

جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسوط
المجلة العلمية

جماليات التشكيل السردى
في (حكايات أمونة) لوفاء السبيل
The aesthetics of narrative formation in
"Ammuna's Tales" By Wafaa Alsabil

إعداد

أ.د. عمر بن عبدالعزيز المحمود

الأستاذ بقسم الأدب والبلاغة والنقد بكلية اللغة العربية

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University (IMSIU)

(العدد الرابع والأربعون)

(الإصدار الرابع-نوفمبر)

(الجزء الثاني) (١٤٤٧هـ / ٢٠٢٥م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) 2536- 9083
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٥/٦٢٧١م

جماليات التشكيل السردى في (حكايات أمونة) لوفاء السبيل

أ.د. عمر بن عبدالعزيز المحمود

قسم الأدب والبلاغة والنقد بكلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University (IMSIU)

البريد الإلكتروني : oamahmoud@imamu.edu.sa

الملخص:

تحاول هذه الدراسة أن تكشف عن جماليات التشكيل السردى في مجموعة قصصية للأطفال، من خلال تقديم رؤية تحليلية للنصوص التي تضمنتها هذه المجموعة الموسومة بـ(حكايات أمونة)، وهي حكايات مُقدّمة للفئة العمرية ٦-٨ سنوات، من خلال الوقوف عند أهم أركانها وأسسها وعناصرها، بدءاً من عتبات النصوص من عنوان وغلاف ومؤثرات بصرية، مروراً بما تتضمنه من حوار وحكاية وسرد وخطاب ووصف وأحداث وشخصيات، ساعيةً إلى الكشف عن طريقة المبدعة في تعاملها مع هذه العناصر لإنتاج إبداع قصصى يتسق مع عقول هذه الفئة العمرية وإدراكها، كما ستسبر الدراسة جماليات الزمان والمكان في هذه المجموعة، وتحاول أن تفصح عن أهم الملامح الجمالية فيها.

الكلمات المفتاحية: قصة، الطفل، حكاية، التشكيل، السرد، أمونة، السبيل.

The aesthetics of narrative formation in "Ammuna's Tales" By Wafaa Alsabil

Omar bin Abdul Aziz Al Mahmoud, Professor in the Department of Literature, Rhetoric and Criticism, College of Arabic Language, Imam Muhammad bin Saud Islamic University

Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University (IMSIU)

Email: oamahmoud@imamu.edu.sa

Abstract:

This study attempts to uncover the aesthetics of narrative formation in a collection of children's stories, by presenting an analytical vision of the texts included in this collection, titled "Ammuna's Tales." These stories are intended for ages 6-8. The study examines their most important pillars, foundations, and elements, beginning with the text's core elements, such as the title, cover, and visual effects, and moving on to the dialogue, storytelling, narrative, discourse, description, events, and characters they contain. The study seeks to reveal the author's method for dealing with these elements to produce narrative creativity that is consistent with the minds and perceptions of this age group. The study will also explore the aesthetics of time and place in this collection, attempting to reveal its most important aesthetic features.

Keywords: story, child, tale, formation, narration, Amuna, AlSabil.

مقدمة

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

فليس خافياً على الباحثين أهمية الاهتمام بالأدب الموجّه للطفل، هذه المرحلة المميّزة والجوهرية في حياة المرء، حيث تتشكّل أفكاره، وتتأصّل معتقداته، ويزدهر إبداعه، وتتطوّر أخلاقه، ولهذا يشدّد المربون على أهمية اكتساب الطفل في هذه المرحلة الأولى من حياته القيم والمبادئ والأخلاق وتعلّم الجمال والإبداع، ولاريب أنّ قصص الأطفال من أبرز الوسائل التربوية التي تثبت في الطفل هذه الأمور.

ومن هنا جاء فكرة هذه الدراسة التي تتغيا الكشف عن جماليات التشكيل السردى في مجموعة قصصية للأطفال، وتقديم رؤية تحليلية للنصوص التي تضمنتها هذه المجموعة الموسومة بـ(حكايات أمّونة)، وهي حكايات مُقدّمة للفئة العمرية ٦-٨ سنوات، وهي إذ تدخل هذا المعترك الفني تتمخّض عن تجربة ثرية وعميقة وواسعة في كتابة قصص الأطفال عند القاصة وفاء السبيل، التي أصدرت أكثر من مجموعة قصصية، تميزت بالتجريب القائم على وعي التجربة، وفهم الفضاء السردى على نحو جيد.

وستنظر هذه الدراسة في جماليات هذا التشكيل في المجموعة، من خلال الوقوف عند أهم أركانها وأسسها وعناصرها، بدءاً من عتبات النصوص من عنوان وغلاف ومؤثرات بصرية، مروراً بما تتضمنه من حوار وحكاية وسرد وخطاب ووصف وأحداث وشخصيات، ساعيةً إلى الكشف عن طريقة المبدعة في تعاملها مع هذه العناصر لإنتاج إبداع قصصي يتسق مع عقول هذه الفئة العمرية وإدراكها، كما ستسبر الدراسة جماليات الزمان والمكان في هذه المجموعة، وتحاول أن تفصح عن أهم الملامح الجمالية فيها.

المجموعة تضمنت ١٠ قصص، وهى من إصدارات (مكتبة الملك عبدالعزيز العامة) بالتعاون مع مركز الملك عبدالعزيز الثقافى العالمى (إثراء)، ومن مبادرات (أرامكو السعودية)، وقد فازت هذه المجموعة بجائزة (أندية فتيات الشارقة لإبداعات المرأة العربية) فى الأدب، فى دورتها الثالثة، فى مجال قصة الطفل.

أهمية الدراسة:

تكتسب الدراسة أهميتها من أهمية العناية بالأدب السعودى الموجه للطفل، هذه المرحلة الخاصة والمهمة فى حياة الإنسان، وتأتى هذه الدراسة لتقف عن هذه المجموعة القصصية لكاتبة سعودية، تملك رصيذاً وافراً من الخبرة والتجربة، لتحاول أن تكشف عن جماليات التشكيل السردى فى نصوصها القصصية التى لاقت رواجاً وشهرة بين الأطفال، وتسعى إلى إبراز مواطن الإبداع والتفرد فى نصوصها، من خلال دراسة تحليلية شاملة لعناصرها السردية؛ لتكشف عن أسباب جمالها وتأثيرها، مما يسهم فى تجويد هذا النوع من القصص الموجه للأطفال بين المبدعين السعوديين، سعياً إلى تنشئة أطفال سليمين مبدعين، يحبون وطنهم، ويفخرون بالانتماء إليه، ويقدرّون ما هم فيه من نعمة ورفاهية وأمن وأمان.

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها:

تبحث الدراسة فى مشكلة أدب الطفل، وما ينبغى أن يتوفر فيه من جماليات تتصل بتكنيك القص وبراءة التواصل، وتفترض أن هذه المجموعة القصصية تسعى إلى إمتاع الأطفال من الفئة العمرية المحددة، وتقديم الفائدة الأخلاقية والجمالية إليهم، وتحاول أن تجيب على مجموع من التساؤلات، أهمها:

- ١- هل تتناسب نصوص هذه المجموعة القصصية مع فئة الأطفال الموجهة إليها؟
- ٢- كيف تعاملت المبدعة مع عتبات هذه المجموعة وما الجماليات التى أودعتها فيها؟

التأثير فى هذه المرحلة

٣- هل استطاعت المبدعة

الطفولية من خلال نصوص المجموعة؟

٤- ما التكنيكات والتقنيات القصصية التي استثمرتها المبدعة في سرد نصوص هذه المدونة؟

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

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

٧- ما أبرز الملامح الجمالية للمكان والزمان في هذه النصوص؟

أهداف الدراسة:

تسعى الدراسة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف، لعل من أبرزها:

- ١- إبراز جماليات التشكيل السردية التي استخدمتها المبدعة في نصوص هذه المجموعة القصصية.
- ٢- الإفصاح عن طريقة المبدعة في بنائها لأحداث القصص وكيفية تكوينها حكاياتها.
- ٣- بيان مدى براعة الكاتبة وتوفيقها في استثمار عناصر الحكاية لتقديم نصوص المدونة إلى الأطفال.
- ٤- إيضاح طريقة القاصة في توظيف جماليات الزمان والمكان في هذه المجموعة.
- ٥- الكشف عن مدى التأثير الذي يمكن أن تحدثه نصوص هذه المجموعة في الفئة الموجهة إليها.

منهج الدراسة:

ستتخذ الدراسة المنهج الإنشائي عماداً لها، مع الاستفادة من بعض آليات الأسلوبية في تحليل عناصر الحكاية في المجموعة، وبتعااض هذين المنهجين أمل أن تحقق الدراسة غاياتها المأمولة وأهدافها المرسومة، وأن تصل إلى النتائج

المرجوة.

تقسيمات الدراسة:

ستكون الدراسة من مقدمة تكشف عن أهمية الموضوع وأبرز تساؤلاته وأهدافه، يتلوها تمهيد سيضيء أهمية أدب الطفل والقصة بشكل خاص، ثم ستقسم إلى ثلاثة مباحث؛ سأحدث فى الأول منها عن جمليات العتبات، وتشمل عناوين المجموعة وافتتاحياتها وكل ما يمكن أن يدخل تحت مفهوم العتبات، أما المبحث الثانى فسيكون خاصاً بالحكاية فى هذه المجموعة، وستعالج الدراسة فى هذا المبحث الأحداث والشخصيات والزمان والمكان فى نصوص هذه المجموعة، وسيقف المبحث الثالث عند الخطاب فى نصوص المجموعة الذى سينظر فى جمليات عناصره كالسرد والحوار والوصف، وكيف استثمرتها المبدعة فى تقديم حكايات المجموعة إلى الفئة المستهدفة، ثم تختم الدراسة بخاتمة تكشف عن أهم النتائج التى توصلت إليها، وتلحق بثبت للمصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

تمهيد

أدب الطفل: الأهمية والوظائف:

يُعد أدب الطفل أحد المرتكزات الرئيسة في بناء المجتمعات الواعية، إذ إن رعاية الطفولة والارتقاء بها تمثل حجر الزاوية لأي مشروع حضاري مستقبلي، فالطفل ليس مجرد كائن نامٍ، بل هو البذرة التي إذا زُرعت في تربة صالحة نشأت شجرة مثمرة، وإن أهملت أو وُضعت في بيئة غير مواتية، جاء الثمر مُرّاً أو شحيحاً^(١)، وانطلاقاً من هذه الرؤية، يغدو الاهتمام بالطفل مسؤولية جماعية تتجاوز حدود الأسرة، لتشمل المؤسسة التربوية، والمجتمع الثقافي، ووسائل الإعلام، والأهم من ذلك: الأدباء والمبدعين الذين يخاطبون وجدان الطفل وعقله عبر النصوص الأدبية الموجهة إليه.

ويمثل أدب الطفل، وبخاصة القصة، أداة تربوية وتعليمية فاعلة ذات وظائف متعددة، وقد ارتبط الطفل منذ القديم بالسرد القصصي، إذ كانت الجدات والأمهات يروين له الحكايات الشعبية والأساطير، فيتفاعل معها بخياله الواسع، ويجد فيها فرصة لإسقاط طموحاته وأمانيه، متقمصاً دور الأبطال الأسطوريين^(٢)، وقد أشار (رولان بارت) إلى عالمية هذا الفن حين قال: "لا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر ولا في أي مكان من غير قصة، فكل الطبقات، ولكل المجموعات البشرية قصصها، وغالباً ما يتم تذوق هذه القصص جماعياً بين أناس من ثقافة مختلفة،

(١) مسرح الطفل بين الراهن والمأمول: ١١.

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

وربما متعارضة^(١)، ولعل هذا ما يفسر الحضور الكثيف للقصة في جميع المراحل العمرية، مع تزايد إقبال الأطفال عليها تحديداً.

ومعلوم أنه ليس كل أديب قادراً على كتابة قصص الأطفال، فالأمر يتطلب معرفة سيكولوجية الطفل، ومراحل نموه، واحتياجاته المعرفية والعاطفية، إضافة إلى التمرس الفني واللغوي؛ ولهذا فإن القصة الموجهة للطفل ينبغي أن تكتب بلغة واضحة رشيقة، وأسلوب بسيط وجاذب، مع الحفاظ على مضمون ثري قادر على الإيحاء والتوجيه، وكما يقول (آلان ألكسندر ميلن): "كتب الأطفال كتباً يختارها لنا الآخرون؛ إما لأنها كانت تسعدنا حين كنا صغاراً، أو لأن لدينا سبباً للاعتقاد بأنها تسعد الأطفال اليوم، أو لأننا قرأناها من فترة قريبة وأمتعنا، فأينما أنه يمكن للصغار مشاركتنا هذه المتعة"^(٢).

ولأدب الطفل، وتحديداً القصة، أبعاد متعددة تتجلى في الوظائف اللغوية والتربوية والدينية والجمالية، يمكن تفصيلها على النحو الآتي^(٣):

أولاً: البعد اللغوي، فالقصة تعدّ وسيلة فعالة لتنمية الكفاية اللغوية لدى الطفل، إذ تسهم في إثراء حصيلته من المفردات والتراكيب، وتعودّه على النمط اللغوي السليم في النطق والكتابة، كما تُعينه على فهم البنية الصوتية والنحوية للغة، وتدفعه لاكتساب عادات لغوية وأسلوبية راسخة، مما يعزز قدرته على التعبير الذاتي، ويؤهله للتفكير المنطقي والتحليل اللغوي، ومن ثمّ يصبح الطفل أكثر قدرة على استيعاب الثقافة والمعارف من مصادرها المختلفة، وقد أكد عدد من الباحثين أن القصة تتيح

(١) مدخل إلى التحليل البنوي للقصة: ٢٦.

(٢) مقدمة في أدب الطفل: ٣٦.

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

للطفل مساحة واسعة لتذوق اللغة واستعمالاتها، كما تساعده على بناء عقلية نقدية وتحليلية^(١).

ثانياً: البعد التربوي، فالقصة القصة أداة محورية في تشكيل شخصية الطفل وتوجيه سلوكه، فهي تُعرفه مبادئ الحياة، وتقدم له نماذج للتفاعل مع الآخرين، وتمنحه خبرة معرفية تساعده في التعامل مع المواقف الحياتية المختلفة، كما تعوّض أحياناً غياب بعض المؤسسات التربوية، أو قصور دورها، كحال غياب الأم أو انشغالها^(٢)، وتجمع القصة بين التوجيه والتسلية، فتوفر للطفل فضاءً للترويح والترفيه، مع قدرة على الانتقال به عبر الأزمان المختلفة، واستشراف المستقبل بروية تخيلية خصبة^(٣).

ثالثاً: البعد الديني، فلأدب القصصي دور محوري في التربية الدينية، إذ يعد وسيلة تأثيرية فاعلة في غرس القيم، وتقديم النماذج الأخلاقية والدينية، بما يناسب وعي الطفل ومستوى إدراكه، وقد استُخدم هذا الأسلوب في القرآن الكريم ذاته، مما يدل على أهميته في بناء العقيدة والتوجيه الأخلاقي، وتسهم القصص الدينية في ترسيخ مفهوم الخير والشر، وتعريف الطفل برموز الدين وقضاياها الكبرى بأسلوب جذاب.

رابعاً: البعد الجمالي والفني، فالقصة تساعد الطفل على إطلاق العنان لخياله، وتنمية الحس الفني لديه، وتعزز ملكاته الإبداعية والتعبيرية. فهي تغذي

(١) انظر: القصة في مجلات الأطفال ودورها في تنشئة الأطفال اجتماعياً: ١٤، سيمياء القصة للأطفال: ٢٣.

(٢) المرجع في أدب الأطفال: ١٢٠.

(٣) ثقافة الأطفال: ١٧٢.

حاجته الفطرية إلى المتعة الجمالية، وتنمى ذائقة من خلال الصور اللغوية والتشبيهات والرموز، كما تشجعه على تكوين موقف نقدي من النصوص، وتحليل عناصرها الجمالية، ما يساعده على بناء ذوق خاص به، وشخصية أدبية مستقلة قادرة على التفاعل مع النصوص المختلفة^(١).

وفى ضوء هذه الأبعاد، يُنظر إلى أدب الطفل لا بوصفه وسيلة ترفيهية فحسب، بل وسيلة استراتيجية لتنشئة جيل متكامل، معرفياً، ولغوياً، وتربوياً، وجمالياً، قادر على صناعة المستقبل وتحمل مسؤولياته تجاه وطنه وأمته.

(١) القصة فى مجلات الأطفال: ٤٦.

المبحث الأول: جماليات العتبات

تُعد العتبة مدخلاً تأويلياً مهماً إلى النص، إذ يُنظر إليها بوصفها "كل ما وجد فيه القارئ منفذاً إلى دلالة النص ومقاصده"^(١)، وقد ورد مصطلح (العتبة) في معجم السرديات ضمن مفهوم (النص الموازي)، وعُرف بأنه "مجموعة العناصر النصية وغير النصية التي لا تندرج في صلب النص السردى، لكنها به متعلقة، وفيه تصب، ولا مناص له منها، فلا يمكن أن يصلنا النص السردى مادةً خاماً عارياً دون نصوص وعناصر علامية، وخطابات تحيط به"^(٢).

بهذا المعنى تشكّل العتبات نقطة الالتقاء الأولى بين المتلقي والنص، فهي "مفتاح قرائى بالغ الأهمية في سياق الاهتمام النقدي بها، بوصفها فضاء محيطاً وباباً مشفراً يحيط بالبناء السردى للنص، يوازيه ويتفاعل معه على مستويات متعددة في المتن إلى الخطاب، فهي تشرع أمام المتلقي الطريق لاقتحام النص، ومن خلالها يبني أول آفاق انتظاره وتوقعه"^(٣).

ويُقَسَّم النقاد العتبات إلى نوعين رئيسيين؛ الأول: العتبات الأساسية، وتُسمى كذلك (العتبة) بشكل مباشر، وتشمل: العنوان الخارجى للنص، والمقدمة، والخاتمة، الثانى: العتبات الثانوية، وتتمثّل في عناصر أخرى تحيط بالنص مثل: اسم المؤلف، ودار النشر، واسم السلسلة، ونوع الخط، والصور، والألوان، والأشكال الهندسية التي تظهر على صفحة الغلاف"^(٤).

(١) عتبات النص: ٢٥٥.

(٢) معجم السرديات: ٤٦٢.

(٣) المتعاليات النصية: ٢٢.

(٤) انظر: شعرية النص الموازي: ١٢.

أما وظائف العتبات، فتتعدد بتعدد الأجناس الأدبية واختلافها، فهي تتراوح "من وظيفة تأسيسية إلى إغرائية إلى انفعالية إلى اختزالية تكثيفية"^(١)، وقد حدد (جينيت) الوظائف الأساسية للعتبة فى أربع مهام: التعيين، والوصف، والإيحاء الضمنى بالدلالة، والإغراء^(٢)، إلا أن هذه الوظائف ليست ثابتة على الدوام، ومن الصعب القطع بثباتها فى جميع السياقات النصية^(٣).

