الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

ⴰⵖⵏⴰⵡⵉⵓⵙⵏⵜⵉⵡⵉⵏⴰⵙⵙⵓⵍⵉⵡⵉⵙⵏⵜⵉⵡⵉⵏⵜⵉⵙⵙⵉⵏⵜ

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⵜⴰⵏⵎⵓⵔⵜ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵓⵏⴼⵉ

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم : اللّغة العربية وآدابها

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT : LANGUE ET LITTERATURE ARABES

رقم الترتيب:

الرقم التسلسلي:

الميدان: لغة وأدب عربي.

الفرع: أدب عربي.

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر.

آليات تلقي قصص الأطفال

دراسة وتحليل

مذكرة مكملة من مقتضيات نيل شهادة ماستر في الأدب العربي

إعداد الطالبتين:

– سيليا أمير

– ماسيسيلية يونسي

إشراف الأستاذة:

– تسعديت بن أحمد

لجنة المناقشة:

أ.عزيز نعمان أستاذ محاضر، صنف "أ"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....رئيسًا

أ.تسعديت بن أحمد،أستاذة محاضرة،صنف"ب"،جامعة مولود معمري،تيزي وزو...مشرفا و ممتحنًا

أ. ويزة أعمارة، أستاذة محاضرة، صنف"ب"،جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: 2019–2020

الشكر والعرفان

الحمد لله الذي بفضله تتمّ الصالحات والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، إنّ الإعتراف بالجميل يفرض عليّ أن نشكر كلّ من أسْدى إلينا يدّ العون والمساعدة وذَلّل الصعوبات عنَّا وأرشدَنا للطريق.

نشكر الأستاذة المحترمة تسعديت بن أحمد على حسن معاملتها لنا.

نشكر كلّ من مدَّ لنا يدّ العون وأسهم في إنجاز هذا البحث .

إهـــــداء

إلى من كان لهما الفضل بعد الله عزّ وجلّ.

إلى منبع الحنان والأمان إلى التي تحت قدميها تَقْبعُ الجنان.

إلى أمّي الغالية حفظك الله لنا.

إلى السّند والغالي أبي أدامك الله تاجًا فوق رؤوسنا.

إلى نصفي الآخر وشريكي في الحياة والذي صبر معي وأعانني طيلة هذا البحث زوجي وقرة عيني.

إلى قطعة من جسدي والذي لم أسمع لمناغاته لإنشغالي عنه إلى صغيري وروحي آدم.

إلى إخوتي وأخواتي وكلّ عائلتي صغيرهم وكبيرهم.

إلى عائلة زوجي صغيرهم وكبيرهم.

إلى كل البراءة الجزائرية أهدي هذا العمل المتواضع

سيليا

إهـــــداء

الحمد لله الذي أعاننا ، وأكرمنا بالتقوى وأجملنا بالعافية.

أتقدم بإهداء هذا البحث إلى:

إلى من اِحتضنت أملي وخوفي وجهدي، إلى من لا يمكن للأرقام أن تحصي فضائلها "أمي" أدامها الله لي.

إلى من افتقدتك من الصغر، إلى من ضحى من أجلنا ليُقدّم لنا لحظة سعادة، إلى من حصد الأشواق من دربي ليُمهد لي طريق العلم "أبي" رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

إلى مصدر الحب إخوتي "محند أعراب"، "يوغرطة".

ولا أنسى زوجي ورفيق دربي "أعمر" بالشكر والتقدير على جهوده الكثيرة لا تمح على مدى الأيام.

أهدي هذا العمل لكلّ أسرتي صغيرهم وكبيرهم.

ماسيسيلية

مقدمـــة

مقدمة:

الطفولة عالم هادئٌ، عالم البراءة والسعادة، هي أجمل المراحل التي يمرُّ بها الإنسان عالم يضجُ بالأحلام والخيال، يملؤه الفضول وحُبُّ الاستكشاف والوله بالمغامرات، ولأنّ الطفولة بحاجة إلى الرّعاية نجد الكثير قد هبوا من كلّ نهل لتربية هذا المخلوق الصغير تربية سليمة تقوم على الأخلاق والمعاملة الحسنة، وفي الأدب خُصّص للطّفل مساحة للإستجابة لميولاته ولتلبية حاجاته وشغفه، خاصة وأنّ النّاشئ الضعيف بحاجة للدّعم والأنُس، هذا ما أصطلح عليه بأدب الطّفل.

لقد أخذ الأدباء في اِبداعهم يُفكّرون مثل الطّفل فأخذوا يكتبون ما يُثقفهم وما يُعرّفهم بالعالم المحيط بهم، فبرزت القصّة وسيلة لدخول عالم الطفولة والاِستجابة لطبيعتها، إذ تهيئ لهم عالمًا ساحرًا ومتنوعًا، فنرى الأطفال يشغفون بها، ويَتُوقون لسماعها، ويندمجون بأحداثها ويتفاعلون مع أبطالها، لأنّ بداخلهم نداء عميق بجذبهم نحو الجميل وإلى المعرفة والمغامرة.

إنّ القصص الموجهة للطفل، وبالخصوص في العالم العربي لا تضع الطّفل في الهامش بل تحتضنه وتوفر له قدرًا من المتعة والتسلية، فالأطفال في مراحل طفولتهم يميلون إلى القصص المفعمة بالحياة، ولاسيما حين تمتد إلى عامل الحيوان والطير والجمادات التي تكتسي حلة أُنسنية، فتتكلم وتضحك وتغضب وتبكي وتفرح مثل البشر، إضافة إلى الرّسومات والألوان والصور المعبّرة، التي تلعب دورًا لا يُستهان به في جذب المتلقي الصغير، لذلك لابدّ من الاعتناء بالقصّص بدءًا بالغلاف الخارجي، والذي يعتبر عتبة لا يمكننا الولوج للمضمون إلاّ من خلالها، ومنه يحتلّ هذا المتلقي الصّغير مكانة في العملية الإبداعية، ليشارك ويتفاعل فيها.

وسمنا بحثنا هذا بـ "آليات تلقي قصّص الأطفال"، إذ تختلف طرق تلقّيهم لقصصهم

هذا ما جعلنا نقدم على البحث في هذا الموضوع، و للكشف عن مختلف الآليات و إجراءات التحليل، إضافة إلى رغبتنا في اكتشاف عالم الطفولة الواسع.

لقد بُني البحث على إشكاليّة أساسيّة وهي : ماهي آليات تلقّي قصص الأطفال؟ وماهي الاستراتيجيات التي اعتمدها النقاد والكتّاب لتحقيق هدف التلقّي؟ هل اكتفوا بدراسة وتحليل المتن والغلاف الخارجي؟ أم هناك جوانب أخرى تعرّضوا لها للوصول إلى هدف الدّراسة، وللإجابة على هذه الإشكاليّة اعتمدنا عدّة مقاربات منها ، التحليليّة والسيميائيّة والتأويليّة، فطبيعة الموضوع فرضت علينا الأخذ بعدّة إجراءات بهدف توضيح الصورة وتحليلها.

كانت خطّة البحث كالتالي: مقدّمة عدَّت بوابة الدُّخول في الموضوع، وانتقلنا بعد ذلك إلى مدخل يعرض مجموعة من المفاهيم المتعلّقة بأدب الأطفال، وجذوره ومراحله، لننتقل إلى الفصل الأوّل المعنون بـ "دراسة في طرق التلقي عند الأطفال"، ليتفرع هذا الفصل إلى مبحثين: المبحث الأوّل لِتَقصي نظرية التلقي عند الأطفال، ثم فصل ثاني موسوم بـ "التحليل السيميائي لقصص الأطفال" ،والذي بدوره ينقسم إلى مبحثين لدراسة البنية السطحية والعميقة في القصص الموجهة للطّفل عند غريماس، أمّا المبحث الثاني فلدراسة الأهواء وتجلّي الشعور من خلال قصّص الأطفال، مع إبراز دور الخط والشكل في تحديد المتغيرات الشعورية، وكل عنصر وفصل في هذا البحث اتبعناه بنموذج قصّصي وقصيدة شعرية قصد التحليل والدّراسة.

خلصنا إلى خاتمة كانت حوصلة لما حللناه في الفصول، و أدرجنا مجموعة من النتائج، كما اعتمدنا في البحث على مجموعة من المصادر و المراجع، منها ما يتعلق بالمدونة، و منها ما كان لتوضيح المفاهيم النظرية منها، "سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس" لـ "ألْجيرداسْ غريماس وجاك فُونتاني"، "وأدب الأطفال دراسة

وتطبيق" لـ "عبد الفتاح أبومعال"، كذلك كتُب "جميل حمداوي" منها سيميوطيقا العنوان ومستجدات النقد الرّوائي، و كتاب أدب الأطفال أهدافه و سماته لمحمد حسن بريغيش.

إنّ ما أعاقنا في بحثنا هذا كان عدم اِستطاعتنا التنقل والبحث بسبب فيروس "كوفيد 19"، إلاّ أننا نحمد الله أن وفقنا لإتمام هذا البحث البسيط، الذي كان محاولة لم نتوصل من خلالها إلاّ إلى تغطية بعض الجوانب المتعلقة بأدب الأطفال وآليات التلقي.

في الأخير لا يسعنا سوى أن نتقدم بالشكر الجزيل لكلّ من مدّ يد العون لإنجاز هذا البحث من أساتذة وزملاء، ونخصّ بالذّكر الأستاذة الكريمة والطيبة "تسعديت بن أحمد" التي كانت نِعَمْ السَّنَد، والتي لم تَبْخَلْ علينا بالنّصح والإرشاد والمساعدة.

.

مدخل

مدخل:

بين الطفولة والأدب:

الطفولة ذلك العالم الحسّاس، المليء بالحركة والشّغب واللّعب والمغامرات، عالم مليء بالخيال والأحلام، والإنبهار بالشخصيات والقصص المثاليّة، الطفولة كتلة من الحيويّة والنّشاط، هي الحجر الأساس لصقل الشخصيّة وتطويرها، والطّفل في هذه المرحلة بمثابة البذرة يحتاج للعناية وللحبّ والإهتمام ليكبر ويُثمر، ولعلّ الدّور الأكبر هنا يعود للأسرة، لأنّ الطّفل أوّل ما يفتح عينيه إلى الدّنيا يجد نفسه بين أحضان الأسرة، لذلك كان لها الدّور الأساسي والأهمّ في تربية الطّفل، وخارج هذا النّطاق نجد العديد قد هبّوا من كلّ نهل للعناية بهذا المخلوق الصغير وتربيته تربية متكاملة من جميع النّواحي العقليّة والإجتماعيّة والنّفسيّة، ويسعون لتعريفه بالعالم الخارجيّ المحيط به، والمتتبع لأدب الأطفال يجد أنّ هذا الأدب قديم قِدم وجود الإنسان والخلق، وذلك ممّا نشهده من حكايات الجّدات للأطفال، إذ كنّا يحكينا للصِّغار مختلف القصص والحكايات، وتهدهدن سرائرهم بالأنغام والكلمات العذبة الجميلة، ومع أنّنا لا يمكن تسميته أدبًا إلاّ أنّه يعتبر نصًا أدبيًا وُجد صداه في ثنايا الأدب الشعبي.

إنّ الأطفال كثيروا الفضول والتساؤل، ويقتنعون بكلّ جواب ويصدّقون كلّ ما يسمعون ويُقلّدون كلّ ما يصدر من الكبار من تصرّفات وحركات.

الطّفولة مرحلة لا يتحمّل فيها الطّفل أيّة مسؤوليّة، إذ يعتمد على الأبوين لإشباع حاجاته العضويّة، ثمّ ينتقل للمدرسة التي تسعى لتنشئته وتربيته تربية سليمة قائمة على القراءة والتعلّم، فالطّفل بحاجة إلى القراءة مثل حاجته للّعب والأكل، لهذا برزت القصة كأهمّ الأساليب ضمن إطار التربية الثقافيّة للطّفل، لإنفرادها بصفات مميّزة عن سائر أنواع الفنون الأدبيّة الأخرى.

منه هنا يبرز الدّور الذي يؤدّيه الكتّاب الذين يُألّفون القصص لهذه الفئة العمريّة. إنّ الكتابة الموجهة للأطفال أصعب وأعقد من الكتابة الموجهة للكبار، وكلّ من خاض غمار

هذا النّوع من الكتابة لابدّ أن يعرف لمن يكتب وكيف يكتب؟ وأن يكون على دراية بجمهوره الذي يخاطبه «فيجب أن نحيط علمًا بطبائع الأطفال الذين نكتب لهم، وأن نكون على وعي كامل بمراحل نموّهم، والخصائص السيكولوجيّة التي تُميّز كل مرحلة، بالإضافة إلى درجة نموّهم العملي، سواء من ناحية المستوى اللّغوي، أو بالنّسبة لحصيلتهم من المعارف والمعلومات المختلفة»[1]، فكاتب أدب الأطفال مقيّد بشروط فليس لديه الحرية الكاملة في التعبير، ذلك أنّ لكلّ مرحلة من مراحل الطفولة خصائص ومميّزات لابدّ من مراعاتها والإلتزام بها.

إنّ الكتابة الموجهة للأطفال تتطّلب موهبة وخيالاً واسعًا، وفي سبيل هذا قد يضطرّ الكاتب للتفكير مثل الأطفال لينجح في اِقتحام عالمهم، «فالكاتب الذي يقدم عليه محتاج إلى قدر عال من الوعي بأهميّة الكتابة للطّفل، ولا شكّ في أنّ الكتابة للأطفال أصعب وأعقد من الكتابة للكبار على الرّغم ممّا قد يتراءى في ظاهرها من بساطة خادعة، فكاتب الأطفال محكوم بحاجات الطّفل، ونموّه الإنفعالي، والمرحلة العمريّة المستهدفة، وينتظر منه أن يكتب بأسلوب يجمع بين المتعة والفائدة، فالطّفل يميل إلى ما هو ممتع، وما هو أقرب إلى اللّعب، ولا يمكن مخاطبته بالأسلوب الجاد أو المتجّهم الذي قد يقبله الكبار دون الصّغار»[2]. فالأطفال بطبعهم لا يميلون لأسلوب الوعظ والإرشاد، بقدر ما يميلون للمتعة والمغامرة والتشويق، فهم يستمتعون بالقصص التي تسلّيهم وتدخل السّرور والبهجة إلى نفوسهم، وينفرون من الأسلوب الجاد والصّارم، وهذا يدفعنا للقول أنّ ما يميّز أدب الأطفال عن أدب الكبار يكمن في مراعاة حاجات الطّفل، وقدراته ومستوياته العقلية والذوقيّة.

وإذا جئنا لتعريف أدب الأطفال نجد أنّه يتميّز بنوعية جمهوره وطبيعته، الأمر الذي يجعل الفرق بينه وبين أدب الكبار يقوم على خصوصيّة المتلقّي.

---

[1]– أحمد نجيب، أدب الأطفال علم و فن، دط ، دار الفكر العربي، القاهرة، ، 1991، ص 25.

[2]– هيا صالح وسمر دودين وآخرون، تقنيات الكتابة القصصّية للأطفال، دط، مؤسّسة عبد المجيد شومان، د.ب، 2018، ص 05.

أدب الأطفال: بحث في المصطلح:

تعدّدت التعريفات حول أدب الأطفال، ولا غرابة في هذا، ذلك أنّه عندما أضيفت كلمة الأدب إلى الطفولة، أضيفت معها مواصفات عديدة، ومع هذا تبقى الطفولة أتمّ وأشمل، ولأنّ هذا المصطلح يعتبر مصطلحًا مركّبًا، سنحاول رصد بعض التعريفات التي قُدّمت حوله.

أ- في مفهوم الأدب:

إنّ كلمة الأدب من المصطلحات التي دار حولها الجدل، وتعدّدت وتباينت فيها الآراء، وتجاذبتها الأطراف وما زالت حتى يومنا هذا موضع دراسة وبحث.

يعرّف "عبد الفتاح أبو معّال" الأدب على أنّه «الأثر الذي يُثير فينا لدى قراءته أو سماعه، متعة واِهتمامًا، أو يغيّر من مواقفنا واتّجاهاتنا في الحياة، وبإيجاز هو الذي يُحرّك عواطفنا وعقولنا»[1].

فالأدب عند عبد الفتاح أبو معّال، هو كلّ ما يثير لدى القارئ الإحساس بالمتعة وهو يرتشق كلماته، أو ينصت لِإيقاعه وترانيمه الشعريّة، الأدب هو الذي يستطيع تغيير آرائنا ومواقفنا في الحياة، والذي تتحرّك له المشاعر وتستجيب.

أما "أحمد زلط" يعرفه بقوله: «كان الأدب وما يزال هو الذي يصوّر حقائق النّفس البشريّة بأسلوب تعبيري جميل، فالأدب سجلّ للأفكار وعرض للمشاعر، وبواسطة الفنون الأدبيّة يكشف الإنسان عن خلجات النّفس الإنسانيّة بكلّ أمالها وآلامها، كما تردّد مفهوم الأدب بين الأجيال ليعبّر كذلك عن الخبرات والمعارف والآداب الحسنة، التي يلقنها الآباء للأبناء ليواجهوا الحياة ويسلكوا فيها سلوكًا محمودًا، وهي نظرة أخلاقية تعني المنفعة والمتعة وتحمل كثيرًا من معاني الحياة التي تنتظمها أحد وظائف الفنّ والإبداع جميعًا»، [2] فالأدب هو السجلّ المعبّر عن الإنسان، ومآثره وقيمه ومبادئه، وكل ما يعتمل النّفس من آلام وآمال،

[1]- عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال، دراسة وتطبيق، ط2 ،الشّروق للنّشر والتوزيع، الأردن، 1988، ص 12.

[2]- أحمد زلط، أدب الطفولة، أصوله ومفاهيمه، "رؤى تاريخية"، ط4، الشركة العربيّة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 19.

وهو التعبير الفنّي عن العادات والتقاليد والمعارف، ومختلف عناصر الثقافة التي تتميّز بها كلّ أمّة، والتي يسعى الأدباء لتلقينها للأجيال.

غير بعيد عن هذين التعريفين، يُحدّد أحمد بن عبد ربّه الأندلسي تعريف الأدب في وصيّة بعض الحكماء، حيث يقول: «الأدب أكمل الجواهر طبيعة، وأنفسها قيمة، يرفع الأحساب الوضعية ويفيد في الرّغائب* الجليلة، ويُعزّ بلا عشيرة، ويكثر الأنصار بغير رَزيّةٌ**، فألبسوه حُلّة وتزيّنوه حِليَةً يُؤنسكم في الوحشة ويجمع لكم القلوب المختلفة»[1]، ونعم الوصف والتعريف، فالأدب جوهرة بل وأغلى، وهو الذي يرفع الأحساب الدّنيئة، ويؤنس في الوحدة ويعقد الصلة بين القلوب المختلفة.

ب- مفهوم الطّفل/ الطفولة:

الطفولة هي أحد مراحل حياة الإنسان، والتي تتّصف بالنّمو المستمر، وسميت بهذا الإِسم نسبة للطّفل. وسنحاول في بحثنا هذا رصد بعض التعريفات لكلّ من الطّفل والطفولة.

1- في مفهوم الطّفل:

لقد وردت لفظة الطّفل في القرآن الكريم في أكثر من موضع وذلك لتحديد المراحل التي يمرّ بها الطّفل، حيث يقول الله تعالى في محكم تنزيله: «وَنُقِرُّ في الأَرْحَامِ ما نَشَاءُ إلى أَجَلٍ مَسّمَى ثُمَّ نخرجُكُم طِفلاً لِتبلُغوا أشُدَّكُمْ» (سورة الحجّ الآية 05).

وفي هذه الآية إشارة إلى المرحلة الأولى للطفولة منذ أن يكون الطّفل في بطن أمّه إلى أن يبلغ أشدّه. وفي موضع آخر يقول تعالى: «أو الطّفل الذِينَ لَمْ يظْهرُوا على عَوْرَاتِ النِّسَاءِ» (سورة النور الآية 31) ، وهنا إشارة إلى مرحلة الطّفولة المتوسطة والتي تكون في الغالب ما بين ستة إلى ثمانية سنوات.

---

* **الرّغائب:** جمع رغيبة، وهي الأمر المرغوب فيه، فهو يساعد على تحقيق الآمال العظيمة.

** **الرِزيّة:** المصيبة.

[1] أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي، تأديب النّاشئين بأدب الدّنيا والدّين،دط، تحقيق وتعليق محمّد إبراهيم سليم، مكتبة القرآن، القاهرة، 1985، ص 103.

وقد حدّد الله تعالى مرحلة البلوغ في قوله جلاّ وعلاَ: «إذا بَلَغَ الأَطْفَالُ مِنْكُمِ الحُلُمَ فَلَيَسْتَاذِنُوا كما أستاذن الذين من قبلهم» (سورة النور الآية 59) ، وهي الممتدة من عمر التاسعة إلى الثانية عشر ما بعد ذلك، وهناك من حدّدها بسنّ الثامنة عشر.

يُعرّف اِسماعيل عبد الفتاح الأطفال على أنّهم: «القطاع الممتدّ من عمر الإنسان منذ الميلاد حتى سنّ الاعتماد الكامل على الذّات»[1]، أي من ميلاد الإنسان إلى بلوغه.

الأطفال هم زينة الحياة الدّنيا، هم الأمل بعد الخيبة، هم السّعادة والفرح، وجودهم يجعلنا نبتسم ومن دونهم الحياة كئيبة، لذلك قال الله تعالى فيهم: «المَالُ وَالبَنُونَ زِينَةُ الحَيَاة الدُّنْيَا» (سورة الكهف الآية 46).

2- مفهوم الطفولة:

تشترك التعريفات السابقة الذكر حول مفهوم الطّفولة، إذ تشير في معظمها إلى مرحلة زمنيّة معيّنة من حياة الإنسان، ومع هذا نجد الأدباء والكتّاب يُعّرفونها كل حسب منظوره.

نرصد في هذا البحث تعريفات حول الطفولة، حيث يُعرّفها أحمد زلط أنّها «مرحلة عمريّة من عمر الكائن البشري، وتتّسم بأطول وأدقّ مرحلة طفولة بين سائر المخلوقات»[2]. فمرحلة الطفولة من أهمّ المراحل، لِإنفرادها بخصائص وصفات هي الأساس والمنطلق للمراحل اللاّحقة من عمر الإنسان.

يعرّف علي الحديدي الطفولة في قوله: «الطفولة في عالمنا الحديث أصبحت تعدّ مرحلة وجود مهمّة في ذاتها ولذاتها، ولم يعد الطّفل مجرّد مراهق صغير أو مجرّد كائن في

[1]- اِسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر (رؤية نقدية تحليليّة)، ط1، مكتبة الدّار العربيّة للكتّاب، القاهرة، 2000، ص 18.

[2]- أحمد زلط، أدب الطفولة أصوله ومفاهيمه "رؤى تاريخيّة"، ص 16.

طريقه إلى مرحلة المراهقة، بل كلّ خبرة في الحياة لها به اتّصال وثيق، وعلاقة متينة»[1]. فالطفولة عالم قائم بذاته، ومن خلال الأطفال يستطيع المجتمع أن يرى كيف يمكن أن تكون عليه صورته مستقبلاً.

وفي موضع آخر يُعرّفها هادي نعمان الهيتي بقوله: «الطّفولة تُشكّل عالمًا قائمًا بذاته، إلاّ أنّ ما يَصدُق على الأطفال في عمر معيّن، لا يَصدُق على أطفال آخرين في عمر آخر، ومن هنا قُسّمت الطّفولة البشريّة إلى مراحل، واستتبع ذلك تقسيم ثقافة الطّفل وفقًا لذلك، لأنّ ما يَصحُّ أن يقال للأطفال وهم في الرّابعة، لا يَصحُّ أن يُقال لآخرين في التاسعة، وسنجد فيما بعد أنّ للأطفال الصغار الذين لم يبلغوا السادسة صُحفًا وكتبًا وبرامج وأفلام ومسرحيّات خاصّة بهم»...[2].

لذلك يجب أن يتوجّه الأدباء لكلّ شريحة ومرحلة طفولية بالأدب الذي يناسبها، لأنّ لكلّ مرحلة خصائص تختلف عن سابقتها.

جـ- في مفهوم أدب الطّفل:

تطرّقنا من قبل لمفهوم الأدب، والطّفل والطفولة، وهنا سنحاول تقديم بعض تعريفات النّقاد والأدباء حول مصطلح أدب الأطفال.

«حيثما توجد أمومة وطفولة آدمية يوجد بالضرورة "أدب الأطفال"، بقصصه وحكاياته وترانيمه، وأغنياته، وأساطيره، وفكاهاته، لا يخرج على هذا القانون الطبيعي لغة، ولا يَشذُّ عنه جنس»[3]، فأدب الأطفال حاجة ملحّة كان لابدّ منه في كلّ الثقافات، وذلك لأنّ علاقة الأمّ والطّفل إنبنت على القصص والحكايات التي كانت ترويها قبل النوم، ولهذا يمكننا القول أنّ القصّة قديمة قِدم وجود الخلق والإنسان.

---

[1]- علي الحديدي، في أدب الأطفال، ط4، مكتبة الأنجلو مصريّة، د.ب، 1988، ص 61.

[2]- هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفة، فنونة، وسائطه، دط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافيّة العامة في بغداد، القاهرة، 1977، ص 13.

[3]- علي الحديدي،المرجع السابق، ص 39.

يُعرّف إسماعيل عبد الفتّاح أدب الأطفال على أنّه «أدب واسع المجال، متعدّد الجوانب، ومتغيّر الأبعاد طِبقًا لِإعتبارات كثيرة. فأدب الأطفال لا يعني مجرّد القصّة أو الحكاية النثريّة أو الشعريّة، وإنّما يشمل المعارف الإنسانيّة كلّها»[1]، فأدب الأطفال لا يقتصر على كونه قصّة أو حكاية، إنّما هو الأدب المسؤول عن تنشئة المجتمع، بما يقدّمه من خبرات، ومعارف إنسانية وقيم وأفكار.

نجد عبد الفتاح أبو معّال يتحدّث عن أدب الأطفال بقوله إنّه «ليس لمجرد عرض الأخبار لكّنه غالبًا ما ينقل المعرفة إلى الصّغار، وليس لمجرد السّمر وقتل الوقت، ولكّنه أيضًا يُقدّم لقرائه أو سامعيه تجارب بشريّة من خلال المتعة والسّرور، وهو أيضًا ليس لمجرّد زيادة الثروة اللّغوية ولكّنه يُنمّي فيهم الإحساس بجمال الكلمة وقوّة تأثيرها... كما يُمكّن الأطفال من أن يقبلوا الحياة كما هي، وأن يعيشوها إلى أبعد أعماقها»[2]، فالأطفال يحلمون، يفكّرون، يشعرون، يحبّون ويخافون، وكل هذا يعبّرون عنه ببراءة، وقد وجدوا في الأدب هذا المتنّفس، فهم توّاقون لِإكتشاف الحياة ومعرفة عالم الكبار، من هنا كان النّص الذي يشبع إحتياجات الطّفل هو أدب أطفالٍ بحقٍ.

يُعرّفه هادي نعمان الهيتي أنّه «فرع جديد من فروع الأدب الرّفيعة، يمتلك خصائص تُميّزه عن أدب الكبار رغم أنّ كلا منهما يمثّل أثارًا فنّيّة، يتّحد فيها الشكل والمضمون... وإذا أريد بأدب الأطفال كلّ ما يُقال إليهم بقصد توجيههم، فإنّه قديم قدم التاريخ البشريّ، حيث وُجدت الطّفولة، أمّا إذا كان المقصود به ذلك اللّون الفنّي الجديد الذي يلتزم بضوابط فنيّة ونفسيّة وإجتماعيّة وتربويّة، ويستعين بوسائل الثقافة الحديثة في الوصول إلى الأطفال، فإنّه في هذه الحالة ما يزال من أحدث الفنون الأدبيّة»[3]، فمن الواضح أن أدب الأطفال لا يختلف عن أدب الكبار ،في أدواته وجوهره، إنما يتميز عنه في مراعاته حاجات الطّفل وقدراته اللغوية

[1]– اسماعيل عبد الفتّاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر (رؤية نقدية تحليلية)، ص 18.

[2]– عبد الفتاح أبو معّال، أدب الأطفال (دراسة وتطبيق)، ص 17.

[3]– هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفة، فنونه، وسائطه، ص 71.

والإدراكية.

إنّ أدب الطفولة هو ذلك الإبداع الأدبي الموجّه للطّفولة بمراحلها، من الميلاد إلى البلوغ ،وما أحوجنا لمثل هذا النّوع من الأدب، وذلك لحماية بيوتنا وأُسَرنا من الغزو الفكري والثقافي والاجتماعيّ والدّيني، ويعتبر هذا الأدب وسيلة من وسائل الدّعوة إلى القيم العربية الأصلية وإلى المبادئ الإسلاميّة النبيلة، ومع أنّ الكبار هم الذين يصنعون هذا الأدب إلاّ أنّ الصّغار هم الذين يكتبون له الخلود، ويُتوّجونه بالبقاء.

أدب الأطفال قديم قِدم التاريخ البشري، ومنه سنحاول البحث والغوص لِإكتشاف جذوره في الأدب العربي.

جذور أدب الأطفال في العالم العربي:

من الصّعب تخصيص أمّة يعينها كانت سيّاقة في إنشاء أدب الطّفل، ومن الصّعب كذلك تحديد تاريخ ثابت لهذه النشأة، ومن أهمّ الآراء التي قال بها المحدّثون حول نشأة أدب الطّفولة في الأدب القديم هو الرأي القائل: «بأنّ بذور ميلاد ذلكم الجنس قد ألقيت في تربة الأدب الشعبي، ثمّ تولى الأدب الرّسمي مهمّة رعايته ونموّه»[1]، لكن هناك من يرى أنّ هذا الأدب تَشكّل فيما لا يدع مجالاً للشّك في الشّرق الأوسط وبالتحديد في مصر، وقد كان ذلك في النّصف الثاني من القرن التاسع عشر على أوّل تسجيل في تاريخ أدب الأطفال، وقد كان لمصر الشرف في ذلك.

بعد الحملة الفرنسية التي قادها نابليون بونابرت كان أوّل ظهور لهذا اللّون الأدبي على يد "رفاعة الطهطاوي"، وكان ذلك بسبب البعثات العلميّة التي كان يرسلها محمّد علي إلى أوروبا من أجل الدّراسة والاِطّلاع على أبحاثهم وترجمة الأعمال الإبداعية التي كانت تُؤلّف في أوروبا.

[1]– أحمد زلط، أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال،ط1،دار الوفاء للطّباعة والنشر والتوزيع،دب،1994،ص14.

وبما أنّ "رفاعة الطهطاوي" كان المسؤول عن التعليم في مصر، فقد أمر بنقل أدب الطّفل إليها، كما ترجم العديد من الأعمال تحت اِسم "حكايات الأطفال"، تضمّ مجموعة من الأعمال التي كانت مشهورة في أوروبا، كما أشرف على اِصدار أوّل مجلّة عربيّة للطّفل، تحت عنوان "روضة الأطفال"، وقد أدخل أدب الطّفل ضمن المناهج الدّراسيّة في مصر.

بعد "رفاعة الطهطاوي" برزت أسماء كان لها إسهام كبير في النّهوض بأدب الأطفال، من بينهم الشاعر "محمد عثمان جلال"، الذي اِرتكزت الرّيادة الزّمنية عليه، في التوفّر على الترجمة والاِقتباس، حيث قام بنقل حكايات "لافونتين" الخرافيّة من اللّغة الفرنسية إلى اللّغة العربيّة وذلك في ديوانه المرسوم (العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ)، و تُعدّ أوّل محاولة عربيّة تفتح الطّريق أمام الكُتّاب لإرساء دعائم أدب الطفولة.

إنّ الخطوة الحقيقية هي تلك التي قام بها "أحمد شوقي" الذي برع في نظم القصائد الشعرية، التي حاكا من خلالها أسلوب لافونتين، ففي مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات يقول: «وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشّهير، وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقني الله لأجعل للأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال المتمدّنة منظومات قريبة المتناول، يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم»[1]، وفي ديوانه الشّوقيات نجد بين دفّتيه وجود باب للحكايات والقصص الشعريّة للأطفال، وفي عام 1911 أعاد "أحمد شوقي" نشر حكايات الأطفال في الطبعة الثانية من الشوقيات، وقد أغفل "أحمد شوقي" تدوين الحكايات والأناشيد والأقاصيص في الطبعات التالية من الشوقيات، ولولا الأديب "محمّد سعيد العريان" الذي قام بتدوينها لِاندثر ذلك النتاج الشعري للأطفال، وبعدها أعاد كاتب الأطفال المعاصر "عبد التّواب يوسف" جمع مقطوعات "أحمد شوقي" وأصدرته الهيئة المصريّة العامة للكتّاب تحت عنوان "ديوان شوقي للأطفال".

[1]– أحمد زلط، أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال، ص 07– 08.

بعد "أحمد شوقي" يأتي الدّور على "محمّد الهراوي"، الذي أوقد أوّل شمعة عربيّة تأليفيّة مستقلّة ناضجة في ميدان أدب الأطفال، إذ أصدر ديوانين "ديوان سمير للأطفال للبنات" و"ديوان سمير للأطفال للبنين" وقد اِعتبرا هذين الديوانين بمثابة الخزانة الأدبيّة للطّفل العربي آنذاك.

ليأتي بعد هذا "كامل الكيلاني"، الذي كتب أكثر من 150 بين قصّة ومسرحيّة، منها ما هو مؤلّف منها ما هو مترجم، منها ما هو مقتبس، كما كتب قصّة "السندباد البحري" في 1927، وكانت أوّل محاولة قصصيّة حديثة يقوم بها أديب عربيّ بالتأليف للطّفل خارج المقرّرات الدّراسيّة، وأتبعها بمكتبة قصصيّة كاملة للطفولة من فترة رياض الأطفال إلى نهاية الطفولة المتأخّرة.

استمرّ الإنتاج الأدبي لمراحل الطفولة المختلفة «ينمُو ويتنوّع بفضل "كامل الكيلاني" في النّشر وفي خطٍ موازٍ "محمد الهراوي" في الشّعر، واِتّسم اِنتاجهما للأطفال بالأصالة والتنوّع والوفرة مع مراعاة خصائص كل مرحلة، ولا ننكر فضلهما في هذا ولا نبالغ إذا قلنا أنّ مكتبة كامل الكيلاني للأطفال تعدل في قيمتها الفنيّة ودرجة الإقبال عليها من جمهور الأطفال والأدباء والأمّهات ما حقّقته كتابات هاندرسن في الأدب الغربي»[1] وبفضل جهود كل هؤلاء الأدباء والشعراء، ظلّ أدب الأطفال شعلة مضيئة في الساحة الأدبيّة.

الأدب ومراحل الطفولة:

إنّ أوّل قصة في حياة الطّفل هي قصة المناغاة التي تلعبها معه أمّه، وهو لا يفهم كلمة من هذه المناغاة، ولكنه يستمتع بنغم الكلمات القصيرة المفرحة فيلعب بأصابع يديه ورجليه استجابة لها، وليس هناك من شك في أنه يستمتع في المقام الأوّل من هذه المناغاة باحتكار اِهتمام أمّه وذلك من أجل الصلة الجسمانية المريحة المتصلة بذلك الاهتمام.

[1]– أحمد زلط، أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال، ص 11.

أجمع عدد من الباحثين والكتّاب على أنّ الطّفل يمر بمراحل مختلفة، من النّمو الجسمي والعقلي والعاطفي، ولابد من معرفة هذه المراحل لأن كل مرحلة ما يناسبها من أنواع الأدب.

1- مرحلة الخيال الإبهامي (الطفولة المبكرة):

تبدأ هذه المرحلة منذ ولادة الطّفل إلى غاية بلوغه الثالثة من عمره، ويكون في هذه المرحلة ملتصقا بأبويه، ولا يعرف من محيطه سوى البيئة الضيقة المتمثلة بالبيت، وما «يحيطه من حديقة أو شارع وما يشاهده فيها من حيوانات ونبات، وهنا يكون خيال الطّفل حادا، وإن كان محدودا، وقوّة الخيال تجعله يتخيل الكرسي قطارا والعصا حيوانا، وهذا النّوع من خيال التوهم هو الذي يجعل الطّفل يتقبل بشرف القصص التي تتكلّم فيها الحيوانات والطيور، ويمكن تسمية هذه المرحلة بمرحلة الواقعية والخيال المحدود بالبيئة»[1]، وأنسب القصص له هي التي تكون شخصياتها مألوفة (إنسان، حيوان، نبات).

2- مرحلة الخيال الحر (الطفولة المتوسطة):

تمتد هذه المرحلة من «ست سنوات إلى غاية تسعة سنوات تقريبا، وفيها يكون الطّفل قد ألّم بكثير من الخبرات المتعلقة ببيئته المحدودة، وبدأ يتطلع بخياله إلى عوالم أخرى تعيش فيها الجنيات العجيبة والحرّيات الجميلة»[2]، وهذه القصص الخيالية تهيّء للأطفال قدرا كبيرًا من المتعة والترفيه، فأنسب قصص له في هذه المرحلة هي القصص الخيالية، كقصص الأقزام والسندباد، وما شابههما من الأدب الخيالي.

3- مرحلة المغامرة والبطولة (الطفولة المتأخرة):

تمتد ما بين سن التاسعة إلى الثانية عشر تقريبا، وفي «أوّل هذه المرحلة يبدوا أن كثيرا من الأطفال قد أخذوا ينتقلون من مرحلة القصص الخيالية والحكايات الخرافية إلى

[1]- أحمد نجيب،أدب الأطفال علم وفن،ص39.

[2]- المرجع نفسه،ص40.

مرحلة القصص التي هي أقرب إلى الواقع»[1]، وهنا تظهر في الطّفل غريزة حب المقاتلة والسيطرة والغلبة، ولذلك فإن الأدب الملائم لهم، هو قصص البطولة والمغامرات.

وعليه فيجب أن نختار لهم من هذه القصص ما له معنى سليم وما خلى من الطيش والتهور، وأدبنا العربي والإسلامي غني بقصص البطولة والشجاعة كهجرة الرسول صلى الله عليه وسلّم إلى المدينة المنورة، إضافة إلى فروسية عنترة وغيرها من القصص التي تجمع بين الشجاعة وحسن الخلق.

4- مرحلة اليقظة الجنسية (المراهقة):

أجمع الباحثون على أنّ هذه المرحلة «تمتد ما بين سن الثانية عشر إلى غاية الثامنة عشر تقريبا، وهي المرحلة المصاحبة لفترة المراهقة، وفي هذه المرحلة يستمر الميل إلى قصص المغامرات والبطولة، بالإضافة إلى القصص البوليسية والقصص التي تتعرض للعلاقات الجنسية، والتي تحقق فيها الرغبات الاجتماعية وأحلام اليقظة»[2].

ونظرًا لصعوبة هذه الفترة يأتي دور القصص التي تفتح مجالا واسعا لتقديم النماذج الطيبة، والخبرات المناسبة التي تعين المراهق على اجتياز فترة المراهقة بطريقة صحيحة وسليمة من خلال القصص التي يحبها ويميل إليها.

5- مرحلة المثل العليا (النضج):

تبدأ هذه المرحلة من «سن الثامنة عشر وما فوق، فهي مرحلة الوصول إلى درجة النضج العقلي والاجتماعي، وفيها يكون الفتى والفتاة قد كوّنا بعض المبادئ الاجتماعية والخُلقيّة والسياسية، واتضحت ميول كل منهما، واتجاهاته في الحياة»[3]

من هذه المراحل يتبيّن لنا الدّور الذي تؤدّيه القصة، ولذلك سنحاول التطرّق لهاذا الفنّ الأدبي وأهميته بالنّسبة للطّفل.

---

[1]- أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص41.

[2]- المرجع نفسه،ص43،44.

[3]- نفسه، ص44.

فنّ القصّة:

تعد القصّة من أقرب الفنون الأدبية إلى روح العصر، وأقرب أنواع الأدب إلى الطّفل، بحيث تلبي حاجات الطّفل الاجتماعيّة والنفسيّة، يسردها للأحداث والوقائع، ولقد حظيت بإهتمام كبير من قبل الباحثين، وبذلك تعددت المفاهيم وإختلفت بين الكتّاب والنقاد وسنحاول عرض بعض هذه المفاهيم.

تعتبر القصّة «لون من ألوان أدب الطّفل، وهي حكاية ذات غاية لحادثة واحدة أو مجموعة من الحوادث، تدور حول شخصية واحدة، أو عدد من الشخصيات وتتلخص عناصرها في وجود بيئة زمانية ومكانية، وموضوع وشخصيات، وحبكة وأسلوب يعتمده الكاتب، ولها هدف معرفي أو ترويجي»[1]، فالقصة مهمّة، وتحمل في طياتها قيمًا وغايات سامية.

يعرفها "محمد يوسف نجم" بأنها: «مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، تتناول حادثة واحدة أو عدّة حوادث، تتعلّق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها متفاوتًا من حيث التأثر والتأثير»[2]، فالقصّة بهذا المفهوم هي سرد لأحداث الواقع أو أحداث من الخيال، ومهما كانت شعرًا أو نثرًا، فالهدف واحد وهو إثارة جانب الإهتمام والتمتّع وزيادة الثقافة للسّامع أو القارئ.

إنّ الدارس للقصّة الموجهة للطّفل، يُدرك كل الإدراك بأنّ هذا الفن الأدبي مستحدث بحيث يُعدّ «أبرز نوع من أنواع أدب الأطفال، وهي تستعين بالكلمة في التجسيد الفني، حيث تتخذ الكلمات فيها مواقع فنية في الغالب، كما تتشكل فيها عناصر تزيد في قوّة التجسيد من خلال خلق الشخصيات وتكوين الأجواء والمواقف والحوادث، وهي بهذا لا تعرض معاني

[1]– أمل حمدي ذكاك، القصّة في مجلات الأطفال ودورها في تنشئة الأطفال إجتماعيًا، دط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص 19.

[2]– محمد يوسف نجم، فن القصّة، ط5، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص 07.

وأفكار، فحسب بل تقود إلى إثارة عواطف وانفعالات لدى الطّفل إضافة إلى إثارتها للعمليات العقلية المعرفية كالإدراك، التخيل والتفكير»[1]، فالقصّة وسيلة تربوية تعليمية تعمل على تطوير مهارات الطّفل في القراءة والملاحظة والقدرة والتعبير، وتساهم في ترسيخ القيم الإيجابية لديه، وتأتي لإشباع العديد من حاجاته الفكرية والنفسية، وتعمل على توسيع آفاق خياله ومدارات تفكيره وإثراء حصيلته اللّغوية، كما أنّها تهدف إلى تهذيب اِنفعالات الطّفل ومشاعره ،ورفع مستوى ذائقته وتنمية شخصيته المستقلة وكل هذا عن طريق الكلمة، لقد حظيت القصّة باهتمام بالغ على مرّ العصور، فهي تحمل تجارب الإنسان وخبراته، وتنقلها إلى الآخرين مغلفة بالخيال في معظم الأحيان أو معبرة عن الحقائق المجردة كما هي.

يُعتبر القالب القصصي من أهم القوالب النثرية التي يَصُبّ فيها الكاتب مواضيعه للطفل، وخاصة وأنها المفضّلة والأكثر شيوعًا في الوسط الطفولي، فالقصّة هي تلك الحكاية القصيرة التي تتضمن غرضا تربويا أو فنيا أو أخلاقيا، والتي تعدّ وسيلة من وسائل نشر الثقافات والمعارف والعلوم، وهي من أشد أنواع الأدب تأثيرًا في النفوس خاصة في الأطفال إذ تتضمن تلك المثيرات الباعثة على تشكيل سلوكهم وتكوين شخصيتهم، ولقد بيّن علماء النفس والتربية أن الكثير من أهداف تنشئة الطّفل يمكن أن تتحقق بواسطة القصة نظرًا لإقبال الطّفل عليها، ورغبته في قراءتها والاستماع إليها[2].

رغم أهمية القصّة ظل الاِهتمام موجها لقصص الكبار، ولم يحظ الأطفال بعناية في هذا النوع من الأدب، إلا في العصر الحديث، بعد أن إزداد إيمان التربويين وعلماء النّفس وعلماء الاجتماع بأهمية القصّة في تنشئة الطّفل. فالقصّة مصدر مهم من مصادر ثقافة الأطفال، ولها مكانة متميزة عند الطّفل تفوق الأنواع الأدبية الأخرى بما تمثله من قوّة تأثير ومتعة لا يملكها غيرها من الأجناس الأدبية الموجهة للطّفل، ويعود مصدر هذه الأهمية إلى أنّ القصّة تُعبّر عن حاجة الأطفال إلى الاِستطلاع، ورغبتهم في معرفة العالم المحيط بهم.

[1]– هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، دط، عالم المعرفة، الكويت، 1988، ص 171.

[2]– ينظر: د. أمل حمدي ذكاك، القصّة في مجلات الأطفال ودورها في تنشئة الأطفال اِجتماعيًا، ص 40.

يعود ظهور القصة في العالم العربي لمطلع القرن العشرين نتيجة عوامل ثقافية تمثلت في ظهور الصحافة والطباعة والترجمة، وعوامل اِجتماعية تمثلت في التحولات التي طرأت على بنيات المجتمع العربي، ومن الصعب فعلاً تحديد بداية ظهور القصّة تحديدًا دقيقًا، فقد يكون هناك محاولات لكُتّاب مجهولين طواهم النسيان، ولم يتمكن الباحثون من رصد أعمالهم ولم ينقل إلينا إلا تلك المحاولات التي حظيت بنصيب كبير من الشهرة، ويذكر الباحثون في هذا المجال أنّ أوّل قصة عربية رَعَت الأصول القصصية بقواعدها المعروفة، وإن كان يَعيبُها السطحية وتزاحم الشخصيات هي قصّة "في القطار" للكاتب المصري "محمد تيمور" 1982م، والتي نشرت في مجلة السفور سنة 1917م.

الفصل الأوّل

دراسة في طرق التلقي القصصي عند الأطفال

الفصل الأوّل

دراسة في طرق التلقي القصصي عند الأطفال

I-المبحث الأوّل:

I-1 مجالات تلقي القصص عند الأطفال.

I-2 الأنسنة في القصص الموجهة للطفل.

II- المبحث الثاني:

II-1 العتبات النصية في قصص الأطفال.

II-2 البنية السّردية في قصص الأطفال.

I-المبحث الأوّل:

I-1 مجالات تلقي القصص عند الأطفال.

I-2 الأنسنة في القصص الموجهة للطفل.

ظلّت المناهج السياقية "التّاريخية والنّفسية والاجتماعيّة"، مهيمنة على الدّراسات النّقدية للأدب، إلى غاية النّصف الأوّل من القرن العشرين، حيث كانت المناهج تنظر للأدب على أنه مجموعة مضامين، فاعتمدت على المفاهيم السّياقية في تحليل النصوص الأدبية الشعرية منها، والرّوائية والقصّصية، إذ اتّجهت كلّها نحو منحى خارجي، ولم تهتم بالنّص من النّاحية الدّاخليّة، وهي بذلك قَيّدت القارئ، وجعلته سجين مفاهيمها وتصَوُراتها. ومع التطوّر الحاصل في النقد الأدبي أدّى إلى ميلاد تصّور جديد يستبعد العوامل الخارجيّة، ويدعو إلى دراسة النّص انطلاقًا من العوامل الدّاخليّة، فبرزت الشكلانية التي سعت لإنشاء علم مستقلّ للأدب مهمته الوقوف على دراسة المادة الأدبية بالمعنى الدّقيق للكلمة، ورفعت بذلك شعار "أدبيّة الأدب".

بعد بزوغ الشكلانيّة على السّاحة الأدبيّة، حدثت تحولات كبرى، إذ تَمَخّض من رحمها منهج جديد تبنّى مبادئها وأسسها، وهو المنهج البنيوي، الذي ظهر في ستينات القرن العشرين، والذي جاء لمحاولة علمنة الأدب، رافعًا بذلك شعار "دراسة النصّ في ذاته ولذاته" ولقد استبعد إمكانية تفسير النصوص من خلال مؤلف أو واقع خارجين عنها، وبذلك أعلنت البنيوية موت المؤلّف وبقاء العمل الأدبي.

بعد كل هذه التحولات جاءت نظريات "ما بعد البنيوية"، التي حاولت الجمع بين ما هو خارج النّص وداخله، ولتكملة ما غفلت عنه البنيوية.

I -1 مجالات تلقي القصص عند الأطفال:

1 - نظرية التلقي:

اِنتقلت السلطة في نظريات ما بعد البنيوية، من خارج النصّ إلى داخل النصّ، ثمّ إلى القارئ، لتمهّد لظهور نظرية جديدة، وهي نظرية التلقي، إذ أعطت للقارئ المكانة التي فقدها في المناهج السّابقة، حيث أصبح القارئ يُبدي برأيه في النّص، لا على أنّ المؤلف هو الذي يسيطر عليه بل بعيدًا عن سلطة المؤلف، وبعيدًا عن سلطة النّص، فأصبح بهذا مشاركًا ومبدعًا في الوقت نفسه في حكم قراءته، لأنّ الكاتب الحقيقي هو الذي يضع القارئ نَصب عينيه، «فالاعتقاد التقليدي الرّاسخ على اِستقلالية الكتابة عن القراءة، والكاتب عن القارئ، اِعتقاد خاطئ تُفنّده الوقائع والتجارب الملموسة، كما تدعو الضرورة لمراجعته وتصحيحه على ضوء مستجدات الأبحاث العلميّة الأخيرة، خصوصًا منها تلك التي تتمحور حول مسألة التلّقي، في محاولة لإبراز دوره كعنصر ضروري فاعل»[1]، إذ تمثل القراءة بشكل عام وجهًا من وجوه الأدب الحديث، فهي اتّجاه ومقاربة ويستحيل فصلها عن الكتابة والنصّ، لأنهما متكاملان كل يكمل الآخر ويتفاعل معه. و«تاريخ الأدب عبارة عن سيرورة تلق واِنتاج جماليين تتّم عبر النّصوص الأدبيّة، من قِبل القارئ الذي يقرأ، والنّاقد الذي يتأمل، والكاتب الذي يُضطرّ بدوره إلى أن يُنْتجَ»[2]، فالأدب لا يخرج عن هذه الثلاثية الكاتب، النصّ، القارئ، فهي التي تثبت وجوده وتحقّق جمالياته وسيرورته.

إنّ الكتابة فعالية خلاّقة، يقوم بها الكاتب، تعطي نتاجًا فكريًا من الدّرجة الأولى وتتّخذُ من نتاجها موضوعًا لها، مع إمكانية تحوّلها بدورها لكتابة ثانية عن النّص المقروء، لهذا يمكننا القول أنّ المبدع يكون المصدر الأساسي والمنبع الوحيد إلى حين، يتدخّل

---

[1]- سيزا قاسم وصلاح فضل وآخرون، مجلّة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، د.ب، د.مج، ع66 ربيع، 2005، ص 268.

[2]- هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب)، ط1، ترجمة محمد مساعدي، النايا للدّراسات والنّشر، لبنان، 2014، ص 60.

القارئ، فكون النّص شيء مفتوح وغير كامل يبقى «المؤلف في حاجة مباشرة إلى تعاون من القارئ المدرك للإبداع، فالنصوص الأدبيّة تحتوي دائمًا على فراغات لا يملؤها إلاّ القارئ»[1]. فيعدّ القارئ بعد القراءة مستهلكًا، ذلك أنّ قراءة النصّ الأدبي لم تعد إنطباعًا وتذوقًا، بل غَدَتْ عملية عسيرة في ظلّ تعدّد المناهج الجديدة، ويبقى النص واحد ولكن القراءات متعدّدة، لكّن هذا لا يعني أنه «ليس للنصّ هويته ووحدته، نعم إنّ النصّ واحد... من حيث اِنتسابه إلى مؤلّفه، وهو أيضًا وخاصة واحد بصورته الصوتية أو الكتابيّة، أي من حيث كونه أصواتًا مسموعة وكلمات مرئية، إنّه واحد من حيث كونه شريطًا من الكلمات، يتّم تسجيله على أوراق، تجمع بين دفتي كتاب، يمكن وضعه في خزانة للكتب، ولكن لو نظرنا إلى النصّ من حيث علاقته بقارئه، فلن نجد سوى الاختلاف والتعدّد، إذ لا تطابق بين قراءة وأخرى لذات النصّ»[2]، وبهذا يتوالد النص عدّة مرات.

