن كانت القصة تسرد شخصية البطل/ المفرد.

يقول البطل محمد بلوزداد في قصة (محمد بلوزداد _قصة كفاح_) " نحن حينما حلّلنا الأوضاع الجديدة وأساليب القهر والبطش المعتمدة من قبل الاستعمار، كنا نعرف أن أوضاع الناس هي إجمالا تنتظر من يقودها إلى طريق تفجير غضبها؟ ولا تنسى فنحن لم نأت من طبقة غير طبقة الشعب الكادح، فبين عملنا وبين أوضاع الشعب فيه التصاق وتطابق مصلحتنا جميعا هي تكوين هذه الخلايا التي تتكون من خمسة مناضلين مهيئين لتقبل كل المخاطر، بل ومستعدون إلى أعمال شبه عسكرية " [2]، فالبطل محمد بلوزداد يؤمن بالعمل الجماعي، ويكرس لمبدأ الجماعة ونكران الذات يقول " كنا نعمل مع قواعد الشعب وفي نفس الوقت نقدم حلول وفاقية للحركة النضالية الوطنية على اختلاف توجهاتهم وطروحاتهم، وعلى رأس هذه الحلول العمل النضالي ونكران الذات وتفضيل المصلحة الوطنية على المصالح الفيئوية الضيقة ".[3]

أما البطل عميروش فقد انخرط في الجمعيات والمنظمات التي كانت تحضر للكفاح المسلح، تقول عنه "**إيمان قادري**" في قصة (العقيد عميروش) " انخرط في جمعية العلماء

[1]– محمد مصطفى كلاب، البطولة في شعر الشهيد (إبراهيم المقادمة)، ص13.

[2]– عبد العزيز بوشفيرات، محمد بلوزداد (قصة كفاح)، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2011، ص14.

[3]– المرجع نفسه، ص16.

المسلمين النشيطة التي قدمت الكثير للجزائر، ثم التحق بحركة الانتصار للحريات الديمقراطية، ثم عضوا بالمنظمة السرية (فرع غليزان) وكان قد تعرّض لعدة اعتقالات وعذب عذابا شديدا ".[1]

فمن المقاطع السردية السابقة نستخلص أن الحدث هو الذي صنع الشخصية وأبرزها ضمن الجموع، فكما أن التضحيات والتظاهرات والمعارك والتنظيمات لم تؤسس على قاعدة فردية، وإنما اشتركت فيها جماعات من الأبطال تضافرت جهودهم لتحقيق ما يصبون إليه، فالعمل الجماعي والتعاون بين الأفراد والجماعات يوّلد في نفوس الأطفال معاني القوة والإتحاد والتضامن والأخوة الإنسانية، فالأطفال لا يكفي أن يتعرفوا على التّاريخ الذي خلفه الأقدمون ما لم يتعلموا دعاوي التعاون والنضال الجماعي لبناء الأمم، على هذا النحو فالتّاريخ عبارة عن منظومة تتطور وتنمو تبعا للأفراد والجماعات التي يلعب فيها كل واحد منهما دورا.

إن للفردانية دورا كبيرا في تغيير مسيرة التّاريخ، فلا يمكننا إنكار الزعامة والقيادة التي رافقت المجتمعات الإنسانية منذ القديم لتنظيم شؤون حياتها، لكن دون تجاهل البيئة الاجتماعية والأوضاع المحيطة بالفرد، والتي تولده وتعمل على إظهاره وتجلي قدراته، فيمارس نشاطه وفقا لمصلحة الجماعة التي يستمد القوة منها وينتمي إلى حضارتها.

[1]– إيمان قادري، العقيد عميروش، ص10.

المبحث الثاني: حضور الفعل الأخلاقي في القصص التّاريخية

إن الإنسان اجتماعي بطبعه كما يقول "**دوركايم**" "**É. Durkheim**"، يعيش ضمن مجتمع يحتك فيه بالآخرين، وتبنى علاقته بهم على أساس مجموعة من القيم والمعايير الأخلاقية التي تعتبر قاعدة أساسية في بناء الحضارات والمجتمعات الإنسانية الراقية، فللأخلاق دور في تعزيز الشعور الجماعي وتنظيم العلاقات وتقوية أواصر المجتمع.

ومرحلة الطفولة من أهم المراحل التي يتم فيها تشكيل المبادئ الأخلاقية، فقد كانت التربية القديمة للطفل ترتكز على المظاهر الجسمية فقط، دون الاهتمام بالنمو العقلي والفكري، لكن مع تطور العلوم انتقلت الدراسات إلى متابعة تطور نمو الطفل من شتى الجوانب: الجسمية الاجتماعية، العقلية، الأخلاقية.

والجدير بالذكر أن الطفل يخضع لمنظومة قيمية تتشكل تدريجيا وتبعا لمراحل وزوايا متعددة تساهم في تكوينه.

وتعتبر الأسرة المؤسسة التربوية الأولى المسؤولة على تلقين الطفل القيم الأخلاقية، حيث يعنى الوالدان بالوظيفة التربوية وتقديم نماذج للسلوك الأخلاقي من خلال الممارسات التي تصدر عنهم، لأن الأطفال في السنوات الأولى من عمرهم يميلون إلى تقليد أفعال الآباء " تصف النظرية التحليلية الأنا الأعلى (Super Ego) بأنه الجانب الأخلاقي من الشخصية، وتنمو من خلال عملية التقمص (Indentification) التي يكتسب فيها الطفل معايير المجتمع ويتعلم أن يقود سلوكه في الاتجاهات التي يحددها الوالدان، وهو يذوت (Internalize) في الوقت ذاته هذه الاتجاهات وذلك رغبة في الحصول على الثواب وتجنب للعقاب من قبل الوالدين ".[1]

إنّ اكتساب القيم لدى الطفل لا يقتصر على عملية التقمص فقط، فإذا كان الأنا الأعلى يمثل النموذج المثالي للطفل لتنظيم سلوكاته، لأن الأسرة هي البيئة والمحيط الأول الذي يلقن الطفل المبادئ الأساسية والتربية والأخلاق، فإنه لا يغيب عنّا أن الطفل في اكتسابه للقيم الأخلاقية

[1]– أسيل أكرم الشوارب ومحمود عبد الله الخوالدة، النمو الخلقي والاجتماعي، ص24.

أنه خاضه لمجموعة من التطورات والتغيرات في منظومة هذه القيم، لأن عملية التعلم والاكتساب عنده مرهونة بخبرات وملكات لا تتوقف عند حد معين، وإنما تتابع تطورها بناء على قدرات الطفل ومقدرته على التحليل والتفسير ومعرفة الأسباب والنتائج التي يحصّلها من البيئات التي يتعايش معها بعد خروجه من العالم الأسري، والإنذماج مع البيئة المدرسية والمحيط الاجتماعي، فتطور الأحكام الخلقية عملية معقدة تحتاج إلى خبرات تربوية منظمة.

فالطفل ينطلق من الذات إلى الآخر، ومن الاهتمامات الشخصية إلى الاهتمامات الاجتماعية فيوسع من دائرة معاملاته، أين يكسب قيما جديدة بعد دخوله إلى المدرسة واحتكاكه بأقرانه، متماشيا مع ما يمليه الفضاء الاجتماعي، يرى "**سكينر**"[*] "**Skinner**" أن " السلوك الخلقي يتشكل من خلال التنشئة الاجتماعية، فمن خلال سلسلة من الإجراءات يبدأ الفرد برؤية أنماط معينة من السلوك، فيقوم بتطوير أنماط سلوكه الأخلاقي ليتناسب وهذه الإجراءات، وأن قدرة الفرد على اكتساب هذه الأنماط تتأثر بقدرته على التفكير وتنظيمه الذاتي، وكذلك على التعزيز المصاحب ".[1]

إلاّ أن الأحكام الخلقية مغايرة من مجتمع إلى أخر، وهذا ما يفرض على الطفل مع مرور الوقت واتساع نشاطاته ومجالاته التأقلم مع المواقف الاجتماعية والأخلاقية الأخرى.

يؤثر الفرد في بيئته من خلال ما يتبنى من سلوكات حضارية وقيم وأخلاق حميدة، فالتاريخ لا يزال يشهد على مآثر المصلحين والفنانين والأنبياء والأخلاقيين الذين بقيت سيرهم وبطولاتهم تتغنى بها الشعوب وخاصة فيما يتعلق بالقيم الخاصة بالوطن والأرض، فحسب رأي "**إشفيتسر**" "**ASchweitzer**" أن " الحضارة تنشأ حينما يستلهم الناس عزما واضحا صادقا على بلوغ التقدم ويكرسون أنفسهم تبعا لذلك لخدمة الحياة وخدمة العالم، وفي الأخلاق وحدها نجد الدافع القوي إلى مثل هذا العمل فتتجاوز حدود وجودنا".[2]

[*] بورهوس فريديريك سكينر Burrhus Frederic Skinner ولد علم 1904 وتوفي عام 1990، هو أخصائي على نفس سلوكي، ومؤلف ومخترع وفيلسوف اجتماعي أمريكي.

[1]– أسيل أكرم الشوارب ومحمود عبد الله الخوالدة، النمو الخلقي والاجتماعي، ص 26.

[2]– مصطفى النشار، فلسفة التاريخ، ص60.

فقد بنى الإنسان حضارته استنادا إلى قوته الفكرية والعقلية والجسمية، فبعد أن كان ضعيفا أمام قوة الطبيعة وجبروتها، يهابها، ويخضع لملكوتها، استطاع أن يتجاوز هذا الخطر الذي استعبده لسنين طويلة، ليتهدده خطرا أخر من بني جنسه وهو استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، فلم يتضاءل هذا الخطر، وإنما ازداد مع آفة الحروب التي يعرفها العالم اليوم، والتي غيّبت فيها القواعد الأخلاقية الواجب احترامها بين الإنسان والأخر.

إن المدونة التي بين أيدينا ينص مضمونها الموجه للطفل على قيم الخير والشر، وضرورة التمييز بين المفاهيم المتناقضة، فالخير هو الرغبة في تحقيق وترقية القيم والعمل على النهوض بها، أما الشر فهو الاتجاه المعاكس الذي يهدف إلى نقض القيم ودحضها وإعاقة حركتها وتوجيه الحياة وجهة سلبية لعرقلة تكامل النفس الإنسانية، فمن هذه المضامين النصية يتعرف الطفل على دوافع الصراع بين الجماعات، فصراع جماعة من أجل الحفاظ على حقوقها وبقائها قيمة أساسية أما صراعها من أجل السيطرة أو أغراض أنانية هي قيم سلبية.

فالقيمة في مفهومها العام كل ما يرغب فيه الإنسان أو يحبه، وقد اقترن مدلول هذا المصطلح في البداية بالمجال الاقتصادي ثم انتقل إلى العلوم الإنسانية.

يطلق لفظ القيمة " على ما يتميز به الشيء من صفات تجعله مستحقا للتقدير كثيرا أو قليلا، فإن كان مستحقا للتقدير بذاته كالحق والخير والجمال كانت قيمته مطلقة، وإن كان مستحقا للتقدير من أجل غرض معين كالوثائق التّاريخية والوسائل التعليمية كانت قيمته إضافية ".[1]

ودلالة القيمة إما ان تكون مادية أو معنوية، وتلعب القيم دورا كبيرا في بقاء الأنساق الاجتماعية واستمرارها، فهي تتيح للإنسان بناء منظومته التي تكون بمثابة قانون ينظم حياته مع جماعته.

وتتعدد القيم وتتنوع حسب طبيعة الشعوب وثقافة الأمم، فكل قيمة تطغى على مجال معين وما نستشفه من القيم الواردة في المدونة المدروسة أنها قيم وطنية بالدرجة الأولى وقومية

[1]– رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص ص36_37.

واجتماعية وتربوية وجمالية وإنسانية، وإن تفاوتت نسبة حضورها إلا أنها متداخلة ومنسجمة مع بعضها لتقدم للطفل قانونا أخلاقيا متكاملا.

فمن النماذج التّاريخية التي عرفت بقيمها الرفيعة شخصية (عمر بن عبد العزيز)، يعبر عن ذلك النموذج القصصي بالقول التالي" عاش الناس في عهد الخليفة عمر بن عبد العزيز حياة مزدهرة يسودها العدل والإيخاء" [1]، ومن المواقف التي تعبر عن معاني الشر ما لقاه الرسول صلى الله عليه وسلم وأتباعه من تهديدات المشركين، يقول "**أحمد فريطس**" في قصته (سعد بن أبي وقاص) " بالغ المشركون في اضطهاد المسلمين، فأذن لهم رسول الله صلى الله عليه وسلم بالهجرة إلى الحبشة، ثم إلى يثرب (المدينة المنورة) غير أن المشركين استمروا في تحرشاتهم ضد المسلمين".[2]

تسعى القصة التّاريخية إلى مجاراة قيم الخير والعدل ومحاربة قيم الظلم والشر وتعزيز عاطفة الشعور الجماعي والدفاع عن الآخرين والتضحية من أجلهم، فتصور للمتلقي الصغير أن التضحية والألم لأجل الآخرين هي قيمة عليّا ، يتصف بها الأبطال الخيّرون، فالمذهب النفعي يرى أن " على الإنسان النفعي أن يعرف أن السعادة التي تشكل المعيار النفعي لما هو خير في الأخلاق لا تكمن في سعادة الفرد الخاصة، وإنما هي سعادة الكل".[3]

فخبرة الألم تعبر عن تجربة خاصة يعيشها الإنسان ويحس بوحدتها، فالشخص حين يتألم ينطوي على نفسه، ولا يشاركه أحد في أحاسيسه الباطنية لأنها ذاتية، فالإنسان المتألم هو وحده العارف بهذا الشعور العميق، ولا يمكن الإطلاع عليه من طرف الآخرين، لكن تجربة الألم لا تدرك لذاتها فقط، أو تنم عن حاجة إنسانية خاصة، وإنما تتجاوز الفردية لتبلغ الجماعة وبالتالي الكمال، فالإنسان غير منعزل عن مجتمعه ومحيطه بل يتفاعل مع أبناء جلدته وذويه وبيئته وبذلك فألمه لا يبقى محدودا لا يتجاوز نطاق الذات، وإنما يتوسع ليشمل الألم لأجل الآخرين والتضحية في

[1]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (البربر المسلمون)، ص20.

[2]– أحمد فريطس ومحمد الفاضل سليمان، سعد بن أبي وقاص، ص4.

[3]– أبو بكر إبراهيم التلوع، الأسس النظرية للسلوك الأخلاقي، ص215.

سبيلهم ولتحقيق دوافع وطنية أو اجتماعية أو إنسانية، يرى الفيلسوف "**ماكس شلر**" " **Max Scheler**" أن " العلاقة وثيقة بين الألم والتضحية، لأن الألم هو في صميمه تضحية بالجزء من أجل الكل، أو التضحية بما له قيمة دنيا من أجل ما له قيمة عليا، والصلة وثيقة بين الألم والموت، لأن الألم موت للجزء ولكنه موت يتحقق من ورائه إنقاذ الكل".[1]

فرغم كون الألم شعور يكابده الإنسان إلا أنه يعتبر قوة فعّالة ودافعة للفرد نحو الخلق وتحقيق المراد، فخبرة الألم تزيد من قوة الكائن وقدرته وهي مسلكا للإرادة ينطوي عليها كل فعل إنساني يصبو إلى تحقيق الكمال.

وقد فاضت القصص التّاريخية بالمقاطع السردية التي كانت تشيد بفضائل التضحية في سبيل الوطن، معتبرة إياها فعلا أخلاقيا، يكون مبدأ الأبطال وواجب قبل ترقب نتائجه، يقول الكاتب "**رابح لونيسي**" عن البطل (فرحات عباس) " توفي فرحات عباس يوم 24 ديسمبر 1985 عن عمر يناهز السادسة والثمانين، ودفن في مربع الشهداء بمقبرة العالية إلى جانب ابن مهيدي وعميروش، وغيرهما من الشهداء الذين ضحوا بحياتهم في سبيل هذا الوطن المفدى لكي نعيش في كنف الحرية والكرامة والعدالة والتقدم " [2]، وعن (علي لابوانت) تقول الكاتبة "**إيمان قادري**" " مثله مثل كل الأبطال الجزائريين الذين عاشوا فقط من أجل الجزائر، عاشوا في خدمة وطن كان بحاجة إليهم، فلم يبخلوا عليه بالعطاء دون مقابل، وهبوا أنفسهم وأرواحهم وحياتهم من أجل أن تحيا الجزائر حرة مستقلة ".[3]

وفي مقطع سردي أخر من نفس القصة (علي لابوانت) تقول "**إيمان قادري**" " قيل أن الأبطال يموتون في ساحات الحرب تماما كما حدث مع بطلنا علي لابوانت الذي نسف المنزل الذي كان يأويه هو ورفاق دربه، فسقطوا شهداء (...) وكان ذلك قد حدث نتيجة وشاية من شخص ما، كان قد أخبر الفرنسيين بمكان تواجد علي لابوانت رفقة حسيبة بن بوعلي والطفل عمر ياسف ومحمد بوحميدي في

[1]– زكرياء إبراهيم، المشكلة الخلقية، مكتبة مصر، مصر، د ط، د س، ص213

[2]– رابح لونيسي، فرحات عباس (المعترف بالحق)، ص30.

[3]– إيمان قادري، علي لابوانت، ص10.

بيت بأحد الأحياء العتيقة بالقصبة، فطوقت الشرطة الفرنسية المكان محاولة منها للإمساك بالأبطال أحياء لكنهم فضلوا الموت بشرف على الاستسلام للفرنسيين " [1]، فشجاعة هؤلاء الأبطال لا تنحصر في ترقب الموت من جميع الجوانب والحالات وإنما الوقوف أمامه بلا خوف ولا وجل " فالرجل الذي يمكن أن يسمى شجاعا حقا هو ذلك الذي يبقى بلا خوف أمام موت جميل أمام الأخطار التي يمكنها في كل لحظة أن تذهب به، وهذه الأخطار على الخصوص أخطار الحرب ".[2]

وبهذا يمكن أن نصف التضحية بأنها مجيدة ومفيدة وجميلة في آن واحد، فالأبطال لا يستكينون للاستسلام الذي ينم عن الجبن والهوان، ولم يرضوا بالموت الذي لا مجد فيه، ولا تشريفا لبطولاتهم ، والبطولة " جميلة وكذلك (...) نافعة، فهي تدفع بالإنسان إلى المجد، وقد تحمي دمار الأمة أو الأسرة أو الأفراد، وهي أيضا خير لأنها تتجه في الغالب إلى نصرة الخير على الشر، إذ البطولة مقرونة في الغالب بالشرف والنبل ".[3]

إن مواطن الجمال في الحياة متنوعة ومتعددة يدركها الإنسان عن طريق حواسه وأحاسيسه فالجمال قد يكون خارجي يتمثل في جمال الطبيعة والفن، وقد يكون داخليا تزهو به النفوس اللّطيفة والمرهفة، والأطفال من أكثر الفئات انجذابا للجمال منذ السنوات الأولى من أعمارهم "تثبت الدراسات المهتمة بنمو الطفل وارتقائه المعرفي، خاصة في السنة الأولى أن هناك مجالات متعددة يرتقي الطفل من خلالها معرفيا مثل جانب الإدراك وجانب المعلومات وجانب التصنيف وجانب الذاكرة (وفيما يخص جانب الإدراك) يكون الطفل قادرا على إدراك الموضوعات وإدراك بعض خصائصها كاللّون والصلابة والشكل وكذلك يحب الأطفال (...) النظر إلى الحركة والتغير في حجم أو اتجاه العناصر والموضوعات ".[4]

---

[1]– إيمان قادري، علي لابوانت، ص11.

[2]– أرسطوطاليس، علم الأخلاق إلى نيقوماخيس، ج 1، تر: أحمد لطفي السيد، دار الكتب المصرية بالقاهرة، مصر، د ط، 1924، ص299.

[3]– محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص82.

[4]– وفاء إبراهيم، الوعي الجمالي عند الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2002، ص13.

فالطفل يعتمد على حاستي البصر والسمع اللّتان تعدان وسيلة أولى لإدراك الخبرات الجمالية، فالجمال في هذه المرحلة مرهون بالمحيط الخارجي يتذوقه الطفل فطريا، فالجمال يبعث في النفس السرور والراحة والطفل يميل إلى كل ما يستهويه من الأشكال والأصوات، وبالتالي يكون واعيا بالخبرات الجمالية المحيطة به، فالوعي الجمالي هو " القدرة على التذوق أو الشعور أو الانتباه إلى القيمة الجمالية أو الكيفية الجمالية التي توجد في شيء ما سواء أكان طبيعيا أو عاديا أو عملا فنيا في ذاتها ولذاتها دون الاهتمام بصلتها المباشرة بالنفع المادي أو تحقيق أي مكسب".[1]

تقوم الخبرة الجمالية عند الطفل على الفطرة، فالمتلقي الصغير ينجذب بطبعه إلى كل ما هو جميل، ويثير انتباهه، ويحرك مشاعره، ويهز وجدانه، كما أن الجمال عند الطفل خصوصا في سنواته الأولى منزه عن أي مكسب أو غرض، هدفه ترفيهي ترويحي، فلا نقيد قدرات الطفل الجمالية، رغم أنها لا تحقق مصلحة أو منفعة مادية، فحسب رأي "**يوسف مراد**" " لا بد أن نحيط الطفل (...) بجو من السعادة والطمأنينة والتقدير، وأن نتيح له أكبر عدد ممكن من الفرص لكي يعبر عن نفسه " [2]، أي نشاركه وجدانيا في انفعالاته ونسعى لتقييم قدراته تقييما إيجابيا حتى يتجاوب معنا، فالمختصون في عالم الطفولة يرون أن القيم الجمالية تساعد الطفل على تأكيد ذاته وتهذيب سلوكه وتنمية قدراته وشحذ ذكائه وبناء شخصية متكاملة وفاعلة، فالقيمة الجمالية، تلعب دورا كبيرا في عملية التربية والتعليم، وهذا ما نطلق عليه " بالشكل الجمالي للفهم، وهو يتلخص في عدم ارتكاز العملية التعليمية على حشو المعلومات المختلفة (...) وإنما لا بد أن يهتم المدرس بالشكل الذي تصب فيه هذه المادة وتتحرك من خلاله على مقومات جمالية تتميز بالتنوع الدائم".[3]

[1]– وفاء إبراهيم، الوعي الجمالي عند الطفل ، ص14.

[2]– المرجع نفسه، ص50.

[3]– المرجع نفسه، ص32.

فالتعليم لا يرتكز على عملية التلقين فقط، وإنما تتعدد نظمه وسياسته وأهدافه، ولا بد أن تتضمن مناهجه مناهج التربية الفنية، وإزكاء القواعد الجمالية في كل ما يقدم للطفل من معارف فمن العسير حسب رأي "**زكرياء إبراهيم**" فصل " الوجدان (عن) التفكير، لأن الوجود البشري وحدة عضوية لا تقبل التجزئة " [1]، وهذا ما يؤدي إلى نوع من التوافق والانسجام بين ذات الطفل الفردية والذوات الأخرى والبيئات التي يتعايش معها.

فالكثير من المقولات الفلسفية عنيت بالربط بين المنفعة والجمال، ورأت أن الأشياء النافعة أشياء جميلة وخيرة، وحجة "**سقراط**" "**Socrate**" في ذلك أن " كافة الأشياء النافعة للبشر في آن واحد أشياء جميلة خيرة ما دامت تمثل موضوعات ملائمة وصالحة للاستعمال (...) فالجمال صورة من صور المنفعة والشيء الجميل إنما هو الشيء النافع والملائم ".[2]

أما "**أفلاطون**" "**Platon**" فقد ربط بين الخير والجمال " من خلال تصوره لوحدة القيم أساسا أقام عليه تصوره عن الجمال المعبر عما هو أخلاقي، وضرورة انطلاق الحكم الجمالي من منطلقات أخلاقية ".[3]

"**فأفلاطون**" "**Platon**" يخلط بين المنفعة التي يتوخاها الإنسان من الفعل الأخلاقي والفائدة التي يترقبها من سلوكاتها القيّمة، وبين المتعة الجمالية التي قد تكون لذاتها فقط.

وفي نفس السياق يربط "**جورج سانتيانا**"* "**George Santayana**" مفهوم الجمال بمفهوم الخير " من خلال ربطه بين الإحساس بالجمال والخير على أساس أنه (أي الإحساس بالجمال)، إحساس بوجود خير خالص إيجابي تماما، وأن المثل الأعلى لا بد أن يحقق التوافق بين الفضيلة والجمال ".[4]

---

[1]– وفاء إبراهيم، الوعي الجمالي عند الطفل، ص33.

[2]– رمضان الصباغ، جماليات الفن (الإطار الأخلاقي والاجتماعي)، ص38.

[3]– رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص47.

*جورج سانتيانا (1863_1952) هو فيلسوف وكاتب وشاعر وروائي، نشأ وتلقى تعليمه بالولايات المتحدة الأمريكية.

[4]– المرجع نفسه، ص258.

يوافقه في هذا الرأي "**شافتشري**" "**Shaftesry**" الذي يرى أن " جوهر الأخلاقية قائم في الانسجام بين وجدانات الفرد ومطالب المجتمع، وحسب الإنسان باحثا عن فعل الخير وجمال الفضيلة في ذاته وقوام السلوك الطيب هو حب الفضيلة لذاتها، لأن الفضيلة جمال والنفس بطبيعتها تهفو إلى الجمال وتنفر من القبح ".[1]

لكن لا يمكننا الجمع بين الجمال والأخلاق في جميع مظاهر وسلوكات الإنسان، فكل مجال (الجمال/ الأخلاق) له ميادينه وتطبيقاته، كما أن الأحكام الجمالية قد تكون خيرية، وقد لا تكون (أي جميل لذاته) فقط، فلا يمكن أن نقول عن اللّوحة الزيتية أنها جميلة وخيرية في آن واحد، لأنها تعبر عن قيم الجمال فقط دون اقترانها بأي منفعة للإنسان، فهنا يكون الجمال للتذوق فقط، فالقيمة الجمالية لا تنطوي دائما على إدراك الخير، ضف إلى ذلك أن الأحكام الخلقية تترقب نتائج الفعل، فتوصف أحيانا أنها جميلة في ذاتها، ولكنها نفعية تحقق للإنسان جوانب إيجابية خيرية في حياته، وهذا ما أدى إلى بعض الفلاسفة إلى فصل قيمة الجمال عن الأخلاق أو الخير وفي مقدمتهم "**كانط**" "**Kant**" الذي أشار إلى أن " الفن الجميل الذي حصل في جوهره على الصورة الغائية الخالصة عند الحكم عليه، أي الغائية بدون غاية يكون مستقلا تماما عن تصور الخير، لأن الخير يستلزم غائية موضوعية، أي استناد الموضوع إلى هدف محدد قد تكون الغائية موضوعية خارجية مثل المنفعة أو باطنية، مثل كمال الموضوع، ذلك أن الإشباع في موضوع ما والذي نعده على أساسه جميلا لا يمكن أن يقوم على تمثيل المنفعة ".[2]

ومعاني البطولة في المدونة المدروسة غير مقترنة فقط بالشجاعة والقوة والبسالة، وإنما ينضاف إليها البعد الأخلاقي الذي يعبر عن أصالة البطل، فقد تجسدت مجموعة من القيم في النص القصصي الموجه للطفل كالقيم الوطنية التي فرضت سيطرتها على حساب القيم الأخرى

[1]– مصطفى عبده، فلسفة الأخلاق، الناشر مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، د ط، د س، ص19.

[2]– رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص 308.

بحكم طبيعة الموضوع، فالوطن عند أهل السياسة " مكانك الذي تنسب إليه، ويحفظ حقك ويعلم حقه عليك، وتأمن فيه على نفسك وآلك ومالك ".[1]

نعني بالوطنية الشعور المتعلق بالوطن الذي ينتمي إليه الفرد، وترادفها كلمات مثل: حب الوطن، من أجل الوطن، أما القومية فيتسع مجالها ليشمل الأمة أو مجموعة من الدول تشترك في خصائص ثقافية كاللّغة والدّين والعادات والتقاليد، فالقيم الوطنية تتحدد بكونها مجموعة من القواعد والضوابط التي تؤسس لسلوك الإنسان اتجاه وطنيته ودولته التي ينتمي إليها والمحددة بنطاق جغرافي، فمن واجب الإنسان احترام مبادئ وطنه والإخلاص له والجهاد في سبيله والحفاظ على أمنه وسلامته والولاء له ولأبطاله، وتهدف هذه القيم الوطنية إلى ترسيخ الهوية وتكريس حب الوطن وتنمية الوعي بالواجبات والحقوق.

يقول الكاتب "**رابح لونيسي**" عن البطل (محمد بوضياف) " وكان بوضياف يرفض كل الامتيازات التي يمكن نيلها بصفته مجاهدا وقائدا عظيما للثورة، لأنه كان يرى أن ما قدمه من مجهودات وتضحيات أثناء الثورة هو واجب وطني".[2]

كما لا تخلو القصص التّاريخية في بعض مقاطعها السردية من القيم الاجتماعية، التي تعبر عن " معايير عامة وأساسية يشارك فيها أعضاء المجتمع، وتسهم في تحقيق التكامل وتنظيم أنشطة الأعضاء " [3]، وهي قيم ذات مبادئ ومعايير مسلم بها من طرف جميع أفراد المجتمع أو أغلبيتهم، يختلف مصدرها باختلاف رؤى الأفراد وقد تكون مجموعة من العادات التي اكتسبها الإنسان من تراثه وتأثر بها مع مرور الزمن، وصارت جزءا من سلوكياته، فغايتها الحفاظ على النظام الاجتماعي وضبط السلوك البشري الصحيح وتقوية الروابط والعلاقات بين الأفراد، ونمثل على هذا بالمقطع االسردي التالي من قصة (صدى السنين) "**لشريفة صالحي**" قضى سي محمد وعائلته ليلتهم عند أناس طيبين جزاهم الله خيرا على ما قدّموه لهم من خدمة، كانت صاحبة البيت

[1]– عبد العاطي كيوان، القيم الإنسانية في أدب الأطفال، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 1، 2003، ص177.

[2]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، ص22.

[3]– رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص51.

امرأة طيبة مرحة وبشوشة حتى في الأوقات الصعبة أطعمتهم وآوتهم، كانت تحاول بحكاياتها اللّطيفة أن تخفف عنهم آلامهم ومصيبتهم ".[1]

فالقيم الاجتماعية جزء من القيم الإنسانية لأن هذه الأخيرة تتميز بالشمولية والانتشار والموافق عليها بين المجتمعات البشرية ويشترك الأشخاص باختلاف انتماءاتهم في الحكم عليها باعتبارها تمثل أطر تحكم قوانين الحياة المتوافق عليها واحترام الغير مهما كان جنسه وعرقه وديانته، هدفها هو نشر المحبة بين الناس في جميع أنحاء العالم ومحاربة الشرور والمظالم والصراعات، فالقيم الاجتماعية والإنسانية ذات ترابط عميق، رغم ما يوجد بينهما من اختلافات بحكم اختلاف البيئات والمجتمعات، إلا أن الثانية تحوي الأولى وتتضمنها، ومن أبرز هذه القيم: التسامح، الصدق الوفاء، الإخاء، التضامن، التكافل الاجتماعي، الإخلاص، الحب، الأمانة، التعاون...إلخ.

وبهذا المعنى يشيد "**رابح لونيسي**" ببطل الجزائر (مراد ديدوش) " إن التربية الوطنية والدينية والعقلية والبدنية التي تلقاها الشاب ديدوش مراد صنعت منه رجلا محبا لوطنه ودينه إلى درجة التضحية بحياته من أجلهما وأكسبته أخلاقا عالية جدا كالصبر ومواجهة الشدائد والإيثار والصدق والإخلاص والوفاء بالعهد وخدمة الآخرين".[2]

ونجد صدى هذه الفكرة (التربية البدنية والعقلية) عند "**أفلاطون**" "**Platon**" حينما يؤكد "على تدريب البدن وتربية العقل فيما يخص هذه الطبقة (الأبطال أو الجنود)، فيجب أن يكون لهؤلاء الجنود الطبع الصحيح والتربية السليمة، يجب أن يكون لديهم نظرة صحيحة ثابتة إزاء الأشياء التي يمكنهم أن يخشوها، هذه النظرة لا ينبغي أن تتأثر باللذة أو الألم أو بالخوف أو الرغبة ".[3]

[1]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص89.

[2]– رابح لونيسي، مراد ديدوش (الشجاع الهادئ)، ص8.

[3]– أبو بكر إبراهيم التلوع، الأسس النظرية للسلوك الأخلاقي، ص59.

وفكرة البطل وعلاقاتها بالأخلاق نجد لها جذورا في الثقافة العربية عند "**الأرسوزي**"* الذي يرى أن "أخلاق البطولة (هي) ذروة الأخلاق التي يطلق عليها فن إيجاد الحياة وإبداعها ".[1]

فالبطل الذي يتوافق وجدانه مع مطالب المجتمع الداعية إلى التحرر والحرية والتخلص من العبودية والتضحية بكل ما لديه في سبيل إنقاذ الآخرين لا شك أنه سيحمل عملا فاضلا يدخل في إطار الأخلاق العملية، وكانت أراء الفيلسوف "**توماس كارليل**" "**Thomas Carlyle**" وأفكاره عن البطل تتلمس النزعة الأخلاقية التي يجب أن يتسلح بها.

فعن البطل (مصالي الحاج) يقول الكاتب "**رابح لونيسي**" " تتميز شخصية مصالي الحاج بالثورية ضد الظلم والقهر والاستغلال إلى جانب أخلاق عالية اكتسبها من التربية الدينية التي تلقاها على يدي والديه ومعلميه في الزاوية الدرقاوية " [2]، فأخلاق الإسلام التي يتحلى بها (مصالي الحاج) هي أخلاق سامية تدعو إلى العدل والإحسان والرحمة والإقبال على الحياة بجهد وإتقان لتحقيق الكرامة والاستقلال، والنهي على التجاوز والظلم والاعتداء إلّا إذا كان دفاعا عن النفس، فقد عرفت عن أخلاق الإسلام في الحرب أنها تقوم على القتل بالحق وعدم انتهاك حرمات النساء والأطفال والعاجزين وحسن معاملة الأسرى والرأفة بهم، وهذا ما بيّنه موقف البطل (عميروش) من الأسير القس (ليستر) الذي وقع بين يديه أثناء الثورة، تقدم لنا قصة الطفل هذا الموقف الأخلاقي في المقطع السردي التالي " وفي أواخر عام 1957 ألقى المجاهدون القبض على رجل دين أمريكي يدعى ليستر معتقدين أنه يتجسس لصالح الاستعمار الفرنسي، فأخذوه عند العقيد عميروش للتحقيق معه، فبقي هذا القس أكثر من شهر لدى المجاهدين معززا مكرما ما دامت لم تثبت إدانته، فرأى هذا القس بأم عينيه سلوك المجاهدين ومعاملتهم للأسرى (...) فعاد

*زكي نجيب إبراهيم الأرسوزي (1899_1968) مفكر عربي سورين ومن أهم مؤسسي الفكر القومي العربي.

[1]– أحمد عبد الحليم عطية، الأخلاق في الفكر العربي المعاصر (دراسة تحليلية للاتجاهات الأخلاقية الحالية في الوطن العربي)، ص135.

[2]– رابح لونيسي، مصالي الحاج (رائد الوطنية)، ص12.

إلى بلده الولايات المتحدة الأمريكية ليجوب البلاد كلّها يقص ما رآه في الولاية الثانية من مجاهدين مؤمنين يتميزون بدماثة الأخلاق واحترام الإنسان وتكريمه مهما كان دينه أو جنسه أو لغته ".[1]

وفي قصة (تاريخ الجزائر _عقبة بن نافع_) تتجلى أخلاق الإسلام في الحرب من خلال ما وقع بين كسيلة وأبي مهاجر " في صباح اليوم الموالي تمت المعركة بين كسيلة وأبي مهاجر حيث ألحق هذا الأخير هزيمة بجيش كسيلة رغم قلة عدد المسلمين و لم يقتل المسلمون أي أسير من جيش كسيلة المنهزم ".[2]

فالسياسة الحقيقية هي التي تحترم الأخلاق وتخضع أمام الحق سواء تعلق الأمر بالعلاقة التي تربط الحاكم بالمحكوم (بناء الدولة)، أو على مستوى العلاقات بين الدول (الحروب والصراعات والتعاملات الدولية) فعلى الحاكم أو السياسي أن يتسلح بالمظاهر الأخلاقية ويسعى إلى تحقيق قيم العدالة والمساواة والأمن.

وقد عرف عن الرسول صلى الله عليه وسلم بمكارم الأخلاق عند بنائه للمجتمع الإسلامي وفي علاقاته باليهود والنصارى، وهذا ما تقره لنا قصة (غزوة بدر الكبرى)، من المقطع السردي التالي "ثم عقد رسول الله صلى الله عليه وسلم العهود والمواثيق لغير المسلمين وخاصة اليهود فأمّنهم على أنفسهم وأموالهم، وأن السلام قائم بينهم ما لم يخونوا المسلمين، أو يساعدوا أعدائهم عليهم " [3]، فلقد دعت الضرورة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى نهج مبادئ القيم الإنسانية في علاقته مع الشعوب غير إسلامية الأخرى، لأن نظام الحكم في تلك الفترة يستلزم حل التناقضات الموجودة في مدينته حتى يتسنى للنشاط الإنساني أن يتبنى التنظيم السلوكي والسلطوي وتطوير مجتمع متعدد الأعراف، ويؤكد على هذا "**أفلاطون**" "**Platon**" في مدينته الفاضلة الذي يرى أن علم الأخلاق والسياسة لا ينفصلان ، فأنموذج المدينة الفاضلة يتحقق بتحقق الفضائل الأربعة: الحكمة، الشجاعة، العفة والعدالة " تكون المدينة حكيمة عندما يتولى الحكم فيها حكام فلاسفة هم

[1]– رابح لونيسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، ص20.

[2]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (عقبة بن نافع)، ص ص21_22.

[3]– محمد عبد الحفيظ، غزوة بدر الكبرى، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2004، ص4.

بطبيعتهم حكماء، كما أن المدينة تحقق فضيلة الشجاعة عندما يكون لها جيش قوي مقدام، وتكون معتدلة أو يسيطر عليها فضيلة الاعتدال عن طريق ما يتسم به أهلها من عفة، وهي أخيرا عادلة حين يقوم فيها كل مواطن بالعمل المخصص له أو الذي يصلح له حسب قدراته وإمكاناته ".[1]

فمادام الفرد كائنا اجتماعيا فلا بد له أن يتبع الممارسات الأخلاقية في تعاملاته مع أفراد المجتمع، فانتشار الفضيلة في الدولة يؤسس لنظام حضاري راق، ولكن السياسة الأخلاقية لا تقتصر على الأفراد وحدهم، بل تمتد إلى الحاكم الذي يتوجه في حكمه نحو الاعتدال وضبط الشهوات وإلا اضطربت الأحوال بينه وبين الرعية، "**فأرسطو**" "**Aristote**" يرى أن " على السياسة كعلم يتناول مجتمعا أخلاقيا بأسره يسعى إلى الخير الكامل الذي لا يمكن تحقيقه إلا بالعمل المشترك، وهو علم الأخلاق في أسمى صوره، فهو علم يبحث في واجب الإنسان كله، واجب الإنسان في بيئته واكتمال أفعاله وعلاقاته، وليس لدى أرسطو أدنى فكرة عن علم الأخلاق كعلم مستقل ".[2]

وقد عبرت قصة الطفل (طارق بن زياد) عن المعاملات الأخلاقية التي كان يتصف بها هذا القائد أثناء الفتح يقول: " ولم أكن ممن يحاربون من أجل سلطة أو جاه أو غنائم، فقد كان الدعاة الذين كانوا يقيمون الإمامة بالناس والذين يرافقون فتوحاتنا، كانوا كلما طلب منهم قول كلمة حق، إلا ويقفون مع اعتدال عملنا مع هؤلاء الذين يقع عليهم حكمنا بعد أن ندخل فاتحين بلدهم فنطلب من قادة الجيش أن يحسنوا معاملة الناس ويتركون لهم الخيار في الانضمام إلينا والدخول في ديانتنا الإسلامية ".[3]

ففي إطار علاقة الجزائر بفرنسا أثناء الاحتلال يجبر (الأمير عبد القادر الجزائري) فرنسا على احترام عادات شعبه ودينه حينما تفاوض مع الجنرال ديمشال يوم 28 فيفري 1934 م، يقول

[1]– إمام عبد الفتاح إمام، الأخلاق والسياسة (دراسة في فلسفة الحكم)، ص160.

[2]– المرجع نفسه، ص154.

[3]– عبد العزيز بوشفيرات، طارق بن زياد (رجل الهمة والمبادرة)، ص16.

ديمشال حول محتوى المعاهدة في قصة (تاريخ الجزائر _الأمير عبد القادر_) " أجبرنا على احترام دينهم، احترام عاداتهم وتقاليدهم، ردّ الأسرى تأشيرة للقادمين من أوروبا ".[1]

إن احترام حياة الغير وحقوق الإنسان مطلب أساسي من مطالب الحياة الاجتماعية، لكن في المقابل وفي حالات الحرب حيث يغدو القتل والنهب والسرقة أفعال تستحق التمجيد، فقد قدم لنا التّاريخ في مختلف الأزمنة رجال أبطال في نظر شعوبهم، لكن مستعمرين وسفاحين بالدرجة الأولى في نظر شعوب أخرى مثل: هتلر، نابليون بونابرت وغيرهم الذين تجاهلوا القيم الأخلاقية في سياستهم، تقول الكاتبة "**إيمان قادري**" عن سياسة فرنسا المتوحشة " قامت الحكومة الفرنسية بالرد على رفقاء علي لابوانت بأساليبها الجبانة، وهي المداهمات، قتل المواطنين الأبرياء، السلب النهب، لترويع سكان العاصمة، ولمنعهم من تقديم المساعدات، كما قامت بتفتيشات وتتبعات لتحركات المناضلين، فتمكنت من القضاء على الكثير منهم ".[2]

كما تستنكر البطلة (فاطمة انسومر) سياسة القمع والقتل التي مارستها فرنسا ضد الجزائريين، تقول في قصة (فاطمة نسومر) " فليذكر التّاريخ أن جيلنا ما كان في يوم ما مهادنا أو مسالما مع هذا العدو الوحشي، أنظروا كيف كان يذبح ويقتل ويحرق ويتلف الأملاك للأرض التي تطأها قدمه، فقد جاءوا لتطبيق سياسة الإبادة الجماعية للسكان ".[3]

ويعد "**ميكيافلي**" "**Machiavel**" أول من حدد ووصف طرق ووسائل تشكيل السلطة القوية، فهو يرى أن غاية السياسة هي المحافظة على الدولة دون الاستناد إلى اعتبارات خلقية فمن أجل بقاء نظام الدولة لا بد من استخدام الوسائل المشروعة وغير المشروعة، مبررا ذلك بمقولته الشهيرة «الغاية تبرر الوسيلة» في كتابه "**الأمير**" الذي يعد من أبرز المؤلفات التي عاد إليها الحكام الأشداء، يقول " ولا بد له أن يبدو رحيما وصادقا ومستقيما ومتدينا أمام من يراه ويسمعه، وهذه الصفة الأخيرة ضرورية جدا لأن الناس يحكمون على ما يرونه بأعينهم، وليس

[1]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (الأمير عبد القادر)، ص14.

[2]– إيمان قادري، علي لابوانت، ص ص 13_14.

[3]– عبد العزيز بوشفيرات، فاطمة نسومر، ص16.

على ما يدركونه، فكلنا يستطيع الرؤية، لكن قلة قليلة منا تستطيع أن تدرك واقع الحال الذي أنت عليه (...) وفي كافة أعمال البشر _وخاصة الأمراء_ فإنّ الغاية تبرر الوسيلة ".[1]

ويبين مثل هذه السياسة موقف الفرنسي الذي يدعي المحبة لأطفال الجزائر ويخفي ما يكنه صدره من الحقد والكراهية في قصة (يوميات أشبال الثورة) " جلس قائدهم في مكان المعلم ووضع رشاشه على المكتب وهو يبتسم في وجوهنا أراد أن يلقننا درسا في المحبة والأخوة زاعما أن فرنسا تحب الأطفال ".[2]

أما في قصة (الشيخ عبد الحميد بن باديس) "**لسليمة كبير**" تظهر سياسة ميكيافلي عند الحركة التبشيرية المسيحية في الجزائر، تقول الكاتبة " وقد نشطت الحركة التبشيرية والآباء البيض في هذا الإطار، فقد كانوا في الظاهر يحملون الرحمة والخبز والدواء والكساء للجياع والبؤساء يطعمون البطون الجائعة ويداوون الجروح الغائرة والآلام الممضة الموجعة، ويكسون الأجسام العارية مقابل التخلي عن أقدس المقدسات ألا وهو الدين ".[3]

فحسب النصوص السردية الموجّهة للطفل، فإن فرنسا تتبع سياسة "**ميكيافلي**" "**Machiavel**" التي تفصل الأخلاق عن السياسة لبلوغ المقصد، ومن بين التعليمات التي سنها "**ميكيافلي**" "**Machiavel**" في كتابه " **الأمير**" هو حث الحاكم على نقض العهد، يقول في كتابه "كلنا نعرف مدى الثناء الذي يناله الأمير الذي يحفظ عهده ويحيا حياة مستقيمة دون مكر لكن تجارب عصرنا هذا تدل على أن أولئك الأمراء الذين حققوا أعمالا عظيمة هم من لم يصن العهد إلّا قليلا، وهم من استطاع أن يؤثر على العقل بما له من مكر كما استطاعوا التغلب على من جعلوا الأمانة هاديا لهم".[4]

---

[1]– ميكيافلي، كتاب الأمير، تر: أكرم مؤمن، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2004، ص91.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص ص 11_12.

[3]– سليمة كبير، الشيخ عبد الحميد بن باديس (باعث النهضة العربية الإسلامية في الجزائر)، ص6.

[4]– ميكيافيلي، كتاب الأمير، تر: أكرم مؤمن، ص89.

وقد اتبعت فرنسا هذه القاعدة السياسية عندما فرضت سيطرتها على الجزائر، نستشهد على هذا بالمقطع السردي التالي " رد عليه عمي اعمر: أجل يا أخي الحرية تنتزع ولا تمنح، ضحك علينا الأوغاد عندما وعدونا بمنحها إذا ما انتصروا على الألمان وحلفائه، يا لسخريتهم منا! أو يا لسذاجتنا عندما صدقناهم! فشاركناهم في الحرب العالمية على أساس أنها حرب بين الحرية والديمقراطية التي تمثلها فرنسا وحلفائها، وبين العبودية والفاشيّة التي تمثلها ألمانيا وحلفاؤها، هكذا قالوا لنا فصدقنا أقاويلهم، وها نحن اليوم قد وضعت الحرب أوزارها واللّئيمة وحلفائها انتصروا واحتفلوا، لكن حالنا ازدادت بؤسا وسوءا وشقاء ".[1]

إن ما ورد في القصص التّاريخية الموجّهة للطفل عن أخلاقيات السياسة والحروب وأنظمة المجتمعات ما هي إلّا مفاهيم بسيطة تتجاوز النقاشات الفلسفية والفكرية، إنما تهدف إلى تعليم الطفل مجموعة من القيم ومقولات التّاريخ.

[1]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص ص36_37.

المبحث الثالث: البنية الإيديولوجية في القصص التّاريخية.

1_ اللّغة والإيديولوجيا:

يتمثل الكتّاب في نصوصهم الأدبية مجموعة من الأفكار المفروضة من العالم الخارجي من طرف السلطة التّاريخية والاجتماعية والثقافية والعقائدية، فكل كاتب خاضع في نصه إلى هذه المقولات المهيمنة عليه بحكم انتمائه إلى جماعة معينة تفرض منظومة من القيم المعيارية التي تتماشى والوعي السائد، فتخلق بذلك نوعا من النمط الفكري الذي يحفظ لها استمراريتها وهويتها ويشكل طريقة التواصل التي تقيمها مع الأخر وتفرض إيديولوجيتها عليه.

فالإيديولوجيا تنطوي حسب "**كارل مانهايم**" "**Karl Mannheim**" على نوعين من الاستعمالات:

1_ الاستعمال الجزئي: " تقوم مشكلة الإيديولوجيا عندما يكون هناك شك في صدق أو صحة أفكار وتصورات الشخص المقابل " [1]، أي الخصم عندما يكون فكره الإيديولوجي منافي للحقيقة ومشوها لها، فمفهوم الإيديولوجيا في هذا التعريف ذو حمولة دلالية سلبية، فالخصم تدفعه لتحقيق غاياته دوافع طبقية ومنطلاقاته تتلاءم والعصر الذي يعيش فيه، وقد تتجاوزه، كما أن فكره يتميز بالعقم والجمود ولا يرقى إلى التقدم والرخاء.

2_ أما الاستعمال الكلي فيقصد به " فكر جماعة تاريخية كالطبقة والملّة الدينية، وهنا نعني السمات المشتركة والتركيبة الذهنية الكليّة لفكر عصر تاريخي أو جماعة تمثل شريحة عريضة من الناس " [2]، فالنزعة الشمولية هي سمة الإيديولوجيا تسعى إلى تفسير كلي للوضع التّاريخي العام لمجتمع إنساني معين، وفرض سيطرة طبقية معينة.

---

[1]– كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا (مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة)، تر: محمد رجا عبد الرحمن الديريني، شركة المكتبات الكويتية، الكويت، ط 1، 1980، ص ص14_15.

[2]– المرجع نفسه، ص15.

إن فكرة الوعي الزائف تطبع كلا التعريفين، فلا يمكن التحقق من فكر الأخر، إلا بالشك في معيار صدقه، وتحليل أوضاعه التّاريخية التي ينطلق منها لتوجيه مقولاته، أي التأويل الغير مباشر لما يصدر من الأخر المقابل.

ويعتبر الأدب من أكثر الحقول التي تحتوي الإيديولوجيا وتتضمنها، فالعالم الخارجي يتشكل في اللّغة التي تعتبر مادة الأدب، وهي كذلك وعاء يحتوي مختلف الآراء والإيديولوجيات والأفكار بحكم قدرتها على تشكيل أنساق جديدة وأصيلة وقوالب تعبيرية تمكن الإنسان من الكشف عن ذاته وتصوير عالمه، وبالرغم من أن الممارسة الكتابية فردية تنم عن مشاعر ذاتية، وأحاسيس محدودة في نطاق الفردانية، إلا أن الأدب ظاهرة اجتماعية، فالفرد لا يتحدث لغة خاصة به، مهما بلغت درجة الإبداع، لأنه يشتق أساليبها وصورها من تراثه وأسلافه ومعاصره، وتجربة الفرد الواحد لا يكفي أن تنتج بنية ذهنية كاملة دالة، ولا يمكن الحكم على الفكرة بالشمولية، بمجرد الإشارة إلى مولدها من عقل الفرد، لأنها قصيرة ومحدودة، تستمد قوتها من الجماعة التي تنتمي إليها، فتدغمها وتدمجها ضمن الإبداع العام الذي يشكل كتلة متراسة من التمثلات الفكرية والذهنية.

وتظهر مصداقية هذا القول في القصص التّاريخية من خلال صياغة سردية موحدة، تكون فيها اللّغة منحازة وغير حيادية، تعتمد أغلبها على إيديولوجية وطنية ينفرد فيها صوت السارد الذي يعتبر بوقا ينفخ فيه المؤلف ما يشاء من الأفكار أو الرؤى، يقول "**رابح لونيسي**" في قصة (فرحات عباس _المعترف بالحق_) " انتقل فرحات عباس إلى القاهرة عبر باريس، وعندما وصل في صيف 1955، أعلن انضمامه إلى الثورة المسلحة، وقدم بذلك خدمة كبيرة للثورة، لأن العالم أصبح يتساءل، ويقول مادام رجلا مسالما، ويرفض العنف مثل فرحات عباس يلتحق بالثورة فمعناه أن النظام الاستعماري الفرنسي تجاوز كل الحدود في الهمجية والبربرية وأغلق في وجه الشعب الجزائري الأبواب كلّها التي تسمح له بنيل استقلاله، وهذا ما يعطي الحق والشرعية لاستعمال العنف الثوري لتحقيق هذا الهدف ".[1]

[1]– رابح لونيسي، فرحات عباس (المعترف بالحق)، ص25.

تبرز لنا في هذا المقطع السردي إيديولوجية الأنا المتمثلة في فرحات عباس (الجانب الوطني) وإيديولوجية الأخر (المستعمر)، حيث يعمد الكاتب إلى تلطيف الأولى وتمويه الأخرى "يرى المتكلم أدلوجته الخاصة عقيدة تعبر عن الوفاء والتضحية والتسامي، ويرى في أدلوجات الخصوم أقنعة تتستر وراءها نوايا خفية لا واعية يحجبها أصحابها حتى على أنفسهم لأنها حقيرة لئيمة، إن أدلوجة المتكلم تنير الطريق فتهدي الخلق إلى دنيا الحق والعدل، بينما تعمى أدلوجة الخصم الناس عن سبيل الحقيقة والسعادة ".[1]

فيضفي الكاتب بهذا على أفكاره نوعا من اليقينية والصدق الغير قابل للجدل، فيتم تثمين أفكاره وتأكيدها على حساب أفكار الآخر (المستعمر) التي يتم إقصائها بطريقة صارمة، فهي غير صالحة وتتميز بالكذب والزيف، وبالتالي تفقد قيمتها الدلالية ويتقلص مفعولها في النص ويحولها المؤلف إلى حجة لتبرير أفكاره أو أدوات لخدمة إيديولوجيته، تقول "**إيمان قادري**" في قصة (العقيد عميروش) " كانت ثورة نوفمبر بالنسبة لعميروش الحدث التّاريخي الأهم في حياته، حيث كان ينتظره بفارغ الصبر مثله مثل كل الجزائريين الذين أرادوا الالتحام والإتحاد للوقوف في وجه الاستعمار الغاشم الذي قهر الجزائريين وأشبعهم جهلا وحرمانا، لكنه لم يقتل فيهم العزم والتحلي بروح المقاومة، بل زاد في شحن شجاعتهم وإصرارهم على التضحية إلى أخر قطرة من الدم ".[2]

وترجع قوة وسلطة صوت السارد (الذي ينوب عن المؤلف) إلى أنه لا يواجه مقاومة حوارية من الشخصيات، لأن أغلبية القصص تفتقد للحوار، وبذلك يصير العمل القصصي خاضع لنبرة موحدة ويعبر عن وجهة نظر واحدة.

والقصص التي تعتمد على ضمير الغائب يمارس فيها السارد السلطة على شخصياته حيث يشتغل كأداة رقابة على كل تصرفاتها وأفعالها، ولا يترك لها المجال لترويج خطاباتها وتقديم ذاتها، حيث تتجلى مركزية الصوت من خلال التلفظات التي تنم عن الوجهة الإيديولوجية التي يتبناها الكاتب، تقول "**إيمان قادري**" عن (الشيخ بوعمامة) " اتصف هذا الزعيم بالتضحية

[1]– عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 5، 1993، ص10.

[2]– إيمان قادري، العقيد عميروش، ص ص12_13.

والشجاعة وكانت سيرته مذكورة في كل أنحاء البلاد، حتى وصل اسمه إلى خارج الجزائر، الكل سمع عن مقاوماته ضد العدو، كونه كان عقبة في تغلغل جيش فرنسا في الصحراء بسهولة خاصة بعد معركة مولاق الشهيرة".[1]

عمدت الكاتبة "**إيمان قادري**" إلى الخطاب المباشر ذو الحمولة المباشرة التي تهدف إلى تقديم الرؤية للمتلقي بصيغة جاهزة، فالمعنى في النص الموجه للطفل لا يؤسس انطلاقا من تجميع وحدات دلالية والكشف عن سياقاتها الجديدة، وإنّما تفرض عليها إرغامات مضمونية ومعنى معطى بشكل مسبق خارج النص وعندما يلج إلى داخله ينغلق ويصبح مكتفي بذاته، فالكاتبة تسعى إلى تقليص التوليد الدلالي للكلمات فبمجرد تسربها إلى داخل الخطاب تجنح إلى تحقيق غاية صريحة.

لكن النص الأدبي لا يعرف سلطة لغة واحدة تؤول تأويلا مباشرا، بل يتم تعدد الشخوص على تعدد اللّغات وتصادم وجهات النظر، حيث يمنح للشخوص المدرجة في النص الحق في التعبير عن أفكارها من خلال الحوارات التي تحقق نوعا من الصراع الذي يكسب النص رؤية أكثر شمولية للواقع، تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (صدى السنين) على لسان شخصياتها في مقطع سردي حواري:

" الأبناء: وهل بمقدور جيش جبهة التحرير أن يقهر هؤلاء المجرمين؟

سي محمد: أجل يا أبنائي وآن الأوان لفرنسا الاستدمارية أن تفهم أن الشعب الجزائري شعب لا يرضى ولن يرضى بمعيشة الذّل والهوان، جيشنا جيش باسل عزم على تحرير وطننا ولن يتراجع مهما كلفه ذلك ".[2]

إن تقنية السؤال والجواب في النص القصصي ليست شكل تأليفي لبناء الكلام فحسب وإنّما أرضية نشطة لتشكيل المعنى الحيوي للكلمة التي تعززها وتثريها وتنمي مقاصدها الإجابة التي توسع من أفق فهم السامع، وتقدم له رؤية جديدة تخدم المضامين الإيديولوجية المتوخاة من النص.

[1]– إيمان قادري، الشيخ بوعمامة، دار أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2016، ص ص 10_11.

[2]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص93.

فاللّغة ليست ذات دلالة معجمية موحدة، كما أن معانيها لا ترتبط بالنظام النحوي المستقل وإنما يشكل وحداتها علائق ديناميكية فيما بينها، تكسب المعنى افتراضات ممكنة، وتكون محملة بقصدية تفرز احتمالات دلالية، تقول **شريفة صالحي** في قصتها (يوميات أشبال الثورة) على لسان إحدى شخصياتها " وفي صباح الغد الموالي التقيت بصديقي مصطفى فوجدته متذمرا، فسألته: ما بك يا مصطفى؟. أجابني: الأوغاد، الأوغاد يا علي، لقد أعلن رئيسهم «جنرال دوغول» في خطابه: أن فرنسا ستبقى في الجزائر إلى الأبد، وأثناء خطابه قال وردّد: إن الجزائر الفرنسية فقلت: لا تحمل هما يا مصطفى، نحن سائرون في طريق مستقيم، والأمة كلّها مستعدة للتضحية ما دمنا متحدّين، فالنصر آت بإذن الله ".[1]

إن هذه الشخصيات تتوفر على نوع من الاستقلال الأدبي والدلالي، فعن طريق أقوالها وتدخلاتها في مسار السرد (أي بالحوار) تكسر نوايا الكاتبة، فأقوالها وملفوظاتها تعتبر لغة ثانية بالنسبة للكاتبة، لكن هذه الشخصيات لا تخضع للصراع الإيديولوجي بقدر ما تنتصر لفكرة الكاتبة فتستخدمها كأدوات فنية تحافظ على الوحدة الدلالية لمقولاتها.

2_الذاكرة كموجه لبناء الهوية:

يقوم الخطاب السردي التّاريخي الموجه للطفل الجزائري بعملية الانتقاء والاصطفاء لمجموعة من الأحداث، وعليها يقيم تاريخ ذو معنى وفعالية، وكما يظهر من الموضوعات التّاريخية المنتقاة للطفل أن حدث (1 نوفمبر 1954) من أبرز الأحداث المكرسة في الخطابات الموجّهة للطفل، ونلمس ذلك من خلال ترجمة لمجموعة من أبطال الثورة وأشهرها قادة الولايات الستة الذين أشعلوا فتيل الثورة بالإضافة إلى أسماء ونماذج بطولية كان لها دور فعّال في تلك الفترة، وعرفت سيرتها شهرة واسعة بين الأوساط الشعبية الجزائرية.

لقد اتجه كتّاب أدب الطفل في الجزائر إلى سرد بطولات حرب التحرير في قصصهم التّاريخية بالدرجة الأولى، وإتباع انتقاء سردي لأبطال الجزائر وأحداث ثورة نوفمبر، وذلك بما

[1]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11ديسمبر 1960)، ص34.

يستجيب لرؤاهم وينمي وجهتهم الإيديولوجية، فالثورة التحريرية تجربة حياتية مرّ بها الشعب الجزائري، وبقيت أبعادها النفسية والاجتماعية والإيديولوجية في ذاكرة الأجيال، لأنّها أخر مرحلة من مراحل صراع الجزائر ضد الاحتلال، لذلك توصف بالجدّة والقرب من ذهنية المجتمع الجزائري، والغرض من تجسيد مقولات الثورة التحريرية هو تأسيس النزعة الوطنية وتكريس مجموعة من القيم التي تعزز الانتماء وتحافظ على الهوية الوطنية وتمجد الماضي، وتغرس حب الوطن في نفوس أطفال الجزائر، يقول "**رابح لونيسي**" في قصة (عميروش آيت حمودة _قاهر الجنرالات_) " اندلعت الثورة المسلحة ليلة أول نوفمبر من عام 1954، بقيام المجاهدين الأشاوس بعدة عمليات عسكرية ضد الجيش الاستعماري في نفس التوقيت وعمت التراب الوطني كلّه، وفي هذه اللّيلة المباركة قاد المجاهد عميروش فوجا من المجاهدين لمهاجمة الثكنة العسكرية بتيزي نجامع قرب عين الحمام فكبّد الاستعمار خسائر فادحة".[1]

أما "**إيمان قادري**" فتقول عن البطل (علي لابوانت) " احتك بالكثير من الوطنيين أبناء وطنه الحبيب فزرعوا فيه فكرة الثورة، ولأنه تشبع بفكرة الثورة والمقاومة لم يتهاون ولا لحظة في الالتحاق بالجماعات السياسية التي كانت ترسم وتخطط للقيام بالعمل الثوري وتعبيد طريق الكفاح الذي سيسلكه كل الجزائريين لتحقيق الهدف المرجو وهو تحرير أغلى جوهرة في قلوب الجزائريين واسترجاع كرامتها، إنها الجزائر أم الأبطال ".[2]

يوجه التّاريخ في هذه القصص إلى تأسيس كيان الهوية الجزائرية، فالهوية ليست معطى جاهزا وإنّما هي مقولة قابلة للتغيير والتجدد، ويسعى الكتّاب إلى حمايتها من التشطي والانشطار وذلك بتغذيتها من مقولات الماضي، ومن مقولات ثابتة مستقرة حفظتها الذاكرة الجمعية.

تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (يوميات أرملة وابنها اليتيم) على لسان الجدّة " حوادث مرّة مازالت كوابيسها تلاحقني إلى يومنا هذا، ذكريات أليمة لا تريد أن تبرح خيالي، فمازالت تلك

[1]– رابح لونيسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، ص14.

[2]– إيمان قادري، علي لابوانت، ص 8.

الصور البشعة الرهيبة المروّعة عالقة في ذهني وتدمي قلبي، اقترفها المحتل في حق شعب أعزل خرج في مظاهرات سلمية يطالب فيها الأوغاد بالوفاء بالوعد ".[1]

في هذا المقطع السردي أعادت (الجدة) سرد أحداث الماضي عن طريق فعل التذكر والذاكرة كظاهرة نفسية بحتة من موضوعات علم النفس وعلم الأعصاب تتميز بالفردية والخصوصية والانطباعات الذاتية (تدمي قلبي)، لكن عملية التذكر في هذا النص السردي مرتبطة بحدث جماعي (المظاهرات)، وبهذا فالمقصود بالفردية هو الأحاسيس والانفعالات وليست الذكريات " لأن الأحاسيس ملتصقة بأجسادنا ومرتبطة بها ارتباطا وثيقا، في حين أن الذكريات بالضرورة تضرب بجذورها في أغوار فكر المجموعات المختلفة التي تنتسب إليها ".[2]

فالذكريات الفردية بالرغم من كونها فردية، فهي تعتبر ظاهرة اجتماعية، فالمقصود بالذاكرة الجماعية ليس المفهوم البيولوجي الجسدي الوراثي، وإنّما المفهوم الحضاري كما يرى "**موريس هالبفاكس**" "**Maurice Halbwachs**" إذ يقول " لا توجد ذاكرة ممكنة خارج تلك الأطر الرابطة التي يستخدمها الأفراد داخل المجتمع لكي يثبتوا بها ذكرياتهم ولكي يستعيدوها من جديد ".[3]

فالذاكرة الفردية للإنسان لا تنشأ بمعزل عن الذاكرة الجماعية التي يؤطرها المجتمع، فالذاكرة الجماعية ناتجة عن ارتباط وتواصل الإنسان مع جماعته ابتداء من الأسرة إلى غاية الأمة " لقد عرّف أرسطو الإنسان على أنه الحيوان الاجتماعي السياسي " [4]، لأنه يعيش وسط جماعات تنسقها أنظمة سياسية، والإنسان كائن اجتماعي بطبعه يميل إلى العيش مع الآخر مستعملا لغته كأداة للتواصل والتفاهم وكوسيلة حضارية تميزه وتفصله عن الحيوان الغريزي.

ويبرز لنا مفهوم الذاكرة الجماعية بشكل جلّي في المقطع السردي التالي " هزّت الجدة رأسها مبتسمة: لم ينجو أحد من همجية الاستدمار، سأحكي لك يا بنيتي عما قاسيته في تلك

---

[1]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص ص 5_6.

[2]– يان أسمن، الذاكرة الحضارية (الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى)، تر: عبد الحليم عبد الغني رجب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2003، ص65.

[3]– المرجع نفسه، ص5.

[4]– المرجع نفسه، ص258.

