

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



عنوان المذكرة

البنى الحكائية في قصص الأطفال عند
كامل كيلاني قصة "علاء الدين أنموذجا"

مذكرة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إشراف الأستاذ:

لخضر تومي

إعداد الطالبة:

نبيلة عطية

السنة الجامعية: 1435/1436

2014/2015

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

الشكر أولا وأخيرا لله سبحانه وتعالى الذي يسر لنا أمورنا ووفقنا إلى مانح وراضى
ثم إلى الأستاذ الفاضل لخضر تومي الذي تكبد عناء رعاية هذا البحث ولم يبخل علي
بنصائحه البناءة ،فلا يسعني إلا أن أقدم أسمى آيات الشكر و الامتنان إلى من أعطى
من حصيلة فكره لينير لي الدرب.

فأقول له بشراك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم "إن الحوت في البحر والطير في
السماء ليصلون على معلم الناس الخير".

مقدمة

يعتبر الأدب جزءاً لا يتجزأ من حياتنا اليومية فهو يعبر عن مشاكلنا وآرائنا، كما أنه يساهم إلى حد كبير في بناء حياتنا والارتقاء بأفكارنا، لهذا يعتبر مكوناً أساسياً لحياة البشر، وعاملاً من أهم العوامل المساعدة على فهم الحياة.

والأدب مرتبط بالإنسان منذ صغره حينما كان شفهيًا مع الحكايات والأغاني والأحاديث في مرحلة الطفولة، وهو ما يسمى اليوم بالأدب الموجه للطفل، هذا الأدب الذي استطاع أن يخلق لنفسه مكانة كبيرة بين الأدباء والنقاد بفضل ما ينشده من أهداف سامية وما يحمله من قيم نبيلة يبتغي بها تنشئة أجيال مثقفة وواعية، وقد لاحظنا أن هؤلاء الأدباء والنقاد لم تعد نظرتهم إليه على أنه مجرد قصص و أشعار تُكتب للأطفال، أو مجرد نوع أدبي يدخل في مجموعة الأنواع الأدبية بل أصبح يُنظر إليه على أنه مادة أدبية مهمة وحقلاً خصباً لمختلف الدراسات.

ولما ارتبطت القصص ارتباطاً وثيقاً بالأطفال كانت الأكثر جذباً لهم، لما تحتويه من أحداث تعبر عن واقعهم وتعالج القضايا التي تهمهم، فقد يستعملها الكاتب كوسيلة للتواصل مع عقول الصغار، ولأهمية القصص في أدب الأطفال ارتأينا أن تكون محورياً للدراسة وقد استقر عنوان العمل على: **البنى الحكائية في قصص الأطفال عند كامل كيلاني قصة علاء الدين أنموذجاً.**

و سعيًا في هذا البحث للإجابة عن مجموعة من الإشكاليات: ما هو أدب الأطفال؟ وما هي الأشكال التي اتخذتها البنى الحكائية داخل القصة؟ وكيف كان توظيف كامل كيلاني لهذه البنى؟.

وقد حاولنا في الدراسة أن نتبع المنهج البنوي لأنه يعتبر الأنسب لهذه الدراسة جاء البحث مؤلفاً من مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، تناولنا في المدخل المعنون بالأدب الموجه للطفل ثلاثة أقسام تطرقنا من خلالها إلى مفهوم أدب الأطفال، وظهوره ثم عرجنا على أنواعه إضافة إلى أهم أهدافه.



أما في الفصل الأول المعنون ببنية المكان والذي قسمناه إلى ثلاثة أقسام تطرقنا من خلالها إلى مفهوم المكان وأنواع الأمكنة ووصفها.

كما جاء الفصل الثاني ببنية الزمان مقسما ثلاثة أقسام تناولنا فيها مفهوم الزمن ثم عالجتا مستويات الترتيب الزمني ثم الحركات السردية.

أما في الفصل الأخير ببنية الشخصية فقد تطرقنا من خلاله إلى مفهوم الشخصية، وأنواعها، والبنية العاملية للشخصيات .

ولبناء وحدات البحث المعرفية اعتمدنا على خزانة مراجع أهمها:

أدب الطفولة أصوله ومفاهيمه لأحمد زلط

أدب الأطفال لهادي نعمان الهيتي

الرواية والمكان لياسين النصير

البنى الحكائية في أدب الطفل العربي الحديث لرياض موفق مقدادي بنية النص السردى
لحميد لحميداني

وقد واجه البحث وهو يشق طريقه نحو التشكل والنمو عدة صعوبات لعل أهمها قلة المراجع في مجال الدراسة غير أنها لم تعق مساره، إذ استطعنا تجاوزها بعون الله وتوفيقه

وأخيرا نتقدم بأي الشكر والعرفان إلى كل من ساعد في إنجاز هذا العمل، وساهم في استوائه على هذه الصورة.



مدخل: الأدب الموجه للطفل

أولاً: تعريف أدب الأطفال

ثانياً: ظهوره

ثالثاً: أنواعه

رابعاً: أهدافه

أولاً: تعريف الأدب الموجه للطفل

يعد الأدب الموجه للطفل من الأنواع الأدبية الحديثة، وهو لا يختلف كثيراً عن أدب الكبار إلا أن الصغار لهم خصوصية معينة يجب مراعاتها عند القيام بالكتابة لهم؛ فيجب مراعاة إدراكاتهم ومراحل أعمارهم والألفاظ الموجهة إليهم، والكاتب للأطفال يجب عليه أن يراعي المباشرة في كلامه؛ لأن الطفل ليس لديه العقل الكبير والمادة المعرفية الكافية كي يفسر تلك الإيحاءات والرموز.

وقد عني هذا الأدب باهتمام كبير من قبل الكثير من الأدباء والنقاد في الدول الغربية والدول العربية، ولأدب الأطفال تعريفات عديدة فهناك من يعرفه بأنه «هو أحد الأنواع الأدبية المتجددة في أدب سائر اللغات الإنسانية»¹.

فأدب الأطفال ليس حكراً على أي دولة أو أي شعب، بل هو أدب جديد في كل لغات العالم هذا ما أشار إليه التعريف السابق، إنه أدب جديد ظهر في كل اللغات الإنسانية والآداب العالمية، فكل أديب في أي بلد يطلق العنان لقلمه كي يسطر بتلك الكلمات الطريق لجمهوره من القراء الصغار التي زرعها لهم قيماً وأخلاقاً حتى لا تكون مجرد كلمات أو عبارات تلقى عليهم ثم تطوى صفحاتها وتذهب معانيها في مهب الريح، فهي تنشئة لجيل جديد وجد الإهتمام والعناية من طرف الكبار بأساليب أدبية وفنية مثيرة وشيقة .

وهناك من يعرفه بأنه «أدب يتوجه لفئة محددة من الناس وهي فئة الأطفال من عمر أشهر حتى مرحلة المراهقة»².

¹ - أحمد زلط: أدب الطفولة أصوله ومفاهيمه، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 1997، ص5.

² - نجلاء نصير بشور: أدب الأطفال العرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص7.

وهذا الأدب الجديد لم يكتب لجميع فئات المجتمع بل اختص بفئة معينة هي فئة الأطفال منذ المراحل الأولى من حياتهم حتى مرحلة المراهقة، فهذه الفترة هي أهم فترة في حياة الإنسان، حيث يحتاج فيها على ما ينمي عقله ويصقل معرفته ويغرس فيه الصفات الحميدة والأخلاق النبيلة، وهو في هذه الفترة يكون جاهزاً لاستقبال أي فكرة تقدم إليه لأنه كالصفحة البيضاء يكتب فيها الإنسان ما يشاء، فمنذ أن يولد الطفل إلى أن يبلغ مرحلة المراهقة وهو في فترة يحتاج فيها إلى إرشادات ونصائح تساعد في بناء شخصيته وتنمية أفكاره.

وأدب الأطفال عند نعمان الهيتي هو «عرض للحياة من خلال تصوير وتعبير متميزين»¹.

وهذا أمر مرتبط بالكاتب وطريقة عرضه للحياة بأسلوب شيق وهادف وتعبير ملائم للأطفال، وكأن ما يوجد في القصص والأشعار ما هو إلا صورة مطابقة للحياة الخارجية بأسلوب آخر.

«والمصطلح يشير إلى المواد التي تكتب لكي يقرأها الأطفال و الشباب، وينشرها ناشرو كتب الأطفال، وتعرض وتخرن في الأقسام الخاصة بكتب الأطفال واليا فعين بالمكتبات ومتاجر بيع الكتب»².

فأدب الأطفال هو كل ما يكتب لفئة الأطفال والشباب من مواضيع تجذبهم وتحظى باهتمامهم، ويتم وضعها في الأماكن المخصصة لهم كالأقسام والمكتبات ضمن المصنفات التي تعنيهم وتعنى بانشغالاتهم.

¹ - هادي نعمان الهيتي: أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1997، ص 71.

² - كميرلي رينولد: أدب الأطفال مقدمة قصيرة جداً: تر: ياسر حسن، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط 1،

وأدب الأطفال « باعتبارهِ وسيطاً تربوياً يتيح الفرص أمام الأطفال لمعرفة الإجابات عن أسئلتهم واستفساراتهم ومحاولات الاستكشاف واستخدام الخيال وتقبل الخبرات الجديدة التي يردفها أدب الأطفال»¹.

فمن خلال قراءة الطفل لما يكتب له يجد كل الإجابات عن أسئلته، حيث أن هذه الكتب تقدم له تلك الإجابات بأسلوب مميز وخاص يتناسب مع سنه وإدراكه، وتفتح المجال أمامه لاستخدام الخيال واستقبال ثقافات جديدة تقدم إليه على شكل عمل تربوي في قالب علمي متقن، ليقف الطفل أمامها وينهل منها فتعمل على تفسير كل ما علق في ذهنه من أسئلة واستفسارات.

«وأدب الأطفال في مجموعه هو الآثار الفنية التي تصور أفكاراً إحساسات وأخيلة تتفق ومدارك الأطفال وتتخذ أشكال: القصة والشعر والمسرحية والمقالة والأغنية»².

فهو ذلك الفن الذي يقوم بتصوير الأفكار وعرضها على الطفل تماشياً مع قدرة استيعابه وإدراكه لتلك الأفكار، ويكون ذلك عن طريق القصة والمسرحية والمقالة وباقي الأشكال النثرية الأخرى التي من شأنها أن تغذي عقله وتثري معرفته.

«وهو نوع أخص من جنس أعم يتوجه لمرحلة الطفولة، بحيث يراعي المبدع المستويات اللغوية والإدراكية عندما يقوم بالتأليف أو المعالجة للطفل في سائر ألوان التعبير الأدبي له»³.

¹ - حسن شحاتة: أدب الطفل العربي دراسات وبحوث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة مصر، ط2، 1994، ص7.

² - هادي نعمان الهيتي: أدب الأطفال فلسفته فنونه وسائطه، ص72.

³ - أحمد زلط: أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال، دارالنشر للجامعات المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1994

وأدب الأطفال هو جزء أو نوع من الأدب يقدم للأطفال ويراعي فيه مستوى إدراكهم، وقدرة استيعابهم، ويكون ذلك في جميع الأنواع الأدبية التي تكتب لهم من قصص ومسرحيات وأشعار.

إضافة إلى هذا نجد أن أدب الأطفال عند عبد الفتاح أبو المعال «جزء من الأدب بشكل عام وينطبق عليه ما ينطبق على الأدب من تعريفات، إلا أنه يتخصص في مخاطبة فئة معينة من المجتمع وهي فئة الأطفال، وقد يختلف أدب الأطفال عن أدب الكبار تبعاً لاختلاف العقول والإدراكات، ولاختلاف الخبرات نوعاً وكماً»¹.

وأدب الأطفال هو جزء من الأدب العام إلا أنه يختلف عنه كونه موجهاً إلى فئة معينة من المجتمع هي فئة الأطفال، فهم مختلفون عن الكبار في تفكيرهم واستيعابهم للمعلومات فعقول الأطفال ليست بمستوى عقول الكبار في الإدراك.

¹ - عبد الفتاح أبو المعال: أدب الأطفال دراسة وتطبيق، دار الشروق، للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص12.

ثانياً: ظهوره

اختلف الأدباء والنقاد حول البدايات الحقيقية لأدب الأطفال، فهناك من رأى أنه قديم قدم الإنسان على وجه الأرض وربط ظهوره بالقصص التي كانت تحكى في القديم من قبل الأمهات والجَدَّات لأطفالهن، تلك القصص التي كانت نابغة أغلبها من الخرافات والأساطير القديمة، إلا أنها كانت مليئة بالحكمة والحث على الخير فاسماعيل عبد الفتاح مثلاً « يرى أن أدب الأطفال وجد مع وجود الخلق، حيث كانت الأمهات تحكي لأطفالها حواديت ما قبل النوم، وتهدد سرائرهم بالأنغام والكلمات الجميلة، فكان أدبا رائعا ولكنه غير مدون، واستمر الحال هكذا حتى عُرف هذا الأدب في أواخر القرن الماضي»¹.

فأدب الأطفال كان موجودا في القديم إلا أنه كان أدبا شفويا غير مدون، يلقى على مسامع الصغار في شكل قصص وحواديت ما قبل النوم من قبل الأمهات.

«ولعله أقدم من الأجناس الأدبية الأخرى لأنه يواكب ظهور اللغة ذاتها وارتباطها بصور التعبير عن الحياة الإنسانية، والتعبير البسيط هو الذي يمثل الحياة الفطرية، وبصور العاطفة الإنسانية، عاطفة الأمومة والأبوة نحو الطفل بتعبير واضح»².

لقد ارتبط ظهور أدب الأطفال بظهور اللغة، لأنه يعتبر شكلا من أشكال التعبير، وهذا التعبير لا يكون إلا عن طريق اللغة التي يعبر بها الإنسان عن حياته اليومية حين يتسامر مع أولاده عن طريق تلك العبارات والجمال التي تحمل في ثناياها روح القصص والحكايات التي كان الآباء يلقونها على مسامع أولادهم، فاعتُبرت بذلك من البدايات الأولى لظهور أدب الأطفال.

¹-اسماعيل عبد الفتاح: أدب الأطفال في العالم المعاصر، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 2000،

ص11.

²-محمد حسن بريغش: أدب الأطفال، أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط2، (دت)،

ص47.

«وهناك من يرى أن ظهوره الفعلي كان في النصف الثاني من القرن السابع عشر مع الشاعر الفرنسي لافونتين jean de la fontaine (1628-1721) بصدور كتابه حكايات خرافية عام 1668 ثم تبعه شارل بيرو charles perrault (1628-1703) مع صدور كتابه الأول أقاصيص وحكايات الزمن الماضي مع عبر أوحكايات الإوزة الأم عام 1697 الذي اعتُبر التاريخ الفعلي لميلاد أدب الأطفال المكتوب لأنه ضم قصصا خيالية للأطفال مثل سندريلا والقبعة الحمراء والجميلة النائمة في الغابة»¹.

فكانت الدول الأوروبية وخاصة فرنسا هي التي نالت شرف الريادة في الكتابة للأطفال، وقد اعتمدت على الحكايات الخرافية في كتاباتها، ثم توالى الكتابات في أدب الأطفال في جميع أنحاء العالم، وبدأت ترتبط بالواقعية، حيث بدأت تمس واقع الأطفال الذي يعيشونه، وأصبح الكتاب يعايشون حياة الأطفال ويكتبون عنها بدلا من اقحامهم في عالم الكبار المليء بالرموز والألفاظ الغامضة.

«وتعتبر عديد من الحكايات التي ظهرت في أوروبا مشتركة البانجاتترا وحكايات إيسوب، وقد أقر لافونتين jean de la fontaine في مقدمة الجزء الثاني من كتابه للحكايات الخرافية بجذور هندية لخرافاته: هذا هو الكتاب الثاني من الخرافات التي أقدمها للجمهور، وعليّ أن أقر بأن القسم الأكبر منها مستوحى من بيلبي الحكيم الهندي»².

فأدب الأطفال الأوروبي يملك جذورا إغريقية تعود إلى الحكايات الهندية التي استقى منها الأدباء الأوروبيون والفرنسيون خاصة حكاياتهم، وخاصة عند توظيفهم للخرافات والأساطير، التي تضم في ثناياها العديد من الأمور المشتركة مع القصص الهندية.

¹ - نجلاء نصير بشور: أدب الأطفال العرب، ص 10.

² - المرجع نفسه: ص 11.

تطور أدب الأطفال في العالم العربي

لقد أرخ بعض الدارسين العرب لدخول أدب الأطفال إلى الوطن العربي ، وأكدوا أن عمره لا يزيد عن قرن ونصف القرن من الزمان ، زمن هؤلاء الدارسين نجد أحمد زلط الذي يذهب إلى أن هذا الأدب «في تنظيره وإبداعه في أدبنا العربي لا يزيد عمره في تاريخ الأدب عن قرن ونصف القرن من الزمان ، وقد جاء سببا ونتيجة لعملية التبادل والإيصال الثقافي مع الأدب الغربي الحديث»¹.

كان لاحتكاك العرب بالغرب، والترجمات التي قاموا بها دور فعال في ظهور هذا الأدب عندنا، فقد قرؤوا لهم وترجموا عنهم وكتبوا على منوالهم فبدأ واضحا تأثرهم بهم، ومثال ذلك إدخال الأساطير على حكايات الأطفال، وإدخال الرموز الإغريقية القديمة أيضا فقد «أمدتنا أدبيات القرن الماضي، والأطروحات الأكاديمية والتربوية وعشرات المؤلفات المعاصرة بتوثيق تاريخي لنشأة أدب الطفولة العربي بتأثير لافونتين la fontaine من فرنسا، والأخوان جريم (jacob /wilhelm grimm) من ألمانيا، وغيرهما، وكانت أدبيات الغرب قد نقلت عن المشرق والإغريق والحكايات الإنسانية الموروثة»².

غير أن هذا التأثير بالغرب لم يمنع أدباء العرب من وضع لمساتهم على الكتابة للأطفال، وكان معظم هؤلاء الأدباء والكتاب من مصر، لأنها من الدول العربية التي اهتمت بالأطفال و بميولاتهم.

¹ - أحمد زلط:القضايا المعاصرة لأدب الأطفال، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، (دط)، 2009، ص141.

² -المرجع نفسه:ص ن.

«فمع نهضة مصر الحديثة في عصر محمد علي، كان لأدب الأطفال نصيب من الازدهار والتطور، وبدأ أدب الأطفال يأخذ طريقه إلى الانتشار بعد عودة البعثات التي أرسلها محمد علي إلى أوروبا وما أتيح لها من الاطلاع على مصادر الأدب الغربي»¹.
فهذه الرحلات العلمية التي قدمتها مصر لأدبائها فتحت أمامهم نافذة كبيرة للاكتشاف والاطلاع على المصادر الأوروبية التي ساعدت في اتساع أفكارهم في هذا المجال.

1- أدب الأطفال في مصر

ومن الأدباء المصريين الذين اعتبروا روادا لأدب الأطفال نجد:

كامل كيلاني (1897-1959)

يعتبر كامل كيلاني «الأب الشرعي لأدب الأطفال في اللغة العربية، وزعيم مدرسة الكاتيبين للناشئة في اللغة العربية كلها»².

فهو أول من أرسى دعائم هذا الأدب، وفتح به طريقا جديدا أمام الأطفال، من خلال كتاباته التي استطاع من خلالها اختراق عالم الطفل والتواصل معه «فقد كتب نحو ألف قصة ومسرحية للأطفال ما بين مترجمة أو مقتبسة أو مؤلفة، وكتب عشرات المقطوعات والقصائد الشعرية والأغنيات والأناشيد التي تتدرج مع الأطفال من بداية عهدهم إلى بلوغهم سن الشباب»³.

كتب العديد من القصص والمسرحيات، إضافة إلى المقطوعات والقصائد الشعرية للأطفال، «وقد قسم كامل كيلاني قصصه إلى أربع مراحل عمرية هي:

¹ - محمد حسن اسماعيل: المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 2011، ص43.

² - عبد الرحيم الكردي: كامل كيلاني، (د د ن)، (دب)، (دظ)، (دت)، ص160.

³ - المرجع نفسه ص ن.

- 1-مرحلة رياض الأطفال
- 2-مرحلة الطفولة المتوسطة
- 3-مرحلة الطفولة المتأخرة
- 4-مرحلة الثانوية¹

أحمد شوقي

يعتبر أحمد شوقي «أول من ألف أدب الأطفال باللغة العربية، فكان بأغنياته وقصصه الشعرية التي كتبها للأطفال في اللغة العربية، وأول من كتب في اللغة العربية نوعين من فنون أدب الأطفال المكتوبة هما القصة الشعرية والأدبية»².

فيكون شوقي بهذا أميراً لأدب الأطفال لما حمله من جديد إليهم في قصصه الشعرية وخاصة تلك التي كانت على ألسنة الحيوانات .

إضافة إلى كامل كيلاني و أحمد شوقي نجد رائداً آخر، أبدع في كتاباته التي وجهها للأطفال وهو:

محمد الهراوي(1885-1939)

وهو يعتبر « من الذين وضعوا علامات مضيئة على طريق الكتابة للأطفال العرب... ففي عام 1922 ظهرت أولى كتابات الهراوي للأطفال وهي منظومات قصصية بعنوان (سمير الأطفال للبنين) وأتبعها في العام التالي 1923 مجموعة أخرى سماها (سمير

¹ - طارق البكري: كامل كيلاني رائداً لأدب الطفل العربي www.syrianstory.com السبت 2015/05/2 الساعة 16:00.

² - محمد حسن اسماعيل:المرجع في أدب الأطفال، ص 43.

الأطفال للبنات)، وكان كل منها في ثلاثة أجزاء، وفيما بين 1924-1928 كتب أغاني الأطفال في أربعة أجزاء وكانت عبارة عن منظومات شعرية بالصور»¹.

ولم تنحصر الكتابة للأطفال عند هذين الرائدتين، بل هناك رواد آخرون رهنوا أقلامهم في مجال الكتابة للأطفال، نجدهم في بلدان عربية أخرى.

أدب الأطفال في لبنان

عرف هذا البلد أول ظهور لأدب الأطفال «في النصف الأول من القرن العشرين مع عمر فروخ وحبوبة حداد وروز غريب، وإفيك شيبوب، وقد كتبت الأخيرتان بغزارة حتى الثمانينات من القرن العشرين»².

فقد عرف لبنان دخول هذا النوع من الأدب من خلال مجهودات أدبائها وكتابها الذين أبدعوا فيما كتبوا واهتموا بميولات الأطفال وعملوا على إنشاء فئة لها أدبها الخاص الذي يعنى بآرائها ويحكي عن عالمها.

أدب الأطفال في سوريا

نجد سوريا هي الأخرى قد خاضت في غمار هذا المجال، واهتمت بأدب الأطفال من خلال ما ينتجه كُتَّابها أمثال سليمان العيسى وآخرون.

«ففي سوريا برز على مستوى البلدان العربية الشاعر سليمان والقاص زكريا تامر، حيث انتشرت أشعار الأول وقصص الثاني، لاسيما منها الوطنية للأطفال في الكثير من بلدانها، واستمر الاثنان في الكتابة»³.

¹ - محمد مفتاح دياب: مقدمة في ثقافة وأدب الأطفال، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص132.

² - نجلاء نصير بشور، أدب الأطفال العرب، ص17.

³ - المرجع نفسه: ص18.

كانت سوريا من الدول العربية التي اهتمت باحتياجات أطفالها الفكرية والأدبية من خلال ما قدمه شعرائها وأدبائها، أمثال سليمان العيسى وزكريا تامر اللذان نقشا حب الوطن والصفات الحميدة في أذهان الأطفال.