وسأتناول جماليات العتبات فى مدونة الدراسة من خلال مقاربتين رئيسيتين؛ الأولى: العتبات البصرية، وتتضمن الرسوم، والأيقونات، والألوان، والعناصر التشكيلية الأخرى، والثانية: العتبات اللغوية، وتشمل جميع العناصر اللفظية والكتابية المصاحبة للنص^(٤).

أولاً: العتبات البصرية:

يعد الغلاف الخارجى للنص العتبة البصرية الأولى التى تواجه القارئ، وهو يشكّل مع عناصره المختلفة "المدخل الأول لعملية القراءة، باعتبار اللقاء البصري والذهنى الأول مع الكتاب، يتم عبر هذه المكونات وما تحمله من دلالة مؤطرة للنص، سواء فى سياق النوع الأدبى أم فى سياق المؤسسة الأدبية"^(٥)، ومع أن تصميم الغلاف قد يُنسب أحياناً إلى دور النشر دون تدخل مباشر من الكاتب، إلا أنه يبقى مؤشراً دلالياً بالغ الأهمية لا يمكن إغفاله، خاصة فى الأعمال الإبداعية التى يولى فيها المؤلف اهتماماً كبيراً بالتفاصيل كافة.

(١) سيمياء العنوان: ٥٢.

(٢) انظر: علم العنونة: ٥٥-٥٩.

(٣) انظر: سيميوطيقا العنوان: ١٦٦.

(٤) انظر: الكليات فى الخطاب الإشهارى: ٧١.

(٥) النسيج اللغوى: ١٧.

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

وفي سياق أدب الطفل، تتضاعف أهمية العتبات البصرية؛ إذ إن أول ما يلتفت انتباه الطفل إلى القصة هو غلافها، بما يحمله من صور ورسوم وألوان زاهية، وطريقة عرض العنوان، وهي عناصر تعمل مجتمعة على جذب الطفل وتشويقه، وتحثه على الانخراط في القراءة. ويتكوّن الغلاف عادة من واجهتين: الواجهة الأمامية: وتحتوي غالباً على اسم المؤلف، وعنوان القصة، والرسوم التشكيلية، إلى جانب بيانات النشر والطباعة. والواجهة الخلفية: وقد تتضمن مقاطع منتقاة من النص، أو تعليقات نقدية موجزة، أو تقديماً تعريفياً، إضافة إلى سعر القصة ومعلومات الطباعة والنشر.



ومن خلال التأمل في غلاف المدونة ومحاولة تحليله وفق المنهج الإنشائي الذي يركّز على البنية المنتجة للنص وعناصره المشكّلة، يمكن تفكيك العتبات

(١) دلالات الخطاب الغلافي في الرواية: ٣٠.

البصرية فيه باعتبارها مكوناً سردياً أولاً يُسهم في تشكيل أفق التلقي وتوجيه القراءة، فصورة الطفلة (أمونة) توسّطت الغلاف، محتلةً النصيب الأكبر منه، وقد رُسمت بصورة طفولية، وهي تنظر إلى الأمام مبتسمة، وكأنها تحاول أن تعقد بينها وبين الطفل القارئ علاقة صداقة وحب ووفاء، وتدعوه إلى قراءة حكاياتها ومشاركته لمغامراتها بحب وفرح وسعادة.

كما نرى (أمونة) في أولى العتبات البصرية بعينين صغيرتين، ووجه محمرّ، وشعر قصير مرتّب، مربوط من الخلف بربطتين ورديتين، وترتدي فستاناً بنفسجياً جاءت أكمامه بلون فاتح، وتحمل بيد واحدة دمية فيل أزرق يميل إلى الاخضرار، وقد وجّهته إلى الأمام أيضاً، وكأنها تحاول أن تجذب الطفل إلى اللعب معها ومتابعة قصتها.

ويمكن القول إن رسمة الطفلة (أمونة) الممسكة بهذه الدمية تمثّل الأيقونة البصرية لهذه الحكايات، وهو ما يعمّق البعد التخيلي والعاطفي، وتعبير وجهها المبتسم وعيناها اللامعتان يشيان بعالم طفولي آمن، ويشكّلان ما يمكن تسميته بـ(العلامة الأيقونية المحفزة) التي تفتح أفقاً قرائياً حنينياً ووديعاً.

أما ألوان الخلفية الأصفر والأخضر اللذان تقاسما المساحة، فهما يبعثان إحساساً بالبهجة والطبيعة والحيوية، وكلها دلالات تتناغم مع عالم الطفولة، وتدعم البنية النفسية للحكايات المتوقعة.

أما الخط الطباعي وتوزيعه (حكايات أمونة) فقد جاء بخط كبير ومنحن فوق رأس رسمة الطفلة، وهو ما يوحي بالحيوية والانسيابية، ويتماشى مع طبيعة الحكاية الموجهة للأطفال، فانحناء الحروف يحمل نغمة مرحة غير رسمية، مما يعزّز التواصل الحميمي مع القارئ الناشئ.

ومجيء اسم المؤلفة بخط صغير أسفل الغلاف يوحي بأن الحكاية تنطلق من (أمّونة) وليس من الكاتبة، وهو ترتيب إنشائي يُحيل إلى سلطة سردية مفترضة للشخصية أكثر من المؤلفة، ويُعزّز فكرة أن (أمّونة) هي المركز السردية.

وفي أعلى الغلاف نرى الشعارات المؤسسية: شعار (مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الثقافي العالمي) وشعار (دائرة الملك عبدالعزيز)، وهذه العتبة البصرية المؤسسية تُضفي بُعداً توثيقياً على هذا العمل الإبداعي، وتجعل القارئ يرى أن الحكايات، رغم كونها خيالية أو طفولية، إلا أنها تحمل قيمة ثقافية وتربوية مدعومة من مؤسسات مرجعية، ويمكن عدّ هذه العتبة بمثابة (ضامن إنشائي)، يعزّز شرعية النص وجودته التربوية والمعرفية.

أما الغلاف الخلفي فهو العتبة الخلفية للنصوص، ووظيفته "إغلاق الفضاء الورقي"^(١)، ويتكوّن الغلاف الخلفي للمدونة من بنية إنشائية تتوزع إلى قسمين متكاملين:

الأول: النص التعريفي بالمؤلفة، وقد جاء على هيئة فقرة معلوماتية منظمة، تبدأ باسم المؤلفة وصفاتها، متبوعة بسرد لمسيرتها العلمية والمهنية، بأسلوب خبري مباشر خالٍ من الزخرفة البلاغية، يهدف إلى إضفاء المصداقية والموثوقية، ويدعم النص بجملة من العناوين والأعمال السابقة، مما يعزز الحضور الأكاديمي والإنشائي للمؤلفة داخل فضاء النص.

والثاني: النص الترويجي للكتاب، جملة قصيرة مكثفة: "حكايات أمّونة: مجموعة من الحكايات المسلية عن أمّونة، الفتاة الصغيرة الذكية، وأسرتها"، وظُفّت فيها آليات لغوية إغرائية؛ كالتوصيف الإيجابي: (المسلية) و(الذكية)، وهي سمات

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

تستهدف الطفل أو ولى الأمر، والبناء التعريفى البسيط الذى يرسخ الشخصية المحورية (أمانة) بوصفها مركزاً سردياً، والتركيب الاسمى الذى يمنح الجملة طابعاً خبرياً ثابتاً، يدعم الإقناع، واللافت هنا أن اللغة المستخدمة بسيطة وواضحة، تتلاءم مع جمهور الناشئة، بينما تخاطب الفقرة التعريفية جمهور الكبار/الآباء، وهو توزيع مقصود يحقق تعدد مستويات التلقى داخل فضاء عتبة واحدة.

وتقوم هذه العتبات البصرية بمجموعة من الوظائف الإنشائية العامة، كالوظيفة (التمهيدية/ التأطيرية) التى تمهد للقارئ الدخول فى عالم الطفولة والحكاية والخيال من خلال خطاب بصري دافئ حميمي ينسجم مع روح الطفولة، والوظيفة (التعينية) التى تُعين بطله النص بصرياً واسمياً قبل دخول النص، مما يجعل القارئ مهياً مسبقاً لتبنى (أمانة) بوصفها عدسة سردية، والوظيفة (التأويلية) من خلال توجيه أفق التلقى نحو قراءة حكايات تنبنى على البساطة، والبراءة، والخيال الطفولى، دون الحاجة إلى مقدمات سردية داخلية معقدة، والوظيفة (التداولية) التى تضمن وصول النص إلى الفئة العمرية المستهدفة عبر شفرة بصرية سهلة وواضحة.

ويمكن القول إن هذا الغلاف يندرج غلاف ضمن استراتيجية إنشائية متكاملة، توظف العتبات البصرية لبناء سياق جاذب وشارح وموجه للنص، فالصورة والعنوان واللون والخط تعمل بوصفها سرداً أولياً يؤسس لقراءة محكمة بعالم الطفولة، وبهذا يسهم الغلاف فى تشكيل البنية العامة للحكاية قبل دخول النص المقروء نفسه.

ثانياً: العتبات اللغوية:

أ- العنوان الرئيس:

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

وعنوان المدونة هنا (حكايات أمّونة) الذي ينهض بوظيفة استهلالية مركزية، بوصفه أولى العتبات التي تُنتج معنى وتوجّه التلقي، فهو يتكوّن من كلمتين: (حكايات) و(أمّونة)، فالكلمة الأولى تشير إلى التعدّد والحكي، وهي صيغة جمع تدل على أن النص لا يُقدّم قصة واحدة، بل حكايات متنوعة، مما يفتح أفق التوقع على تعددية نصية.

أما الكلمة الثانية (أمّونة) فهي اسم علم أنثوي يحمل بُعداً دلالياً حميمياً، يُوحى بطفولة وبراعة، ويُضفي طابعاً ذاتياً على الحكايات، وكأنها صادرة من طفلة أو

(١) انظر: عتبات النص: ١٦٠.

(٢) انظر: وظائف العنوان: ١٤٦.

(٣) عتبات النص: ٣٢.

تدور حولها، وهذا يربط القارئ مباشرة بالشخصية الرئيسة، ويعلى من صوتها الداخلي المحتمل فى النص.

وجاء العنوان مختصراً من كلمتين، مما أسهم فى إبعاده عن الطول المؤدى إلى التعقيد، وكلما اختصر العنوان مع استيفاء الدلالة كان أفضل؛ لأن الطفل يتذكر العناوين المختصرة المعبرة، أما الطويلة فيملّ من قراءتها ولا يتذكرها بسهولة، فلا تبقى عالقة فى ذهنه، وحضور العنوان فى ذهن سبيل إلى حضور مضمون القصة وأحداثها.

واكتفى بالعنوان الرئيس دون إضافة عنوان فرعى، كما أنه جاء أدبياً يُعين الموضوع الرئيس تعييناً مباشراً، وهو ما يتناسب مع هذه المرحلة العمرية للطفل، ومن ثم لم يأت مجازياً يرمز إلى المحتوى بطريقة غير مباشرة عن طريق المجاز أو الاستعارة^(١).

ب- العتبات الداخلية:

فى الغلاف الداخلى وتحت العنوان نجد فى وسط الصفحة عبارة: "فازت هذه المجموعة بجائزة أندية فتيات الشارقة لإبداعات المرأة العربية فى الأدب فى دورتها الثالثة ٢٠٠٠م فى مجال قصة الطفل"^(٢)، وتمثل هذه العتبة علامة إسهادية تمنح النص مشروعية أدبية ونقدية، فهى لا تكتفى بالتعريف بالعمل، بل تؤطره ضمن فضاء الاعتراف المؤسساتى الذى يكسبه قيمة مضاعفة فى عين المتلقى. ومع أن هذه العتبة لا تنتمى إلى المتن السردى، إلا أنها تؤدي وظيفة مزدوجة؛ إغرائية، إذ تُغري القارئ وتشجعه على القراءة بناءً على التقدير السابق

(١) انظر: عتبات النص: ٧٠، ٨١.

(٢) الغلاف الداخلى لحكايات أمانة.

للمجموع. ووظيفة تأطيرية، إذ تُدرج العمل ضمن إطار المنافسة الأدبية النسوية، مما يعزّز هويته الثقافية والموضوعية، خاصة أنه موجه للأطفال، لكن من منظور كاتبة عربية، كما توحى الجائزة بأن المجموعة تخضع لمعايير فنية وتربوية معتبرة، مما يُهيئ أفق التلقي لدى القارئ على نحو أكثر تقديراً وثقة.

وقبل الدخول في عالم الحكايات تصدر الكاتبة مجموعتها بإهداء تقول فيه: "إهداء إلى إيمان.. مصدر إلهامي منذ أن كانت صغيرة"^(١) ثم تذيّله باسمها الثلاثي، ويأتي هذا الإهداء بوصفه عتبة وجدانية خاصة، تكشف عن البعد الشخصي والعاطفي في خلفية الإنتاج القصصي، فذكر (إيمان) بوصفها مصدر إلهام يربط النص بطفولة حقيقية كانت ماثلة أمام الكاتبة، وهذا يضيف على النصوص مسحة واقعية وإنسانية تُقربها من القارئ.

كما يشير الإهداء أيضاً إلى دافع الكتابة، وهو المحبة والإلهام المستمد من الطفولة القريبة، لا من تصوّرات مجردة، مما يجعل القصص أكثر قرباً من عالم الأطفال وطرائق تفكيرهم.

وتعكس بساطة التعبير "منذ أن كانت صغيرة" صدقاً وعفويةً تُناسب طبيعة النص الطفولي، وتؤسّس لنبرة حنونة ومُشخصنة تمتد إلى متن القصص نفسها.

ج- عناوين الحكايات:

بالنظر إلى عناوين الحكايات الداخلية في (حكايات أمونة)، يمكن تحليلها بوصفها عتبات لغوية تنتج معنى قبل دخول النص، وتُسهم في توجيه فعل القراءة من خلال تشكيل بنية التوقع عند القارئ، فوفق المنهج الإنشائي، يُنظر إلى العنوان بوصفه نصاً صغيراً يسبق النص المركزي، ويُنتج علاقة تعالق دلالي وإنشائي معه،

(١) صفحة الإهداء في المدونة المدروسة.

ومن هنا يمكن قراءة هذه العناوين بوصفها بنيات لغوية مُشكَّلة لبنية الخطاب السردى العام.

ولعل من أبرز السمات الإنشائية العامة لعناوين الحكايات: الطابع الحوارى والذاتى، فكثير من العناوين أتت بصيغة المتكلم، مثل: (أمى مريضة)، (أنا غضبانة!)، و(أريبييد.. أريد!)، مما يجعل القارئ يتوقع خطاباً سردياً ذاتياً تُهيمن عليه الشخصية المحورية (أمانة)، كما أن من السمات: بساطة الأسلوب وشفافية الدلالة، فنظرة عجلى على العناوين تكشف عن اعتمادها على تراكيب لغوية قصيرة واضحة، ذات دلالة مباشرة، وغالباً تقريرية، مما ينسجم مع الفئة العمرية المستهدفة، ومن السمات أيضاً: تنوع البناء التركيبى، فالملاحظ أن العناوين متنوعة بين الجملة الاسمية، مثل: (أمى مريضة)، (الألعاب الإلكترونية)، (هدنة الأشقاء)، والجملة الفعلية، مثل: (أريبييد.. أريد!)، والتركيب الظرفى أو المكانى، مثل: (فى حديقة الحيوان)، وعناوين تحمل نداء أو انفعالا، مثل: (أريبييد.. أريد!)، (أنا غضبانة!)، مما يضيفى على الحكاية بُعداً درامياً تعبيرياً.

وإذا شئنا أن نقف بإيجاز عند كل عنوان من العناوين العشرة لتحليلها إنشائياً واستكناه جملياتها فيمكن القول إن (اليوم الأول من المدرسة) يُعدُّ بمثابة عتبة زمنية/مكانية تشي ببداية تجربة جديدة، يُتوقع منها سرد يوم مليء بالدهشة، وربما القلق أو الاكتشاف، وتؤسس لحكاية انتقالٍ من الخاص (البيت) إلى العام (المدرسة)، والعنوان الثانى (أمى مريضة) عنوانٌ مُحمل بالشحن العاطفى، يُنتج توقعاً بحكاية قائمة على التوتر الداخلى، والقلق، وربما البحث عن حلول، ويُفعل التلقى العاطفى من اللحظة الأولى، ويؤسس تكرار لغتى فى العنوان الثالث (لغتى، لغتى ما أجملها!) لُبعد عاطفى وانفعالى تجاه اللغة، ويُبرز الاعتزاز والارتباط الوجدانى بها، وتمنح الجملة الإنشائية العنوانَ شحنةً احتفائية، وتضيفى عليه طابعاً احتفالياً

حماسيا، كما يُلْمَح التركيب إلى حكاية ذات بُعد هُويّاتي أو لغوي، ربما تعالج موقفاً من التعلّم أو اكتشاف جمال اللغة، ويفصح الرابع (في حديقة الحيوان) عن عنوان مكاني، يُنتج أفقاً سردياً مفتوحاً على الاكتشاف، والدهشة، واللقاء مع الآخر الحيواني، ويُتوقع منه سرد وصفي استكشافي، وربما حوار مع الحيوانات أو عنها.

أما العنوان الخامس (صندوق جدتي!) فهو عتبة سردية تُحيل إلى الماضي والحين والذاكرة، فالصندوق رمز سردي كلاسيكي يحتوي على أشياء تحمل دلالات رمزية (صور، رسائل، أسرار...)، ونجد في السادس (الألعاب الإلكترونية) عنواناً دلالياً حديثاً، يشي بموضوع يتناول التكنولوجيا وتأثيرها في الطفل، والمرجّح أن يتضمن الخطاب موقفاً توجيهياً أو نقدياً، ومع أن العنوان محايد، غير أنه مُثقل بالسياق التربوي الضمني.

أما العنوان السابع (أمي أشعر بالملل) فهو خطاب حوار مباشر يبدأ بالمناداة (أمي) مما يشي بعلاقة تواصلية أسرية، ويعبر مع ما بعده عن حالة نفسية داخلية (الملل) وليست حدثاً خارجياً، مما يشير إلى أن السرد ينطلق من الذات إلى العالم، ويهيئ القارئ لحكاية بحثٍ عن التسلية أو المعنى، ويُرجّح ظهور عناصر مثل اللعب والاكتشاف، ويمثل العنوان الثامن (أريبيبيد.. أريد!) صيغة صوتية مطوّلة، حافلة بالشحنة العاطفية، تُجسّد حالة الإصرار أو الدلال، وربما بداية أزمة درامية مع الأهل، كما يشحن المتلقي بانفعال فوري قبل القراءة.

وفي العنوان التاسع (هدنة الأشقاء!) استعارة حربية في سياق عائلي، توحى بأن العلاقة بين الأشقاء كانت متوترة، فهو مركّب ومحمل بالدلالة رغم بساطته، يتوقّع القارئ منه حكاية عن الصراع ثم المصالحة، أما العنوان العاشر (أنا غضبانة!) ففيه تصريح داخلي عاطفي مباشر، وهو من العتبات التي تُنتج صوتاً أنثوياً طفولياً مُنفعلاً، وقد تكون الحكاية فيه درساً في التعبير عن المشاعر أو إدارتها.