السنين، وما أحكيه عني ينطبق على الأمة الجزائرية كلّها لا يساوي قطرة من بحر، لقد وقعت جرائم كثيرة راح ضحيتها الآلاف من المواطنين الأبرياء العزل ".[1]

تقترن الذات (الجدة) في هذا المقطع السردي مع الجماعة من خلال الذاكرة (عما قاسيّته في تلك السنين) التي تخزن التجارب الإنسانية المشتركة بين الأفراد (وما أحكيه عنّي ينطبق على الأمة الجزائرية)، فهنا جمع للحياة الفردية التي تمثلها شخصية (الجدة) بالتجربة الجماعية التي تتفاعل معها بحكم انتمائها إليها، فتعبر بلسانها عن حال الجماعة ككل، وبهذا تتحول حياة الجماعة إلى نسيج سردي يشترك الأفراد في صياغته، فيعبر عن هويتهم الموحدة، فإذا كانت الهوية الفردية هوية طبيعية تخص الفرد بميزات نفسية وجسمية متفردة، ويمكن تعريفها بأنّها " الصورة المتكونة والمحفوظة على طول الخط في ذهن الإنسان الفرد، والخاصة بالملامح الفردية التي تميزه عن كل ما عداه من صفات ومدلولات تختص بالآخرين، هي الوعي بالذاتية والكيان الخاص غير القابل للاختزال أو الانتقاص والذي يطوره الفرد اعتمادا على معالمه الجسدية، هي الصورة التي تجعل الإنسان الفرد غير قابل للتبديل، وغير ممكن الإستيعاض عنه " [2]، فإن الهوية الجماعية لا ترتبط بالوجود الطبيعي المحسوس، وإنّما هي هوية مكتسبة ناتجة عن التركيب الاجتماعي الحضاري للأمة، فهي هوية حاملة للمعنى الرمزي، أو ما يطلق عليها مصطلح الجسد الاجتماعي، " الجسد الاجتماعي ما هو إلّا استعارة، ما هو إلاّ مرّكب متخيل، ما هو إلّا تركيب اجتماعي، ولكنه بصفته هذه يعتبر في الوقت نفسه جزءا من الواقع بلا أدنى شك ".[3]

فالجسد مركب حيوي لا يمكن عزل أعضائه عن بعضها، وإنّما تتم فعاليته من خلال ديناميكية أجزائه، فإذا أختزل جزء منه، فإنّه يؤدي إلى نوع من عدم التوازن والاتساق في الإنسان كذلك المجتمع يقوم بترابط وتكافل جميع طبقاته كل حسب دوره ومهامه.

---

[1]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص11.

[2]– يان أسمن، الذاكرة الحضارة (الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى)، تر: عبد الحليم عبد الغني رجب، ص243.

[3]– المرجع نفسه، ص245.

فالهوية الجماعية هي هوية نابعة من أفراد ينتمون إلى جماعة معينة وينظرون إلى ذواتهم كأعضاء يتمثلون معايير مشتركة وقيما وطنية تدافع عن أصالتهم و رموزا تطور من شعورهم الإنتمائي، تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (يوميات أرملة وابنها اليتيم) على لسان (الجدة) " لكل أسرة قصة، ولكل فرد منها مواجع والآم، فكل شبر من أرضنا يشهد على مواقف بطولية وأحداث مأساوية لتلك السنين السود التي بلغ فيها المحتل أوجه الظلم والطغيان ".[1]

تحيلنا الملفوظات الواردة في المقطع السردي (مواجع، آلام، مأسوية، السود، كل فرد، كل أسرة) إلى دلالات المعاناة والأحزان المشتركة التي عاشها الشعب الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي وبهذا سعت الكاتبة "**شريفة صالحي**" إلى بناء الهوية استنادا إلى ذاكرة المآسي الجمعية، وتروم هذه الذاكرة هي تعرية واقع الجرائم الاستعمارية في حق الشعب الجزائري.

فالجماعة تسعى للحفاظ على ذاتها واستمرارية بقائها، وتمسكها بتاريخها من خلال توحيد صيغ سردها ومضمون حكاياتها، فالقصص المسرودة هي مرتكزات الذاكرة التي تسهم في توجيه الأراء والتصورات توجيها مشتركا.

ويؤسس للذاكرة الجمعية في القصص التّاريخية الموجّهة للأطفال مضامين تحمل أبعادا مادية وزمنية ورمزية للذاكرة، وفي هذا نستحضر مقطعا سرديا للكاتب "**رابح خدوسي**" الذي يحيلنا إلى تخليد أبطال الجزائر بأماكن ترتبط بواقع الطفل الجزائري، يقول في قصته (بوعمامة _ ملحمة أولاد سيدي الشيخ_) على لسان الطالب " قال والأعين ترقبه: نسيت إعلامكم بأنّي عرفت الجواب عن السؤال المعلق على عاتق الأستاذ منذ شهور، عرفت أن صدى ثورة بوعمامة وأولاد سيدي الشيخ امتّد بعد قرن ليّغير اسم الثانوية القريبة من مقرّ رئاسة الدولة، فاعتلى ناصيتها (بوعمامة) مكان (ديكارث) الفيلسوف الفرنسي ".[2]

إذا كان الطفل غير قادر على إدراك المعاني المجردة التي تخدم الوجهة الإيديولوجية للكتّاب، فإن تجسيد معالم الذكرى في أمكنة مادية ملموسة وواقعية يؤصل لمفهوم الهوية الجماعية

[1]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص4.

[2]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص ص28، 30.

فالجماعة تسعى إلى خلق أماكن لها لتضمن استمرارية وجودها وتقوي ذاكرتها، فثانوية بوعمامة ليست مجرد مبنى تعليميا فقط، يضم أفراد جزائريين، وإنّما هي رمز يطبع هوية الطفل الجزائري من خلال تخليد اسم بطل من أبطالها (بوعمامة)، وبهذا فالذاكرة الجماعية " تتعامل مع زرع إشارات ورموز في المكان الطبيعي، أي تغذية المكان العادي الطبيعي بإشارات و رموز معينة ذات مغزى حضاري، وتعرف هذه الطريقة باسم سيميوطيقا المكان أو سمطقة المكان " [1]، أي جعل الأمكنة رمزا من رموز الدولة، فلكي يتصل الإنسان بالماضي ويستحضره في واقعه لا بد له من شواهد أثرية يقيم معها علاقة تواصلية دائمة تشهد على تاريخه وتؤسس لمنظوره الإيديولوجي.

ونستدل على الشواهد التّاريخية المكرسة لأحداث وشخصيات بالمقاطع السردية التالية:

1_" ألقي القبض على سيفاكس سنة 203 ق.م واقتيد إلى روما حيث توفي في سجنه، وبحسب التقاليد نصب قبرا لسيفاكس فوق هضبة مطلة على عاصمته، هذا النصب يحمل اليوم اسم كركرال الرايس".[2]

2_" قاتل عقبة ورجاله حتى استشهدوا جميعا، وكان ذلك عام 682 م، وبنيت عند قبورهم قرية مازالت تدعى إلى يومنا هذا بقرية سيدي عقبة ".[3]

3_" توفي (خير الدين بربروس) رحمه الله في سنة 1546 م، عن عمر يناهز 79 عاما في قصره المطل على مضيق البوسفور ومازال قبره ماثلا للعيان في اسطنبول إلى اليوم ".[4]

إنّ النصب التذكارية والقبور أثار باقية تكشف عن معطيات أبدية، وتعتبر عناصر باعثة على تأسيس الهوية، وكثيرا ما نجد في القصص التّاريخية إشارة إلى «مربع الشهداء» الذي يضم أبطال الجزائر، والذي يمثل رمزا تاريخيا بمقبرة العالية:

---

[1]– يان أسمن، الذاكرة الحضارية (الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى)، تر: عبد الحليم عبد الغني رجب، ص ص 101_102.

[2]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (ماسينيسا)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص32.

[3]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (عقبة بن نافع)، ص39.

[4]– عبد الحفيظ شقال، خير الدين بربروس (قائد البحرية)، ص14.

1_" ودع الشعب الجزائري ابنه البار (محمد بوضياف) يوم الأربعاء 31 جوان 1992 إلى مقبرة العالية، ودفن بمربع الشهداء إلى جانب ابن مهيدي وعميروش والأبطال الأمير عبد القادر وبومدين وغيرهم من الذين ضحوا بالنفس والنفيس لتحيا الجزائر حرة أبية كريمة ".[1]

2_" انتقل الأمير عبد القادر إلى جوار ربه في اليوم التاسع عشر من شهر رجب 1300 هـ الموافق للسادس والعشرين من شهر ماي 1883 م، ودفن بالصالحية بجوار الشيخ محي الدين بن عربي، صاحب الكتاب المشهور «الفتوحات المكية»، وفي عهد الاستقلال استرجعت الدولة الجزائرية جثمانه في سنة 1966 م، ودفن في يوم مهيب هو ذكرى عيد الاستقلال في مقبرة العالية بالجزائر العاصمة في مربع الشهداء ".[2]

إنّ «مربع الشهداء» كمكان تذكاري وكظاهرة تخليدية يتجه إلى تكوين أبعاد إيديولوجية تتمثل في إيهام الرأي العام بحضور هؤلاء الأبطال دائما مع الجماعة التي ينتمون إليها (الجزائر) وحضورهم مشخص ماديا (في القبر) ومجسد معنويا في تعظيمهم وفي إثبات المعطى الإنجازي الذي حققوه من أجل حرية الجزائر.

يرى "**بيير نورا**" "**Pierre Nora**" أن السبب في وجود هذه الأماكن والمآوي المقدسة والخالدة " يكمن في إيقاف الزمن في عرقلة عمل النسيان، في تثبيت حالة الأشياء في تخليد الموت" [3]، لأن النسيان الجماعي قد يؤدي إلى إضعاف الهوية وتلاشيها وتوهين مقوماتها، لذلك تعتمد الأمم على عملية التذكر حتى لا يضيع إرثها ولا تنسى تاريخها، تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس) "وضعت الجدّة سبحتها جانبا ثم استوت في جلستها وهي تتمتم: سأحكي لكم ولو أنّي متعبة بعض الشيء أتمنى ألّا تخونني الذاكرة، فالتّاريخ أمانة مقدسة علينا أن ننقله إلى الأجيال الصاعدة بأمانة حتى لا يستهينوا بهذا الوطن المفدّى ".[4]

---

[1]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، ص29.

[2]– رشيد أوزاني، الأمير عبد القادر الجزائري، ص9.

[3]– جويل كاندو، الذاكرة والهوية، تر: وجيه أسعد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 2009، ص203.

[4]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص6.

تجمع شخصية الجدّة بين مصطلحين (الذاكرة والتّاريخ) رغم ما يوجد بينهما من تباينات ومفارقات، إنّ التّاريخ كعلم يبحث عن الأسباب ويتقصى الدوافع وهو ذو وظيفة تعليمية ترتكز على الموضوعية والمنطق، كما يتميز بالعالمية والشمولية على عكس الذاكرة التي تخص جماعة معينة تربطها عناصر مشتركة تحدد ماهيتها بين بقية الجماعات " لهذا فالتّاريخ _من وجهة نظر هالبفكس_ شيء أخر غير الذاكرة، لأنه لا توجد ذاكرة عالمية شاملة، كما هو الأمر مع التّاريخ بل توجد فقط ذاكرة جماعية، وهذا يعني ذاكرة تختص وترتبط بمجموعة معينة من البشر وتكون في ذاتها محددة بالهوية والشخصية ".[1]

فالكاتبة "**شريفة صالحي**" انطلقت من الذاكرة (ذاكرة الجدّة) لكتابة التّاريخ، وبهذا تكون الكتابة التّاريخية رهينة احتياجات العصر واهتمامات السياق المجتمعي، وهذا ما ينفي صفة الموضوعية والحيادية عن التّاريخ، وفي مقطع سردي أخر من قصة (يوميات أشبال الثورة) تقول "**شريفة صالحي**" على لسان شخصياتها " كاميليا: شكرا لك يا جدّتي، وشكرا لك يا أبي على هذه الحكاية، سأحتفظ بها في ذاكرتي، وسأرويها للأجيال المقبلة، فالتّاريخ ذكريات وعبر ودروس من السابقين لمن أراد أن يعتبر".[2]

فلفظتا (الحكاية / الرواية) تدلان على الشفوية والشفوية مرتبطة بالذاكرة أكثر من التّاريخ لأن الذاكرة منتجة شعبية، في حين أن التّاريخ يعتمد على التدوين والكتابة، يقول "**رابح خدوسي**" في قصة (بوعمامة _ملحمة أولاد سيدي الشيخ) " تنفس الأستاذ الصعداء، وابتهج حتى كاد يعانق الطالب، أثلج صدره هذا الاستنتاج الذي قدّمه الطالب، دليل نجاح الدرس، فسأله والغبطة تملأ وجدانه: من أين حصلت على هذه المعلومات يا بطل الأبطال؟. أجاب الطالب في زهو غامر: إن النقل الشفوي هو الذاكرة الحيّة، والشهادة الحاضرة والذاكرة هي الشعب ".[3]

فالنقل الشفوي يدل على تشابه مسرودات أمة أو شعب معينة، لذلك تكون الذاكرة مشتركة جمعية تعبر عن المكونات المشتركة والرموز الثابتة التي تحدد شخصيتها، وبالتالي يكون التّاريخ

[1]– يان أسمن، الذاكرة الحضارية (الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى)، تر: عبد الحليم عبد الغني رجب، ص76.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11ديسمبر 1960)، ص ص 63_64 .

[3]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص30.

والذاكرة يسيران في اتجاهين متعاكسين حسب رأي "**هالبفاكس**" "**Halbwachs**" " فإذا كانت الذاكرة الجماعية تصوب اتجاهها دائما نحو التشابهات والاستمراريات في ماضي المجموعة، فإن التّاريخ يرى فقط الاختلافات والانقطاعات التي تعتري هذا الماضي، أي أن التّاريخ يعيش فقط على الحوادث التي تقع داخل المجموعة في ماضيها، في حين أن الذاكرة الجماعية تنظر إلى المجموعة من الداخل، وتسعى إلى رسم صورة لماضيها تمكن المجموعة من أن ترى نفسها من خلالها في كل مراحل هذا الماضي ".[1]

فالذاكرة أكثر وقعا من التّاريخ، لأنّها تجعل الفرد ينصهر في ماضيه، وتجعل أحاسيسه ووجدانه مرتبطة بجماعته، فالذاكرة تقوم في الغالب على الانفعالات، تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (يوميات أشبال الثورة) " الجدّة: لا تنسى يا حبيبتي، أن الحياة ذكريات ولاسيما ذكريات الطفولة، فجيل نوفمبر طفولته حزينة، مصدومة، مليئة بالذكريات الأليمة والمروعة ".[2]

فإعادة إنتاج الماضي بناء على الذاكرة يشوبه فوضى الانفعالات والأهواء والحالات الوجدانية وفي مقطع سردي أخر من قصة (يوميات أرملة وابنها اليتيم) تقول "**شريفة صالحي**" "واصلت الجدّة حديثها بنبرة حزينة وعيون دامعة: لمّا بلغ ابني عليّ السادسة من عمره سجّلته في مدرسة فرنسية فزاول تعلمه الابتدائي بجد ومشقّة إلى أن حصل على الشهادة الابتدائية باللّغة الفرنسية ".[3]

وبهذا يهدف الكتّاب إلى أن يتماهى الطفل الجزائري مع الذاكرة الجماعية المؤسسة لهويته متخذا أحداث الثورة وأبطالها ورموزها ثوابت لها قيمة وأهمية في الحفاظ على هويتنا الجزائرية تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (صدى السنين) " وفي يوم خمسة جويليا احتفلت الجزائر بعيد النصر، عيد الحرية والاستقلال، وكان سي محمد يمشي بين الحشود، مرفوع الرأس مفتخرا ومعتزا

[1]– يان اسمن، الذاكرة الحضارية (الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى)، تر: عبد الحليم عبد الغني رجب، ص74.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11ديسمبر 1960)، ص62.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص25.

بأبنائه الذين قدموا أنفسهم فداء للوطن، كما كانت سعدية فخورة ومعتزة بما قدمته الأسرة رجالا ونساء، كبارا وصغارا من تضحيات ".[1]

وفي مقطع سردي أخر من قصة (تاريخ الجزائر _ اتفاقيات إفيان_) تعبر عن حدث (يوم 5 جويلية) " وهكذا أعلى الشعب انتصاره، وانجلى ليل الاستعمار بعد تضحيات جسام وجاء فجر الاستقلال في يوم 5 جويلية 1962، فكانت الفرحة عارمة وتأسست الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ".[2]

يقوم كتّاب أدب الطفل في الجزائر بترسيخ مقولات الثورة لتكريس الإيديولوجية الوطنية وربط وعي الطفل بمنظومة قيمية تخلد أشكالا وصورا ثابتة مقدسة، تعبر عن تاريخية الشعب الجزائري، وبهذا تدمج هذه الخطابات النصيّة الطفل في الجماعة، وذلك بتأصيل العلاقة بينه وبين هذه الممارسات التي تقوم بها الدولة " إن وظيفة الإيديولوجيا (...) هي نشر الاقتناع بأن تلك الأحداث المؤسسة هي عناصر مكونة للذاكرة الاجتماعية، ومن خلالها للهوية نفسها ".[3]

وتسعى هذه الممارسات إلى المحافظة على السلطة المركزية وإضفاء الشرعية على مخططاتها " تقوم أجهزة الدولة الإيديولوجية بوظيفتين أساسيتين: الأولى هي إضفاء المشروعية على ممارسة السلطة والجماعة المهيمنة، والأخرى هي تشكيل هويات الأفراد وصياغة الوعي الجماعي أو الذوق العام، أو ما يسميها بول ريكور بوظيفة إدماج الأفراد في إيديولوجية الجماعة".[4]

إن مصطلح الجهاز يدل على الديناميكية والوظيفة أكثر من مصطلح (مؤسسة) وله قرابة مفهومية مع لفظة (ممارسة) أي مارس، وفعل وعمل، كما أن أجهزة الدولة تنقسم إلى نوعين "أجهزة الدولة القمعية والقهرية: الحكومة، الإدارة، الشرطة، المحاكم، السجون، وما إلى ذلك

[1]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص112.

[2]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (اتفاقيات ايفيان)، ص58

[3]– نادر كاظم، الهوية والسرد (دراسات في النظرية والنقد الثقافي)، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط 2، 2016، ص80.

[4]– المرجع نفسه، ص18.

والثاني هو أجهزة الدولة الإيديولوجية: الدين، التعليم، العائلة، النظام السياسي، الاتصالات، الثقافة وما إلى ذلك".[1]

فكلا الجهازين عبارة عن أداة الدولة للممارسة الهيمنة والتحكم في الأفراد، وإذا كان الجهاز القمعي عاما، فإن الإيديولوجي مجزأ وموزع على مؤسسات الدولة (المدارس، الثقافة، أجهزة الإعلام، المساجد، الجمعيات، الآداب...).

هذه الممارسات التي تعبر عن كيان الدولة سلطة تكرس مقولاتها القصص التّاريخية الموجّهة للطفل، تقول "**شريفة صالحي**" في قصة (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس) على لسان الطفلة كاميليا عن الاحتفالات التي تقام في المدارس يوم 16 أفريل من كل عام تخليدا لهذه الذكرى " كاميليا: إن الحفل ستعرض فيه بعض أعمال ونشاطات التلاميذ المبدعين منهم والمبتكرين، وسوف تقام منافسة فكرية ومبادرة رياضية بين مدرستنا ومدرسة أخرى ".[2]

وفي قصة أخرى "**لسليمة كبير**" تقول عن عبد الحميد بن باديس وذكرى يوم 16 أفريل "وقد رثاه العديد من العلماء والأدباء والشعراء، كما خلدته الجزائر كواحد من أعظم من أنجبتهم من أبناء بررة خدموها بإخلاص، ويبقى السادس عشر من أفريل يوم وفاته خالدا إلى زماننا هذا يتميز بالاحتفال فيه في كل أنحاء الوطن بما يدعى: يوم العلم ".[3]

ويتم التأكيد على هذه الذكرى من خلال تجسيد مقاطع سردية تظهر البعد الوطني والديني لمقولة عبد الحميد بن باديس (الإسلام ديننا، الجزائر وطننا، والعربية لغتنا)، فعند تفكيكنا لهذه المقولة يتعين علينا أن نفهم التشكيلة الإيديولوجية المركبة لها في القصص التّاريخية الموجّهة للطفل، ونستدل بمقاطع سردية من قصة (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس):

---

[1]– بول ريكور، محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص ص204_205.

[2]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص 4.

[3]– سليمة كبير، الشيخ عبد الحميد بن باديس (باعث النهضة العربية الإسلامية في الجزائر)، ص28.

1_" كاميليا: وهل حققت الجمعية ما أرادت.؟ الجدة: بذلت كل ما في وسعها لمحاربة الجهل والبدع وبنيت المدارس والمساجد لتعليم أبناء الجزائريين لغتهم ودينهم وتاريخهم، كما نشرت الوعي الديني والوطني في أوساطهم ".[1]

2_" الجدة بنبرة حزينة: بإغلاق المدارس يا أبنائي، انتشر الجهل وعمّت الأمية، وبتحويل المساجد إلى كنائس انكمش الدين الإسلامي، فتدهورت الأخلاق وظهرت البدع والخرافات والشعوذة ".[2]

3_" الجدة: أجل يا بنيتي، وجدت الجمعية من الشعب الجزائري التجاوب والحماس المنقطع النظير داخل الوطن وخارجه للتعاوّن معها على تحقيق أهدافها، انضموا إلى الجمعية أفواجا أفواجا فأغدقوا عليها التبّرعات والمساعدات المالية والمادية ووهبوها المباني والأراضي لبناء المساجد والمؤسسات التعليمية وتجهيزها ".[3]

تتخذ مقولة عبد الحميد بن باديس في القصة التّاريخية (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس) ملفوظات تبعث على تجلي أهدافها:

فالإسلام ديننا: فعالية هذا الملفوظ يتعين من خلال بناء المساجد والزوايا، ونشر الوعي الديني بين الأوساط الشعبية وما يرافق ذلك من تأثير على أخلاق وسلوكيات الأفراد، بالإضافة إلى الجمعيات الخيرية التي تحقق نوعا من التكافل والتضامن بين الأفراد وبإبداء مبادرات خيرية تساعد المحتاجين باسم الدين، ولا ينفصل هذا الملفوظ عن (اللّغة العربية لغتنا)، فهي لغة القرآن الكريم لغة تعمل الجمعية على نشرها ببناء المدارس وتعليمها لمختلف شرائح المجتمع، فاللّغة عنصر من عناصر الهوية ومن مقومات الوطنية الجزائرية (الجزائر وطننا).

وبهذا تكون الإيديولوجيا وسيلة تبريرية للحفاظ على الأمن الوطني والتلاحم الداخلي للأمة بجعل الأفراد تحت لواء واحد، يتمثلون معايير مشتركة ورموز وطنية تعبر عن أصالتهم وتدافع عن شعورهم الإنتمائي، تقول "**شريفة صالحي**" في قصة (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس) " الجدة:

---

[1]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص51.

[2]– المرجع نفسه، ص22.

[3]– المرجع نفسه، ص49.

كما ذكرت لكم سابقا يا أحبائي، إن الاستعمار فقيه في أسلوب الظلم والاستفزاز، تصوروا ماذا فعل في ذلك اليوم المشؤوم؟ في ذلك اليوم خرج جمع كبير من المحتلّين وأذنابهم إلى شوارع عاصمة الجزائر، وهم يحملون نعشا عليه علم الجزائر، ويرددون الجزائر فرنسية. الأحفاد باستغراب وتعجب: ومن الميت يا جدّتي؟. الجدّة: كان النعش فارغا، وإنما كانوا يرمزون بذلك إلى الأمة الجزائرية ".[1]

وفي مقطع سردي أخر من قصة (يوميات أشبال الثورة)، تقول "**شريفة صالحي**" " أفرغ العدو كل ما كان لديه من ذخيرة على المتظاهرين، فلفظت خالتي (عيشة) أنفاسها وهي محتضنة العلم الجزائري الذي خضب بدمائها الزكية الطاهرة، بعدما أشبعته قبلات حارة وهي تردد: سأموت ولكن يبقى علم بلادي مرفوعا وتعيش الجزائر حرة ".[2]

فالعلم الجزائري يمثل رمزا من رموز الوطنية ويدخل ضمن دائرة المقدسات التي تعبر عن استقلالية الدولة، فلا يجوز أي كان المساس به.

وتأكيدا على هذا الموقف الإيديولوجي نضيف مقطعا سرديا أخر من قصة (صدى السنين) " وقبل أن تبسط فتيحة الحصير أردف الجد قائلا وهو يشير بأصبعه: ابسطيه هنا قبالة العلم سألته فتيحة باندهاش: ولماذا يا جدي؟ رد عليها: لأمتع نظري بألوانه الأبيض والأحمر والأخضر لطالما كانت هذه الألوان محرمة علينا، كان حلمي أن أرى علم بلادي وهو يخفق مرفوعا عاليا (...) ولقد تحقق الحلم يا بنيتي، أجابته: ولكن العلم ما هو إلّا قطعة قماش بألوان مختلفة، غضب منها جدّها غضب شديدا ورد عليها بلهجة صارمة والدموع متحجرة في مقلتيه: عيب يا بنيتي عيب أن يصدر منك كلام كهذا ودماء الشهداء لم تجف بعد، إن العلم رمز من رموز الدولة الحرة المستقلة، إنّه رمز السيادة (...) شعرت فتيحة بخجل شديد فاعتذرت لجدّها ".[3]

---

[1]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص ص 43_44.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص41.

[3]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص ص 99_100.

إن كل قول يتضمن مقصودا دلاليا معينا ومحملا بمعاني مبطنة، تخدم إيديولوجية المتكلم فالغرض من تقنية السؤال والجواب (الحوار) في المقطع السردي السابق ليس تقديم إجابة خاملة وإنّما التأكيد على فكرة معينة أو نفيها أو معارضتها، وتقديم أفاق واسعة للمستمع الطفل الذي يدخل في اعتباراته تصورات قيمية ورؤى تحدد وجهة نظر الكاتب.

لقد استأثر موضوع (الثورة الجزائرية) باهتمام كبير من طرف الكتّاب، وتم حصر أبطال الجزائر في عدد محدود (ديدوش مراد، العربي بن مهيدي، الأمير عبد القادر، البشير الإبراهيمي...) والتركيز على حوادث معينة وفترات مهمة من تاريخ الجزائر كان لها وقع على الثورة الجزائرية (1 نوفمبر/ 5 جويلية/ 8 ماي...).

يعتبر هذا النمط التكريري المعتمد عند كتّاب الطفل في ترسيخهم لمفهوم الثورة الجزائرية وتمجيد أبطالها، وسيلة لحماية الطفل الجزائري من التيارات الخارجية وسلاح دفاعي عن هويته ووطنيته، يقول "**كانتويل سميث**" "**Kantwell Smith**" " إن علم التّاريخ في الثقافة العربية المعاصرة سلاح دفاعي أكثر منه منهج بحث وتقصي الوقائع ".[1]

إنّ حصر الثورة الجزائرية في عدد قليل من الشخصيات ما هو إلا إجحاف كبير في حق المليون ونصف المليون شهيد، الذين ضحوا بالنفس والنفيس من أجل الجزائر، فكثيرا ما تصادف الطفل في محيطه أسماء تعد بالمئات كتبت على نصب تذكارية تخليدا لشهداء الثورة، لكن بالمقابل فقد اسقط أدبه الكثير من أبناء الجزائر.

إلّا أن بعض القصص أحالت إلى شخصيات تاريخية وفترات زمنية كان لها دور في تاريخ الجزائر، ونستشف ذلك من خلال عناوين القصص التالية: تاريخ الجزائر (الزيانيون)، تاريخ الجزائر (ماسينيسا)، تاريخ الجزائر (حسن آغا)، تاريخ الجزائر (البربر المسلمون)، سيفاكس (أية أمجاد يحققها النوميدون)...وغيرها.

[1]– عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1995، ص12.

إن الاهتمام بفترات محددة من تاريخ الجزائر قد يفقده حلقات ماضية تدخل ضمن الثقافة التّاريخية التي تغيب عن الطفل، وتقدم تصورا مشوها أو ناقصا عن تاريخ بلاده، فقد أعيد تشكيل بعض الفترات التي سبقت الثورة التحريرية على أنّها انكسارات متتالية أو دويلات متساقطة الواحدة تلوى الأخرى، يقول "**رشيد أوزاني**" في قصته (الأمير عبد القادر الجزائري) " وهكذا واصل الأمير عبد القادر جهاده محققا بعض الانتصارات، ولكن قلة العدّة، وانعدام المساندة والمؤازرة، وقوة الجيش الفرنسي الذي تجاوز عدده مائة ألف جندي، كل هذه العوامل أرغمته على إنهاء المقاومة سنة 1847 م، بعد جهاد استغرق سبع عشرة سنة " [1]، وفي مقطع سردي أخر من قصة (تاريخ الجزائر _الزيانيون_) " هكذا انتهت أشد المحن التي عاشتها تلمسان حصار دام ثماني أعوام كاملة، ثم ما لبثت أن تفككت الدولة المرينية واستولى عليها الحفصيون، ثم توسعت مناطق نفوذهم لتشمل الأندلس ".[2]

وبالإضافة إلى هذا التناسي الذي يشوب تاريخ الجزائر، فقد أغفل الكتّاب الجانب الحضاري والثقافي الذي تزخر به الجزائر مركزين اهتمامهم على الجانب السياسي والحربي، رغم أن الجزائر حققت انجازات حضارية وعرفت مذاهب فكرية، وأسست أنظمة حكم وعلاقات اقتصادية، وأقامت قوانين تنظم مجتمعها وفق متطلبات ثقافية ودينية وعرقية، إلّا أننا نجد بعض المقاطع السردية التي تخللت سطور القصص التّاريخية والتي بيّنت للطفل بعض من جوانب التعليم والرقي والإزدهار للمجتمع الجزائري:

1_" وكان البطل عميروش (...) يتكفل بنفسه بشؤون الطلبة الذين كان يرسلهم إلى تونس والمشرق العربي لمواصلة الدراسة، وكان يقول لهم إن كانت معركتنا نحن مع الجيش الاستعماري الفرنسي، فإن معركتكم أنتم هي مع الجهل والظلام التي لا تقل أهمية عن معركتنا ".[3]

2_" قام خير الدين بربروس بإنقاذ وترحيل مسلمي الأندلس لما تعرّضوا من اضطهاد من طرف الصليبيين (...) ووطنهم في مدينة الجزائر، ويذكر بعض المؤرخين أن عدد هؤلاء المرحلين بلغ ما

[1]– رشيد أوزاني، الأمير عبد القادر الجزائري، ص8.

[2]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (الزيانيون)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص59.

[3]– رابح لونيسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، ص21.

يفوق 70000 شخص، فازدهرت مدينة الجزائر بفضل مهاراتهم وحرفهم الصناعية والتقليدية وفنونهم الراقية التي جلبوها معهم من الأندلس، فتعلم على يدهم الكثير من الأهالي حرفا مختلفة كصناعة النسيج وصناعة النحاس وطرز القماش ودباغة الجلود والنجارة والزخرفة إلى غير ذلك من الحرف التي مازال أثارها قائم إلى اليوم ".[1]

إن الاقتصار على الجانب الحربي في القصص التّاريخية قد يدفع الطفل إلى العدوانية وتحميل وجهات نظر سلبية حول شخصيات معينة أو دول بأكملها (فرنسا)، مما يوّلد نوعا من التوتر والقلق واللّإتزان الذي يصيب تفكير الطفل بعد فترات زمنية لاحقة من عمره، لأنه يجد نفسه أمام واقع مغاير عن الواقع النصي الذي كان يعيشه، كما أن تعريف الطفل بالجوانب الحضارية يجعل كيانه الإنساني يطغى على الكيان الغريزي، فيحاول التواصل مع الآخر لتجديد حضارته وثقافته.

[1]– عبد الحفيظ شقال، خير الدين بربروس (قائد البحرية)، ص12.

الفصل الثالث:

آليات التّوظيف الجمالي لمكونات البنية السردية في القصص التّاريخية.

تمهيد.

المبحث الأول: الزمن في القصص التّاريخية.

المبحث الثاني: التشكيل الجمالي للفضاء المكاني في القصص التّاريخية.

المبحث الثالث: بناء الشخصية السردية في النص القصصي التّاريخي ومدلولاتها.

1_ أنماط الشخصيات السردية.

2_ الصيغ الدلالية.

تمهيد:

درج الكتّاب على تصوير الواقع التّاريخي للطفل من خلال تجسيد ارتباط الإنسان بوضعه وصراعه في زمن الماضي، فينزل الأديب إلى ذلك الواقع غير منتمي له وجوديا، ويستمد من موضوعاته وحوادثه وشخصياته نصوصا قصصية مختارة للطفل، فالأديب يملك القدرة على نقل العالم الخارجي إلى العالم الفني بواسطة اللّغة، أي توظيف عالم الأشياء والعلاقات والأفكار والسياسات توظيفا فنيا بلاغيا، فتتحول إلى ظواهر متفاعلة ومتشاكلة فيما بينها، فالواقعية في قصة الطفل هي "التقاط لحظة تنوير معينة تسهم في اقتناص الأفكار التي تغني السرد، حيث الواقع يمكن أن يكون أكثر ثراء من التخييل المنفصل عن أي واقع، ومع ذلك يضطلع النص السردي هنا بجماليات الواقع، بما فيها جماليات القبح، حيث ينقسم الواقع إلى عالمين متلاحمين، هما عالم الخير والشر ثنائيات متضادة كثيرة تسهم في إثراء النص من خلال شعرية الواقع أو جمالياته ".[1]

وهذا ما صورته لنا القصص التّاريخية من خلال نقلها لواقع مليء بالصراعات بين قيم الخير والشر مستمدة من فترة تاريخية تنتمي لتاريخ الطفل، أي ربط الخطاب الأدبي الموجه للطفل بالمرجعية الواقعية التي تنتج عن هذا التزاوج الصدق الواقعي " فالقول بأن النص الأدبي يعود إلى واقع ما، وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أننا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما، وأننا نخوّل لأنفسنا إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة، أي سلطة الحكم عليه بالصحة أو الخطأ".[2]

لكن الخطاب الأدبي لا يخضع لشروط الصحة والخطأ، وإنما هو تخيل، فإذا كان الأدب يعكس الواقع، فإنه بهذا يجعل منه وثيقة مثل بقية الوثائق، فإذا كان المؤرخ يشتغل على المادة التّاريخية ويعاين الآثار والوثائق، ويعلل السبب بنتيجة، ويربط بين الأحداث والوقائع، غير أن التعامل مع هذه المكونات التّاريخية وإعادة إنتاجها لغويا يختلف من أديب إلى أخر، لأن التّاريخ يدخل مجال الأدب في شكل قصصي (قصة تاريخية) يخضع لفنيات السرد (الحبكة، الزمان

[1]– حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا (رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2015، ص22.

[2]– تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990، ص ص34_35.

المكان، الشخصيات)، فإذا كانت الأحداث في التّاريخ متناثرة هنا وهناك والحقائق معزولة والشخصيات مجردة، فإن الأدب يقوم بعملية تنظيمية تجمع هذه الفوضى المتناثرة في نسق يمدها شكلا ومعنى، كما أنه يعالج الشخصيات في أفعالها وحركاتها ومشاعرها وأفكارها.

المبحث الأول: الزمن في القصص التّاريخية.

لقد أثار انتباه الإنسان منذ العصور القديمة ظاهرة التغير التي تخضع لها الأحداث والظروف المحيطة به، وحاول السيطرة عليها من خلال تفسيرها ومعرفة أسباب التغيرات التي تعتريها، فكانت الطبيعة هي المرجع الحقيقي الذي يمده بإشارات تساعده على فهم المتغيرات الدورية كالليل والنهار وطلوع الشمس وغروبها وتوالي الأيام وتغير الفصول وغيرها من القرائن الزمنية التي ساعدت الإنسان على تنظيم شؤون حياته.

فالزمن ظاهرة حقيقية أدركها الإنسان منذ القدم، وأقام علاقة تواصل وتأثر معها، لكونها خبرة يستخدمها في تنظيم مواقفه وشؤونه الخاصة، وذلك من خلال قياس هذا الزمن والخضوع لنظامه الآلي والديناميكي كالصباح والمساء والليل والنهار والشهور والأيام، وهذا ما يعرف بالزمن الكوني أو الفلكي " وهو إيقاع الزمن في الطبيعة، ويتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية " [1] هذه اللّحظات الزمنية تكون مستقلة عن الذات الإنسانية، وتعرف بالزمن الخارجي " وخصائص هذا المفهوم هي في كونه مستقلا عن خبرتنا الشخصية للزمن، وفي كونه يتحلى بصدق يتعدّى الذات في اعتباره، وهذا هو الأهم مطابقا لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة وليس نابعا من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية ".[2]

هذا النوع من الزمن يؤدي دورا كبيرا في القصص التّاريخية، لأنه يندمج ضمن السرد ويساهم في تحريك الأفعال والأحداث والشخصيات، فاستخدامه يسقط الخبرة الخارجية على الخبرة الفنية الداخلية للنص، مما يجعل الطفل يتوهم بحقيقة هذا الحكي، ومن المقاطع السردية الموظفة للزمن الطبيعي:

1_" وفي المساء عندما خيّم الظّلام خرج مصّاصو الدّماء كعادتهم، وككل يوم يحاصرون الحيّ بآلياتهم الجهنمية، ويشنّون غارات على البيوت، بيتا بيتا، يثيرون الفوضى والهلع ويخرجون الشباب من بيوتهم ويزجّون بهم في الشاحنات".[3]

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، هيئة الكتاب العامة، القاهرة، مصر، د ط، 2004، ص74.

[2]– المرجع نفسه، ص67.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص ص 41_42.

2_" ذات مساء عند العصر، حضّرت لي أمي صينية الإسفنج كعادتها، وناولتني إياها ولسان حالها يلهج بالدعاء والثناء ".[1]

هذا الزمن الموضوعي مستقل عن الخبرة الإنسانية يقابله زمن أخر هو الزمن الذاتي الذي يعيه الإنسان بتجسيد تمثلاته في الأدب، حيث يعني الزمن " كجزء من الخلفية الغامضة، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه، إذن لا يحصل إلاّ ضمن نطاق عالم الخبرة هذا أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات ".[2]

وبهذا يصير الزمن شخصي أو ذاتي يعبر عن التجربة الإنسانية وكيفية تجسيدها لهذا الكون الدلالي في الأدب، حيث يستعير الإنسان آلياته ليعبر عن انفعالاته وانطباعاته التي يشعر بها وعلاقاته التي يقيمها مع الوجود والآخرين، فهذا الزمن نفسي يكون ألصق بالذات الإنسانية يعبر عنه الإنسان في مسروداته الشفوية والكتابية، فالسرد يعتبر مكون دلالي يحتضن الزمن ويتمثل تمظهراته المعنوية وتعقيداته وإشكالاته.

ويعرف معجم "**المصطلحات العربية في اللّغة والأدب**" السرد بأنه " المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث واحد أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال".[3]

فالسرد هو عملية إنتاج خطاب حقيقي أو محتمل الوقوع، أي متخيل، فهذا البناء النصي يشيّد بواسطة اللّغة الأداة اللّسانية الخطية التي تنظم الخبرات الإنسانية في نسق منظم وفق تقنيات الزمن التي تتجلى في وضعيات مختلفة ومتمايزة، تنم عن أبعاد نحوية وتأويلية وفلسفية وفنية فالتجليات الزمنية التي تظهر داخل النص السردي تتعدد وفق محددات خطابية وجمالية خاضعة لاختيارات المبدع الذي ينصب الزمن كأحد العناصر الفنية المنتجة للدوال في النص.

---

[1]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص19.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص66.

[3]– مجدي وهبه وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ص198.

ومن الدواعي التي أدت بالكتّاب إلى تقديم الزمن على العناصر الفنية الأخرى كما ترى "**سيزا قاسم**" : أنه عنصر محوري، تترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، وهو الذي يحدد الدوافع السببية والتتابع واختيار الأحداث والمواقف، كما أنه يحدد شكل العمل الأدبي، فكل نص يتبع نظاما معينا من الترتيب الزماني يكشف عن مقاصده وجماليته، كما أن الزمن يتماهى مع باقي العناصر القصصية، فلا يمكننا دراسته منعزلا أو استخراجه من النص كالشخصية والمكان، فهو يتخلل كل أجزاء النص السردي، وهو الهيكل الذي ينبني عليه النص.[1]

ويعتبر الموقف الشكلاني من أهم المواقف البارزة التي كانت سباقة إلى إدراج الزمن في البناء النصي، واعتباره أحد المحاور السردية التي يقوم عليها ترتيب الأحداث، فهم (الشكلانيون) من " الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها ".[2]

من هذا المنطلق جاء تمييزهم بين المتن والمبنى " فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها " [3]، ويكون السرد في هذه الحالة خاضع لمبدأ السببية منظم وفق تسلسل زمني خطي، أما الثاني " فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل".[4]

ومن موقف الشكلانيين في تقسيمهم لهذين النوعين من الزمن المتسلسل/المتداخل، نحاول في دراستنا لهذه المدونة التّاريخية إلى الكشف عن كيفية اشتغالهما والمواصفات الجمالية الناتجة عنهما.

تقوم تقنية سرد الأحداث في القصة التّاريخية الموجّهة للطفل على النسق الكلاسيكي الذي عرف منذ القديم، أين يتبع الكتّاب خطا زمانيا مستقيما يخضع لمبدأ السببية في ترتيب الوحدات

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية محفوظ نجيب)، ص38، بتصرف.

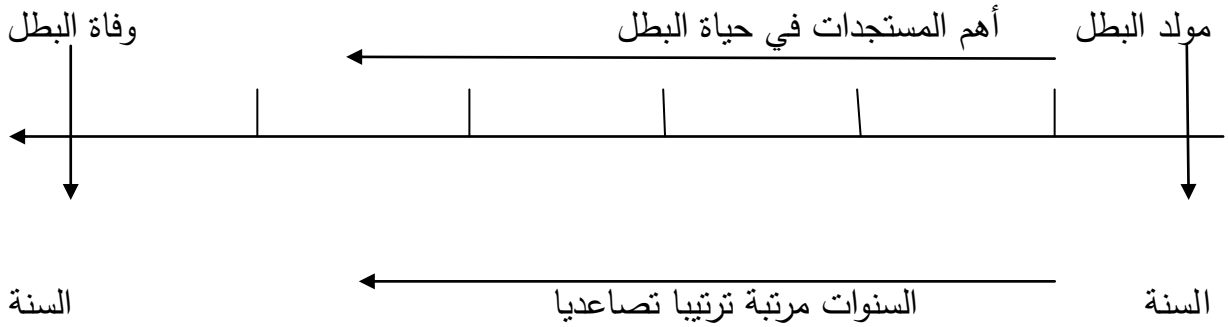
[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990، ص107.

[3]– المرجع نفسه، ص107.

[4]– المرجع نفسه، ص107.

النصية المتكونة من مجموعة من الأحداث المختلفة، فهذه الأحداث تقدم للطفل بنفس ترتيب وقوعها، وهذا ما يعرف في الدراسات النقدية بمستوى القص الأول[1]، والذي يقصد به الترتيب التسلسلي للأحداث وزمن القصة، حيث تحدد نقطة البداية ونقطة النهاية، وهذا الطابع الزمني هو الغالب في معظم النماذج المدروسة، حيث يعمد الكتّاب إلى وضع معالم لغوية زمنية تساعد الطفل على تتبع خط القص.

ويمثل الشكل التالي المخطط النموذجي الذي اتبعت مساره أغلبية القصص التّاريخية:



يمكن للطفل من تتبع التطور الذي يفرضه السرد القصصي عندما يبدأ من نقطة محددة ثم ينتقل إلى عرض مجموعة من الحوادث والوقائع مرتبة ترتيبا تزامنيا وخاضعة لفعل العلاقات التطورية التي تربط بينها، هذا التطور الذي يوّلد الحبكة أين تتأزم الأحداث ثم تبدأ في الانفراج تدريجيا، فالكاتب عند نقله لحدث معين يتبع تسلسلا منطقيا لا يكاد الطفل يلاحظ فيه أي تخلخل أو توتر زماني، مما يحقق القبول الفعلي لتتبع مسار القصة نحو النهاية بشكل منتظم ومتسلسل ويحفزه لمعرفة ما هو آت في السرد، فيثير عنده الفضول والتشويق لتلقي النص.

ففي هذه النماذج القصصية يلتزم الكتّاب بإتباع خط زمني متسلسل وتتبع الأجزاء والوحدات النصية تتبعا مرتبا تبعا لسنة وقوعها، فهنا يكون الكتّاب خاضعين لنوع من الزمن يعرف بالزمن

[1]– ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص57.

التّاريخي الذي يمتلك اتجاه وزاوية معينة " فهو يتجه إلى الأمام أولا فيمثل خطا أفقيا تنطلق عليه حيوات الشخصيات في اتجاه واحد لا رجعة فيه، وهذا ما يعرف بالطبيعة اللاعكسية للزمن، فالزمن يسير نحو المستقبل مؤكدا حتمية مصير البشرية وهي مآل الإنسان للموت ".[1]

إن سيطرة الزمن التّاريخي على المدونة المدروسة يبرره طبيعة الموضوع (التّاريخ) والجنس الأدبي (السيرة أو الترجمة) الذي يفرض نظاما زمنيا خطيا، يرى "**موير**" "**Muir**" أن رواية الشخصية يكون فيها الزمن " عديم الأهمية بسبب أنه لا يتبع إلّا ضرورة واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات حسابيا والمضي في تغييرهم بدرجة واحدة ودون النظر إلى رغباتهم وخططهم، والزمن هنا لا يأبه إلّا بسيره وحده ".[2]

يتجه الزمان بالإنسان نحو الفناء والموت، فالطفل يلمس فعل الزمن من خلال المقاطع السردية الختامية التي تقدم له أثر الزمان على الإنسان، وأن حتميته وقدريته متوجّهة نحو التدهور والانحطاط، يقول "**رشيد أوزاني**" عن (البشير الإبراهيمي) " انتقل الشيخ البشير الإبراهيمي إلى جوار ربّه يوم الخميس 18 محرّم 1385ه الموافق 19 ماي 1965م، بعد عمر مبارك زاخر بالجهاد الأكبر في سبيل الجزائر" [3]، أما عن (الحاج أحمد باي) يقول "**عبد الحفيظ شقال**" " توفي أحمد باي في ظروف غامضة ويعتقد بعض المؤرخين أنه تم تسميمه عام 1850م".[4]

فدلالة الموت في القصة التّاريخية تشير إلى المصير المأسوي الذي يخضع له الإنسان والذي لا بد من مواجهته رغم كونهم أبطال، إلاّ أنهم مساقون نحو نهاية تحددها طبيعة الظروف التي يمرون بها، أو حتمية القدر الإنساني المجبول على الفناء والموت، يقول "**أحمد فريطس**" في قصته (سعد بن أبي وقاص) " كفّن سعد في ذلك الثوب وحمل على الأكتاف من العقيق إلى مقبرة البقيع ليأخذ مكانه إلى جانب من سبقوه من الصحابة على بعد مئات الأمتار فقط من قبر رسول

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص70.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص108.

[3]– رشيد أوزاني، الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، ص9.

[4]– عبد الحفيظ شقال، الحاج أحمد باي، مؤسسة أسامة للنشر والإشهار والتوزيع، الجزائر، د ط، 2015، ص16.

الله صلى الله عليه وسلم، وصاحبيه أبي بكر وعمر رضي الله عنهما، وذلك سنة 55 هجرية الموافق ل 675 ميلادية رضي الله عنه وأرضاه ".[1]

نلمس دلالة أخرى تقترن بالزمن فبالإضافة إلى دلالة الفناء بسبب موت الشخصية فإن هذا الموت غالبا ما يصبغ بنهاية تشريفية أو تخليدية تقود الطفل إلى تبني منظومة قيمية يستنبطها من حياة الشخصية التّاريخية المترجم لها، فالزمنية في هذه الحالة حسب رأي "**لوكاش**" "**Lukács**" سلبية وإيجابية في آن واحد " إنها ذلك الانحطاط التدريجي للبطل، وهي في نفس الوقت تعبر عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة ووضوحا لوعي العلاقات الإشكالية والموسطة التي تجمع بين الروح والقيم والمطلق ".[2]

كما تضمنت القصص التّاريخية إشارات زمانية تاريخية اتخذها الكتّاب كخيط رئيسي أو ثانوي لبناء نصوصهم السردية، فهذه القرائن الزمانية تساعد الطفل على فهم العالم النصي المتخيل لوجود عالم واقعي حقيقي مقابل له، ونستشهد بمقاطع سردية توحي بالواقعية والموضوعية:

" طلب حملكار المساعدة من قرطاجة لكنها لم تستجب، فاستعان حملكار بالمرتزقة النوميديين فأدى هذا إلى انهزامه وطلب الصلح عام 241 ق. م".[3] " في يوم 8 فيفري 1958 م، عمدت القوات الجوية الفرنسية على قصف ساقية سيدي يوسف، وهي قاعدة خلفية لجبهة التحرير، كانت تستعمل للإمداد واستقبال اللّاجئيين والمعطوبين الجرحى ".[4] " في شهر أفريل 1881 م نادى الشيخ بوعمامة بالجهاد، فواجه معارك عديدة مع فرنسا مثل: معركة الخيثر، معركة مولاق، معركة تازينة ومعركة الشلالة التي خسرت فيها فرنسا 60 جنديا ".[5] " استمر الحال على هذا الوضع المؤلم معاناة في النهار وأرق في الليل إلى غاية 19 مارس 1962 م، اليوم الذي أعلن فيه وقف

---

[1]– أحمد فريطس ومحمد الفاضل سليمان، سعد ابن أبي وقاص، ص14.

[2]– حسن بحراروي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص109.

[3]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (ماسينيسا)، ص7.

[4]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (اتفاقيات إيفيان)، ص13.

[5]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص6.

إطلاق النار، كان هذا اليوم يوما مشهودا لا ينسى، فقد المستوطنون فيه أعصابهم، فحوّلوا الجزائر العاصمة وبقية المدن إلى أتون يتأرجح ".[1]

إن هذه الأزمنة التي تسخر بها قصة الطفل تسعى إلى ربط " الحقيقة التاريخية بالحقيقة المتخيلة (في القصة)، لتصبحا عالما جديدا يبدع الكاتب جزئياته ومكوناته بطريقة فنية وجمالية تجعل (القصة) وإن اعتمدت في الواقع انزياحا عن الواقع لا يطابق هذا الواقع المادي ولا يحاكيه بل يفارقه".[2]

فرغم خاصية الترتيب الزماني الذي تتسم به هذه النصوص، حيث أضفى عليها طابع الموضوعية والتّاريخية، مما يجعلها غير قابلة للتأويل والتعليل والتفسير، لأنها تحافظ على نمطيتها الخطية، إلاّ أن هذا لا يمنع أحيانا من تداخل وتوازي بعض الأحداث التي وقعت في نفس اللّحظات جنبا إلى جنبا، مما يجعل الكتّاب يحدثون نوعا من التخلخل في الترتيب المنطقي لها الذي قد يقدم أو يأخر، فالتقاطع الذي قد يحصل في نسيج النص تفرضه الكتابة السردية التي تتضمن بين ثناياها وحدات نصية متشابكة وأزمنة متنوعة ومتجاورة في آن واحد، تقول "**إيمان قادري**" في قصتها (جميلة بوحيرد) " قضت جميلة بوحيرد سنواتها في السجن إلى غاية إعلان الاستقلال، ذلك اليوم الذي لن ينساه الجزائريون آنذاك، يوم الانتصار والفوز المحقق ضد الاستعمار الغاشم، ظن في يوم أنه سيخلد على أرض الجزائر الحبيبة متناسيا، أن لها أبناءها الأحرار الذين سيدافعون عنها حتما ولن يرضوا أبدا باستعمار دخيل يدوس على كرامتها ".[3]

فالنص يجمع بين زمن الماضي والمستقبل من خلال استخدام أفعالهما النحوية (قضت ينساه، سيخلد، سيدافعون) فالتواتر الزمني موجود حتى لو كان بسيطا وطفيفا يفهم من السياق الدلالي للنص، ففي رأي "**ميشال بوتور**" "**Michel Butor**" "حتى في السرد الأكثر التزاما بالتسلسل الزمني لا نعيش الزمن باعتباره استمرار إلاّ في بعض الأحيان، وأن العادة وحدها هي

[1]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص56.

[2]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2015، ص ص 98_99.

[3]– إيمان قادري، جميلة بوحيرد، ص12.

التي تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى التقطعات والوقفات وأحيانا القفزات التي تتناوب على السرد".[1]

فوظيفة النص السردي ليس عرض مجموعة من الوقائع والأحداث في تسلسل زماني وتتابع منطقي فحسب، ولكن تنسيق هذه الوحدات النصية واللّغوية وفق نظام زماني خاص ومغاير وإخضاعها لتقنيات تجنب النص السردي من الوقوع في تعقيدات وإشكالات فد تمس معطياته النصية وتأويلاته الدلالية، مما يصبغ عليه نوعا من التشويق والديناميكية الفعّالة التي توتر القارئ وتجعله يعيش في عالم متخيل تتجاذب أطرافه أزمنة مختلفة.

فالزمن "في الرواية الدرامية هو زمن داخلي حركته هي حركة الشخصيات والأحداث وبانحلال الحدث يأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليا ".[2]

بهذا انتقل الزمان من كونه خارجيا في السرد الكلاسيكي إلى كونه داخيا، ترتبط حركته بحركة الشخصيات والأحداث، فلم يعد إسقاطا لزمن واقعي، وإنما تكثيف للحظات أو حذفها أو القفز على فترات زمنية لا طائل من إيرادها في النص.

هذا النوع من الزمن يستخدم تقنيات تجعله يتحرر من قيود الموضوعية التي أجبر عليها من قبل ليصير مرنا يتسع ويتقلص، ويخطو إلى الأمام ويرتد إلى الوراء دون أن يؤثر على الأحداث من حيث ماهيتها ووجودها، وإنما من حيث ترتيبها وصياغتها وفق ما تقتضيه متطلبات النص الجمالية والفنية.

من هذا المنطلق ندرس الزمن الداخلي في القصص التّاريخية على مستويين:

أ_ مستوى النظام ب_ مستوى المدة.

أ_مستوى النظام:

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص112.

[2]– المرجع نفسه، ص108.

يشهد النص السردي عند ترتيبه للأحداث زمنيين: زمن السرد وزمن القصة، فزمن القصة يتمثل في وقوع عدة أحداث في وقت واحد، مما يصعب على الكاتب رصدها وتعيين مواقعها وكيفية توزيعها على مستوى السرد لما لهذا الجانب من أهمية في العمل ذاته، فخطية السرد تمتلك بعدا كتابيا واحدا الأمر الذي يقتضي من الكاتب تحصيل مجموعة من المفاهيم والإجراءات الدقيقة التي يستلزمها زمن السرد بتجاوزه الترتيب المتسلسل للأحداث من خلال انتقاء بعض منها أو حذفها أو تقديمها أو تأخيرها بما يخدم انسجام النص الداخلي، ومن الأساليب الفنية التي يلجأ إليها الكتّاب: تقنيتي الاسترجاع والاستباق أو ما يعرف عند "**جيرار جينات**" "**G. Genette**" بالمفارقة الزمنية والتي " تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك ".[1]

أ_ 1 الاسترجاع:

يعرف "**جيرار جينات**" "**G. Genette**" الاسترجاع بأنه " كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة ".[2]

فالاسترجاع تقنية زمنية تحيل إلى أحداث ماضية تم استرجاعها في حاضر السرد، حيث يتوقف السارد عن متابعة الأحداث الواقعة في اللّحظة الآنية ليعود إلى الوراء يسترد فيها فترة زمنية سابقة، وهذا النوع من السرد كان خاصيّة حكائية في " الملاحم القديمة، وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطور بتطورها، ثم انتقل إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفيّة لهذا التقليد السردي وحافظت عليه، بحيث أصبح أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية ".[3]

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د ب، ط 2، 1997، ص47.

[2]– المرجع نفسه، ص51.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص121.

وقد تفاوتت قدرة كتّاب أدب الطفل على توظيف هذه التقنية وكيفية اشتغالها في النص القصصي، إذ أنها تستدعي آليات كتابية تنم عن كفاءة الكاتب ومراوغته في اللّعب بالأزمنة وبلبلة الترتيب الزمني الذي تعوّد عليه الطفل في قصصه.

ويمكن أن نقسم الاسترجاعات الواردة في القصص التّاريخية إلى صنفين: صنف يعتمد على الذاكرة في عملية الاسترجاع وصنف آخر يفرضه السياق النصي.

تشتغل الذاكرة في النص القصصي بوصفها مبدأ التواصل الذي يربط اللّحظات الزمنية المختلفة فهي " قوة سيالة دينامية مرنة جدا تفعل في نفسك بحيث كلّما وجدت نفسك تحت هيمنتها وجدت نفسك مثارا لأنك تكتشف فيما تتذكر أشياء لم تكتشفها عندما تذكرت هذا الحدث بالذات فيما مضى، هذا النوع من الذاكرة هو النوع المحيي والمهم في الخلق الروائي ".[1]

واستخدام الذاكرة في المدونة المدروسة يعني الانزياح عن رتابة السرد الروتيني الذي عرفته الكتابة للطفل في الجزائر، ويعد هروبا من الأنماط التكرارية التي تقف عائقا أمام تنشيط مخيلة الطفل وتعويده على الربط بين اللّحظات الزمنية المختلفة، مما يساعده على تفسير وتعليل الأحداث وإضاءة جوانب مختلفة منها، حيث تميزت بعض النماذج القصصية بعرض بدايات تمهيدية تخاطب وعي الطفل وتدعوه للولوج، ثم التماهي مع عالمها النصي المتخيل وفق استرتاجية السرد الحاضر، ونستشف ذلك من خلال الاستدلال بهذه المقاطع التمهيدية التي وردت في المدونة المدروسة:

1_" رجاء: وهل تعرفين يوم العلم يا جدّتي (...)

صهيب: حدّثيني عنه يا جدّتي، أنا لا أعرف شيئا عن هذا اليوم الذي تتحدثون عنه سوى اسمه.

رجاء: وما علاقته يا جدّتي بالعلاّمة عبد الحميد بن باديس؟

[1]– إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2013، ص82.

الجدة: سأحكي لكم يا أعزائي عن هذه المناسبة التّاريخية الهامة ".[1]

2_ " جلست كاميليا في حجر جدّتها _جميلة_ وبيديها الصغيرتين عانقتها وبصوتها العذب وابتسامتها الحلوة طلبت منها أن تحكي لها حكاية ردّت الجدة جميلة بابتسامتها المعهودة على حفيدتها كاميليا: حاضر يا عزيزتي، لكن هذه المرّة سأحكي لك حكاية من الواقع المعيش، وليس من نسج الخيال. كاميليا: هذا شيء جميل يا جدّتي وخاصة إذا كانت الحكاية من تراثنا الثقافي أو من يوميات ثورتنا المجيدة ".[2]

3_ " وفي اليوم الموالي، وبعد العشاء اجتمعت العائلة كالعادة في غرفة المعيشة، جاءت الأم بصينية الشاي، فطلبت كاميليا من والدها عليّ الذي كان يجلس إلى جانب جدّتها جميلة أن يواصل لها سرد الحكاية، ثم أضافت: وأنت يا أمي اجلسي معنا، لتشاكي جدّتي وأبي قي استرجاع الذكريات ".[3]

4_ " جمع الأستاذ أدواته واستعد للخروج بعد أن رنّ الجرس في ساحة الثانوية رنين السؤال في أعماقه منذ حين، كان سؤالا بريئا تفوّه به أحد الطلبة: لماذا صار اسم الثانوية «بوعمامة» بعد أن كان «ديكارث»؟، وقف الأستاذ (إبراهيم الشيخ) عند مدخل الثانوية يتأمل الاسم الجديد، ملأ رئتيه بنفحات من أكسجين الماضي البعيد، فانهمرت على ذاكرته صوّر شتى من أحداث الزمن زمن الصبّا".[4]

تكشف هذه الخطابات السردية التمهيدية عن نقطة بداية السرد القصصي الذي ينطلق من الحاضر ليعود أدراجه نحو الماضي، وذلك بفعل الحكي الذي يكثف من دلالية الماضي المسترجع من طرف شخصيات النص، هذه المقدمات تكشف عن طبيعة الشخصيات ودورها في تحريك مسار السرد وتفعيل الأحداث الحاضرة، حيث نجدها تنفخ في روح الماضي الزائل لتعيد بعثه من جديد بتشكيلة توافق بيئة الطفل الجزائري، كما تعمل (المقدمات) على رسم خلفية معرفية توجه

[1]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص ص5_6.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص3.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11ديسمبر 1960)، ص3.

[4]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص9.

الطفل إلى الوجهة المقصودة، فكما لاحظنا في المقاطع السردية السابقة اعتماد الطابع الجدلي والحوار القائم على التساؤلات والردّ بإجابات جاهزة ومنتجة قبليا من طرف السارد لإدخال الطفل ضمن رؤيته الذاتية.

فرغم ورود الزمن الحاضر بدرجة أقل في البداية إلاّ أنه يعتبر افتتاحية تمد جسور التواصل والترابط بين الماضي والحاضر، مما يوّلد لدى الطفل استعدادا فكريا وعاطفيا لتقبل ما سيروى له.

إن هذا الانقطاع البدئي في الزمن هو بمثابة " دفع بالسرد نحو زمنية مغايرة، زمنية تعددية، تعطي للسرد الحكائي قيمة جديدة مادامت تجرده من كل فعل تعاقبي، فتجعل منه لا نهائيا لا يقف عند حد حيث المصير والنهاية والانغلاق، إنها زمنية تتعايش فيها كل اللّحظات بلا تراتب وبلا تمايز على نحو يتخلص فيه من سلطة الزمن (الخطي) وسطوته ويغدو زمن السرد تجربة في الحرية والقدرة ".[1]

والاسترجاع في المقاطع السابقة لا ينفصل عن السرد بل يكون دائما في حالة التحام معه مرتبطا به وملونا غالبا بعواطف الشخصيات ومشاعرهم، فالسارد ينتقل بين عناصر الزمن من ماضي وحاضر في حركة طبيعية جعلت منهما وحدة لا يفصلها فاصل، تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (يوميات أشبال الثورة) " التفت الأب إلى أمّه وهو يستحضر تلك السنوات بحرقة تارة وبالصمت والدموع تارة أخرى، ثم قال: استمر الحال على هذه الوتيرة، المدرسة مفتوحة لكل من له رغبة في تعلم لغة وطنه، والإقبال عليها كان في تزايد مستمر، فانتبه العدو إليها، وصار يضايقنا ويستفزنا بزياراته الفجائية، وذات يوم كان فيه الجوّ ربيعيا، نوافذ القسم مفتوحة وزقزقة العصافير تملأ المكان، ونحن منهمكون في حل العمليات الحسابية، إذا بقرع قوّي على الباب، ارتبكنا ارتباكا شديدا، وتوقفنا عن العمل وجمدنا في أماكننا ننتظر".[2]

[1]– شكري الطوانسي، شعرية الإختلاف (بلاغة السرد في أعمال إدوارد خراط)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ب، ط 1، 2013، ص119.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11ديسمبر 1960)، ص ص 8_9.

يتميز فعل (يستحضر) بحمولة دلالية ازدواجية، فهو من ناحية يحيل إلى فعل التذكر (الماضي)، ومن ناحية أخرى على الحاضر (من خلال الصيغ المضارعة)، فالكاتبة "**شريفة صالحي**" تكسر حاضر القص لتفتحه على زمن الماضي، فيحدث لدى الطفل نوعا من التشويق والتلذذ قي معرفة ما حصل في الماضي، فقد تداعت الأفكار في ذهن شخصية (الأب) وتوافقت عملية استحضار الأحداث الماضية التي أعاد ترتيبها بالصورة التي تخدم ما يهدف إليه.

إن السرد الاسترجاعي قد يعادل في قصة الطفل حلم اليقظة، فمن المقطع السردي السابق يتبين أنه كان رد فعل نفسي من طرف شخصية (الأب) المعبرة عن البؤس الإنساني الذي عانته وبذلك انكشفت للطفل مخاوف ورغبات الشخصية، فالاستذكار في القصة يميل إلى " الاحتفال بالماضي لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي أتت لتلبية بواعث جمالية وفنية خاصة في النص".[1]

وفي قصة أخرى "**لرابح خدوسي**" (بوعمامة _ملحمة أولاد سيدي الشيخ_)، يقول الكاتب "وتصمت الأم مرة ثانية لتستسلم لتفكير طويل، أطلقت العنان لبصرها يمتد بعيدا عبر شرود ذهني غريب، كانت خلاله تسترجع ذكريات الماضي الممزوجة بحديث أمها عن القدوم الفرنسي الذي أنشأ مركزا عسكريا بالبيض سنة 1852، وغيّر اسم المدينة من بياضها إلى سواد أثم الكولونيل «جيري» الذي جاء قبل ذلك على رأس قوات فرنسية يوم أن شهدت ضواحي «برزينة» معركته مع جيش الأمير عبد القادر".[2]

إنّ هذا الاسترجاع التلقائي الطبيعي لمجرى الذكريات لا يخلخل من بناء النسق النصي وإنّما يأتي مندمجا في ثنايا النص، معبرا عن حالة شعورية خاصة أو ذكرى استدعتها ضرورة الموقف.

[1]– مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سورية، ط 1، 2011، ص239.

[2]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص ص 11_12.

ونفس الوظيفة يؤديها الاستذكار في مقطع سردي أخر من قصة (يوميات أشبال الثورة) "تدخلت الجدة قائلة: حقا يا كاميليا، كانت أمك في ذلك العهد صبية لا يتعدى عمرها أربع سنوات كان بيت أسرتها مجاورا لبيتنا، مازالت صورتها عالقة بذهني، وهي تحتضن دميتها وتحاورها كشخص عاقل، وإذا ما سمعت أزيز الشاحنات أو شاهدت جيش الاحتلال يقترب من الحارة، تكثر من الصراخ والبكاء ".[1]

تشكلت صورة الزمن في هذا المقطع السردي من خلال صيغتي الماضي والحاضر والتداخل بينهما شكّل مراوغة فنية قد توهم بالمعايشة الحقيقية للوقائع من خلال تضمين الاستحضار لزمن المضارع (تحتضن، تحاور)، وترمي شخصية (الجدّة) في هذه التداعيات السردية للأحداث السابقة إلى إعطائها بعدا جديدا وتفسيرها تفسيرا يتماشى مع المواقف الآنية ويصبغ على هذه الذكريات نوعا من التشويه بقولها (عالقة بذهني) بمعنى أن هناك أشياء طواها النسيان، وأخرى بقيت عالقة في الذاكرة ، فهذا النسيان قد يكون مقصودا أو يكون مهملا، وهذا ما يجعل الحدث القصصي يتسم بالتخييلية عند إعادة إنتاجه لغويا.

ترتبط الاستذكارات الموظفة في قصة الطفل بفترات زمنية سابقة ومحددة سواء بحدث معين أو بتاريخ محدد، وتسمى هذه المسافة الزمنية التي تستغرق أثناء العودة للماضي بمدى المفارقة.[2]

ويستعين الكتّاب بقرائن نصية زمنية تحدد للطفل معرفة طول المدة المسترجعة " فإذا كانت مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور والأيام، فإن سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد، بحيث توضح لنا الاتساع التيبوغرافي الذي يمثله في الخطاب الخطي للرواية ".[3]

[1]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص ص 3_4.

[2]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص22.

[3]– المرجع نفسه، ص ص 125_126.