أدب الأطفال في الأردن

عرف الأردن هو الآخر ظهورا بارزا لأدب الأطفال من خلال المؤلفين الذين برعوا وأبدعوا في كتاباتهم وقد «برز بينهم روكس بن زائد العزيمي، الذي كان من أبرز مؤلفي المناهج والكتب المدرسية العربية»¹.

فقد عمل هذا الكاتب على تثقيف الأطفال وتنشئتهم تنشئة صالحة من خلال الكتب المدرسية، وفق مناهج علمية صحيحة تأخذ بيد الطفل الأردني والعربي نحو السير في طريق العلم وتساعده في بناء شخصية متقنة في معظم جوانب الحياة.

إضافة إلى هذه البلدان العربية التي ساهمت في تطور أدب الأطفال من خلال ما كتبه أدباؤها وشعراؤها من قصص وأشعار، استطاعت أن تلامس هذا العالم البرئ وتزرع فيه كل ما هو جميل ورائع من أخلاق حميدة و أفكار تساعده على بناء شخصيته، نجد دولة أخرى هي دولة المغرب «حيث ظهرت أولى ملامح الاهتمام بأدب الأطفال بالمفهوم الحديث في المغرب في صفحات جريدة (العلم) المغربية التي أفردت للأطفال صفحة سمتها صحيفة الأطفال وذلك انطلاقا من تاريخ 20 يونيو 1947»².

¹ - نجلاء نصير بشور: أدب الأطفال العرب، (المرجع السابق)، ص 18.

² - حسن لبويز: أدب الأطفال بالمغرب www.aljomaa.net الأحد، 8 مارس، 2015 الساعة 01:00 صباحا.

ثالثا: أنواعه

لكل أدب أنواع وأجناس وطرائق في التعبير، وأدب الأطفال كغيره من الآداب له أجناسه فهو «ليس سلة تُلقى بها دون وعي كثيرة تخصصات العلوم الإنسانية أو الوسائط الفنية والإعلامية، يبقى التخصص الدقيق لكل مع الاستعانة بمنجزات كل فالأدب له أجناسه وأنواعه وأشكال التعبير في مجاله العام والخاص»¹.

ومن أهم أجناس أدب الأطفال نجد:

1- القصة

هذا الجنس الأدبي الذي حظي بالكثير من الاهتمام من قبل الأطفال فهي «تحتل المقام الأول في أدب الأطفال، فهم يميلون ويستمتعون بها كانت سواء كانت مسموعة أو مقروءة، وتجذبهم شخصياتها وحوادثها التي تثير مشاعرهم وتدغدغ خيالاتهم»².

فتكون بهذا محل استقطاب للأطفال بما تحمله من أحداث مثيرة وشيقة، وأساليب لغوية تُؤثر في عقولهم ونفسياتهم، التي تجد ماتبحث عنه بين صفحات هذه القصص وكلماتها التي تجذبهم وتثير مشاعرهم الحساسة المليئة بالرغبة في اكتشاف المزيد من القيم والمعاني الجديدة فتكون بذلك «أفضل وسيلة نقدم عن طريقها ما نريد تقديمه للأطفال، سواء كان ذلك قيما دينية أو أخلاقية، معلومات علمية أو تاريخية أو جغرافية، توجيهات سلوكية أو اجتماعية»³.

¹ - أحمد زلط: أدب الطفولة بين كامل كيلاني ومحمد الهراوي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، 1994، ص7.

² - عيسى الشماسي: القصة الطفلية في سوريا، منشورات وزارة الثقافة، (دط)، 1996، ص33 نقلا عن محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2000، ص7.

³ - يعقوب الشاروني، تنمية إعادة القراءة عند الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1984، ص29 نقلا عن محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل، ص12.

فالقصة هي أهم وسيط يُستعمل في تثقيف الطفل وتربيته تربية أخلاقية ودينية صالحة، فنستطيع من خلالها أن نتواصل مع عقل الطفل ونقدم له ما نريد منه تعلمه ومن أشهر الأنواع القصصية التي نجدها في أدب الأطفال:

1-1- قصص الخيال العلمي

يعالج هذا النوع من القصص أحداث ومواقف علمية، ويصوغها في قالب قصصي مثير «وتأتي أهمية قصص الخيال العلمي، من كونها منطلقة من حقائق العلم وما حولها من تصورات هي أساس كل اختراع»¹، وكونها تنطلق من حقائق وفرضيات حقيقية فتكون الغاية منها تقديم معلومات ومعارف جديدة للطفل، وتثقيفه ثقافة علمية تجعله ينطلق بخياله في رحاب هذا الكون الواسع، فيؤدي هذا إلى تحرير ملكة الخيال لدى الطفل.

1-2- قصص المغامرات

أما هذه القصص فيقوم فيها الكاتب بتوظيف خياله في عرض أحداثها، ويكون الهدف منها إمتاع الأطفال من خلال مخالفة الواقع فيما تقوم به شخصياتها وما تتعرض له من مواقف حياتها، وهذه القصص هي «التي لا تلتزم حدود الواقع، ولا المؤلف من أعمال البشر وقدراتهم وأفكارهم، يمكن أن تكون المغامرة عملية أو الرحلة إلى أماكن مجهولة»².

1-3- القصص الأسطورية

وقد تحكي هذه القصص عن بطولات شعب من الشعوب، وتكون أحداثها مستقاة من التاريخ «وهي الحكاية التي يغرس بها الإنسان ظاهرة طبيعية أو القصة التي كانت

¹ - حسن يوسف نوفل: القصة وثقافة الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، (دط)، 1999، ص 26.

² - ابراهيم محمد عطا: عوامل التشويق في القصة القصيرة لطفل المدرسة الابتدائية، مدرسة النهضة المصرية، القاهرة،

مصر، ط 1، ص 72.

تختص بالأسطورة وقد تمتزج بالقصص الشعبية والخرافية وتُخرج من هذا المزيج قصة واحدة»¹.

وهذه القصص تساعد على إثراء الجانب التاريخي لدى الأطفال، بحيث تكون لديهم معرفة بتاريخ الشعوب كما تساعد على تنمية الوعي لدى الأطفال.

1-4- القصص الفكاهية

هي تلك القصص التي تبعث على السرور في نفوس الأطفال، فينجذبون إليها لما يجدون فيها من التسلية ما يساعدهم على خلق جو خال من الهموم والأحزان، «وهي مجموعة من الحكايات الهزلية، والمضحكة للأطفال لكنها يجب أن تكون قصصاً مرحة نابعة من الإحساس العميق بالعلاقات بين الأشياء»².

ولكل نوع من هذه القصص تأثير خاص في نفوس الأطفال، باعتبار المراحل العمرية لأن في كل مرة ينمو فيها الطفل ينمو عقله أيضاً وينمو تفكيره، وهنا يحتاج إلى ما يتمشى مع هذا النمو، ويحتاج كذلك إلى إجابات عن أسئلته التي من شأنها أن تكون عوناً له في اكتشاف الكثير من الأمور في الحياة وخاصة في المراحل المعقدة التي يمر بها الأطفال في حياتهم.

2- المسرحية

هذا الجنس الأدبي لا يبتعد كثيراً عن القصة، في فكرتها وعقدتها وشخصياتها وأهدافها التي تُكتب من أجلها، ولذلك تُعد «أكثر جذبا للطفل واستقطاباً لاهتمامه فلذلك نشأ المسرح المدرسي»³.

¹ - عبدالفتاح أبو المعال: أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتعليمهم وتنقيفهم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2005، ص.14.

² - المرجع نفسه، ص.166.

³ - عمر الأسعد: المسرحية والشعر في أدب الأطفال، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (دط)، 2010، ص.101.

كي يكون أقرب للطفل ويطرح الموضوعات التي من شأنها أن تنال اهتمامه.
وتتنقسم المسرحيات من حيث المضمون والهدف إلى:

2-1- المسرحية التثقيفية

تساعد هذه المسرحيات على تزويد الأطفال بمعلومات متنوعة ومختلفة في شتى المجالات «وتدور حول الثقافة العامة التي تزود الأطفال بالمعلومات سواء كانت معلومات تاريخية أم جغرافية، أم حول بعض المخترعات والعلماء والأدباء وغيرهم»¹ فيزيد هذا من رصيدهم الثقافي والعلمي بما يدور حولهم، ويساعدهم على اكتشاف أشياء كانت غائبة عن أذهانهم.

2-2- المسرحية الاجتماعية

أما هذه المسرحيات فغالبا ما نجدها تهتم بالمجتمع وقضاياها وتحاول عرضها على الأطفال في قالب مسرحي «فيدور موضوعها حول واحدة من المشكلات الاجتماعية»² فتساعد هذه العروض المسرحية بإدماج الطفل في المجتمع وتعريفه بأسباب المشاكل التي يتعرض لها، ومن ثم مساعدته على كيفية التأقلم معها وإيجاد الحلول لها.

2-3- المسرحية التهديبية

تساعد على زرع الأخلاق الحسنة والصفات الحميدة عند الأطفال من خلال مواضيعها التي «تدور حول القيم والفضائل والعادات الحسنة مثل الصدق والشجاعة»³

¹ - عمر الأسعد: المسرحية والشعر في أدب الأطفال (مرجع سابق)، ص ن.

² - المرجع نفسه، ص ن.

³ - كفايات الله الهمداني: أدب الأطفال (دراسة فنية)، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد السابع،

(دت)، ص 159.

والمسرحية بصفة عامة وبكل أنواعها تساعد الطفل على إبراز مواهبه واكتشاف مواهب غيره، وبهذا تزيد في ثقافته ونمو شخصيته، وتتيح له الفرصة لإثبات ذاته.

3- الشعر

يعتبر الشعر من أهم الأجناس في أدب الأطفال، وذلك لما له من اهتمام كبير عند الأطفال من خلال المواضيع التي يعالجها وقد «التقت الشعراء على مايمثله الشعر من أثر في نفوس الأطفال والناشئة لما يمتاز به من إيقاع موسيقي وخيال ساحر، فتوجهوا بخطابهم الشعري إلى الطفل طامحين إلى غاية تربوية وتعليمية، مستهدفين غرس القيم الروحية والإنسانية النبيلة في نفوس الأطفال»¹.

والشعر كباقي الفنون له من السحر، والقدرة على الإقناع ما يمكّنه من التأثير في نفوس الأطفال، وبعث الروح الأخلاقية والتعليمية فيهم، وهذا ما سعى إليه شعراء الأطفال كي يدفعوا بهذا النشء إلى أرقى درجات الأخلاق وغرس القيم التربوية والإنسانية في نفوسهم، وهذا عن طريق الموضوعات التي يتناولونها في أشعارهم والتي تنقسم بانقسام الشعر إلى:

3-1- الشعر الملحمي

في هذا النوع يقوم الشاعر باستحضار بطولات الشعوب، وتضحيات أبطالها وصياغتها في قالب شعري، ويعتبر الشعر الملحمي هو «الذي يحكي قصص الملاحم، والملحمة قصة شعرية بطولية خارقة للمألوف يختلط فيها الخيال بالحقيقة»²، ويساعد الأطفال في التعرف على تاريخ الشعوب وحضاراتها.

¹ فوزي عيسى: أدب الأطفال الشعر المسرح القصة، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007،

ص11.

² - المرجع نفسه: ص ن.

3-2- الشعر الغنائي

يحتل الشعر الغنائي مكانة كبيرة لدى الأطفال، لأنه كان رفيقهم منذ أن كانوا في المهد فكانوا يستجيبون لتلك الكلمات المليئة بالألحان والمعبرة « وشعرنا العربي كله منذ نشأته كان غنائياً، بدأ بالأغاني وتحول إلى القصائد التي تعددت أغراضها (غزل، حماسية، مديح، وصف... إلخ)»¹ فقد كان هذا الشعر موجوداً في تراثنا العربي ويعتبر جزءاً لا يتجزأ منه.

3-3- الشعر التعليمي

هو الذي يحتوي على مواضيع تعليمية، يقدمها الشاعر للأطفال عن طريق بعض الأبيات الشعرية «وليس المقصود به تقرير حقائق أو حكم في أبيات وإلا أصبح مجرد نظم، وإنما المقصود به تصوير هذه الحقائق وتحويلها إلى لوحات نابضة بالحياة»² ويكتب هذا الشعر قصد تزويد الأطفال بالمعلومات بطريقة تُسهل عليهم حفظها .

وبهذه الأنواع المتعددة والتي تحمل في ثنايا كلماتها الرسالة السامية التي يريد الشعراء إيصالها للأطفال، ينشأ الطفل ويتعلم تعليماً صالحاً ويُنَقِّف ثقافته واسع وشاملة .

¹ - فوزي عيسى، أدب الأطفال الشعر المسرحي (المرجع السابق)، ص ن

² - أحمد نجيب: أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص 99

رابعاً: أهدافه

عندما نتأمل النصوص الأدبية الموجهة للأطفال نجدها تحمل بين ثناياها جملة من الأهداف ومن بين هذه الأهداف:

1- الأهداف التربوية

وهي متعددة يمكن حصرها فيما يلي:

- مساعدة الأطفال أن يعيشوا خبرات الآخرين ومن ثم تتسع خبراتهم الشخصية وتتعمق.
- إتاحة الفرصة للأطفال لكي يشاركوا بتعاطف وجهات نظر الآخرين تجاه المشكلات وصعوبات الحياة¹.

2- الأهداف التعليمية

ويسعى أدب الأطفال من خلال هذه الأهداف إلى «تنمية مهارات القراءة والكتابة عندهم، وتزويدهم بثروة لغوية فصيحة تزيد من ثروتهم وخبراتهم الخاصة، وتنموا هذه الثروة والخبرات مع نمو أعمارهم ومراحلهم وقراءاتهم»² وتتطور بذلك معرفتهم اللغوية وترتقي أساليبهم التعبيرية في شتى المجالات.

« وهكذا فإن أدب الطفل أداة تعليمية وتربوية، يواكب المناهج الدراسية، بل يرتقي بالطفل على مستويات أفضل، لأنه يخاطب وجدانه وعقله وينطلق بخياله إلى آفاق المستقبل ويزوده بمعلومات ومهارات وخبرات كثيرة ومتنوعة»³.

¹ - محمود حسن اسماعيل: المرجع في أدب الأطفال، ص 62.

² - محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، ص 141.

³ - المرجع نفسه: ص 144.

إضافة إلى هذه الأهداف هناك نوع آخر يساعد على تثقيف الطفل وتنوير عقله بطريقة ممتعة ومسلية.

3- الأهداف الترفيهية

وتتنوحي تحت «الأدب المناسب للطفل يرفه عنه، ويمتعه، ويساعده على قضاء وقته في شيء نافع ومفيد»¹، وهذا من شأنه أن يريح نفسية الطفل ويبعده عن الملل ويطرد عنه الاكتئاب وتكون هذه الكتابات فيها من الفائدة مثل ما فيها من المتعة والترفيه، فيستفيد منها الطفل بقدر ما يتمتع بها.

وأدب الأطفال يساهم كثيرا في بناء شخصية الطفل والأخذ بيده لتكوين شخصية مثقفة ذات خلفية معرفية.

¹ - محمود حسن اسماعيل: المرجع في أدب الطفل، ص 65.

الفصل الأول: بنية المكان

أولاً: مفهوم المكان

ثانياً: أنواع الأماكن

ثالثاً: وصف الأماكن

أولاً: مفهوم المكان

يعد المكان عنصراً أساسياً في بناء الأعمال الأدبية، فهو الوعاء الذي يحتوي على الأحداث في أي نص ولا يوجد عمل أدبي خال من المكان، ونظراً لما يحمله هذا العنصر السردي من أهمية فقد كان ولازال يشغل بال الكثير من النقاد والأدباء حول معناه اللغوي والإصطلاحي.

1- لغة

جاء في لسان العرب أن «مكن: المكن والمكن بيض الضبة والجرادة، ونحوهما

مكان في أصل تقدير الفعل مَفْعَلٌ، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه غير انه لما كثر أجره في التصريف مجرى فعال، والمكان الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجمع»¹.

وفي أساس البلاغة «مكن،مكنه من الشيء وأمكنه منه، فتمكن منه واستمكن ويقول المصارع لصاحبه: مكني من ظهرك، وأما أمكنني الأمر فمعناه أمكنني من نفسه، وهو مكين عند السلطان، وهم مكناؤه، وقد مكن عنده مكانة، وهو أمكن من غيره، ووضبه مكنون: بيوض، وقد مكنت وأمكنت وأكل الأعرابي المكن»².

أما في القاموس المحيط فقد جاء «المكان: الموضع، ج أمكنة وأماكن، والمكانان بالفتح، نبت وواد ممكن ينبته وأبو مكين، ومكنته من الشيء أمكنته منه، فتمكن واستمكن»³.

¹ - ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، مج، 13، ص412-414.

² - الزمخشري جار الله أبي القاسم: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج2، 1998، ص23.

³ - الفيروزبادي (الشيرازي الشافعي): القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج4، 1999، ص279.

2- إصطلاحا

يعتبر المكان في الأعمال القصصية من العناصر التي اختلفت فيها الرؤى، وتعددت فيها المفاهيم، وباعتباره أهم العناصر التي يُبنى عليها النص السردى، فقد كان ولازال محل اهتمام الكثير من النقاد، ولهذا نجد له عدة تعريفات متباينة بتباين الآراء والمذاهب، إلا أن هذا لا يمنع من رصد أهم ما تطرق إليه بعض النقاد حول المكان كمفهوم عام.

فقد جاء في المصطلح السردى المكان «space المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف (مكان المواقف وزمانها، مكان القصة) والذي تحدث فيه اللحظة السردية، هذا ولو أنه من الممكن أن يتم السرد بدون الإشارة مكان القصة، ومكان اللحظة أو العلاقة بينهما»¹.

فالمكان هو الموقع الذي تُبنى عليه الأفعال والحوادث، فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بها، لذلك اعتُبر الإطار العام لوقوع اللحظة السردية، فلا يمكن تصور أحداث خرج المكان، لأنه الإطار الذي يلف جميع الأحداث في القصة.

أما في معجم المصطلحات فالمكان هو «space-espacé وهو عامل أساسي قائم في بناء النص ولكن وظيفته ليست في تقديم إطار واقعي للأحداث بل توفير إطار تمثيلي وتصويري لهما محما بدت صلته بالواقع ضعيفة»².

ويعتبر المكان في الأعمال السردية صورة يتم من خلالها عرض الوقائع والأحداث التي تجري في العالم الخارجى، وهو انعكاس تام لما يحدث في الواقع، لأنه بما يحمله من أحداث في القصة يعتبر نقلا وتمثيلا لما يحدث في الخارج، فهو حامل لأحداث خارجية يقوم الكاتب بتجسيدها في كتاباته عن طريق خلق مكان افتراضي في النص ينطلق من خلاله في عرض وتمثيل الواقع.

¹ - جيرالد برنس: المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص214.

² - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص128.

إنه «حامل تجربة إنسانية تعيش في ذاكرة كل إنسان يتذكرها من حين إلى حين، ويجسدها المبدع في كتاباته في كل أبعادها»¹.

فكل مكان يترك في نفسية صاحبه أثرا سواء كان هذا الأثر إيجابيا أو سلبيا، ويرجع هذا إلى طبيعة الحياة التي كان هذا الشخص يحياها في ذاك المكان، ويحاول الكاتب نقل هذه التجربة وتجسيد تلك العلاقة في كتاباته من خلال طريقة عرضه وتصويره للأحداث داخل المكان، فيعطي هذا أبعادا ودلالات تعكس تلك العلاقة وتلك التجربة الإنسانية.

كما أن المكان يُعتبر أداة يستعملها الكاتب ليرصد بها طبيعة العلاقة القائمة بين الإنسان ومجتمعه وتفاعلاته معه، وبهذا نستطيع أن نعرف طبيعة العلاقة التي تربط الإنسان بمجتمعه وكيف يتأثر ويؤثر فيه، كما أنه يحمل دلالة الأفكار والتقاليد البشرية لأنه يعتبر «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه»².

إنه يكشف كل ما يسره الإنسان في داخله من عواطف وأفكار إنه مرتبط بسلوك الإنسان وتصرفاته، وبما أن المكان يُعتبر الإطار الذي يحوي خلاصة الأحداث والتفاعلات بين الشخصيات داخل القصة فنجد «لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والروايات السردية»³.

فنتحدد أهمية المكان ويبرز دوره من خلال علاقته بباقي العناصر السردية التي حين تتفاعل مع بعضها البعض تساعد على صياغة المبنى الحكائي للقصص، فتظافر هذه

¹ - ياسين النصير: الرواية والمكان، دار نينوى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2010، ص91.

² - المرجع نفسه: ص16.

³ - حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص26.

البنى جميعا يحقق لنا العمل السردي تاما غير ناقص، فلا يمكن تصور شخصية دون مكان تتجز فيه أفعالها.

ونظرا لهذه الأهمية التي يحظى بها المكان في الأعمال السردية نجد أنه يحدث له نوعا من التداخل مع مصطلحات أخرى (الفضاء و الحيز).

فحسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي) ينظر إلى المكان باعتباره «عنصرا حكاثيا في الرواية، واعتبر أن الفضاء الروائي مكونا أساسيا في الآلة الحكائية... والفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاء لفظي espace verbal بامتياز»¹.

فجده يزواج بين المصطلحين، فيتحدث عن المكان باعتباره عنصرا حكاثيا، والفضاء عنده من المكونات الأساسية للحكاية وهو لا يوجد إلا من خلال اللغة والكلمات .

إضافة إلى حسن بحراوي نجد ناقدا آخر هو حميد لحمداني في كتابه (بنية النص السردي) ميز بين الفضاء والمكان واعتبر «أن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكى تُعتبر حديثة العهد ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الروائي»².

وهذا التأخر في الدراسات جعل منه مصطلح جديدا وحديثا، وكل الدراسات التي دارت حوله بقيت مجرد آراء واجتهادات لاتعبر عن نظرية كاملة حول المصطلح «كما اعتبر أن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، وإنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكى»³، فالفضاء هو مايشمل كل الأمكنة في

¹ - حسن بحراوي بنية الشكل الروائي (المرجع السابق)، ص27.

² - حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص53.

³ -المرجع نفسه: ص63.

القصة فالبيت والشارع والمدينة حين يوظفهم الكاتب في القصة فإننا نطلق عليها مصطلح الفضاء.

أما عبد المالك مرتاض فيستعمل مصطلحا آخر هو الحيز فيعتبر «إن مصطلح الفضاء قاصر بالنسبة إلى الحيز، لأن الفضاء معناه جار في الخواء والفرغ، والحيز عنده يذهب معناه إلى النتوء و الوزن والثقل والحجم والشكل في حين يريد وقف المكان في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي»¹.

وقد حصر عبد المالك مرتاض الحيز في مظهرين:

1- المظهر الجغرافي

«الجغرافيا تعني علم المكان في أشكال متعددة: الجبال، السهول، الهضاب... والحيز الروائي يعكس مثل الإنسان في صورة خيالية (الشخصية) وهذه الشخصية لا تضطرب إلا في حيز جغرافي أو مكان»².

2- المظهر الخلفي

«وبيعني المظهر غير المباشر بحيث يتمثل الحيز بوساطة الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان، فيعبر عنها تعبيراً غير مباشر»³.

لقد حصر عبد المالك مرتاض الحيز في مظهرين، مظهر جغرافي يضم حدود المكان وتضاريسه ويتخذ شكل الجبال والسهول... إلخ، ومظهر خلفي هو المظهر غير المباشر ويتم التعبير عنه بطريقة غير مباشرة.

¹ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (دط)، (دت)، ص 185.

² - المرجع نفسه: ص 188.

³ - المرجع نفسه: ص 189.

«وإذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها فإن الحيز لحدود له ولا انتهاء فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كُنَّاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل حيث يغتدي الحيز مكونات البناء الروائي كالزمن والشخصية واللغة»¹.

إن الحيز عند عبد المالك مرتاض أوسع من المكان، وقد جعله من مكونات العمل السردى على غرار العناصر السردية الأخرى.

أما غالب هلسا فقد قام بتقسيم المكان إلى ثلاثة أنواع وهي:

1- المكان المجازي

وهو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الافتراض وهو مجرد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون .

2- المكان الهندسي

وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي.

3- مكان العيش

المكان الأليف وهو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو فهو مكان عاش فيه الروائي ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه²

فيكون غالب هلسا بهذا قد أعطى تقسيما جديدا ومغايرا، فهو يرى أن المكان إما أن يكون خياليا لا وجود له على أرض الواقع وقد أعطى مثلا لذلك بخشبة المسرح، أو يكون المكان هندسيا ويتجلى ذلك من خلال تقنية الوصف التي يستخدمها الكاتب لإبراز أمكنته

¹ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (المرجع السابق)، ص 191.

² - ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010، ص 133.

في عمله السردي، أما المكان الأخير فهو المكان المعيش والذي يعيشه الروائي في خياله بعدما كان في الواقع.

ونظرا لتعدد المصطلحات فقد ارتأينا أن نلتزم في هذا البحث باستخدام مصطلح المكان، وذلك لشيوعه أكثر في الدراسات ولأنه يتناسب أكثر مع ما يعالجه هذا البحث. وفي قصص الأطفال تتحدد أهميته من خلال توظيفه من قبل الكاتب، وربطه ببعض الأحداث التي تترك في لمتلقي الصغير شيئا من الإحساس، فيترجم الطفل إحساسه إما بحب وتعلق بهذا المكان أو كره ونفور منه، فعلاقة الطفل بالمكان هي علاقة عاطفية خالصة، وهذه العاطفة يزرعها الكاتب في نفس الطفل من خلال رسمه وتأطيره لمكان الذي تدور فيه الأحداث «فبعض الأمكنة تدور فيها أحداث مرتبطة بالشر والقبح فيستهجنها الطفل وينفر منها فتشكل لديه من خلال هذا المكان مجموعة من القيم السالبة، وفي المقابل توجد أمكنة تدور فيها أحداث مرتبطة بالخير والجمال، فتنشأ لغة بين الطفل والمتلقي وهذه الأمكنة من خلاها تتسرب مجموعة من القيم الإيجابية»¹.

ويعتبر المكان من خلال توظيفه في القصة عاملا مهما في تنشئة الطفل عن طريق القيم التي يثبتها فيه، فتشكل لديه مجموعة من القيم التي تساعد في تكوين شخصيته، فيكون بذلك أحد الوسائل التي يستخدمها الكاتب في تعديل سلوك الطفل وأحاسيسه. إن أكثر ما يجعل من المكان محل جذب واستقطاب للأطفال في القصص كونه «يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها وطبيعي أن أي حدث لا يمكن تصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين»².

¹ - العيد جلولي: جماليات المكان في الخطاب السردي الموجه للطفل، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، من 11 إلى 13 مارس 2003، ص 158.

² - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 65.

فهو يترك انطبعا لدى الطفل بأن النص المكتوب والأحداث كلها حقيقية، فيقدمها له في قالب واقعي يدفع به إلى التصديق، وهذا يساعد الطفل على استيعاب العالم الخارجي واكتشافه، فيخلق لديه رغبة الاكتشاف والتطلع إلى العلم الخارجي الذي يعتبر المكان جزءا منه، فيصبح هذا عاملا مهما في تنمية الوعي لدى الطفل .

لقد أصبح توظيف المكان من الضرورات في بناء العمل الفني الموجه للطفل، وفي قصص الأطفال يمتلك خصوصية معينة «فالقصة المكتوبة للطفل تمتلك قوانينها الموضوعية الخاصة بها وإن تشابهت من حيث فعل الحكيم مع قصص الكبار»¹.

ف نجد أن الكاتب أثناء رسمه للمكان يراعي بعض التقنيات بحيث تساعد الطفل في استيعابه وتفاعله مع هذا المكان، «إن إمكانية خلق تصور جديد وجديد بمعنى الكلمة للطفل عن أي مكان معاش هي جزء من بنائه أو بما يستطيع الكاتب بوساطته أن يخلق نمطا جديدا من التفكير والأحاسيس و المشاعر والحدس»².

المكان في قصص الأطفال يخلق جوا جديدا لدى الطفل، فبإمكان الكاتب أن يجعل من المكان سبيلا إلى تنمية القدرة التخيلية لدى الطفل، فيطور ذلك من أفكاره ويوسع من مداركه.

إضافة إلى ذلك دوره في مساعدة الطفل على اكتشاف أماكن جديدة، والتعرف على أنواعها، فهناك أمكنة لها علاقة بالواقع الحسي، فيكون لحضور المكان وارتباطه بالعالم الخارجي في القصص محاولة من الكاتب الاقتراب من عالم الطفل وفهمه، ومن ثم مساعد الطفل على فهم واقعه والعالم الخارجي المحيط به، وهناك أماكن تتجاوز الواقع لتدخل الطفل في عالم الخيال فتطور من قدراته الفكرية وتثمي مخيلته.

¹ ياسين النصير: الرواية والمكان، ص157.

² - المرجع نفسه : ص172.

ثانياً: أنواع الأمكنة

اتخذ المكان في قصة علاء الدين عدة أشكال وتمظهرات استطاع من خلالها كامل كيلاني أن يُقرنا من عالم الطفل، فهناك الأماكن الواقعية المتمثلة في الموقع الجغرافي الذي تجري فيه أحداث القصة، في حين أن هناك أماكن لا وجود لها إلا في ذهن الكاتب وأحداثها خيالية، وسنحاول رصد هذه الأماكن بشقيها الواقعي والخيالي في مدونة بحثنا هذا .

1- المكان الواقعي (المرجعي)

ويُطلق على الأماكن الحقيقية التي لها وجود على أرض الواقع، وهي «الفضاءات التي يمكننا العثور على موقع لها إما في الواقع أو في أحد المصنفات الجغرافية»¹، وهي بذلك تحيل إلى واقعية الحداث التي تجري داخل القصة، ويعمل القاص على ذكر الفضاءات وذكر أسمائها، أو حتى تحديد مواقعها كي يُقنع القارئ بأهمية القصة وتقريب أحداثها من الواقع.

إن ذكر المكان «باسمه المعروف في الواقع بالإضافة لذكر بعض ملامحه وصفاته وتشكلاته يُعد دليلاً على مرجعيته الجغرافية»² كما يذهب إلى ذلك أحد الدارسين.

وذكر المكان الذي تجري فيه أحداث القصة يساعد على تفاعل الطفل مع أحداثها، كما أنه يُعد من أهم الأسباب والبواعث التي تجعله يتجاوب معها ويعمل على فهمها، ومن بين الأماكن الواقعية التي تم إيرادها في القصة والتي نلمس لها حضوراً واضحاً:

¹ - سعيد يقطين : قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1997، ص243-244 نقلاً عن:نبيل حمدي الشاهد:العجائبي في السرد العربي القديم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص329.

² - نبيل حمدي الشاهد:العجائبي في السرد العربي القديم، ص329.

1-1- المدينة

يُعتبر ذكر المدينة في القصة من أهم المقومات الباعثة على واقعية الحدث، بحيث أن الطفل عند سماعه لاسم المدينة التي دارت فيها أحداث القصة يشكل تصورا فوريا للحكاية، ومن ثمة يصدقها.

وقصة علاء الدين جرت أحداثها في مدينة واقعية لها وجود على أرض الواقع، وقد عمد الكاتب إلى ذكرها كما في قوله «أتعرفون بلاد الصين، أيها الأطفال الأعزاء؟ لعلمكم سمعتم باسمها، وما أظنكم قد سافرتم إليها مرة واحدة في حياتكم، فهي بلاد بعيدة جدا وأنا أحب أن أقص عليكم شيئا مما حدث في تلك البلاد البعيدة»¹.

لقد عمد الكاتب إلى جعل أحداث قصته تدور في مكان واقعي، هو بلاد الصين وهي بلاد بعيدة جدا كما جاء في متن القصة، وهذا كله كي يُضفي على قصته شيئا من الواقعية.

إن الأماكن ذات البعد المرجعي، تصبغ الحكاية أو القصة بالصبغة الواقعية، وتعمل على تثبيت الأحداث في ذهن المتلقي الصغير، وهذا ما يحاول الكاتب أن يبلغه من خلال ذكر المدينة التي وقعت فيها أحداث القصة.

المدينة لها دلالة اجتماعية، إنها المكان الذي تجري فيه أهم الأحداث وهي تحمل تفاعلات الأشخاص وتحركاتهم التي يقوم الكاتب بإبرازها من خلال ما يقوم به من سرد للأحداث والوقائع، التي تقود الطفل على تصديق الحكاية وإضفاء طابع الواقعية عليها.

وبلاد الصين بلاد كبيرة وعريقة لها حضارات وتاريخ عتيق، ورأى الكاتب أن الأطفال لم يسمعوها عن هذه المدينة فأراد أن يعرفهم عليها بسرد قصة من القصص التي جرت فيها، وكل هذا الحديث عن مدينة الصين يسمح للطفل بأن يعرف أنها مثلا أنها بلاد

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط21، (دت)، ص9.

بعيدة، وأنها أرض الحكايات فيعطي ذلك للطفل انطبعا قويا عن المكان الذي يُعتبر الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث.

لقد اختار الكاتب مدينة الصين و قرن بها شخصيات ذات دلالات إسلامية (علاء الدين، مصطفى الخياط)، هذا وقد كان حظ المدينة في القصة قليل، فلم يهتم الكاتب بذكر أبعد من ذلك عنها إذ لم يتطرق إلى مواصفاتها أو إلى أبعادها الهندسية، فكان الحديث عنها محصورا في بضع كلمات كانت بمثابة فاتحة استهل بها الراوي القصة وكشف بها عن الأحداث التي دارت فيها.

1-2- البيت (بيت علاء الدين)

يشغل البيت جزءا كبيرا من قصص الأطفال وفي حياتهم كذلك، فهو عندهم رمزا للإستقرار والراحة، كما يلعب دورا مهما من الناحية النفسية وهو على جانب ذلك يحمل الكثير من الذكريات السعيدة لهم.

والبيت عند جاستون باشلار «هو ركننا في هذا العالم، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، فهو يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء، والبيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مُفتتا، فالبيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول»¹.

فالبيت عند باشلار هو الكون الأول و الحقيقي للإنسان أين يستطيع أن يحلم، ويسترجع ذكرياته بحرية دون أن يقاطعه أحد، وبدون البيت يكون الإنسان ضائعا مشتتا.

وفي قصة علاء الدين كان البيت حيزا يحمل داخله العديد من الأحداث التي غيرت حياة علاء الدين خاصة بعد التقائه بالساحر الكاذب «فأعطاه الساحر دينارين،

¹ - جاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص36-39.

وقال له: إرجع إلى أمك فأخبرها أنني سأزوركما - إذا استطعت - في مساء الغد، لأرى البيت الذي كان شقيقي مصطفى يسكنه قبل أن يموت»¹

ومع دخول الساحر بيت علاء الدين دخل الشر والخداع لهذا البيت، حيث ملئه بالأمانى والوعود الكاذبة.

«ولما جاء الليل، حضر الساحر ومعه سلة كبيرة مملوءة بشتى ألوان الفاكهة، وما إن رأى أم علاء الدين حتى بكى متظاهرا بالحزن على زوجها، وسألها: خبريني يا زوج أخي العزيزة في أي مكان كان يجلس أخي المرحوم»².

هذا البيت الذي هو رمز للأحلام الهادئة، ورمز للاستقرار، تحول بعد دخول الساحر إليه إلى مكان مليء بالشر والمكر «ثم جاء وقت العشاء فأكلوا جميعا، وظل الساحر يمنيها الأمانى الكاذبة حتى مضى هزيع من الليل فودعهما مستأذنا في الانصراف»³.

كان البيت عبارة عن فضاء دارت فيه أحداث بين الساحر وعلاء الدين وأمه، وهو بذلك الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات وتقوم بإنجاز الأفعال، إلا أن الكاتب لم يقدم تفصيلا للبيت، وقد حمل البيت دلالة اجتماعية أوضحها الكاتب من خلال سرده للأحداث التي دارت فيه بين شخصيات الحكاية، إضافة إلى كل هذا فهو مكان إقامة الشخصية البطلية.

والكاتب لم يركز على شكل البيت وكيف كان بناؤه، أو كيف كانت مواصفاته بقدر ما ركز على أهم الأحداث التي قام باحتضانها.

1-3- القصر (قصر الإمبراطور)

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص 17.

² - المصدر نفسه: ص 18.

³ - المصدر نفسه: ص 21.

إضافة إلى المكانين سابقى الذكر، هناك مكان آخر جعله الكاتب حيزا لبعض الأحداث، وهو القصر الذي يعيش فيه إمبراطور البلاد، والذي لطالما كان يثير اهتمام علاء الدين، ويعتبر من أهم التشكيلات المكانية في القصة، حيث يُعتبر بالنسبة للشخصية البطلة حلما يرغب في تحقيقه لأن محبوبته بدر البدر تعيش فيه، فقرر إرسال أمه لطلب يدها من الإمبراطور «ولست أطلب منك، إلا شيئا واحدا؛ هو أن تذهبي إلى قصر الإمبراطور وتلتمسي منه أن يزوجني ابنته»¹.

فلم تستطع أن ترد طلبه وتحزنه، فوعدهت بأن تذهب إلى قصر الإمبراطور «ولبست أفخر ما عندها من الثياب، وأخذت اللآلئ التي أحضرها ولدها من الكنز وذهبت إلى قصر الإمبراطور، فوقفت في آخر الناس، وهي حائرة خائفة لا تستطيع أن تتقدم خطوة واحدة. وظلت واقفة حتى جاء وقت الظهر وانصرف الناس على أن يعودوا في اليوم التالي للفصل في قضاياهم، وعادت هي إلى منزلها محزونة»².

وعلى الرغم من ذهابها إلى قصر الإمبراطور ووقوفها عنده وقتا طويلا، إلا أنها لم تستطع أن تخبره بما جاءت لأجله، وفي كل مرة تعود إلى فيها إلى القصر يحصل لها ما حصل في المرة الماضية «وما زالت هكذا أسبوعا»³.

وظل القصر يشغل بال علاء الدين، حتى قام الإمبراطور بدعوته إلى زيارة قصره، وتحقق لعلاء الدين ما كان يحلم به «وما إن دخل القصر، حتى قابله الوزراء و حاشية الإمبراطور و رحبوا به وساروا معه حتى وصل إلى العرش»⁴.

إضافة إلى أن القصر شكل حيزا مكانيا لبعض الأحداث في القصة فهو أيضا نقطة تحول في حياة علاء الدين، فبعد أن كان يعيش في بيت حقير ومتواضع، أصبح يحيا

¹-كامل كيلاني: علاء الدين (المصدر السابق)، ص39.

²- المصدر نفسه، ص43.

³- المصدر نفسه، ص ن.

⁴- المصدر نفسه، ص57.

وسط قصر فخم، فمنذ أن دخل القصر تغيرت حياته وأصبح يعيش حياة الأمراء بدلا من حياة الناس العاديين.

وبعد أن تطرقنا إلى الأماكن الواقعية التي وظفها كيلاني في القصة، والتي كانت فضاء لمعظم الأحداث، بحيث استطاعت هذه الأماكن ذات الصبغة المرجعية أن توهم الأطفال بواقعية الأحداث، سنتطرق الآن إلى أهم الأماكن التي اكتسبت صفة الخيال، وهي الأماكن الخيالية أو العجائبية ولكن قبل ذلك سنخرج على مفهوم الأماكن العجائبية.

2- الأماكن العجائبية

وهذه الأماكن هي نوع من الفضاء «المصطنع من خيال السارد مع إبراز جوانب فوق الطبيعة بداخله، فهو ليس فضاء خياليا محضا كباقي الأماكن المتخيلة أو المرجعية التي يُضاف إليها بعض الخيال، إنها مزيج من تداخل الخيالي مع الخرافي، ولذلك يفارق كل الأبعاد المرجعية»¹.

ويُفهم من هذا التصور أن الفضاء العجائبي هو ذلك المكان الذي يخلقه الراوي وينسج خيوطه من خياله ويبني عليه أحداث قصته، ولذلك نجده يخالف كل أبعاد المكان المرجعي و يمزج فيه السارد بين الخيال و الخرافة.

ويرى سعيد يقطين أن «هذه الفضاءات العجائبية بوجه عام تتجسد هنالك (البعيد) أي بعيدا عن الفضاءات المرجعية المركزية، وغالبا ما تكون متفردة وسط الخراب أي بعيدا عن العمران»².

¹ - نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، ص 57.

² - سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص 255 نقلا عن نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، ص 297.

الفضاء العجائبي مخالف تماما للفضاء المرجعي حتى في مكان تواجده، حيث أن هذه الفضاءات لها خصوصيات وصفات تجعلها متناقضة تماما مع الأماكن المرجعية، وهذا ما يجعلها تبلغ أعلى درجات العجائبي.

والمكان العجائبي «يمثل أعلى درجات التخيل لأنه على طرف النقيض مع الفضاء المرجعي»¹.

ورغم أن هذه الفضاءات تمتلك الكثير من الصفات التي تجعلها مرجعية إلا أن ما يجعل منها فضاءات عجائبية هو نظرنا إليها، فلا تكون عجائبية نظرا لطبيعتها المكانية عجائبيتها تتحدد من خلال رؤيتنا إليها وكيفية إسقاط تلك الرؤية عليها.

ويتمثل المكان العجائبي في قصة علاء الدين في:

2-1- الكنز

يمثل الكنز فضاء مهما في قصة علاء الدين حيث جعله كيلاني مكانا عجائبيا، وعمل من خلاله على سرد بعض الأحداث التي جرت فيه، فغالبا ما «تمثل الكنوز والنفائس والذخائر فضاء مهما يسعى السارد لتدشينها في حكاياته»²، وعادة ما تكون مثل هذه الأماكن «مختفية تحت البحار أو أعلى الجبال أو أسفل الأرض»³.

والكنز يوجد داخل جبلين قليلي الإرتفاع، «ومازالا سائرين حتى وصلا إلى جبلين قليلي الإرتفاع يفصلهما واد ضيق»⁴، وقد كان الكنز تحت الأرض محمي بكلمات سحرية لا يعرفها إلا الساحر وهو وحده يستطيع فك طلاسيهما.

¹ - نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، ص 297.

² - المرجع نفسه، ص 307.

³ - المرجع نفسه: ص 310.

⁴ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص 23.

«ثم جمع علاء الدين قليلا من الأعشاب، وأوقد فيها الساحر النار ثم ألقى عليها قليلا من البخور وجمجم أفاظا من السحر لم يفهم علاء الدين منها شيئا، فزلزلت الأرض، ثم انشقت وظهر أمامها مربع في وسطه حلقة من الحديد»¹.

وكان الساحر يدرك أن علاء الدين وحده من يستطيع دخول الكنز فقال له:

«لقد جئت بك إلى هذا المكان البعيد، لأرشدك إلى كنز يغنيك طوال حياتك وليس في الدنيا أحد غيرك يستطيع أن يدخل هذا الكنز»².

«وسار علاء الدين داخل الكنز، وكان يقظا في تنفيذ وصية الساحر بدقة وانتباه حتى وصل إلى المصباح، فأخذه ونزع شريطه منه وألقى ما فيه من الزيت»³.

وعادة ما يكون الدخول إلى هذه الكنوز عاقبته وخيمة «فإذا ما وصل الإنسان لهذه الكنوز وحصل منها على مراده فإن السارد يعاقبه بالهلاك أو الموت أو الحبس»⁴

وهذا ما حصل لعلاء الدين فبعد أن دخل الكنز وحصل على المصباح وهم بالخروج، حاول الساحر أخذ المصباح منه وتركه داخل الكنز «فأصر علاء الدين بعد أن فطن إلى سوء نيته على الخروج من الكنز قبل أن يعطيه المصباح»⁵.

ألا أن الساحر رفض ذلك، وآثر بقاء علاء الدين داخل الكنز على أخذ المصباح «فغضب الساحر عليه، وألقى شيئا من البخور على النار وجمجم أقوالا من السحر فعاد الحجر إلى مكانه من فوره»⁶.

¹ - كامل كيلاني علاء الدين (المصدر السابق)، ص ن.

² - المصدر نفسه: ص 24.

³ - المصدر نفسه: ص 27.

⁴ - نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، ص 310.

⁵ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص 28.

⁶ - المصدر نفسه: ص ن.

وبسجن علاء الدين يكون الكنز قد اكتسب دلالة أخرى هي دلالة السجن بعد أن اكتسب دلالة المكان المليء بالغنى والسعادة.

إلا أن سجن علاء الدين لم يطل حتى «لمست إحدى يديه الخاتم الذي وضعه الساحر في إصبعه، فظهر أمامه جنى هائل الجسم فقال له: لبيك يا مولاي مرني أطعك»¹.

وكان هذا الجنى هو الفرج الذي أتى إلى علاء الدين وأخرجه من السجن الذي كان فيه.

2-2- المصباح السحري

إضافة إلى الكنز نجد مكانا عجائبا آخر، وهو مكان يعيش فيه كبير العفاريت خادم المصباح، فالمصباح في حقيقته هو شيء واقعي لاعلاقة له بالمكان أو العجائية، إلا أن الجنى هو من أعطاه هذه الصفة، صفة المكان «ولا ترجع عجائية هذه الفضاءات لوجودها المكاني فقط بل لأن من يسكنها ويعمرها كائنات ذات قوة خارقة فوق طبيعية»² فهذه المخلوقات الفوق طبيعية هي التي أكسبت هذه الأمكنة صفة العجائية، وأكسبتها صفة المكان قيل كل شيء وهذا هو حال المصباح السحري.

«فلما جاءت بالمصباح، أرادت أن تزيل ما لصق به من الأوساخ فأحضرت قليلا من الرمل لتتظفه، وما إن حكّت المصباح بيدها حتى ظهر أمامها جنى هائل الجسم وصرخ بصوت عال كالرعد: لبيك ماذا تريد يا سيدتي؟ فإني رهين إشارتك، وأنا خادمك وخادم كل من يملك المصباح»³.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين (المصدر السابق)، ص 29.

² - نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، ص 298.

³ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص 32.

ومثل هذه الأماكن هي ما «يطلق عليها باشلار المكان التتاهي في الصغر، الذي يتكرر وجوده، وهذا ينقل المكان إلى مستوى الفنتازيا وتجذب هذه الأماكن العديد من الحالمين، لأنها تدفع الناس نحو الحلم والخيال ومنهم الأطفال»¹.

وهذا من شأنه أن يوسع دائرة الخيال لدى الأطفال، فيطلقون العنان لمخيلتهم تسبح في عالم الخيال والفنتازيا.

2-3- القصر (قصر علاء الدين)

القصر أيضا من الأماكن الخيالية في القصة، والقصور عادة ما نجدها مبنية بالماس والأحجار الكريمة النادرة، كما هو الحال مع قصر علاء الدين الذي طلب من الجني أن يشيده له.

«أريدك أن تشييد لي في أقصر وقت مستطاع، قصرا فاخرا أمام قصر الإمبراطور وأن تختار أحجاره من العقيق والمرمر واللازورد (وهو حجر لونه أزرق صاف)، وأن تشييد لي في أعلى القصر حجرة فسيحة، فيها أربع وعشرون نافذة محلاة بأثمن أحجار الماس والياقوت»².

