الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى– جيجل

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

البعد العجائبي في الأدب الموجه للطفل

" قصة السندباد البحري"

لكامل كيلاني أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

– زهرة طويطو

– نور الهدى محنوف

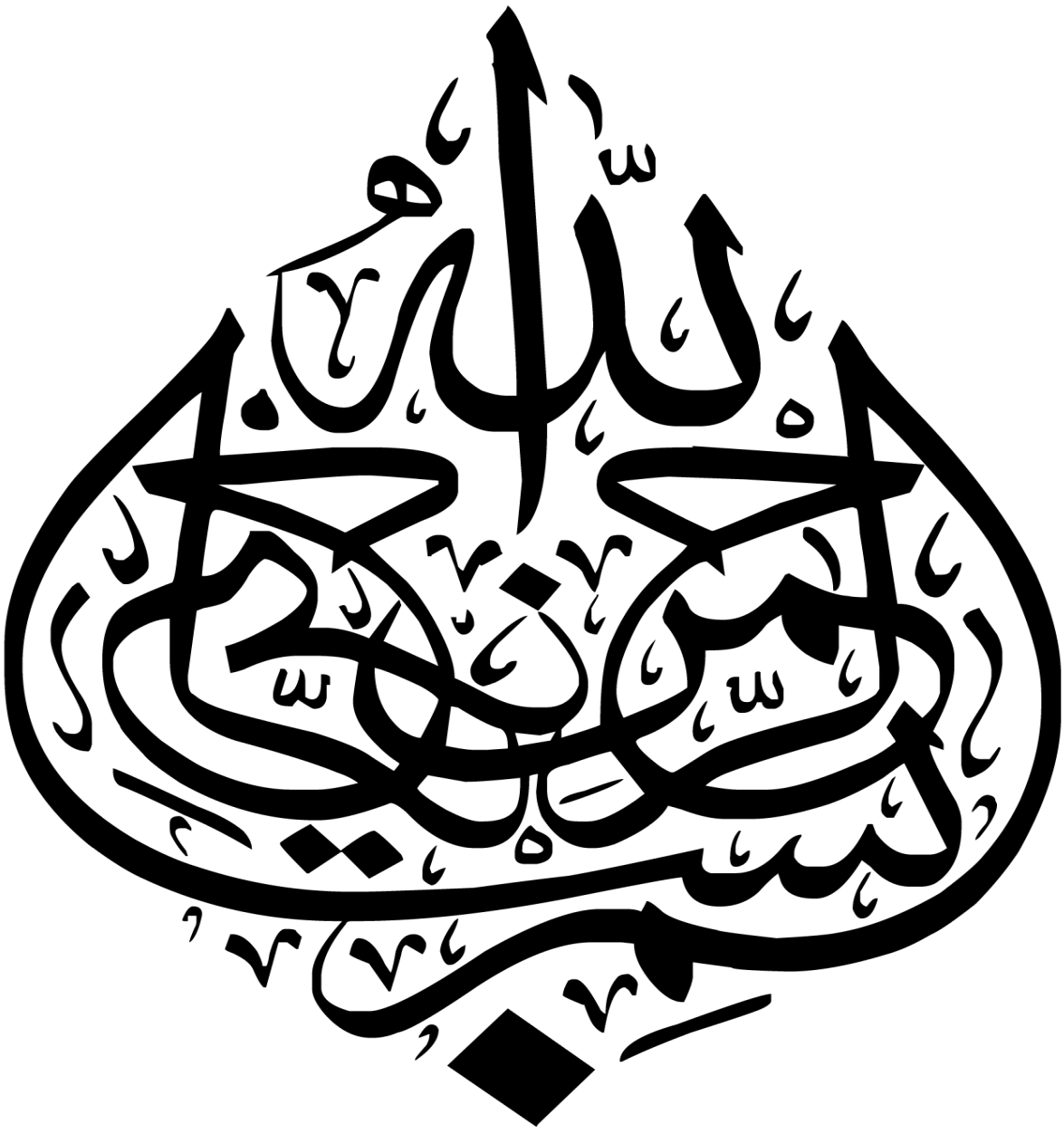
إشراف الأستاذ:

د. كمال بولعسل

لجنة المناقشة:	الصفة
د–خالد بن عميور	رئيسا
د– كمال بولعسل	مشرفا ومقررا
أ–محمد بولحية	ممتحنا
د– لمين جمعي	عضوا مدعوا

السنة الجامعية:

2019/2018 م–1440/1439هـ



دعاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا أصاب باليأس إذا فشلت بل ذكرني بأن الفشل هو التجارب التى تسبق النجاح

يا رب علمني ان التسامح هو اكبر مراتب القوة و أن حب الإنتقام هو أول مظاهر العنف

يا رب إذا جردتني من المال اترك لي الأمل و إذاجردتني من النجاح اترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل ، و إذا جردتني من نعمة الصحة اترك لي نعمة الإيمان

يا رب إذا اسأت إلى الناس أعطيني شجاعة الإعتذار و إذا اساء إلي الناس أعطني شجاعة العفو

آمين

شكر وعرفان

الحمد لله تعالى الذي وفقنا إلى إنجاز هذا العمل

إذ لابد من إهداء هذا الشكر إلى أستاذنا الفاضل والمشرف وأستاذنا المساعد على إتمام هذه المذكرة "**أ/د كمال بو لعسل**" و "**د/ لمين جمعي**"، ونوجه الشكر الكثير للأستاذ المساعد على ما تحمله من عناء القراءة والتوجيه والنصح، وحرصه على إتمام هذا العمل بالجدية اللازمة التي يستحقها الموضوع رغم تشعبه فلك الشكر مضاعفا أستاذنا الكريم.

شكرنا كذلك لكل أستاذنا في قسم اللغة والأدب العربي الذين درسونا طوال مرحلة اللسانس والماستر لمعارفهم، وتشجيعهم الذي مكننا من مواصلة مشوارنا هذا وبلوغ هذه الدرجة في البحث العلمي.

ولا يفوتنا في هذا المقام توجيه الشكر الخالص لكل من أعاننا في انجاز هذا العمل ولكل من دعمنا بالكلمة الطيبة والتشجيع من الزملاء في قسم اللغة والأدب العربي.

"**نور الهدى**" ، "**زهرة**"

3DLAT.COM
pff.me

مقدمـة

المقدمة

شهدت الساحة الأدبية العربية في العصر الحديث تطورا ملحوظا في فن أدب الطفل، بعدّه أدبا واسعا يعكس الحياة الأولى للإنسان؛ التي تميزت بالخصوبة والتجديد، والإنتاج والتعبير اللامتناهي عن الحقيقة والواقع، وعن كل مألوف، إلّا أنّه في داخله قد انزاح عن سمات المألوف والطبيعي، كون أن داخل النص ينطق بالعديد من الدلالات عن فكرة واحدة أو عدة أفكار بطريقة غير مألوفة، عن الحياة كلها، بعدما تحرر من قوانين التقليديين وأسس الكلاسيكية، فانزاح عن العرض و التأليف القديم وتقنياته؛ (الملاحم و السير لأن الطفل لا يستوعبها)، ولعل من أهم مظاهر هذا الانزياح غير العادي والخروج عن المألوف كسر سيرورة الزمن، وبناء المكان، والعلاقة بين الشخصيات وصداها، من خلال اللعب بالأحداث داخل هذه البنى؛ فتنزاح العلاقات بدورها، وتتشكل بدل العلائقية المألوفة سلسلة من البنى العلائقية العجائبية.

إنّ هذه البنى والعلاقات والعناصر مزعومة من طرف الكاتب وخرقها وتجاوزها للطبيعة والعقلانية يدخل في دائرة الأدب العجائبي، بعد أن اجترّ الواقع والحقيقة، وأعادها بشكل ما فانتاستيكي "فوبي" يدفع المتلقي للخوف والتردد، فتُدسُ الشخصيات والأحداث، والفضاءات الزمكانية في وعاء واحد ويعاد عجنها؛ لتتشكل أنواع هائلة من النصوص العجائبية، وبالقالب الذي نريد (أنا وأنت، وهو وهي) بل يتعدى الخرق لتركيب رُهابي لمزيج من العناصر الإنسانية، والحيوانية، والنباتية، والطيور، وغيرها، بل وحتى الجمادات تأخذ صيغا جديدة لأن التوظيف الأدبي لها يكون على هيئة رموز موحية تُنمُ عن واقع معين.

إنّ الأدب العجائبي في العصر الحديث حتى ولو استغنى عن الأسس الكلاسيكية فإنّه لا يستغني عن ما هو قديم، وجذوره تمتد إلى الإنسان البدائي الأول، فالسرديات القديمة تتداخل وتذوب داخل العجائبي؛ ومازالت تستدعي الأسطوري والرمزي والديني والصوفي، والتراثي وحتى التاريخي والجغرافي، و على هذا الأساس، يدفع العجائبي المتلقي للعودة إلى الماضي، ومعايشة الحاضر والتنبؤ بالمستقبل، فهو مشبع بالخيال، وتعدد التأويلات فيه تجعله ينفتح على آفاق جديدة، وهكذا الشأن في الوطن العربي فالأدب العجائبي يشُق لقارئه أبوابا وعوالم شَتّى؛ كون أنّ الفكرة واقعية يأخذها الكاتب من العالم العربي ويقدمها بطابع رُهابي تدفع القارئ للتمرد والاحتجاج، فيضع القارئ الفكرة نصب عينيه، ويسلك في حلها مسلك العجائبي؛ من خلال التحليل والتأويل والنقد، ولما كانت غاية العجائبية التمرد على المألوف، وجعل الحلول الواقعية الموهومة معرضة للشك والطعن في كل شيء، فتتولد التساؤلات وتُرفض الحلول والأجوبة الجاهزة، مع العلم أنّ الإنتاج العجائبي مرتبط بعقل واحد؛ الذي هو

"الكاتب"، إلّا أن أبعاده تمس الجميع، فالكاتب يفترض قبلا غايات المتلقي، ونفسياته وحياته بأوضاعها، فهو يعايش العامة قبل الخاصة، إنّه يسمع صدى صُراخ النفوس السائلة والخائفة تستنجد هل من حلول.

يواكب الأدب العجائبي العصور وما يطرأ عليها من تغيُرات؛ فسمة الاقتداء لها آثارُها، فالكاتب يأخذ من الفنون الأدبية القديمة ويوظفها في نصه، فتظهر عَرَضا شحنات الماضي فيه سواء ما هو خاص بالموضوع، أم بالشخصية والحدث أم بالمكان والزمان، وحتى الحبكة أحيانا، فالعجائبي يمزج بين المواضيع البدائية الكلاسيكية والجديدة، إلا أنّ الجديد تطغى ملامحه في طريقة المعالجة، إن الحلم والوهم والخيال من أهم العناصر التي يستهدفها الكاتب أثناء عملية التحرير، وبعد ما يصل إليها تبدأ مهمة العقل في الفرز، والبحث عن صدق الحقيقة المزيفة، ومن هذا البلوغ العجائبي تتحدد الخطابات، وتتجدد التأويلات، وتختلف الرؤى؛ فباللغة والأسلوب والموضوع، والفئة ودرجة التلقي تَتَعززُ مواطن العجائبية في النصوص، إلّا أنّ الأدب العجائبي الموجه للطفل يكون أكثر حدة وتأثيرا وترددا من الموجه للكبار، وهذا يرجع إلى النّمو النّفسي والعقلي عند الطفل، فالكاتب يعرض العجائبية للطفل في قوالب مختلفة، قد ترتبط بالمراحل التي يمر بها الطفل، ففي المرحلة الأولى نجده يميل إلى الشعر بما فيه من أغنية وأنشودة، وذلك بفعل اللحن والجرس والموسيقى الذي يتركه في نفسه، وقد ينحو إلى المسرح تأثراً بطرق العرض والممثلين والأضواء....،إلا أن فن القصة يحتضنُ الطفل أكثر من غيرِهِ؛ كونها تجمع بين الشعر والمسرح والصورة، وإلى درجة استيعابها للبعد العجائبي أيضا، فتبدوا النصوص العجائبية متعددة وليست نسخة واحدة، فكل كاتب يخُطُ مواضيع متعدّدة وفقَ رؤية خاصة وتصور خاص، وفئة مستهدفة ومقصودة، وللكاتب الواحد أسلوب ولغة، وطريقة حكي وسرد خاصة، فمن هنا تتعدّد النصوص والقصص عند المؤلف الواحد.

ولا يكفي التصريح بأن العجائبية تخترق النص؛ لتحيده عن كتلة واحدة إلى كتل متعددة ومختلفة، وأنها تدفع الطفل للتردد والخوف، والتحليق بذهنه في الخيال، وأنها تمس البنى والعناصر والعلاقات وليس هذا فقط بل لابد أن يتم الإثبات والبرهنة، ولن يتم هذا إلا عن طريق المعالجة انطلاقا من الإشكالية و التساؤلات والفرضيات المتاحة .

وانطلاقا مما قدمنا؛ يسعى البحث إلى الإجابة على أسئلة تتعلق، في مجملها، بكيفية توظيف العجائبي وتجلياته في أدب الطفل من خلال:

كيف تم توظيف العجائبية في القصة الموجهة للطفل، وهل كان هذا الحضور مناسب للجمهور المستهدف؟

ومنها تنبثق تساؤلات فرعية تندرج تحت الإشكالية الرئيسية:

- ما هو مفهوم العجائبي؟ وماهي الأشكال التي تُنمُ على العجائبية؟
- ما هي الوظائف التي يؤديها العجائبي في النص؟ وما هي الأجناس الأدبية التي ينهل منها ؟
- كيف كانت وتيرة حضور العجائبي في المدونة قيد الدراسة، وما مدى اهتمام علماء النفس بها ؟ وما هي مرحلة الطفولة المناسبة للمدونة؟
- ما مفهوم أدب الطفل؟ ومتى ظهر في الوطن العربي؟ و ما هي مصادره؟.
- من هو الطفل/ المتلقي وما هي المراحل التي يمر بها؟. وما هي القوالب التي يستوعبها ؟.

ولعل طريقة معالجة الموضوع دفعتنا للاعتماد على المنهج النفسي كمنهج أساسي، أثناء طريقة العرض والتحليل، بعدِّ النص العجائبي يدفع الطفل إلى التردد والخوف، فهو بهذا يستهدف نفسية الطفل وكيانه؛ وذلك عن طريق التحليق به في الخيال ومدِّه بالحلول، و طعمناه بمناهج أخرى مساعدة كالمنهج البنيوي الذي ساعد في تفكيك بنية القصة، والحصول على الخرق العجائبي في الأزمنة والأمكنة، فكان خادما للمنهج النفسي ودعمه للحصول على معرفة مدى استيعاب الطفل لهذه البُنى وأثرها على نفسه، كما تجدر الإشارة إلى المنهج السيميائي، إذ كان له حضور خفيف كمسح بسيط للعنوان، مع العلم أن المنهجين البنيوي والسيميائي من نفس المشرب وأخد السيميائية من البنيوية وهناك تداخل شديد بينهما، وهذه التساؤلات أثناء معالجتها لا تخرج عن الإطار الأدبي الذي أطرها وهو أدب الطفل.

وسعيا منا إلى الإجابة على الأسئلة السابقة ، يمكن تحديد فرضيات؛ كإجابات مبدئية عن التّساؤلات المطروحة: فالعجائبي موجود منذ الزمن السحيق لكن ليس كجنس، وأشكاله تدلُ على قوته و ضعفه؛ وعلى هذا الأساس وقع اختيارُنا على هذا الموضوع الموسوم ب :

- **" البعد العجائبي في الأدب الموجه للطفل قصة السندباد البحري لكامل كيلاني أنموذجا "**

وهذا العنوان يدلُّ على أن الطفل قادر على استيعاب الخرق الجلي في الطبيعة والحقيقة، وأن الفنون الأدبية الموجهة لهُ كفيلة على احتضان هذا البعد.

أما فيما يخص الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع؛ فقد كانت تتأرجح بين ما هو موضوعي، وما هو ذاتي.

- فخصوبة الموضوع وارتباطه بمرحلة حاسمة من مراحل الإنسان، وتصويرِهِ للمحطات الكبرى التي لا يمكن للإنسان أن ينفلِت منها .
- قدرته على العودة والرجوع إلى الماضي والتنبؤ بالمستقبل، مما دفعنا إلى معرفة أهميته على الطفل و درجة حضوره في القصة.
- معرفة كيف تتأثر نفسية الطفل بهذا النوع من النصوص والقيم والعبر التي ينتجها له العجائبي.
- إقبال الأطفال على هذا اللون بشدة، وما يحققه لهم من إمتاع وتشويق وتفاعل؛ لأنه يسدُّ حاجاتهم ويعمل على تنمية خيالهم.
- معرفة العوالم التي ينهل منها العجائبي، والتي تزيد في حدته وتفاعله مع النصوص الجديدة.
- قدرة أدب الطفل على اجترار أحداث، وأزمنة، وأمكنة وشخوص عجائبيين بدرجة عالية من السبك والإبداع، فيقع الطفل في دوامة من الحُبَك أو ما يعرف بالوظائف عند "فلاديمير" على شاكلة متتاليات، ومدى استيعابها وتوظيفها وخدمتها للعملية البيداغوجية.

أما ما دفعنا نحن بالذات لمعالجة هذا الموضوع هو رغبتنا الجامحة في الولوج إلى كيان هذا اللون الإبداعي، والذي كاد الأدباء أن ينهكوه من الدراسة والتأليف، وكذلك معرفة مدى قدرتنا على استيعاب نفسية الطفل داخل هذه النصوص، ومدى اهتمام علماء علم النفس التربوي بهذه القصص أثناء عملية التعلية؛ ومعرفة درجة الاقتباسات العجائبية في القصة ومدى تماشيها مع عقلية الطفل في العصر الحديث.

وانطلاقا من الإشكالية وما تبعها من تساؤلات حُددت خطة البحث، فاشتملت على مدخل وفصلين:

- المدخل جاء بعنوان تلقي الطفل للقصص، فتناولنا التلقي عند الطفل، وعلاقته بالقراءة والكتابة وأثر العجائبية على أدب الطفل وطرق تلقيه لها.

- الفصل الأول: بعنوان العجائبية في أدب الطفل، بيّنا فيه ما ارتبط بالعجائبي كالمفهوم والأشكال والروافد والوظائف، وما ارتبط بأدب الطفل كالمفهوم و المراحل التي يمر بها الطفل، ومصادره في الوطن العربي.

- والفصل الثاني بعنوان: تجليات العجائبية في قصة السندباد البحري "لكامل كيلاني"، ونظرة علماء النفس لها، فتناولنا تجليات العجائبية في البنية السردية، و التناص العجائبي في القصة، وأشكال العجائبية فيها ، كما تطرقنا إلى التحليل النفسي ورؤيته لهذه القصة والخرافة والرمز، ثم مرحلة الطفولة المناسبة لها.

وختمنا هذا البحث بخاتمة جاءت كنتاج لما تم استخلاصه، و التي يمكن أن تفتح المجال أمام الطالب الباحث في مجال دراسات القص العجائبي الموجه للطفل، وتحقيقا لذلك؛ و في ضوء معالجتنا لهذا الموضوع، اعتمدنا على مصادر ومراجع نذكر منها:

- السندباد البحري: كامل كيلاني " المدونة".
- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية.
- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي.
- أحمد زلط بكتبه المتنوعة من بينها: أدب الطفولة بين كامل كيلاني ومحمد الهراوي.
- كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي.
- يوسف قطامي: نمو شخصية الطفل.
- محمود درابسة: التلقي والإبداع.
- كما تجدر الإشارة أنّ كثيرا من الدراسات قد تناولت مباحث العجائبي في أدب الطفل ومجموعة من الدراسات المتفرقة في مجلاّت محكّمة، والتي استعنا بها قراءة، ونحن بهذا نحاول الكتابة في حقل من حقول الدراسات الأدبية وعلى منوالها مع الاختلاف في طريقة التحليل والموضوع منها:

-شعرية اشتغال العجائبي في قصص الأطفال: آليس في بلاد العجائب قراءة.

وفي الختام الذي نرجو أن يكون مِسْكًا، فإنّا نحمد الله العليّ القدير حمدا كثيرا طيّبا مبارك فيه ملء السّموات وملء الأرض على جوده وامتنانه وهو الغنّي الحميد، كما نتقدم بالشكر للأستاذ المشرف "كمال بو لعسل"؛ الذي كان لنا عونا وسندا في إتمام هذا البحث، و الأستاذ المساعد "لمين جمعي" الذي كان لنا نعم الأستاذ و نعم المساعد، كما لا ننسى الشكر لكل من مد لنا يد العون من قريب و من بعيد، ولكل من أعطانا قبسا من نور ليقودنا إلى المعرفة.

- ونتقدّم بالشّكر أيضا لأعضاء لجنة المناقشة؛ على قبولهم مناقشة هذا البحث، وتقويم أخطائه وهفواته.
- كما نتقدّم بالشّكر الجزيل لجامعة (محمد الصديق بن يحي)، وأساتذتها الكرام ونخص بالذكر قسم اللّغة العربية وآدابها.

- زهرة طويطو
- نور الهدى محنوف

مدخل: تلقي الطفل للقص العجائبي

يولد الطفل خامة من عالم الظلام، إلى عالم الواقع (بظلامه ونوره) إلا أنه حي يحس ويشعر في كلا الحالتين، وهو يتلقى قبل الولادة ويستمر بعدها لكن بدرجة عالية من الخصوبة، « تبدأ الحياة النفسية للطفل منذ ولادته، وأيضا قبل ولادته وعموما فهو يحمل شحنات عاطفية منذ اللحظة الأولى من ولادته، لكنه يصعب عليه جدا تفجيرها»[1]، والحالة النفسية أو العقلية للطفل تنتج عن التلقي، فمثلا تقوم الأم في مرحلة الحمل ببعث شفرات لطفلها فيتلقى الطفل ذلك فيشعر بالحنان والطمأنينة لكن هل هذا هو التلقي؟.

من المعروف أن التلقي مرتبط بأشياء ثلاث القراءة، الفهم ، الإبداع، من خلال هذه المحطات تظهر على الطفل علامات التلقي فهو« إعادة الإنتاج والتكييف والاستيعاب، والتقييم النقدي لنتاج أدبي أو لعناصر بإدراجه في علاقات أوسع... وهذا يعني أن التلقي ليس مجرد استهلاك سلبي للأدب، إنما هو عملية فاعلة في الفهم والتقييم وإعادة الإنتاج الأدبي »[2].

فالتلقي إذا يمر بمراحل متسلسلة، فبعد القراءة والاستيعاب والفهم تبدأ عملية التقييم، والمتلقي القارئ «يمتلك بثقافته المتنوعة واستعداده النفسي، وموهبته الراسخة حاسة التوقع والترقب لكل المفاجآت والاحتمالات التي تتجسد من خلال رسالة المبدع وهي النص الإبداعي »[3].

إذا له القدرة على التلقي من خلال الشروط التي منحت له؛ فالمتلقون (كبارا أو صغارا) يختلفون في بناهم العقلية، والنفسية، والاستعدادية، وتلقي أي معرفة أو نص أو التعلم في حد ذاته يتطلب الاستعداد من طرف المتلقي المتعلم، مثلا تلقي الطفل في الابتدائي يختلف عن تلقي طفل في المتوسطة « فالاستعداد ليس محصورا في تعلم القراءة »[4]، أي أنه يتعدى الفهم وإعادة الانتاج والنقد، وفي نفس المعنى يذهب " إيزر" للقول أن للتلقي كيفية نتحصل من خلالها على المعنى « لعل ما أثار في سياق اهتمامه بمسألة التلقي هو الكيفية التي يتكون بها المعنى ليصير تجربة حية في وعي المتلقي. لذلك اعتبر أن التفاعل بين النص والمتلقي هو الذي يقود إلى إنتاج ذلك

[1] –يوسف قطامي: نمو شخصية الطفل، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن ط1، 1435هـ/2014م، ص87.

[2] – محمد عزام: التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب) دار الينابيع، دمشق، ط1، 2007م، ص ص78-79.

[3] – محمود درابسة: التلقي والإبداع القراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع ، إربد، الأردن، ط1، 1431 هـ/2010م، ص57.

[4] – عبد الرحمان عدس وآخرون: علم النفس التربوي، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات بالتعاون مع جامعة القدي المفتوحة القاهرة، مصر، د/ط، 2008م، ص330.

المعنى»[1]. من هنا كانت المعاني نتاجات لتوقعات المتلقي، تساعد في إغناء الأعمال الأدبية وثرائها، وله علاقة وطيدة بالمحاكاة سواء على نفس المنوال أو بالزيادة والنقصان، فالشفرات والرموز التي يبعثها الكاتب في نصه الإبداعي تدل على أحواله ومعاناته وتحولاته وواقعه، وحتى حالاته العاطفية والنفسية، وبذلك يتلقى القارئ كل هذه المدسوسات (داخل النص) في حين أن الاستجابة تختلف من متلقي إلى آخر.

يذهب الكثيرون إلى أن المحاكاة هي جوهر العملية الإبداعية، إذ تتطلب العديد من التحفيزات والاستعدادات حتى تتحقق ويحصل التأثير، ومن بينها الاستعداد النفسي، إذ يعد أهم عامل في تلقي الأدب وتحصيله، كما أن نفسية الطفل هي المحرك الأول لسير الحياة أو انقطاعها، فالعقد المختلفة لدى الأطفال حالات شعورية، وقد تم تناول هذه القضية منذ القديم والتحصيل في عمومه يرتبط بعوامل كثيرة أهمها النفسي « تناول حازم القرطاجني إشكالية التلقي في النقد العربي من خلال بعدين هما: المحاكاة والتلقي ثم الأسلوب والتلقي إذ يعكس البعد الأول موضوع الاستعداد النفسي »[2].

إن المحاكاة تتطلب الاستعداد النفسي كما تتطلب الاستجابة، و تلقي النصوص الإبداعية يكون عن طريق الاستجابة السلوكية، ويظهر ذلك من خلال آثار القراءة وآثار التحليل، إلى آثار فعل الإبداع والإنتاج «كما يقدم المبدع سواء كان شاعرا أو فنانا من خلال هذه المحاكاة معاناته وتجاربه عبر مسار الحياة التي يعيشها، وبالتالي فإن الشاعر أو المبدع بشكل عام ينقل تجاربه ومعاناته إلى المتلقي لكي يحدث في شخصيته تأثيرا خاصا، فالتجارب والمعاناة هي في الواقع محض خبرة ذات قيمة إنسانية وأخلاقية يستجيب لها المتلقي استجابة سلوكية، بحيث تتفاوت هذه الاستجابة من متلقي لآخر لثقافة الملتقي واستعداده النفسي »[3].

إذا لا تتم عملية التلقي بنجاح إلا إذا ظهرت على المتلقي سمة الفهم والمحاكاة، فينتج له الإبداع الذي يريده، وهذا لا يتم إلا إذا تحقق لدى المتلقي شرط تنوع الثقافة والاستعداد النفسي، والمحاكاة تُنمي مُخيلة الطفل، فينفتح على عوالم مصنوعة تُميزها نفسية المتلقي وخياله وذكائه وحنكته في الإبداع، فهو أصبح يَجترُّ النصوص ويعيدها على هيئة جديدة « فالمحاكاة نشاط تخيلي، حيث تتم فاعلية التخيُّل في ذهن المبدع والمتلقي في آن

[1]- سعيد عمري (سعيد خرد): الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، الليدو فاس، ط1، 2003م، ص27

[2]- محمود درابسة: التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، ص 62.

[3]- المرجع نفسه، ص63.

واحد»[1]. وتظهر في النص الإبداعي الجديد الذي يصنعه المتلقي آثار التقليد وغناه بالصور البيانية، لأنها من صنع خياله، وغالبا لا يحدث التلقي إذا غابت المنبهات أو المؤثرات، فالاستجابة أو الإثارة تتعدى بالدال الواحد إلى حقول دلالية متشعبة، والمنبه هو النص ككتلة واحدة وما فيها من شفرات ورموز، هذه الشفرات تعد منبهات، ويعمد المتلقي إلى تأويلها انطلاقا من تفكيكها « وعنصر الإثارة في عملية التلقي لا يعتمد على الدلالة الجافة، وإنما تنفتح الدلالات ويبقى الدال واحدا. وانفتاح الدلالات قائم في الأساس على تعدد وجوه التأويل، ولا تتعدد وجوه التأويل بالكلام المباشر والتقريري، وإنما بالكلام الذي يتجاوز الحقيقة؛ أي المجاز بأصنافه وضروبه المتعددة، فالمجاز قادر على أن يكون صداه في القلوب أكثر فاعلية وبذلك تتحقق إغوائية اللغة بالاعتماد على درجة الشعرية التي يكتشفها المتلقي أثناء عملية القراءة »[2] إلا أن الإثارة تختلف من متلقي لآخر فتختلف نسبة الاستجابة، هذا إن حدثت لدى البعض، لكن المقصود بالتلقي في هذه الحالة وخصوصا إذا ربطناه بالطفل ليس نفسه التلقي عند الكبار، إذ أن عنصر القراءة لا يتوفر في مرحلة ما، إلا أنه يعوضه بالسماع (من طرف القاص أو الراوي: الأسرة مثلا) وهذا التلقي المقصود هو تلقي القصص العجائبية.

والطفل في مثل هذه القصص عبارة عن شخصية رئيسية (ضمنية) داخل النص وهو لا يعرف أن الكاتب ببراعته في التأليف يضع الطفل نصب عينيه فتكون القصة تدور حوله وعليه وهو في غفلة، لكن إذا ما اندمج الطفل مع القصة تتحقق للكاتب بنوءته، من هنا نطرح التساؤل : كيف يكون تلقي الطفل لهذه القصص؟

ما هي الطريقة الأنسب لحدوث جمالية التلقي عِنده؟.

الأديب يُدرِك أن القارئ، والقارئ الطفل بالذات عندما يتلقى القصص يكون متشوقا ومنجذبا لما ترويه هذه القصص، لدرجة أنه ينسى الطريقة التي تروى له بها فيرتحل إلى عالمٍ مليء بالخيال يكاد ينغمس بين أحضانه، وقياسا على هذا جاء قول " ماريو براغاش يوسا" في كتابه " رسائل إلى روائي شاب" أن الطفل حين يتلقى القصص« يتلقاها قراءة أو مشاهدة يبقى منجذبا بما ترويه، إلى حد ينسى معه الطريقة التي تروى له بها، ويتملكه الإحساس بأن تلك الرواية تخلو من التقنية، ومن الشكل، وبأنها الحياة نفسها متجلية، من خلال بعض الشخصيات والمشاهد والوقائع التي يبدو له أنها ليست أقل من الواقع المجسد، من الحياة المقروءة »[3].

[1]- محمود درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، ص64.

[2]- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية) دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ/ 2008م، ص147.

[3]- ماريو براغاش يوسا: رسائل إلى روائي شاب: تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط3، 2005م، 2012م، ص86.

بمعنى أن طرق وسبل تلقي الطفل للمتون القصصية خصوصا والسردية عموما مختلفة ومتعددة حسب الطفل المتلقي، أو حسب القصة التي يتلقاها والتي تفرض عليه نمطا معينا من التجاوب وردة الفعل، ودرجة الانجذاب والإعجاب لهذه القصص متوفر دائما عند الطفل، فتراه يتطلع دائما للمزيد وكأن عنصر الإدهاش لا يفارقه، فيتماشى مع أحداثها وشخصياتها فيكون تارة مساندا وتارة أخرى معارضا، وإن تقمصه لتفاصيل القصص وأحداثها ينزع عنها ثوب التجنيس، فالطفل هنا لا يهمه نوع القصة بقدر ما يهمه المضمون والشكل والصور والأشكال المصاحبة، واعتقاده بأن الواقع مجسدا فيها، لأن تفاعله معها شبه تام، ضف إلى ذلك أن نسبة تلقي وتفاعل الطفل مع القصص لا يكون بنفس الدرجة التي يتلقاها الكبار، وهذا نتيجة لكيفية التلقي في حد ذاته.

كما أن القصص التي تحتوي على الألوان والدراما وكل ما يثير انتباه وإعجاب الطفل المتلقي يزيد من قوة اطلاعه واكتشافه، ودخوله في عالم افتراضي مليء بالدهشة والغرائبية والخيال، لأنه عندما تقرأ له تلك القصص يغوص في أعماقها، لأنها بسحرها وجمالها وروعة أسلوبها أدخلته في ذلك العالم، لدرجة أنه ينسى ما يقال له، ولكي يحدث التفاعل في القصة وينبهر بها الطفل لابد من « تزويدها بالألوان، و الدرامية، والحذق، والجمال، والإيحاء، إلى حد لا يمكن معه لأي قارئ أن يلمح وجودها، لأنه حين يستغرق بسحر تلك الصنعة لا يحس بأنه يقرأ، وإنما يعيش تخييلا تمَكّن من الحلول محل الحياة، ولو للحظة على الأقل، ومن أجل هذا القارئ تحديدا »[1].

لكي تتحقق العملية التواصلية بين المرسل إليه (الطفل) و الرسالة (القصة العجائبية) وتتحقق أحد مبادئ تلقي الطفل لها، والقائمة على توافق المخزون الذهني للطفل، والأنساق اللغوية (القصة) وما ينتج عن ذلك من علاقة تفاعلية إيجابية خصوصا، هذا كله إنما قوامه شكل القصة وما تحتوي عليه من ألوان وأشكال، وخطوط ورسومات، هذه العناصر التي لها دور كبير في جلب انتباه الطفل والتأثير فيه، وكذلك مضمونها، شخصياتها، وطريقة العرض وقوة الحبكة، والخيال والصورة، فتوفر هذه العناصر في القصة يزيد من إعجاب الطفل المتلقي. ولعل الواجهة الأمامية والعنوان هي أهم ما يجذب الطفل إليها ويزيد من درجة إقبال العديد من الأطفال عليها.

ثم إن الخطوة الثانية بعد الانبهار بالشكل الخارجي تنحصر أساسا في المقدرة والخبرة في ترويض اللغة، بما يُلائم سن الطفل وجنسه وطبيعة تفكيره، وظروفه ونشأته الاجتماعية والبيئية، وكأننا أمام قارئ صغير ضمني بين

[1]- ماريو براغاش يوسا: رسائل إلى روائي شاب ، ص86.

طيات القصص نجده راق، محترما فيه خصوصيات القارئ المستهدف، وبهذا نجده وصل إلى تحقيق التفاعل أي بين –الطفل والرسالة–، وأمام محدودية الفكر والوعي لدى الطفل وتلقيه لما يخدمه من كل النواحي.

و من أهم العوامل التي تساهم في إثارة عقل الطفل المتلقي و ترسيخ دوره أثناء التلقي هو الكشف عن أمور مبهمة لم يكشف عنها النص مباشرة، و هذا الكشف الذي توصّل إليه الطفل لا يتم إلا بالتفاعل و التركيز العميق بين القارئ و النص، « فالعمل الأدبي بخصائصه الأسلوبية و اندراجه التاريخي ضمن جنس أو نوع، إنما يتحدد باستقباله و ما يتحقق جماليا بالقراءة، و تلك مهمة المتَقبل الذي يذهب إلى النص بذخيرته كما يداهمه النص نفسه بذخيرته، وعبر هذا التفاعل يتم اكتساب العمل الأدبي ملموسيّة ما نَفتقِدها في الدراسات التي تقِف عند حدود التقبل و لا تتفحصه »[1].

من خلال هذا يمكن القول أن عملية الفعل و رّدة الفعل بين النص و المتلقي الطفل، يتطلب خبرة قبليّة سواء حول خصائص عمل أدبي ما أو جنسه الذي ينتمي إليه، و ذلك للإجابة عن مكْنُوناته و سَبرِ أغواره، وهذا يتجاوز التقَبل الاستهلاكي السلبي، و الطفل في تلقيه للنص العجائبي يجبُ أن يكون ذا خلفية مُسبقة حول بعض سماته، لكي يكون دوره فاعلا في استنطاقه وإخراج اللغة من كمونها إلى حالتها الحركية النشطة.

راهنت كثير من دراسات ما بعد الحداثة على المتلقي و أعادت له الاعتبار كعنصر فاعل في إعادة إنتاج العمل الأدبي، و خصوصا علم السرد الذي عدّهُ إحدى أهم العناصر المهمة في التحليل و الوصول إلى بقية العناصر، و لا يهمه في ذلك شكل السرد و لا صيغته بقدر ما يهمه الهيئة التي يكون عليها المتلقي، و الذي تحدد في الأخير نوعية السرد و كأننا أمام قارئ ضمني يصنعه الكاتب ليتلقى عمله السردي سواء القصصي، أم الروائي، أم الحكائي، و من الممكن القول أن « المتلقي ليس سوى مُكون من المكونات العمل السردي أو أي عمل كيف ما كان جنسه. و هذا المكون يتفاعل مع غيره من المكونات التي قُدمت فيها العلوم المشار إليها الشيء الكثير بسبب اهتمامها بها بِشكل مركزي منذ بدايات تكونها »[2].

النص الروائي حسب هذا الرأي يهتم بالمتلقي بعدِّه أحد العناصر المكونة للبنية السردية، و بما أن جماليات و نظريات التلقي تهتم كثيرا بالقارئ أو المتلقي فإنه من الضروري ألاّ يكون المتلقي سوى مكون من مكونات العمل

[1]- موسى ربابعة : جمالية الاسلوب و التلقي دراسات تطبيقية، ص100.

[2]- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم و تجليات، رؤية للنشر و التوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 2006، ص265.

السردي إذ يثير التفاعل و الدهشة في نفسية المتلقي الطفل، و أنه يزيد من اكتساب معارفه و إثراء مهاراته اللغوية و الفكرية. و الطريقة الأنسب لحدوث التلقي لدى الطفل تُركز على تراكيب و مستويات القصة وملائمتها مع سنه، و اللغة يجب أن تكون سهلة وبسيطة ومناسبة للفئه العمرية و مع ميولاته الشخصية حتى يستطيع أن يفهم ما يقال أو ما يقرأ له. لكن هل بالضرورة التلقي يؤدي إلى التعلم؟ أي هل التعلم يحدث من التلقي؟. لنفترض أن الطفل يتلقى في الابتدائي دروسا في الرياضيات مناسبة للسنة الإعدادية، إنه يتلقى في المدرسة طريقة النشر و التوزيع، هل سيحدث التلقي في هذه الحالة، من هنا لابد أن نعرف التعلم و القراءة و الكتابة و دورها في تلقي الطفل.

إن التعلم مرتبط بالنمو، و تظهر سمات التعلم من خلال السلوكات التي يقوم بها الأطفال، سواء كان سلوكًا سويًا أو غير سوي إلا أنه يدل على التعلم و بالتالي يدل على أن التلقي فعال أو غير فعال، فإن كان السلوك إيجابيا يكون التلقي فعالاً من هنا تحدث عملية التعلم، أما إذا كان السلوك غير سوي فهذا يعني أن التلقي غير فعال أي لم تحدث عملية التعلم، من هنا كان التعلم: « تغير في السلوك دائم نسبيا و لكنه غير قابل للإلغاء، و ينجم عن المران و التدريب. و معنى هذا أنه ينبغي علينا أن نعرف أصل التغير الذي طرأ على سلوكنا قبل أن نستطيع أن نقول آها، لقد تعلمنا شيئا »[1]، إن العلاقة التي تربط التلقي بالتعلم علاقة سببية فالتلقي سبب للتعلم،و التعلم نتيجة للتلقي،و التعلم الفعال دليل على التلقي القوي، و الأطفال الذين يتلقون القصص العجائبية يتعلمون من خلالها قيمًا و معارف و أشيا تتعلق بالمرحلة العمرية المناسبة تارة، و بالميولات تارة، و بدرجة الذكاء تارة أخرى. إذاً فالتعلم يتطلب الاستعدادات النفسية، و الحركية، و العقلية، و التلقي شبيه بالتعلم من حيث الاستعدادات.

أما فيما يخص علاقة القراءة بالتلقي يجرنا الحديث عن مسألة محورية تطرحها نظرية التلقي و تتحقق في علاقة النص بالقارئ و نوعها، مع إشارتها القوية للغموض الحالك بين حدود النص و القارئ و قدرتنا للفصل بينهما.« من منظور نظرية التلقي يصعب، إن لم يكن مستحيلا، الفصل بين حدود النص و حدود القارئ إذ من الصعب التميز أو وضع حدود دقيقة بين الواقعة و التأويل، و بين ما يمكن أن يقرأ في النص و بين ما هو مقروء منه فعلا، حيث إن العلاقة بين القطبين علاقة حوار و تداخل، و تفاعل، و ليس بالإمكان تصور تلك العلاقة إلا على تلك الصورة، إذ لا يمكن الفصل بين فهمنا للنص و النص ذاته. و بما أن النص و القارئ يندمجان في

[1]– مصطفى ناصف: نظريات التعلم دراسة مقارنة، تر: علي حسين حجاج، عالم المعرفة، الكويت، د/ ط ،1983م، ص280.

وضعية واحدة فإن الفصل بين الذات و الموضوع حسب "إيزر" لم يعد صالحا »[1] إن هذه العلاقة بين القارئ و النص حسب نظرية التلقي علاقة محسومة فلا فرق بين ما هو مقروء و ما هو مفهوم. أي لا فرق بين القارئ للنص، و النص في حد ذاته لهذا تكون علاقة حوار فالنص يُعطي و القارئ يجيب من خلال تفاعله وفهمه، من هنا يكون المعنى أثر ناتج عن تفاعل القارئ و النص« و من ثمة فإن المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به، و إنما أصبح أثرا يعاش و نتاج عن التفاعل الحاصل بين النص و القارئ »[2].

هذا الحديث يشير إلى أن العلاقة بين القراءة و التلقي هي علاقة جزئية، فالقراءة جزء من التلقي في حين التلقي أعم و أشمل من القراءة فهي: « فعل جمالي، و ليست مجموعة من القراءات الفردية المنعزلة، و هي حصيلة أو مُلتقى تأويلات وعائي و دلالات تندرج في نسق قيمِي و معياري و تصوري لجماعات اجتماعية معينة تجمعهم علاقات تلَقي أدبي وثقافي مشروطة بظروف تاريخية معطاة، تجيب عن انتظارات جمهور قارئ أو جماعات قارن في مرحلة تاريخية معينة »[3].

من هنا و قد سبقت الإشارة إلى أن القراءة جزء من التلقي، يجرنا هذا المفهوم للاعتراف بأن القراءة هي فعل، ونتاج، وأثر للتلقي، تظهر على أشكال متنوعة كالتأويلات المختلفة لكل ما هو مُتلقي، هذا الفعل الجمالي يجعل من النص نصوص متداخلة ذائبة في بعضها البعض يصعب لجَمالها الفصل بينها؛ من خلال معرفة العلاقة بين التلقي و التعلم و القراءة، و بعدما تعرفنا على أن الطفل يمر بمرحلة كبيرة هي مرحلة النمو اللغوي و التي تتعلق بالكتابة نخلص إلى أن التلقي له علاقة قوية بالكتابة، أي أن التلقي قبل الكتابة ليس نفسه بعد ها من حيث الفهم والجمالية، والنقد. إذن الكتابة مُعزز قوي لفعالية التلقي، لكن إذا كانت القراءة و الكتابة مُحفزين للتلقي عند الطفل، هل كل ما يُكتب أو يُقرأ صالح لتلقي الطفل؟.

إن حدوث التلقي بواسطة القراءة أو الكتابة ليس بالضرورة، لكن الأسلوب هو الذي يضمن لهذه القصص الفعالية و الرواج مثلا إن كان الأسلوب جيد فالتلقي سيتحقق والعكس كذلك، « إن المادة الحكائية بمختلف أبعادها الدينية و الواقعية و العجائبية، و بالأسلوب الذي قدمت به، تُبرر لنا صورة عن الراوي و عن المروي له في

1- محمد عبد البشير مسالتي: محاضرات في مقياس نظرية القراءة و التلقي، السنة 3، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2014م/2015،م، ص10.