ويمكن أن نفسر السعة المحددة والقصيرة للاستذكارات الواردة في قصة الطفل بكونها تتماشى مع زمن الكتابة الخطية التي يستدعيها الكم المطبعي لقصة الطفل، حيث تكون عدد الصفحات محددة بحجم محدد يسمح للطفل بتتبع القراءة التي لا تغرقه في تفاصيل واستطرادات لا معنى لها، وبهذا يتوازى الزمن الخطي الكتابي مع زمن القراءة التي يقوم بها الطفل.

ولا تقاس أهمية الاسترجاعات بالمساحة التي تشغلها على صفحات قصة الطفل، وإنما تدله على " نسبة تواتر العودة إلى الماضي والغايات الفنية التي تحققها (القصة) من ورائه، كما (بوسعها أن توضح له) طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب الاستذكار وتحد من وتيرته، بحيث يصبح معها عبارة عن كتل منفصلة عن بعضها بواسطة توقفات عارضة وذات إيقاع تصعب مراقبته" [1]، وتتجلى صورة هذه التوقفات الاستذكارية في تدخلات الشخصيات الحاضرة بتساؤلاتها وحواراتها، مما يقطع حركة الاستذكار الماضي، فتعيد الطفل إلى زمن الحاضر وبهذا تجعله يربط بين لحظتين (الماضي والحاضر) " كاميليا: اعذريني يا جدّتي، إذا استوقفتك أثناء سردك للأحداث لأستفسر عمّا وقع ولاسيما فيما يخص جدّي سعيدا و فضائح الإستدمار. الجدة: معك حق وعذرك مقبول يا عزيزتي، فهذا يدل على مدى تعلقك بوطنك واهتمامك بتاريخه وتعطشك لمعرفته دليل قاطع على وطنيتك الخالصة الصادقة ".[2]

فهذا المقطع السردي يوظف إشارات لغوية تفصل بين زمن وأخر، ففعل (استوقفتك أثناء سردك) يمهد للطفل الدخول إلى زمن أخر، فالانتقال بين اللّحظات الزمنية في قصة الطفل يتم بالقرائن النصية التي تساعده على متابعة الأحداث ومعرفة السببية التي تربط بينها، مما يمكنه من تحليل الموقف وتفسيره، وفي نفس القصة، تقول "**شريفة صالحي**" " توقفت الجدة عن الكلام هنيهة ومسحت دموعها، وبعدها زفرت زفرة عميقة، وهزّت رأسها وتمتمت: رحم الله عزيزا ذلّ، وغنيّا افتقر، وبعدها قالت: أرأيت يا بنيتي ماذا فعل الاستدمار بنا؟ أرأيت كيف كنّا وكيف أصبحنا ".[3]

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص126.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص11.

[3]– المرجع نفسه، ص25.

إن الهدف من التوقف عن الاستذكار في هذا المقطع السردي هو تصوير وضعية الشخصيات وأحوالها المتغيرة عبر الزمن، حيث يصير الزمن أشد التصاقا بالشخصية، وبحياتها النفسية (مسحت دموعها، زفرت زفرة عميقة، تمتمت) فالزمن غير خاضع للمقاييس والمعايير الموضوعية الخارجية، وإنّما يتجلى في تصوير الذات وتفاعلها معه، وهو ما يعرف بالزمن النفسي وهو " الزمن الخاص المتصل بوعي الإنسان ووجدانه وخبراته الذاتية، ويقاس بالحالة الشعورية للفرد ولا يمكن أن يخضع للقياس كالزمن الطبيعي، وبالتالي فإن لكل منآ زمنا خاصا يتوقف على حركته وخبرته الذاتية ".[1]

إن الزمن النفسي مرهون بمشاعر وأحاسيس الشخصيات، أين يفقد موضوعيته، ويتجاوز تقسيماته الخارجية بفعل التذكر والتداعي الحر لمختلف الأحداث، وبهذا تتكسر تعاقبية الزمن وتتداخل لحظاته لدرجة يصعب الفصل بينها، تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها **(**صدى السنين**)** على لسان إحدى شخصياتها " قلت: أجل يا عم، إن صدى تلك القنابل المرّوعة وبيتنا والنيران تلتهمهما لا تفارقني، وصرخة أختي وأنينها وهي تنزف ما تزال أمام عيني، وما تزال تدمي قلبي ودموع جدّي وجدّتي اللّذين اكتويا بنار الحرمان ولوعة الشوق والفراق ما تزال تحز قلبي ".[2]

يرتبط الزمن الاسترجاعي في هذا المقطع السردي بالمعطى الوجداني والشعوري للشخصية التي تستذكر أحداث جرت سابقا قبل لحظة السرد الآنية، فهي تحاول أن تعبر عن الممارسات القهرية التي فرضت عليها في الماضي (القنابل المرّوعة، النيران، صرخة أختي، دموع جدّي وجدّتي، نار الحرمان، لوعة الشوق والفراق)، والتصاقها بذاتها النفسية من خلال توظيف ضمير ياء المتكلم (أذني، تفارقني، أختي، قلبي)، فهذه الشخصية كانت شاهدة على الأحداث السابقة ومشاركة فيها، لذلك نلحظ طغيان الصيغ المضارعة الدالة على الحاضر على حساب الصيغ الماضية (تدمي قلبي، تجلجل، ما تزال)، وقد اتصف الفعل المضارع بالديمومة " ومن ثم نستطيع القول إن الذاكرة والديمومة تعدان الأداتين اللتين يتفق حولهما الزمن النفسي والفلسفي والأدبي، فإذا

[1]– مهيدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)، ص228.

[2]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص107.

كانت الديمومة هي السيلان المستمر للزمن، فإن الذاكرة ليست سوى مستودع أو خزّان للسجلات والآثار الثابتة للأحداث الماضية يشبه السجلات المحفوظة في الطبقات الجيولوجية ".[1]

فالاسترجاع الذي يعالج الزمن عن طريق فعل التذكر هو إحدى التقنيات المستحدثة، وأحد المقومات الأساسية التي انفرد بتوظيفها بعض الكتّاب الجزائريين **(شريفة صالحي، رابح خدوسي)** واتخذوها كدعامة أساسية لرفع الالتباس الذي قد يعتري فهم الطفل، ويشوش مقروئيته، وذلك بالاستعانة بقرائن نصية توضح سبب الانقطاع المفاجئ في حاضر السرد القصصي، وبهذا يمكن اعتبار الاسترجاع عنصرا من عناصر التشويق الفني في قصة الطفل.

كما لا يخلو النص القصصي التّاريخي الموجه للطفل من توظيف استرجاعات يفرضها السياق السردي وهي لا تظهر منفصلة عن مسار السرد، وإنما تلتحم معه، إلى درجة لا تمكن الطفل من تتبعها أو تفهم مقصدها، وتؤدي وظيفة ملء الفجوات في النص وتقديم معلومات إضافية للطفل مثل قول "**إيمان قادري**" في قصتها (كريم بلقاسم) " انضم (كريم بلقاسم) لصفوف حزب الشعب، وذلك بعد تأثره بأحداث الثامن (8) ماي، ألف وتسعمائة وخمس وأربعين ميلادي (1945)، تلك المجازر البشعة التي قام بها الاستعمار الفرنسي ضد الشعب الجزائري، والتي خلفت صدمة كبيرة وحزنا عميقا في نفس كريم بلقاسم ".[2]

إنّ الاسترجاع كحركة زمنية ازدواجية، يقوم بها السرد في قصة الطفل تكشف لنا عن المهارة العالية والكفاءة اللّغوية التي مكنت كتّاب أدب الطفل من الانزياح عن الترتيب التتابعي لمقولة الزمن التي كانت تحتل الصدارة في خصائص الكتابة للطفل، ومن ثم تغييب الطرائق الروتينية التي كانت غالبة في قصص الأطفال، واللّعب بالأزمنة في نص قصصي موجه لمتلقي صغير، يعني فتح المجال أمامه للاستكشاف وتذوقه لفنية وجمالية اللّغة وتنمية الميول القرائية لديه.

---

[1]– مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا 1967_ 1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص7.

[2]– إيمان قادري، كريم بلقاسم، دار سفيان، الجزائر، ط 1، 2013، ص8.

أ_ 2 الاستباق:

يعرف "**جيرار جينات**" "**G. Genette**" الاستباق بأنه " كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما ".[1]

فالسرد الاستشرافي يقوم على تقديم متواليات حكائية قبل لحظة وقوعها في السرد، حيث يمثل أحد أنواع القفز بالزمن في النص، واستباق أحداث قد تخدم مستجدات القصة وهو ينقسم إلى نوعين: استشراف داخلي وخارجي.

فالمقصود بالاستشراف الخارجي في القصص التّاريخية هو الإشارة إلى توقعات وتنبؤات مستقبلية لها علاقة بالواقع التّاريخي الحقيقي أكثر من علاقتها بالعالم النصي، تقول "**إيمان قادري**" في قصتها (حسيبة بن بوعلي) " حسيبة بن بوعلي إحدى النساء الغيورات على وطنهن اللّواتي تركن الحياة وملذاتها لأصحابها ورسمن طريقهن مهمة مقدسة، يصعب التخلي عنها أو التوقف إلاّ إذا تحقق الهدف، الاستقلال وتخليص الجزائر من همجية الاستعمار ووجوده على أرضها ".[2]

يتمثل الاستشراف في هذا المقطع السردي من خلال لفظة (الاستقلال) التي تصبو إلى تحقيقه البطلة (حسيبة بن بوعلي)، هذا الاستشراف يتعلق بالوضع العام الذي كانت تتوق للوصول إليه كافة الجماهير الجزائرية، وفي مقطع سردي آخر من قصة (كريم بلقاسم) " وكان كريم بلقاسم مثالا على ذلك، فقد كان خير مثال على الإخلاص والتضحية، وبمثابة القدوة لكل شباب الجزائر الذين سيحملون على عاتقهم أمانة غالية تركها لهم هؤلاء الأبطال، هذه الأمانة هي أرض غالية هواؤها طاهر وترابها طيب، ضحى من أجلها أكثر من مليون ونصف مليون شهيد ".[3]

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ص51.

[2]– إيمان قادري، حسيبة بن بوعلي، ص8.

[3]– إيمان قادري، كريم بلقاسم، ص14.

لقد اتسمت صورة المستقبل في هذا المقطع السردي بالرؤية التي عبرّت عن منظور الكاتبة "**إيمان قادري**" فهذه الأحداث المستقبلية التي تتطلع إليها (سيحملون على عاتقهم) كانت معرفة مسبقة في وعيها، وأرادت توظيفها في قصة الطفل من أجل توكيد البنية الدلالية.

وعن البطل (عميروش) تقول الكاتبة "**إيمان قادري**" " وهكذا كان عميروش أحد هؤلاء الأبناء الذين ما إن وطأت قدماه أرض الوطن حتى دفع بنفسه نحو الطريق الذي يجب أن يسلكه طريق طويل وشاق، لكن الوصول حتما سيكون إلى حيث الحرية والاستقلال ".[1]

ولا ينفصل الاستشراف السابق عن الاستشراف المقابل له (أي النصي الداخلي) بل يكمل كل واحد منهما الآخر، فالاستشراف الداخلي هو الذي يتعلق بتقديم مستقبل الشخصيات منذ البداية ويسعى إلى استباق الأحداث، ومن هذه الاستشرافات ما نجده في قصة (عميروش آيت حمودة) "**رابح لونيسي**"، يقول الكاتب عن هذا البطل " أطلقت عليه أمه فاطمة آيت منداس لقب عميروش، وهو نفس لقب أبيه الذي توفي قبل شهرين من ميلاد الطفل الذي كان سيصبح أحد عظماء الجزائر".[2]

فالكاتب تنبأ عن مستقبل الشخصية البطلة (عميروش آيت حمودة) من خلال الإحالة إلى ملفوظ استشرافي (الذي سيصبح أحد عظماء الجزائر) ويسمى هذا النوع من الاستشراف بالتمهيدي حيث يكون " مجرد استباق زمن الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة، وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف أفاقه ".[3]

فمعرفة مستقبل الشخصية من طرف السارد يكون أكثر تقبلا في الترجمة أو السيرة التي تمتلك مرجعية واقعية تاريخية، فهذا التخطيط المستقبلي والإشارة إلى ما سيؤول إليه مصير

[1]– إيمان قادري، العقيد عميروش، ص13.

[2]– رابح لونسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، ص5.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصيات)، ص133.

الشخصية، يعتبر شكلا من أشكال الانتظار كما يرى "**فينريخ**" "**Wcinrich**" [1]، بالنسبة للقارئ الطفل الذي يحصّل وجهة نظر مبدئية عن الشخصيات المترجم لها، تقول "**إيمان قادري**" في قصتها (كريم بلقاسم) " في ذراع الميزان بمدينة تيزي وزو، ولد أحد أبرز قادة الثورة الجزائرية المجيدة، إنه كريم بلقاسم، البطل الغني عن التعريف الذي قدّم للجزائر كل اهتماماته وقام بواجباته نحوها على أكمل وجه ".[2]

في هذا المقطع السردي نرى أن السارد يلمح إلى مستقبل الشخصية (أحد أبرز قادة الثورة) ويقدم إجلالا واحتراما لها من خلال ما قدمته لبلادها قبل البدء في سرد تفاصيل حياتها، فهذا الاستشراف مؤكد من طرف السارد لأنه يصبو إلى ترجمة حياة الشخصية البطلة، وبالتالي فهو على استعداد تام لترتيب أهم الأحداث والاهتمامات التي قامت بها، لعلمه المسبق، ولوجود سرد تاريخي تصاعدي، فالوظيفة الدلالية لهذا الاستباق هو التعبير عن " مسار الشخصية والأحداث (...) وفقا للتتابع الزمني التصاعدي التّاريخي السببي، وهنا تكمن الوظيفة الدلالية لهذه الأحداث في ربط أنسجة (القصة) وتماسك عناصرها مع بعضها البعض ".[3]

ومن أنسب النصوص القصصية التي تكثر من استخدام تقنية الاستشراف، وتقوم بتقديم تطلعات مستقبلية هي النصوص التي يكون فيها السرد بضمير المتكلم، يقول "**جيرار جينات**" " **G. Genette**" في كتابه "**خطاب الحكاية**" " والحكاية بضمير المتكلم أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الإستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل ولاسيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما ".[4]

فالشخصية المتكلمة في النص القصصي تشرف على سرد أحداث من حياتها الخاصة وأحيانا تستعجل بذكرها دون الإخلال بمنطقية التسلسل الزمني، يقول "**عبد العزيز بوشفيرات**" على

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصيات)، ص133، بتصرف.

[2]– إيمان قادري، كريم بلقاسم، ص7.

[3]– مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا 1967_1994)، ص 68.

[4]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ص76.

لسان البطل (طارق بن زياد) " أما أنا فقد أصبح لي شأن أخر في الحياة، إذ أصبحت سيرتي وتاريخي الحربي هو كل ما تبقى مني، ويكفي أنني فتحت أفاقا واسعة للدين والوطن والرجال، هكذا يدخلون التّاريخ ولا يغادرونه ما بقيت هذه الحياة ".[1]

يمكن أن نسمي هذا الاستشراف بالاستشراف الإيهامي، لأنه يربط سيرة البطل (طارق بن زياد) بفترة ما بعد وفاته على أنه رجل من رجال التّاريخ، وصارت سيرته تتداول بين الناس، إذن فمن أين علم البطل بهذه المعلومة المستقبلية، فمن خلال الخطاب نفهم أن هذا قول السارد مضمن بطريقة غير مباشرة في قول (البطل)، وذلك لتقديم رؤية توضيحية للطفل، فهذا الاستشراف لا يتعلق ببناء الأحداث اللّاحقة في النص، بل هو استشراف خارجي (خارج النص) يروم إلى تبليغ معلومة تاريخية للطفل.

لكن الاستشراف بضمير المتكلم قد يكون كذلك داخلي، مضمن بين ثنايا النص، ونستشف ذلك من المقطع السردي التالي من قصة (يوميات أشبال الثورة) الوارد على لسان الجدة (جميلة) "فتحت الباب فوجدت شابة في زي متسولة، سألتني عن حالي وحال إبني باحتراس شديد، ثم سلمت لي ظرفا وهي تقول: هذه رسالة إليك من وراء البحر، وفي رمشة عين توارت المرأة، يا إلهي ما العمل؟ من يقرأ لي الرسالة؟ رسالة من وراء البحر؟ من هو صاحبها؟ ماذا تحمل بين طياته لا بد أنها تحمل سرا خطيرا فحاملتها كانت حذرة كمن يحمل قنبلة ". [2]

جاءت تشكيلة الاستشراف في هذا المقطع السردي على صورة تساؤلات تنتج نوعا من القلق والحيرة بالنسبة للمتلقي الصغير في معرفة الأجوبة التي سيقدمها السارد، فهذا النوع من الاستشراف يضطلع " بخلق حالة انتظار في ذهن القارئ، هذا الانتظار الذي قد يحسم فيه بسرعة في حالة الإعلانات ذات المدى القصير مثل تلك التي توجد في نهاية الفصول، وتشير إلى ما سيحصل من أحداث في الفصل الموالي، كما أن فترة الانتظار تلك قد تطول في حالة الإعلانات ذات المدى البعيد لتستغرق مئات صفحات أو أجزاء الكتب، ومن شأن هذا الصنف الأخير أن

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، طارق بن زياد (رجل الهمة والمبادرة)، ص16.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11ديسمبر 1960)، ص44.

يخلق نوعا من سوء التفاهم لدى القارئ، بسبب طول المسافة التي تفصل بين الإعلان عن حدث ما وبين ما كان تحققه فعليا في السرد " [1]، ولا نكاد نعثر على مثل هذه الاستشرافات طويلة المدى في القصص التّاريخية، لأنها قد توقع الطفل في التباسات وسوء تفاهم، لذلك جاء الرد على الأجوبة مباشرة، بعدما اتجهت (الجدة جميلة) إلى (شيخ المدرسة)، لتستفسر عن هذه الرسالة فرّد عليها بقوله " المراسل زوجك سعيد ".[2]

وغالبا ما يستعين الاستشراف بالصيغ المضارعة والدالة على المستقبل لسرد أحداث لم تقع بعد أو التنبؤ بها أو التطلع إلى تحقيقها، ونلمس ذلك في المقطع الحواري الذي جرى بين (علي) وصديقه (مصطفى) من قصة (يوميات أبناء الثورة) " قال: أتدري يا عليّ؟ كثيرا ما يصيبني الأرق، فأتساءل: يا ترى يأتي يوم ننتصر فيه على الأعداء؟ وتصبح الجزائر دولة مستقلة نعيش في رحابها في أمن وسلام، وعلمنا بألوانه الجميلة يرفرف عاليا في السماء، ولغتنا العربية ترن في كل مكان، فقلت: إن الله على كل شيء قدير، يا مصطفى عندما تتوفر الإرادة يصبح كل شيء ممكنا ".[3]

فالاستشرافات التي تأتي على صيغة تساؤلات في القصص التّاريخية تكون أبلغ إلى نفسية الطفل، لأنها تجعله في بحث دائم عن الاحتمالات الممكنة والأجوبة المساهمة في معرفة المجهول من الحكي، فالاستشرافات " تدخل في صميم التحريف الزمني الذي يعمد إليه الكاتب لتحقيق مشاركة القارئ وحفزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية ".[4]

لكن كثرة استخدام صيغتي الاسترجاع والاستباق في النصوص القصصية التّاريخية الموجّهة للطفل قد تؤدي إلى تشويشه " وعدم قدرته على ربط الحوادث مما يدفعه للابتعاد عن القصص والنفور منها، فالاسترجاع والاستباق يفترضان وعيا زمنيا واضحا تمام الوضوح وعلاقات

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصيات)، ص137.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص46.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص ص 45_46.

[4]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصيات)، ص136.

بين الحاضر والماضي والمستقبل، لا لبس فيه، إن تواتر الإقحامات للاستباق والاسترجاع وتشابكهما المتبادل يشوشان الأمور عادة بكيفية تظل أحيانا بلا حل في نظر القارئ البسيط ".[1]

ب_مستوى المدة:

ويقصد بمستوى المدة تسريع حركات السرد من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف وتبطيئها بالمشهد والوصف، لذلك يلجأ الكتّاب إلى هذه التقنيات التي حددها "**جيرار جينات**" " **G. Genette**" ، وأثبت فعاليتها في النص السردي من خلال الدور الفني والدلالي الذي تقوم به:

ب_1 المجمل:

حيث يتم فيه السرد " في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال ".[2]

فالمجمل هو شكل من أشكال السرد القصصي، وظيفته تقديم خلاصة شاملة حول مدة زمنية سواء كانت عدة أيام أو أسابيع أو سنوات في مقاطع سردية محددة أو صفحات قليلة من دون الخوض في الاستطرادات والتفاصيل المملة، ونستدل باقتباس سردي من قصة (تاريخ الجزائر _ماسينيسا_) " 220 ق.م، استطاعت روما أن تحتل سردينيا وكوسيكا، فأعّد حملكار القرطاجي جيشا كبيرا لبسط نفوذه أمام روما، حيث تمكن من الإستلاء على الأقاليم الشرقية من مملكة ماسيليا، وواصل زحفه حتى استولى على مدن وحصون في إسبانيا وأسس هناك مملكة تابعة لقرطاجة عاصمتها قرطاجة ".[3]

يشمل المقطع السردي السابق استعمال صيغ حكائية ملخصة ساهمت في تقليص الكم الزمني للقصة ودفع عجلة الأحداث إلى الأمام بسرعة من خلال استعراضها في جمل مبسطة

[1]– موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الطفل العربي الحديث، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 2012، ص117.

[2]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ص109.

[3]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (ماسينيسا)، ص13.

ومكثفة، لأن المتلقي الصغير غير قادر على الإلمام بالجزئيات التّاريخية المفصلة والمعقدة والمتشابكة فيما بينها، لذلك اكتفت القصة باختزال أهم ما قام به (حملكار القرطاجي).

وفي استشهاد نصي أخر يقدم لنا بإيجاز ما قام به (صلاح الديني الأيوبي) " وفي الشام تمكن صلاح الدين الأيوبي من توحيد إمارات الشام ومصر ثم الزحف نحو القدس وقهر الصليبيين في معركة حطين، وحرّر القدس، ثم أسس دولته الأيوبية ".[1]

رغم صغر الوحدة الخطابية الكتابية في المقطع السردي، إلاّ أنها تمكنت من تقديم نظرات عابرة حول فترة زمنية طويلة (توحيد إمارات الشام ومصر، الزحف نحو القدس، قهر الصليبيين تأسيس دولة)، فهذه الأحداث تتطلب من الكاتب صفحات عديدة ليستوفي مضمونها، لكنه عمد إلى الإيجاز والاختصار والانتقال السريع بين الفترات الزمنية وما جرى فيها من أحداث مستعملا كلمات لغوية موجزة وجمل قصيرة مكنته من تجاوز فترات زمنية غير جديرة باهتمام القارئ الصغير.

فالخلاصة في القصص التّاريخية تحيل الطفل إلى الوضع الجديد الذي آلت إليه الأحداث والشخصيات، تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (صدى السنين) " فقد سي محمد ابنه الحفناوي الذي مات بمرض السل، كما فقد ابنه البكر خالد في مدينة إيطاليا وحمّاده الذي انقطعت أخباره ولم يعثر عليه إلى يومنا هذا، أما السعيد فلقد زجّ به في السجن عقب مظاهرات الثامن ماي 1945، لأنه تفوه بكلمة حق ونادى بالحرية واستقلال الجزائر ".[2]

وتعرف هذه الخلاصة بخلاصة المستجدات التي تشعر الطفل بالأوضاع المستحدثة في القصة، هذه الخلاصات " تختص بعرض حصيلة المستجدات التي تطرأ على الأحداث وأحوال الشخصيات، وتكون فائدتها مؤكدة بالنسبة (للطفل)، لأنها (تساعده) على تحيين (معرفته) بتطور مجرى الأحداث في القصة ".[3]

---

[1]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (الزيانيون)، ص4، .

[2]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص63.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصيات)، ص148.

وفي مقطع سردي أخر من قصة (تاريخ الجزائر _اتفاقيات ايفيان_) " لقد خسرت الثورة الجزائرية في هذه السنوات الكثير من أعضائها نتيجة سياسة ديغول بمساعدة جنراله شال ومخططاته العسكرية، ولقد ضحت الجزائر بخيرة أبطالها أمثال: العقيد عميروش، والسي الحواس والسي بوقرة ".[1]

إن ملفوظ (في هذه السنوات) يكون من الصعب على الطفل تخمين المدة الزمنية بسبب غياب الدلائل الزمنية المباشرة والمعبرة عن الفترة الملخصة (كسبع سنوات، عشر سنوات...).

وقد ترتبط الخلاصة بالسرد الاستذكاري واسترجاع أحداث في الماضي، هذا " الاستعراض السريع لفترة من الماضي (يقوم بها) الراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام، لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية، أي خلاصة إرجاعية "[2]، وتصادفنا في قصة الطفل هذه الخلاصات الاسترجاعية في مقطع حواري من قصة (صدى السنين) " الأم: إيه يا خالد أثناء هجرتك حدثت أشياء كثيرة في قريتنا، كما حصلت فتن، جرّاء تصرفات مشينة ومنافية لعاداتنا وتقاليدنا من طرف هذه الأسرة الدخيلة علينا ".[3]

ويدل على الاسترجاع الأفعال الماضية (حدثت، حصلت)، وانتقاء أحداث سردية كان لها أثر على نفسية الشخصيات حيث " يعمد الراوي إلى إخراج الأعمال الفرعية مسلطا الضوء على حدث واحد يكثفه تعبيريا وشحنه تخييليا بانفعالات الشخصية (...) حتى يخلق في القارئ أثرا نفسيا قويا ويدفعه تبعا لذلك إلى البحث عن أسباب تطور الحكاية نحو ذلك المصير، ومن ثم يجد القارئ نفسه يقدم تأويلا كلّيا لكامل العمل الأدبي ".[4]

[1]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (اتفاقيات ايفيان)، ص34.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصيات)، ص146.

[3]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص16

[4]– موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الطفل العربي الحديث، ص156.

من هذا نستنتج أن الدور الوظيفي الذي يستند إلى تقنية الخلاصة في القصة التّاريخية يتمحور حول تقديم شامل لأحداث وأعمال وأقوال تتميز بالإيجاز والتكثيف والاختصار، وعرض عام لشخصيات القصة ومعالجة دورها ومواصفاتها وأهم ما قامت به معالجة تبسيطية عرضية وبالتالي القفز السريع على فترات زمنية طويلة قد تعرقل انسياب الحركة السردية الموجّهة للطفل كما تصبو الخلاصة إلى عرض مشاهد كثيرة والربط بينها وفق نسق نصي منسجم يسمح للطفل من المشاركة في إنتاج القص وتتبع مجرياته والمساهمة في بناء المحكي، وذلك من خلال الإلمام بإشارات سريعة إلى أهم المعطيات التي يتطلبها نصه القصصي.

ب_2 الحذف:

يلعب الحذف دورا مساعدا للخلاصة في إسقاط فترات زمنية طويلة أو قصيرة، وتسريع وتيرة السرد " فمن وجهة النظر الزمنية، يرتد تحليل الحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوف وأول مسألة (...) هي معرفة هل تلك المدة المشار إليه (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف عير محدد)".[1]

فالقطع في النص السردي يحدث بفعل الحذف، يكون إما محددا بعبارات زمنية (مرّت سنتان) أو الاكتفاء بالقول (مرّت سنوات عديدة).

وقد تم الاشتغال في القصة التّاريخية على هذين النمطين من الحذوف، ونستشهد بالنوع الأول (الحذف المحدد) بقصة (فرحات عباس_المعترف بالحق_) "**لرابح لونيسي**" " وتميزت السنوات السبع التي قضاها فرحات عباس بجامعة الجزائر بنشاط مكثف، فكتب الكثير من المقالات في الصحف يندد فيها بالنظام الاستعماري، ويطالب فرنسا بالمساواة بين الجزائريين والأوروبيين في الحقوق والواجبات ".[2]

اكتفى المقطع السردي بتعيين الزمن المحذوف (السبع سنوات) مع إشارة عابرة إلى مضمون تلك الفترة (نشاط مكثف)، فهذا الملفوظ يغني الطفل عن محاولة معرفة ما جرى، وبهذا يجنب الكاتب نفسه من الوقوع في التصريحات والتفصيلات المملة، وفي مقطع سردي أخر من قصة

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ص117.

[2]– رابح لونسي، فرحات عباس (المعترف بالحق)، ص9.

(تاريخ الجزائر _الزيانيون) " توفي السلطان عثمان بن يغمراسن بعد خمس سنوات من الحصار تاركا الأسرة السلطانية في وضع محرج للغاية ".[1]

فالسارد يعلن عن إسقاط مرحلة زمنية كاملة ومحددة (خمس سنوات) دون الإخلال بالتماسك النصي، وإنما بغية اقتصاد السرد، وسد الثغرات الواقعة في التسلسل الزماني.

أما النوع الثاني (غير محدد) فكان له حضور كذلك في قصة الطفل من خلال الإشارات اللّغوية الدالة عليه:

1_" كانت أياما صعبة على الثورة، فالجيش الفرنسي يواصل إحكام الحصار على المجاهدين في كل أنحاء الوطن، حتى عمد إلى فعل مشين يوم 8 فيفري 1958 ".[2]

2_" فعلا، امتطى سي محمد صهوة فرسه وخرج من قريته قاصدا ابنه خالد في ضواحي العاصمة كان السفر طويلا استغرق أياما وكان شاقا ومتعبا ".[3]

إذا كان الحذف المحدد يساعد الطفل على معرفة الفترات الزمنية المحذوفة، وقياس مدتها فإن الحذف عير المحدد يغيّب الإعلان عن الفترة الزمنية، ليترك للطفل المجال لتقدير حجم الفترة تقديرا كميا يجعله يفكر ويستنتج ويربط السابق باللّاحق، فيكون فهمه فهما ضمنيا، يرتكز على التدقيق والتحليل دون ترك المبهمات الزمنية تضلله، لأنها تدخل ضمن التقنيات المساعدة على تقليص المساحة السردية الموجّهة إليه.

ب_3 المشهد:

يقول "**جيرار جينات**" "**G. Genette**" عن المشهد بأنه " حواري في أغلب الأحيان (...) وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا ".[4]

---

[1]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (الزيانيون)، ص50.

[2]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (اتفاقيات ايفيان)، ص8.

[3]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص51.

[4]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ص108 .

فالمشهد يمثل المقطع الحواري في السرد، ويمثل غالبا اللّحظة التي يتطابق فيها الزمن السردي مع زمن القصة، من حيث الاستغراق، لكنه يصعب تحديد قياس الزمن أو وصفه بالحركة البطيئة أو السريعة " لأن السرد ينقل كل ما قيل في الحوار، بلا زيادة ولا نقصان، ولكن هذه المساواة هي اصطلاحية لا حقيقية، لأن السرد ولو نقل كل الكلام الذي قيل في الحوار لا يستطيع أن ينقل بدقة سرعة الشخصيات في النطق ولا أن يستعيد تماما فترات الصمت التي تخللها الحوار".[1]

فالسرد المشهدي يعطي الامتياز للمقاطع الحوارية، حيث تختفي الأحداث عرضا ومؤقتا وتظهر الشخصيات في حركاتها وكلامها وصراعها وتدخلاتها.

ولقد توزع الحوار على مساحة لا بأس بها في النصوص القصصية التّاريخية الموجّهة للطفل ضمن أشكال مختلفة تثري النص السردي وتغني من تقنياته الخطابية، ومن بين هذه الأشكال: الحوار المباشر الذي يدور بين شخصيات القصة كالنموذج التالي " الأب: أيطول غيابك عنّا يا ولدي؟. سعيد: لا أظن ذلك يا أبي، سأعود فور انتهاء الاجتماع الذي سينعقد بعد غد صباحا بنادي الترقي".[2]

يعيّن الحوار المباشر اسم الشخصية وأقوالها (الأب، سعيد) من خلال علامات كتابية (:) التي تمثل مرجعية خطية دالة على أن هذا القول تمت صياغته بأمانة ودقة، فالشخصية في هذا النوع من الحوار تتمتع بالحرية في التعبير عن أفكارها وتوجهاتها، لكن هذه الحرية قد تصطدم وتحاط بعناية السارد الذي يتدخل بعبارات تمهيدية تدل على فعل القول (قال، قالت) أو علامات خطية (_) كالشرطة في بداية السطر وتكون بديلا لفعل القول، ونلحظ ذلك في هذين النموذجين:

1_" فقلت: حاضر يا أمي، اطمئني، عندما انتهي من شغلي ألتحق بك فورا.

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ص 154_155.

[2]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص8.

فقالت: شكرا يا عزيزي سأكون في انتظارك هناك ".[1]

2_" _إذن لنبدأ من أولى الخطوات في ذلك الانقسام المشؤوم الذي حصل لمملكتكم من أين جاء مصدره بالضبط يا سيد سيفاكس؟

_ حسنا أنتم تقصدون تلك الحروب التي نشبت بيني وبين الملك غايا والد ماسينيسا ".[2]

فالأفعال القولية والإشارات الكتابية تدمج القول الذاتي للشخصية بالسرد وتتداخل معه ضمنيا دون شعور القارئ الطفل، وبهذا يفقد ملفوظ الشخصية استقلاليته المطلقة.

وأحيانا في مقاطع حوارية تتداخل تمهيدات وتوضيحات السارد التي تصاحب فعل القول ونستشهد بمقطعين نصيين:

1_ " وذات يوم كان رسول _صلى الله عليه وسلم_ جالسا مع عدد من أصحابه، فنظر إلى إحدى الجهات وقال: يطلع عليكم الآن رجل من أهل الجنة ".[3]

2_ " سمح منظمو هذا التجمع الشعبي لمصالي الحاج بالحديث إلى الجماهير الحاضرة لمدة لا تتجاوز خمس دقائق، فأخذ حفنة من تراب هذا الوطن، فقال: إن هذه الأرض الجزائرية مسلمة وهي ليست للبيع ولا يحق لأي كان بيعها للأجنبي".[4]

وقد يتوسط صوت السارد، فينقل قول الشخصية كما هي دون أن يتدخل في ملفوظاتها أو عباراتها أو دلالاتها، مثلما نجد في هذا المقطع السردي من قصة (فرحات عباس _المعترف بالحق_) " وقد قال له يوما أحد المعمرين الذين أتوا من مالطا: لولا فرنسا لكنت راعي الغنم في الدوار، فرد عليه الشاب فرحات عباس بغضب وذكاء: قبل مجيء الفرنسيين كنّا سعداء وأحرارا

[1]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص19.

[2]– عبد العزيز بوشفيرات، سيفاكس (أيّة أمجاد حققها النوميديون)، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2011، ص6.

[3]– أحمد فريطس ومحمد الفاضل سليمان، سعد بن أبي وقاص، ص7.

[4]– رابح لونيسي، مصالي الحاج (رائد الوطنية)، ص16.

نأكل حتى التخمة، ويملك جدّي حقلا وماشية، لكن أنت هل يمكن أن تقول ماذا كان يعمل والدك في مالطا؟ أليس البؤس هو الذي هجركم إلى الجزائر ".[1]

يستعين السارد في نقل منطوق الشخصية بضمير الغائب (قال له) ويتخذه كشاهد على النقل الحيّادي الذي التزم به، وعلى الأمانة اللّغوية والدلالية لقول الشخصية وعدم المساس بجوهره الخاص مستعملا مؤشرات حوارية تؤيد رأيه الاستقلالي عن رأي الشخصية كفعل القول والنقطتين " فالنقل فعل تخييلي لبناء عالم ممكن/محتمل، أو هو تشخيص أدبي سواء تلك التي لا تحمل أية علامة خطية على وجود المخاطب، أو تلك التي تحتفظ له بعلامة متمثلة في الضمير دون أن يكون مشاركا في فعل القول ".[2]

وفي نفس السياق نستشهد بمقطع سردي أخر من قصة (محمد بوضياف) "**لرابح لونيسي**" "فشل البوليس الاستعماري في إلقاء القبض على محمد بوضياف الذي كان يجيد السرية وتطبيق مبدئه المعروف الذي كان ينصح به إخوانه الهاربين من البوليس، فكان يقول لهم: إن أحسن عمل سريّ هو ذلك الذي يقوم به المناضلون تحت أعين الشرطة ".[3]

بالنظر إلى حقيقة هذا الحوار يتبين لنا صوتان مختلفان (صوت السارد وصوت الشخصية) فرغم النقل الحرفي لملفوظ الشخصية ولتراكيبه اللّغوية وتأويلاته الدلالية من خلال العلامات الخطية الدالة على الحوار الذي يعتبر مقوما أساسيا في بناء الشخصية السردية، وبيان رؤيتها القيمية للوجود إلاّ أن نقل السارد لهذا القول ينفي هذه الازدواجية الصوتية التي تظهر شكليا فقط، لكن مضمونيا يتماهى صوت الشخصية مع الذات السارد ويعلن عن وحدتهما كصوت واحد، فالذات الساردة " تمارس نوعا من التخفي، نوعا من التلاعب، نوع من الإدعاء بعدم أصوليتها للقول والمعنى (محددة وجودها

[1]– رابح لونيسي، فرحات عباس (المعترف بالحق)، ص9.

[2]– شكري الطوانسي، شعرية الاختلاف (بلاغة السرد في أعمال إدوارد الخراط)، ص261.

[3]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، ص10.

كسارد في العبارات الممهدة) رغم أنها الناطقة لكل تلفظ (توحد السارد والشخصية) حتى تلك المنقولة عن الغير (النصوص المتخللة) المعروفة المصدر أو المجهولة ".[1]

كما تستأثر قصة (العقيد عميروش) "**لسليمة كبير**" بتضمين نصها نوع من الحوار يختلف عن سابقيه، تقول الكاتبة في قصتها " وتذكر والدته أنّها اضطرت في يوم مثلج إلى حمل رضيعها عميروش والتنقل به إلى قرية أهلها لأنها لم تجد ما تسد به رمقها وابنيها ". [2]

يعرف هذا الخطاب بالمحوّل أو المبدل وهو " إحدى صور الخطاب غير المباشر، يحتفظ بالإشارة إلى تدخل السارد وتوسطه في نقل أقوال الشخصية من خلال وجود العبارة الممهدة فالسارد ينقل خطاب الشخصية المصرح به (قال أنه) أو الداخلي (أعتقد أنه) مدعيا من خلال العبارة الممهدة الأمانة والدقة في محاكاة قول الشخصية وتلفظها ".[3]

وفي المقطع المستشهد به يدل فعل (تذكر) على خطاب الشخصية (والدة عميروش) الذي اندمج مع صوت السارد حين همّ هذا الأخير على نقله وفق خطابه الخاص وتبعا لصياغته الذاتية التي تعبر عن توجيه الخطاب الوجهة التي يريدها هو، وفي هذه الحالة " تضعف أصالة الشخصية كذات للتلفظ وتتعرض للاستبعاد والتغييب، تحت وصاية السارد، أي تتعرض الشخصية /ذات التلفظ للإزاحة من ناحية، وللالتباس بالسارد من ناحية أخرى، فيصبح الخطاب _بالتالي_ حاملا لنبرات غيرية أو أجنبية ".[4]

كما يختفي دور الشخصية في الخطاب المسرود وفيه تقدم " تلفظات الشخصية وأفكارها بصوت السارد ومن ثم فهو أبعد عن المحاكاة وأكثر اختزالا لحديث الشخصية (المصرح به أو الداخلي) مستخدما عبارات مثل (أخبر، حكى) أو تلك التي توحي أو يفهم منها التلخيص ".[5]

---

[1]– شكري الطوانسي، شعرية الاختلاف (بلاغة السرد في أعمال إدوارد الخراط)، ص267.

[2]– سليمة كبير، العقيد عميروش (الشجاع الصارم)، ص6.

[3]– شكري الطوانسي، شعرية الاختلاف (بلاغة السرد في أعمال إدوارد الخراط)، ص306.

[4]– المرجع نفسه، ص309.

[5]– المرجع نفسه، ص314.

ويتضاءل وجود الخطاب المسرد في القصص التّاريخية لكون الطفل غير قادر أحيانا على فصل الأصوات السردية، رغم أن هذه الخاصية الحوارية الغير مباشرة تعبر عن التنويع السردي الذي يفاجئ الطفل أثناء قراءته، ومن الشواهد النصية على هذا النمط الخطابي:

1_" حملت الجماهير مصالي الحاج على أكتافها بعد إنهاء خطابه وهي تردد شعارات الاستقلال والحرية، منذ ذلك اليوم التّاريخي أصبحت أفكار نجم شمال إفريقيا تتردد في كل مكان من ربوع الوطن الجزائري ".[1]

2_" كان المشركون كلّما نظروا من فتحة الباب وجدوا عليّ بن أبي طالب نائما في فراش النبيّ وعلى ردائه الأخضر فيظنّون أنّ محمدا نائما، حتى مرّ بهم رجل يخبرهم أن النّبيّ قد خرج من بينهم، وغطّى رؤوسهم بالتراب دون أن يروه".[2]

إن الغاية من المشاهد الحوارية بأنواعها المختلفة هو " إحداث التوافق التام بين زمن القصة وزمن الخطاب باستعمال الأسلوب المباشر وإدماج الواقع التخيلي في الخطاب، ويفضي هذا التوافق بين زمنيين بأن تجري أطوار القصة أمام عين القارئ في نفس الوقت الذي يقدمها له الخطاب مما يخلق لديه وهم التمثيل المباشر لما يحصل من أحداث ".[3]

ففي المشهد يفسح المجال أمام التبادلات اللّفظية التي تقوم بتشخيص المواقف والحالات عبر الكلام المباشر، فيحدث أثر درامي يسهل على الطفل فهم التطورات الحاصلة في مصائر الشخصيات.

[1]– رابح لونيسي، مصالي الحاج (رائد الوطنية)، ص18.

[2]– محمد عبد الحفيظ، الهجرة المباركة، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2014، ص8.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص169.

ويفترض في الحوار الموجه للطفل " أن يكون مقتضبا ومكثفا حتى لا تغدو (القصة) مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل وعلى حساب جمالية اللّغة واللّعب بها ".[1]

فالحوار عنصر جمالي مهم في بناء النص القصصي وقد يتخذ مستويين، يكون الأول مباشرا تتناوب فيه الشخصيات الحديث " وفي عملية المحاورة (هذه) تبرز قضية الوعي عند الشخصية فتعبر لغة المتكلمين في الحوار عن مستويات وعيهم المختلفة التي ترتبط بتكوينهم الثقافي والاجتماعي والأثر البيئي والطبقي والعمري، ذلك أن اللّغة المنطوقة هي ملفوظات تصور حركة الوعي في رأس الشخصية، فتتحول حسب ثنائية دوسوسير إلى كلام منطبع بسمات المتكلم الفردية المرتبطة بعوامل ثقافته وبيئته وعمره ونشأته وتجربته ".[2]

والمستوى الثاني يتجسد في المونولوج الداخلي للشخصية والكشف عن الاستبطانات الذاتية وتعرية وعي الشخصية، أو كما يقول عنه "**إدوار دي جاردان**" "**Edward De Garden**" أنه "وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، دون أي تدخل من جانب الكاتب بالشرح أو التعليق، وبأنه تعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور ".[3]

تقول "**شريفة صالحي**" في قصتها (يوميات أرملة وابنها اليتيم) على لسان إحدى شخصياتها (جميلة) " خفق قلبي خفقة قوية صعدت على إثرها زفرة عميقة من صدري، فتبعتها دموع حارة سالت على وجنتي كالسيل، مسحت دموعي كيلا يراها ابني علي ورحت أفكر قائلة: يا إلهي، ماذا أفعل أمام فلذة كبدي؟ في حين خطر ببالي أن أتوجه إلى جارتي لأستعير منها أي شيء يؤكل ".[4]

---

[1]– موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الطفل العربي الحديث، ص ص 119_120.

[2]– ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة السورية العامة، دمشق، سوريا، د ط، 2011، ص ص171_172.

[3]– أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص ص 112_113.

[4]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص40.

في المونولوج للشخصية الحرية التامة في التعبير عن مدركاتها وتصوراتها وحياتها الداخلية دون وساطة السارد، فهي تخاطب ذات أخرى تتوهم بوجودها، فكما يقول "**لوبوك**" "**Lubbock**" عن المونولوج أنه " يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه ".[1]

ويتجلى حديث الذات مع نفسها كذلك في المقطع السردي التالي حيث تفصح الشخصية مباشرة عن الذات المقابلة لها وهي تحاورها وتخاطبها " ما إن ذكر اسمه حتى سقطت على الأرض مغشيا عليّ، فاقدة الوعي وعندما استفقت من إغماءتي رحت أحدث نفسي: زوجي سعيد حيا! أو هو حيّ يرزق؟ أليس في عداد الموتى؟ هذا شيء لا يصدق! سالت الدموع من عيني مدرارا ولم أتمالك نفسي، بكيت كثيرا، ثم مسحت دموعي ".[2]

فالحيرة التي تقع فيها الذات تنتج تساؤلات لا إجابة لها، واحتمالات تخمن وقوعها جرّاء الارتباك والقلق والانفعال الذي يصيبها، فمثل " هذه التساؤلات التي تطرح جهلا للحقيقة، أو ترددا أو تشتتا في أمرها لا يجاب عنها، وإن كان ما يتبعها من أقوال يعمل سعيا نحو تقرير حقيقة ما دون أن تكون ردا مباشرا على التساؤل، مما يعني أن الحقيقة ليست نتاج حوار عبر السؤال والجواب، ولكنها نتاج حوار منقطع (الاستفهام غير المجاب عنه) من قبل الذات وحدها ".[3]

فالشخصية القصصية تناجي ذاتها في لحظات يتوقف الزمن حينها بالنسبة إليها، وتفقد التواصل مع العالم الخارجي، نظرا لاختزال المعايير الواقعية التي تعيش في كنفها " وهكذا يكشف المونولوج الداخلي أو الخطاب المباشر الحر الذي يعني _أساسا_ بتقديم المحتوى النفسي للشخصية، وحياتها الداخلية، وما يكمن لديها من رغبات على مستويات الوعي المختلفة يكشف بوضوح ذلك الأخر الذي يقبع بداخل الذات مؤكدا أن الإنسان يضم الآخرية في داخله، مما يخلق انقساما يسمح بالتكشف والتعري من جراء وضع الذات بمواجهة نفسها ".[4]

---

[1]– أمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، ص113.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص46.

[3]– شكري الطوانسي، شعرية الاختلاف (بلاغة السرد في أعمال إدوار الخراط)، ص294.

[4]– المرجع نفسه، ص301.

إن هدف الحوار في القصص التّاريخية هو التقليل من وطأة السرد، حيث يساعد على تحليل ومعرفة المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية، ويكون غالبا مختصرا ومكثفا، يمكن للطفل من استيعابه وفهم مضمونه، كما أن المشهد الذي يضع الطفل القارئ بين يديه يعطيه " إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه، كما يقع بالضبط، وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت (القاص في قوله) لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة، ويقدم (القاص) دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في المشهد".[1]

لكن الحوار كتقنية جمالية في القصص التّاريخية يجب أن لا يطغى على المساحة النصية لأنه قد يحول الجنس القصصي إلى مسرحية، فللسرد في القصص التّاريخية إلى جانب الحوار أهمية، وهو الذي يطغى على بنية النصوص السردية التّاريخية الموجّهة للطفل " باعتباره مبنيا على نقل الخبر وتقرير الحقائق وتلك جمالية توفر شروط توصيل الفكرة إلى نفسية الطفل المتلقي وفي مثل هذا الموضع تتجلى قيمة الدلالية الإخبارية للسرد ".[2]

فللسرد دور في تشكيل الشخصية وأحداث النص القصصي، ومن خلاله يتم رسم الملامح الجمالية والفنية للعناصر القصصية وربطها فيما بينها ربطا دلاليا.

ب_4 الوقف:

ويعرف أيضا بالاستراحة التي تكوّن " في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها ".[3]

فالسارد يوقف حركة السرد عندما ينوء بتقديم مشهد تأملي، يصف فيه المكونات الإنسانية والطبيعية، فيكون الوصف بهذا مقطع نصي مستقل عن الزمن الذي توقف مساره بصفة مؤقتة بفعل الوقف الذي حدّ من تنامي الأحداث إلى الأمام وعطّل حركة السرد.

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص ص 94_95.

[2]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ص152.

[3]– حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991، ص 76.

ويعرف "**قدامة بن جعفر**" الوصف في كتابه "**نقد الشعر**" بقوله : " أقول الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي للموصوف مركب منها، ثم بإظهارها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته ".[1]

إن الوصف حسب مفهوم "**قدامة بن جعفر**" هو محاكاة حرفية بأسلوب إنشائي لأشياء وأحوال وهيئات وأشكال تقبع في العالم الخارجي، وتتم مشاهدتها بالعين المجردة، فالوصف غايته هو عكس هذه الصورة الخارجية المادية على صورة لغوية أدبية يشكلها جمال الأسلوب ورونق اللّغة، فالأشياء المركبة حسب قول "**قدامة بن جعفر**" هي جزئيات متناثرة في العالم المحسوس يتم جمعها من طرف الأديب البليغ في صورة متكاملة ومتناسقة ونقلها إلى عالم الخيال الأدبي نقلا أمينا يخالها القارئ كأنها صور فوتوغرافية.

وقد استدل "**قدامة بن جعفر**" بالشعر الذي يعد مصدرا معرفيا ووثيقة تاريخية تعرفنا على البيئة العربية القديمة وما يتصل بها من موجودات وحقائق مختلفة، فالوصف " نظاما أو نسقا من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية ".[2]

إن تحليل الزمن في النص الأدبي لا يتوقف على مجرد دراسة لذاتها فقط، وإنما يتم ربطه ببعدين أساسين تتجلى من خلالهما صورته فيهما: هما المكان والشخصية.

فالزمان والمكان من المقومات الأساسية لبناء النص القصصي لا يمكن فصلهما لوجود علاقة التماهي والتمازج بينهما، فالمكان كمكون سردي ملتصق بالزمن، بل يتشكل وفق مقولاته وكذلك بناء الشخصية يتم عبر التعرف على ماضيها وحاضرها ومستقبلها والتغيرات التي تمس كيانها وجوهرها بفعل أثر الزمان فيها.

[1]– أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، طبع في مطابع الجوائب، قسطنطينية، ط 1، د س، ص41.

[2]– إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص206.

المبحث الثاني: التشكيل الجمالي للفضاء المكاني في القصص التّاريخية:

ويمثّل المكان القاعدة الأساسية التي يرتكز عليها التشكيل السردي، وله دور هام في احتضان أحداث العمل الفني وزمانه وشخوصه، ويرى "**يوري لوتمان**" "**Yuri Lotman**" أن الاهتمام بالمكان الفني التخييلي كان " نتيجة لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تحدد أبعاده تحديدا معينا، هذا المكان (المكان الفني) من صفاته أنه متناه، غير أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز العمل الفني ".[1]

فالمكان الفني هو الحيز الذي تصنعه اللّغة وتركبه تركيبا جماليا تخيليا، يماثل ويحاكي العالم الخارجي حتى يوهم القارئ بواقعيته التي أعاد الكاتب خلقها في النص وتصويرها بالتعبير عنها لفظيا وصياغتها وفق لحاجاته الفنية، فالكاتب يوظف مجموعة من الأمكنة المختلفة ذات بنية نابضة بالحياة والحرية والفعل، فلا يمكن لأحداث القصة أو الرواية أن تجري ضمن مكان واحد وإنما تتفاعل أمكنة متعددة لأجل التشكيل العام للنص، وهذا ما يعرف بالفضاء " إن مجموع هذه الأمكنة، وهو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية ".[2]

أ_الفضاء الجزائري و الفضاء الفرنسي: مقاربة دلالية:

تضع القصص التّاريخية الموجّهة للطفل الجزائري تقابلا بين فضاءين: فضاء يعبر عن بيئته وأصالته وهويته، فهو ينتمي إليه من حيث الجذور لا من حيث الزمان، والفضاء المعادي الأخر الذي يمثل الصورة الاستعمارية وتجلياتها، حيث تقدم هذه القصص التّاريخية لمحة عامة عن مظاهر وجود الاستعمار الفرنسي في الجزائر ودوره في قولبة المعايير والقيم الوطنية ومحاولة

[1]– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب: جماليات المكان لمجموعة من المؤلفين، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1988، ص68.

[2]– حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص63.

إزالتها لتحل محلها الثقافة الأجنبية، التي تغرب هوية الطفل الجزائري، وفي هذه الدراسة نحاول تقديم الدلالات المتوخاة من هذين الفضاءين من خلال الاستشهدات النصية التي تعبر بعمق وأصالة عن معاني رمزية ومكثفة، يبعثها الكتّاب كإشارات إلى الطفل الجزائري فتضع أمامه صورتين متناقضتين.

إن المكان في القصة التّاريخية الموجّهة للطفل مكان لفظي تخيلي صنعته اللّغة انصياعا لأغراض تخيلية جمالية، هذا المكان يكتسب ملامحه وأهميته ودلالته من العالم الخارجي والحقيقي، لأنه يحاول أن يعادله ويتمثّل به لغاية التخييلي القصصي، ففي مقطع سردي من قصة (صدى السنين) نلمس وصف لبيت (سي محمد) " والشيء الذي أخذ بلبهم هو جمال القرية، ولاسيما بيت جدّهم لأنه من الطراز القديم، إذ جدرانه من الحجارة وسقفه من القرميد الأحمر، غرف كثيرة متباعدة أبوابها عريضة وعالية يتوسطها فناء كبير تغطيه فروع شجرة الجوز وعريشة الدالية تغطي الجزء الأكبر منه ".[1]

يقف الطفل في هذا المقطع السردي أمام وصف هندسي لبيت (سي محمد)، حيث تم التركيز على شكله الخارجي وتطويق مظهره العام، لكن هذه الرؤية السطحية قد تفرغ البيت من دلالته الكامنة فيه، وتجرده من كل محتوى، لأن هذا الوصف رغم كونه يتسم بالموضوعية والسكون، إلّا أنه يرمي إلى تقديم النموذج الهندسي التراثي للبيوت الجزائرية آنذاك، فالوصف ليس غاية في ذاته وإنما " إضافة شيء يكون مفيدا للسرد، أو لتقوية الجانب الشعري، فلا ننسى أن الوصف وسيلة وليس هدفا، أي أنه جزء من الكل وليس أجزاء مكونة للموضوع ".[2]

لكن الاكتفاء بالحديث عن البيت كمكان مغلق ومؤطر بحدود جغرافية وهندسية حددت مساحته ومعالمه، قد يبقى عاجزا عن تشييد الفضاء القصصي، إذا لم يتم ربطه بالشخصيات

[1]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص56.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص176.

وتفاعلها معه، فالمكان يعبر عن الشخصية القاطنة فيه " إذ يكتسب صفة المجاز المرسل أي الساكن هو المسكن ".[1]

فتجاهل العلاقة التفاعلية بين الشخصية ومسكنها قد يخلق فجوة أو ثغرة في النص، فلا يتم التحامها، إلّا بإحلال الإنسان في موضعه الطبيعي (البيت) فهو المتملك له، وصاحب الحق فيه ويدلنا على ذلك هذا المقطع السردي من نفس القصة (صدى السنين) " دخل سي محمد إلى البيت، اجتمعت العائلة جميعا في بيت المعيشة، وهي غرفة واسعة ومريحة ومفروشة بالزرابي تحتوي خواب للزيت، وجرار للحبوب، وفي إحدى زواياها جرّة عملاقة، وفي الركن الآخر نول للنسيج، تمدد سي محمد على البساط، وفي يده سبحة، أما سعدية، فكانت منشغلة بالنسج وحليمة تغزل الصوف والعمة تمخض اللّبن والصغار لا يثبتون في مكان يتناوشون، والجد يضحك عليهم وفي كل مرّة يذهبون إليه ليحاكمهم ".[2]

يؤسس السارد في المقطع السابق للعلاقة الوثيقة بين الإنسان (سي محمد وأسرته) وبيت المسكن (بيتهم) من خلال حركتهم الدائمة فيه، حيث تتصف بالحرية وتضفي على المكان الحيوية وتجعله حيّا، فالمكان بكونه جمادا لا روح فيه ولا حياة، فإن الشخصية المتحركة في حيزه تلونه بمشاعرها وعواطفها وطريقة عيشها وممارستها لطقوسها اليومية، وبهذا ترسم جمالياته وتعلن عن كينونته الدائمة " فالحضور الإنساني في المكان يعتبر عاملا أساسيا في مقروئية النص موضوع الفضاء الروائي، فالمسكن مثلا لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلاّ بإدراج صورة عن الساكن الذي يقطنه وإبراز مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بينهما والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوناته، بل إن النسق الوصفي لا يفعل في بعض الأحيان، سوى أن يربط بين وصف الشخصيات المهملة الدلالة والأماكن التي توجد فيها، بحيث يعطي لتواجد الشخصيات الدلالة الكامنة في تلك الأماكن ".[3]

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 119.

[2]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص76.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص54.

ولتأكيد الحقيقة الجوهرية في إبراز العلاقة العضوية القائمة بين الإنسان وبيته، يسعى السارد في القصة التّاريخية إلى تسليط الضوء على الأشياء المكونة للفضاء المكاني، فالشيء بمفهومه العام " هو عنصر من عناصر العالم الخارجي عن الإنسان ويستطيع الإنسان أن يمسك به ويعالجه ".[1]

وفي هذا نستشهد بمقطع سردي من قصة (صدى السنين) " وفي المساء اجتمعت أسرة سي محمد أمام الموقد، وقد وضعت الأم على المائدة صحنا من زيت الزيتون وطبقا من التين المجفف وسلة من المطلوع الساخن ".[2]

لا يكاد الطفل يلمس الوصف أثناء قراءاته السريعة والعادية لهذا المقطع النصي، لأن الوصف فيه شبه منعدم لامتزاجه بحركة السرد القصصي (اجتمعت، وضعت)، فهذه الأفعال هي حركة ذات طابع وصفي، فالأشياء " يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء " [3]، حيث اقترنت حركة الأم والأسرة بالأشياء الموجودة أمامها (الموقد، المائدة، الصحن زيت الزيتون، التين المجفف، السلة، المطلوع الساخن)، هذه الأشياء الواردة في النص السردي تشير إلى حقيقة موجودة في العالم الخارجي من جهة، ومن جانب أخر تتجاوز معناها المعجمي لتفسر وتوحي بدلالات أكثر كثافة ورمزية، تعبر عن نوعية الطعام التقليدي الجزائري آنذاك " فاللّغة مخزون _كنز_ مجرد من العلامات ينوب عن عالم الواقع ويحل محله، وهذه العملية ليست عملية سلبية أو بريئة، ولكنها مشبعة بالقيمة، فالأشياء تسمى ولكن _في الوقت ذاته_ تكون هذه التسمية حاملة لدلالة إيجابية أو سلبية من خلال نسجها في منظومات الثقافة ".[4]

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 140.

[2]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص12.

[3]– حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص79.

[4]– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب: جماليات المكان، مجموعة من المؤلفين، ص64.

وفي مقطع سردي أخر من نفس القصة (صدى السنين) " أخذت سعدية قرص الرغيف من الطاجين الطيني ولفّته في فوطة، فقدّمته لابنها قائلة: ها هو جاهز يا عزيزي، وهذه شكوة الرّايب خذوها أيضا معكم سيعينكم هذا الغذاء الدسم على مقاومة البرد ".[1]

هذه الأشياء متعلقة بالمأكل والمشرب، تحيل إلى الطبقة الاجتماعية الجزائرية، وتعرّف الطفل بأنواع وأصناف الأغذية التقليدية الموجودة في بيئته والمعبرة عن ثقافته وحضارته، حيث تعكس أصالة المجتمع الجزائري وكيانه وهويته، وتعبر عن ذاته وشخصيته العربية الإسلامية، وهذا ما يعبر عنه المقطع السردي التالي " القرية في مهرجان عظيم والقرويون كلهم مجندون لنفس الغرض، لابسين العمائم مرتدين ثيابا صوفية متدثرين بالجلاّبيات والبرانيس، منتعلين جزمات جلدية، تصل إلى الركبتين ".[2]

فهذا المقطع النصي يكشف للطفل عن البيئة القروية التي تجسد مرحلة اجتماعية وحضارية عاشها الشعب الجزائري، فهي تمثل بالنسبة لهم موطن الطمأنينة والسكينة، تقول الجدة (جميلة) في قصة (يوميات أرملة وابنها اليتيم) " كان لجدّك قطعة أرض ورثها عن أبيه، تقع في منطقة جبلية نائية يتطلب الوصول إليها جهدا كبيرا، ومع ذلك كان جدّك يحبها كثيرا ويعتني بها، ويزرعها ويجني غلاّتها، كما كانت له مزرعة أخرى فيها مواش وطيور ".[3]

فالقرية تظهر الحياة الاجتماعية الجزائرية في بساطتها وسذاجتها وعفويتها من خلال وصف لمظاهرها الخلاّبة، ومنازلها المتناثرة هنا وهناك وحقولها الجميلة، حيث يصف السارد نشاط الشخصية في حقلها وكيفية تفاعلها معه " ومنذ ذلك اليوم، أصبحت حليمة فلاحة ماهرة، تعمل بنشاط وبحماس، نظفت الحقل من الأعشاب الضارة، وشذبت الأغصان الزائدة، وبعد ذلك حرثت

[1]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص9.

[2]– مرجع نفسه، ص10.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص ص12_13.

الأرض، وغرستها وفي طرف وجيز استطاعت أن تعيد للحقل جماله وبهاءه، وما كان عليه من قبل وللأشجار نظارتها ".[1]

وفي مقطع سردي أخر " ارتدى سي محمد ثياب العمل، وقبل خروجه من البيت وقف خلف زجاج النافذة المطلة على الفضاء الخارجي للمنزل، أزاح الستار الدّاكن إلى اليمين، فظهرت له قمم الجبال المحيطة بالقرية ومنحدراتها بيضاء ناصعة " [2]، (فسي محمد) يقف أمام عتبة النافذة التي تعتبر الفضاء الواصل بين العالم الداخلي (البيت) والعالم الخارجي (الجبال والقرية) فالنافذة حسب "**ريكاردو**" "**Ricardou**" مصطلح يدل على الوصف فهي " التي ستحدد للكاتب مكان وزاوية الرؤية، وتحقق له إمكانية الوصف الذي يفقد السرد قدرته على المتابعة والاستمرار ".[3]

فالمكان الذي يقطن فيه الجزائري هو مكان حامل لتاريخه وتراثه وأصالته، يقيم معه علاقة حميمية ومصيرية، لأنه يمثل بالنسبة له الوطن، ويعبر عن أخلاقه وسلوكاته وعاداته ويحمل جزءا من أفكاره ووعيه، فهو (المكان) " ليس عاملا طارئا في حياة الكائن الإنساني، وإنما معطى سيميوطيقي، والمكان يتغلغل في الكائن الإنساني، حافرا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة، ليصبح جزءا صميميا منها، فالمكان هو الفسحة التي يحتضن عمليات التفاعل بين الآنا والعالم ".[4]

وبالمقابل فقد وظفت القصص التّاريخية مقاطع نصية تصف فيها رفاهية المستعمر الفرنسي من خلال بيان المكان الذي يقطن فيه، ونستشهد بمقطع سردي من قصة (يوميات أرملة وابنها اليتيم) " في الصباح الباكر قصد علي منزل المعلم (جاكو) ليعمل فيه، كان المنزل في غاية

[1]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص ص64_65.

[2]– المرجع نفسه، ص3.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصيات)، ص188.

[4]– مهيدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص26.

الجمال، يتألف من طابقين ومرآب تحيط به حديقة جميلة مزينة بشتى أنواع الورود والأزهار والأشجار الباسقة، عند مدخل الباب يقبع كلب ضخم الجثة ".[1]

فهذا النوع من الوصف يغلب عليه طابع الموضوعية والواقعية، حيث يقدم السارد للطفل الوصف الهندسي للبيت (طابقين، مرآب، حديقة، مدخل الباب)، فهذه الملفوظات تبرز مكونات الفضاء المكاني الذي يؤطر الأحداث والشخصيات، وتعلن الكلمات الواصفة (حديقة جميلة مزينة كلب ضخم، غاية الجمال، الأشجار الباسقة) عن سكونية المكان، لأن الوصف في هذا المقطع السردي يصنف ضمن " زخرف الخطاب، أي كصورة أسلوبية (و) مجرد وقفة أو استراحة للسرد وليس له سوى دور جمالي خالص ".[2]

وتظهر جمالية الوصف كذلك في المقطع السردي الموالي من نفس القصة (يوميات أرملة وابنها اليتيم) " دخلت غرفته فأدهشني جمالها، كانت غرفة واسعة دافئة، بها أثاث جميل، سرير عليه فراش وثير، وأغطية صوفية ناعمة، وخزانة خاصة بملابسه مليئة بالبدلات والقمصان والسترات والمعاطف وحتى الربطات العنقية ومكتب خاص به، وبجواره مكتبة تحوي عددا هائلا من القصص والموسوعات والقواميس، كما شهدت في غرفته ما لا يعد ولا يحصى من اللّعب بوسائل الترفيه ".[3]

تحيلنا الكلمات الدالة على الوصف (سرير عليه فراش وثير، البدلات والقمصان والستائر الربطات العنقية، المعاطف، المكتب) على أثاث المنزل الذي يعبر عن الطبقة الاجتماعية الراقية فهذه الكلمات تنم عن الثراء والغنى، فالأشياء تمثل إنسانية الإنسان وحضارته " يمثل الأثاث مظهرا من أوضح مظاهر الحياة الاجتماعية، ولذا نشأ ما يسمى بفلسفة الأثاث، حيث يعكس الأثاث الذي

[1]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص52.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصيات)، ص176.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص57.

