الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمّد خيضر بسكرة
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم الأدب العربي

الملامح السيميائية في القصة الموجهة للطفل الجزائري

قصص الحيوان لمحمد ناصر –أنموذجا-

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:
كعب حاتم

إشراف:
د/ فورار امحمد بن لخضر

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	د/ تاوريريت بشير	أستاذ محاضر	بسكرة	رئيسا
02	د/ فورار امحمد بن لخضر	أستاذ محاضر	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	د/ محمد عبد الهادي	أستاذ محاضر	بسكرة	ممتحنا
04	د/ خديش صالح	أستاذ محاضر	خنشلة	ممتحنا

السنة الجامعية:1429/1428هـ
2007 /2008م.

أولا: سيمياء العنوان:

مهـاد نظري:

إن العنوان هو سمة النص وشعاره الذي يعلوه، وبتعبير آخر هو بطاقة تعريفه، فمنه يبتدئ، وبه يعرف، كما أنه الواسطة بينه وبين غيره (القارئ)، ومن هنا اعتبر العنوان: «علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله»[1]، بل صار العنوان أداة كشف وتنقيب هامة يمتطيها القارئ في أثناء رحلته الاستكشافية إلى عالم النص/ داخل النص، ذلك أنه «يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد انفتاح نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه»[2].

ومن هنا حق للعنوان أن يحتل المكانة المرموقة التي وصل إليها في الدراسات النقدية المعاصرة، فلم يعد العنوان «زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص[3]، بل صار نصا موازيا لنص أكبر هو القصيدة، الرواية، القصة، المسرحية.... الخ يأخذ الاهتمام والرعاية نفسها التي يتأخذها، بل يزيد عليها.

ومن أجل كل ما سبق أثار العنوان اهتمام الكثير من عمالقة النقد الغربي من أمثال "جيرار جينيت" ***Gérard genette*** في كتابه "***seuils***" الذي ترجم بـ"عتبات"، و"ليوهوك" ***leo hock*** في كتابه "***la marque de titre***" الذي ترجم "علامة أو سمة العنوان"[4].

---

(1)– بلقاسم دفة. التحليل السيميائي للبنى السردية. رواية حمامة سلام للدكتور نجيب الكيلاني نموذجا، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2002، ص:34.

(2)– محمد مفتاح. دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص: 72.

(3)– شادية شقروش. سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله حمادي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، ط1، 2000، ص:286.

(4)– بسام قطوس. سيمياء العنوان، ص33

وإذا ما كان العنوان قد أخذ هذا النصيب من الاهتمام في إطار تحليل النصوص الموجهة للكبار، فإن من باب أولى أن يجد الاهتمام نفسه في الدراسات المسلطة على أدب الأطفال.

وإذا كان الجانب العقلي يغيب في أدب الأطفال في أحايين كثيرة لتحل محله حالة من الهذيان والمخاض الإبداعي اللاعقلاني، فإن أدب الأطفال أكثر تعقلا ومنطقية منه، فالأمر فيه ليس متروكا للخلق الأدبي والترف الإبداعي وحده، بل هو خاضع لقواعد تأليفية خاصة تعارف عليها نقاد أدب الأطفال، ومن هنا نقول إن سلامة العملية التواصلية هي التي عليها الارتكاز في الكتابة الأدبية للأطفال، وعليه فإن العنوان –بوصفه رسالة– الذي يعمل على تكريس هذه العملية وسلامتها يعد عنوانا ناجحا ونصا طفوليا متألقا يتماشى ومعايير الكتابة الإبداعية للأطفال.

أما الحديث عن التشفير والإيهام وإغلاق النصوص فهو حديث غير مطروح على مستوى النصوص الإبداعية للأطفال سواء كانت نصوصا رئيسية أو موازية كالعنوان، فالعناوين التي تتصف بالغموض والغرابة تترك الطفل «حائرا أمامها عاجزا عن أن يتوقع مضمونا معينا ، ولهذا أثره على الطفل وقراءته، إذ يعجز أمام القصص صاحبة هذه العناوين عن الاختيار المناسب لميوله والمتفق مع استعداداته»[1].

ومن هنا ستركز قراءتنا لعناوين الكاتب على العملية التواصلية، وبالضبط على بعدين تواصليين هما:

- البعد التواصلي البصري.
- البعد التواصلي الدلالي.

1. البعد التواصلي البصري:

ويتمظهر هذا البعد عبر عنصرين اثنين هما:

(1)– رشدي أحمد طعيمة، أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، ص:231.

أ-عنصر الوضوح (البصري):

لقد نجح المرسل (المؤلف، الرسام، دار النشر) في تحقيق هذا العنصر على مستوى العناوين القصصية باستغلاله لمجموعة من تقنيات الرسم والإخراج وطرق الكتابة، ومن أهم هذه التقنيات المستخدمة ما يلي:

♦ **التضاد اللوني:** وتستخدم هذه التقنية عادة من أجل إبراز صورة الكتابة التي تمتد عبر المساحة اللونية، وقد استخدمت هذه التقنية في كتابة العناوين القصصية من قبل المرسل؛ لتحقيق الغرض ذاته، والجدول الآتي يوضح هذه الحقيقة من خلال مجموعة من العناوين:

عنوان القصة	لون الخط الذي كتب به العنوان	لون المساحة التي كتب عليها العنوان	التعليق
الفأر الكذاب	أبيض	برتقالي	الأبيض لون إضافي حيادي والبرتقالي ثانوي مزدوج حار وهذا يؤكد التضاد الواقع بين اللونين.
الفأر المغرور (1)	أسود	بنفسجي	الأسود لون إضافي حيادي والبنفسجي لون ثانوي مزدوج بارد فيكون التضاد اللوني بهذا ظاهرا بين اللونين.
الفأر المغرور (2)	أسود	بني	اللون الأسود إضافي حيادي ≠البني (لون وراء ثانوي).
الفيل الظالم (1)	أبيض	برتقالي مائل إلى البني	الأبيض (إضافي حيادي بارد) ≠البرتقالي المائل إلى البني (ثانوي مزدوج حار).
الفيل الظالم (2)	أسود	برتقالي مائل	الأسود (إضافي حيادي)

		إلى البني	≠البرتقالي المائل إلى البني (ثانوي مزدوج حار).
القرد الطماع	بني	أصفر	البني (وراء ثانوي حيادي) ≠الأصفر (أساسي حار).
اللقلق الماكر	أسود	أخضر	الأسود (إضافي حيادي) ≠الأخضر (ثانوي بارد).
عاقبة الكبر	أبيض	بني	الأبيض (إضافي حيادي فاتح) ≠البني (وراء ثانوي داكن).
اعمل ساكتًا	أبيض	بني	الأبيض (إضافي حيادي فاتح) ≠البني (وراء ثانوي داكن).
احفظ لسانك، تسلم	أبيض	بني	الأبيض (إضافي حيادي فاتح) ≠البني (وراء ثانوي داكن).
وتعاونوا على البر	أبيض	بني	الأبيض (إضافي حيادي فاتح) ≠البني (وراء ثانوي داكن).
ما بالطبع لا يتبدل	أخضر	أصفر	الأخضر (ثانوي بارد) ≠الأصفر (أساسي حار).

♦ **قانون الأساسية والأهمية:** وهذا القانون هو من أهم معايير تكوين الشكل الذي يخضع بدوره إلى مجموعة من القوانين منها[1]:

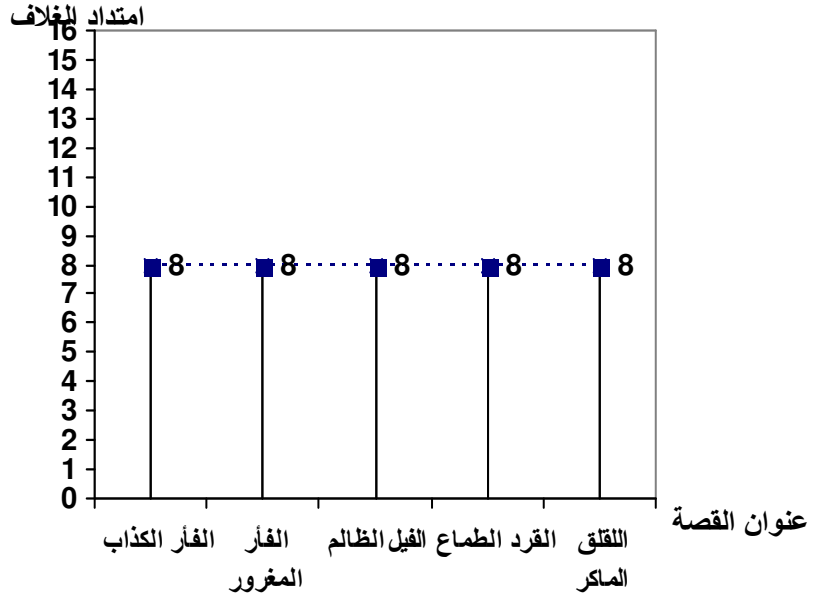
- ✓ قانون الأساسية والأهمية.
- ✓ قانون التكرار.
- ✓ قانون الاستمرار.

(1)– ينظر: قدور عبد الله فهمي. سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، د.ت، ص: 136–137.

- ✓ قانون الانحناء والتقويس.
- ✓ قانون التناغم.
- ✓ قانون التضاد أو التقابل.

وقانون الأساسية والأهمية هو الذي يهمنا، من بين هذه القوانين، ذلك أن الشكل الكبير عادة هو الذي يكون عليه الاتكال في العملية التواصلية/البصرية؛ إذ تجتمع حوله الأشكال الأخرى الأقل أهمية وتخضع له[1]، مثلما هو عليه الحال مع عناوين الكاتب التي تحتل مساحة كبيرة من مساحة الأغلفة القصصية، ولعلنا نعرض لهذا الأمر ونبسطه من خلال المنحنيين الآتيين اللذين يوضحان حجم بعض العناوين ومدى امتدادها في صفحة الغلاف.

لمنحنى الأول: خاص بعناوين المجموعة الأولى
سلسلة الأنيس للأطفال)



المنحنى الثاني خاص ببعض عناوين المجموعة الثانية (سلسلة القصص المربي للأطفال)
وحدة القياس: 1 سم

(1)– ينظر: المرجع السابق، ص: **136**.

نلحظ من خلال المنحيين السابقين أن عناوين الكاتب تشغل مساحة واسعة على سطح الأغلفة القصصية مما يؤكد تجلي قانون الأساسية والأهمية على عناوين الكاتب والطريقة التي كتبت بها، فيكون كبر الحجم بذلك مطية للوضوح والاهتمام.

♦ **نوع الخط:** تمت كتابة العناوين القصصية في السلسلتين بالخط النسخي المسطر وهو خط سهل القراءة، واستخدامه لصيق بالغرض التعليمي، وهو أكثر أنواع الخطوط ملاءمة للأطفال، وعليه يكون اختيار هذا النوع من الخطوط في الكتابة قد ساعد المرسل في تكريس عنصر الوضوح على مستوى عناوينه.

ب) عنصر الانسجام (البصري):

حققت عناوين المجموعة الأولى (سلسلة الأنيس للأطفال) مبدءًا تواصليا بصريا هاما، هو مبدأ الانسجام، وقد تجلى هذا المبدأ سواء على مستوى الوحدات البنائية الدالة أو على مستوى الأصوات والحروف.