2- المرجع نفسه، ص11.

3- المرجع نفسه، ص09.

آن...»[1]؛ أي أن الأسلوب الذي يَسرد به القاص قصتهُ يُعطي للطفل معلومات و حقائق عن حقيقة الراوي و المروي له مثلا:

القاص ⟸ القصة ⟸ الجمهور.

الراوي "السندباد" ⟸ السندباد البحري ⟸ الأطفال من مرحلة الطفولة المتوسطة.

لعل هذه الصيغة تُبرر طبيعة الاختلاف بين تلقي الطفل للأدب الرسمي العجائبي و الأدب الشفهي العجائبي في «السرد الكلاسيكي الشفهي و الكتابي، غالبا ما يحصل التماهي بين الراوي و المؤلف و المروي له "المتلقي" و ذلك بناء على ميثاق خاص بينهم على عكس السرد الحديث و المعاصر الذي يسعى فيه الكاتب و عن قصد إلى إعطاء الراوي طابعا مستقلا، و خلق مروي لهم يتعددون بتعدد الخطابات و الأصوات السردية...و يتجسد هذا –التماهي– في مختلف الحكاية و القصص ذات الطابع الديني و العجائبي في الآن ذاته »[2]؛ أي أن التماهي بين النص أو المادة الحكائية و الطفل سمات العصر أو الكتابات القصصية الحديثة مع بروز الاختلاف في طبيعة التلقي بين مادة حكائية في عصرها القديم و عصرها الجديد، فقد أصبح الراوي دو طابع خاص مما جعل الجمهور يختلف و يتعدد، فالخطاب الواحد له فئات عديدة من المتلقين و لكلٍ طريقته في التأويل، إن المواضيع الواقعية أو العجائبية الموجهة للطفل تخلق لدى المتلقي صبغة جمالية في نفسه، و هذا التماهي سمة من سمات المرحلة الطفولية الأولى فقد يجعل الطفل الجمادات و الطيور، و الأشياء بأنواعها ذات طابع إنساني فيعد في إطار التفاعل إلى إسقاط حاجاته البيولوجية المختلفة عليها فينتج التلقي عند كل نوع بشكل مختلف و بدرجة مختلفة، و التأويل عموما لا يأتي من العدم فالطفل الذكي أمام عملية الإدراك يستشعر أحداث القصة و يتعايش معها انطلاقا من مخيلته، و طبعا هذا لا يحدث هكذا، فالطفل في أول الأمر يقوم بتفسير و تحليل القصة (المحكي) حتى تتكون لديهِ خبرةً تجعله يصل إلى مرحلة يعي الأحداث المروية من قبل المروي، فالتأويل كما رأينا يحدث نتيجة التحليل و التفسير و الاستيعاب، و كما أشرنا أن اللغة هي العنصر الفعال والمساهم في عملية التأويل، فلولاها لما حدث هذا التفاعل، و عملية التأويل لا تنتهي و المعنى مفتوح في النصوص الأدبية وهذا راجع للمتلقي أيضا و عليه فالطفل عندما تحدث عملية التأويل تحدث جماليتُه و هنا نقصد عنصر التشويق، فالطفل يهوى القصص التي

[1]– سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم و تجليات،ص279.

[2]– المرجع نفسه،ص281.

طابعها المغامرة، و يكره القصص المخيفة، و هذا النوع يجب الابتعاد عنه حتى لا يتشتت فكر الطفل و يتملكه الرعب و الخوف.

بالمقابل لا ننسى الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة مثل مرض التوحد ففي مثل هذه الحالة لا يتعامل مع اللغة و إنما يتعامل مع الإشارة، وعلى هذا الأساس يختلف التلقي من طفل لآخر، إ ذ نجد التلقي عند الطفل السوي يختلف عن الطفل المصاب بالتوحد و هذا الأخير يصعب عليه التعامل مع اللغة لأنه لم يكتسبها بعد بل لا يستطيع تحصيلها جيّدا لدى يتعلمون تركيب الجمل والكلمات باستعمال الألعاب، فالتلقي لا يحدث عنده إلا مع صُحبته "معلم، الأسرة "، و العطف عليه، و مساعدته، و لغة الإشارة تلعب دورا فعالا في تلقيه لهذه القصص.

مما سبق و مما هو مفترض أن التلقي لدى الطفل يرتبط بشروط لابد منها و أن درجة التلقي تختلف من طفل لآخر، في حين أن تلقي العجائبي يعطي للطفل الفسحة الكبرى في حياته، من خلال التأويل و النقد و التحليل، يتضح أن الطفل يتلقى حسب شروط:

- الاستعدادات النفسية والعقلية و الحركية و درجة النضج و النمو.
- الميولات و الرغبات المختلفة و المتعددة، فقد نجد طفل واحد و الميولات متعددة و هذا راجع إلى القدرة على إمساك بزمام الأمور.
- البيئة التي يتربى فيها الطفل تؤثر علي تلقيه؛ فالأسرة و المدرسة و طريقة عرضها للقصص على الأطفال؛ أي الأسلوب الذي يتلقى به الطفل القصص العجائبية.
- التلقي يستهدف المتلقي ، وهو في هذه الدائرة ضمني تلعب الأحداث و الأزمنة و الأمكنة أدوارها لكن تترك له التمييز فهي مبنية له و من أجله؛ فمن خلال هذا الطرح البسيط نطرح التساؤلات التالية والتي يرجو الكاتب أن تتحقق من خلال تلقي الطفل لقصصه.
- ما هي القيم و المعارف التي يجنيها الطفل أثناء تلقي هذه القصص؟ و ما أهميتها على نفسية الطفل و عقله؟.
- إذا كان الطفل المستهدف الوحيد من قصص الأطفال ما هي أهم الموضوعات التي تطرحها هذه القصص؟.
- ما مدى إسهام القص العجائبي في إثراء العملية التعليمية؟.

الفصل الأول: العجائبية في أدب الطفل

- ماهية العجائبية.
- ماهية أدب الطفل.

تمهيد:

إنّ العالم هو من يَصنع حَياتنا بِأحلامها وأَفراحها، بِآلامها وآمَالها، هو من يُحدد بِيئاتنا، وثَقافاتنا ولُغاتنا، بل يُحدّدُ حتى جوهرنا، لكن من يصنع العالم؟ حقيقة يجهلها الجميع؛ إن العالم بين يدي الطفل؛ فهو من يحرك ساكنه، ويلون أيامه ويزرع أزهاره ويليّن ثماره- واللّين دلالة النضج- إنّه الفتيّة الأولى في استمراره، فلم يولد أحد في العالم كبير، ولم يتجاوز أحد مرحلة الولادة، ورغم أهميتها إلا أن الله في هذه المرحلة الجنينيّة ركز على الأم، ونحن نعلم أن حكمة الله في خلق العباد علاقات تربطها، ولكل طفل إلى جانب أترابه خصائص تميزهم وتجمعهم، ولكل مرحلة ألوانها وأحاسيسها، أذواقها وكلماتها، أهازيجها وأناشيدها، أغانيها وأشعارها، قصصها ومسرحياتها.

نعم لكل مرحلة أطفالها -ذلك الكائن البريء الرقيق- إنهم براءة العالم وزنة الدنيا، لذلك لابد أن نخوض هذه المغامرة بعد أن نعدّ خطواتنا، ونفكّر تارة بعقولنا وتارة أخرى بعواطفنا، وإنّ أجذر طريقة نتعرف بها على الطفل ونعرّفه على العالم بطريقة سحرية تدفعه للعيش والاكتشاف، هي طريقة الكتابة، نستهدف من خلالها ذلك القبس الصغير، فنوجّهه للغوص في الضباب للعثور على قطعة قطن، والغوص في الماء للعثور على الدّمعة، وبهذا يصبح الطفل قادرا على مواجهة العالم، فيواجه طفلا كبيرا كان في سنه ذات يوم، ليواجه عالما لعبت به الأقدار، ليستطيع أن يسافر ويرتحل بين الكبار.

بالكتابة نصنع الطفل ونجعله رسالة سرمدية خالدة، فتصنع رجالات المستقبل وكذا نساءه، فيتشكّل العالم بوجهه الكامل والصحيح، فكان قطعة نقدية واحدة وجهها الأول الطفل، والثاني الكون وما يحمل من بشر وحيوانات ونباتات وطيور وجمادات، لا بل وحتى الماورائيات، لأن الطفل يصنع الكثير ويكون بذلك الأعجوبة ذات اللغز المستحيل.

أولا: ماهية العجائبية:

1- مفهوم العجائبية:

بعدما كانت العجائبية تصورا جديدا للحياة، وبتجاوزها للكليات وغوصها في الجزئيات بطريقة سحرية إذ كان الخيال أحد أعمدتها، وبعدما تجاوزت المألوف أصبحت تصرخ بالعديد من الدلالات والقوى التي تجعل الحياة تلد من العدم، ولما اكتفت التعابير من النمطيّة والتقليد عند الناس في عمومهم، والأدباء خاصة شرعوا في استنطاق العالم بطريقة لغزية، وأسطورية وخرافية، فنتج عالم جديد ليس كما هو، وإنما كما يريد الأديب أن يكون، وذلك من خلال القوى الشعورية، والخيالية والفنية، والأدبية التي يلعب بها -تلقائيا أو فعليا- في بناء نصّه.

1-1- العجائبية في اللغة:

1-1-أ في المعاجم العربية:

الحديث عن معنى العجائبية في المعاجم العربية لا يبتعد عن المعنى الذي ورد في الكتب الدينية فهي الدهشة والإعجاب واجتماع المتضادات يعود لاختلاف المقامات والسياقات ، ومن بين هذه التعريفات نجد:

ورد في لسان العرب "لابن منظور"(711هـ/1311م) في مادة(عَجَبَ):«العَجْبُ والعَجَبُ: إِنْكَارُ ما يَرِدُ عَلَيك لِقلةِ اعْتِيَادهِ وجمع العَجَبِ: أَعْجَابٌ قال:

يَا عَجَبًا لِلدَّهْرِ ذِي الأَعْجَابِ الأَحْدَبِ البَرْغُوثِ ذِي الأَنْيَابِ»[1].

| العجب هو قليل أو نادر الحصول أو الاعتياد.

كما نجد عند "الفيروز آبادي" (817هـ/1415م) أنّ العجائبية تقترب مما ذهب إليه "ابن منظور" فقال في مادة (عَجَبَ): «....وأمر عَجِبٌ وأُعْجِبَ بِهِ: عجِب وسُرَّ، كعجَبَهُ. وأمر عجِبٌ وعَجِيبٌ وعُجابٌ و عُجَّابٌ. وعجَبٌ عَاجِبٌ وعُجَابٌ، أو العَجِيبُ كالعَجَبِ، والعُجَابُ: ما جاوز حد العجَبِ»[2].

وهذه المعاني في كلا المعجمين وباقي المعاجم العربية مهما اختلفت في عصورها إلا أنها تتفق أن العجِيب خروج عن المألوف ونادر الحصول مع الدهشة وإنكار ما يرد، إلا أن "الفيروز آبادي" أضاف كلمة "سُرَّ" بمعنى أُعْجِبَ.

1-1-ب- في المعاجم الغربية "الفرنسية":

العجائبية كلمة شائكة، وذلك من خلال تداخلها مع بعض الكلمات القريبة كالغرائبية، والأسطورة، والفانتاستيك، و أهم التعريفات اللغوية التي تم اقتباسها من معجم " le petit la rousse"، ومعجم " le petit robert"نجد .

1-جاء في معجم "le petit robert" العَجِيبُ بمعنى:

« Fantastique:…Qui parait imaginaire , surnaturel/bizarre, extraordinaire la fantastique beauté des Pyrénées, ces sites étranges ;Michelet….

[1]-أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مج 10، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005م، مادة عَجَبَ، ص38.

[2]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: أبو الوفاء نصر الهروبني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1430هـ/2009م، مادة عَجَبَ، ص139.

Le fantastique :ce qui est fantastique irréel . « il me fallait le fantastique dans les œuvres d'art, les ouvrages de l'esprit, le fantastique en littérateur « tous le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible anserin de l'inaltérable légalité quotidienne… »[1].

من خلال هذا التعريف يمكن أن نستخرج المصطلحات التي تدل على ما هو عجيب أو خيالي، أو الأسطوري الخارق للمألوف مثل: imaginaire التي تدل على ما هو خيالي، أو surnaturel التي تدل على ما يفوق الطبيعة، أي ما خرج من مجراه العادي فأصبح يبدو غرائبيا، كالأشخاص الفوق طبيعيين في الأعمال الأدبية، وتُرادِف العجائبية أيضا مصطلح bizarre، و يتجلى كل ذلك في المناظر، اللوحات الفنية، الأدب…

2- جاء في معجم "le petit la rousse":

« fantastique : adj…phantastikos, qui concerne l'imagination

1 :crée par l'imagination ;chimérique la licorne est un animal fantastique.

2 : se dit d'un œuvre littéraire artistique ou cinématographique décrivant l'irruption du surnaturel et de l'irrationnel dans la réalité quotidienne conte fantastique.

3 : Qui atteint un très haut degré extraordinaire, incroyable idée fantastique… »[2].

وهذه المعاني لا تبتعد عن سابقاتها، فقد اجتمع فيها كل من الخيال والمتخيل والوهم imagination، فتخيل حيوانات عجيبة un animal fantastique، أو ما هو فوق الطبيعي surnaturel، أو الفريد من نوعه extraordinaire، أو اللاعقلاني l'irrationnel فيصير العجائبي بذلك كل ما يبتعد عن المألوف، ويرتبط بالخيال والوهم، وما يفوق الطبيعة من تصورات.

[1]- Dictionnaire le petit robert, France : , paris , mai 2002, p1035.

[2]- Le petit la rousse, 21, Rue Du Mont par nasse 75283, paris cedex 06, 2007, p253.

من خلال المعاني التي وردت في المعاجم المذكورة le petit robert،et le petit la rousse، لم يخرج العجائبي عن ما هو خيالي وهمي، أو فوق طبيعي ،والخارق للعادة، أو اللاعقلاني المعجز، وغيرها من المصطلحات القريبة من فانتاستيك العَجِيبْ.

1-2- العجائبية في الاصطلاح:

1-2-أ- عند العرب:

تعددت الدراسات والبحوث حول هذا اللون من الأدب، فعمل العرب على توثيق هذا الشكل في بلادهم ابتداء من التعريف إلى التأليف، فاستلهموا هذا الأدب وأعطوه حقه من الدراسة والتأريخ، ومن بين المفاهيم التي نستحضرها: مفهوم " كمال أبو ديب"، و"سعيد يقطين"، و"سعيد علوش" وليس الحديث عن هؤلاء فقط يعني أن الدراسات تتوقف عندهم فغيرهم الكثير.

يرى "كمال أبو ديب" في كتابه "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي" أن الأدب العجائبي هو «الأدب الخوراقي الذي يجمح فيه الخيال الخلاّق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة، يعجب العالم كما يشاء غير خاضع إلا لشهواته ولمتطلباته الخاصة ولِما يختاره هو أن يرسمه من قوانين وحدود»[1].

تتضح سمة هذا الأدب من خلال هذا القول في قوة الخيال، فيطلق الأديب له العنان فينزاح عن دائرة كل ما له صلة بالحقيقة والواقع والولوج في عالم الماورائيات، فلا يتقيد الأديب بصورة واحدة، فيكسر تحجّر القوانين فتكون لينة أثناء الأخذ والرد.

في حين يذهب "سعيد يقطين" إلى أن الأدب العجائبي يتحقق على قاعدة «الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل الشخصية أو القارئ حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقررا ما إن كان يتصل بالواقع أم لا، كما هو في الوعي المشترك»[2].

وهذا المفهوم يركز كثيرا على الشخصية التي يتحصل عليها القارئ أثناء القراءة، فإذا كان التأثير عاديّا يكون الأدب يدور حول الواقع والحقيقة، في حين إذا كانت نتيجة القراءة لدى القارئ أو الطفل تدفعه للحيرة أو التردّد،

[1]-كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي بالاشتراك مع أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص8.

[2]- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيمه وتجلياته، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص267.

وهناك رابط يصل بين الشخصيات والقارئ يدل على الخروج من دائرة الواقع والحقيقة من خلال الخيال المشترك بينهما.

لم يبتعد "سعيد علوش" عن جل المفاهيم العربية لهذا اللون، لكن نجده يركز على إحدى عناصر الحكاية أو الرواية أو القصة، باعتبارها محرّكا رئيسيّا في استمرار الحكي وتباعده، فكانت الشخصّيات حسب "سعيد علوش" شخصّيات متمرّدة عن كل ألوان الواقع تعارض قوانينه فتبدوا على أشكال وأوصاف غريبة، فأخذ مفهوم هذا الأدب بالنظر إلى طبيعة الشخصّيات فيدلي بأنه « شكل من أشكال القصّ تعترض فيه الشخصّيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي»[1]. لم يخرج تعريف العجائبي عند العرب عن إطار الدهشة والخيال والغريب، ومعظم التعاريف التي تطرقنا إليها اثبتت ذلك.

1-2-ب- عند الغرب:

إن العودة للأصل أو الجذر اللغوي انطلاقة كل مفهوم اصطلاحي، فكان الأدباء مشبّعون بالألفاظ اللغوية في تعريفاتهم، إن لم يكن ظاهرا ومستنبطا، وهذا ما ذهب إليه "تزفيتان تودوروف" في تفصيله للوضع «أن العجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثا فوق – طبيعي حسب الظاهر، فالمفهوم يتحدّد إذن بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما: الواقعي والمتخيل»[2].

"تودوروف" يرى أن العجيب ينطلق من إنسان ارتبط بالعالم والقوانين الطبيعية العادية والمألوفة، حتى يكون الحدث الجديد الذي يواجهه فوق- طبيعي وهذا ما يبدو له، من هنا كان العجائبي مرتبط بشيء واقعي، وهي طبيعة الكائن الأوليّة، والمتخيّل هي الحالة الثانية التي أصبح عليها بعدما تعرض للحادث.

ولم يكتف " تودوروف" بهذا المفهوم، فوضع للعجائبي ثلاثة شروط: الشرط الأول والثالث منه لابد من توفرهما التزاما، في حين يكون الشرط الثاني منه اختياريا.

«الشرط الأول: لابد أن يحمل النصّ القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء، وعلى التردّد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق- طبيعي للأحداث المروية»[3].إن القارئ حسب هذا الشرط لابد أن يجعل شخصيات النص شخصيات واقعية لا تزال على قيد الحياة، وتتميز أفعالها بالتذبذب بين الواقع والخيال، فتفسر الأحداث تفسيرا فوق-طبيعي.

---

[1]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص146.

[2]- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، تح: محمد برادة، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993م، ص18.

[3]-المرجع نفسه، ص ن.

« الشرط الثاني: قد يكون هذا التردد محسوسا بالمثل من طرف الشخصية، فيكون دور القارئ مغوصا إليها»[1]،أي أنّ الشخصية في النص ينتابها التردد فينطلق ذلك إلى القارئ تلقائيا.

« الشرط الثالث: ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة من بين عدة أشكال ومستويات تعبر الطريقة عن موقف نوعي يقضي التأويل "الأليغوري" "المجازي" والشعري الحرفي »[2].

وهذا الشرط لابد منه حتى يخرج النص بطريقة سحرية نتجت عن طريقة القراءة التي اعتمدها القارئ إلا أنّ قبل "تودوروف" نجد الكثير ممن تناولوا قضية العجيب بالدراسة والتحليل: "كبير جورج كاسيكس" و"جان بيلين نوبل" وغيرهما، كما نجد العديد من المؤلفات التي صنفت في حالة الخوارق وما وراء الطبيعيات، والعجيب كتابات "إدغار آلان بو"، و"هوفمان"، وعلى أيدي هؤلاء فُتِحَت أبواب الإبداع على العالم الجديد – الفانتاستيكي–.

2– أشكال العجائبية:

بعدما كانت السّحرية والمدهش، والخيال والمريب والغريب، أبعادا للعجائبية مُنحت لها أشكال، فالحوادث والشّخصيات والزّمان والمكان تكشف عن حدود كل شكل، وقد سعى "تودوروف" في تحديد العجائبية وتصنيفها إلى أربعة أشكال، وكل شكل على وجه مختلف ومن بينها نجد:

2–1– العجائبي المبالغ فيه:

يسود القصص الخيالية بكثرة، تتّسم شخصيات هذا الشكل بالخوارق مع اختراقها للواقع، بالإضافة إلى المبالغة في الدهشة والخيال في جلّ عناصر القصة. « وهو الذي يعتمد الغلوّ والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صورا أخرى خارقة تتجاوز الذّهن البشري فتصدمه، لكونها تستند على الخارق الذي يرى بالعين »[3].

من سمات هذا الشكل التعظيم في الوصف وإعطاء صور الأشياء ما لا يصدّقه العقل ولا يقبله بالغ وعاقل، ويعود ذلك إلى تعرّض الفكر والذّهن إلى الصدمة جرّاء المشاهد التي يتلقّاها، بحيث تكون هذه الخوارق في صورة حسية ملموسة.

[1]–تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص18.

[2]–الأليغوري: الأليغورة Allégorie : المرموزة التمثيلية، لكونها تفرض وجود معنيين على الأقل، لنفس الكلمات، فيقال لنا تارة أن المعنى الأولي لابد أن يختفي وتارة أخرى أن المعنيين كليهما لابد أن يوجدان معا، وهذا المعنى يكون معيّنا صراحة: بحيث أنه لا يكون متعلقا بالتأويل الاعتباطي أو غير الاعتباطي لقارئ ما، ينظر: تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص224.

[3]– شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، ط1، 1430هـ/ 2009م، ص64.

2-2- العجائبي الدّخيل:

هناك من يسميه باسم العجائبي المجلوب أو الإغرائي merveilleux exotique « ويتصل في العادة بما يثير الانتباه من ظواهر غير مألوفة لدى الأمم الأخرى – ويتم وصف هذه الظواهر الخارقة من دون إطلاق هذا النّعت عليها- ومثال ذلك الطائر الضّخم الذي يغطي قرص الشمس والذي تشبه ساقه في ضخامتها جذع شجرة »[1]. وهذا الشكل العجائبي يحمل بعدين: الأول يكون طبيعي مألوف لدى أهل شعب اعتاد على مثل هذه الظواهر، وبعد غير عادي بالنسبة للزائر ومن أمثلة ذلك أيضا.« فرس البحر الأصغر من الفيل، والأكبر من الجاموس يُقِر بطن الفيل فيعمى فرس البحر هذا بما يسيل من دماء الفيل وشحومه على وجهه فيأتي الطائر الضّخم لينتشل الحيوانين ويقدمهما لصغاره، والفرق بين العجيبين الأول والثاني، أن الأول يخصّ الأبعاد الخارقة للعادة فحسب أما الثاني فنسبي لأن ما لا يعرفه الزائر بلاد أخرى يعرفه أهلها، ولا يرون فيه خرقا للطبيعيّ » [2].

أي أن كثرة التعرض للعجيب يصبح عاديا مع حدوث العجب للإنسان الذي لم يألفه، من هنا يتضح أن الألفة والاعتياد قد تجعل من العجيب شيئا عاديا والغربة وعدم التداول والاعتياد يجعل من العادي عجيبا، وهذا يؤول إلى أن يكون الزائر مجهولا لما سيحدث في البلاد المتّجه إليها « وهو الذي يفترض من القارئ أن يكون جاهلا لموضوع البلاد التي يصفها، وعلى أساس هذا لا يمتلك سببا للطعن في صحة المعلومات التي لا علم له أصلا بها، وهذا العنصر الثاني يعتمده الروائيون ليكون حافزا في توليد الرعب والتردد، فما هو دخيل هو بالضرورة غريب وشاد عن المألوف»[3].

وهذا القول لا يختلف عن الأقوال السابقة وكلها تؤكد على الجهل بالبلاد التي سيلتحق بها الزائر أو جهل القارئ بالموضوع الذي هو بين يديه، كما أن الدخيل من شأنه إثارة العجب وقد يصبح عاديا إذا ألفه واعتاد عليه.

2-3- العجائبي الأداتي:

وهذا الشكل يرتكز أساسا على الأدوات التي من شأنها خلق العجيب وتترك في الحدث انطباعا. « وهو المتعلق بالأدوات المسحورة التي تترك انطباعا بالعجيب مثل بساط الريح والتفاحة والطاقية، وهذا الجانب من العجائبي الأداتي صار يعتمده أدب الخيال العلمي متخذا من تلك الأدوات العجائبية تمات جوهرية في حكيه »[4].

---

[1]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفرابي، لبنان، ط1، 2010م، ص286.

[2]-المرجع نفسه، ص286.

[3]-شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص64.

[4]-المرجع نفسه، ص ص64-65.

وبعدما كانت البطولة للشخصية بالدرجة الأولى، كانت لدى البطل أدوات تجعله أكثر سحرية وعجائبية، فانزاحت الخوارق من داخل البطل إلى خارجه، قلم يعد الطفل يشاهد الأقوياء كما منحت لهم الصفات، فقد تجعل البطل غير ذلك المعتاد إلا أن الأداة جعلت منه بطلا.

3- روافد العجائبية:

3-1- الأدب الشعبي:

كان الأدب الشعبي من بين أهم الروافد التي استقت منها العجائبية نماذجها، سواء تعلقت بالشخصيات أو الأحداث أو الزمان والمكان، وكان الأدب الشعبي بمثابة مؤرخ حقيقي لروافد العجائبية، والأدب الشعبي هنا يخص كل القوالب في أغلبها، خاصة القصّة الخرافية الشعبية والحكاية الشعبية، وكانت القصة الخرافية الشعبية متماسة مع الواقع مبتعدة عنه وهذا يتطلب التوضيح، بمعنى أنها تعيد الواقع بطريقة غير مألوفة فيعتقد المتلقي أنّه خارج دائرة الواقع، إلا أن الأدب حتى ولو ابتعد عنه فإنه ينطلق منه « والقصة الخرافية الشعبية قد تبتعد عن الواقع ولكنها تظلّ لصيقة به، ذلك أنها تثير فينا الخيال وتستنطقه »[1].

والمقصود من كل هذا أن الواقع له الصدارة في مخيلتنا بألوانه وحيواناته، بأشجاره وجماده، إلا أن هذا الواقع يأخذ أبعادا جديدة تتكثّف في أذهاننا، وذلك من خلال الأدوار التي تلعبها الشخصيات، وكانت الأحداث والشخصيات والزمان والمكان هي التي تقرّبنا من عجائبية الواقع.

في أمثلة شخوص القصة الشعبية والتي كانت العجائبية لا تستغني عن مثل هذه الشخصيات نجد: « الأرواح والعفاريت، الغول، الجنّ، الشياطين [نجد ذلك في علاء الدين والمصباح السحري، سندريلا وأليس في بلاد العجائب...]،فالأرواح والعفاريت ترتبط بالكائنات الغيبية التي تسكن المقابر والخرب وتظهر للناس في أشكال مختلفة... والغول ليس شفافا وتؤمن العامة إيمانا مطلقا بوجوده، فهو على شكل الإنسان ويمتلك خاصية أخرى ليس فيه... بينما الجن والشياطين يعجز الإنسان عن مواجهتهما فيمكن للإنسان أن يرى الجن وهي تتأتى بكل شكل تريده، إلا أن الشياطين كائنات غير مرئية كافرة »[2].

من هنا أصبحت العجائبية لا تتقيد لا بالزمان ولا بالمكان، مع دفعه إلى توقع المريب والغريب بأسلوب مبالغ فيه عند الكبار مؤثر وجميل عند الصغار.

---

[1]-محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري ملحق بنصوص مختارة قصص- حكايات- أحاجي- أمثال- نوادر شعبية، ج1، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، د/ط، 2013م، ص69.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص ص72- 73- 74- 75.

3-2 – الحكاية الشعبية:

هذا اللون كان أحد أهم الروافد الشفوية لأدب الطفل، ثم أخذ الأدب الرسمي المكتوب يأخذ مادته- الفصيح « وهي شكل قصصي يتخذ من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الشعب، ففرّعوا عنها حكايات الواقع الاجتماعي والحياة اليومية، والحياة المعاشة، وحكايات الحيوان، والحكايات الهزلية، وحكايات الألغاز، وحكايات الواقع الأخلاقي»[1].

إذا نزحنا من الحكاية الشعبية إلى واقع الأدب العجائبي نجد أن الحكاية العجائبية عند" بروب" وغيرهم عادة ما تتجاوز الوظائف العادية وتتعامل مع الحكاية كبنية كلية، من هنا تكون عبارة عن تتابعات لوظائف متعدّدة « إنها متتالية من الوظائف تبدأ بالإساءة والشعور بالنقص وتنتهي بالزواج أو بأي وظيفة تمكّن من حل العقدة ».[2]

3-3 – الأسطورة:

تعددت المفاهيم حول الأسطورة، فكل واحد يضع مفهوما حسب رؤيته لها، وتختلف هذه المفاهيم من كاتب إلى آخر، فقد جاء بأنها « قالب عريق يمسّ الحياة والكون في جمع واجهه من تاريخ ودين وظواهر وإنسان وخلق وتدبير، بعدما كانت الأسطورة بمثابة التعبير عن الحقيقة بلغة المجاز، هي كالعالم تحاول الإجابة عن أكثر الأسئلة الجذرية، عن أصل الكون ومصيره, وتكون النجوم والكون والطبيعة وعن مصدر الحياة وهدفها »[3].

ونظرا لأهمية هذا اللون وخصوبته كجنس، فتح المجال للأديب أو الكاتب الوصول إلى عالم محكم الإبداع، بعد أن كان الكون جميل الإبداع محكم التنسيق والسبك بقدرة التمييز والتدبير، فجاء البشر يفسرونه حسب قدراتهم وما يتناسب مع تحليلاتهم، ولأنها كانت تخرج عن المألوف كانت أيضا مصدرا هاما للعجائبية.

والأسطورة بمظاهرها وأنواعها، تعكس العجائبية التي تحاول أخذ الواقع في كأس من زجاج، وتضع عليه حياة من اللؤلؤ، وتسلّط عليه أشعّة الشمس ليبدو شيئا آخر والكل منزاح فيه.

---

[1]- عبدالحميد بورايو بن الطاهر: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د/ط، 1986م، ص118.

[2]- حميد لحمداني: بنية النصّ السردي، منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار الحمراء، بيروت، ط1، 1991م، ص 26.

[3]- طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصص والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص93.

4- وظائف العجائبية:

يقتضي النص الواحد العديد من الوظائف وأهمها الأدبية باعتباره أدبا، ولعل النصوص الموجهة إلى الطفل تستهدف وتسطّر أغراض يسعى الأديب دوما لتحقيقها، وكانت هذه الأغراض عبارة عن وظائف متشعّبة، إلا أننا يمكن أن نلمّ شملها في أربعة أهمها: الأدبية والاجتماعية، المعرفية والنوعية.

4-1- الوظيفة الأدبية:

هذه الوظيفة التي تستهدف عقل القارئ وكيانه، فتؤثر في العقل والعاطفة بطريقة سحرية عجائبية، من خلال المعاني والألفاظ، وقدرة الكاتب على الحبك والسّبك، وحسن الصياغة وجودة التعبير وقمّة التأثير، فيندفع القارئ تلقائيا إلى استكشاف مواطن الجمال ومحاولة النسج على نفس المنوال، فالمألوف يعزّز اللاّمألوف، والحقيقي يظهر من عجائبية اللاّحقيقي، والعوالم تخترق بعضها بعضا، والوظيفة الأدبية لا تخلو من أي نص أدبي موجه للمطالعة والقراءة، وبذلك تكون « ملازمة للعجائبية في كل نص أيا كان نوعه...ولها أربعة وجوه، وجه نحو الفلسفي حين يخلق العجائبي أثرا خاصا في القارئ خوفا أو هولا أو مجرد حب الاستطلاع، فالجمع بين المألوف واللاّمألوف، أو الحقيقي واللاّحقيقي، والاستناد على التردد أو المبدأ الاحتمالي للأحداث، كل ذلك من شأنه أن يستفز المتلقي ويثيره ليكون نظام البديهيات الطبيعية لديه، مما يدفعنا إلى قراءة النصّ مرة تلو الأخرى... ويتعلق الوجه الآخر للوظيفة الأدبية بالطاقة الجمالية للعجائبي، بما يثيره في نفس المتلقي... وقدرة العجائبي على خدمة السّرد والاحتفاظ بالتوتر... ويتيح العجائبي للمحكي القدرة لأن تكون تنويعية تدرأ عنه رتابة التوتر وتتمثل في مظهر الحكاية داخل الحكاية »[1].

4-2- الوظيفة الاجتماعية:

غالبا ما يقف الناس موقف الحياد من بعض المواقف الاجتماعية، أو من المجتمع في شتى مظاهره، ويعود ذلك لأسباب قد تكون شخصية أو لتفادي النقاش، فيعمد الأديب إلى معالجة هذه الظواهر بطريقة أخرى، تكون العجائبية هي المنقذ الأول في ذلك، إذ تعمد على كشف الواقع المستور والكشف عن الجوانب المسكوت عنها في المجتمع بطريقة احترافية، فهو في نفس الوقت يعالج مثل هذه القضايا، وفي الآن نفسه يعمل على إثارة الخيال والتأثير ، فيكون التأثير غير مباشر، كما لو أن المتلقي يشعر بشيء آخر غير واقعه بعدما تشبّع منه حتى ثمالة، وهذا ما ذهب إليه " تودوروف "في عرضه لهذه الوظيفة إذ «ينظر إلى العجائبي بما هو ذريعة لوصف ما لا

[1]- ينظر: لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، حلبوني، د/ط، 2007م، ص88.

يمكن وصفه واقعيا، أي أنه يتيح للنص أن يدخل إلى المساحة التي يحتلها الموضوع في العرق الاجتماعي دون أن يخشى تقريبا، مغبّة هذا الدخول»[1].

4-3- الوظيفة المعرفية:

لا يخلو أي نص من المعارف، وخصوصا أن الطفل في مراحله المختلفة تكون أكبر وظائفه في الحياة هي الاكتساب، فالطفل قبل أن يصل إلى مرحلة البلوغ يأخذ أكثر مما يعطي، فهبة الأخذ والعطاء لا تكاد تكتمل إلا عند الراشدين، والرشد ليس نفسه البلوغ، فليس كل إنسان بالغ راشد، وقد يكون كل راشد بالغ، فيوجه الأديب للطفل معارف في مختلف المجالات بروح رياضية، أي دون أن يقول له افعل ولا تفعل، فمن خلال أسلوب الكاتب يتأتى للمتلقي مباشرة ما الذي حقّ فعله وما بطل، فيتشرّب من هذه المعارف والقيم وتترسّخ في ذاته، لأن العقل لم يتلقى ضغطا عندما واجهها، ومن المعارف التي يخرجها الكاتب للطفل في قوالب إغرائية تارة و وعظية لبعض المراحل المتأخرة كالدينية، فنعرّف الطفل بما وضعه الله من القوانين التي تسيّر العالم، ونحفزه على الاقتداء بالرسول صلى الله عليه وسلم والصالحين، والمعارف العلمية، وسائر مجالات الحياة مثلا في أدب المعراج والمناقب أدّت العجائبية وظيفة معرفية كانت تدفع القارئ إلى الحقيقة الإلهية والتشريعية. « ومن الوظائف المهمة التي يؤديها العجائبي أيضا الوظيفة المعرفية »[2].

والأدب العجائبي يسعى إلى تقديم معارف متعددة لا تتوقف عند الجانب الديني أو الإسلامي فقط، بل نجدها تقدم الجوانب التاريخية والسياسية والاجتماعية والنفسية (كليلة ودمنة)، وغيرها من المعارف التي تدفع الطفل إلى الحقيقة.

4-4- الوظيفة النوعية:

تختلف النصوص باختلاف الموضوع المطروح نص علمي ونص أدبي، ونص علمي متأدب، وتتحكم الألفاظ في توجيه النص بالدرجة الأولى بعد الموضوع، إلا أن العجائبية تكشف عن نوع النصّ « ونعني أن العجائبية تساعد النص الذي يوجد فيه على تثبيت موقعه داخل النوع الذي ينتمي إليه »[3].

بالإضافة إلى هذه الوظائف التي تؤديها العجائبية في النصوص الأدبية، نجدها تنطق بالكثير من الدلالات والوظائف التي تمس الطفل أكثر من غيره، كالوظيفة الجمالية و الترفيهية وتنمية الخيال.

---

[1]- لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، ص85.

[2]- المرجع نفسه، ص97.

[3]- المرجع نفسه، ص95.

وهذه الوظائف التي يلتقطها الطفل والتي كانت نتاجا للبعد العجائبي، لا تدفع الطفل إلى ما هو إيجابي في كل وظائفها، فقد تكون العجائبية ذات أبعاد خطيرة على نفسية الطفل وعقله، و تنتج له من خلالها عقدا جراء ما واجهه من عجائب وغرائب.

ثانيا: ماهية أدب الطفل

تمهيد:

الولوج في الحديث عن أدب الطفل مباشرة يقصي الكثير من الحقائق، فالأطفال مختلفون في أعمارهم، وعواطفهم في احتياجاتهم، وحتى في تفكيرهم، ويعود كل ذلك إلى نمو الطفل ونضجه حركيا، وعقليا، نفسيا أو لغويا، لذلك قبل أن نتعرف على هذا الأدب لابد أن نعرف الطفل والمراحل التي يمر بها وخصائص الأدب التي تتلائم مع كل مرحلة حتى نستطيع الإحاطة بتعريف شامل وكاف لهذا الأدب.

1-مفهوم الأدب:

من المعروف أن الأدب هو ذلك القالب الذي يصب فيه الأديب مختلف الأحاسيس والمشاعر التي تختلجه فهو « بفنونه الجمالية ما هو إلا وسيلة من وسائل التعبير عن انفعالات الإنسان وعواطفه وخبراته[وهو ذلك المجال الشاسع الذي يتمكن فيه الإنسان من التنفيس عن أحاسيسه وكل ما يدور داخل صدره، وهو تعبير عن الحياة وتصوير الواقع الحسي والمجرد، إنه رسم للكون والإنسان والوجود]، وهو النتاج العاطفي الذي يعبّر فيه صاحبه بالألفاظ عن شعور عاطفي وفيه إثارة للقارئ وللسامع، أي ذلك التعبير اللفظي العاطفي المثير »[1].

من خلال هذا يمكن القول بأن هذا النتاج العاطفي نتاج الألفاظ المأثورة، إلا أن الأدب قديما لم يخرج عن معنيين: « المعنى الأخلاقي الذي يقصد به حسن السلوك ولطف المعاملة وارتقاء الذوق الاجتماعي...، والمعنى الاحترافي الذي يقصد به الاختصاص بإجادة التأليف اللغوي في الشعر والنثر واحتراف ذلك كتابة وحسب، دراسة وحسب، أو كتابة ودراسة »[2].

إلا أن المعنى الأول والثاني غالبا ما يجتمع في النص الأدبي الواحد، وهنا تصل معاني النص إلى ذروتها من الرقي والنضج وحسن السّبك، فلم يخرج الأدب في كل اللغات وعند كل الشعوب عن جنسين رئيسيين جنس الشعر وجنس النثر.

[1] -أحمد زلط: أدب الطفولة أصوله ومفاهيمه، الشركة العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1994م، ص ص28،32.

[2] - عبدالملك بومنجل: المصطلحات المحورية في النقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، منشورات مخبر الثقافة العربية في الأدب ونقده، سطيف، الجزائر، ط1، 2015م، ص31.

2- مفهوم الطفل:

بعد أن كانت البذرة بداية لكل زهرة أو شجرة، كان الطفل قياسا عليها بداية كل شاب وشيخ، فالطفل بذلك« إنسان صغير أو رجل صغير »[1]، ثم تأتي الدراسات النفسية الحديثة، ومع علم نفس الطفل تم دحض هذه الأقوال، فأصبح الطفل بذلك الكائن الحي المحدود بفترتين زمنيتين تبدأ بالولادة وتفنى بمرحلة البلوغ، شغله الشاغل اللعب الواعي المنظم إلى غاية ظهور غايات جديدة تقوم بامتصاص هذه التيمة في الطفل، ويعيد إخراجها في مواقف محددة، وحتى يصل الطفل إلى مرحلة البلوغ يمرّ بالعديد من المحطات، اختلف المربون وعلماء النفس والاجتماع على ضبطها، إلا أنهم يتفقون بأن هذه المراحل تتميز بكثرة الفروق الفردية بين الأطفال« فالنظر إلى الفروق الفردية أحيانا على أنها إحدى اختصاصات علم نفس الشخصية، فقد أظهر الباحثون الذين شاركوا في الكثير من العلوم الاجتماعية والسلوكية اهتماما بالعوامل الاستعدادية، وتمت دراسة الفروق الفردية، ليس من قبل علماء النفس الاجتماعي وعلماء النفس الشخصية... بل التربوي والإرشادي »[2].

ويظهر اهتمام علماء النفس بهذه الفروق الفردية من خلال دراسة الطفل في شتى مراحله، إذ تعد الحالة النفسية لدى الطفل هي أهم العوامل المستعدة في تلقي الأدب، كما يسعى الأدب دوما إلى تصويب سلوكه وامتصاص الجوانب السلبية الناتجة عن حالته النفسية، كالعدوان والاضطراب النفسي، ومنه اندفع علماء التربية والإرشاد إلى توظيف هذه العلوم في مختلف الأطوار التربوية لاسيما مرحلة الطفولة.

إن القضايا التربوية من أهم الموضوعات التي عالجها كل من علم النفس والاجتماع، والسلوك والتربية والإرشاد والشخصية، وهذا يدل على أهمية الطفل أو الفرد داخل الدائرة العلمية.

وهكذا وبعدما كان الطفل« هو الولد حتى مرحلة البلوغ ويستوي فيه الذكر والأنثى »[3]، تكون بذلك أولى محطات حياة الإنسان باعتبارها مرحلة حساسة، فيرسم عليها الأديب شتى أنواع الفنون والآداب ويوجهها لكل مسلك يريد.

وهذه المرحلة "الطفولة" تنقسم بدورها إلى عدة مراحل، وهذا ما جاء به "أحمد نجيب" فقسمها حسب عاملين رئيسيين: عامل النمو النفسي، وعامل النمو اللغوي.

---

[1]- الربعي بن سلامة: من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مداد، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009م، ص13.

[2]- مارك ليري، ريك هـ، هويل: المرجع في الفروق الفردية في السلوك الاجتماعي، تر عبداللطيف محمد خليفة، عبدالمنعم شحاتة محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2018م، ص ص10-11.

[3]-محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 1418هـ/ 1997م، ص13.