وتقوم هذه العتبات بعدد من الوظائف الإنشائية، فهناك (الوظيفة الإغرائية)، إذ كل عنوان يحاول، بلغته الموجهة والبسيطة، أن يجذب القارئ الصغير من خلال أسلوب سهل وموضوعات مألوفة، وهناك (الوظيفة التوجيهية) التي تقوم بتوجيه القارئ إلى طبيعة كل حكاية، بل وتُعلّق أفق توقعه عند حدود معينة، سواء كانت عاطفية، أو مكانية، أو زمنية، أو موضوعية.

كما تقوم العناوين بـ(وظيفة بنائية)، فهي تشكّل خريطة أولية لموضوعات الحكايات، وتسهم في تكوين صورة سردية كلية قبل القراءة، إضافة إلى (الوظيفة التداولية) التي تكشف عن هيمنة هذه العناوين على تلقي الطفل للنص، وتُظهر صوت الشخصية (أمونة) بوصفها محور السرد، لا الكاتبة.

ويمكن القول إن عناوين (حكايات أمونة) تمثل مجموعة من العتبات الإنشائية التي تُنتج سرداً مسبقاً للنص، وتسهم في تشكيل العلاقة بين النص والقارئ، فهي ليست مجرد إشارات دلالية، بل أدوات إنشائية تُحدّد زاوية التلقي، وتُقدّم الشخصية الساردة بوصفها كائناً لغوياً يملك صوتاً وإرادة وعاطفة وموقفاً من العالم، حتى قبل أن تنطق بأي كلمة داخل النص.

د- المؤشر الأجناسي:

ومهمته الإخبار عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي، ويعدّ موجّهاً قرائياً يقصده الكاتب والناشر لتوجيه القارئ لما يريدان نسبته إلى النص، ويتلقّى الجمهور هذا النظام الأجناسي الرسمي بوصفه معلومة إما بقصد من الكاتب، أو بإقرار منه، ويظهر على صفحة الغلاف، أو في صفحة العنوان، أو فيهما معاً، ويمكن أن يظهر في أماكن أخرى؛ مثل آخر الكتاب، أو في قائمة المنشورات، أو في

قائمة كتب المؤلف، وهو يظهر في الطبعة الأصلية للكتاب، ثم يتوالى ظهوره في الطبعات اللاحقة، وقد يغيره الكاتب من طبعة إلى أخرى^(١).

المؤشر الأجناسي في العمل يُحدّد من خلال الإشارة الصريحة إلى نوع النص وانتماؤه إلى جنس أدبي معيّن، وقد ورد هذا المؤشر في الصفحة التصديرية للعمل بعبارة واضحة "مجموعة قصصية للأطفال"، وهذا التحديد الصريح يحمل عدة أبعاد دلالية ووظيفية، ففي الوظيفة (التعينية) يشير هذا المؤشر بوضوح إلى الجنس الأدبي للنص، وهو جنس (القصة)، وبصيغة الجمع (مجموعة قصصية)، مما يدل على تعدد النصوص داخلياً، لا على وحدة سردية واحدة، كما أن تخصيصها بعبارة (للأطفال) يحدد الفئة العمرية المستهدفة، ويُضيق من دائرة التلقي إلى جمهور الطفولة.

كما يقوم هذا المؤشر بوظيفة (توقعية)، من خلال توجيه توقعات المتلقي، الأهل أو الأطفال أو المربين، إلى نوعية النصوص التي سيقراها أو يقدمها لأطفاله، فهي نصوص سردية قصيرة، موجهة للصغار، ذات طابع تربوي أو خيالي في الغالب، وتناسب عمراً معيّن، وفي الوظيفة (القراءة) ينبّه هذا المؤشر القارئ إلى طبيعة التلقي المناسبة، فالقصة تختلف في آليات قراءتها عن الشعر أو المسرح أو المقالة، ويختلف التفاعل القرائي للأطفال باختلاف الجنس الأدبي، إضافة إلى الوظيفة (التسويقية)، إذ تُسهم عبارة "مجموعة قصصية للأطفال" في جذب الفئة المهتمة بأدب الطفل، خصوصاً الآباء والمعلمين والمهتمين بثقافة الطفل، فهي تُظهر العمل بوصفه منتجاً تربوياً سردياً موجّهاً.

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

ويمكن القول إن المؤشر الأجناسى "مجموعة قصصية للأطفال" يمثل عتبة لغوية أساسية فى فهم النص؛ لأنه يحدد منذ الوهلة الأولى نوع النص ومجاله ووظيفته، ويوفر أرضية لتشكّل أفق انتظار قرائى لدى المتلقى، مما يعكس وعياً جمالياً ووظيفياً فى بناء العتبة النصية.

وفى الصفحة الأخيرة^(١) نجد عنواناً فرعياً (إلى الوالدين) يُحدّد بوضوح الجهة المخاطبة، مما يُخرج النص مؤقتاً من دائرة الطفل إلى دائرة الكبار، ويُضفى بُعداً تشاركياً على عملية التلقى، ويوحى بأن القراءة ليست مقتصرة على الطفل، بل تتطلب حضوراً من الكبار، ونلاحظ هنا تحديد الفئة العمرية (من ٦ إلى ٨ سنوات)، وهو مؤشر مهم يُرشد الوالدين إلى مدى ملائمة القصص للمرحلة النمائية للطفل، ويحمل دلالة على وعى المؤلفة بخصائص النمو العقلى واللغوى والانفعالى للطفل.

كما يغلب على هذه العتبة الطابع الحوارى والإرشادى، فالنص هنا يستخدم أسلوباً شبيه حوارى عبر الأفعال الحاتّة مثل: "تقترح"، "يجب"، "دعه"، "شجّع"، مما يخلق خطاباً مباشراً وإشرافياً، وتتنوع النصائح بين ما هو تربوي (تشجيع التعبير، فتح قنوات الحوار)، وما هو وجداني (الاهتمام بمشاعر الطفل)، وما هو معرفى (استخدام صندوق الماضى، مجلات، الرسم والكتابة).

(١) انظر: حكايات أمونة: ٤٨.

المبحث الثاني: الحكاية

تُعد الحكاية نواة القصة وبنيتها الأساسية، إذ تتشكل من سلسلة أحداث متتابعة، سواء أكانت واقعية أم متخيلة، تنهض بها شخصيات تتحرك في زمان ومكان محددين، وتمثّل مضموناً سردياً قائماً على التتابع، تؤديه شخصيات داخل إطار سردي محدد^(١).

وتتكوّن الحكاية من عناصر رئيسة، أبرزها الحدث، وهو سلسلة من الوقائع المترابطة ذات وحدة ودلالة، تقوم بها شخصيات تؤدي وظائف مختلفة، وتُصنّف الشخصيات إلى مركزية وثانوية، إيجابية وسلبية، مدوّرة ومسطحة^(٢)، كما يشكل الزمان والمكان إطاراً لا يُستغنى عنه في بناء العالم السري.

ويجب التمييز بين الحكاية بوصفها المتن السري، والخطاب بوصفه طريقة عرضها، إذ قد يغير الكاتب ترتيب الأحداث أو يوجز أو يُسهب تبعاً لرؤيته الفنية، ومع أن الفصل التام بين الحكاية والخطاب غير ممكن إجرائياً، إلا أن فهم العلاقة بينهما ضروري لتحليل الخطاب السري^(٣)، وقد أشار جيرار جينيت إلى هذا الترابط، موضحاً أن الحكاية لا تكون سردية إلا إذا رُويت، كما لا يتحقق السرد إلا بوجود الحكاية^(٤)، ومن هذا المنطلق، سيتناول هذا المبحث العناصر الفنية التي تشكّل بنية الحكاية: الحدث، الشخصيات، الزمان، والمكان.

(١) معجم السرديات: ١٤٨.

(٢) المصطلح السري: ١٩، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد: ٩٩.

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

(٤) المرجع السابق: ٤٠.

أ- الأحداث:

يُعد الحدث ركيزة أساسية في بناء القصة، فلا يتحقق السرد من دونه^(١)، وهو اقتران فعل بزمان، ضمن سلسلة مترابطة لها بداية ووسط ونهاية، تُروى وفق نسق جمالي يتجلى في حركة الشخصيات داخل إطار زمني ومكاني واضح، ما يمنح القصة وحدتها ودلالاتها، ويتمثل جوهر الحدث في الفاعل والفعل، ويفترض على الكاتب إبراز هذين العنصرين بوضوح^(٢)

أما في أدب الأطفال، فإن الحدث يأخذ طابعاً لحظياً وعاطفياً، يغيب فيه الصراع المعقد، وتُعرض الوقائع بأسلوب مباشر وموجز، يعكس لحظة شعورية ناتجة عن واقعة محددة، وغالباً ما يكون الحدث تمثيلاً مجازياً لحالة وجدانية داخل الشخصية. ويُستمد من بيئة الطفل الواقعية، ويُقدّم في سياق بسيط يتناسب مع قدراته المعرفية والنفسية، ويعتمد على التشويق والطرافة والتجديد^(٣)

وقد صنّف النقاد بنية الحدث إلى ثلاثة أنساق سردية؛ التتابع، وهو عرض الوقائع بترتيب زمني طبيعي ومنطقي، ويُعد النمط الأنسب لقصص الأطفال نظراً لوضوحه وبساطته، والتضمين: وهو إدخال قصص فرعية ضمن القصة الرئيسية، والتناوب، وهو تقطيع الحكاية والتنقل بين حكايات متعددة، مما يعزز التشويق والترقب لدى القارئ، وهذا التنظيم يساهم في تشكيل عالم سردي متماسك، ويعكس رؤية المؤلف الجمالية وفق معايير فنية تُراعي خصوصية المتلقي^(٤).

(١) دراسات في القصة العربية الحديثة: ١١.

(٢) قاموس السرديات: ١١، البناء الفني في الرواية السعودية: ٤٥.

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

(٤) انظر: مبادئ تحليل النصوص: ٩٢، المتخيل السردى: ١٠٨، القصة ديوان العرب: ١٩٨.

وقد جاءت الأحداث في الحكايات العشر على نسق التتابع غالباً؛ إذ هو الأنسب لهذه المرحلة العمرية، ولهذا اشتملت كل حكاية على حدث بسيط لا تعقيد فيه، ناقلاً رسالة تربوية واضحة تتناسب مع الفئة العمرية المستهدفة، ولعلي أقف عند نماذج من هذه الحكايات سعياً إلى كشف بعض جمالياتها، فحكاية (اليوم الأول من المدرسة) تدور حول الانتقال من دائرة الخوف والقلق إلى التكيف والاندماج في بيئة جديدة، ومثلت (أمانة) هنا نموذجاً للطفل المتردد الذي يتغلب على مشاعره السلبية من خلال التعاطف والمبادرة، وقدمت الأحداث رسالة تربوية مفادها أن الأطفال قادرون على التكيف حين يجدون الدعم، مما يمكنهم من دعم الآخرين، أما النهاية فكانت مفعمة بالأمل، حين يتحول القلق الأولي إلى تجربة اجتماعية إيجابية مليئة بالصدقات والفرح.

لهذا يمكن القول إن البنية السردية للأحداث في (حكايات أمانة) تظهر مستندة إلى نسق إنشائي دقيق، يتفاوت في درجاته بين حكاية وأخرى، لكنه يخضع غالباً إلى تدرج واضح في بناء الحبكة، إذ تُسرد الوقائع في خط زمني مستقيم، يبدأ بمقدمة تمهيدية، يتلوها حدث مؤسس، ثم سلسلة من الأفعال المتعاقبة التي تُفضي إلى الحل أو الخاتمة، وهذا النوع من البناء يُناسب الفئة العمرية المستهدفة، ويساعد في خلق تصور سردي واضح لا يربك القارئ الصغير، ومع ذلك فإن بعض الحكايات تضمنت نسقاً من التضمين، كما في حكاية (صندوق جدتي) حيث تسرد الجدة قصة داخل القصة عن الماضي، أو تحكي شيئاً من ذكرياتها، فتتداخل المستويات الزمنية، مما يُضفي بُعداً سردياً أكثر عمقا.

أما من حيث بساطة الأحداث أو تعقيدها، فيمكن القول إن الحكايات تتدرج من مشاهد حياتية مألوفة وسهلة الإدراك، كغضب الطفلة، أو خوفها وتوترها، أو ضجرها، أو رغبتها في الشراء، إلى مواقف تتسم بقدر من التعقيد الدلالي، كالحكايات

التي تفتح أسئلة على الغياب، أو الذكريات، أو الألم الجسدى أو النفسى، إلا أن هذا التعقيد لا يؤدي إلى غموض، بل يُبنى بلغة سردية واضحة تستوعب الطفل، دون أن تفرط في ثراء المحتوى.

وتُصعد الأحداث غالباً بطريقة متدرجة، تبدأ بموقف بسيط، سرعان ما يتطور بسبب دخول شخصيات جديدة، أو تغيير في المكان، أو انفعال غير متوقع من أمّونة، ففي حكاية (أريبييد.. أريد!) يبدأ الحدث بنزهة عادية إلى السوق، لكن دخول أمّونة في حالة من الإلحاح والبكاء، وتفاعل البائع أو المارة، يدفع الحدث نحو ذروته، وفي حكاية (أمي أشعر بالملل)، تتصاعد الحكاية مع محاولات الأم لإقناع أمّونة بأن تكتشف أنشطة جديدة، فتظهر حيوات وألعاب وأفكار تُقضي إلى انفراج الانفعال، هذه الاستراتيجية التصاعدية لا تقوم على المفاجآت الحادة أو التحولات الدراماتيكية، بل على التراكم الشعوري، ودخول عناصر تُحرّك الهدوء إلى التوتر، ثم تُعيد التوازن في النهاية.

وتعتمد الكاتبة أيضاً في رفع مستوى التشويق على الاقتصاد في المعلومات أحيانا، وعلى فتح أسئلة سردية جزئية تُبقي الطفل متحفزاً للمتابعة، ففي بعض الحكايات يكون التوتر مرتبطاً بردة فعل أمّونة: هل ستغضب؟ هل سترضى؟ هل ستفهم الدرس؟ بينما في أخرى، يتعلّق التشويق بتغيير المكان أو بانتظار ما ستفعله شخصية ما، وتبرز نهاية كل حكاية نوعاً من الإشباع السردى، إذ يحصل القارئ على إجابة أو نتيجة، ولكن بعد سلسلة من التوقعات والانفعالات.

أما الأحداث الثانوية، فهي ليست مجرد إضافات زخرفية، بل تسهم غالباً في بناء السياق العام للحكاية، وتخدم تطور الشخصية، فحكاية (هدنة الأشقاء) لا تقتصر على الخلاف بين الإخوة، بل تُعزّز بأحداث جانبية، كتحرك الأم بينهم، أو اقتراح الوالدين لحلّ، وانتظار النتيجة، مما يسهم في توسيع المعنى ودعم الحبكة

الرئيسة، وفي حكاية (أنا غضبانة) تُبنى الحكاية على انفعال داخلي، غير أن الأحداث الثانوية -كشجارها مع أخيها في السيارة وصديقتها في المدرسة ثم المراجعة والاعتراف بالخطأ- تمنح السرد عمقا، هذه الأحداث الثانوية تُتيح للطفل فهم العواقب، ومتابعة أثر الفعل على المحيط، مما يسهم في تعميق الحس الأخلاقي والسرد في آن.

بذلك تتسم بنية الحدث في هذه الحكايات بالوعي السرد، فهي توازن بين البساطة والتدرج، بين التشويق والانضباط، وتُبنى على نسق يسمح للقارئ الصغير بالاندماج، وفي الوقت نفسه بتمثّل القيم والعبر دون تلقين مباشر أو افتعال. وحتى يتضح للقارئ طريقة الكاتبة في توظيف الأحداث الرئيسة والثانوية في بناء الحكاية وتعاوضهما معاً في رفع مستوى التشويق فيها، أقف بإيجاز مع الأحداث بنوعها في حكاية (صندوق جدتي)^(١) ووظيفة كل منهما في الحكمة:

عدد	الحدث الرئيس	وظيفته في الحكمة
١	زيارة الطفلة لبيت الجدة واكتشاف الغرفة السرية والصندوق	تمهيد للأحداث؛ خلق جو من الألفة والمفاجأة، وبناء فضول القارئ.
٢	فتح الصندوق ووعده الجدة بكشف شيء واحد في كل زيارة	بناء الحكمة المركزية، وتأسيس بنية سردية متكررة تحفز التوقع والتشويق
٣	إخراج الدمية وحكاية غياب الأب وتأخره وشائعة وفاته	العقدة الدرامية وذروة التوتر العاطفي؛ إدخال عنصر الحزن والخوف.
٤	عودة الأب سالماً وإهدائه الدمية لابنته (الجدّة)	الانفراج والنهاية السعيدة؛ ترميز الفرح في الهدية، والربط بين الأجيال، وفتح أفق

(١) حكايات أمونة: ٢٤.

	حكاىى جديء.	
٥	ءءول أمونة مع جءءها إلى عرفة سرة فى قبو المنزل	ءمهء لاكءشف الصءءوق؁ وبنىاء جو من العموض والانعصال عن العالم الخارجى
٦	ءفاعل أمونة العاطفى مع الءمىة وارءباطها بها	إبراز أءر الحكاىة فى الحفىة؁ وءعمىق البعء الوجدانى للشخصىاء
٧	وعء الجءة بكشف شىء جءىء فى كل زىارة لها	ءءبىء البنىة الحلقىة للقصة؁ وخلق عنصر ءرقب وءشوىق لحكاىاء لاءقة

وءءلّى الحبكة فى الحكاىاء بوصفها عنصرأ بنائأأ محورىأ يستءء إلى نمط سرى واقعى ءربوى؁ ىراعى خصوصىة المءلقى الطفل؁ وىزاءج بىن البساطة فى البناء؁ والعمق فى المضمون؁ وىمكن القول إن الحبكات المعءمة فى هءه الحكاىاء ءمىل فى معظمها إلى النمط الخطىء القلىءى الذى ىءكون من مقءمة؁ ءم ءءء مؤسس أو أزمة؁ فءصاعء ءرامى؁ ءم ءل أو نهایة مریءة؁ هءا البناء ىسهم فى وضوح الخط السرى؁ وىمنء الطفل قءرة على المءابعة والفهم؁ مع ءنمىة مهاراء ءءوق والاستءءاج.

وفى المقءمات ىلأء أن الكاءبة لا ءسءغرق فى ءوطئة طوىلة؁ بل ءءءل سرىعأ إلى بؤرة السرى؁ غالبأ من ءلال مشءء ءوارى أو شعورى؁ كما فى افتءاءىة (أنا غضبانة)؁ أو (أمى أشعر بالملل)؁ ءىء ءبءأ الحكاىة بانفعال ءاءلى ىمئل نقطة الافتراق الأولى الءى سءءنامى عبر الحبكة؁ بعء هءه البءاءة السرىعة؁ ءبنى الأزمة أو العقءة بطرىقة ءءناسب مع فهم الطفل؁ وقء ءكون أزمة شعورىة (كالغضب أو الملل)؁ أو سلوكىة (كالعءاء؁ أو الإفراط فى اسءءءام الأجهزة؁ أو افتعال الشجار مع الإءوة)؁ وما ىمىز هءه الأزماء هو أنها مسءمة من ىومىاء الطفل؁ ولىسء مءخىلة على نءو غرائبى؁ وهو ما ىمنءها مصءاقىة؁ وىءعل الطفل ىءماهى مع المواقف.