♦ **على مستوى الوحدات البنائية الدالة:** جاءت عناوين المجموعة الأولى منسجمة ومتساوية من حيث عدد الوحدات البنائية، وحتى يتسنى لنا توصيل هذه الحقيقة على وجه أكثر وضوحا،

سنقوم باستعارة تقنية من تقنيات التمثيل البياني، ولتكن (علبة هوكيت)[1] التي تضمن لنا تجسيد مبدأ الانسجام الذي تحققه عناوين الكاتب على المستوى البصري، وسنعرض لهذه الفكرة من خلال الأمثلة الآتية:

العنوان: الفأر الكذاب.

التمثيل:

الـ	فأر	الـ	كذاب
04	05	06	07
الفأر		الكذاب	
02		03	
الفأر الكذاب			
01			

العنوان: الفأر المغرور.

التمثيل:

الـ	فأر	الـ	مغرور
04	05	06	07
الفأر		المغرور	
02		03	
الفأر المغرور			
01			

العنوان: الفيل الظالم.

التمثيل:

الـ	فيل	الـ	كذاب

(1)– استخدمت هذه التقنية في اللسانيات التوزيعية، التي يتزعمها "هاريس"، وقد أخذ التقنية عن شيخه "هوكيت"، الذي سميت التقنية باسمه، وفي هذا التوزيع تبدو الجملة في شكل هرمي قاعدته الجملة (ج)، التي تتفرع إلى مجموعة من الطبقات تدعى المكونات المباشرة، حيث كل مكون مباشر متداخل مع ما هو قبله، أي هو جزء من الطبقة التي يتفرع منها، وهكذا يتم تقطيع الجملة إلى وحداتها الكلامية أي مكوناتها المباشرة. ينظر: شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 36–37.

07	06	05	04
الظالم		الفيل	
03		02	
الفيل الظالم			
01			

العنوان: القرد الطماع.

التمثيل:

طماع	الـ	قرد	الـ
07	06	05	04
الطماع		القرد	
03		02	
القرد الطماع			
01			

العنوان: اللقلق الماكر.

التمثيل:

ماكر	الـ	لقلق	الـ
07	06	05	04
الماكر		اللقلق	
03		02	
اللقلق الماكر			
01			

ويلحظ من خلال هذا التمثيل أن عناوين المجموعة الأولى جاءت متساوية من حيث عدد المكونات المباشرة (سبع مكونات لكل عنوان)، فلا ريب بعد هذا أن العين وهي تلتقط رسم العناوين على هذه الشاكلة تدرك مدى الانسجام الكبير الذي تحققه من خلال طريقة الكتابة، وعناوين الكاتب من هذه الزاوية نجحت في تكريس مبدأ الانسجام البصري، الذي يسهم بدوره في تحقيق الجانب الإغرائي الذي ينشده المرسل (المؤلف/ الرسام/ دار النشر).

♦ **على مستوى عدد الحروف:** يتراوح عدد الحروف المكونة لعناوين المجموعة الأولى بين أحد عشر وثلاثة عشر حرفا.

التمثيل:

1- الفأر الكذاب: (12 حرفا).

2- الفأر المغرور: (13 حرفا).

3- الفيل الظالم: (11 حرفا).

4- القرد الطماع: (11 حرفا).

5- اللقلق الماكر: (12 حرفا).

ويضاف إلى هذين المستويين ما لحظناه سالفا من أمر عناوين المجموعة الأولى التي جاءت متساوية من حيث الحجم، أو بتعبير أدق من حيث امتدادها على صفحة الغلاف، كما وضح ذلك المنحنى الذي عرضنا له عند الحديث عن مبدأ الأهمية والأساسية في العنصر الأول، فهذا التساوي في الحجم أو الامتداد يلعب دورا هاما في تكريس عنصر الانسجام بالإضافة إلى تكريسه لعنصر الوضوح.

ومن خلال ما سبق نؤكد أن البنية الهندسية لعناوين المجموعة الأولى مثلت بعدا جماليا هاما؛ إذ حققت انسجاما بصريا يولد بدوره انسجاما وراحة نفسية كبيرة لدى المتلقي/ الطفل، فالطبع البشري يأبى النشاز في كل شيء، وخاصة إذا ما تعلق الأمر بالإرسالات البصرية، فالعنوان في أدب الأطفال هو إرسال بصري بالدرجة الأولى، قبل أن يكون إرسالا دلاليا، ومن هنا يكون مبدأ الانسجام المحقق من طرف عناوين المجموعة الأولى دافعا لدى الأطفال لاقتناء هذه القصص، والاستفادة منها ولا يفهم من هذا أن البنية الهندسية لعناوين المجموعة الثانية تحقق العكس، بل نقول -على حد اجتهادنا-: إن هيئة تركيب عناوين المجموعة الأولى أكثر توفيقا من هيئة تركيب عناوين المجموعة الثانية، وإن كانت الأخيرة لا تخلو من بعض التوفيق في هذا المجال.

2- البعد التواصلي الدلالي:

ويتمظهر هذا البعد -بدوره- عبر شكلين اثنين هما:

أ) البعد الدلالي الصرفي والتركيبي:

- البعد الصرفي:

لقد شد انتباهنا بعض الظواهر الصوتية على مستوى عناوين المجموعة الأولى (سلسلة الأنيس للأطفال)، حيث استخدم الكاتب مجموعة من المشتقات، مثل: اسم المفعول، اسم الفاعل وصيغة المبالغة، وقد ألصق هذه المشتقات ودلالاتها بالشخصيات البطلة في قصصه، علما أن هذه الشخصيات التي تصورها قصص هذه المجموعة هي شخصيات سيئة الخلق، أو بتعبير أدق: عالجت قصص المجموعة بعض الأخلاق السيئة واتخذت لتصويرها مجموعة من الشخصيات الحيوانية التي ظهرت أسماؤها على عناوين السلسلة.

وتعرف المشتقات بأنها جنس من أجناس الأسماء، كما يعرف أن لكل بناء من أبنية الكلام –إلى جانب وظيفته التركيبية– دلالةً مختلفة في المعنى، ومن دلالات الأسماء الثبوت والحدوث[1]؛ فيكون الكاتب بانتقائه لهذه المشتقات (الأسماء) قد ألصق صفات الكذب والغرور والمكر والظلم والطمع بهذه المخلوقات، وجعلها ثابتة عليها متصفة بها، على الدوام ومن غير انقطاع.

والكاتب بهذا الاستخدام ينطلق من خلفية لغوية جيدة، فهو عارف بدقائق مدلولات هذه الصيغ، وهذا ليس غريبا على رجل قضى سنوات طوال في مجال التأليف والبحث العلمي، وللتدليل على ذلك نورد أمثلة هذا الاستخدام الموفق لأنواع المشتقات في ما يلي:

- اسم الفاعل: يتميز اسم الفاعل عن غيره من أنواع المشتقات بكونه «اسما مشتقا من مصدر الفعل المبني للمعلوم، للدلالة على من وقع منه الفعل، أو قام به على قصد التجدد والحدوث»[2]. وقد يدل اسم الفاعل أيضا على الاستمرار والدوام، كما قد يدل على النسب إلى الشيء[3].

([1])– محمود عكاشة. التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة. دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية. دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص: 63.

([2])– أحمد الهاشمي. القواعد الأساسية للغة العربية. تحق: محمد أحمد قاسم. المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط4، 2001، ص: 287.

([3])– ينظر: محمد عكاشة. المرجع السابق. ص:72–73.

وقد وجدت صيغة اسم الفاعل في عنوانين اثنين من قصص المجموعة هما:

الفيل الظالم ⊂ الفاعل

اللقلق الماكر ⊂ الفاعل

ومعلوم من المدونة أن كلا من الفيل واللقلق قد عرفا بالظلم والمكر، والتصقت بهما الصفتان، التصاقا شديدا، وحري بمن عرف عليه الظلم -كحال الفيل في القصة الأولى-[1] أن ينسب إليه هذا الخلق، فيقال له: الظالم، والكلام نفسه يسحب على شخصية اللقلق في القصة الثانية[2] الذي مارس المكر، حتى نسب إليه، فقالوا: "اللقلق الماكر".

- **اسم المفعول:** وهو «اسم مصوغ من مصدر الفعل المبني للمجهول للدلالة على من وقع عليه الفعل»[3]، وهو أيضا كسابقه يدل على التجدد والحدوث[4].

وقد تجلت صيغة اسم المفعول على عنوان واحد فقط من عناوين السلسلة وهو:

الفأر المغرور ⊂ المفعول

- **صيغة المبالغة:** وجمعها صيغ المبالغة، وهي مشتقات أو ألفاظ تأتي على أوزان سماعية مختلفة، وهذه الأوزان تدل على ما يدل عليه اسم الفاعل، إذا ما أريد به المبالغة والتكثير[5].

وظف الكاتب صيغة المبالغة في اثنين من عناوين قصصه، وهما:

الفأر الكذاب ⊂ الفعَّال

القرد الطماع ⊂ الفعَّال

([1])- قام الفيل في هذه القصة بالاعتداء على الحمامة مرارا، وتكرارا، حتى نغَّص عليها صفوَ عيشها

([2])- قام اللقلق في هذه القصة بخداع زعيمة السم، فاتخذ الدين مطية لذلك، حيث تظاهر بالزهد والانقطاع للعبادة والتنسك حتى يوهمها بأنه تاب عن ماضيه الدموي، فانخدعت السمكة بحاله، وصدقت كل ما ادعاه، فاستغل تصديقها لإشباع أطماعه والتهام أكبر عدد ممكن من السمك.

([3])- أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص: **289**.

([4])- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([5])- ينظِر: المرجع السابق. ص: **288**.

وصيغة المبالغة الواردة في هذين العنوانين هي صيغة (فعَّال)، التي «تعد من أقوى صيغ المبالغة للدلالة على الشيء الذي يتكرر فعله، أو الشيء الملازم لصاحبه حتى صار حرفة، فلازمه في الوصف»[1].

وهذا الكلام ينطبق انطباقا تاما على شخصية الفأر في القصة الأولى، فقد اتصف بالكذب، حتى شاع أمره بين أهله، وأصحابه، فلقي جزاء ما فعل، وورد جريرة كذبه بأن انتهى به الأمر بين أنياب القط الشرس، ويسحب هذا الكلام على شخصية القرد على أن الأمر مع القرد كان أقل حدة منه مع الفأر، فقد استطاع القرد تحرير نفسه من أسر الطمع، بعد أن تراءت له عاقبة هذا الخلق البشع.

- البعد التركيبي:

من أهم معايير الكتابة القصصية الموجهة للأطفال اعتمادها على ظاهرة الاختصار (الاختزال)، و لذلك ستحاول هذه الدراسة الاستفادة من الجانب التركيبي لإبراز هذه الظاهرة على مستوى عناوين المدونة (القصص المدروسة).