فرش به المنزل مجموعة من القيم الاجتماعية المادية والجمالية ذات الدلالة الخاصة التي يريد الكاتب تقديمها ".[1]

وفي القصص التّاريخية الموجّهة للطفل يحاول الكتّاب تقديم مظاهر البذخ والترف والرفاهية التي كان يعيشها المستعمر الفرنسي في الجزائر، حيث يقدم للطفل نوعية المأكل والمشرب الذي تتميز به الحياة الفرنسية والذي يختلف اختلافا تاما عن الثقافة الجزائرية الإسلامية، ونستشهد بمقطع سردي أخر على لسان شخصية (علي) من قصة (يوميات أرملة وابنها اليتيم) " دخلت القبو مكرها فوجدت به أكياسا خيشية معبأة منها الكبيرة ومنها الصغيرة، وعلبا منضدة على الرفوف وزجاجات من الخمر مختلفة الألوان والأشكال مصنفة حسب أشكالها وأحجامها وألوانها، وحبال نقائق كرش الخنزير متدلية، ودنانا لحفظ الخمر، ورائحة مقددات لحم الخنزير والخمر تملأ القبو".[2]

ولا تتم شاعرية الفضاء المكاني بدون الحضور الحركي والديناميكي للشخصيات، فجماليات المكان تتحدد بما يصدر من الشخصية من حركات وتنقلات وأفعال وإلاّ صارت الأمكنة هياكل هندسية لا معنى لها، وهنا تتابع نفس الشخصية (علي) وصفها لبيت المعلم (جاكو)، حيث يقول "مشيت خلفها عبر الممرات المحفوفة بأشجار النخيل إلى أن صعدت السلم الرخامي، ثم دخلت ردهة البيت، وأنا أسير خلفها، كانت الردهة واسعة محاطة بأعمدة رخامية تنتهي بأقواس مزخرفة في أرجائها تحف من المرمر الخالص مبثوثة هنا وهناك، وجدرانها مزينة بألواح زيتية نادرة تتدلى من سقفها ثريا فاخرة، أرضيتها مبلطة بالرخام المرقط، تتوسطها نافورة جميلة يتدفق منها الماء بهدوء (...) وبالقرب منها كرسي وثير متأرجح، استلقت عليه السيدة (جاكو) متهدهدة كأنها طفل صغير مدلل ".[3]

يتميز المكان في هذا المقطع السردي من وصفه في سكونيته إلى ربطه بالفعل الجسدي (مشيت، دخلت، أسير، استلقت، متهدهدة) وينبغي النظر إلى جماليات هذا المكان سواء في صورته الشكلية أو في طريقة التعبير الفني اللّغوي، حيث أبدع الكاتب في تحويل هذا المكان إلى

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 143.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص ص59_60.

[3]– المرجع نفسه، ص ص 54_55.

كلمات، هذه الكلمات تشكل عالما خياليا قد يشبه عالم الواقع، هذا الشبه يخضع لخصائص الكلمة التصويرية، فالكلمة لا تنقل إلينا العالم كما هو بل تشير إليه وتخلق صورة مجازية عنه عن طريق اللّغة " إن اللّغة _إذن_ أداة من أدوات الثقافة بوصفها ألية تحول عالم المعطيات المحسوسة إلى نظام وإن لم تكن الأداة الوحيدة، فهي بدون شكل الأداة الأساسية والأولية، ويسميها يوري لوتمان «نظام النمذجة الأولى». [1]

فوظيفة الوصف في هذا المقطع السردي تزيينية بالدرجة الأولى، لأنها تحتوي كلمات زخرفية جمالية (السلم الرخامي، أعمدة رخامية، أقواس مزخرفة، تحف من المرمر، جدران مزينة بألواح زيتية نادرة، الرخام المرقط، نفورة جميلة، كرسي وثير)، ولكن من جهة أخرى يتعدى الوصف الوظيفة التزيينية، لأنه يسعى إلى توضيح مدلول معين يخدم الإطار العام لسياق الحكي، ويضطلع بوظيفة أخرى أساسية هي " الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصرا أساسيا في العرض، أي أن يكون في نفس الوقت سببا ونتيجة".[2]

وتتجلى لنا هذه الوظيفة (التفسيرية الرمزية) في المقطع النصي السابق، فإن بدا لنا الوصف تسجيليا إلاّ أنه يحمل دلالة القوة والتملك التي مارسها الاستعمار ضد الجزائري، حيث نجد في مقطع سردي أخر من قصة (يوميات أشبال الثورة) وصف لهذه القوة " دفع العسكري باب القسم بركلة عنجهيّة واحدة، ففتح الباب بقوة فوقف عند العتبة، ينظر إلينا نظرات ماكرة فيها بغض، وحقد وكراهية، ثم سأل المعلم بعنجهيّة: لم لا يذهب هؤلاء الأطفال إلى المدرسة الفرنسيّة؟".[3]

إن الوصف الذي أظهر مظاهر حياة المستعمر في الجزائر، لم يكن وصفا عشوائيا أو اعتباطيا، وإنما وصف مبني على الانتقائية وأبعاد نفسية واجتماعية وإيديولوجية، فالعملية الوصفية

---

[1]– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب: جماليات المكان، مجموعة من المؤلفين، ص64.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصيات)، ص176.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة، (11 ديسمبر 1960)، ص10.

"حين تبدأ سواء أكانت واقعية أم مموهة بالواقعية، تفرض على الواصف اللّجوء إلى الانتقاء والاختبار نتيجة ازدحام الأشياء والتفاصيل، الشيء الذي يحتم عليه تنشيط بعضها وتخدير البعض الأخر، ولا تتم عملية الانتقاء هذه ببراءة أبدا، وإن كانت تبدو أحيانا كما لو كانت تلقائية، لأنها بالضرورة ترسم أثرا جليّا للأبعاد المعرفية والسيكولوجية والإيديولوجية ".[1]

إن البيت الفرنسي وما يؤثثه من صور الاستغلال والرفاهية التي كانت على حساب الجزائريين، ففي هذه الحالة " يصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتصب، أو إذا حرمت منه الجماعة، ولذا فإنه يكسب قيمة خاصة ودلالة مأسوية بالنسبة للمستعمرين " [2]، فالمكان لا تتجسد مهمته من خلال بعده الجغرافي الذي يعيش فيه الإنسان، وإنما تتجدر قيمته من تحويله من مساحة فيزيقية إلى كون تتأصل فيه الهوية وتشكل صورة الآنا.

كما كشفت القصص التّاريخية مظاهر الحرمان والبؤس والشقاء الذي عانته الشخصية الجزائرية إبان الاحتلال، حيث تحولت دلالة البيت من كونه مكان للألفة إلى مكان معادي، وأيضا نظرا للحاجة والضرورة، فقد تغيرت وظيفته في وقت الأزمات، وهذا ما سنوضحه من خلال المقاطع السردية التالية التي تكشف عن الانتقال المزري للشخصيات من حياة هادئة إلى حياة يسودها الاضطراب والقلق.

فبعدما كانت الشخصية الجزائرية تنسجم مع بيتها وتقيم معه علاقة حميمية، تحيا فيه وتعيش في ألفة وسلام، حدث تغير مفاجئ في دلالة البيت بسبب التدمير الاستعماري للبيت الجزائري، حيث يصف السارد في مقطع نصي التحطيم والتفجير الكلّي لبيت (سي محمد) يقول " اتصل قائد الفرقة، يطلب النجدة والمزيد من الإمدادات، ما هي إلاّ بضع دقائق حتى تغشى السماء، سرب من الطائرات المقنبلات وشرعت في قذف القنابل عشوائيا بلا هوادة، أضرمت النيران فكانت ألسنة اللّهب تشاهد على مسافة بعيدة، ومما زاد في لهيبها أكوام التبن المكدّسة

[1]– عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009، ص31.

[2]– حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001، ص54.

فكان الشرر يتطاير كجمالات صفر، ورائحة البارود تغشى المكان " [1]، فقد صار المكان رمادا وبهذا تنتهي العلاقة بينه وبين ساكنيه، ويوحي تدمير البيت الجزائري على تحطيم الشخصية الجزائرية وتشتيت أفراد الأسرة، مما يحدث شرخا في المجتمع، فتغيب الهويات وتتفرق المقومات الجزائرية.

لكن رغم ما قاسته الشخصية الجزائرية من تغريب عن بيتها، إلاّ أن هذا لم يمنعها من محاولة التأسيس والبناء الشكلي للبيت، والذي يدل في أعماق دلالاته على الحفاظ على الشخصية الجزائرية وإظهار مظاهر الأخوة والتعاون الذي اتصف به الشعب الجزائري أثناء المرحلة الاستعمارية، (فسي محمد) يبحث عن بيت جديد في أرض وطنه بعدما حرمه الاستعمار من مكانه الأول " عاد سي محمد وهو يحمل مفاتيح بيت قديم مهجور، يقع في أطراف المدينة نبت الحشيش على قرميده، وعلى حافّة بابه نبتت شجرة التين، فتح سي محمد باب البيت بصعوبة، فإذا بالوطاويط تقفز مذعورة، البيت متعفن يبدو أنه بيت مهجور منذ زمن طويل تفوح منه رائحة العفونة والرطوبة، سكنته الوطاويط والزواحف والحشرات، تنبعث من غرفه روائح كريهة، وكذلك المطبخ لا يوجد فيه مثقال ذرّة، لا ماء، ولا كهرباء يقال إن البيت لعائلة أبيدت عقب مظاهرات الثامن 8 ماي 1945 ".[2]

إن البيت الذي لجأ إليه (سي محمد) تفوح منه رائحة الفقر والبؤس، فهو لا يحمل الطمأنينة والأمن لساكنيه، فهذا البيت يدل على الوضع المزري والمتردي الذي عاشته الأسر الجزائرية في مرحلة الثورة، فبعدما كان البيت مكانا إختياريا لأسرة أبيدت عقب مظاهرات الثامن ماي، صار بيت إجباري لعائلة سي محمد، لكن قول السارد بإبادة العائلة السابقة ووضع محلها عائلة أخرى معناها أن الأسرة الجزائرية لا تموت مهما كانت العوامل والظروف التي تحاول القضاء عليها، فالميلاد متجدد والحياة كذلك مستمرة ومتجددة والهوية الجزائرية باقية في الوجود على الرغم من المحاولات التي يسعى المستعمر إلى طمسها والقضاء عليها، هذا البيت المهجور الفقير بقدر ما يدل على الحالة المزرية بقدر ما يوحي للطفل بعد إحيائه من طرف (سي محمد) ببقاء الأصول الجزائرية متجذرة لا يمكن أن

[1]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص ص 84_85.

[2]– المرجع نفسه، ص92.

يخلخل أوصالها أي كان، حيث يصف السارد إعادة تعمير البيت وبعث الحياة فيه من جديد وإكسابه حلة جديدة بعدما اتصف بالقبح، فالسارد " هنا يقدم ما يسمى بالقبح الجمالي، أو الجماليات السالبة كما يطلق عليها (أدورتو) وهو تيار روائي ساد في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ومنتصفه، كرّد على مبادئ علم الجمال التي وضعها هيجل ".[1]

ففي هذا المقطع السردي التالي تظهر تجليات التجديد والاستمرارية للبيت الجزائري " وفي الصباح بدأت الإعانات تتوافد على بيت سي محمد من كلّ حدب وصوب، هؤلاء الشباب شمرّوا على سواعدهم يرممون البيت، ويصلحون مفاصل الأبواب والنوافذ، وهذا الجار جاء بالفراش والوسائد، وذاك بالغطاء، وأخر بالمؤونة وكان الكل يسعى حسب قدراته، وعاشت العائلة أياما بإعانات الجبهة والجيران ".[2]

إن إعادة التشييد للبيت أو المكان يدل على أن " الإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية، يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الآنا) صورتها فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية ".[3]

كما يجسد المقطع السردي التالي بقاء الهوية الجزائرية من خلال الإشارة إلى ملفوظات وكلمات تبدو بسيطة في ظاهرها إلاّ أنها توحي برموز خفيّة، قد لا ينتبه لها الطفل، لكن دلالاتها تحفر في ذاكرته مع مرور الوقت، ويكتسب المغزى الحقيقي من قراءاته المتكررة سواء للقصص أو التّاريخ، تقول الجدة (جميلة) في قصة (يوميات أرملة وابنها اليتيم) " لم يبق من بيتنا سوى عمود

[1]– مهيدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص 102.

[2]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص94.

[3]– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب: جماليات المكان، مجموعة من المؤلفين، ص63.

علقت عليه سترة جدّك، بقيت سليمة لم تمسسها النار، كان في أحد جيوبها الدفتر العائلي، وبضعة فرنكات، أخذت السترة وتخطيت بها الأحجار والنار بصعوبة ".[1]

إن ملفوظ (الدفتر العائلي) يحيل مباشرة على العائلة التي يتعرف عليها من خلاله، فالدفتر العائلي يحدد هوية العائلة، وينقذها من التشتت والضياع الذي قد يصيبها، كما أن كلمة (فرنكات) تدل على الوضع الاقتصادي المزري، إلاّ أن الحصول عليها، وعلى الدفتر يعني بإمكان العائلة أن تواصل مسيرتها وتبدأ حياة جديدة، حيث تعيد بناء بيت جديد، يطلق عليه مصطلح الكوخ، هذا المكان الذي يكون محدد المساحة معرض بسرعة للتلف، يعيش فيه الإنسان في قلق دائم، ومهدد باستمرار بالموت وقلة العمل والحركة، حيث تصف (الجدة) الكوخ الذي انتقلت إليه بقولها " كان الكوخ مربطا لدواب معمر اسمه (مسيو بيار) جدرانه متصدعة وقرميده متداع، وسقفه متآكل من الداخل، وأرضيته من تراب غير مسوّاة، بابه عبارة عن ألواح خشبية كبيرة متباعدة عن بعضها ينفذ النور والهواء من بين شقوقه، رضيت به وسكنته مع ابني الصغير علي، وما تبقّى من المال اشتريت به صندوقا ومصباحا وحصيرا ولحافا، كانت كلّها أغراض قديمة ومستعملة من قبل ".[2]

يحيل وصف الكوخ في هذا المقطع السردي إلى الفقر الشديد، ويوحي بالوحشية والقلق والخوف، فهو مكان بائس كبؤس الشخصيات المجبرة على الالتحام به والتأقلم معه، رغم كونه رمز الجمود وعقم الحياة، حيث تسترسل الشخصية (علي) في وصفه بقولها " في المساء عدت إلى البيت خائر القوى محطما منهوكا، فوجدت باب الكوخ مواربا والستار مسدولا، كان هذا دأب أمي تفعل ذلك من باب الحيطة تترك الباب مفتوحا قليلا حتى لا تتجمع الغازات السامة المنبعثة من الكانون في الكوخ، وقفت عند دفة الباب فبدا لي الكوخ كهفا مظلما وموحشا وباردا ".[3]

يكشف (الكوخ) كمكان للشخصية الجزائرية المستعمرة عن سرد بديع لمعاناة إنسانية عميقة يعبر عن الحالة النفسية والوضع المقلق للشخصيات وعلى العناصر الوجدانية لها، فهذا الكوخ

[1]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص20.

[2]– المرجع نفسه، ص ص23_24.

[3]– المرجع نفسه، ص ص60_61.

يجسد اللّامن واللّاستقرار كما يوحي بتحجر الحياة " إن الأمكنة تحفر أثارا عميقة وأخاديد واضحة في الشخصية، وإن أثر الأمكنة في الناحية النفسية للشخصيات يقود إلى معرفة أشمل وأوسع لخبايا النفس الإنسانية، حيث إن تأثير المكان في نفسية الشخصيات، غالبا ما يكون أعمق من تأثيره في الجسد، وذلك لما تمتاز به النفس الإنسانية من إحساس مرهف، فأكثر الأمور بساطة تطبع في النفس علامة يصعب محوها مع مرور الوقت ".[1]

فالوصف عبّر تعبيرا جميلا عن مشاعر ونفسية الشخصيات التي تسكن الكوخ، وتعاني مما يعانيه " لكن الكوخ كجزء من تركيبة اجتماعية _نفسية_ يحمل خصائص جمالية وفكرية كثيرة جدا لعّل في مقدمتها ملاءمته للشخصية المتحولة مكانيا، واستيعابه لأشياء وحاجات ضرورية جدا، أي أنه يشكل مع محتوياته الإطار النفسي الضروري لإنسان القرية، كما أن ميله إلى الاقتصاد في المساحة، وإلى تركيبة المواد الشعبية المستعملة فيه، أعطى للكوخ أهمية استثنائية حتى لو كان بيت الإنسان من طين ".[2]

فالكوخ رغم ما يحمل من علامات البؤس والشقاء، إلا أنه يبعث في الشخصية حركة انفعالية سارة، تعبر عن حبّها للحياة وعلى استمراريتها فيها رغم بساطة الأشياء والموجدات التي يحتويها، وتعبر الشخصية (علي) في قصة (يوميات أرملة وابنها اليتيم) عن هذا الانفعال بقولها "عندما رأتني أمي اعتلت محياها ابتسامة رقيقة هادئة، فنهضت في الحين من مكانها لتحضر لي ما أكله، سلمت عليها ثم جلست مكانها ناشرا راحتي على الكانون ملتمسا الدفء، ومن حين لأخر أنفخ في الجمر، فيتطاير الشرر منتشرا في الهواء، فيشتد إعجابي بلونه وطقطاقاته، وعندما يلتهب الجمر، ويشع الدفء من حولي يسحرني وهجه، فأغوص في تأملاتي، وضعت أمي إبريق القهوة على الكانون، ثم جلست قبالتي على مقعد خشبي ممسكة الإبريق من عروته، وهي تحرك القهوة (...) لقد عبقت رائحتها الطيبة المكان، وعندما استوت جلسنا إلى المائدة نرتشفها بذوق وهدوء".[3]

[1]– مهيدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)، ص 201.

[2]– ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، د ط، 1986، ص ص 70_71.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص ص 61_62.

في هذا المقطع السردي تتغير دلالة الكوخ من سلبية إلى إيجابية، حيث صار مكان تتفاعل فيه الشخصيات وتتعامل مع الأشياء على الرغم من بساطتها، حيث وصف لنا المشهد الشخصية بعبارات تنميقية وكلمات تصويرية تجعلنا نعيش هذه اللّحظات الجميلة معها، فهذا الانتقاء الوصفي الذي قام به السارد يرمي إلى إيهام الطفل بواقعية الحكي ومحاولة إعطاءه بعدا واقعيا " إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم (القصة) التخييلي ويشعر القارئ (الطفل) أنه يعيش في عالم الواقع كعالم الخيال، ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع ".[1]

فاللّغة تنقل المكان من العالم الواقعي إلى الخيالي ويصير يسمى المكان الفني المعادل والمحاكي للمكان اللامتناهي، يحدد له في أي عمل أدبي أبعاده جماليا ولغويا، يعكس دلالات اجتماعية ونفسية تنم عن واقع الإنسان " إن الأمكنة الفنية تستأثر باللّذة الجمالية التي تعجز الأمكنة الواقعية عنها، فالأمكنة الفنية تختزل النشاط الإبداعي، وتتسم بالديمومة وسهولة التواصل وإن المكان الفني مصدر لعلوم إنسانية مختلفة وللأمكنة الفنية طبيعة تخييلية ".[2]

فالمكان في العمل الأدبي لا يعتبر مجرد خلفية تقع فيه الأحداث، وإنما يسعى القاص إلى معالجته معالجة فنية وتقديمه كعنصر تشكيلي تنهض عليه سيرورة الأحداث، ويعتبر جزءا لا يتجزأ من عناصر الحكي، ويمنحه تأثيرا جماليا وحيويا من خلال عدد من الدلالات المكانية التي تضفي الحيوية والعمق على المكان المتفاعل مع الشخصية.

وقد يكون المكان بمثابة مرآة عاكسة للكوامن النفسية والحالات الانفعالية للشخصية وصراعاتها الداخلية، إزاء الأحداث التي آلت إليها، كما نجد في المقطع السردي التالي " واصلت الجدة الحديث: دخلت الكوخ ورحت أقلب بصري من الحيرة ما عساي أفعل أمام فلذة كبدي؟ فالمطبخ خال من المواد الغذائية، لا يوجد فيه ولو بصلة واحدة، تذكرت مزرعتي، وحقولها، وبيتي الجميل بغرفه الواسعة ومطبخه الذي كان لا يخلو في أي يوم من الأيام من الخضر والفواكه الطازجة، وإلى جواره بيت المؤن الذي كانت تتدلى من سقفه حبال البصل والثوم والفلفل، وبه جرار

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 115.

[2]– مهيدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)، ص 34.

مسندة إلى الحائط مليئة بزيت الزيتون والدقيق، بالإضافة إلى الجرار الضخمة الممتلئة بالدقيق ومطمورات مملوءة بالحبوب، قمح، شعير وبقول وتين مجفف والزريبة التي كانت تعج بالغنم وخم الدجاج الذي كان زاخرا بالبيض (...) خفق قلبي خفقة قوية صعدت على إثرها زفرة عميقة من صدري فتبعتها دموع حارة سالت على وجنتي كالسيل ".[1]

فهذا الوصف يتسم بالذاتية، لأن الشخصية تعبر عن انفعالاتها ومشاعرها، وبهذا يتضح عمق الشخصية وأبعادها النفسية، ويسهم في تفسير سلوكها ومواقفها المختلفة، فالمكان بهذا صار حاملا لقيم شعورية، فهذا الوصف يسمح " بتدفق انفعالات داخلية تختلج في نفسية الشخصية، إنه بمعنى أخر رديف سبر الأغوار الداخلية للشخصية، وهي تنفعل تحت تأثير حدث ما، حيث يتم التعبير بواسطة المشهد عن الإحساس المرافق لهذا الحدث " [2]، فقد تم الوصف من طرف الشخصية (الجدة جميلة) عن طريق فعل التذكر الذي يعبر عن الحنين الذي تكنه الشخصية (الجدة) إلى مكان الألفة، فحين " نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله ".[3]

ولقد أبدعت الشخصية (الجدة) في وصف المكان (البيت) بالكلمات التصويرية التي تنقل لنا الواقع إلى العالم القصصي في صورة فنية رائعة يستجيب لها الطفل من خلال مكوناتها البيئية المألوفة لديه (بصلة، الخضر والفواكه، الثوم، الفلفل، زيت الزيتون، الدقيق، التين المجفف، الغنم الدجاج...)، فاللّغة " تجلي حسي وذهني للمكان بسبب امتلاكها لبعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية، كما أن لكل لغة نظاما من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني ".[4]

---

[1]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم، (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص ص 39_40.

[2]– عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص 58.

[3]– غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1984، ص38.

[4]– محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 2011، ص150.

وقد يحذو الكتّاب في القصص التّاريخية إلى إسناد وظيفة أخرى للبيت، فبعدما كان مكان الاستقرار الذي يأوي إليه الجزائري رغم ما يحمله من دلالات الفقر والبؤس، فقد كان كذلك أثناء الثورة التحريرية مكان متعدد الوظائف تستغله الجماعة لأغراض مختلفة قصد سد حاجاتها ومراميها في وقت عصيب كذاك، فالبيت أثناء الثورة التحريرية كان مكانا لطلب العلم والمعرفة، عندما عجز الجزائريون عن توفير مدارس خاصة للتعليم بسبب الاضطهاد والقمع من طرف السلطات الاستعمارية، ونستشهد بمقطع حواري من قصة (يوميات أبناء الثورة) جرى بين شخصياتها (علي ومصطفى) " وقبل أن يتوقف عن الحديث قلت: ها نحن وصلنا إلى المدرسة، نظر إليها مستغربا ثم قال: هذا المنزل أعرفه وأعرف صاحبته جيّدا، لقد اشتغلت فيه أياما عدّة، إنه لمدام ميشال أليس كذلك؟ فقلت: كان من قبل منزلها، ولكنّها باعته فشتراه منها فاعل خير وتبرّع به للمسجد المجاور له، وخصص هذا الجزء منه للتعليم ".[1]

فالبيت بهذا صار مكان عام يجتمع فيه أطفال الجزائر للقراءة والتعليم، ويعتبر وجهة معرفية تتجسد فيه مدرستهم حيث يصف (علي) قاعة الدرس بقوله " كانت قاعة الدرس عبارة عن غرفة متوسطة تحوي تجهيزات بسيطة، سبورة قديمة سوداء عليها خطوط حمراء وبضع طاولات عليها محابر زجاجية وأخرى بيضاء زخرفية، كان عددنا قليلا، كانت أعمارنا ومستوياتنا متفاوتة فوزعنا المعلم مجموعات حسب مستوياتنا فكنت مع المبتدئين ".[2]

وقد يسخر البيت كذلك ليكون ملجأ للثوار حيث يسترحون فيه، ويأكلون وينعمون ببعض الأمن والسلام، لكون الشعب الجزائري كان كلّه مجندا لخدمة الوطن، وكل حسب إمكاناته " قالت فتيحة: وعندما اندلعت الثورة التحريرية ليلة غرّة نوفمبر من سنة 1954، أصبح بيت جدي ملجأ للثوار، يتوافد المجاهدون عليه يوميا، يستقبلهم بفرح عظيم يكرمهم ويحسن إليهم، وحتى جدّتي

[1]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص ص 44_45.

[2]– المرجع نفسه، ص ص 38_39.

وأمي وكذلك عمتي (...) لا يتوانين في خدمة المجاهدين يطبخن لهم وينظفن ثيابهم ويجففنها على الموقد في الخفاء بعيدا عن الأنظار حتى لا يراها أحد ".[1]

ومن الملاحظ على خصائص الوصف كذلك في القصص التّاريخية هو اعتماد الكتّاب في تشخيص المكان على حاسة البصر التي تم نقلها للطفل من منظور عيني الشخصية " توقف القطار فصعد الرّكاب وامتلأت المقصورات، ثم اندفع يتسارع ببطء رويدا رويدا إلى أن ازدادت سرعته، ونحن مسمّرين عند النافذة، نتفرج على جمال الطبيعة وما وهبه الله لنا من نعم، كما كنّا متأسفين للخراب الذي تركته الأعمال الوحشية، قرى مهدمة خاوية على عروشها، غابات محروقة هياكل السيارات والحافلات منكفئة على قارعة الطريق، أعمدة الطرقات والممرات، خراطيش وشظايا القنابل والمدافع منتشرة في كل مكان ".[2]

فاستعمال الرؤية (نتفرج) في العملية الوصفية تتيح للطفل تتبع عيني الشخصية وهي تقدم له الموصوفات تقديما واضحا (غابات محروقة، هياكل السيارات، حافلات منكفئة على قارعة الطريق، أعمدة وأسلاك الكهرباء مطروحة، خراطيش وشظايا القنابل، والمدافع منتشرة)، حيث اتسمت العملية الوصفية بالشمولية في تقديم الأشياء بمظهرها العام دون الدخول في تفاصيلها وجزئياتها التي قد تعيق استيعاب الطفل الموصوف، وقد اتسمت هذه الرؤية بكونها سليمة غير مشوشة أو ضبابية، يفهمها الطفل فهما بديهيا، فكانت كأنها لقطة تنقل له مباشرة أحداث القصة فيعيشها في عالمها، فالوصف " هو الذي يجعلنا نرى الأشياء عن طريق تأدية وظيفته التصويرية التي هي وظيفة إدراكية مباشرة (...) فمن المعروف أنه يقوم أساسا على الحواس، إذ هي التي تساعد على توسيع مجال الرؤية بإشراك السمع واللّمس والحركة، بل والشم وقبل كل شيء: الرؤية البصرية، ولكن هذه الأخيرة تظل هي العنصر الحاسم في عملية الوصف ".[3]

[1]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص72.

[2]– المرجع نفسه، ص 104.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصيات)، ص180.

وهذا ما نجده في هذا المقطع السردي الذي أشرك الحواس لتقديم عملية الوصف " ردّ عليّ حمزة: ليس بالأمر الهيّن يا عليّ، أن تسمع تلك القذائف تنفجر الواحدة تلو الأخرى فيتبعها دوّي يزلزل الجبال وتليه صيحات الرجال كصدى الرعد تصم الآذان منه وأنت وحيد في الخلاء داخل مغارة لا حول ولا قوة لك، فصدقوني يا رفاقي إن قلت لكم، إن دوّي القنابل وطلقات الرّصاص وصيحات الرجال ما زالت تسكن أذني إلى يومنا هذا، أجل يا أصدقائي لقد تحوّل المكان في لمح البصر إلى فوهة بركان لا تشاهد سوى غيمة من الدخان الأسود الكثيف، يحجب عنكم كل شيء والشظايا تتطاير وسط ألسنة النار الحمراء المتوهجة " [1]، وفي مقطع سردي أخر "كان أبطالنا يسددون ضرباتهم بإتقان فيصيبون طائرات العدو، فتهوي إلى الأرض وكأنها كرة ملتهبة وألسنة النار تغشاها وتأكلها لو رأيتموها يا رفاقي كيف تهوي كالكرة، فترتطم بالأرض، فتقفز منها ألسنة النار إلى عنان السماء، لو شاهدتموها لازددتم فخرا واعتزازا بأولئك الأسود الأبطال الذين لا يملكون سوى أسلحة بسيطة بدائية، أما الشاحنات والدبابات فما إن تظهر حتى تنسف وتصبح في خبر كان ".[2]

فحاسة البصر المستخدمة في الوصف " من أكثر الحواس دقة في الملاحظة وهي أساس بناء جماليات، كما (أنها) تستطيع الإحاطة بالمكان على وجه الخصوص ".[3]

فهذا المكان المتخيل في النص القصصي لا يعني المشابهة والاستنساخ للمكان الواقعي وإنما هو إعادة خلق موازيات دلالية وجمالية تعبر عن وعي الكاتب.

ب_ الفضاء المغلق الإجباري: السجن ودلالاته في القصص التّاريخية:

لقد عرفت الإنسانية منذ أقدم العصور السجن وهو مكان يعزل فيه السجين لأسباب معينة وفيه ينفذ العقاب المقرر له، فهو " ذلك المكان المنعزل عن أعين الناس، وقد يكون مكانا يكبح

[1]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص 62.

[2]– المرجع نفسه، ص63.

[3]– مهيدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)، ص64.

الحياة أو يرفضها وخصوصا إذا وسم بأنه مكان للعقاب والمراقبة، فهو مكان يرتكز دوره المفترض أو المطلوب كجهاز لتغيير الأفراد ".[1]

فالسجن يمثل حصارا مكانيا بالنسبة للشخصيات التي تصبح ذاتها مفارقة للعالم الخارجي حيث تقيم داخله خلال فترة معينة، فهذه إقامة جبرية مفروضة عليها وفق شروط عقابية صارمة " فالسجن كما يقول بالتاردا: جهاز انضباطي صارم " [2]، يسيّج ذات الإنسان ويمنعها من الحرية في الحركة، فالمكان " يرتبط ارتباطا لصيقا بمفهوم الحرية، ومما لاشك فيه أن الحرية في أكثر صورها بدائية هي حرية الحركة ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان _من هذا المنحى_ تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي لا يقدر على قهرها أو تجاوزها ".[3]

وقد كانت السجون أثناء الثورات والحروب من أكثر الإجراءات العقابية التي يتخذها المستعمر ضد المستعمَر، وفي القصص التّاريخية الموجّهة للطفل تم رسم صورة السجين بطريقة سطحية مبسطة، ولم يلق الكتّاب الضوء على سياسة التعذيب الممارسة في السجن، والمعتقلات ويرجع التغاضي عن مثل هذه الحقائق إلى أن الأطفال أكثر الفئة تأثيرا اتجاه هذه الجرائم، وهذا ما قد ينتج عنه إيذاء نفسي وفكري للطفل.

تقول "**إيمان قادري**" في قصتها (باجي مختار) " ظل باجي مختار مخلصا في نضاله بكل تضحية وفداء في سرية تامة إلى غاية عام ألف وتسعمائة وخمسين للميلاد (1950)، حيث اكتشفت السلطات الفرنسية أمره، فألقت القبض عليه وحاكمته بالسجن ".[4]

---

[1]– مهيدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)، ص76.

[2]– المرجع نفسه، ص79.

[3]– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب: جماليات المكان، مجموعة من المؤلفين، ص62.

[4]– إيمان قادري، باجي مختار، ص 13.

فالسجن في القصة التّاريخية الموجّهة للطفل مجرد من المواصفات الطبوغرافية لفضائه الداخلي، حيث تبقى دلالة المكان (السجن) كعالم غريب عن الطفل، يفتقد إلى معرفة مكوناته الداخلية، وبهذا يفسح المجال لمخيلته الذهنية لبناء هذا الفضاء المغلق وفق تصوراته الخاصة.

لكن مفهوم السجن في قصص الأطفال اكتسب دلالة جديدة مخالفة لما هو مألوف عند الطفل بكونه مكانا للممارسات العقابية، وفيه تنعدم حرية الإنسان، وإنما صار يحمل أبعادا بطولية تعبر عن شجاعة الرجال، ويسمى هذا السجن بالسجن السياسي ويعرف بأنه " المكان الذي حشرت فيه السلطة السياسية المناوئين لها، أو الذين اشتبهت بمناوئتهم لها ".[1]

تقول "**سليمة كبير**" عن (العقيد عميروش) " وتم اعتقاله مرة أخرى بعد ذلك ليبقى في السجن مدة ثلاثة عشر شهرا على أنه معتقل سياسي وضع على ملفه عبارة (شخص خطير) " [2] أما "**إيمان قادري**" فتقول عن البطل (باجي مختار) " لم يكن سجنه حدا لمواصلة نشاطه السياسي بل واصل أعماله حتى داخل أسوار المعتقل، فكان يحاول غرس روح الوطنية فيهم وتعميقها وتقديم الدروس وتوعية المناضلين المسجونين وتشجيعهم على مواصلة نضالهم السياسي والمثابرة إلى أخر قطرة من الدم ".[3]

إذا كان السجن يحد من الحرية الجسدية للإنسان، فإنه في هذا المقطع النصي، لا يمكن أن يسيطر على الحرية العقلية والذهنية للسجين (باجي مختار)، فالطفل يستنتج من قراءاته أن سبب اعتقال هذا البطل هو الصراع الموجود بينه وبين السلطات الاستعمارية من أجل تحقيق قيم وطنية، فهو يمثل قوة التغيير في المجتمع الجزائري والمناوئ لسياسة فرنسا، مما يجعلها تقيّد هذا المتمرد عليها بالمعتقل، لكن رغم ذلك يواصل نشاطه السياسي في المكان الإجباري الذي يتحول بفعل الظروف التي تعيشها الشخصية من مكان معادي إلى مكان مرغوب فيه، فالدلالة " التي يكتسبها السجن في هذا النص ستجعل منه مكانا لائقا لفتح الحوار وتبادل التجربة بين السجناء

[1]– مهيدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)، ص79.

[2]– سليمة كبير، العقيد عميروش (الشجاع الصارم)، ص12.

[3]– إيمان قادري، باجي مختار، ص14.

بل إنه سيكون (فرصة العمر) بالنسبة للبعض منهم، لأنهم سيستمدون منه المعرفة اللّازمة التي توسع أفق رؤيتهم للأشياء والعالم ويؤهلهم للعمل الوطني بصورته الصحيحة ".[1]

فالسجن السياسي يستقبل المعارضين السياسين الذين لهم انتماءات حزبية أو سياسية ولهم رأي مخالف ومعارض للسلطة المواجهة لهم، يقول "**رابح لونيسي**" في قصته (محمد بوضياف_شهيد الغدر_) " نقل الزعماء الأربعة: بوضياف وآيت أحمد وخيدر وبن بلة ومعهم الصحافي مصطفى الأشرف إلى السجن في فرنسا، ثم ضم إليهم في عام 1961، المجاهد رابح بيطاط مسؤول منطقة الوسط، الذي ألقي عليه القبض في بدايات الثورة، فالتقى هناك خمسة رجال كانوا معا في المنظمة الخاصة ومن الأوائل الذين فجروا الثورة، وقد نقل هؤلاء إلى سجون لاصاناتي ثم افران ثم الونوي، ورغم التعذيب والهوان، فإنهم بقوا صامدين ويتابعون أخبار الثورة وانتصاراتها على الاستعمار وكانت قيادات الثورة في الداخل والخارج تستشيرهم في كل صغيرة وكبيرة بطرق خاصة ".[2]

فالنص الموجه للطفل لم يتطرق إلى البعد القسري والاعتداءات الجسدية والنفسية التي يتعرض لها السجين السياسي (تعذيب، ضرب بالسوط والعصي، استخدام الشتائم، الكلام البذيء) وإنما أضفى على صورة السجن دلالة إيجابية تعبر عن الاستغلال الحسن لهذا الفضاء المغلق من طرف المناضلين السياسين، ونقرأ في مقطع سردي أخر من قصة (عميروش آيت حمودة) " انظم عميروش إلى دعوة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين الإصلاحية كما انخرط في حزب حركة الإنتصار للحريات الديمقراطية، فأظهر قدرة فائقة على التضحية والفداء من أجل نصرة الوطن والدّين، مما عرضه لمضايقات البوليس الاستعماري فأدخل السجن عدة مرات ليخرج منه في كل مرة أكثر إيمانا بالوطن والدّين ".[3]

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصيات)، ص63.

[2]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، ص18.

[3]– رابح لونيسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، ص9.

إن الدلالة الإيجابية التي اكتسبها الفضاء السجني في القصص التّاريخية الموجّهة للطفل تعبر عن فترة زمانية سابقة، وتصف ظروفا خاصة عاشها المناضلون السياسيون الجزائريون وبهذا يختلف المفهوم الإصلاحي العقابي لمدلول السجن كما يتصوره الطفل.

وقد تشكلت الأمكنة في القصص التّاريخية من خلال الجمل التي تعبر عن الفعل الذي يتم فيه الوجود وتحيل بصيغة مباشرة أو غير مباشرة إلى دلالية الفضاء الفني، فليس مشروطا أن يستقل المكان في النص القصصي بمقاطع وصفية، وإنّما يمكنه أن يتأسس من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان، والتي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السرد ذاته، ونستشهد بمقاطع سردية تحيل على أمكنة متنوعة:

1_ " ونشأت بذلك دولة الأغالبة عام 182م/800م، وامتد نفوذها من طرابلس شرقا إلى جبال جرجرة غربا ".[1]

2_ " وهكذا تأسست مدينة جديدة سميت قرطاجة في حدود سنة 814 ق،م، قرط= مدينة اجة=الجديدة ".[2]

3_ " بعد القضاء على يوبا تمكن القيصر من إخضاع مملكة نوميديا الشرقية وألحقها بالإمبراطورية الرومانية وسمّاها ولاية إفريقيا الجديدة وأصبحت المقر العسكري للحاكم، بينما منح الجزء الأكبر من نوميديا الغربية إلى خليفة بوخرس الثاني وأخر لليوناني سينيوس ".[3]

4_ " عرفت الجزائر في عهد البيربايات سيطرة ريّاس البحر الذين أحكموا سيطرتهم على البحر المتوسط الغربي، وكان حسن باشا خير الدين من أبرزهم فقبل تولي الحكم في الجزائر، وكان بحّار يحارب القراصنة مثل والده ".[4]

[1]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (البربر المسلمون)، ص34.

[2]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (الحضارات الأولى)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص37.

[3]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (أخر ملوك نوميديا)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص25.

[4]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (حسن آغا)، ص55.

5_ " هكذا انطلق الرايس حميدو بالمركب الجديد بكل نشاط رافعا راية الجهاد البحري للدفاع عن سواحل الجزائر وتوفير الأمن والحرية لأهلها، في هذه الفترة بدأ في تنظيم أسطول ضخم بلغ عدد سفنه الحربية نحوه 30 قطعة مجهزة بالمدافع والشرائع والمجاديف يقودها جماعة من البحارّة الأشداء لا يأخذهم رعب ولا خوف، كما اهتم بإصلاح الموانئ والقيام ببعض المنشآت العمرانية ".[1]

فهذه المقاطع السردية تعرّف الطفل بالبيئات الجغرافية والتّاريخية، وما تمتاز به من ملابس وعادات وتقاليد وأسلحة وأدوات كانت مستخدمة في تلك الفترة التّاريخية، يقول "**أحمد فريطس**" في قصة (خالد بن الوليد) " مرض خالد بن الوليد ولزم فراشه لما أنهكه المرض، فلمّا حضرته الوفاة أوصى بأن تسلم تركته إلى خليفة المسلمين، وكانت عبارة عن فرسه وسلاحه وقلنسوة كانت هي أعز شيء عنده كان يحرص على ارتدائها أشد الحرص لأن بها شعيرات من ناصية رسول الله صلى الله عليه وسلم، حصل عليها عندما حلق رسول الله صلى الله عليه وسلم رأسه ذات مرة ".[2]

وبهذا تكون القصة التّاريخية بالنسبة للطفل مصدرا هاما من مصادر المعرفة العلمية والجغرافية والتّاريخية، لأنها تقدم له وقائع وبيئات حقيقية، وتعرّفه على حضارات الشعوب وطريقة عيشهم وممارستهم للحياة والقوانين التي اتبعوها من أجل تنظيم شؤون العامة، فالكاتب يبحث " عن البيئة في كتب التّاريخ، حيث يعثر على أوصاف البيئة الطبيعية والاجتماعية، وحيث يلتقط أوصاف الملابس وأخلاق الناس وعاداتهم في تلك الفترة، وهو بطبيعة الحال لا يتقيد بها تقيدا تاما إنّما يستعين بها على تصوير الفترة ويترك لخياله اللّمسات الفنية الأخيرة التي تصهر هذه المادة وتمزجها مزجا تاما وتحيلها إلى مهاد ملائم تتحرك عليه الحوادث وتسعى فيه الشخصيات ".[3]

فإذا كان المكان في قصص وروايات الكبار يحمل دلالات رمزية ترتبط بتجربة الكبار ومغزى مضمونه الفني كالبحر والمدينة والقرية والسجن، مما يجعل القارئ يفك رمزيتها كي يتمكن

---

[1]– بن يوسف عباس كبير، الرّايس حميدو (بطل البحرية الجزائرية في القرن 18 م)، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2009، ص13.

[2]– أحمد فريطس ومحمد الفاضل سليمان، خالد بن الوليد، ص13.

[3]– موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الطفل العربي الحديث، ص135.

من إكمال مفاهيم النص، فإن المكان في قصص الأطفال يحمل دلالة مباشرة تعكس ما يدركه الطفل في عالمه الواقعي، فإذا ذكر البيت مثلا فهو في نظر الطفل ملجأ الإنسان ومصدر راحته وأمنه وحريته، والبحر والنهر هما الفضاء الذي تجري فيه المياه، فالكتّاب في أدب الطفل يستغنون عن رمزية وغموض دلالة المكان لأن الطفل يحتاج إلى تجربة ووعي لفك شفرات النص.

المبحث الثالث: بناء الشخصية في النص القصصي التّاريخي ومدلولاتها

تعتبر الشخصية مكون أساسي من مكونات الخطاب الأدبي، وقد أولت الدراسات المختلفة أهمية لمقولة الشخصية، واختلفت المقاربات وتباينت الاتجاهات والتصورات التي تنطلق منها كل مدرسة نقدية في تأسيس هذه الدعامة الحكائية، وسنحاول في هذه الدراسة الكشف عن طريقة تشكيل هذه الركيزة الهامة في القصص التّاريخية معتمدين على مجموعة من المقاربات والآراء النقدية التي كان لها أثر في هذا المجال كجهود "**جيرار جينات**" "**G. Genette**"، "**رولان بارث**" "**Roland Barthes**"، "**فيليب هامون**" "**Philip Hammond**"، حيث تشكل أطروحات هذا الأخير في مجال السرد من أهم ما توصلت إليه الدراسات السيميائية في مقاربة الشخصية لما أحدثته من قطيعة مع النظريات الاجتماعية والنفسية.

وتعد الشخصية في قصص الأطفال من العناصر السردية المهمة، حيث تحضى باهتمام بالغ من المؤلف الذي يسعى إلى رسمها بعناية حتى تحقق أهداف القصة وتناسب أحداثها، فالطفل بحاجة إلى أن يرى شخصيات قصصه حية تتحرك وتتكلم وتتفاعل مع واقعه وتجسده في صورة خيالية، فهي بالنسبة له النموذج الذي يحتدى به، فيميل كثيرا إلى تقليدها وتمثل سلوكاتها وقيمها والتماهي معها، حيث يرى فيها صورة معاكسة لنفسه، يحقق من خلالها رغباته وطموحاته.

قبل أن نتطرق إلى دراسة الشخصية وتحليلها وفق منظور "**فيليب هامون**" "**Philip Hammond**"، لابد من معرفة أنماط الشخصيات في قصص الأطفال، فقد تصادف المتلقي الصغير في قصصه شخصيات عجائبية متخيلة ينسجها في الغالب الخيال الشعبي، وهي خرافية لا وجود لها في الواقع الإنساني، وتملك سلطة على عقل الطفل لما تقوم به من أفعال خارقة، وما تتميز به من صفات محببة تضفي عليها نوعا من الخوف والرهبة لدى الطفل نظرا لقوتها وسيطرتها على الشخصيات الإنسانية الأخرى التي تمثل الجانب الواقعي في قصص الأطفال، هذا النمط الثاني من الشخصيات (الشخصيات الإنسانية) هو الغالب في القصص التّاريخية حيث تخلو هذه المدونة القصصية من الكائنات الخيالية والخرافية، وتتميز شخصياتها بالواقعية، فالشخوص في القصة التّاريخية تمثيل للمعاني الإنسانية وتعبير عن الواقع وكشف عن الأفكار والرؤى، حيث

تتصرف إلى تجسيد ماضي الإنسان، وأهم قضاياه التّاريخية والدلالة على واقع اجتماعي ملموس تجتمع في وسطه مجموعة من القيم الإنسانية التي لا تكون منفصلة عن الوعي العام.

1_أنماط الشخصيات السردية

يتأسس العمل القصصي انطلاقا من مفهوم الشخصية التي تعتبر مكونا رئيسيا لا يمكن مقاربة المحكي دون التعرف عليها، فهي من أعقد العناصر التي يقوم الكاتب بتركيبها وبنائها وفقا لنسق النص القصصي، لأنها تعالج مشكلات الحياة، وتعرض لتجارب الآخرين وأرائهم وأفكارهم فبدونها يصير العمل القصصي وصفا تقريريا لمجموعة من الحقائق تخلو من الحركة والديناميكية لأنها عنصر قائم بالحدث أو ناطق بلسان المؤلف أو كائن بشري معبر عن الوجود والإحساس.

ولقد أجمع أغلب الباحثين على أن مفهوم الشخصية في العمل الأدبي، يقوم على " النزعة المحايثة، أي أن الشخصية ليست سوى كائن ورقي قابل للاختزال بصرامة إلى علامات نصية".[1]

فهذا الالتفات المفهومي يحيل إلى أن الشخصية عندما تدخل إلى العالم النصي تصير مكون تخييلي، يبنى من طرف الكاتب لأغراض دلالية وفنية وجمالية، لكن ليس معنى هذا أن الشخصية تتجرد من مرجعياتها الخارجية، فهي حسب مفهوم "**فيليب هامون**" " **Philip Hammond**" تستدعي جانبين: جانب تخيلي بكونها قضية لسانية تتجسد خطيا في مجموع من الكلمات، وجانب واقعي تفرضه تمثلات واقعية طبقا لرؤى الكاتب والقارئ معا. " فالشخصية تحيل من جهة على النص الثقافي بأبعاده المتعددة وتحيل من جهة ثانية على السنن الثقافي الخاص للمتلقي ".[2]

يسهم في بناء الشخصية حسب "**فيليب هامون**" "**Philip Hammond**" مجموع المحمولات الدلالية التي تتشكل من خلال انتظامها داخل نسق معين، وفي شبكة العلامات

[1]– فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2012، ص15.

[2]– سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشرّاع والعاصفة لحنا مينة نموذجا)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2003، ص105.

التفاعلية مع عناصر حكائية أخرى، بالإضافة إلى المنظور التأويلي الذي يقوم به القارئ استنادا إلى السنن الثقافي الذي ينتمي إليه.

يقسم "**فيليب هامون**" "**Philip Hammond**" الشخصيات إلى ثلاثة أنواع: شخصيات مرجعية/ شخصيات إشارية/ شخصيات إستذكارية، وفي دراستنا هذه سنركز على نوعين هما: شخصيات مرجعية وشخصيات إشارية.

أ_ شخصيات مرجعية:

تحيل هذه الشخصيات على عوالم واقعية نتعرف عليها من الثقافة أو التّاريخ، وهي حسب "**فيليب هامون**" "**Philip Hammond**" ذات " معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة (يجب أن نتعلمها ونتعرف عليها)، وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا بصفتها إرساء مرجعيا يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا والكليشيهات أو الثقافة ".[1]

ويمكن الإشارة في البدء إلى أن مجمل شخصيات القصص التّاريخية تنتمي إلى هذه الفئة المرجعية التي تعني العودة إلى الواقع التّاريخي والاجتماعي المحقق ماديا، فالشخصية المرجعية في قصص الأطفال تحيل على واقع غير لساني عبر نصوص ومنتجات الثقافة.

وتنقسم هذه المرجعيات في القصص التّاريخية إلى مرجعيات مباشرة (شخصيات تاريخية) ومرجعيات غير مباشرة (شخصيات اجتماعية).

أ-1: الشخصيات التّاريخية:

إن الشخصية التّاريخية المقدمة للطفل تكون ممتلئة دلاليا منذ بداية السرد القصصي فحسب رأي "**فيليب هامون**" "**Philip Hammond**" فإن " أدوار شخصية تاريخية (...) داخل حكاية ما تكون متوقعة في حدود أن هذا الدور محدد بشكل قبلي في خطوطه العريضة بتاريخ

[1]– فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1، 2013، ص ص 35_36.

سابق ثابت ومكتوب" [1]، لأنه يرتبط بتاريخ المؤلف أو الكاتب أو محدد بمرجعياته المعرفية السابقة، لذلك تسند مجموعة من الأدوار والصفات والوظائف للشخصية التّاريخية منذ بداية الحكي ونقرأ في المقطع السردي التالي الحمولة الدلالية الكاملة للشخصية (العقيد عميروش) " هو القائد الذي جعل منطقة القبائل ساخنة في قلب حرب التحرير، وجمرة ملتهبة في قلب فرنسا، هو من استطاع أن يتلاعب بأعدائه ويكبدهم خسائر تلو الأخرى، هو القائد المغوار والسياسي المحنك عميروش آيت حمودة أسد القبائل الكبرى ووسام وهّاج في صدر تاريخ الجزائر " [2]، أما عن شخصية (عبد الحميد بن باديس) فنستشهد عليها بالمقطع السردي التالي " إنه عبد الحميد بن باديس، شخصية لعبت دورا هاما في تاريخ الجزائر بذكاء وبراعة وتحدّ، فاستحق أن يذكر في صفحات العظماء من رجالاتها، وسيكون أروع مثل وأعظم قدوة لشبابها من الجيل الصاعد ولنذكر معا أن وسيلته كانت العلم وشعاره الأول والأخير _هو تعلم_".[3]

فهذه الشخصيات التّاريخية نموذجية تمنح النص القصصي مصداقية وبعدا واقعيا وتكشف عن دلالاتها للطفل منذ بداية النص القصصي، تقول "**إيمان قادري**" في قصتها (العقيد عميروش) " من بين هؤلاء الأبناء الأشاوس المخلصين الذين قدموا أرواحهم فداء الجزائر الحبيبة البطل عميروش آيت حمودة ".[4]

من هنا تكون الشخصية التّاريخية في قصص الأطفال محكومة بإستراتيجية محددة يعينها الفضاء المكاني والزماني والجانب السياسي الذي تنتمي إليه، فعند ذكرنا لأي شخصية تاريخية في قصة الطفل، فإن هذا يعد استحضارا لمجموعة من الأبعاد والوظائف التي تتعلق بهذه الشخصية بالنسبة "**لفيليب هامون**" "**Philip Hammond**" تكون الشخصيات التّاريخية " مطالبة في ذات

[1]– فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص40.

[2]– سليمة كبير، العقيد عميروش (الشجاع الصارم)، ص5.

[3]– سليمة كبير، الشيخ عبد الحميد بن باديس (باعث النهضة العربية الإسلامية في الجزائر)، ص 4.

[4]– إيمان قادري، العقيد عميروش، ص8.

الآن بأن تكون مدركة عبر الوظيفة الموكولة لها داخل الاقتصاد الخاص في كل عمل أدبي ومعترف بها بمعنى مرتبطة بالعالم الواقعي ".[1]

وإذا كانت الرواية كجنس أدبي موجه للكبار توظف الشخصية التّاريخية وفق لمعاني متعددة ولمحمولات دلالية تتوافق والسياق الروائي الذي وردت فيه، وإذا كانت تضفي نوعا من الواقعية في السرد التخيلي للروائي، فإنها في قصة الطفل لا تخرج عن صورتها الحقيقية والسياسية، فهي مرآة عاكسة لكل ما كانت عليه في زمان معين.

أ_2: الشخصيات الاجتماعية:

تعبر الشخصيات الاجتماعية عن سلسلة من الوظائف الاجتماعية (الطالب، المعلم...) أو تحيل إلى دور مبرمج في الحياة الإنسانية بصورة مسبقة (الجدة، الابنة، الأب ...)، كما تعبر عن الطبقة التي تنتمي إليها، فإذا " أخذنا بعين الاعتبار بعض الصفات الدالة على الوظائف الاجتماعية (العامل، الفلاح، الشرطي، الطبيب...) لاحظنا أن الشخصيات المحددة من خلال هذه الصفات تمتلك _بشكل قبلي_ حمولة دلالية محتملة، إنها تحيل على معنى ممتلئ وثابت داخل نص الثقافة كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات مسكوكة " [2]، إذ أنها تبنى من جهتين: داخل النص وخارج النص، فهي ازدواجية المبنى، حيث يقوم الكاتب بخلق شخصياته الخيالية انطلاقا من واقعه الحي، كشخصية الأستاذ والطلبة في قصة (بوعمامة _ملحمة أولاد سيدي الشيخ_) [3]، وشخصية (الأحفاد، الأب، الجدّة، المعلم) في قصة (يوميات أرملة وابنها اليتيم) [4] فهذه كلّها نماذج اجتماعية لم يبدعها الكاتب من العدم، وإنما انطلق من واقعه الاجتماعي أو أسسها تبعا لفكرة ذهنية مختزنة في ذاكرته حول شخص ما.

[1]– فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، ص17.

[2]– سعيد بنكراد، سميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا)، ص108.

[3]– ينظر: رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص 12،.

[4]– ينظر: شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص ص 5،3.

فبالإضافة إلى الصورة النموذجية المعبرة عنها في ما قبل يعادل بناؤها في الخطاب القصصي وفق سياق محدد، يفهم من سلوكاتها وتقلباتها وأقوالها، ورغم أنها ذات فردية إلاّ أنها تعكس سمة جمعية، وتفسر الكثير من مدلولات الخطاب، والطفل في هذه الحالة يساهم من خلال القراءة في ملئ الفراغات الدلالية التي يسوقها السرد، وفي نفس الوقت يترقب أن تكون الشخصية وليدة النتاج الواقعي المألوف لديه، حيث تخضع لهذا السلوك، وتتجنب الآخر، وبها يسقط الطفل العالم التخيلي على العالم الواقعي في محاولة منه لإدراكه أو تمثله، فالطفل لكي " يجسد المعطيات التي يزوده بها النص في صور عليه أن ينهل من موسوعة عالم خبرته، لأن الوظيفة العملية (أو المرجعية) للغة تظل دائما مضمرة في وظيفتها الشعرية (أو الأدبية)، ويكون المرسل إليه مجبرا على تحيين مرجعية النص خارج النص ".[1]

فالشخصيات الاجتماعية على خلاف التّاريخية تتميز بنوع من الحيوية والحركية والحرية يجعلها تمتلك كيانها بنفسها، وفي غالب الأحيان يدل اقتران الشخصيات التّاريخية بالشخصيات الاجتماعية في بعض القصص التّاريخية على تفعيل الماضي، ومد جسوره بالحاضر والمعاصر وتقديم مقروئية جديدة للطفل حيث يتداخل الواقعي بالخيالي ويمتزج الماضي بالحاضر في حلة قصصية رائعة تلغي من سردها التسلسل المنطقي التّاريخي.

ب_ الشخصيات الإشارية:

وتسمى كذلك بالواصلة التي تمثل المؤلف والقارئ " إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة ومن شابههم، واتسون بجانب شارلوك هولمز، شخصيات رسام، كاتب، ساردون، مهذارون، فنانون...إلخ، ويكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذه الشخصيات ".[2]

[1]– فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، ص52.

[2]– فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص36.

وفي القصص التّاريخية تتجلى الشخصيات الإشارية بصورة أوضح في: المؤلف، والقارئ أو علامات أخرى دالة عنهما نستشفها من خلال ما يلي:

ب_1: الراوي في القصص التّاريخية:

يعرف الراوي عموما بأنه الصوت الذي ينوب عن المؤلف في سرد أحداث القصة وتأطيرها ضمن الفضاء الزماني والمكاني، فالمؤلف يفترض ذات تصدر عنها ملفوظاته وأفكاره ورؤاه " فالراوي هو شخصية خيالية تحوّل إليها المؤلف (...) فكلمة (الراوي) تدّل في الواقع كما يعلمنا فقه اللّغة على (فاعل)، فهذا الوزن (فاعل) والذي نجده أيضا في (قائد) و(كاتب) و(طابع)...إلخ، يدلنا بالطبع على شخصية وظيفتها القيادة والكتابة والطباعة وهنا (الرواية) ".[1]

وقد اهتمت الدراسات السردية بالتمييز بين المؤلف (الكاتب) والراوي، حيث يمثل الأول "الشخص الحقيقي الذي يعيش أو الذي عاش في زمان ما وفي أمكنة ما، ويمكن أن يكون موضوع بحث عن سيرة ذاتية، ويكتب غالبا اسمه على غلاف الكتاب الذي نقرأه " [2]، وهذا له حضور قوي في القصص التّاريخية، أما الثاني فهو " أسلوب صياغة أو أسلوب تقديم المادة القصصية، أو قناع من الأقنعة العديدة التي يتخفى الراوي خلفها في تقديم عمله السردي " [3]، فالمؤلف يعيد خلق وإنتاج شخصية الراوي، وهي شخصية هلامية تشكل ظلا فنيا للكاتب، فيستعملها كأداة تقنية تمارس عملية السرد وفقا لأبعاده الفكرية ومنطلقاته الإيديولوجية.

فإذا كان المتلقي الكبير قادرا على التمييز بين المؤلف والراوي في حالات كثيرة، فإنه يتعذر على الطفل رفع الالتباس المتداخل بين هذين الصوتين، إلّا في الحالات التي يتم فيها تعيين الراوي

[1]– رولان بارث وآخرون، شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 2010، ص61.

[2]– نصيرة عشي، البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2016، ص171.

[3]– نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2016، ص 122.

كشخصية حكائية سواء كانت لها صلة بالقصة، أم العكس، أما القصص التي تعتمد الراوي كصوت مجهول فإن الطفل في هذه الحالة يطابق بين الكاتب الحقيقي وذاك الصوت.

والراوي في القصص التّاريخية غالبا ما يكون شخصية خيالية مجهولة من صنع المؤلف حيث تستأثر بالحكي والسرد القصصي لوحدها دون تدخل الشخصيات إلاّ في حالات نادرة، وهو ما يعرف بالراوي كلّي المعرفة.

تستأثر هذه التقنية عند كتّاب أدب الطفل في الجزائر بمساحة كبيرة، وذلك تماشيا مع عقلية المتلقي الصغير والتي يحاول الكتّاب من خلالها التقديم المباشر لأحداث وشخصيات القصة للطفل " وراوي القصة في أدب الأطفال على الأغلب راو كلّي المعرفة بسبب خصوصية المتلقي _الطفل_ إذ يحتاج إلى شرح وتفسير وتعليق، لأنه لا يدرك المقصود إلّا من خلال تدخل الراوي في كثير من الأحيان ".[1]

ونستشهد بمقطع سردي من قصة (سعد بن أبي وقاص) " بعد معركة القادسية والمدائن تجمع الفرس من جديد وشرعوا يستعدون للثأر من المسلمين، فقرر سعد مباغتتهم قبل استكمال استعدادهم، لكنه وجد في نهر دجلة حائرا بينه وبينهم بسبب هيجانه من كثرة الأمطار، غير أنه صمم على اجتياز النهر ".[2]

إن السارد في تقديمه للمادة القصصية يكون صوتا مسموعا لا يعرف الطفل موقعه أو علاقته بالشخوص والأحداث، حيث نجده يتولى مهمة تقديم الشخصية بسماتها وعلاقاتها وملامحها الفكرية (قرر، صمم)، فهذه الأفعال تكشف عن الخصوصية الذاتية للشخصية، ويصادر أفكارها ويكشف عن وعيها ومواقفها البطولية، إن شخصية الراوي في القصص التّاريخية هي التي تثبت المعلومة حول الشخصية من خلال وصف سلوكها وأهوائها وعواطفها، ولا تترك لها المجال لتصنع لغتها وحوارها بنفسها إلّا في مواقف قليلة مما يجعلنا نستنتج هيمنة الجانب السردي في

[1]– موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، ص80.

[2]– أحمد فريطس ومحمد الفاضل سليمان، سعد بن أبي وقاص، ص12.

القصص التّاريخية على الجانب القولي، رغم أن الطفل يتفاعل مع شخصيات القصة المتكلمة سواء كانت إنسانية أو حيوانية حتى يخلو له المجال لجهوده التأويلية وامتلاك المعنى.

فالسارد في القصص التّاريخية يكون " وجوده ملموسا من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يعطيها، ومن الحقائق التي يدخلها إلى العالم التخييلي مستمدة من العالم الحقيقي والتي تتجاوز محور معرفة الشخصيات، فكأنه ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة، ويرفع أسقف المنازل، فيرى ما بداخلها وما في خارجها، ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات، وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات، فكأنها كلّها من أكبرها شأنا إلى أقلها شأنا كتاب منشور أمامه، يقرأ فيه ما يدور في نفوسها ".[1]

كما يضطلع السارد بتقديم الوقائع المتسلسلة والمتعاقبة والمتداخلة التي تؤلف كيان الحدث في القصة، فهو يوهم الطفل باستقلالية العالم المروي وبالتالي الاعتقاد بحقيقته وحقيقة الشخصيات التي تشكله، نستشهد على هذا الدور الذي يقوم به الراوي بقصة (محمد بوضياف_شهيد العذر) "وتم الاتصال بمحمد بوضياف بالمغرب الأقصى ومحاولة إقناعه بضرورة توليه السلطة على رأس المجلس الأعلى للدولة، فرفض في البداية، لكن بعد الإلحاح عليه وإدراكه بأن الوضع خطير وإن الواجب الوطني يفرض عليه ذلك فلبى النداء، وقبل تحمل المهمة الصعبة أعتبر أن رفض ذلك هو خيانة وتخل عن واجبه الوطني " [2]، ونستدل كذلك بمقطع سردي أخر من قصة (الحاج أحمد باي) " أثبت أحمد باي كفايته العسكرية والسياسية وحبه لوطنه الجزائر، ولم تنل من عزيمته تلك الإغراءات والعروض التي قدّمتها فرنسا قصد استمالته وجلبه إلى صفّها خاصة العروض التي كان يقدمها له الجنرال دي بورمون قصد توقفه عن القتال واستسلامه لفرنسا ".[3]

وما نلاحظه في هذه المقاطع السردية التي يقدم فيها السارد معلومات عامة حول الشخصية هو التدرج من استخدام اسم الشخصية (محمد بوضياف/أحمد باي) إلى الضمير (هو) الذي يدل

[1]– موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، ص71.

[2]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، ص23.

[3]– عبد الحفيظ شقال، الحاج أحمد باي، ص6.

على الغائب، مما ينتج " الألفة المتنامية بين القارئ والشخصية إذ كلّما قل اختبار النص لحاجة توصيف الشخصية إلّا وازداد استلزام علاقة الحميمية التي توحد الشخصية بالقارئ " [1]، فضمير الغائب كان له حضور قوي في القصص التّاريخية خصوصا التي اعتمدت تقنية الراوي العليم بكل شيء، ومن جماليات السرد بضمير الغائب هو " إثارة القارئ لحفزه على المشاركة الأساسية في عملية الحكي أو تأليف النص، وهو ما يسمى بالتلقي الإيجابي من طرف المتلقي، ولا يكون ذلك إلّا بمزج ما لديه _أي المتلقي_ من معرفة موسوعية مع ما يتلقاه، فكل قاص يهدف متعمدا أو غير متعمد إلى أن يوصل القارئ أو المستمع رؤية ما، ويتوقف وضوح الرؤية ودرجة تكثيفها على مدى تدخل القاص فيما يحكيه إن سلبا أو إيجابيا ".[2]

رغم ما تحمله هذه التقنية السردية (الراوي العليم بكل شيء) في القصص التّاريخية من إيجابيات وحوافز تدفع الكتّاب إلى إتباعها لإظهار مواقفهم ولتقديم المادة القصصية للطفل في صيغة جاهزة ومباشرة، إلّا أنها لا تلغي الفشل الذي قد يصيب الكاتب عند بنائه للنص القصصي، إذ تسقط المسافة بينه ككاتب وبين ظله الثاني (الراوي)، فيظهران كشخصية واحدة غير منفصلة، تعجز عن التفريق بين أفكارها وأفكار غيرها، فنرى الشخصيات ساكنة ومقيدة لا يسمح لها بالتعبير عن أحاسيسها ووجودها في النص، عاجزة عن البوح بحرية عما يختلج بداخلها لأن الراوي يتكلم نيابة عنها، لذلك فإن " سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي أكثر ملائمة ".[3]

فهناك من الكتّاب في أدب الطفل من تجاوز السرد الكلاسيكي إلى السرد الحدثي الذي تراجع فيه صوت الراوي العليم بكل شيء، فاختفى صوته واستبدل بصوت الشخصيات.

---

[1]– فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، ص ص153_154.

[2]– مي أحمد يوسف، جماليات السرديات التراثية (دراسة تطبيقية في السرد العربي القديم)، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2011، ص ص112_113.

[3]– سيزا قاسم، بناء الراوية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص191.

فإذا كان الراوي شخصية داخل القصة نسميه راوي جواني الحكي، ويعرف عند "**جيرار جينات**" "**G. Genette**" بأنه " شخصية حاضرة في القصة التي يحكيها " [1]، أما إذا كان شخصية خارج القصة فنسميها براني الحكي " وهو راوي له سيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها ".[2]

ويعتبر النوع الأول من الراوة (راوي جواني الحكي) من الأساليب الروائية المستعملة في القصص التّاريخية وإن كانت أقل درجة من الراوي العليم بكل شيء، فهذا الراوي يقوم بازدواجية الدور، فهو من جهة يسرد أحداث القصة، ومن جهة أخرى يؤدي دورا من أدوار الشخصيات في العمل الحكائي، كشخصية (الجدّة والأب) في قصص "**شريفة صالحي**"، حيث اتخذتهما الكاتبة كراويين يسردان أحداث حرب التحرير، وقد كانا مشاركين فيها، وفي هذه الحالة تستعين الكاتبة بضمير المتكلم (ضمير الأنا) هذا الضمير تستعمله الشخصية الراوية في الزمن الحاضر لتسرد أحداث وقعت لها في الزمن الماضي الذي هو زمن الحكاية، مما يخيّل للطفل أنها سيرة ذاتية أو مذكرات وبهذا يقتنع بواقعيتها وحقيقتها، وتتضح لنا هذه الوضعية من خلال سرد الجدّة لحياتها الخاصة ومعاناتها أثناء الفترة الاستعمارية، حيث تدعمها بمعينات تاريخية واقعية " أجل يا بنيتي لقد أصبت فجيلكم يفتقر إلى مثل هذا النوع من الحكايات وتاريخنا يزخر بالمآثر والبطولات فحياتنا في ذلك العهد تصلح كلّها أن تكون قصص ومسرحيات لوقائع تاريخية في غاية الأهمية".[3]

فالسرد الذي يستخدم تقنية الراوي بضمير (أنا) يتمكن " من ممارسة لعبة فنية تخوّله الحضور وتسمح له بالتالي التدخل والتحليل بشكل يوّلد وهم الإقناع ".[4]

---

[1]– عشي نصيرة، البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، ص183.