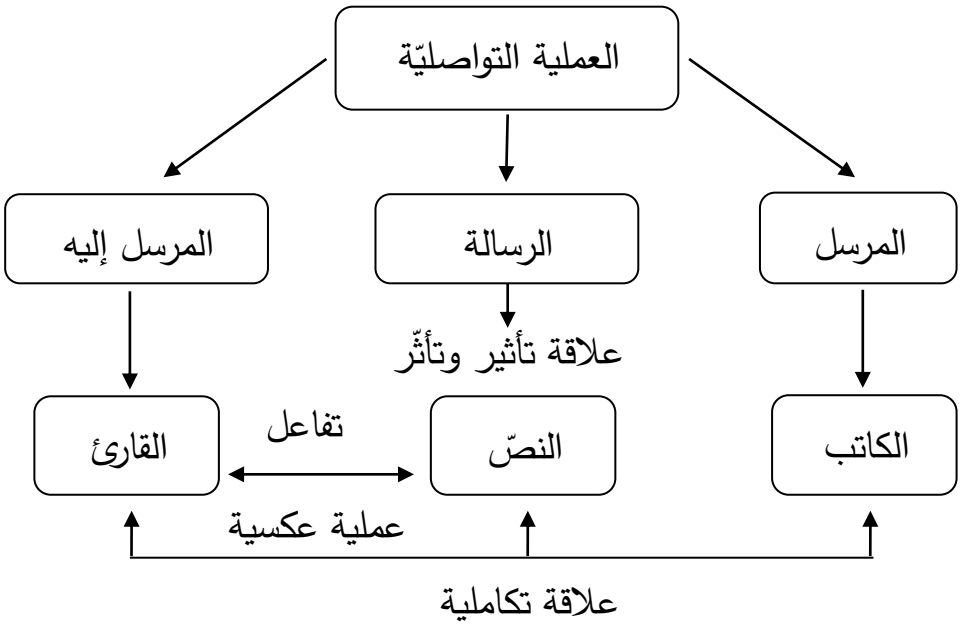
تسمح القراءة للنّص إنتاج مفاهيم متعدّدة ومتغيّرة لا تنتهي، ذلك أنّ «نقطة اِلتقاء النصّ والقارئ تحقق للعمل الأدبي وجوده»[3]، فكلما تبيّن للقارئ أنّه قد فهم ما يقصده النّص عَاد بعد قراءة أخرى إلى اِكتشاف مقاصد غير تلك التي وجدَها في السابق، وهذا هو السّر في جمالية النّص الأدبي، و«لعلّ هذا ما دفع العديد من المنظّرين وعلى رأسهم رُومان جاكبسون للتأكد على أهمية المتلقي كركن أساسي من أركان العملية التواصلية إلى جانب كلّ من المرسل والمرسل إليه»[4]، هذا ما يظهره المخطط التالي:

[1]– عبد الناصر حسين محمّد، نظرية التوصيل وقراءة النصّ الأدبي، دط، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999، ص 93.

[2]– علي حرب، نقد الحقيقة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص 25.

[3]– سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان، القارئ في النّص (مقالات في الجمهور والتأويل)، ط1، ترجمة حسن ناظم، على حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2007، ص 37.

[4]– سيزار قاسم وصلاح فضل وآخرون، مجلة النقد الأدبي (فصول)، ص 268.



علاقة القارئ بالنصّ ⇐ علاقة تفاعلية.

علاقة الكاتب والقارئ ⇐ علاقة ثنائية تقوم على التأثر والتأثير.

الكاتب يكتب والقارئ ينفعل بما كتب، وقد يقترح تكملة ويضيف إليه ويدفع بالكاتب لِاكتشاف أبعاد أخرى قد غفل عنها.

علاقة الكاتب والنص والقارئ ⇐ علاقة تكاملية فلا نص بلا كاتب وقارئ، ولا قارئ بلا نص، ولا كاتب بلا نص وقارئ.

إنّ اِنفتاح النصّ على قراءات متعدّدة يجعل النّص في تفاعل مع المتلقّين المختلفي الأهواء والمنابع والمشارب، كلّ هذا يجعله «لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائيّة، بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقّق من دون مساهمة القارئ، وكل قراءة تحقّق إمكانًا دلاليًّا لم يتحقق من قبل، كل قراءة تستكشف بُعْدًا مجهولاً من

أبعاد النّص»[1]، لهذا فالقراءة تُساهم في اِستكشاف أبعاد النّص ودلالات مضمرة، قد يكون الكاتب غير منتبه لها.

إنّ القارئ حين يستقرأ النّص ليست له تلك الحرّية الكاملة في تحليل النّص، وتأويله ذلك أنّ للتأويل حدود وقواعد لابدّ من الإلتزام بها، فالقراءة التأويلية تُؤسّس لمشروع قُرّائي يأخذ بعين الاعتبار خصوصيات النصوص من جهة، وميولات وقدراته من جهة أخرى، وذلك لتحديد المداخل الملائمة والأدوات المناسبة لبناء المعنى.

إنّ القارئ لا يقرأ في النّص ما يريد أن يقرأه أو ما يحلو له أن يقرأه، وإلاّ اِستحَال الأَمر عَبثًا ولغوًا، فليس القصد من القراءة قول كلّ شيء في أيّ شيء، وإنّما القصد أنّ القارئ إذ يقرأ النّص يستنطقه ويحاوره، وهو بذلك يستنطق ذاته في الوقت نفسه، إنّه سيكشف النّص بقدر ما يستكشف ذاته، ولهذا فإذا كان القارئ يستنطق حقيقة المبدع ويُسَائله عن دلالاته، فإنّ النّص بدوره يستنطق حقيقة القارئ ويُسَائله عن هويته، وبتعبير آخر ثمَة تعارف بين النّص والقارئ بكلّ ما يعنيه التعارف بين شخصين أو ذاتين، وهذا التعارف يتولّد عنه تعرّف القارئ إلى ذاته من جديد، ومعرفته بالنّص على نحوٍ لم يكن معروفًا من قبل، لذا كان القارئ يتكيّف مع النّص، ويلجُ إلى عالمه أو يتوحّد به، فإنّ النّص يحثّ القارئ على النظر والتفكّر، ويدعوه إلى اِسْتِنفَار طاقاته واِمتحان قدراته وجلاء موهِبته[2]،إنّ لكلّ قارئ اِستراتيجيته الخاصة في تحليل النّص، وفي قراءة النّص نفسه نجد عدّة تأويلات «فالقراءة ليست إذن مجرّد صدى للنّص، وليس القارئ في قراءته كالمرآة لا دور له، بل النّص مرآة يتمرأى فيه قارئه على صورة من الصوّر، ويتعرّف من خلاله على نفسه، من هنا تختلف قراءة النّص الواحد مع كلّ قراءة، وبين قارئ وآخر، بل تختلف عند القارئ نفسه وذلك بحسب أحواله وأطواره»[3]، من هنا تبرز أهمية القارئ ومدى اِسهامه في عمليته الإبداعية.

[1]– علي حرب، نقد الحقيقة، ص 09.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص 08.

[3]– المرجع نفسه، ص 06.

لم يعدّ النّص بنية دلاليّة جاهزة تُقدّم للقارئ، وإنّما هو بنيّة معقّدة، لأنّ القراءة ليست مجرد اِنتقال من النّص إلى الدّلالة، وإنّما هي صياغة فرضيات حول دلالة ممكنة ثمّ تمحيص هذ الفرضيات من خلال قراءة مَاسحة للنّص، أي قراءة النّص من أوّله إلى آخره مرتفعًا بذلك لكلّ من النّص إلى القارئ إلى واجهة الحجاج، حيث أصبح القارئ يتدخّل بتأويلات أوليّة في ضوء اِستقراء مؤشّرات نصيّة، لكّنها تأويلات تبقى قابلة للتعديل والدّحض والإثبات مع تقدّم القراءة، ولابدّ من الإشارة إلى أنّ «القراءة النقديّة المعاصرة ليست هي أيضًا بالقراءة التقبليّة التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب سلبيًا، اعتقادًا منّا أنّ معنى النّص قد صيغ نهائيًا وحُدِّدَ، فلم يبق إلاّ العثور عليه كما هو أو كما كان نية في ذهن الكاتب، الأمر ليس بهذه البساطة، إنّ القراءة النقدية المعاصرة فعل من أفعال التأمّل والاِستبطان العميق للتجربة النّصية، إنّما أشبه بقراءة الفيلسوف للكون والحياة»[1]، فحتى القراءة ليست متاحة للجميع، لأنّها ليست بالبساطة التي يراها به البعض.

إنّ وعي الكاتب بالكيفية التي ينطلق منها للوصول إلى ذائقة الآخر– القارئ– وقدرته في التأثير فيه جعلته لا يرى بعينه بل بعقله، لذا صبّ جُلّ اِهتمامه بإثارة القلق والفوضى لتحقيق نوع من المتعة والتشويق لدى القارئ، ولهذا اِتّجهت الدّراسات إلى «اِيجاد جواب للتساؤلات المطروحة حول قضايا الأثر الأدبي للطرف الثالث من عملية الإبداع ألا وهو القارئ، بوصفه مفتاحًا للبحث في الأثر الأدبي الذي لا يكتسب خلوده أوبقاءه من العوامل التي أثّرت في نشأته ،ولا ممّا يحكمه من أنساق وشبكة علاقات تُشكّل بنيته، بل يكسب خلوده بفعل التفاعل الذي يحدث بين النّص والقارئ»[2]، فالأثر الأدبي لا يُقدّم نفسه حتّى في اللّحظة التي ظهر فيها، فهو «يُثير أمُورًا سبق أن قُرئت، ويضع القارئ في هذا الموقف الانفعالي أو ذاك، ويخلق منذ بدايته نوعًا من التوقع لِما سيأتي في وسط الحكاية

[1]– عبد النّاصر حسن محمّد، نظرية التوصيل وقراءة النّص الأدبي، ص 64.

[2]– المرجع نفسه، ص 63.

ونهايتها»[1].، فيتوقع القارئ معنى النّص، ومع التقدّم في القراءة، يمكن أن يخضع للتغيير أو التعديل، ويمكن أن يحقق أفُق اِنتظاره أو تكسيره.

إنّ «فكرة التوقّع إشارة إلى مدى الرّؤية التي تشمل كلّ شيء يمكن رؤيته من موقع معين»[2]، وعليه حدّد ياوس هذه التوقعات "بالمفهوم المركزي" ذلك أنّ هذه التوقعات «هي الأساس الذي يبْنى عليه العمل وتلقّيه»[3]، ويختلف أفق التوقّع بين جمهور القرّاء، فما رضي عنه البعض في النّص يبدو غير مقبول عند البعض الآخر، ويمكن لهذه التوقعات مع «توالي القراءات أن تخضع للتغيير أو التصحيح أو التعديل»[4]، وحتى النص في حدّ ذاته يمكن أن يغيّر أُفق توقّع القارئ فقد يخيّب أفق توقعه في بدايته، ويعدّ له في نهايته والعكس كذلك.

إنّ تدخل القارئ في عملية اِستقراء النّص يعبّر عن توقّع معناه، وذلك من خلال مساءلة عناصر تحيط به، تُتَرجم بدورها في شكل فرضيات عامّة حول المعنى العام للنّص أو توقّعات حول معاييره الجماليّة أو حول وظائفه، ويتلوها تمحيص ما إذا كان يستجيب لتوقّعات القارئ وميولاته، أو يقدم أجوبة مختلفة جزئيًا أو كليًّا عن حدسه أو تنبّآته، لأنّه قد تظهر مع تقدّم القراءة مؤشرات جديدة تفرز بعض المعاني أو بعض الوظائف غير المتوقعة في مستهلّ القراءة، فتؤدّي إلى تعديل أفق اِنتظار القارئ أو تكسيره.

يمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى قارئ مضمر وقارئ فعلي، فالأوّل هو القارئ الذي يخلقه النصّ لنفسه، أمّا القارئ الفعلي فهو الذي يستقبل صورًا ذهنيّة بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصّور لابدّ أن تتلّون حتمًا بلون المعرفة الخلفية الموجودة عند القارئ، أما "واين بوث فيقصد بالمؤلف الضمني الأنا الثانية للمؤلف التي تنفصل عن أناه المرتبطة

---

[1]– هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقّي (تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب)، ص 65.

[2]– عبد الناصر حسن محمّد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 110.

[3]– سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان، القارئ في النّص (مقالات في الجمهور والتأويل)، ص 52.

[4]– هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، "تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب"، ص 65.

بشروط الواقع، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعيّة العمل الأدبي، لأنّها تتحوّل إلى أصوات متجاورة في كلّ عمل لا تتقيّد باعتقادات المؤلف الحقيقي، وإذا كان "بوث" قد طرح مفهوم القارئ الضمنّي وهو عنده يعني أنّ البناء السّردي للرّواية يتضمّن أحيانًا توجّهًا مباشرًا إلى القارئ من خلال كلمات الرواية نفسها، فإنّ اِعتراض "اِيزر" على مفهوم "وين بُوث" يكمن في أنّ النّص لا ينطوي على مؤلف ضمني، إنّما هو نوع من التوجّه الضمني الذي يتوجّه به العمل الأدبيّ إلى المتلقي، وهو توجّه لا يخلو منه أيّ عمل وهو أساسيّ في عملية التواصل عبر التفاعل[1].

- نظرية التلقي عند الأطفال:

لم يظهر الإهتمام بالقارئ أو المتلقي، إلاّ في مرحلة ما بعد الحداثة، مع نظريّة القراءة التي أعادت الاِعتبار له، بعد أن هُمّش لزمن طويل، فبرز القارئ كعنصر فعّال في عملية تأويل وتحليل النّص، وقد توجّهت الأنظار فيما مضى إلى أدب الكبار، لكن مع ظهور "أدب الأطفال" على السّاحة الأدبيّة، والذي تميّز بنوعية جمهوره وطبيعته كان لزامًا على الأدباء مراعاته والاهتمام به.

عندما يصل الأطفال لعمر معيّن يكونون في اِستعدادٍ لتلقي الأدب، لأنّ «الطفولة البشرية أطول بكثير من مرحلة طفولة أي كائن حيّ آخر، والرّضيع البشري أكثر اِعتمادًا على الآخرين من صغار الحيوانات الأخرى جميعًا، بل هو قابل للتعلّم»[2]، واِقباله على التعلّم وتلقي الأدب جعل الأدباء يسعون لتلقينه هذا الأدب، وتلبية حاجاته وشغفه، لاسيما في المراحل الأولى من عمره، ذلك أنّها مرحلة حسّاسة يتأثّر الأطفال فيها بمن حولهم، وبكل ما يشاهدونه ويسمعونه، لذلك حمل كُتّاب الأطفال ومؤلّفي القصص مسؤوليّة كبيرة، ذلك أنّه يتوجّب عليهم تأدية دور المربّي قبل كونهم كتّاب «ذلك أنّ الطّفل حين ينطلق اِنطلاقة

[1]- ينظر: عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 132، 133.

[2]- هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه وسائطه، ص 13.

خاطئة، فإنّ ذلك تكون له عواقب وخيمة على مستقبله الفكري والدّراسي ككلّ»[1]، ففي الأعمال الموجّهة للطّفل «أوّل ما يجب أن يعرفه الكاتب هو جمهوره، الذي يكتب له، لأنّ كتابته في مادتها وطريقتها وشكلها ومضمونها، تتوّقف على نوع هذا الجمهور وخصائصه المعيّنة»[2]، وإذا ما أردنا أن نعرف هذا الجمهور يمكننا القول أنّ: «جمهور الأطفال بالتحديد هم أولئك الأطفال الذين لم يتجاوزوا السادسة عشر من عمرهم، والذين يتهيّأ لهم أن يلعبوا ويغنوا ويستمعوا إلى الموسيقى والبرامج، ويشاهدوا السينما والتلفزيون، ويقرؤوا الكتب والمجلاّت، وتجمعهم المدارس والأندية والساحات والمكتبات»[3]، وقد حُدّد هذا الجمهور تحت سنّ السّادسة عشر ما يعني مرحلة الطفولة المبكرة والمتوسّطة والمتأخرّة، ولابدّ من الإشارة إلى أنّ هذا الجمهور «ظاهرة حديثة نسبيًّا، لأنه حتى وقت قصير لم يكن للأطفال أدب خاص بهم، كما لم تكن لهم مدارس كافية ونوادٍ ومكتبات ومعسكرات، فكان إن ظلت قطاعات عريضة من الطفولة يتيمة الثقافة، ووجدت قطاعات أذهانها وهي تَقْتَاتُ على موائد الكبار، وفي كلا الحالتين طعن للطّفولة في الخاصرة»[4]، فلم يحض الأطفال بنصيب من الأدب إلاّ في وقت متأخّر، وظلّ موجّهًا للكبار، ورغم وجود بعض القطاعات التي اِهتمت به إلاّ أنه لم يكن كأدب قائم بنفسه إلاّ مؤخرًا.

إنّ الأطفال كتلة من المشاعر، أحيانًا يَحْزَنُون وأحيَانًا يبتسمون، يصعب فهمهم، عالمهم مليء بالتشويق والعفويّة والغموض، لذلك كان «من اليسر أن نتعرّف إلى شخصية إنسان راشد، ونقف عند كثير من ميوله واِتّجاهاته، أو عواطفه وآراءه من خلال لقاءاتنا معه أو اِستماعنا إلى أحاديثه أو قراءتنا لما يكتب... ولكّننا نقف عاجزين عن التّعرف إلى شخصية الطّفل بصورة واضحة، بل حتّى الآباء يقِفون حيارى إزّاءَ أطفالهم، وكثيرًا ما

[1]– محمّد مرتاض، قراءة في أدب الطفولة الجزائري، القصّة أنموذجًا، مقاربة تاريخيّة، تحليليّة، فنيّة، نقديّة، د ط، دار هومة للطّباعة والنّشر، الجزائر، 2017، ص 44.

[2]– أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم و فن، ص 25.

[3]– هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه ،وسائطه، ص 12.

[4]–المرجع نفسه ، ص 11.

يخرجون باستنتاجات خاطئة كليًّا، وفي موقع قريب من هؤلاء يقف علماء النّفس أحيانًا»[1]. فالأطفال معقدّين رغم بساطتهم ويصعب فهمهم، وأكثر من هذا، إذ نجد صعوبة بالغة في إقامة حوار معهم، ذلك أنّهم كثيرُو التقلّب ، ويغيّرون ميولهم ووجهات نظرهم بين الفينة والأخرى، وفي وقتنا الحاضر «يستحيل الحصول على أيّة معلومات حتّى عن طبيعة المؤثرات التي تؤثر في الطّفل ،وكيفية تأثيرها فيه»[2]، ذلك أنّ الأطفال يكرهون الإدْلاء بآرائهم بصراحة، فيصعب معرفة ما يُثيرُهم، وهم بذلك «يُضيّعون علينا فرصًا كثيرة في اِستكشافنا لهم، حتّى ذهب البعض يَائسين إلى القول أنّ الحصول على معلومات صحيحة من الأطفال هو أمر مستحيل، واِستنادًا إلى ذلك رفضت المحاكم أن يقف الأطفال أمامها شهودًا»[3]، لأنّهم لا يميّزون بين الخيال والواقع ، لذلك يفتعلون الكثير من الأمور التي وقف البعض يائسين من إدراك الصحيح منها.

إنّ كون المتلقي طّفل صغير لا يمكنه اِنتاج نصّ جديد كما أشرنا إليه آنفًا، حيث يقوم القارئ بعملية عكسيّة، إذ يستقرأ النصّ ويخرج لدلالات ومقاصد غير ما يقصده الكاتب، إلاّ أنّ الطّفل يمكنه أن يكتشف هو كذلك عدّة أشياء، وأن يَسُدّ فجوات النصّ، وذلك من خلال فضوله وتساؤلاته، فالأطفال يسعون دائمًا إلى اِكتشاف كلّ ما هو غامض، ويُحلّلون الكثير من الأشياء كما يرونها، بل ويتخيّلون أمورًا قد لا تخطر على بال الكبار، نعم هؤلاء هم البراءة، وفي أغلب الأحيان يلجؤون للكبار لتفسير ما صعب عليهم فهمه، «فالأطفال رغم أنّهم نقّاد لاذعون إلاّ أنّهم لا يتمتعون بملكة النقد الموضوعي، فهم لا يصدرون في رُدودهم الأحكام المطلقة، كأن يَنْسِفُوا أمرًا من أعماقهِ أو يتقبلونه حتّى لو تضمّن ألف علّة وعلّة، وهم حين يثِقُون بنا فإنهم يصدّقون كلّ ما نقوله لهم»[4]، فالأطفال يحاولون دومًا التشبُهْ بالكبار

[1]– هادي نعمان الهيتي ، أدب الأطفال فلسفته ، فنونه ووسائطه ، ص 09.

[2]– المرجع نفسه ، ص 10.

[3]– نفسه ، ص 10.

[4]– نفسه ، ص10.

وتَرْديدْ كَلِماتهم، ومن جانب آخر يتصورون الكثير من الحوادث والقصص، لم يسبق لهم أن سمعوا بها أو شاهدوها، ويُصّدِقونها حتى لو تضمنت ألف علّة.

يُخطئ البعض حين يظنّون أنّ كلّ الأطفال يُحبّذون القصص التي تكون نهايتها دائمًا سعيدة، فالكثير من القصص التي تصف العالم بأنّه مكان ورديّ لا تعكس الواقع الذي نعيشهُ، فعندما يكبر الأطفال ويكتشفون أنّ هذا العالم غير ما وجَدوه في القصص يَخيبُ أملهم، لذلك لابدّ على كُتّاب قصص الأطفال أن يلتزموا بالصّدق والصّراحة في كتاباتهم، ذلك أنّ «وجود كتب الأطفال الحقيقيّة هي بسبب الأطفال أنفسهم»[1]، فَهُم منْ قَدّموا لهم الفرصة ليكونوا كُتاب مبدعين.

دلّت الدراسات النّفسية على أنّ الأطفال يحاولون التهرّب من الأعمال التي تعلو مستواهم، بينما نجدهم يُثابرون على العمل إذا شعروا بقدرتهم على النّجاح، حيث قال "تشيخُوفْ" أنّ عمّه حاول يومًا أن يُعلّم هرّة صغيرة في عمر مبكّر صيد الفئران. فأحضر فأرًا إلى الغرفة حيث تعيش الهرّة، ولكّن الهرّة الصغيرة لم تلتفِت إلى وجود الفأر، فبَاءتْ كلّ محاولات العمّ بالفشل، حيث تتقدّم الهرّة خطوة واحدة نحو الفأر، وحين كبرت الهرّة كبر معها الخوف من الفأر، لقد أخفق عمّي في تربية الهرّة لأنّه دعاها إلى الصّيد قبل الأوان بأسلوب أفقدها الشّجاعة، وهذا يعني أنّنا لا نستطيع أن نرغم الطّفل على أن يتعدّى مراحل نموه، لأنّ كل محاولة لِاستباق الزمن في النّمو لا تؤدي إلى وقف النمّو وحسب، بل قد تؤّدي إلى تأخيره وعرْقَلَتِهِ، لذا من أكبر الأخطاء التبكير بتوجيه الطّفل قبل الموعد المناسب، أو تأخير توجيهه إلى ما بعد فوات الفرصة الملائمة، وخطأ آخر هو الخطأ في طريقة التوجيه نفسها[2]. لهذا لابدّ من مراعاة كل مرحلة من مراحل الطفولة، بالإضافة إلى معرفة الطريقة الصحيحة

[1]– جين كارل، كتب الأطفال ومبدعُوها، د ط ، ترجمة صفاء روماني ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربيّة السورية ، دمشق ، ص 11.

[2]– ينظر: هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، ص 14– 15.

لتوجيه كل مرحلة خطوة بخطوة، وحتّى إنْ اِضطرَّ الأمر لتقمّص شخصية الطّفل، والنّزول لمستواه بُغية الوصول إلى شخصيته، وإنتاج أدب موجّه له في المستوى.

إنّ كون «النّص فضاء مَثقوب، ومساحة مفتوحة، فإنّ قرَاءَتَهُ تُتيحُ لقارئه الولوج إلى عالمه، والتجريب في حقله، والتنزّه بين منعرجاته، والتعرّف إلى تضاريسه، واِختيار موقع ما على خَارِطَته. وإذا كان النّص يحتمل أكثر من قراءة، فلكلّ قراءة منطقة نُفُوذها داخل النّص. ولكلّ قارئ اِستراتيجيّته الخاصّة من وراء قِراءَتهِ، فالقراءة تسمح بالاجتياز والارتحال والاِغتراب»[1]، كذلك هم الأطفال لهم حظّ من النّصوص الموجّهة إليه يتسَلّلُون من موقع ما من النّص ويَغوصُون بين الكلمات، ليَرْتَحِلُوا ويكتشفوُا، وبين كلّ هذا «هناك دلالات أكيدة تُفصح عن كثير من أهواء الأطفال ،وميولهم العارمة نحو المعرفة واِكتشاف العالم»[2]، فهم تَوَّاقُون لِاكتشاف المزيد والمزيد، ولا يتوقفون عن البحث والمعرفة والفضول.

لم يعد أدب الأطفال ذلك الأدب الذي تسعى دور الكتب لنشره من أجل تحقيق الجانب المادي، ذلك أنّ اِقحام الطّفل كطرف من العمليّة الإبداعيّة مع مراعاة مراحل النمّو وشخصية الطّفل صَعّب، من مسؤولية الكتّاب والمؤلفين ،«فأدب الأطفال بدلاً من كونه ما يكتب للأطفال فإنّه ما يقرأه الأطفال بإعجاب تقبل»[3]، من هنا يبرز دوره كمُتَلقِ في عملية الإبداع.

إنّ الأطفال في ميُولهم وعواطفهم ورغباتهم، وحاجاتهم وشغفهم، ينبضون بالحياة ويُشكلون عالمًا مليئًا بالمرح والبراءة، مزيجًا من البسمة والدُّموع والفضول، وحبّ المعرفة لا يَملُّون ولا يتعبون من التساؤل، «وفي بحر هذه الحُجَبِ، وخضم هذا الضّباب يغامرُ أُدباء الأطفال من أجل الوصول إلى جمهور الأطفال»[4]، الذي جعل الأدباء يتوقون لِاكتشافه

[1]– علي حرب، نقد الحقيقة، ص 25.

[2]– هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، ص 11.

[3]– سيسيليا ميرايل، مشكلات الأدب الطفلي ، د ط، ترجمة مها عرنوق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997، ص 95.

[4]– هادي نعمان الهيتي ،المرجع السابق ص 11.

فطبيعة المتلقي فرضت عليهم إنتاج أدب مؤثر وصادق، يُراعي خصوصية قارئه ،ويُحدث متعة في نفسه، لذلك سعوا بما يملكون من مخزون ثقافي، لإثراء الكثير من المواضيع المشوّقة في قالب قصصي جذّاب مُؤنسن، ذلك أن الأطفال يُحبّذون هذا النوع من القصص لاسيما تلك التي أُنْسِنت فيها الحيوانات، فيراها أمامه كبشر في الفعل والسلّوك.

I-2 الأنسنة في القصص الموجّهة للطّفل:

- في مفهوم الأنسنة وأشكالها:

يجب على الكاتب المبدع أن يستنهض ويُؤجّج حواس الطّفل وتطلّعاته، وأن يستدرج فضوله نحو أمكنة جديدة، يُهيمن عليها الجمال والسّلام، خالقًا عوالم جديدة سواء كانت واقعيّة أو خياليّة، يستطيع الطّفل أن يدخل إليها بسلاسة واِستمتاع، وهو يَرتشِف صوره ورموزه وشخصياته، وطرائق حواره الممتعة القريبة أو اللّصيقة بذائقة الطّفل، ومن السّبل النّاجحة في تلك الأعمال الفنيّة والنّصوص الأدبيّة، أنسنة الحيوانات والنباتات وكافة المخلوقات الحيّة والميّتة، كالحجر والرّمال والحصى، وكلّ شيء يتناوله الكاتب في نصّه القصصي والحكائي.

إنّ القصص التي تعتمد على الأنسنة تتحرّك في بيئة حيّة، تؤثّر وتتأثّر ضمن محيطها، ممّا يجعل الأطفال يُقبلون عليها، ويجدون فيها متعة كبيرة وسعادة بالغة.

مفهوم الأنسنة:

الأنسنة: مصدر أنسنة.

أَنسن: يُؤنسن: أنسنة، وهو مُؤنسَن والمفعول مؤنسِن.

ورد في معجم اللّغة العربيّة المعاصرة: «أنسن الإنسان أي اِرتقى بعقله، فهذبه وثقّفه أو عامله كإنسان له عقل يميّزه عن بقيّة المخلوقات»[1]، فحين نقول: أُنسِن الحيوان، أي شَبّهه بالإنسان في سلوكه وأفعاله.

[1]- عمر أحمد مختار، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، ط1، مج1، عالم الكتب، القاهرة، 2008، ص 129.

عبّر "إبراهيم فتحي" عن مصطلح الأنسنة، الذي أطلق عليه "التشخيص" بقوله: «تعبير بلاغي يَسبغ فيه على التجريدات والحيوانات والمعاني والأشياء غير الحيّة، شكلاً وشخصيّة وسمات اِنفعاليّة اِنسانيّة»[1]، ومن هنا يعتبرها القارئ شخصيات واقعيّة.

يُعرّف أحمد مرشد الأنسنة بقوله: «تُعدّ الأنسنة من أروع القيم الجماليّة في الفنّ، يضفي فيها الفنان صفات اِنسانيّة محدّدة على الأمكنة، والحيوانات والطّيور والأشياء، وظواهر الطبيعة، حين يشكّلها تشكيلاً إنسانيًا، ويجعلها كأيّ إنسان، تتحرّك وتُحسّ وتُعبّر وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أُنسِنت من أجله»[2]، لتخرج إلى العمل الأدبي حيّة قادرة على تنمية اِهتمام حقيقي عند القارئ.

كما يمكن تعريف الأنسة بأنّها: «دراسة في إضفاء صفات الإنسان على المغاير له فيزيولوجيًّا، سواء أكان ملموسًا أم ذهنيًّا معنويًّا، كما أنّها تبحث في أسباب التوجّه إلى هذا المغاير وإلى عقلنته»[3]، لتكتسب الشخصيّة بهذا أبعادًا إضافية يتلقاها القارئ.

أشكال الأنسنة:

لو تمعّنا في الإنتاج القصصي الموجّه للأطفال عمومًا، وفي البيئة العربيّة خصوصًا، نجد أنّ الفنان يؤنسن تجليات العالم الخارجي، ويُدخلها إلى عمله الفنّي ويدعها تقوم بدورها الإنساني الجديد، ولذلك حين يؤنسن الفنان الأمكنة والطيور والحيوانات والأشياء، وظواهر الطبيعة، فإنّه يجعل من الذّات غير العاقلة عاقلةً، ولهذا فالأنسنة تلعب دورًا هامًا في القصص الموّجهة للطّفل، وبالتالي نكتشف لوحة جديدة للعالم.

يمكننا حصر أشكال الأنسنة فيما يلي:

---

[1]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، دط، المؤسّسة العربيّة للنّاشرين المتحدين، تونس، 1986، ص 85.

[2]– أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، الإسكندرية، 2003، ص 07.

[3]– عبد الكريم يعقوب، أنسنة اللّيل في شعر ذي الرّمة، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، دن، دب، دمج، ع21، ربيع وصيف، ص 139.

1- أنسنة الحيوان:

يحتلّ الحيوان مساحة واسعة في الخطاب القصصي الموجّه للأطفال، ولاسيما تلك الحيوانات الموجودة في عالمه، والتي يراها في البيت والشّارع والحديقة. كما يراها في التلفزة وعبر وسائل الإعلام المرئيّة المختلفة، ومن هنا تُعتبر الحيوانات شيئًا لصيقًا به، فهو يُحبّ ملاعبتها ويستمتع بقراءة وسماع قصصها، ويَشعر بألفة وأنس معها، «فالحيوانات والطيور هي كائنات ضعيفة غير عاقلة، تعتمد على غريزتها البيولوجيّة في الحياة، ولكّنها أُنسِنت وتميّزت بسمات إنسانيّة خيّرة، وقامت بدور إنساني لم يقم به الشاعر»[1] فالكاتب يستخدم الشخصيّة الحيوانيّة في عملية توجيه غير مباشرة نحو غايات اِجتماعية وأخلاقية وإنسانيّة.

2- أنسنة النّبات:

يتوقّف نجاح هذا النّوع من الأنسنة على مهارات الكاتب غير العاديّة، إذ أنّه سيخرج النّبات من شيئيته الرّاسخة، ليجعله ممتلئًا بالحياة والمشاعر وقادرًا على الفعل وردّه. فيقوم بتشخيصه ليمنح للقارئ فرصة التعرّف على كائن حي مؤنسن، وعندما يلجأ الكاتب لتكوين شخصيات من هذا النّوع، نجد أنّها تؤثّر على الأطفال تأثيرًا كبيرًا، فهم يرونها تثير الشغف والدّهشة وتشبع خيالهم، وقد يكون إعجابهم بشخصيات من هذا الطّراز عائدًا إلى اعتقادهم بأنّ جميع الأشياء كالبشر، تتكلّم وتأكل وتنام وتلعب وتقوم بكلّ ما يقومون به.

3- أنسنة الجمادات:

إذا عرجنا على عالم الجمادات نجد أنّه في قصص الأطفال صار مألوفًا جدًا أنسنة الحيوان، أمّا الأشياء الجامدة بكونها أجسامًا صلبة لا تقبل نفاذ مادة الحياة إليها، إلاّ أنّ هناك من أراد أن يُحبّب في نفوس الأطفال هذا النّوع من الأنسنة، «لذلك أُنسِنت الأشياء واِكتسبت صفات اِنسانية سامية، وبأنسنتها خرجت عن وظيفتها البيولوجية أو الطبيعيّة

[1]- أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص 69.

وقامت بدور إنسانيّ خلاّق»[1]، فجعل الجمادات نابضة بالحياة تتصرّف كالإنسان، ونادرًا ما نجد في القصص الموجهة للأطفال هذا النّوع من الأنسنة.

4- أنسنة الألعاب الالكترونية:

تتخذ الأنسنة هنا شكلاً جديدًا، حيث أُنسِنت شخوص متعدّدة ومختلفة الهيئات والأشكال، وذلك من خلال البرامج الموجّهة وبالخصوص الرسوم المتحرّكة، وتتميّز هذه البرامج بالإخراج المبهر، حيث تستخدم الصور البارزة الثابتة أو المتحرّكة الأجزاء، وهي تُصدر أصواتًا متنوّعة وتصاحبها أشرطة مسجّلة، وهي على شكل طائر أو حيوان أو سيارة، وهذه القصص المصوّرة تُعدّ مصدرًا للثقافة وتُنمّي الذوق والتخيّل لدى الطّفل.

II-2 أنسنة الأشياء في القصص الموجهة للطّفل:

اِحتل مصطلح الأنسنة مكانة كبيرة في أدب الأطفال، وبشكل خاص في القصص والحكايات، فالأنسنة تُوَجِّد العالم أمام الأطفال، وتجعل من الحيوانات والنباتات والجمادات بشرًا في السّلوك والفّعل وفي النّطق، فجاءت لمنفعة الطّفل بإثارة خياله ودهشته، وتعليمه في الوقت ذاته.

تمتاز القصص التي تعتمد على الأنسنة بإقبال كبير من قِبل جُموع الأطفال، حيث يَجدون فيها متعة كبيرة، وسعادة بالغة فيسعدون بأبطالها حين يتحرّكون دون حواجز أو قيود، وأُنسٍ بالحيوانات التي تتصرّف في الغالب تصرّفًا إنسانيًا، وبالجمادات التي تتحرّك وتضحك وتمرح، فالأنسنة خَاصَّةٌ جميلة من خواص الأدب والفنّ، حيث يقوم الأديب أو الفنان بِدِبِّ الحياة في كلّ ما يحيط بالطّفل من عوالم خارجيّة، من نباتات وحيوانات وجمادات...

في مجال قصص الأطفال صار مألوفًا جدًا أنسنة الحيوانات، ولكن أنسنة الأشياء الجامدة فهذا أمر نادر ولا تلعب الأشياء أدوارًا متنوّعة لثباتها في شكل معيّن، ولمحدوديّة

[1]- مرشد أحمد ، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف ، ص 07.

استخدامها، ممّا لا يُتيح منحها إلاّ أدوارًا نمطيّة في حدود الدّنيا، لكن هذا لا يعني أنّ الأشياء لا تُؤنسن مطلقًا، فلا نجد كاتبًا للأطفال لم يدخل رحاب الأنسنة، إذ يستنطق الموجودات نتيجة تأثّراته وتطلّعاته، فيُحوّل الأشياء بذلك إلى شخصيات نابضة بالحياة **«وَإِنَّ مِن شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنَ لاَ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُم» (سورة الإسراء الآية 44).**

لنجاح هذا النّوع من الأنسنة ،لابدّ للكاتب أن يعرف كيفيّة نقل صفات البّشر، كالتفكير والكلام والحركة إلى الأشياء الجامدة، إذ أنّه سيُخرج الجماد، من جموده وسُكونِه ليجعله ممتلئًا بالحياة والمشاعر، وقادرًا على الفعل وردّه، أي أنّه سيبني منه شخصيّة حيّة، لها كينونة جديدة مُختلفة وستذهب هدرًا إن لم تكن جذّابة، غنيّة ومقنعة للطّفل.

اِخترنا نموذجًا من القصص الموجّهة للطّفل، شخصياتها من الجمادات المُؤنسنة، والتي أضفيت عليها صفات بشريّة، وعليه الأنسنة بهذا الشّكل تُقرّب المفهوم للطّفل وتُثير فيه الدّهشة والشّغف، وسنقتصر في هذا التحليل على الجانب المُؤنسن فقط، من هذه القصة.

إنّ قصّة "**بينوكيو**" ذات مرجعيّة اِجتماعيّة وأخلاقيّة، وذات علاقة متينة بالواقع ،أراد القاص من ورائها الإشارة إلى فكرة أخلاقية، والتنويه لقيمة من القيم السّاميّة التي تتلاءم مع الطّفل وتُرشده.

يُركّز الأطفال انتباههم في القصّة، على الشخصيات المؤنسنة، والتي تكتسي حلّة بشريّة، وفي قصّة "بينوكيو" نجد القاص قد أضفى على دمية صفات بشريّة، جعلها تُؤدّي دورًا على أرض الواقع ،وبثّ الحياة فيها، وقد سمّاها "بينوكيو".

إنّ "بينوكيو" في هذه القصّة لعب دور الطّفل الذي لطالما حلم به العجوز، بعد أن أصبح وحيدًا بعد وفاة زوجته، فقام بصنع دميّة متحرّكة من الخشب، ومن ثمّ حوّلته "حوريّة" إلى كائن يتحرّك، ويتكلّم ويفتح عينيه ويُغمضهما.

إنّ القاص في هذه القصّة جعل للطّفل عالمًا كلّه يهدف للنّفع والتوجيه، ولذلك حملت هذه القصّة قيمًا أخلاقيّة سامية، حيث تُحفِّز الطّفل لكي يتمعّن ويغوص بين أحداثها وليستخلص منها عبرًا وحكمًا مفيدة، ومتعة في القراءة لا متناهية.

نجد في هذه القصة مجموعة من القيم وهي كالآتي:

القيم الأخلاقيّة:

في هذه القصّة نلمس الكثير من القيم الأخلاقيّة التي أراد القاص إيصالها للطّفل، وتعليمه إيّاها، وقد بيّن للطّفل العاقبة التي سيؤول إليها حين يقوم بها، ونجد منها: عاقبة الطّمع، حيث قدّم صاحب الدّمى قطعًا ذهبيّة "لبينوكيو" وأمره بشراء معطفٍ جديد لأبيه، بعد أن باعه ليشتري له كتبًا، إلاّ أنّ ثعلبًا وقطًا ماكرين اِعترضا طريقه، وأوهماه أنّ نقوده ستنبت له الكثير من القطع الذّهبيّة، إذ هو دفنها في أرض الحديقة السحريّة، فَلَبىّ في صورة الطّمع ما طلباه منه، غافلاً بذلك مكرهما وخداعهما، فقاما بسرقة النّقود وهربا، فشعر "بينوكيو" بالخجل جَراء فِعلته. فهو قام بِخُلق غير جيّد، حيث تجرّأ وكذب على الحورية التي بثّت الحياة فيه، فهو لم يذهب إلى المدرسة، وروى لها قصّة غير صحيحة، فكان العقاب على كذبته هذه سريعًا، إذ بمجرّد ما نطق بالكذبة أخذ أنفه يطول وسيطول أكثر إذا لفظ بشيء غير الصّدق، لذا كانت هذه القصّة بمثابة توجيه للطّفل الذي يمارس الكذب، ولا يقول الصّدق، إذْ أنّه سيتعلّم أنّ الكذب صفة دنيئة، ولا يَسلم صاحبها من العقاب.

القيم الاجتماعية والتربوية:

نلمس في هذه القصّة قيمة اِجتماعية وأخلاقيّة في ذات اللّحظة، تمثّلت في عصيان "بينوكيو" لوالده، حيث بعثه للمدرسة وبدل من هذا أخذ يتسكّع، وصادف رفقاء السّوء، لذلك عان من الشّقاء، ومع أنّه اِعترف بخطئه لم يسلم من العاقبة، وليس وحده فقط، بل حتّى أباه إذ خرج للبحث عنه خشية أن تكون الأمواج قد جرفته، فابتلعه حوت كبير. ندم "بينوكيو" ومنذ ذلك الحين أصبح عاقلاً ومجدًّا في مدرسته.

لقد جاءت هذه القيّم خدمة للسيّاق الذي تعايشت معه دميتنا الخشبيّة، إذ أنّ الظروف التي عاشها "بينوكيو" جعلته يكتسب هذه القيّم.

تُعتبر قصّة "بينوكيو" مؤشّرًا مهمًّا لنشأة وتربية الطّفل، فمغامراته واِضطراره للكذب عكس على أنفه الذي يطول، وقد كان العقاب على كذبته فوريًّا. ولهذا تأثير كبير على الطّفل بحيث يتعلّم كيف يتحمّل نتائج أقواله وأفعاله.

إنّ قصة "بينوكيو" مليئة بالحكم الرّائعة للأطفال، فهي حملت رسالة تربويّة من الدّرجة الأولى، وأخلاقيّة واِجتماعيّة من الدّرجة الثانية، وفي نهاية القصّة نجد "بينوكيو" قد تعلّم أخطائه عندما ندم على عصيان والده ومخالفة أوامر الحوريّة، وبدأ بالاِجتهاد والمثابرة ولهذا كافأته الجنيّة بأن حوّلته إلى طفل حقيقي.

نرصد في هذه القصّة بعض المواقف التي أُنسنت فيها اللّعبة الخشبية وأدّت دورًا إنسانيًا، وهي كالتالي:

– «في أحد الأيّام وبينما "بينوكيو" في طريقه إلى المدرسة، وجد خيمة كبيرة، أُقيم فيها عرض للدّمى، فباع كتبه ليشتري تذكرةً، وفي الدّاخل وجد لعبًا خشبيّة مربوطة بخيوط يحرّكها رجلٌ، ففرح بها»[1]، جعل الكاتب هذه اللّعبة تمتلك شعورًا إنسانيًا، وهو الفرح الذي عبّر عنه "بينوكيو" في هذا الموقف.

– وفي موضع آخر يقول: «بدأ يرقص ويغني»[2]، هذه الأفعال الإنسانيّة نسبت إلى اللّعبة الخشبيّة وأصبحت تؤدّيها، هذا ما يبثّ الفرح والسّرور في الطّفل الصغير، الذي يتعايش مع شخصيات القصة فيفرح معها ويحزن لحزنها.

– «لكن بينوكيو بدأ يبكي"»[3]، البكاء فعل إنساني يقوم به أثناء التأثّر أو الألم أو الحزن، وهو عند الأطفال وسيلتهم للوصول إلى رضاهم، فنجدهم أحيانًا يبكون لأتفه الأسباب، فهو

[1]– مجهولة المؤلف، بينوكيو، د ط ، منشورات رويبح ، دب، د ت، ص 07.

[2]– المرجع نفسه، ص 08.

[3]– نفسه، ص 08.

وسيلة للتواصل قبل تعلّمه الكلام، و"بينوكيو" بكا لأن صاحب الدّمى أراد أن يقذفه في نار المدفأة.

– «قصّ عليه كيف باع المعطف ليشتري له كتبًا»[1]، القصّ بمعنى أنّ هذه الشخصيّة تتحدّث وتُعبّر مثل البشر، فالأنسنة بهذا المفهوم تقوم بنقل صفات بشرية، وإسقاطها على الأشياء.

– «انتهز فرصة نومه»[2]، الأشياء الجامدة لاروح فيها لذلك لا تنام ولا تستيقظ، وهنا جعلها الكاتب كالإنسان تنام وتستيقظ.

– «بدأ بينوكيو يصرخ بأعلى صوته، فظهرت له الحوريّة اللّطيفة ثانية، فشعر بالخجل لأنّه لم يذهب إلى المدرسة»[3]، جعل الدّمية تقوم بفعل وسلوك بشري، الفعل هو الصرّاخ، والسّلوك هو الخجل.

– «روى لها قصّة غير حقيقيّة»[4]، أسند الكاتب صفة غير أخلاقيّة، وهي الكذب لهذه اللّعبة الخشبيّة.

– «بينما كان يسير»[5]، بث الحياة في اللّعبة، حيث جعلها تتحرّك وتسير، وكل هذا في إطار الأنسنة.

يمكننا القول أنّ هدف الأنسنة هو التثقيف والتسلية، وهذا النّوع محبّب لدى الأطفال فهو الأقرب لقلوبهم، ومن خلاله يتعرّف الصّغار على العالم المحيط به ، فيُسعدهم أن يروا الحيوانات الأليفة تُؤدي أدوارا بشرية في الفعل والسلوك،وبذلك يستفيد المتلقي الصغير،ويتعلّم الكثير عن واقعه.

[1]– مجهولة المؤّلف، بينوكيو، ص 08– 09.

[2]– المرجع نفسه، ص 10.

[3]– نفسه، ص 12.

[4]– نفسه، ص 12.

[5]– نفسه، ص 14.

عمد الكُتّاب لشتى الطرق لجذب المتلقي الصغير لأدبه عامة،وللقصص خاصة، وكان من ذلك الإعتناء بالعتبات الخارجية، و ما يتصل بها من ألوان و صور و رسومات، و هو ما كان منطلق تحليلنا في المبحث التالي.

II - المبحث الثاني:

II-1 العتبات النصية في قصص الأطفال.

II-2 البنية السّردية في قصص الأطفال.

يميل الأطفال بطبعهم إلى الفنّ القصصي، وكلّ قصّة تمتلك وسائل تأثير خاصّة في جمهورها، والتي لا يكتمل حضورها وجمالها إلاّ من خلالهم، وذلك عن طريق فكّ شفراتها ورموزها، ومحاولة تأويلها وفق ميولهم ورغباتهم، وعندما يجد المؤلّف نفسه أمام متلقٍ حساس، صعب إرضائه كان لابدّ أن يفكّر مليًّا قبل الكتابة، وبالتالي الكاتب النّاجح هو من يستطيع النّظر إلى العالم الذي يحيط به من خلال نظرات الأطفال، ذلك أنّه في السّنوات الأولى أثر هام في تكوين شخصية الطّفل، لأنّ ما يتكوّن في هذه الفترة من عادات واتّجاهات يصعب تغييره أو تعديله، من هنا تبدو خطورة الدّور الذي تقوم به الأسرة أوّلاً، والمدرسة، وما يتلقاه من أدب خاصة الفن القصصي، لذلك لابدّ من الإِعتناء بالقصص ابتداء من الغلاف الخارجي ،«ذلك أنّ شكل الكتاب جزء من موضوعه، والرّسوم ووضوحها وألوانها المعبّرة والمشوّقة تعتبر جزءًا من مادة الكتاب العلميّة»[1]، لهذا يحرص المؤلّف حين يتوجّه بعمله الإبداعي، وبالخصوص القصّة الموّجهة للطّفل، على إِختيار الشّكل الخارجي المناسب للقصّة، ذلك أنّه أوّل ما يجذب الطّفل وتقع عليه عينه.

II-1 العتبات النصيّة في قصص الأطفال:

يُعدّ الغلاف بمثابة اللّوحة الإشهاريّة التي تجذب القارئ ،ويستحيل من دون هذه العتبة تقديم المتن، بل يكاد يكون الغلاف يُوازي من حيث القيمة البلاغية والابلاغيّة قيمة المتن نفسه، ولا ولوج للنّص إلاّ من خلالها، بل إنّ هذه العتبة مرتبطة مع المتن بعلاقات تُحقّق نوعًا من الاستباق ،«يقول المثل المغربي أخبار الدّار على باب الدّار، ولا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة. تُسلِّمنا العتبة إلى البيت، لأنّه بدون إِجتيازها لا يمكننا دخول البيت»[2]. فالغلاف هو الوجه الأوّل الذي ينظر إليه، وهو آخر ما يبقى في ذاكرة القارئ، وما دام الملتقيّ طفل صغير، «كان من الضّروري إِختيار طريقة تناسب سنّ الطفل، ومرحلته في

[1]- عبد الفتاح أبو معّال، أدب الأطفال، دراسة وتطبيق، ص 105.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جنيت من النّص إلى المناص"، ط1، تقديم سعيد يقطين، الدّار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008، ص 13.

إعداد الكتاب وإخراجه، وإختيار حجم الحرف المطبوع وشكله، وعدد الأسطر وطريقة الإخراج، وإستخدام الألوان والصور التوضيحيّة المرافقة عند الضرورة، مع الحرص على ضبط الكلمات بالحركات»[1]، فمعظم العتبات المشكّلة للنّص من عنوان خارجي أو صورة أو كلمة للنّاشر، تتواجد على الغلاف، وكل هذه المظاهر تُحيل على فضاء النّص الدّاخلي.

يتكوّن الغلاف من مجموعة من العلامات الرّمزية، والأيقونية والتشكيليّة، والعلامات اللّسانية من بينها العنوان، وإذا هو يُولد أولاً على الغلاف ،فإنّه ينمو ويترعرع داخل النّص، وإستنادًا إلى هذا يغدو تشويقًا وإثارة، فهو بذلك يتجاوز سطح الغلاف إلى ما هو عميق عمق القصة.

إخترنا بعض النماذج من القصص الموجهة للطفل لدراستها، ورصد دلالة عناوينها، ومجموع الأيقونات المشكلة لها. منها قصة "الفيل والأرنب"/ "السلحفاة والثعلب"/ "نملة سليمان"/ "البيت الجديد"/ "بينوكيو".

[1]– محمّد حسن بريغيش، أدب الأطفال، أهدافه وسماته ،ط2، مؤسسة الرسالة للطّباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، 1996، ص 184.

نلاحظ على الغلاف الخارجي لمعظم هذه القصص خُلوِّها من أيّة معلومات، سواء إسم الكاتب أو الرّسام أو ما يتعلّق بدُور النشر، ففي قصّة "الفيل والأرنب"، ذكر على الغلاف العنوان فقط، وفي قصّة "السلحفاة والثعلب" بالإضافة إلى العنوان ذكر صنف هذه القصّة "قصص هادفة للأطفال" ،ويعلو صفحة الغلاف رقم سبعة ربما إشارة إلى رقم السلسلة.

في حين نجد في قصة "البيت الجديد" ذكر لكلّ المعلومات، إنطلاقا من العنوان إلى الكاتب علياء حلواني، والرسام راتب الزهيري الذي كُتب في آخر صفحة من القصة، بالإضافة إلى ذكر اسم السلسلة "سلسلة أنا أقرأ" ،السلسلة القصصيّة الهادفة للأطفال، دون إشارة لدُور النشر. وبالنّسبة لقصة "نملة سليمان" فنلاحظ على الغلاف توفّر كافة المعلومات فبالإضافة إلى العنوان نجد في أعلى الغلاف ذكر صنف هذه القصّة ،"قصص الحيوانات في القرآن الكريم"، بقلم عبد الحميد عبد المقصود، ورسوم عبد الشافي سيد وإشراف الأستاذ حمدى مصطفى، المؤسسة العربيّة الحديثة للطّبع والنشر والتوزيع، وفي أعلى الصفحة كتب رقم تسعة ربما دلّ على رقم سلسلة هذه القصّة.

أمّا قصة بينوكيو فلم تذكر كل المعلومات المتعلّقة بالقصّة سوى العنوان، وذكر صنفها "حكايات عالمية للأطفال"، منشورات رويبح.

- في سيمائية العنوان:

إنّ أوّل ما يجلب القارئ للأثر والعمل الأدبّي، فكريًا كان أو علميًّا أو أدبيًّا، هو العنوان، «كونه المفتاح الرّئيس أو أحد المفاتيح الرّئيسية لإكتشاف النّص أو الخطاب، وتفسير محمولاته الفنيّة والدلاليّة»[1]، فالعنوان أوّل وأهمّ العتبات في أي عمل، وإذا كان في الكتب ذات الطّابع العلمي محدّد ويتسم بالدّقة، فإنّه في الأعمال الأدبية عمومًا، والسّردية

[1]- حسين المناصرة، القصة القصيرة جدًا، رؤى وجماليات،ط2، عالم الكتب الحديث للنّشر والتوزيع، بيروت، 1996، ص 184.