فهذا القصر ليس له وجود في الأماكن الحقيقية، لأن من قام ببنائه هو جني خارق وقد أسسه من كل غال ونفيس، أحجاره نت العقيق والمرمر ونوافذه من الماس والياقوت، ومثل هذه الأماكن لا يتطلب بناؤها وقتا طويلا، فبين لحظة وأخرى تكون قد اكتملت ويدخل فيها الخيال بشقيه المكاني والزمني.

¹ - موفق رياض مقدادي: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، عالم المعرفة، الكويت، ع392، 2012، ص134.

² - كامل كيلاني: علاء الدين، ص60.

فيتضح لنا من خلال تصوير الكاتب لهذا القصر، أنه مكان خيالي لا وجود له على أرض الواقع، كما أن مثل هذه الأماكن العجائبية دائما نجدها ترتبط بشخصيات عجائبية، تفوق قدراتها قدرات البشر العاديين كالجنّي الذي قام بتشيدّه.

ثالثاً: وصف الأمكنة

إن الحديث عن المكان في قصص الأطفال يتطلب أسلوباً خاصاً يلجأ من خلاله الكاتب إلى عرض أهم تفاصيل المكان ورسمه في أحسن صورة، فإدراك الأطفال للمكان هو جزء من إدراك العالم الخارجي، لذلك يحتاج الأدباء إلى تقنية تساعد على نقل معالمه وأبعاده لتقريبه أكثر من الأطفال، ويُعتبر الوصف التقنية الأكثر انتشاراً في قصص الأطفال، لأنه يُعتبر الوحيد الذي باستطاعته تصويره ونقله في أحسن صورة و أبلغ رسم.

مفهوم الوصف

1- لغة

جاء في لسان العرب لابن منظور «الوصف وصف الشيء له وعليه وصفا وصفة: حلاًه، والهاء عوض من الواو، وقيل الوصف المصدر والصفة الحلية، الوصف وصفك الشيء بحليته وبعته وتواصفوا الشيء من الوصف، واستوصفه الشيء: سأله أن يصفه له، واتصف الشيء أمكن وصفه»¹.

والوصف عند قدامة بن جعفر «هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولها حتى يحكيه بشعره و يمثله للحسن ببعته»².

فالوصف كان حاضراً منذ القدم عند الشعراء، ويُعتبر المقياس والفاصل بين أحسن الشعر وأسوئه، فمن كان في شعره وصفاً بليغاً يثبيد به الموصوف وأحسن شعره أن

¹ ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، مج 6، ص 449.

² قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي أبو الفرج: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 130.

يصف ويبلغ في الوصف اعتُبر أشعر الشعراء، ومن لم يصل لم يصل في الوصف ولم يجد فيه يُعتبر شعره ناقصا.

وفي تاج العروس الوصف «وصفه، يصفه، وصفة: والهاء عوضا عن الواو: نعته وهذا صريح في أن الوصف والنعته مترادفان، ومن المجاز وصف المُهر وصفا: إذا توجه لشيء من حسن السيرة نقله ابن عباد، وقال غيره إذا جاد مشيه كأنه وصف الشيء، وتواصفوا الشيء: وصف بعضهم بعضا»¹.

2- إصطلاحا

جاء في معجم السرديات أن الوصف هو «نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها. وهو أسلوب من أساليب القص يتخذ أشكالا لغوية كالمفردة و المركب النحوي والمقطع. وأيا يكن شكله اللغوي فهو يخضع لبنية أساسية تتكون من تسمية وتوسعة لها تشمل خصائص الموصوف و/ أو عناصره»².

الوصف نشاط فني وأسلوب قصصي يتخذه الكاتب للتعبير عن الأشياء أو الأشخاص بطريقة لغوية تساعد على التعريف بالموصوف، يستعمل فيها ذكر خصائص الموصوف وصفاته .

ويُعرّف الوصف في المصطلح السردى Description «عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث المجردة من الغاية والقصد في وجودها المكاني عوضا عن الزمني، وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية وراهنيتها بدلا من تتابعها»³.

¹ - مرتضى الزبيدي محمد بن عبد الرزاق الحسيني: تاج العروس، تح: علي شيري باب الفاء، دار الفكر للطباعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (دط)، 1994، مج12، ص523-524

² - محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، تونس، ط1، 2010، ص472.

³ - جيرالد برنس: المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، ص58.

فالوصف إذا هو عرض يقوم فيه الراوي بتقديم الأشياء في صورة يكشف بها للمتلقي عن أبعادها وجماليتها، وهو مرتبط بالمكان وكل ما يتعلق به، فيمكن أن يصف واقعا أو حادثا في إطار مكاني، والوصف مرتبط باللحظة الراهنة و لا يتتبع وظائف الأشياء والأحداث وإنما يصف أبعادها وجمالياتها.

وقد تناولت سيزا قاسم الوصف على أنه «أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين فيمكن القول أنه لون من ألوان التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر، يمثل الأشكال والألوان والظلال»¹.

نستطيع من خلال الوصف أن نعطي صورة جميلة، وأبعادا كثيرة للشيء الموصوف عن طريق التعبير، ويكون ذلك ببلاغة الأسلوب وحسن التعبير وانتقاء العبارات، فيصبح الخطاب موجها للعين في أسلوب إنشائي جميل يتخذه الوصف سبيلا لعرض الأشياء وتصويرها، فيصبح الوصف أهم التقنيات التي تتخذها النصوص السردية في التصوير.

أما الصادق قسومة فيرى أنه «أداة تمثل لمتقبل القصة ملامح وسمات وخصائص وأحوالا يكون مدارها عادة على الأشياء والأماكن والشخصيات وتكون طرائق ذلك التمثيل وغاياته مختلفة اختلاف المذاهب والأجناس»².

إن الوصف يُعتبر الأداة التي يستخدمها الكاتب في إبراز ملامح أماكن وشخصيات قصته، وتتغير طريقة توظيفه واستعماله من كاتب إلى آخر، فيختلف باختلاف الكتاب والأجناس فقد يكون استعماله في القصة ليس هو استعماله في الرواية أو الشعر ولذلك نجده يتخذ عدة مظهرات وأشكالا في النصوص السردية، فنرصد له حضورا دائما في العمال السردية، ولا يمكن أن نجد عملا سرديا خال من الوصف بل إنه من الممكن "تقبل الوصف بمعزل عن السرد، ولكنه لا يمكن أن يوجد دون وصف... إن كل الأجناس

¹ - سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1994، ص80.

² - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، تونس، (دط)، 2000، ص162.

السردية (Des genre narratif) كالملمحة والحكاية والقصة والرواية، ولا يمكن لأي منها الإستغناء عن الوصف بل إنك لتجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة¹

إن استعمال الوصف في سرد الأحداث ضروري، كون الوصف يُعتبر من أهم العوامل التي تساعد السرد وتعمل على خدمته، ويصعب التخلص من الوصف أثناء السرد لأن الوصف يمكن أن يتمتع بالإستقلالية التامة، ونلاحظ نصوصا وصفية ولا نلمح حضورا للسرد.

«كل حكي يتضمن بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير أصنافا من التشخيص لأعمال و أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا Narration هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Description»².

فالسرد مهمته عرض وتقديم الأعمال والأحداث التي تنجزها الشخصيات أما الوصف فتمكن مهمته في عرض مفصل للشخصيات و الأشياء مثل الأمكنة، ولهذا يصعب الإستغناء عن الوصف داخل الأعمال النصية، فهو دائما ملازم للسرد .

إلا أن هذا التداخل بين السرد والوصف جعل من الوصف خادما للسرد ومكملا له، وها هي الناقدة سيزا قاسم توضح لنا هذا التداخل بين العملية السردية والعملية الوصفية، من خلال قولها «أن الأولى تصف ساكنا لا يتحرك، أما الثانية فتدخل الحركة على الوصف أي تصف الأفعال»³.

ويُعتبر المكان أحد أهم الأشياء الساكنة التي يتطرق إليها الوصف، وقد لا نتوقف مهمة الوصف عند هذا الحد، بل تصل إلى وصف الشخصيات وتفاعلها مع هذه الأمكنة

¹ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 383.

² - حميد لحميداني: بنية النص السردية، ص 78.

³ - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 82.

وبالتالي تنقل لنا إنطباعات الشخصيات داخل المكان الموصوف، وعليه فهو «يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء»¹.

ويصبح للوصف نشاط في العمل السردي، يقوم من خلاله على الجمع بين العناصر السردية وأحداث تفاعل كبير بينها، وهذا يكون له دور فعال في العمل السردي .

وبما أن المكان هو واحد من أهم العناصر السردية، فإنه لا يمكننا أن نتطرق إلى الحديث عنه وعن الأحداث التي تجري فيه إلا إذا أدخلنا عليه تقنية الوصف التي تساعد في عملية السرد، وللوصف عدة وظائف حصرهم حميد لحمداني في وظيفتين أساسيتين هما: الوظيفة الجمالية والوظيفة التوضيحية

1- الوظيفة الجمالية

وفي هذه الوظيفة يقوم الوصف «بعمل ترتيبني وهو يشكل استراحة في وسط الأعمال السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة إلى دلالة الحكى»².

2- الوظيفة التوضيحية (التفسيرية)

أما في هذه الحالة «يكتسب الوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكى»³.

فالوصف إما أن يكون جماليا يزين النص، وقد اعتبره الناقد وقفة استراحية في وسط سرد الأحداث ولا يقصد من خلاله أي شيء ولا يؤدي إلى دلالة ما، وإما أن يكون تفسيريا أي في الظاهر وصف الأشياء إلا أنه يحيل إلى معنى رمزي في وسط الحكى.

¹ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 383.

² - حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 78.

³ - المرجع نفسه: ص ن.

أما جان ريكاردو (Jan recardo) فقد جعل للوصف أربعة أشكال تتطوي تحت الوظيفتين السابقتين وهي:

- أن يكون المعنى محددًا للوصف الذي يأتي بعده.
 - أن يأتي الوصف سابقًا لمعنى من المعاني يكون ضروريًا في ساق الحكى أي ان يكون الوصف إرهابًا لهذا المعنى.
 - أن يكون الوصف نفسه دالًا على المعنى في ذاته، دون الحاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده.
 - أن يكون الوصف خلاقًا وهو وصف يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة على مجموعة الحكى، وذلك على حساب السرد فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص، وقد سُمي خلاقًا لأنه يشيد المعنى وحده¹.
- وبالتالي يكون الوصف قد اكتسب معاني ودلالات جديدة داخل النصوص السردية، بعدما كان يقتصر على التصوير الحسي للظواهر والأشياء، وهذا كله من شأنه أن يخدم الحكى والعناصر الحكائية خاصة المكان الذي تُبنى عليه الأحداث وتتفاعل فيه الشخصيات، فيستعمل الكاتب الوصف كوسيلة لإيصال أبعاد وخصائص المكان للطفل، وهذا ما نجده في قصة علاء الدين التي لم تخل من الوصف الذي كان معظمه متعلقًا بالأماكن العجائبية.

وقد اقتصر الوصف في قصة علاء الدين على:

1- وصف المدينة

إن وصف المدينة يساعد على توضيح الأحداث وتقريبها من الواقع، وبذلك يسهل عرضها على جمهور الأطفال، فالمدينة جزء من الواقع وخاصة إذا كان اسم المدينة

¹ -حميد لحميداني: بنية النص السردى(المرجع السابق)، ص78-79.

موجود على ارض الواقع، فيُعتبر من أهم الدوافع التي تجعل الأطفال يهتمون بالحكاية ويسعون إلى فهمها والاندماج معها.

وقصة علاء الدين تجري أحداثها في بلاد الصين، هذه البلاد التي أبدع الكاتب في بضع كلمات استطاع أن ينقل مواصفات المدينة التي قامت باحتضان أحداث القصة، فكانت المقاطع التي قام فيها الكاتب بوصف المدينة لا تتجاوز السطر أو السطرين «أعرفون بلاد الصين أيها الأطفال الأعزاء، فهي بلاد بعيدة جدا وأنا أحب أن أقص عليكم شيئا مما حدث في تلك البلاد»¹.

ففي هذا المقطع نجد وصفا واحدا للمدينة حيث رمز لها بالبعد، فهي بلاد بعيدة وقد جاء هذا الوصف وسط مجموعة من الأفعال (أعرفون، أحب، أقص، حدث) فلم يأتي الوصف مستقلا بمقاطع وصفية خالصة.

كما نرصد لها وصفا آخر جاء هو أيضا وسط مجموعة من الأفعال «وقد نسيت اسم البلد الذي عاش فيه ذلكم الخياط، لأن بلاد الصين كثيرة جدا، وممالكها واسعة فسيحة الأرجاء والنواحي»².

فلم يأت الوصف مستقلا بل جاء في وسط كومة من الأفعال، إلا أن هذا لم يمنع من وصف المدينة وإيصال ملامحها إلى الأطفال فمن مميزاتها الإتساع فهي ذات ممالك واسعة وأرجاء فسيحة.

فنلاحظ أن وصف المدينة لا يأتي دفعة واحدة بل أتى مجزءا بين الأفعال مقتصرًا على جمل صغيرة ذات دلالات متباينة، استطاع الكاتب من خلالها أن يوهم الطفل بواقعية الأحداث في القصة.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص 9.

² - المصدر نفسه: ص ن.

فسيطرة الأفعال في المقاطع الوصفية حالت دون إبراز وحضور مكثف للوصف، ورغم ذلك استطاع الوصف أن يخدم الحكي واستطاعت تلك الكلمات الوصفية المتناثرة هنا وهناك أن توصل ما أراد الكاتب قوله ونقله للأطفال، فالأساس ليس بطول المقاطع الوصفية بل الأثر الذي تتركه في عقل الطفل.

هكذا جاء وصف مدينة الصين بعبارات جد قصيرة إلا أنها ارتقت إلى مستوى حملت فيه معاني ودلالات عن أفكار أراد الكاتب إيصالها للأطفال، فمن خلال تلك الكلمات عمل الكاتب على التعريف بالمدينة في سياق وصفي متكون من عبارات قام الكاتب بانتقائها بمهارة، حتى تشكل صورة عن المكان ليتمكن من ترسيخها في أذهان الأطفال. إن الوصف في قصص الأطفال يعمل على جذبهم، ويساهم في بناء شخصيتهم.

2- وصف الكنز

أما المكان الثاني الذي استخدم فيه كيلاني تقنية الوصف فهو الكنز، هذا المكان العجائبي الذي قام بنقل مواصفاته من الداخل، إلا أن الوصف لم يأت في مقاطع طويلة بل جاء متداخلا بين الأفعال، وقد أورد الكاتب في حوار للساحر مع علاء الدين: «سترى في آخر هذا السلم بابا مفتوحا فادخله ثم (هناك) ترى ثلاث غرف كبيرة في طريقك، وعلى جانبي كل غرفة حقائب وجرار، وهذه الحقائب والجرار مملوءة بالذهب والحجارة الكريمة، كالؤلؤ والياقوت والزمرد فاجتزها بسرعة، وحذار أن تمسكها بيدك أو يلمسها ثوبك وإلا هلكت لساعتك»¹.

اعتمد الكاتب من خلال هذا الوصف على تصوير المكان بطريقة جمالية وفنية من خلال توظيفه لكل ما هو خيالي وعجيب، فهو مكان مليء بالأحجار الكريمة والنفائس التي لطالما ارتبطت بالأماكن العجائبية، وبهذا الوصف الدقيق استطاع الكاتب أن يجعله مشهدا يمكن للطفل تخيله.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين (المصدر السابق)، ص 25-26.

ومثل هذا التصوير يساعد الطفل على تنمية مخيلته ويعلمه كيفية ربط الواقع بالخيال، فالأشياء التي وظفها كانت حقيقية موجودة ولكن طريقة عرضها أعطتها جمالا خاصا وأدخلتها في الخيال والعجائبي، وهذا الوصف هو الآخر لم يأت مستقلا بل أتى محصورا بين مجموعة من الأفعال و قد ارتبط بحركة الشخصية داخل الكنز، فكان يصف المكان ويقدم فعلا للشخصية، ولذلك صَعِبَ عزل المقاطع الوصفية دون إيراد الأفعال معها.

كما قدم الكاتب وصفا لحديقة داخل الكنز حمل هو الآخر حركة الشخصية.

«فإذا انتهيت من ذلك رأيت أمامك حديقة جميلة، أشجارها من الذهب وثمارها من اللآلئ النادرة فاجتازها حتى تصل إلى شرفة كبيرة في وسطها نافذة صغيرة جدا عليها مصباح مضيء فاحمله بيدك ثم أطفئه، وانزع شريطه واسكب مافيه من الزيت وأحضره إلي»¹.

كان وصف الحديقة قليل جدا مقارنة مع رصد حركات الشخصية، فقد ذكر الكاتب الأشجار وقام بتحديداتها فهي أشجار من الذهب ثمارها من اللآلئ، وعند انتهائه من وصف الأشجار قام بوصف شرفة في الحديقة، إلا أن بين هذين المقطعين يفصل بينهما فعل الشخصية، فجاء وصف الشرفة أن في وسطها نافذة صغيرة وعليها مصباح مضيء تقوم الشخصية بحمله وإطفائه... إلخ وإعطائه للساحر.

وقد كان هناك حضورا قويا للصورة السردية على حساب الصورة الوصفية، فدخل علاء الدين الكنز وتجوله فيه، ثم مروره بالحديقة، وإحضاره المصباح، وإعطائه للساحر، مقارنة بوصف الكنز وتجوله ووصف الحديقة نجد افتقار الفقرات إلى المقاطع الوصفية فهي قليلة جدا بالمقارنة بوجود الأفعال، إلا أن الكاتب عمل على تشكيل صورة وصفية للمكان مزجها برؤية خيالية تعمل على جذب الطفل، وتساعد على توسيع دائرة التخيل لديه.

¹ - كامل كيلاني : علاء الدين (المصدر السابق)، ص26.

3- وصف القصر (قصر علاء الدين)

وصف كيلاني القصر العجائبي الذي شيّده الجنى لعلاء الدين، وكان ذلك في ثنايا الحوار الذي دار بين علاء الدين والجن الذي يعيش في المصباح السحري، ومن خلال هذا الوصف استطاع الكاتب عرض المكان بجماليته وأبعاده الهندسية، فاتخذ الوصف هنا وظيفة تزيينية لتصوير القصر.

«أريدك أن تشيد لي في أقصر وقت مستطاع قصرا فاخرا أمام قصر الإمبراطور وأن تختار أحجاره من العقيق والمرمر واللزورد (وهو حجر كريم لونه أزرق جاف) وأن تشيد لي في أعلى القصر حجرة فسيحة فيها أربع وعشرون نافذة مرصعة بأثمن أحجار الماس والياقوت والزمرد وأن تحوط القصر بحديقة كبيرة، وتجميل هذا القصر بأفخر أنواع الأثاث والخدم والجواري»¹.

ربط الكاتب وصف القصر بما تمناه وطلبه علاء الدين من الجنى، فهو ككل الأماكن العجائبية التي توظف في قصص الأطفال تكون مخالفة للقصور الحقيقية، فقد احتوى على كلمات حملت دلالات العجائبية (العقيق، المرمر، اللزورد)، فيتضح من خلال هذا التصوير الذي قدمه الكاتب للقصر أنه قد شيّد بكل ما هو غال ونفيس، كما أن القصر يضم عددا كبيرا من الغرف التي احتوت هي الأخرى على أثمن الأحجار الكريمة، وقد ألحق القصر بحديقة جميلة وكبيرة، إضافة إلى الأثاث الفاخر الذي تم ذكره في الوصف، والجواري كذلك.

كل هذه المواصفات التي استخدمها الكاتب، استطاع أن يتجاوز بها الواقع لدى الطفل ويدخله في العالم العجائبي لإثارة خياله وتنمية القدرة التخيلية لديه.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين (المصدر السابق)، ص 59-60.

الفصل الثاني: بنية الزمان

أولاً: مفهوم الزمان

ثانياً: مستويات الترتيب الزمني

ثالثاً: الحركات السردية

أولاً : مفهوم الزمن

بعد أن تطرقنا إلى دراسة المكان في الفصل سابق، وقمنا برصد أهم الأمكنة التي تم توظيفها في القصة، والتي كانت إطاراً احتضن الأحداث التي قامت عليها القصة، وكما احتاجت هذه الأحداث إلى أمكنة لتقوم عليها احتاجت كذلك إلى زمن يربط بينها وبين الشخصيات والأمكنة في القصة، إذ لا يمكن تصور قصة وقعت أحداثها خارج الزمن وسنتطرق في هذا الفصل إلى دراسة الزمن وتجلياته في القصة.

1- لغة

جاء في لسان العرب لابن منظور «أن الزمن والزمان: اسم لقليل من الوقت وكثيره، والزمن والزمان العصر والجمع أ زمن وأزمنة، وزمن وزامن: سديد وأزمن الشيء طال عليه الزمان والإسم من ذلك الزمن والزمنة وأزمن بالمكان: أقام به زماناً وعامله مزامنة وزمناً من الزمن»¹.

وفي محيط المحيط «زمن الرجل بزمن زمناً وزمنة وزماناً، أصابته الزمانة، أزمن الشيء أتى عليه الزمان وطال، والاسم من ذلك الزمن والزمنة، وأزمن بالمكان أقام الزمان العصر واسم لقليل الوقت وكثيره،»².

وفي القاموس المحيط «الزمن اسم لقليل من الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن»³.

¹ - ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مج6، ص199.

² - بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص379.

³ - الفيروزبادي الشيرازي الشافعي: القاموس المحيط، ج4، ص233-234.

2-إصطلاحا

إن الزمان هو البنية الحكائية التي تُعتبر العنصر الفعال والمحرك الأساسي لعناصر النص السردي في القصة، حيث أنه يربط بينهم جميعا، فالأحداث التي تحتاج إلى مكان لتُجَزَّ فيه، تحتاج كذلك إلى زمان تكتسب من خلاله مصداقيتها.

وتأتي أهمية الزمن في الأعمال السردية بشكل عام في كونه مكونا أساسيا تقوم عليه وتتظم به، فمثلا لا يمكن تصور قصة خارج الإطار الزمني، ونظرا لهذه الأهمية التي يكتسبها الزمن فقد كان ولازال محط اهتمام الكثير من النقاد، وهو ما أدى إلى اختلاف الآراء وتشعب المفاهيم حوله وأدى هذا إلى صعوبة الإمساك بتعريف محدد للزمن.

فالزمن عند عبد المالك مرتاض مثلا هو «مظهر غير مادي ومجرد غير محسوس ويتجسد الوعي به من خلال ما تسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته، فهو وعي خفي لكنه متسلط ومجرد لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة»¹.

إن الزمن شيء مجرد لا وجود له على أرض الواقع ويصعب علينا الإمساك به، إلا أنه يسكن في وعينا ويتسلط علينا، إنه ذاك الشيء الخفي الذي يعايشنا ويعايش تطوراتنا في الحياة عبر كل مراحلها دون أن يُظهر نفسه فنطلق على كل هذه المراحل اسم الزمن.

«كما نرى أثر مرور الزمن وثقله، وفعله ونشاطه في الإنسان حين يهرم، وفي البناء حين يبلى وفي الحديد حين يصدأ، وفي الأرض حين تتجدد وفي الشجر حين تتساقط أوراقه وفي الزهر حين يذبل وفي الفاكهة حين تتعفن، وفيما لا يُحصى من الأحوال والأطوار والهيئات وهي تحول من حال إلى حال»².

¹ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 262.

² - المرجع نفسه: ص ن.