[2]– سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الدار التونسية للنشر، د ب، د ط ، د س، ص106.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص3.

[4]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 3، 2010، ص144.

وفي مقطع سردي أخر من قصة (يوميات أشبال الثورة) تقوم فيه شخصية (الأب) بدور الراوي أو السارد للأحداث تقول " دخلت البيت فوجدت أمي هي الأخرى في حالة قلق كأنّها تنتظر حدثا مفاجئا تخشى عواقبه، مرّت عليّ ساعات بطيئة، وأنا في حيرة متسائلا: ما هذا الوجوم؟ لم أغلقت الدكاكين؟ ما هذا الهمس المتبادل بين الكبار؟ ".[1]

نلمس في هذا المقطع النصي نوعا من الاندماج والتداخل بين صوتين (الراوي/الشخصية) ويظهر ذلك من صيغ الجمل التي توظف تاء الفاعل (دخلت/وجدت) التي تدل على القيام بالفعل فالراوي_الشخصية تروي لنا ما جرى لها بضمير (أنا) الذي يكون أشد التصاقا بالشخصية (الأب) بالإضافة إلى أن الراوي في هذا المقطع السردي يصاحب الشخصيات المجاورة له (كأنها تنتظر / وجدت أمي في حالة قلق)، فينقل لنا وجهة نظرها وسلوكاتها وتصرفاتها، وبهذا يوهم الراوي بواقعية الحكي وينجز المعنى المتوخى في النص، لأنه تمكن من تحويل العالم المرجعي إلى عالم فني تخييلي، وبهذا يجعل الطفل يتماهى مع سرده ويقنعه بمصداقية الأحداث التي وقعت له، فيوّلد التعاطف الفني لدى الطفل مع مرارة التجربة الشخصية، حيث يضيف بقوله (الراوي) "أرسلتني أمي إلى إحدى الجارات التي معنا في الحارة لأستعير منها غربالا، فلمّا خرجت من المنزل سمعت ضوضاء، وغوغاء، تأتي أصواتهما من بعيد، حاولت أن أتبيّنهما فلم أتمكن، أخذا يقتربان منّي شيئا فشيئا، تسلقت جدارا ثم اعتليته فشاهدت تدفقا عظيما ورهيبا من المتظاهرين، وهم يحملون عصيّا وزجاجات وأدوات أخرى، ويصيحون تارة، ويهلّلون ويكبرون تارة أخرى، أعقبه صراخ ودخان ونار ونباح الكلاب وطلقات ناريّة ".[2]

تتولى الشخصية في هذا النمط السردي التعبير عن نفسها ورؤيتها للأشياء وموقفها إزاء العالم الخارجي، الأمر الذي يجعل شخصيات القصة حيّة وفاعلة، كاشفة عن مشاعرها وانفعالاتها وبهذا يوهم الكتّاب الطفل بأنه أمام شخصيات واقعية حقيقية، وليست من نسج الخيال فيقيم معها علاقات تفاعلية إيجابية.

[1]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص35.

[2]– المرجع نفسه، ص36.

وقد يسند دور الراوي أحيانا إلى الأطفال، وفي هذا تقريب الرؤى للمتلقي الصغير بدليل أن الراوي من نفس الفئة، ليكون هناك نوع من التواصل بين الراوي والقارئ الطفل، ونستدل بمقطع سردي من قصة (يوميات أبناء الثورة) " فانطلق حمزة يحكي بحماس وعفوية: آه يا رفاقي كانت معركة شرسة، وقعت بين قوتين غير متكافئتين في العدد والعتاد، لكن بفضل الله كانت الخسارة في جيش التحرير قليلة جدا، أما العدو فتكبّد خسائر فادحة، لو رأيتموهم يا رفاقي كيف كانوا يفرون كالجرذان ويتحصنون بدباباتهم لشبعتم ضحكا عليهم ".[1]

يتوخى هذا النوع من الراوي (الراوي جواني الحكي) في القصص التّاريخية إلى خلق نوع من التلاؤم بين الواقعي والخيالي، حيث يعتبر الراوي كشخصية قصصية تعرض أحداثا واقعية وتقوم بتركيب الخطابات وتنسيقها، كما تسعى كذلك إلى مد جسور التواصل بين الحاضر والماضي وتوظيف تقنية الاستذكار الذي يقوم بها الراوي، فهو " يحكي مذكراته فيضمن بذلك مكانا مركزيا تكون له فيه رؤية على كل ما يشكل مادة حكائية " [2]، يقول البطل (طارق بن زياد) وهو راوي لأحداث تاريخية عاشها في ذلك الزمن (باعتقاد الكاتب عبد العزيز بوشفيرات) " أولى عملياتي كانت مع ملك ضعيف للغاية يسمونه (تادميد) الذي لم يتمكن من صدّ هجماتنا، الأمر الذي دفعه إلى طلب العونة والدعم من ملكه الذي كان اسمه ذائع الصيت آنئذ ألا وهو (رودريغ) الشهير، فأرسل له الدفعة الأولى من الخيالة المتدربين على القتال ".[3]

إن الشخصية (طارق بن زياد) في هذا المقطع السردي تقوم بدور الراوي في بناء الحدث القصصي وتتولى وظيفة المحافظة على استمرارية الحكي، فهذه الرؤية الداخلية تسمح للشخصية بأن تسفر بوضوح عن أفكارها ومواقفها، وذلك باستخدام ضمير (أنا) أي المتكلم (علمياتي هجماتنا) الذي يمنح القصة بوحا كبيرا ويجعلها تقيم علاقة منطقية بين الشخصية وسياقها الاجتماعي، لأنها تسرد سيرتها الذاتية وهذا ما يجعلها أكثر إقناعا للمتلقي.

---

[1]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص59.

[2]– نصيرة عشي، البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، ص208.

[3]– عبد العزيز بوشفيرات، طاريق بن زياد (رجل الهمة والمبادرة)، ص6.

أما النوع الثاني من الراوي (راوي براني الحكي) فقد يوظف عندما يستعين الكاتب بإسناد هذا الدور (الرواية) لشخصية متخيلة وملموسة في آن واحد في واقع الطفل في سرد أحداث وسير ذاتية لشخصيات تاريخية بعيدة عن زمانها مثلما قدمت "**شريفة صالحي**" إحدى قصصها على هذا المنوال عندما استعانت بشخصية (الجدّة) في سرد حياة (عبد الحميد بن باديس)، تقول في إحدى المقاطع السردية " الجدّة: كان العلاّمة ابن باديس يلتقي بالشيخ الإبراهيمي، وحمدان لونيسي وغيرهما من الجزائريين في المدينة المنورة، فيتبادلون أطراف الحديث فيما يخص الجزائر، وأوضاعها المتردية والمزرية، فتلاقت أفكارهم على وجوب إنشاء حركة إصلاحية تنهض بالأمة الجزائرية ".[1]

إن تعدد الرواة في القصة التّاريخية وتفاوت درجة حضورهم يدل على امتلاك بعض الكتّاب لأسرار اللّعبة الفنية التي مكنتهم من الانزلاق عن المنحى التقليدي والولوج بالكتابة للطفل وفق أساليب فنية محدثة تخدم جماليات السرد القصصي، حيث تجعل الطفل يتعالق مع أفكار النص وينظر إلى الحدث من وجهة نظر الراوي الذي يعمد إلى تخديره وإتباع مسار توجهاته، فالراوي في هذه القصص يعكس بصورة مضمونية المستوى الفكري للمروي له، ويحاول التأثير فيه من خلال خطاباته الموجّهة له.

ب_2: المروي له:

المروي له شخصية متخيلة مثل الراوي، يستعين بها المؤلف لتحقيق العملية التواصلية داخل المتن القصصي (المروي، المروي له) " إن الراوي والمروي له صوتان سرديان يقدمان لنا من خلال الخطاب السردي، حتى وإن لم يكونا محددين بشكل تشخيصي (صفات معينة، أسماء...) ".[2]

ويعرفه (المروي له) "**جيرار جينات**" "**G. Genette**" بأنه " أحد عناصر الوضعية السردية ويتموضع مع الراوي بالضرورة في نفس المستوى القصصي، ويتم تعيينه بواسطة علامات ضمير

[1]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص ص 34_35.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1997، ص384.

المخاطب الموجودة في النص، ويمكن للمروي له أن يكون داخل حكائي أو خارج حكائي ".[1]

ويتباين المروي له داخل حكائي بين مشارك في صنع الأحداث، فيكون شخصية أساسية من شخصيات القصة وقد يكون مستمعا فقط، فمن الناحية الأولى نمثل لها بالمقطع السردي التالي من قصة (يوميات أرملة وابنها اليتيم) " أثناء حديث الجدّة مع حفيدتها فتح الباب فدخل علي وألقي التّحية على والدته وابنته فوثبت إليه كاميليا، وعانقته وترّجته أن يجلس معهما ليشارك في الحديث، حاول الأب أن يعتذر، فتدخلت أمّه والإبتسامة على شفتيها وقالت له: أهلا، أهلا يا بني عليّ، تعال يا عزيزي، لبّ رغبة ابنتك واجلس معنا، ابتسم الأب وداعب ابنته قائلا: أمرك يا حبيبتي، ثم جلس بالقرب منهما "[2]، فشخصية (الأب) هنا كانت من الشخصيات المستمعة للقصة والمشاركة في أحداثها وروايتها في نفس الوقت، أما الحالة الثانية فنمثل لها بالمقطع السردي التالي من قصة (يوميات أشبال الثورة) " قالت الأم: سأجلس معكم يا بنيتي كمستمعة فقط، أما المشاركة فأنا لا أذكر شيئا من تلك الحقبة لصغر سنّي" [3]، وفي مقطع سردي أخر من قصة (يوم العلم وعبد الحميد بن باديس) " كاميليا: ولكن ما علاقة عبد الحميد بن باديس بكل هذه الأحداث؟. الجدّة: لا تستعجيلوني يا أعزّائي، سيأتي ذكره لاحقا، فعبد الحميد لم يظهر فجأة، لا بد من ذكر الأوضاع، فذكرها هام، يا أحبّائي، وحتى لا ننسى ما فعله المحتّل في وطننا، وفي أمتنا وليكن في علمكم أنه مهما أحكي وأروي لكم، فلن أستطيع أن أحكي لكم مقدار قيد أنملة مما عانته أمتنا من ظلم وقهر وجور وجهل وحرمان وأمراض ومعاناة ".[4]

ويمثل هذا النوع من المروي له وساطة بين النص والقارئ ويساهم في تطوير الحبكة كما نجده في القصص التّاريخية الموجّهة للطفل يتخذ ملفوظاته شكل أسئلة لتزيد من عمق الفهم والاستفسار.

[1]– نصيرة عشي، البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، ص258.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص 8.

[3]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص3.

[4]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص ص 25_26.

وقد يغيب المروي له داخل حكائي في كثير من القصص التّاريخية، وهو ما يجعلنا نفترض أن السرد موجه إلى مروي خارج حكائي " الذي قد يلتبس بالقارئ الافتراضي، وأي قارئ يمكن أن يمثل نفسه به، وهذا القارئ الافتراضي هو غير محدد مبدئيا " [1]، لكن في أدب الطفل المروي خارج حكائي محدد بفئة الأطفال عموما لدى الكتّاب، وهذا ما لجأت إليه القصص السابقة إلى افتراض المروي له داخل حكائي بفئة الأطفال، وبذلك تكون قد أسقطت العالم الواقعي (المتلقي الحقيقي) على العالم النصي (الطفل كشخصية داخل القصة) مما يسهل على الطفل تكوين صورة المروي له (المطابقة له) وإعادة بنائها نظرا لموازاتها بحاله وتفكيره ونظمه ورؤاه.

يمكن استنتاج العلاقة بين الراوي والمروي له في النص القصصي الموجه للطفل بالعلاقة الافتراضية التي يحاول الكتّاب بناءها في العالم خارج نصي بين الكاتب الحقيقي والمجسد والطفل القارئ والمتلقي، يتخذ الكاتب (الراوي) شخصية بديلة عنه تعبر عن لسانه وتعمل على إيهام القارئ الصغير بتوافق الأفكار والتوجهات فتجعله يتغلغل في فكر الكاتب " إن بين الراوي والكاتب توافق آني في الفكر، وبينهما قبل كل شيء انفتاح على الفكر، فالقارئ سيتغلغل بدوره ودون تكلف في هذا الدماغ الذي يفكر ويتكلم وفي هذا الجسد الذي يعاني وينشط " [2]، فهذا التماهي الأولي للقارئ في بداية المسار السردي يسمى " بالتماهي القرائي الأولي، أو التماهي الساردي، إذ أن الراوي بفرضه وجهة نظر حول القصة على القارئ، يجبره في نفس اللّحظة على الدخول في لعبته".[3]

ومادام الراوي ينوب عن الكاتب في القصة، وبهذا تختفي الهوية الحقيقية للكاتب في المتن الحكائي مما يخلق نوع من المسافة بين الكاتب والطفل، فمثلما سبق ذكرنا أن المروي له في قصة الطفل يعادل ذات الطفل في الواقع، فإنه في هذه الحالة قد يبحث الطفل عن موقعه وموضعه

[1]– نصيرة عشي، البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، ص ص 258_259.

[2]– جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ب، د ط، 1998، ص11.

[3]– فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، ص138.

داخل النص وهذا ما يجعله في تساؤل دائم مع دلالات النص ومحاولة استنكاه أبعاده، وبهذا نقترب من توسيع دور الطفل أثناء القراءة، حيث تصير ذاته مكملة ومتناصة مع المؤلف، فالقراءة " بمفهومها النقدي فاعلية منتجة تمارس فعل التحويل للثقافة، وتترك أثرها المحدد لها".[1]

فالقارئ عند استقباله للنص يعيد خلقه من جديد وفق رؤيته الخاصة ويقيم معه علاقة تحاورية، تتصف بالتفاعلية والإنتاجية، وتكمن قيمتها في إحداث تغيير في نمط التفكير وتقديم مقولات خاصة تستدعي من القارئ إدراكها وتمثلها.

ولطالما تأسست العلاقة بين الكاتب والقارئ الطفل على أساس يتشكل من " طرفين اثنين: أحدهما الكاتب وهو الذي يملي رأيه وهو الذي يُعلم ويعلم معا، وأحدهما الآخر وهو القارئ الذي يتلقى النص (...) جاهزا كاملا محبوكا مصنعا مرتبا، بحيث ليس عليه هو إلّا أن يقرأ ويتمتع بما يقرأ" [2]، وبهذا نحصر دور الطفل في استهلاك سلبي للنص أكثر منه إيجابي، فالكاتب يسعى لإدخال مضامين فكرية وتربوية ووعظية تخدم توجهاته وإيديولوجيته، والطفل ليس خزانا لهذه الأفكار والرؤى، وليس مستودعا لمجموعة متراكمة ومتراسة لمعلومات ومعارف، وإنّما " كتاب الطفل (هو) ترجمة صحيحة وصادقة لعوامل الانقرائية: لغة ومضمونا وإخراجا بحيث تشعر الطفل برغبة واعية لقراءته ومتابعته، وأن يكون كتاب الطفل بهذا كلّه وسيلة لتكوين اتجاهاته وقيمه الصحيحة ".[3]

فمن المنظور المعاصر للكتابات السردية التي تصر على أن المتلقي يساهم في بناء النص وإعادة تشكيله، يمكن أن تنزلق هذه المقولة إلى أدب الطفل، حيث تصير النصوص الموجّهة له غير كاملة ولا جاهزة ولا مصنعة، وإنما تحمل بين طياتها ثغرات وفجوات تنتظر من هذا المتلقي الصغير أن يملأها، وبهذا يمكننا أن نخلق قارئ صغير، يبدل جهدا في سبيل إنتاج نصه وخلقه من جديد استنادا إلى المعرفة التي يفتكها باستمرار دائم من كتبه وثقافته ومجتمعه، فيصير له دورا

[1]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، ص22.

[2]– موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، ص84.

[3]– حسن شحاتة، أدب الطفل العربي (دراسات وبحوث)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 2، 1994، ص14.

مركزيا في نصوصه، وبهذا تغدو ذاته فاعلة من خلال قدرته على رصد توقعات النص والتقاط احتمالاته الدلالية وذلك بتنشيط مخيلته وتفعيل ذهنه على القراءة النقدية لا الاستهلاكية.

فالقراءة حسب "**يمنى العيد**" هي " نقد ينتج معرفة بالنص، وإن النقد بمعناه المنتج هو قراءة تمكن من يمارسها من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثقافي في المجتمع، أي من أن يكون معنيا بالحياة التي تنمو وتتغيّر حوله، فيساهم هو، ومن موقعه في المجتمع، في تطويرها".[1]

وبهذا نسمح لأنفسنا من تغيير طبيعة العلاقة بين الكاتب والطفل من علاقة قائمة بين مربي، واعظ، معلم، وبين محصل ومتلقن إلى علاقة تراسلية بين طريفين يكون فيها الكاتب مرسلا لمجموعة من الأيقونات اللّغوية، هذه الأيقونات عبارة عن كتلة من المضامين المترسخة والمتداولة في سياق معين إلى طفل متلقي يتميز بالديناميكية والحيوية والنشاط والتفاعل الخلّاق مع محيطه وبيئته، فتتولد لديه قابلية التلقي عندما يصبو إلى فك العلامات المرسلة إليه وإعادة تركيبها وبناء معناها لتنمية وعيه وخبراته فتحيله مشاركا فعّال في عملية القراءة.

2_الصيغ الدلالية:

ومن الأساسيات التي تشارك في البناء الدلالي للشخصية في قصص الأطفال هي وضع نمذجة لأصناف الشخصيات من خلال الصفات والوظائف التي تقوم بها، حيث تشكل التصنيفات الشكلية والبسيطة أهم الاهتمامات التي تشغل كتّاب أدب الطفل، بحكم أن المتلقي الصغير غير قادر على تتبع مجموعة من النمذجات المعقدة والمكثفة، لذلك يميز الطفل في قصصه عموما والقصص التّاريخية خاصة الشخصية البطلة مقابل الشخصيات الأخرى، أو الشخصيات الشريرة مقابل الشخصيات الخيريّة، وذلك نظرا للدور المسند لكل شخصية وتموقعها في النص.

ويميل الكتّاب في هذه القصص إلى تقديم معلومات عامة حول الشخصية، وذلك بما يحتاجه الطفل لفهم تكوين شخصيات قصصه التّاريخية ومقومات بنائها، باعتبار الكاتب يقدم

[1]– يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، لبنان، ط 1، 1986، ص13 .

معلومات متراكمة حول شخصياته منذ بداية المسار السردي خصوصا الشخصية الرئيسية إلى غاية نهاية الحكي، وبالتالي تكون كل جملة تلفظية في النص معلومة تخبر الطفل عن صورة الشخصية وأبعادها الدلالية.

ونقدم قصة (الشيخ العربي التبسي) كنموذج سردي يقدم معلومات حول الشخصية البطلة متناثرة هنا وهناك بين ثنايا النص القصصي، ونستشهد بمقاطع سردية:

1_" هاهي رحلة العربي التبسي العلمية قد بدأت وهو ما يزال في عنفوان شبابه، فالمحطة الأولى في زاوية خنقة سيدي ناجي، حيث قضى ثلاثة أعوام استكمل خلالها حفظ القرآن واستوعب بعض المبادئ اللّغوية والدينية ".[1]

2_ " لم يقنع الشاب العربي التبسي بما نهله من علوم في تونس، دفعته رغبته إلى طلب المزيد وحثّه طموحه على السفر إلى القاهرة، قاصدا جامع الأزهر الشريف، حيث توجت دراسته التي دامت سنوات بحصوله على الشهادة العالمية أعلى الشهادات يومئذ، ترقى بأصحابها إلى رتبة العلماء الموجهين".[2]

3_ " أسست جمعية العلماء المسلمين الجزائريين برئاسة الشيخ عبد الحميد بن باديس، فكان الشيخ التبسي عضوا فعّالا فيها، انتخبه أصحابه ليكون مساعدا للكاتب العام، ثم كاتبا عاما في مرحلة لاحقة".[3]

من خلال الاستشهادات النصية السابقة نلحظ أن المعلومات المقدمة حول الشخصية (العربي التبسي) تبنى تدريجيا، حيث تساهم الجمل المتتالية والمترابطة فيما بينها في استكمال البناء الكلّي لدلالة الشخصية، فرغم كونها شخصية تاريخية، وهي معطى جاهزا، ولها دور متوقع مسبقا إلّا أنها تخضع إلى التدرج البنائي لمعطياتها، فتكون شكلا فارغا في بداية الحكي ثم تمتلئ

[1]– رشيد أوزاني، الشيخ العربي التبسي، دار النعمان، الجزائر، د ط، 2014، ص3.

[2]– المرجع نفسه، ص4.

[3]– المرجع نفسه، ص5.

بفعل أعمالها ووظائفها وأوصافها، فالطفل يكتشف مضمون الشخصية مع نهاية الزمن الإبداعي وبهذا فالشخصية " ليست ساكنة، وليست معطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها إنّها على العكس من ذلك تبنى اطرادا زمن القراءة، وزمن المغامرة الخيالية، أو هي شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات) ".[1]

كما تستأثر بعض النماذج القصصية بالانشغال على اعتبارات أخرى تساهم في بناء شخصياتهم الموجّهة للأطفال، وذلك من خلال تقديم الملامح والصفات الداخلية والخارجية لها وهذا ما يعرف عند "**فيليب هامون**" "**Philip Hammond**" بدال الشخصية وهو " مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها سمة الشخصية ".[2]

يتعامل "**فيليب هامون**" "**Philip Hammond**" مع الشخصية باعتبارها دالا من خلال سرد أوصافها الداخلية والخارجية، حيث يقصد بماهية الشخصية تحديد الأبعاد النفسية والاجتماعية والأخلاقية والجسمية، فهذه المكونات الوصفية تساعد المتلقي على تشكيل صورة متكاملة عن شخصيات النص.

ومن الواضح أن الكاتب في القصص التّاريخية لم يهتم في بناء شخصياته بالوصف الداخلي والخارجي إلاّ في حدود ضيقة، وبما يخدم السياق العام، وغالبا ما يأتي الوصف على شكل إضاءات متفرقة بين ثنايا النص القصصي، يقتضيه الموقف السردي وعلى القارئ الصغير أن يقوم بمهمة رسم صورة تكميلية للشخصية، وتقديم بطاقة وصفية لها.

فالوصف يمثل " الآلية التي تعمل على تشكيل الشخصية ورسم ملامحها، وتجذيرها في الواقع وإكسابها هويتها الخاصة، وهذه العلاقة ليست منغلقة فقط على الجانب التصويري الذي يقدم بطاقة تعريف بالشخصية الروائية بل منفتحة على المستوى الدلالي لهذه الآلية الذي يعطي للوصف معنى ويحرره من القيود المعجمية والصورية ".[3]

---

[1]– فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص39.

[2]– المرجع نفسه، ص58.

[3]– فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، ص213.

ومن الشخصيات الموصوفة في القصص التّاريخية شخصية (الشيخ بوعمامة) " تقول المراجع التّاريخية أن الشيخ بوعمامة كان قصير القامة، حسن الهيئة، ذو منظر يوحي بذكائه وفطنته، حاد العينين، صغير الأنف وغليظ الشفتين، أسمر اللّون، خفيف اللحيّة، كبير البطن سريع الحركة والخفة ويتصف بالشجاعة والشهامة ".[1]

فوصف الملامح الخارجية للشخصية ركنا أساسيا من أركان التشخيص، وهو عبارة عن تقديم صورة استهلالية متكاملة للشخصية الموصوفة، ويتميز الوصف في النصوص القصصية الموجّهة للطفل أنه لا يعتمد على خاصية الإطناب أو التفصيل في عرض الجزئيات، لأن كثرة التوصيفات تعيق عملية التواصل مع النص لدى الطفل، ونمثل بمقطع سردي أخر من المدونة المدروسة " جلسنا على المقاعد، ووقف المعلم (جاكو) على المصطبة، كان رجلا طويل القامة عريض المنكبين، أشقر الشعر، أزرق العينين، يرتدي بذلة رمادية وقميصا أبيضا وربطة عنق حمراء، وتحمل إحدى يديه مسطرة حديدية ".[2]

هذا الترتيب في الوصف ليس تلقائيا، وإنما يقوم على تنسيق الدلالة المضمنة في الكلمات الواصفة فتقديم وصف الجسد (طويل القامة، عريض المنكبين، أحمر الشعر، أزرق الشعر) هو إشارة إلى قوة الجسد من ناحية ودلالة على الجنس الأوروبي من ناحية ثانية، أما ملفوظات (بذلة رمادية، قميصا أبيضا، ربطة عنق)، فهي دلالة على الوضعية الاجتماعية التي يتمتع بها المعلم جاكو.

فالوصف الذي يكسر رتابة السرد قد يحدث للطفل الاسترخاء والترويح عن النفس بعد عرض مجموعة من الأحداث المتتالية، حيث يكون تفكير الطفل قد أرهق من المتتاليات الحركية للشخصيات والأحداث، وقد يكون للوصف دورا أخر في النص الحكائي بأن يحدث توتر لدى الطفل عندما يقطع السرد في لحظة حرجة مما يوّلد القلق والتشويق.

أما عن (الرّايس حميدو)، فيصفه النص السردي كما يلي " كان الرّايس حميدو ضخم البنية، حسن الهيئة، لا يخاف الحروب ولا هيجان البحر ولا قوة العدو، فعظمت شخصيته، واشتهر

[1]– إيمان قادري، الشيخ بوعمامة، ص8.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص27.

بالطموح والشجاعة الفذة " [1]، كما توصف القصص التّاريخية البطل (خير الدين بربروس) بأنه "قوي البنية شجاع ومقاوم، عنيف في المعارك البحرية ".[2]

فالملامح الخارجية تقدم للطفل المواصفات الاسمية والمهنية والمكانة الاجتماعية والبنية الجسدية، وهي تتفق وأسلوب الطفل في التفكير الحسي، لأن القارئ الصغير يميل إلى الجوانب المحسوسة والملموسة، حيث تبدو الشخصية مجسمة بشكلها ولونها وسائر خصائصها المادية في مخيلة الطفل، وكأنها أمامه نابضة بالحياة، تقول "**إيمان قادري**" عن البطلة حسيبة بن بوعلي " كانت حسيبة بن بوعلي فتاة رائعة الجمال، ذكية جدا، وتمتاز بالفطنة ".[3]

ويكون الظهور الأول للشخصيات في القصص التّاريخية على الشاكلة التالية " ولد باجي مختار في ربيع سنة ألف وتسعمائة وتسعة عشر للميلاد (1919م) بمدينة عنابة، من عائلة عريقة وشريفة عرفت بالجاه والعلم والثقافة، والده كان يشتغل موظفا في المحكمة الشرعية، ماتت أمه وهو لا يزال في سن الثامنة، لكنه لم يذق طعم التيتم، بل عرف والده المثقف كيف يملأ هذه الفراغ ".[4]

فليس الراوي بحاجة إلى تعيين شخصية (باجي مختار) من مكوناتها المادية (العينين، اليدين، المعدة...) فالطفل يعلم أن لهذه الشخصية خصائصا بشرية عامة تشترك فيها مع بني جنسها، كما تدل سنة الميلاد على السن وكذلك العائلة على المكانة الاجتماعية، وغيرها من الرموز المكثفة دلاليا، والمؤولة وفق رؤيته ومعارفه.

كما تسمح الملامح الداخلية للشخصية بأن تعبر عن ذاتها وتكشف عن جوانيتها بانفعالاتها وحركاتها وإيماءاتها، وبهذا تمكن الطفل من الولوج إلى أعماق الشخصية واستقراء ما يجول بداخلها من أفكار، مثلما نجد في هذا المقطع السردي من قصة (يوميات أشبال الثورة) على لسان إحدى شخصياتها (علي) " فلّما دخلت الكوخ وجدت أمي في انتظاري، احتضنتني في لهفة وشوق

[1]– بن يوسف عباس كبير، الرّايس حميدو(بطل البحرية الجزائرية في القرن 18 م)، ص10.

[2]– عبد الحفيظ شقال، خير الدين بربروس (قائد البحرية)، ص6.

[3]– إيمان قادري، حسيبة بن بوعلي، ص8.

[4]– إيمان قادري، باجي مختار، ص8.

فسلمت لها الأمانة، أخذت مني قطعة الخبز، ولسانها يلهج بحمد الله على سلامتي، وسلامة ما كنت أحمله، فقلت في نفسي: حتى أنت يا أمي؟! وحتى أنت يا خالتي عيشة؟! لقد أصبحت الجزائر كلّها بركانا من الغضب، وكلّها أتونا يتأرجح ".[1]

وفي مقطع سردي أخر من قصة (صدى السنين) " فجيء إبراهيم باختفاء العديد من شباب القرية، فأخذ يبحث عنهم، ويسأل عليهم، لكن من غير جدوى، وعندما طال الأمد في البحث عليهم، اشتّدت حيرته، فشعر بالإحباط حتى كاد أن يصاب بالاكتئاب (و) ذات يوم وهو في غرفته يعاتب نفسه ويلومها أشد الإيلام: يا لي من مغفّل ماذا جرى لي؟ أين نشاطي وحيويّتي؟ أين ذكائي وشطارتي؟ أين سطوتي وجبروتي التي كانت ترهبهم؟ كانوا لا يتخذون قرارا إلّا بعد مشاورتي وبموافقتي، أهرمت وشخت فاستضعفوني واحتقروني؟ يا ويلهم مني ".[2]

وما دام الطفل يبحث عن التمثيل الواقعي فإن " استحضار الحياة الباطنية تقنية معروفة في وهم الشخص، فالإحالة على أفكار وأحاسيس وأهواء ومقالق ورغبات الشخصية، تقدم انطباعا على الثراء النفسي "[3].

فالمقاطع السردية تمثل نماذج من التقريب الوصفي العام بنوعيه الداخلي والخارجي، المادي والمعنوي للشخصية، حيث تساعد الطفل على استحضار هذه الشخصية عبر العملية التخيلية وإعطائها صفة إنسانية، فالشخصية في قصة الطفل لا تحتاج إلى جهد تخيلي من طرف القارئ باستكمال صورتها، فهي تتأسس على قلة العلامات الدالة عليها، ويمكن أن نعلل هذا إلى أن التكثيف الوصفي قد يعقد المشاهد أمام الطفل، وهذا يتجاوز مستواه العقلي والفكري، علاوة على أن قصص الأطفال غالبا ما تدعم بصور الشخصيات أوبمناظر طبيعية أو صور توضح دلالات القصة، وإذا استغنت القصة عن الصورة المرئية، ففي هذه الحالة يستعير الطفل الصورة الذهنية لتوسيع خياله، بالإضافة إلى الجانب الإيجابي الذي يترك الطفل يملئ البياضات الناتجة عن الأثر

[1]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص33.

[2]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص27.

[3]– فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، ص123.

النصي، إذ القارئ " بوضعه كمؤلف أمام الصور الناقصة تركيبيا، عليه بدوره تنصيب نفسه كوعي شامل، وإخفاء نقصان النص بتشييده وحده كل شخصية ".[1]

كما يعتبر (اسم الشخصية) من الدوال الأساسية التي أصر عليه الباحثون، فهم يرون أنه من الضروري أن ترفق الشخصية باسم يعلن خصوصيتها وتفردها عن غيرها.

وقد تناول "**فيليب هامون**" "**Philip Hammond**" مسألة الأسماء في العمل الأدبي باعتبارها إشارات سيميائية تتحدد دلالاتها عبر سياقات النص فاسم العلم هو " أمير الدوال: إن إيحاءاته غنية إنها اجتماعية ورمزية " [2]، كما يرى "**رولان بارث**" "**Roland Barthes**"، وهو يدل على جوهر الشخصية، ويسهم في تعميق وجودها الفني، كما أنه يرتبط برؤية الكاتب التي تفرضها طبيعة النص ومرجعيته والمحمولات الدلالية المثمنة، وإذا كان مفهوم العلامة في القاعدة اللّسانية يقوم على الاعتباطية، فإن هذه الأخيرة تتفاوت درجاتها عند اقترانها بالاسم، فتحكمها حوافز ودوافع المؤلف، وهو يختار الأسماء لشخصياته " يتميز الدليل اللّساني باعتباطيته، إلاّ أن درجة الاعتباطية (...) قد تكون متفاوتة، وسيكون من المفيد في هذه الحالة أن نحكم على هذه القدرة التي يملكها كاتب ما لتعليل سمة شخصيته (...) ولا أحد يجهل الهم الهوسي الذي يحمله جل الروائيين في عملية اختيار الأسماء ".[3]

وما يلاحظ على نظام التسمية التي اتبعته القصص التّاريخية، أنها اكتفت بتقديم الشخصية بأسمائها الحقيقية، وبهذا نقول أن الاسم التّاريخي مملوءا دلاليا منذ بداية السرد القصصي، لأنه ذو بعد مرجعي واقعي، مثلما نجد في الاستشهادات النصية التالية:

1_ " انخرط ديدوش مراد في حزب الشعب الجزائري وعمره لا يتجاوز ست عشرة سنة ".[4]

---

[1]– فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، ص42.

[2]– فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص 104.

[3]– المرجع نفسه، ص63.

[4]– رابح لونيسي، مراد ديدوش (الشجاع الهادئ)، ص9.

3_ " الشيخ العربي التبسي من العلماء الثائرين على الاستعمار، لا يخفي كراهيته بل عداوته له كان منذ شبابه خصما ظاهرا له ".[1]

4_ " اسمي الحقيقي هو فاطمة سيد أحمد، والاسم الذي ينادونني به فاطمة انسومر لتديني وتقواي ونسبة أيضا لبلدتي أنسومر حيث كان والدي صاحب مدرسة قرآنية بها ".[2]

من المقاطع السردية السابقة، يختلف تحديد بنية الإسم من الناحية التركيبية (الاسم، اللّقب) (اسم الشخصية، اسم الأب، اسم الجد)، (الاسم، التحديد الجغرافي)، وغيرها من المعينات الدلالية التي تعقد علاقات وترابطات بين اسم العلم وما يلحق به من كنية أو نسب أو مكان.

فالاسم التّاريخي " يمارس دائما وظيفة ثلاثية: إرساء مرجعي في فضاء حقيقي من ناحية والتأكيد على قدر الشخصيات من ناحية أخرى (...) وتكثيف اقتصادي للأدوار السردية المقولبة ".[3]

وقد أشار بعض الكتّاب في القصص التّاريخية إلى المحفزات التي جعلت الاسم التّاريخي الحقيقي على هذه الشاكلة ونستشهد بقرائن نصية توضح المقصود:

1_ " كان عبد المطلب يجلس وسط أصحابه حين جاءته البشرى، لقد ولد لك مولود جميل، إنه ابن ولدك عبد الله، ماذا سنسميه يا شيخنا؟ سأسميه محمدا، حتى يحمده أهل الأرض ويكون محمودا في السماء ".[4]

2_ " قام أحمد باي بأداء فريضة الحج، وهو في الثانية عشرة من عمره، ومنذ ذلك أصبح يلقب بالحاج أحمد ".[5]

3_ " أصبح خير الدين خلفا لأخيه في حكم الجزائر، والذي عرف لدى الأوروبيين ببربروس أي صاحب اللّحية الحمراء ".[6]

---

[1]– رشيد أوزاني، الشيخ العربي التبسي، ص 7.

[2]– عبد العزيز بوشفيرات، فاطمة انسومر، ص 6.

[3]– رولان بارث وآخرون، شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد، ص 107.

[4]– محمد عبد الحفيظ، عام الفيل، ص 12.

[5]– عبد الحفيظ شقال، الحاج أحمد باي، ص3

[6]– عبد الحفيظ شقال، خير الدين بربروس (قائد البحرية)، ص4.

4_ " عند بلوغها سن الرشد بدأت الفتاة تملك القدرة على التنبؤ بالمستقبل وتفسير الأسرار، لذا لقبت بالكاهنة ".[1]

في مقابل الشخصيات التّاريخية نجد الشخصيات التخييلية التي يخلق اسمها نوعا من التوتر والبياض الدلالي، يقول "**فيليب هامون**" "**Philip Hammond**" " أول ظهور لاسم غير تاريخي يخلق نوعا من البياض الدلالي " [2]، فتكتسب هذه الأسماء دلالتها في قصة الطفل من خلال الملفوظات والتعليقات والتعبيرات التي ترد في النص " دخل الأحفاد: كاميليا، رجاء، صهيب، وهم يركضون ويهتفون مردّدين: صباح الخير يا جدّتي ".[3]

فالكتّاب يحاولون وضع أسماء منسجمة ومناسبة لشخصياتهم، بحيث تحقق للنص مقروئية واحتمالية وجودها، فالاسم هو الميزة الأولى للشخصية في قصة الطفل، فحضوره ضروري، لأنه معلم استدلالي يصبغ على الشخصية نوعا من الفردانية والخصوصية " الفردنة تتم في غالب الأحيان وخاصة في النصوص الأدبية من خلال إسناد اسم علم لهذا الممثل ".[4]

كما يحدث الكتّاب في حالات نادرة تطابقا بين دال الاسم مع مدلوله، فيغدو ذو دلالة رمزية، يكشف الكاتب للطفل عن معناه ضمن سياق النص، ونستشف ذلك من المقاطع السردية التالية:

1_" سألتها عن اسمي التوأمين، فأجابتني: هذه اسمها حورية، وذاك اسمه نصر الدين. فقلت: اسمان جميلان وظريفان، فرّدت عليّ أمي: أجل يا بني النصر والحرية كلمتان خفيفتان على اللّسان، جميلتان لفظا ومعنى، كانت خالتي عيشة تنظر إليّ مبتسمة، ثم قالت: اخترنا هاذين الاسمين تفاؤلا وتيمّنا بالنصر ونيل الحرية، لعّل الله يكرمنا بهما بعد هذا الصبر الطويل ".[5]

---

[1]– بن يوسف عباس كبير، الكاهنة (ملكة الأوراس)، ص10.

[2]– فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص41.

[3]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص3.

[4]– سعيد بنكراد، السميائيات السردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2001، ص135.

[5]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص ص31_32.

2_ " عانقت الجدّة حفيدتها كاميليا وهي تعتذر لها عن هفوتها: عفوا يا حبيبتي يا رمز الهناء والسعادة سميناك يا عزيزتي كاميليا تيمنا لتعيش الجزائر كوردة الكاميليا رمز الحياة والمحبة والجمال ".[1]

إن الهدف من هذا الاختيار الاسمي هو إثارة انفعال الطفل ومخاطبة عقله ووجدانه وانتقاله إلى عالم الشخصية والتعرف على وظائفها السردية.

وهناك شخصيات أرفق اسمها بملفوظات شعبية ورسمية تدل على المكانة الاجتماعية للشخصية ورصدا للمعتقد الديني، ونلحظ أيضا في هذه القصص تبرير بعض الكتّاب لاختيار نمط معين من التسمية، أو بعبارة صريحة تقديم مدلولها المباشر للطفل المتلقي، ونستدل على ذلك بالمقطع الحواري من قصة (بوعمامة _ملحمة أولاد سيدي الشيخ_) " سأله أحد الطلبة: يا شيخ، لماذا سموّك الشيخ وأنت صغير السن؟ ابتسم طلاب القسم وصمت الأستاذ إبراهيم برهة من الزمن بعد أن شاركهم الابتسامة، ثم شرع في الإجابة بعد تردد ملحوظ: هذا الاسم تاج يحمله الكثير من أبناء الجنوب الغربي، في وطننا تيمنا بالولي الصالح الصوفي سيدي الشيخ واسمه عبد القادر بن سليمان بن أبي سماحة ". [2]

إضافة إلى أسماء أخرى عكست تيارات فكرية ودينية وإيديولوجية كحمزة وعيشة وجميلة وعلي وأعمر وأحمد وغيرهم/ فهي تمثّل " خزانا لسلسة من الممكنات الدلالية التي تتحقق كليّا أو جزئيا وفق تنوع السياقات ".[3]

وفي الأخير نستنتج أن مفهوم الشخصية في القصص التّاريخية ترتبط بمجموعة من القيم التربوية والتعاليم والمبادئ الأخلاقية التي يتوخى الكتّاب نقلها إلى المتلقي الصغير.

[1]– شريفة صالحي، يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، ص62.

[2]– رابح خدوسي، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، ص12.

[3]– سعيد بنكراد، السميائيات السردية (مدخل نظري)، ص128.

الفصل الرابع:

القصص التّاريخية بين الأيقونة والرمزية

تمهيد

المبحث الأول: العلامة الأيقونية في القصص التّاريخية

1_ الأيقون/الصورة.

أ_الصور المرسومة.

ب_الصور الفوتوغرافية.

ج_ الخرائط و الصور الصحفية.

2_القصة التّاريخية بين النص والصورة.

أ_أولوية النص.

ب_أولوية الصورة.

ج_توازي النص والصورة.

المبحث الثاني: بنية العلامات الرمزية

1_الكتابة.

تمهيد:

إذا كانت اللّسانيات كعلم يدرس كل ما هو لغوي ولفظي، فإن السميولوجيا تعني بدراسة أنساق العلامات والرموز وتهتم بالدوال اللّغوية والرمزية، سواء كانت طبيعية، أي أفرزتها الطبيعة بشكل فطري لا دخل للإنسان فيه كأصوات الحيوانات، أم صناعية أنتجها الإنسان تواضعا واتفاقا مع الجماعة البشرية للدلالة على مقاصد وغايات معينة كاللّغة والرموز المختلفة التي يتواصل بها مع الآخرين، فأنساق العلامات الطبيعية أو الاصطناعية تعد " المادة الأساس التي تستعملها كل الكائنات من أجل التواصل مع كائنات أخرى، استنادا إلى السيرورة التي يؤسسها نسق إبلاغي يطلق عليه بيرس السيميوز، أو عملية التوليد السيميائي ".[1]

ويعرف "**بيرس**" "**Peirce**" العلامة بأنها " شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة للعلامة الأولى، إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعها، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي (تسمى) ركيزة المصورة ".[2]

وتعني السميولوجيا بالعلامة على مستويين " المستوى الأول ويمكن أن نطلق عليه اسم المستوى الأنطولوجي، فإنه يعني بماهية العلامة، أي بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها، والتي تختلف عنها، أما المستوى الثاني ويمكن أن نطلق عليه اسم المستوى البرجماتي، فإنه يعني بفاعلية العلامة وبتوظيفها في الحياة العملية ".[3]

فالعلامة لها مجالان متكاملان يبحث المجال الأول في ماهيتها ومفهومها وعلاقتها وأنظمتها في حين يقتصر المجال الثاني على فعاليتها وأهميتها في عملية التواصل التي تحققها للإنسان.

---

[1]– أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007، ص44.

[2]– سيزا قاسم، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثقافة)، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، مصر، د ط، د س، ص26.

[3]– المرجع نفسه، ص19.

ولقد تشعب "**بيرس**" "**Peirce**" في دراسته للعلامات وأنماط إنتاجها واشتغالها، فهو على خلاف "**دو سوسور**" "**F. De Saussure**" لم يقتصر على العلامة اللّغوية فقط، وإنما تعداها إلى العلامة غير اللّغوية، وتتميز تصنيفاته لها بالدقة والشمولية.

ويعتبر التصنيف الثلاثي للموضوع (أيقونة، مؤشر، رمز) من أشهر ثلاثيات "**بيرس**" "**Peirce**" وأكثرها انتشارا وذيوعا، لأنها ترتبط بالموضوعات الواقعية، فهي أكثر الثلاثيات استيعابا لها، وتمثيلا لدلالاتها، فالأيقونة والرمز والإشارة، أنماط تحيل على التفكير الإنساني وما يتعلق بالتشابه والتقليد والترميز والمجاورة، وسنخصص بالدراسة والتصنيف للأيقونة والرمز فقط، لأننا نركز على دراسة الصورة والشكل في القصص التّاريخية.

المبحث الأول: العلامة الأيقونية في القصص التّاريخية

الأيقونة هي العلامة الفرعية الأولى للموضوع، ويعود بنا أصل الكلمة إلى اليونانية "eikone تفيد الصورة، وفي اللاتينية تفيد التمثيل أو التصور représentation لأن اللاتينية تملك كلمة مناسبة للصورة هي imagie".[1]

إن الأيقونات ضرب من العلامات التي تحيل على موضوعها أو مرجعها، استنادا إلى عامل المشابهة الذي يعتبر السمة المحددة لها، فالأيقونة بمنظور "**بيرس**" "**Peirce**" هي" علامة تحيل على موضوعها وفق تشابه يستند إلى تطابق خصائصها الجوهرية مع بعض خصائص هذا الموضوع".[2]

فالأيقونة صيغة يكون فيها الدال مشابها للمدلول، أي أن التشابه هو المبدأ المتحكم في العلاقات الأيقونية بين عناصر العلامة، وقد نبه "**إمبرتو إيكو**" "**Umberto Eco**" من عدم اعتماد مبدأ التشابه كمنطلق لهذه العلامات حيث يقول " إن التشابه ليس علة مطلقة ولكنه يقوم أيضا على علاقة عرفية ثقافية ".[3]

ويحدد "**بيرس**" "**Peirce**" الأيقونات في ثلاث صيغ:

تتجلى الصيغة الأولى في " الأيقون الصورة: وهو كل الصور التي تحيط بنا، والتي نودعها نسخة منا، والعلاقة هنا قائمة على وجود تشابه بين الماثول وموضوعه، فما تحيل عليه الصورة هو نفسه أداة للتمثيل " [4]، فالصور هي الشكل الأيقوني المحدد مسبقا، المستقل عن بعده المادي ومن الأمثلة التي تساق في مجال الأيقونة الصورة: الصور الفوتوغرافية، صور الطبيعة في إطار مزخرف، الصور المرسومة، إلى غير ذلك.

---

[1]– الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 35، العدد 3، يناير، مارس، 2007، ص101.

[2]– أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، ص91.

[3]– سيزا قاسم، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثقافة)، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ص32.

[4]– سعيد بنكراد، السميائيات والتأويل (مدخل لسميائيات ش. س. بورس)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص116.

الصيغة الثانية " الأيقون/ الرسم الأيقوني: وفي هذه الحالة نكون أمام علاقة أيقونية بين الماثول وموضوعه قائمة على وجود تناظر بين العلاقات التي تنظم عناصر الموضوع، وعناصر الماثول مثل ذلك البيانات التي تستعملها الإحصائيات وكذلك النماذج النظرية في العلوم الدقيقة"[1]، فالرسوم البيانية تمثل العلاقات القائمة بين الأشياء، عن طريق العلامات التي تظهر العلاقات نفسها.

أما الصيغة الأكثر تعقيدا فهي " الأيقون /الإستعارة: وفي هذه الحالة نكون أمام شبكة من العلاقات المعقدة، فهي تشير إلى الطابع التناظري القائم بين الماثول والموضوع من خلال الإحالة على عناصر مشتركة بين الأول والثاني، قد يتعلق الأمر بخصائص، وقد يتعلق بالبنية، مثال ذلك صورة شجرة صغيرة قد توحي بالطفولة والتشابه هنا لا يتعلق بخصائص محسوسة ومشتركة بينهما، بل يتعلق بخصائص مجردة كالطراوة والنضارة والعنفوان ".[2]

1_ الأيقونة/الصورة:

أ_الصور المرسومة:

تعتبر الرسوم والصور من أكثر الوسائل التي اعتمدها الإنسان منذ عهود سحيقة في تحقيق عملية التواصل مع الأخر والتحاور معه، وتوصيل الأفكار والمعاني، فقد كانت الرسوم على جدران الكهوف والمغارات تمثل صراعه مع الطبيعة والحيوان، وكان النقش على الحجارة والأخشاب ينم عن قوانينها وسننها، كما تدل رسومات المعابد والقبور على نمط الحياة والطقوس الدينية والمعتقدات، فهذه الرسوم والصور بمثابة اللّغة المشتركة التي استخدمها الإنسان في مراحل حياته البدائية أو الطفولية الأولى.

ويعرّف الرسم على أنه " طريقة بصرية تنسخ الأشياء الملموسة مثل رسم حيوان للتعبير عن الموضوع أو المفهوم الموافق له ".[3]

[1]– سعيد بنكراد، السميائيات والتأويل (مدخل لسميائيات ش.س.بورس)، ص117.

[2]– المرجع نفسه، ص117.

[3]– أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص50.

فالرسم يجسد الأشياء الملموسة والمادية ويحاول محاكاتها عن طريق إعادة تمثيلها مع مراعاة هيئاتها الطبيعية.

وتعتبر الرسوم وسيلة التعبير بالنسبة للطفل في سنواته الأولى (أي قبل اكتسابه اللّغة اللّفظية)، فقد أكد كلا من "**هلجا انج**" "**H.Eng**" "وروودلف أرنهايم" "**R .Arnheim**" على "وجود تشابهات ملفتة للنظر بين فن الأطفال في سنيهم الأولى والفنون البدائية في مختلف أنحاء العالم وكذلك فيما ينتج عن المحاولات الأولى مبتدئ في أي عمر زمني، وفي أي مكان يمكن أن يجرب يديه في وسيلة ما، وأية مادة للتعبير الفني ".[1]

ويرى "**شترن**" "**Stern**" " أن اللّغة اللّفظية وسيلة قاصرة وناقصة بالنسبة للأطفال، لذا فإن أحاسيسهم وتجاربهم، تجد سبيلها إلى التعبير الدقيق من خلال لغة أخرى هي لغة الفن التي لها مفرداتها وقواعدها مثلما للغة اللفظية ".[2]

وقد كان تعليم الصغار في القديم يقوم على تبادل الصور والرسوم بين المربي والطفل لفهم الدلالة، ويرى "شيشرون" "**Cicro**" أن " للرسوم أهمية كبرى في الاتصال، لأنها تساعد على تذكر المجردات " [3]، كما يضيف "**سينكا**" "**Senca**" " أن الناس يصدقون الرؤية أكثر من تصديقهم الكلام، لذلك اهتم بالرسوم على الرمل في التعليم ".[4]

فالرسم بالنسبة للأطفال من أكثر الأنشطة المحببة لديهم، فهم يقبلون عليه في البيت والروضة والمدرسة، والرسم بالنسبة للطفل ليس عملية إبداعية وحسب، وإنما وسيلة للتعبير عن العواطف والأحلام والخلجات النفسية التي عجز الطفل عن التعبير عنها مثل البالغين بالكلام المباشر، فلقد عد علماء النفس الرسم عند الأطفال فن قائم بذاته، يستقي تعبيراته من عالم الطفولة، لذا دعا علماء النفس إلى تحليل هذه الرسومات التي يمكن أن تكشف عن جوانب متعددة

[1]– عبد المطلب أمين القريطي، مدخل إلى سيكولوجية رسوم الأطفال، دار المعارف، مصر، ط 1، 1995 ص53.

[2]– المرجع نفسه، ص 29.

[3]– هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته فنونه ووسائطه، ص263.

[4]– المرجع نفسه، ص263.

من مراحل النمو العقلي والعاطفي للطفل " ففي عام 1885 بدأ كل من رجل التربية ايبنزركوك ثم عالم النفس الإنجليزي جيمس سولي في انجلترا رحلة البحث في رسوم الأطفال، من حيث أهميتها التربوية والسيكولوجية، كما بدأ – أيضا– معلم الفن فرانز تشزك منذ هذا التاريخ ذاته تقريبا في الاهتمام برسوم الأطفال وتعبيراتهم التشكيلية باعتبارها أعمالا فنية لها قيمتها الجمالية ومظاهرها الإبداعية المميزة ".[1]

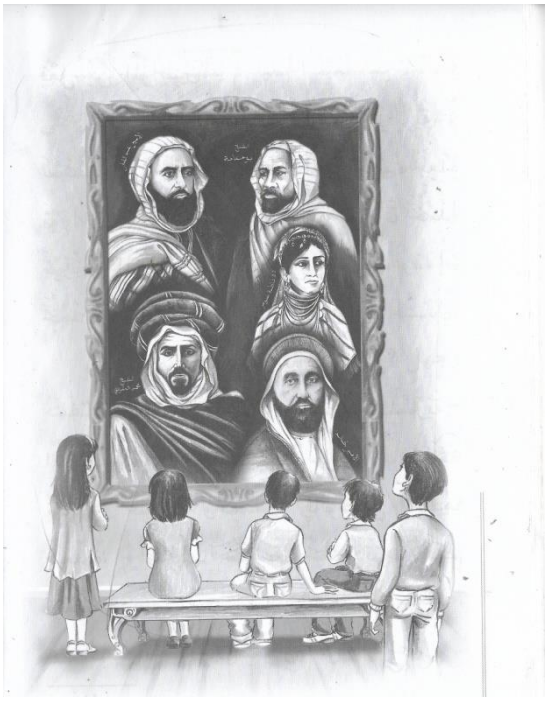
وتزخر القصص التّاريخية بالصور و الرسومات المختلفة والمتنوعة في أشكالها وأحجامها فهي أيقونات محملة بدلالات تمكن الطفل من إدراك وفهم المعنى المقصود، فالصور تتضمن إيحاءات عدة تختلف باختلاف تأويلات الأطفال لها، كما " ترجع أهمية الرسومات التي تصاحب الأعمال الأدبية للأطفال، كونها عملية تكميلية لا تقل عن العمل الأدبي ذاته، هي ليست إضافة يمكن التخلي عنها، لكنها ضرورة لأنها تثقيف لعيون الأطفال (...) وتدريب الصغار على التلقي الجمالي والاستمتاع به ولا ضنك أن الرسومات في قصص الأطفال تعطي المعاني التي يرغب كاتب القصة في توصيلها إلى عقول وقلوب الأطفال ".[2]

فإلى جانب عوامل التشويق والإغراء تقوم الصور بدور هام في تثقيف الطفل وتعليمه، فهي من أهم الوسائل التي تثري كتاب الطفل وتساعد كثيرا في تحقيق أهدافه التربوية، كما تقوم بتحويل كتبه أو قصصه إلى لوحات فنية ذات جمال ومعنى يناسب قدرات الأطفال على استخدام البصر وتيسر لهم القراءة، فالصورة تجمع بين القيمة الجمالية والثقافية، وتساهم في نقل القيم وتقريب مدلولاتها إلى ذهن الطفل.

ونستعرض فيما يلي نماذج من الرسومات الواردة في القصص التّاريخية وما تتضمنه من موضوعات ودلالات:

[1]– عبد المطلب أمين القريطي، مدخل إلى سيكولوجية رسوم الأطفال، ص15.

[2]– عبد الفتاح مصطفى غنيمة، حاجات الطفل للنفس والبدن (الأدب والفن والموسيقى والمهارات)، رواي للطباعة والإعلان، د ب، ط 2، 1994، ص123.



الشكل رقم 1[1]: صورة تمثل أبرز أبطال المقاومة الجزائرية ضد الإحتلال الفرنسي.

الشكل رقم 2[2]: تعرض الصورة امرأة جزئرية شابة متنكرة في زي أوروبي تهتم برعاية الجرحى والمرضى أثناء حرب التحرير .

[1]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص28.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص27.

إنّهُ الأسدُ في بَرَاثِنِه

شارَكَ سَعْدٌ في الفُتوحاتِ الإسْلامِيّةِ الّتي قادَها الخَليفَتانِ الرّاشِدانِ: أبو بَكْرٍ الصّدّيقُ، وعُمَرُ بْنُ الخَطّابِ رضي الله عنهما. وفي خِلافَةِ عُمَرَ جَمَعَ الفُرْسُ[1] جُموعَهُمْ، وعَزَمُوا على مُهاجَمَةِ المُسْلِمينَ في المَدينَةِ المُنَوّرَةِ، فَقَرّرَ عُمَرُ أنْ يَصُدَّهُمْ عَمّا عَزَمُوا عليْهِ، فَجَهّزَ جَيْشًا لِمُواجَهَتِهِم، واسْتَشارَ عَدَدًا مِنَ الصَّحابَةِ في مَنْ يَقُودُ الجَيْشَ. وبَعْدَ لَحَظاتٍ مِنَ التَّفكيرِ قالَ الصَّحابِيُّ الجَليلُ عَبْدُ الرَّحْمَنِ بْنُ عَوْفٍ: قَدْ وَجَدْتُهُ، يا أميرَ المُؤمِنينَ، فَقالَ لَهُ عُمَرُ: وَمَنْ هُوَ؟ فَقالَ: «إنّهُ الأسَدُ في بَرَاثِنِهِ؛ سَعْدُ بْنُ أبي وقّاصٍ.»

أيّدَ المُسْلِمونَ هَذا الاخْتِيارَ لِما عَرَفُوا مِنْ شَجاعَةِ سَعْدٍ، وفَضائِلِهِ، وما بينَهُ وبَيْنَ رَسُولِ الله صَلّى الله عَلَيْهِ وسَلّمَ مِنْ قَرابَةٍ ونَسَبٍ، فَعَيّنَهُ عُمَرُ قائِدًا على الجَيْشِ، وأوْصاهُ بِقَوْلِهِ: «لا يَغُرّنَّكَ، يا سَعْدُ، أنْ قِيلَ: إنَّكَ خالُ رَسُولِ الله صَلّى الله عَلَيْهِ وسَلّمَ؛ فإنّ الله لَيْسَ بَيْنَهُ وبَيْنَ أحَدٍ نَسَبٌ، إلاّ بِطاعَتِهِ؛ والنّاسُ شَرِيفُهُمْ ووَضِيعُهُمْ عِنْدَهُ سَواءٌ؛ لا يَتَفاضَلُونَ إلاّ بالتّقْوى والعَمَلِ الصّالِحِ.»

(1) الفرس: كانوا يعبدون النار قبل الإسلام.

الشكل رقم 3[1]: تعبر الصورة عن بيئة العربي في عهد الدعوة الإسلامية.

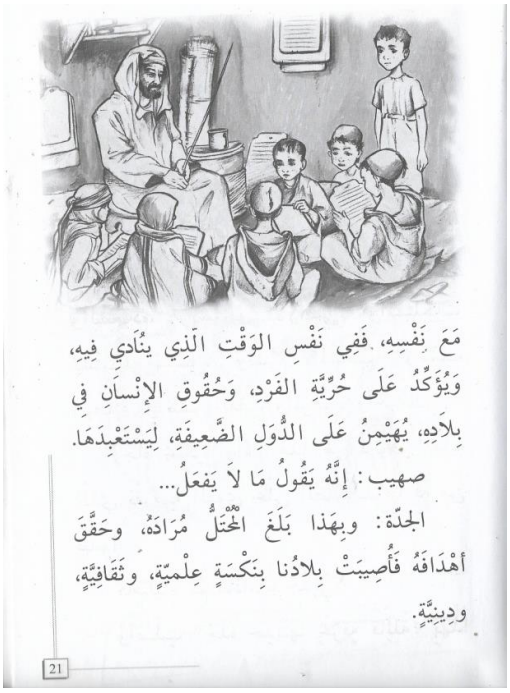
تستند الصورة في إنتاج دلالتها وتشكيل معانيها إلى المعطى الأيقوني المتمثل في الإسقاطات البصرية لموجودات الطبيعة (الأجسام والوجوه...) فالبعد الأيقوني يقوم على محاكاة معطيات الواقع الطبيعي والإنساني، ومن جهة ثانية تستعين الصورة بالبعد التشكيلي المتمثل في إبداعات الإنسان من خطوط ومساحات وظل وأشكال وألوان، يضيفها إلى رسومه ليصبغ عليها انفعالاته ويجسد ثقافته، يقول "**سعيد بنكراد**" " إن المضمون أو المضامين الدلالية للصورة هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البصري الذي يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء...) وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي في العناصر الطبيعية، وما راكمه من تجارب أودعها أثاثه وثيابه ومعماره وألوانه وأشكاله وخطوطه ".[2]

فالصور المقدمة للطفل تعبير عن تجربة إنسانية وانعكاس لثقافة جماعة بشرية معينة تستخدم من أجل توصيل إشارات تبليغية تساعده على الفهم والإستعاب والإدراك الفوري للدلالة

[1]– أحمد فريطس ومحمد الفاضل سليمان، سعد بن أبي وقاص، ص9.

[2]– سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط 3، 2012، ص ص133_134.

"فقراءة الواقعة البصرية (...) وفهمها يستدعيان سننا سابقا يتم عبره التأويل والتدليل (...) فإن إنتاج دلالة ما عبر الصورة لا يعود إلى ما يثيره الدال داخلها من تشابه مع ما يحيل عليه، بل يعود الأمر إلى امتلاك سنن يتم فيه وعبره توليد كل الدلالات الممكنة ".[1] كما نلاحظ في الصور التالية:

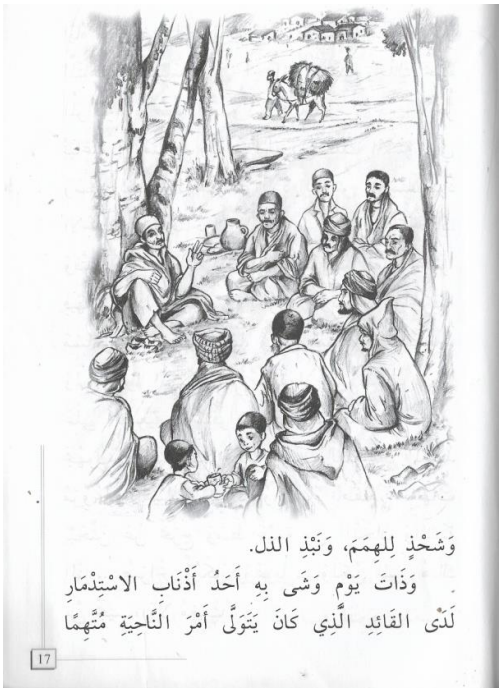

مَعَ نَفْسِهِ، فَفِي نَفْسِ الوَقْتِ الَّذِي يُنَادِي فِيهِ، وَيُؤَكِّدُ عَلَى حُرِّيَّةِ الفَرْدِ، وَحُقُوقِ الإِنْسَانِ فِي بِلاَدِهِ، يُهَيْمِنُ عَلَى الدُّوَلِ الضَّعِيفَةِ، لِيَسْتَعْبِدَهَا.

صهيب: إِنَّهُ يَقُولُ مَا لاَ يَفعَلُ...

الجدّة: وبِهَذا بَلَغَ المُحْتَلُّ مُرَادَهُ، وحَقَّقَ أَهْدَافَهُ فَأُصِيبَتْ بِلادُنا بِنَكْسَةٍ عِلْمِيَّةٍ، وثَقَافِيَّةٍ، ودِينِيَّةٍ.

21

الشكل رقم 1[2]: مشهد لجد يحكي لأحفاده


وَشَحْذٍ لِلهِمَمِ، وَنَبْذِ الذل.

وَذَاتَ يَوْمٍ وَشَى بِهِ أَحَدُ أَذْنَابِ الاسْتِدْمَارِ لَدَى القَائِدِ الَّذِي كَانَ يَتَوَلَّى أَمْرَ النَّاحِيَةِ مُتَّهِمًا

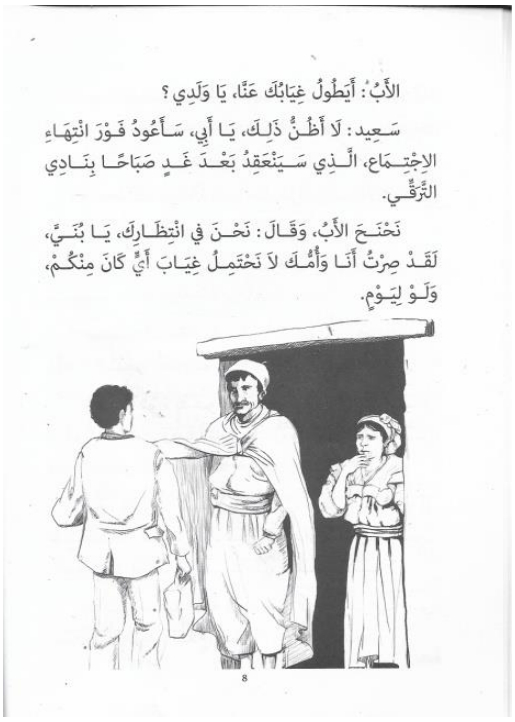
17

الشكل رقم 2[3]: مجموعة من القرويين يستمعون لشيخهم.

[1]– سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص ص133_134.

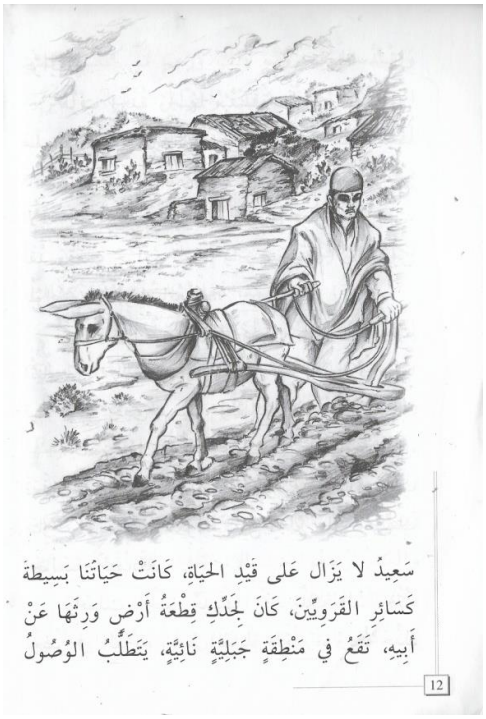
[2]– شريفة صالحي، يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، ص21.

[3]–شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص 17.


الأَبُ: أَيَطُولُ غِيَابُكَ عَنَّا، يَا وَلَدِي ؟

سَعِيد: لَا أَظُنُّ ذَلِكَ، يَا أَبِي، سَأَعُودُ قَبْلَ انْتِهَاءِ الاجْتِمَاعِ، الَّذِي سَيَنْعَقِدُ بَعْدَ غَدٍ صَبَاحًا بِنَادِي التَّرَقِّي.

نَحْنَحَ الأَبُ، وَقَالَ: نَحْنُ فِي انْتِظَارِكَ، يَا بُنَيَّ، لَقَدْ صِرْتُ أَنَا وَأُمُّكَ لَا نَحْتَمِلُ غِيَابَ أَيٍّ كَانَ مِنْكُمْ، وَلَوْ لِيَوْمٍ.