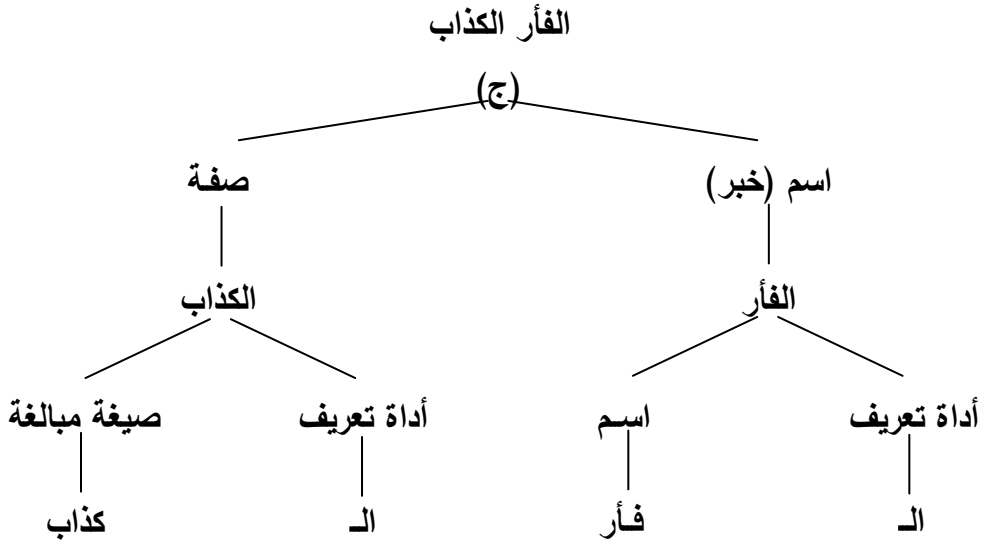
- عناوين السلسلة الأولى (سلسلة الأنيس للأطفال): تجلت ظاهرة الاختصار من خلال أسلوب الحذف، الذي جاء على الشاكلة نفسها في هذه المجموعة، حيث عمد الكاتب إلى حذف المبتدأ والمقدر نحويا باسم الإشارة "هذا"، والحذف ظاهرة لصيقة بفن العنونة، ويمكن أن نعلل هذا القصد من المؤلف بتركيزه على الخبر نظرا لما يتمتع به هذا الأخير من أهمية دلالية بالغة، إضافة إلى أن طبيعة العنوان تدعو إلى «الإيجاز والاختصار في مجال يجمل فيه الاختصار»[2]؛ لذلك فعلى المؤلف أن يركز في وصفه للعنوان على ما يخدم المعنى دون غيره، ونعرض لأسلوب الحذف في المجموعة الأولى من خلال الأمثلة الآتية:

المثال الأول: الفأر الكذاب.

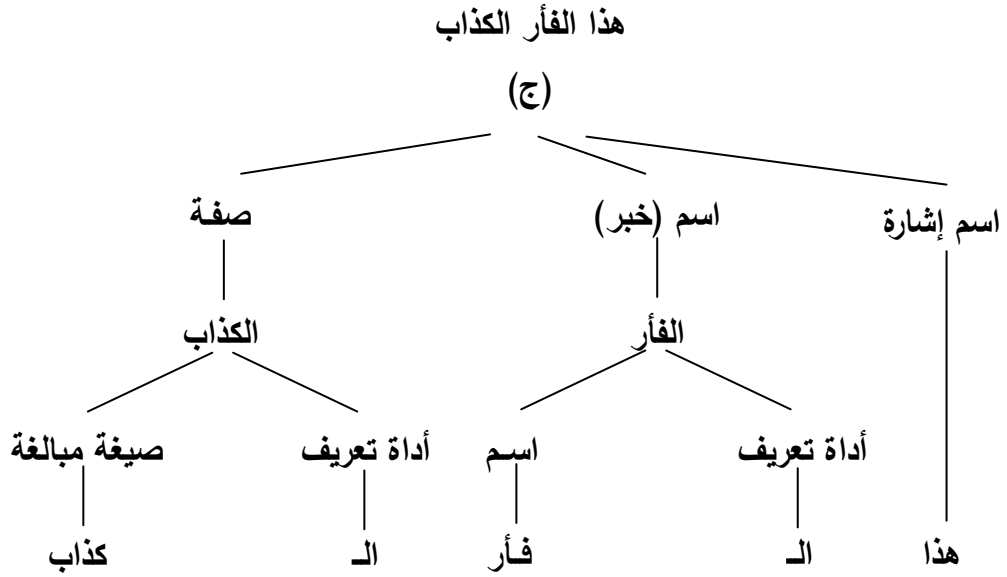
([1])- محمد عكاشة. المرجع السابق. ص: **85**.

([2])- محمد عويس. العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور). مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة. مصر. ط**1**. **1988**. ص: **25-26**.

البنية السطحية:

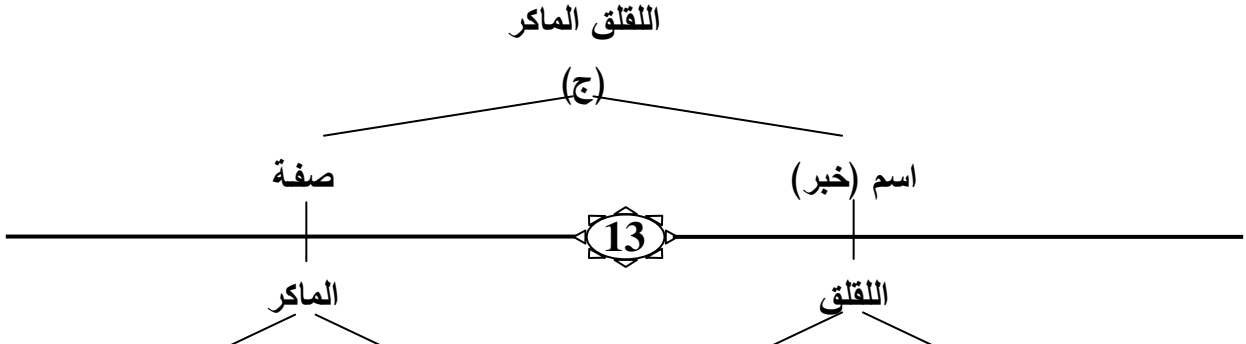


البنية العميقة (تقدير المحذوف "هذا"):



المثال الثاني: اللقلق الماكر.

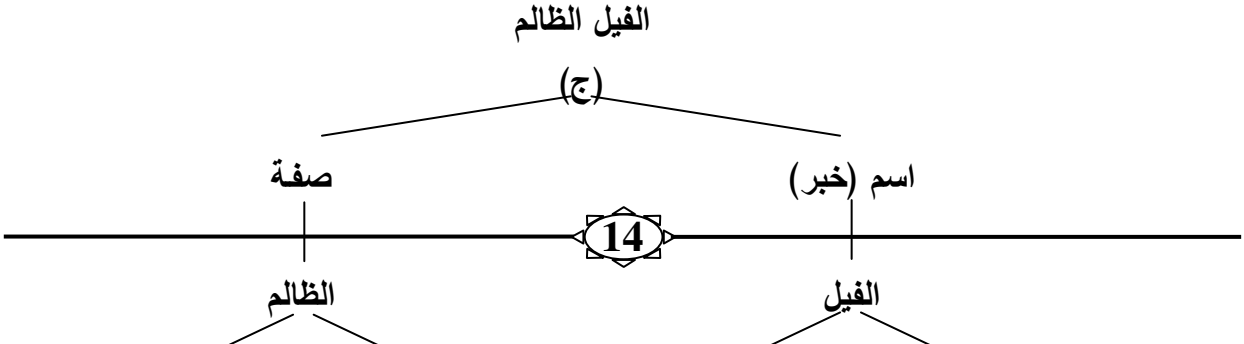
البنية السطحية:



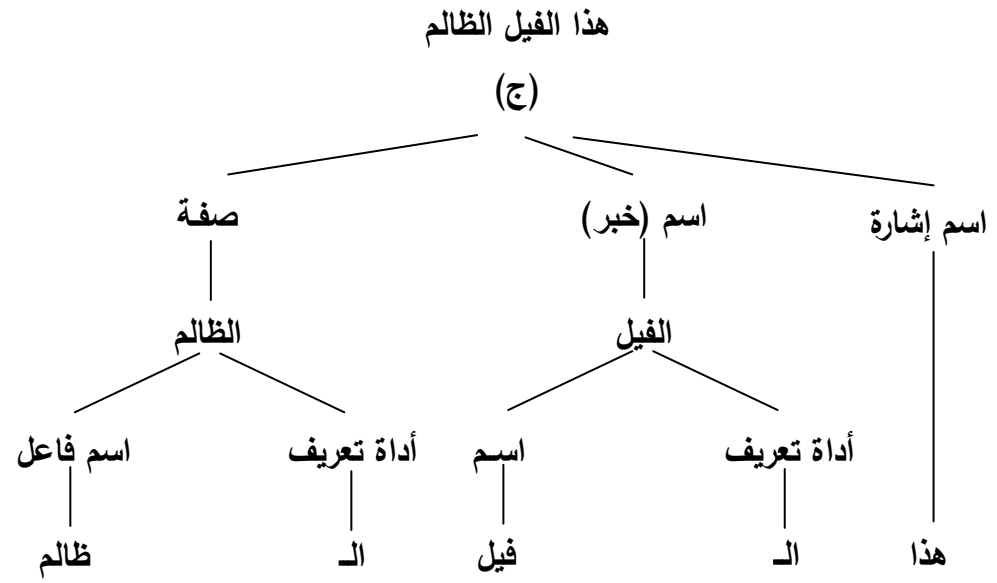
البنية العميقة (تقدير المحذوف "هذا"):

المثال الثالث: الفيل الظالم.

البنية السطحية:



البنية العميقة (تقدير المحذوف "هذا"):



ويلاحظ أن الحذف جاء على الشاكلة نفسها –كما أشرنا سابقا– في هذه المجموعة.

– **عناوين السلسلة الثانية:** سلسلة القصص المربي للأطفال.

يمكن تصنيف أسلوب الحذف في هذه المجموعة إلى صنفين اثنين هما:

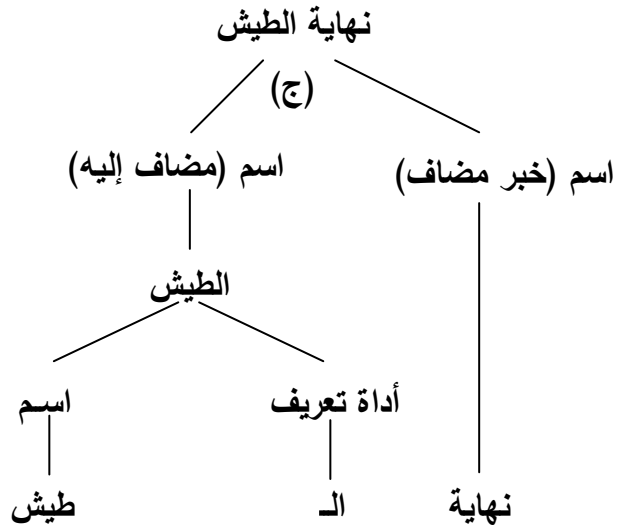
الصنف الأول: حذف اسم الإشارة (هذه، هذا): وتجلى هذا الحذف في العناوين الآتية:

- **نهاية الطيش** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذه").
- **نعمة الأمن** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذه").
- **عاقبة الكبر** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذه").
- **حسن التدبير** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذا").
- **جزاء الصابر** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذا").
- **صديق الشدة** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذا").