أما تصاعد الحكبة، فيتم غالباً عبر تراكم الأفعال، أو تعقّد الموقف تدريجياً، أحياناً يحدث التصعيد من خلال ردود الفعل المتباينة من الشخصيات المحيطة، كما في حكاية (هدنة الأشقاء) حيث يتدرج الشجار من خلاف بسيط إلى صدام، أو كما في حكاية (أريبيد.. أريد!) حيث يتضخم الطلب الطفوليّ إلى بكاء وإحراج، وفي أحيان أخرى يعتمد تصعيد الحكبة على نقل المكان أو تعدده، كأن تبدأ الحكاية في البيت، ثم تنتقل إلى الحديقة أو المدرسة، مما يضيف بُعداً حركياً وانفعالياً للحكمة، ويُمهّد لنضوج الحل.

ومن الملاحظ أن الحل في هذه الحكايات لا يأتي من الخارج عبر شخصية سلطوية، كالأب أو المعلم، بل غالباً ما ينبثق من داخل الحدث نفسه، أو من الشخصية الرئيسة (أمّونة) التي تتعلم وتعيد النظر وتغيّر سلوكها، هذا النمط يُعرّز من قيمة النمو الداخلي للشخصية، ويظهر الحكبة بوصفها رحلة تعلّمية وانفعالية، لا مجرد سرد لحادثة تُحلّ بتوجيه خارجي، وفي كثير من الحكايات تتخذ الخاتمة شكلاً من الهدوء أو التوازن العاطفي بعد العاصفة، إذ تعود أمّونة إلى حالة من الرضا، أو تتقبل موقفاً ما، أو تبتكر حلاً يناسب مرحلتها.

وتتميّز الحكبات هنا بأنها غير متشابهة، فلا نجد فيها تفرعات قصصية، أو خطوطاً سردية فرعية متداخلة، ومع ذلك فإن كل حكاية تطرح مستوىً رمزياً خفياً، يُمكن إدراكه في ضوء التجربة الشعورية المتكررة للطفلة، مما يمنح الحكبة بُعداً تأويلياً خاصاً، فحكاية (صندوق جدتي) ليست مجرد استكشاف لأغراض قديمة، بل رحلة في الذاكرة والحنين، وحكاية (لغتي لغتي.. ما أجملها!) ليست درساً في اللغة فقط، بل تأكيد على الهوية والاعتزاز بالذات، هذه الأبعاد لا تُروى مباشرة، لكنها تتسرّب ضمن بناء الحكبة وحركة شخصياتها.

وأخيراً لا تغفل الكاتبة عن توظيف الحكبة بوصفها أداة تربوية غير مباشرة؛

إذ إن كل تطور في السرد يقود إلى قيمة، وكل ذروة تنتهي إلى درس، لكن دون وعظية مفرطة، فالحبكة هنا لا تُبنى لإيصال العبرة فحسب، بل تُبنى بما يناسب عالم الطفولة من مفاجآت واستكشافات وتحولات، مما يجعلها نموذجاً موفقاً للحبكة الموجهة للفئة المستهدفة.

ب- الشخصيات:

تُعَدُّ الشخصية عنصراً أساساً في البناء القصصي، تتفاعل مع الحدث والزمان والمكان، ولا يمكن فصلها عن أيٍّ منها، فهي ليست كائنات واقعية بل مُتخَيَّلَة، تتشكَّل من خلال اللغة التي تنقل أفعالها وأفكارها وأقوالها^(١)، وفي قصص الأطفال تلعب الشخصية دوراً وجدانياً مهماً، إذ يجذب الطفل إليها، ويتفاعل معها شعورياً حتى التقمص، وهذا يتطلب من القاص قدرة على الابتكار، وفهماً دقيقاً لعالم الطفل وتوقعاً لخيالاته^(٢)، وتتجاوز الشخصية تمثيل الفرد، لتصبح رمزاً لفئة أو دور اجتماعي، تساعد القارئ الصغير على فهم الواقع من خلال نموذج سردي مبسّط ومؤثر^(٣).

وقد عمدت القاصة في (حكايات أمونة) إلى تقديم شخصياتها تقديماً بسيطاً لا تعقيد فيه، سالكة في تقديمها طريقة أسلوب الإخبار^(٤)، وتسمى الطريقة المباشرة، وهي التي يكشف فيها الكاتب عن طبائع شخصياته وصفاتها ووضعها الاجتماعي، ويظهر عواطفها وأحاسيسها وأفكارها، بل ربما يسلبها حريتها، ويتدخل في شؤونها الخارجية والداخلية، وفي ظني أنها الطريقة المناسبة لهذه الفئة العمرية، إذ لم يصل

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية: ١١٤، فن القصة: ٥١-٥٣، قصص الأطفال ماهيتها، اختيارها، كيف نرويها: ١٧٩.

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

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

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

الطفل في هذه المرحلة إلى القدرة على استخلاص صفات الشخصية وإصدار الأحكام من خلال حوارها وردود أفعالها.

ففي حكاية (أريبيبيد.. أريد!) قُدِّمت الشخصية الرئيسة ببساطة محبة، ولكنها مركبة نسبياً من حيث الطباع: ذكية، عنيدة، محبة للمكافأة، عاطفية، تحسن التخطيط وإن كان بدافع الطمع الطفولي، فهذه الحكاية تستند إلى شخصية مركزية طفولية ذات ملامح واضحة نفسياً وسلوكياً، محاطة بشخصيات وظيفية تخدم تصعيد الحدث وتبرير الحل، اعتمدت الكاتبة فيها على بساطة التقديم، وتجنب الوصف المباشر لصالح الفعل والسلوك، مما يناسب طبيعة القارئ الطفل الذي يتفاعل أكثر مع الحدث والانفعال منه مع التحليل أو التفصيل.

وهكذا نجد في الحكايات (أمونة) حاضرة بوصفها الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث، فهي تمثل صوت الطفل الفضولي، المتسائل، المندفع أحياناً، والحالم دائماً، فتدفع الحكاية إلى الأمام، بخيالها أو تصرفها أو حتى خطئها، لتكون كل حكاية انعكاساً لتجربة طفولية صادقة، تتشكل فيها المواقف من خلال رؤيتها للعالم، وبهذا تصبح (أمونة) أكثر من مجرد بطلنة قصصية؛ لتكون مرآة للطفل القارئ، ومجالاً للتعلّم والتفكير، والسؤال والمشاركة.

وفي الحكايات حضرت الشخصيات الرئيسة والثانوية، أما الرئيسة فهي التي "تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسة بطل العمل دائماً، ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية"^(١)، وهي "تُكشف لنا تدريجياً من خلال القصة، وتتطور بتطور حوادثها،

(١) جماليات السرد في الخطاب الروائي: ١٣١.

وقد يكون هذا التفاعل ظاهراً أو خفياً، وينتهي بالغلبة أو الإخفاق^(١)، وتوصف الشخصية بأنها رئيسة عندما "تؤدي وظائف مهمة في تطوير الحدث، وبالتالي يطرأ على مزاجيتها تغيير، وكذلك على شخصياتها، بعكس الشخصيات الثانوية"^(٢).

وقد شكّلت شخصية أمّونة في الحكايات العشر -بوصفها الشخصية الرئيسة- بعناية متقنة تكشف عن وعي تربوي وجمالي، فهي طفلة واقعية وقريبة من وجدان الأطفال، لا تُقدّم في صورة مثالية مُخيّلة، بل في صورة إنسانية حيّة، تُخطئ وتغضب، تفرح وتندفع، تفكر وتتعلم، ويمكن بيان ملامح شخصيتها من خلال المحاور الآتية:

أولاً: البنية النفسية، تتمثل أبرز سمات أمّونة النفسية في الانفعال الفوري والعفوي، وهو ما يتناسب مع عمرها الصغير؛ ففي حكاية (أنا غضبانة!) تبدو سريعة الغضب والانفجار، إذ تنفعل من عدم ر كوبها في الكرسي الأمامي من السيارة، ثم من رفض زميلتها إعارتها القلم، وفي حكاية (أريبيبيد.. أريد!) تتوسل أمّها بإلحاح وتلجأ إلى الحيلة، مما يكشف عن رغبة داخلية في تملك الأشياء، حتى دون مبرر، في مشهد يجسّد "أنا الطفل" الباحث عن الإشباع العاطفي والمادي.

ثانياً: الأبعاد الجسدية والعمرية، أمّونة في معظم الحكايات تُصوّر بملامح غير مفصّلة بدقة جسدية، ما يتيح للطفل القارئ أن يسقط ذاته عليها بسهولة، إلا أن المرحلة العمرية واضحة من خلال أفعالها وسياقها السردى؛ فهي طفلة في أولى مراحل التعليم، لم تتبلور لديها بعد أدوات الضبط الذاتي، لكنها تتعلّمها من التجربة، لا من التلقين المباشر.

(١) فن القصة: ٨٦.

(٢) القصة القصيرة: النظرية والتطبيق: ٢٣٩.

ثالثاً: البعد الاجتماعي، تعيش أمّونة ضمن أسرة عربية متوسطة، يتضح ذلك من أجواء المنزل، وعلاقة الأم المتوازنة بها، والأسلوب التربوي القائم على التوجيه لا الصراخ، لا يظهر أي تمييز طبقي، مما يمنح الحكايات طابعاً تشاركياً عاماً، ويعزز من قدرة الطفل القارئ على التماهي مع البطلة، كما أن الأسرة، بخطابها غير المتشدد، تمنح أمّونة مساحة للتعبير، وللخطأ، وللتجربة.

رابعاً: التطور الشخصي عبر الحكايات، تمتاز شخصية أمّونة بأنها شخصية ديناميكية لا ثابتة؛ فهي تتطور من حكاية إلى أخرى، سواء تحملت المسؤولية في حكاية (في حديقة الحيوان)، أو فهمت أهمية التفاوض في حكاية (هدنة الأشقاء)، أو أدركت أثر كلماتها في مشاعر الآخرين في حكاية (أمي.. أشعر بالملل)، وهذه الحركية تكسب الشخصية مصداقية وعمقا.

خامساً: أمّونة بوصفها مرآة للطفل القارئ، إذ لا تمثل نموذجاً تعليمياً جامداً، بل هي مرآة لانفعالات الطفل العربي وتحدياته اليومية: الملل، الغضب، حب الاكتشاف، الإلاحاح، التساؤل عن اللغة، الغيرة من الأشقاء، الرغبة في التقدير، الخوف من الرفض، هي شخصية تشبهنا، لكنها تعلّمت أن تكبر مع كل موقف. إن شخصية أمّونة ليست مجرد بطلة حكايات، بل تمثيل سردي لطفولة حقيقية، تنمو وتخطئ، وتتعلم بالتجربة، ويعود نجاح هذه الشخصية إلى بنائها المتوازن بين الوضوح النفسي والاجتماعي، وبين العمق التربوي والجاذبية الفني.

أما الشخصيات الثانوية فهي التي تؤدي دوراً ثانوياً في العمل القصصي، ويكون حضورها على قدر الدور الذي تؤديه، إنها غالباً ما تختفي في العمل القصصي، فهي ذات وظيفة مرحلية، لذلك فهي أقل في تفاصيل شؤونها من

الشخصية الرئيسة^(١)، وهى كذلك "تقود القارئ فى مجاهل العمل القصصى، وتوجه الحبكة والأحداث، بحيث تلقى ضوءاً كاشفاً على الشخصيات الرئيسة"^(٢)، والشخصية الثانوية "تحدد وتؤكد وتعين مواقف الشخصيات الرئيسة؛ لأنها تعرض صورة مغايرة تماماً عنها"^(٣).

وقد نهضت الشخصيات الثانوية فى الحكايات بأدوار بنائية حيوية تتجاوز التزيين السردى، لتؤدى وظائف تحفيزية وتأزيمية وحلّية فى بنية الحكاية، فهى الشخصيات التى تتحرك فى خلفية القصة، لكنها تحدث أثراً مباشراً على مسار السرد، وتسهم بوضوح فى تجلية أبعاد الشخصية الرئيسة، وتعميق أزمتها، أو الإسهام فى تجاوزها.

ففى حكاية (أنا غضبانة) تؤدى زميلة أمانة الطفلة (غلا) دوراً تصعيدياً حاسماً، حين ترفض إعارة أمانة القلم تشبّك معها، مما يفجّر الصراع ويبرز حدة الانفعال لدى البطلة، أما المعلمة فتؤدى دور الشخصية المرشدة، التى تُعيد الطفلة إلى دائرة التأمل وإدراك الخطأ، مما يحقّر تطورها الداخلى، وفى حكاية (أريبيبيد.. أريد!) تُعد الأم شخصية ثانوية محورية، إذ تمثّل الضبط والتوجيه فى مقابل الرغبة الجامحة، فرفضها الاستجابة للطلب المتكرر هو ما يصنع التوتر السردى، ويقود فى النهاية إلى إدراك البطلة لحدود الطلب والإلحاح.

أما فى حكاية (صندوق جدتي) فتُعد الجدة شخصية ذات أثر وجداني وثقافي، فهى لا تشكّل مجرد وسيط لسرد الذكريات، بل تُفعل خيال الطفلة وتُعيد وصلها بجذور العائلة والحنين، مما يُضفى عمقاً إنسانياً على الحكاية، وفى حكاية (هدنة الأشقاء)

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

(٢) النقد التطبيقي والتحليلي: ٧٥.

(٣) فن كتابة القصة: ٣٧.

تبرز الشخصيات الثانوية ممثلةً في الإخوة، إذ يُشاركون في الصراع، ويُشكّلون الجماعة التي تحتكّ بها البطلة وتتعلم منها، مما يجعلهم أداة فعالة في تعلّم مهارات التواصل وحلّ الخلافات.

وهكذا يتجلى أن الشخصيات الثانوية في الحكايات العشر ليست عناصر زائدة، بل ركائز فنية وإنشائية، تسهم في تأزيم الحبكة أو حلها، وتُبرز الجوانب الخفية في النفس الطفولية، مع الحفاظ على واقعية العالم القصصي وجاذبيته.

وتشكّل شبكة العلاقات التي تحيط بأُمونة في الحكايات العشر نسيجاً اجتماعياً غنياً، تُنسج فيه مواقف الطفولة بتوتراتها وتفاعلاتها، تتصدّر الأم هذه الشبكة بوصفها الشخصية الأكثر حضوراً وتأثيراً في حياة أُمونة، فهي الموجهة والمرافقة والداعمة، كما أنها الضابط الأخلاقي لسلوك الطفلة، وإلى جانبها تبرز شخصيات أخرى تؤدي أدواراً متفاوتة الأهمية، كالأب الذي يظهر أحياناً بوصفه مرجعية أسرية، وإن لم يكن حضوره طاعياً، وكذلك الأخوات اللاتي يساهمن في توليد التوتر أو التضامن بحسب السياق.

وتحتل الجدة موقعاً دلاليّاً خاصاً، كونها تمثل مرجعية وجدانية وتربوية مفعمة بالحكمة والحنان، بينما تضطلع الشخصيات الثانوية، كالصديقة والجارة والمعلمة والبائع والحيوانات، بأدوار وظيفية تُفَعّل الحدث وتدفعه إلى الأمام، أو تُجسّد العالم الخارجي الذي تكتشفه أُمونة بتدرج، هذا الامتداد في العلاقات لا يُظهر فقط موقع أُمونة داخل نسيج اجتماعي نشط، بل يكشف كذلك عن طبيعة الحكايات التي تحرص على تصوير الطفل في محيطه، لا في عزلة مصطنعة.

أما العلاقة بين أُمونة وأُمها فتُعَدُّ محورياً رئيساً في البناء السردى، وتتصف بقدر كبير من التوازن والتنوع في أنماط التفاعل، ففي جوهرها تتسم العلاقة بالطابع الإرشادي، إذ تتولى الأم توجيهها بأسلوب يجمع بين الحنان والحزم، وتظهر في

الغالب وهي تضع الحدود السلوكية بلغة تربية هادئة، غير أن العلاقة لا تنحصر في هذا الإطار فقط، بل تنفتح في كثير من المواقف على بعد تفاوضي، حين تحاول أمّونة التأثير في قرارات الأم، أو استمالتها عبر التوسل أو المراوغة للحصول على ما تريد، وتبقى السلطة التي تمارسها الأم على ابنتها سلطة معتدلة، لا تُقصي الانفعال العاطفي، بل تسمح به وتوظفه أحياناً في التوجيه، ما يعكس مناخاً أسرياً يقوم على التواصل أكثر من القمع، وعلى الإصغاء أكثر من الإملاء.

وتبرز الحكايات تبادلات سردية دقيقة بين أمّونة والشخصيات الأخرى، حيث يتأرجح دورها بين من يُؤثر فيه ومن يُؤثر، ففي أغلب الحكايات تتغير أمّونة بتأثير الآخرين؛ تتعلم درساً من موقف، تتراجع عن انفعال، أو تكتشف حداً من حدود السلوك المقبول، إلا أن دورها لا يظل سلبياً؛ فهي في أحيان كثيرة تكون العامل المؤثر، إذ يدفع إلحاحها الأم إلى التنازل، أو يسبب تصرفها توتراً يحتاج إلى حل، أو يدفع الآخرين إلى الاعتذار أو الإصلاح.

وتظهر نهايات القصص غالباً تحولاً واضحاً في شخصية أمّونة، إذ تستوعب تجربة شعورية أو سلوكية، وتخرج منها بإدراك جديد، ما يضيف على الحكايات طابعاً تربوياً غير مباشر، يتم عبر التفاعل لا الوعظ، وعبر النمو التدريجي لا القفز التقريري.

ج- الزمان:

يُعدّ الزمان مكوناً بنيوياً أساساً في النص القصصي، إذ لا يمكن تصور فعلٍ سردي متحقق خارج إطاره، فهو العنصر الذي تنتظم فيه الأحداث والشخصيات والفضاءات المكانية، ولهذا حظي بعناية خاصة من قبل كتّاب القصة؛ لإدراكهم أن غيابه يخلّ بالبنية السردية برمتها، ذلك أن كل حدث أو حركة سردية لا بد لها من إطار زمني يحتويها ويمنحها دلالتها؛ ولهذا فإن القصة "تحقق كفاءة في التقرب من

الزمن وتطويعه بوصفه أحد البنى الأساسية التي تسهم في تشييد معمارها فنياً وجمالياً، لدرجة أن هناك من يذهب إلى أن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التعايش والتفاعل في الزمن وضمه^(١).

وقد شهد مفهوم الزمان في الدراسات النقدية الحديثة تشعباً ملحوظاً، إذ تناول كل ناقد هذا المكون من زاوية مختلفة، مما جعله يمثل إشكالية منهجية تستوجب مقاربات دقيقة تضمن إثراء التحليل السردى، وإبراز القيمة الجمالية والفنية للنص، ولعل هذا التعدد هو ما دفع أحد النقاد إلى القول: "إنه من المستحيل ومن غير المجدي أيضاً تحديد مفهوم الزمن"^(٢)، وهو ما يعكس عمق التعقيد الذي ينطوي عليه هذا المفهوم، والثراء الذي أضافه إلى الحقل النقدي.