3-مراحل الطفولة وخصائص الأدب الموجهة لها:

3-1- مراحل النمو النفسي عند "أحمد نجيب":

يتم ربط هذه المراحل بخصائص الأدب المناسب لها ويعود ذلك إلى الفروق بين الأطفال في السنّ والنموّ والذكاء وحتى البيئة، فكانت كالتالي:

3-1-1- المرحلة الأولى هي مرحلة الطفولة المبكرة:(من الثالثة إلى سن الخامسة)

ومن بين التسميات التي توازيها« مرحلة الخيال الإيهامي... مرحلة الواقعية والخيال المحدود بالبيئة »[1]. وتتميز هذه المرحلة بخصائص نفسية وعقلية وجسمية، فيكون الطفل غير واعي لسلوكه، متبوعا في تصرفاته بغرائزه وميولاته فتصور عقله لا يتجاوز أفراد البيت إلى الشارع، إدراكه للمحيط يكون عن طريق حواسه، فيتعرف على عدد محدود من الحيوانات والطيور والنباتات القريبة من بيئته، كالقط والعصافير والأشجار المحيطة بالبيت، ويواجه في هذه المرحلة أول مشكلة في حياته، الزمن كفيل بالإجابة عنها بحيث « لا يستطيع الفصل بين ذاته وبين العالم الخارجي كموضوع مستقل عنه »[2] أي يخيل إليه أنه والموضوع شيء واحد، وحالة التماهي هذه هي التي تخلق فيه ميلا إلى عوالم محددة يعتقد أنه جزء منها، فيعمد – في إطار اللعب –إلى إنطاق الدمى والحيوانات، ومحادثتها والمطابقة بين حاجاته البيولوجية، وحاجاته المزعومة، لذلك لابد على الأديب أن يراعي المادة الأدبية الموجهة لهذه المرحلة، فتكون محددة المواضيع مثل شخصيات حيوانية ونباتية كالقطط، الطيور والأزهار، يكون نوع القصص من النوع الخيالي، وتكون خالية من التعقيد:« إن النموذج الأدبي الفني لمرحلة الطفولة المبكرة قد يخلو من بعض العناصر القصصية كالعقدة أو تكتفي فيه المسحة القصصية، أو اللمسة الفنية، التي تحقق جوهر القصة، حدثا، وشخصية، ومكانا لغة وحوارا...محققا لأهداف القصة من إثراء للفكر وإمتاع للوجدان »[3]. وبالإضافة إلى هذه الخصائص تكون اللغة تصويرية تشكيلية، تترك العنان للحواس في الإدراك – حسب "كامل كيلاني" – كأن نقول: بقرة سوداء لونها، في مرج أخضر كبير أكلت حتى شبعت فأعطتنا حليبا أبيض لذيذ، وهذا يناسب ما ذهب إليه المربي التشيكوسلوفاكي" جان آموسكومينيوس" « أن نسمي الشيء أمام الطفل ونعرضه عليه »[4]،أي مطابقة اللفظ بالصورة المناسبة بحيث تكون الصورة بسيطة واضحة، ولأن انتباه الطفل محدود يمكن أن نلخص خصائص أدب هذه المرحلة في أنّ: « القصص والحكايات المقدمة له قصيرة، قليلة الأبطال، سريعة الحوادث، مليئة بالتشويق

[1]-إسماعيل عبد الفتاح: أدب الطفل في العالم المعاصر، رؤية نقدية تحليلية، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص20.

[2]-الربعي بن سلامة: من أدب الطفل في الجزائر والعالم العربي، ص15.

[3]- سعد أبو الرضا: النص الأدبي للأطفال أهدافه ومصادره وسماته رؤية إسلامية، مكتبة العبيكان، د/ب، ط1،1426هـ/2005م، ص220.

[4]-الربعي بن سلامة: من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، ص16.

خالية من مشاهد الرعب والفزع...شخصيات مألوفة من الحيوانات والنباتات أو بشرية معروفة....الشخصيات الحيوانية أو الإنسانية صفات بديهة تسهل إدراكها والاحتفاظ بصورها، كالنملة والصرصور...تتميز قصص الأطفال في هذه المرحلة بتذويب الحواجز بين عالم الإنسان والحيوان والنبات والجماد »[1].

من خلال هذه الاعترافات نجد أن الأدباء يتفقون على هذه الخصائص وهذا ما نجده عند "أحمد شوقي" و"أحمد نجيب".

3-1-2- مرحلة الطفولة المتوسطة:(من السادسة إلى سن الثامنة)

أصبح الطفل في هذه المرحلة يعرف حقائق عرضت عليه في المرحلة الأولى، فأصبح يدركها بنفسه، مثال البقرة تذر حليبا أبيضا، القط الأسود يخدش والنار تحرق... وأصبح يتطلع إلى عالم آخر، يكثر في هذه المرحلة الخيال لكن ليس من النوع الإيهامي، أي أن يدرك أنه بصدد نص خيالي حيث يستطيع الفصل بين ما هو واقعي منطقي، وبين ما هو فوق طبيعي وغير ممكن، فلا تنطلي عليه ألاعيب التماهي، ويكون في هذه المرحلة قد تعرّف على مهارات الكتابة والقراءة وذلك لالتحاقه بالمدرسة، فيساعد الأدب على تقوية مخيلة الطفل:« يناسب الأطفال في هذه المرحلة البعض من أساطير الشوب المختلفة على أن يتكيف مع أثواب الأمة ومكوناتها الثقافية كقصص ألف ليلة وليلة...، إلا أنه غير قادر على إدراك الكثير من المعاني المجردة، كالأخلاق الفاضلة وتظل الصورة مهمّة جدا...تأخذ الكلمات القليلة المكتوبة بحروف كبيرة حيّزا صغيرا بجوار الصورة، كما لا يجوز تناسي طول القصة أو الحكاية »[2]. من هنا يكون الأدب الموجه لهذه المرحلة لا يختلف عن الأدب الموجه للمرحلة السابقة، فاللغة تبقى حسية بصرية رغم الالتحاق بالمدرسة، إدراك العوامل الخيالية والميل إلى الواقع، ينحو إلى القصص التي تحقق له المتعة آنا والمعرفة آنا آخر.

3-1-3- مرحلة الطفولة المتأخرة: أو مرحلة المغامرة والبطولة: (من التاسعة إلى الثانية عشرة)

تتميز بحب الاكتشاف والمغامرة عند الطفل، والانفتاح أكثر على العالم ومن أهم الخصائص النفسية لديه، فيبتعد عن الخيال والخرافة، وتكون هذه المرحلة مكملة « فهي امتداد ونمو للمرحلة السابقة[مرحلة الطفولة المتوسطة] من حيث تنوع معدل النمو الجسمي، وتنوع الاهتمامات بين البنات والبنين، فالنمو الجسمي عند البنات أكثر وضوحا، وأسبق واهتمامهم بالقراءة يزداد خاصة للقصص العالمية، والخيال التاريخي والأدب ذي الخيال الخصب نوعا ما »[3].

[1]- الربعي بن سلامة: من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، ص16.

[2]-المرجع نفسه، ص18.

[3]-سعد أبو الرضا: النص الأدبي للأطفال أهدافه ومصادره وسماته، ص48.

والنماذج القصصية التي تناسب هذه الفئة هي قصص الأبطال أمثال: "خالد بن الوليد"، "طارق بن زياد"، وقصص الرحلات والمغامرات "كالسندباد البحري" و"ابن بطوطة"... مع هذه التفريعات تظهر فروق حسب القول بين البنات والبنين، ويشتركان في ثراء الرصيد اللغوي وظهر طبيعة الأسلوب الأدبي، مع القدرة على تذوق معاني الأدب وتشرّب العواطف المبثوثة فيه.

3-1-4- المرحلة الرابعة وهي مرحلة المراهقة:(من الثانية عشر إلى الثامنة عشر)

تعرف كذلك بمرحلة اليقظة الجنسية أو الرومانسية أو المثالية، وذلك للأعراض التي تواجه الطفل لأول مرة، خصوصا من الناحية الجنسية والتي توقظ العواطف، فتختفي فيها ملامح الاستقرار العاطفي والنفسي، وتظهر الميول العاطفية مصاحبة للتغيرات الجسمية المؤذنة بانتقال الطفل إلى مرحلة البلوغ، وهذه الغريزة الجنسية قد تؤثر عليه في المستقبل بالإيجاب أو السّلب، وهي مرحلة « مثقلة بالمشاريع المستقبلية التي لا يملك المراهق الإمكانات الضرورية لتحقيقها، لكن يشرع في البحث عن الوسائل الكفيلة بتحقيق أهدافه... فيصبح أكثر ميلا للقصص العاطفية والدينية التي تتحقق فيها الرغبات الاجتماعية... وهي أنسب مراحل التذوّق الفني عامة، بما في ذلك التذوق القصصي...فتبرز الإبداعية ونظم القصائد وكتابة المذكرات اليومية...».[1]

تنضج حاسة تذوق الأدب وتتعدى في هذه المرحلة للتأليف والإبداع، محاولين التغلب على رغباتهم بكبت مشاعرهم أو إشباعها عن طريق الأدب، وفي هذه المرحلة لابد أن يكون الراشدون على أتم الاستعداد والحراسة والمساعدة، حتى يستطيع الطفل التغلب عليها ولا يلجأ إلى التمرد أو العزلة.

3-2- مراحل النمو اللغوي عند "أحمد نجيب":

تكون مراحل النمو اللغوي متقاربة جدا إلى مراحل النمو النفسي خصوصا في الأدب الموجه للطفل.

3-2-1- مرحلة ما قبل الكتابة: (من الثالثة إلى السادسة):

هي مرحلة ما قبل الالتحاق بالمدرسة فيكون الطفل غير قادر على الكتابة والقراءة غير أنه يفهم بعض المنطوق فيميل إلى نفس قصص المرحلة الأولى -قصص الحيوانات والطيور- تكون مقدمة عن طريق المشافهة « تقدم إليه قصصا عن طريق الحكاية مشافهة أو تسجيلا حيث يستحسن أن تكون مصحوبة بصور توضيحية ومؤثرات صوتية... وفي العصر الحديث أصبح بإمكان الأطفال أن يستعينوا بمنجزات التكنولوجيا... والرسم كوسيلة للتعبير في مرحلة ما قبل الكتابة... واهتمام الأطفال باللون الأصفر والأزرق والأحمر الزاهية »[2]، هذه الخصائص تمسّ

[1]-الربعي سلامة: من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، ص ص21-22.

[2]- المرجع نفسه، ص23.

الشخصيات الحيوانية والمشافهة في القصّ وأن تكون اللغة تصويرية مع تحديد بعض الوسائط في القصّ مثال الوسائل السمعية البصرية – من خلال هذا تصبح القصة حكاية–.

3–2–2– مرحلة الكتابة المبكرة:(من السادسة إلى الثامنة)

فيها يلتحق الطفل بالمدرسة فيتعلم القراءة والكتابة بقدر محدود ويبقى الاعتماد على الصور متواصلا « وإنما الجديد من أن الكتب المصورة التي كانت تستعمل في الرسم وحده كوسيلة للتعبير أصبحت تستطيع الآن في مرحلة الكتابة المبكرة، أن تضم الرسم، بعض الكلمات وعبارات بسيطة في حدود ما يمكن أن يضمه قاموس الطفل في هذا السن من الألفاظ »[1].

نلاحظ أن الطفل من الجانب اللغوي يتقارب في المرحلة الأولى والثانية وذلك يعود إلى درجة النضج فمرحلة ما قبل الكتابة تمهّد لمرحلة الكتابة المبكرة، هذه المرحلة التي تعتمد كثيرا على مميزات المرحلة الأولى فتنطلق منها لبناء الطفل لغويا.

3–2–3– مرحلة الكتابة الوسيطة: (من الثامنة إلى العاشرة)

في هذه المرحلة يكون الطفل قد ارتبط جيدا بالمدرسة وما تقدمه له من ألفاظ وثروات أدبية وعلمية ولغوية فأصبح قادرا على استخدام ما تعلّمه فاستطاع استقبال قصة كاملة موضّحة بالصور ومن خصائص الكتابة البساطة والوضوح: « على أن نراعي في العبارات المستعملة أن تكون بسيطة سهلة مكتوبة بخط النسخ السهل الواضح »[2].

3–2–4– مرحلة الكتابة المتقدمة:(من سن العاشرة إلى الثانية عشر)

في هذه المرحلة يكون الطفل قد قطع من الزمن ما يمكّنه من تعلم اللغة، وثراء رصيده اللغوي، واستيعاب الظواهر اللغوية البسيطة والمألوفة، والخروج إلى صيغ التعبير التي تخترق النمط العام – أساليب الخبر والإنشاء –كالاستثناء والقسم والترجي.

[1]– عبدالفتاح أبو معال: أدب الأطفال أساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م، ص55.

[2]– عبدالفتاح أبو معال: أدب الأطفال دراسة وتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2001م، ص25.

3-2-5- مرحلة الكتابة الناضجة:(من سن الثانية عشر إلى الخامسة عشر)

في هذه المرحلة يكون الطفل قد اكتمل لغويا حسب سنه وأصبح يستوعب جيدا ما يوجه له الكبار: « وهي مرحلة يكون الطفل فيها قد بدأ يمتلك ناحية القدرة على فهم اللغة، وهي تعادل المرحلة الإعدادية وما بعدها»[1]،أي أنه أصبح على مقدرة في التلقي الراقي والمعقد من حيث الحبكة والألفاظ والمعاني.

من خلال هذه المراحل التي يمر بها الطفل سواء مراحل النمو النفسي أو اللغوي لا تختلف عما جاء في القرآن والسنة، فالطفل ميزه الله عن الكبير من ناحية اللغة أو التكليف، أو من الناحية النفسية، فهم أرق عباد الله وأكثرهم براءة فكل إنسان كبير كان يوما إنسان صغير وهذا ما يقابل قوله تعالى: "وَنُقِرُّ فِي الأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ وَمِنْكُمْ مَنْ يُتَوَفَّى وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْلا يَعْلَمَ مِنْ بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئاً وَتَرَى الأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ" (الحج05).

4- مفهوم أدب الأطفال:

بعد القيام بإطلالة على مفهوم الأدب، ومن خلال العرض المبسط لتعريف الطفل وأهم المراحل التي يمر بها من الناحية النفسية واللغوية ن تمّ التوصل إلى تعريفات مختلفة، إلا أنها تحيط بالطفل من جميع جوانبه وتلبي حاجاته المختلفة، ومن بين هذه المفاهيم نجد:

"أدب الطفولة " childhood littérature « من الأنواع الأدبية المتجددة في الأدب الحديث والمعاصر، وهو أدب يتوجه لمرحلة عمرية طويلة، ومتدرجة في عمر الإنسان »[2]، إذن تم تحديد جنس أدب الطفل كلون أدبي مستقل كما أنه من الأنواع المتحركة، والمواكبة للعصر الحديث، أدب موجّه لمرحلة محددة في عمر الإنسان وهي مرحلة ما قبل البلوغ.

ويقول الكاتب "أحمد زلط" أيضا: « أدب الطفل نوع أدبي متجدد في أدب أي لغة، في أدب لغتنا هو ذلك النوع الأدبي المستحدث من جنس أدب الكبار، (شعره و نثره وإرثه الشفهي والكتابي)، فهو نوع أخص من جنس أعم يتوجه لمرحلة الطفولة، بحيث يراعي المبدع المستويات اللغوية والإدراكية للطفل ، تأليفا طازجا أو إعادة

[1]- عبدالفتاح أبو معال: أدب الأطفال، أساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم، ص56.

[2]- أحمد زلط: أدب الطفل بين أحمد شوقي وعثمان جلال، دار النشر للجامعات المصرية، ودار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط1، 1415هـ/ 1994م، ص14.

بالمعالجة من إرث سائر الأنواع الأدبية المقدمة له، ومن ثم يرقى بلغتهم وخيالاتهم ومعارفهم واندماجهم مع الحياة بهدف التعلق بالأدب وفنونه لتحقيق الوظائف التربوية والأخلاقية والفنية والجمالية »[1].

من خلال هذين المفهومين يمكن القول أن: أدب الطفل نتاج لغوي يستهدف الطفل في مراحله المختلفة والمرتبطة بالحياة في مختلف ظروفها، وينهل منها موضوعاته، كما أنه لا يبتعد عن الخصائص التي يتميز بها أدب الراشدين، فالفنية والشعرية، والجمالية الأدبية يتشارك فيها كل من أدب الكبير والصغير، ويتميز أدب الطفل بالإمتاع والتأثير والاستمرار لكونه أدبًا متجددًا، وهو جنس كونه مُجنس كأدب، ونوعٌ لأنّه تابع لأدب الكبار الكتابة للطفل تكون مخططة فعلى الأديب أن يكون مهندسا حذقا بما يجول في نفس الأطفال فيلبي حاجاتهم النفسية والجمالية واللغوية وحتى المعرفية والإدراكية، فيرقى الأدب بلغة الطفل وخياله فيحلق به في الفضاء الفسيح فينساب الطفل للأدب انسيابا وتتحقق الأهداف والوظائف والغايات المسطرة من طرف الأديب، فتصله مادة خامة صافية لا ضغط ولا توبيخ بها" لا يقول افعل ولا تفعل".

5- نشأة أدب الطفل:

أدب الطفل موجود منذ الأزل، لكن الأدب الشفهي دون المكتوب، فالأهازيج والأشعار والأغاني وسائر الألفاظ التي لها علاقة بهذا الأدب موجودة في كل تراث، ولحدّ الآن يظل الأدب الشعبي كعادته يلبي للطفل في أغلب الأحيان ما لا يلبيه الأدب الفصيح، وأدب الطفل بمعناه الرسمي« بداية الكتابة والتأليف اتكأ ولا يزال على النمط الشفهي فبدءًا من القصص الشعبية والخيالية، والأساطير، والمواويل القصصية وأغاني الأطفال – التي يرجع تاريخ الكثير منها إلى عصر ما قبل الكتابة – وصولا إلى طرق التجسيد في عصر النقل الحرفي الذي نعيشه »[2]. وهذا يدل على أن مسار الأدب انتقل من كل ما هو شفوي إلى ما هو مكتوب، وتشير كل الدراسات والتأريخات إلى أن أدب الطفل بهذا الشكل – المكتوب– لا وجود له قبل القرن السابع عشر وفي هذا القرن، بالتحديد وعند الغرب بدأت علامات وسمات هذا الأدب بالظهور والانتشار.

[1]- أحمد زلط: أدب الطفولة، بين كامل كيلاني ومحمد الهراوي "دراسة تحليلية ناقدة"، دار المعارف، القاهرة، مصر، د/ط، 1415هـ/ 1994م، ص30.

[2]-كيمبرلي رنولدز: أدب الأطفال – مقدمة قصيرة جدا– تر: ياسر حسن، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2014م، ص12.

5-1- أدب الطفل عند الغرب:

بدأ أدب الطفل في الغرب وبالتحديد مع **فرنسا**؛ فكانت البداية الفعلية « في القرن السابع عشر بمجيء الشاعر "تشارلز بيرو" ألف قصصا بعنوان "حكايات ماما الإوزة وقد كتبها باسم مستعار – اسم ابنه – فلاقت إقبالا كبيرا من قبل الطفل »[1].

من بين الأسباب التي جعلت الطفل يقبل عليها هي الظمأ اللغوي والأدبي والمعرفي والفني والجمالي الذي كان يعيشه الطفل، وفي القرن السابع عشر من نفس العام تبعها بمجموعة قصصية أخرى بعنوان « أقاصيص وحكايات من الزمن القديم": "يذكر تاريخ الأدب في فرنسا في عصر "لويس السابع عشر" أن شاعرها المعروف "شارل بيرو"... قام بإيداع بعض القصص الموجهة للأطفال بأسلوب سهل، "الجمل الناعس، سندريلا، ذو اللحية الزرقاء"، وأصدرها تحت عنوان: "أقاصيص وحكايات الزمن القديم »[2]. وقد صرح باسمه في هذه المجموعة وقد لاقت رواجا كبيرا، وأخذت مكانها ضمن الأدب الفصيح الموجه للراشدين، وظهرت في القرن الثامن عشر مجلات تهتم بالطفل وأدبه وتركز على تلبية حاجياته المختلفة بعد أن ظهر هذا الأدب بشكل جذري بدعوة من "جون جاك روسو"، وأشهر صحيفة اهتمت بهذا اللون الأدبي « هي صحيفة صديق الأطفال »[3]. وقد كانت تستمد قصصها من الفولكلور الشعبي الفرنسي وحتى الهندي، الروسي، الإنجليزي كما لا ننسى قصص "لافونتين "التي ترجمها "الطهطاوي" والتي تهدف للترفيه والتسلية وتنمية الخيال ،كما تدفع الطفل للاكتشاف والمغامرة فالإبداع.

ثم انتقل أدب الطفل من فرنسا إلى **إنجلترا** وذلك عن طريق الترجمة، « فترجمت حكايات وقصص "تشارل بيرو" ومن بين هؤلاء المترجمين نجد "روبيرتسامبر"، وكانت أول مكتبة للأطفال في العالم "لجون نيوبيري" في القرن التاسع عشر، ومن هذه القصص نجد "روبنسون كروزو" ورحلات "جلفر" حتى سمي الأب الحقيقي للأطفال في إنجلترا »[4].

أما في **ألمانيا** فقد كانت القصص الخرافية المستوحاة من التراث الشعبي الألماني الأكثر شهرة كما ظهر الأخوين "يعقوب ووليام جريم" ومن أشهر أعمالهما: « حكايات الأطفال والبيوت سنة 1812"، ومن قصصهما

[1]- عبدالفتاح أبو معال: أدب الأطفال دراسة وتطبيق، ص ص28-29.

[2]- حسين عبروس: أدب الطفل وفن الكتابة، دار مدني، د/ب، د/ط، 2003م، ص15.

[3]- عبدالفتاح أبو معال: أدب الطفل دراسة وتطبيق، ص29.

[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

الخرافية: ليلى والذئب، وبيضاء كالثلج...الأميرة النائمة »[1]. وقد تأثر بهذه القصص الملايين من أطفال العالم وذلك حسب الترجمات وتحويلها إلى الرسوم المتحركة.

أما في **الدنمارك** "فقد كان "جون أندرسون" المعروف" بهانز أندرسون« أشهر الكتاب في عالم الطفل فكان الكاتب ينبوعا في ثقافة الأطفال يبعث فيهم روح التسلية ويغرس فيهم أزهار السعادة؛ من خلال قصصه و أساطيره المستوحاة من خبراته وتجاربه، من بين قصصه "ملكة الجليد" وقد تميزت بالفكرة الإنسانية، وقد استحق أندرسون بجدارة أن يكون رائد الأدب في أوروبا »[2].

بعدما كانت الخرافة والأسطورة قد طغت على ألمانيا والدانمارك نجد أن "إيطاليا ارتبط أدبها ارتباطا وثيقا بالواقع ومن أشهر هذه القصص "جيب في جهاز التلفزيون".

في **روسيا** أول مجموعة قصصية بعنوان أساطير روسية وأشهر كتابها "تولستوي" و"بوشكين"، في حين كانت "قصص العصا"، "التفاحة الذهبية"، "الفتاة الحكيمة" أكثر شهرة في **بلغاريا**.

وعند **أمريكا** في القرن العشرين 1930 بدأت الحكايات الشعبية عن القوة والأبطال، ثم ظهرت قصص المغامرات وقصص الحيوانات، وامتازت أمريكا عن غيرها بتخصيص قاعات مطالعة للأطفال حسب سنّهم، واشتهروا بتعدد المطابع ودور النشر الخاصة بالطفل"[3]. وأشهر سلسلة هي "هاري بوتر"، هذه السلسة التي تقدم العالم كما تريده بريطانيا، لذا لقِيت هذه السلسة الرعاية من أهم وأكبر المؤسسات، والدليل على ذلك الإعلان عن كل جزء قبل عرضه.

كان لأدب الطفل في **اليابان** كسائر البلدان الغربية نصيب من دراساتها وآدابها فكان التأليف يدور حول الطيور والحيوانات والأزهار وحتى أنهم استهدفوا الريف بجماله ونقاء هواءه، وكلام طبيعته بالطيور والحيوانات، فكانت الطبيعة في الريف عالما سحريا.

من خلال هذه النماذج الغربية نجد أن القصص مستلهمة من الفولكلور الشعبي سواء الفرنسي أو الإنجليزي والإيطالي، والروسي والدانماركي والأمريكي، والياباني. فكان للحكايات الشعبية نصيب كبير ، كما نجد أن الأهداف كانت متقاربة كالتثقيف والتربية والتعليم، وتوجيه الطفل إلى عالم الخوارق، عالم لايوجد فيه قيود في إثارة الخيال، في خلق نوع من الضياع الفكري بين العوالم المختلفة للخروج بعالم فانتاستيكي رهيب، يجعل من الطفل أسطورة عصره من خلال تعدد التأويلات والقراءات، طفل ينهب المعلومات والأفكار من عالم الظلام، وبالإضافة

[1]- عبدالمعطي نمر موسى و محمد عبدالرحيم الفيصل: أدب الأطفال، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، د/ط، 1421هـ/ 2000م، ص14.

[2]-المرجع نفسه، ص15.

[3]-ينظر: عبدالفتاح أبو معال: أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم، ص95.

إلى هذه الأفكار والمعلومات الظاهرة والمروّجة نجد عوالم مضمرة، وهذا ما ذهبت إليه أمريكا في تأليفاتها فسلسلة "هاري بوتر" ترويج لعالم أمريكي في العالم، عالم تريده أمريكا أن يكون وخصوصا أن الطفل من أخصب المراحل تسييرا وتأثيرا وبهذا كانت خطواتها معدودة ومدروسة، فكان الطفل شغلها الشاغل فخصصت له دور نشر كبيرة وتأليفات تفوق الآلاف في السنة. فكان على الآخَر أن يعيد ترجمة هذه القصص والسلاسل حسب ما يتناسب مع لغته، ثقافته، دينه، وسياسته، مع ما يتوافق مع المقومات العامة والخاصة للبلد الذي يعيش فيه الكاتب، هذا ما أدى إلى تأخر الترجمة عند العرب لأنها كانت تقطع شوطا كبيرا حتى ينتج نصا يتوافق مع ذهنية الطفل العربي المعاصر.

5-2- أدب الطفل عند العرب:

إن الحديث عن نشأة أدب الطفل في الوطن العربي كان يراعي الزمن الذي يقسم إلى مرحلتين: المرحلة الأولى كانت في المشرق العربي وذلك بفعل الأسبقية ثم في المغرب العربي بفعل الانتقال والرواج، وعلى هذا الأساس تم الإفصاح عن بلد البدايات في الوطن العربي وكانت مصر هي صاحبة الفضل الأول والكبير.

5-2-1 في المشرق العربي:

بعدما عرف بالنهضة العربية وما خلفته من اصطلاحات -كما تم التأريخ- وبعد الالتقاء الحاصل بين المشرق والمغرب تمّ التأثر والاستجابة فكانت بادرة الكتابة « في مصر عهد علي باشا بعد الاختلاط فكان ذلك عن طريق الترجمة وكان أول من وضع كتابا مترجما للأطفال "رفاعة الطهطاوي"، ثم جاء بعده أمير الشعراء "أحمد شوقي"، وبدأت رايات التأليف للطفل وأروجها الحكايات الحيوانية، أي على لسان الطيور والحيوانات أهمها: "الصياد والعصفورة"، "البلابل التي رباها اليوم"، "الدجاج البلدي"، "الديك الهندي... »[1]، وهذا الكلام يناظر الكلام الذي يرى أن أدب الأطفال تأخر ظهوره في الوطن العربي بقرنين من الزمن عن ظهوره عند الغرب، « فكانت الإرهاصات في "القرن التاسع عشر" بعدما كانت مجهولة ومثقلة برياح التأثير الثقافي الوافد من الغرب، فكان على الأديب العربي أن يحورها حسب الثقافة المنقولة إليها، فقد تأثر العرب بالأدبين الفرنسي والإنجليزي فكانت الكتابة في البداية على استحياء كما فعل "كامل كيلاني"، إلا أن الكتابة كانت ذات قيم مختلفة يجد فيها الطفل الروضة الأكثر لطفا وراحة تريح النفس وتدكي العقل وتربي الخلق وتهذب الطباع بأساليب مباشرة وغير

[1]-ينظر: مرفق رياض مقدادي: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، دار المعرفة، الكويت، د/ط، 1978م، ص ص21-22-23.

مباشرة مراعية السن »[1]. من هنا كانت الإرهاصات الأولى لبدايات التأليف للأطفال، ويعود ذلك تأثر العرب بالغرب، وكانت الكتابة العامل الأساسي والفعال في إثارة عقل الطفل وجلب انتباهه.

بعدما كانت الإرهاصات بالترجمة والاقتباس مع القليل من التأليف ترسخ أدب الأطفال رسميا « في العقد الثالث من القرن العشرين فقد ظهر فيه نتاج أول علمين من أعلام الكتابة للأطفال في تاريخ العربية نظما ونثرا، فقد بزغ في أوله محمد الهراوي وفي آخره كامل كيلاني »[2]. وبعدما وضع "محمد الهراوي" سمات وعلامات على هذا الأدب وبتأليفه لكتاب "سمير الأطفال للبنين"، ثم "سمير الأطفال للبنات" وأغاني وقصص "كجحا والأطفال" و"بائع الفطير"، ثم جاء "كامل كيلاني" "واستلهم كل مرحلة من مراحل الطفولة وذلك في سنة1927 . وعلى إثر هذا الاهتمام كانت تراعي مستويات الأطفال اللغوية والمعرفية والعاطفية وبأسلوب مؤثر ومشوق فتحبِّب الأطفال في تلقيها وتقليدها في حياتهم اليومية، وبهذا عرف بجد الأطفال ذلك الأكسجين الذي أنعش أدب الأطفال من جديد في مصر، وكانت أول قصة له بعنوان **"السندباد البحري"**، ثم جاء بعده "محمد سعيد العريان" الذي ألّف "رحلات السندباد" أما المواضيع فشملت جميع نواحي الحياة، كانّ "كارمن معلوف" "في **لبنان** أشهر كتابها فأصدر كُتُب مصورة للأطفال، واهتمت دور النشر بهذا اللون كما غزا المجلات من بينها: "مجلة سوبرمان"، "الوطواط"، "طرزان"، و"لولو الصغيرة" و"طارق"... وكان "زكريا تامر" أشهر الكتاب في "**سوريا**" وقد ترجمت كتاباته إلى عدة لغات أجنبية "سكن النهر"، كما نجد "سليمان العيسى" الذي ألف ديوانا للأطفال.

كان في **العراق** « مرافق تهتم بالطفل كدور الحضانة والمدارس والحدائق والبرامج في الإذاعة...، كما نجد مجلات مثل المزمار و مجلة سعد في الكويت »[3].

وبعد هذه الالتفاتة القوية لأدب الطفل في بلدان المشرق المذكورة والتي لم يتم ذكرها "كفلسطين" تشبّع العالم العربي بقصصهم وما تحمل من معاني وقيم انتقل إلى المغرب العربي.

5-2-2- في المغرب العربي:

بعدما انتشر أدب الطفل في المشرق العربي انتقل إلى المغرب العربي كالجزائر وتونس وليبيا وغيرهم من البلدان، فرغم أن الجزائر كانت محتلة من طرف الاستعمار الفرنسي، ورغم أنها مرت بأيام عويصة في شتى المجالات، إلا أن الإبداع فيها لم يتوقف ومنه الإبداع في أدب الأطفال الذي لقى رواجه مثله مثل باقي الفنون

[1]- مرفق رياض مقدادي: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، ص23.

[2]-المرجع نفسه، ص ن.

[3]- ينظر: عبدالمعطي نمر موسى ومحمد عبد الرحيم الفيصل: أدب الأطفال، ص ص24-25.

الأدبية، ونال حظه في الظهور أثناء الاحتلال حيث ظهر في "شكل قصائد وأناشيد ومسرحيات توجه بها المبدعون إلى جيل الأمل والرجاء، ومنهم الشيخ "عبدالحميد ابن باديس" الذي توجه إلى جيل المستقبل في نشيده المشهور "شعب الجزائر مسلم" وخاطبه قائلا:

« يَا نَشْئُ أَنْتَ رَجَاؤُنَا وَبِكَ الصَّبَاحُ قَدِ اقْتَرَبْ

خُذْ لِلْحَيَاةِ سِلاَحَهَا وَخُضِ الخُطُوبَ وَلَا تَهَبْ »[1].

بهذا نرى محاولات أفراد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين كانت كبيرة في هذا المجال، وذلك من خلال الاهتمام بتعليم الأطفال وتنظيم لهم بعض الأشعار والأناشيد والقصص، بهدف تعليمهم تثقيفهم وتنشئتهم على تنشئة صحيحة وتفاعلهم مع القصص وحفظ الأناشيد والأشعار. كما نرى أيضا لمسات بعض الكتاب الجزائريين الذين أثمروا جهودهم في هذا المجال وصاغوا كتاباتهم على شكل قصص أو شعر أمثال: « محمد الأخضر السائحي، الطاهر وطار سليمان جوادي، عبد العزيز بوالشفيرات وغيرهم...

إذا ذهبنا إلى **تونس** فإننا نجد أشهر مجلة فيها هي مجلة شهلول وعرفان، وأشهر الكتاب نجد محمد التوتنجي ومحمد العروسي ، أما في **ليبيا** نجد كتب يوسف الشريف ومحمود فهمي قصص ليبية للأطفال »[2].

نخلص إلى أن أدب الطفل في الوطن العربي انتشر بفعل جهود الدارسين سواء من خلال البعثات العلمية أو الدراسة بالمنح إلى خارج الوطن وداخله، وقد أثرت على عقل الطفل وتفكيره بالإيجاب، لأن الأدباء وضعوا عملية تعليم وتثقيف الطفل همهم الوحيد إضافة إلى الترويح على نفسه .

6- قوالب أدب الطفل:

6- 1- الشعر:

يعد الشعر بأنواعه الشكلية (الأغنية، الأنشودة، المقطوعات الشعرية، القصة الغنائية، والمسرحية الشعرية...) أكثر تطريبا للطفل. ولا نقصد بشعر الأطفال الشعر الذي ينظمه الأطفال أنفسهم وإنما نقصد به الشعر الذي ينظمه الشعراء الكبار للأطفال.

تعددت الآراء واختلفت حول تحديد مفهوم شعر الأطفال فهناك من يقول بأنه « نوع من الدعاية لمبدأ المتعة فقط »[3]، وذلك يعني أن شعر الأطفال يسعى للترفيه والتسلية عن نفسية الطفل والشعر بما فيه من موسيقى وايقاع وصور شعرية بسيطة يعد « أقرب ألوان الأدب إلى طبيعة عملية التذوق التي تمكن الطفل من الاستمتاع

[1]- الربعي بن سلامة: من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، ص47.

[2]-ينظر: منى محمد علي جاد: أدب الطفل أبعاده وسبل مواجهة مشكلاته، القاهرة، د/ط، د/ت، ص28.

[3]-إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، نشر وتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 1979م، ص170.

بلغته وتثير في نفسه مشاعر الإحساس المبكر بمظاهر الجمال اللغوي وذلك يساهم في النمو اللغوي لدى الطفل»[1]، فالطفل إذا لم يكن قد بلغ سن الفهم فإنه يمكن أن ينجذب إلى جرس الأصوات وجمالية الإيقاع، أما إذا قد بلغ من العمر سنا فإنه يتمكن من فهم دلالات الكلمات واستيعاب أبعاد العبارات وتقدير جمال الأساليب، وحب الأطفال للشعر يخلق لديهم الملكة الإبداعية حيث أنه يساعد في تربيتهم وتنشئتهم تنشئة متكاملة ويعمل على تنمية الذوق وتهذيبه، وخلق حاسة جمالية ترافق الطفل مدى الحياة، كما أن الطفل ينجذب كثيرا إلى الأغاني والأناشيد الموسيقية، فالأغنية عند الطفل يمكن القول بأنها« مقطوعة شعرية بسيطة، سهلة الألفاظ، كلماتها هادفة، تميل إلى الإيقاع الذي يطرب الأطفال ويدخل البهجة إلى نفوسهم »[2] ؛فالأغنية أو الأنشودة لها نغم موسيقي خاص تترك في خيال الطفل لمسة خاصة تجعله يسبح في ذلك الفضاء المليء بالفرحة والسرور وبذلك يستطيع الطفل تنمية قدراته ومهاراته اللغوية والعقلية.

تعددت واختلفت الأشعار الموجهة للأطفال، فهناك من نظم أشعارا للترفيه وهناك من نظمه من أجل التنويم، و هناك من نظمها للعطف والحنان والرعاية كما جاء في قول" "أمية بن أبي الصلت" في ولد:

« عَدوتُك مولوداً وعِلتُك يافعاً تعلُو بما أدِني إليك وتنهلُ

إذا ليلَةٌ تأتِيكَ بالشَّكْوَى لَمْ أبَتْ لِشَكواكَ إلاَّ سَاهَراً أَتَمَلمَلُ »[3].

الشاعر هنا يحرص على أن تكون الأشعار التي ينظمونها في مستوى الطفل وبأسلوب بسيط وبعبارات واضحة تتناسب وقدراتهم العقلية واللغوية.

6-2- المسرح:

يعدّ المسرح من أهم مجالات أدب الطفل لأنه يخاطب عقله ووجدانه وحواسه، ويزرع فيه كل القيم الإنسانية والأخلاقية، وذلك راجع لما يتميز به من طرافة وتسلية، لأنه يهتم بالجانب التمثيلي الحركي، إذ يضع أمام الطفل الأحداث والمواقف والأشخاص بشكل حسي ملموس ومحسوس، مما يسهّل من إدراكه للأشياء كما يسمع الحوار بين الشخصيات فيقوى بذلك التأثير والاستيعاب، فالمسرحية كما جرى تعريفها أنها « فن من الفنون الأدبية وهي صورة لغوية تتكون من مجموعة من العناصر هي الفكرة، الشخصيات، الصراع، البناء الدرامي، والحوار »[4].إذن

[1]-أمل خلف: قصص الأطفال وفن روايتها، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة القاهرة، مصر، ط1، 1427هـ/ 2006م، ص23.

[2]- هداية مرزق وآخرون: أدب الطفل بين الواقع والطموح، منشورات مديرية الثقافة، مطبعة الثقة، سطيف، الجزائر، د/ط، 2009م، ص42.

[3]- العيد جلولي: النص الشعري الموجه للأطفال في الجزائر، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2008م، ص30.

[4]-أمل خلف: قصص الأطفال وفن روايتها، ص26.

فالمسرحية لها تأثير كبير في تحقيق الكثير من الأهداف الإنسانية السامية بصورة فنية جمالية، وذلك بارتكازها على عناصر مهمة تساهم في تنمية فكر الأطفال وفي التذوق الأدبي والحس الجمالي وتزيد في حصيلته اللغوية.

وإذا ذهبنا إلى تعريف آخر للمسرح نجده يتشابه مع التعريف الأول في كون « المسرحية قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به، والمسرحية أو الدراما فن من الفنون التي عرفها الإنسان منذ قديم العصور وهي ترتكز أساسا على الحدث أو الفعل »[1].

المسرحية فن تمثيلي يمثله أشخاص أو أناس على خشبة المسرح أمام جمهور من الناس أو المتفرجين لكل واحد منهم دوره الرئيسي، وكما لا يخلو أي فن من الفنون الأدبية من الأهمية فهذا اللون الأدبي – المسرح – له أثر كبير على حياة الأطفال ويكمن ذلك في أنه « ليس وسيلة ترفيه أو متعة بقدر ما هو أداة تنوير ووسيط هام لنقل الفكر وبث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية، كما له دور هام في استثارة خيال الطفل وتنمية مواهبه وقدراته الإبداعية، فالفنون المتعددة التي يقدمها لنا المسرح توقظ لدى الطفل الإحساس بالمبادئ الفنية الأولية، وتساهم في تنمية وتنشيط عمليات الخلق والإبداع الفني، وتكمن أهميته أيضا في تكوين شخصية الطفل وإيضاحها، إذ يعد وسيلة من وسائل الاتصال المؤثرة في تكوين اتجاهاته وميوله وقيمه ونمط شخصيته »[2]، بهذا يلبي المسرح العديد من الوظائف كالترفيه والإبداع كما توقظ الإحساس فيأخذ من الحكاية الموضوع ومن القصة النصّ.

وبهذا يمكن القول أن المسرح له أهمية كبيرة في تسلية ومتعة الطفل، باعتباره نوع من اللعب التخييلي، في الحوار والحركة والألوان والموسيقى والحقيقة أنه وسيط من وسائط الثقافة.

6-3- القصة:

بالإضافة إلى جانب الشعر والمسرحية كانت القصة من أهم الأشكال الفنية الأدبية الموجهة للطفل، وذلك بقدرتها على استقطاب الطفل لما تتوفر عليه من إمكانات الإدهاش والإمتاع والتأثير والتشويق والسرد، ولأنها كانت إحدى أهم الوسائل لدى الكتاب في قدرتهم على جذب وتحويل إقباله، فأشبعوها بالمعالم والقيم التربوية والتعليمية والمعرفية، صاغوها في صور جمالية أشبعوا بها غايات وحاجات الطفل وهذّبوا ميوله وصوبوا سلوكه، وهي بذلك تعتبر« فن أدبي لغوي يصور حكاية تعبر عن فكرة محددة عبر أحداث في زمان أو أزمنة معينة، وشخصيات

[1]- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، د/ب، د/ط، 2007م، ص11.

[2]-فوزي عيسى: أدب لأطفال "الشعر- مسرح الطفل – القصة"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، جامعة الإسكندرية، مصر، ط1، 2007م، ص ص89-90.

تتحرك في مكان أو أمكنة، وتمثل قيما مختلفة، وهذه الحكاية يرويها كاتب بأسلوب فني خاص...فيها متعة وخيال، لها قواعدها وأصولها ومقوماتها وعناصرها الفنية وهي بذلك وسيلة هامة من وسائل السرد والتعبير »[1].

القصة تحكى بأسلوب فني خاص تساعد على إذكاء مواهب الأطفال وصقلها وتهذيب الذوق وتحفيز الخيال وتصويب الأخلاق، تحكى في أزمنة وأمكنة محددة قريبة من خيال الأطفال مع تقديم شخصيات معروفة ملائمة مع سنهم، ونجدها في تعريف آخر تعرف بأنها « فن من فنون التعبير الأدبي تعالج قضية معينة من قضايا العالم الاجتماعي، أو السياسي، أو الديني، أو الفلسفي... بأسلوب جمالي أنيق عن طريق السرد الوصف والحوار »[2].

بما أن هذه القصص موجهة للأطفال كان على الأديب أن يراعي الموضوعات وبهذا لا يمكن الفصل بين ثلاث مصطلحات في فن القص، القصة، الحكاية، السرد، فبعد أن تطرقنا إلى مفهوم القصة « يكون السرد وسيلة لإيصال الحكمة إلى السخفاء...ووسيلة لحجب الحكمة عنهم وجعلها بعيدة عن متناولهم »[3]، وهذا ما فعله "بيدبا" بعدما جعل شخصيات "كليلة ودمنة" تتكلم على ألسنة الحيوانات والبهائم والطيور.

من هنا يكون السرد الطريقة التي يروي ويحرك بها الأديب الأحداث فيكون سرد مباشر أو غير مباشر، نظرا لأنه يكشف عن الحكمة وقد يخفيها ويجعلها مضمرة من بداية الحكاية إلى نهايتها والمتابعة المتيقظة والمتحمسة أثناء السرد تجعل المتلقي يشارك في العملية السردية، وبعد تبيين العلاقة بين القصة والحكاية نتوصل إلى علاقة الحكاية بجنس أعم وهو الرواية، إذ يرى النقاد أنّ « الرواية عبارة عن حكاية قبل كل شيء، والروائي الحقيقي هو الذي يعرف يقص حكاية »[4].

7- عناصر القصة:

الحياة في مجملها قصص متسلسلة لتشكل لنا الأيام، الأسابيع، الأعوام لتكون شابا وتنهل من عمر كهل، من هنا لا تخلو القصة من عناصر تبنيها، فالحياة تحتاج حتى تستمر إلى بشر، إلى أفعال وعلاقات، إلى التواصل، نحتاج إلى بيئة وموضوع يربطنا، إلى قوى تدفعنا، وأيادي تحفّزنا نحتاج إلى الماضي ليدلّنا والحاضر ليبنِينا والمستقبل ليوجهنا إلى الحقيقة أو الخيال، إلى التفاعل والاكتمال لا الانطواء والانعزال.