على وجه الخصوص، يحمل الكثير من الرّمزية والإيحاءات المتشعِّبة، وكل ذلك يبعث في القارئ الشغّف والرّغبة في القراءة. بهذا يمكننا أن ندرك أهمية العنوان في أيّ عمل إبداعي، حيث تبرز جماليته ومدى تأثيره على جمهور القُرّاء ،بُغية الغوص في أعماق النّص والتفاعل معه، فالمؤلف يُولي أهميّة بالغة لعنوان عمله، ذلك أنّ القارئ سيلج للنّص من خلاله، فيقرأ بشغف محاولاً فَكّ شفراته، من خلال فهم مضمون النّص.

يساهم العنوان في «توضيح دلالات النّص، واِستكشاف معانيه الظاهرة والخفيّة، إنْ فهمًا وإن تفسيرًا وإن تفكيكًا وإنّ تركيبًا، ومن ثمّ فالعنوان هو المفتاح الضروريّ لِسبْر أغوار النّص، والتعمّق في شِعابه التّائهة، والسّفر في دهاليزه الممتدة، كما أنّه الأداة التي بها يتحقق اِتساق النّص واِنسجامه، وبها تبرز مقروئيّة النّص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، وبالتالي فالنّص هو العنوان، والعنوان هو النّص»[1]، فالعنوان بمثابة بطاقة تعريف للقصّة، إذ يُمكِّننا من خلاله معرفة ما خُفِي في النّص قبل قِراءته، ويعطي للنّص هويته الخاصّة.

يحدّد العنوان نوعية النصوص، وهذا ما لاحظناه على كثير من القصص الموجهة للطفل، والنماذج التي اِخترناها معظمها قصص حيوانية، كان العنوان هو الدّال عليها مثل "السلحفاة والثعلب"، "الفيل والأرنب"، أمّا قصة "نملة سليمان" فهي تندرج ضمن القصص الحيواني في القرآن الكريم، وقصّة "البيت الجديد" رغم عدم الإحالة لنوعية القصّة، إلاّ أنه يندرج ضمن قصص الحيوان، في حين بينوكيو كانت من قصص الإنسان ،وعنوانها دل على ذلك.

العنوان في قصة الفيل والأرنب:

كُتب العنوان في هذه القصّة، باللّون الأبيض داخل إطار مستطيل ملّون باللّون الأزرق، وبالحجم الكبير، ذلك أنّ حجم الخطّ يؤدّي وظيفة إشهاريّة متمثلة في لفت اِنتباه

[1]– جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان،ط2، دار الرّيف للطّبع والنّشر الإلكتروني، المملكة المغربيّة، 2020، ص 08.

الأطفال، وإغرائهم لقراءة القصّة، وقد كُتب في أسفل الصفحة إلى الجانب، ويمكن دراسة العنوان على ثلاث مستويات هي: المستوى اللّغوي، المستوى الدلالي والمستوى التداولي.

المستوى اللّغوي/ التركيبي	المستوى الدلالي/ الرّمزي	المستوى التداولي/ الوظيفي
– جاء العنوان في قصّة: "الفيل والأرنب" مركّب، جملة اِسميّة متكوّنة من اِسمين [الفيل/ الأرنب] ،وهما اِسمان من أسماء الحيوانات الأليفة، وإذا تأمّلنا جيدًا هذا العنوان نجد فيه نوع من التضّاد حيث: الأرنب: حيوان صغير الحجم الفيل: حيوان ضخم، كبير الحجم ما يدفعنا للتساؤل عن العلاقة التي تجمعهما. والعناوين المركبة ذات تركيب اِسمي تتميّز بطابع نحوي على أساس العطف، فتصبح بذلك الصيغة الثنائية، تعتمد على اِسم معطوف على آخر، وهذا دال على أنّ اِختيار العنوان لم يكن اِعتباطيًا.	إنّ الأرنب رمز للذكاء والنّباهة والحذر والحكمة. الفيل: رمز للقوّة والضّخامة. العناوين المركبّة تدلّ على ثنائية الصّراع في الكون بين المخلوقات، ومن ثمّ صراع من أجل الوطن أو البقاء، وكلّ ثنائية من العناوين تقابلها ثنائيّة أوليّة داخل القصّة، وتتجلّى هذه الثنائية في قصة الفيل والأرنب في الفيل والأرنب ⇐ القوي والضعيف. فالعنوان إن صَرّح بشيئ فإنّه يرمز لشيء آخر، يتمّ إخفاءه حتى يَكشف عنه النّص لاحقًا.	لقد ورد العديد من قصص الأطفال على لسان الحيوان، وبالتالي يمكن اِسناد وظائف متعدّدة له، والطّفل حِيال هذا يُدرك جيّدًا أثناء قراءته لهذا العنوان أنّه بصدد التعامل مع الحيوان، وفي إطار اِنسانيّ وبهذا تتكوّن لديه المعرفة الأوليّة، وكانت هذه من الوظائف التي حقّقها العنوان، ومن ثمّ ينتقل إلى المعرفة الثانية من خلال القراءة، وبهذا فإنّ من وظائف العنوان التعريف بالقصة، و"التعريف تقليص لزاوية النّظر، فمنه ينبثق التحديد والتخصيص"[1].

[1]– سعيد بن كراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، دار الحوار للنّشر والتوزيع، سوريا، 2012، ص 161.

العنوان في قصة السلحفاة والثعلب:

كُتب العنوان في قصّة "السلحفاة والثعلب" بالحجم الكبير أعلى الصفحة ،وباللّون البنفسجي الغامق، ومُنقّط باللّون الأسود، ويمكن كذلك دراسة هذا العنوان على المستويات الثلاث.

المستوى اللّغوي/ التركيبي	المستوى الدّلالي/ الرّمزي	المستوى التداولي/ الوظيفي
العنوان في قصة "السلحفاة والثعلب" جاءُ مركّبًا، جملة اِسميّة مكونّة من اِسمين: [السلحفاة/ الثعلب]، وقد يتساءل المتلقي ما يجمع بين السلحفاة والثعلب، مع العلم أنّهما من فصيلتين مختلفتين. تميّز هذا العنوان بطابع نحوي على أساس العطف.	إنّ الثعلب رمز للمكر والخديعة أما السلحفاة معروفة بالبطء والضعف، هذه الثنائية كذلك تعكسها في النّص ثنائية أخرى وتتجلى في: السلحفاة والثعلب⇐ المكر والحيلة.	العنوان علامة لسانيّة، وله وظيفة تعيينيّة ومدلوليّة، فهو مرآة مصغّرة لذلك النسيج النّصي ويختزل النّص في كلمتين، ويعيّن مثلاً في هذا العنوان الشخصيات الرئيسية للقصّة التي نجدها في النّص.

العنوان في قصة نملة سليمان:

كُتب العنوان في هذه القصة أعلى الصفحة باللّون البني، وبالحجم المتوسط.

ومن شدة لونه الغامق تكاد لا تظهر حروفه بشكل واضح.

المستوى اللّغوي/ التركيبي	المستوى الدّلالي/ الرّمزي	المستوى التداولي/ الوظيفي
"نملة سليمان" عنوان مُركّب من اِسمين، من جنسين مختلفين، نملة من الجنس الحيواني، سليمان من الجنس البشري وجاءت مفردتي العنوان نكرتين،	نملة = يُعرف على النمل أنّه رمز للنّشاط والجدّ والكدّ. سليمان = من أنبياء الله تعالى وقصّته مع النملة معروفة، وقد ذُكرت في القرآن الكريم، وقد	لقد وَرَدَ هذا العنوان –نملة سلميان– بإضافة اِسم علم "سليمان" ونادرًا ما نجد هذا النوع من القصص لأنّ إضافة اِسم العلم قد يُشكل نوعًا من الغموض

ومتصلتين. بالإضافة إلى أنّ نملة: مبتدأ وسليمان: مضاف إليه، بمعنى تابعة.	سخّر الله له جميع المخلوقات لخدمته، وهذه القصة دلالة على علاقة الإنسان بالحيوان.	بالنسبة للطفل.

العنوان في قصّة البيت الجديد:

كُتب العنوان في هذه القصّة باللّون الأزرق والأبيض، ويعلو الصفحة داخل إطار أحمر وبالحجم الكبير.

المستوى اللّغوي/ التركيبي	المستوى الدّلالي/ الرّمزي	المستوى التداولي/ الوظيفي
"البيت الجديد" :وُرِدَ العنوان مُركّب من اِسمين مُعرّفين "مبتدأ وصفة.البيت:مبتدأ،الجديد:صفة.	البيت: المنزل وهو المأوى. الجديد: يدلّ على تغيير صفة البيت ،والإنتقال إلى مكان آخر، وقد لا يفهم القارئ هذا العنوان ودلالته إلاّ بعد القراءة. والتي تكمن في علاقة العصفورين داخل القصّة، واشتراكهما العُشّ ،وتعاهدهما على الصداقة والتعاون.	وُرِدَ هذا العنوان "البيت الجديد" كوصف للبيت، وهو عنوان قد يُثير فضول المتلقي لمعرفة هذا البيت الجديد. وفي الحقيقة هو عنوان من قصص الحيوان ،وهذا النوع مختلف، إذْ تحدث الكاتب بلسان الحيوان وعايش بيئته، فاِستطاع بهذا وصف عالم الحيوان، ووصف تفاصيل حياتهم.

العنوان في قصة بينوكيو:

كُتب العنوان في هذه القصّة بالحجم الغليظ، باللّون الأبيض داخل إطار أخضر مُقوّس الأطراف باللّون الذهبي، ويظهر بوضوح بلونه الأبيض في أعلى صفحة الغلاف.

المستوى اللّغوي/ التركيبي	المستوى الدّلالي/ الرّمزي	المستوى التداولي/ الوظيفي
"بينوكيو" اِسم مفرد نكرة، ونادرًا ما يَرِدُ العنوان على هذا الشكل.	بينوكيو= الدمية الخشبية، ويحتاج هذا العنوان لمعرفة	اسم عَلم أُطلق على دمية خشبية مصنوعة، وهو عنوان قد يتساءل

وهو اسم مترجم لم يُستعمل في الفكر العربي،لأنه اسم دخيل.	مسبقة، لأنّ هذا الإسم قد لا يفهمه القارئ الصّغير.	عنه الأطفال ،لأنّه اِسم غامض قد لا يُفهم من الوهلة الأولى.

نلاحظ من خلال الجداول السابقة أن العناوين تتصدر غلاف الصفحة، ويسعى الكاتب بأي طريقة لإبرازه بالألوان المختلفة، ليُثير اِنتباه القُرّاء، لأنّه أوّل علامة يتم تلقيها ويعتبر أوّل لقاء مادي محسوس بين المرِسل والمرسَل إليه، والعنوان يحاول قول شيء ممّا تتضمّنه القصّة، ولكن يظلّ ذلك الشيء غير معروف ،إلى حين الرّجوع إلى النّص. ويبقى العنوان شيئًا جامدًا رغم دلالته وايحاءاته، ويُصبح شيئًا متحركًا داخل النص،بالإضافة إلى مساهمة الصور والرسومات في اثبات الفكرة،وتعويض الكلمة.

في سيميائية الصّورة:

الصّورة بمثابة اللّغة الثانية، هي الشكل البصري المتيّقن، وهي «الضمانة الأساس على تناسق واِنسجام هذا الكون الذي ترسمه عدسة الفنان وعينه»[1]، فالرّسام أو الفنان يقوم بإقامة علاقات بين العلامات الأيقونيّة والأشياء الموجودة في العالم، ومن ثَمّ يقوم القارئ بتجميع هذه العلامات الأيقونيّة وتصنيفها، والرّبط بينها لبناء معنى مفترض، وذلك بتأويلها وفق العلامات التي تجمع عناصرها، وهذا يستوجب جُهدًا إدراكيًا ومخزونًا معرفيًّا، «فلا يمكن للصّورة أن تكون سوى قراءة وتأويل لعالم الأشياء، إنّها بناء مزدوج، بناء تقوم به عين المصوّر وأداته أوّلاً، فكلّ صورة تُنظِّم عناصرها ،وتُرَتّبها حسب الشّكل والحجم واللّون، كما تُقدّمها للعين من خلال نمطٍ في التمثيل (زاوية النّظر)، وهي أيضًا بناء يقوم به المتلقي ثانيًا فكلّ قارئ يبحث في الصورة عن ذاته، إنّه يقرأ فيها تاريخه، أحلامه وأوهامه»[2]، فهي مرآة عاكسة للواقع، ويجب قراءتها على أنه علامات، حيث يقول "بيرس" :«الإنسان في حدّ ذاته علامة»، ويَعمدُ المؤلف في القصص الموّجهة للطفل إلى الاِعتناء بالصّورة التي ستصدر

[1]– سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 160.

[2]– سعيد بن كراد، سيميائية الصورة الاشهاريّة، الإشهار والتمثّلات الثقافية، دط،إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص 34.

الغلاف، ذلك كونها عاكسة للنّص، فهي سَتُحيلنا من الوهلة الأولى لمَا في المضمون، فاللّوحة الفنية على غلاف القصة أو العمل الإبداعيّ ليست اِعتباطية، فهي تحمل دلالات لها علاقة وطيدة بالمؤلف، وقد تكون هناك إضافات من طرف دور النّشر أو الرّسام. والأطفال يُحبّذون القصّة المُصوّرة، ذلك أنّ «الكتب المصوّرة تربط الطّفل بالواقع، وتفتح بصيرته على ما حوله، وتزيد من اِعتماده على نفسه، وتُنمّي دِقّة ملاحظته، وتُقرّب المعاني إلى ذهنه، وتزيد من خبرته، وتُعلّمه بعض المفاهيم، مثل تصغير الأحجام الكبيرة، وتكبير الأحجام الصغيرة، وتنشيط ذاكرته»[1]، ولهذا نادرًا ما نجد كتابًا للأطفال يخلو من الصوّر أو الرّسوم ،لأنّها ليست إضافة بل ضرورة لابدّ منها.

إنّ القصص المصّورة تجعل الطّفل يعيش وكأنه في عالم يتحرّك باستمرار، «فالصورة تشتغل ككون مغلق، كون مكتف بنفسه ودال»[2]، وذلك بما تحمله من دور تثقيفي وترفيهي، بالإضافة إلى مساهمتها بجانب النص لإخراج كتاب كامل للأطفال.

للنّص بداية ونهاية، أمّا للصورة ايطار، وهذا ما يظهر جَليًّا في النماذج التي اِخترناها، ونلاحظ إلى جانب هذا سيطرة الصورة على القصّة، ذلك كونها ذات جمال ومعنى يناسب قدرات الأطفال على اِستخدام حواسهم خاصة البصر، وتُيسِّرُ لهم القراءة. والصورة المعتمدة عليها في القصص تميل إلى الرّسم بِاستخدام الفرشاة والألوان، ما نتج عنه صورة شبيهة بالصورة الفوتوغرافية.

والصورة في القصص التي اِعتمدناها للدّراسة تزخر بالرّسومات المختلفة والمتنوعة في أشكالها، وهي عبارة عن أيقونات، تحمل دلالات ومعاني يكتشفها الطفل من النّص، وأحيانًا تكون دالة مُكْتَفية بنفسها، لا يضطرّ الطفل للّجوء إلى النّص للكشف عنها ،وسنعرض فيما يلي نماذج من الأيقونات الواردة في النماذج القصصية المختارة ،ومدى مطابقتها للواقع.

[1]– محمد حسن بريغيش، أدب الأطفال، أهدافه وسماته، ص 181.

[2]– سعيد بن كراد، سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثّلات الثقافية، ص 32.

1- تحديد أوصاف أيقونات الصورة ودلالتها في قصّة "السلحفاة والثعلب":

أيقونة الصّورة	الوصف الداخلي	الوصفي الخارجي	مدى تطابقها للواقع	دلالتها
أيقونه السلحفاة.	يبدو على أيقونة السلحفاة في الصورة نوع من القلق والاضطراب والذّعْرُ والخوف.	سلحفاة خضراء، ذات بقع سوداء، قوقعتها بنية وبطنها أصفر وميزتها البطئ.	أيقونة السلحفاة مطابقة للواقع، فهي خضراء ذو قوقعة بنية، بالإضافة إلى أنّ السلحفاة معروفة بالحذر الشديد والخوف، وهذا ما نستسيغه من خلال القصة «أسرعت المسكينة لإدخال رأسها إلى قوقعتها»[1].	الحذر والخوف الشديد
أيقونة الثعلب	تظهر أيقونة الثعلب في الصورة، وعلامات السرور بادية على وجهه والتي تُوحي إلى مكره وخُبثه.	ثعلب بنيّ، يكسوه الأبيض على بطنه وأنيابه الطويلة، وذيله.	وفَّق الرّسام في اِستحضار أيقونة الثعلب كما هي، فهو بنيّ ماكر من صفاته «اقترب منها ثعلب ماكر»[2].	المكر
أيقونة الرّمال (الشاطئ)	/	أصفر ذهبي واسع	الرمال صفراء كما وصفها لنا الرّسام	الكثرة
أيقونة البحر	بحر هادئ داخله عالم بكامله، تبدو عليه بعض من الأمواج	تنعكس لون السماء على البحر، فيبدو حين نراه من الوهلة الأولى أزرق، ولكن هو في الحقيقة مياه،	وصف لأيقونة للبحر كما نراه أزرق، فالصورة مطابقة للواقع.	الهدوء والهيبة

[1]- مجهولة المؤلف، السلحفاة والثعلب، ص 03.

[2]- المرجع نفسه، ص 02.

		والمياه شفافة		
أيقونة الغابة	الأشجار الكثيفة والحشائش والجبال	أيقونة الغابة كثيفة، وما يجعلها كذلك الأشجار الخضراء الممتدة على طول الشاطئ كما هي في الصورة	الغابة في الواقع كما عبّر عنها الرّسام، كثيفة الأشجار الخضراء الممتدة.	الكثافة والتضليل

نلاحظ من الجدول أعلاه دقّة الوصف، فالرّسام كان ماهرًا في محاكاة الطبيعة، إذ جعل الصورة مُفعمة بالحياة، وقد مزج فيها بين أيقونة لثلاث أماكن، الشاطئ الرّملي، حيث تعيش السلحفاة، والغابة حيث مسكن الثعلب، والبحر حيث يمكن للسلحفاة السباحة، كونها برمائية.

فالأيقونة تسمح بقراءة القصّة وفهم جزء كبير من محتواها ومضمونها.

تحديد أوصاف أيقونات الصورة ودلالتها في قصة نملة سليمان:

أيقونة الصّورة	الوصف الداخلي	الوصفي الخارجي	مدى تطابقها للواقع	دلالتها
أيقونه النملة	يُعرف النمل بالتعاون والنشاط، ويُشتهر بالتدبير والإدخار والتنظيم.	أيقونة لنملة حمراء صغيرة الحجم، يتكون جسمها من ثلاثة أقسام، الرأس، الصدر والبطن، تتصل بالرأس قرني اِستشعار، وزوجين من الأرجل في كل من الصدر والبطن، ويبدو البطن أكبر من الصدر.	نقل لنا الرّسام أيقونة نملة من فصيلة النمل الأحمر، والذي أبدع في وصفها بدقة متناهية وهذا ما يظهر لنا من خلال هذه القصة ،كما وصف النمل كما هو ومعروف عنه في الواقع نشيط، منظّم، يمتاز بالتدبير والإدّخار	النّشاط والتدبير والإدخار

أيقونة جحور النمل	جحور في باطن الأرض، مستعمرات منظمة جدًا ويعيش فيها ملايين الأفراد.	تَلّة تقف فوقها نملة، وأخرى تُحاول صعودها، وهي مغطاة بالحشائش الخضراء ،والأزهار الملّونة من كلّ جانب .	جحور النمل معروفة ببنائها المنظم والمتقن الذي يكون على شكل تلال، وهو في الصورة كما هو في الواقع.	النظام

الصورة تجعل المتلقي الصغير يتعرّف على العالم الخارجي المحيط به، كالحيوانات فينقلها على شاكلتها في الواقع، ليتسنّى للطفل تعلّمها واِستيعاب كيفية عيشها ونِظامها، فيألَفها ويُحبّها لاسيما حين تؤدي أدوارًا، حيث تتحرك وتضحك وتتكلم فيأنس بها، ما يجعله يتابع أحداث القصة بشوق وحماس وتَوْقٍ لمعرفة المزيد.

تحديد أوصاف أيقونات الصورة ودلالتها في قصّة الفيل والأرنب:

أيقونة الصّورة	الوصف الداخلي	الوصفي الخارجي	مدى تطابقها للواقع	دلالتها
أيقونه الفيل	تبدو أيقونة الفيل على غلاف الصورة في غاية الهدوء، وهو قوي وعظيم ويُثير الهيبة.	أيقونة لفيل رمادي ضخم، ذو خرطوم طويل متدلي، يبرز العَاجُ الأبيض من بين أنيابه، وأطراف غليظة وأذنين ورديتن، وذيل صغير.	تُعرف الفيلة بحجمها الكبير والضخم، وخرطومها الطويل وقد وفّق الرّسام في نقله لأيقونة الفيل، فمعروف عليه الهيبة والقوة وضخامة الحجم، بالإضافة إلى الخرطوم الطويل والعاج.	الهيبة والرّهبة
أيقونة الأرنب	تبرز أيقونة الأرنب مبتسمة، وعلامات الذكاء والنشاط بادية على وجهه.	أرنب رمادي صغير الحجم، ذو أذنين طويلتين ورديتين.	الأرنب صغير الحجم وتتعدد ألوانه ،فمنه ما هو رمادي ومنه ما هو أبيض.	الذكاء والّنبَاهة
أيقونة القرد	تبدو أيقونة القرد ضاحكة وسعيدة ومرحة.	تظهر أيقونة قرد بني متدلّي على الحشائش ذو أطراف يشبه الإنسان.	يمتاز القرد بكثرة الحركة والتسلق على الأشجار، والقفز من شجرة لأخرى، وهذا ما يبرز على غلاف	المرح وكثرة الحركة

			الصورة.	
أيقونة العصفور	عصفور مبتسم يبدو النشاط والمرح على وجهه.	أيقونة لعصفور أزرق صغير على ظهر الفيل، ذو منقار بني ورجلين صغيرتين بنيتين.	لم يحظ هذا العصفور بنصيب في القصة سوى وجوده على غلاف القصّة ومع هذا وُفّق الرّسام في نقل الأيقونة.	النشاط والحريّة

لقد جسّد الرّسام هذه الأيقونات في بيئة حيّة، حيث أيقونة لغابة خضراء كثيفة ،تَلُّف بها أيقونات الأشجار، تتدلى منها الحشائش وتحيطُ بها الفراشات المزركشة، والأزهار الملّونة من كلّ جهة، والأرانب بحجمها الصغير تهابُ من الفيل الضخم الكبير الحجم، وقد جسّد لنا الكاتب في هذه القصة إمكانية التعايش فيما بينها، رغم اِختلاف فصائلها وحجمها، وذلك بالتعاون والحوار البّناء.

تحديد أوصاف أيقونات الصّورة ودلالتها في قصة البيت الجديد:

أيقونة الصّورة	الوصف الداخلي	الوصفي الخارجي	مدى تطابقها للواقع	دلالتها
أيقونة العصفور الأصفر	أيقونة هذا العصفور الأصفر تبدو حزينة وقلقة.	تبدو أيقونة العصفور ذو لون أصفر فاتح ،وجناحين متفتحين ورجلين من أربعة أصابع ذات لون بني ،يقف على جذع شجرة مقطوعة ذات اللّون البني، وعلى صدره ضمادة تدلّ على اصابته.	تتعدّد ألوان العصافير في الطبيعة، منها الموحَدّة الألوان، ومنها التي تتلّون بأكثر من لون، وجسّد الرّسام في هذه الصورة عصافير ذات لون واحد.	التعاون
أيقونة العصفور البنفسجي الفاتح	أيقونة العصفور البنفسجي تبدو على ملامحه العطف على العصفور الأصفر.	أيقونة لعصفور ذات لون بنفسجي فاتح، ذو منقار بني، باسطٌ جناحيه نحو العصفور الأصفر، جسّد الرّسام هذه الأيقونة وهو واقف على صخرة رمادية.	للعصافير لُغتها الخاصة التي تتواصل بها، وهذه الأيقونات تعرض لنا العلاقة التي تجمع بين العصافير الصغيرة ،لتُرسّخ في الطفل الصغير أهمية تكوين علاقات مع الأفراد	التعاون

			أساسها التعاون.	

يتطلب هذا النّوع من القصص الولوج لعالم الحيوان، لتجسيد علاقتها مع بعضها، فعلاقة العصفورين الأصفر والبنفسجي الفاتح علاقة اِنبنت على التعاون في جمع الحَبِّ والصّورة تجسيد لهذه العلاقة بين الكائنات الصغيرة، وقد اِختار الكاتب أيقونات لها، لأنّها قريبة من فهم الطّفل.

تحديد أوصاف أيقونات الصّورة ودلالتها في قصّة بينوكيو:

أيقونة الصّورة	الوصف الداخلي	الوصفي الخارجي	مدى تطابقها للواقع	دلالتها
أيقونة اللعبة الخشبّية	تبدو الدمية المصنوعة مبتسمة ومسرورة.	أيقونة لدمية خشبية مصنوعة تُشبه الولد، تبدو واقفة بذراعين ،ويدين بقفازتين بيضاء، وساقين ورأس ذو شعر أسود بقبعة حمراء، يلبس قميصًا أزرق وسروال قصير أحمر، وحذاء باللّوني الأزرق والبنفسجي، وعيناه مفتوحتان بالكامل، وأذنين صغيرتين وأنف خشبيّ طويل .	اللّعبة الخشبية المصنوعة تشبه ولدًا حقيقيًا، فقد أتقن العجوز صنعها، وأتقن الرسام نقل شخصيات هذه القصة بعناية فائقة.	القصة ذات دلالة عميقة فهي تُشيد بحسن الخلق، وعدم الكذب لتحقيق الأماني والغايات المرجوّة.
أيقونة العجوز	عجوز يُركّز في لعبته التي يصنعها ويبدو ذلك من خلال عينيه.	أيقونة عجوز جالس على كرسي خشبي، يغطّي الشيب شعره وحاجبيه، يلبس قميصًا أبيضا وسروال أزرق، أحد أطرافه يكمل اللّمسات الأخيرة للّعبة الخشبية.	كانت أمنية العجوز وهو يصنع اللّعبة في أن تتحول لولد حقيقي وبالفعل تحققت وتحوّلت إلى ولد، وهذه القصّة من القصص الخيالية، التي حملت في طيّاتها العديد	

			من القيم السامية النبيلة.	

إنّ اِستحضار الأوصاف الحقيقية للكائنات والأشياء وتجسيدها في القصص تُقرّب المفاهيم للطفل الصغير، فهي تساعده على اِكتشاف المعارف وتثقيفه، فكثيرًا ما يقرأ الأطفال القصة من خلال الصور المصاحبة لها. فالطّفل خاصة في مراحل عمره الأولى ينجذب نحو الصّورة، خاصة تلك المشبّعة بالألوان، فهي «نصّ وككلّ النّصوص تتّحد باعتبارها تنظيمًا خاصًا لوحدات دلالية، متجليّة من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة»[1]، هذا ما يجعل الطفل قادر على اِستيعاب وتتبع أحداث القصة من خلال الصورة.

إنّ الصّورة تختصر الكثير وتختزل العالم، «كونها تُمارس إغواء وسحرًا على مستهلكها ومُتلقّيها بفضل اِستحواذها على حقله البصري، فهي لا تترك شيئًا خارجه إلاّ وضمّته داخل إطارها بغضّ النّظر عن مضمونها، وعن الرّسالة التي تُمرّرها»[2]، فالصورة تُخاطب الطّفل بشكل مباشر دون تعلّم معيّن أو خبرة مسبقة، وتستحوذ على بصيرته وتهمين على مدركاته، وتجعلها محدودة في إطار الصّورة.

يُحبّذُ الأطفال من بين كل الفنون الأدبية القصة، لأنّهم يرَونها مُفعمة بالحياة، والصّورة «لا تستدعي الحرف ولا تتوقّف على الكتابة، يفهمها الأميُّ والمتعلّم، تُبهر المثّقف والعامي»[3]، لذلك كانت ما يوجّه للأطفال، خصوصًا طفل ما قبل المدرسة، والملاحظ على النماذج التي اِخترناها، التنّوع في اِستخدام الصّور، فلا تخلو أي صفحة من القصة منها، فالصّورة الواحدة تعادل كلمة واحدة، وتزيد عن الكلام بمعاني أخرى، كما أنّها تُمتّع الطّفل ، إذ تجعل الإحساس الذي يُحِسُ به حين يُشاهدُ الصور، يفوق الإحساس الذي يشعر به عندما يرى الشيء ذاته. فرأيته لصور الحيوانات في القصّة يُمتّعه ويُسليه، إذ يجعله «يتوق

[1]– سعيد بن كراد، سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثّلات الثقافية، ص 32.

[2]– عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة، الصّورة بين الفن والتواصل، دط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص 147.

[3]– المرجع نفسه، ص 151.

عبر هذه الوجوه والأشياء والفضاءات ،إلى الإمساك بالآنا المجرّدة فيما تقدّمه الآنا المصّورة»[1] لاسيما تلك التي تجري على ألسنة الحيوانات.

مع تقدّم الطّفل في قراءة القصّة يجد أنّ لكلّ صفحة صورة مختلفة عن سابقتها، وهذا يُولد فيه الإصرار لمتابعتها، هذا ما يُحَبّذُه الطّفل في القصة، «فخيال الطّفل دُنيا واسعة بلا حدُود، تعيش فيه صور وشخصيات وأحداث ومرئيات، وإذا نحن لم نخلق له هذه الدُنيا فإنّه يبتكرُها ويوجدها، إنّها دنيا يَسْتَبْقيها الطّفل ممّا يسمعه من قصص وحكايات، ويُعيدُ فيها تنظيم العالم حسب رؤيته، وكما يحلو له أن يصّوره»[2]، لذلك نادرًا ما نجد كتابًا موجّهًا للأطفال يخلو من الصوّر أو الرّسوم، والصّورة لا يمكن اِعتبارها إضافة يمكن الاستغناء عنها، فهي ضّرورة لأنّها تثقيف لعيون الأطفال، وتدريبهم على التلقّي الجمالي والاِستمتاع به، وتساهم في نقل القيم، وتقريب مدلولاتها إلى ذهن الطّفل.

في ثنائية الكتابة والصّورة:

تحمل الصّورة دورًا هامًا في كتب الأطفال، وخاصّة في المرحلة الأولى من أعمارهم، وهي تتداخل مع النّص لإخراج كتاب متكامل للأطفال، فتعتبر الصورة نصًا مَوازيًا للنّص اللّغوي، وهذه الثنائية الصّورة/ النصّ، تتمثل في تلك العلاقة القائمة بين الكتابة والرّسم، حيث تُؤوّل الصّورة أو الرّسم ما يقوله النّص، والنصّ بدوره يشرح الصّورة ويكمله.

إنّ هذه الثنائيّة ذات فعاليّة كبيرة لدى المتلقي، إذ تتنافس الصّورة والنصّ فيبة عقل الطّفل، ولكن هذا التنافس قائم على الاتّحاد لا على التناقض، ذلك أنّ كل من الصّورة واللّغة يسعيان للتأثير في المتلقي الصغير، وتثقيفه وتسليته. إنّ هذا المزج يجعل الطفل يستمتع بالصّورة والنصّ في آن واحد، وهذا ما لاحظناه خلال دراستنا لمجموعة القصص المختارة، فكلّ نص يشرح الصّورة وكل صورة تختزل الكلمات، والمُلاحظ على هذه القصص أنّ الرّسام

[1]– سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 161.

[2]– محمد حسن بريغيش، أدب الأطفال، أهدافه وسماته، ص 186. وهو قول اِقتبسه وأشار إلى أنّه من الأفضل أن نقول (لم نصور أو نصف ،ونتحاشى اِستعمال كلمة تخلق).

يُغيّر من ملامح الشخصيات لتتوافق مع النّص اللّغوي، ليُحدث نوعا من الإنسجام والتناسق، وكما قُلْنا مُسبقًا أنّ هذه القصص تتألّف من صور مرفوقة بنصوص لغوية، ولكن هناك اِختلاف في طريقة عرض هذه القصص.

ونقدم فيما يلي طريقة عرض الصوّر في النماذج المختارة للتحليل:

1- أسبقية النص على الصورة:

يتميز هذا الضرب من القصص بأسبقية النّص على الصّورة ،حيث تنقسم الصفحة إلى نص لغوي ونص أيقوني، وفي قصّة "نملة سليمان" يعلو النّص اللّغوي الصورة ،ليكون بذلك مَعبرًا إليها، إلاّ أنّ النّص أصغر من الصّورة، إذ أخذت النصيب الأكبر في الصفحة، وفي صفحات أخرى نجد النصّ على الجانب .

2- أسبقية الصورة على النّص:

يتميّز هذا الضرب من القصص بأسبقية الصّورة على النصّ، فتعلو الصّورة النص اللّغوي، وهذا ما لاحظناه في قصتي "الفيل والأرنب"، "البيت الجديد"، وهاتين القصتين تقدّمت الصّورة فيها على النصّ في كامل صفحاتها، إلاّ أنّ في قصة الفيل والأرنب فرق

طفيف، ففي بعض الصفحات تكون الصّورة صغيرة والنصّ اللّغوي يحتل حيزًا كبيرًا، وفي صفحات أخرى تكبر الصّورة ويُختصرُ النّص.

أمّا قصة "البيت الجديد" ،الصّورة أكبر من النّص اللّغوي، فيتراوح عدد الأسطر في كامل هذه القصّة ما بين ثلاثة إلى أربعة أسطر، لتهمين الصّورة على الحيّز المتبقي من الصفحة.

3- النصّ داخل فضاء الصّورة:

يمتاز هذا النوع بهيمنة الصّورة على الصّفحة كاملة، لتتغلّب بهذا الصّور والرّسومات على النصّ اللّغوي، وهذا ما لاحظناه في قصة "بينوكيو" وقصة "السلحفاة والثعلب".

في قصّة "السلحفاة والثعلب"، لم يعزل الكاتب النصّ عن الأيقونات، إذ الصوّر مكبرة وشاملة للصفحة، ويتخلّلها نصّ لغوي قصير، يتراوح عدد أسطره ما بين إثنان إلى ثلاثة أسطر، أمّا قصّة "بينوكيو"، فنلاحظ هيمنة الرسومات بأشكالها وألوانها على الفضاء القصّصي، أمّا النصّ اللّغوي فالكاتب لم يعتمد على طريقة واحدة في عرضه، إذ يعلو في بعض الصفحات، ويكون في الأسفل في بعضها الآخر، وأحيانا أخرى يتوسط صفحة القصة، وهذا دواليك إلى نهاية القصّة.

ضحك الثعلب ساخراً و قال : تريدين خداعي
أيتها الماكرة فقالت المسكينة باكية :
إذا كنت لا تصدقني فاركب على ظهري .

الأخرى إذ دفنها في أرض الحديقة السحرية فصدق بينوكيو القصة
ودفن الذهب، ولكن الثعلبين انتظرا فرصة لوحده وسرقا منه الذهب
وفرا بعد أن زرعاه في أعلى شجرة.

امتلأت غرفة بينوكيو بضوء ساطع، وظهرت حورية لطيفة جعلت
بينوكيو يتحرك.

في سيميائية الألوان:

اللّون جزء من العالم المحيط بنا، وهو يُلازمنا في حياتنا، ويحيطُ بنا من كل جانب، نكادُ لا نستغني عنه داخل بيوتنا أو خارجها، ولا شكّ أنّه «يبرز كواحد من أهمّ عناصر الجمال التي نهتّم بها، ونستعين بآراء المختصّين والخبراء لتحقيقها»[1]، فلكلّ شيء في هذا الكون لون ،ولكلّ لون أبعاده الإيحائية ودلالاته الرّمزية التي تُعلّل وُجوده، ويُعتبر علامة بصريّة تجذب المتلّقي الصغير إليها، فمادام الطّفل يحبّ كلّ شيء جميل، فهو بذلك يحبّ الألوان. وكيف لا يحبّها، وهي تكاد تسيطر علينا في كلامنا ولباسنا وفراشنا، ونُغيّرُها بحسب المواسم والفصول والمناسبات، ففضاء اللّون غير محدود وواسع، يحمل دلالات جمالية ورمزية.

تميّزت القصص الموجهة للأطفال بكثرة الألوان، ونادرًا ما نجد الكتابة على المساحة البيضاء، فالألوان بمختلف أنواعها تُثير في الطّفل المتلقي الإحساس بالجمال، خاصة وهو يستمتع بزرقة السماء والطبيعة الخضراء، والفراشات الملوّنة، والزّهور الحمراء والصّفراء، والتي زيّنت الطبيعة والعصافير التي ملأت أرجاء السّماء زقزقة بألوانها المختلفة الجميلة.

لكلّ لون سحره ولكلّ لون رونقهُ، ولولا الألوان لكانت كلّ الأشياء خالية من الحياة، لا نبض فيها، فاللّون هو من يجعل الأشياء تبدو جميلة، والطّفل يُحبُّ اِستخدامها كثيرا، ونُلاحظ أنّه في سنينه الأولى يُحبذّ الرسم والتلوين، «فإذا طُلب إليهم التعبير باللون أو الشّكل، صوّروا البيوت والأزهار ،وغير ذلك من الموضوعات البسيطة الخارجية»[2]، ليس برسمها فقط ،بل حتى تلوينها بالألوان التي تعكس تلك الأشياء في الواقع.

يبدأ الطفل بتمييز الألوان منذ الصّغر، بل من الأصح القول وهو رضيع، «فاللّون إغراء عند الأطفال، فهو يُثير اِنتباههم في سنّ مبكرة جدًا، لا تتجاوز سنّ الرضاعة، كما أنّ

[1]– أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون ،ط1، عالم الكتب للنّشر والتوزيع، القاهرة، 1982، ص 13.

[2]– عبد الفتاح مصطفى غنيمة، حاجات الطّفل للنفس والبدن،الأدب والفن والموسيقى والمهارات، دط، تقديم أحمد رأفت عبد الجَوّاد، دولي للطباعة والإعلان، دب. 1994، ص 196.

الإِهتمام به يصاحب نُموّهم وتقدّمهم في السّن»[1]، ووفقًا للدّراسات فقد «ثبت أنّ الطّفل الرضيع يبدأ بتمييز التضاد وينتبه إلى إشراق اللّون ولمعانه قبل أن ينتبه إلى اللّون نفسه، كما ثبت أن بصر الرّضيع الذي يبلغ سنه خمسة عشر يوما فقط ينجذب نحو الألوان اللاّمعة»[2]، وهذا إنْ دلّ، فعلى سيطرة الألوان اللاّمعة على الأطفال منذ الأشهر الأولى.

إنّ الألوان الأساسيّة المعروفة لا تخرج عن نطاق ألوان الطّيف ،مثل: الأحمر، الأزرق، الأصفر، وبفضل هذه الألوان يُمكننا الحصول على الألوان الأخرى:

- أحمر + أصفر = برتقالي.
- أزرق + أحمر = بنفسجي.
- أصفر + أزرق = أخضر.

نجد الرّسام في القصص المختارة للتحليل اعتمد العديد من الألوان التي تُثير القارئ الصغير وتجذبه، وهو إذْ ينقل رسوماته يسعى ليَدمِج بين الألوان، لتتكوّن صورة مُشوّقة مفعمة بالحياة ،فقد «ثبت أن للألوان تأثيرات ذات معان عاطفيّة مختلفة»[3]، لذلك يَعمدُ الرّسامين لاستخدام الألوان في القصص الموّجهة للطّفل، كون هذه الأخيرة تثير البهجة والسرور في قلب الصّغار، فالألوان تلعب دورًا مهمًا وأساسيًا، فهي لا تقل أهمية عن النص السردي وتساهم في اختيار الأطفال لقصصهم،«فكما أنّ للّون القدرة على إحداث تأثيرات على الإنسان ،فإنّ لديه القدرة على الكشف عن شخصيّة الإنسان، ذلك لأنّ كل لون من الألوان يرتبط بمفهومات معيّنة، ويملك دلالات خاصّة»[4]، لذلك كان لإتقان الجانب اللّوني في القصة دور مهم بالنسبة للأطفال، فإلى جانب تسليتهم يُساعدهم على فهم معنى القصة.

[1]- أحمد مختار عمر، المرجع السابق، ص 103.

[2]- أحمد عمر مختار، اللغة و اللون ،ص 103.

[3]- المرجع نفسه، ص 153.

[4]- نفسه، ص 183.

اعتمدت النماذج التي اخترناها على مزيج من الألوان ، انطلاقًا من الخلفية إلى المتن، وقد تعمّد الرّسام استثمارها لاستثارة عواطف الأطفال، وتقريب القصة من الواقع، ولا شكّ أنّ استخدام هذه الألوان ومزجها لا ينبُع من فراغ، ذلك أنّ لكل لون دلالته وإيحاءاته، والملاحظ على هذه القصص طغيان بعض الألوان عن غيرها منها الأخضر، لأنّه قريب من بصر الأطفال يألفه في الطبيعة الخلابة. ويناسب البيئة التي عرضت فيها قصص "الفيل والأرنب"/ "السلحفاة والثعلب"/ "البيت الجديد" ،إضافة إلى اللّون الأزرق لون السماء وانعكاسه على الماء، والأحمر الذي أخذ حيزًا كبيرًا من قصة "نملة سليمان"، والبني الذي طغى على قصة "بينوكيو".

أما عناوين القصص، منها ما كتب باللّون الأبيض "بينوكيو"، "الفيل والأرنب"، البنفسجي في قصّة "السلحفاة والثعلب"، البني في قصة "نملة سليمان"، والأزرق المحاط باللّون الأبيض في قصة "البيت الجديد"، وسنتعرض لهذه الألوان ودلالتها بالتفصيل في الجدول التالي ،مع الاقتصار على الألوان الطاغية من غيرها.

اللّون	دلالته
الأخضر	– «يرتبط بالدّين والخلود والتأمّل الرّوحي، لأنّه لباس أهل الجنّة، ويعبّر عن العذوبة والنقاء في الاستخدام الإعتيادي»[1]. والأخضر اللّون المعتمد عليه في قصة "الفيل والأرنب"، انطلاقا من الغلاف الخارجي ذلك لأنه يناسب بيئة القصة التي عُرض فيها. الأخضر «يرتبط بمعاني الدفاع والمحافظة على النّفس ،فهو إلى السلبية أقرب منه إلى الإيجابية، كما أنّه يُمثل التجدّد والنمو، والأيام الحافلة للشّبان الأغرار، إنّه لون الطبيعة الخصبة»[2].

[1]– محمود جنجون، إستخدام الألوان كعنصر تصميمي في الفضاء الدّاخلي، د ط،دن، دب، د ت، د ص.

[2]– أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص 183.

	وحتى الشخصيات لم تسلم منه مثل أيقونة السلحفاة.
الأزرق	– اللّون الأزرق «يعكس الثقة والبراءة والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل»[1]. وقد استخدم في القصص التي اِخترناها للدلالة على أيقونة السّماء والبحر كقصة "الفيل والأرنب"، و"السلحفاة والثعلب"، ويبرز كذلك في بعض خلفيات هذه القصص. فالأزرق «يرتبط مع الإخلاص والأمل والصفاء، والتحفّظ لأنّه أكثر برودة، ويعطي الإحساس بالهدوء والوقار، ولكن اِستخدامه بكثافة عالية يؤدي إلى الإحساس بالكآبة»[2].
الأصفر	«لصلته بالبياض وضوء النهار، اِرتبط بالتحفّز والتهيّؤ للنشّاط، وأهمّ خصائصه اللّمعان والإشعاع وإثارة الانشراح، ولأنّه أخفّ من الأحمر وأقلّ كثافة منه، فهو أَمْيل إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال، والنشاط الذي يُثيره أقل تأكُدًا، ويفقد التماسك والتخطيط»[3]. وقد أخذ النصيب الأكبر في خلفيّة قصة "السلحفاة والثعلب"، لأنّه الملائم للطبيعة التي دارت حولها أحداث القصّة (الشاطئ الرملي). نجده كذلك اِحتل حيّزًا كبيرًا في خلفية غلاف قصّة "البيت الجديد"، ونلاحظ وجود اللّون الأصفر الذهبي في قصة "بينوكيو" على غلافها متمثلاً في أيقونة لريشة الرسم، والشريط الملتف حول إطار العنوان.

[1]– أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص 183.

[2]– محمد جنجون، اِستخدام الألوان كعنصر تصميمي في الفضاء الدّاخلي، ص 183.

[3]– أحمد مختار عمر، المرجع السابق، ص 184.

البنّي	«يتجه إلى أن يكون أكثر هُدوءًا، فهو إذن يفقد الدّفع الخلّاق الواسع، والقوة الفعّالة المؤثّرة للأحمر، نشاطه ليس إيجابيًا ولكن إستجابيًا متعلقًا بالحواس»[1]، وقد أخذ النصيب الأكبر في خلفية غلاف قصة "بينوكيو"، ونجده اِستُخدم في قصة "نملة سليمان" اِنطلاقا من العنوان الذي كُتب بالبنّي ،بالإضافة إلى أنّه تخلّل بعض الصّور داخل القصة، كأيقونة جذوع الأشجار في قصة "الفيل والأرنب"، وأيقونة قوقعة السلحفاة ،وقصة "البيت الجديد" في أيقونة الأشجار.
الرّمادي	اللّون الرّمادي «خال من أي إثارة، فهو لون محايد»[2]، ولم يحض هذا اللّون بقدر كبير في القصص، كونه لون داكن، يتحاشى الرّسام اِستخدامه بكثرة، وهو يدلّ على الوقار والرّصانة والتواضع، ونلحظه في "قصة الفيل والأرنب" وفي ألوان أيقونة شخصياته، بالإضافة إلى أيقونة الجبل، وفي قصّة "البيت الجديد تلّونت أيقونة الحجر باللّون الرّمادي، ويكاد ينعدم هذا اللّون في قصة "بينوكيو" إلاّ في أيقونة القطة.
البنفسجي	اللّون البنفسجي «يرتبط بالإدراك والحساسية النفسية وبالمثالية، كما يُوحي بالأسى والاستسلام، وهو كرمز ديني يُوحي ببراءة القدِّيسين، ولكونه مزيجا من الأحمر والأزرق، فهو يُوَّحد أثار اللّونين، ويجمع بين الموضوعي والذاتيّ»[3]. ونلاحظ قلة اِستخدام هذا اللّون في معظم القصص ،كونه لون لا يميل إليه الأطفال، ونلحظ في هذه القصص أنه تخلّل بعض الصّور فقط، ففي قصة "البيت الجديد" تلوّنت أيقونة العصفور باللّون البنفسجي الفاتح، وفي قصة "بينوكيو" يظهر اللّون البنفسجي الدّاكن في قميص أيقونة اللّعبة الخشبية

[1]– أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص 183.

[2]– المرجع نفسه، ص 184.

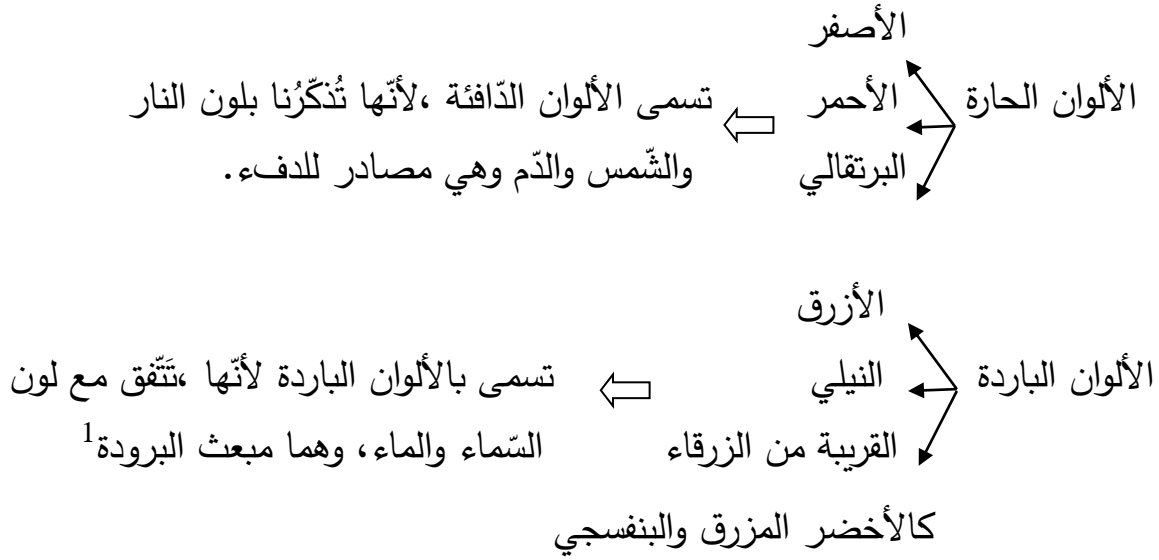
[3]– نفسه، ص 185.

	وأيقونة السَّتائر، كما أن عنوان قصة "السلحفاة والثعلب" تلّون باللّون البنفسجي الدّاكن، بالإضافة إلى ذكر صنف هذه القصة، "قصص هادفة للأطفال" بنفس اللّون.
الأحمر	الأحمر يدلّ على الحيوية والامتلاء بالحياة، وهو «يرتبط بالرّيادة والتعاون والجهد الخلّاق والتطوّر، وجنسيًا يقف الأحمر وحده في الموقع الأوّل»[1]، وقد سيطر هذا اللّون على قصّة "نملة سليمان"، اِنطلاقًا من غلاف الصفحة إلى آخرها، إذ أيقونة النمل تلوّنت باللّون الأحمر، لتسيطر بلونها على كامل القصّة ،ونلاحظه كذلك في الغلاف الخارجي لقصة "البيت الجديد" في الإطار الذي كتب فيه العنوان ،وأيقونة للفطريات المتواجدة كذلك على الغلاف.

تؤدي الألوان دورًا هاما في تمثيل الصّور، فهي التي تمنحها جمالها ورونقها، ولذلك يختار الرّسام بدقّة ألوانه، ولأنّها تؤثر في النّفس، وتترك فيه اِنطباعًا، ونلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ الرّسامين يميلون لِاستخدام الألوان القريبة من الأطفال، والتي اعتادوا رأيتها في الطبيعة ،وفي كل ما يحيط به، من هنا تبرز أهمية الألوان في تكوين شخصية الأطفال، كونها الأكثر جاذبية في العمل الفنّي، بالإضافة إلى أنّها تُحقّق للنّفس الهدوء والرّاحة.

اِنّ الألوان تعطي إحساسًا بالحرارة والبرودة ،لذلك أُطلق عليها تسمية الألوان الحارة والباردة ،وهي على النحو التالي:

[1]- أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص 192.



الكاتب أوّل ما يحاول إغرائه في المتلقّي بصره، والبصر بطبيعة الحال ينجذب لكلّ ما هو جذاب وجميل، وإتقان الجانب اللّوني يجعل الطفل يفهم المقصود من القصّة على أكمل وجه، وبما أنّ لون السماء أزرق والعشب أخضر، والرّمال أصفر، ولكلّ شيء في هذا الكون لونه المميّز، كان لابدّ للرّسام أن لا يخرج عن هذا النّطاق في رسوماته، ذلك لأن الجمهور الذي يخاطبه ينبغي أن يُحدّد له في القصص ما يعكس الواقع، لا أن نصوّر له شيئا ويجده فيما بعد غير ما هو موجود في الواقع.

II-2 البنية السّردية في قصص الأطفال:

قصص الأطفال شكل من أشكال الأدب الذي يُحبّه الأطفال، لما فيه من متعة وتسلية وفوائد جليلة، ولهذا الشّكل والفنّ عناصر لابدّ من الوقوف عليها:

أ- الموضوع/ الفكرة:

يُمثل الموضوع الخطوة الأولى في طريق اِنتاج قصّة ناجحة، واِختيار الموضوع المناسب والملائم يُعدّ بمثابة العثور على مفتاح الكنز، ذلك أنه «الأساس الذي يقوم عليه بناء القصّة الفني، وهو الذي يكشف هدف المؤلف، فالقصّة الجيّدة هي التي تحتوي على صدق واضح في الموضوع... وأفضل القصص هي التي تكون موضوعاتها تشتمل على حقائق توجّه الطفل نحو الخير، والعواطف الصّادقة، وتُعلّمه المشاركة في العواطف والأحاسيس ،وتُزوّده باِحترام الحياة الإنسانية وحياة الحيوان والنبات»[1]، فيجب أن يكون موضوع القصة الجيّدة قيّمًا ومفيدًا، لهذا لابدّ من حسن اِختياره، خاصة وأنّ «الطفل يشعر بالملّل من قِراءة القصص التي لا تشدّه موضوعاتها»[2]، ولاسيما أنّهم يتصرّفون بطريقة تلقائية، تُمكّنهم من اِختيار الموضوعات التي تتناسب مع ميولهم واِهتمامهم.