ومن خلال الآثار التي تنجم عنها، فتكون تلك الأيام والشهور و السنوات التي تمر ويمر معها بعض الموجودات دليلا وأثرا على مرور الزمن.

أما عند جيرالد برنس Gerald Prince فإن الزمان يعني «الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف والأحداث أو الفترة أو الفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث»¹.

فالزمن إذا مقسم نوعين: نوع مرتبط بلحظة وقوع الحدث أو الفترة التي يستغرقها الشخص أثناء إنجازه لأي فعل أو موقف ويكون زمنا متسلسلا بالضرورة، ونوع آخر مرتبط باللحظة التي يستغرق فيها نقل هذه الأحداث والوقائع وروايتها، وهنا لا يشترط التسلسل في نقل الأحداث، وهذا ما نجده مفصلا عند محمد بوعزة الذي قسم الزمن إلى قسمين:

1- زمن القصة: ويُعتبر هذا الزمن «هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية. يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي»².

2- زمن السرد: أما هذا الزمن فهو «الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكزن بالضرورة مطابقا لزمن القصة»³.

إلا أن بول ريكور Paul Ricoeur ينظر إلى الزمن نظرة مختلفة، حيث أن الزمن عنده عام بمعنيين «الأول هو زمن التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف، والثاني زمن جمهور القصة ومستمعها، أو بعبارة وجيزة الزمن السردية في النص وخارجه أيضا هو زمن الوجود مع الآخرين»⁴.

¹ - جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 201.

² - محمد بوعزة: تحليل النص السردية منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 87.

³ - المرجع نفسه: ص ن.

⁴ - بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 29.

هذه النظرة التي عبر عنها بول ريكور عن الزمن تدفع بنا إلى الإستنتاج أن هناك زمنين: زمن متعلق بلحظة تفاعل الشخصيات فينتج بذلك الحدث وهو ما يسمى بزمن القصة أو زمن الخطاب، وقد ربطه بالشخصيات التي تُعتبر المحرك الأساسي لأحداث القصة، أما الزمن الثاني فقد ربطه بالمتلقي أي لحظة استماع المتلقي للقصة وهو زمن السرد.

وكون الزمن هو البؤرة الأساسية في أي عمل سردي فقد حظي باهتمام النقاد في الكثير من الدراسات التي تبنت الزمن كعنصر أساسي في العملية السردية، التي يستطيع أي دارس أن يفك شيفرات النص، ولهذا نجد أن الزمن السردي أصبح «من أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياها بروزا في الدراسات الأدبية والنقدية إذ يشغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي وقيمه ومستوياته وتجلياته»¹.

ومن هنا اكتسب الزمن مكانة خاصة في صفوف الأدباء والنقاد، نظرا لكونه البنية الأكثر فعالية بين باقي العناصر، والزمن في الأعمال الأدبية يمتلك خاصية زئبقية تساعد على تشكله في أي عمل أدبي بأنواع مختلفة يقوم الكاتب بتوظيفها، وهذه الأنواع تمنح للخطاب الأدبي متعة الدراسة واكتشاف تجليات الزمن في النص.

ونرى ميشال بوتور Michel Butor يقسم الزمن إلى ثلاثة أقسام: زمن المغامرة وهو الزمن الحقيقي للأحداث أي الزمن الذي وقع فيه الحدث، وزمن الكتابة وهو المدة التي يقضيها الكاتب في تدوين هذه الأحداث، أما الزمن الثالث فهو زمن القراءة وهنا انتقال الوقائع إلى المتلقي وهو يرى أن هذا الزمن يعكس زمن المغامرة بواسطة الكاتب².

¹ - مها القصرأوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص36.

² - ينظر ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، متر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986،

وبهذا يكون بوتور قد خالف في تقسيمه للزمن باقي النقاد الذين جعلوا الزمن السردى مكونا من (زمن القصة وزمن السرد)، ذلك أنه جعله ثلاثة أقسام وجعل زمن الكتابة هو صورة تعكس زمن المغامرة (الحدث)، لأن في هذا الزمن يقوم الكاتب بنقل جميع الوقائع ويكون بذلك انعكاسا لها.

كل هذا الإهتمام بدراسة الزمن يحيلنا إلى القول بأن الزمن يُعتبر «من المفاهيم الكبرى التي حار العلماء والفلاسفة والرياضياتيون في الإجماع على تعريفها مما يذر الباب شارعا لكل مجتهد، وقد اتخذ مفهوم الزمن دلالات كثيرة فاصطنعته حقول كثيرة من العلم، فنلقيه مذكورا لدى النحاة بمعنى، ولدى الفلاسفة بمعنى، ولدى علماء النفس بمعنى ولدى نقاد الأدب بمعنى»¹.

لقد كان الإهتمام بدراسة الزمن منذ القديم وظهر ذلك مع الفلاسفة وعلماء الرياضيات، واختلفت جوانب هذه الدراسات باختلاف مجالات العلم إلا أنه في النقد نجد له اهتماما خاصا، ومكانة مهمة خاصة عند ارتباطه بالرواية والقصة، فهنا تختلف نظرة النقاد للزمن عن باقي المفكرين، وارتباط الزمن بالأدب يكسبه دلالات جديدة خاصة إذا عمد الأديب في كتاباته إلى التلاعب به.

¹ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 173-178.

ثانيا: مستويات الترتيب الزمني

إن الترتيب الزمني للأحداث في أي قصة ليس من الضروري أن يطابق ترتيبها في الواقع، وهذا التفاوت يؤدي بنا إلى الوقوف أمام زمنين هما زمن القصة وزمن السرد «فzمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لايتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي»¹.

وهذا الاختلاف بين الزمنيين يؤدي بالراوي أو الكاتب إلى الدخول في مفارقات زمنية أثناء نقله للأحداث، وهي عادة ما تكون إما استرجاعات أو استباقات.

1- الاسترجاع

يذهب أحد الدارسين إلى أن الاسترجاع في حقيقته هو عملية سردية «تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى هذه العملية بالاستنكار Rétrospection»².

بمعنى أنه يعود بالذاكرة إلى الوراء وتذكر بعض الأحداث واستحضارها، وتكون هذه الأحداث قد حدثت في مدة زمنية سابقة لزمن السرد.

وقد حدد جيرار جينيت الإسترجاع في ثلاثة أنواع:

¹ - حميد لحمداني: بنية النص السردى، ص73.

² - سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونسية للكتاب، (دط)، (دت)، نقلا عن عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، (دت)، ص18.

1-1- إسترجاعات خارجية

يذهب جيرار جينيت Gerard Gineet في سياق حديثه عن الإسترجاعات الخارجية إلى أنها «هي ذلك الإسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»¹. ويكون هذا الإسترجاع هو إستعادة لأحداث ماضية، حدثت قبل بداية الحكاية، كما أنه «يعالج أحداثا تنتظم في سلسلة سردية تبدأ وتنتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى»².

1-2- إسترجاعات داخلية

وهذا النوع من الإسترجاعات حسب رأي جينيت هو أن «حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى والتي تتطوي نتيجة لذلك على خطر واضح هو خطر الحشو والتضارب»³.

فهي استعادة لأحداث ووقائع بعد بداية الحكاية، وتكون الفترة الزمنية لهذه الإسترجاعات داخل الحكاية.

1-3- إسترجاعات مختلطة

أما هذه الإسترجاعات يرى جينيت «أن نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتهما لاحقة لها»⁴.

وفي القصة هناك أمثلة كثيرة تدل على الإسترجاع وقد وظفها الكاتب لعرض الأحداث الماضية وهو يطلعنا عليها حتى يؤدي إلى ترسيخها في ذهن المتلقي الصغير، نجد ذلك

¹ - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، مصر، ط2، 1997، ص60.

² - هيثم الحاج علي: آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية (رسالة دكتوراه)، إشراف د/صلاح السروي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2005، ص126.

³ - المرجع نفسه: ص61.

⁴ - المرجع نفسه: ص60.

في الموقف الذي حصل بين علاء الدين والساحر الإفريقي فأدى به ذلك إلى تذكر والده وحبّه له.

«ثم عانقه الساحر وقبله والدموع في عينيه تتفرق وتأوه، حينئذ ذكر علاء الدين عطف أبيه فبكاه متألماً محزوناً»¹.

أدى هذا الموقف مع الساحر بعلاء إلى تذكر أيام والده، حين كان على قيد الحياة وكان يغمره بعطفه وحبّه فبكى متألماً لذكرى والده. فجاء الإسترجاع من طرف علاء الدين متذكراً حياته في ظل حب وعطف والده الذي تركه صغيراً وذهب دون رجعة، وكان الدافع وراء هذا الإسترجاع هو العطف الذي رآه علاء الدين في عيني الساحر اتجاهه.

وفي سياق آخر نجد الراوي يسترجع جزءاً من ماضي الساحر الإفريقي:

«ثم قص عليهما الساحر: أنه ترك شقيقه منذ أربعين عاماً، وأنه سافر إلى بلاد الهند وفارس وبغداد وأنه جاب أنحاء القارة الإفريقية، وقضى عمره في السياحة والترحال»².

فهنا نجد الساحر يسترجع جزءاً من ماضيه كما عرض علينا السارد، حيث أنه كان يجوب الكثير من البلدان في العالم، وكيف أنه قضى حياته في السفر والترحال من بلد إلى بلد ومن قارة إلى أخرى، الأمر الذي أجبره على ترك أخيه وعدم السؤال عنه أربعين عاماً.

وهناك استرجاع آخر في القصة ورد بضمير الغائب « وكان يذكر في كل لحظة ما كان يجلبه على أبيه وأمه من الكدر لكثرة عصيانه وعناده فيندم على ذلك أشد الندم»³.

¹- كامل كيلاني: علاء الدين، ص 19.

²- المصدر نفسه: ص 19.

³- المصدر نفسه: ص 29.

أورد السارد كيف كان علاء الدين يتذكر. وهو في ظلمات الكنز ما كان يجلبه لوالداه من عصيان وكيف كان يكدر حياتهما بأفعاله السيئة، وقد كان الهدف من هذا الإسترجاع هو التذكير بماضي علاء الدين في الصغر وما كان يتحلى به من سلوك وخلق سيء.

وقد ورد استرجاع من طرف علاء الدين حين أراد تذكير أمه بتلك النفائس التي قام بإحضارها من الكنز «فقال لها: ألا تذكرين يا أمي تلك الذخائر التي كنت قد أحضرتها معي من الكنز، إن كل لؤلؤة منها لا تقوم بثمن لنفاستها»¹.

فقد قام علاء الدين بتذكر واستحضار تلك اللحظات التي كان فيها داخل الكنز، وتذكر النفائس واللآلئ التي أحضرها والتي لا تقدر بثمن.

وفي سياق آخر تم توظيف الإسترجاع حين «ذكر علاء الدين في الحال أن هذا الجني هو الذي أنقذه من قبل وهو في ظلمات الكنز»².

وكان الهدف من الإسترجاع هو التذكير بالجني الذي ساعد علاء الدين في الخروج من الكنز الذي حبسه فيه الساحر، فكان هذا الجني السبب في إنقاذه وقد حال بينه وبين الموت، وقد كان هذا الإسترجاع السبب في لجوء علاء الدين إلى الجني لطلب لمساعدته في النيل من الساحر واستعادة المصباح وتحرير زوجته.

وهناك استرجاع على لسان زوجة علاء الدين حين التقت بزوجها بعد طول غياب فراحت تقص عليه ما حدث لها في غيابه مع الساحر الإفريقي الذي قام باختطافها «وما إن استقر به الجلوس حتى قصت عليه ما فعله الساحر الإفريقي الخبيث، وكيف حاول أن يتزوج بها وكيف هدها بالقتل إن لم ترض بالزواج وكيف سخرت من وعيده»³.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين (المصدر السابق)، ص 40.

² - المرجع نفسه: ص 79.

³ - المصدر نفسه: ص 81.

في هذا المحكي قامت الأميرة بدر الدور باسترجاع ما حصل لها مع الساحر الإفريقي بكل ألم وحزن، وكيف عانت في الأيام التي قضتها معه، وأنه حاول أن يتزوجها رغما عنها وحكت لعلاء الدين أنه قام بتهديدها إن لم تقبل الزواج منه، إلا أن كل هذه التهديدات لم تخفها بل كانت تهزأ من وعيده.

ومما سبق يمكننا الاستنتاج أن الإسترجاعات قد لعبت دورا مهما في القصة، ساعدت على ترسيخ المعلومات والأحداث في ذهن الطفل.

ورغم أن توظيف الإسترجاع كتقنية زمنية كان قليلا إلا أن دوره كان كبيرا في ترتيب الأحداث وسد بعض الثغرات السردية، فقد كان عاملا مهما في تماسك أجزاء القصة وقد اعتمد عليه الكاتب في دعم أحداث حاضرة بذكر أخرى مضت، فيعود لتذكرها من جديد.

وقد اتخذ الإسترجاع في القصة تقنيات مختلفة، فأحيانا يتذكر الشخص الأحداث التي مر بها وحده و أحيانا يتذكرها عن طريق الحوار مع شخصية أخرى كما حدث مع علاء الدين ووالدته، كما أنه وظف للتعريف بالشخصيات كشخصية الساحر الإفريقي، وعموما فإن هذه الإسترجاعات ذات المقاطع القصيرة قد ساعدت على بناء القصة وأضفت عليها بعدا جماليا.

2- الإستباق

يعد الإستباق هو الآخر تقنية زمنية يستعمل للإشارة أو التنبؤ بأحداث ستقع في المستقبل وفي زمن لاحق بعيدا عن اللحظة السردية، وهذه التقنية «تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث Anticipation»¹.

¹ - عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، ص 20.

وقد يكون الإستباق على شكل توقع حدث ما في المستقبل أو الإشارة إليه أثناء الحكى، كما أن توظيف الإستباق يبعث في نفس المتلقي التشوق لما هو آت.

وهو «مقاطع سردية يعلن من خلالها الراوي أحداثا لم يصلها الراوي بعد»¹

وبهذا يكون تطلعا لما هو آت في المستقبل وتنبؤا ببعض الأحداث يوردها الكاتب في بعض الفقرات، ويكون حدوثها خارج اللحظة السردية ولم يصل إليها الراوي «بمعنى التلميح لواقعة مستقبلية»².

والإستباق نوعان:

2-1- إستباق خارجي

ويعرفه أحمد مرشد بأنه «مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي المستبق يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق كي يصل إلى نهاية المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الإستباقات الزمنية ختامية»³.

ففي هذا النوع من الإستباقات يحدث نوع من الانفصال مع الحكاية مع الحكاية الأولى حين يبدأ بالتحدث عما سيحصل في المستقبل فتتحرك الحكاية الأولى بعيدا ليفسح المجال للحكاية الثانية التي ستتصل بالأحداث المستقبلية فيحدث هنا نوع من الانفصال بين الحكائيتين وبالتالي بين زمنين.

¹ - الشريف حبيبة: بنية الخطاب الروائي، (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010 ص142.

² - أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص36.

³ - أحمد مرشد البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص267.

2-2- الاستباق الداخلي

وتطرح هذه الإستباقات «نوع من المشكل نفسه الذي تطرحه الإسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو مشكل التداخل، مشكل المزوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الإستباقي»¹.

فقد عقد جينيت نوعاً من التشابه بين الإستباق الداخلي ونظيره الإسترجاع الداخلي كون الإثنين يتداخلان مع الحكاية الأولى بعكس الإستباق الخارجي الذي ينفصل عنها، فعندما يبدأ الراوي بعرض ما سيحصل في المستقبل فإنه لا ينفصل عن الحكاية الأولى بل يمزج المقاطع ببعضها البعض.

¹ - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 79.

وقد جاء الإستباق في القصة على الشكل الآتي:

«فعلم أبوه أن ولده لن يصلحه ويربيه إلا الزمن وحده وأيقن أن دروس الحياة القاسية كفيلة بتقويمه:

من لم يؤدبه والداه أدبه الليل والنهار»¹.

ففي هذا المحكي قام الراوي بإخبارنا أن والد علاء الدين قد أيقن أن ابنه لن تتفع معه كل محاولاته في تأديبه وإصلاحه، حيث أنه علم أن ابنه قد خرج عن سيطرته، وأن الزمن وحده كفيلاً بإصلاحه وإعادته إلى طريق الصواب، وقد تنبأ والده بأن دروس الحياة قادرة على فعل ما لم يستطع هو فعله.

وفي سياق آخر نجد قول الساحر لعلاء الدين:

«ارجع إلى أمك فأخبرها أنني سأزوركما إذا استطعت في مساء الغد لأرى البيت الذي كان شقيقي مصطفى يسكنه قبل أن يموت»².

فهذا المقطع يشير إلى لاحق وهو زيارة الساحر لبيت علاء الدين وهذا الحدث لم يصله السرد يعد إلا أنه أسار إليه ونبأنا به الآن.

وفي مقطع آخر:

«أخبر أمك أنني سأتعشى في بيتكما الليلة»³

ففي هذا المحكي الإستباقي يخبر الساحر علاء الدين أنه سيتعشى في بيتهم الليلة، وهذا المقطع يحيل إلى لحظة لاحقة في الحكى لم يصلها السرد بعد.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص11.

² - المصدر نفسه، ص17.

³ - المصدر نفسه: ص18.

وقد جاء الإستباق في مقطع آخر حين كان الساحر يصف لعلاء الدين الطريق داخل الكنز «سترى في آخر هذا السلم بابا مفتوحا فادخله، وثم هناك ترى ثلاث غرف كبيرة في طريقك وعلى جانبي كل غرفة حقائب وجرار، وهذه الحقائب والجرار مملوءة بالذهب والأحجار الكريمة كاللؤلؤ والياقوت والزمرد فاجتزمها بسرعة وحذار أن تمسكها بيدك أو يلمسها طرف ثوبك، وإلا هلكت لساعتك»¹.

وفي هذا المحكي الإستباقي يخبرنا السارد عن الطريق الذي سيسلكه علاء الدين داخل الكنز، وهذه اللحظة السردية قد سبقت حدوث الفعل، فيأتي هذا الإستباق في الحكى كي يعرفنا بالمكان الذي سيدخله علاء الدين وما سيحصل له من المخاطر لاحقا.

كما يحظر الإستباق في مقطع آخر:

«ستكون هذه الليلة موعد زفاف ابن كبير الوزراء إلى الأميرة بدر الدور ولست أطلب منك إلا أن تُقصي ابن الوزير عن الأميرة وتحول دون تمكينه من الدنو منها طول الليل»².

يستبق علاء الدين حدوث مناسبة زفاف الأميرة في هذا المقطع السردى حيث يخبرنا ما سيحل بزوجها وكيف سيبعده الجنى عنها بأمر من علاء الدين، فكل هذه الأحداث لم تحصل بعد إلا أن علاء الدين قد قام بالإشارة إليها واستباقها في الحكى.

وفي سياق آخر نجد الإستباق على لسان الإمبراطور في حديثه عن زفاف الأميرة إلى علاء الدين «لقد قبلت هديته وسأزوجه ابنتي بعد ثلاثة أشهر»³.

فيستبق الإمبراطور زواج ابنته في المقطع السردى عن طريق الحكى، فهذا الزواج لم يحدث بعد إلا أنه قد تم الحكى عنه في هذا المقطع الذي يُعد استباقا زمنيا يشير فيه

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين (المصدر السابق)، ص 47-48.

² - المصدر نفسه: ص 45

³ - المصدر نفسه: ص 47

الإمبراطور إلى ما سيحصل بعد ثلاثة أشهر، وبالتالي يكون قد عرض علينا أحداثاً لم يصلها الراوي بعد، وبهذا يكون قد أوقف الخط الزمني الذي كان يسير فيه السرد ليمهد لأحداث لاحقة ينقل فيها القارئ إلى الزمن الآتي فينتظر القارئ أو المتلقي حدوث هذا الحدث ويتشوق إليه.

ورغم قلة الإستباقات في القصة، إلا أن دورها كان كبيراً من الناحية الجمالية والإبداعية، وبعث عنصر التشويق في نفس المتلقي لمعرفة ما هو آت.

وبهذه الإسترجاعات لأحداث ماضية، والإستباقات لأخرى آتية يمكننا القول أن المفارقة الزمنية «يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر، أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة، إننا نسمي مدى المفارقة هذه المسافة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تعطي هي نفسها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر، وهذه المدة ما نسميه اتساع المفارقة»¹.

وهذا يحيلنا إلى أن المفارقة الزمنية إما استرجاع لأحداث مضت، أو استباق لأحداث لم تأت وبالتالي هي محصورة بين زمنين إما ماض أو مستقبل، وهنا يحدث نوع من التلاعب بالزمن من طرف الكاتب، وقد يطول توظيف المفارقات الزمنية في القصة وقد يقصر، وهو ما يسمى باتساع المفارقة.

¹ - حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص74-75.

ثالثا: الحركات السردية

يتم في الحركات السردية أو المدة كما نجدتها في بعض المراجع دراسة القصة من حيث زمن الحكاية و زمن الحكي، وكيفية عرض الطاتب للأحداث من حيث السرعة والبطء في نقل الأحداث وما إلى ذلك من الطول والقصر في العبارات، وهذا ما يؤثر تأثيرا قويا في الإيقاع السردى للقصة، وقد درس جيرار جينيت (Jirard Ginnet) الحركات السردية في أربع نقاط هي (الحذف،المجمل،المشهد،الوقفة) وسنحاول رصد هذه الحركات في القصة، وكيف عمل كيلاني على التلاعب بالزمن داخل القصة .

1- الحذف:

يعد الحذف تقنية زمنية لها «دور حاسم في تسريع السرد فهي تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»¹. فهو تقنية يستخدمها السارد أثناء سرده للأحداث فيقوم بحذف فترات زمنية قد تكون غير مهمة في مسار الحكي، وهذا ما يؤدي بالضرورة إلى إغفال بعض الأحداث من القصة، وهذا القفز الذي يقوم به الراوي على بعض الفترات الزمنية يساعد على ترتيب الأحداث وتسريع الحكي فيغفل تلك الأحداث التي لا معنى لها ويمكن أن تعطل سيرورة السرد.

وينقسم الحذف عند جيرار جينيت إلى ثلاثة أنواع:

1- 1 حذف صريحة

وهذه الحذوف قد تصدر «إما عن إشارة محددة أو غير محددة إلى ربح الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا من نمط «مضت بضع سنين» وفي هذه الحالة فإن هذه الإشارة هي التي تشكل الحذف بما هو مقطع نصي والذي لا يساوي

¹ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156.

عندئذٍ الصفر التمام، وإما عن حذف مطلق درجة الصفر في النص الحذفي مع الإشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية ونمطه هو «بعد ذلك بسنتين»¹.

فقد قسم جيرار جينيت الحذوف الصريحة إلى نوع مطلق يشير إليه الكاتب بعد استئنافه لمسار السرد ، وفي هذا النوع من الحذوف يقوم الكاتب بالإشارة أو التصريح بالمدة الزمنية التي قام بحذفها كقوله مثلا انقضى شهران مضت بضع سنين.

1-2- الحذوف الضمنية

وهي تلك الحذوف التي «لايُصرِّح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو إنحلال للإستمرارية السردية»².

وهنا يترك الكاتب للقارئ مسؤولية إيجاد هذه الحذوف واستخراج الفترات الزمنية التي تم حذفها، ولا يستطيع القارئ اكتشافها إلا من خلال تتبع المسار السردى للقصة وإيجاد بعض الثغرات في التسلسل الزمني التي يمكن أن يغفل فيها الكاتب ذكر بعض الأحداث وهذا النوع من الحذوف لا نجد له حضورا قويا بل يكاد ينعدم في قصص الأطفال.