سَعِيدٌ لا يَزَال عَلى قَيْدِ الحَيَاةِ، كَانَتْ حَيَاتُنَا بَسِيطَةً كَسَائِرِ القَرَوِيِّينَ، كَانَ لِجَدِّكِ قِطْعَةُ أَرْضٍ وَرِثَهَا عَنْ أَبِيهِ، تَقَعُ فِي مَنْطِقَةٍ جَبَلِيَّةٍ نَائِيَةٍ، يَتَطَلَّبُ الوُصُولُ

الشكل رقم 3[1]: الصورة تعرض ابن يودع والديه. الشكل رقم 4 [2]: تعبر الصورة عن موسم الحرث والأدوات المستخدمة في الزمن الماضي.

تكشف الصور السابقة للطفل عن أهم مظهر من مظاهر الحضارة المادية للجزائر وهو (اللباس) الذي يعتبر من الحاجات الأساسية والضرورية للإنسان، حيث استعمله منذ العصور القديمة بأشكال مختلفة لوقاية جسمه من الأخطار الخارجية التي قد يتعرض لها كتقلبات الجو، لكن مع مرور الوقت وتطور الإنسانية صار اللّباس يعبر عن ثقافة الشعوب ويعكس مكانتهم الاجتماعية.

وكذلك يظهر نوعا من اللّباس التراثي الجزائري الخاص بالرجال: البرنوس والقشابية.

فالبرنوس يعرف أنه " قلنسوة طويلة، كان النساك يلبسونها في صدر الإسلام، وأنه من ألبسة الرجال، وبعض النصوص تقول أنها من ألبسة النساء أيضا ".[3]

[1]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص 8.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، ص12.

[3]– صبيحة رشيد رشدي، الملابس العربية وتطورها في العهود الإسلامية، مؤسسة المعاهد الفنية، د ب، ط 1، 2007، ص59.

البرنوس من الأزياء التراثية التي يزخر بها المجتمع الجزائري منذ أقدم العصور فالمستشرق الفرنسي "**وليام مارسيه**" "**William Marçais**" يميز بين أصلين اثنين من البربر (البرانس والبتر)، حيث يرى "أن التمييز بين البرانس والبتر يعود للقرن الثامن ميلادي على الأقل ويرتكز على فوارق اللّباس التي لاحظها العرب عند البربر في أول عهدهم لهم، فمنهم من كان يرتدي البرنس، فأطلق عليهم اسم البرانس ومنهم من كان يرتدي ثوبا أقصر فسموا البتر".[1]

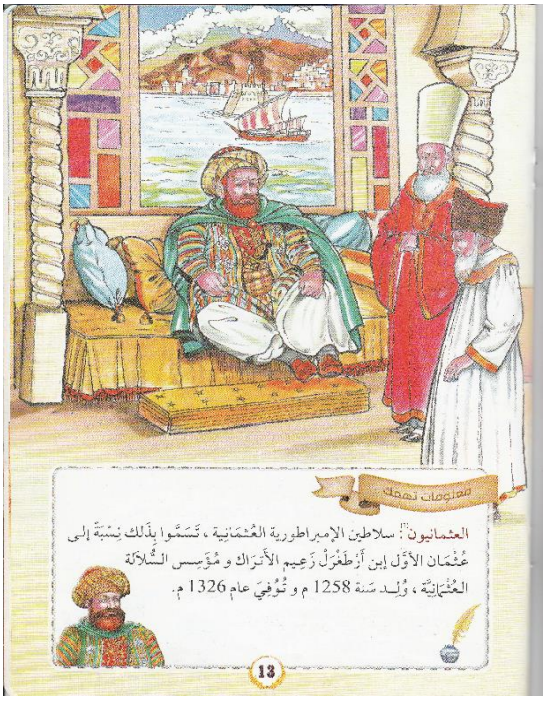
فالبرنوس في الجزائر من الألبسة التقليدية الأصيلة ومن المقومات الثقافية المعبرة عن الانتماء والهوية، فهو جزء لا يتجزأ منها، وقد بقي الجزائريون يحافظون على هذا الزي التراثي خصوصا أثناء حرب التحرير، لأنه محمّل بدلالات الوقار والشجاعة والشهامة والنضج الفكري والحكمة والاعتدال، وقد ارتداه أغلب الثوار والمجاهدين وأعلام الدولة الجزائرية (الأمير عبد القادر)، فكثير ما يرتبط اسم البرنوس في الجزائر بالنضال والمقاومة من جهة وبالإمامة من جهة أخرى، وهو رمز من رموز الدولة الجزائرية التي حاول الاستعمار الفرنسي طمس معالمها الحضارية، لكن اللّباس كان حاضرا بقوة أثناء الفترات الثورية الجزائرية المتعاقبة ليقف بصمود في وجه هذا الدخيل الذي حاول القضاء على المقومات الأساسية والمكونة للأمة الجزائرية.

وما زاد الصور جمالا هو التقنية المعتمدة في تشكيلها المعبرة عن الزمان الماضي كالملابس (البرنوس، الطربوش، القشابية) هيئة الشخوص ، طبيعة المنازل (الأكواخ).

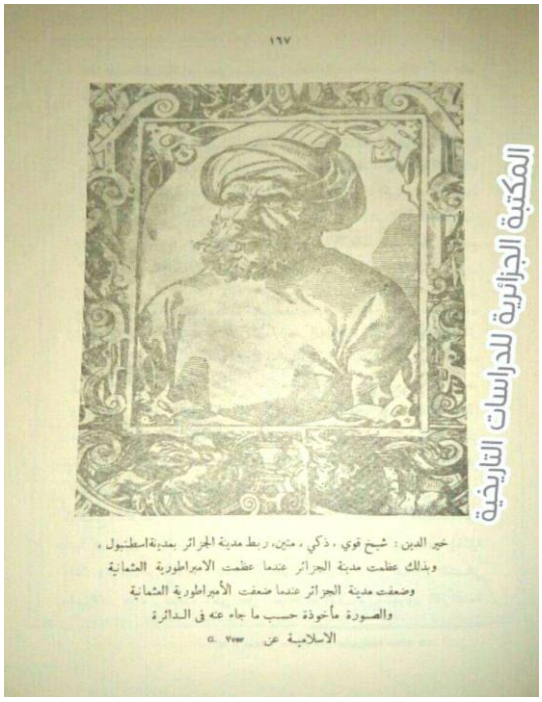
إن هذه الصور إعادة لفترة زمنية قديمة قدم الأشياء التي تؤثثها، تنقل للطفل التّاريخ عن طريق التشكيل الفني اللامحدود دون الاستعانة بالصور الواقعية، وإنما هي صور من إبداع مخيلة الرسام الذي يعين خيال الطفل على الانطلاق وإنتاج صور ذهنية تعبر عن المواقف والأفكار "فعالم الفنانين يشبه عالم الأطفال، إنه عالم لا قيود فيه، بل يمثل بالحرية والخيال والأحاسيس ويمتد إلى أفاق غير محدودة، يجتاز في هذا الامتداد وحواجز المنطق الواقعي والاجتماعي المثقل بالقيود والتقاليد الخاصة بالكبار".[2]

[1]– أ. ف، غوتييه، ماضي شمال إفريقيا، تر: هاشم الحسيني، تاوالت الثقافية، د ب، د ط، 2010، ص124.

[2]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ص217.



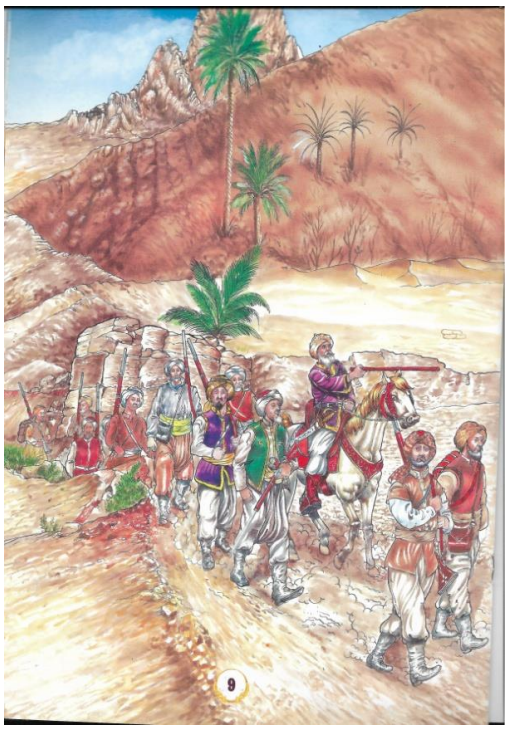
الشكل رقم 1[1]: صورة خير الدين بربروس في قصره.



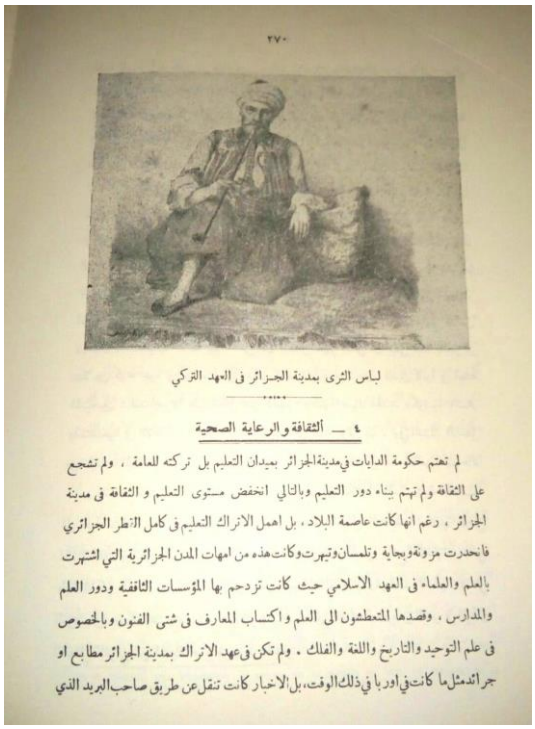
الشكل رقم 2 [2]: صورة خير الدين بربروس في كتب التّاريخ.

[1]– عبد الحفيظ شقال، خير الدين بربروس (قائد البحرية)، ص13.

[2]– عبد القادر علي حليمي، مدينة الجزائر (نشأتها وتطورها قبل 1830م)، الطبعة العربية لدار الفكر الإسلامي، الجزائر، ط 1، 1972، ص 167.



الشكل رقم 3 [1]: صورة للجيش العثماني.



٢٧٠

لباس الثرى بمدينة الجزائر فى العهد التركي

٤ ـــ الثقافة والرعاية الصحية

لم تعتم حكومة الدايات في مدينة الجزائر بميدان التعليم بل تركته للعامة ، ولم تشجع على الثقافة ولم تهتم ببناء دور التعليم وبالتالي انخفض مستوى التعليم و الثقافة فى مدينة الجزائر ، رغم انها كانت عاصمة البلاد ، بل اهمل الاتراك التعليم فى كامل القطر الجزائري فانحدرت مزونة وبجاية وتلمسان وتيهرت وكانت هذه من امهات المدن الجزائرية التي اشتهرت بالعلم والعلماء فى العهد الاسلامي حيث كانت تزدحم بها المؤسسات الثقافية ودور العلم والمدارس ، وقصدها المتعطشون الى العلم واكتساب المعارف فى شتى الفنون وبالخصوص فى علم التوحيد والتاريخ واللغة والفلك ، ولم تكن فى عهد الاتراك بمدينة الجزائر مطابع او جرائد مثلما كانت في اوربا في ذلك الوقت، بل الاخبار كانت تنقل عن طريق صاحب البريد الذي

الشكل رقم 4 [2]: اللباس العثماني بمدينة الجزائر أثناء التواجد التركي فيها

[1]– عبد الحفيظ شقال، الحاج أحمد باي، ص 9.

[2]– عبد القادر علي حليمي، مدينة الجزائر (نشأتها وتطورها قبل 1830م)، ص 270.

الشكل رقم 5[1]: صورة لمجموعة من الكفار الشكل رقم 6 [2]: تعرض الصورة أحد الفرسان أثناء غزوات الرسول _عليه الصلاة والسلام_. في استهزائهم بالمسلمين.

فالصور (الشكل رقم 1، 2، 3، 4) تبرز اللّباس العثماني وهيئة الشخوص كما قدمتهم الكتب التّاريخية بملابساتهم وثقافتهم وعمرانهم (القصور) وبهذا يتمكن الطفل من التوغل في أعماق الزمن ليكشف عن حضارة لم يعشها، ويتعرف على أنماط المعيشة في ذلك الوقت وفي ثقافة مخالفة لثقافته، كما تعين الصور (الشكل رقم 5، 6) التي تمثل الثقافة الإسلامية على تقديم جملة من المعطيات الحضارية التي كانت سائدة آنذاك كاللّباس في عهد الرسول _صلى الله عليه وسلم_ يختلف عن اللّباس العصري الذي يتعايش معه الطفل، وبهذا يدرك الطفل الفوارق بين الفترة الإسلامية والفترة المعاصرة.

فالصور بألوانها وأشكالها وهيئاتها عبرت عن دلالات حضارية وثقافية تميزت بها الفترة التّاريخية الإسلامية، حيث تظهر نوعية اللّباس، المنازل البيئة الصحراوية وتؤثثها بعناصرها

[1] – أحمد فريطس ومحمد الفاضل سليمان، سعد بن أبي وقاص، ص9.
[2] – أحمد فريطس ومحمد الفاضل سليمان، خالد بن الوليد، ص3.

الأساسية كالسيوف والعمائم التي تعتبران من عادات العرب " قال الأحذف: لا تزال العرب عربا ما لبست العمائم وتقلدت السيوف ".[1]

فالعمامة هي " مايلات على الرأس تكويرا (...) وقد تكون تحتها قلنسوة أو لا تكون ".[2]

وقد ذكر "**أبو الأسود الدؤلي**" فوائد العمامة حيث قال " جنة في الحرب، ومكنة من الحر مدفأة من القر ووقار في الندى وواقية من الأحداث وزيادة في القامة، وهي تعد عادة من عادات العرب ".[3]

وتظهر كذلك الجبة كلباس كان سائدا في ذلك الوقت وتعرف بأنها " ضرب من مقطعات الثياب والجبة أو الجباب من الثياب المفصلة والمحيطة، ولها أكمام تحيط باليد، وكانت تلبس فوق القميص ".[4]

وتقول المصادر التّاريخية أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يرتدي الجبة " وجاء في مجامع الأزهر، أنه روي عن النبي (ص) أنه لبس جبة مكفوفة بالحرير، وقيل: أقبل الرسول (ص) في جبة شامية، وأراد أن يغسل يديه، فذهب يخرج من كميه فكانا ضيقين، فأخرج يديه من تحت الجبة فغسلها ".[5]

بالإضافة إلى البردة التي يعرفها "**ابن منظور**" استنادا إلى ما قدمه اللّغويون حولها " البردة كساء يلتحف به وقيل إذا جعل الصوف شقه ولها هدب فهي بردة (...) وقال الأزهري: وجمعها برد وهي الشملة المخططة، قال اللّيث: وأما البردة فكساء مربع أسود فيه صفر تلبسه الأعراب ".[6]

لكن هناك من الرسوم المتضمنة في القصص التّاريخية يرسمها رسامون مبتدئون أو غير مختصين أو فاقدين للذوق الفني، فكل هذا له تأثير سلبي على تفكير الطفل وعلاقته بإدراك الصور:

---

[1]– صبيحة رشيد رشدي، الملابس العربية وتطورها في العهود الإسلامية، ص13.

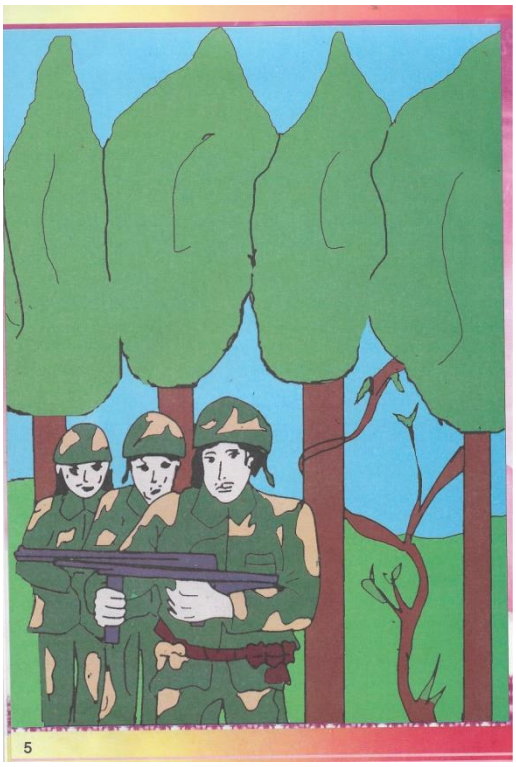
[2]– المرجع نفسه، ص37.

[3]– المرجع نفسه، ص38.

[4]– المرجع نفسه، ص57.

[5]– المرجع نفسه، ص57.

[6]–ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، ج 1، ص368.

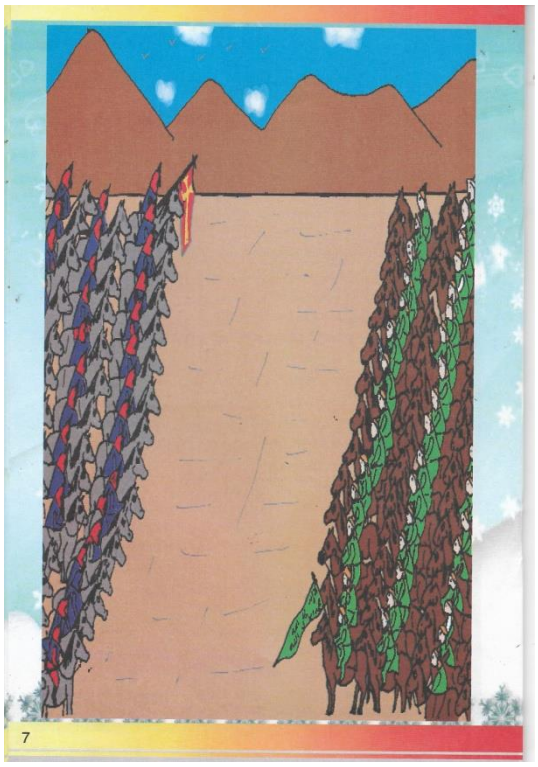


الشكل رقم 1 [1]: الصورة تعرض مجموعة من العساكر في الغابة (الجنود الفرنسيون).

الشكل رقم 2 [2]: تعبر الصورة عن مشهد مدرسي يعزز أهمية الكفاح المسلّح.

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، محمد بلوزداد (قصة كفاح)، ص5.

[2]–المرجع نفسه، ص13.



الشكل رقم 3 [1]: توضح الصورة إحدى الحروب التي قام بها طريق بن زياد، حيث تظهر جيش المسلمين برايتهم الإسلامية، وجيش الإسبان بالراية المسيحية (الصليب).

ترتبط هذه الصور بصفتين، إما المبالغة في التجسيم، وإما الحذف مما يؤثر على الطفل في إدراك الأجزاء أو الأشكال التي يبالغ الرسام في تكبيرها أو تصغيرها، وبهذا يقلل من وظيفتها في نقل الصورة متكاملة وشاملة للمعنى الكلي " فالأساس الفكري للرسوم التي تقدم للأطفال يظهر في النسب التي تقدم بها الأشياء المرسومة، حيث تقدم التفاصيل المهمة، وتحذف الأجزاء الأخرى القليلة القيمة " [2]، بالإضافة إلى رداءة الرسم الذي يفتقد لجمالية الفن التشكيلي.

ب_ الصورة الفوتوغرافية:

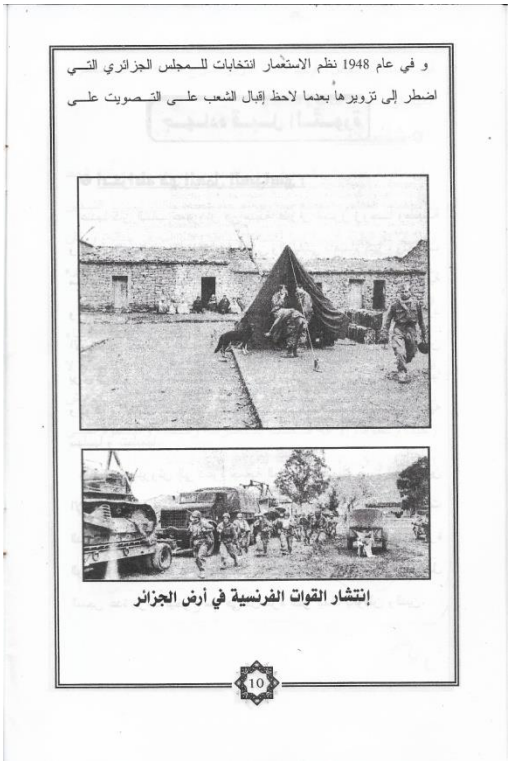
إن الصور الفوتوغرافية من أكثر الصور التي يتعامل معها الطفل لأنه يتداولها في بيته مع أفراد أسرته وفي المدرسة مع زملائه، وتعتبر بالنسبة إليه صورا تذكارية يحتفظ بها إلى فترات

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، طارق بن زياد (رجل الهمة والمبادرة)، ص7.

[2]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ص213.

لاحقة من حياته، حيث يلحظ مع مرور الوقت الفروقات الموجودة بين الإنسان في الصغر وما يحدث له من تغيرات سواء في بيئته التي ينتمي إليها أو في شكله ومظهره الخارجي.

وقد تم طرح كثير من الصور الفوتوغرافية ضمن المدونة المدروسة باعتبارها صورا ذات واقع مرجعي تاريخي، وهي صور يسترجع بها أحداثا ماضية تعبر عن المفهوم العام للنص:



الشكل رقم 1 [1]: صورة تعبر عن التواجد الإستعماري في الجزائر.

الشكل رقم 2 [2]: تكشف هذه الصورة عن الاعتقالات التي كان يقوم بها المستعمر.

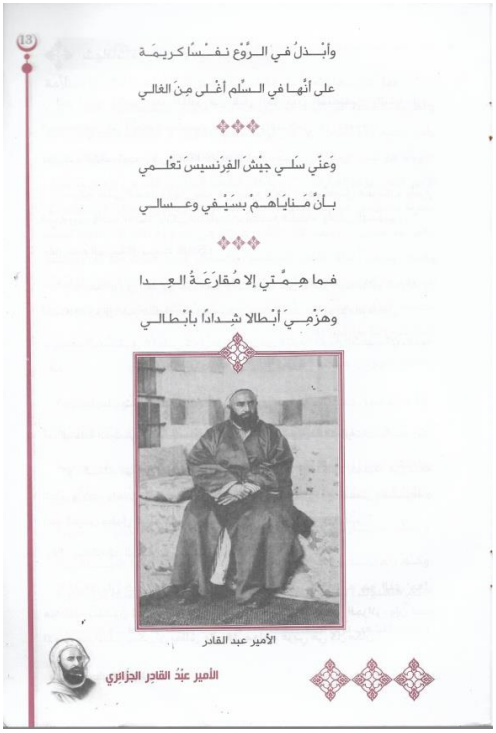
[1]– رابح لونيسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، ص10.

[2]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، ص11

وتعرف الصور الفوتوغرافية حسب رأي "**سوزان سونتاج**" "**S. Sontag**" بأنها " خبرات جرى التقاطها وتجسيدها في صور الكاميرا، وهي القوة المثالية للوعي خلال سعيه المحموم الخاص لاكتساب المعلومات ".[1]

فالصور الفوتوغرافية تعبر عن التناظر الموجود بين الشيء أو الهيئة وصورتها، فهي تنقل الواقع نقلا ألياّ ميكانيكيا وتنسخه كما هو في لحظته الآنية، إلاّ أن المشهد أو اللّقطة المصورة لا يمكن أن تعاد وجوديا أي واقعيا، وإنما تحفظ كيانها الفوتوغرافيا، وتسجل معطياتها تسجيلا حرفيا لكنها تختلف عن الواقع في كيفية تقديم الصور التي تخضعها لعملية التقليص والاتساع:

الشكل رقم 1 [2]: صورة فوتوغرافية للرئيس الجزائري الراحل محمد بوضياف.



الشكل رقم 2 [3]: صورة فوتوغرافية للأمير عبد القادر الجزائري.

[1]– شاكر عبد الحميد، عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، د س، ص395.

[2]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، ص3.

[3]– رشيد أوزاني، الأمير عبد القادر الجزائري، ص13.

الشكل رقم 3[1]: الصورة تعرض صور فوتوغرافية لأعضاء الحكومة المؤقتة للثورة الجزائرية.

تقدم الصور السابقة للطفل تعريفا أيقونيا للشخصيات التّاريخية، حيث تتميز الشخصية في الصور بالجمود والسكون الذي يقابله الفناء والموت في الواقع، فهذه الشخصيات لم يعد لها وجود في واقع الطفل، إلاّ أنها فرضت نفسها خارج واقعها الذي كانت فيه بفضل الفوتوغرافيا التي حافظت على هيئاتها وأشكالها " إذ أن جمود الصورة هو بشكل ما نتيجة بلبلة فاسدة بين مفهومين: الواقع والحي، بالتصديق على أن الموضوع كان بالفعل واقعا تغرى الصورة خلسة بالاعتقاد أنه حي بسبب هذه الخدعة التي تجعلنا نغزو للواقع بشكل مطلق قيمة أسمى وكأنها أبدية، ولكن بترحيل هذا الواقع نحو الماضي (ذلك_كان_موجودا) توحي الصورة أنه ميت بالفعل ".[2]

فرغم ميكانيكية الصور الفوتوغرافية إلا أنها تنتج مدلولات إيحائية وتولد قراءات مختلفة "يرى بارث أن الصورة الفوتوغرافية هي رسالة، وهذه الرسالة هي بذاتها حاملة لرسالة ثانية هي ما يسميه أسطورة، أي نسقا دلاليا تواصليا مرتبطا أشد الارتباط بالنسق الفكري السائد والقيم والدلالات

[1]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (اتفاقيات أيفيان)، ص20.

[2]– رولان بارث، الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، تر: هالة نمر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 1، 2010، ص73.

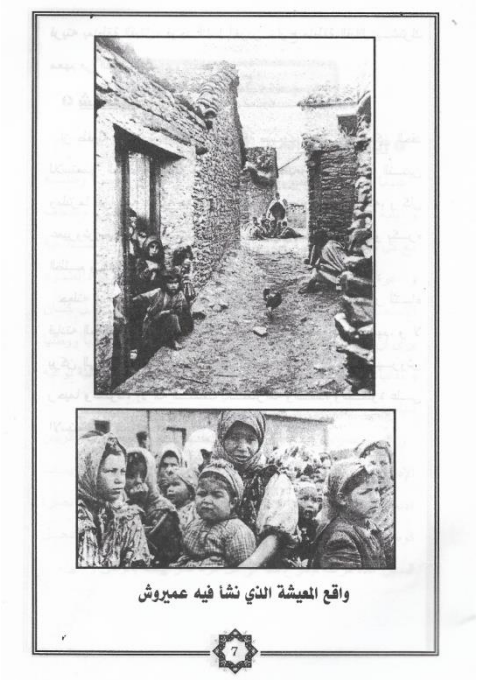
التي ينتجها هذا النسق، وهنا يؤكد بارث تاريخيانية هذه الأنساق وتاريخانية الأساطير التي يبلورها المجتمع".[1]

إن الصور الفوتوغرافية المضمنة في القصص التّاريخية هي صور أرشيفية، وتمثل تسجيلا للتاريخ، إلا أنها مازالت في يومنا هذا تسخر لبعث دلالات محددة يتوخاها الكتّاب، فهي تجمع بين الماضي والحاضر، بمعنى أن فعاليتها ما تزال مستمرة " إن المشاهد للصور الفوتوغرافية يعي في نفس الوقت الكينونة الآنية للشيء الممثل، كما يعي كينونته الماضية أيضا، إن الصورة تختلق صنفا جديدا من الزمان، الزمكان اللامنطقي بين (هنا) و (في الماضي) إنها تؤسس لها يسميه بارث (لا واقعية الواقع الفوتوغرافي) أي إن عودة الحرفي والتقريري يطبع المدلولات الإيحائية للتاريخ والثقافة ".[2]

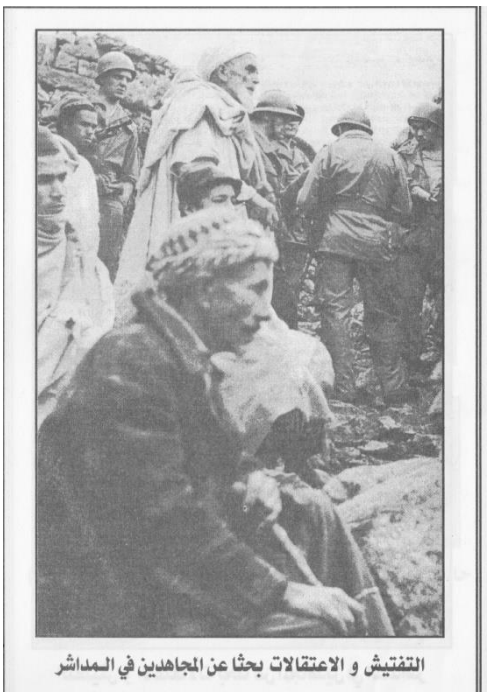
لهذا فالصور الفوتوغرافية تكتسب تأويلات جديدة تبعا للحظة التي تقرأ فيها، فالخاصية الأساسية للصورة الفوتوغرافية أنها تكمن في نوعية الوعي الذي تصنعه لدى المتلقي، فرغم تميزها بتعددية المعاني، إلاّ أنها تقلص من الدلالات المؤولة بحكم كونها تخضع لمضامين ثابتة ومعارف تكوينية للإنسان الاجتماعي داخل مجموعة ثقافية ولغوية معينة.

[1]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008، ص28.

[2]– المرجع نفسه، ص32.



الشكل رقم 1 [1]: صورة تعرض الظروف المزرية التي كان يعيشها الجزائريون أثناء الفترة الإستعمارية.



الشكل رقم 2[2]: تواجد العساكر الفرنسية في القرى الجزائرية، أثناء العمليات التفتيشية التي يقومون بها.

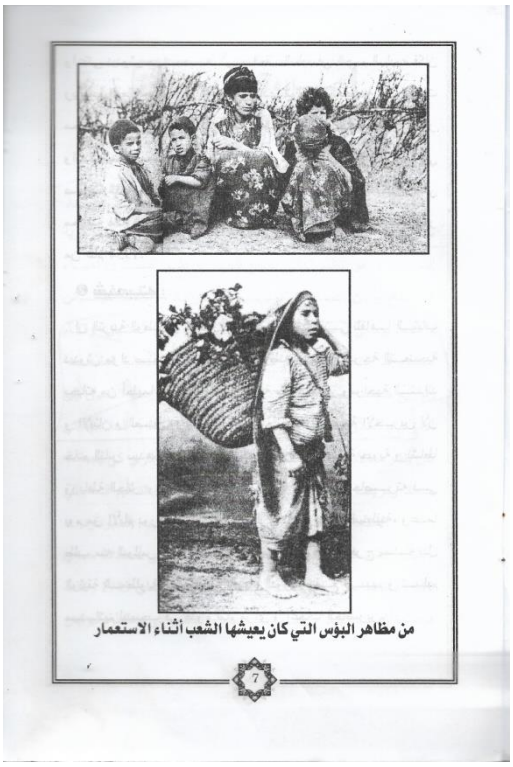
[1]– رابح لونيسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، ص7.

[2]– رابح لونيسي، مصالي الحاج (رائد الوطنية)، ص24.

الشكل رقم 3 [1]: الصورة تنقل عمليات التفتيش والإعتقال التي كان يقوم بها المستعمر الفرنسي في حق الجزائريين.

تتميز هذه الصور بالمنظور الكلي الإجمالي، فهي غير خاضعة للتمفصل والتجزء الذي يحدث شرخا في الرسالة البصرية، إن دلالتها أسقطت حواجز اللّغة، حيث يمكن فهم ما تحيل إليه دون أن يكون المتلقي متمكنا من اللّغة، فهي تعبر عن حالة البؤس والشقاء الذي عانه الشعب الجزائري أثناء الاستعمار الفرنسي، وتبرز لنا الصورة الخلفية البيئية (القرية) وما رافقها من مظاهر الحياة القاسية وافتقارها لوسائل الترفيه، فالصورة لا تخاطب حاسة البصر وإنما تحرك حواس الطفل ووجدانه ومشاعره تجاه هذه المشاهد.

[1]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، ص11.



الشكل رقم 1 [1]: معاناة الطفولة أثناء الفترة الإستعمارية في الجزائر.

تعنون هذه الصورة بالملفوظ الخطابي التالي: (من مظاهر البؤس التي كان يعيشها الشعب أثناء الاستعمار)، فهي تكثف معاني الشقاء والحرمان والرهبة من الواقع الفرنسي، فصورة الطفل المتشرد بدون مؤوى، والموضوع المؤلم الذي تعبر عنه الصورة يصير مصدر إلهام الطفل المتلقي فتشعره بالأسف والشفقة والتعاطف مع أبناء وطنه في ذلك الوقت، يقول "**عبد القادر عميش**" "فعلى المؤلف (...) أن يجعل تلك الصورة ذات الموضوع الحزين مصدر إلهام للبصر والتفاؤل، وأن الصورة التي تظهر الدمع في عين الطفل أو الطفل الحزين تشعر الطفل القارئ بالشفقة والتعاطف مع الآخر، وتذكره بأقرب زملائه اليتامى المفجوعين الواقعيين سواء في المدرسة أو حتى في حيه وجيرانه، فقد تلهمه تلك الصورة الحزينة بأسمى القيم الأخلاقية التي يعجز المعلم عن غرسها في نفس الطفل البريئة ".[2]

[1]– رابح لونيسي، مراد ديدوش (الشجاع الهادئ)، ص7.

[2]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر(دراسة في الخصائص والمضامين)، ص211.

ويتوخى المرسل في هذه الصور نقل مشاهد تاريخية سياسية وإثارة أحاسيس المرسل إليه (أي الطفل) وتحريك مشاعر العاطفة تجاه الأخر، وقد عبر "**رولان بارث**" "**Roland Barhtes**" في كتابه "الغرفة المظلمة" عن هذين المفهومين بمصطلحين: استوديوم الذي يعني " التأويل والتفسير والاستقبال الثقافي واللغوي والسياسي للصورة".[1]

فالستوديوم يمثل الرسالة المتعلقة بالمعطيات التّاريخية والثقافية والسياسية للصورة والتي أراد المرسل في قصة الطفل أن يبعث بمدلولاتها نحو المرسل إليه ليقوم بتأويلها فتحدث لديه ما يسميه "**رولان بارث**" "**Roland Barhtes**" البونكتوم الذي يمثل " النقاط الحساسة وبالتحديد فإن تلك العلامات، وهذه الجروح ليست سوى عدد هائل من النقاط والفواصل، هذا العنصر الثاني الذي جاء يحدث بلبلة لمفهوم الستوديوم سوف أسميه إذن البونكتوم لأنه هو أيضا وخز، ثقب صغير، بقعة صغيرة، قطع صغير، وأيضا رمية نرد، البونكتوم هو تلك المصادفة التي توخزني ولكنها أيضا تؤلمني تطعنني ".[2]

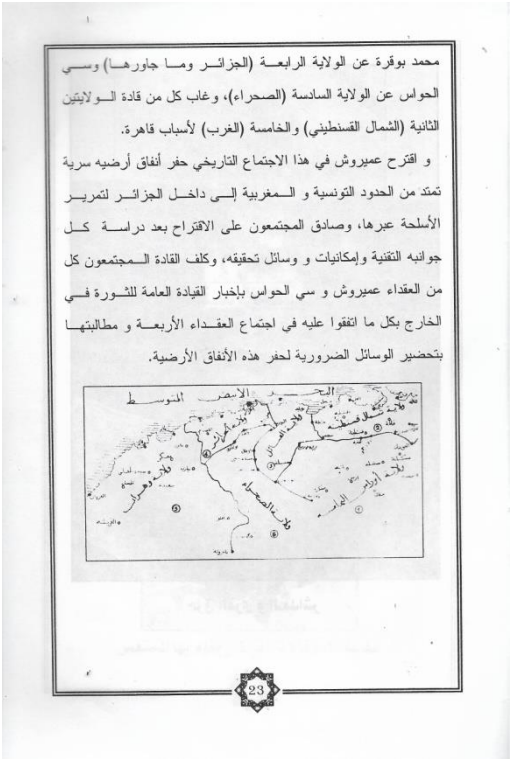
وبتالي فالطفل يستهلك هذه الصور استهلاكا تأثيريا أكثر منه سياسيا أو ثقافيا.

ج_ الخرائط والصور الصحفية:

كما استعان كتّاب أدب الطفل في الجزائر بإدماج خرائط ضمن هذه الخطابات التّاريخية فالخريطة عبارة عن علامة أيقونية، تقدم صورة عن سطح الأرض أو جزء منه، وهي لوحة جغرافية توضح عن طريق التمثيل الرمزي المصغر لأماكن حقيقية موجودة على سطح الأرض، لتمكن الطفل من معرفة أبعادها وعلاقاتها وحدودها ودراستها دراسة مزدوجة: تاريخية وجغرافية.

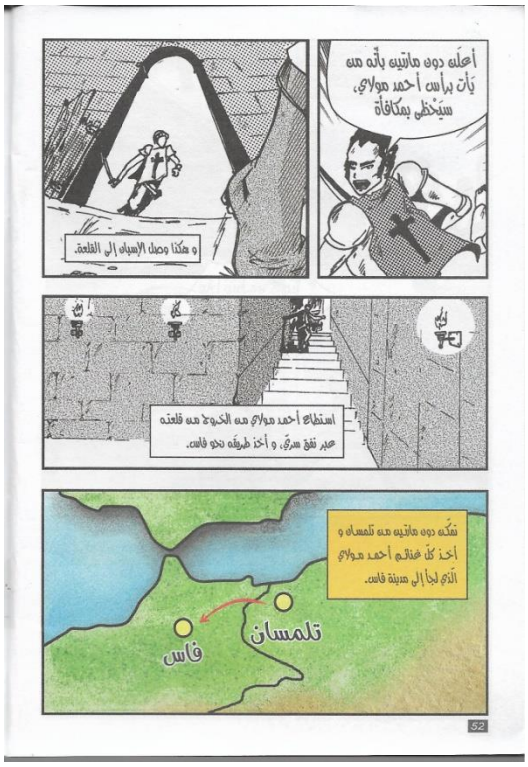
[1]– رولان بارث، الغرفة المظلمة (تأملات في الفوتوغرافية)، تر: هالة نمر، ص28.

[2]– المرجع نفسه، ص29.


محمد بوقرة عن الولاية الرابعة (الجزائر وما جاورها) وسي الحواس عن الولاية السادسة (الصحراء)، وغاب كل من قادة الولايتين الثانية (الشمال القسنطيني) والخامسة (الغرب) لأسباب قاهرة.

و اقترح عميروش في هذا الاجتماع التاريخي حفر أنفاق أرضيه سرية تمتد من الحدود التونسية و المغربية إلى داخل الجزائر لتمرير الأسلحة عبرها، وصادق المجتمعون على الاقتراح بعد دراسة كل جوانبه التقنية وإمكانيات و وسائل تحقيقه، وكلف القادة المجتمعون كل من العقداء عميروش و سي الحواس بإخبار القيادة العامة للثورة في الخارج بكل ما اتفقوا عليه في اجتماع العقداء الأربعة و مطالبتها بتحضير الوسائل الضرورية لحفر هذه الأنفاق الأرضية.

23



الشكل رقم 1 [1]: الصورة تعرض خريطة الجزائر والتقسيم الولائي لها أثناء الثورة التحريرية.

الشكل رقم 2 [2]: تمثل الصورة خريطة تاريخية تبيّن المسافة التي قطعها دون مارتين من تلمسان إلى فاس عند استلائه على غنائم أحمد مولاي.

تنقل هذه الخرائط للطفل المعلومات الجغرافية التّاريخية التي تخص أماكن تغيرت مع مرور الزمن، فهي توفر له المعلومات حول أسماء الأماكن آنذاك والحدود الفيزيائية التي تم تعديلها أو تغييرها بسبب الحروب والأزمات.

كما تم طرح صور صحفية بكثرة في القصص التّاريخية والتي تعتبر صورا فنية عبرت عن الفترة التي أخرجت فيها، حيث تميزت باللّونين الأبيض والأسود، فقد نقلت للطفل مختلف المواقف

[1]–رابح لونيسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، ص23.

[2]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (حسن آغا)، ص 52.

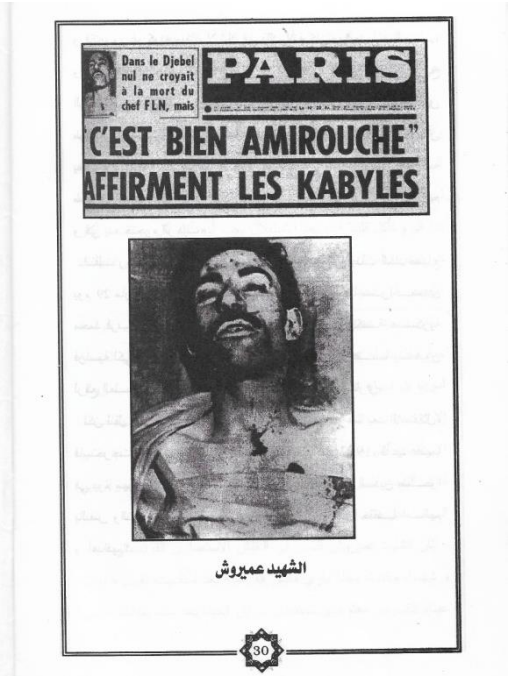
والأحداث والأخبار والوثائق التّاريخية حول الثورة الجزائرية، فهي تحتوي مادة تحريرية تدعم قابلية القراءة، مصحوبة أيضا بصور، وقد ترفق باسم المجلة أو الصحيفة التي نشرت فيها ليتم التعرف على نوع من الإرسالية في فترة الاستعمار.

الشكل رقم 1 [1]: الصورة تعرض صفحة من صفحات جريدة الأمة (17 أكتوبر 1937)

الشكل رقم 2[2]: الصورة تعرض إحدى صفحات جريدة La Nation Algerienne

[1]– رابح لونيسي، مصالي الحاج (رائد الوطنية)، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص27.


Dans le Djebel nul ne croyait à la mort du chef F.L.N, mais

PARIS

C'EST BIEN AMIROUCHE"
AFFIRMENT LES KABYLES

الشهيد عميروش

30

الشكل رقم 1 [1]: جريدة Paris في إحدى صفحاتها تعرض صورة البطل عميروش أثناء استشهاده.

تعبر الصور الصحفية عن مختلف الانشغالات السياسية والنزاعات الحربية والصراعات العسكرية، فهي تنقل الأحداث من واقعها وتترك تأثيرا عاطفيا وتفاعليا لدى قراء الصحف، ويستدل بها الكتّاب في القصص التّاريخية الموجّهة للطفل لتأكيد أهمية الحدث وتدعيما لأرائهم وأفكارهم لأن الصور الصحفية أو صور المجلات السابقة كان لها وقع كبير في المجتمع الجزائري في تلك الفترة لأنها لعبت دورا فعّالا في حركات التحرر التي عرفتها الجزائر.

تكتسي الأيقونة أهمية كبيرة في حياة الإنسان، وتتمظهر حيويتها وقيمتها في كونها أداة ووسيلة تواصل بين مختلف الشعوب والثقافات، وقد كان لها تأثير كبير في القصص التّاريخية الموجّهة للطفل، لأنها تحمل بعدين: بعد تشكيلي جمالي، هذا البعد مثلته خصوصا الصور المرسومة والتي تساعد الطفل على تذوق الجمال، لأنها أعمال فنية، قد يستغني فيها الكاتب عن الإيهام المرجعي، فلا يعتبرها قطعة مقتبسة من العالم المفترض واقعيا بحذافرها، وإنما يضيف

[1]– رابح لونيسي، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، ص 30.

عليها من أحاسيسه ومشاعره، ما يجعلها حيّة تعبر عن دلالاتها ورموزها بطريقة إيحائية تتجاوز الواقع لتسبح بالطفل في عوالم خيالية ماضية وتغوص به في متاهات التّاريخ.

فإلى جانب عوامل التشويق والإغراء تقوم الصور بدور هام في تثقيف الطفل وتكوين معارفه واكتساب مفاهيم جديدة تثري فكره، وتنمي مخيلته وتساعده كثيرا في تحقيق أهداف تربوية (الصور الصحفية، الخرائط، الصور الفوتوغرافية)، فالصورة تعبر عن قيم وعادات وأعراف واقعية اقتبست من عالم وجودي ودخلت إلى عالم الطفل كمصادر معرفية ثرية تساهم في تفعيل قراءاته وإثراء تفكيره.

فكل هذه الصور المضمنة في القصص التّاريخية هي لوحات فنية ذات جمال ومعنى تساعد الأطفال على استخدام البصر وتيسر لهم القراءة، فالصورة تجمع بين القيمة الفنية والجمالية والثقافية التربوية وتساهم في نقل القيم وتقريب مدلولاتها إلى ذهن الطفل.

2_القصة التّاريخية بين النص والصورة:

يتعامل الطفل في القصص التّاريخية مع سننين: سنن لساني خطي تمثله الكتابة وتحيل على دلالة معينة، وسنن بصري صوري يتشكل من الرسومات التي تجد مرجعها في العالم الواقعي، وبهذا تنتج لنا ثنائية: لغة/ صورة، أو علاقة تقوم بين الكتابة والرسم، وتتجسد هذه العلاقة في القصص المصورة التي يمتزج فيها النص بالصورة إلى درجة يصعب الفصل بينهما، حيث تشرح الصورة ما يقوله النص، وتكمل معناه وتؤول الصورة وتكشف عن دلالات النص.

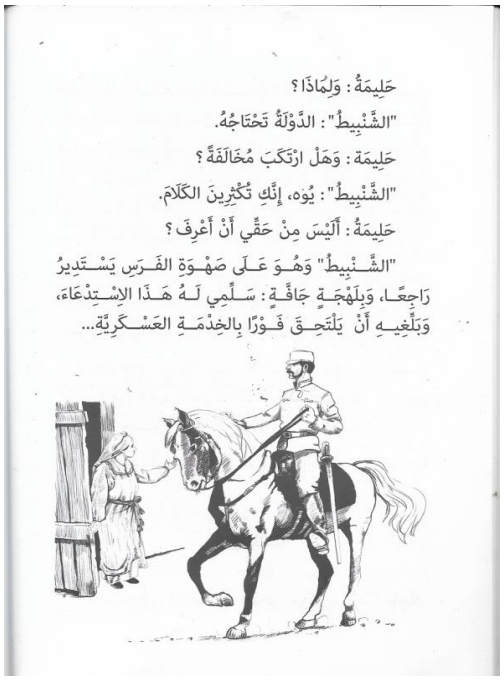
والمتتبع لقصص الأطفال يكشف مدى فعالية هذه الثنائية (صورة/ نص)، فكل من الخطابين يتنافسان في مخاطبة عقل الطفل، وذلك بإبراز قدراتهما التواصلية الإبلاغية للتأثير فيه لكن غالبا ما يقوم هذا التنافس على الإتحاد لا التنافر أو التناقض، فكل واحد منهما " مرآة عاكسة لدلالة الأخر وكلاهما يوضح ما غمض في نظيره ويكمل ما قد يبدو نقصا أو خلالا إبداعيا".[1]

[1]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ص205.

تتألف القصص التّاريخية من صور مرفوقة بنصوص لغوية، لكن الاختلاف يكمن في طريقة عرض أو تقديم هذه الجدلية (صورة/ نص)، فإذا كانت الرسالة اللّسانية تقبل التفكيك إلى عناصر يقوم الطفل بإعادة تركيبها لتكوين المعنى، فإن الرسالة البصرية تكون تركيبية غير قابلة لتجزئ والتقطيع، فالصورة فضاء معطى للرؤية والتأمل المتأني لتكون مقروءة مع توقف حركة العين فيما يجذبها من أشكال وألوان.

أ_أولوية النص:

الشكل رقم 2 [1]



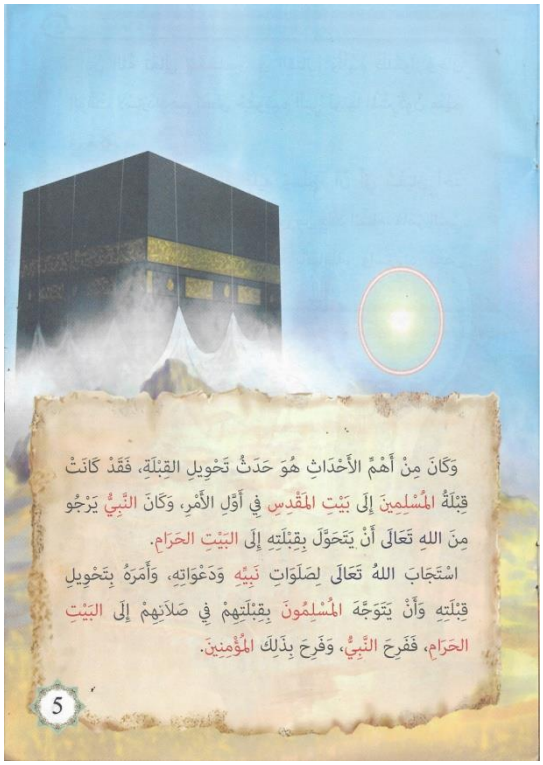
الشكل رقم 2 [2]

يعتمد هذا النمط القصصي على تجزيء الصفحة إلى نص أيقوني ونص لساني، لكنه يعمد إلى تقديم الملفوظ الخطي في أعلى الصفحة بغية تهيئة الطفل للقراءة المحفزة على تنشيط العمليات العقلية والذهنية للطفل، فهي العتبة الأولى والتي يمر من خلالها إلى فضاء أخر وهو الفضاء الصوري أو الشكلي الذي يحمل ويفسر ويشرح ما غمض من الدلالات ويتمم معنى النص اللساني.

[1]– محمد عبد الحفيظ، الهجرة المباركة، ص 4.

[2]– شريفة صالحي، صدى السنين، ص38.

ب_أولوية الصورة:



الشكل رقم 1 [1]

الشكل رقم 2 [2]

إن تقديم الصورة على النص يجعل الطفل يقبل على القراءة، لأن الصورة تبعث بإشارات أيقونية وتأويلات متباينة، يحاول الطفل أن يجد لها معادلات لسانية في النص المكتوب، يرى "**عبد القادر عميش**" أن " قراءة الصورة والتعرف عن طريق البصر على ماهيتها (موضوعها) بصفتها دلالة جاهزة لا تحتاج إلى تأويل أو مرجعية معرفية من شأنه أن يشجع الطفل على الإقبال وقراءة الفقرة المكتوبة طمعا منه في المزيد من التوضيح والشرح، ولأن الطفل في انتقاله إلى قراءة النص أو الفقرة المكتوبة يكون قد انتقل لأهم عنصر تربوي مستهدف وهو تعلم اللّغة في ألفاظها وجملها وأساليبها ".[3]

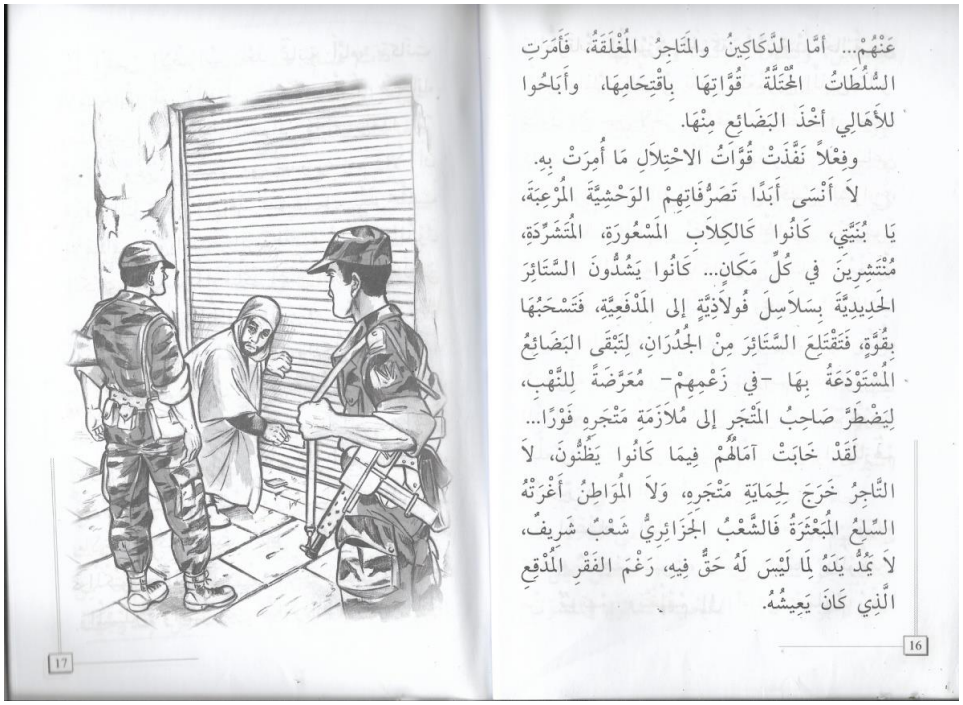
[1]– محمد عبد الحفيظ، غزوة بدر الكبرى، ص5.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص54.

[3]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ص206.

ج_توازي النص والصورة:

الشكل رقم 1 [1]



الشكل رقم 2 [2]

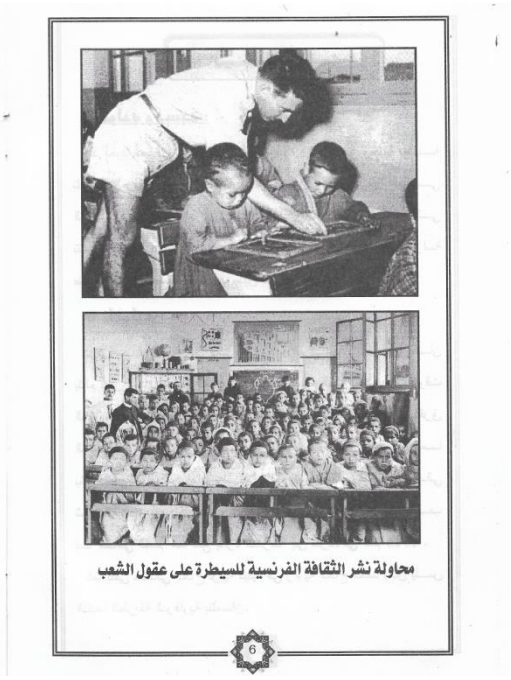
---

[1]– محمد عبد الحفيظ، عام الفيل، ص ص 4_5.

[2]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص ص 16_17.

ينبني هذا النوع القصصي على التناظر بين النص الصوري والنص الكتابي، حيث يتقبلان في صفحتين متجاورتين لبعضهما البعض، وهذا الصنف يفتح المجال للطفل للمقارنة بين ما يحمله الملفوظ اللساني وما تعبر عنه الصورة ومدى توافقهما وانسجامهما في أداء المعنى وتشكيل الدلالة " يرى لاباشري أن الحضور المتزامن للنص والرسم إلى جانب النظام المزدوج للأدلة الخطية يعتبر عاملا أساسيا في التعدد الدلالي، أما عن كيفية تمفصل الدلالات المتعددة، فيرى أن النص يمكن أن يكون تعليقا على الرسم بحيث يقارب المعنى اللّساني للمعنى الأيقوني ".[1] وبهذا تتحقق جمالية الانسجام بين الصورة والنص.

والضرب الشائع من التأليف في القصص التّاريخية هو توزيع الصور على صفحات القصة دون الاعتماد على طريقة معينة، فأحيانا نجد الكتابة أسبق من الصورة وأحيانا صورتين في صفحة واحدة، وفي صفحات كثيرة تنعدم الصور:



الشكل رقم 1 [2]

الشكل رقم 2 [3]

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991، ص208.
[2]– رابح لونيسي، مصالي الحاج (رائد الوطنية)، ص6.
[3]– رابح لونيسي، محمد بوضياف (شهيد الغدر)، ص14.

فتتبع الطفل للنص واستغناؤه عن الصورة قد يجعل خياله يتدرب على تمثيل أو تجسيد الصور أمامه، فذهن الطفل في هذه المرحلة يكون قادرا على تركيب الصور بأنماطها المتعددة وألوانها المختلفة.

هذه أهم الفضاءات التمثيلية التي تزاوج بين الرسم والصورة، وتضع منها نموذج الكتابة الأيقونية الدلالية الموجّهة للطفل، وتشترك هذه النمطيات غالبا في وجود التناسق والانسجام الذي يجمع بين النص والصورة سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة كتقديم صور تعبر عن المضمون العام للقصة دون الالتزام بالمطابقة الآلية للنص المكتوب، حيث يمثل النص السردي معنى ودلالة في حين تصبو الصورة التي تمثل المعنى العام للقصة (الحروب وتصوير الشخصيات)، وهذا ما قد يوقع الطفل في نوع من التشويش والإضطراب في محاولته لتركيب هذه العلاقة الأيقونية من جهة، ومن ناحية أخرى قد يحيل هذا التنافر اللّطيف على تمكين الطفل من ربط المفاهيم التّاريخية بالصور عامة بدون التقيد بالنص الموازي للصورة، وهذه عملية معقدة تستلزم إدراكات ذهنية وتصورات عقلية تجعل خيال الطفل مرنا في تركيب الصور وقراءتها بمعزل عن النص الذي يرفق بها.

وبهذا نخلص إلى نتيجة مفادها أن الصورة تساهم في تأهيل الطفل وتكوينه وإمداده بالمعارف المختلفة، كما تفتح له أفاق التخييل واستشراف عوالم ماضية لا تنتمي إلى واقعه الحاضر، فهي تنمي ميوله، وتهذب سلوكاته وأخلاقه، هذا إذا كانت الصورة تتجاوب مع شروط الكتابة للطفل.

المبحث الثاني: بنية العلامات الرمزية

يعتبر الرمز العلامة الفرعية الثالثة للموضوع في أعمال "**بيرس**" "**Peirce**"، ويعد من أفضل العلامات وأكثرها تجريدا لأنه علامة إنسانية محضة، فالرمز " ينحدر من طبيعة عامة ومجردة عنه ينتمي إلى مقولة الثالثانية، فهو لا يستند إلى حدث ولا إلى نوعيات أو أحاسيس، لكي يوجد، بل يكتفي بالإشارة إلى القانون والضرورة، ولهذا فإن العلاقة القائمة بين الماثول الرمزي وموضوعه لا تستند إلى التشابه ولا إلى التجاوز، بل تسند إلى العرف الاجتماعي الذي يعد قانونا وقاعدة ".[1]

تقوم العلاقة بين الرمز وموضوعه على مبدأ العرف الاجتماعي والعادات المكتسبة، إذ أن طبيعة الموضوعات هي التي تفرض وتحكم اتفاقنا على رمز معين متداول في حياتنا، إن الرمز يرتبط بالفعل الإنساني القادر على الولوج إلى أعماق الأشياء واستبصار مكوناتها ويتميز بالاعتباطية، يقول "**بيرس**" "**Peirce**" عن الرموز أنها " في جزئها الأكبر اصطلاحية أو اعتباطية".[2]

ويرى " **أرنست كسيرر**" "**Ernst Cassirer**" أن الرموز بأشكالها المختلفة مرت بثلاث مراحل تكوينية، تتمثل المرحلة الأولى في " مرحلة المحاكاة البسيطة mimetique وهي مجرد إعادة إنتاج شيء من الأشياء، ومرحلة المماثلة analogique وهي تصور شيء من الأشياء من خلال خواصه، والمرحلة الثالثة وهي المرحلة الرمزية الخالصة وتتماثل هذه المراحل مع الوظائف فوظيفة التعبير تتوافق مع مرحلة المحاكاة وإدراك الأشياء ووظيفة التصور مع العلاقة بين الأشياء وهي مرحلة المماثلة والوظيفة الدلالية مع مرحلة الرمز _ العلامة، وهنا يظهر الخط الذاهب من الحس إلى النظر ومن التجسيد نحو التجريد ".[3]

---

[1]– سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش. س. بورس)، ص121

[2]– دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص85.

[3]– الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (التأسيس والتجديد)، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 35، العدد 3، يناير، مارس، 2007، ص110.

فالرمز بنية مفهومية يدرك عبرها الواقع ومن خلالها يتم تجلية الغموض عن كثير من الظواهر الثقافية والاجتماعية والحضارية الخاصة بالإنسان، وتكمن وظيفة الرمز في كونه يندرج بالأشياء من استعمالها العادي إلى إدماجها ضمن سيرورة دلالية جديدة تحولها إلى رموز تدل على حالات إنسانية تتجاوز السنن الثقافي الخاص بها، لتحيل على كينونة عامة تشترك فيها الشعوب كالميزان الدال على العدالة، الصليب على المسيحية، والرمز الرياضي والمنطقي...إلى غير ذلك فهذه الرموز البصرية " وسيلة لتمييز المدركات والدلالة عليها، وهي وسيلة لتكوين المفاهيم كما (أنها) أشكال مركبة محملة بالمعاني، يمكن أن تنتظم العديد من التفاصيل (...) فالرموز البصرية _شأنها شأن الكلمات_ هي أشكال لحفظ الأفكار التي يمكن أن تنسى أو تندثر وأن الصور نوع من الترجمة الرمزية للخبرة، كما أنها لغة مرئية يمكننا من خلالها أن نسجل بصدق ما لدينا من خبرات عن عالم قد لا نستطيع التعبير عنه بالكلمات ".[1]

وغالبا ما يتولد الرمز من السقف الثقافي الذي ينتمي إليه الإنسان، وعن الاستعمال الشائع له لدى الجماعة البشرية عبر تعاقب الأزمنة " فالرمز لا يمكن أن يكون رمزا إلا إذا كان تكثيفا لسلسلة من النسخ السلوكية المتحققة، فلا يمكن للنسخة المفردة أن تكون رمزا، ولا يمكن أن يؤدي السلوك الفردي إلى إنتاج رمز، إن الرمز يحتاج إلى زمن، والوظيفة الرمزية نشأت من تعدد التجارب وتنوعها وتكرارها أيضا ".[2]

فالاستعمال المتداول والدائم للرمز من طرف الجماعة البشرية يجعله محددا ومفردا وموضوعيا في نظرها، كاللّغة التي تعتبر من أكثر الميادين استعمالا في ممارستنا اليومية سواء كانت منطوقة أو مكتوبة " إن منطوق أو مكتوب كلمة من مثل إنسان ليست حسب بورس إلا مطابقات وتجسيدات للكلمة بالنطق أو الكتابة، حيث تكمن الكينونة الواقعية لهذه الكلمة، فيما ننسبه لها من موجودات، والواقع أن لا وجود للكلمة نفسها، فالكلمة هي مجرد صيغة عامة لتتابع

[1]– عبد المطلب أمين القريطي، مدخل إلى سيكولوجية رسوم الأطفال، ص28.

[2]– سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش. س. بورس)، ص ص 121_122.

ثلاثة تمثلات صوتية تتحول إلى علامة عن طريق العادة أو القانون، قانون مكتسب مهمته تأهيل المتكلم لتأويل مطابقات هذه الكلم بوصفها دالة على محتوى الإنسان ".[1]

فلا يوجد تشابه بين الإنسان في هيئته المادية وشكله العام وبين حروف وأصوات كلمة (إ، ن، س، ا، ن)، فتأويل وفهم هذه الكلمة قائم على الاعتباطية والاصطلاح المتعارف عليه لدى مجتمع ما.

والطفل ككائن اجتماعي ليس بمعزل عن هذه الرموز المختلفة، فهو يتلقاها ويكتسبها من البيئة المحيطة به، ويعطي "**برنار توسان**" "**Bernard Toussaint**" مثالا عن ذلك كحركات الصلاة التي تصبح شكلا من الطقوس الإشارية، كذلك تغيير معنى علامة الصليب الذي يختلف من الكاثوليكية الرومانية والعقيدة الأرثوذكسية بين الأهمية الدلالية والثقافية للإشارة الشعائرية الدينية، الإيماءة من جهة هي علامة ورمز لانفصال ديني مهم في التاريخ الغربي، وهذه الإيماءة المشتركة تكتسي أيضا أهمية مقننة ومسلسلة في ممارسة بعض الإشارات داخل جماعات معينة.[2]

فالطفل يمكن أن يتلقى إشارات ورموز يصعب عليه فك شفراتها والتعرف على مدلولاتها كالرموز العسكرية التي تتجاوز قدراته العقلية ومستواه العمري، وكذلك بعض الرموز المخالفة لثقافته التي ولدت في مجتمعات أخرى ونفس الشيء تقريبا بالنسبة للرموز الكتابية، حيث يحاول الطفل تدريجيا من خلال ممارسته التعليمية الربط بين الشكل المكتوب والحرف المنطوق، لأنه عندما يشاهد شخصا يكتب فإنه بالتأكيد يعبر عن شيء ما، لكن بطريقة ترميزية، ويتحقق تجسد هذه الرموز بفعل القراءة الذي هو نقل الأفكار من صيغتها الرمزية إلى صيغتها الكلامية اللّغوية "ولا يقتضي فهم اللّغة الإنسانية، وما تدل عليه أن يفهم الطفل أن لكل شيء اسما، ويفهم أن الوظيفة الرمزية لا تقتصر على حالات خاصة، وإنما هي مبدأ قابلية تطبيق كلية يغطي حقل

[1]– عبد القادر فهيم الشيباني، معالم السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها)، د د، سيدي بلعباس، الجزائر، ط 1، 2008، ص ص112_113.

[2]– برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2000، ص27، بتصرف.

الفكر الإنساني كله، فالطفل يتعلم كيف يستخدم الكلمات لا بوصفها مجرد علامات ميكانيكية وإنما بوصفها وسيلة فكر أصيلة أصالة تامة ".[1]

1_الكتابة:

تعتبر الكتابة أحد أهم الابتكارات التي توصل إليها الإنسان، بعدما عجز العقل عن اشتمال المعاني الفائضة والسيولة الرمزية المتدفقة نتيجة تقدم النشاط الفكري الإنساني والرقي الحضاري حيث صارت الكتابة أداة تواصلية تصون أنماط التفكير وتحفظ الثراء الثقافي المتولد من مجتمعات متباينة، والقابل للتكوين والتضخم والتعميم على مساحات واسعة تتيح للأفراد والجماعات التحرر والانفتاح على الآخر، والإطلاع على ما يحمله من معارف وقيم وسلوكات، وغير ذلك من المنظومات الفكرية المختلفة و يعرفها "**تودوروف**" "**T. Todorov**" بقوله " الكتابة بالمعنى الواسع هي كل نسق سيميوطيقي مرئي ومكاني، وهي بالمعنى الحصري لها أيضا نسق خطي لتدوين اللّغة".[2]

فالكتابة حسب "**تودوروف**" "**T. Todorov**" هي إعادة ترميز لغة النطق (الكلام)، ويفرق "**جاك دريدا**" "**Jacques Derrida**" بين الكلام والكتابة بقوله " الكلام هو إعطاء المرء علامة على فكره بصوت منغم، والكتابة هي القيام بالشيء نفسه باستخدام نقش دائم على الورق" [3]، وهنا تكمن أهمية الكتابة لأنها تقوم بتثبيت الملفوظات الشفوية التي تصدر من أفواه البشر وتندثر في الهواء على شكل خطي على الورق، باستعمال حركة اليد التي لا تتم بعشوائية، وإنما يتحكم في سيرها الدماغ، وذلك باستخدام أشكال مرتبطة فيما بينها وفق نظام أو قانون متفق عليه من طرف علماء اللّغة " إن إعادة الحديث باللّغة تقوم على نسق من العناصر اللّسانية القابلة للتمظهر صوتيا، وظيفتها الاستجابة لمنبه معين (يتطلب عموما استجابة عاجلة) بكيفية دينامية، مباشرة

[1]– أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات)، منشورات الإختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون للعلوم، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص ص 62_63.