يُمثّل الموضوع «العمود الفقري للقصّة، ويرى البعض أنّها تُشبه الجنين الذي تضمّه النبتة الكاملة، والأديب الناجح هو الذي يعرف كيف يختار موضوعه، ويكتشف الفكرة المناسبة التي تتضّمنها قصته، ولا ننسى في هذا المجال أنّ أدب الأطفال أكثر من غيره مرتبط بأهداف، ومن هنا تأتي أهميّة تحديد الفكرة واِختيارها، لأنّها تكشف هدف المؤلّف وغايته، أما القصّة التي تخلو من موضوع وهدف فإنّها ضارة للطفل»[3]، فيجب على كاتب القصّة أن يختار الموضوع الذي له أثر إنساني في نفس الطّفل، لأنّه المنطلق لفهم الواقع والتعايش معه.

---

[1]- عبد الفتّاح أبو معال ،أدب الأطفال دراسة وتطبيق، ص40.

[2]- أمل حمدي دكّاك ،القصّة في مجالات الأطفال ،ص48.

[3]- محمّد حسن بريغيش، أدب الأطفال، أهدافه وسماته، ص 216،217.

ويمكن أن تدور الفكرة حول موضوعات كثيرة، فقد تكون مأخوذة من القرآن أو السنة أو القضايا الاجتماعية والسلوكية، كالتعاون والأخوّة والصداقة والإخلاص، وحبّ العمل والتضحية، والدّفاع عن الوطن، مع الحرص على الإبتعاد قدر الإمكان عن الموضوعات التي تثير الرّعب والتشاؤم والتخويف، وهناك من يشترط أن تنتهي القصّة بعبرة أو حكمة ليستفيد منها الأطفال ،وأيًا كان الموضوع «فالأطفال يستفيدون منه، مادَام هَادفًا يمتاز بمادة مثيرة ومُؤثّرة، ويتّسم بالصّدق والوضوح، ويتناسب مع اِهتمامات الطّفل ومدركاته المختلفة»[1]. لهذا لضمان نجاح القصّة لابدّ أن يتوافق موضوعها مع الخصائص النفسيّة للأطفال ويتناسب مع أعمارهم، فالكاتب يجب أن يكون على دراية بجمهوره الذي يكتب له، وعلى اِحتكاك مباشر بالأطفال منخرطًا في عالمهم، كما يتطلب أن يكون على دراية فائقة بما قد يحتاجونه.

وهناك من يُفرّق بين الموضوع والفكرة، ويرى أنّ الموضوع أشمل وأعمّ، وهذا ما نلحظه عند أمل حمدي دكاك، إذ ترى أنّ «الفكرة في القصّة هي جزء من الموضوع الذي تتضّمنه القصّة»[2]، وبالتالي ينبغي على كاتب القصص، أن يصوغ موضوعا بسيطًا قصيرًا يُناسب قِصر مدّة الانتباه لدى الأطفال، إذ أنهّم قليلو الصّبر وكثيرو الحركة، ولذلك تركيزهم قصير، ومنه لابد من مراعاة رغبتهم في تغيير نشاطهم بِاستمرار.

الموضوع في القصص الموجّهة للأطفال:

تتنوّع المواضيع في قصص الأطفال، وأكثرها وُرِدَ على لسان الحيوان، كون الطّفل يأنس به ويُحبّه ويَألفه، وقد عُدّ اِستخدام الحيوان من أروع الأساليب، لتقريب فكرة ما لذهن الطفل، ومخاطبة عقله ووجدانه، ووسيلة تسمح بتمرير مختلف القيم والأفكار، والآراء للملتقي الصغير في قالب مشوّق بعيدًا عن الواقع.

[1]– محمّد حسن بريغيش،المرجع السابق، ص 218.

[2]– أمل حمدي دكّاك، القصّة في مجالات الأطفال، ص 52.

الموضوع في قصّة السّلحفاة والثعلب:

موضوعها

قصّة السلحفاة والثعلب ⟵ عاقبة المكر

حملت هذه القصّة موضوعًا قيمًا ومفيدًا للأطفال، وذلك على لسان الحيوان، وقد نبّهت لعاقبة المكر، حين سعى الثعلب لِمُباغتة السلحفاة وأكلها، معتمدًا بذلك على مكره، فاِضطرت لاِستعمال الحيلة لإنقاذ نفسها من الثعلب، فنجحت في ذلك.

الحكمة من هذه القصّة أنّ المكر صفة دنيئة، ومهما يكن لا بدّ من الابتعاد عنها.

الموضوع في قصّة الفيل والأرنب:

موضوعها

قصة الفيل والأرنب ⟵ الدفاع عن سلامة الوطن وأهمية التشاور لحلّ المشاكل.

حاول الكاتب من خلال هذه القصّة غرس فكرة قيّمة، وهي حب الوطن والدّفاع عنه من الأعداء، وجاءت على لسّان الحيوان، لتحاول الأرانب حماية موطنها من الفيل الضخم الذي يُحطّم منازلها بأرجله الغليظة، وبالفعل لم تسكت الأرانب على ظُلم الفيل، وقرّرت أن تتشاور معه للإصلاح، وهكذا تفهّم الفيل وضعية الأرانب ووعدهم بتغيير طريقه.

الموضوع في قصّة البيت الجديد:

موضوعها

قصة البيت الجديد ⟵ الحرص على التعاون والصّداقة، وعدم السماح للغرباء بالتدخل بين الأصدقاء.

جاءت القصّة على لسان الكائنات الصّغيرة (الطيور)، وقد جسدّت علاقة التعاون والصداقة التي جمعت بين الطائرين الصّغيرين، اللّذان تعاهدَا على الصداقة والتعاون في شؤون الحياة كافّة، إلاّ أنّ تدخل طائر كبير بينهما وأفسد علاقتهما. كانت فكرة القصّة

هادفة، إذ أوحت لأهميّة المحافظة على الصداقة، وعدم السّماح للغرباء بالتدّخل في حل المشاكل الشّخصيّة.

الموضوع في قصّة بينوكيو:

موضوعها

قصة بينوكيو ⟵ الصّدق.

تمنى العجوز أن يكون لديه ولد حقيقي، فقام بصنع لعبة خشبية، سَمّاها بينوكيو واِشترطت الحورية الصدق لتحويلها لولد حقيقي، أرادت القصّة أن تُموِّه لفكرة مهمّة لابدّ من الاِلتزام بها، فصدّق الدّمية الخشبية حوّلها إلى ولد حقيقي، وهذا يُعلّم الطّفل أنّها صفة نبيلة، وكلّ من يلتزم بها يصل لمبتغاه.

الموضوع في قصّة نملة سليمان:

موضوعها

قصّة نملة سليمان ⟵ضرورة شكر النّعم.

قصّة جاءت على لسان "نملة"، قصّة مستوحاة من القرآن الكريم، والمعرفة بقصّة "نملة سليمان". لقد مرّ جيش سليمان عليه السلام عبر طريق تتواجد فيه النمل، وقد خافت قائدتهم أن يدوسهم ويدوس منازلهم، فأمرت النمل أن يدخلوا إلى جُحورهم.

فسمعها سليمان عليه السلام واِقترب منها ضاحكًا، ثم رفع يديه يشكر الله على نعمه التي أنعمها الله عليه، فقد كان يفهم لّغات جميع الحيوانات، وسخّر الله له جنودًا ونعما لم يهبها لأحد بعده.

فكرة القصّة ذات أهمية كبيرة، حيث أنّ شُكر النّعم يؤدي لِدَوامها، وهذا ما يجب ترسيخه في أطفالنا.

ب- الأحداث:

تُعدّ الأحداث عنصرًا مهمًا من عناصر القصّة، ومن أبرز مكوناتها، لذلك لابدّ على كاتب قصص الأطفال مراعاة الجوانب الفنية والتربوية المُشكّلة للحدث، إذ لابدّ من تقديمها في قالب بسيط خالٍ من التعقيدات التي تُعيق الطّفل، وتُشّتت ذهنه، فبعد «إختيار الموضوع وتحديد الفكرة ،لابدّ من صنع سلسلة من الحوادث التي تُشكل بنية القصّة»[1]، ذلك أنّ الحدث السردي عنصرٌ فعال في التأثير، خاصة حين تصل لقمة التأزّم فتجعل الطفل يَتُوق لمعرفة المزيد ولمواصلة القراءة.

يُمكن لقصّة الأطفال أن «تعتمد على حادثة واحدة، أو حوادث مترابطة ... وبوجه عام ينبغي عدم الاكثار من الحوادث في قصّة الأطفال، مع إِختيار الحوادث التي تتلاءم مع بيئة الطفل وتفكيره، والإِبتعاد عن شَطط الخيال الذي لا يفيد شيئا، وقد يدفع بالطّفل لتخيّل أمور غير منطقية، والتصرف بطريقة خاطئة خطيرة»[2]، وهنا يبرّر أهمية الحدث ومدى المسؤولية التي تقع على عاتق الكاتب.

فكون المتلقي ذو طبيعة حسّاسة، يتطلّب منه أن يكون على دراية فائقة بما قد يحتاجه الطّفل، ويقدّمه له بطريقة بعيدة عن التعقيد والاستّطراد.

تؤلف حوادث القصّة «جزءًا من النّسيج البنائي لها في شكل متسلسل ومتناسق ومنساب»[3]، فتقديم الأحداث في القصّة لا يكون عشوائيًا، إنّما يكون بشروط، فينبغي أن تكون متسلسلة متتابعة، حتى تسمح للطفل بإدراك محتوى القصّة وإِستيعابها، كما يجب أن تكون متناسقة ومترابطة، وكلّ حدّث يُكمِلُ الآخر، ليتسنى له فهمها وإدراكها.

---

[1]- محمد حسن بريغيش ، أدب الأطفال أهدافه وسماته، ص 219.

[2]- المرجع نفسه، ص219.

[3]- أمل حمدي دكاك، القصّة في مجالات الأطفال، ص54.

الأحداث في القصص الموجهة للطّفل:

لا تخلّوا أيّة قصّة من أحداث مهما كانت، ولكن لكلّ كاتب أسلوبه وطريقته في عرضها، وهناك من يُكثر منها، وهناك من يعتمد على حادثة واحدة.

قصّة الفيل والأرنب:

جاءت الأحداث في هذه القصّة متسلسلة ومترابطة، ما يُسهّل على الطفل متابعتها وفهمها دون أي خلّل، ولقد اِعتمدت على عدّة أحداث سنرصدها في المحيط التالي متسلسلة:

الحدث 1 ← تحطيم الفيل لمنازل الأرانب

الحدث 2 ← تشاور الأرانب فيما بينهم لإيجاد حلّ

الحدث 3 ← توجه الأرنب الحكيم لمخاطبة الفيل

الحدث 4 ← اِعتذار الفيل من الأرانب، ومساعدتهم لإصلاح منازلهم

قصّة السلحفاة والثّعلب:

لم يعمد الكاتب في هذه القصّة الإكثار من الأحداث، حتى تكون مبسّطة للأطفال، وقد جاءت في شكل مترابط متناسق ومختصرة، كما هي في الشكل الآتي:

الحدث 1 ↓ محاولة الثعلب الامساك بالسلحفاة ← الحدث 2 ↓ اِيجاد السلحفاة لحيلة للتخلّص من الثّعلب ← الحدث 3 ↓ سقوط الثّعلب في البحر

قصّة نملة سليمان:

تدور أحداث هذه القصّة عن "نملة سليمان"، الذي ضحك سليمان عليه السلام من قولها، وقد جاءت الأحداث متسلسلة متناسقة، وبما أنّها قصّة من القصص القرآني، عمد الكاتب هنا لإبراز ما حدث بين النملة وسليمان عليه السلام، لذلك كانت الأحداث مركّزة عليهما.

الحدث 1	الحدث 2	الحدث 3
↓	↓	↓
تعاون النمل في جمع الطعام وحمله إلى جحورهم تحت الأرض	← اِتجاه جيش سليمان نحو جحور النمل، وخوفها من أن يدوسها	← تغيير جيش سليمان طريقهم بعد أن سمع قول النملة

قصّة البيت الجديد:

تدور أحداث هذه القصّة عن العصفورين اللّذين تعاهدا على الصّداقة والتعاون في شؤون الحياة، وقد عرضت بشكل متسلسل مُنساب متتابع، حيث يتسنى للصغير متابعتها دون ملل أو اِستطراد.

الحدث 1	الحدث 2	الحدث 3
↓	↓	↓
مساعدة العصفور غندور العصفور الجريح زقزوق	← تعاهد العصفورين على الصداقة والتعاون في شؤون الحياة كافة	← تدخل الطائر الكبير بين العصفورين، واِفساد علاقة تعاونهما وصداقتهما

قصّة بينوكيو:

جاءت الأحداث في هذه القصّة طويلة ومتعدّدة، وبسبب طولها لا تظهر مترابطة فيما بينها، وهذا يُعقد على الطّفل فهم القصّة ويجعله يستطرد كثيرًا.

الحدث 1	الحدث 2	الحدث 3
↓	↓	↓
صنع العجوز اللّعبة الخشبيّة	← اِشتراط الحورية الصّدق	← توجه بينوكيو لمعرض

وتسميتها بينوكيو لتحويلها لولد حقيقي الدمى

الحدث 4 ↓ اِلتقاء القطّ والثعلب ببينوكيو وخداعه له، وسرقة نقوده ← الحدث 5 ↓ توبيخ الحورية لبينوكيو على الكذب ← الحدث 6 ↓ خروج العجوز للبحث عن بينوكيو

الحدث 7 ↓ عودة بينوكيو والعجوز للبيت وتحوله لولد حقيقي

ج- البناء والحبكة:

بعد وضوح الفكرة يقوم الكاتب «بصنع سلسلة من الوقائع والحوادث، تُكوّن بنية قصّته هذه البنية التي يُرجى أن تكون سليمة سوية متماسكة، محبوكة حبكة فنية، تجعل منها عملاً ناجحًا»[1]،فالحبكة مجموعة الأحداث الجزئية المرتبطة والمنظّمة بشكل خاص، لأفراد المجتمع الإنساني أو الحيواني، أو الجمادات أو الشخصية التي تدور عليها الأحداث، وهي في القصّة «قمّة تنمو فيها الفكرة والحوادث والوقائع الأخرى، وتتحرك فيها الشخصيات مؤلفة خيطًا غير منظُور يمسك بنسيج القصّة وبناءها، ممّا يدفع الطّفل إلى متابعة قراءتها أو الإستماع إليها»[2]، ويقصد بها كذلك «الذروة التي تبلغها الأحداث في القصّة، من حيث تعقيدها ثمّ تدَرُّجها في الحلّ، وهي عبارة عن مشكلة تبرّز في مجرى أحداث القصّة، وتحتاج إلى حلّ. وتسير القصّة بإتجاه تكوين العقدة، وتُحلّ في نهاية القصّة»[3]، فالحبكة أو العقدة كما يسمّيها البعض، هي أنّ يستطيع الكاتب أن يصل بالأحداث لحدّ التأجّج، ما يدفع القارئ للحماس والشوق لتكملة القصّة، فهي «إحكام بناء القصّة بطريقة منطقية مقنعة، لأنها هي القصّة في وجهها المنطقي، ومفهومها أن تكون الحوادث والشّخصيات مرتبطة اِرتباطًا

[1]- أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص76.

[2]- أمل حمدي دكاك، القصّة في مجالات الأطفال، ص 53.

[3]- المرجع نفسه ،ص53.

منطقيا، يجعل من مجموعها وحدة متماسكة الأجزاء ذات دلالة محدّدة، وهي تتطلب نوعًا من الغموض، الذي تنضج أسراره في وقتها المناسب»[1]، فالحبكة تجعل من القصّة نسيجًا مترابطًا، ووحدة متماسكة الأجزاء في أحداثها وشخصياتها، وقد يصعب على المتلقي الصّغير فهمها والوصول إليها، ويختلف هذا بحسب المراحل العمريّة، ففي المراحل الأخيرة من الطفولة يمكن للطفل أن يفهم الحبكة والصّراع في القصّة، في حين يعجّز أطفال المرحلة الأولى من إدراك العقدة في القصّة، وهي عند علي الحديدي «خطّة القصّة، ويدخل فيها ما يحدث من الشخصيات وما يحدث لها، وهي الخيط الذي يمسك بنسيج القصّة وبنائها معًا»[2]. فهي مجرى القصّة التي تتسلسل فيها الأحداث المتعلقة بالشّخصيات، وتتضافر فيها الأسباب والنتائج، ومن خلالها يتعرّف القارئ على الأجواء التي تدور فيها القصّة.

وحبكة القصّة النّاجحة هي «التي تقوم على تخطيط جيّد للأحداث، يبدأ من البداية وتتنامى الأحداث ويتأجّج الصراع حتى القمّة، ويكون هذا النمو، إما عن طريق الصّراع أو التناقض في الأحداث والمواقف، أو التكرار أو التضّاد»[3]، فلابدّ من ترتيب هذه الأحداث للوصول إلى التأثير المقصود، فتتنامي الأحداث وتسلسلها بطريقة متنامية متسارعة، تسمح للمتلقي من اِستيعاب القصّة وإدراكها.

أما البناء فيمثّل «العمود الفقري الذي يربط بين أجزاء القصّة... وأبسط صورة لبناء القصّة، هي التي تتكوّن من ثلاث مراحل رئيسية المقدمة، العقدة والحلّ»[4]، فالمقدّمة والعقدة والحلّ هي العناصر الأساسية التي تشكّل الحبكة القصّصية.

تعتبر المقدمة العتبة الأولى لمتن القصّة، ويجب على القاص أن يأخذ القارئ منذ الوهلة الأولى، حتى يتسنى له متابعة القراءة بشوق، وتتنامى الأحداث وتتعقد، ليتأجّج الصّراع، لتظهر الحبكة التي لابدّ أن يليها الحلّ، والذي يُوصل إلى نهاية القصّة.

---

[1]– أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص77.

[2]– علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص121.

[3]– محمد حسن بريغيش، أدب الأطفال أهدافه وسماته، ص218،219.

[4]– أحمد نجيب، المرجع السابق، ص78.

وبوجه عام ينبغي أن «تراعى البساطة في البناء والحبكة، مع الإبتعاد عن التعقيد وتشابك الحوادث التي يمكن أن يتيه في خضمها الطّفل»[1]، وذلك ليتمكّن من قراءتها بسهولة ويسرٍ.

البناء والحبكة في القصّص الموجّهة للطّفل:

القصص	البناء	الحبكة
الفيل والأرنب	– الفيل الضخم يحطّم منازل الأرانب في طريقه لشرب الماء. – تفكير الأرانب في كيفية حماية موطنها من أذى الفيل. – تشاور الأرانب وتقديم الاقتراحات.	– ذهاب الأرنب الحكيم للتحدث مع الفيل، وهنا الطفل يكون متحمسًا مع الأرانب لمعرفة ردّة فعل الفيل.
السلحفاة والثعلب	– محاولة الثعلب الإمساك بالسلحفاة لأكلها. – تفكير السلحفاة بحيلة لإنقاذ نفسها من الثعلب الماكر.	– ركوب الثعلب فوق ظهر السلحفاة بإتجاه الجزيرة، أين يوجد صغارها وجارتها، وهنا تتأزم الأوضاع، حيث يفكّر المتلقي في مصير السلحفاة التي ركب فوق ظهرها الثعلب.
بينوكيو	– صنع العجوز اللّعبة الخشبية وتسميتها بينوكيو. – إشتراط الحورية الصّدق لتحويلها لولد حقيقي. – خداع القط والثعلب بينوكيو. – إبتلاع الحوت للعجوز وبينوكيو. – تحويل الحورية اللّعبة الخشبية لولد حقيقي.	لم تكّن حبكة هذه القصّة واضحة، حيث نلاحظ تعدّد الأحداث فيها، وعدم تسلسلها بشكل مرتب، وتخلّلها نوع من التأزم حين كذب بينوكيو، لكن إنحلّ بطريقة سريعة أفقد القصّة تشويقها وحماسها.
نملة سليمان	– تعاون النمل في جمع الطعّام وحمله إلى جحورهم تحت الأرض. – إتجاه جيش سليمان نحو مسار النمل، ما جعل النمل تخاف أن يدوسها، ويحطم	– خوف النّمل من تحطيم سليمان لمنازلها. – لم تكن حبكة هذه القصّة بالقدر الكبير من التأزم، فسرعان ما إنحلت

[1]– أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص79.

	منازلها.	الحبكة، حين سمع سليمان علية السلام قول النملة وأمر جيشه بتغيير طريقه.
– البيت الجديد	– مساعدة العصفور غندور للعصفور الجريح زقزوق. – تعاهد العصفورين على الصداقة والتعاون في شؤون الحياة. – تقسيم الأعمال بين العصفورين. – إختلاف العصفورين في توزيع الأعمال.	تدخل الطائر الكبير بين العصفورين بعد أن إختلفا في توزيع الأعمال، فتظاهر بالإصلاح ففرّق بينهما وفقدا التعاون والصداقة معًا. لم تكن حبكة هذه القصّة مثيرة ومشوّقة، فلم تتأزم الأوضاع كثيرًا ليتدخل الطائر الماكر، ويفرق بين العصفورين.

إنّ القصص الموجهة للطّفل ينبغي أن تكون ذات أحداث بسيطة، مبنية بطريقة سليمة متماسكة، ومحبوكة بحبكة تجعل القصّة ذات متعة وتشويق، والملاحظ على هذه القصّص، أنّ معظم العُقد لم تكن متأزمة جدًا، ربمَا لتُيسّر للطفل فهمها وإستيعابها، ذلك أنّ أطفال المرحلة الطفولية الأولى يصعب عليهم فهم الحبكة القصّصية. وما لاحظناه في قصّة "بينوكيو" تعدّد الأحداث فإنعدمت الحبكة فيها، على عكس القصّص الأخرى حبكاتُها بسيطة وتكاد تنعدم في قصّة الفيل والأرنب، السلحفاة والثعلب، نملة سليمان، البيت الجديد.

د– الشخصيات:

تعدّ الشخصية عنصرًا أساسيًا في نباء القصّة، وقد أولاها الكتّاب أهميّة كبيرة، وذلك لمقدرتها الإستثنائية على جذب الطّفل لولعه بإستكشاف الشخصيات وتقليدها.

يُقدّم المؤلّف في قصّته مجموعة من الشخصيات، بعد أن يختارها بدّقة ويرسم معالمها في مخيّلته بعناية، لتدور مع ما رسمه من الوقائع والحوادث في فلكٍ واحدٍ، يتحرّك كلّه في الطّريق المرسوم عبر مراحل القصّة، من بدايتها حتّى الخاتمة... ولرسم الشخصيات أهميّة معينة، والقارئ بحاجة إلى أن يرى الشخصيّة أمامه حيّة مجسّمة، وأن يسمعها تتكلّم بصدق وحرارة وإخلاص، فيرى فيما صدق الحقيقة وحرارة الحياة، وإذا تمّ له التعرّف عليها وفهمها والإقتناع بها، كان هذا هو المدخل الأوّل نحو تحقيق نوع من التعاطف بينه وبينها.... وتحقيق التعاطف بين القارئ وبعض شخصيات القصّة، يخلق جوًّا إنفعاليًا مساعدًا، يخطو

بالقصّة خطوات واسعة في طريق النّجاح[1]، وتتنوّع الشخصيات في القصص الموجّهة للأطفال، فقد «تكون بشرًا أو حيوانات أو جمادات، وإن كان إقبال الأطفال أشدّ على القصص التي تتخذ أبطالها من الأطفال، والحيوانات والطّيور»[2]، فأغلب القصص تميّزت بحضور الشخصيّة الحيوانيّة، ذلك أنّها تثير في الطّفل الدّهشة والتعجّب، فيميل إليها كلّ الميل، فالطّفل يفرح ويستمتع عندما يرى الأرنب الضّاحك، والسّلحفاة المتكلّمة، والثعلب الماكر المبتهج لخدعه، فإستخدام الحيوان من أروع الأساليب، وأسهلها لتقريب فكرة ما لذهن الطّفل، ومخاطبة عقله ووجدانه، فكون كلّ حيوان يحمل رمزًا وإيحاءً يسمح بتمرير مختلف القيم والأفكار والآراء للمتلقي الصّغير في قالب مشوّق بعيد عن الواقع.

يجب أن تبدو الشخصية في القصص الموجّهة للطّفل «مجسّمة بشكلها ولونها وسائر خصائصها الماديّة في مخيّلته، وكأنّما يراها أمامه نابضة بالحياة، كما يجب أن لا يزيد عدد الشخصيات عن مستوى قدرة الطّفل على التذكّر والاستيعاب»[3]، فالقصص في نقلها للمشاهد والأحداث التي تكون أبطالها حيوانات، يجب أن ينقلها الكاتب كما هي في الواقع بصفاتها وميزاتها الخاصّة، فالشجاعة للأسد، والحيلة للذّئب والمكر للثّعلب، والصّبر والتخطيط للنّمل، ولا يجب أن تحتوي القصّة الواحدة على عددٍ كبير من الشخصيات، حتّى لا تختلط على الطّفل، وليتسنى له معرفتها وأخذ العبرة منها، وليتمكّن من تتبّع وتمييز الشخصيات الكثيرة والمتداخلة فيما بينها.

يُقدّم المؤلّف في قصص الأطفال مجموعة من الشخصيات يختارها بدّقة، ويحرص على عرضها بمعالم واضحة ومفهومة، وذلك ليتسنى للطّفل التجاوب معها، وهو كتاباته يجب أن يراعي حاجات الأطفال، لاسيما جانب الشخصيات، ذلك أنّه «بحاجة لرؤية الشّخصيّة أمامه في القصّة حيّة مجسّمة، وأن يسمعها تتكلّم بصدقٍ وحرارة وإخلاص، حتى يرى فيها النموذج الذي يحتذيه، فتترك أثرها فيه سلبًا أو إيجابًا، والقصّة الجيّدة هي التي تدفع الطّفل لمشاركة أبطال القصّة مواقفهم، ويتفاعل معهم، فيتعاطف مع هذا ويتقزّز من

---

[1]–ينظر أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص80.

[2]– سعد أبو الرضا، النص الأدبي للأطفال، أهدافه ومصادره وسماته، رؤية إسلامية، ط1، دار البشير للنشر والتوزيع، الأردن،1993،ص135.

[3]– أحمد نجيب، المرجع السابق، ص82.

ذاك ويحبّ هذا ويكره ذاك»[1]، ولهذا فالشّخصيّة دور مهمّ في قصص الأطفال، فهم يأنسون بها ويتقون لسماعها ويفرحون لفرحها، ويحزنون لحزنها، لهذا فنجاح القصّة مرهون بمدى حسن اِختيار الشخصيات.

تحمل الشخصيات سمات متعدّدة، كالوفاء والصّدق والكذب أو الخداع، وعليه «يجب أن تنتصر الشّخصية ذات الصفات الحسنة، بينما تعاقب الشخصيّة ذات الصفات السيئة وهو عقاب يجعل الطّفل يُدرك الخطأ، ويقتنع بوجوب تركه، وليس عقابًا يؤذي مشاعره»[2]. فمحاكاة الطفل للشخصية وتقليده لها، ينبغي أن يكون مبني على القيم والأخلاق الحسنة وما تؤديه الشخصيات من أدوار، لابدّ أن تنعكس بالإيجاب عليه بطريقة لا تؤذي مشاعره فيتعلم أنّ الكذب صفة دنيئة، والصدق صفة حسنة لابدّ من الاِلتزام بها.

دلالة الشخصيات في القصّص الموّجهة للأطفال:

تحيل الشخصيات في القصّص الموجهة للطفل إلى دلالات واِيحاءات، فاِستخدامها لم يكن اِعتباطيًا، لاسيما الشخصيات الحيوانية، كونها في الواقع رمزيّة، ويضرب بها المثل في الكثير من المواقف، كقولنا وفاء الكلب ونشاط النمل، وسنتعرف في هذا العنصر على دلالة الشخصيات المعتمدة في القصّص التي اِخترناها.

– **الأرنب:** «الأرنب اِسم جنس يطلق على الذكر والأنثى، ويميّز باِسم الإشارة، فيُقال للذّكر هذا أرنب، وللأنثى هذا أرنب... ومن أسمائها الخرنق ولد الأرنب، ثم سَخْلة ثم أرنب، الدَرّامة، القُواع، عِكْرِشة للأنثى والخُزّز للذّكر»[3].

الأرنب حيوان بريّ صغير لطيف، ذو أذنين طويلتين وهو محبّب عند الصّغار، يمتاز بالسّرعة والرّشاقة، ويهرب مباشرة إذا أحسّ بالخطر دون محاولة منه للمقاومة والمواجهة، والإمساك به أمر صعب كونه يقفز وينّط.

ومن الأمثال الواردة فيه «أطعم أخاك من كَلبة الأرنب» ويضرب هذا المثل للمواساة[4].

---

[1]– محمد حسن بريغيش، أدب الأطفال، أهدافه وسماته، ص219،220 .

[2]– سعد أبو الرضا، النصّ الأدبي للأطفال، أهدافه ومصادره وسماته، رؤية إسلامية، ص 136.

[3]–شاكر هادي شاكر، الحيوان في الأدب العربي ، ط1، ج1، مكتبة النهضة العربية الإسكندريّة، 1985، ص109.

[4]– المرجع نفسه، ص111.

– **الفيل:** «الفيل حيوان ضخم جمعه أفيال، وفيَلة وفيول، وصاحبه فيّال، كنيته أبو الحجّاج وأبو الحرمان، وأبو دغفل وأبو كلثوم، والأنثى فيلة، وتسمى الزّنْدَبيل والعيثوم، وكنتها أم شبل وقد يُقال للذكر عيثوم أيضًا، وأصل العيثوم الضخم من كل شيء، وكلثوم اِسم الفيل والدَّعْقل ولد الفيل»[1]، يمتاز بخرطومه الطويل، ويستخدمه كأحد الأطراف للتغذية وشرب الماء، وله أنياب على شكل أسنان يُسمونها العاج، «ولا يسمى غير النّاب عاجًا، ومن الأمثلة الواردة فيه: أثقل من الفيل ⇐ ويضرب هذا المثل للسّمنة، وكان الإمام أبو حنيفة رضوان الله عليه كثيرًا ما يتمثل بهذا البيت:

وما الفيل تحمله ميّتًا بأثقل من بعض جُلاَّسنًا»[2].

الثعلب: «الذكر ثعلب وثعلبان، والجمع ثعالب، ومن أسمائه الصّيدنْ، وحَبْتر والدّران والعسلق والأنثى ثعلبة وثُعالة، وتسمى ثَرْمُلة، ويقال لولد الثعلب الهِجْرس والكُتع، وله كنى عديدة منها: أبو الحنْبص، أبو النّجم، وأبو نَوْفَل، وأبو الوثّاب، وأشهرها أبو الحُصين، وتكنّى الثعلبة بأم عَويل»[3].

وُردَ الثعلب في الكثير من الحكايات والأمثال والنوادر، ويُرمز له بالمكر والخديعة، ولا يمكن لكاتب ما أن يصوّر الثعلب غير ما هو عليه في طبيعته الأصليّة.

من الأمثلة الواردة فيه: «ومتى كانت الثعالب أُسدًا، ومتى كانت النساء رجالاً»[4].

– **العصفور:** العصافير كائنات صغيرة جميلة ولطيفة، تملأ أرجاء الكون بزقزقتها، يحبّها الأطفال لجمالها وألوانها، وهي متعدّدة ومتنوعة الأشكال والأصناف، و«يطلق اِسم العصفور على كل ما هو دون الحمام من الطير.

[1]– شاكر هادي شاكر ، الحيوان في الأدب العربي ، ج3 ، ص 107.

[2]– المرجع نفسه ، ص108.

[3]– نفسه، ج1، ص249 .

[4]– نفسه ، ص250.

والعصافير ضرب من الشجر له صورة كصورة العصافير، ويُكنّى بـ "أبو الصّعو: "العصفور الصغير" وأبو محرز، وأبو مزاجم وأبو يعقوب»، ومن الأمثال الواردة فيه: «طارت عصافير رأسه» وهي كناية عن الكبر[1].

– **النّمل:** حيوان معروف بحرصه على جمع الغذاء، يتخِذُ قرى تحت الأرض فيها منازل ودهاليز، وغرف وطبقات منعطفة، يملأها حبوب ودخائر للشتاء... «وسميت النملة نملة لتنمّلها، وهو كثرة حركتها، وقلّة قوائمها، تُكنّى أبو مشغول، والنملة أم ثوبة وأم مازن، ولها أسماء كثيرة، والنمل الذي اِستخدم في قصّة نملة سليمان من فصيلة اللّون الأحمر، ويُسمى «الحُوُّ»، ويُقال لهنّ نمل سليمان ومنها السُّمْسُمة: النملة الحمراء. كما يطلق عليها أيضًا العجروف والقعرة، من الأمثلة الواردة فيها: «"أَكسب من النّمل"، ليس في الحيوان أكثر دؤوبًا في الكسب كالنمل»[2].

– **السلحفاة:** بفتح السّين وضمّها وفتح اللام وسكون الحاء، والسلحفا والسّلحفيّة واحدة السلاحف، ومن أسمائها الرَّقُ بفتح الرّاء، واللّجأ والغيلم ذكر السلحفاة، وكنتها أم طبق»[3]. يُعرف عن السلحفاة أنّها بطيئة، ويستحيل أن يصوّرها الكاتب في قصّته عكس ما هي عليه ويقال عنها أنّها تحمل بيتها فوق ظهرها.

من الأمثلة الواردة فيها: «"أبلد من السلحفاة"، من التلّبد، ولذلك لمّا يقال إنّ السلحفاة إذا خرجت من مكانها لم تهتد إليه »[4].

[1]– شاكر هادي شاكر، الحيوان في الأدب العربي ، ج2 ، ص307،309

[2]– المرجع نفسه، ج 3، ص 340،341 .

[3]– نفسه،ج2 ، ص167.

[4]–نفسه ، ص167

الشخصيات في القصّص الموجهة للأطفال:

- قصة نملة سليمان:

مقومات الشخصية	الإسم	اللّقب	الجنس	المهنة	السّن	الصفات	
						المادية	المعنوية
النمل	النملة	الحكيمة	حشرة	إدخار الطعام وجمعه لفصل الشتاء	/	حشرات صغيرة حمراء	-التعاون فيما بينها -التدبر والادخار
سليمان عليه السلام	سليمان	/	إنسان	/	/	رجل دون علم بمواصفاته	يجيد التحدث للحيوانات، ويفهم لغات الجن والطيور والحيوانات

نلاحظ من خلال الجدول أن شخصيات هذه القصّة قليلة، وهي تدور بين إنسان وحشرة (سليمان والنملة)، وهي واردة في القصص القرآني، ويعمد الكاتب لمثل هذه العلاقات ليبرز علاقة الإنسان بالحيوانات الأليفة، لذلك جسّدها، ومنه يتعلّم الطّفل أنّ الإنسان يمكنه إقامة علاقات مع غير البشر، من الحيوانات والطيور والحشرات، وإضافة إلى ذلك يَأنس بها ويجعلها جزءًا من حياته.

- قصة البيت الجديد:

مقومات الشخصية	الإسم	اللّقب	الجنس	المهنة	السّن	الصفات	
						المادية	المعنوية
العصفور 1	زقزوق	/	عصفور	/	صغير	صغير، أصفر اللّون	جريح
العصفور 2	غندور	/	عصفور	/	صغير	بنفسجي فاتح	/
العصفور 3	الطائر الكبير	/	عصفور	/	كبير	طائر كبير	ماكر

نلاحظ من خلال الجدول، وخلاف القصص الأخرى، أنّ شخصياتها تحمل إسمًا (العصفورين زقزوق وغندور)، ويلجأ الكتاب لإضافة الإسم للشخصيات، حتى يتمكن الطفل

من التمييز بينها لاسيما المتشابهة مثلاً هنا العصافير متشابهة، لهذا اِضطر الكاتب لتسميتها للتفريق بينها.

- قصة السلحفاة والثعلب:

مقومات الشخصية	الإسم	اللّقب	الجنس	المهنة	السّن	الصفات	
						المادية	المعنوية
السلحفاة	السلحفاة	البحرية	/	التشمس	كبيرة	خضراء ذو قوقعة بنية وبطن أصفر	بطيئة وفي هذه القصة اِستخدمت الحيلة
الثعلب	الثعلب	/	/	/	/	بني وأنياب طويلة وبطن أبيض	ماكر

نلاحظ غلبة أسماء جنس الحيوان على غيرها من أنواع التسميات الأخرى، فالثعلب يبقى باِسمه وكذلك السلحفاة، وهذا ليتسنى للطفل التّعرف على الكائنات التي تعيش في الطبيعة، ومعرفة مواصفاتها ودلالاتها، وهذا ما نلحظه في أغلب القصص الموجّهة للطّفل.

- قصّة بينوكيو:

مقومات الشخصية	الإسم	اللّقب	الجنس	المهنة	السّن	الصفات	
						المادية	المعنوية
العجوز	العجوز	/	رجل عجوز	/	عجوز كبير السّن	عجوز يغطيه الشيب في شعره وشواربه	حزن لأن ليس لديه ولد ثم فرح للتحوّل بينوكيو لولد حقيقي
الحورية	الحورية	/	جنّية	ساحرة	/	إمرأة جميلة ذو شعر، بني ولها جناحين	لطيفة
بينوكيو	بينوكيو	اللّعبة الخشبية	لعبة	التعلّم	صغير	لعبة خشبية يطول أنفها عند الكذب	عاقل ومجّد في دراسته

اِختلفت شخصيات هذه القصّة، فمنها العجوز (إنسان)، والحورية (جنيّة)، واللّعبة الخشبيّة (جماد). وقد أدّت دورًا مهمًا في هذه القصّة، حيث أُنست واِكتسبت شخصيات إنسانية، تفرح وتتكلّم وتضحك، وهذا النّوع محبّب لدى الأطفال.

- قصّة الفيل والأرنب:

مقومات الشخصية	الإسم	اللّقب	الجنس	المهنة	السّن	الصفات	
						المادية	المعنوية
الشخصية 1	الأرانب	الأرانب الصغيرة	حيوانات	/	صغيرة	صغيرة	ضعيفة حكيمة
الشخصية2	الفيل	الضخم	حيوان	/	كبير	كبير جدًا، لديه خرطوم طويل وأطراف غليظة	قوي عظيم يمتلك سلطان معتدي

نلاحظ من خلال الجدول، أنّ الشّخصيات لم تحدّد أسماءها، واِكتفت بتحديد جنسها فهي كلها حيوانات، والملاحظ في قصّة "الفيل والأرنب" قلة الشخصيات، وهذا أفضل كي لا تختلط على الأطفال.

يختفي العمر في القصص الموجّهة للطّفل اِختفاءً تامًا، ولا يُصرّح به مباشرة، وإنّما يُشار إليه بعبارات أو كلمات تدل عليه، مثل: صغير، كبير، عجوز، وهذا أفضل بالنّسبة للأطفال فيكفي تعيين الكبير من الصغير.

أمّا فيما يخصّ جنس الذكور والإناث، فقد وردت في هذه القصص شخصيات إناثية وذكورية: (الفيل، الأرنب، السلحفاة، الثعب، العصفور)، كما يقدّم الكتاب مجموعة من الصفات المادية والمعنوية لتنفرد بها الشخصيات، وتكون هذه المواصفات المعنوية مطابقة للواقع، مثل المُكر للثعلب، البطئ للسلحفاة، الحكمة للأرنب، أما المواصفات المادية فقد يقدّمها كما هي في الواقع، "الفيل الضخم"، "العصفور الصغير". وقد يُغيّر شيئًا منها لتنال اِعجاب الطّفل، مثل تغيير ألوانها، أمّا ما تعيشه الشخصيات من توتّرات نفسية بين الحزن والفرح، وأحيانًا الخوف، فكلها مواصفات اِنسانية أُسقطت على الحيوان لتحمل بين ثناياها مجموعة من القيم والعِبر المفيدة للأطفال.

البيئة الزّمانية والمكانية:

لا تخلو أية قصّة من الزمان والمكان، فالأحداث تسير في زمن، والشخصيات تتحرّك في زمن، والأفعال تقع في زمن، وهذا يُعدّ مُسلّمة لا يمكن الخروج عنها. ويختلف إدراك الأطفال للزّمان والمكان عن الكبار، ذلك كون الطّفل غير قادر على تتبّع الزمن بأنواعه، ولا الوقوف على جميع الأمكنة التي تحتاج لمعرفة وإدراك لها، لهذا تغلب البساطة من هذا الجانب في القصّص الموجّهة للطّفل، فلا يتم التركيز على جزيئات الزمن، ولا التوسع في وصف المكان، إنّما يُعْرَضَان بشكل بسيط مألوف عن المتلقي الصغير.

فزمان القصّة «قد يكون في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، وقد تقّع أحداثها محليًا أو في مكان آخر، والقصّة قد تعمد إلى الغموض في المكان فلا تعينه، وقد يأتي ذكر المكان حين يذكر الكاتب بناءً معروفًا أو حديقة مشهورة، وقد تكشف القصّة عن المكان العام بواسطة لهجة محليّة، أو مصطلحات عاميّة لسكان ذلك المكان»[1]. فالزمان ليس واحدًا وكذلك المكان، ويمكن تعيينها، أو يكتفي الكاتب أحيانًا بالإشارة إليهما بمصطلحات وإشارات دالة عليهما.

وتنبع أهمية المكان في القصة كونه «يجعلُ من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئًا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، وطبيعي أنّ أيّ حدث لا يمكن أن يتصوّر وقوعه، إلاّ ضمن إطار مكاني معيّن»[2]، فالمكان من أهمّ الأركان التي تُشكل بنية النص، وهو شبكة من العلاقات التي تنتجه، ويُعدّ من أكثر العناصر اِلتصاقًا بحياة البشر، ممّا يقربُ القصة من الواقع، فقد «يرتبط المكان بحياة الإنسان من الزمان، حقًا إنّ الحس بالزمن يعد عنصرًا أصيلاً في بناء الإنسان الفكري والنفسي، لكن إدراك الانسان للزمن لا يكون رهن اِستدعاء الإنسان له، فهو يستدعي ماضيه لحنينه إليه، أو يستدعي الحاضر لقلقه عليه، أو يستدعي المستقبل لأمله فيه، أو يأسه منه، فإذا أضفنا أن اِستدعاء الإنسان للزمن لا يتساوى في كيفيته مع أعمار الإنسان المختلفة، إذ أنه يزداد ضغطًا على الإنسان كلما تقدمت به السّن فإننا نستطيع أن نقول أن إدراك الإنسان للزّمن إدراك غير مباشر، فهو يتحقق من خلال

[1]–عبد الفتاح أبو معّال، أدب الأطفال دراسة و تطبيق ص39.

[2]– موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012، ص 130.

فِعل الإنسان وعلاقته بالأشياء، في حين أنّ إدراك الإنسان للمكان إدراك حسي مباشر، وهو يستمر مع الإنسان طوال سنين عمره»[1]، منهُ يختلف إدراك الزمان والمكان، ذلك أنّ الزمن معنوي وله علاقة بالإنسان، فبإمكانه اِستدعائه كما يشاء، فيعود للماضي أو يعيش الحاضر أو يتخيل المستقبل. أما إدراك المكان فمباشر حسي مرتبط بحياة الإنسان، وميزتهُ أنّه ثابت لا يتغير.

كّلما كانت القصة ذات بيئة محدّدة وزمان ومكان معروفين، كلما كانت أكثر اِقناعًا للأطفال لاسيما إذا كانت هذه المعالم مألوفة للطّفل، أو في مستوى إدراكه، بالإضافة إلى أنّ مكان القصّة وزمانها يؤثران في موضوع القصة، وأحداثها وشخصياتها.

فالمكان قد يكون حديقة أو منزلاً أو مدرسة أو بلد أو مدينة، ويذكر صراحة أو يأتي ضمنا إذا ذكر ما يتصل به، كبعض ملامح سكانه أو عاداتهم أو صناعتهم، ويجب أن توحي القصّة بجوّ هذا المكان، فتعطي للقارئ الإحساس به، وذلك يقرب القصّة من الطفل ويؤكد جانب الحقيقة فيها واِقتناعه بها، أمّا الزمان فقد يكون يوما أو أسبوعًا أو شهرًا أو سنة و هكذا يمكن أن يكون قصيرًا أو ممتدًا، وقد تشير إليه القصّة بسرعة... وإذا ما ورد عصر معيّن أو وقت محدّد يجب أن تكون القصة صادقة في الإيحاء به، فإنّ ذلك ممّا يكسب القصّة حياة واِقناعًا للطفل بما تتضمنه من قيم ومبادئ، كما تزكّي من إحساسه بجمالها الفني[2].

وتعني «البيئة القصصية: الجوّ إذا تحدثنا بلغة الفن، والمحيط إذا اِستعرضنا مصطلحات العلوم»[3]، ولابدّ للكاتب «أن يقتصر على زاوية واحدة ينظر من خلالها إلى الحياة، وبهذا يحصر مجال القصة في بيئة معينة، ويقصرّها على نطاق محدود»[4] وخاصة في قصص الأطفال، ليتسنى لهم إدراك البيئة التي تدور فيها القصة فالانتقال من مكان لآخر قد يضّللهم، ويَحُدّ من قدراتهم على اِستيعاب القصّة.

---

[1]- ينظر موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، ص 130،131

[2]- ينظر: سعد أبو الرّضا، النص الأدبي للأطفال، ص 134- 135.

[3]- محمّد يوسف نجم، فنّ القصّة، ص 103.

[4]- المرجع نفسه، ص 104.

فالبيئة هي «الحيّز الطبيعي الذي يقع الحدث فيه، وتتحرّك الشخصيات في مجاله ولذلك فإن صفاته تختلف من نوع قصصي لآخر، من حيث الاتساع والضيق، وذلك بحسب طاقة كل جنس وقدراته الفنية. وأهمّ خصائص هذا الركن هي: أن تكون البيئة مركزة قدر الإمكان، وأن يتجنب القاص تنوعها قدر اِستطاعته، فهو كلما فعل ذلك تمت له السيطرة أكثر على تصوير الحدث القصصي ورسم شخصيته، لأنّ التنوع وكثرة الشخصيات والأحداث ليست من صفات القصة القصيرة ، التي تعني أساسًا بتصوير اللّحظات المنفصلة التي تتكوّن الحياة منها»[1]، لذلك ركّز كتّاب قصص الأطفال العرب على تقنية رسم المكان عن طريق الوصف، لأنّه الأنسب للأطفال، حيث يتعرفون عليه في القصّة بسهولة أكثر من تعرّفهم عليه في التقنيات الأخرى، في مثل القص وملامح الشخصيات.

وهناك نوعين من الأمكنة المكان المتخيّل والمكان المتعيّن.

- المكان المتخيّل:

يصعب تأكيد مرجعيّة محدودة للأماكن المتخّيلة، سواء من حيث اِسمها الذي تتميّز به، أو صفتها التي تنعت بها، حيث يخلق الرّاوي فضاء غير مُحدّد، أي غير حقيقي في وادٍ أو غابة متوحشّة أو دير مهجور أو قصر معزول.

- المكان المتعيّن:

يُقصد بالمكان المتعيّن في قصص الأطفال المكان الذي له وجود في الواقع، أي ليس خياليًا، ويمكن للطفل أن يتعامل معه أو يراه كالشارع والمدينة والقرية[2] ، فيكون مألوفا بالنسبة له، وبالتالي لا يجد صعوبة في إدراكه.

البيئة المكانية في القصص الموّجهة للأطفال:

الغالب مع قصص الأطفال أنّ حيّز المكان فيها واقعي، حيث يوصف بأوصاف محدّدة حتى يتسنى للطفل معرفتها، وقد تتعدد الأمكنة في القصة الواحدة، وقد تذكر باِسمها مباشرة، وقد يشار إليها بعلامات أو كلمات وألفاظ

[1]- شريبط أحمد شريبط ، تطوّر البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة ، دط ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دب ، 1998 ، ص38.

[2]- ينظر: موفق رياض مقدادي ، البنى الحكائيّة في أدب الأطفال العربي الحديث، ص 133- 134.

القصص	الأمكنة
الفيل والأرنب	الغابة: أغلب قصص الحيوانات تدور في الغابة، فهي مسكنهم ومأواهم، وقد وصفها لنا الكاتب في هذه القصّة بالخضراء الجميلة، فالغابة واسعة وتعتبر مكانًا مفتوحًا وشاسعًا، وتعيش فيه الكثير من الحيوانات، ومنها الفيل والأرنب (شخصيات هذه القصّة).
السلحفاة والثعلب	تعدّدت الأمكنة في هذه القصّة، ومنها الشاطئ فالسلحفاة برمائية يتسنى لها أن تخرج للشاطئ وتعود للبحر. – الشاطئ الرملي الأصفر كما وُصف في القصّة، مكان واسع يوجد على ضفّة البحر، وفيه جرت أحداث القصة بين السلحفاة والثعلب. – البحر: مكان ممتع ومصدر للرّزق، وهو أكثر آيات الله مهابة وجمالاً. فهو غير محدود ولا متناهي، ويمنح الإنسان طاقة اِيجابية، وراحة نفسية، وفي الوقت نفسه مصدر للخطر. في هذه القصة جُسد البحر كمصدر اِعتمدته السلحفاة للمحافظة على نفسها، حيث استخدمت الحيلة وجعلت الثعلب يتخبط في الماء، ويغرق نتيجة مكره ومحاولته أكلها.
البيت الجديد	الشجرة: قد لا تبدو الشجرة كمكان، ولكن في قصّة "البيت الجديد" اِتخذت مكان تبني العصافير أعشاشها على أغصانها، والشجرة رمز للخّير فهي مصدر الرزق، ويُستخرج منها الحطب، وتعيش في جذورها وأغصانها الكثير من الحيوانات. وفي هذه القصّة كانت الشجرة مسكنًا بنى فيه العصفورين زقزوق وغندور عُشًا لهما، فكان بمثابة المأوى والحضن الذي جمعهما.
نملة سليمان	مستعمرات النمل: النمل حشرات صغيرة تبني جحورها تحت الأرض بمنتهى الاتقان والاِنتظام والتشييد، وبما أنّ هذه القصة كان على لسان النمل ولذلك البيئة القصصية هي مستعمراتها.
بينوكيو	تعدّدت الأمكنة في هذه القصّة، وقد يؤدي هذا التعدّد إلى عدم فهم الطفل لمعاني القصّة. **الغرفة:** الغرفة مكان مغلق جرت فيه أحداث قصّة بينوكيو، خرجت الحورية فيها وجعلت شخصيّة بينوكيو تتحرّك. **الخيمة:** حيث يقام فيها مسارح الدُّمى الخشبية ،التي يقوم رجلٌ ما بتحريكها وكأنّها تتحدث وتتحرك، واِقتحم بينوكيو هذه الخيمة وصَعِد على المسرح، وبدأ يرقص ويُغني. فأحدث فوضى، ما جعل صَاحب الدّمى يغضب منه.

	الغابة: حيث اِلتقى بينوكيو بالقط والثعلب اللّذين خدعاه وسرقا منه نقوده، وربطاه في أعلى شجرة. البحر: عندما كان بينوكيو يسير على الشّاطئ، جرفته أمواج عالية للأعماق فتفاجأ بوجود والده العجوز هناك، فأخبره أنّه كان يبحث عنه فتعانقا وعاد إلى البيت معًا.

تتخذ القصة عند سردها أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة، فالمفتوحة تسمح الشخصيات بالتنقل بحرية دون حواجز أو حدود، مثل "الغابة، البحر، الشاطئ". أمّا المغلقة منها "الخيمة، الغرفة، مستعمرات النمل"، وينبغي لكاتب قصص الأطفال الاِقتصار على أماكن محدّدة وعدم الإكثار منها، ليتسنى للطفل فهم المقصود، والتعرف على البيئة القصصية الملائمة لكل قصة ولكل شخصية.

- الزمان:

يختلف إدراك الزمن عند الصغار، ففي بداية أعمارهم قد يكون إدراكهم للمكان أوضح من إدراكهم للزّمن، ذلك أنّ هذا الأخير لا يُصرّح به في كل القصص، بل يكتفي الكاتب بجمل وكلمات تدلّ عليه ولذلك يصعبُ فهمهُ.

ويمثل الزمن «عنصرًا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فنّ القصّ، فإذا كان الأدب يعتبر فنًا زمنيًا إذا صنّفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية اِلتصاقًا بالزّمن»[1]، فلا يمكن لأي قصة أن تخرج عن نطاق الزّمن، «ولا يخلو أي عمل أدبي منه، فهو مكوّن بنائي ولا يمكن أن ينفصل عن بقيّة المكونات السردية الأخرى وزمان القصة قد يكون في الماضي أو الحاضر أو المستقبل»[2]، والكاتب الناجح هو من يستطيع أن يستخدم هذه الأزمنة بطريقة مشوّقة ممتعة، ويجعل القارئ يتفاعل مع الأحداث وكأنّها تجري لحظتها.

[1]- موفق رياض مقدادي ، البنى الحكائيّة في أدب الأطفال العربي الحديث ، ص148.