1-3- الحذف الافتراضي

وهذا النوع يصعب استخراجها في النصوص الحكائية فهو «ينم عنه بعد فوات الأوان، وهذا الحذف لا يمكن اكتشافه وتمييزه إلا عن طريق الإسترجاعات لأن القارئ يستحيل اكتشافه داخل النص الحكائي»³.

¹ - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 117-118.

² - المرجع نفسه: ص 119.

³ - المرجع نفسه: ص ن.

وقد لجأ كيلاني إلى تقنية الحذف في قصة علاء الدين بكثرة، خاصة الحذف الصريح الذي ورد بكثرة في القصة ومثال ذلك حين قام بوصف علاء الدين بعد أن كبر كيف أصبحت حالته وقد حذف بعض المراحل من عمر علاء الدين « وصار بعد قليل من الزمن أسوأ مثال للأطفال»¹.

فتأتي جملة بعد قليل من الزمن دليلاً على أن الراوي قام بحذف بعض الفترات الزمنية وبعض الأحداث التي كانت معظمها حول المراحل التي مر بها علاء الدين حتى وصل إلى هذه الدرجة من السوء، وقد أغفلها الكاتب بغية الوصول بنا إلى الحدث الأكثر أهمية.

وقد استعمل الراوي الحذف في عدة مناطق وكان الهدف منها تسريع الحكى في القصة «وبعد فترة من الزمن مرض أبوه مرضاً شديداً ثم مات وهو يائس من إصلاح ولده الذي كان يرجو له النجاح والتوفيق»².

فقد حذف الراوي الأحداث التي سبقت مرض والد علاء الدين، والتي كانت تدور مجملها في محاولات الوالد تربية ولده ودله على الطريق الصحيح وإبعاده عن رفقاء السوء إلا أن الوالد يئس في الأخير من جميع المحاولات، وهذه الأحداث التي ربما لو ذكرت لكانت سبباً في تعطيل السرد فاستغنى عنها الراوي واكتفى بذكر ما يهم في القصة من أحداث رئيسية.

وقد قام الراوي بحذف الفترات التي عقب موت والد علاء الدين إلى أن كبر ولده فلم يبرز ما حصل في ذلك الوقت وما طرأ على الإين من تغيرات.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص10.

² - المصدر نفسه: ص11.

« فقال له الساحر:أست ابن مصطفى الخياط فأجابه: نعم يا سيدي وقد مات منذ عدة سنوات»¹.

فجملة منذ عدة سنوات تحمل وراءها سلسلة من الأحداث التي لم تُذكر في القصة، فبعد وفاة الوالد كبر علاء الدين وتغيرت حياته إلا أن الراوي لم يتطرق إلى هذه التفاصيل ولم يقم بسردها.

«فقد اتخذ الراوي من الحذف طريقاً ليُعبر من خلاله على الحداث والفترات التي لا قيمة لها، وهو بذلك يستخدم الحاسة الإنتقائية التي تجعله يستخدم عدسته المكبرة لإظهار الأحداث والمراقف الأساسية»².

والراوي يقوم بسردها حالة علاء الدين وهو ينتظر موعد زفافه من الأميرة بدر البدر مغفلاً بعض الفترات التي قضاها علاء الدين في هذا الإنتظار.

«كان علاء الدين يعدّ الساعات والأيام، مترقبا موعد زفافه من الأمير بدر البدر ابنة امبراطور الصين حتى مضى عليه شهران»³.

ففي هذا السياق الحكائي هناك حذف لكثير من الأحداث التي جرت خلال شهرين من الإنتظار ولم يفصح عنها الراوي فبقي المتلقي يجهل تلك الأحداث.

وفي سياق آخر:

«وصبر علاء الدين حتى انقضى الشهر الثالث، وأرسل أمه إلى قصر الإمبراطور لتذكره بوعدده»⁴.

¹ - كامل كيلاني علاء الدين (المصدر السابق)، ص15.

² - نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، ص287.

³ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص46.

⁴ - المصدر نفسه: ص51.

وانقضاء ثلاثة أشهر دون ذكر ماجرى فيها من أحداث يوحي بأن هناك كلام محذوف لم يذكره الراوي بهدف عدم الخروج عن إطار القصة والإنقياد وراء أحداث غير مهمة ويخرج بذلك عن مسار الحكى.

ويوجد الحذف في سياق آخر:

«ومرت الأيام والشهور والساحر الإفريقي لا يفكر في علاء الدين»¹.

فنلاحظ في هذا الحكى وجود مجموعة من الأحداث المحذوفة في تلك الأيام والشهور التي لم يذكرها السارد لا لشيء إلا ليساعد في تقدم حركة الحكى ويسمح للطفل باستخدام مخيلته وملء تلك الفترات المحذوفة بأحداث يقوم هو باستقائها من مخيلته.

ويوجد الحذف في سياق آخر:

«وهكذا مضى عام بأكمله وهم في أسعد حال وأهناً بال»².

قام الراوي هنا بحذف فترات زمنية (مدة عام كامل) ولم يخبرنا بما حصل في ذلك العام من أحداث ووقائع، واكتفى بوصف العام وكيف مر على علاء الدين وزوجته وسكان المدينة وهم سعداء، إلا أنه قد أشار إلى تلك الفترات المحذوفة بأنها كانت لحظات سعادة وهناء للكل ولم يذكر لنا تفاصيل تلك السعادة أو فيما تمثلت.

وهكذا نجد أن الحذف قد قام بدور كبير ومهم، حيث استخدمه الكاتب في كل الحالات لأهداف أساسية منها تسريع الحكى، وإغفال الأحداث التي لم تكن مهمة وربما أدى تكرارها إلى تعطيل عملية الحكى، إضافة إلى هذه الغايات فالحذف يضفي بعداً جمالياً على النصوص، فلم يأت توظيفه عشوائياً بلا غاية.

¹ - كامل كيلاني علاء الدين (المصدر السابق)، ص 66.

² - المصدر نفسه: ص 65.

2- المجمل (الخلاصة)

وفي هذه العملية يقوم الراوي «بتلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة، دون الخوض في ذكر التفاصيل الأشياء والأقوال»¹.

هناك أحداث و لحظات زمنية يوجزها الكاتب ويمر عليها سريعا، فيلجأ بذلك إلى الإيجاز في الفترات الزمنية واختصار أحداث طويلة في بضع سطور أو صفحات.

ويعرفه محمد بوعزة ب«سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة... إنه حكى موجز وسريع وعابر لأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها»².

فيختزل السارد الأحداث والوقائع التي دامت سنوات أو أشهر في بضعة أسطر دون أن يتعرض إلى التفاصيل فيستخدم الراوي المجمل أو الخلاصة ليمر على تلك الفترات الزمنية التي لا قيمة لها داخل السرد.

كما يستعمل المجمل للربط بين المشاهد والأحداث في القصة، كي يسهل على القارئ تسلسل الأحداث ولا يتيه في الفترات الزمنية التي لا معنى لها.

وقد وظف كيلاني المجمل حين قام بتلخيص تلك الفترات التي استغرقتها الأم في زيارة بلاط الإمبراطور فلخصها الراوي في بضع كلمات.

«وكان الإمبراطور يراها تتردد على ساحته كل يوم وتتصرف آخر الناس»³.

¹ - أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1998، ص55.

² - محمد بوعزة: تحليل النص الروائي، ص93.

³ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص64.

فهذا التكرار الذي داومته الأم كل يوم لخصه لنا الراوي في كلمة (كل يوم) دون أن يتطرق إلى تفاصيل تلك الزيارات.

كما نجد توظيف المجمل للربط بين الأحداث في القصة وتقريبها من بعضها البعض «وما إن جاء وقت المساء حتى أصبحت المدينة كلها في عرس وضياء، وفرحت الأميرة بدر البدر بقصرها الجديد، كما فرح علاء الدين بزواجه من ابنة الإمبراطور وتمت لهما السعادة والحبور»¹.

عمد الكاتب إلى سرد أحداث كثيرة منذ بدء التحضير للعرس حتى تم الزواج وسكن علاء الدين والأميرة في قصرهما، وهذا كله في فقرتين لخص فيهما ما جرى في فترة زمنية طويلة، ركز على أهم الأحداث في القصة متجاهلاً تلك الأحداث الثانوية. وهناك توظيف آخر للمجمل:

«وكان علاء الدين كثيراً ما يخرج للصيد والقنص عدة أيام فإذا عاد إلى قصره تصدق على الفقراء والمحتاجين والمساكين»².

يأتي هذا المقطع الحكائي ليخلص لنا فيه الكاتب الفترات الزمنية التي كان علاء الدين يخرج فيها للصيد، وعدد المرات التي كان يتصدق فيها على الفقراء والمساكين فكان هذا التلخيص لعدة أحداث في فترات زمنية طويلة أوردتها الكاتب في بضع كلمات «وكان الإمبراطور يذهب إلى قصر ابنته بدر البدر في الصباح الباكر فيزورها ويحييها، ثم يعود إلى ديوانه فيحكم بين المتقاضين بالعدل»³.

¹ - كامل كيلاني علاء الدين (المصدر السابق)، ص 65.

² - المصدر نفسه: ص ن.

³ - المصدر نفسه: ص ن.

وهنا نجد ربطا بين المشاهد، بين عدد المرات التي كان الإمبراطور يقضيها في زيارة ابنته ثم عودته إلى ديوانه لممارسة حكمه في الفصل بين المتقاضين، وقد كان الإيجاز تعبيراً عن أحداث ولحظات كثيرة في عبارات موجزة وقليلة.

3- المشهد

وهو نوع من «التوافق التام بين حركة الزمن وحركة السرد، حيث يتحرك السرد أفقياً وعمودياً بنفس حركة الحكاية، فتتساوى بذلك المسافة الزمنية (مستوى الحكاية) والمسافة الكتابية (مستوى النص)»¹.

إن المشهد يحدث في القصة حين يتساوى زمن الخطاب مع زمن القصة، ويتجلى ذلك في الحوار الذي يُعد هو المُعبر عن المشهد، فيحدث بذلك نوع من التساوي بين الزمنين ومثال ذلك الحوار الذي دار بين الساحر وعلاء الدين.

«وسأله باكيا: أي ذنب جنيت يا عمي حتى تعاقبني عليه هذا العقاب

فقال له الساحر: ألسنت عمك فكيف تخالف أمري؟ ثم لطفه وألان له القول ومناه بالوعود الكاذبة.

ثم قال له: لقد جننت بك إلى هذا المكان البعيد لأرشدك إلى كنز يغنيك طول حياتك وليس في الدنيا كلها أحد غيرك يستطيع أن يدخل هذا الكنز، فكيف ترفض سعادة لم تكن تحلم بها طول عمرك»².

نقل لنا الراوي عن طريق هذا المشهد الحوارية الأحداث التي دارت بين علاء الدين والساحر وهذا ما أدى إلى نوع من التكافؤ بين زمن الحكاية وزمن الحكيم.

¹ - عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، ص 24.

² - كامل كيلاني: علاء الدين، ص 24.

الحوار ينقل لنا المشاهد كما هي، فيوحي لنا ذلك بواقعية الأحداث حين يتساوى زمن الخطاب مع زمن القصة، إلا أن هذا التساوي ليس حقيقياً بل هو تساوي مجازي.

وقد نجد داخل المشهد الحوارى مقاطع وصفية كما جاء في حوار الساحر مع علاء الدين أثناء وصفه للكنز:

«ثم قال له الساحر: ارفع هذا الحجر بعد أن تتطرق باسمك واسم أبيك وجدك لتسهل عليك رفعه.

فأطاع أمره بلا تردد فرأى سلماً يصل إلى داخل الكنز

فقال له الساحر: انتبه إلى كل ما أقوله لك، وإلا عرضت نفسك للهلاك ستري في آخر هذا السلم باباً مفتوحاً فادخله، وثم هناك ترى ثلاث غرف كبيرة في طريقك وعلى جانبي كل غرفة حقائق وجرار، وهذه الحقائق والجرار مملوءة بالذهب والأحجار الكريمة كاللؤلؤ والياقوت والزمرد فاجتزمها بسرعة وحذار أن تمسها بيدك أو يلمسها طرف ثوبك»¹.

ساعد هذا الحوار على نقل صورة المشهد كما هي دون أي زيادة أو نقصان، وعمل أيضاً على تصوير المكان الذي دارت فيه الحوار بين الشخصيات فكان بذلك احتواء اللحظة الزمنية بكل أحداثها.

وقد ورد المشهد الحوارى كذلك حين حاول علاء الدين الخروج من الكنز وطلب من عمه مساعدته فنقل لنا الراوى ذاك المشهد في الحوار الذى دار بينهما:

«ثم نادى الساحر: خذ بيدي يا عمي وأعني على الصعود

فقال له الساحر وكان يتربقب وصوله بفارغ الصبر: أعطني المصباح أولاً يا ابن أخي حتى لا يضايقك

¹ - كامل كيلاني علاء الدين (المصدر السابق)، ص 26.

فقال له علاء الدين: كلا يا عمي فهو خفيف جدا»¹.

يتضح لنا من خلال هذا المشهد مكر وخداع الساحر، وذكاء علاء الدين حين اكتشف أن عمه يريد أخذ المصباح منه وتركه في الكنز ورفض مساعدته على الخروج، وهنا يكون الحوار قد اتخذ وظيفة سردية قام من خلالها على سرد الأحداث.

وفي سياق آخر هناك توظيف للمشهد الحوارى بين علاء الدين وأمه حين أراد منها أن تذهب إلى الإمبراطور لطلب يد ابنته

«قال لها: ولست أطلب إليك إلا شيئاً يسيراً هو أن تذهبي إلى الإمبراطور وتطلبي إليه أن يزوجني بابنته الأميرة بدر البدر

فقلت له أمه وقد اشتدت دهشتها: لا تفكر يا ولدي في هذا المستحيل فإن الإمبراطور إذا سمع هذا الكلام أم في الحال بصلبنا

فقال لها علاء الدين: ثقي يا أمي أنني لن أعدل عن هذا الرأي مهما تبذلي من الجهد في إقناعي، ولست أطلب منك إلا شيئاً واحداً هو أن تذهبي إلى قصر الإمبراطور وتلتمسي منه أن يزوجني ابنته»².

يقدم هذا المشهد الحوارى الذي دار بين علاء الدين وأمه، حين طلب منها الذهاب على قصر الإمبراطور وطلب يد ابنته للزواج، فيعكس لنا الحوار التناقض الذي كان بين موقف علاء الدين وموقف أمه التي لم توافق على هذه الفكرة، وكان موقفها صارماً وطلبت من ابنتها أن ينسى الموضوع خوفاً عليه من غضب الإمبراطور إذا سمع بالأمر، إلا أن علاء الدين أبى أن يعدل عن الفكرة وأصر على أمه بالذهاب إلى القصر وخطبة الأميرة.

¹ -كامل كيلاني علاء الدين (المصدر السابق)، ص28.

² - المصدر نفسه: ص39.

وقد تميزت معظم المشاهد التي في القصة بتراجع دور الراوي في الحكى ليفسح المجال أمام الشخصيات عن طريق الحوار الذي نقل إلينا الأحداث التي دارت بين شخوص القصة.

4- الوقفة

تحدث الوقفة حين يتوقف الراوي عن سرد الأحداث فهي «ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات»¹.

فالوقفة إذا هي لحظة استراحة يقوم فيها السارد بتوقيف السرد وينطلق في الوصف، ويوقف الحركة السردية لفترة من الزمن فيتناول خلال هذا الوقت منظرًا من المناظر ويقوم بوصفه.

«ويمكن التمييز منذ البداية بين نوعين من الوقفات الوصفية، التي تربط بين لحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفًا أمام شيء أو عرض Spectacle يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة، والتي تشبه إلى حد ما استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه»².

وقد ارتبط النوع الأول من أنواع الوقفة مع ما ورد في قصة علاء الدين، حيث خلت القصة من تلك الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة، وقد ارتبطت الوقفة الوصفية إلى حد كبير بالشخصيات ويظهر ذلك في دعوة علاء الدين للإمبراطور ووزيره إلى زيارة قصره الجديد.

¹ - محمد بوعزة: تحليل النص السردى، ص96.

² - حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، ص175.

«وما إن دعاهما علاء الدين إلى زيارة قصره حتى لباه الإمبراطور مبتهجا مسرورا، وقد أعجب بالبساط الفاخر المصنوع من القطيفة النادرة، الذي فرش في طريقه، كما أعجب بكل ما رآه في قصر علاء الدين»¹.

فهذه الوقفة تناول فيها الكاتب وصف قصر علاء الدين، وقد ارتبط هذا الوصف بتأمل الإمبراطور للقصر.

كما نجد توظيفا آخر للوقفة الوصفية تناولها الكاتب حين توقف عن السرد وقد ارتبطت هي الأخرى بالإمبراطور أثناء تأمله لإحدى الغرف في قصر علاء الدين

«فاشتمد إعجاب الإمبراطور من حسن تقسيمها وهندستها، وجمال نوافذها وفخامة أثاثها وفراشها، وما زالوا يتحدثون حتى موعد الغداء فمُدت لهم مائدة حافلة، لم ير مثلها الإمبراطور في حياته»².

إن جميع الوقفات الوصفية لم تخرج عن إطار الشخصيات، بل كانت مرتبطة كلها بشخصية الإمبراطور.

وقد كان توظيف كيلاني للزمن توظيفا متنوعا، اشتمل على معظم التقنيات الزمنية التي ساعدت في ترتيب الأحداث، وتسهيل عرضها على الطفل.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص 63.

² - المصدر نفسه: ص 64.

الفصل الثالث: بنية الشخصية

أولاً: مفهوم الشخصية

ثانياً: أنواع الشخصيات

ثالثاً: البنية العاملية

أولاً: مفهوم الشخصية

تعتبر الشخصية من أبرز العناصر في البنية الحكائية نظراً لدورها الفعال في تحريك الأحداث، فهي بمثابة العمود الفقري للعمل الحكائي فلا يمكن أن نجد نصاً خالياً من الشخصيات التي تقوم بإنجاز الأفعال التي يبنى حولها أي نص، فمن خلال الشخصية يقوم الكاتب بتجسيد مواقف الحياة الاجتماعية في كتاباته وكل ما يجول في خاطره من قضايا المجتمع، ولهذا كانت الشخصية الحكائية دائماً محط اهتمام الدراسات الأدبية والنقدية.

1: لغة

جاء في لسان العرب «مادة (ش خ ص)، الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، والشخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد. تقول ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه والشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، وشخص الشيء يشخص شخوصاً، انتبر والشخوص ضد الهبوط، والشخوص المشي على الأقدام»¹.

أما في كتاب العين «الشخص سواد الإنسان إذا رأيت من بعيد، وكل شخص رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، وجمعه شخوص والأشخاص والشخيص العظيم الشخص بين الشخص»².

¹ - ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، 1997، مج7، ص 45-46.

² - الفراهيدي الخليل بن أحمد: كتاب العين، تح، مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، ج4، ص165.

2: إصطلاحا

إن مفهوم الشخصية في الدراسات النقدية والأدبية من المفاهيم التي نواجه في ضبط مفهوم محدد لها صعوبات متعددة، نظرا لتعدد الآراء والمفاهيم حولها، وهذا راجع إلى أهميتها في الأعمال الأدبية، إنها تمثل العنصر المحوري والركيزة الأساسية لأي عمل أدبي.

وكلمة الشخصية تقابلها في اللاتينية (personality) وهي «كلمة لاتينية من (person) ومعناها القناع أو الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه من أجل التكرار وعدم معرفته من قبل الآخرين ولكي يمثل دوره بالمطلوب في المسرحية فيما بعد»¹.

الشخصية إذا هي كلمة كانت تُطلق على القناع الذي يضعه الممثل المسرحي في القديم، كي لا يُظهر وجهه الحقيقي للناس أثناء قيامه بالدور المطلوب.

إلا أن مفهوم الشخصية قد تطور بتطور الزمن وتطور النقد، وخاصة عند ارتباطها بالرواية والأعمال الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية، فمحمد بوعزة مثلا يعرفها بأنها «كائن خيالي تبنى من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها»²

بمعنى أن الشخصية الحكائية لا وجود لها على أرض الواقع، بل هي من نسيج الخيال فقط، وتتكون عن طريق بعض الألفاظ والعبارات التي تقولها هي أو تُقال عنها كتعبير الراوي مثلا أثناء سرده لحياتها أو أي فعل قامت هي بإنجازه.

¹- علي عبد الرحمن فتاح: تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مجلة الآداب، جامعة صلاح الدين، العراق، العدد 102، ص 40.

²- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 40.

«والشخص عند السيميائيين كائن حي له إحالة ودلالة في الواقع، أما الشخصية فهي ما يحمله الشخص من تخيل وتصور عن طبيعة الشخصية التي يناط بها دور من الأدوار في القصة»¹.

إذن فالسيميائيين لا يعتبرون الشخصية أو الشخص واحد، فالشخص عندهم هو كائن له وجوده الواقعي بين الناس، أما الشخصية فهي كل ما يحمله هذا الكائن في عقله من آراء وتصرفات، كما أنها مجموع الأفكار التي تعبر عن رأي هذا الشخص، ومن هنا تتكون شخصية الفرد لديهم.

و الشخصية الحكائية بشكل عام » لا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر على أنها بمثابة دليل (sign) له وجهان دال (signifiant) والآخر مدلول (signifie)، وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء وصفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها، وبالتالي لاتكتمل صورتها إلا باكتمال النص الحكائي»².

الشخصية هي وجهان لعملة واحدة (دليل) فهي شكل يتمثل في الأسماء والصفات التي تتخذها تلك الأقوال والجمل التي تعبر عنها هي في مجموعها ما يدل على الشخصية لذلك اعتبر (حميد لحمداني) أن اكتمال الشخصية يبقى مرهونا باكتمال النص الحكائي وإلا يبقى الإمام بالشخصية ناقصا.

ويمكن اعتبار الشخصية كما يرى أحد الدارسين «الفرد كما يبدو للآخرين وليس ما هو عليه، وهي بهذا تتصل بالقناع أو مجموع الصفات التي تمثل ما يكون عليه الفرد في

¹ - هيام عبد الكاظم ابراهيم: الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني، مجلة كلية الآداب والتربية، جامعة القادسية، واسط، العراق، العدد10، دت، ص94.

² - حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص51.

الحقيقة، وهي بهذا المعنى ترتبط بالمثل نفسه أو الصفات التي تشير إلى المكانة والتقدير والأهمية الذاتية»¹.

ارتبط هذا المفهوم بالمفهوم القديم للشخصية، المتمثل في القناع وبهذا تكون الشخصية قد ارتبطت بالمثل وبالصفات التي يتصف بها.

يضاف إلى هذا كله أن الشخصية الحكائية قد اكتسبت عدة معاني ودلالات نظرا لدورها الفعال في تحريك الأحداث ولهذا اعتبرها أحمد مرشد «إحدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، لكونها تمثل العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال أو يتقبلها وقوعا، التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية»².

إنها العنصر الرئيسي في تكوين المادة الحكائية فمن دونها لا تكون هنا أفعال وبالتالي لا تكون هناك رواية، فتعتبر الشخصية بمثابة الروح للجسد فهي الروح التي تسكن باقي العناصر الحكائية، ولا يمكن الإستغناء عنها لما تقوم به من حيك في الأحداث.

والشخصيات هي العنصر الأساسي في بناء الحدث الذي تدور حوله القصة، فلا يمكن أن تُحك أحداثها دون شخصيات تضطلع بأداء الأدوار، فهي التي «تصطنع اللغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات، وتقوم بالأحداث ونموها وتصف ما نشاهد»³.