من هنا لا يمكن للقصة أن تكون عديمة البناء والهندسة، فهناك مواد أولية في كل بناء، وبعدما كانت الإسمنت والرمل والماء الخليط المحكم الذي يربط بين أجزاء كل عمران، كانت الشخصيات والمكان والزمان

[1]- عبد المعطي نمرموسى ومحمد عبدالرحيم الفيصل: أدب الأطفال، ص37.

[2]- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية، ص51.

[3]- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1409هـ/ 1988م، ص42.

[4]- آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، د/ط، د/ت، ص37.

والأحداث المواد الأولية التي تبني كل موضوع وتخرجه من الذهن إلى الورق حتى يتمكن الإنسان من المحاكاة والتقليد، النقد والتحليل، وبذلك تنتج قصص متنوعة الأغراض والأهداف والقيم والأبعاد، وهذه العناصر لا يمكن تجاوزها أو التخلي عنها، فكان الموضوع أول عنصر رئيسي في هندسة هذا اللون الفني إلى جانب العناصر الأخرى.

7-1- الموضوع:

ولأن القصة في أساسها تقوم على الموضوع الذي يوازي معنى الفكرة، فتم عدها المؤطر الأساسي لكل قصة، أي «يتعلق بالفكرة الرئيسية التي تبنى عليها القصة، والتي تمثل العمود الفقري لها، ويرى بعضهم أنها تشبه الجنين الذي تضمه النبتة الكاملة »[1]، وبعدما كان الأديب الذي يتوجه للطفل أكثر الأدباء اعتناء بالموضوع المختار، فهو من خلال هذا الأخير يسعى إلى تثبيت أفكار في ذهنية الطفل، وبعدما كانت لكل مرحلة طفولية فكرة تناسبها وبأسلوب خاص، حيث أن الطفل في المرحلة الأخيرة قد يتشارك في موضوع مرحلة سابقة، لكن الأسلوب الذي يتم تقديمه بها هو الذي يضفي لمسة جديدة إلى كل مرحلة، والفكرة الجيدة هي التي يلتقطها الطفل مباشرة فلا تكون غائمة أو ملتبسة فيراعي الأديب بالضرورة قدرات الطفل في الفهم والاستيعاب، والفكرة أو الموضوع لا تنفصل عن الأهداف والأغراض والوظائف التي سطرها الكاتب بغية منه في ترفيه أو تربية وتثقيف الطفل أو الأغراض دينية أو سياسية أو علمية، وتختلف حسب أعمارهم.

كما أن الطفل قد يتلقى العديد من الأفكار في قصة واحدة، وبهذا النوع تكون القصة الأم تحتوي الكثير من الأفكار البنات، أي« القصة المؤطرة هي كل قصة تحويها قصة أخرى... ومن أمثلة ذلك ألف ليلة وليلة »[2].

فكانت المواضيع تعالج بشكل جمالي فني لا بأسلوب وعظي إجباري يسبب النفور للطفل، فتجسدت هذه الموضوعات عن طريق السرد والوصف والحوار الذي يتناسب مع كل مرحلة من مراحل الطفولة، فالموضوعات الاجتماعية التي تستوعب مختلف العوالم الحيوانية والإنسانية، أو السياسة ومن أهم الموضوعات في جميع المراحل التي تهدف إلى تصويب الأخلاق وصقل المواهب وغرس القيم، وتعد المواضيع نفسها في جلّ الأجناس الأدبية الشعبية كانت أو الفصيحة، فالحكاية « بصفتها مضمونا حديثا، أي قصة، والحكاية بصفتها خطابا سرديا وكذلك بصفتها فعلا سرديا وقصد هذا يضع السرديات تحت لواء نموذج نحوي بسيط وبيني نحوا للكتابة معبرا إياها

[1]- محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، ص ص216_217.

[2]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص338.

توسيعا للفصل ومطبقا عليها مقولاته »[1]، وبهذا تكون الحكاية كجنس شفوي والقصة كجنس رسمي يستلهمان نفس الموضوع.

7-2- البناء والحبكة:

بعدما كانت الفكرة بداية كل قصة كانت آلية الترابط والتسلسل التي تتولد من فقراتها الحوادث والأسباب والنتائج، فكان السبب والنتيجة أطراف الحدث الذي يتولد من الأول ليصل إلى الثاني، فكانت بذلك ملامح البناء، والحبكة بمعنى آخر « هي إحكام بناء القصة بطريقة منطقية مقنعة، أي تكون الحوادث والشخصيات مرتبطة ارتباطا منطقيا يجعل من مجموعها وحدة متماسكة الأجزاء »[2]،من هنا كانت الهندسة والتصميم من خصائص القاص أو الكاتب، وفن التلاعب بالأحداث هو الذي يعطي للبناء ميزته الخاصة والمتفردة، والتي تضمن للنص الانتشار والخلود فقد تتسلسل الأحداث عضويا وقد يكون عشوائيا، وكان التخطيط في النهاية هو أهم ركائز القصة الناجحة.

7-3- الشخصيات:

تعد الشخصيات أهم محور في أدب الطفل فهي التي تتحكم في الموضوع، النوع، الحقيقة والخيال، الأهمية بل توجه الطفل نحو السلب أو الإيجاب بالنفور أو المشاركة و الاقتداء بالتقزز أو التعاطف، فامتازت الشخصيات بالكثير من الصفات المتشابهة أو المتضاربة، كالوضوح والغموض، الصدق والكذب، التشويق أو التميّز، اجتماعية أو انطوائية وكل ذلك يتحكم فيه عامل البيئة، من هذا الجانب كان الأديب أكثر حيطة وحدقة فكانت معظم شخصيات أدب الأطفال مناسبة للمرحلة المستهدفة، فحصل التأثير لأنها كانت حية مؤثرة تؤدي أغراض القصة « ولذلك فإن العناية برسم الشخصية التي يتفاعل مها الطفل، ومعرفة حجم هذا التأثير وقوته أمر مهم قبل اختيار القصة أو رسم شخصياتها، وقبل اختيار نوعها ومعرفة ملامحها وأخلاقها »[3]،أي قبل أن نختار القصة أو الشخصيات لابد أن نعرف الشخصيات التي تؤثر في الطفل ويحاول إشباع رغباته فيها ويحاول الاقتداء بها وهذا لا يحدث إلا بمعرفة خصائص كل مرحلة عمرية.

---

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، د/ب، ط2، 1997م، ص17.

[2]- محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، ص217.

[3]- المرجع نفسه، ص220.

7-4- الأسلوب:

كما سبق الذكر قد يتشارك الأطفال في موضوع واحد أو فكرة واحدة، لكن طريق العرض أو الأسلوب المتبع هو الذي يغير مسار القص، ولكل مرحلة طفولية أسلوبها المناسب « هو فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كتابة أو تقريرا أو حكما أو أمثالا »[1]. فالطفل يعتمد على قواميس لفظية مختلفة شائعة بينهم أو قواميس لغوية تبيّن من منظار اصطلاحي وعقائدي، وأخرى خاصة بالحياة والتربية، لكن كان يراعي كل قاموس الوضوح والملائمة والتجاوب من طرف الطفل، كما أن الكاتب لا يتوقف عند أسلوب واحد بل ينوع في الأساليب لتزويد الطفل بخبرات جديدة لذا يمكن القول: « إن الأسلوب هو الذي يحدد ما إذا كان الطفل ذكرا أم أنثى، غنيا أم فقيرا، متعلما أم أميا، والأسلوب بحسب قول الكونت دوبوفون (هو الرجل نفسه) ولكنه الطفل ...هناك مستويات للأسلوب بحسب خطورة الموضوع...إن الأسلوب يجمع معا اليد والفكر والتعبير والمخيلة...وقد يوحي الأسلوب بقيمة جمالية فهو ليس علامة على الطبقة الاجتماعية أو الجنس فحسب بل على الحساسية الفنية أيضا...وهناك طرق عديدة لتقصي تطور الأسلوب لدى الأطفال فالمدرسة والملعب والبيت ساعدت كلها بصفتها أماكن تجري فيها تعليم الأسلوب وتعلمه »[2]، من هنا كان الأسلوب الطريق الأول للاتساق والانسجام.

8- أنواع القصص الموجهة للأطفال:

تتعدد القصص باختلاف أنواعها وعادة ما يعود هذا التنوع إلى الحجم: قصة طويلة، قصة قصيرة، أقصوصة، أو إلى الموضوع: اجتماعية، دينية، بوليسية، وقصص المغامرات...أو إلى طبيعتها: خيالية إلى حد العجائبية، وواقعية حقيقية، أو القصص حسب الشخوص، بشرية أو حيوانية، ولكن ما يهمنا هو القصص التي أكثر إمتاعا وتشويقا وتأثيرا على مسار تطور حياة الطفل والتي تستمر معه حتى البلوغ، ومن هذه الأنواع سنختار أشهرها:

8-1- القصص الفكاهية:

وهذا النوع من القصص يتحدد بنوع الموضوع، « وهي القصص التي تشمل في عمومها على المتعة، والراحة النفسية لما تحتويه ونوادر مضحكة »[3]، وينجذب لطفل إلى هذا النوع من القصص خاصة في المرحلة المتوسطة، لما

[1]- محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوب، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 1994م، ص108.

[2]- سيث ليرر: أدب الأطفال من إيسوب إلى هاري بوتر، تر: ملكة أبيض، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، د/ط، 2010م، ص ص335-336.

[3]- حسين عبروس: أدب الأطفال وفن الكتابة، ص44.

فيها من طرائف ونوادر، وتربويا تهدف إلى إمتاع الطفل، والترويح عن أنفسهم، وتتسرب الضغوطات المحيطة بهم بأسلوب بسيط وجمل قصيرة.

8-2- القصص التاريخية والدينية والشعبية:

وهذا النوع من القصص نجده يدخل ضمن القصص الواقعية، « فالقصص التاريخية تعتمد على الأحداث، والشخوص التاريخية والمواقع الحربية والغزوات، ممزوجا بقصة حب بين أبطاله ويتضمن قصص الرحالة...والدينية تشمل قصص القرآن وسير الأنبياء والرسل والخلفاء، والأبطال الخالدين الذين دافعوا عن قضية الدين والصحابة والتابعين والفتوحات الإسلامية...وهي قصص ينسجها الخيال الشعبي حول حدث تاريخي، أو بطل يشارك في صنع تاريخ شعب من الشعوب... »[1].

القصة العجائبية تكون ذات منحى خيالي وأسطوري « إن القصة العجيبة وقد أصبحت في الغرب أدبا للتسلية" عند الأطفال والفلاحين أو لتزجية الوقت عند سكان المدن تعرض لنا مع ذلك مبنى مغامرة خطيرة، ومسؤولية بلا حدود، لأنها ترتد على وجه الإجمال إلى سيناريو استسراري فيها نجد دائما الامتحانات الاستسرارية "صراع مع التنين، عقبات لا تقهر ظاهريا، ألغاز مطلوب حلها، أعمال مستحيلة يجب القيام بها...أو النزول إلى الجحيم، أو الصعود إلى السماء...فالحكاية تعود فتتناول الاستسرار وتجعله مستحيل إلى مستوى ما هو خيالي»[2] من هنا يتبين أن الخيال أو الأسطورة تتجلى في القصص الموجهة للطفل من خلال الصراعات والشخصيات، والوسائل والامتحانات —الألغاز- ثم تحور هذه العناصر إلى عناصر أقل عدوانية وضبابية تتناسب مع طفل تجاوز به عصر العقلانيات البدائية والتأويلات الإجبارية، إلى عالم يتحكم الطفل في توليد آفاقه والخروج إلى عوالم يكون الخيال فيها ليس هروبا وإنما وسيلة إذكاء، ودلالة على الاستمرارية والجموح اللانهائي للاعقلانية، فيكون الخطاب بذلك معاكسا. فإثبات الواقع يكون عن طريق الخيال، فالخيال « هو القوة التي تفكك الموارد وتنشرها وتجزئها لتقيد تركيبها من جديد »[3]. فتنتج الخرافة وكذا الأسطورة التي هي: « فهم للواقع من خلال التلاعب بالظواهر المتعددة أو هي تغيير له، إنها نتاج وليد الخيال »[4].

---

[1]- محمد السيد حلاوة: الأدب القصصي للطفل، منظور اجتماعي ونفسي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، د/ط، 2003م، ص ص89،96،116.

[2]- مرسيليا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، بيروت، ط1، 1991م، ص ص189-190.

[3]-عبد القادر الرباعي: تشكل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأقلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 1998م، ص ص48-49.

[4]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، د/ط، د/ت، ص09.

أما فيما يخص القصص التاريخية فهي تجعل الطفل يرتبط بالماضي ويتطلع للمستقبل، وتبين له الجهد الإنساني في تغيير مسار الحياة فتهدف إلى غرس حب الوطن والدفاع عنه، والقتال من أجله، والقصص الدينية التي تهدف إلى توجيه سلوك الحياة، وتنمية الأخلاق الفاضلة في نفس الطفل، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، تعريف الطفل بالأنبياء والرسل والاقتداء بهم، وأن الحياة الصحيحة هي التي تُستمد من القرآن والسنة، والقصص الشعبية التي كانت الجماعة أهلا لإنتاجها، فتحدثت عن العلاقات الاجتماعية وكيفية تبلورها وعن التاريخ والدين، فكانت بذلك أشمل القصص و أوسعها التي تعطي النظرة الحقيقية للطفل عن واقعه في الماضي والواقع الذي سيؤول إليه، من خلال تصويب الرؤية وكشف المضمرات.

8-3- القصص الخيالية:

يميل الأطفال إلى هذا النوع من القصص بكثرة وذلك أنه يلبي حاجاتهم النفسية، ويشبع رغباتهم، ويمتص مكبوتاتهم، فكان الخيال مصاحبا للطفل في جميع مراحله ابتداء من مرحلة الطفولة المبكرة- الخيال الإيهامي - إلى المراهقة، وكانت هذه القصص تروى غالبا على ألسنة الحيوانات والطيور، مما يخلق الجانب العجائبي، وفي هذا الصدد يقول "عبدالفتاح كيليطو": « في الحكاية الحدث من صنع العجيب، ليس من العجب أن تكلم الحيوان، العجب هو أن يكلمك الحيوان »[1].

وهذه القصص تعتبر خيالية إلا لمن منحهم الله القدرة والكرامات "كسيدنا سليمان عليه السلام "بعدما خاطبه الهدهد وتوجهت إليه النملة بالحديث، ويظهر ذلك في القصص الدينية والخيال المطلق الذي لا تقيده حدود، يخرج بالطفل من عالم عجائبي مشبع بالغرابة والأسطورة.

8-4- القصص على لسان الحيوان:

كانت القصص الحيوانية ذات أغراض مختلفة، الكاتب هو من يبني أحداثها وأغراضها من خلال موضوعاتها فنجد الكاتب يلجأ إل الحيوانات والطيور، من أجل النقد أو تعرية وضع سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي وكانت " كليلة ودمنة لابن المقفع" أفضل مثال على ذلك.

كما نجد هذا النوع من أجل السخرية والفكاهة، أو من أجل التربية والتعليم، فنجد القصص بين "الثعلب والغراب، السلحفاة والأرنب ... من هنا كان على الأديب أن يحسن استثمار الموضوعات لأن الأطفال يتقمصون شخصياتنا، وصدقاتهم المزعومة معها، فيكون القط أليفا فتقوى علاقة الطفل به ويكون الذئب ماكرا فيخافه الأطفال، من هنا تسقط التشبيهات الإنسانية على الحيوان، إنسان يتدبر ونشيط كالنحلة والنملة، وشجاع

[1]- عبدالفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، ص60.

كالأسد، والقص على لسان الحيوان يدرج ضمن الحكايات الخرافية الخارقة للطبيعة وتصور العقل، يقول "مجدي وهبة" نقلا عن "أحمد زلط": « الحكايات الخرافية قصة أحداث خيالية، يقصد بها حقائق مفيدة في شكل جذاب، وينصب عليها مصطلح الخرافة الأخلاقية تبعا للقصص المروية على لسان الحيوان »[1].

لم يتوقف الأديب في التأليف عند هذه القصص ولم يكتف الأطفال في تلقي هذه الأنواع فقط، فإلى جانب هذه الأنواع نجد أطفال المرحلة المتوسطة يميلون إلى القصص البوليسية وقصص المغامرات سواء لإشباع رغبات هذه الفترة أو الاقتداء بها، كما أن أطفال المرحلة المتأخرة يميلون تلقائيا إلى قصص العواطف، وذلك لإشباع رغباتهم الجديدة فيها، أو للحد من الانحرافات وإفراغها في هذا النوع.

9- مصادر أدب الطفل في الوطن العربي:

بعد الاتساع الواضح (الجغرافي أو الثقافي أو الديني)، في جميع المجالات التي لا تحدها حدود ولا تقيدها قيود ،كان التأثير الجلي على أدب الطفل، فلكل رقعة مهما كبرت أو صغرت قربت أو بعدت ثقافاتها وعاداتها تقاليدها وطقوسها، وبعد الاختلاط والتعارف بعد خرق الجو، وشق البحر، وتدبر اليابسة، اختلفت المعارف والعلوم، لكن كان على الأديب أو الكاتب أن يراعي هذا الانتقال، وأن يحوره حسب طبيعة وبيئة وثقافة المتلقي، فكان الطفل يتلقى الأدب ويتشبّع به عبر مصادر أهمها وفي بداياتها الترجمة، ثم شرع الأدباء في الاقتباس ليصلوا في الأخير إلى نقطة حاسمة انفرد بها الأديب الواعي عن الترجمة والاقتباس، ليصل إلى التأليف الذي تعدى حدود كل منهما ويصل إلى أعمق أغوار مخيلته ويوجهها كطاقة متجددة، ظهرت في تعدد المؤلفات والإبداعات— هذا بالنسبة للوطن العربي في العصر الحديث -.

9-1- الترجمة:

كانت الترجمة بادرة أدب الطفل في الوطن العربي بعدما كان التأليف أول خطوة عند الغرب، وكانت الترجمة نتاج الاختلاط بالغرب، ولم تكن النماذج المترجمة عشوائية النقل، فقد انتبه الأدباء والمترجمون إلى العقد المفتولة الإحكام بين الغرب والعرب، أي ضرورة التحوير فليس ما هو وارد ومتوارد عن أطفال الغرب مناسب لأطفالنا، فتمت مراعاة الثقافة والدين مع إبقاء البعد العجائبي كعنصر هام للتشويق والتأثير، ومن أوائل المترجمين في الوطن العربي: « رفاعة الطهطاوي فحاول القيام بعمليات تنشئة وإدراج في الابتدائية خاصة، ومن أهم ما ترجم مغامرات تليماك...وقد اتصل رفاعة الطهطاوي بأدب الطفل في فرنسا فكان حريصا على ترجمة هذه الكتب لأطفال مصر، وإلى جانبه نجد الأب يونا ونتورا جيرو و اليسوعي سنة 1883 بعض القصص والأمثال للطلبة المتقدمين من

[1]- أحمد زلط: أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال، ص ص140،145.

الفرنسية في المدارس العربية، ومع محاولات عثمان جلال في ترجمته لأعمال لافونتين في "العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ »[1]. إضافة إلى هؤلاء نجد "إبراهيم العرب"، و"جبران النحاس" و"نقولا أبو هنا المخلصي" وأغلبيتهم انصبت ترجماتهم على أعمال "لافونتين"، ومن خصائص هذه الترجمات أنها تراعي ذائقة الطفل في الوطن العربي متشبعة بالقيم والمعارف والأخلاق، بطريقة جذابة مشوقة تسعى إلى التربية والتثقيف وامتصاص الجوانب السلبية، وتوسيع مدركاتهم ومخيلاتهم ودفعهم إلى عالم الجماليات والماورائيات، من خلال عجائبية الشخصيات، الزمان، المكان وحتى رونق الأسلوب.

9-2- الاقتباس:

يتم الاقتباس من جل المصادر الخاصة بثقافة الطفل، كالمصادر الإسلامية والتراثية والتي تمس جميع نواحي الحياة، وقد يتم الاقتباس من المصادر الغربية المترجمة « تتعدد نماذج أدب الأطفال التي تعتمد على المصادر التراثية اقتباسا أو تلخيصا أو تبسيطا كما تحاول أن توظف هذه المادة التراثية في أشكال فنية تناسب مستويات مرحلة الطفولة كاقتباس نوادر جحا، وكانت هذه الشخصية اقتباسا واضحا في جل المواقف المناسبة للشخصية لذلك نجد جحا التركي المسمى بنصر الدين الرومي وهناك جحا المصري وجحا الليبي وتدل على النقد بطريقة فكاهية تمس الحياة من جونب القصور والنقص»[2].

وقد ساهم الاقتباس بشكل فعال في إثراء المادة الأدبية الموجهة للطفل، خصوصا في بدايات القرن العشرين وشمل التراث العربي والتراث الأجنبي، حيث حضرت روح العديد من القصص الشعبية الشرقية والغربية في الكثير من القصص العربية الحديثة.

9-3- التأليف:

انزاح الأدباء عن سلم الترجمة والاقتباس في العصر الحديث، إلى سلم التأليف والإبداع الذي كان سائدا منذ القديم، "فكليلة ودمنة لابن المقفع" منوال جدير لإثبات بوادر التأليف، إلا أن الشوام والمشرق في عوامهم لهم السبقُ في هذا المجال، وبعدما تم اقتحام هذا الفن بخطوات معدودة وعوالم فكرية زاخرة ومن الأطفال آذان صاغية راج وانتشر في الوطن العربي ككل، الشهادة للغرب بالأولوية إل أن العرب ساهموا بقوة في إثراء هذا اللون، كما أن للأديب غاية في نفسه حول سبب التأليف للطفل، إذ يتعلق بالعلم والخبرة والحياة في مجملها،« وبهذا ومنذ البداية كان للأطفال نوعان من العلم ونوعان من الخبرة ومعظمها لم يأت من روتين حياتهم اليومية، ولكن من التراث

[1]- ينظر: سعد أبو الرضا: النص الأدبي للأطفال أهدافه ومصادره وسماته، رؤية إسلامية، ص ص81-82.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص83.

الماضي ومن نظرة الكبار للحاضر، فكانت هناك قصص أتت من تجارب حقيقية...وكانت هناك دروس مادية تبين كيفية صنع أشياء يومية وتشرح مكانة كل طفل في المجتمع ونتيجة لهذين النوعين نشأت الكتابة بعد ذلك ونتج الأدب »[1]. وطريقة الكتابة وسبب ظهورها للطفل عند العرب، نفسها عند الغرب فالأدب الشعبي والفولكلور والتاريخ بواقعه وأسطورته ساهم في ظهور التأليف للطفل.

10- أهمية أدب الطفل:

لا يخلو أي عمل روائي أو أدبي مهما كان صنفه من الأهمية، فأدب الأطفال كغيره من الأصناف احتل موقعا هاما في الدراسة و التطبيق، فهو يمثل الدعامة والركيزة الرئيسة في تكوين عقل الطفل ونموه نفسيا واجتماعيا، وعاطفيا ولغويا، وبهذا يستطيع أدب الأطفال « أن يطور مدارك الطفل ويغنيه بالثقافة، ويوسع نظرته للحياة، كما يقوم بإيقاض حسه وإطلاق خياله، إذ يلبي حاجاته إلى المعرفة و اكتشاف العالم، بالإضافة إلى أن الأدب يساعد على توفير ظروف النمو السليم للطفل وتكوينه لتحمل المستقبل بعزيمة ووعي، كما يعد وسيلة تتيح للطفل الفرصة للحصول على المعارف والخبرات، إذ يقدم له خبرات تشتمل حكمة الإنسان، وآماله وتطلعاته، فالطفل يميل إلى الحصول وامتلاك هذه المعارف، كما تكمن الأهمية العظمى لأدب الأطفال أيضا في إثراء لغة الطفل، وذلك بتزويده بألفاظ وكلمات جديدة، كما أنه ينمي قدراته التعبيرية ويعوّده على الطلاقة والانفتاح في أحاديثه »[2].

وبهذا يمكن القول أن لأدب الطفل أثر كبير على المنظومة الأدبية والتربوية، فهو يساعد على تنشئته تنشئة صحيحة و قوية، كما أنه حظي باهتمام كبير من طرف الأدباء والنقاد واحتل مكانة مرموقة في الأدب العربي والعالمي.

[1]- جين كارل: كتب الأطفال ومبدعوها، تر: صفاء رومانسي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د/ط، 1994، ص150.

[2]- أحمد عبده غوص: أدب الطفل العربي، الشامي للنشر والتوزيع، مصر، د/ط، 2000م، ص ص21، 23.

الفصل الثاني: تجليات العجائبية في قصة السندباد البحري.

- تجليات العجائبية في البنية السردية.
- التناص العجائبي في القصة.
- أشكال العجائبي في القصة وأثرها على العملية البيداغوجية.
- التحليل النفسي للخرافة والمتخيل في قصص المغامرات ومرحلة الطفولة المناسبة.
- الوظائف العجائبية في القصة.

أولا: تجليات العجائبية في البنية السردية:

لا يخلو أي نص روائي مهما كان صنفه من السرد؛ حيث يعدُ الركيزة الأساسية التي تُبنى عليها النصوص فهو العمود الفقري و الجوهر الأساسي لها، كما لا يمكن أن تنتج قصة أو رواية بدون شخصيات أو زمان أو مكان أو أحداث؛ فهي عناصر السرد إذ لابد عند كتابة قصة أن يُلم الأديب بهذه الأشياء، و أن يبني عمله على هذه الخطوات، و هذه العناصر يمكن أن نجملها في عنصر واحد يسمى بالبنية السردية.

فقد نالت هذه البنية في الدراسات الحديثة حظها من الاهتمام "فسعيد علوش" في كتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "يضمنها المفهوم التالي :« هي شكل سردي ينتج خطابا دالا مُتمفصلا، و هو دعوى مستقلة، داخل الاقتصاد العام و السيميائيات، و البنيات السردية أشكال هيكلية تجريدية، و البنيات السردية هي إما بنيات كبرى أو صغرى »[1].

من خلال هذا القول نستنتج أنّ البنية السردية قائمة على إنتاج نص داخل خطاب أعم، و تشتمل على مجموعة من المكونات؛ كالفضاء و الزمان و الشخصيات و الأحداث، و هذه التقنيات يمكن أن تكون كبرى أي عامة وشاملة كالفضاء، و إمّا صغرى كالأمكنة بنوعيها المغلقة و المفتوحة، وبما أن قصة السندباد موجهة لأطفال الفئة العمرية المتوسطة فقد استوفت على كل هذه العناصر السردية؛ التي ساهمت بشكل فعال في بناءها و جعلها مترابطة مع بعضها بعض، لكن الأهم في الأمر كيف كانت طبيعة البنية السردية كون أن القصة عجائبية؟.

1- عجائبية الفضاء الزمني في القصة:

منذ أن ولد الإنسان وهو مقيّد بالزمن، إذ لا يستطيع أن يعيش بمعزل عنه، و لكل عصر زمانه، ولكل زمن مميّزاته، من هنا يتميّز كل عصر عن آخر بفعل الزّمن، وكذا الشكل مع كل فرد وكل طفل، إذ يتقيّد الطفل أكثر عن غيره بالزّمن من فترة الولادة إلى فترة البلوغ؛ و« الزَّمَنُ والزَّمَانُ اسم تقليل الوقت وكثيره »[2]، وهو اسم جنس يدلّ على الوقت قليله وكثيره، والوقت جزء من الزّمن .فنقول أَوْقَاتٌ وأَزْمَانٌ وكل ما مضى أزمان وأزمنة، والزمن بدأ في السماء قبل أن يبدأ في الأرض فزمن أكل آدم عليه السلام من الشجرة المحرّمة قبل زمن نزوله – من السماء إلى الأرض – بهذا يكون الزمن متناثر كتناثر الحبّ فيصعب شمله، فدلّ على أنّ المفهوم متعدّد لكونه

[1] –سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني و دار سوشيريس، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص 112.

[2]– أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج5، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1987م، ص203.

شيء محسوس لا ملموس، فهو معنوي لا مادي، و « هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيّز كل فعل وكل حركة، بل إنّها لبعض لا يتجزّأ من كل الموجودات، وكلّ وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها »[1].

أي أنّ الزمن متصل بكل موجود سواء كان انسان أو حيوان...، فلا وجود للحياة بدونه وهو متصل بكل الموجودات سواء في حركتها أو مظاهرها أو ما شابه ذلك، من هنا تكمن صعوبة الانفلات منه، وبهذا الإسقاط يتضح أن لكل قصة أو رواية ،شعر أو مسرحية، أغنية أو أنشودة، لطفل أو كبير لا تخلو من الزمن فهو هالة تحيط بكل شيء، فلا يمكن أن نكتب قصة أو رواية بمعزل عنه.

الزمن الذي يخضع له كل عصر أو كل شخص أو كل موجود ليس نفسه الزمن عند كلّ واحد، أي أنّ الزمن لا يعيد نفسه – صحيح أنّ الماضي والحاضر والمستقبل أبعاد كل زمن – لأنّ لكلّ زمن ميزاته وعلاماته، وطريقة حضوره تختلف من رواية إلى أخرى، ومن قصة لأخرى، فقد يكون متسلسلا تسلسلا عاديا، وقد يعمد الأديب للعب بالزمن، والعبث بالزمن سمة العصر الحديث، وقد يكون الزمن بالإضافة للزمن المتسلسل و المبعثر زمناً عجائبيّاً يعود في أصله إلى الزمن الأول والثاني، لكن طريقة استحضاره تثير في أنفسنا العجب فيصعب على الطفل إدراكه، وقد يطعن في صحّة بعض الحقائق العلمية، ففي ظل هذا السياق تتبادر لأذهاننا إشكالية مفادها :ما طبيعة الزمن في القصة؟.

لو رجعنا إلى الزمن ككتلة واحدة لوجدناه يشتمل على الكثير من الأنواع التي تحدد مساره ،كما سبق القول (ماض، حاضر، ومضارع) أو التلاعب بهذه الأزمنة الثلاث فتنتج لدينا الاسترجاعات والاستباقات والترتيب، وكل هذه الأزمنة في عمومها معرّضة للطعن في النوع الثالث من الزّمن – الزمن العجائبي – ثم لننظر إلى أهمية هذا الزمن وأثره على المنظومة التربوية والقضايا التي يتلقاها الطفل وحدّة التأثير على نفسيته وإدراكه، ويتجلى الزمن العجائبي في القصة من خلال المقامات التي ورد فيها الحدث والمكان والشخصيات العجائبي، لكونه مرتبط بكلّ الموجودات ،وبعد قراءة القصة يتضح أن الزمن ذو طبيعة كلاسيكية، ويرجع ذلك لحفاظ الكاتب على التسلسل الزمني رغم وجود خلخلة في بعض المفارقات الزمنية ،وسيتم إثبات ذلك من خلال دراسة زمن القصة .

[1]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، د/ط، 2010م، ص39.

1-1- الاسترجاع retrospection /anale psis:

يروي الكاتب في القصة الواحدة أحداثا سابقة فاوتت القصة زمانها، وطريقة الاسترجاع ونوعه يحدّد بحسب السياق؛ فهو « مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة الواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يتوقف فيها القص لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع)، والاسترجاع له فسحة معينة، وكذلك بُعد معيّن، وإكمال الاسترجاع أو العودة يملأ الثغرات السابقة التي نتجت من الحذف أو الإغفال في السّرد، و الاسترجاعات المتكرّرة والعودة تعيد تكرار ذكر وقائع ماضية »[1]، إن استعادة اللحظة الماضية هي استذكار لوقائع وأحداث حدثت قبل اللحظة الراهنة، وأثناء الاستذكار يتوقف زمن القص الراهن، ويكون الطفل صاحب بعد إيجابي في هذا النّوع، فالأديب يسعى دوما إلى تذكيره أو اطلاعه على حقائق ووقائع يجهل حدوثها، وقد يعمد إلى ذلك بغية الترسيخ، لكن إعادة أحداث خيالية أو عجائبية يحيل بالضرورة إلى أنّ الزمن عجائبي، ويستحضر هذا الشكل في القصة من خلال حدث طائر الرخّ؛ فهو حدث عجائبي، وبعدما صادف السندباد البحري الطائر وتعجّب منه يورد هذه الحادثة مسترجعا زمنها؛ بقوله: « فتأملته فإذا هو طائر عظيم الجسم ، فذكرت للحال ما كنت أسمعه من المسافرين والتجار عن طير الرخّ ،وأدركت أنّ هذه القبّة الكبيرة هي بيضته »[2]، يتّضح أنّ الزمن مرتبط بالحدث، فإن كان الحدث عجائبيا وليس فيه من الحقيقة شيء ،لا وبل من نسج الخيال، يكون الزمن عجائبيا ليس فيه من الحقيقة شيء، ويكون زمنا مفتعلا، كما يعمد السندباد البحري في رحلته إلى استرجاع مواقف مشابهة، ويعود ثانية إلى استذكار أحد الأزمنة العجيبة الخيالية المرتبطة بطريقة الحصول على الماس « فذكرت ما كنت أسمعه من التجار عن وادي الماس وعن الطريقة العجيبة التي يحصلون بها على أحجاره؛ وهي أن يذبحوا الخراف ويسلخوا منها جلدها ثم يلقوا بلحمها الطريّ إلى أرض ذلك الوادي فتلصق بأحجار الماس. وتأتي النسور – بعد قليل من الزمن – فتخطفه وتحمله إلى أعلى الجبل، فيصيح بها التجار فتهرب منهم خائفة تاركة لهم ما معها من اللحم، فيأخذ كل واحد منهم ما علق بقطعته من الماس »[3].

على هذا النحو من الاسترجاعات يكون الزمن على نوعين: موضوعي وذاتي في الوقت نفسه، فهو موضوعي كزمن عام وشامل، وذاتي كزمن خاص ومتصل؛ أي « أنّ الزمن في جوهره يحمل تناقضات فهو

---

[1]- جيرالد برنس: معجم المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص25.

[2]- كامل كيلاني: السندباد البحري، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، الجزائر، د/ط، ص25.

[3]- المصدر نفسه، ص28.

موضوعي وذاتي، موضوعي في تعاقبه الفصلي واليومي، وذاتي في علاقاته بالنفس والعقل، حيث تبدأ حياة الإنسان لتنتهي في جدلية مع حركة الزمن الدائرية، والخطيّة التي تبدأ بالميلاد وتنتهي بالموت، ويظل الزمن في حالة سيلان دائم، إذ تمتد ديمومته في الخارج والداخل الإنساني معا لتكون موضوعية وذاتية في آن »[1]، وإن كانت أغلبية الاسترجاعات ذات طبيعة موضوعية، إلا أنّ السندباد البحري صبغها بلمسة ذاتية؛ وذلك من خلال التفاعل النفسي والعقلي معا، وأعجب استرجاع في القصة ما ذكره السندباد عن عجائب سرنديب « ومما أذكره من عجائبها – على سبيل المثال – أنّ الليل والنهار فيها متساويان في الطول دائما بسبب وقوعهما على خط الاستواء »[2]، فمن المعروف أنّ الليل والنهار يتساويان يوما واحدا في السنة ومن العجب أن يكون الزمن في النهار نفسه في الليل.

1-2- الاستباق amorce:

أما إذا تم التعريج إلى الاستباق في القصة، لوُجِدَ الرجوع للماضي قد ساعد في عجائبية النص أكثر من التنبّؤ بالمستقبل، وهذا لا يعني أنّه مهمل في القصة، فقد زاد من تفاعل الطفل، وغالبا ما تكون وظيفته في النصوص العجائبية كسر أفق توقع القارئ – الطفل – الذي يتلقى هذا النوع من النصوص؛ فـ« في حالات كثيرة يكون الاستشراف مجرد استباق زمني؛ الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع، أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة، وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه »[3].

ومن بين هذه الاستشرافات والتطلعات ما قام به السندباد البحري، ففي قصة شيخ البحر كان يظنّه شيخا هرِمًا ضعيفا، إلا أنّه تفاجئ لقوته وصلابته، وذلك من خلال تصرفاته وتغلبه عليه باستعمال ساقه فقط؛ يقول: «ولاح لي شيخ من بعيد، فاقتربت منه، فإذا به شيخ كبير تبدو عليه علامات الهرم وضعف الشيخوخة، وكان جالسا على نهر فحسبته ممن رماهم سوء الحظ إلى هذه الجزيرة...ثم بدت لي حقيقة أمره، فرأيته قويا شديد القسوة .فقد قفز على كتفيّ، ولفّ ساقيه على عنقي بقوة حتى كدت اختنق، وأغمي عليّ فهويت إلى الأرض...وأنا بين

[1]– مها حسن يوسف عوض الله: الزمن في الرواية العربية، إشراف: محمود السمرة أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، مجلة الابتسامة، د/ط، 2002م، ص23.

[2]– كامل كيلاني: السندباد البحري، ص68.

[3]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي – الفضاء – الزمن – الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990م، ص133.

الحياة والموت »[1]، ومن التطلعات والتي تكسر أفق توقع القارئ الطفل ،عهد السندباد على نفسه ألاّ يركب الأهوال مجدّدا ،إلا أن المستقبل يكشف له عكس ما توقعه من العجائب؛ التي يعجب منها العجَبُ، ففي رحلته السابعة تبيّن ذلك في قوله: « وعاهدت نفسي عهدا وثيقا أن أقضي البقية الباقية من عمري في راحة وطمأنينة؛ بعد أن أصبحت شيخا كبير السنّ، وكرهت نفسي الغربة والسفر... ولكن ما كل ما يتمنى المرء يدركه...وفي اليوم الخامس فاجأنا لصوص البحر فقتلوا كل من قاومهم شرّ قتلةٍ، وسلبوا ما معنا من ثروة ومتاع، وأسروا من بقي منّا، ووقعت في قبضتهم أسيرا، ثم ذهبوا بمركبنا إلى جزيرة بعيدة فباعونا بيع العبيد »[2]، ولكن هذا الاستشراف العجائبي لا يكتمل عجبه إلاّ بحدث مقبرة الفيلة يقول السندباد: « ونظرت فيما حولي فرأيت كومة من عظام الأفيال وأنيابها؛ فأدركت أنها لم تحضرني إلى هذا المكان إلاّ لأكفّ عن قتلها »[3].

يتضح أنّ الزمن يكون عاديا في أغلب القصة، إلاّ أنّ الأحداث العجائبية المنسوبة إليه هي من تجعل الزمن عجائبيا، فقد يكون الاسترجاع و الاستباق موضوعيا كان أو ذاتيا في مسار حكي قصة واقعية، لكن الحدث نقطة انعراجه و عدوله عن المألوف.

1-3-الزمن من حيث التبطيء والتسريع:

بالإضافة إلى الاستباق والاسترجاع في القصة، وظف الكاتب تقنيات أخرى تزيد من تفعيل القارئ أثناء التلقي ،وبعدما كانت القصة موجهة للطفل أكثر من غيره، كانت تقنية تسريع وتبطيء الزمن مناسبة لخياله وفكره وعمره، وقد أيقظ الكاتب خيال الطفل، فيتوجّه إلى التأويل وذلك بصناعة أحداث ووقائع حُذفت، أو تغيير وتعديل مسار الأحداث – الخلاصة – وقد ارتبط تسريع السرد في القصة بالأحداث المختزلة، والتي لا يبدوا للطفل خلل في تلخيصها ،إلاّ أنّ غاية الكاتب من التسريع التشويق، ودفع الطفل للقلق الايجابي لأنّه يستهدف نفسيته أكثر من عقله، إذ يكون الطفل في مختلف مراحله عاطفيا.

أ- التسريع accélérer :

تكون هذه التقنية على وجهين هما الخلاصة والحذف « يحدث تسريع إيقاع الزمن حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلاّ القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنيّة من السرد فلا يذكر ما

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص ص56-57.
[2]- المصدر نفسه، ص ص71 ،74.
[3]- المصدر نفسه، ص76.

حدث فيها مطلقا »[1]، وقد جاءت هذه التقنيات في قصة السندباد البحري مبعثرة هنا وهناك، حتى لا يجهد الطفل من كثرة التأويل والتخييل.

أ-1- الخلاصة sommaire:

الخلاصة هي تقديم لفترة من الزمن غير محددة بشكل موجز « تقدم مدة غير محددة من الحكاية ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة...إنّ الإحساس بالسرعة نسبي أساسا...إنّه يتعلق بآثار التناقض، أي بالطريقة التي يتصرف بها الروائي »[2]، وبعدما كانت الخلاصة إعادة بناء سرد الأحداث والوقائع والمجريات التي دامت مدة طويلة في بضعة أسطر أو بضع كلمات، فهو إيجاز عابر مهمل للتفصيلات، ونجد هذا النوع في قصة السندباد البحري، وكانت الغاية منه باعتبارها قصة خيالية التأثير في الطفل وتشويقه، وفتح المجال لخياله أثناء ملء الثغرات؛ لظهور أحداث وأزمنة وأمكنة وربما حتى شخوص في هذه الفترات الملخصة، ومن بين التلخيصات العجائبية في القصة قوله – السندباد البحري – « وظلّت السفينة سائرة بنا من جزيرة إلى جزيرة، ومن بلد إلى بلد، ونحن نبيع ونشتري في كل مكان حَلَلْنا به »[3]، فقد ترك الكاتب من خلال هذا المقطع فسحة ليطعن في صحّة هذا الزمن، فالأزمنة التي ترتبط بالجزائر غير حقيقية، فكم جزيرة تربط بين بغداد والبصرة، وإن كانت موجودة فلا وجود لبشر يعيشون عليها .هذا الزمن مفترض لا صحة فيه فكان التلخيص في محلّه، فالكاتب أثار فضول الطفل، والوصول إلى الحقيقة هنا يتطلّب الاستعانة بالكبار، فاندفع إلى إشباع نفسه المتأثرة، ولجأ ربما إلى تعمير هذه الجزائر وكان واحدا منهم.

ومن بين الأزمنة العجائية في القصة، ما لقيه السندباد والتجار على ظهر الحوت، فكيف للحوت أن يحمل مجموعة من البشر مع الكثير من الحركة واللعب، لزمن مجهول وزمن غير معقول، ما كان ولا يمكن أن يكون – إلاّ مع سيّدنا يونس عليه السلام – يقول السندباد: « وبينما نحن سائرون في عرض البحر، إذ لاحت لنا جزيرة صغيرة، مرتفعة عن سطح الماء فاقتربنا منها، ونزل بها بعض التجار – ونزلت معهم – وبقينا على هذه الجزيرة زمناً ونحن نلهو ونلعب...ولم تكن هذه جزيرة –كما حسبنا – بل حوتا هائلا »[4].

---

[1]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ/ 2010م، ص93.

[2]- جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، زنقة بروفان، البيضاء، ط1، 1989م، ص126.

[3] -كامل كيلاني: السندباد البحري، ص14.

[4]- المصدر نفسه، ص ن.

كان للتلخيص في هذا المقطع علاقة بما هو مجهول، فالكاتب عمد لذلك، لأنّ الحدث هنا لا أساس منه، حيث ربطه بالزمن كذلك، ولو كان الحدث صحيحا لربطه بزمنه الحقيقي، وقد يسوق الكاتب الزمن بالتدريج حتى يتوصّل إلى مُرادِه، فالغابة لا يمكن أن تكون مدينة، منذ الزمن الماضي تكون الغابة في الريف والمدينة لها نظرتها الخاصة، فلا يوجد زمن كانت فيه الغابة مدينة يقول السندباد: « ومكثنا مدّة قصيرة من الزمن ثمّ أقلعت بنا السّفينة وقد لقيت من ربّانها عناية كبيرة، ولم نزَلْ سائرين في البحر أياما وليالي حتى وصلنا إلى مدينة جميلة سألت الرّبان عن اسمها فأخبرني أنّها مدينة القرود »[1]، إنّ تعجّب الطفل من هذه الأزمنة، لا يعني أنّه لا يصدق، فهناك أطفال يصدقون كلّ ما يقال لهم وهذا راجع إلى قدرة الكاتب على البناء فيحسّ الطفل أنّه يواجه أحداثا وأزمنة حقيقية.