[2]- عبد الفتاح أبو معّال، أدب الأطفال دراسة وتطبيق، ص 39.

القصص	الزّمن	الصفحة
الفيل والأرنب	«يحكي في يوم من الأيام»[1] لم يصرّح بالزمن مباشرة فاكتفى بكلمة "يحكى" لتدلّ على الزمن الماضي.	د. ص
السلحفاة والثعب	كانت السلحفاة البحريّة الكبيرة "ذات يوم"[2]، في هذه القصة توجد إشارة للزمن، وهي عبارة "ذات يوم"، و قد لا يفهم بها القارئ أي زمن، هل في الماضي أو الحاضر، واِكتفت هذه القصّة باستخدام الأفعال التي تدل على الزمن، مثل كانت يتخبط، ركب.	01
البيت الجديد	هذه القصّة خالية من الزمن، وما أشير إليه في هذه القصّة الفترة الزمنية التي يتناوب فيها العصفورين لأداء العمل مثل: «غندوز يذهب كل صباح لِالتقاط الحبّ»[3] «في مساء أحد الأيام»[4] الصباح والمساء يدُلاّن على فترة زمنية لعمل العصفورين وليس لزمن القصة	07 09
نملة سليمان	«ذات يوم»، كنت أسير أنا ومجموعة كبيرة من النمل[5] لم يصرّح بالزمن سوى بعبارة «ذات يوم»، و بعض الأفعال مثل كنت، كان، حكا، ولكن إذا نظرنا لمضمون القصّة حيث أنّ «نملة سليمان» من القصص القرآني، نجد أنّ هذه الأخيرة تعود لزمن بعيد جدًا، وهو عهد نبينا سليمان عليه السلام.	ص 04

[1]– مجهولة المؤلف، الفيل والأرنب ، د ط ، دن ، دب ، د ت ، د ص.

[2]– مجهولة المؤلّف، السلحفاة والثعلب، د ط، د ن، دب، د ت، ص 01.

[3]– علياء حلواني، البيت الجديد، د ط، دن، د ب، د ت، ص 07.

[4]– المرجع نفسه، ص 09.

[5]– عبد الحميد عبد المقصود، نملة سليمان، د ط، المؤسّسة العربية الحديثة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، د ت ، ص4.

بينوكيو	لم يَرد لهذه القصّة زمن ولا إشارة لوقوعها، والمشار إليه في القصّة هو زمن وقوع الأحداث مثل: «في أحد الأيام وبينما بينوكيو في طريقه للمدرسة»[1]. إلاّ أن هذا لا يُعدّ زمنًا فعليًا، ذلك أنّ الأيام عديدة ولم يُحدّد أي يوم.	ص 07

الملاحظ على هذه القصص أنّ معظمها مُجرّدة من الزمن المباشر،إنّما يُفهم فقط من سياق الحديث، ولعلّ هذا أمر مقصود من طرف الكاتب الذي يتوجّه بقصصه للأطفال، كونهم صغار قد لا يستوعبون الزمن في القصة، فهدفهم إيصال المحتوى واِستيعابه، وحتى لا يجد القارئ الصغير نفسه حائرًا في تحديد زمن وقوع الأحداث بدقة.

اللّغة والأسلوب:

إنّ طبيعة الأطفال وقدراتهم وخبراتهم تُحتِّم على الكاتب الكتابة بأسلوب مناسب لأعمارهم، ولغة تتفق مع مشوارهم، والكاتب الناجح هو من يستطيع أن يُراعي حساسية مرحلة الطفولة والاِعتبارات التربوية الخاصة بها.

- الأسلوب:

تعد الكتابة للأطفال من أصعب وأعقد الأشياء على الكاتب، ذلك أنّه يتحتّم عليه «تخيّر الألفاظ السهلة الواضحة، والعبارات التي تؤدي المعنى دون تعقيد أو صعوبة»[2].

فالطفل في مراحله الأولى يميل لأسلوب المحادثة والحوار، وينفر من الوعظ والإرشاد «والأسلوب المناسب هو الذي يتوافق مع مستوى الطّفل ودرجة نموّه، من النّواحي النفسيّة واللّغوية»[3]، وبهذا يتفاعل الطّفل مع القصّة ويتأثر بشخصياتها وأفعالها، ويعمل على محاكاتها.

أسلوب كتابة القصة له شأنه في اِيصال ما يريده الكاتب إلى الطّفل، سواءَ أكان ذلك فكرة أم قيمة أو حتى حقيقة علميّة ومعرفيّة، على أن يتناسب هذا الأسلوب ومستوى الطفل

[1]- مجهولة المؤلّف، بينوكيو، ص4

[2]- أحمد نجيب، أدب الأطفال فن وعلم، ص 99.

[3]- أمل حمدي دكاك، القصة في مجالات الأطفال، ص 49.

اللّغوي من جهة وطبيعة الموضوع المطروح من جهة أخرى، وتتمثل قوة الأسلوب في قدرته على اِيقاظ حواس الطّفل وإثارته وجذبه، كي يندمج بالقصّة عن طريق نقل اِنفعالات الكاتب في ثنيا عمله القصصي، وتكوين الصوّر الحسيّة والذّهنيّة المناسبة، فالأسلوب ينبغي أن يكون بعيدًا عن التعقيد والغموض، بحيث يُسّهل على الطّفل التوصّل إلى محتوى الفكرة المتضمّنة في القصة[1]، فلابد أن يكون الأسلوب في مقدور الطفل، ويصُوغه الكاتب بطريقة تُمكّنه من اِيصال الفكرة إلى القارئ الصغير، دون تعقيد أوغموض، ويجدُر الإشارة إلى أنّ كاتب قصص الأطفال لابدّ له من «البعد عن التعقيد في الأسلوب والغرابة في اِختيار الألفاظ، وعدم اِستعمال الأسلوب المجازي الذي لا يستطيع الطفل إدراكه»[2]، وذلك ليتمكن الطّفل من اِستيعاب القصة بشكل أفضل وأسرع، بالإضافة إلى هذا فإنّ «اِختيار أسلوب العرض الذي يتسم بالوضوح والحيويّة، والصدق والإشراق سوف يدفع الطفل للإقبال على القصّة وفهمها والتأثر بها»[3]. فعلى الكاتب أن يحسن اِختيار الأسلوب الملائم للطفل، فلا يلجأ للإطالة أو التراكيب أو التّقديم أو التأخير، بل يسعى لتقديم قصّته بأسلوب ممتع شيّق صادق.

الأسلوب في القصص الموجّهة للطفّل:

- قصّة الفيل والأرنب:

جاء أسلوب هذه القصّة بسيطًا واضحًا وسهلاً، والكلمات المستعملة شائعة متداولة وفي متناول الأطفال، «يحكى أنّ في يوم من الأيام، كانت هناك مجموعة من الأرانب الصغيرة تعيش في إحدى الغابات الخضراء الجميلة»[4]، فالأسلوب هنا في مستوى الأطفال ولن يصعب عليهم فهمه وإدراكه.

[1]- ينظر أمل حمدي دكاك ، القصّة في مجالات الأطفال ، ص58.

[2]- محمد حسن بريغيش ، أدب الأطفال أهدافه وسماته ، ص183.

[3]- المرجع نفسه ، ص223.

[4]- مجهولة المؤلف ، الفيل والأرنب ، د ص.

- قصّة السلحفاة والثعلب:

ورد أسلوب هذه القصّة بمنتهى البساطة، فقد نقل الكاتب فكرته بطريقة بسيطة بعيدًا عن التعقيد والغموض، واِعتمد عبارات خفيفة على السمع واللّسان، ممّا يسهل للأطفال قراءتها بيُسْر وسهولة.

- قصّة نملة سليمان:

وُردَ أسلوب هذه القصّة مخالفا للقصص الأخرى، فالكاتب رواها على لسان أحد الشخصيات وهي: "النملة"، وهذه الطريقة تسمى "السّرد الذّاتي"، فالكاتب اِتّخذ لنفسه موقفًا خارج أحداث القصّة، وجعل الشخصية البطلة تحكي قصّتها مع سلميان عليه السّلام، مثلاً: «أنا نملة سليمان...

أنا النملة الحكيمة التي تبتسم سُليمان ضاحكًا من قولتها... ولكن ما هو القول الذي قلته، فجعل سليمان يبتسم ضاحكًا؟ إنّ لذلك قصّة طريفة، دعوني أحكِهَا لَكُمْ...»[1].

أسلوب هذه القصّة معقّد في بعض الصفحات، فقد اِعتمد الكاتب على بعض المفردات يصْعُبُ فهمها من قِبل القارئ، من مثل: «كان جيش سليمان عليه السّلام جيشًا ضخمًا جرّارًا»[2]، فكلمة جرّارا قد تصعب على المتلقي الصغير فهمها.

- قصّة البيت الجديد:

رغم طول هذه القصّة، إلاّ أنّ أسلوبها صاغ بطريقة واضحة وسهلة وبسيطة، ومناسبة للأطفال، «حطّ زقزوق العصفور الصغير الجريح على غصن شجرة كبيرة»[3]، والمُلاحظ في آخر هذه القصّة كتب الكاتب بعض العبارات كتوصية للأطفال، للمحافظة على التعاون وعدم السماح للغرباء بالتدخل بين الأصدقاء، وقد اِبتعد الكاتب هنا عن النصح والإرشاد الذي لا يحبّذه الأطفال، واِكتفى بتوجيههم للطريق الصحيح الذي يجب أن يلتزموا به.

[1]- عبد الحميد عبد المقصود، نملة سليمان، ص02.

[2]- المرجع نفسه، ص06.

[3]- علياء الحلواني، البيت الجديد، ص02.

– قصّة بينوكيو:

صاغَ الكاتب أسلوبه في هذه القصّة بطريقة سهلة واضحة، «صَنع عجوز لعبة خشبية تُشبه ولدًا، فسمّاها "بينوكيو"»[1]، إلاّ أنه في بعض المواضع تخلّلها بعض التعقيد والغموض في الأسلوب، من مثل «بينما كان يسير بينوكيو ذات يوم بجانب الشاطئ»[2]. والأفضل لو قال: بينما كان بينوكيو ذات يوم يسير بجانب الشاطئ، هكذا كان ليبتعد عن التعقيد، ما عدا هذا كان أسلوب القصّة ملائمًا ومناسبًا لمستوى الأطفال.

اللّغــة:

إنّ لكل مرحلة من مراحل الطفولة قاموسها اللّغوي الخاص، «ويشتمل على المفردات والتعابير التي يستخدمها أطفال هذه المرحلة، لذلك يعتمد التأليف القصّصي الموجّه للأطفال على قوائم من المفردات المستمدّة من اللّغة المألوفة لديهم.

والمقصود باللّغة في القصّة: الألفاظ التي يستخدمها الكاتب، وهي أحد الأركان الأساسيّة في القصّة»[3]، واللّغة التي تكتب بها القصّة «تساعد الأطفال على تنمية قدراتهم العقلية، إلى جانب إنماء ثرواتهم اللّغوية، وفي مرحلة الطفولة المتأخرة تزداد المفردات و يزداد فهمها، ويزيد اِتقان الخبرات اللّغوية ويظهر الفهم»[4]، فالكاتب يحتاج للتواصل مع القارئ، واللّغة هي الأداة المستعملة في هذا، فهي تحمل تجارب الكاتب وأفكاره في قالب لغويّ مشوق، وتعدّ «اللّغة من العناصر المهمّة في القصة بشكل عام، وفي قصّة الأطفال بشكل خاص، فهي القالب الذي يصبُ فيه القاص أفكاره، ويجسّد رؤيته في صورة ماديّة محسوسّة ينقل من خلالها رؤيته للنّاس والأشياء من حوله، فباللّغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يُعبر عنها الكاتب»[5]، فاللّغة هي وعاء الكلمات وهي وسيلة للتعبير والتواصل.

---

[1]– مجهولة المؤلف، بينوكيو، ص02.

[2]– المرجع نفسه، ص14.

[3]– أمل حمدي دكاك، القصّة في مجالات الأطفال، ص57.

[4]– المرجع نفسه، ص57.

[5]– موفق رياض مقدادي، البنى الحكائيّة في أدب الأطفال العربي الحديث، ص55 .

يكتسب الطّفل اللّغة منذ ولادته، حتى «اللّغويين يَعدّون فترة المناغاة دليلاً على الاستعداد لتلقي اللّغة»[1]، فاللّغة هي الجسر الذي يوصل بين الكاتب والقارئ، وهي ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها، ووضوحها وبساطتها من أكبر حاجات الأطفال في أدبهم، فهم يميلون للّغة المناسبة لنموّهم الفكري واللّغوي، من مثل اِستعمال الجمل القصيرة التي يستطيعون فهمها واِستيعابها، ويجدر الإشارة إلى أنّ الأطفال في مراحلهم الأولى يُحبّذون القصّص المصوّرة لأنّ ليس لديهم القدرة على اِستيعاب الكلمات وإدراكها، وكلّما تقدّم بهم العمر، كان لابدّ للكاتب من معرفة القاموس اللّغوي الخاص لمختلف الأعمار.

اللّغة في القصّص الموجّهة للطّفل:

تبدو لغة القصص التي اِخترناها سهلة وبسيطة وفي متناول الأطفال، إذ يستطيع القارئ من خلالها التمتّع بالقراءة مع الفهم المستمرّ، ولا تحتاج الكلمات المعتمدة فيها لقاموس لشرحها، فقد اِعتمد الكاتب عبارات واضحة تلائم الموضوع، والأفكار والغرض الذي يهدفون إليه، وفي قصة "نملة سليمان" بِاعتبارها من القصص القرآني، اِقتبس الكاتب من القرآن الكريم الآية التي تحدّثت عن الموقف بين سليمان والنملة، ولذلك كان شكل الكتابة واللّغة مختلفين عن اللّغة البسيطة المستعملة في القصّة، لأن القرآن الكريم لا يمكن تحريفه أو تغييره، وربّما كانت لغة القرآن الكريم صعبة بالنسبة للأطفال لأنّها تحتاج لتفسير وشرح.

وقد كانت لغة هذه القصّص متنوعة وغنيّة، وقد أخذ الكتّاب من معاجم مختلفة كمعجم الحيوان، والأشخاص والمكان والزمان، وهذا ما سنجده في الجدول التالي:

القصص	معجم الحيوان	معجم الأشخاص	معجم الزمان	معجم المكان
الفيل والأرنب	الأرانب، الفيل	/	يحكى ذات يوم كل يوم	الغابة الخضراء البحيرة
السلحفاة والثعلب	السلحفاة، الثعلب	/	ذات يوم فجأة	الشاطئ الرّملي الغابة البحر
البيت	– العصفور زقزوق	/	يذهب كل صباح لِلتقاط	الشجرة

[1]– سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال و ثقافتهم، قراءة نقدية، دراسة، د ط ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق،1997 ص89.

الجديد	– العصفور غندور – الطائر الكبير		الحبّ في مساء أحد الأيام	العُش
نملة سليمان	النملة	سليمان عليه السلام	طوال العام ذات يوم فجأة في هذه اللّحظات بسّرعة	مستعمرة النّمل
بينوكيو	القط والثعلب الحوت	العجوز بينوكيو الحورية	إلاّ لحظات فجأة ذات يوم ذلك الحين	الغرفة الخيمة البحر

لقد نوّع الكُتاب من معجم الحيوان والزمان والمكان، والأشخاص في القصص الموجهة للطفل، ولعلّ هذا راجع لرغبتهم في تعليم الصغار القيم والمبادئ الحسنة، وذلك عن طريق اللّغة التي تُعدّ من الأجزاء المهمّة في البناء القصّصي، واِختيار الألفاظ الجزلة والعبارات المنسجمة، والجمل القصيرة المؤثرة تُساعد على ذلك.

الوصف والحوار:

يعتمد الكتّاب في عرضهم للقصص على السّرد، الذي يُعدُّ رُكنًا أساسيًا في أي عمل أدبّي، حيث بواسطته تتسلسل وتترابط، إلاّ أنّه قد يضطرّ الكاتب لإبطاء وتيرة الحكي، لينوب عنه تقنيتي الحوار والوصف.

الحوار في المصطلح، هو «تبادل الحديث بين الشخصيات في قصّة ما، ومن وظائفه في العمل الأدبي بعث روح الحيوية في الشخصية، ويقوم الحوار في القصّة بدور هام، حيث بإمكانه أن يُخفّف من رتابة السّرد الطويل، والذي قد يكون مبعثًا للسَّأم والملل. وبتدخّل الحوار الخفيف السّريع يقترب النّص من لغة الواقع أكثر. ومن شروطه التركيز والإيجاز، والسرعة في التعبير عمّا في ذهن الشخصيّة من أفكار حيويّة، ذلك أنّ طوله

يضرّ بالبناء الفني للقصة القصيرة»[1]، فللحوار دور مهم في القصّة، لأنّه يقلّل من رتابة السّرد، و يدفع الحدث إلى النّمو، ويوضّح أفكار المتحاورين وطبائعهم.

كما يُعدّ الحوار «من أهمّ الوسائل التي يعتمد عليها القصّ في رسم الشخصيات، وكثيرًا ما يكون الحوار السّلس المتقن مصدرًا من أهمّ مصادر المتعة في القصّة، وبواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها بالبعض الآخر اِتصالاً صريحًا ومباشرًا، وبهذه الوسيلة تبدو وكأنها تضطلع حقا بتمثيل مسرحية الحياة. والحوار الرّشيق المعبّر سبب من أسباب حيوية السّرد وتدفقه، لأنّه سبب من أسباب تطوير الحوادث، واِستحضار الحلقات المفقودة منها ولكن وظيفته الحقيقية في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية وإحساساتها المختلفة، وشعورها السّاخن تجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى. وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف، على أنّ يكون بطريقة تلقائية تخلو من التعمّد والصنعة والافتعال، ويجب أن يتوافق الحوار مع عناصر القصّة الأخرى، ويتناسب مع المواقف والحوادث، ويعبّر عن طبيعة الشخصيات لا طبيعة القاص نفسه، وأن لا يكون وسيلة يطرح الكاتب من خلالها التوجهات والنصائح والعظات»[2]، فللحوار فاعليته في قصص الأطفال، أنّه يجذبهم ويشد اِنتباههم شريطة أن يتسم بالوضوح والقِصر والإيحاء، وإلاّ يكون بلا فائدة، ما يدفع الملّل يتسلسل للقارئ، خصوصًا أنّ الأطفال ببراءتهم لا يقبلون إلاّ السلس الطيّب.

إنّ الحوار الذي نتحدث عنه هنا هو الحوار الخارجي، لأنّ الحوار الدّاخلي والمسمّى المونولوج يكاد يكون مرفوضًا في قصص الأطفال، لأنّه يعبّر عن أفكار ذهنية خاصة بالقاص، وتعرفه سيزار قاسم أنّه «الأسلوب غير المباشر الحرّ»[3]، أي تكون الشخصية في كامل حريتها وهي تُعبّر عن عواطفها ومشاعرها وتأملاتها.

والمونولوج الدّاخلي عند سعيد علّوش «سرد تلتزم به كتابات روائية للكشف عما يدور في نفوس شخوصها مستغلاً في ذلك التداعي والمناجاة»[4]، والمناجاة تتّخذ عادة «شكل حوار، حيث يتكلّم المرسل ويُجيب نفسه... وغالبًا ما يقع خلط بين المناجاة والمونولوج بشكل

---

[1]– شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص30.

[2]– ينظر: هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، ص 146.

[3]–. سيزا قاسم، بناء الرّواية، دط، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004، ص 64.

[4]– سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة ، ط1، دار الكتاب اللّبناني، لبنان ، 1985، ص 206.

تعسّفي، ففي علاقتها بالحوار نقول إنّه يفكر وحده، ومع اللّغة الداخلية نقول إنّه يفكّر بصوت عالٍ»[1]، فالمناجاة والحوار الدّاخلي مكمنها النّفس، ولذلك هناك تشابه كبير بينهما.

- الوصف:

قبل الحديث عن الوصف نشير للوقفة، والتي هي تقنية حِكائية يعتمدها الرّاوي كلّما أرادَ تعطيل الأحداث المتناهية إلى الأمام، ليفسح المجال لوصف مكوّنات الفضاء، من أشياء وشخصيات وأمكنّة، حيث تتوارى الأحداث لتجدّ القصّة نفسها في نقطة ميّتة، بينما يتنامى الوصف عبر تقدير الأمكنة والأشياء والشخصيات وتحليلها والتعليق عليها، وعليه فحينما يتباطئ الزّمن، فإنّه يترك المجال للتحليل والتعليق. أمّا حينما يتوقف توقفًا تامًا، فإنّه يترك المجال للوصف.

الوصف في المصطلح هو «تصوير العالم الخارجي، أو العالم الدّاخلي من خلال الألفاظ والعبارات، وتقوم فيه التشابيه والإستعارات، مقام الألوان لدى الرّسام، والنّغم لدى الموسيقى. ووظيفته هي خلق البيئة التي تجري أحداث القصّة فيها وتكوين نسيجها، ولا يحق للقاص أن يتخذ من الوصف مادّة للزينة، وإنّما يوظّفه في تأدية دورها في بناء الحدث، ومن المتفق عليه أنّ على الكاتب أن يقدم الأشياء الموصوفة ليس كما يراها هو، بل كما تراه شخصيته، وأن تكون اللّغة قريبة من لغة الشخصية، لكي تحقق شيئًا من المنطقية الفنيّة لأن الشخصية هي التي ترى الشيء وتصفهُ وتتأثر به، فإذا توفرت هذه الشروط، فإنّ الوصف سيكون عنصرًا فنيًا مع بقية العناصر في تماسك النص القصصي»[2]، فالوصف من أهمّ الركائز في الانطلاق اللّغوي للطّفل، فالوصف البسيط المرّكز يساعده على معرفة كل ما يحيط به، كما أنّ الوصف كافٍ لخلق جوّ من المتعة والتشويق في ذهن الصغار، لاسيما حين يتعلّق الأمر بوصف الحيوانات والأمكنة، وقد لا يضطر الكاتب للرّسومات والصوّر إنْ أحْسَن اِنتقاء الكلمات المناسبة لوصفه.

[1]- سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص209.

[2]- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنيّة في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 29،30.

- السّرد / الحكي:

يعدّ السّرد «أحد أركان النسيج القصصي الأساسية، حيث يُسهم في الرّبط بين أجزاء القصة وتتابعها تتابعًا فنيًا متينًا... وفي الإصطلاح الأدبي تعني المصطلح الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من اِبتكار الخيال، وليس السّرد عنصرًا فنيًا خاصًا بالقصة القصيرة من دون غيرها، وإنّما هو ركن أساسي حيث يتحقق بواسطته ترابط الأحداث وتسلسها»[1]، فهو أبرز عناصر القصّة ومن دونه لا يكتمل النسيج القصصي.

القصص	الشخصيات الرئيسية	الوصفة/ الوقفة	الحكي	الحوار	المونولوج
بينوكيو	العجوز	اِذهب واشتري معطفا جديدًا لهاذا الرّجل الطيّب ص 9	صنع عجوز لعبة خشبية تشبه ولدًا ص 2	أخبر الأب بينوكيو بأنه عندما تأخر في العودة إلى المنزل خشي أن تكون الأمواج قد جرفته ص 15	تمنى أن تتحوّل إلى صبيّ حقيقي لأنه ليس له أولاد ص 2
	الحورية	ظهرت حورية لطيفةٌ ص 3	ظهرت حورية لطيفة جعلت بينوكيو ص 3	قلت له: إذا أردت أن تصبح ولدًا حقيقيًا عليك أن تكون صادقًا وشجاعًا ص 5	/
	بينوكيو	صنع عجوز لعبة خشبية ص 2	صعد إلى المسرح وبدأ يرقص ويُغنّي فأحدث فوضى ص 8	عندئذ أخبرها بينوكيو بالحقيقة ص 13	/
الفيل والأرنب	الأرانب	كانت هناك مجموعة من الأرانب الصغيرة تعيش في إحدى الغابات الخضراء	ذات يوم قرّرت الأرانب أن تجتمع معًا لتجدّ حلاً لهذه المشكلة، وتحمي نفسها من الفيل	فردّ الجميع: وما هو الحل الآن ماذا سنفعل؟ قال الأرنب: علينا أن نقوم بحفر حُفرة كبيرة	/

[1]- شريبط أحمد شريبط ، تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة ، ص29.

		الجميلة	الضخم	في طريق الفيل ونُغطيها ببعض أوراق الشجر وأغصانها حتى لا يراها الفيل....	
	الفيل	كان يسكن في هذه الغابة (فيل ضخم)	كان خلال سيره يُحطّم منازل الأرانب المسكينة بأقدامه الكبيرة ويعتدي عليها ويُسبّب لها الخوف والفزع	حزن الفيل كثيرًا واِعتذر لهم، وقال لهم: أنّه مستعدٌ لمساعدتهم في تصليح منازلهم	/
نملة سليمان	النملة	أنا النملة الحكيمة ص2	أنا نملة أعيش في مستعمرة كبيرة من النّمل، وكلّنا نعيش في جحور وسراديب نتعاون جميًعا في حفرها وتشييدها تحت الأرض ص 2، 3	/	هَممت أن أسأله ما الذي يُضحك يا نبيّ الله من قولي؟ ص 9
	سليمان عليه السلام	كان جيش سُليمان عليه السلام جيشًا ضخمًا جرّارً يتكوّن جنوده وضبّاطه من الإنس والجنّ ومن الطير والحيوانات ومخلوقات أخرى ص 6	كان سليمان عليه السلام يفهم لغات الإنس المختلفة ولغات الجنّ والطير ومخلوقات أخرى، وقد سخّر الله المخلوقات جميعًا لخدمته ص 7	/	/
السلحفاة والثعلب	السلحفاة	السلحفاة البحرية الكبيرة	كانت السلحفاة البحرية الكبيرة ذات يوم على الشاطئ الأصفر تتشمّس ص1	فكّرت المسكينة ثم قالت: لقد تركت صغاري هناك في الجزيرة وحدهم فأتركني أذهب إليهم	/

				سأوصي جارتي لتعتني بهم، ثم أعود إليك لتأكلني ص 4	
	الثعلب	ثعلب ماكر	فجأة اِقترب منها ثعلب ماكر خرج من الغابة المحاذية للشاطئ، وأراد الإمساك برأسها ص 2	قال الثعلب الماكر: لا فائدة سأنتظرك هنا حتى تخرجي رأسك لابدّ من أكلك ص 3	ركب الثعلب ظهر السلحفاة وهو يقول: سأكلها وأكل صغارها وجارتها ص 6
البيت الجديد	العصفور زقزوق	زقزوق العصفور الصغير الجريح	حطّ زقزوق العصفور الصغير الجريح على غضن شجرة كبيرة بعد أن جُرِحَ من شوكة دخلت في صدره وهو يتنقل بين الأشجار ص 2	/	/
	العصفور غندور	/	تساعد غندور العصفور الجريح في معالجة جرحه واِستمرّ في ذلك عدّة أيام فأحبّ كل منهما الآخر وأصبحا صديقين	/	/
	الطائر الكبير	الطائر الماكر	في مساء أحد الأيام اِختلف العصفوران الصديقان على توزيع الأعمال وعلا صوتهما فاِستيقظ طائر كبير كان يسكن قريبًا منهما ص9	مرّ به الطائر الكبير وسأله: لماذا يخرج كل يوم في هذا البرد الشديد؟ ولماذا لا يساعده صديقه في ذلك؟ ص11	/

يكادُ ينعدم الحوار الدّاخلي في القصّص الموجهة للطّفل،لأنه قد يصعب عليه فهمه واِستيعابه، وقد يأتي المونولوج على شكل تساءل، مثلما لاحظناه في قصّة "نملة سليمان"، وقد يأتي كإبراز لما يَجُول في خاطر الشخصيات، أمّا الوصف فلا نكادُ نجدُ قصّة إلاّ واِكتنف الوصف جُلّ مقاطعها، إذ يتوقف السّاردُ عن الحكي، ليتفنّن في وصف الأماكن والشخصيات والأحداث والموجودات، أما الحوار الخارجي فلا تختلف قصص الأطفال عن قصّص الكبار في حاجاتها للحوار، لأنّه يوضّح طبيعة الشخصيات وأفكارها ويعين على نموّ الحوادث.

الفصل الثاني

التحليل السيميائي لقصص الأطفال

الفصل الثاني

التحليل السيميائي لقصص الأطفال

I- المبحث الأوّل:

I-1 البرنامج العاملي في القصص الموجّهة للطّفل عند غريماس.

I-2 المربع السيميائي في القصص الموجّهة للطّفل عند غريماس.

II- المبحث الثاني:

II-1 تجلّي الشعور من خلال قصص الأطفال.

II-2 دور الخطّ والشكل في تحديد المتغيرات الشعوريّة للطّفل.

I- المبحث الأوّل:

I-1 البرنامج العاملي في القصص الموجّهة للطّفل عند غريماس.

I-2 المربع السيميائي في القصص الموجّهة للطّفل عند غريماس.

لم تتجاوز آليات التحليل البنيوي للنّصوص الوجه الظاهر للنّص، فقد كانت النصوص تُحلّل على المستوى الصّوتي والتركيبي والدّلالي، ونواحٍ أخرى متصلة بالنّص من تناص وتشاكل، ممّا جعل النقد الأدبي يحاول الولوج إلى دراسة ما هو أعمق في النّص، فبعد «أن أحسّ بعض الدارسين بأن البنيّة السطيحة والدّلالات الحرفية والتفسيرات الدّاخلية، ليست كافية وحدها لِاستكناه مقصدية النّص، وإنما هناك بنية أخرى عميقة، ذات دلالات اِشارية وتأويلات خارجية، أو كما عبّر عنها العرب القدماء بمبدأ الوجوه، وأن الملابسات والمناسبات والمواقف قد تكون عدوانًا على النّص، لذلك أَوْلَوْا أهمية لِدراسة الإشارات والرّموز وأنظمتها حتى ما كان منها خارج نِطاق الكلمات، التي تصنع الحيّز الدّاخلي للنّص»[1]. ليظهر بذلك منهج نقدي جديد يتناول العمل الأدبي بالدّراسة والتحليل من وجهة سياقية ضمن معطيات اللّسانيات العامة في التحليل النّصي، تحت مسمّى المنهج السيميائي.

وصل السميائيون إلى طرح جديد، مفادُه السيمياء جزء وفرعٌ من اللّسانيات، خِلاف ديسوسو الّذي رأى أنّ اللّسانيات تندرج ضمن علم السيميُولوجيا، فرُولان بارت قلب الموازين حيث قال أنّ الإنسان يعيش في مملكة من العلامات، فكلّ شيء له دلالة، ويستنبطها من خلال دراسة اللّغة، فعلم اللّغة من السيميولوجيا، لذلك «يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية، لأنّ اللّسانيات ليست جزءًا ولو مُميزًا من علم العلامات، بل السيمياء هي التي تُشّكل فرعًا من اللّسانيات»[2]، لأنّ لدراسة دلالة أي شيء أو أي ثقافة تكون من خلال اللّغة، وبالتالي مختلف أنظمة العلامات لا يمكن دراساتها كذلك إلاّ من خلال اللّغة، وتندرج تحت هذا العلامات الغير اللّغوية أيضًا.

---

[1]– حلام الجيلالي ، مجلة الموقف الأدبي (مجلة أدبية شهريّة) ، اتحاد الكتب العرب بدمشق ، دمج ، ع 365، أيلول2001 ، د ص.

[2]– المرجع نفسه ، د ص.

ولعلّ اللّبنة الأولى للسيميائيّة، كانت مع الكتاب الشهير الذي أصدره جيرداس جُوليان غريماس سنة 1966 تحت عنوان "الدلالة البنيوية"، والذي تمخَّضت منه مدرسة بأكملها.

مسّت السيمياء مختلف مناحي الحياة، فقد ظهرت في العلوم والأصول والتفسير، كما وُرد ذكرها في القرآن الكريم في عدّة آيات، ومعناها لا يخرج عن معنى علامة، ففي قوله تعالى «سِيمَاهُم في وُجوهِهِم مِنْ أَثَرِ السُّجودِ» (سورة الفتح الآية 29)، ويعني أنّ المكثر من الصلاة والسّجود نلاحظ علامة على جبينه، وهذا دال على كثرة السُّجود لله تعالى.

لجأ العرب إلى العلامة اللّغوية ودراستها نظرًا لأنّ القرآن الكريم يحمل الكثير من العلامات، وإذا ما جئنا لتعريف السيميائيات، نجد أنّه «علم يستمدُ أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية، كاللّسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، ومن هذه الحقول اِستمدت السيميائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها»[1]. ولهذا أصبحت السيميائية حقلاً معرفيًا شاملاً يتداخل مع العديد من المجالات، فالسيميولوجيا علم العلامات أو الإشارات، سوَاء كانت طبيعية أي موجودة بشكل فطري لاَ دخل للإنسان فيها، كأصوات الحيوانات والرّياح، أو اِصطناعية من صنع الإنسان يخترعها، مثل لُغة إشارات المرور، ولم يغفل السيميائيون في مجال دراستهم للنّص الأدبي السّرد، فظهر فرع من فروع السيمياء، وسمي بالسيميائيات السّردية والذي عُدَّ غريماس رائدها، لتتحوّل إلى منهج وأداة لتحليل النصوص الأدبيّة.

يضمّ المستوى السّردي النموذج العاملي والبرنامج السّردي، وسنتطرق إليهما بالتفصيل في بحثنا هذا.

[1]–سعيد بن كراد ، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، ص25.

I-1 البرنامج العاملي في القصص الموجّهة للطّفل:

تعود جذور النموذج العاملي الذي أسّسه غريماس في النظرية السيميائية، إلى أعمال سابقة، تُعد بمثابة الأرضية التي اِنطلق منها في تأسيسه لهذا النموذج، الذي «ينهض أساسًا على العمل أو إنجاز مهمّة ما، وتُعدّ هذه اللّحظة في المسار الحِكائي أقرب تعريف للبرنامج الحكائي، بِاعتباره فِعلاً اِنجازيا وسيرورة خاضعة لجملة من القيود، تعمل بالإضافة إلى المحافظة على خصائص الفعل على تمييزه وتخصيصه وتحقيقه»[1]، هكذا تمكّن غريماس من وضع نموذج عاملي يُطبّق على جميع النصوص السّردية، بعدما كان سابقُوه يتمركزون حول جنس أدبّي محدّد.

يؤكّد غريماس أنّ سيرورة اِنتاج المعنى تنتظم في بنيتين أساسيتين، هما البنية السطحية والبنية العميقة، البنية السطحية يقوم السارد فيها بتجسيد القيّم المجرّدة التي اِنطلق منها، في أفعال وأحداث وشخصيات وعلاقات بينها، يجسّدها من خلال برامج سّردية، والذي تُدرس فيها الحالات والتحولات.

الحالات تدّل على كينونة، أي الصفات التي تمتلكها الشخصية/ التحولات هي كلّ ما يحدث على مستوى الحالات من تغيّرات ما يعني تحوّل القول إلى الفعل.

بالإضافة للبرنامج العاملي الذي تجسّده الترسيمة العاملية، التي تتكوّن منه الخطاطة التالية:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه
↑
المساند ← الذّات → المعارض

[1]- محمد الدّاهي ، سيميائية الكلام الروائي ، ط1 ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء 2006 ، ص162،163.

الذّات والموضوع:

إنّ الملفوظ السّردي هو علاقة ذات مع موضوع، وهي الأساس في النموذج العاملي وهذه العلاقة التي تُشكّل المسَار السَرْدِي، الذي يتمثَّل في بحث تقوم به الذّات للوصول إلى الموضوع، «وتبدو من جهة غريماس محمّلة بالشحنة الدّلالية الكامنة في الرّغبة، يحدّد الفاعل من هذه الرغبة العامل الراغب المتحرك، بينما تُمثّل الطُلبة* موضوع الرغبة»[1]. فالذّات راغبة والموضوع مرغوب فيه، «فالصلة بين العاملين تعلقية، وهذا من شأنه إتاحة النظر إليهما، من حيث أنّ أحدهما موجودٌ دلاليًا للآخر»[2]، فلا يمكن تصوّر صلة بدون وُجود الإثنين معًا.

المرسل والمرسل إليه:

الثنائية الثانية في النموذج العاملي، حيث يقوم المرسل بالتواصل مع المرسل إليه قصد إنجاز مهمة معينة، وهي ليست بمعزل عن الذّات والموضوع، «إذا كان هذا الزوج يتحدد من خلال علاقته بالذّات، لأنه هو الدّافع على الفعل، وبِاعتبار الذّات منفذة له، فإنّ هذه العلاقة رغم طابعها المباشر في (الظاهر على الأقل)، تتوسطها حلقة أخرى هي الرهان الأساسي في اِبلاغ الموضوع بِاعتباره رحلة للبحث، ومستودعًا للقيم وغاية إبلاغية»[3]، فالمرسل والمرسل إليه لا يمكّنهما أن يكونا بمعزل عن الذّات، لأنها الدّافع على الفعل الذي يسعى المرسل لبلوغه، منه لا يمكن لهذه العوامل أن تؤدي دورًا معينًا إلاّ بِارتباطها مع باقي العوامل، و «يمكن صياغة هذه العلاقة الثلاثية الرابطة بين المرسل والموضوع والذّات، على الشكل الآتي: يقوم المرسل بإلقاء موضوع التداول، وتقوم الذّات بتبني هذا الموضوع

*– الطُلبة: مقصود بها الموضوع، اِستخدمه محمد ناصر العجيمي في كتابه "في الخطاب السّردي".

[1]– محمّد ناصر العجيمي، في الخطاب السرّدي، نظريّة غريماس ، دط ، الدار العربيّة للكتاب، تنوس، 1991، ص 40.

[2]– المرجع نفسه، ص40.

[3]– سعيد بن كراد، السيميائيات السّردية "مدخل نظري"، د ط ، منشورات الزّمن، الدّار البيضاء ، 2001، ص 81–82.

والاقتناع به لتبدأ رحلة البحث، وبعبارة أخرى نحن أمام مسار يقودنا من الإقناع إلى القبول (التأويل) إلى الفعل»[1]، فالمرسل هو المحرّك الرّئيسي إذ يدفع المرسل إليه لإنجاز الفعل ويُقوّمه فيما بعد.

المساند والمعارض:

تتكوّن الفئة الثالثة للنموذج العاملي، من «معيق ومساعد، وهي فئة متضمنة داخل علاقة يحدّدها غريماس في مقولة الصّراع، فوفق السّير العادي لِحكاية شعبيّة ما، فإنّ البطل يقوم برحلة البحث عن موضوع قيمة، وأثناء تلك الرحلة يُصادف كائنات (أشخاص أو حيوانات أو عفاريت)، تقوم بمساعدته للوصول إلى أهدافه، إلاّ أنّه يصادف في الآن نفسه معيقين، يحولون بينه وبين الوصول إلى هدفه النّهائي»[2]، فالذّات تسعى نحو موضوعها، وأثناء هذا السعي قد يجد مُساندًا يساعده في الوصول لغايته، وقد يجد معارضا يمنع وصوله لهدفه وغايته.

فالبنية العاملية هي شبكة من العلاقات التي تحرّك الأفعال في النّص، ويكفي عدد محدود من العوامل للكشف عن كيفية تنظيم الخطاب، وهي تتمفصل بحسب غريماس في ثلاث أزواج:

*المرسل والمرسل إليه ⇐ علاقة تواصل

*المرسل والموضوع ⇐ علاقة رغبة

*المساند والمعارض ⇐ علاقة صراع

– **علاقة التواصل:** تربط بين المرسل والمرسل إليه، إذ يُكلّف هذا الأخير بمهمة من طرف المرسل، فيمنحه بهذا المعرفة كغرض لابدّ من الحصول عليه.

[1]– سعيد بن كراد ، السيميائيات السرديّة ، ص 82.

[2]– المرجع نفسه ، ص84،85.

– **علاقة الرّغبة:** وهذه العلاقة مهمّة في قيام العمل السّردي، لأنّه هو الخيط الّذي يربط بين الفاعل والموضوع، وقد يكون هذا الموضوع شيئًا معنويًا أو كائنًا بَشريًا أو حيوانيًا.

– **علاقة الصّراع:** فالمرسل الذي يسعى إلى موضوعه يعترض طريقه عدّة مُعيقات، لذلك فقد يجد عامل يساعده في الحصول على غرضه، والذي يسمى المساعد، وفي المقابل قد يجد من يعيقه ويمنعه من الحصول على غرضه، ويسمى هذا العامل بالمعارض، و«ومن الواضح أنّ المعيق لم يعد صورة خارجية مُعطاة بشكل ضمني أو صريح في العلاقات الاجتماعية، فقد يكون البطل من خلال مجموع الصّور المُرافقة لتُشكّله معيقًا لنفسه»[1] فالمعارض قد لا يتجلى بصورة مُبسطة لأنّه أكثر تعقيدًا، فقد يكون البطل مُعارضًا لنفسه في القصّة دون إدراك منه.

وتُعَدُ مقولة الفاعل والموضوع الأكثر أهميّة لأنّها ركيزة البرنامج السّردي الذي يتأسس عليه موضوع القيمة، وهو الموضوع الذي تهدف الذّات إلى تحقيقه.

من هنا يبرّز دور النموذج العاملي في تنظيم بنيات النّص فهو «أساس تشكل النّص كأحداث، أي كصيغة تصويريّة، ذلك أن التعرّف على الانتظامات الدّاخلية للحكاية، يدلنا على وجود تكرار في الأحداث، أي وجود خطاطة تتشكل من مجموعة من العناصر الدّائمة الثبات، ولهذا السبب يمكن اِعتبار النموذج العاملي تعميمًا لبينة تركيبية، أو هو بعبارة أخرى شكل قانوني لتنظيم النشاط الإنساني، أو هو النشاط الإنساني مُكثّفًا في خطاطة ثابتة»[2] وعليه النموذج العاملي يُلخّص لنا محتوى النّص، بواسطة خطاطة نفهم من خلالها التحوّلات والأحداث والأهداف.

[1]– سعيد بن كراد ، السيميائيات السرديّة ، ص85.

[2]– المرجع نفسه ، ص71.

البرنامج العاملي في القصص الموّجهة للطّفل:

أ- الذّات والموضوع في القصص الموجهة للطّفل:

لا تخلو أي قصّة من ذات وموضوع وهذا ما سنرصده في القصص التي نحن بصدّد دراستها نملة سليمان/ بينوكيو/ الفيل والأرنب/ السلحفاة والثعلب/ البيت الجديد.

القصص	الذّات	الموضوع
نملة سليمان	النملة	الغذاء لفصل الشتاء.
بينوكيو	العجوز	تحوّل الدّمية الخشبية إلى ولد حقيقي.
الفيل والأرنب	الأرانب	الحفاظ على الوطن وحمايته.
السّلحفاة والثّعلب	الثّعلب	الإمساك بالسّلحفاة، يعني السعي نحو الأكل.
البيت الجديد	العصفوران	السّعي للتعاون في شؤون الحياة.

نلاحظ من خلال تحديدنا للذّات والموضوع، أنّ معظم الذّوات في هذه القصص ذوات من شخصيات حيوانية، وإكتسبت صفات إنسانيّة في حركاتها وتصرّفاتها، وذكرت بعض هذه الذّوات بإسمها النّمل/ الأرانب ، وأضيفت أسماء علم للعصفورين (زقزوق، غندور)، هناك من هذه القصص شخصية إنسانية "بينوكيو" والذّات فيها هو العجوز.

أمّا الموضوع فمنه المعنوي ومنه المادي: مثل الحصول على الغذاء، والحفاظ على الوطن والسعي للتعاون، أمّا الموضوع الذي سعى إليه العجوز فهو تحقيق أمنيته بأن يكون لديه ولد، وما نلاحظه قِلة المواضيع في القصّص الموجهة للطّفل، فلا تتجاوز إثنين ،هذا ما يُيسّر الأمور على الأطفال ويُسّهل عليهم ربط الموضوع بالذّات.

ب- المرسل والمرسل إليه في القصص الموّجهة للطّفل:

القصص	المرسل	الصفحة	المرسل إليه	الصفحة
نملة سليمان	النملة:	ص 08	أسراب النمل:	ص 09

	صحت في النمل جميعا أن يدخل إلى جحوره ومساكنه بسرعة، حتى لا تدوسنا أقدام سليمان وجنوده وتقتلنا.		أسرعت أنا وأسراب النمل نجري إلى مساكننا.	
الفيل والأرنب	الأرنب الحكيم: اِعترض الأرنب الحكيم قائلاً: ليس من الحكمة أن نهاجم الفيل دون أن نكلّمه ،فقد يكون لا يعلم بأمرنا وأنّه يؤذينا ويدمّر بيوتنا، دعوني أشرح له الأمر أولاً، فإنّ لم يتراجع عن فعله نعود لخطتنا في القضاء عليه.	د ص	الفيل: حزن الفيل كثيرًا واعتذر له وقال: له أنّه مستعدٌ لمساعدتهم في تصليح منازلهم وأنه يسيطر طريقه بعد اليوم حتّى لا يؤذيهم.	د ص
البيت الجديد	الطائر الكبير: جاء الطائر وطلب من الصديقين أن يسكن كل منهما (العصفوران) في عشّ وحده، وقال أنّه سيعطيهما عشّه، وأنه يمكن أن يبنيا بيتًا آخر.	ص 13	العصفوران: خرج الطائران من العش الكبير الجميل، وسكن فيه الطائر الماكر.	ص 14
بينوكيو	الحورية: قالت له: إذا أردت أن تصبح ولدًا حقيقيًا، عليك أن تكون صادقًا وشجاعًا. القط والثعلب: في الطريق	ص 10	بينوكيو: صدّق بينوكيو القصّة ودفن النقود، لكن اللّصين انتهزوا فرصة نومه، وسرقا منه النقود وهربَا بعد أن ربطاه	ص11

	اِلتقى بقطٍ وثعلب ماكرّين، فتظاهر الاثنان بأنهما يودّان أن يكونا صديقيه، وهما لصّان، علما بأنّ معه قطعًا ذهبية فَأَوْهَماه بأنّ نقوده يمكن أن تُنبت له الكثير من القطع الذهبيّة الأخرى، إذ دفنها في أرض الحديقة السّحرية.		في أعلى شجرة . بينوكيو: عندما استيقظ ذات يوم وجد نفسه قد أصبح ولدا حقيقيّا كما كان يتمنّى .	ص16
السّلحفاة والثّعلب	الثّعلب: اِقترب منها ثعلب ماكر خرج من الغابة المحاذية للشاطئ، وأراد الإمساك برأسها. المرسل: الحاجة إلى الغذاء. السّلحفاة: لقد تركت صغاري هناك في الجزيرة وحدهم، فاتركني أذهب إليهم سأوصي جارتي لتعتني بهم، ثم أعود إليك لتأكلني قالت المسكينة: إذا لم تصدقني فاركب على ظهري.	ص 02 ص 04 ص 05	السّلحفاة: اسرعت المسكينة بإدخال رأسها إلى قوقعتها، فقال الثّعلب الماكر: لا فائدة سأنتظرك هنا حتى تُخرجي رأسك ،لابدّ من أكلك. الثّعلب: ركب الثعلب ظهر السّلحفاة وهو يقول: يا لها من مغفلة سآكلها وسآكل صغارها وجارتها سبحت السّلحفاة سريعا في الماء حتى اِبتعدت عن الشاطئ، ثم اِلتفتت إلى الثّعلب الماكر وقالت: اِنزل عن ظهري أيها الخبيث.	ص 03 ص 07

			ضحكت السّلحفاة وقالت: ستجدهم في قاع البحر.	ص 08

تبيّن لنا من خلال الجدول التالي أنّ المرسل والمرسل إليه يتوزّعان بين مفرد (السّلحفاة، الثّعلب ،الطائر الكبير، بينوكيو، النّملة ،الفيل ، الحورية، الأرنب) وجمع (القط والثّعلب، العصفوران، أسراب النمل)، ويُسند للمرسَل بعض الصفات مثل: الأرنب الحكيم، الطائر الكبير.

وتنحصر طبيعة المرسل إليه في تنفيذ الفعل، ونلاحظ في قصة بينوكيو وُجود أكثر من حدث، وبالتالي التعدّد في المرسل (الحورية، القط والثعلب)، والمرسل إليه واحد وهو بينوكيو، وفي قصة السّلحفاة والّثعلب ليكون في بداية القصة المرسل الثّعلب، والمرسل إليه السّلحفاة، لتنعكس هذه الثنائية، بحيث في آخر القصّة المرسل السّلحفاة، والمرسل إليه الّثعلب. و قد لا يُصرّح بالمرسل والمرسل إليه، ليتجسّدا في صورة معنوية، في مثل قصّة السّلحفاة والثّعلب، كان المرسل في بداية القصّة هو الحاجة للغذاء ،ما دفعه يحاول الإمساك برأس السّلحفاة.

المساند والمعارض في القصص الموجّهة للطّفل:

القصص	المساند	المعارض
نملة سليمان	جماعة النمل	سليمان وجيشه
بينوكيو	الحورية	الكذب
السّلحفاة والثّعلب	القوقعة والبحر	الثّعلب
الفيل والثّعلب	الأرانب	الفيل
البيت الجديد	العصفور	الطائر الكبير

نستنتج من خلال الجدول، أنّ المساند والمعارض قد يردان شخصيات إنسانية (سليمان، الحورية)، أو حيوانية (النمل، الثّعلب، السّلحفاة، الأرانب، الفيل، العصفور، الطائر الكبير)، أو أشياء (القوقعة)، أو صفة (الكذب)، والعلاقة التي تكمن بين المساند والمعارض هي التي تجعل النّص مُشوقًا، ممّا يدفع المتلقي الصغير لا يملُّ من هذا النّوع من القصص التي تسلّيه وتمتّعه، وما لاحظناه في قصة بينوكيو أنّ المساعد تَمثَّل في "الحورية"، وغالبًا ما يلجأ الكُتّاب لِاستعمالها في القصص، كونها خيالية تبعد الأطفال عن الواقع، في حين المعارض اِعتمد على الموضوع "الكذب" ما يبرز سوء هذا الخُلق، ومنه يتعلم الأطفال ضرورة التحلّي بالأخلاق الحسنة.

البرنامج السّردي في القصص الموجّهة للطّفل:

البرنامج السّردي هو الشّكل الذي يرد فيه النّص في حالاته وتحوّلاته، «فالحديث عن المكوّن السّردي يقُودنا إلى ضرورة القيام بعملية تشريح للبنيات السّردية، مُراعين في ذلك جملة من الحالات والتحوّلات ،التي تطبع الشّخوص من خلال الأدوار التي يؤدونها في إجراء التحويل»[1]، فأوّل شيء يجب معرفته في تحليل أي عمل إبداعي هو ملفوظات الحالة والتحوّل ، لمعرفة الدّافع الذي يدفع الشخصية للقيام بالفعل، كما تسمح لنا بمعرفة طبيعة الشخصيّة (الذّات).

الذّات ⟸ ذات فاعلة ⟸ ذات حالة

ويسمح بالتحوّل، فتتحوّل ملفوظات الحالة إلى ملفوظات التحوّل، فالبحث عن البنية السّردية في النّص تقتضي الوقوف على مختلف الحالات والتحوّلات المتتابعة، وهذه مُسلّمة لا يمكن الخروج عنها.

[1]– نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السّرديّة، د ط، الأمل للطّباعة والنّشر، تيزي وزو، 2008، ص 45.

القول بأنّ التحليل السّردي أساسه التمييز بين الحالات والتحولات معناه «التمييز بين الحالة للدّلالة على الكينونة أو الملك، وبين الفعل المنجز»[1]، فملفوظ الحالة يُستعمل للدلالة على العلاقة الموجودة بين الفاعل وموضوع القيمة، واللّذان يظهران داخل النّص في صور متعدّدة والذي يتخذ شكلين هما:

1- ملفوظ حالة متصّل: ويرمز إليه (ف ∧ م) وتقرأ هكذا: الفاعل (ف) في علاقة وصلة (∧) بموضوع القيمة(م).

2- ملفوظ حالة منفصل: ويرمز إليه (ف ∨ م) وتقرأ هكذا: الفاعل (ف) في علاقة فصلة (∨) بموضوع القيمة (م) [2].

الشكل الأوّل يكون الفاعل متصلاً بالموضوع، وقد لا يكون ذلك في بداية النصّ، فقد يكون في بدايته منفصلاً ثم تتحقق الوصلة، ما يعني الحصول على موضوع القيمة، أمّا الشكل الثاني فينفصل الفاعل عن موضوع القيمة بمعنى يفقدهُ.

وهكذا «نحصل على وجهين من وجوه التحويل: تحويل اِتّصالي يتجسّد في صورة الاِمتلاك وتحويل اِنفصالي نتمثّله في صورة الاستيلاب»[3]: ما يعني:

التحويل الاتصالي ⟸ اِمتلاك موضوع القيمة.

التحويل الاِنفصالي ⟸ اِستيلاب موضوع القيمة.

ومنه نجد نوعان من التحويل الاِتصالي ،ونوعان من التحويل الاِنفصالي.