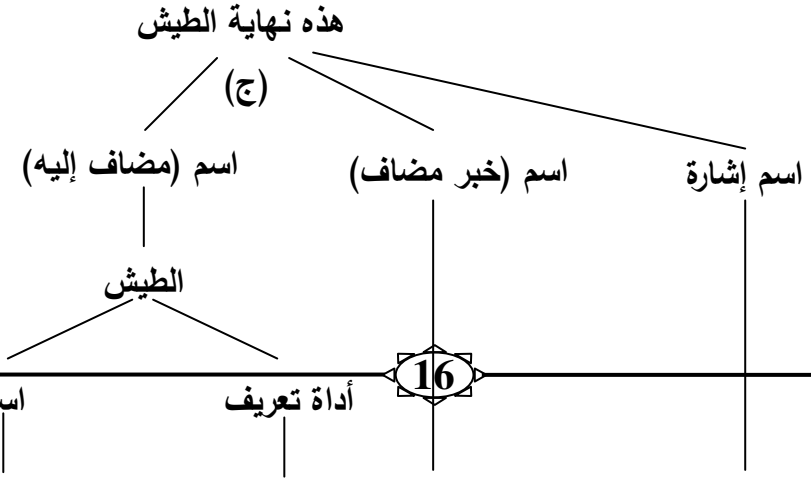
التمثيل:

نمثل لهذا الصنف من خلال عنوان "نهاية الطيش":

البنية السطحية:



البنية العميقة (تقدير المحذوف "هذه"):



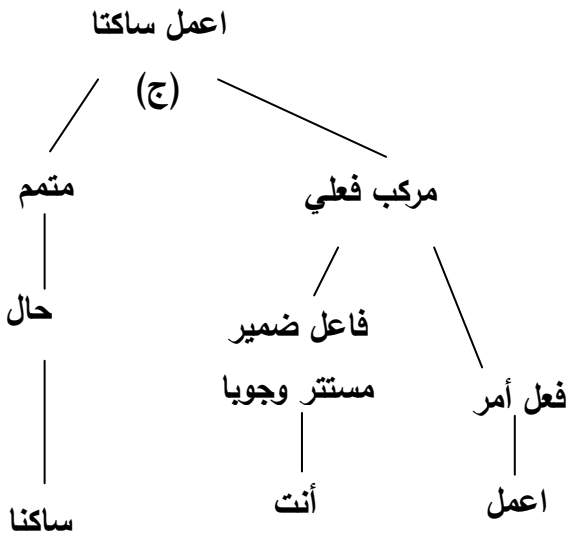
الصنف الثاني: حذف جملة (هذه نصيحتي): ويتجلى هذا الصنف من الحذف في العناوين الآتية:

- احفظ لسانك، تسلم (المحذوف جملة "هذه نصيحتي").
- اعمل ساكتا (المحذوف جملة "هذه نصيحتي").
- لا تصدق كل ما يقال (المحذوف جملة "هذه نصيحتي").
- وتعاونوا على البر (المحذوف جملة "هذه نصيحتي").

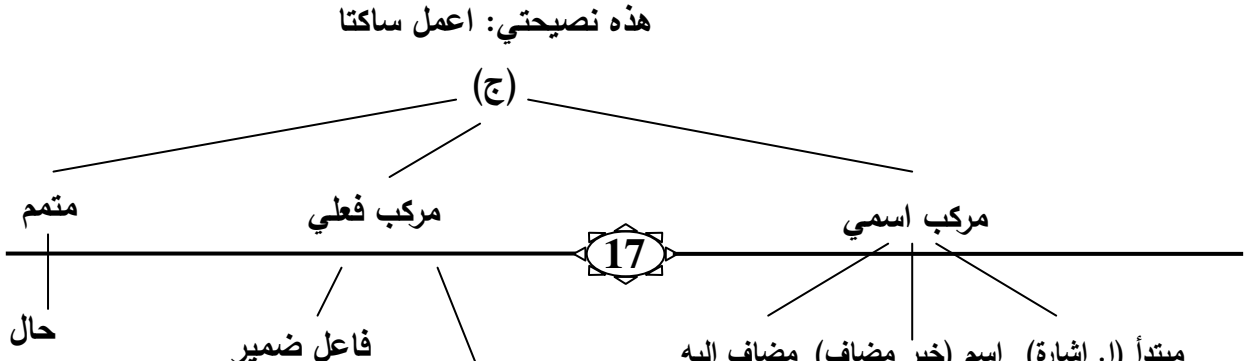
التمثيل:

نمثل لهذا الصنف من خلال عنوان (اعمل ساكتا).

البنية السطحية:



البنية العميقة:



إن المستقرئ لهذا المشجر الثاني يدرك جيدا الفائدة الجليلة والعظيمة التي يقدمها أسلوب الحذف والاختصار.

ب) البعد الدلالي الوظائفي:

إن الحديث عن وظائف العنوان في أدب الأطفال، وفي غيره ينطلق من اعتبار العنوان رسالة يرسلها المرسل/ المبدع، إلى مرسل إليه –وهو الطفل– وتتمظهر والوظيفة من خلال الأثر الذي تتركه هذه الرسالة/ العنوان، على الطرف الثاني في العملية التواصلية المرسل إليه/ الطفل، وقد عدد النقاد، وخاصة السيميائيين منهم مجموعة من الوظائف التي يحققها العنوان، نذكر منها[1]:

- وظيفة التعيين والإعلان عن المحتوى.
- وظيفة التجنيس (الإعلان عن جنس أو نوع العمل الأدبي: رواية، قصة، قصيدة، مقامة... الخ).
- الوظيفة الإيحائية.
- الوظيفة التناصية.
- الوظيفية الإحالية.
- وظيفة الاستحالة (وهي عكس وظيفة الإحالة، يقيم فيها العنوان قطيعة مع كل مرجعية).
- الوظيفة الوصفية.

(1)– ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 51.

- الوظيفة الإغرائية.
- الوظيفة الاختزالية.

إلى غير ذلك من الوظائف التي يعددها النقاد،و التي أشار إليها الباحث "بسام قطوس" في كتابه "سيمياء العنوان"،و التي قد يتداخل بعضها مع بعض للاختلاف في الترجمة والاصطلاح، وستركز الدراسة في هذا البعد على استقراء الوظائف الأكثر بروزا ووضوحا على النصوص الموجهة للأطفال، وهي (الوظيفية التعيينية، الوظيفة الاختزالية، الوظيفة الإغرائية).

وسيتجاوز البحث الوظيفة التناصية التي سنرجئ الحديث عنها إلى الفصل الثالث (التناص). فهل تتوفر عناوين الكاتب على هذه الوظائف سالفة الذكر؟.

ولنجيب عن هذا السؤال، لا بد من ركوب غمار التجريب والخوض مع الخائضين في هذا المجال، وذلك فيما سيأتي.

1- الوظيفة التعيينية:

وتجلت هذه الوظيفة على مجموعة من عناوين الكاتب، وسنحاول تحديدها وتبرير تجسدها من خلال الجدول الآتي:

الرقم	العنوان	الوظيفة	التعليق
1	الفأر الكذاب	التعيينية	عين هذا العنوان الشخصية البطلة في القصة، وهو **الفأر** بالإضافة إلى تعيينه الخلق الذي يتصف به وهو **الكذب**
2	الفأر المغرور	التعيينية	قام هذا العنوان بتعيين الشخصية البطلة في القصة وهو **الفأر**، بالإضافة إلى الخلق الذي يتصف به وهو **الغرور**.
3	الفيل الظالم	التعيينية	عين هذا العنوان الشخصية البطلة في القصة وهو **الفيل**، بالإضافة إلى الخلق الذي يتصف به وهو **الظلم**.

4	القرد الطماع	التعيينية	قام هذا العنوان بتعيين الشخصية البطلة في القصة وهو **القرد** بالإضافة إلى الخلق الذي يتصف به وهو **الطمع**.
5	اللقلق الماكر	التعيينية	عين هذا العنوان الشخصية البطلة في القصة وهو **اللقلق** بالإضافة إلى الخلق الذي يتصف به وهو **المكر**.
6	نهاية الطيش	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **الطيش ونهايته**.
7	نعمة الأمن	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **نعمة الأمن**.
8	عاقبة الكبر	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **عاقبة الكبر**.
9	حسن التدبير	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **حسن التدبير**.
10	صديق الشدة	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **الصداقة**.
11	جزاء الصابر	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **الصبر**.

وإذا كان بعض النقاد يرون أن الوظيفة التعيينية تقيد من حرية التأويل[1]، فإن الأمر لا ينظر له على هذا النحو مع النصوص الموجهة للطفل، باعتباره متلقيا له وصفه الخاص، ولقد أسلفنا على أن الحديث عن المراوغة والغرابة بالنسبة للنصوص الموجهة للأطفال حديث غير مطروح، والعنوان يشكل أول أجزاء هذه النصوص التي تتبنى الوضوح وتحتكم إلى المنطق، بصورة

(1)– ينظر: بسام قطوس. سيمياء العنوان. ص: 79.

تجعلنا نشبهها بالعناوين الأكاديمية التي يشترط فيها دقة العنوان وتحديده للمحتوى الذي يدور البحث حوله ولم تخرج عناوين الكاتب السابقة عن هذا المنطق إذ قامت بوسم متونها القصصية بكل دقة واختصار.

2. الوظيفة الاختزالية:

لقد تجلت هذه الوظيفة بصورة خاصة على عناوين المجموعة القصصية الثانية (القصص المربي للأطفال) التي اختزلت متونها القصصية، وقد مدت عصارة ما تدور عليه، حيث جاءت على شكل حكم قصيرة تختزل كل حكمة مضمون القصة التي تسمها، وسنعمل على توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

الرقم	العنوان	الوظيفة	التعليق
1	نهاية الطيش	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدور حول الطيش ونهايته الوخيمة.
2	يد الله مع الجماعة	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدور حول الحث على التعاون والتكافل بين الأفراد
3	نعمة الأمن	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدور حول إظهار نعمة الأمن.
4	احفظ لسانك تسلم	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يتحدث على فوائد حفظ اللسان ومغبة إطلاقه.
5	السيئة بمثلها	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يكرس قاعدة الجزاء من جنس العمل.
6	عاقبة الكبر	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي ينصب على تبيان مغبة الكبر وعاقبته.
7	وتعاونوا على البر	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يكرس مبدءا من أهم المبادئ الإسلامية ألا وهو الأمر

			بالتعاون على البر والتقوى.
8	اعمل ساكتا	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدور حول الدعوة إلى العمل والابتعاد عن الثرثرة التي لا تسمن ولا تغني من جوع.
9	ما بالطبع لا يتبدل	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يعمل على تكريس هذه الحكمة من خلال شخوصها وأحداثها.
10	حسن التدبير	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يتحدث عن حسن التدبير.
11	لا تصدق كل ما يقال	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدعو إلى عدم تصديق كل ما يقال من شائعات.
12	صديق الشدة	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يتحدث عن الصداقة الحقيقية والحب الصافي.
13	جزاء الصابر	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدور حول ثواب الصبر والصابرين.