ب-2- الحذف ellipse:

بالإضافة إلى تقنية الخلاصة نجد الحذف ،وهذا النوع من التسريع يدفع الطفل أكثر من الخلاصة إلى الحيرة والدهشة، فبعدما كانت الخلاصة تعطي الطفل بعض الملامح والسمات التي تدل على الوقائع الموجزة، كانت تقنية الحذف مبهمة لدى الطفل؛ فهو لا يملك خيطا يربطه بالحدث؛ كأن يكون الحذف على شكل بياض، أو كلمة، فيسعى الطفل إلى محاولة سدّ هذه الثغرة التي تبدوا أكبر من سنِّه، فلو قلنا بعد عشر سنوات ماذا سيضع الطفل حتى يقوم بإنطاق هذه المدة الطويلة، من هنا كان الحذف يتعلق بالحدث المجهول لدى الطفل؛ « ويتعلق الأمر بحكاية يسكت عنها تماما من طرف المحكي، ويجب أن تكون هناك أمارة دالة على الحذف كحذف، أو أن يكون على الأقل قابلا للاستنتاج من النص، ويكون وظيفيا بدرجة أعلى أو أدنى»[2].

ومن بين المدَد الزمنيّة المحذوفة في القصة، والتي أهملها الرّاوي – السندباد البحري – قوله: « فأخبروني أنّهم خدم الملك "المهراجا" صاحب هذه الجزيرة، وأنّه يفيدهم – في مثل هذا الوقت من كلّ عام – ومعهم بعض أفراسه لترعى في هذه الجزيرة، حتى يخرج إليها حصان البحر فتحمل منه »[3]، وكان هذا الحذف عجائبيا؛ لأنّه مرتبط بحدث عجائبي، وبما أنّ الحدث لم يوجد فإنّ الزمان بالضرورة لا يوجد وأنّه خيالي مفتعل، إلاّ أنّ الطفل يجعل لهذا الحدث زمنا حسب الوقت الذي يريده.

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص59.

[2]- جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص127.

[3]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص17.

كما نجد الحذف في قوله: « بعد عامٍ...بعد أن بقيت في بغداد سنة كاملة مرتاح القلب »[1]؛ فقد حذف ما وقع في كل هذه السنة؛ إلاّ أنّه صرّح أنّه كان مرتاح القلب، وهذا الزمن عادي لا عجب فيه، إلا أنّ العجيب هو كيف يملّ العيش الهنيء والسهل ويبحث عن العيش النّكد والشاق؛ فهل يستوي زمن الهناء مع زمن الشقاء؟.

وقد جاء الحذف في القصة سواء نثراً أو شِعراً، وهذا التنويع في الأجناس يدفع القارئ إلى المبادرة في إكمال القصة، فالحذف نفسه سواء في النثر أو الشعر، إلاّ أنّ الإيقاع يجعل الطفل يحسّ بنوع من التغيير، ويعجب الطفل من تغيّر الأوضاع في لمح البصر – وهذا على الله يسير–، قال الرّاوي: « ما بين غمضة عينٍ وانتباهِها...يغيّر الله من حال إلى حال! »[2].

والطفل عندما يقرأ هذه الجمل لا يعلم أنّ المقصود هو زمن آخر غير الزّمن المكتوب، إلاّ أنّه يعلم أنّ الله قادر على ذلك، فهو يقول للشيء كن فيكون، وهذا الزمن عجيب بالنسبة للطفل فلا يمكن أن يستوعب هذا الأمر ،كما أنّ الزمن بين غمضة عين وانتباهها غير محدد– وينظر هل تتغير الأحوال، ومجرى الحياة – بهذا يكون الحذف إغفالا لحوادث حصلت فِعلاً، ويكون في جلّ مناحي الحياة.

إنّ التسريع في الزّمن غاية في نفس الكاتب يسعى بها للتأثير في نفس الطفل، مع العلم أنّ الطفل أدقّ المخلوقات في العالم يمكننا أن نرسم عليه ما نريد، وتتجلى تيمة العجائبية في التسريع؛ في أنّ الزمن مرتبط بالأحداث، وهي التي جعلت الزّمن عجائبي.

وإلى جانب تقنية التسريع نجد تقنية أخرى لا تفارقها وغالبا ما تجعل الطفل في حالة صراع مع نفسه من خلال الطول، أو تعقُّد التأويل، إذ أنّه ينحو إلى البسيط والواضح، كما أنّه يمتاز بضعف صبره، بالإضافة إلى أنّه فضولي يحب اكتشاف النهاية والأحداث بسرعة، ويكون الإبطاء في السرد خاصية في القصّ تابعة للتسريع وهي مختلفة عنه تماما.

2- التبطيء :

يسعى الكاتب أثناء سرده للأحداث إلى تبطيء السرد؛ لكي يتسنى للقارئ أو المتلقي الاستيعاب والفهم وفتح له آفاق للخيال والتوقع لما سيحدث في الحدث القادم، وتبطيء السرد نجد فيه الوقفة والمشهد، وفي هذا الصدد يقول "أحمد مرشد": « إنّ مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض على السارد في بعض الأحيان أن يتمهل في تقديم الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيّز نصي واسع من

[1]– كامل كيلاني: السندباد البحري، ص61.

[2]– المصدر نفسه، ص65.

مساحة الحكي، معتمدا على تقنيتين تمكننا من جعل الزمن يتمدد على مساحة الحكي هما: الوقفة والمشهد »[1]، فتقديم المادة الحكائية أثناء الحكي تفرض على السارد أن يتمهّل في تقديم الأحداث خلال فترة زمنية قصيرة؛ لكي يبيّن فيها السرد الحدث الآتي، وخلال هذا نجد السارد أثناء سرده للأحداث يلجأ إلى الوقفة أو الاستراحة.

2-أ- الوقفة pause:

لابد أن يعرف الباحث أن هذه التقنية تكون وصفية ،ويقصد بها :« إيقاف مسار الأحداث المتنامية إلى الأمام، بهدف تقديم مشهد؛ قصد التأمل أو شيء ما، أي حين يتوقف السرد ينشأ الوصف على شكل مقطع نصّي مستقل عن الزّمن »[2]، والمقصود بهذا أنّ الوقفة الوصفية تتميز بإيقاف وتعطيل السرد؛ بغية تحقيق أهداف سردية معينة، وفيها يتوقف الروائي ويبدأ بوصف شخصية معينة أو مكان ما أو شيء معيّن، ومن بين المقاطع الدالة عليها نجد وصف الهندباد للسندباد البحري يقول: « وسار الحمّال معه حتى بلغ غرفة فخمة في وسطها مائدة حَوَت ما لذّ من أطيب الأطعمة والأشربة والفاكهة والنقل، ورأى جماعة من سراة القوم، كما رأى في صدر المجلس رجلا حسن الصورة جليل القدر مهيب الطلعة وقد بدا في لحيته الشيب فعرف أنّه السندباد البحري صاحب القصر »[3]، إذ نجد هذا المقطع يجمع بين ما هو سردي وما هو وصفي، فبدأ بالسرد وانتهى بالوصف .

ب-المشهد scène:

ولندرة المقاطع التي تدل على تبطيء السرد المرتبط بالوقفة نجد المشهد قد سدّ هذه الفجوة فكان عبارة عن «حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر، واقتحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهداً »[4]، وينقسم هذا المشهد إلى ديالوج ومونولوج ويتضح ذلك من خلال هذه المقاطع؛ « وقلت في نفسي...إنّ الفقر في آخر أيام الإنسان – واحتمال دلّ السؤال، مما لا ترضاه نفس الكريم وإنّ الكسل مفتاح الفقر وذكرت تلك الحكمة الصادقة التي يقولها الناس من لم يركب الأهوال لم ينل الرغائب »[5]، وقوله أيضا «وجعلت أسائل نفسي وأنا أتأمله أين يذهب هذا النهر بعد أن يجتاز الكهف؟...وقلت لنفسي: إنّني إن بقيت

[1]- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روابط إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،لبنان، ط1، 2005م، ص103.

[2]- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، دار تموز، دمشق، سوريا، ط1، 2013م، ص56.

[3]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص10.

[4]- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الروابط التاريخية والعربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، 2006م، ص177.

[5]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص13.

في هذه الجزيرة فأنا هالك لا محال »[1]، وقد كان هذا المشهد داخليا بين الشخصية ونفسها، إلا أنّ حضور المشهد الخارجي طغى على القصة فنجد:

« فسألته: أين أنا الآن؟.

فقال لي: أنت في جزيرة سرنديب.

/فقلت له: إنّني أكاد أهلك جوعا.

.....

فسألني الملك عن اسمي فقلت له: اسمي السندباد

فسألني الملك: وكيف وصلت إلى هنا؟

فقصصت عليه ما حدث ولم أكتم عليه شيئا فدهش لذلك أشدّ دهشة ».[2]

ويتلقى الطفل هذا النوع – التسريع والتبطيء – بدرجة عالية من الانتباه، فيصبح في حالة غير مستقرة من القراءة وكذلك التخيل، فتكون بذلك نفسية الطفل على وتيرتين مختلفتين، كما أنّ المعارف المتحصل عليها من تقنية التسريع تختلف عنها في تقنية التبطيء، إلاّ أنّ كلتا التقنيتين تساعد الطفل في الولوج إلى عالم الخيال أو التأكّد من فانتاستيكية الأحداث والأزمنة والفضاءات.

1–4 علاقة الفضاء الزمني بعجائبية الحدث:

عجائبية الحدث ترتبط أساسا بالزمن، والحدث القوي هو الذي يروّد مجرى القصة، باعتبار أنّ هذا التسلسل وهذه القوة في الحبك والسبك تضمن للقاص أو السارد التفاعل مع القارئ ،وذلك بخلق جو من التفاعل والاندماج.

القدرة على بناء الحدث وحسن التخلّص من حدثٍ لآخر في قمة الدهاء والفطنة، القِلَّة هم من يحضون بحسن الانفلات، والحدث في مثل هذا النوع من القصص – القصص العجائبية – يكون متدرّج الالتواء خارق لما هو مألوف، فيفوق طبيعة إدراك المرء، خاصة إذا كان القارئ أو المتلقي طفلا، فالتعدد في أسباب توليد الحدث والاعتناء به حتى الاكتمال وإلى غاية الحل مهمة الأديب، لكن القارئ هو الذي يطبعه بصفة أخرى تزيد من قوته وانفتاحه على آفاق أخرى، فلكلّ طفل قراءة معيّنة – وهذا راجع لاختلاف القدرات الفردية – لأنّ المؤلف لا يواجه في كل حدث المعاني والدلالات التي يحملها أو الغرض من توليد ذلك الحدث.

[1]– كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص64.

[2]– المصدر نفسه، ص ص66-67.

الحدث كباقي عناصر البنية السردية فيه طعم الرعب والخيال، وعادة ما يكسر أفق توقع القارئ، والطفل في هذه المرحلة أثناء تلقيه لهذه الأحداث يكون حريصا دوما على المحاكاة والاقتداء، لِدى كانت الأحداث العجائبية غالبا ما تكون مبالغا فيها؛ حتى يعلم الطفل أنّ الحدث خارج عن قدرة البشر العاديين؛ أحيانا وغالبا، فتصبح له ملكة التأويل والتحليل مع توجيه النقد في المراحل المتأخرة من الطفولة.

لعلّ الأحداث في هذه القصة خالية من العناصر السحرية والأدوات المساعدة، إنّما السحري في الأحداث هو أن يتوقع القارئ شيئا أثناء بداية السرد ليتحصل على حدثٍ مغايرٍ لم يعُد يتَماس مع الواقع في جميع جوانبه ،وكان الحدث يدور في فلك زمني متشعّب الأقطاب ،فالزمن كفيل بإمساك الأحداث واللعب بها، ونستحضر ذلك في قصة السندباد البحري والتجار على ظهر الحوت وهو زمن خيالي، فبعدما كان المكان العجائبي عبارة عن حوت، نجد أنّه يتشارك مع الحدث في نفس القصة، فالانتقال من مكان عجائبي إلى حدث عجائبي دليل على زمن عجائبي ،كتحرّك الجزيرة وغوصها في قاع البحر هو مكان وحدث وزمان في آن واحد يقول السندباد: « ولم تكن هذه جزيرة- كما حسبنا- بل حوتا هائلا من حيتان البحر كان نائما على سطح الماء »[1]، والطفل عندما يتعرض لهذا الحدث، وقد قص عليه من قبل مكان، يجد أنّ الحدث الواحد أو تعدد الأحداث لا يمكن أن تقع في فراغ ، بل إنّ لكل حدث مكان؛ « إنّ تعيين المكان وتحديده في الرواية يعتبر تحديدا لإطار الأحداث، لأنّ: وقوع حدث من الأحداث يفرض تعيين موقع له »[2]، فالجزيرة مكان وتحركها حدث، وهما لا ينفصلان عن الزمن.

كما ذكر بعض عجائب الهند وغرائبها ،إذ رأى سمكاً يأخذ من الطول الشيء المبالغ فيه ومن الطير شيئا آخر، ومن الإنسان شيئا، فكان يفهم على البشر حيث قال: « ومن أعجب ما رأيته سمك كبير يبلغ طوله مائة ذراع إلى مائتين وله وجه كوجه البوم، وقد نفرت منه كما نفر منّي، فعلمت أنّه ارتاع من رؤيتي كما ارتعت من رؤيته »[3] والسمك لا يصل طوله إلى طول الحوت، كما أنّه لا وجود لسمك بوجه طيْر.

فمن سمك بوجه طير البوم، إلى طير الرّخ الأسطوري ،الذي يعتبر من أعجب الأحداث التي واجهها السندباد في رحلته ،وقبل أن يصل بصره إلى الطير التقى ببيضته التي حسبها قبّة بيضاء عالية تلمع في ضوء الشمس؛ والتي تصل دائرتها إلى خمسين خطوة، لم يسبق لبيضة في العالم أن وصلت لهذا الحجم، وقد كان هذا

[1]-كامل كيلاني: السندباد البحري، ص14.

[2]-حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 1432هـ/2011م، ص31.

[3]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص19.

التصوير مبالغا فيه، لينتقل الحدث من العجيب إلى الأعجب منه وهو طائر البيضة – الرّخ – فوصفه بأنّه يحجب الشمس، عظيم الجسم مخلبه كأنّه جذع شجرة، إنّ الحدث المتعلق بالطائر يفوق تصور عقل الكبار، فماذا لوكان موجّه للطفل، هذه الأحداث تدفعه تارة للعجب والرعب، وتارة إلى التأثر والتشويق والفضول، ويستمد الطفل هذا النوع من الانفعال و القوة من الحالات الشعورية مرّة، والفكرية مرّة أخرى، وهذا الحدث رسمه المؤلف على نحوٍ جادٍ ومؤثر: إذ يقول « ودرت ببصري في الجزيرة فرأيت – على بعد- قبّة بيضاء عالية تلمع لمعانا شديدا في ضوء الشمس...دنوت منها فرأيتها شاهقة ،فلمستها بيدي فإذا هي ملساء لا يمكن الصعود عليها، ودرت حولها فلم أر لها بابا ولا منفذا، فلمّا قِست دائرتها وجدتها خمسين خطوة...وأقبل سوادٌ عظيمٌ حجب عليّ ضوء الشمس، فتأملته فإذا هو طائر عظيم الجسم...وأنّ القبة بيضته...فنظرت إلى مخلبه فرأيته – لعظَمِهِ – كأنّه جذع شجرة »[1]، فالزمن الذي عاد به السندباد لخلق الأحداث زمن خيالي خاضع لقوة خيال الكاتب فكان حضور الزمن إكراها لا تلقائيا.

توالت الأحداث العجيبة حدثا وراء آخر، مع حسن ختام كل حدث رغم هوله، وكان السندباد يحسن التفكير، ويحكم التدبير، ويصيب التقدير، على غرار من معه من التجار، فكان صاحب القرار وتسمع كلمته فينتهي بالانتصار، ففي فم الأفعى الهائلة كان مصير التجار الهلاك، إلاّ أنّ السندباد البحري كعادته تفطّن إلى حيلة للنجاة فشدّ نفسه في حزمة خشب ،وحاولت الأفعى كعادتها لكنها لم تجد منفذا، وغادرت بلا فريسة وتمكّن السندباد من الهرب؛ يقول: « فرأينا حيّة هائلة قد التقمت واحدا من رفاقي...وبعد قليل جاءت الحية فالتقمت رفيقي كما التقمت صاحبه بالأمس!...ولما اقترب الليل أحضرت ألواحا من الخشب وشددت جسمي إليها شدا وثيقا وجاءت الحية – كعادتها – تحاول أن تبلعني كما ابتلعت رفيقي بالأمس فحالت الألواح المشدودة حولي دون ذلك، وظلّت الحيّة طول اللّيل تحاول أن تجد منفذا إليّ دون أن تظفر بطائل »[2].

بعدما كانت الأحداث تمس السندباد البحري ومن معه في السفينة من التجار، أصبح الحدث شخصيا يمسه وحده فطلب ملك الجزيرة منه أن يتزوج من قبيلته حتى لا يفارقه لأنه أُعجِب به، فاختار له زوجة جميلة وغنية، وبعدما كان هذا الحدث صدفة تأزم الوضع بالسندباد لمعرفة حقيقة قوارير المدينة؛ يقول: « ولقد تخيّرت لك فتاة جميلة غنيّة لتتزوّج منها »[3].

---

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص25 .

[2]-المصدر نفسه، ص ص37- 38 .

[3]- المصدر نفسه، ص45.

بعدما تمّ زواجه، عرف أنّ من عادات هذا الشعب دفن الزوجين معا إذا توفي أحدهما، فغالبا ما تلعب العادات والتقاليد دورا بارزا في تسيير الأحداث وتوجيهها؛ وما هو عادي في بلد يكون غريبا في بلد آخر، لكن ما هو أغرب أن يكون الفعل غير مرغوب فيه وتخضع له الرعيّة، بأنّ خاصية التمرد على ما هو تقليدي ومألوف أمر عجائبي لذا أهل هذا الشعب، لكن السندباد البحري حاول تغيير هذه الشريعة القاسية لكن دون جدوى، وحصل ما كان يخشاه وتوفيت زوجته ودفن معها في الجبّ، وكعادته نجى من هذا المأزق، يقول: « وبذلت جهدي في توسيع هذا المنفذ حتى تمّ لي ذلك »[1].

تلعب القصة دورا بارزا في تخصيب العملية البيداغوجية وإثراء المنظومة التربوية، وإن كان التاريخ والجغرافيا، والأنثروبولوجيا؛ وأدب الرّحلات لها القوة في مدّنا بعادات وتقاليد وتضاريس العالم، فإن القصة لها خصوبة كافية على أن تفتح للطفل آفاقا جديدة ينهل منها المعرفة، والأدب والتسلية، في الوقت ذاته.

وقد تتالت الأحداث العجائبية في القصة، بعدما ارتبطت تارة بالتاريخ وتارة بالجغرافيا ،وعلم الحيوان والأساطير القديمة، وكشف الالتباس عن بعض العواطف الإنسانية المسقطة على شخصيات القصة، فالحدث مهما اقترب من الواقع أو ابتعد منه يحمل في طياته أبعادا لا يمكن استئصالها منه كذلك، فالبعد الاجتماعي والعاطفي والجمالي للحدث أمر بالغ الأهمية لدى كل أديب، فالحدث مهما ابتعد عن المألوف وانزاح إلى عوالم غيبية أو ما فوق طبيعة الإنسان، إلا أنّه ينطق بدلالاته الخافتة البعيدة عن مرمى البصر بالواقع.

إن الأحداث لم تقتبس مما سبق ذكره فقط، فقد كانت القصة ذات معاني وألفاظ إسلامية، ،ومن المعروف أنّ طريقة الاقتباس تكون دالة خادمة للأحداث، وغالبا ما تكون الاقتباسات الدينية المسقطة على الإنسان ،أو الحيوان عجائبية لا حقيقية تفوق قدرة توقع وتصديق القارئ، فتأخذ منحى عجائبي محض؛ يقول:« وأسرعت أنثى الرخّ فألقت الصخرة التي تحملها على مركبنا...فانحرف عن الصخرة فهوت إلى البحر وشقّت الماء نصفين كدنا نبصر من خلالها قراره »[2].

شاع في العصر الحديث أن الزمن في الرواية الجديدة قد انزاح عما هو تقليدي وكلاسيكي ،وعما كان يمتاز به من بطء، فسمات التلاعب بالزّمن والعبث به جعلهُ حرّا لا يقيّدهُ قانون، وغالبا ما كانت الشخصية تلعب به وذلك من خلال الفروقات الزمنية، وأصبح الزمن في حدّ ذاته شخصية تتمرّد عن كل ما هو مألوف، فزمن القص ليس نفسه زمن الخطاب، وبذلك أصبح الزمن لغويا بالدرجة الأولى، لا تحدهُ حدود ولا تقيدهُ قيود، زمن مفتعل

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص50.

[2]- المصدر نفسه، ص55.

مشبّع بالخيال، فبنيت من خلاله الشخصيات والأحداث والأحياز بناء سرديا عجيبا، يصور العالم الفني ببراعة وحدقة، فينجذب الطفل انجذابا، وتتحقق لديه الفائدة المعرفية المسطرة والمرجوة، ويبقى صدى هذا الإبداع يرنُّ في نفس الطفل فتُشبِّع رغباته وتمتصُ الجوانب العدوانية فيه، وعالم المغامرة عالم افتراضي بالنسبة لطفل ظهرت عليه جراء حالاته النفسية التي اكتسبها تلقائيا ،أو التي فرضتها عليه الحياة أو البيئة والعصر الذي يعيش فيه ،إلا أن الزمن في القصة كان كلاسيكيا؛ والخلخلة التي مست الفروقات الزمنية لم تؤثر على تحويل مسار الزمن، وقد أدى نفس الأغراض التي يؤديها الزمن الجديد للطفل، باعتباره زمن عجائبي مشبعا بالخيال.

إنّ هذا الزمن اللغوي الكلاسيكي الافتراضي قد تشبع بالكثير من القيم الأخلاقية والنفسية وحتى التربوية، فالعودة للوراء تدفع الطفل للاقتداء والتطلع للمستقبل، وفتح آفاقا جديدة تُعدُّهُ لغدٍ أفضل، كما أنّ الجانب التربوي في حدّ ذاته مستهدف في القصة، إذ يدل القارئ على السلوك السوي وتصويب الأخلاق، فكانت القصة مثقلة بالمدلولات الدينية، ومن بين هذه المدلولات نجد؛ « سبحانك ربي تغني من تشاء وتفقر من تشاء وتعزّ من تشاء وتدل من تشاء »[1]، في هذا القول استحضار للدعاء بعدما تأمل الحمّال لقصر السندباد ، فأخذ يدعوا الله على هذه النعم والخيرات، وفي سياق آخر نجد استذكار ديني في قوله :« أما والله لقد فسدت الذّمم وضاعت الأمانة من الناس »[2]، في هذا القول نجد مدلولا دينيا؛ وهو حفظ الأمانة، فعندما ضاع السندباد في البحر وضاعت منه أمانته وظنّ أصحابه أنه مات، حاول أن يثبت أنها بضاعته فلم يصدّقه الرّبان، لكن عندما قص عليه قصته صدّقه ورد إليه أشياءه وأمانته.

احتوت القصة على مجموعة من القيم الاخلاقية كالأمانة والصدق ،وحسن الثناء والشكر ،وذكر المعروف مما قد تجعل الطفل يقتدي بها ويسعى لتوظيفها في حياته، لتكون هذه القيم مقدسة عند الخالق مثالها: « ثم أمر السندباد بمائة دينار، للحمال وكساه حلة نفيسة فدعا وخرج من عنده شاكرا مسرورا »[3]، وإلى جانب هذه القيم قيمة الصبر والإيمان بقضاء الله وقدره، وقد تكررت هذه القيم على طول القصة « إنا لله وإنّا إليه راجعون »[4]، وفي موضع آخر « لا حول ولا قوة إلاّ بالله العليّ العظيم »[5]، والإيمان بقضاء الله وقدره دليل على صبر الإنسان

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص09.
[2]- المصدر نفسه، ص19.
[3]- المصدر نفسه ، ص22.
[4]- المصدر نفسه، ص26.
[5]- المصدر نفسه، ص34.

وتواضعه لخالقه وذلك في قوله: « تشجع يا أخي ولا تحزن »[1]، كما صورت القصة القيم الإنسانية السامية، منها ما ارتبط بالحيوان؛ « فنظرت فيما حولي فرأيت كومة من عظام الأفيال وأنيابها فأدركت أنها لم لتحضرني إلى هذا المكان إلاّ لأكفّ عن قتلها »[2].

من خلال هذه القيم المدسوسة في القصة نجدها تمسّ الجوانب التالية:

أ . التربوية:

الصبر عند الشدائد، الإيمان بقضاء الله وقدره، حفظ الأمانة .

ب . النفسية:

الصبر يولد العزائم ويصلب الشدائد، ويقضي على الاضطرابات النفسية لدى الطفل فهي تعوده على التوتر تارة والاستقرار تارة أخرى، فالاستقرار النفسي غاية القصص الموجهة للأطفال.

ج . التاريخية:

يلعب الفضاء الجغرافي والزماني وما يدور فيهما من أفعال وأدوار منسوبة للشخصيات ،فجعل القصة خالدة في مختلف العصور، والأجيال والأطفال، وقدرة الكاتب على اللعب بهذه البنى يجعل القصة تدخل في التاريخ وتبسط مخالبها في الساحة الأدبية؛ فبعدما كتب اسم السندباد بالذهب « فقصصت عليه كل ما حدث لي ولم أكتم عنه شيئا، فدهش الملك لذلك أشدّ دهشة وفرح بنجاتي وأمر أن تكتب قصتي بمداد من الذهب لغرابتها ولما فيها من العبر »[3]، بقيت هذه القصة مرسخة في ذاكرة الأطفال والكبار، وانزاحت من عالمها الخيالي العجائبي إلى العالم الواقعي بعدما كانت تروى على أنها حقيقية وهي مجرد خيال، فأصبحت الأجيال تتناقلها على أساس أنها حادثة حقيقية في فضاءات حقيقية مسوّمة في زمن حقيقي لأشخاص حقيقيين، إنّ الزّمن كلاسيكي عجائبي إلا أنه أطعم الطفل بالكثير من المدلولات التربويّة.

كان الزمن والفضاء في القصة مختلفين، زمن كلاسيكي وهو "زمن لغوي" ،وفضاء جديد، وهذا يدل على أن الكاتب جمع بين ما هو قديم وما هو جديد، لبعث العديد من الأبعاد التربوية البيداغوجية التي من شأنها أن تجمح بالطفل إلى عالم آخر يكون فيه الطفل سيّد نفسه، يأخذ من الماضي ليعيد بناء المستقبل؛ لأنّ القصص

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص45.

[2]- المصدر نفسه، ص76.

[3]- المصدر نفسه، ص67.

فتحت عليه الكثير من العوالم؛ فأصبح يؤول ويحلل وينتقد ويعيد البناء، وهذا ما جعل الطفل كما سبق القول الأعجوبة ذات اللغز المستحيل.

1-5 طبيعة الزمن في القصة:

من خلال التلاعب بالأحداث والفضاءات المختلفة عن طريق الشخصيات اتضح أنّ الزمن اللغوي، فتم إثبات الفرضية المطروحة مسبقا ،وهذا الشكل يثبت صحة الفرضية.

5-1-أ- الزمن:

أ-زمن الرحلة الأولى.

ب-زمن الرحلة الثانية.

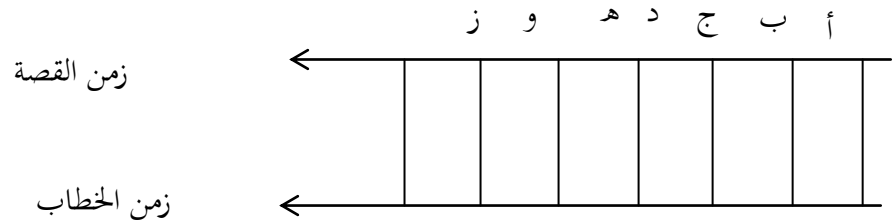
ج-زمن الرحلة الثالثة.

د-زمن الرحلة الرابعة.

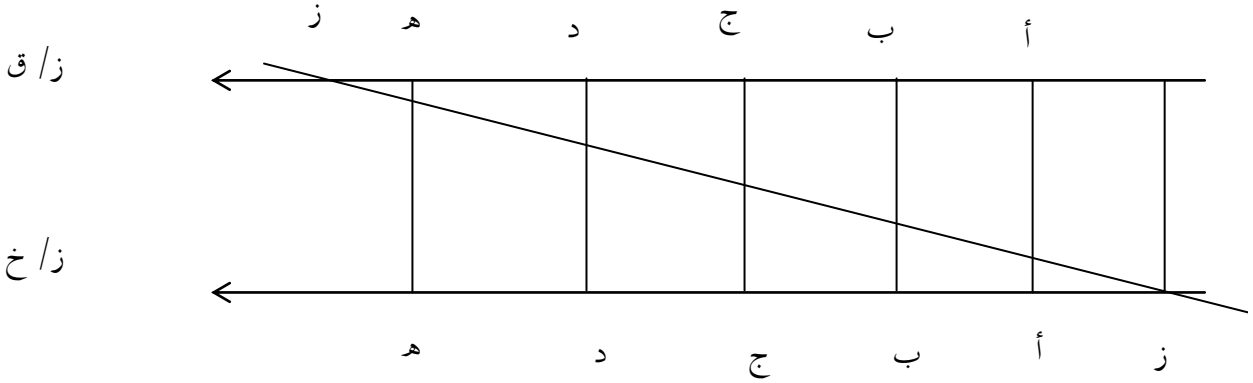
هـ-زمن الرحلة الخامسة.

و-زمن الرحلة السادسة.

ز-زمن الرحلة السابعة.



أ- الزمن في الرحلة السابعة:



هذه الخلخلة في البنية الزمنية التي تمثلت في الاسترجاع، لم تؤثر على طبيعة الزمن في القصة لأنها خلخلة بسيطة.

2-عجائبية الفضاء المكاني في القصة:

الحديث عن فضاء القصة حديث عن هندستها، فلا يمكن للقصة أن تجري أحداثها بمعزل عن الزمن أو الفضاء، هذا البعد الذي حاز الكثير من النقاش فتأرجح بين ضفتي الأخذ والردّ مع امتزاجه بمصطلحات تابعة "الحيز والمكان" تارة وانفصاله عنهما تارة أخرى، باعتباره أشمل وأوسع فهو« الساحة وما استوى من الأرض واتسع، وجمعه أفضية، والفضاء المكان الواسع في الأرض، ونقول: مكان مفضٍ، أي واسع، ونقول المفْضَى أي المتّسع »[1]؛ فالفضاء إذن لا يأخذ حيّزا محدّدا، فهو مختلف الأبعاد، فالأرض فضاء والسّماء فضاء والبحر فضاء.

من هنا يكون الفضاء « مكونا من مكونات البنية السردية...إنّ الفضاء يخلق نظاما داخل النص مهما بدا في الغالب انعكاسا صادقا لخارج النص الذي يدّعي تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية »[2]، فالفضاء من هنا يتعدى التقدير؛ كونه لا يتقيد بحدود، فكان أوسع من المكان، إلاّ أنّ الفضاء في النص الأدبي له علاقة وطيدة بالشخصية والحدث والزمن؛ كون كل هذه المكونات تتحرك داخل الفضاء.

وهناك من يذهب إلى أنّ المكان يوازي الفضاء لكن داخل الرواية وليس في مفهومه العام والمطلق «فالفضاء هنا معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة »[3]، إنّ الفضاء في عُلبَة الكلمات ليس نفسه في علبة الخيال، فالمواد المصبرة طعمها لا يتشابه مع المواد العادية أو غير المصبرة، ولكن الفضاء في الرواية هو المكان التخييلي فيها...وتختلف طبيعة الفضاء من رواية لأخرى ومن رحلة لأخرى، وكذا الأمر بالنسبة للقصة، من هنا ما هي طبيعة الفضاء في القصة؟

إنّ الإجابة على هذا السؤال تستدعي بالضرورة استحضار الفضاءات الموجودة في القصة بانزياحاتها ودلالاتها؛ ولعلّه في القصة –الفضاء– ذو طابع تحديدي؛ وذلك يعود إلى طبيعة القصة في حدّ ذاتها، وسنتعرف على ذلك من خلال دراسة أنواع الفضاء.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص157-158.

[2]- ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د/ط، 2011م، ص181.

[3]- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص54.

2-1- الفضاء النصي l'espace textuel:

هذا الفضاء يوحي بالكثير من الأمور التي تدلي بطبيعة الفضاء العام « ويقصد به الحيز الذي تستغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا للطباعة على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووقع المطابع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها »[1]، وهذا النوع من الفضاء يكون أول عتبة في توليد الدلالات؛ فيتشكل منه العالم المفترض أو القصصي والروائي، وينطق بالعديد من المعاني التي لا تخرج عن واقع معين، فهو ينطلق منه ثم يحلق في الخيال وهذا لا يعني أنّ المكان ليس فضاء، أو مهملا في القصة، إنّما هو جزء منه وعنصر له، ففضاء النص « فضاء مكاني أيضا، غير أنّه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية – باعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الورق »[2]، فالمكان لا يفارق الفضاء. وبعدما اتضح أنّ المكان جزء من الفضاء قد نجد في الفضاء الواحد عدّة أمكنة على اختلافها مغلوقة كانت أو مفتوحة. ومن خلال الغلاف الخارجي للقصة **السندباد البحري**، والذي يستدرج الطفل نفسيا إلى عالم الخيال، فبمجرد ملاحظة صورة الغلاف يذهب ذهن الطفل تلقائيا إلى عالم ليس له فيه حضور إلا عن طريق الخيال، ويعدّ الفضاء النصي من أهم الفضاءات الإيحائية ببيئة الشخصية، ومن المعروف أنّ وصف البيئة وصف للإنسان الذي يعيش فيها « فوصف البيئة هو وصف لمستقبل الشخصية »[3]؛ من هنا كان الفضاء النصي جزء من حياة الشخصية وانعكاسا لها.

وفي الفضاء النصي نعتمد على الكثير من المعايير التي ترشد القارئ وتدفعه للولوج إلى عالم القصة أو الرواية والرحلة، فالغلاف، وخط الكتابة، والفصول، والألوان، والصور تفتح للقارئ عوالم جديدة على التأويلات، والدلالات، وكانت الصورة الأولى من الغلاف وما تحتويه من معلومات وألوان وصور وأشكال من أهم المعطيات التي تجذب الطفل أو تنفّره، فالاهتمام بالغلاف إذا حتمية منهجية لا يمكن للدارس أن يتخلى عنها، فهو يصادفها قبل كل شيء، فالغلاف دليل وحده يأخذ دراسة شاملة إلى جانب فحوى النص، ومن بين الرموز التي تدل القارئ في الغلاف: العنوان، الألوان، الرسوم، صاحب القصة أو الكتاب، الرواية أو المسرحية، الرحلة أو الديوان...

---

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص55

[2] – كامل كيلاني: السندباد البحري، ص62

[3] –كمال بو لعسل: سيميائية الفضاء في رحلة أبي حامد الغرناطي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير – شعبة السرد العربي القديم – إشراف: يوسف وغليسي، كلية الآداب واللغات، جامعة متنوري، قسنطينة، الجزائر، 2005م-2006م، ص04.

أ – سيميائية العنوان:

يعدّ العنوان « من عتبات العمل الأدبي، ومن حيث البنية والدلالة لا ينفصل عن البناء العام للنص الأدبي»[1]؛ فهو العتبة الأولى، والدرجة الأولى من السّلَم، فإذا انجذب إليه الطفل أكمل باقي السلالم، وإن لم ينجذب يسبب له النفور والانسحاب؛ وبعدما كان العنوان هو علامة الدخول إلى النص، تحتّم على الأدباء انتقاء العناوين المقدمة للطفل فتكون مقصودة، وربما كانت إجبارية؛ فالعناوين العاطفية التي توحي بالموضوعات الإنسانية الكبرى لدى الكبار "الحب "لا يمكن أن نظّمنها نصوصا للأطفال في مراحل متقدمة، إلا إذا كان خاصا بالوالدين، الوطن، والله، والصحابة...والعنوان هو الذي يستقطب الطفل، و قد يكون من كلمة إلى جملة لكن له وظائف عديدة ومقصودة، كالإغرائية، والتعبيرية، والبيولوجية أو وظائف إشارية وبيداغوجية، وأهمها الوظائف النفسية، إذ يعد الطفل أكثر تأثرا وتأثيرا في دوامة الأحداث والمشاعر الإنسانية، ولا يمكن للنص أن ينفصل عن العنوان.

للعنوان أهمية من ناحية تتالي السرد وتوافقه، ومن الناحية الدّلالية كذلك، فميلاد عنوان جديد ميلاد عالم جديد بألفاظه وأحداثه، بفضاءاته وشخوصه، ببياضه وسواده، وبدلالاته وأبعاده، إنّ العنوان هو الطريق الذي يدلنا، وهو الوعاء الذي يضمنا، بل هو قوس قزح، الاسم واحد والألوان تختلف، فالعنوان واحد و الأنساق فيه تتشعّب.

وعنوان مدوّنتنا الذي هو **السندباد البحري** عنوان يثير في نفس الطفل الدهشة والحيرة من القراءة الأولى، فبعدما يلاحظ الصور على الغلاف ويربطها بالعنوان يجد فيه نوعا من الانزياح، فالصورة تدل على إنسان، والعنوان يدل على كائن بحري، وهذا العنوان له دلالة قوية موحية قادرة على جذب انتباه الطفل بسهولة وجعله يسبح في فضاء مليء بالدّهشة والخيال، والفضاء الجغرافي والدلالي هما من استحقا بالدرجة الأولى أن يرسما على النص هذا العنوان، كون أنّ الأحداث والأماكن والفضاءات لا تخرج في أغلبيتها، أو بالأحرى كلها من عرض البحر، فكانت هذه النسبة دلالة، فنقول الطالب الجزائري، الفرنسي، الأجنبي، فبعدما نسب السندباد البحري لرحلاته نقول السندباد البحري.

أما فيما يخصّ **المستوى النّحوي**، فهو ملفوظ لغوي، وسمته القصصية بعبارة "السندباد البحري وهي جملة إسمية مكونة من مفردتين:

[1] –حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق الطائرة لأدوار الخراط: نموذجا، ص171.

- السندباد: خبر لمبتدأ محذوف مرفوع بالضمة الظاهرة على آخره تقديره قصة السندباد.
- البحري: صفة مرفوعة بالضمة المقدرة على الياء منع من ظهورها الثقل.

المستوى الوظيفي والدلالي: لقد كان للسندباد البحري صدى على جميع جوانب الحياة، إذ يكتنز بالعديد من الدلالات الاجتماعية، والاقتصادية، والإيديولوجية، والنفسية، ويحيل على عالم الخوف والضياع، والموت، الذي يعيشه الناس من أجل كسب الرزق، والحياة الكريمة؛ يقول السندباد: « من لم يركب الأهوال لم ينل الرّغائبَ »[1]، كما أنّ الإنسان في حياته معرض دائما للخطر والخوف، وأنّ الهناء لا يأتي إلا بالشقاء، والجديد لا يقوم إلا على القديم، فبواسطة هذا العنوان الخيالي، سَانَدَ ما يذهب إليه الكثيرون في أنّ الحياة السعيدة لابد أن تُشبّع بالمتناقضات؛ فقد كان للخيال صداه من العنوان إلى الخاتمة، فهو « القوة التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التأليف بين الصفات المتضادة أو المتضاربة، فهي تُوفّق بين المؤتلف والمختلف، والعام والمحسوس، والفكرة والصورة، والفرد والنموذج، والطريف واللبيد، وتجمع حالة من الانفعال غير عادية إلى درجة من النظام عالية »[2].

الوظيفة النفسية للعنوان تبدأ لدى الطفل منذ الوهلة الأولى، فيجمع شتات الصور والعنوان والملخص، فتحدث لديه الرغبة تارة والتردد تارة أخرى، كونه سيصادف عالماً آخراً مليء بالأهوال، والألغاز، فيجمع بين عجائب في الفضاء، وأخرى في المكان، وعجائب في الشخصيات، وكل ذلك يدل على قدرة الكاتب في العبث بالفضاءات والشخصيات وعبثه باللغة.

أما فيما يخص الصور المصاحبة للعنوان، والتي أخذت مساحة بين وسط الغلاف وأسفله، صور توحي بعالم النص الداخلي، والتي تجعل الطفل يتلذّذ طعم النصوص المكتوبة، فصورة بطل القصة " **السندباد البحري** "يبدوا شخصية غريبة وذلك من خلال اللباس ولون العينين، يحمل على كتفه طائر الببغاء، وهو يحلق في السماء وأعلاه النسر، كما نلاحظ البحر الأزرق متلاطم الأمواج، وسفينة في عرضه، وتبدوا الجزيرة من الأعلى صفراء مع بعض أوراق شجر النخيل، و فيما يخص الألوان التي أنطقت الغلاف بالعديد من الدلالات، وغالبا ما كانت شفرات أمام القارئ لابد من تفكيكها، وذلك عن طريق الخيال فهو قد يتعدى المقصود من الشفرة ويزودها بدلالات جديدة، ولكل طفل آلية محددة في تفكيك الرموز والشفرات؛ باعتبارها « فهما للنصوص عند من يفك التشفير مستعينا بالشفرات الملائمة يعتبر معظم الشُّراح أنّ القارئ يشيّد المعنى بشكل فعّال، ولا يقوم فقط باستخلاصه

[1] –كامل كيلاني: السندباد البحري، ص13.

[2] – عبد القادر الرّباعي: في تشكل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة، ص50.

من النص »[1]، فكان على الطفل أن يتخيل الألوان وما توحي به، فالنص وما يحويه من أبعاد عبارة عن لوحة فنيّة، لِدى قد تستنطق الصورة النصوص، ومن بين الألوان نجد: **اللون الأسود** الذي يدل على الظلام والحزن، والعالم المفقود، والجهل بالنسبة للقصص الخيالية والعجائبية.

كما نجد اللون الأزرق في البحر الذي يدل على الصفاء والأمان والنماء؛ إلا أنّ شكل البحر وتلاطمه يغيّر من هذه الدلالة كون أنّ البحر إدراكه محال، ومن دخل البحر فأمنيته برّ الأمان، وما يوجد في البحر من أهوال يفوق الخيال، وهذا يدل على حادثة الطوفان وغرق فرعون، فالله خيّر لهم موتة البحر وما أقساها، كما نجد اللون الأحمر الذي يدل على الدّمِ والنار والخوف تارة، والحب تارة أخرى؛ لدى كان السندباد يرتدي اللون الأحمر، فهو يحب المغامرة وركوب الأخطار، في حين نجد اللون الأصفر في الصحراء يدل على الضياع، والأخضر لقلته يدل على قبس من الأمل، وكانت هناك بعض الألوان الخافتة قليلة الحضور كاللون الزهري الذي كتب به عنوان القصة، ويدل على الازدهار، وربما الخلاص والحياة الكريمة في النهاية.