نوعان من التحويل الاتصالي هما:

---

[1]- نادية بوشفرة ، مباحث في السيميائيات السرديّة ، ص 45.

[2]-المرجع نفسه، ص 52.

[3]- محمّد ناصر العجيمي، في الخطاب السّردي، ص 50.

1- الاكتساب: الفاعل الذي يقوم بعملية التحويل، هو نفسه الذي يتصل بموضوع القيمة في النّهاية.

2- الوصل: الفاعل الذي يقوم بعملية التحويل، هو غير الفاعل الذي يتصل بالموضوع في النّهاية.

نوعان من التحويل المُفضي إلى الانفصال هما:

1- التنازل: الفاعل القائم بعملية التحويل هو الذي ينفصل عن الموضوع في النهاية.

2- الإِنتزاع: الفاعل القائم بعملية التحويل هو غير الفاعل الذي ينفصل عن الموضوع في النّهاية[1] ، فالاكتساب والوصل والتنازل والانتزاع، عمليات تتعلّق بالفاعل القائم بعملية التحويل ،وليس بالضرورة أن يتّصل بموضوعه في النهاية.

رصد أنواع التحويل الإِتصالي والإِنفصالي في القصص الموجّهة للطّفل:

- قصة الفيل والأرنب:

تتجسد لنا شخصيّة الفيل في بداية القصة شخصية عنيفة ظالمة، فكان يحطّم خلال سيره لشرب الماء من البحيرة منازل الأرانب بأقدامه الكبيرة.

في نهاية القصّة أبدى الفيل التعاطف مع الأرانب ،والمساعدة في تصليح منازلها وتغيير طريقه، وهنا يبرز التحوّل الإِنفصالي (التنازل) ،تنازل الفيل وإِعتذاره.

[1]- ينظر: بتصرّف محمد ناصر العجيمي ، في الخطاب السّردي، ص 51.

- قصّة نملة سليمان:

حين كان النمل يتعاون في جمع الطعام وَحَملهِ إلى داخل البيوت تحت الأرض، كان جيش سليمان يتجه نحو أسراب النمل، فصرخت القائدة فيهم ليدخلوا إلى جحورهم، اِقترب سليمان ووقف ضاحكًا، ثم أمر جنوده بالإبتعاد عن جحور النمل (الإكتساب).

النمل هو الذي كان يسعى للحفاظ على مستعمراته، وهو في نهاية القصّة الذي حافظ عليها.

- قصّة السّلحفاة والثّعلب:

أراد الثّعلب الإمساك بالسّلحفاة لأكلها، ولكن بحيلتها اِستطاعت أن تتخلّص منه (الوصل) فالثعلب لم يصل لغايته، ما يعني أنّه لم يتّصل بموضوعه.

- قصّة البيت الجديد:

ساعد الطائر غندور عصفورًا جريحًا اسمه زقزوق، ثم تعاهدا على الصداقة والتعاون إلاّ أن تدخّل بينهما طائر كبير أفسدا صداقتهما وتعاونهما (الإنتزاع)، حيث الطائران لم يُحّققا موضوعهما إنّما الطائر الكبير.

- بينوكيو:

صنع عجوز دميّة خشبيّة، تمنّى أن تصبح ولدًا حقيقيًا، وطلبت الحورية من اللّعبة الإلتزام بالصّدق لتحويله لولدٍ حقيقي، وفعلاً حقّقت للعجوز ما تمناه، و تعلّم بينوكيو أهميّة الصدق وقول الحقيقة ⟸ الاكتساب ⟸ اِكتسب العجوز موضوع القيمة الذي سعى إليه.

أما ملفوظات التحول تقتضي الانتقال من حالة إلى أخرى ،وفق التتابع والاختلاف فقد تتقدم الأحداث في البداية على نحو ما، ونجدها في وضعية نهائية أخرى.

1- أنواع البرنامج السّردي:

اِقتضت الضرورة أن يكون لكلّ نص سردي برنامجين متقابلين، برنامج سردي يقابله برنامج سردي مضاد، يقول ڤريماس «أنّ خطابًا سرديًا على جانب من البساطة يتأسّس على مشروعين سرديين متلازمين، ومن ثمّ يجوز للرّاوي أن يركّز على أحدهما، جاعلاً الآخر ضمنيًا لكن في اِتجاه معكوس»[1]، ففي كلّ قصّة نجد هناك من يسعى لتحقيق الهدف، وهناك من يسعى لأن يفسده، ونجاح أحدهما مرهون بخسارة الآخر.

يفترض لكل برنامج وجود فاعل يسعى للاِتصال بموضوعه، وبالمقابل البرنامج السردي الضديد يكون الفاعل في حالة اِنفصال عن الموضوع.

تتضاعف البرامج السردية وتتكاثف لذلك لابدّ من التمييز بين:

- البرنامج السردي القاعدي:

وهو في طابعه أساسي لتعيين الإنجازات المستهدفة لتحقيق تحويل رئيسي في العلاقة الحالية بين الفاعل والموضوع.

- البرنامج السردي للاستعمال:

وهو الذي نجده وسيلة أو ذريعة مدرجّا ضمن البرنامج الأساسي، لذلك فهو يعدّ برنامجًا ثانويًا يحقق إنجازًا فرعيًا[2]، فالبرنامج السردي القاعدي هو الأساسي أمّا البرنامج السردي للاِستعمال فهو ثانوي يتدرج تحت البرنامج الأساسي، وهذا ما جسدناه خلال الجدول التالي:

القصص	البرنامج السردي للاِستعمال	البرنامج السردي القاعدي
الفيل والأرنب	رغبة الأرانب في المحافظة على الوطن	توجه الأرنب الحكيم إلى الفيل للتحاور

[1]- محمّد ناصر العجيمي، في الخطاب السّردي، ص 49-50.

[2]- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السّردية، ص 57.

	من الفيل الضخم.	وإيجاد حل.
نملة سليمان	رغبة النمل في الحفاظ على مستعمراتها خوفًا من أن يحطمها سليمان.	//
البيت الجديد	رغبة العصفورين في إقامة علاقة صداقة وتعاون في شؤون الحياة كافة.	تدخل الطائر الكبير بين العصفورين وإفساد علاقة التعاون والصداقة بينهما.
بينوكيو	تمنّي العجوز أن يكون لديه ولد حقيقي، صنع لعبة خشبية سماها بينوكيو.	مقاطعة الثعلب والقط لطريق بينوكيو ورغبتها في سرقة نقوده.
السّلحفاة و الثّعلب	استخدام الثّعلب للمكر من أجل الحصول على غذائه (السّلحفاة)، بالمقابل اعتمدت السّلحفاة على الحيلة لإنقاذ نفسها و خداع الثّعلب.	//

2- مراحل البرنامج السّردي:

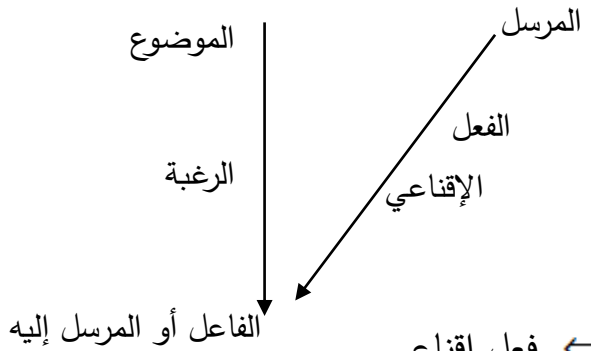
يلخّص المستوى السّردي الأوّل من البنية السطحيّة مخطّط سردي يتكون من أربعة مراحل، والممثلة في الجدول التالي:

الإيعاز أو التحريك	الدّوافع
الكفاءة	شروط القيام بالفعل – الرغبة في الفعل – وجوب الفعل – القدرة على الفعل – معرفة الفعل

الانجاز	تحقيق الموضوع
الحكم	النتيجة سلبية أم إيجابية

- الإيعاز أو التحريك:

الإيعاز هو السبب والدافع الّذي يؤدّي بالشخصية للقيام بالفعل، وقد يكون داخليًا أو خارجيًا، والتحريك «لا يتمُ بمحض إرادة الفاعل، إنّما يتدخّل المرسل (المحرّك) في علاقة بالفاعل.... والسبيل إلى تلك العلاقة وجود فعل إقناعي»[1]، منه فالفاعل لا يبلغ موضوعه إلاّ بتدخّل مرسل يقوده إلى فعل الفعل وهذا ما يلخصه الشكل التالي[2]:



*المرسل / المرسل إليه ⟸ فعل إقناعي.

*المرسل إليه/ الموضوع ⟸ الرغبة.

لتحقيق موضوع القيمة الذي يرغب فيه المرسل إليه لابد من إقناع من طرف المرسل ليتحقق الفعل، وقد يكون بالترغيب أو التهديد.

- الكفاءة:

هي مجموع الشروط التي يجب أن تتوفر في الشخصية، لكي تستطيع أن تحقق الهدف الذي تصبو إليه، وتتكوّن من أربعة عناصر: الرغبة في الفعل، وجوب الفعل، معرفة

[1]– نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السّردية، ص 71.

2_ المرجع نفسه ، ص71.

الفعل، والقدرة على الفعل، فالكفاءة كما تعرّفها نادية بوشفرة «عملية تحديد الحالة التي يوجد عليها الفعل المحوّل (للفاعل العملي)، لذلك فإنها تشير إلى كينونة الفعل، نهتم في عنصر الكفاءة بالفاعل العملي الموجّه لفاعل الحالة، فهو يجسّد وجود عمليات التحويل التي من شأنها أن تربط فاعل الحالة بموضوع القيمة»[1]، فالفاعل العملي هو المؤهل لِامتلاك كفاءة وذلك لتحقيق الفعل.

تستدعي الكفاءة ضرورة تحقيق الإنجاز من قبل الفاعل العملي المتميّز بملكة الفعل في بعض تجلياته، وتسمى هذه التجليات بموجهات الفعل والمتمثلة في:

1- موجّهات الإضمار:

وجوب الفعل وإرادة الفعل: ترتكز هذه الموجّهات على قوة الفاعل، بحكم اِستباقها للفعل من خلال الوجوب والإرادة الممهدّين لتحقيق الفعل.

2- موجّهات التحيين:

معرفة الفعل والقدرة على الفعل:

تعد امتدادًا لموجهّات الإضمار، لأنها تُعرف بمدى قدرة الفاعل على إنجاز الفعل.

3- موجّهات الفعل:

تُمثل اللحظات الحاسمة التي يُكشف فيها عن كفاءة الفاعل العملي[2].

إرادة الفعل + وجوب الفعل ⟸ يكون الفاعل هنا مستعدًا للفعل من خلال إرادة ووجوب سابقين له.

معرفة الفعل والقدرة على الفعل: تكمن في مدى اِستعداد الفاعل للقيام بالفعل بالإضافة إلى ضرورة معرفته، لابدّ أن يكون قادرًا على تنفيذه.

---

[1]- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص 60.

[2]- المرجع نفسه، ص 62- 63.

أما النّوع الثالث فيتمثل في الوصول إلى موضوع القيمة، إمّا من طرف الفاعل أو الفاعل المضاد.

2- الإنجاز:

الانجاز هو مرحلة تحقيق الفعل، وهو ما تُسميه نادية بوشفرة "الأداء،" الذي «يُشكل الوجه الآخر المرتبط بالكفاءة، ويقصد به فعل إنساني نؤوّله كفعل الكينونة، حيث نعطيه العبارة التقنينية للبنية الموجّهة المؤلّفة من ملفوظ المسيّر لملفوظ الحالة»[1]، فملفوظ الفعل هو الذي يُسيّر ملفوظ الحالة، وهذا المسار يمسّ كينونة الفاعل.

اِستنادًا إلى أصناف الانتقال المحدّدة آنفًا (الاكتساب/ الوصل/ التنازل/ الانتزاع) نخلص إلى تعيين مفهومي الهبة والاختبار.

الهبة ⟸ تقوم من جهة غريماس على تلازم ضربين من ضروب الانتقال هما: التنازل والوصل، و تُكسب النّص طابع الاِتزان والتواصل والبراءة.

الاختبار ⟸ يتأسس على تلازم الاِكتساب والانتزاع، ويكسب النّص سمّة التوتر والصرّاع[2].

فالهبة تحقق الاِتزان في النّص، والاِختبار هو الذي يُحدث الصّراع والتوتر في النّص،ويزيد غريماس في توضيح مفهوم الاِختبار، فبيّن أنّه يجري على مراحل ثلاث أساسية هي:

- **الاختبار الترشيحي** ⟸ اِكتساب الذّات الفاعلة القدرة المؤهلة لتحقيق الطُلبة (الموضوع).
- **الاختبار الرئيسي** ⟸ يجري بين الفاعل والفاعل الضديد، وتكون نتيجته تحقيق الطُلبة أو الفشل في تحقيقها.

[1]- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيّة السرديّة، ص 66.

[2]- محمّد ناصر العجيمي، في الخطاب السّردي، ص 52.

- **الاختبار التمجيدي** ⟸ إن كان فعل الذّات الفاعلة مطابقًا لما تمّ الاتفاق عليه ... كُوفئت الذّات وإلاّ أنزل بها العقاب[1]، إذ يكتسب الفعل في الاختبار الترشيحي القدرة لتحقيق الموضوع، وفي الرئيسي يكون الصراع بين الفاعل والضديد، وقد تكون النتيجة إيجابية أو سلبية، أما التمجيدي يتم فيه مكافأة الذّات أو عقابها، تبعًا لما حققته من إنجاز، وهذا ما جسدناه في الجدول التالي:

الاختبار / القصص	الاختبار التأهيلي	الاختبار الرئيسي	الاختبار التمجيدي
الفيل والأرنب	قدرة الأرنب الحكيم على التكلم مع الفيل الضخم، والطّلب منه أن لا يؤذي الأرانب وبيوتها.	لقاء الأرنب مع الفيل وشرح له مشكلته، وتفهّم الفيل واِعتذر منهم وبالمقابل طلب مساعدتهم.	شكر الأرنب الحكيم على رجاحة عقله
السّلحفاة والثّعلب	قدرة السّلحفاة على التفكير في مواجهة الثّعلب فطلبت منه الركوب على قوقعتها لعبور البحر.	ركوب الثّعلب على ظهر السّلحفاة، ومن ثمّ سبحت السّلحفاة ورمت بالثّعلب في قاع البحر.	عقاب الثّعلب برميه في البحر من طرف السّلحفاة.
نملة سليمان	قدرة النمل على المحافظة على مستعمراتها.	خوف النملة من أن يدوس سليمان وجيشه جحور النمل.	شكر سليمان لربّه على النّعم التي أنعمها عليه.
بينوكيو	صنع العجوز دمية خشبية متمنيًا أن تتحوّل إلى ولد حقيقي.	لقاء الحورية مع الدمية واِشتراطها عليه الصدق لكي تحوّله لولد حقيقي.	مكافأة الحورية اللّعبة الخشبية على صدقها وحوّلتها إلى ولد حقيقي.

[1]- محمد ناصر العجيمي ، في الخطاب السردي، ص 53.

البيت الجديد	تعاون العصفورين في بناء عش كبير، وجمع الحبّ والمؤونة لفصل الشتاء.	تدّخل العصفور الكبير الذي طمح في الحصول على العش الكبير، فأظهر الإصلاح بين العصفورين، وهو في الحقيقة أراد تفرقتهما.	خسارة العصفورين للعش وللصداقة والتعاون معًا.

4- الجزاء:

ويُسمّى الحُكم، وهو النتيجة التي يصل إليها الفاعل، بمعنى النظر في تحقق البرنامج السردي من عدم تحققه، وهو الحلقة الرابعة والأخيرة من الخطاطة السردية، ولا يمكن اِستيعابه إلاّ في علاقته مع التحريك، ذلك أنّ كلاهما يُلزمان حضورًا قويًا للمرسل.

البرنامج السردي في القصص الموجّهة للطّفل:

القصص:

الفيل والأرنب/ نملة سليمان /البيت الجديد/ بينوكيو/ السّلحفاة والثّعلب.

- التحريك/ الإيعاز في القصص الموجّهة للطّفل:

القصص	الإيعاز	ص
1- الفيل والأرنب	الأرانب ← الدّافع هو رغبة الأرانب في الحفاظ على وطنها، «هذه أرضنا ووطننا الذي نعيش فيه، وقد بنيناه بجهدٍ وتعب، فعلينا أن نحافظ عليه ونحميه من المعتدين».	ص 02
نملة سليمان	النّمل ← الدّافع اِدّخار الطعام لفصل الشتاء، وحماية مستعمراتها «كنا نتعاون جميعًا في جمع الطعام وحمله إلى داخل بيوتنا تحت الأرض، وفجأة سمعتُ دَبًا قويًا على الأرض ووقع أقدام كثيرة ضخمة تأتي من بعيد، التفت إلى حيث يصدر الصوت فرأيت شيئا عجبًا رأيت جيش	ص 03

	سليمان عليه السلام يتحرك من خلفنا وعلى نفس الطريق الذي نسير فيه».	
البيت الجديد	العصفوران ← الدافع هو التعاهد على العيش سويّة والتعاون في شؤون الحياة. «بنى العصفوران عشًا كبيرًا جميلاً، تعاهدا فيه على العيش سويّة يتعاونان فيما بينهما في شؤون الحياة كافة».	ص 06
بينوكيو	العجوز ← الدّافع هو تمني العجوز أن تتحوّل الدمية الخشبية لولد حقيقي. «صنع عجوز لعبة خشبية تشبه ولدًا فسماها "بينوكيو"، وتمنى أن تتحوّل إلى صبيّ، لأنّه ليس له أولاد».	ص 02
السّلحفاة والثّعلب	الثّعلب ← الدّافع هو الغذاء. «إقترب منها ثعلب ماكر (السّلحفاة) خرج من الغابة المحاذية للشاطئ وأراد الإمساك برأسها».	ص 02

نلاحظ من خلال هذه القصص أنّ لكل ذات دافع حفزها للقيام بالفعل وللحصول على موضوع القيمة، ويعمد الكُتاب لاستخدام قصص الحيوان، لأنّها تقرّب الفكرة لذهن الطفل فالأرنب والنمل سعوا لحماية وطنهم، أمّا الثعلب سعا للغذاء، "بينوكيو" أراد العجوز أن يكون لديه ولد حقيقي فصنع لعبة خشبية، ما يعني أمنيته هي التي قامت بعملية التحريك ودفعته ليصنع اللّعبة، أما في قصة «البيت الجديد» فقد أراد العصفوران التعاهد على الصداقة والتعاون، ما دفعهما لبناء عش كبير يسكنان فيه معًا، ويجمعان الحبّ والمؤونة لفصل الشتاء.

الكفاءة في القصص الموّجهة للطّفل:

القصص	الكفاءة
البيت الجديد	1- الرغبة في الفعل: رغبة العصفورين في بناء عش كبير والتعاهد على التعاون والصداقة. 2- القدرة على الفعل: إستطاعا أن يبنيا العش بواسطة القشّ والأعواد.

	3- معرفة الفعل: توزيع الأعمال بين العصفورين لتحقيق التعاون. 4- وجوب الفعل: ضرورة التعاون بين العصفورين في كافة شؤون الحياة، وهنا اختلف العصفوران على توزيع الأعمال.
الفيل والأرنب	1- الرغبة في الفعل: رغبة الأرانب في المحافظة على موطنها وحمايتها من الفيل. 2- القدرة على الفعل: تقديم الأرانب لاقتراحات، أحدهم اِقترح البحث عن مكان آخر للعيش، وآخر اِقترح اِستعطاف الفيل والطلب منه تغيير الطريق، وأرنب آخر اقترح الإيقاع بالفيل في حفرة كبيرة. 3- معرفة الفيل: اِعتراض الأرنب الحكيم على اِقتراحات الأرانب وبدل ذلك التحدث مع الفيل. 4- وجوب الفعل: ذهاب الأرنب الحكيم للقاء الفيل، والتحدث إليه وشرح المشكلة له.
السّلحفاة والثّعلب	1- الرغبة في الفعل: الرغبة في الغذاء. 2- القدرة على الفعل: محاولة الإمساك برأس السّلحفاة. 3- معرفة الفعل: اِنتظار السّلحفاة حتى تخرج من قوقعتها لأكلها. 4- وجوب الفعل: لم يستطيع الثّعلب القيام بالفعل، لأنّ السّلحفاة اِستعملت الحيلة وخدعته.
بينوكيو	1- الرغبة في الفعل: تمني العجوز أن يكون لديه ولد حقيقي 2- القدرة على الفعل: صنع لعبة خشبية تشبه الولد واِشتراطها الصدق من طرف الحورية لتحويلها لولد حقيقي. 3- معرفة الفعل: وجوب الصّدق لتحوّل اللّعبة الخشبيّة لولد حقيقي.

	4- وجوب الفعل: تحويل الحورية للعبة الخشبيّة لولدٍ حقيقي.
نملة سليمان	1- الرغبة في الفعل: اِدّخار النمل الطعام لفصل الشتاء وحماية مستعمراتها. 2- القدرة على الفعل: التعاون في جمع الطعام وحمله إلى داخل البيوت تحت الأرض. 3- معرفة الفعل: التعاون في أداء الأعمال وتنظيمها وحسن التدبير والادّخار. 4- وجوب الفعل: هروب النمل من سليمان وجنوده خوفًا من أن يدوسهم ويقتلوهم.

نلاحظ من خلال الجدول، أنّ الذّوات في كل هذه القصص وهي ساعية نحو موضوعها يجب أن تدرك الفعل وتكون لديها القدرة لأدائه، ولا ننسى الرغبة التي هي المحفز للفعل، ومن ثم يتحقق وجوب الفعل، وقد تنجح الذوات في الحصول على موضوعها، وقد تفشل، ففي قصة "السّلحفاة والثّعلب" فشل الثّعلب في الحصول على الغذاء، و في قصة "البيت الجديد" خسر العصفوران الصداقة والتعاون معًا، لأنهما سمحا للطائر الكبير بالتدخل في شؤونهما، أمّا قصص "نملة سليمان" "الفيل والأرنب" "بينوكيو" حققت الذّات موضوعها.

الإنجاز في القصص الموجّهة للطّفل:

القصص	الإنجاز
الفيل والأرنب	اِتصال الأرانب بموضوعها، إذ اِستطاعت حماية موطنها والمحافظة عليه، وذلك بالحوار والحديث مع الفيل الذي تفّهم الأرانب ووعدهم بتغيير طريقه حتى لا يدوس منازلهم مرة أخرى.
السّلحفاة والثّعلب	عدم اِتصال الثعلب بموضوعه، حيث سعى لأكل السلحفاة لكن بفعل حيلتها نجت وأسقطته في البحر.
نملة سليمان	اِستطاعت أسراب النمل حماية موطنها بفعل النملة التي صرخت في النمل ليدخلوا مساكنهم، وسمع سليمان صراخها فأمر جيشه بأن يغيروا طريقهم.

بينوكيو	تحققت أمنية العجوز بأنّ تحولّت الدمية الخشبية لولد حقيقي.
البيت الجديد	فشل العصفوران في تحقيق التعاون بينهما، وخسر بذلك الصداقة بعد أن تدخل الطائر الكبير بينهما.

سعت هذه القصة التي جاءت على لسان الحيوان أن تبيّن للطّفل أنّ ليس كل ما يتمنّاه المرء يدركه، فقد يكون هناك من يُعيق الذّات للوصول لموضوعها، مثل "البيت الجديد" فالطائر الكبير تدخل بين العصفورين وأفسد صداقتهما، وفي قصة "السّلحفاة والثّعلب" كانت السّلحفاة أكثر ذكاءً، واِعتمدت على الحيلة، ما جعلها تنجو بنفسها وتوقع بالثّعلب، في حين في قصة "نملة سليمان"، "الفيل والأرنب" أَنجزت الذّوات موضوعها واِتصلت به، أمّا بينوكيو التي جاءت على لسان الإنسان، فقد تعلّم بينوكيو أهمية الصدق، ولذلك حولته الحورية لولد حقيقي ليتحقق للعجوز اِتصاله بالموضوع.

الحكم في القصص الموجّهة للأطفال:

القصص	الحكم / النتيجة
نملة سليمان	إيجابية كون النمل تمكّن من حماية مستعمراته.
بينوكيو	إيجابية حيث تحوّل لولد حقيقي.
البيت الجديد	سلبية: لأن الطائران خسرا الصداقة و التعاون معا.
الفيل والأرنب	إيجابية لأنّ الأرانب اِستطاعت حماية موطنها من الفيل عن طريق الحوار والتحدث معه بطريقة سلمية.
السّلحفاة والثّعلب	سلبية بالنسبة للثّعلب لأنه لم يستطيع أن يحصل على الغذاء. إيجابية بالنسبة للسّلحفاة لأنّها اِستطاعت التغلب على الثّعلب.

ليس كل نهايات القصة سعيدة، وليس كل ما تسعى إليه الذات يتحقق، هذا ما تجسّد على لسان الحيوانات في هذه القصص، بالإضافة إلى قصة بينوكيو.

اِحتوت هذه القصصْ مجموعة من القيم والمبادئ، أراد القاص من خلالها أن يتعلّم الطفل أهميتها لكي يُحسن اِستعمالها والتعامل بها، ونلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ النهاية قد تكون عبارة عن جزاء أو عقاب، وقد تكون عبرة مثل قصة "بينوكيو"، العبرة هي الصدق فهذه القصة تشيد بأهميّة الصّدق وقول الحقيقة.

I-2 المربع السيميائي في القصص الموجّهة للطّفل عند غريماس:

البنية العميقة:

هي المستوى الثاني الذي نصل إليه في تحليلنا لتشكّل المعنى في النّص، وتتكون من شبكة من العلاقات (تداخل وتناقض)، وعمليات تضاد تقوم على النفي والإثبات، وحسب غريماس هي البنية التحتيّة الموّلدة للخطاب، والمسيّرة للبرامج السردية والمسارات التصويرية فمنها ينبع وينبثق مسار إنتاج المعنى، حيث ينطلق الكاتب من قيم مجرّدة هي البنية الأوليّة للدلالة القائمة على ثنائية مثل الجهل، العلم، ويقوم على طول المسار التوليدي بعمليّة اِستثمار وإضافات، فيجعل للفاعل فعلاً ومفعولاً به، ويجعل له صفات إلى أن يصل إلى نص محسوس، أيّ من المجرّد إلى المشخص وهو النّص.

البرنامج السّردي هو الذي يؤدي بنا في تحليلنا للمعنى إلى البنية العميقة، والتي لا تكون لها قيمة إلاّ إذا جسدناها في المربع السيميائي، ويعرفه كورتيس بأنّه «تجسيد مرئي لِتَمَفْصُل مقولة دلالية، كما يمكن اِستخراجها على سبيل المثال من عالم خطاب معطى مقولة تمثل الجوهر في المستوى الأكثر عمقا»[1]، فالعناصر الدّالة تكمن داخل النص في عمقه لا في سطحه.

بينما يعتبره "دانيال باط" «نموذجًا تقسيميًّا يسمح بتمثل نسق القيم الذي ينظم العوالم الدّلالية الصغرى، والذي هو مُمُسْرَدْ في المستوى المُؤَنسن تبعًا لضروريات التركيب

[1]– نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السّرديّة، ص 104.

السّردي»[1]، فالمربع السيميائي يسمح لنا بتمثيل القيم الكامنة في النّص والمتضادة لأنّه بالتضاد تتضح المعاني.

فالمربع السيميائي «يُجسّد ذلك الجانب الشّكلي للمعنى، مؤسس على علاقات منطقية اِستدلّ بها غريماس قصد التنظير لاِستقراء عقلاني للدلالة»[2].

فإذا كان الشكل يتكون من عدة وحدات كالمورفيم والفونيم، فإنّ المعنى عند غريماس كذلك يتشكّل من وحدات، لذلك فإنّ المعنى شكل ويبنى عن طريق التكرار أو الاستثمارات وتكرار الوحدات الدلالية في الخطاب يحقق له الإنسجام.

يقول غريماس المعنى ليس سوى شكل ولا يمكننا أن نفهمه إلاّ بإعتباره شكلاً فيبني النقاد المعنى اِنطلاقًا من الثنائيات، لأنّ فكر الإنسان لا يستطيع أن يفكّر بأحاديّة بل بطريقة ثنائية، وهذه الثنائيات سميت بالمقولات الدلالية والتي تتكوّن من قيمتين مثل: الحبّ والكره فيتولد المعنى من خلال مختلف علاقات الاختلاف والتقابل بين وحدات المضمون، أي لا يمكننا أن ندرك إلاّ من خلال الاختلاف.

يهيئ المربع السيميائي إذن «لتفجير الدلالة واِكتشافها في عمقها المؤسّس للنّص السردي، حيث تتحدّد العلاقة بين البنيتين، والتي يمكن أن تجمع بين نقاط مشتركة بينهما ممثلة كالآتي: توجد علاقة التناقض والتضاد والإستتباع على الصعيد التحتي، العميق، ممثلة على الصعيد الفوقي- البنية السطحية- بشبكات صوّرية محدّدة المعالم»[3]، فالمربع السيميائي يسمح لنا بتمثيل هندسة المعنى داخل النّص وذلك على مستوى البنيتين العميقة والسطحية.

---

[1]- نادية بوشفرة ، مباحث في السيميائيّة السرديّة ، ص 104.

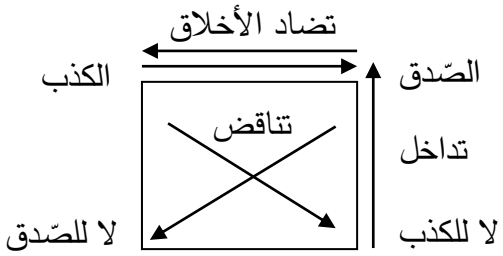
[2]- نفسه، ص 105.

[3]- نفسه ، ص 106.

البنية العميقة في القصص الموّجهة للطّفل:

*** قصة بينوكيو:**

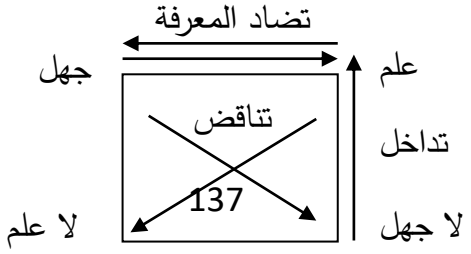
تمني العجوز أن يكون لديه ولد حقيقي، فقام بصنع لعبة خشبية، واِشترطت الحورية عليها الصدق لتحويلها لولد حقيقي، وعندما كذّبت اللّعبة الخشبية المدعوة "بينوكيو" عاقبته بإطالة أنفه ووعدها بالصدق، وبالفعل أوفى بعهده، وهي بدورها حققت له أمنيته بأن حوّلته لولد حقيقي، نلمس في هذه القصة قيمتين تقومان على التضاد، الصدق، الكذب تحت محور دلالي مشترك هو الأخلاق، وهذا ما سنبيّنه في المربع السيميائي في الشكل الآتي:



الصدق والكذب قيمتين متضادتين، وبين الصدق واللاّكذب تداخل ، مثلما هو الحال كذلك بين الكذب ولا للصّدق ،وبين الصدق واللاّصدق تناقض.

*** قصة الفيل والأرنب:**

يتوجه الفيل كل يوم ليشرب الماء من البحيرة، وفي طريقه يحطم منازل الأرانب بأطرافه الغليظة، فتجتمع الأرانب لإيجاد حل للمحافظة على موطنها وحماية أنفسها. وبمجرد التفكير في خطة يُكسب الأرانب علمًا بالحقائق الطبيعيّة، ليهتدي الأرنب الحكيم للحوار والتحدث مع الفيل، ليجدهُ جاهلاً بما كان يفعله بمنازل هذه المخلوقات الصغيرة ،وهنا تظهر ثنائية جهل/ علم والتي سنشملها في المربع السيميائي الآتي:

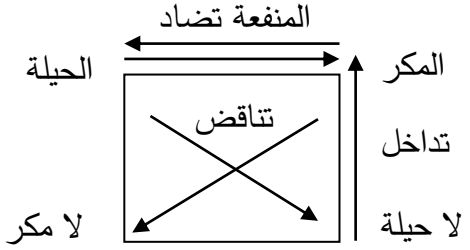


يوجد تداخل بين العلم واللاّجهل، فالجّهل لا يعني بالضرورة علم، لكن هناك تداخل بينهما ويندرجان تحت محور دلالي هو المعرفة، تنبني العلاقة بين العلم والجهل على التضاد إذ كل منهما يقابل الآخر ويعاكسه مثلما هو الشأن لا علم لا جهل.

العلاقة بين العلم واللاّعلم قائمة على التناقض، فالعلم ينفي اللاّعلم ،كما هو الشأن في جهل لا جهل.

السّلحفاة والثّعلب:

كانت السّلحفاة البحرية تتشمّس، فجأة باغتها ثعلب ماكر أراد الإمساك بها ليأكلها وهنا يظهر لنا مكر الثّعلب، فأسرعت لحماية نفسها داخل قوقعتها ،ولكن هو أصرّ على اِنتظارها ما جعل السّلحفاة تفكر وتقترح عليه أن تذهب وتُوصي جارتها على أولادها في الجزيرة ، وتعود إليه ليأكلها، لم يُصدّقها الثّعلب فاِقترحت عليه أن يركب على ظهرها، فوافق وهو يطمح في أكلهم جميعًا، إلاّ أن السّلحفاة سبحت واِبتعدت عن الشاطئ ، وأنزلت الثّعلب عن ظهرها، وبقي يتخبط مُطالبًا النجدة ، وبالتالي نجت السّلحفاة بحيلتها والتي اِستخدمتها لمنفعتها.



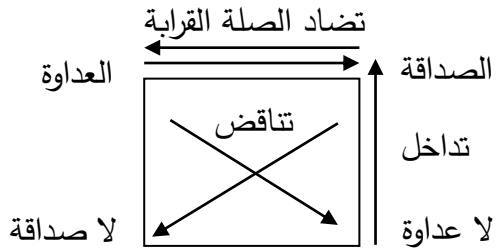
– المكر والحيلة متضادين: فالمكر يستعمل لإلحاق الأذى بالآخر دون علم منه، ولا يكون فيه نفع للآخرين، أما الحيلة فمنها نفع للآخرين وهي ليست بمكر، ويندرجان تحت محور دلالي هو "المنفعة".

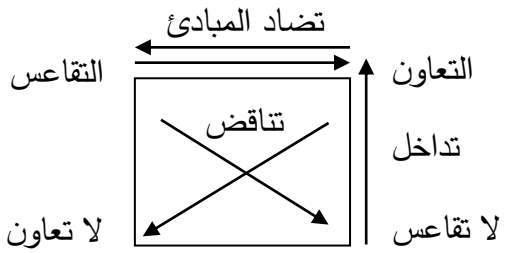
– يكمن التناقض في المكر، اللاّمكر، الحيلة، اللاّحيلة.

– يكمن التداخل في لا حيلة، المكر/ اللاّمكر، الحيلة. فالحيلة لا تعني المكر، ولا مكر لا يعني الحيلة لكن هناك تداخل بينهما.

قصة البيت الجديد:

ساعد الطائر غندور الطائر الجريح زقزوق، ومن ذلك اليوم تعاهدا على الصداقة والتعاون في شؤون الحياة كافة، إلاّ أنهما اِختلفا في توزيع الأعمال بينهما، ومن ثَمّ تدخل طائر كبير بينهما تظاهر بالإصلاح ، ففرّقا بينهما وفقدا التعاون والصداقة معًا، وهذا ما نجسده في المربّع الدلالي التالي:





– تجسد في هذه القصة قيمتين الصداقة ، التعاون، وهما يندرجان تحت محورين دلالين مختلفين، الصداقة تندرج تحت محور دلالي هو الصلة، أمّا التعاون فتحت محور المبادئ.

– الصداقة، العداوة علاقة تضاد حيث أنهما متقابلتان.

– الصداقة لا صداقة/ العداوة لا عداوة ⟸ تناقض إذ كلّ ينفي الآخر.

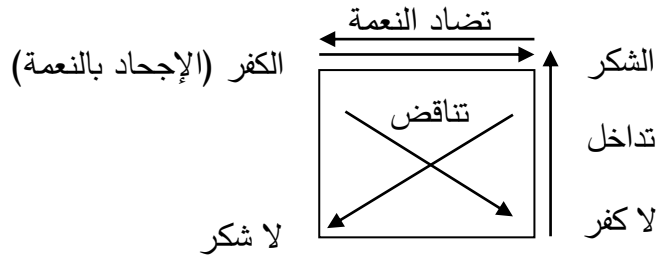
– لا عداوة الصداقة/ لا صداقة العداوة ⟸ تداخل إذْ (لا عداوة)لا تعني بالضرورة الصداقة و(لا صداقة)لا تعني العداوة ، إلاّ أنّ هناك تداخل بينهما.

– التعاون / التقاعس ⟸ تضاد.

- التعاون ،لا تعاون/ التقاعس ،لا تقاعس ⟸ تناقض.
- لا تقاعس، التعاون/ لا تعاون ،التقاعس ⟸ تداخل.

قصّة نملة سليمان:

كانت أسراب النمل تتعاون في جمع الطعام وحمله لداخل بيوتها تحت الأرض، وفجأة وعلى نفس الطريق الذي تسير فيه كان جيش سليمان يتحرك من خلف هذه الأسراب، فأخذ النمل يُسرع نحو مسكنه خوفًا من أن تدوسهم أقدام سليمان وجنوده، وكانت قائدتهم تُوجّههم فاقترب سليمان من النملة وضحك، ثم رفع يديه يشكر الله تعالى على نعمه الظاهرة والباطنة، ذلك أنّ سليمان يعرفُ جميع لغات الحيوانات ويفهمها.



قد تبدو كلمة الكفر غير متضادة مع الشكر، لكن كون الحقل الدلالي للقصّة هو شكر النعمة ، فنقول كَفُرَ بها ولم يشكرها ، لذلك تجلّت علاقة التضاد بين الشكر والكفر هكذا. وهذا وارد في قوله تعالى: «وإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ وَلَئِنْ شَكَرْتُكُمُ لأَزْيَدَنّكُمْ ، وَلَئِنْ كَفَرْتُكُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَديدٌ» (سورة إبراهيم الآية "7").

- الشكر، لا شكر/ الكفر لا كفر ⟸ تناقض.
- لا كفر، الشكر/ الكفر، لا شكر ⟸ تداخل.

إننا لنفهم مسار توليد الخطاب ومسار تشكل المعنى في النّص، لابدّ أن ننطلق من المجرّد وهو البنية العميقة إلى المحسوس البنية السطحية، أمّا عندما نريد أن نحلّل كيفية تشكّل المعنى في النّص، فلابدّ للقارئ أن ينطلق من البنية السطحية ليصل إلى المربع الدلالي السيميائي، لكن يبقى هناك عالما خفيّا آخر يتدخّل في تشكّل الدلالة، ويلعب دورا بارزا في

تحويل الحالات وتغيير الذوات، وهو العالم الحسّي الشعوريّ ،وهو منطلق تحليلنا في المبحث التالي.

اِستطاعت السيميائيّة بعد بزوغها فرض سلطتها على مختلف الخطابات، ما جعل منها منهجًا وعلمًا لا يمكن الاستغناء عنه، ما جعل النّقاد والأدباء والمفكّرين يصبّون جُلّ اِهتمامهم عليه، محاولين في ذلك اِسقاط دراسات تطبيقيّة على النّصوص السّرديّة، والتركيز على أجزاء معيّنة من النّظرية السيميائيّة، كالاشتغال العاملي والبنية السرديّة. ولعلّ من أهمّ أثار هذا الاِهتمام أنّه وجّه الباحثين إلى طرائق جديدة في البحث العلمي، وتجاوز الطريقة التقليديّة في تحليل النّصوص القائمة على المناهج الاِنطباعيّة، والسّياقيّة والاِجتماعيّة والتاريخيّة، وهو الأمر الذي كانت له آثار إيجابيّة أكسبت الباحثين طرائق أكثر علميّة وموضوعيّة، ولغة واصفة جديدة لم يكن لها عهد من قبل، غير أنّ هذه الآثار الإيجابيّة صاحبتها آثار أخرى منها طغيان الآلية والتمرّن التقني على المنهج السيميائي، دون إدراك الأبعاد العميقة له، ولذلك لاحظنا اِهتمامًا مبالغًا فيه في دراسة وتحليل البرامج السّرديّة والبنيات العامليّة، وما له علاقة بالبنية السّطحية دون البنية العميقة .

كانت نتائج هذا التعامل الآلي إغفال خصوصيّة النّصوص، ليصبح الهدف منها هو المنهج وليس النّص، إضافة إلى هذا إقصاء لصاحب العمل الإبداعي، ما جعل الدّراسة تبدو ماديّة خالية من القيّم المعرفيّة والنّفسيّة والعاطفيّة، ما جعل غريماس يُحدث نقلة نوعيّة في مسار الدّراسات السيميائية، وذلك بالانتقال من حقل سيميائيات الفعل إلى عوالم سيميائيات العواطف والأهواء، التي جعلت العواطف والمشاعر وأحاسيس الذّات البشريّة بؤرة للاهتمام، بعد الفجوة التي خلّفتها سيميائية العمل عندما اِهتمت بالحدث فقط ، وأهملت الجانب النّفسي للذّات ، فتعاملت معها وهي مفرغة من محتواها النّفسي والعاطفي.

إنّ ميدان سيميائية الأهواء ليس ميدانًا مستحدثًا في الدراسات السيميائية، بل يعود تأسيسها إلى محاولات سابقة متناثرة عند الباحثين ، لعلّ أهمها ما «أشار إليه الباحث السيميائي "غريماس"، في كتابه المعنى ، فقد عالج هوى الغضب باعتباره تركيبة نفسية متعبة للذات الحاملة لهذا الإحساس، ولم تخضع سيميائية الأهواء أو العواطف للتقعيد، إلاّ بعد عقودٍ متأخرة، إذ ظهرت دراسات متخصّصة، فأصبحت فرعًا ثانيا بعد سيميائية العمل، لتتكامل معها في إطار ما يسميه "غريماس" و"فونتاني" بالبعد السيميائي للوجود المتجانس وذلك في إطار علاقة الإنسان بالعالم»[1]، فالاهتمام بالأهواء يضرب بجذوره في مرحلة مبكرة مع غريماس، الذي عالج هوى الغضب بطريقة تركيبية، فالخطاب يضع أحداثا وانفعالات متنوعة ترافق الذّات في مسارها العاطفي إلاّ أنها لم تكن مرجعًا يرجع إليها إلاّ بعد وقت طويل، حيث «إستغرقت السيميوطيقا وقتا طويلا في اِكتشاف الانفعالات والأهواء والإدراك الحسي، ودوره في الدلالة، لقد اِستغرقت وقتا طويلاً، لأنه كان لابُدّ أن تكتشف الوسائل لمعالجة كل هذه التيمات، باِعتبارها خصائصا للخطاب لا بوصفها خصائص للفكر وباِعتبارها تيمات خاصة بنظرية الدلالة ،لا كتخصّص من تخصّصات علم النفس الإدراكي»[2]، فالعواطف والأهواء تشكل عوامل إدراكية شعورية، ولزمن بعيد بقيت هذه الأحوال من تخصص علم النفس، ولذلك تَجلّي الشعور في الخطابات الأدبية اِستغرق وقتا طويلا ليكون علمًا قائما بذاته.

[1]– سعدية بن ستيتي، سيميائية الأهواء مداخلة مقدمة لليوم الدّراسي (الرواية الجزائرية في ظلّ المناهج النقدية المعاصرة)، جامعة المسيلة ، 2018 ، ص 01.

[2]– فايزة كروش، هوى الحبّ في المجال الشعبي ، حكاية البطل المغامر "زْدَاحْ"، نموذجًا، مجلّة اِشكالات في اللّغة والأدب، ع01، مج09، 2020/03/15، ص 281.

II-1 تجلّي الشعور من خلال قصص الأطفال:

ظهرت سيميائية الأهواء بِاعتبارها نظرية قائمة لدراسة الإِنفعالات الجسدية والحالات النفسية، ووصف آليات وإِشتغال المعنى داخل النصوص والخطابات الاستهوائية، مع الكتاب الذي أصدره "غريماس" و"جاك فونتاني" سنة 1991، تحت عنوان "سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس" ، و الذي أحدث قفزة إبستيمولوجية عملاقة في مجال المفاهيم السرديّة، ولعل هذه الجهود وأخرى «سعت إلى اِعتماد البعد العاطفي في تحليل الخطاب والولوج به إلى مجال الدراسات السيميائية، وذلك اِنطلاقا من أن العواطف والأحاسيس تنبع من الذّات المبدعة، ولها أثر واضح وملموس في النّص، ولا يُعتَدُّ بتأثير العاطفة من النّاحية النفسية في المتلقي، بِاعتبارها منتجة للمعاني والدلالات والإيحاءات الدّالة على الذّات المبدعة»[1]، فالسيميائية اِهتمت فقط بالحدث، ولم تهتم بالذّات التي هي أساس العواطف والأحاسيس المحرّكة للنّص، فقد «كانت الذّات مستبعدة بنيويًا في السيميوطيقا الكلاسيكية، لصعوبة رصدها بشكل علمي دقيق، والتحكم فيها منهجيًا، نظرًا لِانتمائها إلى الجسد وحقل الأهواء والإِنفعالات والمشاعر، والوجدان والحساسية»[2]، ولذلك خلّفت سيمياء الحدث فراغًا كان لابدّ من اِستدراكه، ولا يعني الانتقال من سيميائية العمل إلى سيميائية الأهواء "إحداث" قطيعة مع البناء النظري للنماذج السّابقة، بمعنى تقويض أركانه البنائية، بل العكس يروم لتصحيح وضعها الإبستيمولوجي، فالتصور الجديد لا يهدف للقطيعة والانفصال، بقدر ما يهدف للمحافظة على إرث السيميائية الغريماسيّة، فإلى جانب أنّ العامل يعمل فهو يحسّ ويحتاج لكلا الحالتين لإثبات وجوده.

---

[1]– فايزة كروش ، هوى الحبّ في المخيال الشعبي ، البطل المغامر رُداح نموذجا ، ص 282.

[2]– جميل حمداوي، الإِتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية) ، ط1 ، مكتبة المثقف العربي للنشر والتوزيع، أستراليا، 2015، ص 98.

إذا كانت السيميائية السردية تسعى إلى اِستجلاء العناصر السردية، فإنّ سيميائية الأهواء تسعى «لدراسة الذّات والانفعالات الجسديّة والحالات النفسيّة، ووصف آليات اِشتغال المعنى داخل النصوص والخطابات المستهواة، من خلال التركيز على مكونين أساسيين: المكون التوتري (اِنعكاس العالم الطبيعي على الذّات)، والمكون العاطفي أو الانفعالي (منبع الأحاسيس والعواطف)، ويتولّد عبرهما ما يسمّى بكينونة المعنى، وخلق ما يسمّى كذلك بذات الإدراك والعاطفة»[1]، فالذّات في سعيها لموضوعها تكون في تجاذب، وتحت تأثير العواطف والأحاسيس. وأثناء هذا السّعي قد تحزن وقد تغضب وقد تحقد وقد تحب، وكل هذه التغيرات والأحوال والاِنفعالات كانت محطّ دراسة سيميائية الأهواء.

يرى جميل حمداوي أنّ سيميوطيقا الأهواء أو سيميوطيقا الذّات، بدأت مع غريماس بمقاله الذي كان تحت عنوان "جهات الذّات أو الكون ، ويعني هذا بداية الشروع في التعامل مع سيميوطيقا الاِنفعال، والاِهتمام بالمشاعر الجسدية والأهواء الذّاتية، بعد أن كان التعامل سابقا مع سيميوطيقا الأفعال أو العمل أو الأشياء.... ويعني هاذ اِستحضار منطق الجهات القدرة، الإرادة، المعرفة، الوجوب، وبعد ذلك اِنكبّ غريماس ومعاونوه على دراسة هوى الذّات داخل خطابات نصيّة باحثين عن آثار المعنى داخل المقاطع النّصيّة... كما فعل حين درس هوى الغضب، وتوصل إلى أنّه يتكون من ثلاثة أجزاء مفصلّية تُكوّن البرنامج السردي الإستهوائي ،وهي الإحباط (الحرمان)، والاِستياء (السخط)، والعدوانية [2].

دلالة مصطلح الأهواء:

1- كلمة الأهواء في المعاجم العربيّة:

هوى: الإناء هَوِيًا وهويانًا: سقط من عُلوّ إلى أسفل، يقال هوت العُقابُ على صيدٍ اِنقضّت.

[1]- جميل حمداوي، مستجدّات النقد الرّوائي، د ط، دن، دب، 2011، ص30، 31.

[2]-ينظر المرجع نفسه ، ص32 ، 33.

هوَيَ: الرجل فلانًا ، هوى: أحبّه، فهو هَوٍ، وهي هَوِيّةِ

اِستهوَى: الشيء: أعجبه وشغل هواه ،وفلانًا: أثّر فيه حّتى جعله يتقبل رأيه دون أن تقوم لديه الدليل اليقيني على صحّته.

الهوى: الميل والعشق ، ويكون في الخير والشر، وميل النفس إلى الشهوة والنفس المائلة إلى الشهوة[1].

2- الأهواء في القرآن الكريم:

وُرد الجذر اللّغوي (هوى) وبعض مشتقاته في القرآن الكريم بوصفه مصدرًا للثقافة العربية الإسلامية ، وقد وردت بصيغتي المفرد والجمع.

صيغة المفرد في قوله تعالى: «وأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبّهِ ونَهَى النّفسَ عَنِ الهَوَى» **(سورة النازعات 40).**

صيغة الجمع في قوله تعالى: «قُلْ يَا أَهْل الكِتَابِ لاَ تَغْلُو في دِينكُمْ غَيْرَ الحَقّ ولاَ تَتَّبِعُوا أَهْوَاءَ قَوْمٍ قَدْ ضَلُّوا مِنْ قَبْلُ وَأَضَلُوا كَثِيرًا عَنْ سِواءَ السَّبيلِ» **(سورة المائدة 77).**

نهى الله تعالى عن اِتباع الهوى لأنّه أمر مذموم وغير مستحبّ، فهو يدعو عبادهُ عن منع النّفس للميل للأهواء و إتباعها، «ومع ذلك هناك فاصل بين الهوى بإعتباره تجاوزا للحدود (العتبات الثقافية)، وبين المشاعر التي تشير إلى حالات اِعتدال تفترضها الثقافة وتحتكم إليها من أجل قياس حجمها، وتصنيفها حسب الكثافة والامتداد والإيقاع»[2]، فرغم الاشتراك في المصطلح إلاّ أنّ الدّراسات تفصل بين الهوى كأمر مذموم، والهوى الذي يدل على حالات النفس.

---

[1]- صلاح الدّين الهواري، المعجم الوسيط المدرسي، ط1، دار ومكتبة الهلال للطّباعة والنّشر، لبنان، 2007، ص 1788.

[2]- ألجيرداس ج. غريماس، جاك فونتاني، سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس، ط1 ، تقديم سعيد بن كراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2010، ص 10.

إنّ البناء النّظري الخاص بالأهواء يستمد مبادئه ومفاهيمه وتصنيفاته الأساسية من السيميائيات الكلاسيكية بتعبير فونتاني، أي مما جاءت به السيميائيات السّردية بحصر المعنى، إنّ الأمر يتعلق بتنويع على أصل، أو هو الإنفتاح المتزايد على مناطق إنسانيّة جديدة لا تُلغي النموذج النظري الأصل، بل تقوم بإغناء مفاهيمه وتوسيع دائرة اِشتغاله فعلى الرغم من أنّ للظّاهرتين منطقين مختلفين (بِاعتبار الانفعال سابقًا في الوجود على المعرفة)، إلاّ أنهما لا يكشفان عن مضامينها إلاّ من خلال السّيرورة التّوليديّة التي أشرنا إليها أعلاه[1]، فسيميائية الأهواء تتمّة لسمياء الفعل، ولم تهتم بإلغاء مفاهيمه ومبادئه، إنّما سعت لتوسيع دائرة اِشتغاله من خلال إضافة حقل الأهواء والعواطف للفعل، ليمهّدا لمجموعة من الأبحاث التي اِهتمت بهذا المجال.

إنّ الحديث عن الهوى كما يقول المؤلفان «هو محاولة لتقليص تلك الفجوة الفاصلة بين المعرفة والحسّ، فإذا كانت السيميائيات قد أصّرت في مرحلة أولى على الكشف عن دور التّمفصلات الكيّفية الذّريّة، فمن واجبها الآن محاولة إجلاء العطور الهويّة التي تنتجها ترتيباتها. فليس الانفعال المرافق للأفعال مجرّد رديف عرضي لا يدرك إلاّ من خلال الفعل ذاته، كما لو أنه "موسيقى مصاحبة" لا تأثير لها في مجرياته، إنّ الهوى على العكس من ذلك، طاقة خاضعة هي الأخرى لمفصلة تتم وفق آليات بنيويّة مخصوصة، إنّنا أمام مسارين مستقلّين، ولكّنهما لا يتطوّران في اِنفصال عن بعضهما البعض، فالاستقلاليّة لا تؤدي إلى طلاق بين ما يأتي به الهوى وبين ما تبنيه الأفعال»[2]، من هنا ندرك أن سيميائية الفعل وسيميائية الأهواء تتماشيان في خطٍ متواز، ولا يتطوران في اِنفصال، فالهوى ليس أمرًا إضافيًا يمكن الاستغناء عنه، إنّما العكس، فهو يخضع لآليات وقوانين خاصّة.