وفي ضوء المقاربات اللسانية الحديثة، قدّم (جيرار جينيت) تعريفاً إجرائياً للزمن القصصي بوصفه "صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر والدلالة الزمنية؛ بغية التعبير عن الواقع الحياتي وفق الزمن الواقعي أو السيكلولوجي أو الفلسفي"^(٣)، وتقوم هذه الرؤية على ثلاث علاقات رئيسة في التحليل الزمني؛ الأولى: الترتيب الزمني، ويُقصد به مقارنة تسلسل الأحداث في الحكاية مع طريقة عرضها في الخطاب السردى، وذلك من خلال آليتي الاسترجاع والاستباق. الثانية: السرعة السردية، وهي علاقة تُستخلص من مقارنة زمن وقوع الحدث في القصة بزمن سرده، ويظهر ذلك عبر تقنيات التلخيص،

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

(٢) في نظرية الرواية: ٢٠٣.

(٣) الزمن في الرواية العربية: ٤٣.

الحذف، المشاهد، والوقفة الوصفية. الثالثة: التكرار، ويعنى بدراسة مدى تكرار الحدث داخل القصة، وعدد المرات التي يُستدعى فيها سرديا.

وعند تأمل النصوص القصصية الموجهة للأطفال عموماً يمكن ملاحظة أن البنية الزمنية فيها تتسم بالبساطة والوضوح؛ إذ تمضي الأحداث في تتابع خطي تصاعدي، ضمن إيقاع زمني منتظم، يبدأ من نقطة انطلاق واضحة، ويتدرج حتى نقطة الختام، وهذا التسلسل الخالي من التعقيد أو الخلل في النظام الزمني، كإفلاش باك أو التقديم الزمني، يُعد أكثر ملاءمة للطفل؛ لقدراته المعرفية المحدودة، واحتياجه إلى سرد يُراعي الوضوح والترابط، وهذا ما يتجلى بوضوح في مدونة الدراسة (حكايات أمونة) التي تتوجه إلى فئة عمرية حرجة (٦-٨ سنوات)، ما يجعل البنية الزمنية فيها ذات طبيعة خاصة تراعي قدرات الطفل الإدراكية، وميله إلى التسلسل الخطي الواضح، والاستجابات العاطفية المباشرة.

لقد تجنّبت هذه الحكايات التعقيد الزمني الذي قد يظهر في الأعمال الموجهة للراشدين أو حتى للمراهقين، كالزمن الدائري، أو التلاعب بالزمن عبر التراكب والتداخل والالتباس، واعتمدت على زمن سردي يتسم بالبساطة والوضوح، ومع ذلك، فإن هذا الزمان -مع بساطته- يحمل من الغنى والدلالة ما يستحق التحليل، خاصة إذا ما نُظر إليه بمقاربة جيران جينيت الذي ميّز بين ثلاثة جوانب رئيسة للزمن القصصي: الترتيب، السرعة، والتكرار.

أولاً: الترتيب الزمني بين الحكاية والخطاب:

أشار جينيت إلى أن هناك فرقاً جوهرياً بين (زمن الحكاية)، أي: التسلسل الواقعي للأحداث، و(زمن الخطاب)، أي: الطريقة التي تُعرض بها الأحداث في النص، ويمكن القول هنا: إن الحكايات العشر -باستثناء ومضات قصيرة في بعضها- اعتمدت على تطابق شبه تام بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، أي أن السرد فيها

كان يسير في خط زمني مستقيم، يبدأ من نقطة ويصعد باتجاه النهاية، دون أي إخلال بالتسلسل، وهذا الترتيب الخطي يظهر في معظم الحكايات بشكل واضح، فالحكاية تبدأ بموقف أولي (استهلال زمني مباشر: "في صباح يوم مشمس"، "حين ذهبت مع والدتي"، "في أول يوم دراسي")، ثم يتوالى السرد وفق منطق الزمن الطبيعي: صباح، ظهر، مساء؛ أو بداية الأسبوع ونهايته؛ أو لحظة غضب تتحول إلى لحظة إدراك، وهذا الانتظام في الترتيب يحقق اتساقاً زمنياً يُشعر الطفل بالأمان السردية، ويجنبه التشويش الذي قد ينجم عن القفزات الزمنية أو التقديم والتأخير.

ومع ذلك لا يمكن القول إن الحكايات خلت تماماً من ظاهرة الاسترجاع، غير أنها كانت استرجاعات موضعية طفيفة، وتأتي غالباً على هيئة استدعاء سريع لحدث ماضٍ داعم للسياق الحاضر، ففي حكاية (صندوق جدتي) هناك ارتداد ضمني إلى ذكريات الجدّة^(١)، لكنها ترد في السياق الحالي للحكاية دون أن تنشطر البنية الزمنية العامة، فتقنية الارتداد كانت خارجية عن الحكاية، اعتمدت على الذاكرة اعتماداً كلياً؛ ذلك أن "الاعتماد على الذاكرة يصنع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة، ويعطيه مذاقاً عاطفياً"^(٢).

ثانياً: السرعة السردية (التفاوت بين زمن الحدث وزمن السرد):

يلعب مكوّن السرعة دوراً بالغ الأهمية في تحديد علاقة الزمن بالحكاية، فبينما قد يستغرق الحدث دقائق معدودة في الزمن الواقعي، فإن السارد قد يطيل أو يوجز أو يتوقف عنده حسب الأهمية الإنشائية له، وهنا نلاحظ أن الحكايات العشر

(١) حكايات أمونة: ٢٤-٢٧.

(٢) بناء الرواية: ٦٤.

قد وظفت طيفاً من تقنيات السرعة السردية، مع ميل واضح إلى المشهد والتلخيص، وابتعاد عن الوقفة الوصفية والحذف إلا في حالات محددة.

١- المشهد: وهو التقنية الأكثر استخداماً في هذه الحكايات، ويُقصد به التطابق بين زمن الحدث وزمن السرد، وفي معظم الحكايات نجد حواراً مباشراً بين الشخصيات، وحضوراً لحظياً للأحداث، كأنَّ القارئ يشهد الفعل وهو يقع لحظة بلحظة، ففي حكاية (أنا غضبانة) يتبع السرد لحظات الغضب خطوة بخطوة، ثم يسجل الحوار بين الفتاة وأمها، قبل أن يصل إلى لحظة الحل، وكذلك في حكاية (أمي مريضة) يتتبع السرد استجابات أفراد العائلة واحدة تلو الأخرى، دون إبطاء أو قفز زمني.

٢- التلخيص: وهو ما يُلاحظ في المقاطع التي تمر على الأحداث بسرعة لتهيئة السياق أو تجاوز التفاصيل غير المهمة، ففي حكاية (هدنة الأشقاء) يرد التلخيص في بداية الحكاية حين تشير الساردة إلى أن الخلافات بين الإخوة كانت كثيرة: "وفي كل يوم تكبر أمونة ويكبر معها النزاع والشجار مع أشقائها"^(١)، وهو تلخيص للفترة السابقة على الحدث الرئيس، وكما في حكاية (أمي أشعر بالملل) تلخص الساردة الملل الذي شعرت به أمونة خلال زمن طويل في جملة واحدة: "أمي أشعر بالملل.. أمي ماذا أفعل؟"^(٢)، قبل أن تنتقل إلى الفعل الذي يغير مجرى الحكاية، وتسريع السرد من الأدوات المهمة في تقديم المادة الحكائية، حيث يعتمد السارد من خلالها إلى طي مراحل عدة من الزمن، جاعلاً الأحداث تتوالى ضمن حيز نصي ضيق من مساحة الحكى، وسبب اللجوء إليه "عدم قدرة الروائي على تدوين الأحداث

(١) حكايات أمونة: ٣٩.

(٢) حكايات أمونة: ٣٢.

جميعها وإعطائه لها قيمة في عملية السرد الروائي، فهو يقوم بعمليات كثيرة؛ لأجل التخلص من كل ما هو زائد وغير ضروري، متحاشياً رواية كل شيء^(١).

٣- الحذف: ويظهر بشكل موضعي في بعض الحكايات حين يتجاوز السرد فترة غير ذات أهمية، ففي حكاية "الألعاب الإلكترونية"، بعد أن يدخل الطفل عالم اللعب الإلكتروني، لا تسرد الراوية تفاصيل اللعب نفسه، بل تقفز مباشرة إلى لحظة الإشباع والضجر التي أعقبته: "الألعاب الإلكترونية في ذلك الجهاز العجيب.. تمضي معه أمونة أحلى الأوقات.. فالوقت يمر بسرعة دون أن تشعر أمونة بالملل"^(٢)، وهنا يُستخدم الحذف لتجنب الرتابة والملل في النسيج القصصي.

٤- الوقفة الوصفية: ونادراً ما تُستخدم في هذه الحكايات؛ انسجاماً مع خصائص أدب الطفل، الذي يفضل الإيقاع السريع، ويقلل من التوصيفات المطوّلة، ومع ذلك، تظهر وقفات وصفية قصيرة تُعنى بإضفاء جو شعوري أو بيئي معين، كالإشارة إلى لون السماء، أو دفء حضن الأم، أو ضوء الشمس، إنّ كلاً من تقنية المشهد والوصف "يشكلان استطراداً وتوسعاً في زمن الخطاب على حساب زمن القصة؛ الأولى: بسبب أن كل منظر يمكن أن يصبح لديه مناسبة لتشغيل الأنساق الوصفية، وبالتالي إعاقة زمن القصة على الاستمرار...، والثاني: لأنه يمدد الأحداث، ويجعلها تتباطأ في سيرها ضدّاً على حركة السرد، ومناهضة لوتيرته المتسارعة"^(٣).

(٢) البناء السردى في روايات إلياس خوري: ٤١.

(٣) حكايات أمونة: ٢٨.

(٤) بنية الشكل الروائي: ١٩٣.

ثالثاً: التكرار وتعدد التقديمات السردية للحدث:

أما التكرار، فهو البُعد الثالث فى مقارنة جينيت، ويُعنى بدراسة العلاقة بين عدد مرات وقوع الحدث وعدد مرات روايته، وقد استخدمت الحكايات هذا المكون بنحو محدود ولكنه فاعل، ويأخذ شكلاً إنشائياً يعتمد على التكرار التقريرى أكثر من التكرار البنائى.

ففى حكاية (أريبييد.. أريد!) نجد تكراراً لبنية الجملة الإنشائية التى تعبر عن رغبة أمونة: أريد هذا، وأريد ذاك، وهو تكرار له وظيفة تعبيرية أكثر من سردية، وفى حكاية (أنا غضبانه) تتكرر حالة الغضب فى مواضع عدة من الحكاية، لكن كل تكرار يحمل شحنة شعورية جديدة، مما يضيف نوعاً من التصعيد الزمنى الداخلى، أى تساعد الشعور نفسه على امتداد الزمن لا الحدث ذاته.

وفى حكاية (أمى مريضة) يتكرر سؤال الأم: "من يساعدينى؟"^(١) وتتكرر ردود الشخصيات واحدة تلو الأخرى، ضمن بنية سردية تعتمد على الإيقاع التكرارى لتوليد شعور بالتراخي والخذلان، قبل أن تأتى لحظة التحول، وهذا التكرار السردى يخدم البنية النفسية للحكاية، ويعكس تعاقب الزمن ضمن إطار الحدث الواحد.

أنماط الزمن فى الحكايات:

فى مستوى أعمق، يمكن رصد تنوع أنماط الزمن الموظف فى هذه الحكايات، وهى:

١- الزمن الواقعي: وهو الزمن الغالب، ويُقصد به تطابق الأحداث مع إيقاع الحياة اليومية المألوفة: يوم دراسى، صباح فى البيت، زيارة لحديقة الحيوان، فترة

(١) حكايات أمونة: ١٤.

مرض الأم... إلخ، ويُعد هذا النمط ملائماً جداً للطفل؛ لأنه يعزز ربط القصة بتجربته المعيشة، ويساعده على إدراك التسلسل السببي والمنطقي للأحداث.

٢- الزمن النفسي: ويظهر هذا الزمن حين يكون الشعور هو الموجه لإيقاع الحكاية، كما في حكاية (أنا غضبانة)، حيث تبدو لحظات الغضب طويلة وشاقة، أو في حكاية (أمي أشعر بالملل)، حيث يتحوّل الزمن إلى عبء، وتبدو الدقائق طويلة على الطفلة، وهذا النوع من الزمن يكشف عن بُعد سيكولوجي عميق، حتى لو عبّر عنه بوسائل سردية بسيطة.

٣- الزمن التعليمي: ويُراد به الزمن الذي تنفتح فيه الحكاية على غاية تعليمية أو تربوية، ففي حكاية (الألعاب الإلكترونية)، لم يكن الزمن مجرد إطار سردي، بل هو أداة للكشف عن آثار الانغماس الرقمي على وعي الطفل، وكذلك في حكاية (هدنة الأشقاء)، يتحوّل الزمن من مجال للتنازع إلى فرصة للصلح، أي من زمن سلبي إلى زمن إيجابي.

إن تحليل عنصر الزمان في هذه الحكايات العشر يكشف عن وعي سردي مبكّر بضرورة توظيف الزمن بوصفه مكوناً إنشائياً فاعلاً، لا مجرد إطار محايد للأحداث، فقد استطاعت الحكايات العشر -عبر بنيتها البسيطة- أن تقدّم صورة زمنية غنية بالتدرج، والتوازن بين المشهد والتلخيص، والتوظيف الإيقاعي للتكرار، كل ذلك ضمن خطاب يتسم بالوضوح والانسجام مع عالم الطفل.

يتبين مما سبق أن الزمان في هذه الحكايات يتجاوز كونه مجرد تسلسل خطي إلى كونه حاملاً لقيم تربوية وشعورية وجمالية، تنمو مع تطور القصة، وتضفي عليها عمقاً داخلياً يساعد الطفل على إدراك الزمن، لا بوصفه واقعاً فقط، بل بوصفه حالةً شعوريةً وتجربةً وجدانيةً أيضاً.

د- المكان:

يشكل المكان عنصراً حيوياً في قصص الأطفال، فهو الذي يشكل العالم المرئى للطفل، سواء كان حقيقة أو مجازاً، "فيبدع القاص من خلاله في رسم عالم خاص للطفل يناسب عقليته وعمره، ويحمل من خلاله دلالات نفسية وفكرية، تقود الطفل للتجاوب معها والعيش في واقعها بإدراكه، وتنوع الأمكنة في القصص المختلفة يعطي الطفل تجارب متعددة لأمكنة عديدة تفتح له آفاقاً أخرى لم يشاهدها من قبل أو يسمع عنها، فتتضح التجربة الشعورية لديه من خلال عنصر المكان"^(١).

وتكمن أهمية المكان في أنه عنصر مركزي في تشكيل العمل القصصي، وذلك لارتباطه الوثيق بالعناصر البنائية الأخرى، ودخوله في علاقات متعددة مع بقية المكونات الأخرى؛ كالأحداث والشخصيات والرؤى السردية واللغة والزمان، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات التي تربطه بجميع عناصر البناء القصصي يجعل من العسير فهم الدور الفني الذي ينهض به المكان داخل القصة"^(٢).

ويعدُّ المكان في قصص الأطفال من المكونات السردية الجوهرية التي تؤدي وظيفة جمالية ونفسية وسيميائية تتجاوز حدود الوصف الظاهري أو الإطار الخارجي للأحداث، إلى الإسهام في بناء التجربة الشعورية للطفل، وتأطير النمو الدلالي للقصة. فهو ليس فقط الفضاء الذي تجري فيه الأفعال، بل هو عنصر فاعل في تكوين الشخصيات، وتشكيل الحدث، وترسيخ القيم.

وفي مدونة الدراسة تنوعت الفضاءات المكانية بين فضاءات منزلية، وتعليمية، وطبيعية، بما يكشف عن وعي قصدي لدى المبدعة بإكساب الطفل المتلقي

(١) جماليات المكان في الرواية السعودية: ٣٣.

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

صورة غنية عن عوالم متعددة، بعضها مألوف يلامس تجربته اليومية، وبعضها جديد يوسع أفقه التخيلي، ويثري إدراكه المكاني، ولعل أهم الأمكنة التي تكرر حضورها في هذه المجموعة هي: المنزل، والمدرسة، والأمكنة الطبيعية.

أولاً: المكان المنزلي بوصفه مركز الحميمة والانفعالات والتوترات:

يهيمن المكان المنزلي على أغلب الحكايات، ويُقدّم باعتباره الفضاء الأول الذي يحتضن الطفل، ويوفر له الأمان، أو يُصوّر فيه توترات العلاقات الأسرية والوجدانية، ففي حكاية (هدنة الأشقاء) يُمثّل البيت الساحة الفعلية للتفاعل بين الشخصيات، هذه الخلافات المتكررة تدور كلها داخل المنزل، ويُفهم من السياق أن الأطفال في بيتهم، يتنقلون بين غرفة المعيشة والمطبخ وغرف النوم، ويصوّر المنزل بوصفه مكاناً للتصادم والتفاوض، لكنه أيضاً المكان الذي تُبرم فيه الهدنة في النهاية، ما يكشف عن دينامية هذا الفضاء، وقدرته على استيعاب التحوّل من الصراع إلى التفاهم.

أما في حكاية (أمي مريضة) فيحتل المطبخ بؤرة المشهد السردية؛ فهو ليس مجرد مكان لإعداد الطعام، بل فضاء تتجلّى فيه الأمومة، ويتكشف فيه موقف الشخصيات من التعبير عن الحب والواجب، إذ تبحث الأم عن يساعدها في إعداد الطعام، فتكشف الاستجابات المختلفة للأب والإخوة عن حالة من اللامبالاة، في حين تختار الراوية أن تُسرّع بمساعدتها، مؤكدة أن "كل شيء يهون من أجل أمي!"^(١)، يُوطّر المكان هنا بوصفه اختباراً أخلاقياً لمدى شعور الأبناء بالمسؤولية.

وفي حكاية (أمي أشعر بالملل) يُستثمر المكان المنزلي ليعكس شعور الطفلة بالضيق والرتابة، من خلال تواتر الجمل البسيطة التي توحى بالسأم: "تستيقظ أمونة

(١) حكايات أمونة: ١٤.

متأخرة، ثم تتابع برامج الأطفال، وعندما تنتهي تلعب مع أخيها في الألعاب الإلكترونية... هكذا تمر أيام أمونة في الإجازة الصيفية، أصبحت أمونة تشعر بالملل^(١)، المكان هنا لا يوصف مباشرة، لكن يُستنتج من تكرار الأفعال الروتينية أنه المنزل؛ وأن الفتاة تتحرك داخله دون أن تجد فيه محفزاً نفسياً أو جسدياً، فغياب التفاعل المكاني في الحكاية يُعبر عن فراغ داخلي، ولا تنقلب الحالة إلا عندما يلفت نظر أمونة برنامج (أطفال قهروا الفراغ)، حينها يتغير الفضاء دلاليّاً، ويتحول البيت -الذي كان مساحةً للضجر- إلى معمل للإبداع، ويُعاد تشكيله معنوياً بفضل الفعل التخيلي.