أما هذه التأويلات فتختلف من طفل لآخر، ولو تم الترجيح إلى طبيعة الكتابة في الغلاف نجد الخط العريض هو البارز في كل قصة سواء من الجهة الأمامية أم الخلفية، وتم إثبات الدار التي صدرت عنها القصة أسفل الصفحة – دار تلانتيقيت – وأعلى الصفحة تمّ إثبات نوع السلسلة – سلسلة أدب الطفل – ،وفي الجهة الداخلية من الغلاف الأمامي تعاد نفس المعلومات باللون الأسود، وقد أخذت الصفحة الخلفية من الغلاف ذات اللون الأبيض ملخص للمتن باللون الأسود، وبخط عريض نسبيا، وفي أسفل الصفحة من الجهة اليمنى نجد الرمز الشريطي، أما من جهة اليسار نجد سعر القصة الثمن 250دج.

أما فيما يخص طبيعة الكتابة والصور داخل المتن، فهي مكتوبة بخط عريض أيضا باللون الأسود في فقرات قصيرة، نظرا لحجم القصة، وكانت الصور المصاحبة باللون الأبيض والغالب الأسود، وبهذا تكون المعلومات الموجودة على صفحة الغلاف الخارجي، وما تحويه من إشارات مفتاحا سحري، تجعل الطفل يستوعب المجهول من خلال التأويلات وحل الشفرات التي تكتنزها العناوين والأشكال؛ « أما العناوين وكل الأشكال الموجودة في الغلاف فهي دالة على تشكيل المظهر الخارجي للرواية، وكذلك مواقع كل هذه الإشارات لدلالات جمالية وفنية،

[1]– دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، الحمراء، بيروت، ط1، 2008م، ص452.

فالعنوان مثلا هو مفتاح المتلقي إلى عالم النص من الداخل إلى الخارج فالعلاقة بين العنوان والنص علاقة جدلية»[1].

وقد كانت اللغة حسية بصرية في كامل القصة، وغالبا ما تطغى الصور على الفقرات، وهذا لكسر روتين القراءة فيستعين بالصور حتى يزداد التردد لدى الطفل وتحدث الوظيفة المسطرة وهي الوصول للعجائبية.

ب – الإهداء:

يعد الإهداء في القصة الموجهة للطفل من عتبات الفضاء النصي، إذ أنه ينطق بالعديد من المحاور والمعاني التي سيجدها الطفل في قصته، وكان الإهداء في القصة موجها لمرحلة الطفولة المتوسطة، باعتبار أن قصص ألف ليلة وليلة تبدأ من هذه المرحلة، أي التلقي الفردي. وكان الإهداء حريصا على حاجة الطفل لمثل هذه القصص، فالكاتب يحاول أن يقول للطفل لا تبحث عن هذا ولا ذاك، فألف ليلة وليلة خير معين لك، وأن القصص تلبي حاجاتك النفسية والعقلية والترفيهية، وحاجاتك في التعبير والأسلوب والمعرفة.

والإهداء جاء قصيرا حتى لا يحس الطفل أن الكاتب يبالغ، وهذا يساعد الطفل في اللجوء إلى القصة.

2-2 الفضاء الجغرافي l'espace géographique:

يفتح هذا الفضاء للطفل المجال في التعرف على أهم الفضاءات المكانية التي تضمها القصة، فنجده أن إحدى أهم عوالم الشخصية، فهي تبني من خلاله مساراتها وأدوارها، إذ « يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم »[2]، وهذا الفضاء هو الذي ينسب القصة إلى الواقع كليّاً أو إلى الخيال كليّاً، أو يأخذ من كل واحد بطرف، والجغرافيا هي « العلم الذي موضوعه وصف، وشرح الحيز الراهن، والطبيعي والإنساني لوجه الأرض »[3].

إن الفضاء في عمومه هو تتابع لمسارات واقعية في القصة أو لمسارات مفتعلة، ومن بين الفضاءات الجغرافية في القصة نجد فضاء بغداد، وهو فضاء جغرافي مفتوح، ينقسم بدوره إلى فضائين اثنين، فضاء فخم مركزي سلطوي، وفضاء شعبي هامشي فقير، « بغداد مدينة واقعة على نهر دجلة الذي يخترقها من الشمال إلى الجنوب فيشطرها إلى قسمين »[4]، ولعل هذا الفضاء هو انطلاق كل رحلة، إذ يدل على أنّ الطفل لا يزال في مرحلة لا

[1]– فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 1431هـ/2010م، ص131.

[2]– حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص54.

[3]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د/ط، 1998م، ص123

[4] – خضر محجر: تقنيات السرد الروائي "محتوى الشكل الروائي في ثلاثية عبد الرحمن منيف" أرض السواد، غزة، ط1، 2014م، ص209.

تسمح له باستيعاب الكثير من العوالم الجغرافية في القصة الواحدة، فهذا قد يشتّت ذهنه « كان بمدينة بغداد في زمن الخليفة هارون الرشيد حمّال فقير اسمه السندباد »[1]، ودلالة هذا الانقسام في بغداد انصهار لمعالم التناقض في بؤرة فضائية واحدة، والشخصيات تتولد عنه أو تولَّده؛ « فالفضاء كحيز جغرافي للرواية وكمكان يتحرك فيه أبطال الرواية وعند ذكر أسماء الأماكن يثار خيال القارئ لاستيعاد ذكرياته المتعلقة بتلك الأماكن »[2]، كما سبق الذكر – فضاء بغداد – هو الفضاء المهيمن بعدّه نقطة انطلاق، ونقطة رجوع، فهو البؤرة وبقية الفضاءات تولدت عنه ؛أي أنّ البصرة والهند وجدت بفعل انطلاق الرحلة وقصدية الذهاب من هذا المسار.

غالبا ما تتخذ ثنائية الانفتاح والانغلاق في الفضاء الجغرافي، معنيين مختلفين، فالانفتاح يدل على الفضاء، والانغلاق قد يدل على جزء منه "المكان"؛ فبغداد فضاء وقصر السندباد مكان، وقد يجتمعان في آن واحد يقول السندباد: « أفي بغداد كلها من يجهل السندباد البحري صاحب هذا القصر »[3]، فقد اجتمع الفضاءان معا فبقيت بغددا فضاء وانزاحت دلالة القصر إلى مكان، وقد حضرت هذه الثنائية في القصة بالتناوب فعادة نجد الفضاء وأخرى نجد المكان، وعادة نجده مفتوحا ومرة أخرى مغلوقا.

يعدّ الفضاء المفتوح "كما سبق الذكر" فضاء الموطن بالنسبة للسندباد البحري، و الهندباد الحمّال والأمكنة الموجودة في القصة أمكنة لغوية خيالية، إلا أنّ بناؤها يبطُل من دونه؛ فكان بذلك « أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النصّ الروائي لكونه، يمثّل العنصر الأساسي الذي يتطلّب الحدث الروائي والشّخصية الروائية في الوقت نفسه »[4]، ولو نظرنا إلى كلّ الإبداعات الروائية؛ الأدبية والتاريخية والملاحم والسّير، والأساطير والخرافات، نجد أنّ الأحداث ترتبط ارتباطا وثيقا بالمكان، فهو الذي يعطي للحدث الهويّة، فينسب كلّ حدثٍ إلى مكان فيصنع له الخلود، فالحدث يأخذ الانزياح من المكان في حدّ ذاته إذ هو « المكان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه لدى شأنه شأن أي إنتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنه »[5]، من هنا لا يأخذ المكان في القصص ملء الفراغات والثغرات الظاهرة فقط، وإنّما يصبح له دلالة إنسانية مرتبطة بالبشر في جميع حالاتهم، فهو يدل على الفرح، والهدوء، والاطمئنان أو الحزن، والخوف والرهاب،

[1] – كامل كيلاني: السندباد البحري، ص08.

[2] – محمد عزام: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996م، ص113.

[3] – كامل كيلاني: السندباد البحري، ص08.

[4] – مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر اللّه، ص127.

[5] – الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص190.

وقد يدل على الرضى أو الرّفض، والإعلان أو السّر، إذا فهو ليس مفهوما هندسيا فحسب، بل له علاقة قويّة مع من هم حوله من شخصيات وأحداث وأزمنة.

الفضاءات المفتوحة التي نجدها بعد اختراق السندباد فضاء الوطن **البصرة والهند وسرنديب**، وبها أماكن متنوعة خيالية بالدرجة الأولى، وفيها ما هو مفتوح وما هو مغلوق، ويمكن أن تظهر للطفل من خلال القراءة الأولى ومن أمثلة هذه الأماكن نجد:

ففي الرّحلة الأولى سارت السفينة حتى وصلوا إلى جزيرة رسوا عليها زمنا طويلا مع الكثير من اللهو واللّعب حتى وصل وقت الغذاء فعزموا على إعداد الطّعام، فجمعوا حزمة من الخشب من السفينة وطبخوا الطعام بعد إشعال النّار، إنّ الذي يتعرّض لهذا الموقف لا يجد في هذه الجزيرة شيئا من العجب.

ولكن بعدما يواصل القاص الكلام تظهر ملامح العجائبية في الجزيرة، ويظهر ذلك من خلال اهتزازها وتحرّكها يقول السندباد: « ولم نكد نوقد النّار حتى اهتزّت بنا الجزيرة اهتزازا عنيفا، فصرخنا من الفزع والرّعب وصاح بنا ربّان السّفينة: أنجوا بأنفسكم قبل أن يحُلَّ بكم الهلاك! ولم يكد يتم قوله حتى غاصت الجزيرة كلها في البحر مرّةً واحدةً، فأسرع إلى السّفينة من كان قريبا منها فنجا وغرق الباقون »[1]؛ من خلال هذا المقطع القصصي يتّضح أنّ تحرّك الجزيرة بقوّة أمر عجيبٌ، لكن ما هو أعجَبُ، أن تكون الجزيرة لا هي بتربة ولا هي بحجر، وإنّما حيوان ضخم استجاب لحرارة النّار؛ يقول السندباد: « ولم تكن هذه جزيرة – كما حسبنا – بل حوتا هائلا مِن حيتان البحر كان نائما على سطح الماء، فلمّا أوقدنا النّار أحسّ الحرارة فاستيقظ مِن نومِه وغاص في البحر»[2]؛ فتصوير المكان كان حقيقيا، فما يوجد في البحر من يابسة "جزيرة" سواء كانت عامرةً أم خاليةً، لكن هذه الجزيرة المتحركة كانت حوتا هائلاً، وهذا ما يدفع للعجب.

ومن بين الفضاءات المفتوحة كذلك **وادي الأفاعي** إذ صرح القاص بأنّ هذا الفضاء لم تكتب السلامة لأحدٍ فيه، فكان هذا المكان "وادٍ " تحيط به الجبال الشاهقة من كلّ جهة، وقد بدا العجيب أنّ هذا الوادي لا توجد فيها أمكنة للصعود أو منفذ للخروج، وكان الوادي يدل على دخول الماء من جهة وخروجه من جهة أخرى، لكن العجيب في التصوير أنّه وادٍ للأفاعي وليس للماء، وهذه التسمية زادت من عجائبية الفضاء؛ يقول السندباد: « فقد هبط بي الرخّ – لسوء حظّي – إلى وادٍ عميقٍ تحيط به جبال شاهقة من كلّ جهة، وليس فيها مكان للصّعود ولا منفذٌ يخرج منه الإنسان... ونظرت إلى أرض الوادي فرأيت حجارته من ألماس... ورأيت في

[1]–كامل كيلاني: السندباد البحري، ، ص14.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

الوادي كثيرا من الأفاعي الهائلة التي تبتلع الفيلة بسهولة »[1]، وبسبب الفتحة أعلى الواد يصبح فضاء لا مكان وهذا الفضاء يدفع بالطفل إلى التعجّب والدّهشة، والخوف والاستغراب بفعل تضخيم وتهويل الفضاءات؛ إلاّ أنّه يدفع كذلك إلى التأويل والتأثّر وإعمال الفكر والمخيّلة في تقبّل مثل هذه الفضاءات، وقد تساعِده على رفع المعنويات، وذلك من خلال تقبّل الأمور التي تزيد عن طاقته النّفسية والفكرية، وحتى الاجتماعية لأنّه لو اعتاد على تقبُّل الغريب سيندفع أكثر للحياة، وهذا التضخيم للحقيقة المألوفة للأشياء والأماكن لا يؤثر في النمط المعنوي للأشياء، لأنّ المبالغة والتعظيم مهما كبرت لا تنزاح كلّيا عن الواقع؛ كما سبق القول.

ومن بين الفضاءات المفتوحة أيضا **بلاد الأقزام والعمالقة** إذ تدور حول ما هو عجيب وغير مألوف، والحديث عن هذه الثنائية المتضادة فيه نوع من العجب والاستعظام، كون أنّ الفضاء الواحد يجمع بين أمرين عجيبين، يقول السندباد: « إنّ هذه الجزيرة وما يجاورها من الجزائر يقطنها المتوحشون وهم – على قِصَر قاماتهم – كثيرو العدد وليس في استطاعتنا أن نقاومهم... وكان طول كلّ منهم لا يزيد على القدمين... وعلى جسومهم فراء حمر الألوان، وتحدّثوا بكلام لا نفهمه...ورأينا عِملاقاً هائلا يدخل علينا وهو في مثل طول النّخلة. أسود الوجه، له عين واحدة يكاد يتطاير منها الشرّ، وأنياب طويلة حادّة مروِّعة!...»[2].

أما فيما يخص أكثر فضاء استحوذ على القصة وهو من النوع المفتوح نجد فضاء **البحر**؛ فكان من أهم المشاهد التي رافقت البطل، والتي لعبت دورا كبيرا في توليد الأحداث العجيبة، ويدفع البحر بتلاطمه وأهواله السفينة إلى أماكن لا أساس ولا وجود لها في عالم الواقع، وبعدما كان له قيمة أساسية في القصة ذات بعد جغرافي ،إلا أنّه يوحي بأبعاد اقتصادية ونفسية، والفضاء العجائبي فضاء مفتعل؛ أي أن :« الفضاء العجائبي فضاء تخييلي ينفصل عن الواقع، يعتمد لغة بديلة، كما يقوم على وعي خاص بالعالم، فإنّه يخلق بذلك آفاقا جديدة لم تعدُ الرواية ارتيادها، وبما أنّه موجه للقارئ فإنّ هذا الأخير يخرج من قراءته، وقد يغيِّر بعض مفاهيمه »[3]، صحيح أن القارئ يهتم بالنصوص كثيرا، فهو ينطلق منها ثم يضفي عليها دلالات وعلامات جديدة، حتى أنّه يغيّر من مفاهيمها، ويفتح للنص آفاق جديدة وهذا ما يضمن للنصوص الخلود والسمو في عالم الأدب.

ومن الفضاءات المغلوقة نجد في الرحلة السادسة **الكهف** إلّا أنّه يتحول إلى مكان إذا ربطناه بالجزيرة فيصبح كالغرفة، أو الكوخ المظلم، ويدل الكهف على الخوف، والفقر، وأحيانا يدل على العزلة، والهرب، أو المنفذ والملجأ

1- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص26.

2- المصدر نفسه، ص ص31-32.

3-حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق الطائر لأدوار الخراط: أنموذجا، ص146.

،ويدل في القصة على المسلك والمنفذ؛ يقول السندباد: « فركبت زورقي الصغير وجعلت أُجَدِّفُ فرأيت الزورق يسير بي داخل الكهف بسرعة، ووجدتني في ظلام دامس...وشعرت بأنّ المكان يزداد ضيقا حتى كاد زورقي الصغير يتحطّم »[1]، كما نجد **المقبرة** ضمن الأماكن المغلقة والإجبارية، لكن العجيب ليس في كون المقبرة مكانا إجباريا للإنسان، إنما العجيب أن تكون مقبرة للحيوانات **مقبرة الفيلة** يقول: السندباد: « ونظرت فيما حولي فرأيت كومة من عظام الأفيال وأنيابها فأدركت أنها لم تحضرني إلى هذا المكان إلاّ لأكفّ عن قتلها »[2].

2-3 جدولة الفضاءات في القصة:

نوع الفضاء		الأمكنة	الصفحة
الفضاءات المفتوحة	بغداد	القصر	08
		الحديقة	08
		الغرفة	10
	البصرة	الجزيرة	14
	الهند	الجزيرة	18
		السرداب	17-16
	البحر	الجزائر	14
	وادي الأفاعي	الكهف	26
	الجزيرة	قصر الهلاك	32
	مدينة القرود	الغابة	59
	جزيرة الغيلان	الأسواق	41

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص65.

[2]- المصدر نفسه، ص76.

		الجب	47-46
	جزيرة الهلاك	الكهف	61 65
	جزيرة سرنديب	المدينة مقبرة الفيلة	73-66 76
الفضاءات المغلوقة	القصر	الغرفة	32
	قصر العملاق	الفناء	32
	المدينة	مقبرة	32

جدول رقم: 01 يمثل الفضاءات الموجودة في القصة

من خلال جدولة فضاءات القصة يتضح أنّ الانزياح أهم معيار ودليل في تحديد طبيعة الفضاء، ففي موضع نجد الفضاء له أمكنة، وتارة أخرى يتحول المكان إلى فضاء؛ نظرا للأمكنة التي يحتويها، فالتناوب بين هذه المعالم يعطي للفضاء طابعا جديدا، فينزاح عن الفضاء في عالمه الكلاسيكي ويتخذ حلة جديدة، يتغنى بها الطفل في قراءاته، كونه انتقل عن ما هو مألوف، وكان دليل الانزياح ما يحتويه من أماكن عجيبة، فالفضاء إذن ذو طابع تجديدي، وسيتم إثبات هذه الفرضية مجددا من خلال الانزياحات اللغوية ودلالاتها في القصة.

4-2 الفضاء الدلالي l'espace sémantique :

لعل أن الفضاء الدلالي أعمق وأغوص مما يسعى إليه الفضاء النصي والجغرافي، فبعدما كان الأول لا يتعدى عتبات القصة من الغلاف والعنوان والأبواب، والثاني من تحديد الفضاءات الجغرافية بأمكنتها، والتي تدور فيها بُنى القصة كان الدلالي بعدّه « يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام »[1]، إذا هذا الفضاء يجمع بين ما هو مجازي وما هو حقيقي، فيجمع بين الصورة والمعنى الذي

[1] – حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص62.

تؤول إليه؛ وهذا الفضاء عجين متماسك من الدوال والمدلولات، بين الرمز ودلالته، كما يؤول الطفل المدلول الحقيقي إلى مدلول مجازي لكن دون الطعن في صحة الحقيقية، بل يزيد من أهميتها فيعطيها عُمقا وتأصيلا.

إنّ مضمار القراءة في هذا النوع مسابقة لدى الأطفال والقُرّاء ،فكل قراءة تُنطق النص بدلالات جديدة وتصورات خيالية وأبعاد متشعّبة ،وهذا ما يسعى إليه الكاتب، فخلود النص وتمتع القارئ وإفادته وتشويقه غايتهُ، واللغة تتشكل من مفاتيح لغزية وتشفيريّة تساعد القارئ الطفل على اكتشاف المعنى الخفيّ من المجازات فيبطل الباطل وترفع راية الحقيقة.

ب- الجدول رقم 02: تحديد الصور البيانية ودلالتها في المقاطع القصصية من القصة.

من بين هذه الصور البيانية الدالة على غنى هذا الفضاء، والتي نستشفها في القصة وتعطي للطفل عالما خاصا يتميز بالطلاقة والحرية نجد:

المقطع القصصي	العبارة الدالة على الفضاء اللغوي في القصة	نوع الصورة البيانية ودلالتها	رقم الصفحة
- ورأيت في الوادي كثيرا من الأفاعي الهائلة التي تبتلع الفيل بسهولة...وهي تزحف أمام الكهف فيمتلئ قلبي رعبا..	فيمتلئ قلبي رعبا.	استعارة مكنية حيث شبه القلب بالكأس أو القارورة، فحذف المشبه به وهو الكأس وترك ما يدل عليه يمتلئ. دلالتها تشخيص المعنى وتقويته.	27
- أأصبح في تعب دائم وأعيش شقيا وقد زاد حملي وغيري سعيد – بلا شقوة – وما حمل الدهر يوما كحملي!.	- ما حمل الدهر يوما كحملي!.	استعارة مكنية حيث شبه الدهر بالإنسان فحذف المشبه به وهو الإنسان وترك ما يدل عليه "حمل"، دلالتها التعظيم.	09
- من لم يركب الأهوال لم ينل	- من لم يركب	كناية عن صفة الطموح والإرادة والتقدم نحو الأمام،	13

الرّغائب.	الأهوال	وعدم الخوف من المجهول. دلالتها تشخيص هول الحدث.	
- وقد أصبحت تحت رحمة الأمواج الهائجة والغرق يهددني في كل لحظة.	- الغرق يهددني	- كناية عن صفة وهي الرعب الشديد والدهشة إلى درجة الموت وذلك لدلالة صدق الموقف وقوة التأثير فيجعل الطفل يعايش الحدث. دلالتها الترهيب.	15
- فنظرت إلى مخلبه فرأيته – لعظمه –كأنّه جذع شجرة.	- كأنّه جذع شجرة	- حيث شبه السارد مخلب الطير بجذع الشجرة في ضخامته وصلابته، فذكرت عناصر التشبيه كالمشبه، المشبه هو المخلب والمشبه به هو جذع الشجرة وهو شيء ملموس، أما وجه الشبه فهو الضخامة والقوة لزيادة المعنى رونقا وجمالا. دلالتها التأثير في نفسية القارئ، وزيادة المعنى قوة وإيضاحا.	25
- هبّت ريح شديدة فظلت الأمواج تتقاذف المركب فيهدّدنا الغرق.	- فيهدّدنا الغرق	استعارة مكنية حيث شبه الغرق بالإنسان ، فحذف المشبه به الإنسان وترك ما يدل عليه التهديد. دلالتها الترهيب.	31
- ومن أعجب ما رأيت سمك كبير...وله وجه كوجه البوم.	- كوجه البوم.	- تشبيه حيث شبه السمك في شكل وجهه بالبوم فترك المشبه السمك والمشبه به وهو البوم ووجه الشبه الوجه فكان بذلك تشبيها تاما، وذلك	19

		قصد توضيح الصورة في ذهن الطفل وزيادتها قوة وتأثيرا. دلالتها زيادة المعنى وتشخيصه.	

2-5- الحقل الدلالي:

من القصة يمكن أن نستخلص مجموعة من الألفاظ والكلمات التي تدل على حقول دلالية مختلفة:

الزمن	الطبيعة	المكان	الخوف	الحيوان	الشياطين
في زمن الخليفة هارون الرشيد. سِنة من الزمن، الليل والنهار، اليوم، بعد عام.	الأشجار، الأزهار، الحديقة، البحر، الجداول، الأنهار.	بغداد، البصرة، الجزيرة، المدينة، القصر، السوق، السرداب، البحر، الخيال، الكهف.	الرّعب، الهلاك، الموت، الإغماء، الأدعية، إنّا لله وإنّا إليه راجعون.	الأفعى، طائر الرّخ، الخروف، البوم، السمك، الحوت.	الغيلان والشبح.

الجدو ل رقم 02: يمثل الحقل الدلالي في القصة.

2-6- طبيعة الوصف في القصة:

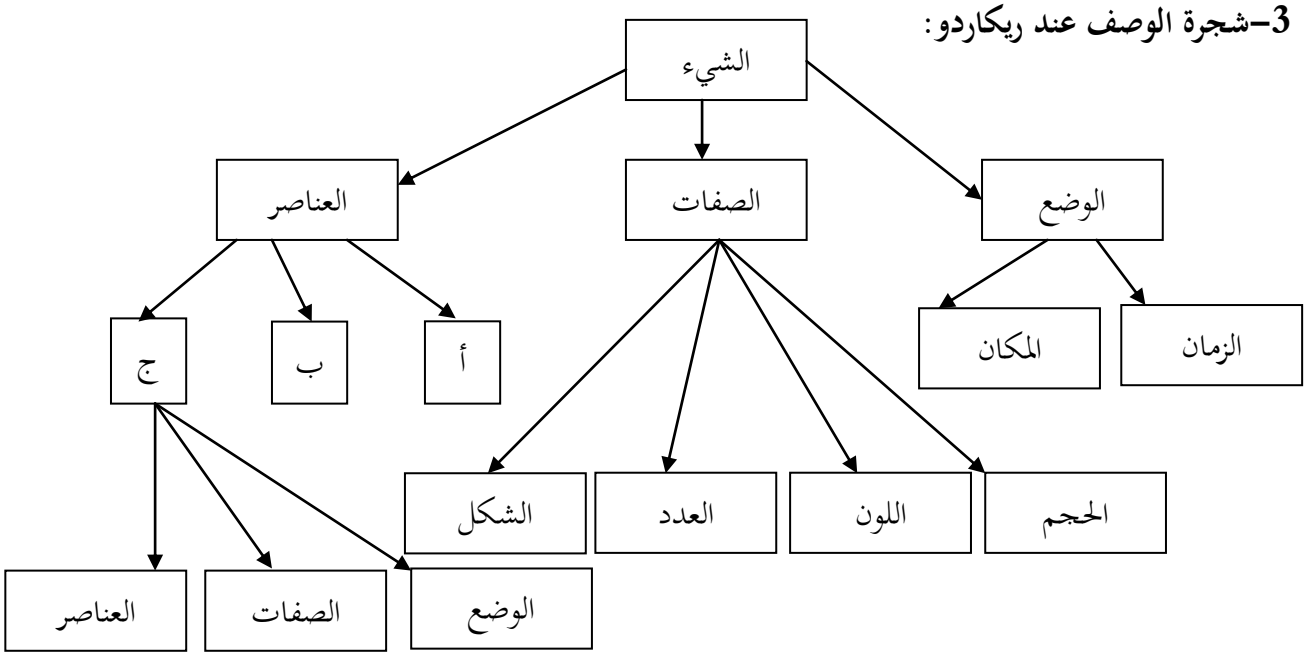
يرتبط الوصف ارتباطا وثيقا بالفضاء الجغرافي، فالأمكنة عبارة عن دلالات تنطق بالعديد من الدلالات كذلك، أي أنّ المكان دال، ووصفه دال أيضا، والوصف عنصر يرتبط بكل عناصر البنية السردية؛ لذا كان عبارة عن «أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين، فيمكن القول أنّه لون من التصوير، ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر، ويمثل الأشكال والألوان والظلال...وليس هذا فحسب بل تشكيل جميع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات »[1].

[1] - سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، د/ط، 2004م، ص111.

بهذا يكون الوصف مرتبطا بالمكان أكثر من الزمان، لكن ما هي الطبيعة التي يأخذها الوصف في القصة؟، وباعتبار القصة خيالية هل يمكن أن يكون الوصف قائما على أسس الواقعيين؟ فيميل إلى التفصيل فيتخذ طبيعة استقصائية، أم مال إلى أسس تيار الوعي الذي يجنح إلى الإيحاء والتلميح؟، فكان بذلك ذات طبيعة انتقائية.

إن الاستقصاء والانتقاء مبدأين متناقضين، يدلان على طبيعتين مختلفتين للوصف، وإن كانت القصة تجنح للتجديد، هل الوصف بالضرورة ذات طابع انتقائي؛ ولا يمكن أن نتعرف على هذه الطبيعة إلا من خلال تطبيق شجرة الوصف على مقاطع من القصة.

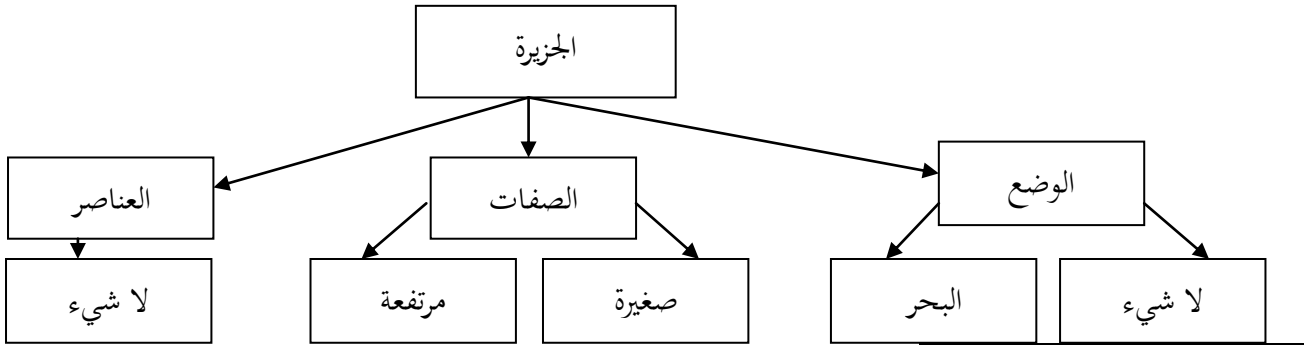
3-شجرة الوصف عند ريكاردو:



الشكل رقم:03 « رسم تخطيطي يبين لنا شجرة الوصف عند ريكاردو »[1].

3-1 المقطع الوصفي 1: الجزيرة.

« وبينما نحن سائرون في عرض البحر؛ إذ لاحت لنا جزيرة صغيرة مرتفعة عن سطح الماء فاقتربنا منها »[2].



[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص112.

[2]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص14.

3-2 المقطع الوصفي 2: بيضة الرّخّ.

بيضة الرخّ: « ودرت ببصري في الجزيرة فرأيت – على بعدٍ – قبة بيضاء عالية تلمع لمعانا شديدا في ضوء الشمس...فرأيتها شاهقة، فلمستها بيدي فإذا هي ملساء لا يمكن الصعود عليها...»[1].

- الوضع: الزمن: لا شيء، المكان: الجزيرة.
- الصفات: بيضاء، عالية، لامعة، ملساء، شاهقة.
- العناصر: لا شيء.

3-3 المقطع الوصفي 3: طائر الرّخّ

« فتأملته فإذا هو طائر عظيم الجسم...فنظرت إلى مخلبيه فرأيته –لعظمه –كأنّه جذع شجرة »[2]

- الوضع: الزمن: لا شيء، المكان: الجزيرة.
- الصفات: عظيم.
- العناصر: مخلبه، جناحيه.

3-4 المقطع الوصفي 4: جزيرة العمالقة.

« ولاح لنا قصر كبير على مسافة بعيدة من الجزيرة فقصدنا إليه...ورأينا عملاقا هائلا يدخل علينا وهو – في مثل طول النخلة – أسود الوجه، له عين واحدة يكاد يتطاير منهما الشّرر، وأنيابه طويلة حادة مروّعة »[3].

- الوضع: الزمن: المساء، المكان: القصر.
- الصفات: هائل، طويل، أسود، شرير.
- العناصر: الوجه، الأنياب، العين.
- **الأنياب** :
- الوضع: الزمن: المساء، المكان: القصر.
- الصفات: طويلة، حادة.

---

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص24.

[2]- المصدر نفسه، ص25.

[3]- المصدر نفسه، ص32.

– العناصر: لا شيء.

نلاحظ أن الوصف في جلّ المقاطع لا يتجاوز درجة واحدة، أي مستوى واحد ؛كما هو الشأن عند نجيب محفوظ، فكامل كيلاني لا يفصّل كثيرا في الوصف، فكان عاما مع غياب المصطلحات الفنية الدقيقة الخاصة به، وكان للرسم والصور علاقة وطيدة بالوصف فهي تدعم الكلمات، إذن فطبيعة الوصف من خلال هذا التحليل وصف تعبيري باعتباره يقوم على مبدأ الانتقاء؛ لأن التفصيل يهدد الخيال وبالتالي يحد من مخيلة الطفل فيصبح ذهنه صلبا يلتقط فقط، من هنا يمكن القول بأن: « الوصف القائم على التفصيل يحدّ خيال القارئ ويقتله »[1]، فكان كامل يسير على خطى "تولستوي" و "صندال" لا على خطى "بلزاك" "الاستقصاء ".

3- عجائبية الشخصيات في القصة:

تتعدّد الشخصيات بتعدّد القصص وتنوعها، فتتّخذ صفات داخلية أو خارجية قياسا للموضوع المطروح، والشخصية الموجهة للطفل تتطلّب الحرص والعناية أكثر من غيرها؛ لأنّ الطفل يحاول دوما محاكاة الآخر من الواقع إلى الورق، وبعدما كانت التنشئة هي أولى بذور الشخصية، كان على الأديب الحاذق أن تكون هندسة هذه الأخيرة تراعي جميع جوانب الطفل؛ في حالته الاجتماعية والعاطفية، إلى حالته النفسية والعقلية كذلك، كما يجب على الشخصية أن تكون ذات أبعاد تربوية وسيكولوجية ،تدفع الطفل إلى الاندماج في المنظومة التربوية؛ فيتهيّأ للاندماج مع العالم الخارجي، ولهذا يمكن القول أنّ الشخص ليس ذات الفرد، « فالشَّخْصُ سواء الإنسان إذا رأيته من بعيد، وكلّ شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شَخْصَهُ وجمعه الشُّخُوصُ والأَشْخَاصُ، وشَخَّصَتِ الكلمة في الفم: إذا لم يقدر على خفض صوته بِها، والشَّخِيصُ: العَظِيمُ الشَّخْصِ، بيَّنَ الشَّخَاصَةَ، وأَشْخَصْتَ هذا على هذا إذا أَعْلَيْتَه عليهِ »[2].

وينطلق الشخص في معناه من كل جزء منه؛ سواء بَعُدَ أم قَرُبَ، وقد يدل على المكانة والعلوّ، في حين أنّ الشخص بوجه عام كل شيء دلّ جسمانه على فرد، وبناء كلّ شخصٍ أجزاؤُه ولو في الظلّ ، وقد نال هذا العنصر المشكّل للبنية السردية حظه الوافر من العناية والتنظيم والتطبيق، فكانت « الشخصية هي إحدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النصّ الروائي، لكونها تمثل العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال – أو يتقبّلها وقوعا – التي تمتد، وتترابط في مسار الحكاية، ومن أجل أن تقوم الشخصية بإملاء اللّحظة المركزية المسندة إليها

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص123.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م، مادة شَخَصَ، ص314.

تأليفا، وتفهم الواقع وتمتلئ بروح الحياة. يعمل الروائي على بنائها بناء متميّزا، محاولا أن يجسّد عبرها أكبر قدر ممكن من تجليات الحياة الاجتماعية »[1].

من هنا تكون الشخصية في الحكاية بمثابة الوعاء الذي يجمع فيه الأديب شتات نصه، فالقصة في مجموعها عبارة عن أحداث وأزمنة وأماكن لفظية تجمعها ،فتخرج للقارئ بطرق وأساليب متنوعة، فتتهافت الحوادث عبر تسلسل معين يُفهم من خلالها الواقع، فيمتلئ ويفيض العمل الروائي عبر نسيج محكم، وتنبع قضايا وتجليات الحياة بتنوعها، من هنا تكون الشخصية « هي موضوع القضية السردية...ويمكن تسمية الشخصية مجموع الصفات التي كانت محمولة في الفاعل من خلال الحكي، ويمكن أن يكون هذا المجموع منظما أو غير منظم »[2]،فتتجلى لنا الشخصية في صفات مختلفة وتتولد بطرق مختلفة فلا تجد الشخصية نفسها محددة المعالم في القصة، فقد تكون هنا وهناك وتلعب عدّة أدوار في آن واحد، لأنّ المراد من بناء الشخصية ليس أن تكون واضحة المعالم والفروع، فقد تكون منظمة تارة وغير منظمة تارة أخرى، لكن الكاتب سطّر لها أهدافا معينة تصل إليها من خلال هذا التفرّع والشتات، والغاية من ذلك إرباك القارئ حتى يكسر توقعه؛ ويجنح بذلك تلقائيا إلى ما هو عجائبي.، والطفل في جلّ مراحله يُحبّذ الشخصيات العجائبية؛ فيميل إلى قصص الاكتشاف والمغامرات، خاصة في مرحلة الطفولة المتوسطة والمتأخرة، وحِدّة المغامرة وعجائبيتها تختلف باختلاف بناء الشخصية، وإن استطاع الأديب أن يقدم للطفل الشخصية التي يريدها "الشخصية الفانتاستيكية " يكون بذلك قد استطاع الإمساك بعجائب الأمور وأخرجها وفق قدرة التدبير في حكم مسبك.

وقد اختلفت الشخصيات في قصة السندباد البحري بين رئيسية وثانوية، وذلك من خلال الأدوار المخوّلة لها، والصفات المسقطة عليها.

3-1- الشخصيات الرئيسية والثانوية:

1- الشخصيات الرئيسية:

لعل التمييز بين الشخصية الرئيسية والثانوية يعود إلى عدّة معايير وأحكام، والصفات والأحداث، والتاريخ في عمومه هو من يحدّد الشخصية في النصّ القصصي أو الروائي، « فالشخصية الرئيسية تمثل نماذج إنسانية معقّدة وليست نماذج بسيطة، وهذا التعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ، هذا المعيار يخصّ بنية الشخصية في ذاتها، وفي هويتها النفسية...الشخصيات الرئيسية التي تستأثر باهتمام السارد، حين يخصها دون

[1]- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله، ص33.

[2]- تزفيتان تودوروف : مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، تلمسان، الجزائر، ط1، 2005م، ص ص73-74.

غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميّز، حيث يمنحها حضورا طاغِيا وتحظى بمكانة متفوقة، هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السّارد فقط »[1].

قد استحوذت الشخصية على صفات وخصائص لا يمكن أن نجدها في غيرها من الشخصيات الأخرى، والسارد ذاته يمنحها العمق والقوة وقدرة إمساك النصّ، فهي التي تجمع شذراته وتشعّباته؛ فتكون الشخصية الرئيسية هي المروّد الحقيقي لسير القصة.

قد تجلى ذلك في قصة السندباد البحري، من بين الشخصيات الرئيسية نستحضر شخصية السندباد البحري وهي شخصية رئيسية خيالية مفتعلة، لجأ إليها الأديب ليقضي حاجاته التي يُريدها من وراء هذه القصة، فكانت شخصيته تدعو الطفل للذكاء والتهذيب والصبر، والقدرة على مواجهة الصعاب، وذلك من خلال المغامرات التي جاءت في رحلته، وتعدّ هذه الشخصية المفتعلة بمثابة الأعمدة الركيزة التي قامت عليها القصة.

أ. السندباد البحري:

بعدّه شخصية رئيسية محركة لم تقَدَّم جاهزة وإنما تنتقل من حال لآخر – من شبابه إلى شيخوخته – «كان أبي من أكبر تجار بغداد فلما مات ترك لي ثروة طائلة – فكنت حينئذ شابا طائشا – فعزمت على السّفر...وقد أصبحت الآن شيخا كبير السن لا قدرة لي على السفر ومتاعبه »[2].

وبعدما كان السندباد البحري شخصية عجائبية؛ أي « القطب الذي منه ينطلق الحدث الفوق طبيعي وعليه يقع؛ أي أنها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك؛ من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النّسبي والمادي والأفعال المتجسّدة انطلاقا من الحركات والأقوال...تتضافر في خلقها كثافة تخييليّة فوق العادة موحية من حيث الدلالات التي يمكن تنبّأ بها في كل موقف حدثي »[3].

فشخصية السندباد البحري من خلال هذا المعنى لا تكون عجائبية من خلال المظهر فقط، فقد تكون شخصية عادية بالحكم عليه، لكن الأحداث والأفعال والملفوظات المتعددة هي من تحدد صفة الشخصية؛ فتؤول تلقائيا إلى حدود العجائبية.

وكانت الأحداث التي واجهها البطل – السندباد البحري – من الرّحلة الأولى إلى الرّحلة السابعة، مواجهة الأهوال والأخطار في البحر وعلى اليابسة وانتصاراته المتتالية، جعلت منه البطل الأسطوري.

---

[1]- محمد بوعزة: تحليل النصّ السردي تقنيات ومفاهيم، ص56.

[2]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص ص13 ،72.

[3]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص197.

فبعد الغرق، وفي انتقام الرّخّ، وفي فم الأفعى إلى جزيرة الهلاك، وحدَثِهِ مع الغيلان والعمالقة ،كان السندباد هو المفكر الصائب والناجي الوحيد من كل حدث، وعندما نقرُّ أنّ السندباد شخصية عجائبية هذا لا يعني أنّه لا يمتّ للواقع بصلة ،لا بل إنّ الشخصية العجائبية تجمع بين الحقيقة (الواقع) والخيال، فإن لم تكن الشخصية عجائبية محضة، فإنّ الأحداث العجائبية التي تنتسب إليها تجعلها بالضرورة عجائبية محضة لأنها صُبِغَت بها.، إنّ حضور الشخصيات التي تجمع بين الواقع و اللاواقع، والمألوف و اللامألوف ميزة اتسمت بها الشخصيات الروائية والقصصية في العصر الحديث.

كما تعد الشخصيات المعادية والمعرقلة للسندباد في رحلته، أحد أهم العوامل في طبع الشخصية بطابع عجائبي، فكانت الأقزام والعمالقة والغيلان شخصيات معرقلة للبطل، لكن طريقة تخلّص البطل منها والتغلب عليها، جعل منه الشخصية المسيطرة في القصة، وبما أنّ هذه الشخصيات المعرقلة عجائبية سيكون التغلّب عليها أمرا مريبا وعجيبا، هذا الانتصار المتكرّر يشعرنا دوما بفانتاستيكية الشخصية.

كان لهذه الشخصية دور هام في قوة السرد، إذ تعدُّ البؤرةَ التي يتولد منها الحكي، وتتابع الأحداث وتعاقب الشخصيات، وتوضيح المعالم والأشكال، وتلوين الفضاءات، وقد زاد هذا الاسهام من خلال توظيف ضمير المتكلم بكثرة « فلضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية السردية بين السارد والشخصية، وللزمن جميعا، إذ كثيرا ما يحيل السارد نفسه في هذه الحال إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية ولعل جماليات هذا الضمير أنه يجعل ضمير المتكلم يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، متوهما أنّ المؤلف فعلا، هو احدى الشخصيات التي تنص عليها الرواية »[1]، وهذا المقطع الاستشهادي يدعم أنّ الشخصية تساهم في السرد، فالشخصية الرئيسية في قصة السندباد البحري وهو السندباد نفسه مرتبطة جدا بالكاتب؛ فيظهر جليًّا للطفل المتكلم والشخصية واحد، فنجد أنّ الأحداث – ما يرتبط بها – شخصيات وأماكن في جعبة الشخصية الرئيسية؛ أي أنّه الراوي العليم، فتذوب الفروق الزمنية السردية بين السارد والشخصية من خلال التصاق ضمير المتكلم بالعمل السردي؛ فالعمل السردي لدى السارد والشخصية الرئيسية واحد، وهذا يعطي دلالات للنص فما يتوقعه القارئ من الشخصية الرئيسية يرتبط بطبيعة الكاتب، فالشخصية تعطينا دلالات نفسية واجتماعية، معرفية واقتصادية عن حياة الكاتب وعصره و إدراك الغاية التي في نفسه، فينفجر النص بالعديد من الأبعاد والدلالات.

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ص159.

من خلال هذه القصة التي تدور حول شخصية رئيسية واحدة معلنة، كانت ذات طبيعة مركزية تتحكم في مسار الحكي وتتابعه وتعاقبه وتتاليه.

ب . القارئ الضمني:

يلعب القارئ الضمني في القصة شخصية رئيسية؛ تتمركز حولها الأماكن والأزمنة والأحداث، فالبطل إذا كان يواجه هذه الأحداث على الورق، فإنّ الطفل يواجهها عن طريق اللغة، وفي ذهنه وربما قد يتعدى إلى فعل الاقتداء، وفي هذه القصة يعتبر الطفل شخصية رئيسية في توليد الأفعال، فالكاتب نفسه لا يُوجِّه هنا السرد إلاّ من خلال معرفة الطفل وما يدور في ذهنه ونفسه وما يختلج بداخله.