[1]– ينظر: ألجيرداس ج. غريماس وجاك فونتاني، سيميائيّة الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس، ص 13.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 13، 14.

إنّ الهوى «ليس عارضًا، أو مضافًا أو طارئًا يمكن الإستغناء عنه، أو التخلص منه كما يمكن أن نتوّهم ونحن نختفي بعقل لا يأتيه الباطل من كل الجهات، إنّه جزء من كينونة الإنسان وجزء من أحكامه وميولاته وتصنيفاته، وبإعتباره كذلك، فقد كان دائمًا محطّ ذمّ وتحذير وشبهة، فلقد رأى فيه البعض جنونًا يسير ضدّ العقل (كانط)، وإعتبره البعض الآخر إنصياع الرّوح للجسد الّذي يُداهمها (ديكارت)، وإعتبره فريق ثالث حصيلة لفوضى تصيب الحواس وتقود العقل إلى الانهيار والتلاشي أمام رغبات جسد تستهويه الشهوات وتقودهُ إلى المعاصي، كما حذّرت منه الديانات جميعها، وعلى رأسها النّص (القرآني)، [فَلاَ يَصُدَنَّكَ عَنْهَا مَنْ لاَ يُؤْمِنْ بِهَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَتَرْدَى] (طه –16)، فالهوى في جميع هذه التصوّرات نقيض للفعل، إنّه يُشّوّش عليه ويفسدُه ويغطّي على جوانب العقل فيه، ومع ذلك هناك فاصل بين الهوى بإعتباره تجاوز للحدود (العتبات الثقافية)، وبين المشاعر التي تشير إلى حالات إعتدال، تفترضها الثقافة وتحتكمُ إليها من أجل قياس حجمها، وتصنيفها حسب الكثافة والامتداد والإيقاع»[1].

منه يختلف المنظور حول الهوى من شخص لآخر، فقد عُدَّهُ البعض جنونا يعكس العقل، وعَدّهُ البعض الآخر إمتثال الرّوح لأوامر الجسد وتحكّمه فيها، في حين فريق ثالث يَعدّهُ فوضى تَجُرُّ العقل للانهيار والزوّال، ولهذا كان محطّ ذمّ وتحذير عند الديانات وعلى رأسها القرآن، ومع هذا لابدّ من الإشارة إلى الفرق الحاصل بين الهوى بإعتباره تجاوزًا للحدود وبين المشاعر التي تحيل إلى الاعتدال.

أمّا الاستهواء فهو «القوة الانفعالية الكامنة التي يستند إليها خطاب الأهواء لرسم عوالمه، إنّه يّذكر "بالعجين" الذي يوضع بين يدي الطفل في بدايات التمدرس، لكي يصنع منه أشكالاً شتّى، فالمادّة في هذه الحالة واحدة، ولكن الأشكال المشتّقة منها تختلف مع كل

[1]– ينظر: ألجيرداس غريماس وجاك فونتاني، سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس، ص 09 ، 10.

صياغة جديدة، فهي التعبير عن قصد أوّليّ يوجد في وعي الطّفل لا في المّادة التي بين يديه، وتلك هي حالة الاستهواء، فالانفعالات تتشكل وتتلاشى ثُمّ تنتصب من جديد ويستقيم وجودها لتتلاشى ثانية، وهكذا دواليك، وعلى هذا الأساس وجب النّظر إلى الاستهواء باعتباره البدايات الأولى لكلّ تركيب»[1]. لقد شبّه كل من جاك فونتاني وغريماس الاستهواء بالعجين إذ المادة واحدة لكن يُصنع منها أشكال شتّى، وهذه هي حالة الاستهواء، فالانفعالات تتشكّل وتتلاشى ثم تعود للظهور مرة أخرى.

ركّز الباحثين على مجموعة من المفاهيم «كالجسد والانفعال، والكمية والامتداد والكثافة والايقاع، والقوة والضغط، والتوتر والإحساس، والطاقة الشعوريّة وثنائية الصالح والطالح، والانفصال والاتصال والعالم الخارجي، والذّات والموضوع، وحالات النّفس وحالات الأشياء»[2]، هذا بالإضافة إلى أنّ كل من غريماس وفونتاني قاموا بتقسيم الانفعالات والأحاسيس والعواطف، وكلّ يعبر عن حالة نفسية مؤقتّة.

مبادئ سيميائية الأهواء:

1- الشدّة:

يُصدر الجسم الإنساني طاقة مُتمثلة في الميولات الغريزيّة الأساسية للحياة، أو كما يُسميها فرويد: "غريزة الحياة". وحينما ترتبط تلك الاندفاعات بصعيد التعبير كما يمثلها كل فرد على حدة، عندها يمكننا الحديث عن الشدة العاطفية، ويُعتبر الجسم الوسيط بين طرفي السّيميوزيس، ومثالاً على ذلك المندفع الذي يخضع لمؤثر ما ويندفع بقوّة دون أن يفكر، هذا يعني أن هويته الصّيغية مركبة من: (الرغبة والقدرة) فقط، وتركيز الشدّة يكون على الرغبة وعليه فإنّها تجعل من تلك الصّيغة (الرّغبة) المكوّن الذي يُسيّر كل هوية العامل، وتغيّر

[1]- ألجيرداس غريماس وجاك فونتاني ، سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس ، ص31.

[2]- جميل حمداوي، مستجدات النقد الرّوائي، ص 33.

حتى آثار صيغة، إذا فالعارض التوتري يؤثر في السلسلة الصيغيّة، أي على مجموع الصيّغ، فيجعل بعضها قائدة والأخرى تابعة[1]، فالجسم الإنساني يمتلك طاقة نفسية متمثلة في الميولات الغريزية، وتركيز الشدة فيها يكون على الرّغبة والقدرة، وأمّا الكفاءة هي التي تؤدي لما يُسمّى الهوّية العاطفية.

2- الكمية:

تتعلّق الكمية بمجموع الإجراء العاطفي والعاملين، وكذا الذّات، تركيبها، وترابطها الدّاخلي بالإضافة إلى الموضوع (حجمه وعدده)، والفضاء والزمن، فحينما يقال مثلا: إنّ فلانًا «يستجمع أعصابه بعد اِنفعال شديد»، فيعني هذا أنّ الانفعال قد شَتّت تلك الأعصاب، فالحياة العاطفية الخاصّة بالذّات إذا ممكنةُ التقسيم إلى مكونات متعدّدة ومترابطة فيما بينها، ومثالاً آخر عن الموضوع الهدف، يمكن للعاطفة أن تُقطّعه إلى أجزاء، فتهتم ببعضها وتُهمل الأخرى، فحينما يقال مثلاً: بأنّ "الحب أعمى"، فهذا لا يعني أنّ الذّات لا تُبصر الموضوع، بل على العكس «وجّهت اِهتمامها نحو الأجزاء المختارة»، وذلك يُعتبر تحديد للكمية المهتم بها[2]، منه فالكمية هي التمثيل الشعوري المتحكم فيه.

3- اِجتماع الشدة والامتداد (الكمية):

حين نعود إلى المدوّنة العاطفيّة نجد المصطلحات الخاصة بها الانفعال، العاطفة، الميل والإحساس.... وغيرها، ونُلاحظ من خلال هذه التعريفات أنّها تتميز بزمن محدّد وشدّة معيّنة، وتقلّ الشدة أو تخفت درجتها مع الامتداد الزّمني، وهذا لا ينطبق على كلّ العواطف، فالهوس مثلا حتى وإن اِمتد في الزمن فإنّ درجته لا تخفت، بل تظلّ متقدّة

[1]- ينظر: سعيدة بشار، الإنتماء في رواية الإنطباع الأخير لمالك حداد، ط1 ، تقديم د. آمنة بلعلى، دار المثقف للنّشر والتوزيع، د.ب، 2019، ص 35.

[2]- ينظر: سعيدة بشار، الإنتماء في رواية الإنطباع الأخير لمالك حدّاد، ص 36.

و«ذلك علامة على قوّته وخطورته». «إنّ الكمية العاطفية لا تقدّر إلاّ بالمقارنة مع الشّدة والعكس صحيح»، فالمندفع مثلا يمتلك صيغ القدرة والرّغبة، ولكن تلك الصيغ آنية غير ممتدة في الزّمن «لأنّه اِختار الاِنفجار الشديد والآني على حساب الفاعلية في الامتداد» فتكون الشّدة خافتة، ولذلك فإن سيرورة الشدة تهدف إلى تشكيل ترابطات بين متغيرات الشدة[1] تتميز هذه المصطلحات بزمنٍ محدّد وشدة معينة، وتقل أو تزداد حسب الإمتداد، لكن هذا لا ينطبق على كل العواطف، مثل الهوس لا يخفت، وحتى لو اِمتد الزّمن، أما الكمية فتقدّرها مقاربة بالشّدة، ومجمل القول أنّ الشّدة تهدف إلى تشكيل ترابطات بين متغيرات الشدّة.

المخططات التوترية:

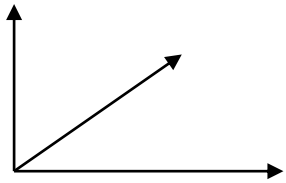
المخططات التوترية هي: «مخططات تعدل التفاعل بين الإحساس والعالم الخارجي من حيث الشدّة والامتداد، وعلى هذا المبدأ القاعدي تضمن العاطفة المتجلّية تضامنيا بينهما، فاِرتفاع الشحنة العاطفية يُعطي اِنقباضًا داخليًا وضغطًا وتوترًا، أما اِرتفاع الامتداد يُعطي اِسترخاء وشعورا بالرّاحة»[2]، ندرك من خلال هذا التعريف أنّ المخطط التوتري لا ينشأ إلاّ إذا تداخل كل من البعدين الشعوري والمحسوس، «وحسب تغير أحد أطراف هذين البعدين تنشأ مختلف المخططات التوترية، فإرتفاع الشدة مثلا يسبّب اِرتفاع التوتر، واِتساع الامتداد يسبّب الاسترخاء»[3]، وينشأ عن ذلك أربعة مخططات أساسيّة للذات العاطفية وهي:[4]

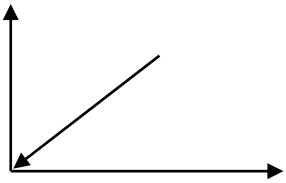
[1]– سعيدة بشّار ، الإنتماء في رواية الإنطباع الأخير لمالك حدّاد ، ص 36– 37.

[2]– تسعديت بن أحمد، تأويل البينة العاطفيّة في ديوان مقام البوح لعبد الله العشّي، مذكرة ماجستير، إشراف الدكتورة آمنة بلعى، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، كلية الآداب واللّغات، قسم اللغة العربية وآدابها، د ت، ص 37.

[3]– سعيدة بشار، المرجع السابق ، ص 45.

[4]– تسعديت بن أحمد، المرجع السابق، ص 37.


مخطّط التضخم


مخطّط الخمود

1- المخطط التنازلي:

يشير المخطط التنازلي أو كما يُسميه البعض مخطط الهبوط، إلى «إرتفاع في الشّدة النابعة من صدمة عاطفيّة، وبواسطة تطور الحالة الانفعالية مع الزمن تتناقص إلى حدّ الاسترخاء التام»[1].

وعليه «يمثل المحور الأوّل إتخاذ موقف شديد، أما المحور الثاني فيمثل الاستغلال العقلي للموقف المتّخذ سابقًا»[2]، ما يعني حين ترتفع الشدة يعقبها تنازل وإنخفاض، ما يعطي إرتخاء وبرودًا عاطفيًا يتعلق بالمشاعر.

2- المخطط التصاعدي:

المخطط التصاعدي أو ما يسمى بمخطط الصعود، «هو المرحلة العاكسة للأولى حيث توتر شديد يبلغ ذروته مع الامتداد الزمني، بعد أن كانت الذّات في حالة إسترخاء تام»[3]، ويمثل كذلك «الانتقال التدريجي من حالة التوزان إلى حالة التوتر الشديد، الذي قد يكون على شكل إنفجار عاطفي، كالخوف مثلا الذي يندرج في الارتقاء إلى أن يصل إلى الذروة»[4]، وهذا يعني أنّه ينتج من إرتفاع الشدة ونقصان الامتداد.

3- مخطّط التضخم:

[1]- تسعديت بن أحمد، تأويل البنية العاطفية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشّي، ص 38.

[2]- سعيدة بشار، سيمياء الانتماء في رواية الإنطباع الأخير لمالك حدّاد، ص 45.

[3]- تسعديت بن أحمد، المرجع السابق، ص 38.

[4]- سعيدة بشار، المرجع السابق، ص 45.

يقوم مخطط التضخم أو مخطط التكثيف كما يسميه البعض، على «مبدأ التدرج العام الذي ينطلق من الشّدة الدّنيا، والاتساع الضعيف إلى التوتر الأقصى مع الامتداد، ومثال على ذلك المعزوفات الموسيقية التي تبدأ بعدد قليل من الآلات، وبالتالي إيقاع خفيف يُسمع بصعوبة، ثم يُكثّف مع إضافة آلات أخرى وإرتفاع الصوت والامتداد المكاني»[1]، يعني هنا إرتفاع الشّدة وإنتشار الامتداد يؤدّي إلى توتر عاطفي متصاعد.

4- مخطط الخمود:

هو المخطط الأخير، ويعني «الخمود التام للمشاعر والأحاسيس، إذ توضحَ تناقصًا في الشدة وكذا تعديلا في الامتداد، فلا نرى فيها ما يدلّ على هيجان المشاعر النّابعة إمّا من الفرحة أو من القلق»[2]، ونجد مثل هذا النوع في «الأعمال الدرّامية ذات النّهايات السعيدة، أو الكوميديا أو تتقلص مجموع المشاكل مع شدّتها، حينما لا تكون هناك حلول نهائية»[3]، فيعكس هذا المخطط حالة إنخفاض الشّدة والمدى معًا.

المخطط النظامي للأهواء:

يمكن صياغة المخطط النظامي القاعدي للأهواء كالآتي:

الوعي العاطفي ← الاستعداد ← المحور العاطفي ← الانفعال ← التهذيب[4].

1- الوعي العاطفي:

يسمّيه البعض اليقظة العاطفية، ويُعدّ «المرحلة الأولى في المخطط القاعدي، وفيها تُهيّئ الذّات لتشعر بشيء ما، فإحساسها يكون متأهبًا من جهة، ومن جهة أخرى تقابل مثيرًا

[1]- سعيدة بشار، سيمياء الانتماء في رواية الإنطباع الأخير لمالك حدّاد، ص45،46

[2]- تسعديت بن أحمد، تأويل البنية العاطفية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشّي ، ص 38.

[3]- سعيدة بشار، المرجع السابق، ص 46.

[4]- المرجع نفسه، ص 43.

عاطفيًا في شكل حضور (أو طارئي يحدث)، يتجسّد في الشّدة والامتداد»[1]، وفي هذه المرحلة «تظهر الذّات العاطفية في الخطاب كحاملة لعاطفة معينة، ويكون فيها العامل مُهيّأ لتلقي تأثير الحضور، كما تكون حساسيته في حالة يقظة»[2]، بمعنى أنّ الذّات لابدّ أن تكون في حالة تأهبّ، أي أن تتوفر المؤهلات الضرورية لتعبّر عن هوى معيّن.

2- الاستعداد:

في هذه المرحلة يتحدد نوع العاطفة، حيث «تسعى الذّات فيها للخلاص من الشعور المتخفي في داخلها، لتتجلى مختلف الصوّر الافتراضية التمثيلية، وذلك بتخيل مشاهد تُوافق الشعور الذي تودّ تحقيقه، بمعنى الشعور بالفرحة والخروج من الحزن، وحسب فونتاني الاستعداد هو لحظة تتشكل فيها الصورة العاطفية، فتنّبه النشوّة أو الألم، وكما تُنبّه الكفاءة الصيغية التي تتمتع بها الذّات»[3]، وتعتبر كذلك «مرحلة هابطة، فالذي يعتبر مثلا شجاعًا لابدّ وأن يكون قد تلقى سابقًا نوعًا من الكفاءة، كالخوف بدرجة ما أو أخرى»[4]، ومن هنا يتبين لنا أنّ الاستعداد مرتبط بالكفاءة، إذ لابدّ من تخيّل مختلف المشاهد التي توافق الشعور المراد تحقيقه كالخوف والحبّ.

3- المحور العاطفي:

يعدّ المحور العاطفي المرحلة الثالثة، ويُعدّ «المرحلة الأساسية في التّتابع المشهدي والذي سيحوّل بشكل نهائي الحالة العاطفية للذّات، فخلالها تتعرف الذّات على المعنى الحقيقي لمجموع الاضطرابات التي مرّت عليها إلى غاية تلك اللّحظة، ويُميّز هذه المرحلة حركة الصعود، إذ ترتفع فيها الشّدة ويتقلص الامتداد، فتظهر المشاهد الصورية الخاصّة بكلّ

---

[1]- نفسه، ص 43.

[2]- تسعديت بن أحمد، تأويل البنية العاطفية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، ص 104.

[3]- المرجع نفسه، ص 108.

[4]- سعيدة بشار، سيمياء الانتماء في رواية الإنطباع الأخير لمالك حدّاد ، ص 43، 44.

عاطفة»[1]، ويُعد المحور العاطفي «مرحلة ضرورية لتتابع المسار العاطفي للذّات، فهي تمثّل لحظة التحوّل العاطفي فنحسُّ أننا أمام تحوّل للحضور، وليس أمام تحول سردي فقط، ففي هذه المرحلة يعرف العامل معنى اليقظة وصورة الاستعداد السابقة الذكر، إذ يمنح له دورًا عاطفيًا قابلا للتعرّف»[2]، ما يعني أنّ هذه المرحلة مهمة، كون الذّات تتعرف على أسباب اِضطرابها وقلقها، يسبّب اِرتفاع الشّدة وتقلّص الاِمتداد.

4- الانفعال:

الانفعال يُعيدنا إلى «الجسد المُحِسّ»[3]، والجسد هو ذلك «الجزء الأساسي في الذّات الذي يجمع بن الاِدراك الداخلي والاِدراك الخارجي، وحضوره يكون قويًا في الإحساس لما يلاحظ عليه من تغيّرات جسديّة أحسّت بها الذّات بعد التحولات الاِنفعالية التي جرت في المرحلة السابقة، وكانت قابلة للتجلي من الخارج، وحيث أنّ الجسد يمتد إلى العالم عبر لغة الحواس الخمسة، فالبصر لغة صورية والسمع لغة صوتية، والشّم لغة عضوية بالمعنى الكيميائي للمفردة، واللّمس لغة شيئية والتذوق لغة جماليّة، ولعل القاسم المشترك في هذه اللغات الخمس هو تفعيلها لآلية التواصل المستمر بين الجسد ومفردات عالمه المتباينة»[4] فالانفعال حالة نفسية تحدث نتيجة لمثير داخلي أو خارجي وذلك يتم التركيز على ردود الأفعال التي تصدر من الجسم جراء المثيرات، كالقلق والألم والاضطراب.

التهذيب:

يختتم المسار العاطفي بجانب مهم في تكوّن الذّات العاطفية، «وهو التهذيب أو الحكم الأخلاقي، ولأنه يشمل المظهر التوتري الفردي والثقافي للعاطفة فالذّات في نهاية

---

[1]- المرجع نفسه، ص 44.

[2]- تسعديت بن أحمد، تأويل البنية العاطفية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي ، ص 110.

[3]- سعيدة بشار، سيمياء الانتماء في رواية الاِنطباع الأخير لمالك حدّاد ، ص 44.

[4]- تسعديت بن أحمد ، المرجع السابق ، ص 112.

مسارها تكون قد تجلّت لنفسها ولغيرها، و بواسطة الحكم الأخلاقي تُبرز العاطفة كل القيم التي تحسّست وانفعلت من أجلها، لذا تتقابل مع قيم الجماعة لتقيّم في النهاية بالإيجاب أو السّلب حسب توافقها أو عدم توافقها لتلك القيم الاجتماعية. ذلك أنّ البعد الأخلاقي في الخطاب يتطور اِنطلاقا من المسارات العاطفية للذات، حيث تركز على ممارسة مراقبة قصدية على سلوكات الغير، وتطالب بحق تحقيق عواطفها، وتَحمّل نتائج ذلك. إنّ الإحساس يُخلّف حدثًا عاطفيًا يمكن ملاحظته ثم تقييمه بقياس شدة توتر الذّات»[1]، ففي هذه المرحلة، تبيّن الذّات ما شعرت به من عاطفة لذاتها ولغيرها، ومن ثمّ يتمّ تقييمها بالإيجاب أو السلب.

تحليل قصيدة "الفيل الوفيّ" من سلسلة مذكرات "فيل مغرور":

ملخص عن القصيدة:

تندرج قصيدة الفيل الوفي تحت سلسلة شعر قصصي للأطفال، بعنوان "مذكرات فيل مغرور"، من إخراج الدّكتور محمد حسين علي بطبعته الأولى، والتي نشرتها مكتبة العبيكان في الرّياض، وذلك سنة 1426هـ/2005م، وتضمّ هذه السلسة ثمانية قصائد، جاءت على شكل قصص للأطفال، وترافق هذه القصص صور بالأبيض والأسود، وتَلازم الأبيض والأسود هو الطريقة المُثلى في طباعة الكتب، وربما كان لدُور النشر أو الكاتب هدف من اِعتماد هذين اللّونين فقط، كتعليم الأطفال التلوين، فالصورة غير الملّونة تُدّرب الأطفال على اِستخدام البصر بدّقة، ليتتّبع تفاصيلها ما يجعله يكتسب المهارة.

يدور هذا الشعر القصصي حول «فيل وفيّ»، يروي حكايته مع اِمرأة أرملة ساعدته وأطعمته وبالمقابل لم ينسى خيرها، وأنقذها من الفيضان الذي حدث وأغرق كل شيء.

[1]– ينظر: تسعديت بن أحمد، تأويل البنية العاطفيّة في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، ص ص 115– 116.

والملاحظ على هذا الشعر القصصي أنّه يبتدأ بفعل الأمر، إذ يدعو الفيل لسماع حكايته، «اِسمع ما أحكيه الآن»[1]، هذا الأسلوب المعتمد يُحفّز القارئ لتتبّع القراءة، ثمّ يواصل الفيل سرد قصته.

جاء هذا الشّعر على شكل أسطر ما يعرف بالشعر الحرّ، فلم يتقيّد الكاتب بِرَويّ ولا قافية واحدة ، وترك العنان لنفسه ليُعبّر عن ما اِختلجته نفسه على لسان الفيل.

حمل هذا الشعر في ثناياه صفة ليتعلمها الصغار، ألا وهي "الوفاء"، وكان الفيل هو الذي قام بهذا الدّور، ذلك أنّ الأطفال يُحبون القصص التي تأتي على ألسنة الحيوان، وبذلك يقتدون بها ويتعلّمون منها.

1- دراسة الأهواء في الشعر القصصي المعنون بـ "الفيل الوفيّ":

يمكننا دراسة جملة من الأهواء والأحاسيس في هذا الشعر، «فلا يخلو أي عمل أدبي شعرًا كان أو نثرًا من الأهواء التي تحمل الكثير من المعاني والدلالات، ويجدر للكاتب الذي يخاطب الصغار أن يراعي حساسية مرحلة الطفولة، لأنّ شعر الأطفال الجيّد هو الذي يمزج بين الخبرات، ويربط بين تجربة الشّاعر والطّفل، وهو بذلك يربط بين عواطف الأطفال وأفكارهم، ويُثير فيهم ما يتضمّنه من صور شعوريّة واِنطباعات فنِيّة، واِستجابات عاطفية»[2]. فالشاعر الحقيقي هو من ينجح في إثارة عواطف الطفل ومشاعره وإرضاء ذائقته.

[1]- محمد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور (شعر قصصّي للأطفال)، ط1، مكتبة العبيكان للنّشر والتوزيع، الرّياض، 2005، ، ص 31.

[2]- عبد الفتاح أبو معّال، أدب الأطفال دراسة وتطبيق، ص 93.

- الهوى الأول: الحزن:

وُرد في المعجم الوسيط «حَزِنَ الرّجل حَزنًا وحُزنًا، اِغْتَمَّ، وفي القرآن الكريم: «وَقَالُوا الحَمْدَ لِلَّهِ الّذي أَذْهَبَ عنَّا الحَزَنَ» **[فاطر 34]**. وقوله تعالى: «وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الحُزْنِ» **[يوسف 84]** فهو حَزِنٌ، وحزين جمع حزناء وهو حزنانٌ وجمع حَزَانى»[1].

فالحزن غمّ وكرب، وهو عكس السّرور والفرح، وهو إحساس مؤقت يمر على الإنسان فيجعله في أسى ومرارة.

تجلى الحزن بوصفه هوى في بعض مقاطع هذا الشعر القصصي، ويمكن أن نقدّر شدة الأثر الذي تركه الحزن بالنّسبة للسّيدة السمراء "اِحسان"، بل يمكننا أن نقول أنّه يكاد يُسيطر الحزن عليها، وبالتأكيد هذا الإحساس لا يأتي من فراغ، بل بسبب أو مُبرّر. لقد فقدت هذه السيدة زوجها و أولادها في حادثة بشعة أودت بحياتهم جميعًا، إذ غرقوا في النّهر ما جعلها تشعر بالأسى والحزن، ونلمس هذا في المقطع الآتي:

بقيت "إحسان" وحيدة.

تشربُ من حزن الأيّام[2].

فلا حزن أشد من فقدان الأطفال، ولذلك لم يذكر الشعر القصصي موضعًا كانت فيه هذه السيّدة إحسان سعيدة أو مسرورة إلا في بعض المقاطع مبتسمة فقط من مثل:

تقدّمتُ إليها.

لأساعدها.

واِبتسمت فتقدمت.

نطقت قالت: إنّني أقدر أن أعمل.

---

[1]- صلاح الدّين الهواري، المعجم الوسيط المدرسي، ص 340.

[2]- محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور ، ص 34.

شكرًا لك[11].

وفي مقطع آخر.

كانت تَحسبُ أنّ النّهر أتى بالخير.

ورأيت السمة تعلو شفتيها[2].

وكذلك في المقطع الآتي قوله:

كانت عيناها الباسمتان تقولان.

لم أتقدم بالخضروات إليكَ الآن.

كي تحمِلَ عَنّي[3].

تعلو البسمة شفاه السّيدة إحسان فهي تبتسم رَغْمًا عنها، فما عساها تفعل أتَسْتَسلم للحزن أم تدع الأيام تفعل بها ما تشاء، فالأحسن لها أن تتعايش مع الوضع كي تَستَقرَّ عاطفتها وينتهي توترّها.

وفي مقطع آخر:

كانت جثّة "غيلان" وراء الكوخ الأخضر منتفخة.

حزنت "إحسان"[4].

رغم أنّ هذا الرّجل واِسمهُ "غيلان" كان ظالمًا وقاسٍ معها وأراد أخذ أرضها، إلاّ أنها حزنت لوفاته وحن قلبها عليه، ذلك أنّ الذّات التي تغمرها الحزن تتأثر بكل ما يُسبّب الحزن في الوجود.

يقول الشاعر:

1- محمد حسين علي ، مذكرات فيل مغرور ، ص .32

2- المرجع نفسه ، ص 35.

3- نفسه ، ص 32 ،33

4- نفسه ، ص36.

اِقتربت منّي سيّدة فاضلة سمراء.

نفضت عن كتفيها بعض الأتربة.

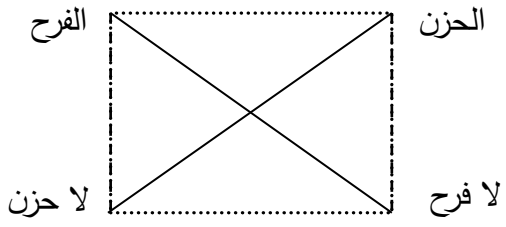
وكانت تبدو في إعياء[1].

وفي موقع آخر:

كانت "إحسان" المسكينة نائمة في الكوخ[2].

تبدو في إعياء/ المسكينة ⟸ تدل على أنّ عاطفتها متوترة جراء الحزن، فأثّر ذلك عليها وهذا خارج قدرتها، فواقعها الشعوري الحزين الذي تعيشه من معاناة وحرمان وضياع وألم جعلها تعيش حياتها دون هدف، وسخرت نفسها للعمل والمشقة لوحدها لتنسى همومها وآلامها، هذا و إن دلّ فعلى النّقص والفراغ العاطفي.

إنّ لكلمة "حزن" مقابل ضدي وهو الفرح: ولذلك يمكننا أن نمثّلها في المربع السيميائي كالآتي:



علاقة تضاد .....◂

علاقة تناقض - - ◂

علاقة التضمن ◂——

يمثل هذا المربّع عاطفتين متضادتين، الحزن ≠ الفرح، وكلاهما تُأثّر على الإنسان وتتناوبان، إذْ أحيانًا يشعر بالفرح وأحيانًا يشعر بالحزن ولا يمكن لهما أن يلتقيا، إلا أنّ كل منهما توضح الأخرى، ذلك أنه تتضح المعاني، و بذلك يكون من السهل على المتلقي الصغير فهم هذه العلاقات.

[1]– محمد حسين علي، مذكرات فيل مغرور ص32.

[2]– مرجع نفسه، ص 35.

الهوى الثاني: المعاناة.

ورد في المعجم الوسيط: «عَنِيَ عنا وعناءً، تعب وأصابته مشقة»[1]، فالمعاناة من المشقة والهوان، ومنها النّفسية والجسديّة، والمقصود في هذا الشّعر القصصي هي المعاناة النّفسيّة مع السيدة السمراء "إحسان"، والمعاناة الجسدية مع الفيل، حيث كانت السيدة الأرملة وبالإضافة إلى ما تعانيه من فقدان ووحدة جراء موت زوجها وأولادها، تعاني من قسوة جار يدعى "غيلان"، إذْ كان يُحاول قتلها للاستيلاء على قطعة الأرض الخاصّة بها، وهذا ظاهر في المقطع التالي:

بَقِيت "اِحسان" وحيدة.

تشرب من حزن الأيام.

تزرع قطعة أرض خضروات.

وتعيش

في كوخ في طرف الأرض.

وتعاني من قسوة جار يدعى "غيلان"[2].

تعاني ذات الأرملة من القسوة ومن الوحدة، ما جعل عاطفتها متوتّرة، إلاّ أنّها فضّلت الصبر وتعايشت مع واقعها الشعوري الكئيب، خاصّة وأنها بقيت وحيدة ولا أحد يستطيع إعادة التوازن لحالتها الشعوريّة، وحتى هي نفسها لا تستطيع، ذلك أنّ الحزن أعماها وزادها توترًا وسوءًا.

نجد الفيل كذلك مرّ بحالة شعوريّة صعبة، فقد عانى كثيرًا من أيام الحرمان بعد أن جفّ النهر ومات الزّرع، وصار يبحث في كل الأرض عمّا يأكله، لكن دون جدوى، فتوترت عاطفته جراء كل هذا، وبقي وحيدًا يصارع ويكابد الأحزان بنفسه.

[1]– صلاح الدّين الهواري، المعجم الوسيط، ص 1149.

[2]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 34.

ولقد كنت.

أحمل في جوفي الجوع.

وفي الأحشاء الآه[1].

لم يبق للفيل سوى الآه للتعبير عن حمل أثقله، وعن جوع غمر جوفه، فلا يمكننا أن نُقدّر الأثر النفسي الذي أحدثته معاناته قبل وأثناء الفيضان، فالأمر ليس بالهيّن أبدًا.

عانى الفيل كذلك مثله مثل السيّدة السمراء الفاضلة "إحسان" من المسمى "غيلان" إذ كان يمنع للأفيال دخول الحقول وأكل الخضروات، وعلاوة على هذا يرشق أسلاكًا أو أشواكًا تُدمي أرجلهم حين يَخْترقون حقله، كان هذا الرجل قاسيًا على الفيلة ولم يرحمها ولم يعرف ما كان يُسبّبه لهم من ألم ومعاناة داخلية، وبهذا تكُون المعاناة هي الهوى المُهيمن على هذا الشعر القصصي، ولم تَسلَم الفيلة منه ولا السيّدة "إحسان"، لكن شاء القدر أن يعاقب الله مُسبّب هذه المعاناة للأرملة المسكينة والفيل، بأن أغرقه الفيضان ورُدَّهُ جُثة هامدة ومع ذلك لم يتركاه بل حفروا الأرض ودفنوه، لتكون هذه نهاية كل من أراد بالآخرين سوءًا ولم يكن هذا الأمر بالصدفة بل عقابًا وجزاء له، وهذا وارد في المقطع الآتي:

قلت لإحسان.

هذا الرجل القاسي كان يفكّر في قتلك

كي يأخذ قطعة أرضك

هذا قدر الله المحتوم "لغيلان"

ليس من الصدفة يا "اِحسان"

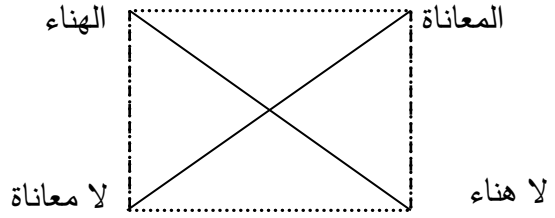
أن يأتي هذا الفيضان

بالخير لكلّ النّاس

[1]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 32.

ولتصرع "غيلان" الأحقاد[1].

يحمل هذا الهوى ضديد وهو الهناء أو الارتياح، ويمكن أن نُسقطه على المربع السيميائي الآتي:



◄..... علاقة تضاد

◄- - - علاقة تناقض

◄—— علاقة التضمن

هذا المربع يُمثّل شبكة من العلاقات العاطفية للمعاناة، إذ يتمثل ضديدهُ في الهناء والارتياح، بينما نجد علاقة التناقض بين (المعاناة ولا هناء)، أما علاقة التضمن نرصدها بين (المعاناة ولا معاناة) فلا معاناة كالبحث عن العيش الرغيد، و(الهناء ولا هناء) و الهناء كالعيش في سلام.

الهوى الثالث: الوفاء.

ورد في المعجم الوسيط: «أَوْفَى الرجل بالوعد والعهد: وفى، والرّجال أتاهم ولَقِيَهم ونذره وبه وفّاه، والكيل أتمّه وزيدًا حقّه، أعطاه إياه وافيًا تامًا، وفى الشّيء يفي وفاءً ووفيًا»[2]، الوفاء هو الإخلاص، هو الصدق و التفاني سواء في الفعل أو القول، فهو صفة إنسانيّة حسنة تتلذّذُ بها النّفس، ويشعر بها دون أن يلتمسها، وقد جاء العنوان حاملاً إيّاها "الفيل الوفي" ،ليتعزّز هذا الشعور في باقي أسطر هذا الشعر القصصي مع عدم وجود تصريح يدل على هذا، إلاّ أنّه ظاهر من خلال الكلمات.

[1]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 36– 37.

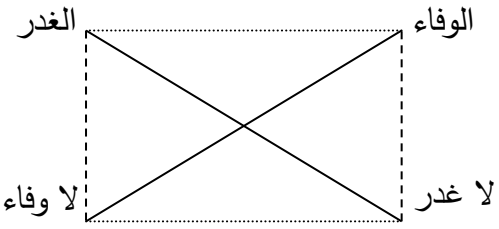
[2]– صلاح الدّين الهواري، المعجم الوسيط، ص 1865.

تجلّى الوفاء هنا كردّ فعل للجميل، فبعد معاناة الفيل في بحثه عن ما يأكله ويَقتَاتُ به لم تبخل عليه السّيدة السمراء الفاضلة، فقدمت له الخضروات وما يكفيه للمساء، وعلاوة على هذا كانت تدعوه كل صباح للحقل، فيأكل ويساعدها فيحمل الشكر في قلبه، وتمنّى لو كان بإستطاعته فعل شيء لها وإخراجها من حالتها البائسة تلك.

بعد أن فاض النّهر وأغرق أرض الوادي كلّه، كانت السيّدة "إحسان" نائمة، فقام الفيل بإيقاظها وركبت فوق ظهره وإبتعدا عن المنطقة، هنا يبرز وفاء، الفيل للسيدة السمراء، فهو لم ينس مساعدتها وخيرها مع أنّه لم يُعبّر عن مشاعر الامتنان إتجاهها، ولكّنه لم يتركها لتفيض عاطفته بالوفاء والإخلاص.

فضّل الشاعر أن تكون هذه القصّة على لسان الحيوان، وأن تُعبر عن الوفاء فيها ذلك لأنّ العديد من الحيوانات يُضرب بها المثل في الإخلاص أحسن من البشر، فهي ليست ناكرة للجميل وتردّ الإحسان، هكذا يتعلّم الصغار كيف يستخدمون عواطفهم ويعبّروا عنها إقتداءً بهذه المخلوقات.

نلخص إلى المربع السيميائي لهوى "الوفاء"، والذي يُناقضه الغدر والخيانة ويمكن تجسيد علاقة التضاد هذه في المربع السيميائي الآتي:



تكمن علاقة التضاد (...) بين الوفاء والغدر، وعلاقة التناقض (---) بين (الوفاء واللاّغدر) وبين (الغدر ولا وفاء)، أما علاقة التضمن (–) تكمن بين (الوفاء ولا وفاء)، (الغدر ولا غدر)، فالتضمن كالخداع و المكر، و لا وفاء تعني ناكر الجميل وبين.

الهوى الرابع: الوحدة:

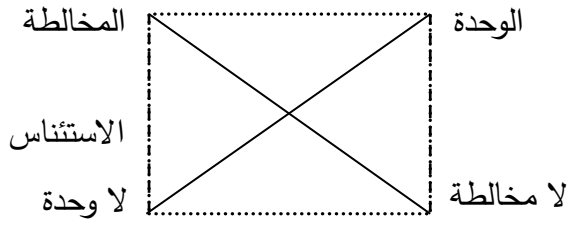
ورد في المعجم الوسيط: «وَحِدَ زيد في الأمر يَوحَدُ وَحدًا، وِحدةً ووَحدة، وَوُحودًا، بقي مفردًا»[1]، الوحدة هي العزلة هي الشعور والفراغ الدّاخلي، هي إحساس يجعل العاطفة متوترة وينجم عنها تحوّل الذّات لحالة من الكآبة والحزن، ونرصد هنا في هذا الشعر القصصي وحدة السيدة السمراء الفاضلة، التي مات عنها زوجها وأولادها، فبقيت تصارع الحياة بمفردها وتعاني من ثقل أعباء الحياة دون سندٍ لها، وهذا ظاهر في المقطع الآتي:

بقيت "إحسان" وحيدة.

تشرب من حزن الأيام[2].

ليس من السّهل أن يبقى المرء وحيدًا، فمرارة الأيام وصعوبة الحياة تتطلّب أنيسًا ورفيقا في هذا الدرب الطويل، لكن ما عسى للأرملة أن تفعله حِيال القدر، بقي لها غير الصبر ترتشقه وتكمل بها حياتها، أمّا مشاعرها وعاطفتها المحطمة قد يصعب اِسترجاعها واِصلاحها، فمّا يشدّها في الحياة رحل للأبد، ومع ذلك حاول الفيل تعويضها عن بعض النقص والفراغ، بالقدوم للحقل كل صباح ليُواسيها ويساعدها، ويحاول أن ينقص من وحشة الأيام عليها.

نجد لهوى الوحدة ضديد وهو المخالطة ويمكن أن تُجسّد هذا في المربع السيميائي الآتي:



[1]– صلاح الدّين الهواري، المعجم الوسيط، ص 1813.

[2]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 34.

تكمن علاقة التضاد بين الوحدة والمخالطة، وعلاقة التناقض بين (الوحدة ولا مخالطة) وبين المخالطة ولا وحدة)، أمّا علاقة التضمن فتكمن بين (الوحدة ولا وحدة) وبين (المخالطة ولا مخالطة)، فعلاقات التضاد والتناقض والتضمن علاقات تسهّل الكشف عن الأهواء داخل الخطابات.

الشفرات الجسمّانية:

تعرضنا من قبل للعواطف والمشاعر والأهواء الدّاخليّة للذّوات ومدى تأثيرها عليها لننتقل هنا إلى الشفرات الجسمية الجسديّة التي تنبع من الذّات من حركات واشالات، ذلك أنّ «للجسد لغته وبلاغته وأوّل عتبة تسمح لنا بالمرور من الخارج إلى الدّاخل»[1]، فكل ما يصدر من الجسد من تصرفات هو اِنعكاس لما في داخله، وقد اِعتمد الشاعر في هذا الشعر القصصي على مجموعة من الشفرات الجسديّة منها.

صِرتّ أهيم على وجهي في أرض الله[2].

يقصد هنا الفيل الذي يتضوّر جوعًا، فأخذ يبحث في كل مكان عمّا يأكله ويقتاتُ به.

أحمل في جوفي الجوع.

وفي الأحشاء الآه[3].

الجوف هو البطن وهو يشكو من الجوع ، فتتأوّه الأحشاء ويَعلو أنينها، وكلّها حركات تصدر من الجسد وقد تكون إرادّية أو لا إرادية.

تفضت عن كتفيها بعض الأتربة[4].

---

[1]– الأخضر بن السّائح، "تيمة الجسد وإنتاج المعنى، متعة النّص ولذة التأليف"، مقاربة تحليليّة في الرّواية النّسائيّة lakhdarben sayah.blogspot.com ,2021/06/24 ,08: 44: 20

[2]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور ، ص 31.

[3]– المرجع نفسه ، ص 32.

[4]– نفسه ص 32.

تدلّ هذه الجملة على العمل الشاق والجاد المتقن الذي يُلوّث الكتفين بالتراب، فليس بيديها حيلة فلابدّ أن تعمل لتقتات وتعيش.

كانت عيناها الباسمتان تقولان[1].

إنّ الجسد «هو القابض على خيال القارئ وفكره، وتبقى اللّغة التي تعمل على تفجير أشياء الجسد هي السّائدة ، نظرًا للتّوتر الكائن الذي تُمثّله المجازات والصور والإيحاءات»[2] فاللّغة وِعاءُ للكلمات، وبها يُفجِّرُ الجسد مكبوتاته ويُعبّر عنها. والعيون هنا جعلها الكاتب تبتسم وكأنّه أراد أن يستنطقها وتخبر الفيل عمّا يَجول داخلهما، وتُعبّر عن مشاعرها من خلالهما.

رأيت البسمة تعلو شفتيها[3].

يُصدر الجسم ردود أفعال نتيجة المؤثرات الخارجية، ونجد هذا الشّعر القصص اِستخدم الجسد كوسيط بين الذّات والعالم الخارجي، ذلك أنّ «النّص مكان الذّات الذي تتجسّد من خلاله رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها في علاقتها بالكون والكائنات، والنّص مكان الذّات إذ تتموضع في اللّغة فتجد فيه سكنها»[4]، فالحواس هي بمثابة مستقبل يربط الأحاسيس والمشاعر بما خارجها. منه نستنتج للجسد لغتهُ وأسلوبه في الاندماج مع الواقع، إذ يستيقظ «كالجمرة في الكتابة القصصيّة، يمدُّها بفاعلية التجسيم بوصفه كائنًا حسيًّا مرئيًا موجودًا تتذوق طعم الأشياء من خلاله ، ليتحوّل بعد ذلك من الجسد إلى الإحساس بالأشياء

[1]– محمد حسين علي ، مذكرات فيل مغرور ، ص 32.

[2]– الأخضر بن السّائح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى ، متعة النص ولذة التأليف ، مقاربة تحليليّة في الرّواية النسائيّة.

[3]– محمّد حسين علي، المرجع السابق ، ص 35.

[4]– الأخضر بن السّائح، المرجع السابق.

والاندماج فيها»[1]، فالشفاه والكتف والعينان والوجه والجوف كلّها حركات جسمانيّة ساعدت في الاتّصال بالعالم الخارجي.

تجليات المسار العاطفي:

سنحاول في هذا العنصر تتبّع مسار الذّات في قصيدة "الفيل الوفي" من خلال المخطّط النّظامي للأهواء ، اِنطلاقًا من الوعي العاطفي إلى التّهذيب.

1- الوعي العاطفي:

تكون الذّات في هذه المرحلة في حالة يقظة واِنكشاف ووعي عاطفي، واِحساسها متأهبٌ يُقابل مثيرًا عاطفيًا مثل:

ذات الفيل التائهة التي تتجول في أرض الله بحثًا عن ما يسدُ رمقها ، وبحثًا عن ما يطفئ غليلها، وهذا وارد في الأبيات التالية:

صرت أهيمُ على وجهي في أرض الله.

أبحث عمّا أكلهُ.

فالقيظُ شديد.

والخيرُ شحيح[2].

كان هذا هو الذي أيقظ اِحساس الفيل، إنّه شعور اِنتابه لكّنه كان ضروريًا ليُحرّك فيه رغبة البحث عن لقمة العيش، وبالفعل حصل على ماأراده وتمنّاهُ، فقد ساعدته السيدة الأرملة وقدمت له ما يأكله وما يكفيه ، وكان هذا سببًا آخر لإيقاظ مشاعر الفيل تجاهها وِتجاه ما قدمتُهُ له لتحمل ذات الفيل بذلك في قلبها شكرًا تعجز عن التعبير عنه.

أحمِل في قلبي الشكر.

[1]- الأخضر بن السّائح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى، متعة النص ولذّة التأليف ، مقاربة تحليليّة في الرواية النسائيّة.

[2]- محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 31، 32.

أتمنى لو أقدّر أن أفعل شيئًا.

للسيدة السمراء[1].

كذلك هو الحال بالنسبة للسيّدة الأرملة "إحسان"، فما يحدث داخلها عالم كبير إذْ تظهر الذّات هنا في حالة وعي ويقظة، ولا تدري أيّا عامل أثّر فيها، أهو الحزن جراء فقدها لِزوجها ولأولادها، أم الوحدة أم الشّوق. كلّها مشاعر دفعتها للّصمت لتتحمّل قسوة جارها "غيلان" ، الذي أراد أن يستولي على قطعة الأرض الخاصة بها، فتحمّلت وفضّلت الصّمت والمعاناة، فذات السيّدة متوترة غير مستقرة، مع كل هذا تبقى السيّدة "اِحسان" في حالة تأُهُّبٍ كامل، وفي حالة يقظة للدفاع عن أرضها والتصدي "لغيلان" الحسود والحقود.

وحكت لي قصّتها ذات صباحٍ

الاسم "إحسان"

أرملة تقترب من الخميس

ذهب الأطفال مع الزّوج صباح العيد

إلى القرية مبتهجين

ليزور عمّتهم "إيمان"

ماتوا في حادثة بشعة

إذْ غرقوا في النهر جميعًا

***

بقيت "اِحسان" وحيدة

تشرب من حزن الأيّامُ

تزرع قطعة أرضٍ خضروات

[1]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 33.

وتعيش

في كوخ في طرف الأرض

وتعاني من قسوة جارُ يدعي "غيلان"[1]

لقد فضّلت ذات السيّدة الفاضلة التعايش مع حالتها الشعورية البائسة، فلم ترض للفيل بأن يُخفّف عنها ويساعدها ويخرجها عن صمتها، فاختارت أن تظل في هدوئها ومعاناتها لوحدها، وهذا ما تبرزه الأبيات الآتية:

وتقدّمتُ إليها

لأساعدها

فيما تعملهُ

وابتسمت، فتقدّمتُ

نطقت ، قالت: إني أقدر أن أعمل

شكر لك

كانت عيناها الباسمتان تقولان:

لم أتقدم بالخضروات إليك الآن

كي تحمل عنى

أو تعمل بدلاً مني

إنك لو تعمل هذا تُتعبني[2]

أرادت السيّدة أن تتحمّل مشقّة العمل لوحدها لعلّ ذلك ينسيها ألمها وحزنها، لهذا رفضت مساعدة الفيل لها.

[1]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 34.

[2]– المرجع نفسه، ص ص32، 33.

2- الاستعداد:

تسعى الذوات في هذه المرحلة للتّخلص من الشعور المتخفي داخلها ، إذ تكون على اِستعداد لتحمّل الألم والحزن، والاستعداد عند ذات الفيل التي تعاني من الحرمان والنّقص اِستعداد لتحمّل المشقة والجوع، فقد عاش الكثير من أيام الحرمان ، لكّنه مع ذلك كان مستعدّا للبحث والخروج من حالته البائسة ، فلم يسمح لليأس أن يسيطر عليه ، وبدل ذلك قرّر أن يمضي بحثًا عن المأوى ، وهذا يبدو لنا من خلال هذه العبارات.

صرت أهيُم على وجهي في أرض الله

أبحث عمّا آكله

فالقيظ شديد

والخير شحيح[1]

لم يستسلم الفيل لِقدره ويظلّ في حالته المتوترة والتائهة، قرّر أن يبحث عن ما يأويه ويُعيله، وبالفعل ساعدته المرأة الفاضلة ، وقدّمت له ما يأويه ، وبدوره هو كان على اِستعداد لشكرها وتقديم المساعدة لها فيها تعمله، وهذا ما تحمله هذه الأبيات في ثناياها:

اِقتربت منّي سيدة فاضلة سمراء

نَفَضت عن كتفيها بعض الأتربة

وكانت تبدو في إعياء

مدّت لي بيديها السمراوين الخضروات، أكلتُ[2]

وفي مقطع آخر:

مرّت بعض الأيّام القائظة، وكنتُ

[1]- محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور ، ص 32.

[2]- المرجع نفسه، ص 32.

أتقدم كل صباح

للسيّدة، فآكل وأساعدها

والسيدةُ تقدّمُ لي ما يكفيني في اللّيل

وأعود

أحمل في قلبي الشكر

أتمنى لو أقدر أن أفعل شيئًا

للسيدة السمراء[1]

أما بالنّسبة لذات السيّدة "إحسان"، فما تحمله من حزن وأسى أيقظ فيها شعورًا للخلاص من الشعور المتخفي، فهذه المرأة تعيش حالة متوترة وبائسة ، فقد أخذ منها الحزن مَأخذه ، لذلك كانت على اِستعداد لتحمل الألم والأسى والتعب والمشقّة، وهذا ظاهر في الأبيات التالية:

وتقدّمتُ إليها

لأساعدهَا

فيما تعملهُ

واِبتسمت، فتقدمت

نطقت، قالت: إنّني أقدر أن أعمل

شكرا لك[2]

أمّا الاستعداد الثاني فيتمثل في كتمانها لمشاعر الشوق والحنين، فهي فقدت كل شيء في لحظة ، لذلك حالتها النّفسيّة أصبحت مستعدة لأن تواجه الحياة وعراقيلها

[1]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 33.

[2]– المرجع نفسه، ص 32.

وحواجزها، لتصبح أحاسيسها الحزينة بما فيها الشوق يُرغمها على الابتسامة، وذلك لتُجابه الأيّام التي تبقّت لها أن تعيشها، وهذا ظاهر في العبارة الآتية:

كانت عيناها الباسمتان[1]

فالبسمة بمثابة عامل تتشجّع بها لمواجهة الحياة الصعبة والضّنكة، وبها تتمسّك ببصيص أمل يخرجها من حالتها الشعورية المتوترة والبائسة.

3- المحور العاطفي:

تكمن أهمية هذه المرحلة في كونها مرحلة ضرورية لتتّبع المسار العاطفي للذّات ، إذ تتعرّف على مجموع الاضطرابات التي مرّت عليها والتحوّل العاطفي الذي خضعت له، وهذا ما يظهر على ذات السيدة السمراء، إذْ عاشت تجربة قاسية مليئة بالمأساة، فبعد أن كانت حياتها مستقرة وهادئة تحوّلت في لحظة إلى حياة حزينة قاسية، فقد مرّت بالعديد من التجارب، ما يجعلنا نجد نوعًا من التحوّل في التّصرفات والمزاج، وهذا ظاهر في المقاطع التالية:

الإِسم "إِحسان"

أرملة تقترب من الخمسين

ذهب الأطفال مع الزوج صباح العيد

ماتوا في حادثة بشعة[2]

في مقطع آخر:

بقيت إحسان وحيدة

تشرب من حزن الأيام[3]

---

[1]- محمد حسين علي ، مذكرات فيل مغرور ، ص 32.

[2]- المرجع نفسه ، ص 34.

[3]- نفسه، ص 34.