ويتوزع الفضاء المكاني في حكاية (أنا غضبانة) بين المنزل والمدرسة، لكنهما لا يظهران كمجرد إطار للأحداث، بل كمرآة لحالة الطفلة الانفعالية، يبدأ الغضب من المنزل مع تعارض الإرادات بينها وبين والدتها، ثم ينتقل معها إلى المدرسة عبر السيارة، التي تعمل كجسر شعوري، وفي المدرسة يتفاقم الغضب بسبب نسيان الأدوات الدراسية ورفض الزميلة مشاركتها، ويبلغ ذروته في الاشتباك الجسدي، بعدها تُعاقب بالجلوس في زاوية الصف، وهي زاوية تأديبية ذات طابع نفسي، تحيل إلى العزلة والتأمل والشعور بالذنب، ثم تأتي العودة إلى "مكانها" في الصف رمزاً لاستعادة التوازن النفسي وقرار الاعتذار، فيتحول المكان إلى أداة للمصالحة الذاتية، ومع نهاية اليوم، ينقشع الغضب، وتعود للمكان دلالته المستقرة، كما تستعيد الطفلة هدوءها الداخلي، فيتجاوز المكان إطاره المادي، ويصبح امتداداً لحالة الطفلة النفسية، يعكس تحولات الغضب والانفراج، ويعبر عن أبعاد وجدانية عميقة.

(١) حكايات أمونة: ٣٢.

ثانياً: المكان المدرسي بوصفه فضاءً للقلق والاندماج:

في حكاية (اليوم الأول من المدرسة) يظهر المكان المدرسي بوصفه فضاءً جديداً يبعث القلق والخوف في البداية، لكنه ينقلب إلى عالم مشرق مليء بالدهشة، تصف الكاتبة الطريق إلى المدرسة: "جاء الصباح، وذهبت أمونة مع أمها إلى المدرسة، وصلت أمونة إلى المدرسة مبكرة، ولم يكن في الفصل إلا طفلة واحدة"^(١)، ثم يأتي مشهد توافد الطالبات، والطفلة الصغيرة المتشبهة بثوب أمها وتبكي، والطفلة الأخرى التي تبكي وتردد اسم أمها، هذه العناصر تنقل شعور التردد أمام فضاء غير مألوف، لكنه سرعان ما يتحول إلى مكان مرح وانسجام، خاصة بعد مجيء المعلمة وترحيبها بهن، إضافة إلى مبادرة أمونة لتهدئة الطفلة الباكية ومشاركتها اللعب، "استجابت الطفلة لأمونة، وبدأت تعمل معها، وما هي إلا دقائق حتى انهمكت في العمل، وملاّت ضحكاتها مع أمونة أرجاء الفصل"^(٢).

يبدو المكان هنا فاعلاً نفسياً؛ إذ يمرّ الطفل من حالة القلق إلى الاندماج، ويتحوّل المكان المدرسي من مصدر للرعب إلى مركز للأمان، إنه فضاء انتقالي بين البيت والعالم، تتشكّل فيه التجربة الاجتماعية الأولى للطفل.

ثالثاً: المكان الطبيعي بوصفه مساحة للانطلاق والاكتشاف:

في بعض الحكايات، يتجلى المكان الطبيعي بوصفه فضاءً رحباً يشجّع على الاكتشاف والدهشة، ففي حكاية (في حديقة الحيوان) تتعدّد المشاهد المكانية ضمن الحديقة، وتسهم في بناء تجربة الطفل الإدراكية والمعرفية، تقول الساردة: "كم كانت سعيدة وهي تنتقل من حيوان إلى آخر! وتتأمل الحيوانات مخلوقات الله العجيبة..

(١) حكايات أمونة: ٧.

(٢) حكايات أمونة: ٨.

وأخيراً توقفوا عند الفناء الكبير الذى يتوسطه عدد من الفيلة الضخمة.. الفيل.. حيوان أمونة المفضل^(١)، هذا المشهد يصور الحديقة بوصفها عالماً واسعاً زاخراً بالحياة، يثير الحواس، ويقدم أول تجربة مباشرة للطفل مع الكائنات البرية، يمثل المكان هنا منبعاً للإثارة المعرفية، حيث ينتقل الطفل من المشاهدة إلى التأمل، وربما إلى المقارنة والتساؤل، إن تعدد الأماكن داخل الحديقة (أقفاص الحيوانات، الأغصان، المسارات) يوسع أفق التخيل لدى الطفل، ويعزز إدراكه المكاني.

أما حكاية (أريبيبيد.. أريد!) فمعظم أحداثها تدور فى إطار مكاني واحد وهو السوق المركزي، لكن المحرك السردى ليس تغير المكان بل تغير المطالب، فالطفلة أمونة لا تكف عن الطلب، ورغم أن المكان لا يوصف مباشرة، إلا أن الطلبات اليومية توحى بأن الفتاة تتحرك فى فضاء مفتوح، يتراجع أمام الفعل، لكنه يتجلى ضمناً بوصفه الإطار الذى يكون فيه الطفل وعيه بالإرادة والحدود، ويتحول المكان فى النهاية -بعد أن تقرر الأم عدم ذهاب أمونة معها إلى السوق- إلى حاضن لفهم الضبط الذاتى.

المكان المخلق والمفتوح:

يشكل المكان المغلق مسرحاً داخلياً للأحداث فى عدد من الحكايات، حيث تمثله فضاءات مثل المنزل، الصف، الغرفة، السيارة، السوق، أو حتى صندوق الجدة، ويتكرر توظيف هذا الفضاء بوصفه مكاناً للانفعال، والحميمية، والانضباط، ففي حكاية (أنا غضبانه!) يبدأ التوتر داخل المنزل: "استيقظت ذات يوم ولم أكن أود الذهاب إلى المدرسة، بالطبع لم تسمح لي أمي بالغياب"^(٢)، وهنا نلاحظ تعارض

(١) حكايات أمونة: ٢٠.

(٢) حكايات أمونة: ٤٣.

الإرادات داخل الفضاء المنزلي المغلق، بما يعكس نشأة الشعور بالغضب، أما في الفصل الدراسي فتقول: "أمرتني بالجلوس في تلك الزاوية من الفصل"^(١)، ليتحول الفضاء المغلق إلى رمز للعقوبة والعزلة التأديبية، وفي الحكاية نفسها يُنقل الغضب مع الطفلة من البيت إلى المدرسة مروراً بالسيارة: "فذهبت إلى المدرسة وأنا أحمل ذلك الشعور الغريب في داخلي"^(٢)، وهنا تتحول السيارة، بوصفها فضاءً مغلقاً متنقلاً إلى معبر شعوري، يحمل الغضب من مكان إلى آخر.

وفي حكاية (صندوق جدتي) نجد مثلاً دقيقاً على المكان المغلق بوصفه حاضناً للذاكرة والمفاجأة والدهشة: "أدخلتني جدتي إلى الغرفة حتى انتهينا إلى صندوق أسود كبير.. تشوقت لمعرفة ما في الصندوق"^(٣)، فالصندوق هنا يمثل مكاناً مغلقاً مشحوناً بالرمز والحنين والدهشة المتدرجة.

أما الفضاء المفتوح فيمثل غالباً الشارع والسوق والحدائق والسماء، أو حتى الفضاء الإلكتروني في حكاية (الألعاب الإلكترونية)، هذا الفضاء يُستثمر لبث معاني الحرية والانطلاق والاستكشاف، ففي حكاية (في حديقة الحيوان) تتحول الحكاية كلها إلى احتفاء بالمكان المفتوح، الذي لا يتيح فقط التواصل مع الحيوان، بل يمنح الطفل مجالاً للتعجب والملاحظة والسؤال، مما يشير إلى بُعد تربوي عبر التفاعل مع محيط طبيعي مفتوح.

وفي حكاية (أمي أشعر بالملل) تحاول الأم إبعاد الملل عن أمونة من خلال دعوتها إلى الخروج لزيارة الأقارب والأصدقاء بدلا من الجلوس أمام الألعاب

(١) حكايات أمونة: ٤٥.

(٢) حكايات أمونة: ٤٣.

(٣) حكايات أمونة: ٢٤.

الإلكترونية، ليكون المكان المفتوح دعوة للتخلص من الانغلاق الذهني الناتج عن الفراغ، والانفتاح على الفعل الحركي الطبيعي، إن الأمكنة المفتوحة سواء كانت طبيعية أو عمرانية هي "امتداد للفضاء الكوني الطبيعي، مع تغير تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره، كما هو إطار انتقال الشخصيات"^(١)، وتكتسب الأمكنة المفتوحة أهميتها في أنها "مجددة للطاقة إذا كانت مليئة بالاحتمالات والحركة، أو إن كانت زاهرة بالمنبهات الحسية والبصرية والشمية واللمسية والتذوقية"^(٢).

وفي حكاية (أريبيبيد.. أريد!) يُمثّل المكان المفتوح (السوق المركزي) فضاءً ديناميكياً تتفجّر فيه الرغبات الطفولية، وتختبر فيه الشخصية حدودها النفسية والسلوكية، فالسوق بوصفه مكاناً مفتوحاً زائحاً بالبضائع والألوان والإغراءات، يُحرّض الطفلة أمونة على الإفراط في الطلب، ويكشف ضعف قدرتها على ضبط الذات أمام المحفزات البصرية المتنوعة.

هذا الفضاء الواسع لا يعكس الحرية فقط، بل يُبرز صراع الإرادة بين الطفلة ووالدتها، ويتحوّل إلى مسرح تربوي يُختبر فيه معنى الاختيار والالتزام، وهكذا يُقدّم المكان المفتوح هنا دلالة مزدوجة: فهو محفّز للرغبة والانفعال من جهة، وميدانٌ للتعلم والانضباط من جهة أخرى، فالأمكنة المفتوحة تمنح القاص الحرية في تحريك الشخصيات، ولهذا يكتسي هذا النوع من الأمكنة أهمية بالغة في قصص الأطفال، فهي "أماكن عامة تمنح القدرة للشخصية على الحركة والانتقال، وهي محدودة بحدود معينة تسمح للشخصية بالحركة فيها بحرية وانفتاح، ويمكننا أن نطلق عليها بالمكان العام، إذ تقوم الشخصية بفعل معين ضمن مكان عام له حدوده الثابتة"^(٣).

(١) جماليات التشكيل الروائي: ٢١٩.

(٢) المرجع السابق: ٢٢١.

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

هذا التقابل بين الفضاءين -المغلق والمفتوح- لا يعمل فقط على مستوى التنويع المكاني، بل يحمل في طياته تمثيلات شعورية وسلوكية، فالمكان المغلق غالباً ما يرتبط بالتحكم، القواعد، المشاعر الداخلية (غضب، خوف، دهشة)، أما المكان المفتوح فيرتبط بالفرح، المغامرة، التعلم، والاندماج مع العالم، هذا التوزيع يوظف المكان بشكل غير مباشر في ترسيخ مفاهيم تربوية، فكل مغادرة من الفضاء المغلق إلى المفتوح هي تحول داخلي في الشخصية، والعكس صحيح.

إنَّ المكان في هذه الحكايات لا يوظَّف كخلفية صامتة للأحداث، بل يُصاغ بعناية، ليُجسّد عبر انغلاقه أو انفتاحه تجربة الطفل النفسية والمعرفية، فالأماكن المغلقة تُبرز صراعات الذات والسلطة والانفعال، فيما تُجسد الأماكن المفتوحة فرص الاكتشاف والنمو والراحة، لتُصبح الحكايات بذلك مرآة دقيقة للانتقال من الانفعال إلى الاتزان، ومن الرغبة إلى التعلم، ومن الداخل إلى الخارج، والعكس.

المبحث الثالث: الخطاب

الخطاب هو المدخل الرئيس لدراسة الفنون الأدبية؛ "فالأدب فن جميل يتوسل باللغة"^(١)، بل يمكن القول بأن "الأدب هو فن القول، أي الفن الذي يعتمد فى كل أنواعه على اللغة"^(٢)، والعمل الأدبي ما هو إلا "بناء لغوي يستغل أكبر قدر من الإمكانيات"^(٣)، ولهذا فإن الخطاب القصصي "طريقة تُقدّم بها المادة الحكائية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب فى محاولته التعبير عن الفكرة"^(٤)، والخطاب فى قصص الأطفال له خصوصية مميزة، إذ "يتخذ اللغة المكثفة فيها موقع الصدارة، بلغة مختزلة وبواسطة كلمات قصيرة تحقق القصة هدفها، ونظراً لحاجتها الدائمة إلى الإيجاز ورشاقة العبارة فُرض عليها عبء يتمثل فى عناية كاتبها باختيار الكلمة والجملة"^(٥)؛ ولهذا نجد أن كتابة قصص الأطفال تحتاج من القاص بذل الجهد الكبير فى اختيار الألفاظ الصحيحة السهلة الواضحة، ووضعها فى جمل موجزة، بحيث تكون لكل كلمة مكتوبة مكانتها، ولكل جملة قيمتها، ومن ثمّ كان كاتب القصة "أحوج الكتاب إلى أن يكون مجال اللغة عنده ذا سعة؛ ذلك أنه يؤدى الأفكار والمعاني التى هى محتوى القصة ومضمونها، وأن يحلّل التصورات والتطورات تحليلاً شاملاً يلائم الأزمنة والأمكنة والأبطال"^(٦)؛ ليكون ذلك العمل مناسباً للطفل

(١) الأدب وفنونه: ١٩.

(٢) بناء الشخصية فى روايات إحسان عبدالقدوس: ٢٦٠.

(٣) الأدب وفنونه: ٢٣.

(٤) المرجع السابق نفسه.

(٥) الرواية العربية بين الواقع والأيدولوجيا: ٥٦.

(٦) فن القصة: ٩٧.

القارئ، وهذا كله يتطلب تعبيراً دقيقاً بلغة مؤدية موحية واضحة لا رمز فيها ولا تعقيد بحيث يناسب مرحلته العمرية.

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

أ- السرد:

السرد "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية"^(١)، فالقصة لا تقوم على مضمونها فحسب، بل على الكيفية التي يُعرض بها هذا المضمون؛ إذ إن "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية" يستوجب تدخل الراوي، فهو "هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها، من جهة، وتشبع نهم المتلقي بوصفه طرفاً ضرورياً للفعل السردى في الاطلاع عليها من جهة أخرى"^(٢)، ولذلك يُنشئ القاص "شخصية تخيلية تتولى عملية القص، وسميت هذه الشخصية (الأنا) الثانية للكاتب، وهي تخيلية تسمى (الراوي)، ولا وجود للقصة إن غاب الراوي"^(٣)، إذ إن الراوي "أداة الإدراك والوعي، وأداة العرض، وذات لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر إيجاباً وسلباً على طريقة الإدراك وعلى طريقة العرض، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين العالم الفني المسجل في النص، والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ النص"^(٤).

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

(٢) مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي: ٦٨.

(٣) انظر: بناء الرواية: ١٣٠.

(٤) الراوي والنص القصصي: ١٨.

وتسعى دراسة السرد إلى استكشاف موقع الراوى داخل النص القصصى، ومدى صلته ببقية عناصر السرد، إذ "تحدد موقع القاص بالنسبة للأحداث والوسائل والشخصيات التي يستعين بها أيضاً أثناء السرد، والمسافة التي يضعها بينه وبين القارئ وأحداث الرواية"^(١)، كما أن السرد يصبح بمثابة "لعبة لغوية يعد السارد من خلالها في إعداد المحكوم عليهم بالتأرجح في استخدام هذه الضمائر"^(٢).

ويحتل السرد موقعاً مركزياً في الحكايات الموجهة للأطفال، ليس بوصفه ناقلاً للأحداث فحسب، بل بوصفه القناة التي تمرّ عبرها القيم والمعاني، وتبنى من خلالها علاقات النص بعالم الطفولة، من حيث اللغة والبنية والتلقي، وقد بدت القاصة في الحكايات العشر محلّ الدراسة على وعي سرديّ بهذه الأبعاد، إذ تعمّدت أن تجعل للسرد بنية متماسكة، تتكىّ غالباً على حضور راوٍ خارجيّ يتولى نقل مجريات الأحداث بلغة مبسّطة، ووتيرة محسوبة، تُراعي السياق العمريّ للمتلقّي، وتوازن بين المعرفة السردية التي يمنحها القاصّ للقارئ، وتلك التي يُخفيها ليحافظ على عنصري الدهشة والتشويق.

ويهيمن في الحكايات حضور الراوى الغائب، الذي يروي الحكاية بضمير الغائب عن جميع الشخصيات، وفي مقدمتهم الشخصية الرئيسة (أمّونة)، وهذا الخيار السردى يمثّل أكثر الأساليب السردية توظيفاً في حكايات الأطفال؛ لما يمنحه من حيادية نسبية، ويتيح للسارد أن يكون عليماً بكل ما يجري في العالم القصصى، ويتجلى هذا في حكايات مثل: (اليوم الأول من المدرسة) و(أمي.. أشعر بالملل)، و(هدنة الأشقاء)، حيث يتولى السارد رسم المشاهد من الخارج، دون أن يتورّط

(١) المتخيل السردى: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة: ١٦٤.

(٢) المرجع السابق نفسه.

شعورياً فيما يحدث، لكنّه يمنح الطفل القارئ مفاتيح الفهم، ويفتح له النوافذ للولوج إلى دواخل الشخصيات من خلال وصف أفعالها، أو توجيه ضوء خافت إلى بعض دوافعها ومشاعرها.

إلا أن هذا الراوي الغائب ليس غائباً بالكامل، بل يحتفظ لنفسه بحق التدخل غير المباشر، من خلال الصياغة، أو نبذة الجملة، أو ترتيب الحدث، أو حتى من خلال التركيز على فعل دون غيره، فحين تقول الحكاية مثلاً عن أمونة: "تبدو قلقة وتفكر كثيراً"^(١)، فإن الراوي لا يصف الفعل فقط، بل يمنحه شحنة عاطفية، تؤثر في القارئ، وتقربه من عالم الشخصية، هذا التلوين العاطفي للأسلوب السردى، وإن لم يكن حضوراً مباشراً للراوي، فإنه يكشف عن نبذة مُحدّدة، تؤدي وظيفة تربوية ضمنية، دون أن تُخلّ بالسياق الفني.

كما يمكن ملاحظة أن القاصة لم تلجأ إلى تعدد الرواة في أي من الحكايات، بل احتفظت للراوي بموقعه الكلّي، القادر على تغطية جميع زوايا المشهد السردى، ما يوفر للطفل المتلقي صورة واضحة نسبياً، دون تعقيد في وجهات النظر، أو تغيير في الأصوات السردية، وهو خيار يتسق مع الهدف التربوي للحكايات، ويمنحها نبذة واحدة، تيسر التلقّي، وتعزّز الألفة بين القارئ وعالم الحكاية.

ولئن كان الراوي الغائب هو النمط الغالب في هذه الحكايات، فإن طبيعة تدخله ليست جامدة، بل تتفاوت بين حكاية وأخرى، ففي بعض الحكايات يكون الراوي قريباً جداً من أمونة، يكاد يهمس في أذن القارئ بمشاعرها، كما في حكاية (أنا غضبانه!) أو حكاية (أريبيد... أريد!)، فيما يبتعد أحياناً ليصف المشهد من مسافة، كما في حكاية (في حديقة الحيوان)، أو حكاية (صندوق جدتي)، حيث يقف السارد

(١) حكايات أمونة: ٦.