[2]– تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005، ص11.

[3]– جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 2، 2008، ص181.

ومناسبة معبرة كما يجب لا على المظهر التواصلي الخالص فقط، ولكن أيضا على البعد الانفصالي المتضمن في الاستجابة اللسانية للذات المتحدثة، في حين أن العادة الكتابية للغة تقوم على نسق من العناصر اللّسانية القابلة للتمظهر خطيا، ووظيفتها الاستجابة لمنبه معطى (لا يمتلك صفة الاستعجال) في صورة تمظهر ثابت يمكن من تصحيح الجواب بيسر، وكذا من حفظه معبرا على الخصوص عن المظهر التواصلي المتضمن في هذا الجواب اللّساني للذات التي تكتب".[1]

فمادام الدماغ يتحكم في حركة اليد، فالكتابة إذن عملية أدائية ذهنية، تساعد على نقل أفكار الكاتب واحتياجاته عبر الزمن، وتضمن استمرارية إبداعاته وديمومتها، فاللّغات " صنعت (...) كي نتعلمها: الكتابة لا تستخدم إلاّ بوصفها مكملا للكلام، والكلام يمثل الفكر بواسطة عبارات اصطلاحية، وكذا تمثل الكتابة الكلام، وهكذا لا يعد فن الكتابة سوى تمثيل غير مباشر للفكر".[2]

ويرى "**أرسطو**" "**Aristote**" أن الأصوات رموزا لحالات نفسية يترجمها الإنسان إلى رموز كتابية تختلف من لغة إلى أخرى لكن الحالات النفسية التي تعبر عن هذه العلامات والأشياء التي تمثلها واحدة عند الجميع، يقول "**جاك دريدا**" "**Jacques Derrida**" في كتابه "**في علم الكتابة**" "لنتذكر تعريف أرسطو: الأصوات sons التي يبثها الصوت البشري voisc هي رموز لحالات في النفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات التي يخرجها الصوت البشري ".[3]

نفهم من التعريف الذي يبثه "**أرسطو**" "**Aristote**" أن اللّغة المنطوقة والشفوية أسبق من اللّغة المرموزة، ونفس الرأي يقول به، "**دو سوسير**" "**F. De Saussure**" في كتابه "**علم اللغة**

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص 90.

[2]– جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، ص288.

[3]– المرجع نفسه، ص ص 101_102.

العام" " اللّغة والكتابة نظامان متمايزان من الإشارات والهدف الوحيد الذي يصوّغ وجود الكتابة هو التعبير عن اللّغة ".[1]

حسب "**دو سوسير**" "**F. De Saussure**" اللّغة الشفوية هي الأصل والكتابة تابعة لها فهي تمثيل للأولى، فلا مبرر لوجود الكتابة سوى اللّغة، فموضوع الألسنية لا يتحدد بالجمع بين العلامتين (الدال والمدلول)، وإنما يقتصر اعتمادها على المنطوقة فقط، لأن الكلمة المكتوبة ما هي إلاّ صورة دالة على الحالة الشفوية.

ويعزو "**دوسوسير**" "**F. De Saussure**" أهمية وجاذبية الكتابة كعلامة خطية في تفوقها وانتشارها على حساب اللّغة المنطوقة، واستئثارها بالدور الأساسي في العملية الإبداعية اللّغوية إلى أربعة أسباب:

1_ كون الصورة الكتابية أكثر ثباتا واستقرارا من الصوت، لتفسير وحدة اللّغة عبر الزمن.

2_ أن أغلبية الناس يتنبهون إلى الانطباعات البصرية المرئية أكثر من تنبههم للانطباعات الصوتية السمعية، فالصور الأولى (البصرية المرئية) أكثر وضوحا ودواما.

3_أن اللّغة الأدبية تدون نظمها وقواعدها ضمن قواميس ومعاجم وكتب النحو، ويتم التّعلم عن طريق هذه الكتب التي تحفظ كيان اللّغة من الاندثار.

4_إذا وجد خلاف أو عدم توافق بين اللّغة ونظام الكتابة، فإن الشكل المكتوب هو الحل الأنسب والأسهل لحل هذا الخلاف. [2]

يرى "**جاك دريدا**" "**Jacques Derrida**" أن تصور "**دوسوسير**" "**F. De Saussure**" يقوم على الميتافيزيقية، لذلك سعى إلى دحض زيف هذه القيمة الميتافيزيقية بتوجيه انتقادات يعارض بها نظرية "**دو سوسير**" "**F. De Saussure**" في تأكيده على امتياز الدال الصوتي على

[1]– فرديناند دي سوسور، علم اللّغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، د ط، 1985، ص42.

[2]– المرجع نفسه، ص ص 43_44، بتصرف.

الدال الخطي، نجملها في عنصرين:

" 1_ لا يمكن التفكير في الدليل إلا عبر مؤسسة دائمة تبرز حضوره الدائم والمستمر، أي عبر حضور الأثر (trace) أو البصمة التي يحفظها فضاء الكتابة وتتضمن في المكان والزمان (هنا والآن) مجموع الاختلافات القائمة بصورة قبلية، وهذا يعني أن الكتابة تقتضي في الوقت نفسه موضعة فضائية وموضعة زمانية وعلاقة بالآخر.

2_ إذا سلمنا مع دوسيسر فيما يتعلق بقيمة الدليل، يكون المقطع الصوتي لا يتأسس إلا على عدم تطابقه مع المقاطع الأخرى، وإذا سلمنا بأن اللّغة مكونة فقط من اختلافات، فإن بنية اللّغة في كليتها لا يمكن أن تكون إلا لعبة (إيجاد وإحالة) أي أن الكلمة لا توجد إلا في صورة (أثر) تختزل إليه ".[1]

لقد أعاد "**جاك دريدا**" "**Jacques Derrida**" من خلال كتابه "**في علم الكتابة**" النظر إلى الكتابة باعتبارها صيغة لإنتاج الوحدات اللّغوية وابتكارها، أي لم يعد ينظر إليها بكونها وسيلة لإعادة ترميز لغة منطوقة بقدر ما هي كينونة جديدة في حالاتها المتحققة.

ومن الآراء التراثية العربية المساندة "**لدي سوسير**" "**F. De Saussure**" "**الجاحظ**" و"**القلقشندي**"، حيث رصدا أهمية الكتابة كتمثيل تابع للشفوية، فأكدا على أن قيمتها نابعة من دوامها وبقائها عبر الأزمان لمخاطبة المتلقي في مختلف الظروف والأحوال، وفي هذا السياق يقول "**الجاحظ**" في كتابه "**البيان والتبيين**" " وقال عبد الرحمن بن كيسان: استعمال القلم أجدر أن يحضّ الذّهن على تصحيح الكتاب، من استعمال اللّسان على تصحيح الكلام، وقالوا: اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو الغابر الحائن، مثله للقائم الرّاهن".[2]

أما "**القلقشندي**" فعبر عن هذا الرأي بقوله " البيان اثنان: بيان لسان، وبيان بنان، ومن

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص ص 74_74.

[2]– أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د ط، د س، ص80.

فضل بيان البنان أن ما تثبته الأقلام باق على الأبد، وما ينبسه اللّسان تدرسه الأيام ".[1]

رغم الآراء القائلة بأسبقية اللّغة الشفوية على اللّغة المكتوبة، وتقديمهم الأولى على حساب الثانية، إلاّ أنهم يقرون بأهمية الرموز الكتابيّة ودورها في مخاطبة القريب والبعيد، وصياغة التجارب الإنسانية على مر الزمان، فالكتابة ليست عملية بسيطة، وإنما هي عملية مركبة ومعقدة تستلزم من الإنسان استخدام مهاراته الحركية والعقلية، وبالنسبة للطفل يتلقى الكتابة كشكل خطي وتجسيد مادي وتلق بصري، لذلك ركزّ المختصون في أدب الطفل على نوعية الكتابة المقدمة لهم في كتبهم المتنوعة ووضعوا شروطا وقواعدا لها تلائم مستويات الأطفال وتوافق قدراتهم.

تعتبر اللّغة عنصرا تركيبيا للنص من حيث كونها منطوقة في زمن معين، ومن حيث إستراتجية تشكلها الخطي الذي ينظم في مكان محدد، فيتحول النص إلى مجموعة من القوالب الشكلية والمرئية والتي تحدد التجليات الأولى لقراءة الطفل من خلال عناصر التنظيم والتناسق والانسجام، هذه العناصر تكسبها بعدا دلاليا وتضفي عليها قيمة جمالية، لهذا لم يعد الاهتمام باللّغة وحدها هو الموجه الوحيد للقراءة بالنسبة للأطفال، وإنما صارت تمظهراتها الأيقونية وعلاقاتها بمعمار الصفحة وهندستها معمارا دلاليا وتأويليا يشد الطفل المتلقي نحو التمعن الدقيق للقراءة.

فالكتابة كما يرى "**محمد الماكري**" جشطالت وبنية، فهي جشطالت " في حدود كونها مجموعة من الأدلة التي تنتجها حركة خاصة، تسجلها الواحد بعد الأخر، بتركيبها وجمعها بكيفية شخصية ومنحها شكلا معينا، والفعل المتبادل للأجزاء البانية (تقدم، تشكل، شكل) هو الذي ينتج الجشطالت فكل حركة خطية تنتج توزيعا أو شكلا محددا دون غيره " [2]، أما لكونها بنية، فهي "تبرز هيكل الكتابة وتكوينها، وتحليل العلاقات بين الأدلة، وموضوعها هو كموضوع الجشطالت تماسك العناصر دون أن تهتم مباشرة بالشكل الناتج ".[3]

[1]– الشيخ أبي العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى، ج 2، طبع بالمطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، د ط، 1913، ص436.

[2]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص103.

[3]– المرجع نفسه، ص104.

يتحدد النظام المكاني بوجود ترتيب معين للوحدات الشكلية للنص، وهذا ما يعرف بالفضاء النصي أي الحيز الذي تتوزع فيه الكتابة وتتشكل عبر مساحة الصفحة أو الكتاب، والمكان الذي تتحرك فيه عين القارئ، وغالبا ما يكون محددا بإطار، ويعرف الإطار عند "**ميير شاربيرو**" "**Meyer Shapiro**" بأنه " الإغلاق المنتظم العازل لحقل تمثيل المساحة المحيطة ".[1]

ومن أشكال الإطارات والبراويز المعتمدة في القصص التّاريخية:

استدعي مصالي الحاج إلى الخدمة العسكرية الإجبارية في الجيش الفرنسي عام 1918، فنقل إلى وهران ثم مدينة بوردو بفرنسا، ولحسن حظ الشاب مصالي أن الحرب العالمية الأولى كانت على وشك النهاية، إلا أنه تألم كثيرا لأن الدولة العثمانية التي يرتبط بها عقائديا قد انهزمت في الحرب أمام كل من فرنسا وبريطانيا واعتبر ذلك هزيمة للإسلام والمسلمين.

وقد ازداد تمسك مصالي الحاج بالدين الإسلامي عندما كان في فرنسا، وكان يخشى غواية الشيطان في بلد الجن والملائكة حسب ما يقال عنها، فكان شديد التقوى والورع إلى درجة أنه كلما وسوست له نفسه أو فكر مجرد تفكير في ارتكاب المحرمات يذهب ليغتسل ويطهر نفسه في نهر غارون القريب من بوردو.

وليس غريبا أن يكون مصالي بهذا التقوى لأنه كان يؤمن بأن ما لحق المسلمين من استعمار وهوان وهزائم يعود إلى ابتعادهم عن الدين الصحيح وعدم طهارة سريرتهم وقلوبهم وجسدهم وعقولهم.

سرح مصالي الحاج من الخدمة العسكرية الإجبارية في 28 فيفري 1921 ، فعاد إلى مدينة تلمسان ليشرع في البحث عن العمل اللائق لكنه كان يرفض الاستغلال البشع للعمال الجزائريين عكس ما كان يحدث في فرنسا أين تدافع النقابات عن حقوق العمال وتحد من استغلال أرباب العمل لعرق جبينهم، وقد وجد مصالي الحاج العمل لدى خمسة من

10

الشكل رقم 1 [2]

سلسلة أعلام الجزائر

الحاج أحمد باي

تَمَكن أحمد باي من تَوحيد القَبَائِل الكبيرة و القَوية عن طَرِيق المُصَاهَرة و لَقد تَزَوّج هو شَخْصِيًّا من إبْنة البَاي بُومَزرَاق بَاي التّـطري و أيضاً من إبنة الحاج المُقْرَانِيّ كَمَا شَجّع رَبْط الصِّلة بَينَ شُيُوخ القَبَائِل فَجَلَب إِلَيْهِ هَذِهِ القَبَائِل وَ كَوَّن بِهَا قُوَّة عَسْكَرِيَة لِمُوَاجَهَة العَدُو الغَاشِم.

أَثْبَت أحمد باي كفَائَتُه العَسْكَرِيَة و السِّيَاسِيَة وحُبُّه لِوَطَنِه الـجزائر و لَم تَنَل مِن عَزِيمَتِه تِلْكَ الإغْرَاءَات و العُرُوض الَّتِي قَدَّمَتهَا لَـه فَرَنْسَا قَصْدَ اِسْتِمَالَتِه و جَلْبِه إلـى صَفِّهَا خَاصَّةً العُرُوض الَّتِي كَان يُقَدِمُهَا لَه الجَنِرَال دِي بُورْمُون قَصْدَ تَوَقُفُه عَنِ القِتَال وإسْتِسْلامِه لِفَرَنْسَا .

قَادَ أحمد باي مَعْرَكَة قَسَنْطِينَة الأُولى وألْحَقَ بِالجُيُوش الفَرَنْسِية هَزِيمَة نَكرَاء سَنَة **1836**م .

غَيْرَ أَنّ القَائِد الفَرَنْسِي دِي بُورْمُون جَهَّزَ حَمْلَة ثَانِيَة عَلى قَسَنْطِينَة قِوَامُهَا حَوَالِي **10** آلاف جُنْدِي سَقَط فِيهَا قَائِد الحَمْلَة الجَنرَال دِي بُورْمُون قَتِيلاً و نَظَراً لِعَدَم التَكَافُؤ بَيْن قُوَّة أحمد باي و قُوَة الجيوش الفرنسية، سَقَطَت قَسنطينة في **13** أكتوبر عام **1837**م ، و إسْتَولى الفَرَنْسِيُّون عَلى الشَّرْق الجزائري .

المُقْرَانِيّ: هُوَ أَحَد أَبْطَال المُقَاوَمَة الشَّعبية ضِدّ الإستعمار الفرنسي ، وُلِدَ في 01 جانفي 1815م بمجانة منطقة الهضاب العليا ، مات مَقتُولاً على يَـد خَادِمِه بِأمر من المُسْتَعْمِر الفرنسي سنة 1871م .

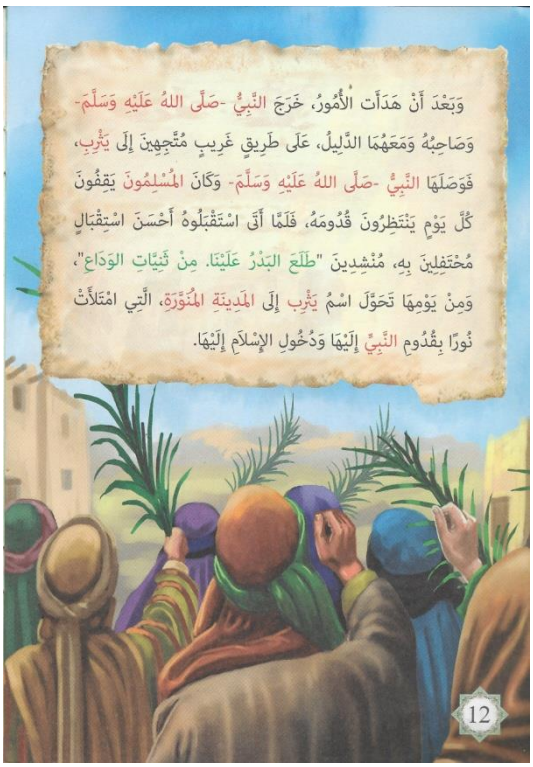
6

الشكل رقم 2 [3]

[1]– مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية (من أجل بلاغة الصورة)، تر: سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2012، ص511.

[2]– رابح لونيسي، مصالي الحاج (رائد الوطنية)، ص10.

[3]– عبد الحفيظ شقال، الحاج أحمد باي، ص 6.



الشكل رقم 3 [1]

الشكل رقم 4 [2]

يتميز الإطار في الشكل رقم (1) بالبساطة في الرسم وخلوه من الزخارف الفنية فوظيفته محددة بالإحاطة وحصر مكان الكتلة الخطية، واختلف تأطير المتن الكتابي في الأشكال الأخرى (2، 3، 4) باعتماد تقنية فنية مخالفة عن سابقتها، حيث اتخذت هذه النماذج الشكلية من المخطوطة والمطوية (الرسائل القديمة) كإطار ومحيط حامل للنص الكتابي، لتصبغ عليها صبغة تاريخية قديمة، قدم الموضوع الذي تتناوله من حيث الشكل العام (وثيقة ممزقة) واللون، لكن خط الكتابة يختلف عن الخطوط التراثية العربية التي كانت متداولة آنذاك، ولعّل الحافز الذي دفع ببعض الكتّاب إلى تنظيم مكان الكتابة وفق بنية مغايرة لنصوص أخرى هو إحداث تناسق فني جمالي بين المادة التّاريخية والسياق الزماني الذي وجدت فيه، واستثثار اهتمام الطفل الذي تجذبه نوعية الورق المستعمل قديما، وحبذا لو تمت الكتابة أيضا بأحد الخطوط العربية الجميلة حتى يوهم

[1]– محمد عبد الحفيظ، الهجرة المباركة، ص12.

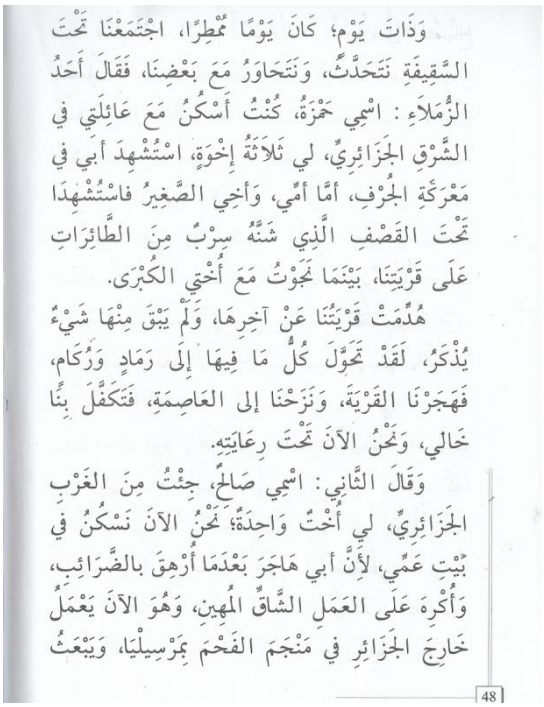
[2]– محمد عبد الحفيظ، عام الفيل، ص 6.

الكاتب الطفل، بأن النص الموجه له نص أصلي مقتبس من مصدره الأول وحتى يؤكد على إحالات ودلالات محدثة باطنيا يؤولها الطفل عند تتبع مسار الشكل الكتابي.

ويتشكل النص الموجه للطفل عموما من بياض وسواد، فالسواد يدل على المادة التي تتشكل منها اللّغة والحروف المنطوقة، التي يتلفظ بها الطفل، أما البياض فهو الخلفية التي تتم عليها الكتابة، ولكون السواد يؤلف اللّغة ويركب حروفها، فإنه يجسد بها النشاط الحركي الذي يقوم به الطفل من التتبع بالعين، والنطق بالشفتين والقراءة، واستخدام القدرات العقلية، وبهذا فالسواد يوّلد الديناميكية والحركية، في حين أن البياض هو الفراغ الذي يحدث الصمت، فينتج بهذا الهدوء والانطوائية، يقول "**محمد الماكري**" " إن توزيع البياض والسواد على الصفحة يسير في نفس اتجاه توزيعهما على السطر ذلك أن اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما تبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه وعلى العكس من ذلك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيدا للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات ".[1]

وفي هذا السياق نمثل بصور لنماذج قصصية :

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص104.



وَذَاتَ يَوْمٍ؛ كَانَ يَوْمًا مُمْطِرًا، اجْتَمَعْنَا تَحْتَ السَّقِيفَةِ نَتَحَدَّثُ، وَنَتَحَاوَرُ مَعَ بَعْضِنَا، فَقَالَ أَحَدُ الزُّمَلَاءِ : اسْمِي حَمْزَةُ، كُنْتُ أَسْكُنُ مَعَ عَائِلَتِي فِي الشَّرْقِ الجَزَائِرِيِّ، لِي ثَلَاثَةُ إِخْوَةٍ، اسْتُشْهِدَ أَبِي فِي مَعْرَكَةِ الجُرْفِ، أَمَّا أُمِّي، وَأَخِي الصَّغِيرُ فَاسْتُشْهِدَا تَحْتَ القَصْفِ الَّذِي شَنَّهُ سِرْبٌ مِنَ الطَّائِرَاتِ عَلَى قَرْيَتِنَا، بَيْنَمَا نَجَوْتُ مَعَ أُخْتِي الكُبْرَى.

هُدِّمَتْ قَرْيَتُنَا عَنْ آخِرِهَا، وَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا شَيْءٌ يُذْكَرُ، لَقَدْ تَحَوَّلَ كُلُّ مَا فِيهَا إِلَى رَمَادٍ وَرُكَام، فَهَجَرْنَا القَرْيَةَ، وَنَزَحْنَا إِلَى العَاصِمَةِ، فَتَكَفَّلَ بِنَا خَالِي، وَنَحْنُ الآنَ تَحْتَ رِعَايَتِهِ.

وَقَالَ الثَّانِي: اسْمِي صَالِحٌ، جِئْتُ مِنَ الغَرْبِ الجَزَائِرِيِّ، لِي أُخْتٌ وَاحِدَةٌ؛ نَحْنُ الآنَ نَسْكُنُ فِي بَيْتِ عَمِّي، لِأَنَّ أَبِي هَاجَرَ بَعْدَمَا أُرْهِقَ بِالضَّرَائِبِ، وَأُكْرِهَ عَلَى العَمَلِ الشَّاقِّ المُهِينِ، وَهُوَ الآنَ يَعْمَلُ خَارِجَ الجَزَائِرِ فِي مَنْجَمِ الفَحْمِ بِمَرْسِيلْيَا، وَيَبْعَثُ

48

الشكل رقم 1 [1]

استدعي مصالي الحاج إلى الخدمة العسكرية الإجبارية في الجيش الفرنسي عام 1918، فنقل إلى وهران ثم مدينة بوردو بفرنسا، ولحسن حظ الشاب مصالي أن الحرب العالمية الأولى كانت على وشك النهاية، إلا أنه تألم كثيرا لأن الدولة العثمانية التي يرتبط بها عقائديا قد انهزمت في الحرب أمام كل من فرنسا وبريطانيا واعتبر ذلك هزيمة للإسلام والمسلمين.

وقد ازداد تمسك مصالي الحاج بالدين الإسلامي عندما كان في فرنسا، وكان يخشى غواية الشيطان في بلد الجن والملائكة حسب ما يقال عنها، فكان شديد التقوى والورع إلى درجة أنه كلما وسوست له نفسه أو فكر مجرد تفكير في ارتكاب المحرمات يذهب ليغتسل ويطهر نفسه في نهر غارون القريب من بوردو.

وليس غريبا أن يكون مصالي بهذا التقوى لأنه كان يؤمن بأن ما لحق المسلمين من استعمار وهوان وهزائم يعود إلى ابتعادهم عن الدين الصحيح وعدم طهارة سريرتهم وقلوبهم وجسدهم وعقولهم.

سرح مصالي الحاج من الخدمة العسكرية الإجبارية في 28 فيفري 1921 ، فعاد إلى مدينة تلمسان ليشرع في البحث عن العمل اللائق لكنه كان يرفض الاستغلال البشع للعمال الجزائريين عكس ما كان يحدث في فرنسا أين تدافع النقابات عن حقوق العمال وتحد من استغلال أرباب العمل لعرق جبينهم، وقد وجد مصالي الحاج العمل لدى خمسة من

10

الشكل رقم 2 [2]

تمثل الكتابة في الصور السابقة البنية اللّفظية الموزعة على مساحة تتميز باللّون الأسود هذا الحيز الخطي مهيئ خصيصا للقراءة، أي لخلق نشاط ذهني للطفل، أما الخلفية التي يكتسبها اللّون الأبيض، فتعبر عن السكون الذي يضمن للطفل راحة تجدد له طاقته في مواصلة الجهد القرائي، هذا الجهد " الذي سيلزمه التلقي البصري لمثل هذه النصوص المشهدية، مرتبط أساسا بإمكانيات القراءة المزدوجة: البصرية واللّفظية، إبراز نغمية النص البصرية الكامنة في انفتاح النص الذي يقود القارئ إلى تبني إستراتيجية تراعي فيها القيمة الجمالية والأدبية التي تعمل على إثارة ذوق القارئ، إلاّ أن المثير أصلا هو رصد خرق السنن المألوفة للنصوص العادية، وذلك في محاولة إيجاد بلاغة صوتية وبصرية مغايرة معناه تجسيم المظهر البلاغي ".[3]

ويعلق "**عبد القادر عميش**" على أهمية اللّون الأبيض كخلفية للكتابة من المنظور النفسي، حيث

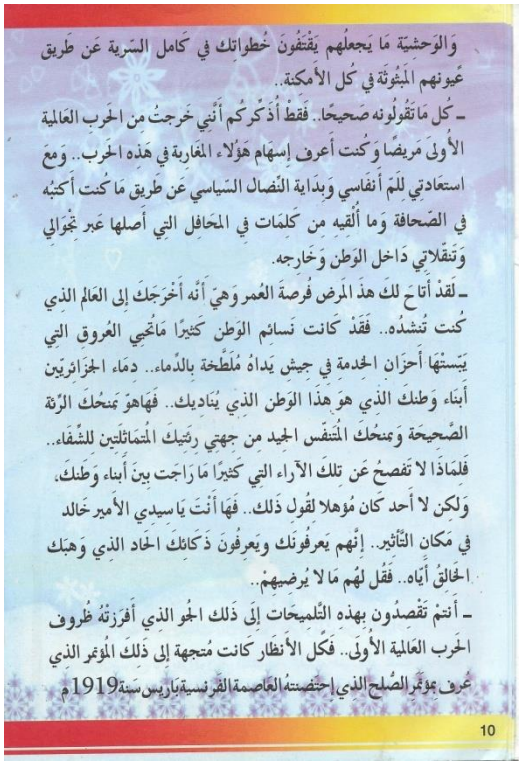
[1]– شريفة صالحي، يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، ص48.

[2]– رابح لونيسي، مصالي الحاج (رائد الوطنية)، ص 12

[3]– عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د ط، 2012، ص ص 143_144.

يقول " أما اللّون الأبيض فأساسي فطري يحمل معنى التأسيس لأن دارسي النفسية الإنسانية يضعونه مرجعية للطفل الصغير ممثلا للصفحة البيضاء المهيأة لحمل الدلالات التربوية اللاحقة، لذلك يستعمل اللّون الأبيض لتخفيف حدة الألوان الأخرى أو محوها حتى غذا بداهيا مستعملا لاستجلاء الكتابة ".[1]

في حين أن الكتّاب في أدب الطفل قد ينحازون عن هذا التقليد ويميلون إلى توظيف ألوان أخرى سواء في خط الكتابة أو الخلفية بغية إظهار جمالية الصفحة، لأن الأطفال لهم حساسية قوية تجاه الألوان بمختلف أنواعها ودرجاتها، بشرط أن لا يعيق الاختيار اللّوني من حركة القراءة ونمثل بنماذج شكلية على ذلك:



وَالوَحشيّة مَا يَجعلُهم يَقتَفُونَ خُطواتك في كَامل السّرية عَن طَريق عُيونهم المَبثوثة في كُل الأمكنة..

ـ كُل مَا تَقُولُونه صَحيحًا.. فَقَطْ أُذَكّركُم أَنّني خَرجتُ من الحَرب العَالمية الأُولى مَريضًا وَكُنت أَعرف إسهَام هَؤلاء المَغاربة في هَذه الحَرب.. وَمع استعَادتي للَمّ أَنفَاسي وَبدَاية النّضال السّياسي عَن طَريق مَا كُنت أَكتبُه في الصّحافة وَمَا أُلقيه من كَلمَات في المَحافل التي أَصلها عَبر تَجوّالي وَتنقّلاتي دَاخل الوَطن وَخَارجه.

ـ لَقَدْ أَتَاحَ لكَ هذَا المَرض فُرصَة العُمر وَهيَ أَنّه أَخرَجَكَ إلى العَالم الذي كُنت تُنشدُه.. فَقَدْ كَانت نَسائم الوَطن كَثيرًا مَاتَحيي العُروق التي يَبستْهَا أَحزَان الخدمة في جيش يَداهُ مُلطّخة بالدّماء.. دمَاء الجزَائريّين أَبنَاء وَطنك الذي هوَ هَذَا الوَطن الذي يُنَاديك.. فَهَاهوَ نَمنحُكَ الرّئة الصّحيحَة وَمنحُكَ المُتنفس الجيد من جهتي رئتيكَ المُتمَاثلتين للشّفَاء..

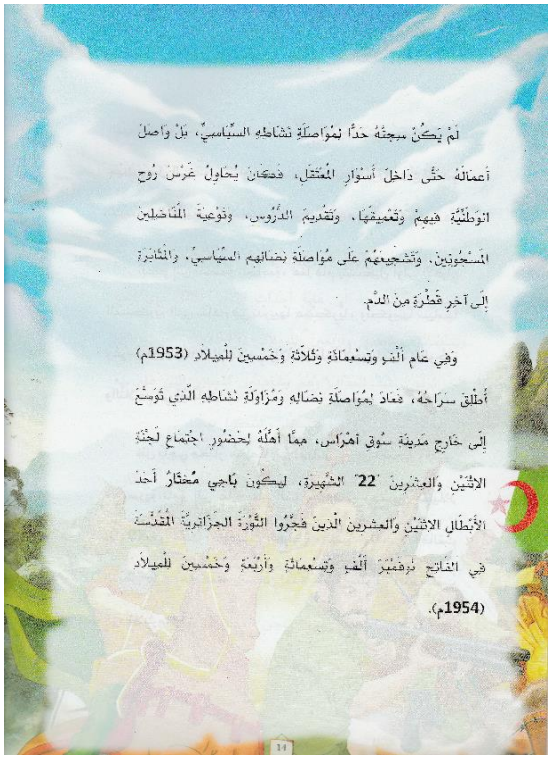
فَلمَاذَا لا تَفصحُ عَن تلكَ الآراء التي كَثيرًا مَا رَاجَت بينَ أَبنَاء وَطنك.

وَلكن لا أَحد كَان مُوهلا لقُول ذَلك.. فَهَا أَنتَ يَا سيدي الأمير خَالد في مَكان التّأثير.. إنّهم يَعرفُونَك ويَعرفُون ذَكَائكَ الحَاد الذي وَهبَك الخَالقُ أيّاه.. فَقُل لهُم مَا لا يُرضيهم..

ـ أنتمْ تَقصدُون بهذه التّلميحَات إلَى ذَلك الجو الذي أَفرَزتْهُ ظُروف الحَرب العَالمية الأُولَى.. فَكُل الأَنظَار كَانت مُتجهة إلى ذَلكَ المُؤتمر الذي عُرف بمؤتمر الصُلح الذي احتضنته العَاصمة الفَرنسية بَاريس سنة 1919م

10

الشكل رقم 1 [2]



لَمْ يَكُنْ سِجنُهُ حدًّا لِمُوَاصلَة نشَاطه السّياسيّ، بَلْ وَاصلَ أَعمَالَهُ حتّى دَاخلَ أَسْوَارِ المُعتقَل، فَكَانَ يُحَاوِلُ غَرْسَ رُوحِ الوَطَنيّة فيهِمْ وَتَعْميقَهَا، وَتَقديمَ الدُّرُوسِ، وَتَوْعيَةَ المُنَاضلينَ المَسْجُونِينَ، وَتَشجيعَهُمْ على مُوَاصلَة نضَالهم السّيَاسيّ، والمُثَابرَة إلى آخرِ قَطْرَةٍ من الدّم.

وفي عَامِ ألْفٍ وتِسْعمائَةٍ وثَلاثَةٍ وخَمْسينَ للْميلاد (1953م) أَطلَقَ سَرَاحَهُ، فَعَادَ لِمُوَاصلَة نضَالِه وَمُزَاوَلَة نشَاطِه الّذي تَوَسّعَ إلَى خَارجِ مَدينَة سُوقِ أَهْرَاس، مِمّا أَهّلَهُ لِحضُورِ اجْتِمَاعِ لَجْنَة الاثْنَيْنِ والعِشْرِينَ "22" الشّهيرَة، ليَكُونَ بَاجِي مُخْتَارُ أَحَدَ الأَبْطَالِ الاثْنَيْنِ والعِشْرِينَ الّذينَ فَجّرُوا الثّوْرَةَ الجَزَائريّةَ المُقَدّسَةَ في الفَاتح نُوفَمْبَرَ ألْفٍ وتِسْعمائَةٍ وأَرْبَعَةٍ وخَمْسينَ للْميلاد (1954م).

14

الشكل رقم 2 [3]

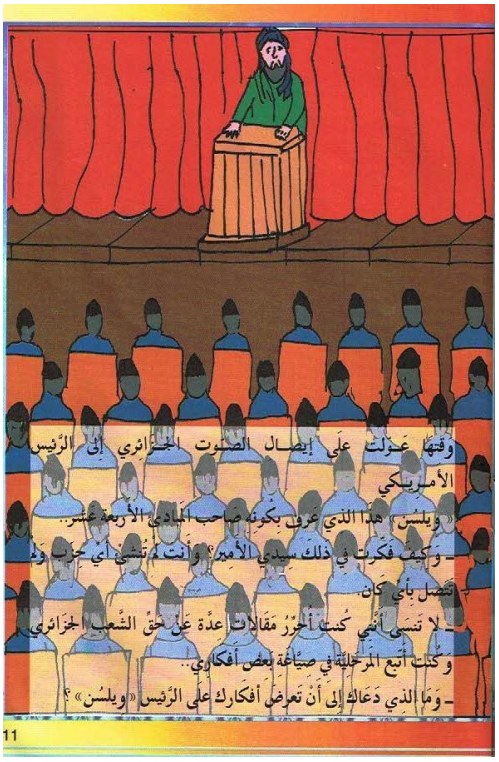
[1]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ص260.

[2]– عبد العزيز بوشفيرات، محمد بلوزداد (قصة كفاح)، ص10.

[3]– إيمان قادري، باجي مختار، ص14.

فيما اتخذت بعض القصص الصورة كخلفية للكتابة مما نتج عن ذلك ضبابية في معرفة الحروف والكلمات والتفريق بينها، لأنها تبدو غامضة يصعب على الطفل تتبع قراءتها، فالكتابة تبدو فاترة ولا يكاد يفهم معناها عند الطفل، وهذا ما يوّلد حالات العزوف عن القراءة:

الشكل رقم 1 [1]



الشكل رقم 2 [2]

ومن أساسيات الكتابة للأطفال هو وضوح المعنى والمبنى، فيجب أن يكون رسم الخط بارزا وجليّا يناسب المستوى العمري للطفل المتلقي، وأن يكون ذو جودة عالية، لأن نوعية الخط لها معادلاتها النفسية على الطفل، فحسب رأي "**محمد بنيس**"، فإن الخط ليس " حلية تنضاف إلى الكلام، إلى الصوت، إلى الزمان، من يقول بمثل هذا الحكم يظل مستسلما لتيهه، لأنه لا يخرج على الدائرة الميتافيزيقية التي تعطي الأولوية للصوت، وتجعل الخط مجرد حامل للمعاني، عندما

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، محمد بلوزداد (قصة كفاح)، ص15.

[2]– عبد العزيز بوشفيرات، الأمير خالد (على خطى السابقين)، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2011، ص11.

نخضع الخط للوعي النقدي نتبين أنه بعيد عن أن يكون قناعا، بل هو نسق مغاير يخترق اللّغة يعيد تكوينها وتأسيسها ".[1]

فمراعاة أحجام الحروف والكلمات من المعايير الأساسية للكتابة للطفل، ولها دورا كبيرا في نجاح القصة وتقبلها وتلقيها بالنسبة للطفل " والمعروف أن الكاتب لا يتوفر على حرية كبيرة في الاستعمال الذي ينجزه في فضائه الخطي، فأبعاد الحروف وتنضيد الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات، تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره يتم في حيّز ضيق جدا، الأمر الذي يصير معه اختياره اختيارا دالا ".[2]

الشكل رقم 1 [3]

جهاده ضد الإستعمار الفرنسي

تأسيس نجم شمال إفريقيا:

أسس مصالي الحاج بمعية عمال جزائريين ومغاربة وتونسيين منظمة "**نجم شمال إفريقيا**" في عام 1926 بهدف الدفاع عن مصالح عمال شمال إفريقيا في فرنسا والعمل من أجل تحرير المغرب العربي كله من نير الاستعمار الفرنسي الغاشم وتولى مصالي الحاج رئاسة نجم شمال إفريقيا في عام 1927 بعد انسحاب حاج علي عبد القادر فأعطى للمنظمة بعدا ثوريا ووطنيا، وشارك في مؤتمر الشعوب المناهضة للاستعمار الذي انعقد في بروكسل ببلجيكا في عام 1927 إلى جانب شخصيات ثورية بارزة ومنها بطل الثورة الفيتنامية هوشي منه.

عرف مصالي الحاج في هذا المؤتمر العالمي بقضية الجزائر والمغرب العربي عموما وطالب باستقلالها عن فرنسا. وفتح مصالي الحاج بذلك صداما مباشرا بين نجم شمال إفريقيا والسلطات الاستعمارية الفرنسية التي سمعت خطابا جديدا وثوريا لم تسمعه منذ عقود لأن في تلك الفترة لم يجرؤ أحد من الجزائريين على المطالبة باستقلال الجزائر صراحة وأقصى ما كان يطالب به الزعماء الجزائريون آنذاك

13

الشكل رقم 2 [4]

[1]– محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1988، ص26.

[2]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص233.

[3]– إيمان قادري، الشيخ بوعمامة، ص 1.

[4]– رابح لونيسي، مصالي الحاج (رائد الوطنية)، ص13.

ومن خصائص اللّغة العربية تشابه حروفها وتقاربها أثناء رسمها على الورق، لهذا استعملت النقاط للتفريق بينها (ف، ق، ع، غ) فانقسمت الحروف العربية إلى حروف منقوطة وأخرى غير منقوطة، وكذلك من سمات اللّغة العربية، استغناؤها عن الشكل في أكثر مظاهرها وتجلياتها، حيث تكتفي بوضع النقاط على الحروف فقط دون تشكيل الكلمات، لكن هذه الظاهرة تسقط إذا ما توجهنا إلى قصص وكتب الأطفال، فالشكل من مميزات اللّغة العربية حيث تضبط الكلمات بالحركات الإعرابية (الفتحة، الضمة، الكسرة) لكن مع المراحل المتقدمة من عمر الطفل يقل استخدام الشكل إلى أقصى حد ممكن، إلاّ في الحالات التي تتشاكل فيها الحروف والصيغ، وتتداخل فيما بينها مما قد يعسر القراءة للطفل.

وطبيعة المدونة التي بين أيدينا تستدعي الاستغناء عن هذه الخاصية، لأن الكتابة فيها موجّهة إلى أطفال المرحلة المتأخرة من النمو، لكن تبعا للنماذج السابقة يظهر لنا أن بعضها قد التزم بتشكيل جميع حروف الكلمات، في مقابل نماذج أخرى تخلت عن هذه الخاصية.

لكن الشكل من منظور تعليمي يفيد الطفل من الناحية النحوية ومعرفة موقع الكلمة أو الجملة من النص، ومن جهة أخرى قد يكون عقبة في طريق الانطلاق نحو القراءة، لأن الطفل في هذه المرحلة المتأخرة، يكون قد قطع شوطا لا بأس به في معرفة الحروف وكيفية قراءتها.

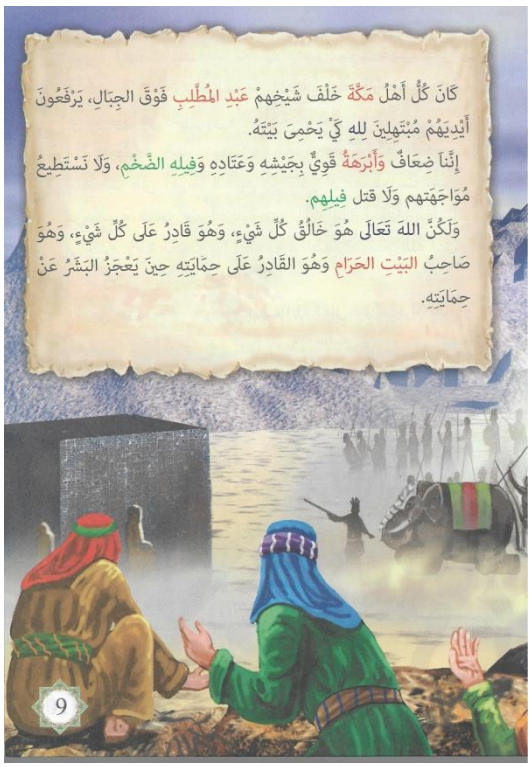
كذلك قد يحدث الكاتب تغييرا في شكل كلمات أو جمل لتمييزها عن الخطاب اللّغوي العام وذلك بتغيير لونها أو كتابتها بسمك غليظ مكثف، وهذا ما يعرف بالنبر البصري " يشتغل على واجهتين، فمن جهة يوجه التلقي بإبراز العنصر المنبور، ومن جهة ثانية يؤشر على أهمية العنصر المنبور في الفضاء النصي ".[1]

ويعرف النبر كذلك بمصطلح التجسيم [2]، ونمثل لبعض مظاهر التجسيم بالأشكال التالية:

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص266.

[2]– ينظر، أحمد نجيب، أدب الأطفال (علم وفن)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1991، ص310.

الشكل رقم 1 [1]



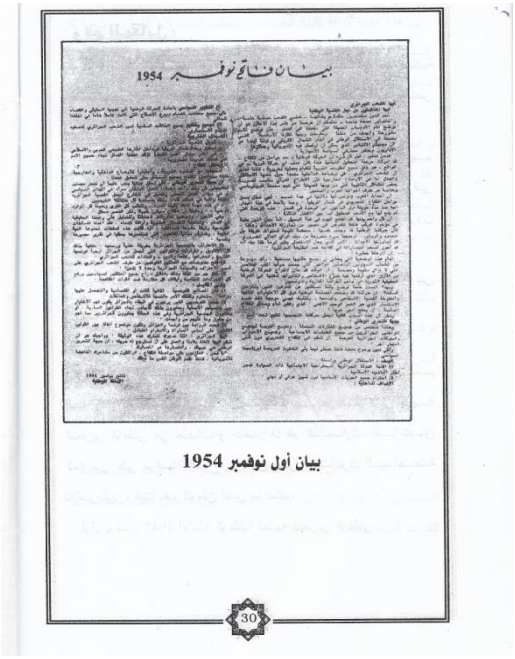
الشكل رقم 2 [2]

وتظهر أهمية التجسيم في الكتابة للأطفال بأنه يضيف " أبعاد جديدة لتضفي على الكتابة أعماقا جديدة، وتكسبها بروزا ووضوحا، وتجعلها أكبر تأثيرا في نفوس الأطفال، وتجعل ما فيها من صور وحوادث أكثر إيهاما بالواقعية، وهذا قد يكون أكثر اتفاقا مع خصائص الأطفال، الذين يناسبهم ما يستثير خيالهم الحر وخيال التوهم عندهم، كما يناسبهم ما يصل إليهم عن طريق الحواس لأن تفكيرهم حسّي وبالصور ".[3]

إن الكتابة للطفل في شكلها الظاهري أو الخارجي تستدعي حضور معايير فنية تناسب الطفل وتجعله يستهوي القراءة، فيصير طرفا فعّالا يساهم في تشكيل الدلالة تتيح له إقامة علاقة تلاحمية وجدانية مع كتّابه، الذين وجّهوا قراءة الطفل وفق معطيات أيقونية محاطة بعناية تذوقية جمالية.

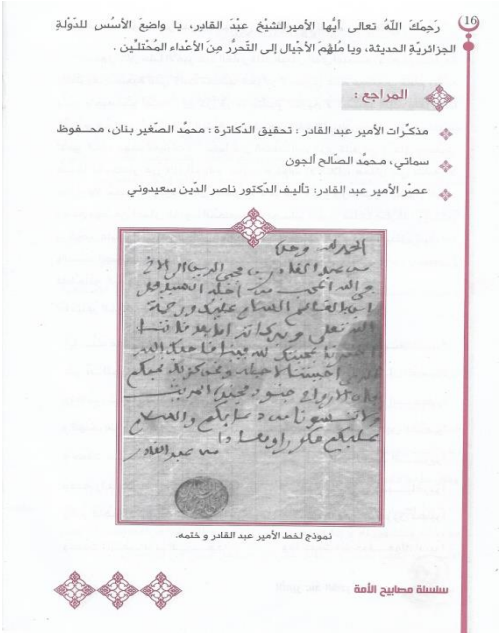
[1]–عبد الحفيظ شقال، خير الدين بربروس (قائد البحرية)، ص10.
[2]– محمد عبد الحفيظ، علم الفيل، ص9.
[3]– أحمد نجيب، أدب الأطفال (علم وفن)، ص311.

أما الوثائق التّاريخية فلها حضورا بارزا في قصص الأطفال ونستشهد عليها بالصور التالية:


بيان أول نوفمبر 1954

30

الشكل رقم 1 [1]: صورة تعرض بيان أول نوفمبر 1954 .


16 رَحِمَكَ اللّهُ تعالى أيُّها الأميرالشيْخ عبْدَ القادر، يا واضِعَ الأسُس للدّوْلةِ الجزائريّةِ الحديثة، ويا مُلْهِمَ الأجْيال إلى التّحرُّر مِنَ الأعْداء المُحْتلّين .

المراجع :

- مذكّرات الأمير عبد القادر : تحقيق الدّكاترة : محمّد الصّغير بنان، محـفوظ
- سماتي، محمّد الصّالح الجون
- عصْر الأمير عبد القادر: تأليف الدّكتور ناصر الدّين سعيدوني

نموذج لخط الأمير عبد القادر و ختمه.

سلسلة مصابيح الأمة

الشكل رقم 2 [2]: الصورة تعرض رسالة الأمير عبد القادر إلى أحد أصدقائه وعليها ختمه.

إن البحث عن الوثائق وجمعها من المهام الرئيسية التي يقوم بها المؤرخ والاستدلال بهذه الوثائق في القصص التّاريخية يدلنا على أن الكتّاب يميلون الكفة نحو التّاريخ أكثر من الأدب لأن الاستشهاد بالوثائق يعزز مصداقية ما يذهبون إليه، فهي من المصادر الرئيسية للتاريخ وتعرف بعلم الهورسطيقا [3]، فالوثائق تمثل " الأثار التي خلفها السلف وأفعالهم والقليل من هذه الأفعال والأفكار هو الذي يترك أثارا محسوسة إن وجدت فنادرا ما تبقى، لأن عارضا بسيطا قد يكفي لزوالها، وكل فكرة أو فعل لا يخلف أثرا مباشرا أو غير مباشر أو طمست معالمه، هو أمر ضاع على التّاريخ: كأن لم يكن البتة، وبفقدان الوثائق صار تاريخ عصور متطاولة من ماضي

[1]– رابح لونيسي، مراد ديدوش (الشجاع الهادئ)، ص30.

[2]– رشيد أوزاني، الأمير عبد القادر الجزائري، ص16.

[3]– ينظر: لانجوا وسنيوبوس وآخرون، النقد التاريخي، تر: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط 4، 1981، ص5.

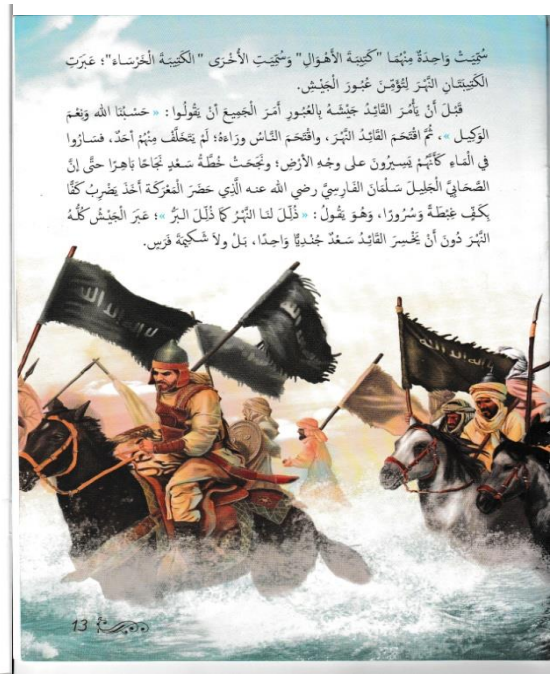
الإنسانية مجهولا أبدا، إذ لا بديل عن الوثائق وحيث لا وثائق فلا تاريخ "[1]، لأن الوثائق تحتوي مادة تاريخية حيّة، وأحيانا تكون بمثابة مبادئ وقيم وقوانين ثابتة غير قابلة للتغيير، لأنها أوراق رسمية للدولة تحفظ هويتها وكيانها وتاريخها، وهي الشاهد على الفترة والواقعة التّاريخية.

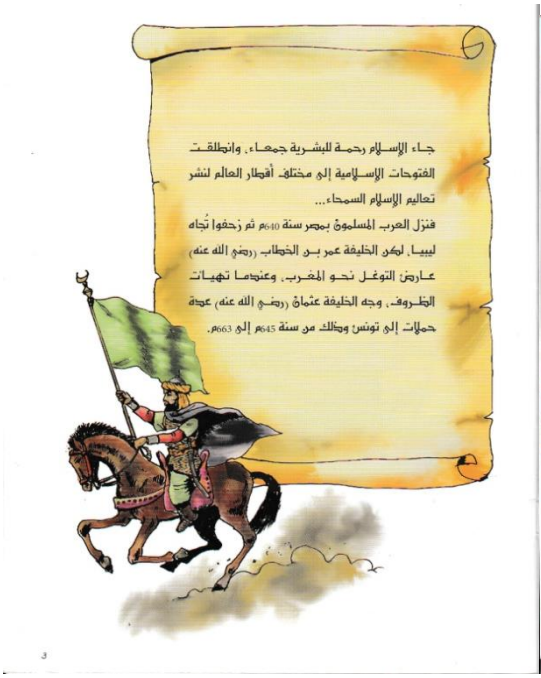
فالطفل يدرك الكتابة كأحد الرموز الشكلية الأكثر تواصلا معها، ولكن هذا لا ينفي وجود رموز أخرى في رسوماته حاملة لمعاني ودالة على قرائن ذات خلفية ومرجعية تستند إلى وعي الكاتب الذي يرسلها إلى الطفل المتلقي لترسيخ مقولات إيديولوجية وتوليد انفعالات وجدانية "فالرمز في رسوم أدب قصة الطفل لا يعني بالضرورة ذلك الرمز المغلق التجريدي، بل تتمثل رمزيته في الحقيقة التي يدركها الطفل على الرغم مما يلحق بها من تجريد تظل مؤطرة بحال معينة من دلالات الموضوع ".[2]

فهذه الرموز الموجّهة للطفل ترتبط بممارسات تاريخية ودينية وثقافية، فتمكنه من الكشف عن القواعد التحتية التي تتضمنها والإنتاجات اللّغوية التي تفرزها، ونمثل بالصور أهم الرموز الواردة في القصص التّاريخية:

[1]– لانجوا وسنيوبوس وآخرون، النقد التاريخي، تر: عبد الرحمن بدوي، ص5.

[2]– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ص216.





الشكل رقم 1 [1] الشكل رقم 2 [2]

إن القراءة التحليلية التي يمكن تقديمها لهذه الرموز الدينية المرسلة للطفل أنها رموز بصرية شكلية توحي بدلالات ترتبط بالعقيدة الإسلامية، وأول ما نعالجه فيها هو دلالة اللّون الذي زينت به.

ويعرف اللّون بأنه القيمة التي تتحدد في عنصر أو مادة من خلال الضوء المنعكس منه إن اللّون هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن الأثر الذي يحدث في شبكية العين من استقبال للضوء المنعكس على سطح عنصر معين سواء كان ناتجا عن مادة صناعية ملونة أو عن ضوء ملون، فهو إذن إحساس وليس له وجود خارج الجهاز العصبي للإنسان ".[3]

وقد أثار اللّون اهتمام الإنسان منذ العصور القديمة، لأنه جزء من خبراته الإدراكية والطبيعية للعالم المرئي المحيط به يلقي بظلاله على الأشياء لتمييزها عن بعضها البعض، وهو يرتبط ارتباطا وثيقا بأحاسيس الإنسان ومشاعره لأنه يحمل دلالات جمالية ورمزية وتعبيرية بعدما انتقل من دلالته العلمية

[1]– بن يوسف عباس كبير، الكاهنة (ملكة الاوراس)، ص3.

[2]– أحمد فريطس و محمد الفاضل سليمان، سعد بن أبي وقاص، ص 13.

[3]– عبد الرزاق معاد، البعد الوظيفي والجمالي للألوان في التصميم الداخلي المعاصر، الموقع: www.damascusuvisity.edu.Symag/eng/images/stories/14.pdf

إلى دلالته الإيحائية، حيث صار عنصرا تأويليا خاضعا لثقافات ومعتقدات متباينة في نظمها وأفكارها فالألوان تثير انفعالات الإنسان وتظهر توافقا بين تركيبتها وأمزجة الناس، حيث أخذ اللّون صفة الرمزية أو قيمة تدل على شعار معين مرتبط بتراث الإنسان وعاداته وتقاليده إذ " لا وجود لترسيمة جاهزة ومطلقة لتأويل الألوان، إن الأمر يتعلق بحساسية خاصة اتجاه محيط المؤول وتجاه ثقافته وتاريخه وتاريخ الآخرين أيضا، وعليه فإن الخطاب الوحيد الممكن حول الألوان هو الخطاب الأنثوبولوجي ".[1]

والمتعارف عليه أن لكل لون أبعاده الإيحائية ودلالته الرمزية التي تعلل وجوده في سياق معين وما يفسر وجود اللّون الأخضر في الرايات السابقة هو الانتماء الإسلامي لها، يقول "**فيليب سيرنج**" " **Philip Sering**" " لأن الإسلام نما في البلدان الجافة، أصبح لون الربيع أخضر رمز الثروات المادية، وفي الوقت رمز الفن الروحي، إنه اللّون المقدس للنبي وأصحابه، وإن علم الإسلام أخضر ".[2]

وهناك آيات قرآنية تشيد باّللون الأخضر الدال على الخصب والحياة والتوالد من جديد وأيضا يمثل اللّون الأخضر في الثقافة الإسلامية ثياب أهل الجنة ومقاعدهم، يقول **الله عز وجل** :﴿ **ألم ترى أن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرّة، إن الله لطيف خبير**﴾[3]، وقوله أيضا ﴿ **عاليهم ثياب سندس خضر وإستبرق** ﴾[4]، وفي آية أخرى يقول ﴿ **متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان** ﴾[5]

تتوافق دلالة اللّون الأخضر في القرآن الكريم مع ما جاء في المتن الرمزي للألوان " إنه يمثل التجدد والنمو (...) إنه لون الطبيعة الخصبة " [6]، الدالة على الانبعاث واستمرارية الحياة ويرمز اللّون الأخضر كذلك إلى السلام والطفولة والبراءة والانبعاث الروحي، هذه الرسالة التي

---

[1]– سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص149.

[2]– فيليب سيرنج، الرموز في الفن_الأديان_الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق، سوريا، ط 1، 1992، ص423.

[3]– سورة الحج، الآية 63.

[4]– سورة الإنسان، الآية 21.

[5]– سورة الرحمن، الآية 76.

[6]– أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 2، 1997، ص185.

يحاول الكتّاب تبليغها للطفل على أن الإسلام دين الحياة جاء برسالة السلام إلى البشرية جمعاء ليخرجها مما كانت فيه من ظلمات وجهل وعبادة الأصنام ودعوتهم إلى التوحيد ونبذ الأباطيل الكاذبة، وانفتاح الفكر، فهذه كلّها شفرات خفية مكثفة بمضامين عقائدية دينية حتى يستوعب الطفل مراميها ويستدرك تداعيتها.

فالراية الخضراء التي يحملها الفرسان كما تظهر في الصورة رقم 2، جسدت عالم النبوة والحقبة الإسلامية آنذاك، وأضافت بعدا قدسيا أخر يتمثل في العبارة اللّغوية (لا إله إلاّ الله)، هذا الملفوظ الخطي هو شعار ديني مقدس يؤطر لسلوك عقائدي ويوضح محتوى الرسالة التي يريد النبي _صلى الله عليه وسلم_ التعبير عنها ويعلن عن التواصل الإيماني (الدعوة إلى التوحيد) الذي تبناه الرسول الكريم.

هذا السلوك الإسلامي هو صورة مرئية يتشكل من اصطلاحات لغوية لتمثيل فكرة أو تجسيد موقف وما يتميز به، إنه " يجمع ما بين النوعين (الشعار الصوري والشعار اللّغوي) ومن الناحية التحليل، فإنه يطرح سؤال تواجد نوعين من الرسائل: الرسالة اللغوية والرسالة الإيكونوغرافية، ومن الممكن إظهار أنواع من علاقات عديدة ما بين هاتين الطريقتين للوصول إلى المعنى التجاوز، والتعاقب والإرساء ".[1]

ويرى "**قدور عبد الله ثاني**" أن الشعار " يلعب دور الوسيط بين الإنسان وبين الحقيقة، إن الصورة الرمزية أو الشعار لا تقدم قراءة مباشرة، ولكن يتطلب عملية تفكيك وتحليل الرموز، فهو يحمل معنى مكثف ".[2]

وبهذا يمكن للطفل إدراك رؤيته الذاتية للعالم ويموقع نفسه أمام التفارقات الدينية الأخرى الموجودة في كتبه وقصصه والتي تسعفه بملاحظات العناصر الرمزية الأخرى المخالفة له:

[1]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية الإرساليات البصرية في العالم)، ص192.

[2]– المرجع نفسه، ص188.

الشكل رقم 1 [1]

الشكل رقم 2 [2]

تتجلى في هذه الصور المناحي السلبية المتمثلة في الصراع الديني الذي يبعد فكرة التحاور والتعايش الواجب تقديمها للطفل حتى يكشف عن الثراء الثقافي الأخر، بدل الإشارات التنفيرية والاستفزازية التي قد يؤولها الطفل عند قراءته لهذه الرموز البصرية.

فالصليب المسيحي " تحت كافة أشكاله هو علامة غفران وعلامة سلام بالنسبة للمؤمنين ويرسم الصليب على العديد من أعلام البلاد الأوروبية، وهي علامة تشبع مسيحي منذ زمن طويل".[3]

فالصليب من العلامات الحضارية التي عرفتها الشعوب فتم رسمها على الكثير من المظاهر الإنسانية، وفي هذا الصدد نستدل بثلاث فرضيات على شيوع هذا الرسم كما يرى "**فيليب سيرنج**" **:Philip Sering**

[1]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (السلالات الحاكمة)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013، ص 39.

[2]– مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (حسن آغا)، ص 22.

[3]– فيليب سيرنج، الرموز في الفن_الأديان_الحياة، تر: عبد الهادي عباس، ص398.

1_يجب مراقبة الإنسان وهو على أهبة اكتشاف النار، فخلال العدد الكبير من ألوف السنين كان مكرها ليعمل في فترة الجفاف، وأن يحك بقوة قطعتين من الخشب، يمسك أحداهما بشكل عمودي والآخرى ممدة أرضا أيضا ومجوفة في الوسط، لكي تتلقى النهاية الدنيا للغصن العمودي، ومن أجل أن تظهر الشمس قليلا، فإن الظل الملقى بالغصن العمودي يكمل الصليب الذي كان قد رسم بقطعتي الخشب.

2_إن الإنسان على كافة القارات بمراقبة طلوع الشمس، ودورانها الظاهر حول الأرض وغيابها، حدد وجود أربعة نقاط رئيسية. الجمع التصوري باستقامة النقاط الأساسية المقابلة يتيح رسم صليب صورة للعالم أو على الأقل رمزا شمسيا.

3_ في مفهوم هندي قديم جدا ترمز العمودية للروحية للرجولة وللنشاط، في حين أن الأفقية ترمز للمادية للنسوية وللسلبية، ويحقق جميع المتكاملين في الحالة الماثلة صليبا قائما ".[1]

فإلى جانب الصراع الحضاري والديني والسياسي على الكتّاب أن يحملوا الإرسالية الرمزية الموجّهة للطفل بمعاني تثقيفية تعليمية لا بمضامين إيديولوجية، متخذا من الرؤية الذاتية منطلقا له.

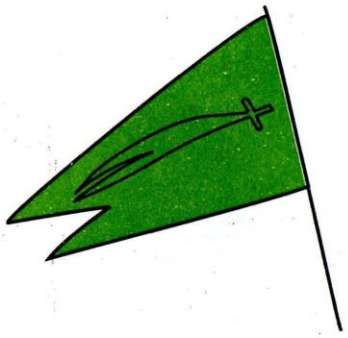
ويؤسس المفهوم الشكلي الصوري لأي شعب أو دولة هويتها وانتمائها، فالرموز التي تتخذها الدول علامات مؤشرة على كينونتها واستقلالها، وفي نفس الوقت تمثل الرموز أدوات التضامن الاجتماعي التي تجمع أفراد المجتمع، فهي تسخر كواجهة لحماية المجتمع من التحلل وتحرص على وحدته وتماسكه " فالرموز هي أدوات التضامن الاجتماعي بلا منازع ومن حيث هي أدوات معرفة وتواصل، فهي تخوّل الإجماع بصدد معنى العالم الاجتماعي، ذلك الإجماع الذي يساهم أساسا في إعادة إنتاج النظام الاجتماعي، فالتضامن المنطقي شرط للتضامن الأخلاقي ".[2]

فالرموز موقدة لعواطف جامحة توحيدية تدرج الأفراد ضمن وحدة متكاملة، ومتمايزة عن الآخر، مثلما فعل (خير الدين بربروس) حين اتخذ الراية الخضراء له، وضمنها السيف ذو الفقار رمزا لدولته أثناء صراعه مع الإسبانيين وقد عبّرت رايته هذه عن الطابع الديني والجهادي ضد

[1]– فيليب سيرنج، الرموز في الفن_الأديان_الحياة، ص ص 388_389.

[2]– بيير بورديو، الرمز والسلطة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2007، ص ص 49_50.

النصارى بتوصيفها دالة على الإسلام " في القرن السادس عشر عندما احتّد الصراع بين الإمبراطورتين العثمانية والإسبانية نشط خير الدين لنجدة مسلمي الأندلس والدفاع عن الساحل الغربي للمتوسط ولإبراز الطابع الديني الجهادي لحروبه ضد النصارى، اتخذ خير الدين علما أخضر يتخلله سيف ذو الفقار "[1]، كما يظهر في الشكل التالي:



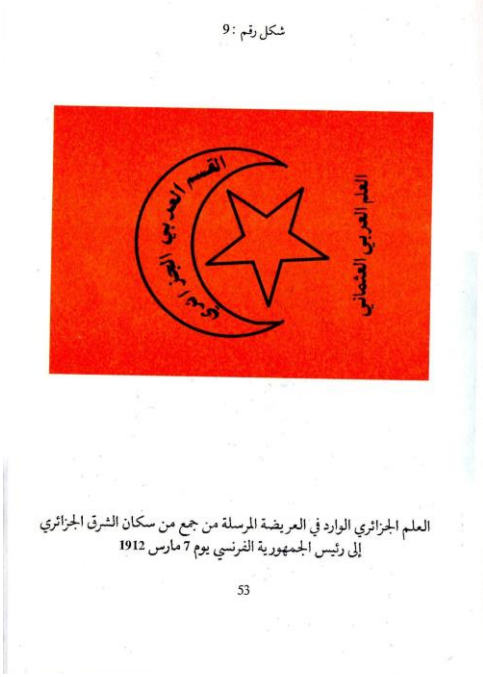
راية خير الدين

الشكل رقم 1 [2]

فاللّون الأخضر يعبر عن الثقافة الإسلامية (كما سبق وذكرنا) والسيف ذو الفقار من أشهر سيوف علي بن أبي طالب _كرّم الله وجهه_ الذي يرمز للقوة والرجولة والشهامة، لكن في قصة (خير الدين بربروس) "**لعبد الحفيظ شقال**" اختلف شكل الراية المستشهد بها من كتب التّاريخ سابقا، ورسمت راية أخرى في مكانها هي راية الدولة العثمانية:

[1]– شاوش حباسي، العلم الوطني الجزائري المعاصر (تطوره الشكلي وتحليل لمضمونه الإيديولوجي والسياسي 1518_1945)، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 1996، ص7.

[2]– المرجع نفسه، ص45.