في مقطع آخر:

تعاني من قسوة جار يدعى "غيلان"[1]

وفي مقطع آخر:

فاضَ النّهر

وأغرق أرض الوادي كلّهُ[2]

الموت (الفقدان) ← الوحدة ← الحزن ← المعاناة ← خسارة الأرض

توحي هذه المقاطع لمجموع من الأهواء التي مرت على السيدة "إحسان"، إذ تبدأ لحظات الألم والحزن من فقدانها لأولادها، لتعيش بعدها لحظات الفراق والوحدة التي تُدخلها في دوامة الحزن، وبالإضافة لكلّ هذا تعاني من قسوة جارها ليكتمل الفراغ العاطفي بفقدانها لأرضها التي هي مصدر رزقها.

لقد وجدت هذه السّيدة الفيل بجانبها وخفّف قليلاً من وضعها، فبعد أن ساعدته لم يبخل عليها هو كذلك بالعون ، وبقيَ وَفيًا وأتقنها من الفيضان ، إذ حملها على ظهره وأبعدها عن المكان.

إنّ التحوّل العاطفي الذي مرّت به "إحسان" ليس يسيرا ، ذلك أنّ التحوّلات التي مرت بها من سيّء لأسوء، وبالتّالي بقيت عاطفتها منفعلة وحزينة يكتنفها الفراغ.

4- الانفعال:

يحدث الانفعال نتيجة التعرّض لمثير داخلي أو خارجي، ومن ثَمّ يُصدر الجسم رَدّ فعل جراءها. وفي هذا العنصر تمّ التركيز على الجسد، كونُه «يمدّ النّص بتفجير هائل للدلالة»[3]، فالتعبير بالجسد له إيحاءاته ومعانيه وهو يعادل السّرد في ذلك.

[1]– محمد حسين علي ، مذكرات فيل مغرور ، ص 34.

[2]–المرجع نفسه، ص .35

[3]–الأخضر بن السّائح ، تيمة الجسد وإنتاج المعنى ، متعة النصّ ولذّة التأليف ، مقاربة تحليليّة في الرواية النسائيّة.

إنّ ما يُجسّد توتّر الذّات هو التعبير بالجسد والحواس، إذ توحي العبارات الجسدية بما تكتنفه النفس، فتُفرغ ما بداخلها من توتر وعواطف مكبوتة ومشاعر داخلية عن طريق شفرات جسديّة حسيّة، نستطيع من خلالها إدراك شدّة إحساس الذّات، ونجد في هذه القصيدة كلمات دالة على معجم الجسد نذكر منها:

مدّت لي بيدها السمراوين الخضروات[1].

ساعدت السيدة إحسان الفيل فقدمت له الخضروات، ويدلّ هذا على لطف هذه المرأة وحنانها ، فعطفت عليه وكأنّها تعطف على أبنائها.

في مقطع آخر:

كانت عيناها الباسمتان تقولان[2].

هذه لغة العيون ،إذ يكفي النظر فيها لتعرف ما تختلجُه الذّات بداخلها من حزن أو فرح، والظاهر هنا أنّ الفيل رأى البسمة في عيون "إحسان"، حتى ولو لم تنطق أو تهمس بكلمة ،فللجسد إيحاءهُ ورمزيتهُ، والتعبير بالحواس يختصر الكثير من الكلمات ويختزلُها.

في مقطع آخر:

ذات مساء كان شديد الإظلام

فاض النّهر

وأغرق أرض الوادي كلُه

كانت "إحسان" المسكينة نائمة في الكوخ

فَطَرَقْتُ الباب

أشَرت إلى النهر

لكن المسكينة ضحكت

[1]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 32.

[2]– المرجع نفسه ، ص 32.

كانت تَحسب أنّ النهر أتى بالخير
ورأيت البسمة تعلو شفتيها، فصرخت
وتنبهت المسكينة ساعتها[1]

ظنّت السيدة المسكينة أنّ النهر أتى بالخير، فاِرتسمت اِبتسامة على شفتيها وضحكت، فكان هذا التعبير دال على فرحها، حتّى نبّهها الفيل أنّه فيضان ، والنهر لم يأتي بالخير كما تعتقدُ بل أغرق أرض الوادي كلّه.

المخططات التوترية:

إنّ المخطط التوتري لا ينشأ إلاّ إذا تداخل كلّ من البعدين الشعوري والمحسوس وبتغيّر أطراف هذين البعدين يتجسّد لنا أحد المخططات ، وذلك عن طريق علاقة عكسية فارتفاع الشدة يُسبّب اِرتفاع التوتر، واِتّساع الامتداد يُسبّب الاسترخاء.

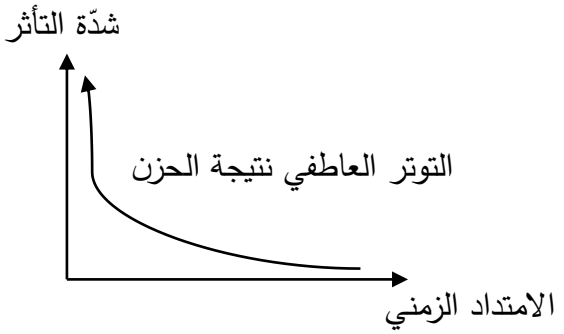
نلاحظ في قصيدتنا هذه أنّ ذات السيدة "إحسان" تعرّضت لصدمة عاطفية وشعورية كبيرة، إذ فقدت كل من تحبّ في لحظة واحدة وفي يوم واحد، فقدت زوجها وأبنائها مُخلِّفين ورائهم فراغًا عاطفيًا يصعب اِمتلاءهُ ، ووجعًا كبيرًا يصعب علاجه، فبقيت "اِحسان" بذلك وحيدة حزينة، هذا يبدو لنا من خلال المقاطع التالية:

ذهب الأطفال مع الزوج صباح العيد
إلى القرية مبتهجين
ليزور عمتهم "إيمان"
ماتوا في حادثة بشعة
إذ غرقوا في النهر جميعًا
بقيت "إحسان" وحيدة

[1]– محمّد حسين علي ، مذكّرات فيل مغرور ، ص 35.

تشربُ من حزن الأيام[1]

وصلت "إحسان" لحزن وتوتر شديد بلغ ذروته، كيف لا؟ وقد اِمتلأ قلبها بالحسرة على عدم اللقاء، وحزنا قد لا يُنسيه الزّمان، فأصبحت مشاعرها كالجمرة التي قد لا يخمدها الوقت، وبذلك تغيّرت حياتها، وتبدّلت من حالة الاستقرار والتوازن إلى حالة التوتر الشديد الذي خلف لها حزنًا قد يكون أبديًا، فالمخّطط المناسب لهذه الحالة الشعورية هو المخطّط التصاعدي الذي سنجسدهُ كالآتي:



مخطط تصاعدي يُمثّل وفاة العائلة وبقاء السيّدة إحسان وحيدة.

– المخطط التصاعدي

ذكرنا سابقا أنّ كلّ من الفيل والسيّدة "إحسان" يعيشان نفس المعاناة من الرجل المدعو "غيلان" ، فهو يمنع أن يقترب أحد إلى حقله، وبذلك يضع للفيلة الأشواك لتدمي أرجلهم ، و يفكرّ في الاستيلاء على قطعة الأرض الخاصة بالأرملة، كانت حالتها مضطربة جرّاء ذلك ، ولكن الأمر لم يدم طويلاً، إذْ فاض النهرُ وأغرق أرض الوادي كلّه ، بمن فيها جار السوء "غيلان"، لتتحوّل حالة الفيل وإحسان النفسية من شدّة إلى اِسترخاء وبرود عاطفي، وهذا ما تبيّنُه المقاطع التالية:

قلت لإحسان

[1]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور ، ص 34.

هذا الرجل القاسي حاربنا

وضع الشّوك لنا

كي يُدمي أرجلنا

هذا الرّجل القاسي كان يفكّر في قتلك

كي يأخذ قطعة أرضك

هذا قدرا الله المحتوم لغيلان

ليس من الصدفة بإحسان

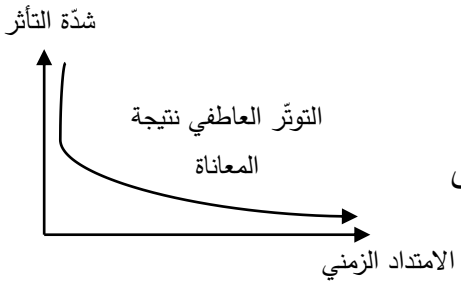
أن يأتي هذا الفيضان

بالخبر لكلّ الناس

ولتصرع "غيلان" الأحقاد[1]

فالشدة مهما اِرتفعت يعقبها تنازل واِنخفاض ، ما يعطي اِرتخاء للمشاعر، فمن شدة معاناة الفيل و"إحسان" من هذا الرجل القاسي جاء الفيضان بالخير لكلّ الناس وبالشر "لغيلان" الحقود، ليُخفف بذلك من الحالة الانفعالية والمتوترة لكليهما، ويُمكن التمثيل لهذه الحالة بالمخطط التنازلي ، وذلك كالآتي:

مخطط تصاعدي يمثل عودة السلام إلى الأرض



– المخطط التنازلي–

تحدثنا من قبل عن عاطفة الحزن التي تعيشها السيدة "إحسان"، إذْ من بداية القصيدة وهي في حالة شعورية غير مستقرة، فبالإضافة إلى حزنها على فقدان زوجها وأولادها ولا حزن

[1]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 36.

أكبر من هذا تعيش وحدة قاتلة تزيد من حزنها، وتعاني كذلك من قسوة جارها، مسكينة هذه الأرملة فهي تعيش حالة من الانفعال وعاطفتها في توتّر مستّمر، وهذه الأبيات دليل على هذا:

أرملة تقترب من الخمسين[1]

....

ماتوا في حادثة بشعة[2]

....

بقيت إحسان وحيدة

تشرب من حزن الأيّام[3]

...

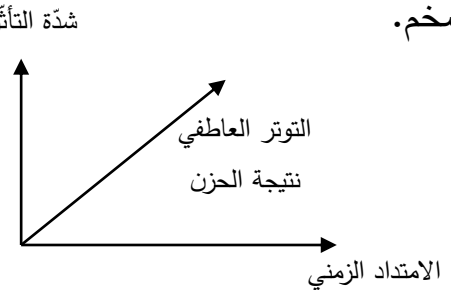
تعاني من قسوة جار يدعى "غيلان"[4]

...

حَزنت إحسان[5]

إنّ الشدة العاطفية تتزايد في كل أبيات هذا الشعر القصصي، فيمكننا القول أنّها تعتمد على التدرّج إذ انطلقت من الشدّة الدّنيا والاتّساع الضعيف إلى التوتّر الأقصى مع الامتداد، ويمكن أن نمثّل هذه الحالة بمخطط التّضخم.

يمثل مخطط التضخم الصراع مع الحياة من أجل البقاء



– مخطّط التضخّم–

[1]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 34.

[2]– المرجع نفسه، ص34.

[3]– نفسه ، ص34.

[4]– نفسه، ص 34.

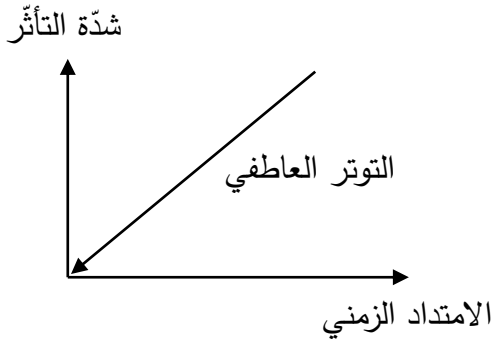
[5]– نفسه، ص 34.

تمرّ على الذّوات مرحلة خمود تام للمشاعر والأحاسيس، فلا نرصد أيّة عاطفة جراء الفرح أو الحزن، وهذا أشبه بالهدوء قبل العاصفة، فنلحظ تناقصًا في الشدة وتعديلاً في الامتداد ، ما يؤدي إلى حالة هدوء واِسترخاء للذّات، مثل الفيل الذي خاطبنا في بداية هذا الشعر القصصي:

اِسمع ما أحكيه الآن
فأنا فيل عاش سنين كثيرة
ورأيت كثيرًا من أيّام البهجة
وكثيرًا من أيام الحرمان
أحكي لكم الآن
ما مرّ بنا في العام الماضي
قبل وأثناء الفيضان[1]

تظهر ذات الفيل هنا مستقرة وهادئة فلا شيء يوتّر عاطفتها، فهي بذلك في حالة خمود ، وستستيقظ بعد أنّ يتقدم في الحكي، ويروي ما قاسه من معاناة واِنفعالات ، ويمكن التمثيل لهذه الحالة بمخطط الخمّود.

يمثل مخطط الخمود حالة التغلّب على أهوال الحياة.



– مخطط الخمود–

تمر الذات الإنسانيّة بعدّة حالات، منها ما يوتّرها منها ما يجعلها مستقرة، و في كل الأحوال تبقى عاطفة الإنسان متقلّبة و لا تستقرّ في حالة واحدة.

[1]– محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، ص 31.

II-2 دور الخطّ والشكل في تحديد المتغيرات الشعورية للطّفل:

يُخطئ البعض حينما يضنون أنّ أي عمل أدبي سردي كان أم شعري، قصة أو رواية أو كتاب أنّ المضمون هو الأساس والمهمّ، ناسين في ذلك أو غافلين أنّ الحجم والخطّ وحتّى نوع الورق له دوره في عملية الإبداع، لاسيما حين يتعلّق الأمر بالأعمال الموجّهة للأطفال، فباعتبارهم مخلوقات صغيرة لطيفة، فهي تحبّ كل شيء جميل جذّاب، وهذا اِبتداءً من غلاف الصفحة، وما فيها من ألوان ورسومات وطريقة الكتابة، فالأطفال في اِختيارهم للقصص ينفرون من الطويل المُملّ، ويميلون للسّهل الممتنع الواضح، «فالأطفال يريدون كتبهم جميلة ذات أحجام مناسبة، وطباعة أنيقة، وحروف واضحة وأغلفة قادرة على الاحتمال، أي أن يكون إخراجها وتصنيعها ممتازا، إضافة إلى المضمون الجيّد»[1]، ليتسنّى لهم القراءة الأوليّة في تصفحهم للكتاب.

الكتابة للأطفال:

إنّ أبرز ما يعانيه كُتّاب قصص الأطفال حساسية جمهوره، إذ سنّهم يُحتّمُ عليهم اِتباع قواعد خاصة في الكتابة، فالطفل في بداية حياته لا يتقن إلاّ اللغة الأم (العامية) لغة للكلام والتواصل سواء في البيت أو المدرسة، من ثمّ «يتعلّم اللّغة العربية في دروس خاصة في المدرسة كأنها لغة جديدة غريبة، وهذا يجعل القاموس اللّغوي للطّفل محدودًا بما يتعلّمه من اللّغة العربية، إذا قِيسَ بما يعرفه من الألفاظ العاميّة في اِستعمالاته اليوميّة، وهذا بدوره يُشكّل صعوبة جديدة أمام كاتب الأطفال، وبخاصة في المرحلة الأولى»[2]، إنّها أصعب مسؤولية وأعقد مهمة، فأن تُخاطب فئة في بداية الحياة ليس بالأمر اليسير، وخاصة أن الأخطاء غير مسموح بها، فالكاتب كالمربي والمرشد الذي يربّي أجيال المستقبل.

[1]- عبد الفتّاح أبو معّال، أدب الأطفال دراسة وتطبيق، ص 292.

[2]- أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص 54، 55.

يُحبّ الأطفال الكتاب الجميل ذو المظهر الجذّاب، «لأنّ مظهر الكتاب الخارجي يجذبهم، والعناصر التي تمنح مظهرًا جيدًا تنحصر في الحجم واللّون، والرّسوم ونوع الورق وحروف الطباعة، وأحسنها ما كان زاهي الألوان متوسط الحجم، لأن الأطفال لا يُحبّون الكتب الكبيرة والضخمة، ولا الخفيفة الصغيرة المختصرة، وتُشكل الصوّر جانبا هاما من جاذبية الكتاب، لذلك يجب أن تكون الصورة معبرة واضحة، أما من حيث الورق فاللون الناصع البياض من النوع اللّماع غير مُستحب لأنّه يُسبّب اِجهادًا لعيونهم، وخير إلى أنواع الورق هو الورق الزّبدي اللّون، واللّون المتوسط السّمك، أما من حيث الطباعة فيجب أن تكون الحروف كبيرة واضحة مع تجنّب السّطور المتقاربة، كما يجب أن تكون الهوامش واسعة، والإيضاحات حسنة الرسم جيدة النسخ»[1]، فالأطفال يحبّون ما يلفت نظرهم ويسعدهم، لاسيما حين يكون مفهومًا واضحًا متناولهم، فقد تكون العناية بالمظهر الخارجي من قبل دُور النّشر، وقد تكون من طرف الرّسامين أو من قبل الكاتب، ومهما كان يجب أن يكون مُثيرا لعواطف الطّفل وأحاسيسه ومشاعره، إذْ لابد أن تُؤجّج فيه تلك الرغبة في القراءة من النظرة الأولى على الكتاب.

يحتاج الأطفال في مراحل أعمارهم الأولى، إلى «خط كبير ومساحات واسعة من الرّسم، ولهذا ربّما كان الأنسب أن تختار لكتبهم مقاسات كبيرة نسبيًا، بحيث يسمح اِتّساع الصفحات بعرض قدرٍ مناسبٍ من الكلمات والرّسم المصاحب لها، في حين أنّه كلّما تقدم العمرُ بالأطفال زادت مساحة الكتابة التي يمكن أن تقدّم لهم، وقلّت مساحات الصوّر نسبيًا كما صغر مقاس الحروف عمّا كان عليه في مراحل أعمارهم»[2]، فبتغير الوقت والزّمان تتغيّر الأشياء، فمن الكتابة على الحجر والصخور وأوراق الشجر وجريد النخل إلى الأوراق بمختلف أصنافها وألوانها، وبذلك يتسنى للكُتاب اِستغلال المساحات التي يريدونها للرّسم

[1]– ينظر: عبد الفتّاح أو معّال، أدب الأطفال دراسة وتطبيق، ص 104.

[2]– أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص 162.

والخطّ والتدوين، ولاسيما مع اِختراع الأقلام، ذلك أنّ الريشة المستعملة قديمًا تفرض عليهم الكتابة بخط عريض وترك مساحات كبيرة، ولكن مع اِختراع الأقلام والألوان فُرض على الكُتّاب العناية بما يكتبونهُ مُراعين في ذلك حجم الحروف وشكلها وطريقة كتابتها، إذ أنّ الهدف الأوّل من هذا هو تحريك مشاعر القرّاء وإثارة الإعجاب في نفوسهم.

لم يكن للكتابة عهدٌ منذ القديم لذلك كانت المشافهة هي الوسيلة المعتمدة عليها لنقل القصص والرّوايات، لذلك اِستطاع مقدّم القصة المسموعة «اِستغلال نبرات صوته وما يتاح له من مؤثرات صوتية للتأثير في سَامعيه، أمّا كاتب القصة المطبوعة يمكنه أن يصل إلى إحداث تأثيرات معيّنة في قارئه، عن طريق التكرار وتغيير أحجام الحروف والكلمات وأوضاعها المألوفة، كأنما هو في هذا يُغيّر من نبرات الكتابة ليثير الانتباه كما يفعل المتحدّث، أو ليُعطي للكتابة بُعدًا آخر يضاف إلى المعنى المجرّد للكلمات»[1]، من هنا يبرز دور ما يمكن أن نسمّيه «بنبرات الكتابة، وهي ما يحلّ من اللّغة المكتوبة مكان نبرات الصّوت في اللّغة المسموعة، ومن بين هذه النبرات المكتوبة نجد: بتغيير أحجام بعض الكلمات بِاستعمال كلمات حجمها أكبر للدلالة على الكبر أو الضخامة»[2]، فلكلّ طريقته في الإقناع وشدّ اِنتباه القرّاء والسامعين، وأيّا كانت النبرات المستخدمة المهم أنّها تفي بالغرض وتترك أثرها.

خصائص اللّغة العربيّة:

للّغة العربية خصائص تُميّزها عن غيرها من اللّغات الأجنبية، من ذلك تشابه كثير من الحروف العربيّة في رسمها بشكل متقارب، كحروف ب، ت، ث، ج، خ، ولهذا اِستعملت النقط للتمييز بين الحروف المتشابهة، وبهذا اِنقسمت حروف اللّغة العربية إلى قسمين أحدهما منقوط والآخر غير منقوط، ومن هذه السمات أيضًا اِختلاف طريقة كتابة الحرف

[1]– أحمد نجيب ، أدب الأطفال علم وفن ، ص 219.

[2]– المرجع نفسه ، ص 312.

الواحد حسب موقعه في الجملة، من ذلك مثلاً: حرف **ع** يكتب في أوّل الكلمة **عـ** وفر وسطها **ـعـ** وفي آخرها ع، ومثله حرف **غ**، وحرف **ف**، يكتب في أوّل الكلمة **فـ** وفي وسطها **ـفـ** وفي آخرها **ف**، ومثله حرف **ق**، وحرف **ب** يكتب في أوّل الكلمة **بـ** وفي وسطها **ـبـ** وفي آخرها **ـب** ومثلهُ (ت، ث)، ومن سمات اللّغة العربية أيضًا "الشكل" وِاستعمال الفتحة والكسرة والضّمة، وما إليها لضبط الحروف والكلمات، طبقًا للقواعد الصحيحة[1]، فاللّغة العربيّة من أغنى اللّغات وهي أقدمها، فهي لغة القرآن الكريم ويطلق عليها اِسم لغة الضّاد، لأنّ هذا الحرف لا تمتلكه أية لغة أخرى. وتتميّز بكَمٍ هائل من المفردات، ولكلّ مفردة مترادفات عديدة، ومهما تحدثنا عنها فلن نَفيَها حقّها، لأنّها لغة مميّزة يجد الأطفال، صعوبة في بداية تعلّمهم لها، ذلك أن اِختلاف طريقة كتابة الحرف الواحد حسب موقعه في الجملة بثقل كاهلهم في أوّل عهدهم بالقراءة والكتابة، لأن هذا قد يُلزم الكاتب على اِستعمال شكل واحِدٍ لكلّ حرف للمبتدئين، فنجد في الواقع أربعة أنواع من قواميس الأطفال وهي:

1- القاموس السمعي للطّفل: يضمّ الألفاظ والتراكيب التي يستطيع الطفل أن يفهمها إذا اِستمع إليها.

2- القاموس الكلامي للطّفل: وهو يضمّ الألفاظ والتراكيب التي يستطيع الطفل أن يستخدمها فعلاً في كلامه.

3- القاموس القرائي للطّفل: وهو يضمّ الألفاظ والتركيب التي يستطيع الطفل أن يفهمها إذا رآها مكتوبة.

[1]- ينظر: أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص 49- 50.

4- القاموس الكتابي للطّفل: وهو يضمّ الألفاظ والتركيب التي يستطيع الطّفل أن يستخدمها فعلاً في كتاباته[1].

يجب على الكاتب أن يولي أهمية كبيرة لهذه الجوانب الثلاثة الكلام، القراءة والكتابة، ولاسيما عند الأطفال، إذ لابدّ أن يُراعي قدرتهم القُرّائية، ويخاطبهم بطريقتهم في الكلام، ويكتب حسب أعمارهم ومقدرتهم الإدراكية، دون أن يغفل عن ما يجب أن يفهمه إذا اِستمع إليهم.

التشكيل في اللّغة العربية:

تتميز اللّغة العربية عن غيرها من اللغات بالتشكيل، والذي ظهر منذ القديم، وذلك راجع لكثرة التلحين ودخول العجم للإسلام، إذْ كثرت الأخطاء أثناء تلاوة القرآن الكريم، وكان أوّل واضِعيه أبو الأسد الدُّؤلي في زمن معاوية بن أبي سفيان، ومن ثمّ قام بتحدثيها الخليل بن أحمد الفراهيدي، ليتمكّن النّاس من القراءة الصحيحة، وتتمثّل حركات التشكيل في الفتحة والكسرة والضمّة والسّكون والتنوين، وثمّ إضافة الشدّة حديثا، وتداولت هذه الحركات في مختلف الآداب منه آداب الكبار وآداب الأطفال، إلاّ أنّ التشكيل «يُشكّل صعوبة معيّنة خاصة بالنسبة للطّفل المبتدئ، وهو أيضا يعرقل اِنطلاق الطّفل في القراءة، ممّا يُعوّق اِستمتاعهُ بالقصّة التي يقرأها»[2]، فالكاتب الذي يشكل كل كلمات قصّته يُحتمُ الأطفال على اِستنزاف مجهودٍ كبير أثناء القراءة، والتركيز على الحركات لقراءتها، لذلك من المستحسن أن لا يضبط بالشكل كل الكلمات، إلا ما دعا منها للضرورة.

إنّ الكتابة في المراحل الأولى وبخاصة في مرحلتي الكتابة المبكرة والوسيطة يتطلبُ من الكاتب أن «ينتقي في كتاباته الكلمات والعبارات والجمل التي تحتاج إلى أقل قدر ممكن من الضّبط بالشّكل بحيث يمكن أن يقرأ الطّفل معظم حروفها بدون حاجة إلى التشكيل وبهذا

[1]- ينظر: أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص 49.

[2]- المرجع نفسه، ص 53.

تقلّل من الشكل الضروري إلى أقصى حدٍ ممكن ، بحيث لا يكاد يُصبحُ عقبة في طريق الانطلاق في القراءة، وبالتالي لا يضيف صعوبة معينة إلى الطّفل في أوّل عهده بالقراءة»[1] منه فالتشكيل ليس ضرورة للأطفال في مرحلتي الطفولة المبكرة والمتوسطة، وذلك لضمان تعليم مناسب وجيّد لهم، بالإضافة للنّطق السليم، أمّا الحركات سيتعلمونها مع الوقت بعد اِتقان الحروف والكلمات، ومع ذلك «يمكن أن ندع الطفل يقف على نهايات بعض الكلمات بالسّكون بحيث لا نعتبر هذا خطأ ، إذ يستوجب ضبط نهايات بعض الكلمات بالشّكل»[2] وهذا يساعدهم إذ يتسنى لهم نطق نهايات الكلمات. «وكلّما كبُرَ الطّفل خفّ العِبْء عن كاتب الأطفال، واِستطاع أن يجد مزيدًا من الكلمات ، ويُكوّن مزيدًا من الجمل التي يستطيع الطّفل أن يقرأها بغير حاجة إلى الكثير من الشّكل، وفي المراحل المتقدمة حيث يزداد الأطفال تمكنًا من اللّغة، يُفضّل ألا تقدّم لهم القصص مشكولة شكلاً كاملاً، وإنّما نُقصّر الشكل على الحروف التي يحتمل أن يخطئ في قراءتها، واِختيار هذه الحروف يحتاج ممن يقوم بهذا العمل إلى جهد أكبر كثيرًا من ضبط حروف القصّة كلّها بالشكل ضبطًا كاملاً»[3] فمع تقدم الأطفال في العمر يُستحسن أن لا نقدّم لهم كل شيء في طابق جاهز ، فلا نشكّل كل الكلمات ، إنّما نقصّر التشكيل على الحروف التي قد يُخطئ فيها الأطفال ، وهذا أعقدُ أصعب، إذ اِختيار هذه الحروف يحتاج لجهد كبير.

يجدر الإشارة أنّه بالرّغم من أنّ الشكل يُؤّلف صعوبة من صعوبات القراءة للأطفال «يجب أن لا نتجاهل الضّبط الصحيح للكلمات، وعليه فإنّ الأمر يستلزم الدّقة القائمة في ضبط بعض الكلمات بالشّكل، والتي يمكن أن يقع فيها الطّفل في الخطأ لو تُركت دون

[1]– أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص 53، 54.

[2]– المرجع نفسه، ص 54.

[3]– نفسه، ص 54.

تشكيل»[1]، ومنه نلاحظ الضرورة الملّحة لتشكيل بعض الكلمات ، لأنّ بعضها لو تُرك دون تشكيل سيصعب على الأطفال قراءتها، وستعرقل اِنطلاقتهم.

معايير كتب الأطفال الجيّدة:

من أجل أن يؤدي كتاب الطّفل وظيفته ويُحقّق أهدافه، حرص الباحثون على وضع عدّة معايير للكتاب ، منها ما يتعلّق بشكله وتصميمه، ومنها ما يتعلّق بمضمونه ومحتواهُ وهذه المعايير تهدف في خلاصتها إلى إقامة كتاب الطّفل على أسس تربوية وفنية سليمة ترتبط اِرتباطًا وثيقا بالأهداف المرجوّة تحقيقها في هذه المرحلة العمريّة الخطيرة من حياة الإنسان ، ألا وهي مرحلة الطفولة، وذلك على النحو الآتي:

المعايير المتّصلة بالشّكل والإخراج: ويقصد بالشّكل والإخراج الهيئة التي يوجد عليها بعد طباعته وتداوله بين الأطفال ، وتتضّح ملامح هذه الهيئة في حجم الكتاب وطريقة العرض وتنظيم العناوين ، والتنسيق بين الصوّر والرّسوم والكلمات ومساحة الكتابة والفراغات، وتغيير أحجام الحروف ومقاساتها ، وبعبارة أخرى يُمكن القول أنّ هناك اِرتباطًا وثيقًا بين قدرة الكتاب على جذب الطّفل إليه وطباعته، ويقصد بالطباعة هنا نوع الخط، التخطيط أو التنظيم الكتابي أي بناء الجملة وتركيبها»[2]، أمّا بالنسبة للخطّ فينبغي أن «أن يكون النوع المستخدم في الكتابة هو أحد المعايير التي ينبغي مراعاتها في الحكم على جودة الكتاب المُقدم للطّفل، وفي هذا المجال ، تُوصي الدّراسات السّابقة إلى ضرورة أن تكون الحروف والخطوط المستخدمة في كتب الأطفال كبيرة وواضحة لتناسب مدى إدراكهم»[3]، فتحسين الخطّ يُثير مشاعر الطّفل ، إذ يجذبه ويحفّزه للقراءة .

---

[1]– هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، ص 294.

[2]– ينظر: سمير عبد الوهاب أحمد، أدب الأطفال، قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ط1، دار المسيرة للنّشر والتوزيع والطّباعة، الأردن، 2006، ص 262، 263.

[3]– المرجع نفسه، ص 263.

لقد «تحدث القلقشندي حيث جعل الإبداع في الجمع بين الشكل والمضمون، فقال: اللفظ إذا كان مقبولاً حُلوًا رفع المعنى الخسيس، وقرّبه من النفوس، وإذا كان غثًّا مُسْتَكْرِهًا وضع المعنى الرّفيع ، وبعّده من القلوب، كذلك الخطّ إذا كان جيدًا حسنًا بعث الإنسان على قراءة ما أودع فيه وإن كان قليل الفائدة، وإذا كان ركيكًا قبيحًا صرّفه عن تأمّل ما تضمّنهُ وإن كان جليل الفائدة»[1]، فالشكل شأنه شأن المضمون، فلا يمكن أن نُنكر أهميته ودورهُ، بالإضافة إلى أنه يسبق المضمون، لذلك فالعناية به وبكلّ ما هو خارجيّ من خطّ ولون ورسومات يلعب دورًا لا يُستهان به في شدّ اِنتباه القراء والتأثير فيهم.

أمّا من حيث الطّباعة فالأطفال «يفضّلون الحروف الواضحة ، لأنّها تساعدهم على القراءة بسهولة، مع ضرورة ترك فراغات كافية بين السّطور والكلمات حتّى تظهر المادة المطبوعة مريحة للعين، جميلة الشكل»[2]، وهذا ما يجب أن يعتني به الكُتّابُ ويضعوه نصب أعينهم، فالطّفل ينبغي أن يجد في قصّته ما يستهويه ويجذبه ، كالحروف الواضحة السهلة والمطبوعة بشكل مريح، أمّا «الورق النّاصع البياض غير مستحبّ، لأنه يُسبّب إجهاد عيون الأطفال، وخير أنواع الورق الذي يمكن أن يُستخدم هو الورق الزبديّ اللّون، المتوسّط السّمك»[3]، فالكُتاب لا يستخدمون أي ورق بل حتى إنّ الورق يلعب دوره، فالورق الناصع يُتعب عيون الأطفال، لذلك كان من الأفضل اِختيار الورق المتوسط لكي يتلاءم وقدراتهم المحدودة.

فالطّفل حين تقع عينيه على الكتاب قد يستهويه جمال الغلاف وشكله، وبعد أن يقلّب الصفحات قد لا يجد ما يرضيه ويجذبه فينفر منه ويتركه، وهذا يعني أنّه حتى للصغار

[1]– أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث– دراسة–، د ط ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 16.

[2]– أمل حمدي دكّاك، القصّة في مجالات الأطفال، ص 49.

[3]– المرجع نفسه، ص 48، 49.

ذوقهم، ومنه لابدّ من العناية بالغلاف الخارجي دون إغفال المضمون، فقد يلقى الطفل بالكتاب إذ لم يلب له حاجاته، لذلك كان للإخراج دورهُ وأهميته، و«الإخراج الجيّد هو التعبير الشكلي الصادق الجميل عن المضمون، وهذا يعني أنّ الإخراج الجيّد يهدف إلى أغراض جمالية كجاذبية الكتاب، وأخرى تطبيقية تُحقق الوضوح والدّقة والصّدق في التعبير وسهولة القراءة ويسر الفهم، ويحتلّ إخراج الكتاب أهمية في اِستهواء الطّفل، وفي تنمية ميله لقراءته، لذلك اِهتمت مؤسسات النشر المختلفة بإخراج كتب الأطفال إخراجًا أنيقًا جذابًا، وأمسى إخراج كتب الأطفال عملية صناعية فنية»[1].

نجد كذلك البياض «ويستخدم للدلالة على أشياء محذوفة أو مسكوت عنها، وقد يكون على شكل نقطتين أو ثلاث أو أكثر، أو توظيف الختمات الثلاث (* * *)، وعادة ما يُقحم هذا البياض بين الكلمات أو الفقرات أو الفصول، ويكون ذلك للدّلالة على مرور زمني أو حدثي، أو تغيّر في المكان»[2]، ويستخدم في العديد من القصص والروايات وبشكل مختلف ، فمنه ما يدل على محذوف أو على مرور زمني أو مكاني.

1- تحليل قصيدة "الفيل الوفي":

اِعتنى الشاعر في سلسلته هذه المعنونة بـ «مذكّرات فيل مغرور»، بجمال الغلاف الخارجي، حيث بدا لنا العنوان باللّون الأحمر، وبخط عريض في وسط الصفحة، ليكون أوّل شيء يراه الملتقي، وقد اِستخدم مزيجًا من الألوان، ليظهر الغلاف على شكل لوحة فنية معبّرة ، كالأخضر والأزرق والأصفر والأبيض، فرغم أنّ الشكل الخارجي للكتاب ليس بالأمر الرئيسي ذلك أنّ القارئ سرعان ما يقّلب الصفحة لينتقل للمضمون، إلاّ أنّ العناية به وبشكله هو من يسمح بالولوج إلى المتن.

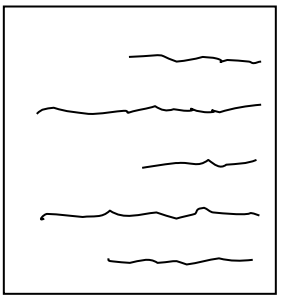
[1]- ينظر: هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، ص 292.

[2]- سعيدة بشار، سيمياء الانتماء في رواية الإنطباع الأخير لمالك حدّاد، ص 83.

اِخترنا قصيدة من هذه السلسلة والمعنونة بـ "الفيل الوفي":

كتب عنوان هذه القصيدة باللّون الأسود الغامق، وبالحجم الكبير وفي وسط الصفحة، وربّما هذا لإبرازه، ولأنّه العتبة الأولى للدخول للمتن، لذلك لابدّ من إبرازه «فتغيير بنط الحروف يعطي إحساسًا بالحجم»[1]، ونلاحظ أنّ كاتب هذه السلسلة حدّد لنا سمك الكتاب وعدد صفحاته في تقديمها إذا تتكون من 72 صفحة، بسمك 14 × 21 سم، معتمدًا على الورق الأبيض وبخط الآلة.

اِعتمد الشاعر في كتابه على الكتابة بشكل عمودي، وبطريقة جزئية على اليمين وهي عبارة عن أسطورة حرّة وقصيرة، تتفاوت فيما بينها في الطّول على هذا النّحو:



لقد شكّل الشاعر بعض كلمات هذه القصيدة ليُسهّل قراءتها على المتلقى الصغير من مثل: الشّوك، اِسْمعْ، آكُلُهُ، صِرْتُ، في حين فضّل في مواضيع أخرى الوقوف على نهايات

[1]– الأخضر بن السّائح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى، متعة النّص ولذّة التأليف، مقاربة تحليلية في الرّواية النسائية.

الكلمات فقط، مثل: شديدٌ، الجوعُ، الأتربةُ، البهجةُ، أهيمُ، أبحثُ ... وضعت بعض الكلمات بين مزدوجتين مثل "اِحسان"، "إيمان"، "غيلان" وهذا للدلالة على اِسم العلم.

لقد تكرّرت بعض الكلمات والمقاطع في هذه القصيدة من مثل:

* أشواكًا تدمي أرجلنا / وضع الشّوك لنا كي يدمي أرجلنا ⟸ تكررت هذه العبارة لشدة معاناة الفيلة من ظلم غيلان.

* شكرا لك / أحْمل في قلبي الشكر ⟸ لم يشأ الرّاوي أن يكرر من كلمة الشكر، لذلك عمد للتّعبير عن الشكر بطريقة أخرى فيها نوع من التكرار، لكن تكرار من النوع المثير الجذاب لمشاعر القارئ.

تخلّلت هذه القصيدة معظم الكلمات العامية، وهذا ليكون أقرب إلى لغة الكلام، من مثل: وفي الأحشاء الآه، "الآه" نستخدمها في لغتنا العامية للدلالة على التحسّر.

نشعر في هذه القصيدة بنبرة الشاعر وهو يخاطب الأطفال كمثل:

اِسمع ما أحكيه الآن[1].

أحكي لكم الآن[2]

يحاول الشاعر جذب بصر الطفل لقراءة قصّته في كل مرة بأسلوب أشبه بالمناداة، فنلاحظ أنّ شكل القصيدة جاء على شكل فقرات، وبين كل فقرة وأخرى ختمات أو نجمات ثلاث وهذا دال على الانتقال بين الأفكار والفقرات مثل:

كان يرى الأفيال

تخترق حقول الخضروات

فيرشق أسلاكًا أو أشواكًا تدمي أرجلنا.

[1]– محمّد حسين علي، مذكرات فيل مغرور، ص 31.

[2]– المرجع نفسه، ص 31.

حين نمر بأرضه

* * *

ذات مساء كان شديد الاظلام

فاض النّهر

وأغرق أرض الوادي كلّه[1].

نجد كذلك ثلاث نقاط متتابعة وذلك في قوله:

هذا قدر الله المحتوم لغيلان

....

ليس من الصدفة يا إحسان

أن يأتي هذا الفيضان

بالخير لكل الناس

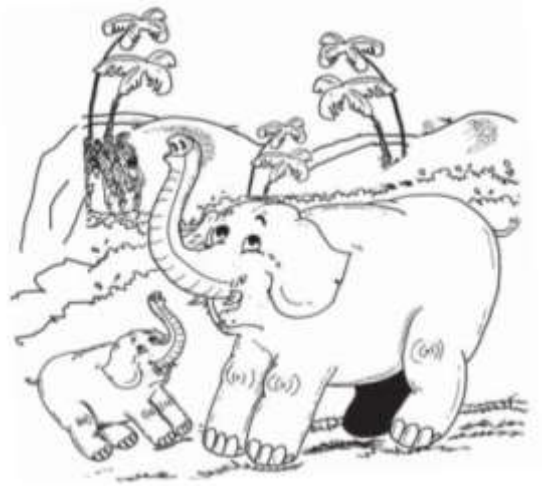
ولتصرع غيلان الأحقاد[2]

تدل هذه النقاط على تغير حدثي، إذ كانت هذه النقاط هي الملائمة للانتقال من حدث إلى حدث.

نجد في آخر القصيدة صورة بالأبيض والأسود كما هي في الصورة ، وهي صورة لفيل ضخم كبير بجانبه صغيرُه رافعين خرطوميهما عاليًا، وخلفهما تبرز تلال عليهما بعض أشجار النخيل، و اِستخدام هذين اللونين ليس اعتباطًا، إذ يُدرّب القارئ الصغير و يحمله على التركيز في الأشياء بدقة، ويفتح المجال للطّفل لإعادة تخييل صور الفيل، و بالتالي تذكر الألوان وصقل موهبته.

[1]– محمّد حسين علي، مذكرات مغرور، ص 35.

[2]– المرجع نفسه، ص 31.



إنّ الأطفال في ميولهم وعواطفهم ورغباتهم وحاجاتهم وشغفهم ينبضون بالحياة ، فهم يتأثّرون بكلّ ما هو جميل من حولهم ، فنجدهم ينفعلون مع القصص ويتوقون لسماعها وقراءتها ، فهي تحفّز عواطفهم لحبّ القراءة واستكشاف العالم المحيط بهم ، لهذا نجدهم يملّون من القصّة الواحدة ويودّون تغييرها ، فمشاعرهم وأحاسيسهم الصادقة الرقيقة تحبّ الجديد والمغامرات ، وفي هذا الشعر القصصيّ يعيش الأطفال الأحداث كما هي ، فيحزنون مع الفيل ، ويشفقون على السيّدة إحسان ، وفي النهاية يفرحون لتخلصهم من جار السوء الذي كان السبب في حزنهما.

خاتمـــــة

خاتمة:

- إن الأطفال هو الحاضر والمستقبل لذا نجد الأدباء نذروا إبداعاتهم لفلّذات الأكباد، فهم يتوجّهون لأضعف النّاس وأحوجهم إلى المعونة الأدبيّة والتوجّه السّليم، ولذلك ظهرت في السّاحة الأدبيّة مجموعة من الوسائل لتقوم بهذا الدّور، وعلى رأسهم القصّة.
- احتلّ القارئ مكانة في العملية الإبداعية التواصلية بجانب المؤلف والرّسالة ، فلم يعد مهمّشًا كما كان ، بل أصبح طرفًا لا يمكن الاستغناء عنه ، فيتفاعل ويشارك ويُبْدي بآرائه بكلّ حرية ودون قيود، مثلما هو الشّأن بالنسبة للقارئ الصغير.
- ينجذب الأطفال عمومًا إلى كل القصص، وبالأخصّ تلك التي تتحدث على لسان الحيوان والطّير والجمادات، فهم يشغفون بها ويجدون فيها متعة لا مثيل لها.
- يميل الأطفال بطبعهم إلى الفنّ القصصيّ ، وكلّ قصّة تمتلك وسائل تأثير خاصّة في جمهورها ، والتي لا يكتمل حضورها وجمالها إلّا من خلالهم ، لذلك تحتّم على الكتّاب الاعتناء بالقصص بدءا من الغلاف الخارجي ، وكلّ ما يتّصل به من صور ورسومات وألوان.
- الفن القصصيّ شكل من أشكال الأدب الذي يحبّه الأطفال ، لما فيه من متعة وفوائد جمّة ولهذا الشكل القصصيّ عناصر لا بدّ من الإلمام والاعتناء بها ، مثل الموضوع واللّغة المناسبة ، والأسلوب البسيط الواضح.
- اقتحم أدب الأطفال مختلف المجالات والدّراسات منها السيميائيّة التي تمّ من خلالها دراسة البنية السطحيّة والعميقة للقصص.
- انتقلت الدراسات من حقل سيميائيّة الأفعال إلى حقل سيميائيّة الأهواء، لدراسة الانفعالات الجسديّة والحالات النفسيّة لدى المتلقّي ، وذلك مع الكتاب الشهير الذي أصدره غريماس وجاك فونتاني المعنون ب "سيميائيّة الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس".

- يلعب الشكل الخارجي للقصص والكتب دورًا في تحديد المتغيرات الشعورية، إذ لا يجب الانتقال للمتن دون المرور بالعتبة، والتي تتمثل في حجم وشكل الخط، بالإضافة إلى الصور والألوان، و كل ماله علاقةٌ بالغلاف الخارجي.
- وفي الأخير نأمل أنّنا وُفقنا في هذا البحث البسيط، وألممنا ولو ببعض جوانبه، ونتنمى أن يستفيد منه كلّ قارئ كما اِستفدنا نحن منه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع المصادر والمراجع

المصادر:

القرآن الكريم

مدوّنة البحث:

- عبد الحميد عبد المقصود، نملة سليمان، المؤسّسة العربية الحديثة للطبع والنّشر والتوزيع.
- علياء حلواني، البيت الجديد.
- مجهولة المؤلف، الفيل والأرنب.
- مجموعة المؤلّف، بينوكيون، منشورات رويبح.
- مجهولة المؤلف، السلحفاة والثعلب.
- محمّد حسين علي، مذكّرات فيل مغرور، شعر قصصي للأطفال، د ط ، مكتبة العبيكان، 2005.

المصادر و المراجع:

- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، د ط ، المؤسسة للنشارين المتحدين، تونس، 1986.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1 ، دار الكتاب اللّبناني، بيروت 1985.
- صلاح الدّين الهواري، المعجم الوسيط المدرسي، ط1 ، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنّشر، بيروت، 2007.
- عمر أحمد مختار، معجم اللّغة العربية المعاصرة، ط1 ، مج1، عالم الكتب، القاهرة 2008.

–ألجيرداس.ج. غريماس وجاك فونتاني، سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ط1 ، تقديم سعيد بن كاراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان 2010.

- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تأديب الناشئين بأدب الدّين و الدّنيا ، د ط ، تحقيق وتعليق محمد إبراهيم سليم مكتبة القرآن، القاهرة، 1985.
- أحمد زلط، أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، دب، ط1، 1994.
- ـــــــ أدب الطفولة، أصوله ومفاهيمه، رؤى تاريخية، ط4 ، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، د ط ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- أحمد مختار، اللّغة واللّون، ط1 ، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1982.
- أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، ط1 ، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003.
- أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم وفن، د ط ، دار الفكر العربي، القاهرة، 1991.
- إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر (رؤية نقدية تحليلية)، ط1 ،مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، 2000.
- أمل حمدي دكاك، القصة في مجالات الأطفال ودورها في تنشئة الأطفال إجتماعيًا، د ط منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.
- تسعديت بن أحمد، تأويل البنية العاطفية في ديوان مقام البوح لعبد الله عشي، مذكرة ماجستير، إشراف الأستاذة أمينة بلعلى، جامع مولود معمري، تيزي وزو، كلية الآداب واللّغات، معهد اللّغة العربية وآدابها.

- جميل حمداوي، الاتجاهات السميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، ط1 ،مكتبة المثقف العربي للنشر والتوزيع، أستراليا، 2015.
- ـــــــ ، سميوطيقا العنوان، ط2 ،دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، 2020.
- ـــــــ ، مستجدات النقد الروائي، ط1 ،دن، دب ، 2011.
- جين كارول، كتب الأطفال ومبدعُوها، دط ، ترجمة صفاء روماني، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1994.
- حسين المناصرة، القصة القصيرة جدًا، رؤى وجماليات، ط2 ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، 1996.
- سعد أبو الرضا، النص الأدبي للأطفال، أهدافه ومصادره وسماته، رؤية إسلامية، د ط دار البشير النشر والتوزيع، الأردن، 1993.
- سعيد بن كراد، السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3 ،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا 2012.
- ـــــــ ، السيميائيات السردية، مدخل نظري، د ط، منشورات الزمن، دار البيضاء 2001.
- ـــــــ، سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، د ط، أفريقيا الشرق، المغرب 2006.
- سعيدة بشار، سمياء الانتماء في رواية الإِنطباع الأخير لمالك حداد، ط1 ،تقديم آمن بلعلى، المثقف للنشر والتوزيع، دب، 2019.
- سيسيليا ميرايل، مشكلات الأدب الطفلي، د ط ،ترجمة مها أرنوق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997.
- سمير روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم، –قراءة نقدية–، د ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

- سمير عبد الوهاب أحمد، أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2006.
- سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان، القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، ط1 ،ترجمة حسن ناظم علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة لبنان ، 2007.
- سيزا قاسم، بناء الرواية، د ط ،مكتبة الأسرة، القاهرة ، 1978.
- شاكر هادي شاكر، الحيوان في الأدب العربي، ط1 ،ج1، مكتبة النهضة العربية، الإسكندرية 1985.
- شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة، ط1 ،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دب، 1985.
- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جونات من النّص إلى المناص، ط1 ،تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2008.
- عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، د ط ،إفريقيا الشرق، المغرب 2014.
- عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال دراسة وتطبيق، ط 2 ، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1988.
- عبد الفتاح غنيمة، حاجات الطفل للنّفس والبدن، الأدب والفن الموسيقي والمهارات،د ط تقديم أحمد رأفت عبد الجواد، دولي للطباعة والإعلان، دب، 1994.
- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،د ط ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.
- علي الحديدي، في أدب الأطفال،ط 4 ، مكتبة الأنجلو مصرية، دب، 1988.
- علي حرب، نقد الحقيقة ، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

- محمد الداهي، سيميائية الكلام الروائي،ط 1، شركة النشر والتوزيع المدارس، دار البيضاء، 2006.
- محمد جنجون، اِستخدام الألوان كعنصر تصميمي في الفضاء الداخلي، د ط ،دن، دب، دت.
- محمد حسن بريغيش، أدب الأطفال، أهدافه وسماته،ط 2 ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1996.
- محمد مرتاض قراءة في أدب الطفولة الجزائري، القصّة أنموذجًا، مقاربة تاريخية تحليلية فنيّة نقدية،د ط ، دار هومة للطباعة والنشر الجزائر، 2017.
- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، د ط ، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991.
- محمد يوسف نجم، فن القصة،ط 5 ، دار الثقافة، بيروت، 1966.
- موفق رياض قدادي، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، د ط ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012.
- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، د ط ، الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو 2008.
- هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته فنونه وسائطه، د ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالإشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد، القاهرة، 1977.
- ـــــ ، ثقافة الأطفال، د ط ،عالم المعرفة، الكويت ، 1988.
- هانس روبرت ياوس، نحو جمالية المتلقي (تاريخ الأدب تحدي لنظرية الأدب)، ط1 ترجمة محمد مسعدي، النايا للدراسات والنشر، لبنان، 2014.
- هيا صالح وسمر دودين وآخرون، تقنيات الكتابة القصصية للأطفال، د ط، مؤسسة عبد الحميد شومان، د ب، 2018.

- حلاّم الجيلالي، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، اِتحاد الكتاب العربي، دمشق، د مج ، ع365، أيلول 2001.
- سعدية بن ستيتي، سيميائية الأهواء، (مداخلة مقدمة لليوم الدّراسي: الرواية الجزائرية في ظل المناهج النقدية المعاصرة)، جامعة المسيلة 2018.
- سيزا قاسم وصلاح فضل، مجلة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب، دم، ع66، ربيع 2005.
- عبد الكريم يعقوب، أنسنة اللّيل في شعر ذي الرّمة، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، دن، دم، ع21، ربيع وصيف، 2015.
- فايزة كروش، هوى الحب في المخيال الشعبي، حكاية البطل، المغامر رداح نموذجًا.
- الأخضر بن السائح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى ،لذّة التأليف، مقاربة تحليلية في رواية نسائية، lakharben sayah.blogspot.com ، 2021/06/24.

فهرس الموضوعات

كلمة شكر.

إهداء.

مقدمة 01

مدخل.....05

الفصل الأوّل:

دراسة في طرق التلقي القصصي عند الأطفال

المبحث الأول:

تمهيد.....23

مجالات تلقّي قصص الاطفال.....24

الأنسنة في القصص الموجهة للطفل.....35

المبحث الثاني:

تمهيد.....45

العتبات النصية لقصص الأطفال.....45

البنية السردية لقصص الأطفال.....71

الفصل الثاني:

التحليل السيميائي لقصص الأطفال

المبحث الأول:

تمهيد.....110

البرنامج العاملي في القصص الموجهة للطفل عند غريماس.....116

المربع السيميائي في القصص الموجهة للطفل عند غريماس.....135

المبحث الثاني:

تمهيد.....142

تجلي الشعور من خلال قصص الأطفال.....143

دور الخط و الشكل في تحديد المتغريات الشعورية للطفل.....180

خاتمة

الملحق

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

ملخص الدراسة:

إنّ مرحلة الطفولة مرحلة حساسّة، لذلك سخَّر الكتاب والدّارسين جُلّ اِهتمامهم لإرضاء هذا المتلقي الصغير، والعناية بأدبه وكلّ ما يتعلّق به من شكل ومضمون، بدءًا من الغلاف الخارجي، وكل ما له علاقة من ألوان ورسومات وخط وأشكال، و اِنتقالاً للمضمون الذي سعوا ليكون وافيًا بالغرض ملبي لحاجات الأطفال وشغفهم، فبالكاد نجد مجالاً لم يقتحم أدب الطّفل. فآليات تلقي القصص لدى فئة عمرية صغيرة كالأطفال متعددة و متنوعة، و قد تمّ دراستها من جميع النّواحي و الجوانب المادية و الشعورية.