2- الوظيفة الإغرائية:

يقدم العنوان من خلال هذه الوظيفة «استراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ وحمله عاى المتابعة»[1]. كما يمثل العنوان في هذا البعد أداة للتواصل والاستكشاف -لذة الكشف-[2].

ومن بين الترتيبات الشهيرة التي تتكلم عن درجة الإغراء التي تقدمها عناوين قصص الأطفال بحسب موضوعها الترتيب الذي يقترحه القمحاوي، وهو[1]:

(1)- بسام قطوس. المرجع السابق. ص: 18.

(2)- المرجع نفسه. ص: 12.

- العنوان الذي يقدم شخصية معينة.
- العنوان الذي عبر عن حدث.
- العنوان الذي يتناول فترة زمنية
- العنوان الذي يدور حول قيمة أخلاقية.

وانطلاقا من هذا الترتيب نرى أن هذه الوظيفة تتجلى بالخصوص على عناوين المجموعة الأولى "سلسلة الأنيس للأطفال"، بالإضافة إلى بعض عناوين المجموعة الثانية، وسنعمل على توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

الرقم	العنوان	الوظيفة	التعليق
1	الفأر الكذاب	الإغرائية	يقوم هذا العنوان بإغراء المتلقي/ الطفل على اقتناء القصة وقراءتها من أجل معرفة شخصية هذا الفأر.
2	الفأر المغرور	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه لقراءة القصة من أجل التعرف على شخصية الفأر المغرور
3	الفيل الظالم	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه لقراءة القصة من أجل التعرف على شخصية الفيل الظالم
4	القرد الطماع	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه لقراءة القصة من أجل التعرف على شخصية القرد الطماع
5	اللقلق الماكر	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه لقراءة القصة من أجل التعرف على شخصية اللقلق الماكر
6	نهاية الطيش	الإغرائية	يقوم هذا العنوان بإغراء المتلقي/ الطفل ودفعه لقراءة القصة من أجل اكتشاف هذه العاقبة التي يتحدث عنها العنوان.

([1])– ينظر: رشدي أحمد طعيمة. أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية. ص: 132.

7	نعمة الأمن	الإغرائية	يقوم هذا العنوان بإغراء المتلقي/ الطفل ودفعه لقراءة القصة من أجل التعرف على بعض أشكال هذه النعمة التي يتحدث عنها العنوان.
8	عاقبة الكبر	الإغرائية	يقوم هذا العنوان بإغراء المتلقي/ الطفل ودفعه لتصفح القصة من أجل معرفة عاقبة الكبر التي يتحدث عنها العنوان.
9	حسن التدبير	الإغرائية	يقوم هذا العنوان بدفع الطفل للعودة إلى القصة من أجل تعلم حسن التدبير.
10	صديق الشدة	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه لقراءة القصة من أجل اكتشاف صفات الصداقة الحقيقية.
11	جزاء الصابر	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه لقراءة القصة من أجل التعرف علي نوع الجزاء الذي يتلقاه الصابرون.

ويمكن القول بعد هذا إن الطفل يجد نفسه أمام هذا النوع من العناوين مدفوعا نحو القراءة بغية الاكتشاف والتمتع بشخوص وأحداث ومضامين النصوص القصصية وبهذا يتجسد البعد الإغرائي/ الإشهاري.

ظاهرة التضاد على مستوى العناوين:

تقوم عناوين الكاتب على خاصية التقابل الدلالي (التضاد)، علما أن التضاد في حقيقة أمره هو صراع بين شيئين، أو بين قيمتين، وتتعدد أشكال الصراع وتتباين في ميادين الحياة المختلفة، كما أن الصراع يأخذ أشكالا كبرى تتفرع عنها العديد من التفصيلات التي قد يصعب حصرها ويطول تعدادها، ومن أشهر هذه الأشكال الكبرى للصراع الصراع بين المادية والروحانية، والصراع بين العقل والعاطفة، ولعل أشهرها على الإطلاق هو الصراع بين الخير والشر الذي يتداخل مع سابقيه في الكثير من أطرافه، وفيما يتعلق بأدب الأطفال وبالقصة خاصة فلبنية الصراع قيمة كبرى في هذا الأدب، خاصة إذا ما عبرت عن ثنائية الخير والشر، هذه الثنائية التي يعيشها الأطفال والكبارمعا ويلمسونها في كل لحظات حياتهم، من أجل ذلك اعتبر كثير من الدارسين أن الصراع في قصص الأطفال ينبغي «أن يدور بين الخير والشر، فالقصة في رأيهم فرصة لتنمية القيم»[1].

ومن هنا يكون الحديث عن هذه الخاصية عبر عناوين الكاتب القصصية هو حديث عن ظاهرة صحية، تجد التأييد من طرف نقاد أدب الأطفال، كما تعمل على تحقيق الهدف العام من وراء الكتابة القصصية للأطفال.

والتضاد أو الصراع الذي تطرحه عناوين الكاتب القصصية إيماءً هو مطية لصراع ثان تطول حلقاته ويتسع مجاله داخل أطوار القصة، أو عبر النص الرئيس (القصة)، فعنوان مثل: ما بالطبع لا يتبدل، يطرح ثنائية ضدية يمثل كل طرف منها حقلا دلاليا منفردا، فإذا ما اعتبرنا أن هناك طباعا سيئة تمثلها شخصيات شريرة وأخرى حسنة تمثلها شخصيات خيرة يكون العنوان قد اختزل مضمون النص الذي لو عدنا إليه لوجدناه قائما بدوره على الصراع بين قوى الشر وقوى الخير، وتقع تحت الطرف الأول من هذه الثنائية (الخير) مجموعة من الوحدات أو المفردات منها:

- التنسك (الذي أظهره الثعلب).

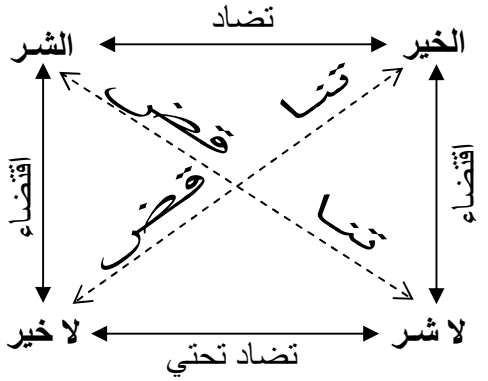
([1])– رشدي أحمد طعيمة. المرجع السابقة. ص: **113**.

- الصلاة.
- العدل (الذي اعتقدته العصفورة في شخصية الثعلب).
- الزهد (الذي تكلفه الثعلب).
- الصدق... الخ.

بينما تقع تحت الطرف الثاني للثنائية (الشر) مجموعة أخرى من المفردات منها:

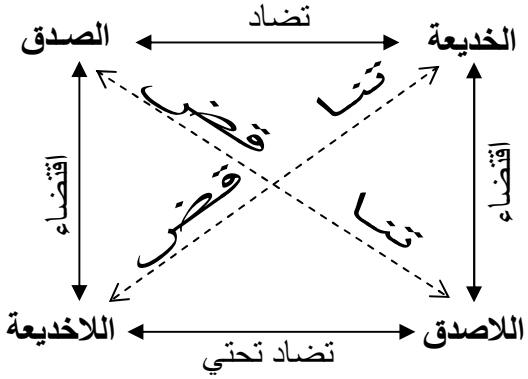
- الغدر (الذي بدر من الثعلب في آخر القصة).
- الخديعة (التي عمد إليها الثعلب).
- المكر (المستنبط من استقراء تصرفات الثعلب).
- القتل (الذي ارتكب ضد الضحيتين: العصفورة والأرنبة)... الخ.

ويمكن التمثيل لهذه الثنائية (الخير/ الشر)، من خلال المربع السيميائي الآتي:

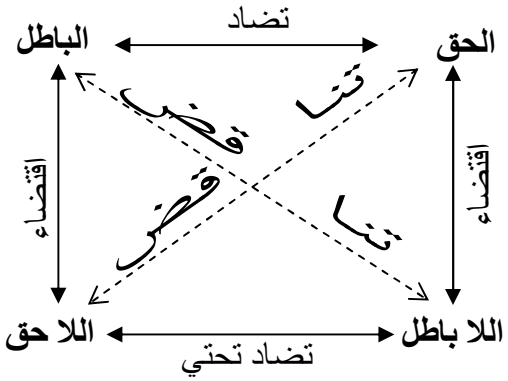


وتوالد عن هذا المربع الرئيس مجموعة من المربعات السيميائية الأخرى الداخلة تحته مثل:

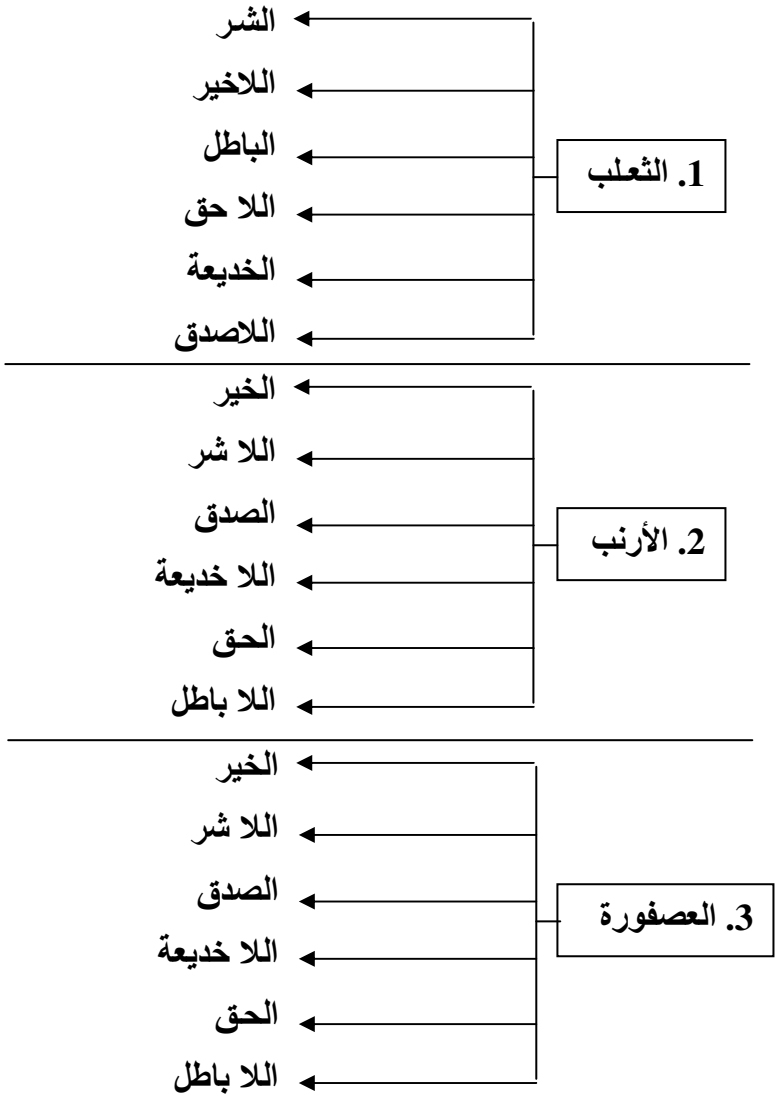
مربع 01:



مربع 02:



ونستطيع تمثل أطراف هذه المربعات السابقة انطلاقا من شخوص القصة، وذلك على النحو الآتي:



وللزيادة في التمثيل لتحقق هذه الخاصية عبر عناوين الكاتب نعرض لبعض عناوين المجموعتين في مقابل المعاني النقيضة المفترضة لها دون الدخول في التفصيل الدلالي، وذلك من خلال الجدول الآتي:

الرقم	أ- عنوان القصة	ب- المعنى النقيض المفترض
01	الفأر الكذاب	الفأر الصادق.
02	الفأر المغرور	الفأر المتواضع.
03	الفيل الظالم	الفيل (المحسن، الخيِّر، العادل)
04	القرد الطماع	القرد القنوع.
05	اللقلق الماكر	اللقلق (صافي السريرة، المخلص، الصادق).
06	نهاية الطيش	فضل (التريث، التعقل، الرزانة).
07	يد الله مع الجماعة	الفرقة، التشتت، التنازع.
08	نعمة الأمن	نعمة الخوف.
09	احفظ لسانك تسلم	إطلاق اللسان (أطلق لسانك تُغرَم).
10	عاقبة الكبر	جزاء التواضع.
11	وتعاونوا على البر	وتعاونوا على الإثم والعدوان.
12	اعمل ساكتا	لا تعمل وثرثر.