ويدون الشخصية لا يمكن لأي عمل أدبي أن ينجز، فبواسطة الشخصيات يقوم الكاتب بالتعبير عن آرائه في الأفعال التي تتجزأها، وكأنه يصف لنا ما يحدث في العالم الخارجي

¹ - سيد محمد غنيم: الشخصية، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، 1983، ص5.

² - أحمد مرشد: البنية والدلالة، ص33.

³ - عبد الرحيم حمدان: بناء الشخصية الرئيسية في رواية (عمر يظهر في القدس)، بحث مقدم للمؤتمر الخامس (القدس تاريخا وثقافة)، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، 2011، ص72.

عن طريق الأفعال والأدوار التي يعطيها لشخصياته في أعماله الأدبية، إضافة إلى هذا كله فهي التي تصنع لغة الحوار الذي يعتبر أهم شيء يربط بين الشخصيات.

وقد يختلف توظيف الشخصية طبقاً لاختلاف المادة الحكائية و اختلاف توجهات الكاتب أيضاً، فالشخصية في قصص الكبار ليست نفسها في قصص الأطفال لأن الأطفال يجب مراعاة استيعابهم وأعمارهم، كما أن قدرة التلقي عندهم تختلف عن الكبار ويعتبر توظيف الشخصية في قصص الأطفال طريقاً يصل من خلاله الكاتب إلى عقولهم ويلامس أفكارهم، لذلك تُعتبر «المحور الأساسي في معظم قصص الأطفال، ولذا لا بد من بذل الجهد المبدع لرسم القصة بعناية بحيث تتحقق أهداف القصة وتتناسب مع الأحداث وتتصرف وتتحرك وفق ما تقتضيه طبيعة الحياة الواقعية، والطفل بحاجة لرؤية الشخصية أمامه حية مجسمة و أن يسمعها تتكلم بصدق وحرارة و إخلاص حتى يرى فيها النموذج الذي يحتذيه فتترك أثرها فيه سلباً أو إيجاباً»¹.

فالشخصيات في القصة تدفع بالطفل عن طريق ما تقدمه له من أفعال و مواقف إلى التفاعل معها ومع أحداث القصة، وهذا ما يؤدي به إلى الإقتداء بها وبما تقوم به من أفعال وما تحمله من قيم، فيتترك هذا في نفسيته أثراً قد يكون حبا لتلك الشخصية أو نفورا منها وهذا يرجع إلى ما تحمله تلك الشخصية من أفعال خيرة أو أفعال شريرة.

وقد حاول كامل كيلاني الاقتراب من عالم الطفل عن طريق قصة علاء الدين وما تحمله من شخصيات تجذب انتباهه، عن طريق ما تقوم به أفعال واقعية وأخرى تجاوزت الواقع.

¹ - محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، ص 219-220

ثانيا : أنواع الشخصيات

الملاحظ على قصة علاء الدين أن توظيف الشخصيات فيها قد تأرجح بين نوعين من الشخصيات، الحقيقية والعجائبية.

فقد قام كيلاني بتوظيف شخصيات يمكن أن نجد لها حضورا في حياتنا وإن لم تكن هي بذاتها، إلا أن أسماءها وأفعالها تدل على الواقع، وهذه الشخصيات لا تحيل بالضرورة إلى أشخاص معينين في الواقع، إلا أن الصفات التي اكتسبتها جعلت منها شخصيات مرتبطة بالواقع، وهذه السمات الواقعية المرتبطة بالشخصيات، تجعل من الطفل يرغب في التفاعل والتواصل مع أحداث القصة.

أما الشخصيات الأخرى فهي ما نطلق عليها بالشخصيات العجائبية، التي لانجد لها حضورا في حياتنا، وإنما هي من نسج أقلام الكاتب يوظفها في القصة لغايات محددة، كما جاء في قصة علاء الدين فقد كانت هذه الشخصيات بمثابة العنصر المساعد للبطل كلما وقع في مأزق.

1-الشخصيات الحقيقية

اعتمد كيلاني في تقديم أحداث القصة على مجموعة من الشخصيات التي لها وجود على أرض الواقع، أو على الأقل تحيل إلى الواقع فتوهم هذه الشخصيات بأن القصة واقعية وتوحي للأطفال بصدق الحدث، فيؤدي بهم هذا إلى التفاعل معها. وقد قمنا بترتيب الشخصيات بحسب أهمية كل واحدة وكذلك بحسب بروزها في تسلسل الأحداث.

1-1- علاء الدين (البطل)

علاء الدين هو بطل القصة، واسم علاء الدين يحيلنا إلى دالتين من خلال تركيبية الاسم المزدوجة، فعلاء دليل على العلو والإرتفاع في الشأن والقيمة والمرتبة، وقد حمل البطل هذا الاسم لعلو شأنه وارتفاع قيمته بين الناس وارتقائه بالأخلاق والصفات الحميدة،

كما أن الدين هو من المقدرات الإلهية، خاصة عند ارتباط هذه الكلمة بالدين الإسلامي، فشخصية علاء الدين هي شخصية مسلمة على غرار باقي شخصيات القصة، رغم أن أحداث القصة قد جرت في بلاد الصين.

وعلاء الدين هو صاحب المقام الأول في القصة، والمحرك الرئيسي لأحداثها مقارنة مع باقي الشخصيات، وقد كانت حياة الشخصية البطلة في القصة مليئة بالصراعات والمصاعب خاصة تلك التي كانت مع ألد أعدائه (الساحر الإفريقي) عندما أخذ من علاء الدين المصباح وخطف زوجته بدر البدور، فكاد علاء الدين أن يتعرض للقتل من قبل الحاكم ظنا منه أنه هو السبب.

«أما الإمبراطور فلم يكذب بصره يقع على علاء الدين حتى أمر السيف بقطع رأسه من غير أن يسأله على شيء»¹.

إلا أن أخلاق علاء الدين و إحسانه للناس جعلهم يشفعون له عند الإمبراطور الذي أمهله مدة من الزمن حتى يستطيع إرجاع ابنته إليه، وقد بذل علاء الدين كل ما في وسعه حتى حرر زوجته واسترجع مصباحه من قبضة الساحر، وبعد كل هذه الصراعات والظروف الصعبة التي مر بها علاء الدين، إلا أن الزمن في النهاية قد ابتسم له خاصة بعد أن قضى على جميع أعدائه الساحر الإفريقي وشقيقه.

«ولم ينقض على هذا الحادث عامان حتى مات الإمبراطور، فولى من بعده علاء الدين وزوجه بدر البدور وحكما بين الناس بالعدل»².

وانتشر العدل في البلاد بحكم علاء الدين لما كان يتميز به من الأخلاق العالية التي كانت السبب الأول في وصوله إلى الحكم.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص74.

² - المصدر نفسه: ص100.

وبهذا تكون شخصية علاء الدين الشخصية المحورية في القصة، والتي بنى عليها الكاتب أحداث قصته.

1-2- والدة علاء الدين

لم يذكر السارد الاسم الحقيقي للأم، فقط اكتفى بأن يرمز لها باسم الأم أو الوالدة وقد كانت هذه الشخصية ملازمة لعلاء الدين في بدايات القصة، وهي كأي أم عانت في تربية ولدها وتنشئته، فعندما كان علاء الدين صغيرا كان يرفض مساعدة أمه وكان دائما يلزم الأشرار ورفقاء السوء، فكانت هي تكرر كل وقتها في العمل لتطعمه، وبعد أن مات والده ولم يعد هناك من يعيلها هي وولدها «فاضطرت إلى العمل حتى لا تموت هي وولدها جوعا، فكانت تغزل القطن طول النهار ثم تبيع ما غزلته في الأسواق وتقتات هي وابنها علاء الدين بثمنه»¹.

وكانت دوما ترجو أن يكون ابنها أحسن الأولاد، ولطالما سعت في إبعاده عن رفقاء السوء، وبعد أن عجزت في إصلاحه وتقويمه كانت دائما ترفع يداها إلى الله راجية منه الهداية والتوفيق له.

«ولم تكن أم علاء الدين قادرة على إصلاحه وتحبيب العمل إلى نفسه بعد أن عجز أبوه عن ذلكم من قبل فأسلمت أمرها لله واكتفت بالدعاء لولدها في صلواتها بالهداية والتوفيق»².

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين (المصدر السابق)، ص 12.

² - المصدر نفسه: ص نفسها.

ولم تتوقف عن الدعاء لابنها، فعندما غاب عنها وأخذ الساحر إلى الكنز وحبسه في ظلمات هذا المكان كانت «لا تنام لشدة ما لحقها من الجزع والقلق على ولدها في أثناء غيابه فظلت تدعوا له في صلواتها أن يحفظه من كل أذى وسوء»¹.

فكانها الحارس و الملاك الذي يحرسه من الأذى، فكانت دعواتها بلسما ينزل عليه فينقذه من أي بلاء يحل عليه، وكانت أم علاء الدين رمزاً للأُم المناضلة التي لا تتردد في القيام بأي شيء مهما اشتدت صعوبته من أجل ابنها.

ولما كبر علاء الدين وتحسنت أحواله و أصبح من كبار تجار البلاد بمساعدة المصباح الذي أحضره من الكنز، طلب من والدته أن تذهب إلى إمبراطور لتطلب يد ابنته بدر البدر وزوجة لابنها.

«ولست أطلب إليك إلا شيئاً يسيراً عليك هو أن تذهبي إلى الإمبراطور وتطلبي إليه أن يزوجني بابنته الأميرة بدر البدر»².

فلبّت الأم طلب ولدها وذهبت و طلبت الأميرة لولدها وبعد زواجه من الأميرة توقف السارد عن ذكر الأم، فقد توقف دورها هنا واقتصر على محاولة إصلاح ولدها والدعاء له دائماً، فالأدوار التي تقمصتها الأم كانت أغلبها ذات قيمة معنوية.

1-3- الساحر الإفريقي

الساحر في هذه القصة هو العدو اللدود لعلاء الدين، والساحر هو الشخص الذي يمتن السحر والتنجيم وتكون له علاقات مع العالم الغيبي، حيث أن له القدرة على اكتشاف المجهول ومعرفة ما يستطيع الإنسان العادي معرفته.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين (المصدر السابق) ص31.

² - المصدر نفسه: ص38.

وقد كان هذا الساحر يلقب بالساحر الإفريقي لأنه يعيش في إفريقيا «وقد نشأ في أحد بلاد القارة الإفريقية وتعلم السحر منذ نشأته وبرع في فنونه، وقد كانوا يلقبونه بالساحر الإفريقي»¹.

وكان يتتبعاً بالغيب ويعرف ما يخبؤه الزمن عن طريق الرمل الذي كان يستخبره ليعرف من خلاله كل ما يريد معرفته «ثم عاد الساحر إلى الفندق وقد اشتد به غيظه من علاء الدين واستخبر الرمل عن مكان المصباح فعلم أنه في الحجرة المجاورة لمخدع الأميرة بدر البدر»².

كان حريصاً على امتلاك المصباح السحري والانتقام من علاء الدين رغم أنه هو الذي ساعده على الوصول إلى مكان الكنز، إلا أنه لم يرد لعلاء الدين الاحتفاظ بالمصباح لما يحتويه من قدرات عجيبة في تحقيق كل الرغبات، وهذا ما سبب العداة الشديد بينه وبين علاء الدين، وكان صاحب خدع ومكائد في نيل كل ما يريد الوصول إليه.

ويعتبر الساحر في القصة من الشخصيات الرئيسية التي يتحدد دورها في إعاقة البطل والوقوف دون تحقيقه لرغباته، ويعتبر في القصة شخصية شريرة مضادة للبطل «وتعرفه د/غراء حسين بقولها: والشخصية الشريرة تعترض طريق البطل وتضع العقبات أمامه»³.

وبالرغم من العقبات التي وضعها الساحر الإفريقي في طريق علاء الدين إلا أن قوة علاء الدين وذكاءه كانا بالمرصاد، وانتهى الصراع بينهما بانتصار علاء الدين وبقتل الساحر الشرير.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين (المصدر السابق)، ص 13.

² - المرجع نفسه: ص 68.

³ - نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، ص 246.

1-4- الإمبراطور

الإمبراطور هو حاكم البلاد التي يعيش فيها علاء الدين، وكلمة إمبراطور مرتبطة بالحضارات القديمة كالحضارة الصينية، ودائماً ترمز إلى العز وعلو الشأن، ولم يصرح السارد في القصة بالإسم الحقيقي للإمبراطور بل اكتفى بالكنية فقط.

والإمبراطور هو حامي البلاد، والراعي لشؤون العباد «فأرت الإمبراطور، وحواله وزراؤه وحاشيته وأمامه الكثير من المتقاضين»¹.

وهو والد الأميرة بدر البدور التي يطمح علاء الدين إلى الزواج منها، وقد ركز السارد هنا على دور كآب أكثر من دوره كحاكم، وكان الإمبراطور يحب ابنته كثيراً فلم يوافق على تزويجها من علاء الدين لعدم معرفته به، وظننا منه أنه ليس هو الرجل المناسب لها، إلا أن علاء الدين في النهاية أثبت له عكس ذلك وقبل الإمبراطور به زوجاً لابنته «و أمر الإمبراطور باستدعاء قاضي القضاة ليزوج علاء الدين بالأميرة بدر البدور ثم أظهر له الإمبراطور استعداداً لإقامة حفلات العرس في قصره إن شاء»².

وقد قدم الإمبراطور المساعدات لعلاء الدين بعد زواجه من ابنته بدر البدور وقربه منه حيث سمح له بتهيئة قصر بجانب قصره.

ولم يتعد دور الإمبراطور في القصة كونه حاكم البلاد ثم صهر علاء الدين، بحيث أنه لم يعتبر من الشخصيات الرئيسية، بل هو شخصية ثانوية وظفها الكاتب كمساعدة للبطل ليبلغ ما يريد، بحيث ساعده على الزواج من بدر البدور وأصبح فيما بعد أميراً على البلاد.

¹ - كامل كيلاني علاء الدين: ص42.

² - المصدر نفسه: ص58-59.

1-5- بدر البدور

هو اسم ابنة الإمبراطور، وبدر البدور في معناه يحمل دلالة القمر عند اكتماله، وغالبا ما نجد النساء الحاملات لمثل هذا الاسم في القصص القديمة نساء جميلات، وقد كانت بدر البدور على قدر كبير من الجمال والفتنة لذلك أعجب بها علاء الدين عندما رآها «رأها علاء الدين فأعجب بجمالها وخفة روحها»¹.

بعد أن رأى علاء الدين جمالها طمحت نفسه للزواج منها «وقد شجعه على تحقيق هذه الفكرة الجريئة حصوله على المصباح العجيب الذي يستطيع صاحبه أن يظهر الكثير من العجائب والمعجزات»².

و قد عانت بدر البدور بعد زواجها من علاء الدين الكثير من المتاعب وتعرضت للاختطاف من قبل الساحر للانتقام من علاء الدين، إلا أن علاء الدين بذل كل ما في وسعه للوصول إليها وتخليصها من أيدي الساحر الإفريقي الشرير، وقد كانت بدر البدور تحب زوجها وتخاف عليه، ولم ينقطع تفكيرها فيه حتى وهي في مجاهل إفريقيا وقد كان أملها كبيرا بأن يأتي ويحررها، وعندما جاء علاء الدين لتحريرها قامت بمساعدته على الدخول إلى القصر والانتقام من الساحر.

«فلما خيم المساء وعاد الساحر الإفريقي إلى القصر، خفت الأميرة إلى لقائه ففرح الساحر وانخدع وحسب أنها تركت عنادها حين يئست من عودة علاء الدين إليها، وبعد قليل أحضرت له قدحا من الشراب بعد أن وضعت فيه قليلا مما أحضره زوجها»³.

وكانت عوناً لزوجها على الانتقام من الساحر واسترجاع المصباح، ولم تشك لحظة واحدة في غياب زوجها وتركها بين يدي الساحر.

¹ - كامل كيلاني علاء الدين (المصدر السابق) ص36.

² - المصدر نفسه: ص نفسها.

³ - المصدر نفسه: ص83-84.

2- الشخصيات العجائبية

لقد قام كيلاني بتوظيف الشخصيات العجائبية، التي تفوق قدراتها قدرات البشر وقد كانت بمثابة مساعدة للبطل في تحقيق رغباته «والشخصية العجائبية ما هي إلا مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع واللاواقع وإن طغى الأخير عليها»¹.

وقد تمثلت الشخصيات العجائبية في:

2-1- ملك الجن (خادم المصباح)

خادم المصباح هو أكبر ملوك الجن «وهو مخلوق ناري يفارق العنصر الترابي جعله الراوي معيناً للبطل في أعقد المواقف التي تواجهه»².

وحددت مهمته في تنفيذ أوامر البطل، ومساعدته في تجاوز كل المواقف الصعبة التي يمر بها، وتحقيق رغباته منها عندما طلب منه أن يبني له في أقصر وقت ممكن قصراً بجانب قصر الإمبراطور «أريد أن تشييد لي في أقصر وقت مستطاع قصراً فاخراً أمام قصر الإمبراطور، وأن تختار أحجاره من العقيق والمرمر واللآزورد، وأن تشييد لي في أعلى القصر حجرة فسيحة فيها أربع وعشرون نافذة مرصعة بأثمن أحجار الماس والياقوت والزمرد، وأن تحوط القصر بحديقة كبيرة ثم تحضر لي صندوقاً مملوء بالذهب والفضة، وتجميل هذا القصر بأفخر أنواع الأثاث»³.

¹ - فيصل غازي النعيمي: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، 2007، مج14، العدد14، ص122.

² - نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، ص225.

³ - كامل كيلاني: علاء الدين، ص60.

و من قدرات هذه الشخصية نقل الأشخاص من مكان إلى آخر، مثلما فعل بالأميرة وقصرها بأمر من الساحر الإفريقي «أمرك أن تتقل في هذه الساعة أنت وأعوانك قصر علاء الدين بكل ما فيه إلى مجاهل إفريقيا، كما أمرك أن تتقلني معه»¹.

كما أنه قام بنقل علاء الدين وقصره من مجاهل إفريقيا إلى بلاد الصين بعد أن استعاد المصباح من الساحر الإفريقي «أمرك أن تحمل هذا الرجل فتلقي به من قمة طود شاهق إلى الأرض لتأكله الوحوش وجوارح الطير، ثم تتقل هذا القصر إلى مكان الأول الصين»².

2-2- الجني الذي يسكن الخاتم

هذا الجني هم خادم الخاتم الذي أعطاه الساحر لعلاء الدين عند دخوله الكنز كي يحرسه ويحميه من أي مكروه قد يصيبه، وقد كان الجني في خدمة علاء الدين معينا له في ظروفه الصعبة، وكان ينقذه عندما يقع في أي مأزق. فعندما سجنه الساحر الإفريقي داخل ظلمات الكنز ساعده بقدراته الخارقة على الخروج منه.

«ولمست إحدى يديه الخاتم الذي وضعه الساحر في إصبعه فظهر أمامه جني كبير هائل الجسم وقال له: لبيك يا مولاي مرني أطعك، فعجب علاء الدين مما سمع، وقال له يائسا: أتوسل إليك أن تخرجني من هذا المكان إن استطعت إلى ذلك سبيلا، فرفعه الجني إلى ظهر الأرض ففرح علاء الدين بنجاته من الموت»³.

وقد كانت مساعدات هذا الجني للبطل علاء الدين متمثلة في إنقاذه من الظروف الصعبة والمأزق التي كان يقع فيها بسبب الساحر الإفريقي، فعندما خطف الساحر زوجته ونقل قصره من الصين إلى مجاهل إفريقيا تمكن هذا الجني بما لديه من قدرة عجيبة في

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين (المصدر السابق) ص 71.

² - المصدر نفسه: ص 85.

³ - المصدر نفسه: ص 30.

التنقل من مكان إلى آخر في لمح البصر من نقل علاء الدين إلى حيث يوجد قصره وزوجته.

«فقال له علاء الدين إذن فانقلني إلى المكان الذي نُقل إليه قصري، فنقله الجني في الحال حيث نقل قصره»¹.

فنقل الجني علاء الدين إلى إفريقيا خلال ثوان، وساعده على استرجاع قصره وتحرير زوجته، وقد وظف الكاتب شخصية الجني لتكون عوناً للبطل على أعدائه لما تمتلكه من قوى عجيبة وقدرات خارقة.

وهذا التزاوج بين الشخصيات في القصة بين واقع وخيال، أضفى على القصة بعداً جمالياً، واكتسبت هذه الصفة من خلال الجمع بين هذين العالمين المتناقضين، فالخيال من شأنه أن يوسع من مدارك الطفل ويجعله يتوسع في أفكاره، وخلق أشياء لا وجود لها وربطها بأخرى في الواقع، فيكون كل هذا تنمية للقدرة التخيلية لدى الطفل، وهذا ما سعى كامل كيلاني إليه في القصة.

¹ - كامل كيلاني: علاء الدين (المصدر السابق) ص 80.

ثالثا: البنية العاملة

البنية العاملة هي «مستوى من مستويات التحليل السيميائي للنصوص السردية، تقوم على أساس النموذج العملي الذي يُعد تشخيصا غير تزامني واستبدالاً لعالم الأفعال، ذلك أن السرد يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن»¹.

فالنموذج العملي هو أساس البنية العاملة، فمن خلاله نستطيع تحديد العوامل في البنية الحكائية والعلاقات التي تقوم عليها التركيبية العاملة لأي محكي.

ويتكون النموذج العملي عند غريماس من ستة عوامل تكون موزعة على ثلاثة أزواج:

1- ذات (Actan sujet)/موضوع (Objet)

الذات هي ما يمثل « مصدر الفعل الذي تسعى إلى تحقيق موضوع قيمتها، والموضوع هو غاية الذات والحالة التي ستنتهي إليها الحكاية»².

2- مرسل (Distinateur)/مرسل إليه (Distinataire)

المرسل هو ذلك الذي يجعل «الذات ترغب في موضوع، ويدفعها إلى الفعل فكل رغبة من طرف الذات يكون وراءها محرك أو دافع هو المرسل، والمرسل إليه هو الطرف المستفيد من الفعل (فعل الذات) فتحقيق الذات للموضوع يكون موجها نحو طرف مستفيد هو المرسل إليه»³.

3- المساعد (L' djuvant)/المعارض (L' opposant)

¹- أحمد طالب: السيميائية من نظرية المحاكاة إلى النظرية الشكلية www.shatharat.net يوم 2015/03/28

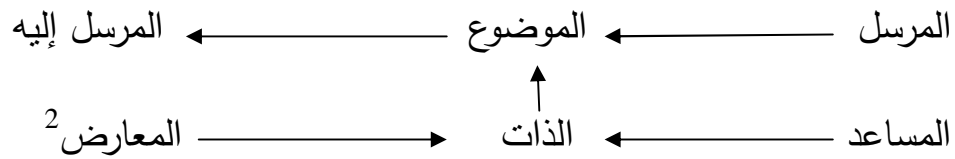
الساعة 14:00

²- محمد بوعزة: تحليل النص السردى، ص 65

³- المرجع نفسه: ص 66

المساعد هو الذي «يقف إلى جانب الذات ويساعدها على تحقيق موضوع رغبتها، والمعارض هو الذي يقف عائقا بين الذات وموضوع رغبتها وبالتالي يعمل على وضع العراقيل أمام جهودها لتحقيق موضوعها»¹

ولا يمكن تحديد العلاقات بين هذه العوامل في أي محكي إلا عن طريق تمثيلها في مخطط النموذج العملي الذي اقترحه غريماس (A.J Greimas) لتشكل البنية العنصرية في أي قصة، ويكون المخطط العملي كالاتي:



و تربط بين هذه العوامل ثلاث علاقات:

1- علاقة الرغبة (Desir)

وهذه العلاقة تجمع بين الذات والموضوع «وهذه الذات إما أن تكون في حالة إتصال أو في حالة انفصال مع الموضوع، فإذا كانت في حالة انفصال فهي ترغب في الإتصال، والعكس صحيح»³.