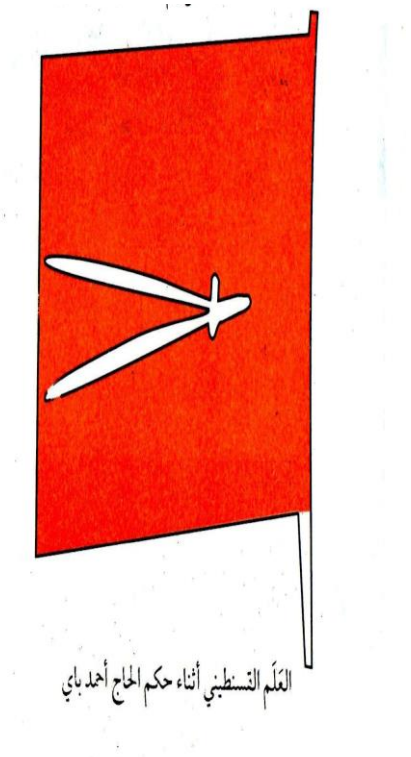
الشكل رقم 1 [1] الشكل رقم 2 [2]

تحيل الصورة على دلالة التعميم دون التخصيص (أي الإشارة إلى الإمبراطورية العثمانية العامة) على خلاف قصة (الحاج أحمد باي) لنفس الكاتب الذي وصف الراية شكليا استنادا إلى ما جاءت به كتب التّاريخ من حيث الشكل واللّون:

[1]–عبد الحفيظ شقال، خير الدين بربروس (قائد البحرية)، ص7.

[2]– شاوش حباسي، العلم الوطني الجزائري المعاصر (تطوره الشكلي وتحليل لمضمونه الإيديولوجي والسياسي 1518_1945)، ص53

الشكل رقم 1 [1]



الشكل رقم 2 [2]

تقول المصادر التّاريخية " بقي الحاج أحمد باي قسنطينة على ولائه للدولة العثمانية بعد سقوط مدينتي الجزائر ووهران، وقد أبقى هذا الباي على العلم الأحمر بزيادة رسم يمثل سيف ذي الفقار باللّون الأبيض ".[3]

هذه أشكال تقريبية لأنواع الرايات الواردة في القصص التّاريخية والمعبرة عن التواجد العثماني في الجزائر، حيث كانت رمزا للتبعية السياسية للدولة العثمانية تختلف عن العلم الجزائري في شكله المعاصر " والعلم الجزائري بمعناه الاستقلالي الصريح عن فرنسا لم يظهر للوجود إلاّ سنة 1934، وإن كان مصالي الحاج قد نادى باستقلال الجزائر منذ سنة 1927 بمدينة بروكسيل

[1]– عبد الحفيظ شقال، الحاج أحمد باي، ص 14.

[2]– شاوش حباسي، العلم الوطني الجزائري المعاصر (تطوره الشكلي وتحليل لمضمونه الإيديولوجي والسياسي 1518_1945)، ص49.

[3]– المرجع نفسه، ص12.

ببلجيكا، واعتمد (...) هذا المبدأ في برنامج سنة 1933، يقول مصالي: العلم الجزائري وكان ثلاثي الألوان على النحو التالي: الأبيض والأخضر إضافة إلى النجمة والهلال باللّون الأحمر".[1]

ومن الدلالات الرمزية التي تحملها الألوان والأشكال الواردة في العلم الوطني:

1_ اللّون الأخضر: يرتبط بالمرجعية الدينية الإسلامية، ويصرح بذلك مصالي الحاج أن هذا اللّون هو لون الإسلام. [2]

2_اللّون الأحمر: غالبا ما يرمز اللّون الأحمر إلى الدم والخطر والتشاؤم ففي " مصر القديمة (...) كان اللّون الأحمر مميزا للكائنات والأشياء المشؤومة، ويعطي عالم الآثار المصرية (يويوت) أمثلة نذكر منها: قاتل أوزيريس أسيت كان « الكائن الأحمر » بامتياز وقد تحوّل إلى نهر أحمر وحمار أحمر " [3]، وفي الفن الديني يرتبط هذا اللّون بالشيطان " فالشيطان عندما لا يكون أسودا يكون في العادة بلون أحمر، وذلك على الجداريات والمنمنمات أو النوافذ الزجاجية ".[4]

لكن في مواضع أخرى قد يدل اللّون الأحمر على الحركة والنشاط والحيوية والبهجة والانشراح والحب، فهو " لون العشق الإلهي والحب البشري المعد لإعطاء دمه، وحياته من أجل المحبوب، إنه لون الشهيد ".[5]

وبهذا يعبر اللّون الأحمر في العلم الجزائري على التضحية والجهاد والموت في سبيل الوطن، فهو دم الشهداء الذين قدموا أنفسهم فداء للوطن.

3_ اللّون الأبيض: وهو " رمز الطهارة منتشر جدا في الزمان والمكان وسبق للفيثاغوريين العائشين في وسواس الطهارة، أن أوجبوا على أنفسهم ارتداء الأبيض ودفن موتاهم في أكفان بيضاء، وكانوا

---

[1]– شاوش عباسي، العلم الوطني الجزائري المعاصر (تطوره الشكلي وتحليل لمضمونه الإيديولوجي والسياسي 1518_1945)، ص18.

[2]– المرجع نفسه، ص20، بتصرف.

[3]– فيليب سيرنج، الرموز في الفن_الأديان_الحياة، تر: عبد الهادي عباس، ص426.

[4]– المرجع نفسه، ص425.

[5]– المرجع نفسه، ص425.

يقرفون من الأسود كلون للكسل والتعاسة، فالأبيض كان يبدو لهم علامة الاستقامة والعدالة والشعاع الخير ".[1]

فاللّون الأبيض يحمل دلالة النقاء والصفاء والمواقف الحميدة " ولذا استخدم رمزا للطهر والبراءة وللتفاعل ولجمال اللّون وإشراقه وأخيرا للمهادنة والمسالمة ".[2]

أما حسب المؤرخين الجزائريين " فمرجع اللّون الأبيض ديني جهادي كذلك، ذلك أن النبي _صلى الله عليه وسلم_ قد أعطى لواء أبيضا إلى الصحابي مصعب بن عمير في غزوة بدر وفي العصور الحديثة فقد استعمل السلطان العثماني (سليم الأول) الأعلام ذات اللّون الأحمر والأبيض عندما فتح مصر سنة 1517 ".[3]

4_النجمة والهلال: مثل الألوان السابقة ذات خلفية إسلامية " ومصدر النجمة مواكبة للهلال في العلم الجزائري مصدر عثماني إسلامي دون منازع، وقد دلت النجمة بإضلاعها الخمسة حسب أحد المختصين في تاريخ الفترة العثمانية بالجزائر على أركان الإسلام الخمسة أو الصلوات الخمسة".[4]

ونفس الدلالة الدينية كانت النجمة يرمز لها في مصر القديمة، فالنجمة ذات الأذرع الخمسة هي رمز لكلمة «عبد».[5]

فالرموز بتعدد أشكالها ودلالاتها هي خطابات صورية تأويلية تحمل رسالة إقناعية، وتخدم التوجهات المطلوبة لدى الكتّاب حتى تثبت في عقول الأطفال، وتجمد عواطفهم اتجاه مختلف القيم والخلفيات والإيديولوجيات.

---

[1]– فيليب سيرنج، الرموز في الفن_الأديان_الحياة، تر: عبد الهادي عباس، ص428.

[2]– أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص 201.

[3]– شاوش حباسي، العلم الوطني الجزائري المعاصر (تطوره الشكلي وتحليل لمضمونه الإيديولوجي والسياسي 1518_1945)، ص21.

[4]– المرجع نفسه، ص23.

[5]– فيليب سيرنج، الرموز في الفن_الأديان_الحياة، تر: عبد الهادي عباس، ص387، بتصرف.

خاتمة

وفي النهاية تكشف الدراسة عن جملة من النتائج نلخصها في العناصر التّالية:

_ تتحدد طبيعة الجنس الأدبي في بعض القصص التّاريخية الموجّهة للطفل في الجزائر انطلاقا من العتبة النّصية، فمصطلح (الأجناس الأدبية) يحيل إلى المبدأ التنظيمي الذي يقيم تصنيف إجناسي للنصوص، فالنص هو كيان مستقل بخصائص متميزة وبطرائق بنائه وتقنياته وقواعده وقوانينه التي تكون بمثابة معايير ثابتة على المبدع مراعاتها عند كتابته للنص.

لكن كتّاب أدب الطفل في الجزائر تعالوا على مقولة نقاء الجنس وتحرروا من القيود الإجناسية التي تحد من عملية إبداعهم، حيث صارت نصوصهم التّاريخية أثارا أدبية منفتحة بعضها على بعض، فاقدة لحدودها وملامحها الأصلية، لكن هناك من الكتّاب من امتلكوا حس نقدي عند توجيههم هذه القصص التّاريخية للطفل، وهناك من تميزت كتاباتهم بالغموض، وأحيانا الخروج من المنحى الأدبي الجمالي.

إن الانفتاح على الأجناس الأدبية في القصة التّاريخية الموجّهة للطفل، يمكن النص القصصي من الإتجاه نحو تشكل جديد واكتساب هيئة عصرية تتماشى مع متطلبات المجتمع الجديدة، وبهذا تظهر نصوص تبيّن للطفل على أن الأدب ظاهرة إنسانية تحكمها مجموعة من العوامل الذاخلية والخارجية، هذه العوامل هي نتاج فعل إبداعي مشروع بتعددية مصادر المعرفة واتساعها.

_ إن النص القصصي الموجه للطفل ليس نصا مغلقا مكتفيا بذاته، وإنّما هو نص بحاجة إلى هذه التفاعلات والتداخلات النصية، فإعادة توظيف نصوص سابقة (النص المقدس_القرآن الكريم_، الشعر، الأمثال، الحكم...) معناها إدخالها في سياق جديد يتناسب ومعطيات النص الحالي، واستنطاقها وفق ما يخدم الرؤى الإستشرافية ويؤسس لمنظور معاصر.

فالنص القصصي التّاريخي الموجه للطفل لا يمكن له أن يؤسس ماهيته وكنهه ما لم يتعالق مع نصوص أخرى، وبهذا تخرج الكتابة للطفل عن نمطها المنفرد إلى جمالية التّنوع والتعدد والإنفتاح.

فهذه الإحالات المعرفية التناصية، تعيد إنتاج النصوص الموجّهة للطفل وتشكيل معانيها وصياغة دلالتها بما يتلاءم مع الوقت الحاضر، فالتناص يثير انتباه الطفل القارئ ويعمق من حصيلته المعرفية، ويدفعه إلى التأويل والاستنتاج والاستنباط، وبالتالي المشاركة في بناء نسق جديد للنص.

_ إن القصة التّاريخية الموجّهة للطفل في الجزائر تتبنى (نظرية الرجل العظيم)، فالتّاريخ في نظرها العامة يسيره القادة والزعماء والأبطال، الذين يتركون علامة بارزة على مسار التّاريخ، خصوصا التّاريخ الجزائري (الأمير عبد القادر، العربي بن مهيدي، العقيد عميروش، كريم بلقاسم...) فبروز هؤلاء العظماء يعود في اعتقادكتّاب أدب الطفل إلى العبقرية الفذة والابتكار الذي ينفردون به، وإلى القدرات والمؤهلات الفردية والخصائص والمميزات التي تجعلهم يحدثون تغيرات في مجتمعاتهم، وبهذا يصيرون القدوة والمثال الذي يحتذى به، لكن الرجل العظيم ليس عظيما في فرديته ولا في صفاته الشخصية، لكنه عظيم في الصفات التي تجعل منه أقدر على الآخرين في الاستجابة للضرورات المجتمع، فالفرد لا يحقق ذاتيته ولا يعزز كيانه بمعزل عن جماعته التي تثبت هوية انتمائه، فهو فرد خاضع لتبعية حتمية لمجتمعه، يتأثر بأحواله ويؤثر فيه، فهو يمثل مع جماعته أدوات في يد المجتمع، تحافظ على مصالحه وتحقق أهدافه وتخطط لمستقبله، وعندما تكون الأوقات مناسبة تطرح الأفكار القوية للخروج من الأزمات والاضطرابات التي قد تصيب المجتمع.

_ يغلب على القصة التّاريخية الموجّهة للطفل الجانب التربوي الأخلاقي على حساب الجانب الجمالي الفني، لأن المقصد الأساسي من الكتابة للطفل هو التربية السليمة لكن الأدب هو الأقدر على نقل الخبرات الإنسانية والإبداعية والحضارية والمعرفية بلغة جمالية ممتعة وأساليب بلاغية مقنعة ومحملة بمضامين تربوية ومنظومة قيمية إيجابية ترسخ لمجموعة من المعايير السلوكية التي توجه الطفل الوجهة السليمة، فتؤثّر في وجدانه وتنّمي خياله وتغذّي عقله.

ولقد استأثرت القيمة الوطنية على خلاف بقية القيم بحضور قوي في القصص التّاريخية، وهذا نظرا لطبيعة الموضوع، حيث حاول الكتّاب ترسيخها عن طريق مواقف وأفكار وشخصيات تتبنى مقولاتها وتتوخى الغرض الإيديولوجي منها.

_ تعد القصة التّاريخية إنتاجا إبداعيا يعبر عن مجموعة من الأفكار والرؤى التي تجول في خاطر المؤلف الذي يبني تصوراته واعتقاداته انطلاقا من تمثلات المجتمع الذي ينتمي إليه، فهو متحيز له، يصدر أحكاما غير حيادية تتفق مع الوجهة الإيديولوجية التي تتبناها جماعته، وبهذا فإعادة كتابة التاريخ للطفل في الجزائر مرهونة بمقتضيات الوقت الحاضر.

فالنص القصصي مشحون بالإيديولوجيا ومشبع بها تقتحم كيانه اقتحاما تجعل من نفسها مكون من مكوناته الأولية، فلا ينفك عنها ولا يتخلص من قيودها، فلكل كاتب رؤية إيديولوجية يضمنها في كتاباته الإبداعية، هذه الرؤية تتجمع مع باقي الرؤى، لتكوّن إيديولوجيا وطنية جزائرية موّحدة في وجهات نظرها، تعبر عن أطروحات نظرية وتؤسس لمقولات الثورة الثابتة وترسخ لقيم اجتماعية متناسقة، وبهذا تكون الأصوات الإيديولوجية في القصص التّاريخية أصوات مجاورة فيما بينها متحاورة في قضايا مشتركة وتنم عن نظرة شمولية تعبر عن الإتحاد وتستبعد التعددية الصوتية التي قد تؤدي بالشرخ في نسيج النص المتلاحم.

_ يمثل الزمن عنصرا أساسيا من عناصر الحكي، فكل خطاب قصصي يرتبط بالزمن وينتظم بمقولاته، والزمن بنية محورية تترتب عليها عناصر الاستمرارية والتشويق، وقد اتجه الكتّاب في القصص التاريخية إلى تبني نوعين من الزمن:

اتجاه يتبع السرد الكلاسيكي في تنظيم مادته القصصية، حيث تكون أحداث القصة مرتبة ترتيبا تصاعديا متناميا نحو الأمام وفقا لشكلها المنطقي، فالزمن يرسم خطا مستقيما تسير عليه الوقائع سيرا متسلسلا، فالكاتب في هذه الحالة غالبا ما يوظف التوثيق التاريخي، وذلك بإشارته إلى معينات تاريخية تؤسس للحدث، فهذا المستوى مألوف في القصص التاريخية، يتميز بالبساطة في تعاقب الأزمنة وامتدادها التصاعدي، مما يجعل الطفل يتبع مسار القصة من بداية ووسط ونهاية دون إحداث خلخلة في البنية الزمنية لقصته.

أما الاتجاه الثاني فيرسخ لمفهوم التعقيد والتشابك حيث تتداخل المستويات الزمنية من ماض ومستقبل وحاضر، وتعرقل حركة الترتيب الزمني للقصة التاريخية، مما يحدث نوعا من

التوتر والارتباك لدى القارئ الطفل، فنجد الكاتب ينتقل بين لحظات زمنية مختلفة، ويوظف إشارات متقابلة تجمع بين أزمنة مختلفة، وذلك حسب ما تقتضيه الكتابة الفنية، وغالبا ما يلجأ الكتّاب إلى تقنية الاسترجاع الذهني الذي ينطلق من الواقع ليغوص في أغوار الماضي، فيعيش الطفل زمنين: زمن الحاضر وزمن الماضي، ويتراوح بين الواقع المعيش والأخر المنبعث من الذاكرة، وهذا يدل على النضج الفكري لدى كتّاب أدب الطفل الذين يسعون إلى إدخال تقنيات سردية معاصرة في قصة الطفل تتماشى والحياة المعاصرة له، وتعبر عن تعقيداتها وتشابكاتها.

_ يمثل المكان في القصص التّاريخية مكوّنا رئيسيا يرتكز عليه العمل الفني، فهو يختلف عن المكان الذي ندركه بالبصر، لكونه يتشكل ضمن عالم سردي تخييلي، تصنعه اللغة الجمالية وتزينه الكلمات التصويرية، فهو المتحكم في مسار القصة والمحرك لشخصياتها التي تثبت وجودها من خلال العلاقة التي تجمعها مع مكوناته وعناصره.

فقد تلمسنا في المدونة المدروسة التفاعل الديناميكي بين الشخصية والفضاء المكاني الذي تنتمي إليه، حيث تتجلى كينونة الشخصية في بروز الاستبطانات الشعورية الداخلية التي تعكس الانفعالات والأحاسيس المخزنة في الوعي الذاتي للشخصية، حيث تتصل بمكانها أو تحلم به في حالة فقدانها له، فالمكان بالنسبة لها ليس رقعة جغرافية فحسب، تتمحور وظيفته في الإيواء واللجوء والاستقرار المادي فقط، وإنما يمثل الفضاء المكاني الحيز الذي تمارس فيها نشاطاتها الحياتية بأبعادها الاجتماعية والاقتصادية والدينية والفكرية، وبهذا يتجاوز المكان دلالته المعجمية في القصص التّاريخية إلى دلالة تأويلية رمزية تقترن بمفهوم الهوية الوطنية لأن المكان يحتضن المقومات الحضارية والتّاريخية والثقافية للفرد الجزائري، فمن خلاله يثبت وجوده، فمحاولة اقتلاعه منه أو سلبه إياه، يعني الإجهاز على هويته المتأصلة في ذلك المكان، فافتقاد المكان وضياعه ينتج تححل وتشتت للذات الإنسانية التي تصير معرضة للزوال بفعل العوامل المفروضة عليها من الداخل والخارج.

_ تعتبر الشخصية النقطة المحورية التي تتقاطع مع بقية عناصر العمل الفني، وهي عنصر يثير اهتمام الطفل، ويحقق جوّا انفعاليا يساعد على نجاح القصة وتقبلها لدى الصغار، وما نلمسه في

المدونة المدروسة هو الحضور المكثف للشخصية التاريخية المحددة مسبقا، والمستنسخة من الواقع الخارجي، فالكاتب في هذه الحالة يستحضر شخصيات مبنية بناء متكاملا من قبل، فوجودها مستقل عنه، فهي تسلك سلوكا ذاتيا بناء على خلفيتها السياسية والاجتماعية، لكن هذا لا ينفي وجود أنماط شخصية أخرى صنعها الكتّاب بالمزج بين المتخيل والمحتمل التاريخي، وهي ذات بنية معقدة، لكنها لا تخرج عن النطاق الفكري والإيديولوجي للكتّاب.

_ تشكل الصور بأنواعها المختلفة (الرسومات، الصور الفوتوغرافية، الصور الصحفية...) ركنا أساسيا لتعزيز القراءة لدى الأطفال فهي عملية تكميلية للخطاب اللساني، وتحمل بعدين: بعد تشكيلي يساعد الصغار على التلقي الفني والجمالي والاستمتاع به، وبعد دلالي يتمثل في المعاني التي يتوق الكتّاب إرسالها إلى الطفل، كما تستدعي الكتابة معايير وشروط فنية تلازم شكلها الظاهري أو الخارجي لتساعد الطفل على التتبع والفهم.

ملحق خاص بالكتّاب

1/عبد العزيز بوشفيرات:

من مواليد يوم 11 جانفي سنة 1953م بجيجل، قاص، صحفي، خريج جامعة الجزائر ليسانس أدب عربي سنة 1984م، محرر بمجلة الوحدة منذ 1980، منتج بالإذاعة والتلفزة في الفترة الممتدة من سنة 1980 إلى 1996، وخلال هذه الفترة أنجز الأعمال والبرامج التالية: إبداعات الشباب، دروب الإبداع، أدباء من شمال إفريقيا، أوراق أدبية، الأدب مدارس واتجاهات عن المكتبة الأدبية، منتج لعدة مسلسلات إذاعية مثل: ترجمة ساحل سنة 1988م، أشخاص وحكايات سنة 1994، لونجة والغول 1994 وغيرها. من مؤلفاته: هوامش من ذكرياتها مع الصغير (قصص 1980)، نجمة الساحل (رواية 1981)، الطيور ومعزوفة الأرض والسماء (مجموعة قصص 1984)، العقد (مسرحية 2008)، شخصيات من تاريخنا (للفتيان 2010) وقصص الأطفال: الفحول، البطل الصغير، الرسامة الماهرة، الذئب الخطاف، حكايات عمي الساسي العجيبة. (من كتاب: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج 1، مجموعة من الأساتذة إشراف رابح خدوسي، منشورات الحضارة، الجزائر، طبعة 2014، ص ص 477_478).

2/رابح خدوسي:

من مواليد 1955/12/16، ببوقرة الجزائر، الصفة: كاتب (مؤلف)، التخصص: لغة+تربية، خريج المركز الوطني لإطارات التربية (الجزائر)، الوظائف: حاليا: مدير دار الحضارة للنشر، سابقا: مدير مجلة المعلم الثقافية التربوية، مفتش التربية والتعليم، الاهتمامات: الإبداع الروائي والقصصي، تدوين التراث، ثقافة الطفل، المؤلفات المطبوعة للأطفال: الضحية (رواية)1984، الطفل الذكي، اليتيمة، جبل القرود، احتراق العصافير (مجموعة قصصية) 1988 سباق الحيوانات (جائزة وطنية) 1992، قاموس العالم في الأمثال والحكم 1994، الهدية العجيبة (جائزة وزارة الثقافة) 1996، الغرباء (رواية) جائزة وطنية 1996، بوعمامة (جائزة وطنية) 1997، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية 1996، سلسلة حكايات جزائرية (7أجزاء) 1994 المدرسة والإصلاح (مذكرات شاهد) 2002، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين 2003، الشيخ ذياب، بنت السلطان، الفرسان السبعة، الأميرة السجينة.

3/سليمة كبير:

من مواليد برج بوعريريج، خريجة كلية العلوم السياسية والعلاقات الدولية من جامعة العقيد الحاج لخضر_باتنة_، كاتبة صحفية وعضوة هيئة التحرير لمجلة (المنار العربي)، كتبت بالصحف التالية: الخبر الأسبوعي، الشروق اليومي، يومية الوسط، أسبوعية المشاهد، كواليس أخبار الأسبوع، من مؤلفاتها: مجتمع جديد أو الكارثة (مقالات في الأدب والحياة) مخطوط، أجمل القصائد حول الثورة الجزائرية.(سليمة كبير، فرانز فانون _المفكر الغائص في أعماق الثورة الجزائري_، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 2007، الغلاف الخلفي للقصة)

4/ رابح لونيسي:

أستاذ التاريخ المعاصر، جامعة وهران، الجزائر، ماجيستر في التاريخ المعاصر من جامعة الجزائر بأطروحة حول (الفكر القومي عن ساطع الحصري وتأثيره على الحركات القومية العربية الحديثة)، دكتوراه دولة في التّاريخ المعاصر من جامعة الجزائر بأطروحة حول (التيارات الفكرية في الجزائر المعاصر بين الاتفاق والاختلاف)، عضو اللّجنة العلمية بقسم التّاريخ جامعة وهران ومساعد رئيس قسم التّاريخ (مكلف بالدراسات)، رئيس فرقة بحث في مخبر "مصادر وتراجم" في قسم التّاريخ بجامعة وهران، عضو وحدة بحث حول " أعلام الثورة" التابعة للمركز الوطني للبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 بالعاصمة، له كتب من بينها كتاب بعنوان: الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين والسياسيين.

5/ عباس كبير بن يوسف:

رسام كاريكاتوري من مواليد 1956/07/28، بمدينة مليانة، اشتغل من سنة 1976 إلى سنة 2000 بعدة جرائد ومجلات وطنية وأخرى عربية، منها: مجلة سامر، ومجلة العربي الصغير أما بالنسبة للجرائد الوطنية فقد اشتغل ب: الجريدة الهجائية "المنشار"، البلاد، صوت الأحرار، Le Soir D'Algérie, Detective.

من مؤلفاته:

1/ L'orchestre aux bananes, Alerte au trésor، نشر ENAL وأعيد طبعه من طرف ENAG (2002).

2/ Le roi Sarhane نشر مشترك ENAL (1986).

3/ Rais Hamido نشر مشترك ENAL _ENAP (1990).

4/ Moussa and Farid in London شريط مرسوم باللغة الإنجليزية (1993).

5/ Let’s learn English with Jeha شريط مرسوم بيداغوجي، تالة للنشر 1994 (THALA Edition).

التظاهرات الثقافية والفنية:

1/ المشاركة في المعرض الدولي للشريط المرسوم والكاريكاتور، الجزائر 1988.

2/ المشاركة في معرض البحر المتوسط للشريط المرسوم، الجزائر 1989.

3/ المشاركة في المعرض المغربي للشريط المرسوم وهران.

(بن يوسف عباس كبير، الرّايس حميدو _بطل البحرية الجزائرية في القرن 18 م_، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2009)

6/ شريفة صالحي:

هي كاتبة جزائرية من مواليد 1949، بالجزائر العاصمة، وتعتبر الكاتبة من الدفعات الأولى المعرّبة في الجزائر، درست بمدرسة التربية والتعليم سابقا بالجزائر، ثم التحقت بثانوية الفتح بالبليدة تخصص أدب عربي، وهي الآن تشتغل أستاذة التعليم الإبتدائي.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

* القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1/ أوزاني (رشيد)، الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، دار النعمان للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 2014.

2/ _____الشيخ العربي التبسي، دار النعمان للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 2014.

3/ _____الأمير عبد القادر الجزائري، دار النعمان للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 2014.

4/ بوشفيرات (عبد العزيز)، العربي بن مهيدي (رجل المبادرة والحسم)، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2014.

5/_____فاطمة نسومر، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2014.

6/_____طارق بن زياد (رجل الهمة والمبادرة)، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2011.

7/ _____محمد بلوزداد (قصة كفاح)، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2011.

8/ _____سيفاكس (أية أمجاد يحققها النوميديون؟)، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2011.

9/ _____ الأمير خالد (على خطى السابقين)، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2011.

10/ خدوسي (رابح)، بوعمامة (ملحمة أولاد سيدي الشيخ)، دار الحضارة، الجزائر، د ط، 1997.

11/ شقال (عبد الحفيظ)، خير الدين بربروس (قائد البحرية)، مؤسسة أسامة للنشر والإشهار والتوزيع، الجزائر، د ط، 2015.

12/ _____الحاج أحمد باي، مؤسسة أسامة للنشر والإشهار والتوزيع، الجزائر، د ط، 2015.

13/ صالحي (شريفة)، صدى السنين، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، د س.

14/ _____يوميات أبناء الثورة (الفاتح من نوفمبر 1954)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، د س.

15/_____ يوم العلم وعبد الحميد بن باديس، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، د س.

16/ _____يوميات أرملة وابنها اليتيم (بعد مجازر 8 ماي 1945)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 2012 .

17_____يوميات أشبال الثورة (11 ديسمبر 1960)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، .2012

18/ عبد الحفيظ (محمد) ، غزوة بدر الكبرى، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2004.

19/_____ عام الفيل، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2014.

20/ _____ الهجرة المباركة، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2014.

21/ فريطس (أحمد) ومحمد الفاضل سليمان، خالد بن الوليد، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، د س.

22/ _____سعد بن أبي وقاص، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، د س.

23/ قادري (إيمان)، علي لابوانت، دار سفيان، الوادي، الجزائر، ط 1، 2013.

24/ _____باجي مختار، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2016.

25/ _____جميلة بوحيرد، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2016.

26/ _____العقيد عميروش، دار سفيان، الجزائر، ط 1، 2013.

27/ _____حسيبة بن بوعلي، دار سفيان، الجزائر، ط 1، 2013.

28/ _____الشيخ بوعمامة، دار أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2016.

29/ _____كريم بلقاسم، دار سفيان، الجزائر، ط 1، 2013.

30/ كبير (سليمة)، العقيد عميروش (الشجاع الصارم)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 2007.

31/ _____الشيخ عبد الحميد بن باديس (باعث النهضة العربية الإسلامية في الجزائر)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 2007.

32/ _____فرانز فانون (المفكر الغائص في أعماق الثورة الجزائرية)، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 2007.

33/ كبير (بن يوسف عباس)، الكاهنة (ملكة الأوراس)، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2011.

34/ _____الرّايس حميدو (بطل البحرية الجزائرية في القرن 18 م)، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2009.

35/ لونيسي (رابح)، عميروش آيت حمودة (قاهر الجنرالات)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2004.

36/ _____ديدوش مراد (الشجاع الهادئ)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2004.

37/ _____محمد بوضياف (شهيد الغدر)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2004.

38/ _____فرحات عباس (المعترف بالحق)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2004.

39/ _____مصالي الحاج (رائد الوطنية)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2004.

40/ مجموعة من الأساتذة، تاريخ الجزائر (حسن آغا)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

41/ _____تاريخ الجزائر (عقبة بن نافع)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

42/ _____ تاريخ الجزائر (التحضير للحرب)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

43/ _____تاريخ الجزائر (البربر المسلمون)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

44/ _____ تاريخ الجزائر (الأمير عبد القادر)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

45/ _____ تاريخ الجزائر (اتفاقيات إيفيان)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

46/ _____تاريخ الجزائر (المقاومة)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

47/ _____ تاريخ الجزائر (ماسينيسا)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

48/ _____تاريخ الجزائر (الزيانيون)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

49/ _____تاريخ الجزائر (الحضارات الأولى)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

50/ _____تاريخ الجزائر (أخر ملوك نوميديا)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

51/ _____تاريخ الجزائر (السلالات الحاكمة)، كازا للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2013.

ثانيا: المراجع باللّغة العربية:

1/ ابن خلدون (ولي الدّين عبد الرحمن بن محمد)، المقدمة، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2004.

2/ إبراهيم (محمد أبو الفضل)، وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، طبع بمطبعة عيسى السبابي الحلبي وشركاه، مصر، ط 1، 1942.

3/ إبراهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، د ط، د س.

4/ إبراهيم (زكريا)، المشكلة الأخلاقية، مكتبة مصر، مصر، د ط، د س.

5/ إبراهيم (وفاء)، الوعي الجمالي عند الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2002.

6/ الإبراهيم (ميساء سليمان)، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة السورية العامة، دمشق، سوريا، د ط، 2011.

7/ الألوسي (حسام محي الدين)، التطور والنسبية في الأخلاق، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، .1989

8/ الأحمد (نهلة فيصل)، التفاعل النصي (التناصية: النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2010.

9/ أبادي (محبوبة محمدي محمد)، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 2011.

10/ إمام (إمام عبد الفتاح)، الأخلاق والسياسة (دراسة في فلسفة الحكم)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 2001.

11/ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2، 1989.

12/ أشهبون (عبد المالك)، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط 1، 2011.

13/ أبو معال (عبد الفتاح)، أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 2005.

14/ أبو ريان (محمد علي)، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، دس.

15/ بريغش (محمد حسن)، أدب الأطفال (أهدافه وسماته)، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 2، 1996.

16/ بيومي (أبو زيد)، التوظيف الفني للشعر في القصة العربية القديمة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ب، ط 1، 2008.

17/ بلعابد (عبد الحق)، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008.

18/ بلال (عبد الرزاق)، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2000.

19/ بنكراد (سعيد)، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشّراع والعاصفة لحنا مينه نموذجا)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2003.

20/ _____السيميائيات السردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2001.

21/ _____ السميائيات والتأويل (مدخل لسميائيات ش.س. بورس)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005.

22/ _____السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط 3، 2012.

23/ بنيس (محمد)، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1988.

24/ بوحسن (أحمد)، العرب وتاريخ الأدب (نموذج كتاب الأغاني)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003.

25/ بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990.

26/ البقاعي (محمد خير)، أفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د ط، 1998/

27/ ترحيني (محمد أحمد)، المؤرخون والتّأريخ عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د س.

28/ التلوع (أبو بكر إبراهيم)، الأسس النظرية للسلوك الأخلاقي، منشورات جامعة قاريوتس، بنغازي، د ب، د ط، 1995.

29/ التطاوي (عبد الله)، حركة الشعر بين الفلسفة والتّاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د ب، د ط، 1992.

30/ ثاني (قدور عبد الله)، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008.

31/ جعفر(عبد الرزاق)، الحكاية الساحرة (دراسة في أدب الأطفال)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، د ب، د ط، د س.

32/ جنداري (إبراهيم)، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2013.

33/ الجزار (محمد فكري)، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998.

34/ الجاحظ (أبي عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د ط، د س.

35/ حسين (محسن محمد)، طبيعة المعرفة التّاريخية وفلسفة التّاريخ، مؤسسة موكرياني للدراسات والنشر، د ب، ط 1، 2012.

36/ حسين (فضيلة عبد الرحمن)، فكرة الأسطورة وكتابة التّاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2009.

37/ حسين (حسين الحاج)، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، د ط، 1998.

38/ حسين (مسلم حسن)، جماليات النص الأدبي (دراسة في البنية والدلالة)، دار السياب، د ب، ط 1، 2007.

39/ حلمي (مصطفى)، الأخلاق بين الفلاسفة وعلماء الإسلام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.

40/ حليمي (عبد القادر علي)، مدينة الجزائر (نشأتها وتطورها قبل 1830)، الطبعة العربية لدار الفكر الإسلامي، الجزائر، ط 1، 1972.

41/ حباسي (شاوش)، العلم الوطني الجزائري المعاصر (تطوره الشكلي وتحليل لمضمونه الإيديولوجي والسياسي 1518_1945)، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 1996.

42/ الحمد (تركي)، ويبقى التّاريخ مفتوحا (أبرز عشرين شخصية سياسية في القرن العشرين)، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 1، 2002.

43/ الحابي (محمد عمر)، النساء شقائق الرجال، دار المكتبي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، د ط، دس.

44/ خليل (خليل أحمد)، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 3، 1986.

45/ خليل (عماد الدين)، حول القيادة والسلطة في التّاريخ الإسلامي، مكتبة النور، مصر، ط 1، 1985.

46/ خدوسي (رابح)، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، منشورات الحضارة، الجزائر، د ط، 2016.

47/ الخضراوي (إدريس)، سرديات الأمة (تخييل التّاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2017.

48/ درار (أنيسة بركات)، نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985.

49/ الدوري (عبد العزيز)، نشأة علم التّاريخ عند العرب، مركز زايد للتراث والتّاريخ، الإمارات العربية المتحدة، د ط، 2000.

50/ الدسوقي (عمر)، المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مصر، د ط، د س.

51/ الدمشقي (أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي)، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط 1، 2000.

52/ رشدي (صبيحة رشيد)، الملابس العربية وتطورها في العهود الإسلامية، مؤسسة المعاهد الفنية، د ب، ط 1، 1980.

53/ زناتي (أنور محمود)، علم التّاريخ واتجاهات تفسيره، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 1، 2007.

54/ زكي (أحمد كمال)، الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2002.

55/ زاوي (لعموري)، شعرية العتبات النصية (دفاتر التدوين لجمال الغيطاني أنموذجا)، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013.

56/ الزيدي (مفيد)، المدخل إلى فلسفة التّاريخ، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006.

57/ سليم (مريم)، أدب الطفل وثقافته، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001.

58/ سلام (محمد زغلول)، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، الناشر: منشاة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، د س.

59/ سعدية (نعيمة)، التحليل السميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2016.

60/ السوّاج (فراس)، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، دار علاء للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط 2، 2001.

61/ شرف (عبد العزيز)، أدب السيرة الذاتية، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1992.

62/ شحاتة (حسن)، أدب الطفل العربي (دراسات وبحوث)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 2، 1994.

63/ الشيباني (عبد القادر فهيم)، معالم السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها)، د د، سيدي بلعباس، الجزائر، ط 1، 2008.

64/ الشوارب (أسيل أكرم) ومحمود عبد الله الخوالدة، النمو الخلقي والاجتماعي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2007.

65/ الشمالي (نضال)، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2006.

66/ الشنقيطي (أحمد أمين)، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ط، .2005

67/ الشيخ (رأفت غنمي)، فلسفة التّاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، د س.

68/ الصباغ (رمضان)، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1998.

69/ _____ جماليات الفن (الإطار الأخلاقي والاجتماعي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 2002.

70/ ضيف (شوقي)، البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 2، د س.

71/ الطوانسي (شكري)، شعرية الاختلاف (بلاغة السرد في أعمال إدوارد خراط)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ب، ط 1، 2013.

72/ عثمان (حسن)، منهج البحث التاريخي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 8، د س.

73/ عطا (إبراهيم محمد)، عوامل التشويق في القصة القصيرة لطفل المدرسة الابتدائية، دار الشباب للطباعة، د ب، ط 1، 1994.

74/ عطية (أحمد عبد الحليم)، الأخلاق في الفكر العربي المعاصر (دراسة تحليلية للاتجاهات الأخلاقية الحالية في الوطن العربي)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1990.

75/ عميش (عبد القادر)، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط 2، .2012

76/ _____ شعرية الخطاب السردي: سردية الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، د ط، 2012.

77/ عزيز (كارم محمود)، البطولة والبطل في أسفار المقرا (العهد القديم): دراسة فولكلورية مقارنة (البطل الشعبي)، مكتبة النافذة، د ب، ط 1، 2006.

78/ عبده (مصطفى)، فلسفة الأخلاق، الناشر: مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، د ط، د س.

79/ عبيدي (مهيدي)، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، ط 1، 2011.

80/ عشي (نصيرة)، البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2016.

81/ عمر (أحمد مختار)، اللّغة واللّون، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 2، 1997.

82/ عبد العزيز (كارم محمود)، أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، د ب، ط 1، 2007.

83/ عبد الفتّاح (إسماعيل)، أدب الأطفال في العالم المعاصر (رؤية نقدية تحليلية)، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر، ط 1، 2000.

84/ عبد الحميد (شاكر)، التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 2001.

85/ _____ عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، د س.

86/ عدره (غادة المقدم)، فلسفة النظريات الجمالية، جروس بيرس، طرابلس، لبنان، ط 1، 1996.

87/ عبد الباري (ماهر شعبان)، التذوق الأدبي (طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه)، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط 1، 2009.

88/ عبد الدايم (يحي إبراهيم)، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د ط، 1975.

89/ عبد الرحمن (عبد الهادي)، سلطة النص (قراءات في توظيف النص الديني)، سينا للنشر والانتشار العربي، لندن، ط 1، 1998.

90/ العروي (عبد الله)، مفهوم التّاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2005.

91/ _____ مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 5، 1993.

92/ _____ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، مغرب، ط 1، 1995.

93/ العفيفي (محمد أبو الفتوح محمد)، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية (عنترة بن شدّاد نموذجا)، إتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2001.

94/ العسلي (بسام)، المجاهدة الجزائرية (والإرهاب الاستعماري)، دار النفائس، بيروت، لبنان، دار الرائد، الجزائر، د ط، 2010.

95/ العيد (يمنى)، تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 3، 2010.

96/ _____ الراوي: الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1986.

97/ غنيمة (عبد الفتاح مصطفى)، حاجات الطفل للنفس والبدن (الأدب والفن والموسيقى والمهارات)، رواي للطباعة والإعلان، د ب، ط 2، 1994.

98/ الغزالي (أبي حامد محمد بن محمد)، إحياء علوم الدين، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.

99/ فيدوح (عبد القادر)، الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1999.

100/ الفارابي (أبو نصر)، كتاب أراء المدينة الفاضلة، قدم له وعلّق عليه: ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 2، 1986.

101/ قاسم (قاسم عبده)، فكرة التّاريخ عند المسلمين، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، د ب، ط 1، 2001.

102/ قاسم (سيزا)، بناء الراوية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، هيئة الكتّاب العامة، القاهرة، مصر، د ط، 2004.

103/ قاسم (سيزا) ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات في اللّغة والآداب والثقافة)، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، د ط، د س.

104/ قطب (سيد)، النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 6، 1990.

105/ قطوس (بسام موسى)، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، د ط، د س.

106/ قدامة بن جعفر (أبي الفرج)، نقد الشعر، طبع في مطابع الجوائب، قسطنطينية، ط 1، د س

107/ القريطي (عبد المطلب أمين)، مدخل إلى سيكولوجية رسوم الأطفال، دار المعارف، مصر، ط 1، 1995.

108/ القلقشندي (الشيخ أبي العباس أحمد)، صبح الأعشى، طبع بالمطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، د ط، 1913.

109/ كوثراني (وجيه)، تاريخ التأريخ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، لبنان، ط 2، 2013.

110/ كاصد (سلمان)، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب فؤاد التكرلي نموذجا)، أربد، الأردن، د ط، .2003

111/ كاظم (نادر)، الهوية والسرد (دراسات في النظرية والنقد الثقافي)، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط 2، 2016.

112/ كيوان (عبد العاطي)، القيم الإنسانية في أدب الأطفال، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 1، 2003.

113/ الكايد (هاني)، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، دار الراية، عمان، الأردن، ط 1، 2010.

114/ الكافيجي (محي الدين)، المختصر في علم التاريخ، تحقيق: محمد كمال الدين عز الدين، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط 1، 1990.

115/ لحميداني (حميد)، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991.

116/ مصطفى (شاكر)، التّاريخ العربي والمؤرخون، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1983.

117/ مؤنس (حسين)، التّاريخ والمؤرخون (دراسة في علم التّاريخ ومدخل إلى فقه التّاريخ)، عربية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط 2، 2001.

118/ مطر (أميرة حلمي)، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د س.

119/ _____مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، القاهرة، مصر، ط 1، 2013.

120/ _____فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1998.

121/ مظهر (إسماعيل)، فلسفة اللّذة والألم، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 2012.

122/ مندور (محمد)، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللّغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 1996.

123/ مرتاض (عبد الملك)، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998.

124/ مرتاض (عبد الجليل)، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2011.

125/ مهران (رشيدة)، طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1979.

126/ مرسي (أحمد)، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، د ط، 1970.

127/ مفتاح (محمد)، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990.

128/ مبروك (مراد عبد الرحمن)، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا 1967_1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.

129/ مقدادي (موفق رياض)، البنى الحكائية في أدب الطفل العربي الحديث، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 2012.

130/ محفوظ (عبد اللّطيف)، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009.

131/ مرزوقي (سمير) وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الدار التونسية للنشر، د ب، د ط، د س.

132/ الماكري (محمد)، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991.

133/ المناصرة (حسين)، القصة القصيرة جدا (رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2015.

134/ مجموعة من المؤلفين، جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1988.

135/ نجيب (أحمد)، أدب الأطفال (علم وفن)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1991.

136/ نجمي (حسن)، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2001.

137/ النشار (مصطفى)، من التّاريخ إلى فلسفة التاريخ (قراءة في الفكر التّاريخي عند اليونان)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1997.

138/ _____فلسفة التّاريخ، شركة الأمل للطباعة والنشر، د ب، ط 1، 2004.

139/ النجار (حسين فوزي)، التّاريخ والسير، دار القلم، القاهرة، مصر، د ط، 1964.

140/ النعيمي (فيصل غازي)، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2009.

141/ النصير (ياسين)، الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، د ط، 1986.

142/ هلال (محمد غنيمي)، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط 9، 2008.

143/ الهيتي (هادي نعمان)، أدب الأطفال: فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالإشتراك مع دار الشؤون العامة بغداد، د ط، 1986.

144/ _____ثقافة الأطفال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1988.

145/ واصل (عصام حفظ الله)، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2011.

146/ يوسف (عقيل مهدي)، أقنعة الحداثة (دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر)، دار دجلة، د ب، د ط، 2010.

147/ يوسف (أمنة)، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2015.

148/ يوسف (مي أحمد)، جماليات السرديات التراثية (دراسة تطبيقية في السرد العربي القديم)، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2011.

149/ يوسف (أحمد)، السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.

150/ يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1997.

ثالثا: المراجع المترجمة باللّغة العربية:

1/ إيغلتون (تيري)، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1، 1995.

2/ أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حماره، الناشر: مكتبة الأنجلو مصرية، د ب، د ط، دس.

3/ أرسطوطاليس، علم الأخلاق إلى نيقوماخيس، تر: أحمد لطفي السيد، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، د ط، 1924.

4/ أسمن (يان)، الذاكرة الحضارية (الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى)، تر: عبد الحليم عبد الغني رجب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2003.

5/ إيكو (أمبرتو)، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007.

6/ _____ السيميائية وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.

7/ باورا (س. م)، الأدب اليوناني القديم، تر: محمد علي يزيد وأحمد سلامة محمد، دار سعد، دار القومية العربية، القاهرة، مصر، د ط، دس.

8/ باشلار (غاستون)، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1984.

9/ بارث (رولان) وآخرون، شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 2010.

10/ _____ الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، تر: هالة نمر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 1، 2010.

11/ بورديو (بيير)، الرمز والسلطة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2007.

12/ تودوروف (سفيتان)، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1، 2002.

13/ _____ ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1996.

14/ _____مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005.

15/ تاديه (جان إيف)، الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ب، د ط، 1998.

16/ تشاندلر (دانيال)، أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.

17/ توسان (برنار)، ما هي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2000.

18/ جنيت (جيرار)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د ب، ط 2، 1997.

19/ جوف (فانسون)، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2012.

20/ دريدا (جاك)، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 2، 2008.

21/ دي سوسور (فردينان)، علم اللّغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، د ط، 1985.

22/ روبرتس (جينيفرتي)، هيرودوث: مقدمة قصيرة جدا، تر: خالد غريب علي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2014.

23/ ريكور (بول)، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التّاريخي)، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2006.

24/ _____محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2001.

25/ ساموبل (تيفين)، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2007.

26/ سبيي (سرجيو)، التربية اللّغوية للطفل، تر: فوزي عيسى وعبد الفتاح حسن، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 2001.

27/ سيرنج (فيليب)، الرموز في الفن_الأديان_الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق، سوريا، ط 1، .1992

28/ سليمان (سوزان روبين) وأنجي كروسمان، القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2007.

29/ شيفير (جان ماري)، ما الجنس الأدبي؟، تر: غسان السيد، إتحاد الكتّاب العرب، د ب، د ط، د س.

30/ طودوروف (تزفيطان)، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990.

31/ غروس (ناتالي بييقي)، مدخل إلى التّناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، د ب، د ط، د س.

32/ غوتييه (أ. ف)، ماضي شمال إفريقيا، تر: هاشم الحسيني، تاوالت، الثقافية، د ب، د ط، 2010.

33/ كانط (إمانويل)، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، كلمة، أبو ظبي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط 1، 2009.

34/ _____تأسيس ميثافيزيقا الأخلاق، تر: عبد الغفّار مكّاوي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط 1، 2002.

35/ كريستيفا (جوليا)، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997.

36/ كارليل (توماس)، الأبطال، تر: محمد السباعي، المطبعة المصرية بالأزهر، مصر، ط 3، 1930.

37/ كاندو (جويل)، الذاكرة والهوية، تر: وجيه أسعد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 2009.

38/ لوكاش (جورج)، الرواية التّاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 2، 1986.

39/ لوجون (فيليب)، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر الحامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994.

40/ موازان (كليمان)، ما التّاريخ الأدبي؟، تر: حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.

41/ موروا (أندريه)، فن التّراجم والسير الذاتية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، د ط، 1999.

42/ ميكيافيلي، كتاب الأمير، تر: أكرم مؤمن، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2004.

43/ مانهايم (كارل)، الإيديولوجيا واليوتوبيا (مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة)، تر: محمد رجا عبد الرحمن الديريني، شركة المكتبات الكويتية، الكويت، ط 1، 1980.

44/ مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية (من أجل بلاغة الصورة)، تر: سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2012.

45/ هيجل (فريديريك)، علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، ط 1، 2010.

46/ هوميروس، الإلياذة، تر: سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د ط، 2012.

47/ هامون (فيليب)، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1، 2013.

48/ وسنيوبوس (لانجوا) وآخرون، النقد التاريخي، تر: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط 4، 1981.

رابعا: المراجع باللّغة الأجنبية:

1/ Frantz Fanon, Œuvres (L'an v de la Révolution Algérienne), Hibr édition, Algérie, 2014.

2/ Gérard Genette, Seuils, Edition Seuils, Paris, France, 1987

3_____, Palimpsestes (la littérature au second degré), Edition du seuil, Paris, France, 1982.

4/Le Robert, Dictionnaire De Français, Éditions le Robert, Paris, France,2005, p209

5/ Le petit Larousse (Illustré 2018), Imprimé et relié en France par pollina, Edition Bicentenaire, Paris, France, Juin 2017.

6/ Oxford Learner’s pocket Dictionnary, Third Edition, Oxford University Press, Uk, 2003.

خامسا: المعاجم والقواميس:

1/ ابن منظور الإفريقي (جمال الدين أبو الفضل بن مكرم)، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1999.

2/ الزبيدي (محمد مرتضي الحسيني)، تاج العروس، تحقيق: محمد محمد الطناحي، وزارة الإعلام، الكويت، د ط، 1993.

3/ زيتوني (لطيف)، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2002.

4/ صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، د ط، 1994.

5/ عجينة (محمد)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، العربية محمد علي حامي للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994.

6/ فتحي (إبراهيم)، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1986.

7/ لالاند (أندريه)، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 2، 2001.

8/ مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 2004.

9/ نعمة (حسن)، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللّبناني، بيروت، لبنان، د ط، 1994.

10/ وهبه (مجدي) وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، بيروت، ط 2، 1984.

سادسا: المجلات والدوريات:

1/ عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 35، العدد 3، يناير، مارس، 2007

2/ عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، العدد الثالث، جانفي، مارس، 1997.

3/ مجلة الأثر، مجلة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 19، مارس، 2012.

4/ مجلة جامعة دمشق، المجلد 28، العدد الثاني، 2012.

5/ مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزة، فلسطين، المجلد العشرين، العدد الأول، يناير، 2012.

سابعا: المواقع الإلكترونية

1/ سالي الحق، الكوميكس بالعربية (المشهد في مصر)، الموقع:
Afteegupt.Org/WP–Content/uploads/ورقة_ الكوميكس – Online.pdf

2/ عبد الرزاق معاد، البعد الوظيفي والجمالي للألوان في التصميم الداخلي المعاصر.

الموقع: www.damascusuvisity.edu.Symag/eng/images/stories/14.pdf

فهرس الموضوعات

مقدّمة .....أ

مدخل 1

الفصل الأول:

التفاعل الأجناسي والانفتاح التناصي في القصص التّاريخية

المبحث الأول :قراءة في طبيعة العلاقة بين التاريخ والأدب 48

المبحث الثاني: إشكالية التجنيس في المادة التّاريخية الموجّهة للطفل 67

المبحث الثالث :فعالية التناص في القصص التّاريخية 84

1-التناص 84

1- 1سلطة النص الديني 85

1- 2جمالية تجاور السرد والشعر 104

1- 3جمالية توظيف الأمثال 114

2-المناص 119

الفصل الثاني:

التمثل الأخلاقي والإيديولوجي في القصص التّاريخية

المبحث الأول: صناعة التّاريخ :البحث في بنية البطل بين الفرد والجماعة.....134

1-مفهوم البطل والبطولة 134

2-البطولة الفردية 138

3-البطولة الجماعية.....157

المبحث الثاني: حضور الفعل الأخلاقي في القصص التّاريخية.....160

المبحث الثالث :البنية الإيديولوجية في القصص التّاريخية.....177

1-اللّغة والإيديولوجيا 177

2-الذاكرة كموجه لبناء الهوية 182

الفصل الثالث:

آليات التّوظيف الجمالي لمكونات البنية السردية في القصص التّاريخية

تمهيد 199

المبحث الأول: الزمن في القصص التّاريخية. 201

المبحث الثاني: التشكيل الجمالي للفضاء المكاني في القصص التّاريخية 237

المبحث الثالث: بناء الشخصية في النص القصصي التّاريخي ومدلولاتها 262

1-أنماط الشخصيات السردية.....263

2-الصيغ الدلالية 280

الفصل الرابع:

القصص التّاريخية بين الأيقونة والرمزية

تمهيد 291

المبحث الأول: العلامة الأيقونية في القصص التّاريخية.....293

1-الأيقونة/الصورة 294

أ_الصور المرسومة 294

ب _الصورة الفوتوغرافية.....307

ج _الخرائط والصور الصحفية.....315

2-القصة التاريخية بين النص والصورة.....319

أ_أولوية النص.....320

ب_أولوية الصورة.....321

ج_توازي النص والصورة 322

المبحث الثاني: بنية العلامات الرمزية 325

1-الكتابة 328

خاتمة 355

ملحق خاص بالكتّاب.....361

المصادر والمراجع 365

فهرس الموضوعات 391

ملخص الأطروحة

ملخص الأطروحة

يعد التّاريخ نوعا من المعرفة الإنسانية التي تستهدف البحث في الوقائع الماضية وتمحيصها ومقارنتها، هذه المعرفة تشترط قدرا كبيرا من الموضوعية والدقة، فالتاريخ من الاستراتيجيات المؤسسة لمفهوم الهوية لدى الشعوب، ومن المفاهيم الأولية التي تنمي الوعي بالذات الجماعية من خلال تقديم مجموع أحداث الأمة وماضيها للأجيال، ورغم أن التاريخ له أهدافه وسماته بين حقول المعرفة الإنسانية، وهو دراسة علمية لها أسسها وطرائقها ومناهجها، إلاّ أن هذا لا ينفي استقلالها الكامل بذاتها، بل تتداخل مع مساحات معرفية أخرى، وهذا ما يزيدها تعقيدا.

إن المادة التّاريخية في تفاعلها مع حقول معرفية أخرى قد تفقد موضوعيتها وعلميتها خصوصا عند تسربها إلى الأدب، واشتباكها مع أجناسه المختلفة (القصة، الشعر، المسرح، الرواية...)، وتكمن العلاقة بين التّاريخ والأدب في كون الأدب يصبو إلى تصوير الحياة الاجتماعية والحضارية وينقل ثقافة الإنسان وأفكاره، ويعبر عن مشكلات مجتمعه وأفراده، ويكشف عن انفعالاتهم ووجدانهم اتجاه مختلف القضايا، والتّاريخ مادة حيوية في انتاجات الأدباء، ولقد شكّل التاريخ منبعا هاما من منابع الإبداع الفني بالنسبة للكتّاب، والأدب بمفهومه العام فن لغوي تنتظمه أنواع أدبية معروفة شعرا ونثرا، يدفع إلى المتعة، وهو وسيلة للتعبير عما يجيش في النفس البشرية من إحساسات وعواطف ومشاعر، ويندرج ضمن هذا الأدب أدب الأطفال الذي يعرف بأنه مجموع الانتاجات العقلية والإبداعات الفنية الموجّهة خصيصا للأطفال، هذه الفئة الأخيرة، حرص متخصصوها على وضع شروط الكتابة الموجّهة لها، وفق معايير تناسب مستواها وحاجاتها وقدراتها، حتى تتحقق الفائدة ويحصل المراد منها.

وكتابة التّاريخ للأطفال ليس بالمهمة السهلة نظرا للتفارق الموجود بين طبيعة الطفولة التي تجنح إلى الخيال وتتوق إلى اللّامحدود، وبين طبيعة التّاريخ التي تحمل حقائقا مطلقة، وترتكز على الفكر المنطقي والاستدلالي، والطفل يتعذر عليه إدراك المقومات الأساسية لعلم التّاريخ، لذلك يلجأ الكتّاب وخصوصا كتّاب أدب الطفل في الجزائر إلى إبراز الرؤية التّاريخية من خلال الأجناس الأدبية كالقصة التي تعتبر من أقدر الأنواع الفنية على تقديم مادة التاريخ لاعتمادها على

عناصر التشويق التي تجعل الأطفال أكثر تعلقا بها، يقرؤونها بشغف ويتجاوبون مع أبطالها، فالقصة التاريخية تشتق أحداثها وشخصياتها من التّاريخ، تسرد مغامراتهم، وتصل الماضي بالحاضر، لتضفي نوعا من الديناميكية والتفاعل والتواصل الذي يجعل الطفل يتجاوب مع هذا الماضي المندثر والزائل.

لكن ما نلمسه في المدونة المدروسة هو إشكالية التصنيف الإجناسي لها، حيث اشتركت النماذج المدروسة في موضوع واحد وهو تقديم المادة التّاريخية للطفل، لكنها اختلفت في أساليب عرضها، فهناك فئة من الكتّاب حاولوا صياغة المادة التّاريخية وفق قوالب أدبية فنية محددة معتمدين في ذلك على معايير وقواعد النظام الإجناسي الذي فرضه الدرس النقدي على النصوص، في حين انحاز كتّاب آخرون عن التقيد بهذه الافتراضات الجنسية، وحاولوا إحداث تجديد في أعمالهم الإبداعية واستجلاء أشكال معاصرة، تؤطر لمفهوم انفتاح النص الموجه للطفل، وبهذا فهي تغض الطرف عن القالب الفني، وتعتبره بمثابة بنية مغلقة تساهم في تجميد الخطاب الأدبي الموجه للطفل على خلاف الخطابات الأدبية الموجّهة للكبار، لذلك فهي نظرت إلى النص على أنه بنية منفتحة، وليست مستقلة بكيانها ومكتفية بذاتها، وإنما يتم بناؤها استنادا إلى مقولة الانفتاح على النصوص الأخرى السابقة عليها أو المجاورة لها، حتى يتمكن الطفل من التعرف على إبداعات أخرى وإثراء نصه وتوسيع ثقافته واكتساب أكبر قدر ممكن من المعارف المتنوعة، لأنه في طريق الاكتشاف والإبداع والتأسيس لقاعدة معرفية صحيحة.

ومادام موضوع البحث يرتكز على التّاريخ، فإن فكرة البطولة لا بد من حضورها وتجليها في هذه القصص التّاريخية، حيث نجدها ترجح الكفة إلى ترسيخ مفهوم البطل/ الفرد، الذي يرتبط بالوعي الجمعي لدى الشعوب، هذه الأخيرة ترفعه إلى أسمى القدرات البشرية وتضفي عليه من السمات الخارقة ما تجعله متفردا ومميزا عن الآخرين، لكن هذا البطل/ الفرد لا يمكن لقدراته أن تتجلى وتبرز ما لم تتوفر له البيئة الاجتماعية والظروف الملائمة لتحقيق الأهداف المتاحة له، فهذا الفرد يمارس نشاطه وفق السياق المجتمعي والتاريخي الذي وّلد فيه، ويعيش في كنف جماعته التي تتآلف الجهود فيما بينها لتحقيق المصلحة العامة.

والبطولة غالبا ما تكون مقترنة بالقيم الأخلاقية والإنسانية التي تسعى الجماعة لترسيخها في المبادئ السلوكية لحياتها، والقصص التّاريخية تبنى على مجموعة من المبادئ والأخلاقيات التي تهدف لإيصالها للطفل حتى ترسخ في ذهنه، ويتمثلها في ممارسته الحياتية، ومن خلالها يميز الطفل بين الخير والذي يتضمن قيمة أساسية، تصبو لتحقيق العدالة والمحبة والمساواة والتضحية والدفاع عن الآخرين، لكن الصراع من أجل السيطرة والحرمان يؤدي إلى أغراض أنانية هي قيم سلبية تدعو إلى الظلم والاستبداد ونشر العداوة والكراهية بين بني البشر، ومنها يستنتج الطفل معاني الخير والشر في الحياة الإنسانية.

ولا تخلو هذه القصص التّاريخية من الوجهة الإيديولوجية المتبناة عند كتّاب أدب الطفل في الجزائر، حيث سعوا في فرض هذا النظام الفكري الذي يشتغل على إبراز الرؤية الذاتية لهم، وللعالم الذي ينتمون إليه ويؤسسون لمقولاته، وبهذا فالإيديولوجية في النص القصصي منظومة تخدم توجهات الكتّاب الفكرية والقيمية، فالكتّاب أرادوا نقل رسائل مبطنة للطفل الجزائري من خلال الانتقاء الموضوعي القائم على اختيار مواقف الثورة الجزائرية والاعتزاز بأبطالها الذين كان لهم الدور في اندلاعها، وذلك سعيا منهم لأن يتماهى الطفل الجزائري مع المقولات التأسيسية لهويته وللذاكرة الجماعية التي تحافظ عليها من الانشطار والانحسار، فالهوية ليست معطى جاهزا وإنما مقولة قابلة لتغيير بفعل الظروف والأحوال التي يتعرض لها الإنسان، لهذا يسعى الكتّاب إلى متابعة تحركاتها وتغيراتها ومسارها حتى لا تحيد عن الوجهة المقصودة (الوطنية)، فيقومون بتغذيتها من مقولات الماضي الثابتة التي حفظتها الذاكرة الجمعية.

والقصة التّاريخية تقوم على ثلاثة عناصر وهي:

1_ الزمان: الذي يؤدي دورا كبيرا في تحريك الأفعال والأحداث والشخصيات، فهو في أغلبية النماذج المدروسة يقوم على النسق الكلاسيكي الذي يتبع الخطية في ترتيب أحداث السرد ووقائعه، وهو خاضع لمبدأ السببية في ترتيب الوحدات النصية، لكن هناك من الكتّاب من حاول التجديد في البنية الزمنية وإحداث خلخلة في ترتيبها المنطقي، وذلك بتوظيف تقنيات السرد المعاصرة

كالاستباق والاستذكار، مما يحدث نوعا من التشويق والديناميكية التي توتر الطفل القارئ وتجعله يعيش في عالم متخيل يتجاذب أطرافه أزمنة مختلفة.

أما المكان فيمثل القاعدة التي يرتكز عليها النص القصصي، فهو يحتضن أحداث العمل الفني وزمانه وشخوصه، يصنعه الكاتب بلغة تخيلية جمالية حتى يحاكي العالم الخارجي ويوهم بواقعية السرد، وهو يختلف عن المكان في أدب الكبار المتميز بالرمزية والغموض في دلالته، فهو يحمل دلالة مباشرة في قصص الأطفال، تقوم على ما يدركه الطفل في عالمه الواقعي.

أما الشخصية فهي الركيزة الهامة في القصص التّاريخية وتحظى بعناية كبيرة من طرف الكتّاب لأن الطفل في قصصه بحاجة إلى أن يرى شخصيات مرسومة بدقة، حية تتحرك أمامه وتتفاعل مع واقعه وتجسده في صورة خيالية، فهي النموذج الذي يترك أثرا في نفسية الطفل، لأنه كثيرا ما يميل إلى التقليد وتمثيل قيم شخصياته.

وتتنوع أنماط الشخصيات المقدمة للأطفال في قصصهم بين شخصيات عجائبية ينسجها الخيال الشعبي لا وجود لها في العالم الواقعي ولها تأثير كبير على عقل الطفل بما تقوم به من أفعال خارقة للعادة، وشخصيات إنسانية لها مثيلاتها في العالم الخارجي الذي يعيش فيه الطفل، هذا النوع الأخير له حضور مكثف في القصص التآريخية، حيث تميز بتجسيد مجموعة من القيم التربوية وتمثل المعاني الإنسانية.

أما في ما يخص العلامة الأيقونية والرمزية في القصص التّاريخية، فلقد كان لها دور كبير في تعزيز القراءة بالنسبة للأطفال، فللأيقونة أهمية كبيرة في حياة الإنسان يكتسبها من حيث كونها أداة ووسيلة للتواصل بين مختلف الشعوب والثقافات، فهي تملك دلالة عالمية، وقد تنوعت الصور الأيقونية الموجّهة للأطفال في القصص التّاريخية بين صور مرسومة وصور فوتوغرافية وأخرى صحفية، بالإضافة إلى الخرائط والوثائق التّاريخية التي تزيد من مصداقية النص اللّغوي، وقد كانت هذه الصور ذات مرجعية تاريخية وواقعية وسياسية ساهمت كلّها في نقل الأفكار والمعاني للطفل، وبذلك فهي تحميل بعدين: بعد تشكيلي فني يمتع الأطفال بألوانه وأشكاله وأحجامه المختلفة وبعد

دلالي يتوخى التأويل والتفسير من طرف المتلقي الصغير، وبذلك فقد مزجت الصورة الموظفة في القصص التاريخية بين القيمة الجمالية والثقافية التعليمية.

أما العلامات الرمزية فتظهر تجلياتها بالدرجة الأولى في الكتابة التي تعتبر من أكثر الرموز التي يتفاعل معها الطفل منذ دخوله إلى المدرسة، حيث يحاول الربط بين الشفوي والمنطوق وتنشيط القدرات القرائية لديه، لذلك استدعت الكتابة للطفل شروط ومعايير تتناسب مع مستواه الفكري والنفسي والعمري، بالإضافة إلى التعرف على الرموز التي تتداولها الدول فيما بينها لتحقيق كيانها وهويتها كالرايات، وفي مقدمتها العلم الجزائري بألوانه الثلاثية، والرموز الدينية التي تعبر عن المعتقد الذي يؤمن به الإنسان في حياته ويحترم أسسه.

الملخص:

يعتبر التاريخ دراسة علمية موضوعية للوقائع الإنسانية الماضية، ومن الاستراتيجيات الأولية التي تنمي الوعي بالذات الجماعية، من حيث تقديم مجموع أحداث الأمة وماضيها، وغالبا ما يتم بناء مضامينه وفق منطلقات إيديولوجية، فالتاريخ دراسة مقدمة للكبار أكثر من كونها موجهة للصغار، تستلزم مرتكزات تستند عليها لتحقيق غرضها وتقديمها للطفل، لأنه يتعذر عليه إدراك المدلولات الزمانية والمكانية وتعقيدات الأحداث والشخصيات، فكل هذا يتجاوز مستواه العقلي والنفسي والجسمي، لذلك ألتفتت الدراسات المختصة في أدب الطفل _وخصوصا في الجزائر_ إلى تقديم التاريخ وفق قوالب أدبية تلائم قدرات الأطفال وميولهم ورغباتهم وفي مقدمتها القصة، التي تعتبر من أكثر الفنون المحببة لدى الصغار.

الكلمات المفاتيح: التاريخ، الطفل، السرد، القصة التاريخية، الهوية، الإيديولوجيا.

Abstract:

History is considered a scientific study of past human realities, It is one of the primary strategies of presenting the total events of the nation and its past and its contents are often built according to ideological principles. History is a study that is directed more for children than for young people. It requires bases on which to achieve their purpose and give them to the child because they cannot recognize the temporal and spatial meanings and the complexities of events and personalities; all this exceeds their mental, psychological and physical level. Therefore, the specialized studies in the literature of the child turned - especially in Algeria _ to provide history according to literary templates suited to the abilities, tendencies and desires of the children, particularly the story, which is one of the most beloved arts of young people.

Keywords: history, child, narrative, historical story, identity, ideology.