النتيجة:

أ ≠ ب

البرهنة:

نجد أن المجموعة (أ) قد شكلتها بعض المعاني التي لها ما يناقضها في المجموعة (ب).

هكذا يتجلى إسهام هذه الخاصية إلى جانب الخاصيات الأخرى في تكريس البعد الدلالي والإشاري للعناوين القصصية عبر المجموعتين.

وبعد هذه الجولة مع عناوين الكاتب نستطيع القول إن المحتوى الذي تدور حوله يتراوح بين مجموعة من المعارف هي:

- **المعرفة الدينية:** وتتجلى في العديد من عناوين الكاتب. ومنها:

1. وتعاونوا على البر.
2. جزاء الصابر.
3. يد الله مع الجماعة.
4. السيئة بمثلها.
5. عاقبة الكبر... الخ.

وتقف المعرفة الدينية على رأس المعارف التي يهتم بها أدب الأطفال، إذ يعمل الأدب إلى جانب الوسائل التربوية الأخرى على ملأ الفراغ الروحي الموجود عند الطفل الذي ينشأ على الفطرة، وأمر ملئ هذا الفراغ الروحي عنده متروك للقائمين على تربيته، ومن عدادهم كتَّاب أدب الأطفال.

- **المعرفة الخلقية:** وتجسدت هذه المعرفة بدورها عبر العديد من العناوين القصصية للكاتب، ومنها:

1. الفأر الكذاب.
2. الفأر المغرور.
3. الفيل الظالم.
4. القرد الطماع.
5. اللقلق الماكر.

6. ما بالطبع لا يتبدل.

7. عاقبة الكبر... الخ.

إن المعرفة الخلقية معرفة ضرورية لأدب الأطفال، حيث يستغل فيها الأدب –باعتباره وسيلة تربوية– لتلقين الطفل مجموعة من الأخلاق الحميدة، وتحذيره من أخرى سيئة.

– **المعرفة الاجتماعية:** وتتمظهر هذه المعرفة عبر بعض عناوين الكاتب، وهي:

1. حسن التدبير.

2. نعمة الأمن.

3. صديق الشدة

4. وتعاونوا على البر

5. يد الله مع الجماعة... الخ.

والمعرفة الاجتماعية معرفة هامة تعين الطفل على حسن الاندماج الاجتماعي، كما تزوده بمعلومات متنوعة يحتاج إليها في أثناء عملية الاندماج، وتنبغي الإشارة بعد هذا إلى أنه لا يمكن الجزم بأن هناك فواصل صارمة بين هذه المعارف، فقد تتداخل وتمتزج. حالها في ذلك حال أغلب الظواهر الإنسانية، فالمعرفة الخلقية تتداخل مع المعرفة الدينية، كما أن المعرفة الاجتماعية داخلة في الكثير من أجزائها تحت المعرفة الدينية أيضا، وقس على ذلك.

ثانيا: سيمياء الغلاف:

تمهيد: إذا كانت ثقافة الكلمة "المكتوبة/المسموعة" قد سيطرت لعصور طويلة من الزمن، فقد جاء الوقت الذي ظهر فيه طرف آخر في المعادلة الثقافية، إنها بكل بساطة "الصورة" التي أنزلت الكلمة من عرشها وسحبت من تحتها البساط إلى حين.

إننا إذا ما أردنا أن نصف هذا العصر الذي نعيشه بوصف ثقافي، فلا أحسن من وصفه بعصر الصورة؛ ذلك أن الصورة قد سيطرت –بمختلف أشكالها– (التلفزيونية، الإشهارية، الفنية، الكاريكاتورية، الفوتوغرافية، الكارتونية، رسومات الأطفال) على ذائقة المجتمع المعاصر بمختلف طبقاته، بما فيها الطبقة المثقفة التي يفترض أن تكون أبعد من غيرها عن التأثر السالب.

من هنا تظهر معنا خطورة الصورة «فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه»[1].

ومنه فالبحث عن خبايا الصورة والمدلولات الإيحائية التي تمتلكها باعتبارها رسالة بصرية هو بحث تتطلبه ثقافة هذا العصر، لاسيما إذا ما تعلق الأمر برسومات الأطفال Les bon Déseneu، ومن هنا سنعمل على قراءة الغلاف باعتباره عتبة من أهم العتبات النصية، وبوصفه رسالة بصرية/ صورة، بكل ما يحتويه من أجسام وأشكال وخطوط وغيرها، بحيث تمكننا هذه القراءة من تحديد وجهة نظر الفاعل/ الرسام، الكاتب، دار النشر، هذه الوجهة التي تشكل مضمون الرسالة البصرية، وسنتّبع لذلك خطة واضحة تبدأ بوصف الرسالة البصرية/ الغلاف، لنصل بعدها إلى المقاربة السيميائية التي تهتم بدراسة رمزية وبلاغة الرسالة البصرية، ثم نقوم بتقصّي الوظائف المتاحة من الغلاف، ونختم المقاربة بحوصلة وتقييم عام.

([1])– صلاح فضل. قراءة الصورة وصور القراءة. دار الشروق– القاهرة. ط**1–1997**م. ص**05**. نقلا عن: قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة –مغامرة في أ شهر الإرساليات البصرية في العالم–. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. دط–**2004**م. ص**19**.

إن أغلفة قصص الأطفال تلعب أدوارا تعليمية وتربوية وترفيهية وجمالية خطيرة؛ فهي – بوصفها رسومات وأشكالا موجهة للأطفال– تأتي مكملة لمعاني النصوص القصصية إذا ما وجد الرسام الكفء الواعي بهذا الدور[1].

ولتأكيد هذه الحقيقة سنعمد إلى إقامة قراءة سيميائية لبعض أغلفة قصص المدونة على النحو الآتي:

النموذج الأول– الفأر المغرور:

أ– الواجهة: ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

ب– الخلفية: ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

التحليل:

تقع قصة "الفأر المغرور" في جزأين، ومنه سنقوم بقراءة غلاف كل جزء على حدة، ثم نعمد إلى الجمع بين دلالات الجزأين باعتبارهما تنويعا لرسالة بصرية واحدة، وسنتّبع الطريقة نفسها مع بقية القصص التي تقع في جزأين.

1– غلاف الجزء الأول:

♦ الوصف:

– المرسل:

✓ الفنان والرسام محمد السنوسي.

✓ مكتبة الريام.

– الرسالة:

✓ عنوان الرسالة: الفأر المغرور.

✓ نوع الرسالة: تنتمي الرسالة إلى ما يسمى بـ"رسومات الأطفال".

([1])– ينظر: محمد نذير نبعة. ملاحظات حول دور الرسم في كتب الأطفال. الحياة الثقافية. وزارة الشؤون الثقافية. القصبة– تونس. دط– 1986م. ص122.

– محاور الرسالة: واجهة الغلاف عبارة عن مستطيل الشكل (...) سم^2، بخلفية بنفسجية اللون تنحدر إلى الأسفل في تدرّج لوني إلى أن تصل إلى اللون الأصفر، ويوجد على هذه المساحة اللونية رسومات باهتة لأشجار وأعشاب لا تكاد ترى، كما تتضمن مجموعة من النجوم المختلفة الألوان، وبتوجيه الأنظار إلى أسفل الغلاف نجد اسم الشركة المنتجة "مكتبة الريان" مكتوبا بالخط النسخي الجلي[1].

وداخل هذا المستطيل الكبير نجد مستطيلا أقل حجم يميل إلى الانحراف بطريقة نظامية فنية، ويحوي هذا المستطيل الثاني الصورة الأم للغلاف، ونتوقف هنا لحظة لننبه على أن هذه الصورة الأم هي ما يميز بين أغلفة المجموعة، أو بتعبير آخر هي التي تمثل الفارق بين أغلفة المجموعة من جانب التشكيل الأيقوني واللوني، وعليه سيتم التركيز في دراسة النماذج اللاحقة من المجموعة نفسها على هذه الصورة الأم دون غيرها، أما فيما يتعلق ببقية التشكيلات اللونية والكتابية والأيقونية الموجودة على الخلفية أو على الواجهة فتسحب عليها القراءة نفسها لهذا النموذج الأول، كونها تمثل العنصر الثابت في تشكيل أغلفة المجموعة، اللهم ما يميز بين أغلفة المجموعة من تشكيل لوني، والذي لا يعدو أن يكون تنويعا جماليا إغرائي الغاية والهدف، وتحوي الصورة الأم لهذا الغلاف مجموعة من المشاهد تمثل الفأرة الأم المشهد الأول؛ وهي فأرة كبيرة بنية اللّون، بينما يمثل الفأر المغرور المشهد الثاني؛ وهو فأر بني اللون يرتدي قميصا بنفسجيا ويجعل يديه وراء ظهره بشكل يوحي بالاستهزاء والتعالي على ما تقوله الأم، وتعمل حركة العينين لهذا الفأر على تأكيد المعنى نفسه، بينما يمثل الفأران الآخران المشهد الثالث، وهما ملونان باللون البني الفاتح، على خلاف الفأر المغرور، وهذا اللون هو الذي يلاءم سنّهما؛ فالفئران الصغيرة عادة تأخذ اللون البنيّ الفاتح، كما أنهما يبدوان في حالة إصغاء تام لما تقوله الفأرة الأم، وكل العلامات الجسدية الأخرى لهما؛ كحركة اليدين أو وضعية الذيل وغيرها تؤكد هذا المعنى، أما المشهد الرابع فهو عبارة عن مصباح يقع داخل جحر الفئران،

(1)– اعتمدنا في معرفة أنواع الخطوط على بعض كتب الخط التعليمية الواصفة، وعلى رأسها كتاب: محمد المرسي السيد الجربي. تحسين الخط العربي. دار الشهاب. باتنة– الجزائر. ط1–1994.