2- علاقة التواصل (Communication)

وتجمع هذه العلاقة بين المرسل «وهو عامل ليس لازما بذاته بل لا بد أن يكون موجها إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه»⁴.

¹ -محمد بوعزة: تحليل النص السردي (المرجع السابق) ص 66.

² -المرجع نفسه: 67.

³ - عبد المجيد دقياني: دلالة السيميائية السردية في القصيدة الشعبية (حيزية لابن قيطون أنموذجا)، الملتقى الدولي

الخامس للسيميائية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة،

الجزائر، 15-17 نوفمبر 2008، ص 187.

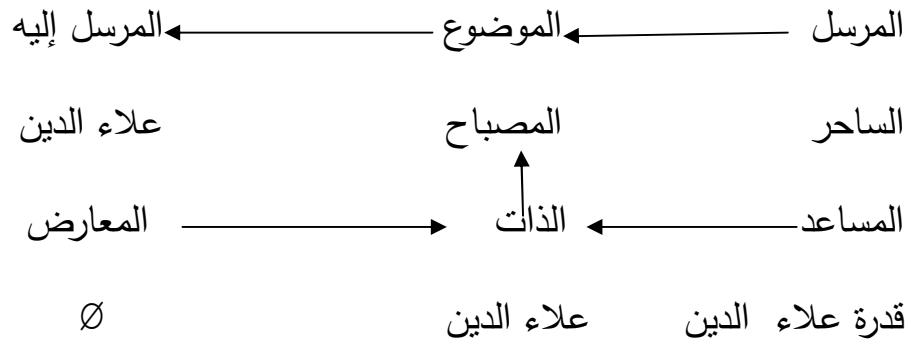
⁴ -المرجع نفسه: ص 191.

3- علاقة الصراع (Lutte)

وتكون هذه العلاقة بين المساعد والمعارض «الأول يقف بجانب الذات والثاني يعمل أبداً على عرقلة جهودها من أجل الحصول على موضوع»¹.

إن تشكل البنية العاملة في قصة علاء الدين ستكون بناءً على تحديد الذوات و الموضوعات وباقي العناصر المشتركة في العملية السردية، وسنقف على أهم العوامل المكونة لهذه البنية من خلال الترسيم العاملة التي اقترحها غريماس:

الموضوع الأول



وبالتالي تكون التركيبة قد انتظمت تحتها ثلاث ثنائيات هي كالتالي:

1- ثنائية المرسل والمرسل إليه

إن مكر الساحر وإقناعه لعلاء الدين (الذات) بأهمية المصباح جعلت من علاء الدين يرغب في الإتصال بالموضوع، أما المرسل إليه فهو علاء الدين الذي يُعتبر المستفيد الأول من الحصول على المصباح.

فنجد أن الساحر قد بذل كل ما في وسعه لإقناع علاء الدين (الذات) بضرورة إحضار المصباح.

¹ - عبد المحيد دقياني: دلالة السيميائية السردية في القصيدة الشعبية (حيزية لابن قيطون أنموذجاً) (المرجع السابق)، ص192.

ففي هذه الحالة تكون الذات علاء الدين تجمعها علاقة إتصال بالموضوع.

2- ثنائية الذات والموضوع

يمثل علاء الدين (الذات) الدور الأساسي في التركيبة العاملة للعمل السردي ويتحدد دور الذات في الرغبة في الإتصال بالموضوع الذي هو (المصباح)، بعدما تأكد من أنه هو الذي سيغير حياته نحو الأحسن، وقد ساعده على ذلك مؤهلاته لدخول الكنز واستخراج المصباح.

أما الموضوع فيدور حول أهمية المصباح السحري الذي ترغب الذات بامتلاكه بمساعدة المرسل (الساحر)، الذي أجبره على دخول الكنز وإحضار المصباح الذي لم يكن يعلم أنه سيغير حياة علاء الدين، وسيؤدي به إلى الحصول على مكانة ومنصب مرموقين في البلاد.

3- ثنائية المساعد والمعارض

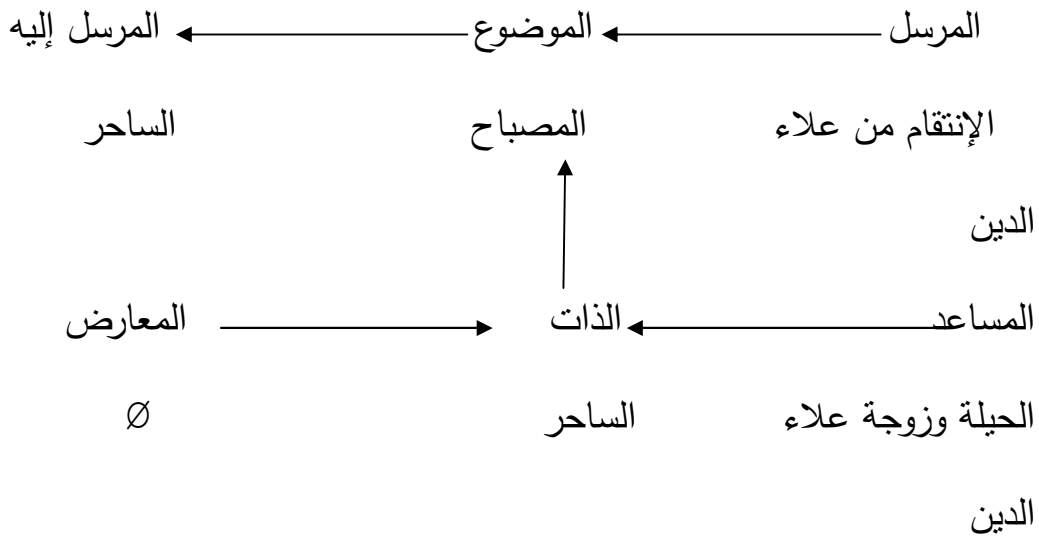
يتمثل المساعد في هذه التركيبة العاملة (وهو عامل معنوي) في قدرة علاء الدين التي لا يمتلكها أحد غيره في فتح الكنز ودخوله واستخراج المصباح منه. أما المعارض فلا يوجد إذ ليس هناك حائل بين علاء الدين والمصباح.

وفي تحديد المسار التقويمي لهذا النموذج، بحيث تتحقق علاقة إتصال بين الذات (علاء الدين) والموضوع (المصباح) بواسطة المرسل (الساحر) الذي دفع بعلاء الدين إلى إحضار المصباح، وساعده بذلك قدراته على دخول الكنز وبالتالي يكون البرنامج السردي لعلاء الدين (الذات) كالتالي:

ب س = ذ ف U م ← ذ ف 1 ∩ بالموضوع

أما الموضوع الثاني فيتمثل في رغبة الذات (الساحر) باسترجاع المصباح من علاء الدين والإنتقام منه، فأصبح همه هو أخذ المصباح من علاء الدين فقي يعمل على استرجاع الموضوع (المصباح)، وقد عمد في ذلك إلى الحيلة التي ساعدته في خداع زوجة علاء الدين حتى أعطته المصباح.

ولتوضيح عوامل هذه البنية العاملة سنحاول تفصيل وتحديد العلاقات التي تربط بينهما:



وقد اندرجت تحت هذه التركيبية هي الأخرى ثلاث ثنائيات تحدد دور كل عامل:

1- ثنائية المرسل والمرسل إليه

إن رغبة الإنتقام من علاء الدين جعلت الذات (الساحر) تبحث عن الموضوع (المصباح)، مما دفعها إلى السعي بكل الطرق وشتى الوسائل المتاحة لسرقة المصباح، واتباع أية طريقة تساعد على جلبه من قصر علاء الدين، أما المرسل إليه فيتمثل في الساحر الذي يعتبر المستفيد الأول من المصباح (الموضوع)، فالقيمة المتمثلة في الرغبة في الإنتقام من علاء الدين هي التي دفعت بالذات إلى استرجاع المصباح.

2- ثنائية الذات والموضوع

يتمثل دور الذات (الساحر) في سعيها إلى تحقيق رغبتها في الإتصال بالموضوع (المصباح) وكان الدافع إلى ذلك هو المرسل.

أما الموضوع فيتمثل في المصباح السحري الذي ترغب الذات في الإتصال به، فتقوم بمحاولة الحصول عليه، وتؤدي محاولات الذات للإتصال بالموضوع إلى اتصالها به وحصولها على المصباح عندما اتبعت الحيلة، حين خدع زوجة علاء الدين وأوهمها بأنه بائع مصابيح، فأعطته مصباح زوجها ظنا منها أنه مصباح قديم لا فائدة منه.

3- ثنائية المساعد والمعارض

يتضح لنا أن المساعد قد تمثل في الحيلة التي اتبعتها الساحر لخداع زوجة علاء الدين، وكذلك في الزوجة التي أعطته المصباح وساعدته على الحصول عليه.

أما المعارض فإننا لانجد من عارض الساحر في استرجاع المصباح لأنه في النهاية قد بلغ مراده وحصل علي المصباح الذي سعى من أجله وبذل قصارى جهده كي يكون معه.

وبالتالي يكون البرنامج السردي للساحر كالتالي:

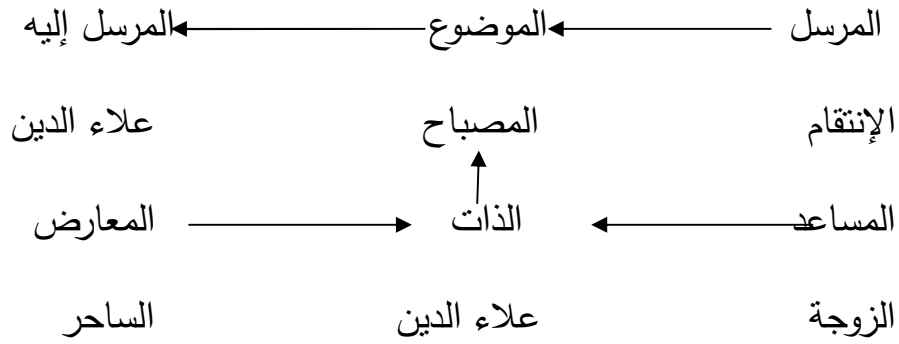
ب س = ذ ف 2 م ← ذ ف 2 ن بالموضوع

فبعد أن كان الساحر في حالة إنفصال مع الموضوع، أصبح الآن في حالة إتصال مع الموضوع (المصباح) عندما اتبع الحيلة وبمساعدة زوجة علاء الدين، وبالتالي يصبح علاء الدين هنا بالضرورة في حالة انفصال مع الموضوع.

الموضوع 3

بعد أن كانت الذات (علاء الدين) في حالة اتصال مع الموضوع (المصباح)، أصبحت الآن في حالة انفصال بعد أن اتصل الساحر بالموضوع، فسعى علاء الدين إلى استرجاع المصباح من الساحر وبذل كل ما في وسعه كي يجده وينتقم من الساحر.

«فأدرك علاء الدين أن الساحر الإفريقي لم ينسه بعد مضي هذا الزمن الطويل، ثم سألها عن مصباحه، فأدرکت سر ما حدث لها من النكبات، وقالت له: إن الساحر قد وضعه في صدره، فعزم علاء الدين على الإنتقام من الساحر حتى يخلص من شروره وكيدته ودبر مع زوجته الوسيلة التي يسلكها لإهلاكه»¹.



أما الثنائيات التي اندرجت تحت هذه التركيبية العاملة فهي كالاتي:

1- ثنائية المرسل والمرسل إليه

أدت رغبة الإنتقام في نفس الذات(علاء الدين) إلى السعي في البحث عن الموضوع (المصباح) و الإتصال به فكانت الرغبة في الإنتقام (المرسل) قد مارست عملية الإقناع للسعي وراء الحصول على المصباح.

أما المرسل إليه فهو علاء الدين المستفيد الأكبر من الموضوع، فتحقيق علاء الدين للموضوع وهو امتلاك المصباح سيعود بالفائدة له وحده.

2- ثنائية الذات والموضوع

تتمثل الذات في علاء الدين الذي يسعى إلى الحصول على الموضوع(المصباح) بدافع الرغبة في الإنتقام من الساحر الشرير، فكانت هذه المرسل الذي دفع بالذات إلى السعي والبحث عن الموضوع.

أما الموضوع فيتمثل في المصباح السحري الذي تسعى الذات للإتصال به.

¹ - كامل كيلاني:علاء الدين، ص28.

فبعدما كانت هذه الذات في حالة في بادئ الأمر في حالة اتصال مع الموضوع، ثم فيما بعد في حالة انفصال عنه، أصبحت هذه الذات الآن تبحث عن حالة الإتصال الأولى وتسعى لتحقيقها.

3- ثنائية المساعد والمعارض

يتمثل المساعد هنا في الزوجة التي ساعدت زوجها (الذات) علاء الدين وقدمت له كل الدعم حتى يستطيع استرجاع المصباح ويتمكن من الإتصال بالموضوع، فكان دور الزوجة كبير وعامل أساسي في جعل الذات تتمكن من تحقيق رغبتها وامتلاك المصباح، وأصبحت بمساعدة الزوجة في حالة إتصال بالموضوع.

أما المعارض فهو الساحر الذي كان يمنع علاء الدين من أخذ المصباح لأنه كان متمسكا به لدرجة أنه علقه في عنقه، إلا أن كل محاولاته باءت بالفشل وتصل الذات بالمساعد وحققا معا الإتصال بالموضوع.

والبرنامج السردى لعلاء الدين كالاتي

ب س = ذ ف 1 م ————— ذ ف 1 ∩ بالموضوع

من خلال هذه التشكيلة العاملية للشخصيات خلال المسار السردى للقصة، يظهر لنا في الأخير تحقيق الذات علاء الدين لرغبتها واتصالها بالموضوع، مما يدل على نجاح العمل السردى وانتصاره للشخصية البطلة.

كما أنه من الملاحظ على شخصيات القصة أنه كان لها دور فعال في بناء الأحداث وتحريكها داخل النص الحكائي، فقد أعطى الكاتب لكل شخصية الدور المناسب لها ولأفعال الموزعة عليهم.

خاتمة

لقد توصلنا في نهاية هذا البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

أن أدب الأطفال يعتبر من الأجناس المستحدثة التي ظهرت في الغرب وبالتحديد في فرنسا مع لافونتين La fontaine وشارل بيرو Charles Perrault وآخرين ممن كتبوا لهذه الفئة، أما في الوطن العربي فقد تأخر ظهوره شأنه شأن أجناس عديدة أخرى، حيث أنه وصل إلينا في أواخر القرن التاسع عشر مع أحمد شوقي الذي اعتبر من أوائل الرواد في الكتابة للأطفال، إضافة إلى محمد الهراوي وكامل كيلاني الذي يعتبر الرائد الأول لأدب الأطفال.

وأدب الأطفال له تأثير قوي على الأطفال من حيث تحسين قاموسهم اللغوي وإثرائه، إضافة إلى تثقيفهم وبناء شخصيتهم وتوسيع مخيلتهم.

اهتم الكاتب في القصة بالخيال، ويظهر ذلك بوضوح في الأماكن العجائبية التي قام بتوظيفها (الكنز، القصر، المصباح السحري)، وقد كان للمكان العجائبي دور في توسيع مخيلة الطفل وتعريفه بالعالم الآخر، وإخراجه من العالم الحسي المعهود إلى عالم مليء بالخيال، مثير، وغير معهود.

وقد عمد الكاتب إلى تقديم أمكنته عن طريق آلية الوصف، التي تعتبر مساعدة في سرد الأحداث، وقد ساعد الوصف على تقريب المكان أكثر من الأطفال.

اعتمد الكاتب على توظيف البنية الزمنية بكثرة، مما ساعده على التلاعب بالزمن خاصة من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق إلى جانب الإيقاع السردي.

أما شخصيات القصة فقد تراوحت بين الحقيقة والخيال، فقد تم توظيف الشخصيات الحقيقية (علاء الدين، بدر البدر، الساحر... إلخ) فكان منها من قام بالدور الرئيسي والمحرك الأساسي للأحداث كالبطل الذي كان شخصية حقيقية، أما الشخصيات العجائبية فارتبطت بالعفاريت كخادم المصباح وخادم الخاتم الذين كانا بمثابة مساعدين للبطل.

وأكثر ما طغى على القصة صفة العجائبية التي ارتبطت بالمكان، وارتبطت بالزمن من خلال إنجاز الشخصيات العجائبية للأفعال في وقت خيالي.

وفي الأخير نرجو التوفيق من الله، وأن يعود هذا البحث بالفائدة والنفعة على من يتلقاه.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

1- كامل كيلاني: علاء الدين، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 21، (دت).

ثانياً: المراجع

2- ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010.

3- ابراهيم محمد عطا: عوامل التشويق في القصة القصيرة لطفل المدرسة الابتدائية،

مدرسة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، (دت).

4- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

عمان، الأردن، ط1، 2004.

5- أحمد زلط أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال، دارالنشر للجامعات المصرية،

القاهرة، مصر، ط1، 1994.

6- أحمد زلط: أدب الطفولة أصوله ومفاهيمه، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة،

مصر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 1997.

7- أحمد زلط: أدب الطفولة بين كامل كيلاني ومحمد الهراوي، دار المعارف، القاهرة، مصر،

(دط)، 1994.

8- أحمد زلط: القضايا المعاصرة لأدب الأطفال، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، (دط)،

2009 .

9- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

10- أحمد نجيب: أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

11- اسماعيل عبد الفتاح: أدب الأطفال في العالم المعاصر، مكتبة الدار العربية للكتاب،

القاهرة، مصر، (دط)، 2000.

12- أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،

(دط)، 1998.

- 13- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2009.
- 14- حسن شحاتة: أدب الطفل العربي دراسات وبحوث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط2، 1994.
- 15- حسن نوفل: القصة وثقافة الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر (دط)، 1999.
- 16- حميد لحميداني: بنية النص السردى، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- 17- عبد الرحيم الكردي: كامل كيلاني، (د دن)، (دب)، (دط)، (دت).
- 18- سيد محمد غنيم: الشخصية، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، 1983.
- 19- سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1994.
- 20- الشريف حبيبة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.
- 21- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، تونس، (دط)، 2000.
- 22- عمر الأسعد: المسرحية والشعر في أدب الأطفال، الوراق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، (دط)، 2010 .
- 23- عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، (دت) .
- 24- عبد الفتاح أبو المعال: أدب الأطفال دراسة وتطبيق، دار الشروق، للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1988 .
- 25- عبد الفتاح أبو المعال: أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتعليمهم وتنقيفهم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005 .
- 26- فوزي عيسى: أدب الشعر المسرح القصة، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2007.

- 27- قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي أبو الفرج: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت) .
- 28- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- 29- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2005.
- 30- محمد السيد حلاوة: الأدب القصصي للطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2000.
- 31- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- 32- محمد حسن اسماعيل: المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 2011 .
- 33- محمد حسن بريغش: أدب الأطفال، أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، (دت) .
- 34- محمد مفتاح دياب: مقدمة في ثقافة وأدب الأطفال، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1995.
- 35- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004 .
- 36- نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012 .
- 37- نجلاء نصير بشور: أدب الأطفال العرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت) .
- 38- هادي نعمان الهيبي: أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائله، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1997.

39- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار نينوى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2010.

ثالثا: المراجع المترجمة

40- بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

41- جاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

42- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، مصر، ط2، 1997.

43- جيرالد برنس قاموس السرديات تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، (دط)، 2003.

44- جيرالد برنس المصطلح السردية، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

45- كمبرلي رينولد: أدب الأطفال مقدمة قصيرة جدا: تر: ياسر حسن، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

46- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986.

رابعا: المعاجم

47- بطرس البستاني: المحيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (دط)، 1998.

48- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، مج6.

49- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت، مج13.

50- الزمخشري جار الله أبي القاسم: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار

الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج2، 1998 .

51- الفيروزياي (الشيرازي الشافعي) : القاموس المحيط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج4، 1999 .

خامسا: الرسائل الجامعية

52- هيثم الحاج علي: آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية (رسالة دكتوراه)، إشراف د/صلاح السروي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2005.

سادسا: المجلات والدوريات

53- مجلة الآداب، جامعة صلاح الدين، العراق، العدد102، (دت).

54- مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، 2007، مج14، العدد14.

54- مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد السابع، (دت).

55- عالم المعرفة، الكويت، ع392، 2010.

سابعا: المنتقيات

56- للمؤتمر الخامس (القدس تاريخا وثقافة)، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، 2011.

58- المنتقى الدولي الخامس للسيمياء، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم

الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 15-17 نوفمبر 2008.

59- المنتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرياح، ورقلة، من 11 إلى 13 مارس 2003.

ثامنا: المواقع الإلكترونية

60- www.aljomaa.net

61- www.shatharat.net

62- www.syrianstory.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

أ.....	مقدمة.....
03.....	مدخل: الأدب الموجه للطفل.....
04.....	أولاً: تعريف الأدب الموجه للطفل.....
08.....	ثانياً: ظهوره.....
15.....	ثالثاً: أنواعه.....
21.....	رابعاً: أهدافه.....
24.....	الفصل الأول: بنية المكان.....
24.....	أولاً: مفهوم المكان.....
24	1- لغة.....
25	2- إصطلاحاً.....
32.....	ثانياً: أنواع الأمكنة.....
32.....	1- حقيقية.....
37.....	2- عجائبية.....
43.....	ثالثاً: وصف الأمكنة.....
43.....	1- مفهوم الوصف.....
43	1-1- لغة.....
44.....	1-2- إصطلاحاً.....
48.....	1- وصف المدينة.....

50.....	2- وصف الكنز.....
57.....	3- وصف القصر.....
54.....	الفصل الثاني: بنية الزمن.....
54.....	أولاً: مفهوم الزمن.....
54	1- لغة.....
55.....	2- إصطلاحاً.....
58.....	ثانياً: مستويات الترتيب الزمني.....
58	1- الإسترجاع.....
63.....	2- الإستباق.....
69.....	ثالثاً: الحركات السردية.....
69	1- الحذف.....
74.....	2- المجمال.....
76.....	3- المشهد.....
79.....	4- الوقفة.....
81.....	الفصل الثالث: بنية الشخصية.....
81.....	أولاً: مفهوم الشخصية.....
81.....	1- لغة.....
83.....	2- إصطلاحاً.....
87	ثانياً: أنواع الشخصيات.....
87	1- حقيقية.....
94.....	2- عجائبية.....

97.....	ثالثا: البنية العاملية.....
106.....	خاتمة.....
109.....	قائمة المصادر والمراجع.....

ملخص

عالجت الدراسة (البنى الحكائية في قصص الأطفال عند كامل كيلاني، قصة علاء الدين أنموذجا) موضوع البنى الحكائية، وسعت إلى الكشف عن الأشكال التي تجسدت فيها هذه البنى داخل القصة والتي تمثلت في (المكان، الزمان، والشخصية)، إضافة إلى دورها في ترابط النص وائتلاف أجزائه من خلال العلاقات التي جمعتها مع بعضها البعض، كما حاولت تسليط الضوء على طريقة اشتغال هذه البنى في قصص الأطفال.

Abstract

It dealt with the study (structures stories in children's stories when Kamel Kilani the story of Aladdin model) structures stories subject, and sought to detect the forms in which these structures are embodied within the story is marked by the (place, time, and personal), in addition to its role in the text thread and a coalition of its parts through relations gathered with each other, as it has tried to shed light on the functioning of these structures in children's stories.