للطفل إسهام كبير في السرد، إذ يعد مرآة عاكسة لما سيتم سرده، فتتولد الأحداث والحبكة والدلالات قصدا، فلا يكون الحدث متشعِّبا لطفلٍ في عمر السادسة ولا تكون الحبكة متعددة في هذه المرحلة ، كما أنّ شخصيات القصة الموجهة للطفل تكون مناسبة لكل مرحلة من مراحله، ففي المرحلة الأولى مثلا تكون الأحداث قصيرة ومنفردة غير متعددة، حدث واحد على الأقل، وشخصيات جاهزة مألوفة لديه إن لم تكن خيالية، والحبكة سهلة التعقيد إذ تكون سطحية نوعا ما، وتختلف باختلاف المراحل، فلكل مرحلة خصائص أدبية و نفسية تميزها.

كما أن للطفل دور كبير في توليد الدلالات والتأويلات، فبعدما كان يسهم في السرد تواصل إسهامه في انتاج الدلالات، فبفعل القراءة تفتح آفاق أخرى على عالم السرد وذلك بفعل الفروق الفردية والعوامل النفسية والنمو العقلي والإدراكي لدى الطفل، فنحن قد نوجه نصا لأطفال المرحلة المتوسطة، إلاّ أنّ الدلالات الجديدة التي ينطق بها النص تختلف من طفل لآخر، وهذا ما جعل النص الواحد يتفرع للعديد من النصوص.

ولا يزال الطفل يسهم في السرد والدلالة وخصوصا في العصر الحديث؛ من خلال كثرة المصادر التي يتغذى منها الطفل كالتلفاز، والإذاعة، والقصص، والألعاب، والرسوم المتحركة، ومختلف الآفاق التي بسّطت له طريق المستقبل.

2-الشخصيات الثانوية:

بعدما يقرأ الطفل القصة يُحسّ أنها قائمة على شخصية واحدة وهي السندباد البحري، لكن بعد ما يتفطن للدور العجيب الذي تؤديه الشخصيات المساعدة والمعرقلة للبطل، يدرك أنّ الشخصية الرئيسية لا معنى لها من دون هذه الشخصيات؛ فهي « تنهض بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية، أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تكون بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا ما تظهر في السياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي، وهي بصفة عامة أقل تعقيدا

وعمقا من الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحوٍ سطحي؛ حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحداً من جوانب التجربة الإنسانية »[1]، وبعد ما اتضح أنّ الشخصية الثانوية، شخصية أقلّ أهمية وتحريك للحوادث إلا أنها تدفع الحوادث للتولد، وكانت الشخصيات الثانوية في أغلبها عادية خيالية لا تمتّ للواقع بصلة، ونجدها في القصة بعلاقات مختلفة فترتبط بالتاريخ والخيال الصرف المحض.

أ . شخصية هارون الرشيد:

شخصية تاريخية بارزة وقد لجأ إليها الأديب من أجل تحديد الفترة الزمنية التي وقعت فيها حوادث هذه القصة، كما أنّ ربْط شخصية السندباد البحري بهذه الفترة الزمنية له دلالة واضحة، فلو تتبعنا المسار التاريخي لبغداد ما وجدنا أثرا لهذه الشخصية، والغاية من توظيفها تقوية الخيال لدى الطفل، ودفعه لتحمل الشدائد والصعاب وتصوير الأوضاع الاجتماعية المتناقضة بين البشر ولم يصور الكاتب الخليفة تصويرا فوتوغرافيا بل تصويرا زمنيا.

ب . شخصية الهندباد:

الهندباد الحمال شخصية خيالية لجأ إليها الأديب لتفعيل بداية القصّ، أي كانت شخصية مساعدة لبدأ الحكي وانتهت مهمته في هذا الدور، إذ لا يتم ذكرها إلا في نهاية كل رحلة، بعد أن يقدم له السندباد مقدارا من المال، كما أنّ هذه الشخصية تدلي بالكثير من العِبر والفوائد؛ التي تدفع الطفل إلى استخدام العقل وحسن الحديث والتدبّر في الأمر، فهي شخصية عادية لا تولد العجب، فكانت تتماشى مع الواقع وما فيه من مظاهر اجتماعية وتجسيد للحالة النفسية والطبيعية لشخص يقاسي الهموم والأهوال جرّاء عمله الشاق، إلاّ أنّ في صوته ولغته استذكار لقضاء الله وقدره كقوله: « سبحانك ربي تغني من تشاء، وتفقر من تشاء، وتعزّ من تشاء وتذلّ من تشاء، فأنا أتحمّل الهموم والآلام، وأقاسي المتاعب والأهوال للحصول على قوتي وقوت عيالي، بينما ينعم السندباد بهذا القصر الفخم وما يحويه من ثروة ونعيم، دون أن يتكبّد أيّ عناء! فماذا صنع السندباد حتى يستحق هذه النّعمة؟ وماذا فعلت أنا حتى كُتِب عليّ هذا الشقاء؟ »[2].

ثم لينتقل الأديب إلى قدرة الله على رزق العباد ،فبعدما عانى السندباد البحري على عكس ما توقعه الهندباد من متاعب ومشاق ،استطاع أن يحقق العيش الكريم، وأنّ الشقاء يؤدي إلى الغنى، والكسل نهايته الفقر والذُلّ « فقلت في نفسي: إنّ الفقر – في آخر أيّام الإنسان – واحتمال ذلّ السؤال، مما لا ترضاه نفس الكريم،

[1]- محمد بوعزة: تحليل النصّ السردي، تقنيات ومفاهيم، ص57.

[2]-كامل كيلاني: السندباد البحري، ص9.

وإنّ الكسل مفتاح الفقر، وذكرت تلك الحكمة الصادقة التي يقولها الناس: من كم يركب الأهوال لم ينل الرغائب»[1]، وبعد هذا الطريق الصعب للكسب، تظهر قدرة الله في الكسب السهل والبسيط، وبعدما كانت الثروة التي جناها السندباد عن طريق القيام بالرّحلة ومواجهة الأخطار، كانت طريقة كسب الهندباد عن طريق سماع هذه القصة ،وما أعجب هذا الثناء والكرم الذي ناله الهندباد "ولما انتهى السندباد كلامه أمر للحمّال بمائة دينار"[2] وكان هذا الكسب نفسه في كل نهاية القص من كل رحلة.

ج . شخصية ملك جزيرة الغيلان:

كانت هذه الشخصية مساعدة على توليد الأحداث العجائبية وإظهارها، فما هو عادي في بلد، غريب بالنسبة لشخص في بلد آخر، فبعدما قص السندباد على الملك نجاته من الغيلان تعجّب لما حدث له، كما أنّ الحياة التي يعيشها أهل الجزيرة عجيبة عند السندباد البحري؛ ففي نظره من لا يعرف السراج واللجام الخاصة بالحصان لا يعرف شيئا ،والملك ورعيته يجهلونه، فتعجّب السندباد أشدّ التعجّب وصنع له السراج واللّجام وبهذا أثار إعجاب الملك، وكافأه على ذلك يقول السندباد: « ولما ذهبوا إلى ملكهم أخبرتُه بقصتي فتعجّب أشدّ العجبِ وأكرمني وآواني عنده »[3].

أما فيما يخصّ هذه الشخصية التي ساعدت على ظهور العادات والتقاليد العجائبية في القصة كدفن الأحياء مع الأموات، فمن عاداتهم عندما يمت الملك تدفن الملكة معه والعكس بالنسبة للملكة وغيرهما، «هذه هي شريعة بلادنا، وهي سارية عليّ وعلى جميع رعيتي فإذا ماتت الملكة قبلي دفنت معها، وإذا مِتُّ قبلها دفنت معي»[4]، فهذه هي العادات السارية في بلادهم وهي مطبقة على الجميع والجميع خاضع لها، وكانت هذه مجرّد شخصية تدور أفعالها حول الواقع الملموس.

د شخصية ملك سرنديب:

وبعدما كان الانتقال في أغلبيته عبر البحر، وبعد تلاطم الأمواج وتضاربها وخراب المركب غالبا كانت الأمواج تحمل السندباد إلى جزيرة معينة، وفي كل مرة تظهر على الجزيرة شخصيات مساعدة أو عدائية، فكان ملك

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص13.
[2]- المصدر نفسه، ص30.
[3]- المصدر نفسه، ص43.
[4]- المصدر نفسه، ص46.

سرنديب من بين هذه الشخصيات المساعدة والمحركة للقصة، فكان هذا الملك الذي قصده السندباد البحري هو الذي ساعده، وعندما قص عليه ما حدث له في سفره فعجِب له وأعجب به.

3-2 وظائف الشخصيات في القصة عند " فلاديمير بروب":

لقد جعل " فلاديمير بروب" قيمة الشخصية في القصة تنحصر في الأفعال التي تقوم بها، فجعل السرد فيها كعنصر مهم في بناء النص « فبروب لم يعط للشخصية قيمتها كمكون سردي في بنية الخرافة وإنما وجدت لإنجاز وظيفة ما بحجة تحولها وعدم استقرارها، فهو يهتم بالفعل دون الفاعل، ويسأل عن ماذا تفعل الشخصيات وليس من يفعل»[1].

لهذا لم يعد للشخصية حسب "بروب" دور في النص، إلا من خلال الوظائف التي تؤديها، وقد حدد "بروب" هذه الشخصيات في سبعة أنواع هي: « المعتدي أو الشرير، الواهب، المساعد، الأميرة، الباعث، البطل، البطل الزائف»[2]، وهذه الشخصيات تقوم في النص بإحدى الوظائف التي وضعها " بروب" والتي تنحصر في واحد وثلاثون وظيفة، لكن لا تجتمع بالضرورة كلها في القصة الواحدة، كما أن الشخصيات الخمسة مجسدة في السندباد البحري على أشكال، ما عدا البطل والأميرة فهما من بداية القص إلى نهايته، والخمسة الباقية: الباعث والمساعد المعتدي، والواهب والبطل الزائف، تتغير بتغير مقاطع القصة، ويمكن أن نستخرج وظائف هذه الشخصيات بدراسة بعض مقاطع القصة ولا بد أن ننبه أن هذه الوظائف منسوبة لطبيعة الشخصية، فالاعتداء مثلا لا يأتي من البطل وإنما من المعتدي أو الشرير.

الرحلة الأولى:

A الابتعاد B وفاة الأب.

وتمثل وفاة الأب شكلا من أشكال الابتعاد (B2)«كان أبي من كبار تجار بغداد فلما مات ترك لي ثروة طائلة»[3].

2-الخطر: إبلاغ نفس البطل بما سيحدث من أهوال Y « وكان عاقبتي الإفلاس والخراب وربما اضطررت إلى سؤال الناس»[4].

---

[1]- غيبوب باية: الشخصية الأنثروبولوجية العجائية في رواية مئة عام من العزلة، لغابريل غارسيا ماركيز أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د/ط، 2012م، ص45.

[2]- حميد لحمداني: بنية الشكل الروائي من منظور النقد الأدبي، ص25.

[3]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص13.

[4]- المصدر نفسه، ص ن.

3-التجازو S

4-الإساءة – الفترة A

5-الرحيل ↑ « وكانت هذه أول رحلة لي »[1].

6-الإعتداء: يتواجه البطل والمعتدي في معركة H« وقد أصبحت تحت رحمة الأمواج والغرق يهددني في كل لحظة»[2].

H-المعتدي هي الأمواج.

7-الانتصار J « قذفتني الأمواج إلى شاطئ جزيرة عالية»[3].

8-الإساءة الجوع A2.

9-نجدة البطل RS1+RS2 يقول السندباد: « وبعد أيام قليلة زال ما بي من ضعف، وعاد نشاطي الأول فرحت أمشي في الجزيرة، وبينما أنا كذلك إذ لاح لي نسيج من بعيد، فسرت إليه حتى أقترب منه؛ فإذا به فرس ترعى العشب، وهي مقيدة وسمعت أصوات رجال يتحدثون في سرداب تحت الأرض فدهشت لذلك وإني لفي دهشتي، إذ أقبل علي رجل لا أعرفه فسألني عن سبب مجيئي إلى هذا فأخبرته بقصتي فاندهش لها وذهب بي إلى السرداب الذي خرج منه »[4].

10-المعتدي الربان A2 « فصاح الربان في وجهي صيحة عظيمة وخال لي غاضبا، أما والله لقد فسدت الذمم وضاعت الأمانة من الناس »[5].

11-الانتصار J « ثم قصت عليه كل ما حدث لي وذكرت له جميع ما دار بيننا من الكلام منذ خرجنا من البصرة إلى أن غاص الحوت فظهر له صدق قولي »[6].

12-العودة ↓ « أم ذهبنا من البصرة إلى بغداد حيث لقيتني أحلى فرحين بعودتي سالما واشتريت قصورا فخمة وعبيدا وغلمان كثيرين وأصبحت من أكبر أغنياء بغداد »[7].

3- كامل كيلاني: السندباد البحري وقصص أخرى ، ص14.

[2]- المصدر نفسه، ص15.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- المصدر نفسه، ص ص16-17.

[5]- المصدر نفسه، ص19.

[6]- المصدر نفسه، ص20.

[7]- المصدر نفسه ، ص21.

أ- B ــــــ 2B ــــــ Y ــــــ S ــــــ A ــــــ ↑ ــــــ H ــــــ J

ب- A2 ــــــ RS1 ــــــ RS2 ــــــ A2 ــــــ J

←ـــــــ الأميرة ←ـــــــ ↓

نلاحظ أن الرحلة قد تحتوي على متتالية فأكثر.

الرحلة الثانية :

↑ الرحيل في الرحلة الثانية

للبحث عن الأميرة « واشتقت إلى السفر وركوب البحر»[1].

A- الإساءة: ترك السندباد وحده في الجزيرة « هناك علمت أن السفينة قد أقلعت بهم دون أن ينتبه أحد منهم إلى غيابي »[2].

G- يتم نقل البطل إلى المكان عبر الجو « فحللت عمامتي وربطت نفسي بإحدى رجليه ربطا محكما... وقد تحقق ظني فلم يكد يطلع الفجر حتى طار »[3].

A2- وادي الأفاعي إساءة جديدة لحقت بالبطل يقول السندباد: « فقد هبط بي الرخ لسوء حظي إلى واد عميق تحيط به جبال شاهقة من كل جهة، وليس فيها مكان للصعود ولا منفذ يخرج منه الإنسان.... ورأيت في الوادي كثيرا من الأفاعي الهائلة التي تبتلع الفيل بسهولة وهي تزحف أمام الكهف فيمتلئ قلبي رعبا »[4].

أ - ↑ ــــــ A1 ــــــ G ــــــ ↓

ب- A2 ــــــ F ــــــ الأميرة ــــــ ↓

F- في هذه الحالة توضع الأداة السحرية في يد البطل، أي وظيفة تلقي الأداة وهو النسر فتزول الإساءة « وجاء نسر كبير فرفع الذبيحة التي كنت متعلقا بها، ولم يزل طائرا حتى بلغ أعلى الجبل فوضعها عليه »[5].

الوصول للأميرة:

↓ « وما زلنا سائرين أياما وليالي حتى بلغنا بغداد وكان معي من الماس شيء كثير لا تقدر قيمته كنفاسته »[6].

---

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص23.

[2]- المصدر نفسه، ص24.

[3]- المصدر نفسه، ص25.

[4]- المصدر نفسه، ص ص26-27.

[5]- المصدر نفسه، ص29.

[6]- المصدر نفسه ، ص30.

الرحلة الثالثة:

↑ الرحيل للبحث عن الأميرة.

A1- تم الاعتداء على البطل والنجار من طرف الأقزام « إن الجزيرة وما يجاورها من الجزائر يقطنها قوم من الأقزام المتوحشين وهم -على قصر قاماتهم- كثيرو العدد وليس في استطاعتنا أن نقاومهم »[1].

A2- الاعتداء من طرف العملاق « ورأينا عملاقا هائلا يدخل علينا وهو في -مثل طول النخلة- أسود الوجه له عين واحدة ونظر إلى الربان فرآه سمينا فأعجبه وأمسك به ولوى رقبته بيده ثم جاء بسفود طويل فأنفده فيه وأوقد نارا حامية ووضعه عليها »[2].

H- دخول السندباد في معركة مع العمالقة « ولكن فرحنا لم يطل، فقد جاء إلينا -بعد قليل- جماعة من العمالقة يغايرونه في الشكل ولا يقلون عنه وحشية وفظاظة، فهربنا منهم مسرعين إلى الفلك التي صنعناها، فلما رأونا في البحر ظلوا يرجموننا بحجارة كبيرة فقتلوا رفاقي ولم ينج معي منهم إلا اثنان »[3].

J - وبعد هذه المعركة الدامية انتصر السندباد على العمالقة « ...ففرحنا بذلك وأكلنا من فاكهتها الطيبة وشربنا من مائها العذب، ثم جلسنا على شاطئ البحر فرحين بالنجاة من أرض العمالقة »[4].

A3 -كانت الأمواج معتدي صريح على السندباد ومن معه : « وبعد أن نجونا من شر أولئك أصبحنا تحت رحمة الأمواج الهائجة -طول نهارنا وليلتنا- حتى إذا أصبح الصباح قذفتنا الأمواج إلى شاطئ جزيرة كبيرة »[5].

A4 - ومن الأمواج إلى فم الأفعى التي حاولت أن تلتهم السندباد ومن معه « ولما جاء الليل نمنا فوق شجرة عالية واستيقظنا فزعين فرأينا حية هائلة قد التقمت واحدا من رفيقي، فسمعنا عظامه تتكسر في جوفها وهي تبتلعه»[6].

H- وبعدما التهمت أصدقاءه حاولت التهامه كذلك « وجاءت الحية -كعادتها- تحاول أن تبتلعني كما ابتلعت رفيقي»[7].

---

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص ص32-33.

[3]- المصدر نفسه ، ص35.

[4]- المصدر نفسه، ص37.

[5]- المصدر نفسه ص ن.

[6]- المصدر نفسه، ص ن.

[7]- المصدر نفسه، ص38.

J –انتصار البطل على الحية بفضل ذكائه « ولما اقترب الليل أحضرت ألواحا من الخشب وشددت جسمي إليها شدا وثيقا... وظلت الحية طول الليل تحاول أن تجد منفذا إلي من خلال الألواح.... فلما بدا الصباح عادت من حيث أتت فحللت الرباط وخرجت من بين الخشب وأنا أحمد الله على السلامة »[1].

الحصول على الأميرة:

↓ « ومازلنا ننتقل من بلد إلى بلد ومن جزيرة إلى جزيرة و–تجارتنا رابحة– حتى وصلنا إلى البصرة ثم سافرت منها إلى بغداد و معي أموال لا تحصى، وأقبل علي أهلي وأصحابي يهنؤونني برجوعي سالما وقد فرحوا بي فرحا لا يوصف»[2].

أ ←↑← A1.

ب← A2 ← H ← J.

ج ← A3.

د← A4 ← H ← J ← الأميرة ←↓.

الرحلة الرابعة:

↑البحث عن الأميرة

A1– الاعتداء من طرف الغيلان « فلاح لنا قصر عال فقصدناه ولما بلغناه خرج علينا نفر من المتوحشين وهم حفاة الأقدام عراة الأجسام وما كادوا يبصروننا حتى قبضوا علينا »[3].

H– معركة مع الغيلان « كانت هذه عادة الغيلان مع كل من يرميهم سوء الحظ ونكد الطالع إلى هذه الجزيرة، إذ يقدمون الطعام العجيب فيقبلون عليه بشره ويصيبهم الذهول، ولا يزالون يأكلون منه كل يوم حتى يسمنوا فيأكلهم الغيلان... وامتنعت عن أكل طعامهم مكتفيا بما كنت أقتاته من الأعشاب فأصابني هزال شديد جعلهم لا يلفتون إلي ولا يعنون بمراقبتي، وكان يخرج بأصحابي– كل يوم– واحد من أولئك الغيلان يرعاهم الغنم »[4].

[1]– كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص ن.

[2]– المصدر نفسه، ص39.

[3]– المصدر نفسه، ص ص41–42.

[4]– المصدر نفسه، ص42.

J- الانتصار والهرب « وسنحت لي الفرصة ذات يوم فهربت من الراعي وما زلت أجري بكل قوتي حتى أقبل الليل»[1].

A2- دفن الأحياء مع الأموات يقول السندباد: « أما طول العمر فليس لي فيه مطمع، لأنني سأدفن مع زوجتي حيا بعد ساعة واحدة.... وكيف تدفن مع زوجتك وأنت حي؟... إن شريعة بلادنا تحتم على كل رجل تموت زوجته أن يدفن معها حيا، وعلى كل امرأة يموت زوجها أن تدفن معه كذلك »[2].

← الشبح يساعد البطل على الخروج من الجب « وفي ذات يوم رأيت -لحسن حظي- شبحا يدنو مني فلم أستطع تمييزه لظلمة المكان، ولكنني أحسست أنفاسه عن قرب... ففزع مني ذلك الشبح وعاد من حيث أتى، فتبعته لأعرف من أين يخرج، فرأيته يتسلل من منفذ صغير في آخر الحفرة، فلاح لي أمل كبير في النجاة، وبذلت جهدي في توسيع هذا المنفذ حتى تم لي ذلك فخرجنا منه »[3].

الأميرة

↓

أ← ↑ ← A1 ← H ← J

ب← A2 ← G ← الأميرة ←↓

الرحلة السابعة:

تبدأ هذه الرحلة من قصر الخليفة "هارون الرشيد" وهو الباعث؛ يقول السندباد: « ولما مثلت بين يدي الخليفة حييته فرحّب بقدومي ثم قال لي: لقد أخترتك يا سندباد -دون سواك من الناس- لتذهب إلى ملك سرنديب وتحمل إليه هذه الهدية وتبلغه سلامي وتحياتي »[4].

من خلال هذا القول يتحدد البطل وهو "السندباد"، كما تتحدد وظيفته وهي الرحيل↑ يقول: « فلم أستطع مخالفة أمره، وأجبته بالسمع والطاعة »[5]، وبعد الرحيل يقوم البطل بإنجاز المهمةN فتتحقق، وهي إيصال الكتاب أو الهدية إلى ملك سرنديب

أ← M ← ↑ ← ↓ ←

---

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص ن.

[2]- المصدر نفسه ، ص ص45-46.

[3]- المصدر نفسه، ص50.

[4]- المصدر نفسه، ص72.

[5]- المصدر نفسه ، ص73.

أ-المتتالية 1:

M مهمة صعبة

↑ الرحيل

N إنجاز المهمة

↓ العودة

وأثناء العودة تتشكل متتالية جديدة:

ب ← ↓ ← A ← D

↓ العودة

A سلب ما مع البطل من ثروات ورزق من طرف المعتدي وهم لصوص البحر: « وفي اليوم الخامس فاجأنا لصوص البحر وقتلوا كل من قاومهم شر قتلة وسلبوا ما معنا من ثروة ومتاع وأسروا من بقي منا ووقعت في قبضتهم أسيرا، ثم ذهبوا بمركبنا إلى جزيرة بعيدة فباعونا فيها بيع العبيد »[1].

يخضع البطل لامتحان حتى يستطيع التحرر والعودة إلى الديار.

1- البطل: السندباد البحري.

2- الأمير: الكنوز الرحيلة والاشتياق إلى الرحلات.

3- المعتدي: لصوص البحر.

4- البطل الزائف: لا يوجد.

5- المساعد: التاجر الغبي.

6- الواهب: لا يوجد.

7- الباعث: الخليفة هارون الرشيد.

من خلال هذه المتتاليات يتضح أن بنية القصة أو الحكاية العجائبية تكون ذات طبيعتين: بنية بسيطة تمثل متتالية واحدة؛ قد تكون على طول القصة، وقد تكون على مقاطع معينة، في حين قد تكون بنية الحكاية ذات متتاليات متعددة أي معقدة، وقد تم عرض هذه الأمثلة في الرحلات السابقة، وينتج عن المتتاليات المعقدة

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص74.

متتاليات أخرى غالبا ما تكون الإساءة ذات سبب رئيسي في توليد متتاليات جديدة تابعة للمتتالية التي قبلها، فتنتج في الحكاية سلسلة من المتتاليات.

أما فيما يخص علاقة الوظيفة التي تقوم بها الشخصيات بالعمل؛ فهي ذات طبيعة رجعية، أي أنها راجعة إلى طبيعة الشخصية في حدِّ ذاتها، فوظيفة الأميرة مثلا مرتبطة بالبطل وليس بالبطل المزيف، ومن خلال هذا تكون الوظائف ذات مسلك تطوري على طول القصة.

3-3 الشخصيات الأساسية على طول القصة:

- البطل : السندباد.
- المساعد: حسب الرحلة نجد طائر الرخ ، التاجر، الغني، ملك سرنديب، الشبح، الربان...
- الأميرة: الكنوز الرحيلة، وحب الارتحال...
- المعتدي، الأقزام ، العمالقة، الأفعى، الأمواج، لصوص البحر...
- البطل الزائف: طائر الرخ، شيخ البحر...
- الواهب: ملك جزيرة سرنديب، الخليفة هارون الرشيد...
- الباعث: الخليفة هارون الرشيد، ونفسية البطل وحبها للترحال...

من خلال هذه المتتاليات للمقاطع المختارة، نجدها تعبر عن أبعاد متعددة تمس الجمهور المتلقي، فالحياة تجسدها هذه المتتالية البسيطة كانت أم المعقدة، فالمتتالية البسيطة تشتمل على إساءة واحدة؛ فهي غير مركبة وتدل على نمط من الحياة السهلة و البسيطة مقارنة بتعدّد الإساءات، و العراقيل، و الأبطال الزائفة، في القصة، فالحياة مثلا تتعقد بتعقد المشاكل و العراقيل.

إن طبيعة المتتالية في القصة تتشكل عن طريق أبعاد قد تتكرر وقد تأفل في القصة الواحدة، فهي ذات أبعاد فنية و جمالية ....

1- البعد الفني: المتتاليات بصفتها تناصات في أبطالها و أحداثها التي تؤديها شخصياتها، فتلبي الجانب الفني لدى المتلقي، فنحن مثلا نجد توظيف طائر الرّخّ أو العملاق، أو الشخصيات الإنسانية كالسندباد البحري و هارون الرشيد لهم أبعادا فنية تتجلى في الأسطورة و الخرافة والرمز...

2- البعد الجمالي: فاللغة والأسلوب التي جاءت بها هذه المتتاليات في سياقها ذات بعد جمالي، زاد القصة جمالا وتأثيرا على الطفل فتتغير وتيرة التأثير و التشويق والتصوير لديه.

3-البعد التعليمي: تسلك القصة بعدا تعليميا واضحا، فهي تدفع الطفل للتعلم وتزويده بالمعارف والقيم، بالإضافة إلى تعليمه اللغة والإنشاء والأسلوب.

3-4 القيم البيداغوجية التعليمية الدلالية في القصة:

1-البطل:

لقد خرجت شخصية البطل من الإطار الكلاسيكي، فهذه الشخصية المعنوية المفتعلة أدت أدوارا جديدة في عالم القص الطفل، فهو ينم بالكثير من القيم والسمات التي لا بد على الطفل أن يتحلى بها، ففي كل رحلة يقدم الكاتب للطفل من خلال هذه الشخصية قيما بيداغوجية "كالشجاعة والنخوة والبطولة والمروءة"، ويتجلى هذا في حب المغامرة والشجاعة في مواجهة الصعاب، والرضى بالقضاء واللجوء إلى الله بعد بنصيبه في الدنيا، وكذلك إعمال العقل والفكر والتأمل.

- التهذيب وتصويب الأخلاق، لذلك كانت القصة تعج بالكثير من الأخلاق الدينية التي لا بد للطفل أن يتحلى بها.

2-المساعد:

كما أن للشخصيات المساعدة أثر في العملية البيداغوجية، كالتعاون واسعاف من هم بحاجة إليك، كل هذا يدل الطفل على الطريق الخير والصحيح.

3-المعتدي:

أما فيما يخص الشخصيات المعرقلة أو العدائية؛ فهي تعلم الطفل أن الخداع لا يدوم وأن الشر نهايته الزوال والخير هو الذي ينتصر في النهاية.

4-الأميرة:

والأميرة في القصص الموجهة للأطفال قد تكون مادية أو معنوية كما هو الشأن في قصة السندباد البحري، فهي تعلمه حب الارتحال، والشجاعة في خوض الأمور، وأنّ الأهوال وركوب المخاطر ضرورة من ضروريات الحياة، وهذا هو مكسب الرزق الحلال لا بالسرقة والاعتداء كلصوص البحر.

5-الباعث:

تكون وظيفة هذه الشخصية مشابهة لوظيفة الشخصية المساعدة فهي تساعد على تتالي الحكي، فمثلا شخصية هارون الرشيد وهي متمثلة في الباعث، ساعدت في ظهور شخصيات، وأحداث جديدة مما زاد من عجائبية القصة، ويكون أثره على الطفل ذا بعدين:

- البعد الأول: يرجع على المرسل.
- الثاني: على المرسل إليه فتنتج للطفل طبيعة الأخذ والردّ... .

6- البطل الزائف:

وهي وظيفة معرقلة، مثلا طائر الرخّ؛ ففي بعض المقاطع يأخذ وظيفة البطل المزيف وهو ذو دلالة تنبيهية تحذيرية، فالكاتب هنا يخبر الطفل عن طبيعة وتحركات البطل الزائف وغاياته الرذيلة فيحذر من مثل هذه الأصناف دون أن يقول افعل ولا تفعل.

7-الواهب أو ما يعرف بالمانح:

هذه الشخصية تنمّي في الطفل الحب في فعل الخير والمنح والعطاء، فينساب تلقائيا إلى توظيف وظيفة الواهب في حياته...؛كما أن هذه الوظائف التي تقوم بها الشخصيات السبعة تفيد الطفل في أمور شتى منها:

- تعليم وتهذيب الذوق الأدبي.
- تعليم الأسلوب الفني الجمالي في الكتابة والقراءة.
- تصويب الأخلاق وتهذيب الطباع.
- تعليم الطفل مسالك الحياة المختلفة.
- الحياة فئات وأصناف ولا يدوم فيها إلى الطيب والخير.
- اللغة العربية جعبة القصص وعلى الطفل أن يقتدي بها، من خلال تتبع الشخصيات الحسنة وتفادي الشخصيات السيئة.

ثانيا: التناص العجائبي في القصة:

تشتهر القصص الموجهة للأطفال بتعدّد الوظائف والغايات، فهي تكتنز العديد من الموضوعات والأبعاد، فكان النص الواحد يعجّ بالعديد من الرؤى والدلالات والمجالات المختلفة من مواضيع إنسانية وتاريخية وجغرافية، ولكن دون القول أنّ هذا خرافي أو أسطوري، أو تاريخي أو اجتماعي أو نفسي، وهذا ما يعرف بالتناص في

النصوص « فالنص عبارة عن تعديل للنصوص الأخرى، أي تناص في فضاء نص معين، تتقاطع فيه الأهوال المتعددة المأخوذة من نصوص أخرى، وتحول دون تأثير بعضها في بعض »[1]، وكما سبق الذكر تتعدّد التناصات في النص الواحد، ومن بين أنواع التناص في القصة، والذي ارتبط بالعجائبية، ما هو ديني وما هو تراثي، وما هو خرافي، ولهذه التوظيفات غاية واضحة وجلية؛ كمحاولة تلقين المعارف للطفل في سِنٍّ مبكّرة، وهذه المعارف غالبا ما تكون دافعا في زيادة الثقة بالنفس، وتقويتها ودفعها لتحمل الشدائد؛ فقصص القرآن تدفع الطفل إلى التدبّر والتهذيب، ومعرفة طبيعة نفسه، فالطفل غالبا ما يكون أنانيا، يحبُ نفسه أكثر من أيّ أحد، فيعلمه القرآن كيف يَحدُّ من مثل هذه السلوكات، ومن بين التناصات في القصة نجد:

1- التناص العجائبي الديني:

إنّ التناص من القرآن الكريم، تناص إيماني، إلاّ أنّ الطفل في مراحله المختلفة يُحس أنّه عجائبي، وقد يفسر أنّه لا أساس له من الصحّة، إلاّ أنّ الزمن كفيل بمعالجة هذه الأمور وتبيين الحق، وهو« تداخل نصوص دينية مختارة؛ عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم، أو الحديث النبوي الشريف، أو الخطب، أو الأخبار الدينية...مع النص الأصلي للرواية؛ بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معاً »[2].

وقد يكون التناص الديني في قصص الأطفال واضحا، وقد يكون مضمرا؛ يُفهم من خلال السّياق، وبهذا يكون معنويا لا لفظيا، ومثال ذلك في القصة: « وأسرعت أنثى الرخّ فألقت الصخرة التي تحملها على مركبنا، وكان ربّانها ذكيّا ماهرا فأدار في الحال المركب، فانحرف عن الصخرة فهوت إلى البحر وشقّت الماء نصفين كدنا نبصر من خلالهما قراره »[3]، وهذا يتناص مع حادثة فرعون بعدما شق الله البحر به وجنوده، فكان من الغارقين واختار لهم موتة البحر وما أقساها، قال تعالى: "فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ (63) وَأَزْلَفْنَا ثَمَّ الآخَرِينَ (64) وَأَنْجَيْنَا مُوسَى وَمَنْ مَعَهُ أَجْمَعِينَ (65) ثُمَّ أَغْرَقْنَا الآخَرِينَ (66) إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُمْ مُؤْمِنِينَ (67)" **[سورة الشعراء الآية 67]** ، والغاية من توظيف هذه القصة هو إثارة نَفس القارئ "الطفل "، فبعدما يتعجب من الحادثة تتدخل نفسه في التّدبير، ويعلم عاقبة القوم الظالمين فَتلِين نفسهُ وتستقيم؛

---

[1]- جراهام آلان: نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2011م، ص55.

[2] -أحمد الزّعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمُّون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م، ص37.

[3]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص55.

فالكاتب من خلال هذا التناص يعمد إلى خلق عوالم من الخوف، ليس الغرض منها دعم تعجب الطفل من الحادثة؛ لأنّه لا يقوى على الله شيء، إنّما غرضه وغايته توعية نفسه في سنّ مبكرة قبل ضياعه في عالم آخر، فتلهى نفسه عن استثمار هذه المعارف والقيم الإلاهية والدينية، فالعجائبي فيها إيماني خالص.

2- التناص العجائبي التراثي:

يزخر التراث بكمٍ هائل من المعارف والعلوم في جميع المجالات، ففيه التاريخي، والديني والأسطوري، والجغرافي والشعبي...، وللتاريخ نصيب في التراث فهو « تداخل نصوص تاريخية منتقاة مع النص الأصلي للرواية تبدو مناسبة لدى المؤلف مع سياق الروائي أو الحدث الذي يرصده ويسرده »[1]، فقصة السندباد البحري أحداثها حصلت في عهد هارون الرشيد، وهو ما كانت تسرده شهرزاد للملك شهريار، إلاّ أنّ التاريخ مفتعل خيالي بأحداثه وأشخاصه وزمانه، فخرج من دائرة التاريخ الواقعي إلى التاريخ العجائبي، وكانت القصة مقتبسة من ألف ليلة وليلة، مع تحويرٍ في اللغة والأسلوب « قالت: بلغني أنّه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد، رجل يقال له: السندباد الحمّال، وكان رجلا فقيرا الحال يحمل باجِرَتَه على رأسه، فاتفق له أنّه حمل في يوم من الايام حملة ثقيلة، وكان ذلك اليوم شديد الحرّ، فتعِب من ذلك الحملة وعرق واشتد عليه الحرّ، فمر ّعلى باب رجل تاجر قدّامه كنس وورش وهناك هواء معتدل...فتقدم إلى ذلك الباب فوجد داخل البيت بستاناً عظيما...سبحان يا رب يا خالق يا رزّاق، ترزق من تشاء بغير حساب »[2]، وهذا يوازي ما جاء في قصة كامل كيلاني: "كان بمدينة بغداد – في زمن الخليفة هارون الرشيد حمّال فقير اسمه الهندباد...سبحانك ربي تغني من تشاء وتفقر من تشاء..."[3]، وقد كان الاقتباس في جلّ احداث القصة وحتى شخوصها، وزمانها، فالبداية كانت من اقتباس العنوان، وهذا الاقتباس له تذكير بتراث الأولين؛ فلكثرة إعجاب القراء بها كانت من أكثر الآثار الأدبية الإنسانية ازدهارا، فزخرت بالتنويع في الفضاءات على اختلافها، والغرابة في تقديم الأماكن للمتلقي الطفل، فكان يسبح في فضاء طليق بنفسه تارة، وعقله تارة أخرى مما يولّد في نفسه الخوف حيناً، والتدبير والخيال حيناً آخر.

3- التناص العجائبي الأسطوري الخرافي:

فبعدما كانت الأسطورة والخرافة إحدى روافد أدب الطفل نجدها تتجلى في قصة السندباد البحري، فالطّائر الخرافي "الرّخ "ورد في رحلة الغرناطي، وفي رحلات أخرى والغرض من توظيف الرحالة لهذا الطّائر إثارة خوف

[1]- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص29.

[2]- دم: ألف ليلة وليلة، ج2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، د/ب، 1999م، ص01.

[3]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص08.

القارئ، وإظهار نفسه في صورة باهرة من الشجاعة والقوة والبسالة، وتحريك خيال القارئ ونفسيته، وقد ورد تصوير طائر الرخ في رحلة " أبو حامد محمد الغرناطي" بقوله :« ويكون في جزائر بحر الصين طائر يعرف بالرّخِّ، يكون جناحه الواحد عشَرة آلاف باعٍ....قال فلمّا طلّت الشمس رأوا الرّخّ قد أقبل في الهواءِ كالسحابة العظيمة »[1]، وجاء في رحلة السندباد البحري ذكر متكرر للطائر و من بين المقاطع التي ورد فيها نجد: « و بينما أنا أتأملها إذ وجدت الدنيا قد أظلمت، وأقبل عليّ سواد عظيم حَجب عنّي ضوء الشمس، فتأمّلته فإذا هو طائر عظيم الجسم، فذكرت للحال ما كنت اسمعه من المسافرين التجار عن طير الرّخ، وأدركت أنّ هذه القبة الكبيرة هي بيضته...فنظرت إلى مِخلبِه فرأيته لعظمه –كأنّه جذع شجرة...»[2].

ثالثا: أشكال العجائبي في القصة وأثرها على العملية البيداغوجية:

يعمد الأديب إلى التنويع في أشكال العجائبية في القصة الواحدة قصدًا، وذلك حتى يثير المنظومة المعرفية لدى الطفل وإثارة خياله من جهة، وإثراء المنظومة اللغوية والتربوية من جهة أخرى، عِلماً أنّ القصص من بين أهم المصادر التي تدفع الطفل إلى الاستزادة وتذوق كل أشكال الأدب بطريقة جمالية وفنيّة خصبة، وبعد ما كان الشكل العجائبي تعبير عن درجات الحياة، وأنّ الطفل يتلقف الأدب حسب مراحل عمرية ولغوية محدّدة، كان الخيال يحلّق في جلّ مراحله، و الأديب يسعى إلى التنويع في الأشكال لكسرِ توتّر الطفل حيناً، ورفع الملل عنه، واسترخاء ذِهنِه حيناً آخر، فيعيش حالة من الضياع أثناء القراءة، فيكون وقتاً متأثرا بشدّة، ثم يأتي حدس عجائبي آخر أقلّ حِدّة ليأتي العجب الأخير ويخلّصه من الصدمة الذهنية القويّة ويبقى على هذه الوتيرة، فيتشكل عنده ما يعرف بتعزيز دائرة الوعي، " يكون واعيا بهذه الوتيرة " فيعتاد على التغيرات النفسية المصاحبة للتغيرات الاجتماعية والفردية، ومن بين هذه الأشكال التي ساعدت الطفل على تذوق الأدب، وتصويب السلوك، وتهذيب الأخلاق، وحقن الخيال نجد:

1- **العجائبي المبالغ فيه:** كان للعجائبي المبالغ فيه أكبر جزءٍ استحوذ على القصة؛ لكونه يستهدف بصر الطفل و إدراكه لإرباكه، فينزاح عن حقيقة التصوير والنقل الصادق للواقع، فيحدث التشنّج الإدراكي لدى الطفل من شدّة الاستغراب والدهشة، وقد يتجلى هذا التصوير عن طريق الرّسم المصاحب للتعبير، فيدفع الطفل للتردّد والخوف في القصة، ويظهر ذلك من خلال التصوير المبالغ

[1]– أبو حامد محمد الغرناطي: رحلة الغرناطي تحفة الألباب ونخبة الإعجاب ورحلة إلى أوربّة وآسيا، حررها: قاسم وهب، دار السويدي للنشر والتوزيع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، أبو ظبي، بيروت، 2003م، ص ص92-93.

[2]– كامل كيلاني: السندباد البحري، ص25.

فيه، هي حقيقة الجزيرة التي تحقق أنّها حوت نائم على ظهر الماء، والسمك الكبير ذو وجه البوم في الهند، ومن بين الأمثلة التي بالغ فيها تصويره لبيضة الرخِّ قوله: « ودرت ببصري في الجزيرة، فرأيت – على بُعد– قُبَّة بيضاء عالية تلمعُ لمعاناً شديداً في ضوءِ الشمس، فنزلتُ من الشّجرة، وجَرَيْتُ إليها بكُلَ قوَّتي حتّى دَنَوْتُ منها فرأيتها شاهقةً، فلمستُها بيدي فإذا هي ملساءُ لا يُمكن الصُّعود عليها، ودُرتُ حولها فلمْ أر لها باباً ولا منفذاً، فلمّا قِسْتُ دائِرتها وجدتُها خَمْسين خُطوَةً »[1].

2- العجائبي الدخيل:

أما فيما يخصّ العجائبي الدّخيل في القصة ،ونقطة التلاحم في القضايا التربوية والنفسيّة المُلبِيةِ لحاجاتِ الطفل ورغباته تتجلى بشكل واضح وفعّال؛ كون أنّ القصة تدفع الطفل إلى المزج بين الحقيقة والخيال، الأصلي والدّخيل، والرّسمي والشعبي، والواقعي والعجائبي السّحري، والظاهر والباطن، و اللاموراليات والماوراليات، كل ذلك بشكل عبثي، فتنتج اللّغة بشكلها العام في طابع جمالي وشعري خصب، و العبث من أهم الأمور الجوهرية التي يلجأ إليها الأديب فعليا، وقد تتشكل لديه دون وعي.

قد تجلى العبث في حقيقة قد تبدوا ظاهرة للكبير، بينما قد يصدقها الصغير "حقيقة نسبية" ويرجع ذلك إلى قوة الخيال لدى الطفل وضعفه، فقصة ولادة المهر من الفرس والحصان مألوفة وفعلية، بينما ولادة المهر من الفرس وحصان البحر أمر عجيب، لكن الطفل يجنح بخياله فيخضع إلى هذه الحقيقة المفتعلة من طرف الأديب كُرهاً ،وقد تجسد ذلك في القصة من خلال قوله: « ومعهم بعض أفراسه لترعى في هذه الجزيرة، حتى يخرج إليها حصان البحر فتحمل منه...حيث تلد مهرا أصيلاً عديم المثال!»[2]، وقد يتّضح للطفل بعدين للعجائبي وذلك من خلال معايير محددة كالألفة والاعتياد أو الغربة وعدم الاعتياد، فالحدث قد يكون عاديا لأهلِه وعجيبا لغير أهلِه – للزائر – فالسندباد البحري تعجّب لِبعض عادات وتقاليد الهِند – قصة حصان البحر – لكن هذا الحدث لا يعتبر غريبا بالنسبة لهم لأنّهم اعتادوا عليه.