وتمثل الأفرشة الثلاث للفئران الصغار المشهد الخامس، أما المشهد السادس والأخير فيمثله الجحر الذي تعيش فيه مجموعة الفئران، والكلّ مؤطّر باللون البنّي، ونجد على هذا الإطار نوعين من الخطّ، الخطّ الأول الرقعي في كلمة "تأليف"، والثاني "البهلواني" المكتوب به اسم المؤلف "محمد صالح ناصر"، وهذه الكتابات موجودة على كلّ أغلفة المجموعة، ونجد أنّ هذا الغلاف يحوي إطارا ثانيا أقلّ من الإطار الأوّل، مرسوم بطريقة زخرفيّة، مؤطّر بمختلف الألوان، وخلفية هذا الإطار ملوّنة باللّون البنفسجي مكتوب عليها –بالخطّ النّسخي المسطّر باللّون الأسود– عنوان الرسالة" الفأر المغرور"، وقد اعتمد الرّسّام في كتابته هذه على تقنية التضاد اللّوني (لون الخلفية/ لون الخطّ) كما يظهر على حافّة العنوان الرقم(1) تمييزا لجزء القصّة، دون أن ننسى القبة الخضراء الواقعة في أعلى الغلاف التي يعتليها هلال اخضر ويتوسّطها اسم السلسلة القصصية(سلسلة الأنيس للأطفال) المكتوبة بالخطّ الكوفي.

–المقاربة السيميائية:

1 **مجال البلاغة و في الرسالة والرمزية:** تحوي واجهة غلاف قصة الفأر المغرور العديد من العلامات البصريّة التي تحيل على معان مختلفة وهي:

– الفأرة الأمّ بوصفها علامة بصرية، تحيل على شخصية الأمّ الحنون التي تعمل كلّما بوسعها لإسعاد أولادها، والمحافظة عليهم، وهذا ما يلحظ على حال هذه الفأرة التي تتوسط الغلاف واقعة في هيئة المرشد والنّاصح، وهي لا تكتفي في نصحها بالكلام والمواعظ، بل إنّ كلّ أعضاء جسمها تعمل جاهدة لخدمة هذا الغرض، وما حركة يديها إلا د ليلا صارخا على ما نقول، وهي في كلّ هذا تبدو في حالة هدوء واع، ومن المعلوم أنّ الهدوء محبّب في حال الناصح الذي ينبغي له أن يتمتّع بالسكينة التامة، ولعلّ هذا ما جعل الفنان يختار لها اللون البنيّ الذي يحيل في بعض معانيه على الهدوء[1]، وإن اعترض أحدهم وقال:بأنّ اللون البنيّ هو اللون الذي تأخذه الفئران عادة في الطبيعة، نقول: إنّ هناك ألوانا أخر كان بإمكان المرسل استخدامها كاللّون الأبيض أو الرّمادي وكلاهما من ألوان الفئران أيضا، وعليه فقد اختار في المحور التأليفي في إنتاج الصورة اللون البنيّ، وأسقط البدائل المتاحة(الأبيض، الرمادي) في

(1)– ينظر: أحمد مختار عمر. اللغة واللون.....ص186.

المحور الاستبدالي، فكان إيثاره للّون البنيّ تأكيدا منه على المعاني السابقة خاصة إذا ما علمنا بأنّ المرسل/ الفنان محمد سنوسي خبير بأسرار الألوان ودلالتها، والفأرة الأمّ–بالإضافة إلى الفأر المغرور– هما الشخصيتان اللّتان تقعان تحت ضوء المصباح المعلّق في الجحر وهذا الوضع لم يأت اعتباطا، فهو يظهر اهتمام المرسل بهاتين الشخصيتين أكثر من غيرهما فمن خصائص الضوء تمييز الشيء الذي يقع عليه، ولو غادرنا شخصية الأم لنمرّ على الشخصية الرئيسية في القصة/ الفأر المغرور، نجده يجسّد علامة بصرية فنية غنيّة بالدلالات، فقد ركزّ المرسل على هذه الشخصية لتوصيل الكثير من المعاني الهامة، حيث ميّزه بداية وجعله يرتدي–دون غيره من الفئران– قميصا بنفسجيان فبالإضافة إلى غرض التحديد/ التمييز. الذي يحقّقه القميص البنفسجي فإنّه يمنحنا بعض الفهم لهذه الشخصية من خلال اختيار اللون البنفسجي، فشخصية هذا الفأر وصفت بالغرور من هنا كان أكثر الألوان ملائمة لها هو اللون البنفسجي الذي يرتبط بحدّة الإدراك والشعور بالمثالية[1].

فهذا الفأر مصرّ على تجاوز سنّه، والانطلاق لتحقيق ذاته على انفراد، ولا يكتفي المرسل باستخدام هذه الإشارة اللونية فقط بل يجعل كلّ الإشارات الجسمية للفأر المغرور تعمل على تحقيق المعنى نفسه، فإنّ كلّ من حركة العينين وطريقة فتح الفم ووضعية اليدين التين جعلهما وراء ظهره بطريقة توحي بالكثير من السخرية والاستهزاء بل والتعالي على كلام الأم وما تقدّمه من نصائح، وكأنّ صاحبنا غير معني بهذا الكلام، بل وكأنّي به يقول– وهو في هذا الوضع–: ما هذا الهراء؟، إنّ هذا الكلام لا يعنيني أبدا بل يعني الضعفاء والمستسلمين من أمثال إخوتي! –فأيّ غرور أكثر من هذا– هكذا أبدع المرسل في تشكيل الملامح البصرية لهذه الشخصية بطريقة ألصقت بها خلق (الغرور) الذي جاءت القصة لمحاربته وإنكاره.

لنصل –بعد هذا– إلى صورة الفأرين الصغيرين الذين يجسدّان دلالات مناقضة للدلالات التي جسّدتها شخصية الفأر المغرور، فهما على خلافه يقفان في حالة من الإصغاء التام والانصياع الكلّي لما تقوله الفارة الأمّ، ومنه فهما يحيلان على الذرّية الصالحة التي لا تخالف نصائح الكبار، ولا تتمرّد على إرشاداتهم، وحتّى يحقق المرسل هذه الدلالات جعل كلّ الإشارات

(1)– ينظر المرجع السابق.ص185.

الجسمية لهذين الفأرين كحركة اليدين والعينين وانبساط الذيل وغيرها مما يؤكد على موقف الإصغاء والانتباه والحضور الكلّي.

أمّا المصباح فعلامة بصرية مشكّلة لكل المعاني التي يحيل عليها عنصر النور من الوضوح والكشف والتجسيد، كما يعبر عن الدفء والطمأنينة، فبالإضافة إلى أنّه عمل على توضيح شخصية الفأر المغرور وأمّه، فقد أحالنا على وجود نوع من الدفء والاطمئنان داخل هذا الجحر، دون أن ننسى الدور الجمالي الذي يلعبه وضع المصباح على هذه الصورة

وفيما يخصّ الأفرشة الثلاثة للفئران الصغار فقد جسّدت علامة بصرية تحيل على معنى المساواة التامة والكلية بين هؤلاء الفئران؛ فلا فضل لأحد منهم على الآخر؛ إذ جاءت متساوية الأحجام، متّفقة الألوان لا تمايز بينها فعبّرت الأفرشة عن حال أصحابها/ الفئران الصغار، ويمثّل الجحر بوصفه علامة بصرية الملاذ الآمن ومسكن الأسرة الدافئ الذي يجمعهم على السرّاء والضرّاء، وهو بهذا يحيل على معان الوحدة والاعتصام بالجماعة، وعدم الخروج عليها.

هذا ما يتعلّق بالمشاهد الرئيسية المشكلة للصورة الأم للغلاف، أمّا باقي الكتابات والألوان وأنواع الخطوط المختلفة المشكّلة لواجهة الجزء الأوّل للقصة؛ فقد جاءت حاملة للعديد من المعاني الجمالية والتربوية والمعرفية، فلو جئنا إلى أنواع الخطوط مثلا لوجدناها تتوزّع بين الخطّ النّسخي الجلي في(مكتبة الريّام) والخطّ النّسخي المسطّر الذي كتب به عنوان القصة واسم السلسلة(الفأر المغرور/ الأنيس للأطفال) والخطّ الرّقعي في كلمة(تأليف)، والخطّ البهلواني المستخدم في كتابة اسم المؤلّف(محمد صالح ناصر)ن وهذا التنويع في أنواع الخطوط اعتمده المرسل للاهتمام بكلّ معلومة على حده ، فالمتلقي يجد نفسه مندفعا لقراءة كلّ الكتابات التعريفية الموزّعة على غلاف القصة نظرا لاختلاف الخط بينها، فلو كتبت بخط واحد لما حدث معه هذا، ولكان تجاوز بعض أطرافها، بالإضافة إلى أنّ هذه الخطوط المختلفة هي تنويعات جمالية تسهم في إبراز البعد الجمالي العام للغلاف، كما أنّ بعضها يحمل بعدا تربويا كالخطّ النّسخي الجليّ والنّسخي المسطّر، فكلاهما خطّان تعليميان يعتمدان في الجانب التعليمي لتوصيل شتّى المعارف ولعلّ ذلك يعود إلى أنّهما أوضح أنواع الخطوط وأكثرها جلاءً، وفيما

يخصّ التشكيل اللوني العام للواجهة، فاللافت فيه هو غلبة اللون البنفسجي، وهو لون ثوب الفار المغرور كما رأينا سابقا، وقد أشرنا وقتها إلى الدلالات الخطيرة التي يحملها هذا اللون، من هنا لم يأت وضعه اعتباطا بل هو مقصود تؤيّده خلفية معرفية بدلالات الألوان لدى المرسل كما أثارنا في هذا التشكيل اللوني تقنية التضاد اللوني المستخدمة في كتابة الرسالة/الفأر المغرور، فقد كتب العنوان باللون الأسود على خلفية بنفسجية اللون، وهذا الاستخدام يزيد من الاهتمام بهذه الوحدة البصرية/ العنوان باعتبارها العلامة الأمّ في تكوين الغلاف، أمّا فيما يخصّ بقيّة الألوان المشكلة للواجهة فهي لا تعدو أن تكون تنويعات جمالية تغري الطفل وتدفعه إلى اقتناء القصة، ولعلّ هذا هو الغرض الأساس في اعتماد هذا التوزيع اللوني إذ لا يقع الاهتمام في هذا المقام بدلالات الألوان بصورة كبيرة مثلما كان الأمر من الاهتمام بألوان الشخوص، فالغرض عادة من توظيف الألوان–في المساحات المشكلة لرسومات الأطفال–[1]، يكون إشهار يا أو إغرائيا بحتا؛ حيث تنصبّ الغاية على جذب الطفل نحو القصة بطريقة جمالية.

2–المعنى التقريري والمعنى التضميني:

إنّ المعنى الأوّل أو المعنى التقريري لهذه الرسالة البصرية هو عبارة عن أسرة من الفئران متكوّنة من أمّ وثلاثة صغار، تتبادل أطراف الحديث داخل جحر ترابيّ.