على التلة، يروي ما يرى، دون أن يتداخل كثيراً مع ما تشعر به الشخصيات، وهذه القدرة على تغيير درجة القرب والبعد هي إحدى سمات السرد الناضج، حتى لو وُظفت ببساطة.

ويعتمد الراوي في كثير من المواضع على التضمين داخل السرد، كأن ينقل لنا كلام الأم مباشرة أو ضمناً، أو ينقل لنا تصوّر أمونة عن أمر ما كما في حكاية (أمي، أشعر بالملل)، أو يلمح إلى أفكارها دون تصريح، هذا التضمين لا يأخذ شكل حكايات داخل الحكاية، بل هو تضمين شعوريّ، يُضيف إلى السرد طابعاً حوارياً أحياناً، ويزيد من عمق الإدراك، دون الخروج عن البناء الزمنيّ العام.

ولا تخلو بعض الحكايات من طابع التناوب في السرد، وإن لم يكن واضحاً تماماً، لكنه يلمس في تبادل الأفعال بين الشخصيات، ما يُفضي إلى تنوع في المشهد، ويكسر رتابة السرد، ففي حكاية (هدنة الأشقاء) يتناوب السرد بين أفعال أمونة وأخيها، ثم تدخل الأم لتعيد التوازن، وفي حكاية (صندوق جدتي) تتوالى الأحداث بين اكتشافات أمونة وما تقوله الجدة، في تتابع يشبه حوار الأجيال، وإن كان السارد واحداً، فإن طريقة التقديم تُضفي طابع التناوب في وجهات النظر.

واتخذت ثلاث حكايات -وهي (أمي مريضة) و(صندوق جدتي) و(أنا غضبانة!) - شكل السرد بضمير المتكلم، حيث تولّت البطلة أمونة بنفسها رواية مجريات الأحداث، وهذا التحوّل من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم يُعدّ خياراً سردياً واعياً من الكاتبة، لما يحمله من تأثيرات أسلوبية ونفسية تُضفي على الحكاية طابعاً ذاتياً وحميمياً.

ففي حكاية (أمي مريضة) تصوغ أمونة بصوتها تجربة عاطفية معقدة تجمع بين الخوف على الأم، ومحاولة احتواء الموقف بطفولتها وقلقها، فيتجلى الحدث من الداخل لا من الخارج، وتتشكل المشاعر لا بوصف خارجي، بل بتجربة مباشرة، تعزّز

من فاعلية التماهي بين القارئ والبطلة، وتفتح المجال واسعاً أمام التلقي التعاطفي، وكذلك في حكاية (صندوق جدتي) نجد السرد الذاتي يعزّز عنصر الحنين والانبهار بالزمن الماضي، فتكون جدّة أمّونة لا مجرد شخصية ثانوية، بل حاملة لذاكرة مؤثرة تعيد تشكيل وعي البطلة، ويكون الصندوق أشبه برمز سردي يستدرج الطفلة إلى عوالم من الدهشة والمعنى، وكل ذلك يُبنى بلغة داخلية دافئة تنبع من صوت الشخصية نفسها، أما في حكاية (أنا غضبانة) فإن اعتماد ضمير المتكلم يُضفي طابعاً اعترافياً يلامس وعي القارئ بجرأة، إذ تعترف أمّونة بانفعالاتها، وتقدّم رؤيتها الذاتية لما يحدث، فيتجلى الغضب هنا لا بوصفٍ خارجي محايد، بل كتجربة شعورية داخلية، تكشف عن دوافع البطلة وتردداتها وانفعالاتها المباشرة، مما يُكسب الحكاية بُعداً سيكولوجياً فاعلاً.

وأرى أنّ السرد بضمير المتكلم في هذه الحكايات الثلاث يفتح المجال أمام القارئ للولوج مباشرة إلى داخل الشخصية، ومتابعة ما يجري من موقع التجربة لا من موقع المراقبة، كما أنه يمنح البطلة سلطة لغوية وسردية، تجعلها لا مجرد "موضوع للسرد"، بل "صاحبة السرد"، فتبدو أكثر وعياً وتأثيراً، ويصبح حضورها الذاتي لا يقل أهمية عن الحدث ذاته، كما أن هذا الشكل من السرد يساهم في تنويع البناء السردية في الحكايات، ويمنع الرتابة الأسلوبية، ويظهر في الوقت ذاته مرونة الكاتبة في تحريك أدواتها السردية بما يناسب مضمون كل حكاية وطبيعتها الشعرية.

يتبين مما سبق أن السرد في هذه الحكايات ليس مجرد وسيلة لنقل الحكاية، بل هو عنصر فاعل في تشكيل بنيتها الجمالية والتربوية، وقد اتكأت الكاتبة على تقنيات السرد الكلاسيكية التي تتواءم مع وعي الطفل، مع توظيف محسوب لبعض التنويعات الأسلوبية، ما يجعل السرد نفسه جزءاً من جمالية النص، ومصدراً لفاعليته التربوية.

ب- الوصف:

يُعدّ الوصف أداة مركزية في الخطاب السردى، تسهم في بناء العالم القصصى وتشكيل أفق التلقى لدى القارئ، بوصفه "تشاطاً فنياً، يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها"^(١)، كما أنه في القصة المعاصرة لم يعد مجرد تزويق بلاغى أو استراحة بين الأحداث، بل غداً عنصراً فاعلاً في تماسك النص ودينامية سرده، كما أن الوصف أداة رئيسة في الخطاب القصصى، ترصد تحركات الشخصيات، وتشكّل صورة المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتنقل القارئ إلى عالم النص المتخيل، ليندمج في الصور القصصية من خلال التصور الذهني المرتبط بوصف القاص^(٢).

ويمثّل الوصف وسيلة التعبير الرئيسة عن أغلب المكونات الروائية، وهو من أهم طرق تجسيد حضورها وأشكال ظهورها على مستوى النص الروائي، ويكشف معانيها والغايات التي تصل من خلالها، وهذا يثبت حاجة الرواية إلى الوصف، فهي تعتمد عليه في عدد من المكونات منها: الشخصية، والمكان والأشياء، واللغة والتعبير، والتمثيل، والتصوير، والترميز، بالإضافة إلى مكوّن المحتوى^(٣).

وتتجسّد قيمة الوصف في قدرته على ملء النسيج الفنى الروائي بما يخدم فنية القصة في وصف الأمكنة، وزمن وقوع الحدث، والمشاهد وأحوال الشخصيات، والعواطف والمشاعر، والتعليق على المواقف والأحداث، دون أن يؤدي ذلك إلى توقف حركة الأحداث أو بطئها، أو التدخل بالوصف بما لا يخدم الحدث العام في القصة،

(١) معجم السرديات: ٤٧٢.

(٢) انظر: الرواية العربية الجديدة: ١١٥.

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

مثل: الوصف المسهب للأمكنة والشخصيات، أو ردود الفعل من بعض الشخصيات تجاه بعض الأحداث^(١).

وفي (حكايات أمونة) يبدأ الوصف بوظيفته النفسية والداخلية، كما نلاحظ في افتتاحية حكاية (اليوم الأول من المدرسة) حيث تصف الراوية أمونة بقولها: "أمونة على غير عاداتها، تبدو هادئة، لا تتنازع مع أخيها، ولا ترفع صوتها عند الحديث كعاداتها، تبدو قلقة وتفكر كثيرا"^(٢)، يظهر هنا توظيف الوصف لتجسيد التحول الداخلي في الشخصية، فالساردة لا تصف ملامح أمونة الظاهرة فقط، بل ترصد حالتها الوجدانية عبر سلوكها المختلف عن المؤلف، فيفهم القلق من غياب الخصام والسكوت، في وصف غير مباشر ينهض على المقارنة بين المعتاد والحالي، الوصف هنا يكشف الشعور ولا يقرره، وهي تقنية توظيفية رفيعة.

وفي المشهد نفسه يأتي وصف الطفلة المتشبثة بأُمها عند باب الفصل: "طفلة صغيرة متشبثة بثوب أُمها وتبكي كثيرا"^(٣)، يؤدي هذا الوصف وظيفة تشاركية، إذ يوسّع المشهد، ويكسر التركيز على البطلة الوحيدة، ويعكس مشهداً إنسانياً عاماً، تنمّاهي معه أمونة ومتلقي القصة، وهو ما يعزز التوتر النفسي المرتبط ببداية المدرسة.

وفي حكاية (أُمي مريضة) يُستخدم الوصف لتصوير أثر غياب الأم بوصف قصير، لكنه حمّال دلالة: "أُمي الآن مريضة ونائمة في فراشها، كل شيء في بيتنا

(١) انظر: الرواية العربية الجديدة: ١١٧.

(٢) حكايات أمونة: ٦.

(٣) حكايات أمونة: ٧.

تغير بعد أن مرضت أمى"^(١)، الوصف هنا لا يقدم تفاصيل عن شكل المرض أو الأم، لكنه يستخدم التغير بوصفه عنصراً وصفيّاً شاملاً، يشمل الجو العام، والسلوك، والإحساس، وهو ما يجعل أثر المرض ملموساً دون حاجة إلى تفاصيل.

أما فى حكاية (فى حديقة الحيوان) فنلاحظ تنوعاً وصفيّاً يعكس الانفعالات والانبهار والاكتشاف، فالراويّة تقول عن أمونة: "كم كانت سعيدة وهى تنتقل من حيوان إلى آخر، وتتأمل الحيوانات مخلوقات الله العجيبة"^(٢)، يتجسد هنا الوصف الشعورى المرتبط بالمكان، حيث يُستخدم فعل التأمل لرسم علاقة وجدانية مع الحيوانات، ويصل التوصيف الدقيق ذروته حين تقول: "انظري.. ذاك الفيل البعيد ذا الآذان الكبيرة فيل أفريقي، أما هذا الفيل القريب ذو الآذان الصغيرة فهو فيل هندي"^(٣)، هذا مشهد وصفي مزدوج: يصف الواقع وينمّي المعرفة، ويظهر الفرق بين الكائنات بشكل بصري سهل التلقي، وهو وصف تثقيفي/جمالي فى آن واحد.

وفى اللحظة التى ينتقل فيها الشعور من الانبهار إلى الخوف، تصف الساردة شعور أمونة حين ضلت طريقها فى الحديقة: "زاد خوفها، وأسرعت نبضات قلبها، وأوشكت الدموع أن تسقط من عينيها ولكنها حبستها"^(٤)، هنا يتجلى الوصف الانفعالي الداخلى عبر مؤشرات جسدية دقيقة (النبض، الدموع)، تُشعر المتلقى بحالة التوتر، وتكشف تماهى القارئ مع مشاعر البطلة دون خطابة.

أما فى حكاية (صندوق جدتي) فيتخذ الوصف طابعاً بصريّاً دقيقاً يرتبط بالدهشة والاكتشاف: "إنها غرفة صغيرة ولكنها غريبة، أثاثها مختلف وغير مألوف،

(١) حكايات أمونة: ١٠.

(٢) حكايات أمونة: ١٨.

(٣) المصدر السابق: ٢٠.

(٤) المصدر السابق: ٢٢.

يبدو قديماً مزخرفاً، كأنه من الزمن الماضي^(١)، الوصف هنا يشكّل بناءً مكانياً ذا نبرة زمنية، يوحى بالحنين والغموض، ويهيئ القارئ للدخول في عالم متخيّل ذي صبغة تراثية، وتكمل الراوية هذا الاتجاه بقولها: "ما أجمل هذا الصندوق! مزخرف بألوان عدة: الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر! وما أجمل الدوائر الذهبية البارزة التي تحيط بأطرافه"^(٢)، إنها ذروة الوصف البصري، بألوانه وتفصيله الدقيق، ما يمنح القارئ صورة مرئية كاملة، ويُضفي على المكان طابعاً أسطورياً شبه مقدّس.

ويستمر الأسلوب الدقيق في وصف الدمية: "دمية من القماش، تبدو طرية ناعمة، وتلبس ملابس زاهية، عيناها من الخرز اللامع، وشعرها من خيوط الصوف الأسود"^(٣)، يتميز هذا الوصف بلمسيّته وبصريّته، ويخدم استعادة الطفولة، ويكرّس الحنين لجيل سابق.

وفي حكاية (هدنة الأشقاء) يأتي الوصف جماعياً، يشمل الجو الأسري العام: "يا له من أسبوع هادئ! الكل استمتع بهذا الجو الهادئ، بل إن أم أمونة وأباها كانا أقل عصبية وأكثر تقبلاً"^(٤)، الوصف هنا لا يقتصر على الإشارة إلى الحدث، بل يؤسّس لحالة شعورية عامة، يظهر فيها تأثير المصالحة على الكبار قبل الصغار، ويمدّ أثر الحدث على الشخصيات كافة.

وفي حكاية (أنا غضبانة) يوصف الشعور الداخلي للبطلّة بقولها: "هناك شعور أحس به في بعض الأحيان، عندما لا أستطيع فعل ما أريد، أو عندما أتشاجر

(١) المصدر السابق: ٢٤.

(٢) المصدر السابق: ٢٤.

(٣) المصدر السابق: ٢٦.

(٤) المصدر السابق: ٤١.

مع إخوتي، كم أكره ذلك الشعور!^(١)، الوصف هنا داخلي وتأملي، يتجاوز الظاهر ليرصد حركة النفس والانفعال، ويمنح الساردة صوتاً فردياً حقيقياً، متوتراً وصادقاً، يعبر عن الغضب بوصف شعوري وليس سلوكياً فقط.

مما سبق يتبين تنوع الوصف في (حكايات أمونة) بين البصري والانفعالي، بين الداخلي والخارجي، ويوظف بوصفه أداة فنية تسهم في بناء الشخصيات والمواقف والأمكنة والانفعالات، كما يخدم في بعض المقاطع غايات تعليمية أو وجدانية أو تربوية دون أن يخل بالبناء السردى، ولعل قوة هذه النصوص تكمن في أن الوصف فيها يأتي من داخل التجربة الطفولية، صادقاً وغير متكلف، يصف ليحس القارئ لا ليمتّع فقط.

ج- الحوار:

وهو تبادل الكلام بين شخصيتين أو أكثر من شخصيات النص الأدبي^(٢)، ويمثل عنصر إضاءة في النص القصصي؛ إذ يكشف عن طبيعة تكوين الشخصيات وتناقضها، والحوار الفعال يتيح تقديم معرفة عن الشخصية فضلاً عن أنه يكشف التعاطف أو النزاع الكامن أو الظاهر في الشخصيات، فإنه يتيح لها أن تعبر طوعاً أو كراهية عما لا يتم الكشف عن أو استشفافه بأية تقنية قصصية أخرى^(٣)، وتقع عليه المسؤولية في نقل الحدث من نقطة لأخرى داخل النص، ويعبر عن الأفكار عندما يكون محوراً تستقطب حوله فكرة القصة ومضمونها العميق^(٤)، وبذلك يصبح الحوار

(١) حكايات أمونة: ٤٣.

(٢) انظر: معجم المصطلحات العربية المعاصرة: ٧٨، المصطلح في الأدب الغربي: ٥٣، المعجم الأدبي: ١٠٠.

(٣) انظر: عالم الرواية: ١٦٨.

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

كالحركة جواباً على الصورة المصممة نحو الغير، وله وظيفة أسلوبية، تتمثل في كسر رتابة خطاب المؤلف، وتخليصه من الصياغة الأسلوبية الواحدة^(١)، كما أنه أدق وسائل القاص لتزويد المشهد القصصي بالمساحات الوصفية والتحليلية والإخبارية التي يتطلبها في نصه^(٢).

وهو أسلوب قديم من أساليب القص، ويعد (جيرار جينيت) من النقاد القلائل الذين سبقوا إلى دراسة الحوار القصصي؛ إذ درسه من جانب المسافة ضمن مقولة الصيغة السردية، فتكون المسافة قريبة أو منعقدة بين القول والقائل في الخطاب المباشر، وبعيدة في غير المباشر والمسروود^(٣)، وللحوار أهمية بنائية في قصص الأطفال، إذ هو "عماد المشهد وواسطته في الظهور، ولأن القصة القصيرة لها استقلالية واضحة في البناء والفضاء والإفادة من العناصر السردية الأخرى؛ فقد امتلكت خواصاً ميزت الحوار فيها، وهي خواص استمدت إمكاناتها من روح الفردية والذاتية في المعالجة والتوحد العالي لأجزاء النص في اتجاه واحد يقود الشخصية والحدث معا"^(٤).

ويمثل الحوار في (حكايات أمونة) عنصراً إنشائياً جوهرياً يسهم في بناء الشخصيات وتصعيد الأحداث وكشف التفاعلات النفسية والاجتماعية، وقد تميز هذا الحوار بتنوع أساليبه بين الحوار الخارجي التقليدي، والحوار الداخلي أو ما يعرف بالمونولوج، مما أضفى على النصوص حيوية سردية وعمقاً نفسياً، ففي الحوارات

(١) انظر: مفهوم التناحر: تجديدات نظرية: ٢٠.

(٢) انظر: عالم القصة: ٢٦٧.

(٣) خطاب الحكاية: ١٨٣-١٩٧.

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

الخارجية بدا التبادل الكلامى بين أمانة وشخصيات محيطها وسيلة فعالة لتقديم المعلومات وتحريك الأحداث، كما فى حكاية (اليوم الأول من المدرسة) حين سألت أمها:

"هل ستذهبن معى غداً إلى المدرسة يا أمى؟

قالت أمها: طبعاً سأذهب معك إن شاء الله، فأنا أعلم أن المكان غريب عليك، ولم تدخله من قبل، لذلك لن أتركك وحدك حتى أطمئن عليك"^(١).

لقد جاء هنا رد الأم مطمئناً ودافئاً، يكشف عن البنية الحنونة لعلاقة الأم بابنتها، ويهئ القارئ لبداية درامية، مبنية على التردد والقلق من الدخول إلى عالم جديد، هذا النمط من الحوار الواقعي المباشر لا يكتفى بنقل مضمون لفظي، بل يشحن اللحظة بجرعة وجدانية، تساعد الطفل القارئ على التماهي مع الموقف.

أما فى حكاية (أمى مريضة) فقد استخدم الحوار لتسليط الضوء على تحولات العلاقات داخل الأسرة، فحين سألت الأم من يساعدها فى إعداد الطعام، جاء الرد من الأب والإخوة كاشفاً عن انشغالاتهم الخاصة وتقصيرهم:

"قال أبى: عندي عمل يجب أن أنجزه!

وقالت لينا: عندي اختبار فى الغد!

وقال محمد: لقد وعدت أصدقائي أن ألعب معهم كرة!"^(٢).

وهو حوار يبرز التوتر الخفي، ويدفع بالقصة نحو تصاعد داخلي، يخلق مبرراً لمشاعر أمانة، وتعاطف القارئ معها.

(١) حكايات أمانة: ٦.

(٢) المصدر السابق: ١٤.