والفرق بين العجيب الأول والثاني، أنّ طائر الرخّ يخصّ الأبعاد الخارقة للعادة والتي يجهلها الجميع، أما العجيب الثاني فنسبيّ ،لأنّ مالا يعرفه زائر لبلاد أخرى ،يعرفه أهلها ولا يرون فيه خَرقٌ للطبيعة.

والطفل في مثل هذه المواقف يدرك حقيقة البشر، وأنّ مبدأ الاختلاف راية كلّ شخص، وعلى الإنسان أن يرضى بهذه الحقيقة، لا بل ويجعلها تيمة الكون، وهنا تتجلى قدرة تأثير العجائبية على مخيلة الطفل وخياله، ولهذا السبب

[1]– كامل كيلاني: السندباد البحري، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص17.

يجنح القصاصون والروائيون إلى هذا الشكل كحافز ومنبّه لتوليد الرّعب والتردّد لدى الطفل، وبنائه نفسيا وعقلياً لاستقبال الدخيل بنفسٍ قويّةٍ، وحيلةٍ تبتلع كل شيء، لأنّ ما هو دخيل وغريب عنك عادي بالنسبة لآخر؛ إذْ أن قصة لمألوف واللامألوف لابدّ أن تغرس في نفس الطفل منذ الصِّغر.

3- العجائبي الأداتي:

إنّ العجائبي الأداتي في القصة يبتعد عن كثير من الأنواع الأداتية؛ التي تجلّت في معظم القصص الموجهة للطفل، فبعدما خاطب الأديب عقل الطفل مباشرة، ووضع الأدوات في عرضِ البصر، وانزاح إلى أدوات معنوية تخاطب النفس والعاطفة أكثر من مخاطبتها العقل والبصر، فبدل العقل القلب، وبدل البصر البصيرة، فإن كانت العصا السّحرية في سندريلا، والمصباح السحري، والبساط السّحري في علاء الديّن، والتفاحة في بياض الثلج، فإنّ الحب يتجلى كأداة معنوية في جلّ القصص الموجهة للطفل، والحب أداة سحرية في قصة عنترة بن شداد، وحب المغامرة أداة في قصة السّندباد البحري، وهذا النّوع قد ولّد الكثير من القصص الخالدة، والتي رفعت راياتها في سماء الحقيقة وعالم الخيال، لتكون سفينة السندباد البحري هي الأداة العجائبية التي ساهمت في تواتر الأحداث وتتاليها، ففي كل رحلة كانت السفينة تكابد مخاطر البحر وتلاطم الأمواج ،مصارعةً موت ركابها من هول الأخطار، وقد تجسد ذلك في قوله: "كدت أغرق لو لم أتعلق بلوح من الخشب الذي أتينا به من السفينة...وأصبحت تحت رحمة الأمواج الهائجة، والغرق يهدّدني في كل لحظة...وبقيت على هذه الحال طول الليل حتى إذا أصبح الصباح قدفتني الأمواج إلى شاطئ جزيرة عالية"[1]، ونجد أداة أخرى ساعدت على تغيُّر الأحوال، والانتقال بين الفضاءات والأزمنة؛ "الاسترجاع؛ " وقد تمثلت هذه الأداة في مخلب طائر الرّخ، «فنظرت إلى مخلبه فرأيته – لعظمه – كأنّه جذع شجرة، فحللت عمامتي وربطت نفسي بإحدى رجليه ربطا محكما، رجاء أن يحملني في اليوم التالي إلى مكان آخر غير هذه الجزيرة النائية، وقد تحقق ظنّي فلم يكد يطلع الفجر حتى طار، ومازال يعلوا في الفضاء حتى اختفت الأرض عن ناظري، وظلّ طائرا بي مدة من الزمن، ثم هبط بي فجأة إلى الأرض، ففككت رباطي للحال ،وفرحت بالخلاص من تلك الجزيرة المقفرة»[2].

كما كان للسفينة دور بارز في تغيّر الأحداث، والأماكن في فضاءاتها المفتوحة والمغلقة، ففي البحر بظلمته، وأهواله، تكون السفينة أداة مهمة في الخلاص، وقد كابد الركاب فيها الكثير من المخاطر في عرض البحر: يقول السندباد: « ولم نزل ننتقل من بلد إلى بلد ومن جزيرة إلى جزيرة ونحن نبيع ونشتري ونربح أرباحا طائلة حتى هبّت

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص25.

ريح شديدة فظلّت الأمواج تتقاذف المركب ويهدّدنا الغرق في كلّ لحظة، وما زلنا كذلك حتى ظللنا الطريق ومكثنا عدّة أيام تائهين في البحر لا يقرّ لنا قرار حتى لاحت لنا جزيرة كبيرة...»[1]، ويتكرّر المشهد في أغلب الرحلات التي قام بها السندباد خاصة السفينة كأداة يقول: « ومازلنا سائرين في البحر أياما وليالي حتى هبّت علينا – ذات يوم – عاصفة شديدة، فظلّت الأمواج تلعب بالمركب وأصبحنا مهدّدين بالغرق بين ساعة وأخرى، ومكثنا على هذه الحال يوما وليلة...»[2]، ومن اللوح الخشبي إلى مخلب طائر الرخّ، والسفينة كأدوات، نجد إلى جانب ذلك الزورق – زورق النجاة – وتتضح عجائبيته في اسمه، لأنّ الكاتب ربط النجاة والحياة بزورق، فكان أداة ساعدت البطل في الانفلات من الخطر والمشكلة "يقول السندباد: « فجمعت من ألواح الخشب ما يكفي لصنع زورق صغير، ولما أتممته أنزلته إلى النّهر وملأته بقدر ما يستطيع حمْلَه من الذّخائر النفيسة والحجارة الكريمة المبعثرة في أنحاء الجزيرة، وصنعت مجذفين صغيرين وصحّت عزيمتي على دخول ذلك الكهف لمعرفة ما وراءه »[3].

تتخذ الأشكال العجائبية في العملية البيداغوجية قسطا من الاهتمام، فالصور التي تُعرض على أطفال المراحل الأولى، لها تأويلات مختلفة، فيستند التأويل إلى هذه الأشكال لكن دون اثبات هذه المصطلحات ، إنّ العملية البيداغوجية غنية بالأعمال الأدبية الخصبة والتي تفتح للطفل الخيال فمثلا في المراحل المتوسطة أو الإعدادية نجد الخيال العلمي مبثوث في النصوص الأدبية كالكلب الروبوتي مثلا.

كما أنّ الخيال في هذه الأشكال يدفع للتواصل مع الواقع ومع المأثورات المتوازنة، فيتعامل معها الطفل بتوجيهه من الأستاذ؛ كأنواع أدبية جمالية، تكسب القدرة على القراءة، والاستماع، والتأليف، والنقد والتأويل، وملئ الفراغ والاستراحة النفسية من الضغوطات التي تواجه الطفل، من الأسرة، والمدرسة، والبيئة، فاللخيال علاقة قوية بالذاكرة وهما متصلان ببعضهما أي « يتصلان بجزء واحد من النفس وأنّ الأشياء التي هي موضوعات جوهرية للذاكرة، هي نفسها للخيال »[4].

رابعا: التحليل النفسي للخرافة والمُتخيّل في قصص المغامرات ومرحلة الطفولة المناسبة لها:

القارئ سواء كان كبيرا أم صغيراً يتذوق النصوص ابتداءً من عناوينها، وهناك من الأطفال من يذهب إلى نهاية القصة مباشرة، خاصة إذا كانت طويلة ومملة، لكن العناوين والملخصات المغرية بالألفاظ المؤثرة تجعل الطفل

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

[3]- المصدر نفسه، ص ص64-65.

[4]- عاطف جودة نصر: الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصدري العامة للكتاب، مصر، د/ط، 1994م، ص43.

يُقبِل على القصة أو النص الموجه له، فمثلا لو اطّلع الطفل على عنوان هذه القصة "السندباد البحري " ليَتشوّق إلى ما في داخلها، فتتكون لديه ملكة من الفضول والتشويق لما تحتوي عليه، والفضول هذا يزداد بعدما يطّلع على أحداث القصة، فيكون تارة متشوقا، وتارة أخرى متأملا، فيتلذّذ طعمه ويبني له آفاقا عديدة قد تكسر أفق توقعه أو تعزز استجابته، وأول ما يجذب انتباه الطفل هو بداية القصة، كأن نبدأ القصة بـ" كان يا مكان"، أو في يوم من الأيام ...هذه الأشياء تزيد من فاعلية الطفل وتشويقه؛ لما سيقرأ أو يحكى له، بل تجعله يعيش عالما تخييليّا بعيدا عن العالم الذي يعيش فيه.

وللتحليل النفسي لمثل هذه القصص التي ترتبط بالخرافة والخيال والأسطورة هدف نفسي واجتماعي، وأخلاقي واضح « تدرك الخرافة – الأسطورة، الحكاية الشعبية...بمثابة مسعى الإنسان إلى معرفة الوجود، والظواهر الطبيعية، والغامض كما الملتبس والمجهول والمرعب كما الحامي الواقي والناجع...والخرافة هي المسعى إلى معرفة الإنسان نفسه بنفسه، دواخله وأبعاده، سلوكاته وأحواله النفسية، مشكلاته ومخاوفه ، أزماته وانهزاماته، رغباته ومواقفه، قلقه وتواتراته في الحياة المهلكات و المنجيات »[1].

من خلال هذا تكون الخرافة توثيق للبدائيين، وتوظيفها لطفل في العصر الحديث يزيد من قوة التردّد لديهم، فلغة الخرافة هي لغة البدائيين ،وبعدما كانت تكشف عن أبعاد متعدّدة لهم؛ من نفس، ودين، و مجتمع، وخلق؛ أي فلسفة الحياة كلها، كانت لغة الخرافة "تعود إلى إنسان الكهف أو بداية النوع البشري، وإلى عالم ما قبل التاريخ وما قبل اللغة فهي أرخوية بدئية تعبر بالمخيلة – الصورة – وليس بالمفهوم أو الفكر المحض والمجرّد...تجمع في كائن واحد الإنسان الحيوان الإنسان، والنبات والأشياء"[2]، إنّ مدلول الخرافة بهذا المعنى يوحي بأحد أشكال العجائبي – العجائبي الدخيل – فكل ما هو غريب عن شخص عجيب بالنسبة له، وكل من اعتاد على عجيب أصبح عاديا بالنسبة له، والخرافة تدعّم هذا الشكل بشدّة، وكذا الشأن بالنسبة للرمز وتوظيف الغيلان والشياطين وزخر الرمز بالدلالة، وبذلك تكون « الرموز أتاحت للحضارة البشرية إمكان التعقد والتزاوج والتراكب في مجال النظم والتفكير وتطور المعرفة ومقولات الثقافة، في مجال التدين و المخيال، اللغة والتكيّف والتعبير »[3]، من خلال هذا وجدنا أنّ قصص ألف ليلة وليلة غنية بالأحداث؛ التي تدل على عادات الناس،

[1]– علي زيعو: التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1492هـ/2008م، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص14.

[3] – علي زيعو: التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، ص ص15-16.

وتصرفاتهم وتفكيرهم، إلا أن رحلات السندباد تدل على المغامرة والخيال والخرافة والأسطورة، فهي تجمع من الحياة ومن أبعادها رحلات السندباد « فقد تنقل إلى داخل الذات، إلى عالم الداخل أو النفسانية البشرية المليئة بالغوامض والعتمات...في هذا الصدد فقد تغدو رحلات ذلك البطل رحلات تجري في القيعان والغوريات، وفي المتخيل البشري ودنيا الرمز، وفي اللاوعي والمطمور وذكريات عائدة إلينا من طفولة الجنس البشري، من خبرات إنسان الكهف، ومخاوفه ولياليه ومغامراته الشاقة القبتاريخية القبلُغَوية...»[1]، إلا أنّ لمثل هذه القصص جانب سلبي على صحة الفرد النفسية، فعمد علم النفس الحيادي إلى معالجة العقل و النفس من الخرافة والمرض النفسي، باتباع طرق ايجابية تحمي الإنسان وصحته النفسية التي تدفعه هي للعيش أو تحدّه من العيش.

من خلال هذه النظرة النفسية لهذا النوع من قصص المغامرات والخيال، يتضح أنّ مرحلة الطفولة مناسبة لتلقف هذا النوع، خصوصا أنها مرحلة مشبّعة بالخيال تتهافت لسماع المغامرة أو مشاهدتها، كون أنّ الأدب في هذه المرحلة يدور حول ما هو خيالي متبوع بالصور، فكانت لغته حسية تصويرية وهذا يبدوا جليا في قصص السندباد البحري.

إلا أنّ هذا النوع قد يستمر حتى للمرحلة المتأخرة، ثم يزول تلقائيا في نهايتها، لكن ارتباط الطفل في مرحلة معينة بأدب معين ليس بالضرورة، فقد نجد أطفال في المرحلة المتوسطة يتذوقون الأدب العاطفي والرومانسي الخالي من الخيال، وقد نجد المرحلة المراهقة تندفع إلى قصص المغامرة وهذا راجع للفروق الفردية بالدرجة الأولى، والنشأة الاجتماعية وما يميزها من عصر لآخر، ومن بيئة لأخرى، فأطفال الريف ليسوا كأطفال المدينة، وهكذا تتولد سلسلة جديدة من الأدب لمراحل مختلفة ولأطفال مختلفين في عصور مختلفة وبيئات مختلفة.

خامسا: الوظائف العجائبية في القصة:

1- الوظيفة التربوية:

تدفع العجائبية في العصور المتأخرة إلى التربية، بعد أن كانت في القديم هاجسا لدى الأولياء والمربين باعتبارها تدفع الطفل للخوف وتسبب له صعوبات في حياتهم، إلا أنّ الدراسات المتأخرة تثبت أن للعجائبية أدوارا مهمة في حياة الطفل، فهي تلعب بالمعاني، والألفاظ بطريقة سحرية، فلا يخضع الطفل لها إكراها إنما طوعا. لكن كان لتوظيف العجائبية في المناهج التربوية حرس كبير، فكانت المواد المقتبسة والمضمنة في نصوصهم مراعية الجوانب، الدينية، النفسية، الاجتماعية للطفل، فتركيبة طفل عربي تختلف عن تركيبة طفل غربي، فالمجتمعات تختلف و كذا

[1]- علي زيعو: التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز ، ص ص208-209.

الأمم وقد بين كامل كيلاني غايته التربوية في بادرة القصة فقال « وذكرت -إلى هذا- حاجة الأطفال إلى كتب سهلة تُحبب إليهم القراءة وتدفعهم إلى الاستزادة منها »[1]؛ فالوظيفة المعرفية في القصص العجائبية تتميز بالخصوبة والتمطط؛ فتمس جميع الجوانب المعرفية.

وكانت هذه الوظيفة أهم غاية سعى إليها الكاتب باعتباره مدرسا، واحتكاكه الطويل بالطفل جعله يفهم حاجات الطفل في العلم و القراءة و التربية، من خلال القصص تكون أسهل وأبدع لأنها تتفادى أسلوب الوعظ المباشر يقول الكيلاني: « ولما كان أطفالنا في حاجة إلى كتب عربية تحبب إليهم المطالعة وتجعلهم يقبلون عليها بشغف... وقد عُنيت باختيار الصور عنايتي باختيار القصص، باذلا كل ما في وُسْعه في انتقاء أسهل الأساليب العربية التي يفهمها المبتدئ بنفسه، أو مع قليل من الشرح الذي نلكه إلى حضرات المعلمين أو الآباء...لتقويمه في الإنشاء ...وسيلة إلى المحادثات باللغة العربية...وفي هذه القصص عِبَرٌ يمكن المعلّم أن يستخلصها بسهولة لتلاميذه...»[2]

كما وردت هذه الوظيفة في جل رحلات السندباد كأن نعلمه الصبر، و الثقة بالنفس، والتعب سبب الرزق الحلال... .

2- الوظيفة الأدبية:

قد تجلت هذه الوظيفة في معاني القصة وألفاظها، فقد جاءت في سبك محكم، وصياغة حسنة كما أن التعبير تميز بالجودة والمناسبة، وكان لهذه الوظيفة أثر على عقل الطفل وعاطفته، وكما سبق الذكر أن ترتبط بما هو فلسفي، فيبث في نفس القارئ الخوف أو الهول مجردُ الاستطلاع، كالجمع بين المألوف و اللامألوف، يقول السندباد: « وبينما نحن سائرون في عرض البحر إذ لاحت لنا جزيرة صغيرة مرتفعة على سطح الماء...ولم تكن هذه جزيرة ...بل حوتا هائلا من حيتان البحر كان نائما على سطح الماء...»[3] كما أن الطاقة الجمالية هي التي تحقق هذه الوظيفة، من القدرة على خلق السرد، ومناسبة الوصف للمقام، والاحتفاظ بالتوتر...

3- الوظيفة الاجتماعية:

تلبي العجائبية في النصوص عامة، والموجهة للطفل خاصة البعد الاجتماعي ، فهي تتغلغل في العمق الاجتماعي لتكشف أسراره، فتصبح الظواهر اجتماعية مدسوسة في النصوص بشكل احترافي لا يتبين للطفل

[1]- كامل كيلاني: السندباد البحري، ص5.

[2]- المصدر نفسه، ص ص6-7.

2- المصدر نفسه، ص14.

بعنوانها العريض، وإنما المعنى هو الذي يولد هذه الظواهر كالفقر والغنى، والعلاقة التي لا بد أن تربطهما فهي من الظواهر الاجتماعية التي بحث عليها الإسلام، فالغني من ماله رحمة للفقير، وللفقير في ضعفه ثناء للغني يقول السندباد: « وأصبحت من أكبر أغنياء بغداد وتصدقت على الفقراء والمساكين...ثم أمر السندباد بمائة دينار للحمال وكساه حُلّة نفيسة فدعا له وخرج من عنده شاكرا مسرورا...»[1]، كما ينطق النص بالعديد من الوظائف كوظيفة التطهير عند أرسطو من خلال دفع الكاتب الطفل إلى الشفقة والخوف التي تحدث للمتلقي.

وخلاصة القول على ما سبق ذكره يمكن القول، أن لهذه الوظائف دور فعال في إثراء وبناء أحداث القصة، فهي جعلت الطفل المتلقي يتفاعل ويندمج معها من خلال غرس القيم الأخلاقية والتربوية والدينية فيه.

1 - كامل كيلاني: السندباد البحري ، ص 22.

الخاتمـة

بعد دراسة البعد العجائبي في أدب الطفل من خلال قصة السندباد البحري لكامل كيلاني تطبيقاً، و تم التنظير لهذا اللون في دائرة أدب الطفل بالاعتماد على مصادر ومراجع مختلفة خلصنا إلى النتائج التالية:

- العجائبي مصطلح شائك من حيث وضوح حدودِه، فلا يمكن إغفال حقيقة أنه يقترب من الغريب والأسطورة في تأثيره، وبهذا يكون العجائبي تقنية في الأسطورة، و في الوقت نفسهِ يلجأ إلى الأسطورة لإثارة التردد المنشود من بداية القصة إلى نهايتها .
- العجائبي كأدب يتداخل مع باقي الألوان الأدبية كالشعر والأسطورة، والخرافة، وغير الأدبية كالتاريخ والجغرافيا والدين، هذا ما جعلها تستوعب العديد من القضايا التي من شأنها تثقيف الطفل ، وتعليمه وتربيته.
- يتجلى العجائبي في قصص الأطفال على أشكال مختلفة: العجائبي المبالغ فيه و العجائبي الدخيل و العجائبي الأداتي، وعلى هذا الأساس يراعي الكاتب سن الطفل ونموه، فالعجائبي المبالغ فيه مثلاً لا يُناسب مرحلة الطفولة المبكرة .
- تلبي العجائبية في قصص الطفل العديد من الوظائف كالأدبية، و الاجتماعية و النفسية، من خلال القيم والمعارف التعليمي الموظفة، بالإضافة للأسلوب واللغة التي كتبت بها القصة .
- أدب الطفل لون حساس كونه يستهدف مرحلة حساسة في حياة الإنسان، فالطفل لايزال مُرهف الحسِّ رقيق المشاعر لم يتعرض بعدُ للتجارب و الاصطدامات التي تجعل منهُ يتقبّل تقلبات الحياة .
- كان ظهور أدب الطفل في العالم العربي متدرج على مراحل ثلاث تمثلت في الترجمة لأن الأسبقية للغرب "فرنسا"، الاقتباس والتأليف.
- تعتبر القصة أهم جنس موجه للطفل في مراحله المختلفة وخاصة المرحلة المتأخرة، لأنه يلبي حاجاته ويمتص رغباته، ومكبوتاته.

- الشعر مناسب للمرحلة الأولى بفعل الجرس الذي يتركه في أذن الطفل، من خلال الموسيقى واللحن.
- يلجأ الأديب إلى العجائبية في أدب الطفل لكسر الروتين الممل في حياة الأطفال، الأكل، اللعب، النوم...
- العجائبية قناع يلجأ إليه الأديب لتعرية الواقع و فضحه، و لتعليم الأطفال طريقة التمرد على كل جاهز و الشك في كل شيء.
- تجاوزت العجائبية الكليات و غاصت في الجزئيات، فأخدت الطفل إلى عالم آخر ليس له وجود فيه إلا عن طريق الخيال.
- العجائبي في أدب الأطفال يعج بالمتناقضات و ذلك من خلال المعقول و اللامعقول، الآنا و الآخر، الظاهر و الباطن، الكلاسيكي و الجديد، الخوف، الشجاعة، كل ذلك يدفع بالطفل للحيرة و التردد.
- العبثية أهم تقنية يلجأ إليها الأديب في القصص العجائبية.
- ثنائية الكلاسيكي و الجديد ظاهرة وجلية في القصة بوضوح فأدت وظيفة التعليم و التثقيف، التذكير و التنبؤ لدى الطفل.
- القصة العجائبية متتالية من الوظائف تؤديها الشخصيات فتخلق عالما جديدًا للطفل ينفلت فيه من قوانين الواقع الصارمة لأنها تمنح له حرية الطعن في كل موجود.
- لا تخلو قصص الأطفال من الأهداف المسطرة، فقيم الصبر و التعاون غاية القصص، إلا أن العجائبي يضفي عليها جوا من التردد تارة و التشويق تارة أخرى، و هذا ما يجعل الطفل في تفاعل دائم مع شخصيات القصة.
- ألف ليلة و ليلة أهم مصدر في القصة، و ذلك لغناه بالعجائبية التي أثرت على السرد العربي.

- نسبة حضور الأشكال العجائبية في القصة جاءت مناسبة للطفل مع مراعاة مخيلته، و نسبة ذكائه و ذلك حتى لا يحدث التشنج الفكري لديه، فتتشكل عنده العقد النفسية جراء الاصطدام العنيف بين الحقيقة، و وتيرة الأشكال تختلف فتجد المبالغ فيه و الدخيل و الأداتي هذه الأخيرة، فيها ما هو مادي و ما هو معنوي.
- إن الوظائف التي تقوم بها الشخصيات حسب "فلاديمير بروب" تغني المنظومة البيداغوجية فهي تجسد العالم عبر صور و حقائق مختلفة كما أن الطفل يتعلم هذه الوظائف و يحاول أن يقتدي بالوظيفة التي يريد.
- الفانتاستيك يدفع الطفل دائما للرجوع إلى الأيام البدائية للإنسان من عادات و تقاليد و ثقافات مختلفة، في حين أنه يلبي للطفل العديد من الوظائف و الحاجات النفسية والأّدبية والمعرفية.
- اهتم التحليل النفسي كثيرا بهذه القصص و دورها في تفعيل مخيّلة الطفل و تقوية ذاكرته و دفعه للاكتشاف لغناها بالمعارف و القيم.
- تميزت القصة ببنية سردية عجائبية خصوصًا أنها تابعة لقصص ألف ليلة و ليلة، إذ تجلى فيها العجيب و الغريب و المريب على مستوى الزمان و المكان و الشخصيات و ما تقوم به من أحداث.
- العجائبية في القصة الموجهة للطفل غنية بالمعارف و القيم الإنسانية، فنحن نعلم أن الطفل يولد صفحة بيضاء و نحن نرسم عليه ما نشاء لذا جعل الأدباء القصص حبرا نخط به على هذه الأوراق.

ملحق

التعريف بالكاتب "كامل كيلاني":

ولد كامل كيلاني إبراهيم كيلاني في العشرين من اكتوبر 1897م بحي القلعة بمدينة القاهرة ، كان أبوه يعمل مهندسا مرموقا، وعندما حفظ القرآن الكريم صبيا في مكتب قريب من منزل يطل على جبل المقطم التحق في عام 1907م بمدرسة أم عباس الأولية، وتعلق في تلك الفترة بحفظ الشعر، وعندما نال شهادة البكالوريا في مدرسة القاهرة الثانوية عكف على دراسة الانجليزية والفرنسية، ثم انتسب إلى الجماعة المصرية القديمة في عام 1917م، ومع ذلك ظل يذهب إلى دروس الأزهر للتزود بعلوم اللغة والمنطق والأدب، وكان أشهر شيوخه الشيخ السيد "سيد محمد علي المرصفي"، و" الشيخ السحرتي"، وفي مطلع شبابه اشتغل بتدريس الإنجليزية والترجمة بالمدرسة التحضيرية بالقاهرة، وفي عام 1920م عمل بالتدريس في مدرسة الأقباط الثانوية بدمنهور عاصمة مديرية البحيرة.

وفي عام 1922م عاد إلى القاهرة ليلتحق بوظيفة دائمة بوزارة الأوقاف، واستمر طيلة حياته الوظيفية بها إلى خروجه بالمعاش في يناير عام 1954م، و آخر منصب تولاه بالوزارة هو سكرتير مجلس الأوقاف الأعلى، وعندما استقر في القاهرة بدأ نشاطه الصحافي والأدبي، فعمل رئيسا لتحرير جريدة (الرجاء) عام 1922م، وفي عام 1927م اطلق كامل كيلاني الشرارة الأولى في ميدان التأليف القصصي للأطفال العرب، عندما ألف قصته الشهيرة "السندباد البحري"، وفي عام 1929م انضم لرابطة الأدب الحديث ولنشاطه الأدبي الملحوظ و عمل سكرتيرا عاما لها من عام 1929م إلى عام 1932م، وفي 09 أكتوبر 1959م توفي كامل كيلاني بعد حياة أدبية حافلة بنتاجه المميز للأطفال، وأدبه المكتوب في عالم الكبار.

وكان سبب كتابته للقصة هو تأثره بما كان يسمعه من القصص الشعبية العربية، وتأثره كذلك بالأسطورة اليونانية التي كانت تحكيها له مربيته اليونانية، لأن أول ما سمعه هو أساطير اليونان، وهذا ما هيأ لكامل كيلاني تحقيق الريادة والنبوغ في مجاله قال: ....وتوليت المرأة اليونانية تربيتي وكانت نياتها على ثقافة واسعة، وأول ما سمعته منها هو أساطير اليونان ...وكان هنالك شاعر شعبي من شعراء الربابة اسمه "عبده الشاعر" كان ينشد على ربابته أقاصيص البطولة، فكنت اذهب للاستماع إليه كل ليلة في ميدان القلعة في سوق العصر، فسماعي لقصص العرب، وأساطير اليونان وحوادث الأبطال في شاعر الربابة، وامتلاء أذني منذ الصغر بكل هذا مما كان له تأثير في اتجاهي للقصة.

أهم مؤلفات كامل كيلاني القصصية.

عندما مر الكيلاني على مكتبات الفجالة، وجد أن أصحاب المكتبات لا يعرفون شيئا اسمه قصص الأطفال، وإنما يعرفون شيئا اسمه كتاب مدرسي، فعرض فكرة كتابة قصص للأطفال على "إلياس أنطوني" الذي

اقتنع بالفكرة وأخرج للكيلاني أربعة قصص "الدجاجة الحمراء 'و "أم الشعر الذهبي"، بدور البذور" السندباد البحري "والعليق المسحورة" وكل مجلد يشتمل على عدد من التي تتراوح ما بين تسعة أو عشرة قصص بالصور الملونة، بذل فيها جهدا خارقا، وقصة "السندباد البحري" هي أول قصص للكيلاني أصدرها سنة 1927م.

وشملت قصص كامل كيلاني جميع المراحل العمرية للطفل، وقد تدرجت به من مرحلة رياض الأطفال إلى المراهقة، وقسم الكيلاني قصصهم إلى أربع مراحل عمرية وهي:

مرحلة رياض الأطفال، الطفولة المتوسطة، الطفولة المتأخرة، والمرحلة الثانوية أي مرحلة البلوغ، كما صنف الكيلاني بنفسه في الصفحات الأخيرة في كل قصة، فقد قسمها إلى سبعة عشر مجموعة قصصية، والواضح في تواريخ الطبع أنها متسلسلة وهي: سلسلة رياض الأطفال، سلسلة حكايات الأطفال للفكاهة، من ألف ليلة وليلة، قالت شهرزاد، جحا، هندية، عملي، تمثيلية، شكسبير، العربية، مختارة، أساطير العالم، عجائب القصص، جغرافية....

ومن مؤلفاته أيضا:

شهرزاد بنت الوزير/ مدينة النحاس/ علاء الدين/ تاجر بغداد/ النحلة العاملة / جحا في بلاد الجن/ جلفر في بلاد الأقزام/ جلفر في جزيرة الجياد الناطقة.

ملخص القصة:

قصة "السندباد البحري" من أشهر حكايات ألف ليلة وليلة وهي من القصص الخيالية المدهشة، اقتبسها كامل كيلاني لحاجة الأطفال إلى كتب عربية تدفعهم للقراءة والمطالعة، تدور أحداثها حول بحار عربي من مدينة بغداد يهوى المغامرات والترحال في عصر الخليفة "هارون الرشيد"، كان من أغنى تجارها وأكثرهم ثروة وعطاء، إذ كان يملك بيت من أفخم البيوت وحديقة واسعة متنوعة من كل نبت وطير، ثم تتدخل في تحريك أحداث القصة شخصية أخرى تتمثل في "الهندباد" وهو حمال بائس فقير، و كانت هذه الشخصية سببا رئيسيا في معرفتنا لمغامرات السندباد في البحر واليابسة، وطريقة كسب الرزق والحياة الكريمة على عكس ما كان يتوقعه، فأثبت له أن الحياة السعيدة لا تكون إلا بالشقاء، وأن الكسل نهايته الفقر وسؤال الناس، وبعد طعن السندباد في رزق الهندباد سمعه وأمر بإدخاله إلى القصر وقص عليه مغامراته البحرية السبعة، وكيف استطاع بعد محاربة المخاطر والمخاوف في البحر أن يتحصل على كل هذا النعيم، وقد كان البعد العجائبي في القصة جليا من خلال الفضاءات الزمانية والمكانية والشخصيات والأحداث على طول الرحلات السبعة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم.

أولا: المصادر:

1- كامل كيلاني: السندباد البحري وقصص أخرى، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، الجزائر، د/ط، 2005م.

ثانيا: المراجع:

أ: الكتب العربية:

2- إبراهيم جنداري : الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، دار تموز، دمشق، سوريا، ط1، 2013م.

3- أبو حامد محمد الغرناطي: رحلة الغرناطي تحفة الألباب ونخبة الإعجاب ورحلة إلى أوربّة وآسيا، حررها: قاسم وهب، دار السويدي للنشر والتوزيع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، أبو ظبي، بيروت، 2003م.

4- إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، نشر وتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 1979م.

5- أحمد الزّعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمُّون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م.

6- أحمد زلط : أدب الطفولة، بين كامل كيلاني ومحمد الهراوي "دراسة تحليلية ناقدة"، دار المعارف، القاهرة، مصر، د/ط، 1415هـ/ 1994م.

7- ـــــــــــ: أدب الطفل بين أحمد شوقي وعثمان جلال، دار النشر للجامعات المصرية، ودار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط1، 1415هـ/ 1994م.

8- ـــــــــــ: أدب الطفولة أصوله ومفاهيمه، الشركة العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1994م.

9- أحمد عبده غوص: أدب الطفل العربي، الشامي للنشر والتوزيع، مصر، د/ط، 2000م.

10- إسماعيل عبد الفتاح: أدب الطفل في العالم المعاصر، رؤية نقدية تحليلية، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.

11- أمل خلف: قصص الأطفال وفن روايتها، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة القاهرة، مصر، ط1، 1427هـ/ 2006م.

12- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي – الفضاء – الزمن – الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990م.

13- حسين عبروس: أدب الطفل وفن الكتابة، دار مدني، د/ب، د/ط، 2003م.

14- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م.

15- حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق الطائرة لأدوار الخراط: نموذجا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 1442هـ/2011م.

16- خضر محجر: تقنيات السرد الروائي "محتوى الشكل الروائي في ثلاثية عبد الرحمن منيف" أرض السواد، غزة، ط1، 2014م.

17- دم: ألف ليلة وليلة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، د/ب، 1999م.

18- الربعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مداد، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009م.

19- سعد أبو الرضا: النص الأدبي للأطفال أهدافه ومصادره وسماته رؤية إسلامية، مكتبة العبيكان، د/ب، ط1،1426هـ/2005م.

20- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب للبناني ودار سوشيريس، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

21- سعيد عمري (سعيد خرد): الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، الليدو فاس، ط1، 2003م

22- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم و تجليات، رؤية للنشر و التوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 2006م.

23- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، د/ط، 2004م.

24- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، د/ط، 2010م.

25- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، ط1، 1430هـ/ 2009م.

26- طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصص والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

27- عاطف جودة نصر: الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصدري العامة للكتاب، مصر، د/ط، 1994م.

28- عبد الحميد بورايو بن الطاهر: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د/ط، 1986م.

29- عبد الرحمان عدس وآخرون: علم النفس التربوي ن الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات بالتعاون مع جامعة القدي المفتوحة القاهرة، مصر، د ط، 2008م.

30- عبد الفتاح أبو معال: أدب الأطفال أساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م.

31- ـــــــــــ: أدب الأطفال، أدب الأطفال دراسة وتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2001م.

32- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1409هـ/ 1988م.

33- عبد القادر الرباعي: تشكل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأقلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 1998م.

34- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د/ط، 1998م.

35- عبد المعطي نمر موسى ومحمد عبدالرحيم الفيصل: أدب الأطفال، دار الكندي للنشر والتوزيع، أريد، الأردن، د/ط، 1421هـ/ 2000م.

36- عبد الملك بومنجل: المصطلحات المحورية في النقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، منشورات مخبر الثقافة العربية في الأدب ونقده، سطيف، الجزائر، ط1، 2015م.

37- علي زيعو: التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1492هـ/2008م.

38- العيد جلولي: النص الشعري الموجه للأطفال في الجزائر، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2008م.

39- غيبوب باية: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مئة عام من العزلة لغابريل غارسيا ماركيز أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د/ط، 2012م.

40- فوزي عيسى: أدب لأطفال "الشعر- مسرح الطفل - القصة"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، جامعة الإسكندرية، مصر، ط1، 2007م.

41- كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي بالاشتراك مع أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

42- لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، حلبوني، د/ط، 2007م.

43- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، د/ب، د/ط، 2007م.

44- محمد السيد حلاوة: الأدب القصصي للطفل، منظور اجتماعي ونفسي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، د/ط، 2003م.

45- محمد بوعزة: تحليل النصّ السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ/2010م.

46- محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 1418هـ/ 1997م.

47- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوب، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 1994م.

48- محمد عزام: التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب) دار الينابيع، دمشق، ط1، 2007م.

49- ـــــــــــــ: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996م.

50- محمود درابسة: التلقي والإبداع القراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع ، إربد، الأردن، ط1، 1431 هـ/2010م.

51- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر اللّه، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

52- مرفق رياض مقدادي: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، دار المعرفة، الكويت، د/ط، 1978م.

53- مصطفى ناصف: نظريات التعلم دراسة مقارنة، تر: علي حسين حجاج، عالم المعرفة، الكويت، د/ ط،1983م.

54- منى محمد علي جاد: أدب الطفل أبعاده وسبل مواجهة مشكلاته، القاهرة، د/ط، د/ت.

55- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية) دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ/ 2008م.

56- ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د/ط، 2011م.

57- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، د/ط، د/ت.

58- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الروابط التاريخية والعربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، 2006م.

59- هداية مرزق وآخرون: أدب الطفل بين الواقع والطموح، منشورات مديرية الثقافة، مطبعة الثقة، سطيف، الجزائر، د/ط، 2009م.

60- يوسف قطامي: نمو شخصية الطفل، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن ط1، 1435هـ/2014.

ب: الكتب المترجمة:

61- آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، د/ط، د/ت.

62- تزفيتان تودوروف : مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، تلمسان، الجزائر، ط1، 2005م.

63- ـــــــــــــ: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، تح: محمد برادة، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993م.

64- جراهام آلان: نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2011م.

65- جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، د/ب، ط2، 1997م.

66- جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، زنقة بروفان، البيضاء، ط1، 1989م.

67- جيرالد برنس: معجم المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

68- جين كارل: كتب الأطفال ومبدعوها، تر: صفاء رومانسي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د/ط، 1994.

69- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، الحمراء، بيروت، ط1، 2008م.

70- سيث ليرر: أدب الأطفال من إيسوب إلى هاري بوتر، تر: ملكة أبيض، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، د/ط، 2010م.

71- كيمبرلي رنولدز: أدب الأطفال – مقدمة قصيرة جدا- تر: ياسر حسن، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2014م.

72- مارك ليري، ريك هـ، هويل: المرجع في الفروق الفردية في السلوك الاجتماعي، تر: عبداللطيف محمد خليفة، عبدالمنعم شحاتة محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2018م.

73- ماريو براغاش يوسا: رسائل إلى روائي شاب: تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط3، 2005م، 2012م.

74- –مرسيليا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، بيروت، ط1، 1991م.

ثالثا: القواميس والمعاجم :

أ– المعاجم العربية:

75- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005م.

76- الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حامد): الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1987م.

77- الفراهيدي (الخليل بن أحمد): كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م.

78- الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تح: أبو الوفاء نصر الهرويني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1430هـ/2009م.

79- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 1431هـ/2010م.

80- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفرابي، لبنان، ط1، 2010م.

ب– المعاجم باللغة الأجنبية:

81- Le petit la rousse, 21, Rue Du Mont par nasse 75283, paris cedex 06, 2007.P 253.

82- le petit robert , France, paris, mai 2002 , P 1035.

رابعا: الرسائل الجامعية:

83- كمال بولعسل: سيميائية الفضاء في رحلة أبي حامد الغرناطي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير – شعبة السرد العربي القديم – إشراف: يوسف وغليسي، كلية الآداب واللغات، جامعة متنوري، قسنطينة، الجزائر، 2005م-2006م.

84- مها حسن يوسف عوض الله: الزمن في الرواية العربية، إشراف: محمود السمرة أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، مجلة الابتسامة، د/ط، 2002

خامسا: المحاضرات:

85- محمد عبد البشير مسالتي: محاضرات في مقياس نظرية القراءة و التلقي، السنة 3، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، 2014م/2015م.

86- محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري ملحق بنصوص مختارة قصص– حكايات– أحاجي– أمثال- نوادر شعبية، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، د/ط، 2013م.

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
الشكر والعرفان.....	
الاهداء.....	
المقدمة.....	**أ.....ج**
المدخل: تلقي الطفل للقص العجائبي.....	**15...7**
الفصل الأول: العجائبية في أدب الطفل.	**51..17**
أولا: ماهية العجائبية.....	**28..17**
1- مفهوم العجائبية.....	**22..18**
2-أشكال العجائبية.....	**24..22**
3- روافد العجائبية.....	**25-24**
4-وظائف العجائبية.....	**28..26**
ثانيا: ماهية أدب الطفل.....	**51..28**
1-مفهوم الأدب.....	**..28**
2-مفهوم الطفل.....	**..29**
3-مراحل الطفولة وخصائص الأدب الموجهة لها.....	**35..30**
4-مفهوم أدب الطفولة.....	**35..34**
5-نشأة أدب الطفل.....	**40..35**
6-قوالب أدب الطفل.....	**43..40**
7-عناصر القصة.....	**46..43**
8-أنواع القصص الموجهة للطفل.....	**49..46**
9-مصادر أدب الطفل.....	**51..49**
10-أهمية أدب الطفل.....	**.51**
الفصل الثاني: تجليات العجائبية في قصة السندباد البحري.	**111..53**
أولا: تجليات العجائبية في البنية السردية.....	**101..53**
1- عجائبية الفضاء الزمني في القصة.....	**68..53**
2- عجائبية الفضاء المكاني في القصة.....	**85..69**
3-عجائبية الشخصيات في القصة.....	**101..85**
ثانيا: التناص العجائبي في القصة.....	**104..101**

1- التناص العجائبي الديني.....	**103..102**
2- التناص العجائبي التراثي.....	**.103**
3- التناص العجائبي الخرافي.....	**104..103**
ثالثا: أشكال العجائبي في القصة وأثرها على العملية البيداغوجية.....	**107..104**
1- العجائبي المبالغ فيه في القصة.....	**105..104**
2- العجائبي الدخيل في القصة.....	**106..105**
3- العجائبي الأداتي في القصة.....	**107..106**
رابعا: التحليل النفسي للخرافة والمتخيل في قصص المغامرات ومرحلة الطفولة المناسبة.....	**109..108**
خامسا: الوظائف العجائبية في القصة.....	**111..109**
1- الوظيفة التربوية.....	**110..109**
2- الوظيفة الأدبية.....	**111..110**
3- الوظيفة الاجتماعية.....	**.111**
الخاتمة.....	**115..113**
ملحق.....	**118..117**
قائمة المصادر والمراجع.....	**127..120**
الفهرس.....	**130..129**

الملخص :

يعد أدب الطفل من أخصب الآداب العالمية لاستيعابه باقي الفنون و تحويرها مع ما يناسب عقل الطفل و نفسيته، و هو ما جعله يتخذ منحى عجائبيا في تفسيره للواقع. يرتكز هذا المنحى على إثارة التردد و الخوف و السرور و يتخذ أشكالا و روافد متعددة و يتجسد في قوالب مختلفة كالشعر و المسرح و القصة. كما يتميز بخصائص جمة ترجع إلى اختلاف الأطفال في بنياتهم و ثقافاتهم وعصورهم. يلبي الأدب العجائبي بهذا الشكل رغبات و ميولات الأطفال نظرا لمقدرته على التهذيب و التصويب بأسلوب غير مباشر. ينتج هذا الأدب أطفالا قادرين على التحليل و التأويل و النقد و بالتالي قدرته على الانتاج، و بهذا تتحقق الوظائف المرجوة و الأهداف المسطرة من خلال هذه الأعمال الأدبية.

Résumé :

La littérature d'enfant est l'un des plus fertiles littératures mondiales puisque elle englobe les autres arts en les adoptant à ce qui correspond aux connaissances de l'enfant et à sa psychologie, ce qui la laisse prendre une tendance fantastique dans son explication de la réalité. Cette tendance suscite l'hésitation, la peur et la joie et prend une multitude de formes et de dérivations et s'incarne dans divers genres comme la poésie, le théâtre et le compte. En outre, elle se distingue par des traits particuliers s'expliquant par les différences entre les enfants en termes de leurs morphologies, leurs cultures et leurs époques. La littérature fantastique satisfait, ainsi, les besoins de l'enfant et ses dispositions étant donné sa capacité à raffiner et à corriger par des moyens indirectes. Cette littérature produit des enfants capables à analyser, à interpréter et à critiquer, et, par conséquent, à produire et, ainsi, les fonctions espérées et les objectifs tracés se réaliseront à travers ces travaux littéraires.