واللافت أن بعض الحوارات لم تخلُ من روح السخرية أو المفارقة، كما في حكاية (لغتي لغتي ما أجملها!) حين تتداخل اللغة الإنجليزية مع العربية في حديث أمونة:

"تادتها أمها: أمونة هيا بدلي ملابسك قبل أن يأتي الضيوف.

أمونة: هوز كمنق؟

أمها: خالتك وأولادها، لقد عادوا من السفر فدعوناهم لزيارتنا.

أمونة: وهل.. آي مين: إز ندى كمنق وذ ذم؟

أمها: بالطبع ستحضر، ولكن ألا تكفين عن الحديث بالإنجليزية؟

أمونة: نو.. نو مام، إنجليش إز قود!"^(١).

مما يعكس صراعاً هوياتياً خفيف الظل، لكنه يشير إلى مضمون تربوي عميق حول أهمية الاعتزاز باللغة الأم والفخر بها.

غير أن أكثر ما يميز هذه الحكايات من ناحية الحوار هو توظيف الحوار الداخلي، أو المونولوج، وهو ما يمنح النصوص بُعداً نفسياً ملحوظاً، ففي حكاية (في حديقة الحيوان) حين قالت أمونة في داخلها: "لا بد أن أبحث عن الشرطي وأخبره أنني تائهة عن أُمي"^(٢)، لا يشهد القارئ حدثاً فقط، بل يلج إلى داخل الشخصية، ويستمتع إلى تفكيرها وقلقها، في لحظة من الوحدة والضياغ، وهي لحظة لا يمكن أن تعبّر عنها الحوارات الخارجية بنفس القوة، وفي حكاية (أنا غضبانة) نجد أن المونولوجات التي تراكمت في ذهن أمونة تعكس الاضطراب الداخلي والانفعالات التي تتولد من شعور بالظلم أو التهميش، فالحوار الداخلي هنا يتحول إلى مرآة

(١) حكايات أمونة: ١٥.

(٢) المصدر السابق: ٢٢.

لانفعالاتها، وهو ما يزيد من تشويق القارئ، خاصةً حين يكون هذا القارئ طفلاً يختبر انفعالات مشابهة.

إن الحوار الداخلى بوصفه أداة لتعرية الوجدان وكشف الباطن، لم يكن عنصراً عرضياً، بل جاء محكم التوظيف، وملتصقاً بلحظات التوتر أو القرار أو التساؤل، وغالباً ما كان يسبق الفعل أو يواكبه، كما نرى فى لحظة اتخاذ أمونة قراراً باللجوء إلى الشرطى، أو حين تتساعل فى سرها عن سبب بكاء الطفلة فى المدرسة، هذه اللحظات التى تتكشف فيها العزلة النفسية للبطلة تشكل جسراً دقيقاً بين القارئ والنص، فهى لا تشرح فقط ما يجرى، بل تتيح له معيشة ما لا يُقال.

كما بدا الحوار فى بعض الحكايات وسيلة لتفجير الصراع، كما فى حكاية (الألعاب الإلكترونية) حيث يتصاعد التوتر بين أمونة ومحمد تدريجياً من خلال تبادل الشتائم والردود الساخنة، ثم يتحول إلى نزاع جسدى يستدعى تدخل الأم.

"قالت أمونة: أريت أيها الغبى!! ألم أقل لك أنى سأفوز عليك!

فرد محمد:

أنت الغبية ولست أنا، هيا.. خذي هذه الصفعة على وجه مصارعك وأخرى على رأسه!

سقط مصارع أمونة فغضبت كثيراً وشدت يد الجهاز من محمد وهى تردد:

سوف أضرب مصارعك حتى يسيل الدم من جسمه!

غضب محمد فصفع أمونة على وجهها وقال:

لن تستطيعي أن تفوزي أيتها المغرورة!

تدخلت الأم لفض النزاع: ما هذا الذي تفعلانه!! ألم أقل لكما أن تتبعا قوانين اللعبة التي اتفقنا عليه من قبل؟^(١).

هنا يعمل الحوار على تحويل التوتر الكامن إلى أزمة فعلية، ويقدم الأطفال في لحظة تصادم حقيقية تكشف عن تدني مستوى الحوار أحياناً حين تغيب الرقابة، في مقابل عودة الانضباط مع تدخل الراشدين، وهكذا يتحول الحوار إلى ناقل للدرس الأخلاقي دون افتعال أو وعظ مباشر.

يلاحظ أيضاً أن الحوار في هذه الحكايات لم يقتصر على أداء وظيفي أو تواصل، بل شارك في تكوين بنية الحكاية ذاتها، فبعض الحكايات بُنيت على حوارات قصيرة لكنها مكثفة، تدفع القصة للأمام، وتعمق الإحساس بالمكان والزمان، وتضفي حيوية على المواقف، كما ساعد الحوار على التخفيف من ثقل السرد الخارجي، إذ جاء مقتعاً قريباً من عالم الطفل، بلغة مألوفة بعيدة عن التصنع، وغالباً ما حمل نبرات وجدانية أو تعبيرات تلفائية تناسب أعمار الشخصيات ومواقفها.

ويمكن القول إن الحوار، بنوعيه الخارجي والداخلي، أدى دوراً مركزياً في تكوين العالم القصصي لهذه الحكايات، سواء في بناء الشخصيات، أو ترسيخ الصراعات، أو تعميق الدلالة النفسية والاجتماعية للنص، ولعل حضور المونولوج الداخلي خاصة منح هذه الحكايات قدراً من النضج التعبيري والصدق الفني، وجعل من أمونة صوتاً داخلياً حياً لا يكتفي بالمشاركة، بل يشكل جزءاً من وعي القارئ نفسه.

(١) حكايات أمونة: ٢٩.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة بالتحليل الجمالى والتكوينى سلسلة من الحكايات القصصية الموجهة للأطفال، تمثلت فى عشر حكايات تدور حول الطفلة أمونة، فى مواقف حياتية مختلفة تتصل ببيئتها الأسرية والاجتماعية والتعليمية والانفعالية، وسعت الدراسة إلى تتبّع جمليات التشكيل السردى فى هذه النصوص، عبر تحليل العتبات البصرية واللغوية، ثم العناصر السردية الكبرى: الأحداث، والشخصيات، والزمان، والمكان، والسرد، والوصف، والحوار، وذلك فى ضوء مقاربات نقدية إنشائية. وقد أبرزت الدراسة فى مبحثها الأول أهمية العتبات البصرية واللغوية فى القصص الموجهة للأطفال، بوصفها المنصة الأولى التى تهىء الطفل للدخول إلى العالم السردى، فالصور، والعناوين، والتخطيطات الطباعية، واللغة المستخدمة فى العناوين والحوارات جميعها تتفاعل لتكوين تجربة استهلاكية محفزة للقراءة، وتمثل هذه العتبات حلقة أولى فى التأثير والتلقى، وهى لا تُعدّ مجرد إضافات جمالية، بل تحمل وظائف إيحائية وسميائية تحفّز خيال الطفل وتثير فضوله، أما المباحث السردية الأخرى فقد أظهرت بدورها عمقاً فى التشكيل الفنى، وتنوعاً فى البناء، وذكاءً فى ملائمة المتلقى.

وفى ضوء ما سبق، يمكن تلخيص أبرز النتائج التى توصلت إليها هذه الدراسة فى النقاط التالية:

- ١- نجحت العتبات البصرية واللغوية فى خلق أفق توقع بصري ولفظي جذاب، يعزز انخراط الطفل فى التجربة القصصية منذ اللحظة الأولى للتماس مع النص، وذلك بفضل التناسب بين الصور والألوان والنصوص من جهة، وبين طبيعة الفئة العمرية المستهدفة من جهة أخرى.

- ٢- بُنيت الحكايات على حبكة تتابعية أو تدرجية في أغلبها، تبدأ بمقدمة هادئة، تتصاعد فيها الأحداث بالتدرج نحو الذروة، من خلال حدث مفاجئ أو تصادم، ثم تُختتم بحل فيه نوع من الاتزان.
- ٣- صيغت شخصية أمونة الرئيسة بطريقة متزنة تجمع بين خصائص الطفولة من انفعالات وتقلبات، وبين الطابع التعليمي الأخلاقي، ما منحها واقعية فنية وقابلية للتقصص من قبل الطفل القارئ.
- ٤- أظهرت الشخصيات الثانوية فاعلية سردية واضحة، إذ لم تكن زينةً أو حضوراً هامشياً، بل شاركت في تحريك العقدة واقتراح الحلول وتوليد الصراع، وتجسيد الجانب الاجتماعي للعلاقات الطفولية.
- ٥- وُظف الزمن السردى بشكل يخدم وضوح الخط السردى وملاءمته للأطفال، إذ اتسم الزمن في الحكايات بالتسلسل الخطي البسيط والتدفق اليومي للأحداث، مما أتاح للقارئ الناشئ أن يتابع التغيرات الشعورية والسلوكية دون تعقيد.
- ٦- جاء المكان في القصص بوصفه عنصراً ذا دلالة وظيفية ونفسية، لا مجرد خلفية للأحداث، فقد كان يتغير بحسب الانفعالات، وتحوّل أحياناً إلى رمز للانعزال، أو وسيلة لاستكشاف المحيط، أو مجالاً للصراع أو التفاهم.
- ٧- تميّز السرد بتعدد ضمائر القص، حيث استُخدم ضمير الغائب في معظم الحكايات بوصفه ضميراً حيادياً وموضوعياً، فيما استُعين بضمير المتكلم في ثلاث حكايات، ما أضفى حميمية وتماهياً مع الذات الساردة.
- ٨- شكّل الوصف عنصراً فنياً مكماً للسرد، إذ لم يكن ساكناً أو معيقاً للحركة، بل رصد التفاصيل المرتبطة بالشخصيات والمكان والانفعال، وأسهم في تجسيد البيئة وتلوين الحدث، خاصة في المشاهد العاطفية.

٩- تنوع الحوار بين الخارجى والداخلى، وبرز حضور (المونولوج) فى اللحظات المفصلية، حيث كان الطفل يعبر عن حيرته أو رغبته أو خوفه، مما يتيح مساحة لتأمل الذات والتفاعل العاطفى.

١٠- اتسمت لغة القص بالبساطة والتشويق فى آن، فهي مفهومة وواضحة دون أن تفقد شاعريتها أو عمقها الدلائى، كما روعي فيها المستوى المعرفى والنفسى للطفل، مما عزز فاعلية التلقى وسهولة الفهم والتأثر.

وخرجت الدراسة بمجموعة من التوصيات يمكن إجمالها فى الآتى:

١- ضرورة أن يعتنى كُتاب أدب الطفل بالعتبات البصرية واللغوية، ويجعلوها منسجمة مع النص السردى ومشوقة بما يكفى لجذب الطفل منذ الوهلة الأولى.

٢- تشجيع الكُتاب على استثمار السرد بضمير المتكلم أو الحوار الداخلى بشكل أكبر، لما له من دور فى تعميق التقمص والتماهى، وإبراز البعد النفسى والانفعالى.

٣- الدعوة إلى دراسات إنشائية جديدة تتناول الأدب الطفولى العربى بالتحليل الأسلوبى، بما يظهر قيمته الفنية، ويشجع على إنتاج نصوص تواكب حساسية الطفل الجمالية والمعرفية.

ثبت المصادر والمراجع

- ١- أدب الأطفال دراسة نظرية وتطبيقية، محمد الهرفي، دار الاعتصام للطبع والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
- ٢- أدب الأطفال في الأدب العربي الحديث: الأطر والنظرية والتطبيق، زليخة عبدالرحمن أبو ريشة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، قسم اللغة العربية، ١٩٨٩م.
- ٣- الأدب وفنونه دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٩، ٢٠١٣م.
- ٤- بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.
- ٥- البناء السردي في روايات إلياس خوري، عالية صالح، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٥م.
- ٦- بناء الشخصية في روايات إحسان عبدالقدوس، سحر أبو العزم، دار البلاغة للطباعة، القاهرة، ١٩٩١م.
- ٧- البناء الفني في الرواية السعودية، حسن بن حجاب الحازمي، مطابع الحميضي، الرياض، ط١، ٢٠٠٦م.
- ٨- البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.
- ٩- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء، ٢٠٠٩م.
- ١٠- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني، أدبي الرياض، الرياض، ط١، ٢٠٠٨م.

- ١١- ثقافة الأطفال، هادى الهيتى، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٨م.
- ١٢- جماليات التشكيل الروائى، محمد عبيد، سوسن البياتى، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، ٢٠٠٨م.
- ١٣- جماليات السرد فى الخطاب الروائى، غسان كنفانى، دار مجدلاوى للنشر و التوزيع، عمان، ٢٠٠٦م.
- ١٤- جماليات المكان فى الرواية السعودية، حمد البليهد، دار الكفاح للنشر، الدمام، ط١، ١٤٢٩هـ.
- ١٥- حكايات أمونة، وفاء السبيل، مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، الرياض، ٢٠٠٠م.
- ١٦- الحوار القصصى: تقنياته وعلاقته السردية، فاتح عبدالسلام، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٩م.
- ١٧- خطاب الحكاية: بحث فى المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، المجلس الأعلى، القاهرة ١٩٩٧م.
- ١٨- دراسات فى القصة العربية الحديثة: أصولها اتجاهاتها أعلامها، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٧٣م .
- ١٩- دلالات الخطاب الغلافى فى الرواية، جميل حمداوى، موقع الديوان، سبتمبر، ٢٠٠٨م.
- ٢٠- الراوى والنص القصصى، عبدالرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
- ٢١- الرواية العربية الجديدة: دراسة فى آليات السرد وقراءات نصية، شعبان عبدالحكيم محمد، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، ٢٠١٩م.

- ٢٢- الرواية العربية بين الواقع والأيدولوجيا، محمود العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان، دار الحوار، دمشق ١٩٨٦م.
- ٢٣- الزمن في الرواية العربية، مها القصاروي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.
- ٢٤- سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط١، ٢٠٠٠م.
- ٢٥- سيمياء القصة للأطفال في الجزائر، يحيى عبدالسلام، دكتوراه، جامعة فرحات سطياف، الجزائر، ٢٠١١م.
- ٢٦- سيميوطيقا العنوان في شعر عبدالوهاب البياتي، عبدالناصر محمد، دار النهضة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
- ٢٧- شعرية الفضاء في رواية مرسى فاطمة، منال فراق، ماجستير، جامعة العربي بأم البواقي، الجزائر، ٢٠١٦م.
- ٢٨- شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، جميل حمداوي، دار المعرفة، الرباط، ط١، ٢٠١٤م.
- ٢٩- عالم الرواية، رولان بورنوف، ربال اوئيليه؛ ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
- ٣٠- عالم القصة، برنار دي فوتو، ترجمة محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩م.
- ٣١- عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، سلوى مصطفى، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، المملكة المغربية، ٢٠٠٣م.
- ٣٢- علم العنوان، عبدالقادر رحيم، دار التكوين للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
- ٣٣- فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الشروق، عمان، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٨م.

- ٣٤- الفن القصصى فى ضوء النقد الأدبى: النظرية والتطبيق، عبداللطيف الحديدى، دار المعرفة للطباعة والنشر، المنصورة، ط١، ١٩٩٦م.
- ٣٥- فن كتابة القصة، فؤاد قنديل، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠١٠م.
- ٣٦- فى نظرية الرواية: بحث فى تقنيات السرد، عبدالملك مرتاض، المجلس الوطنى للثقافة، الكويت، ١٩٩٨م.
- ٣٧- قاموس السرديات، جيرالد برنس، السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٣٨- القصة القصيرة: النظرية والتطبيق، إنريكى إمبرت، ترجمة: على منوفى، المجلس الأعلى، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ٣٩- القصة بين التراث والمعاصرة، طه وادى، نادى القصيم الأدبى، بريدة، ٢٠٠٠م.
- ٤٠- القصة ديوان العرب: قضايا ونماذج، طه وادى، الشركة المصرية، لونغمان، مكتبة لبنان، بيروت، ٢٠٠١م.
- ٤١- القصة فى مجلات الأطفال ودورها فى تنشئة الأطفال اجتماعيا، أمل حمدي دكاك عرض، نادى سعد معوض، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠١٢م.
- ٤٢- قصص الأطفال: ماهيتها اختيارها كيف نرويها، ايمان بقاعى، دار الفكر اللبنانى، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٤٣- الكليات فى الخطاب الإشهارى: الصورة الإشهارية نموذجا، عبدالمجيد نوسى، مجلة البلاغة، المغرب، ٢٠١٤م.
- ٤٤- مبادئ تحليل النصوص، بسام بركة وماتيو قويدر وهشام الأيوبى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مكتبة لبنان ناشرون، الجيزة، مصر، ط١، ٢٠٠٢م.

- ٤٥ - المتخيل السردى: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٠م.
- ٤٦ - المتعاليات النصية التناص والمناص في رواية الجازية والدرأويش لعبدالحاميد هدوقة، أحمد بقر، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، العدد ٢٣، ٢٠١٦م.
- ٤٧ - مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط ١، ١٩٩٣م.
- ٤٨ - المرجع في أدب الأطفال، محمود حسن إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- ٤٩ - مسرح الطفل في الجزائر بين الراهن والمأمول، عبدالهادي محمد عبدالهادي، كعب حاتم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد الخامس، مارس ٢٠٠٩م.
- ٥٠ - المصطلح السردى، جيرالد برنس، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ٥١ - المصطلح في الأدب الغربي، ناصر الحاني، منشورات دار المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨م.
- ٥٢ - المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤م.
- ٥٣ - معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار العين، مصر، دار تالة، الجزائر، دار الملتقى، المغرب، ط ١، ٢٠١٠م.
- ٥٤ - معجم المصطلحات العربية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٥م.

- ٥٥- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.
- ٥٦- مفهوم التناحر: تجديدات نظرية، بشير القمري، مجلة شؤون أدبية، الشارقة، عدد ١١، ١٩٩٩م.
- ٥٧- مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائي، عبدالعالي بوطيب، مجلة النقد الأدبي فصول، العدد ٤، ١٩٩٣م.
- ٥٨- مقدمة فى أدب الطفل، بيتر هنت، ترجمة: إيزابيل كمال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.
- ٥٩- مقدمة فى ثقافة وأدب الأطفال، مفتاح دياب، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر، كندا، ط١، ١٩٩٥م.
- ٦٠- النسيج اللغوي فى روايات الطاهر وطار، عبدالله الخطيب، فضاءات للنشر، عمان، ٢٠٠٨م.
- ٦١- النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- ٦٢- النموذج وقضايا أخرى: دراسة نقدية للقصة القصيرة، عبدالله رضوان، دار البيروني، عمان، ط٣، ٢٠١٣م.
- ٦٣- الوصف فى الرواية العربية الحديثة، نجوى الرياحي، جامعة تونس، كلية العلوم الإنسانية، ٢٠٠٧م.
- ٦٤- وظائف العنوان فى شعر مصطفى محمد الغماري، رحيم عبدالقادر، مجمع المخبر، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، العدد ٤، ٢٠٠٨م.
- ٦٥- الوعي بالمكان ودلالاته فى قصص محمد العمري، شاكر عبدالحميد، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ٤، ١٩٩٥م.