المعنى التضميني: إنّنا من خلال استحضار الدلالات والمعاني التي ذكرناها سابقا في المقاربة السيميائية نستطيع الوصول إلى المعنى التضميني لهذه الرسالة البصرية وهو :الدعوة إلى التّمسّك بروح الجماعة والتحذير من الفرقة والاغترار بالنفس؛إذ لا يمكن على الإنسان العيش وحده خارج الجماعة مهما أوتي من معرفة وقوّة بالإضافة إلى أنّ التجمّع فطرة فطر الله عباده عليها فالإنسان مدنيّ بطبعه كما قيل.

خلفية الغلاف:

(1)– هذا باستثناء بعض الحالات الخاصة مثلما ما رأيناه من استخدام اللون البنفسجي الذي لوّنت به هذه الواجهة.

ينبغي التنبيه بداية على أنّ خلفيات هذه السلسلة جاءت متشاكلة من حيث العلامات البصرية الموجودة فيها باستثناء ما يوجد بينها من اختلاف لون الخلفية والذي لا يعدو –كما أشرنا سابقا– أن يكون تنويعا جماليا عمد إليه مرسل هذه الرسالة البصريّة، وعليه فإنّ القراءة التي سنقيمها على هذه الخلفية يمكن سحبها على خلفيات الأغلفة المتبقيّة لقصص المجموعة.

خلفية الغلاف عبارة عن إطار مستطيل الشكل( ) ملوّن بالبنفسجي الفاتح، ويقع داخل هذا المستطيل الكبير مستطيل أخر أصغر حجما مؤطّر باللون البنيّ، تعتليه قبّة خضراء(شعار سلسلة الأنيس للأطفال) مكتوب عليها اسم السّلسلة بالخط الكوفي، تقع تحتها عبارة"صدر للمؤلّف في نفس السلسلة" مكتوبة بالخطّ الرقعي، كما نجد تحت هذه العبارة أسماء قصص المجموعة مكتوبة بالخط النّسخي المسطّر مرتبة تحت بعضها البعض من واحد إلى ثمانية، ثمّ نجد أسفل هذا الإطار الصغير عبارة"جميع الحقوق محفوظة"مكتوبة بالخطّ النّسخي المسطّر، ثمّ نجد تحتها اسم الشركة المنتجة"مكتبة الريام"مكتوبة بالخطّ النّسخي الجليّ، وفي أقصى الجهة السفلية من الخلفية نجد عنوان الشركة زائد رقم الهاتف والكل مكتوب باللّون الأسود وبالخطّ النّسخي الجلي.

المقاربة السيميائية للخلفية:

–مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: جاءت خلفية الغلاف على غرار واجهته حاملة للعديد من العلامات البصرية المشبعة بالمعاني، على أنّها لم تتمتع بالفيض الدلاليّ نفسه الذي مدّتنا به واجهة الغلاف ونعرض لهذه العلامات على النحو الآتي:

تحوي هذه الرسالة مجموعة من المفردات والجمل اللّغوية التي يسهل على الطفل فهمها واستعابها، وهذا يتوافق مع أسس مخاطبة الأطفال بالإضافة إلى أنّها جمل تتميّز بالقصر وهذا يساعد الطفل على تخزينها في ذهنه بسرعة أكبر، ويتعسر عليه ذلك مع الجمل الطويلة، ولتعزيز هذا الغرض التعليمي استخدم المرسل الخطّ النّسخي المسطّر أكثر من غيره لما يتميّز به من أبعاد تعليمية فهو أكثر أنواع الخطّ وضوحا وأكثرها ملائمة للأطفال، أمّا فيما يخصّ استخدام أنواع الخطوط الأخرى فقد عمد إليه المرسل من أجل الاهتمام بكلّ جزئية على حده

فيعمل الطفل على قراءة أغلب العبارات –إن لم تكن كلّها– المكتوبة على الخلفية تحت تأثير وسحر الإغراء الخطّي، بالإضافة إلى البعد الجمالي والترفيهي الذي يمنحه هذا التنويع في الخطّ، أما لون الخلفية البنفسجي –بوصفه علامة بصرية– يحيل على لون قميص الفأر المغرور، وهذا تأكيد من المرسل على دلالة اللون البنفسجي، كما رأينا في تحليل الواجهة، وبالإضافة إلى هذا الدور الدلالي الذي لعبه اللون البنفسجي فهو يساهم في تشكيل البعد الجمالي للغلاف.

وظائف الغلاف[1] (الواجهة+ الخلفية):

يحقق هذا الغلاف مجموعة من الوظائف[2] التواصلية، وهي:

- الوظيفة التأثيرية: يؤثر هذا الغلاف في فكر ونفسية المتلقي/ الطفل، بكل ما يحمله من دلالات ومعان تربوية هامة، وأبعاد جمالية راقية، ويقف على رأس المعاني التربوية التي بثّها الغلاف للتأثير على نفسية الطفل الاتحاد والتعاون بوصفه خلقا إنسانيا مطلوبا في حياة الأشخاص والجماعات، وهو نقيض الفردية والغرور اللذين جاءت هذه الرسالة البصرية لمحاربتهما.
- الوظيفة الجمالية: وتلخصها براعة الفنان المرسل وقدرته الفائقة على تشكيل الألوان والأشكال والكتابات وتوزيعها بطريقة منتظمة ومنسجمة على سطح الغلاف.
- الوظيفة اللغوية: وتمثلها كل الإرسالات اللغوية الموجودة على الغلاف سواء على مستوى الواجهة أو الخلفية.
- الوظيفة التعبيرية/ الرمزية: جاء الغلاف حاملا للعديد من الدلالات والمعاني التربوية الهامة التي لمسناها أثناء التحليل.

([1])– تمت استعارة الوظائف التواصلية من الرسالة اللغوية كما تصورها "جاكبسون" إلى الرسالة البصرية بكل أنواعها، وللاستزادة ينظر: قدور عبد الله ثاني. المرجع السابق. ص**184**.

([2])– توجد مجموعة من الوظائف القارة التي تظهر على كل الأغلفة المدروسة، سنكتفي بمجرّد ذكرها وتعدادها في النماذج القادمة.

- الوظيفة المرجعية: تدل هذه الرسالة البصرية على أن صاحبها/ المرسل، يمتلك مرجعية فنية ومعرفية خوّلت له توصيل أكبر عدد ممكن من المعاني التي أنشئت من أجلها القصة، واختصارها عبر هذه الرسالة البصرية، فالظاهر أن المرسل عارف بأسرار الألوان وأنواع الخطوط ودقائق الإخراج وغيرها من الأمور التي ساعدته على تحقيق هذا الإنجاز.
- الوظيفة البصرية: ويجسدها هذا الغلاف كاملا بوصفة رسالة بصرية.

غلاف الجزء الثاني:

؟؟

وصف الرسالة:

المرسل:

- محمد سنوني.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوانها: الفأر المغرور(2)
- نوعها: رسومات أطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي الصورة الأم مشهدين رئيسين هما:

❖ المشهد الأول: الفأر المغرور بأوصافه السابقة التي تحدثنا عنها في الجزء الأول، يمشي في الغابة مرحا مختالا، تبدو عليه ملامح التمرّد والعصيان، وهو يظهر في وسط الصورة مكتمل الملامح.

❖ المشهد الثاني: يتمثل في الفضاء الطبيعي، وهو عبارة عن غابة خضراء تصرّ الناظرين مليئة بالأعشاب والأشجار، إضافة إلى سلسلة جبلية بنفسجية تعتليها سماء زرقاء صافية تميل إلى البياض.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة: الفأر –بوصفه علامة بصرية مشكلة لمعاني الغرور والخيلاء– إذ إن كل الإيماءات والإشارات الجسمية ووضعية الأطراف وطريقة مشي هذا الفأر تحيل على الغرور والخيلاء، ومنه تكون صورة الفأر –في هذا الجزء– مكمّلة للمعاني التي جادت بها صورة الغلاف الأول، ولو حاولنا فصل هذا الغلاف عن جزئه الأول لركّزنا –في قراءتنا له– على لون القميص الذي يلبسه، وهو اللون البنفسجي بوصفه علامة لونية مقصودة من طرف المرسل، وقد رأينا ما يحيل عليه هذا اللون من الشعور بالمثالية والتميّز، إضافة إلى أنه يمدّنا بدلالات اللونين المشكلين له، وهما الأحمر والأزرق؛ إذ يستعير من اللون الأحمر نزعة الرعونة والهجوم والغزو والمزاج القوي[1]، كما يستعير من الأزرق معاني التميز والشعور بالمسؤولية[2]، وبالتقاء المعاني المختلفة لهذه الألوان الثلاثة (البنفسجي/ الأحمر /الأزرق)، والتي تحيل جميعها بوجه من الوجوه على صفة الغرور. تلتصق هذه الصفة بالفأر الظاهر على الغلاف.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

يتمثل المعنى الأول في صورة فأر يتجول منفردا وسط غابة كبيرة يمشي مشية فيها الكثير من الكبر والتبختر.

(1)– ينظر: أحمد مختار عمر. اللغة واللون. ص184.

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص183.

أما المعنى التضميني لهذه الرسالة البصرية فيتمثل في التحذير من خلق الغرور، ونبذ الفردية والخروج عن الجماعة والدعوة إلى التمسك بالروح الجماعية والاتحاد الأسري.

وظائف الغلاف:

حقق غلاف الجزء الثاني من قصة "الفأر المغرور" على غرار الجزء الأول مجموعة من الوظائف هي:

- الوظيفة الجمالية: وتظهر هذه الوظيفة على كل أغلفة القصص المدروسة.
- الوظيفة التأثيرية: هي وظيفة قارة.
- الوظيفة اللغوية: تظهر من خلال الكتابات المتنوعة على غلاف القصة.
- الوظيفة الرمزية: تجسدت هذه الوظيفة من خلال المعاني التي أحالنا عليها الغلاف.
- الوظيفة البصرية: هي وظيفة تتحقق مع كل الرسائل البصرية.

الخلاصة والتقييم:

مثل غلاف الفأر المغرور بجزأيه الأول والثاني علامة بصرية غنية بالدلالات حصّلت لدينا مجموعة من المعاني التربوية والتعليمية، والفنية الهامة هي:

1. الدعوة إلى التمسك بروح الجماعة والاتحاد؛ فلا قبل للفرد أن يعيش وحده.
2. تحيل صورة الفأر المغرور التي تظهر على غلاف الجزء الثاني على نبذ الفردية، والتحذير من التشتت والفرقة.
3. التحذير من الغرور بوصفه دافعا للفرقة والخروج عن نطاق الجماعة.
4. صورة الأم مع أبنائها التي تظهر على غلاف الجزء الأول تعمل على تكثيف شعور الانتماء بأنواعه (الأسري/ الوطني/ القومي/ الإسلامي/ الإنساني) لدى الأطفال.
5. الجانب الجمالي ضروري في الرسائل البصرية الموجهة للطفل.
6. بإمكان الرسائل البصرية –على غرار الرسائل اللغوية– أن تقوم بإشباع مجموعة من الحاجات النفسية لدى الطفل، مثل الحاجة للحبّ والسرور والحاجة إلى الفهم وغيرها.

7. استغلال الطاقات الهائلة للألوان وأنواع الخطوط وطرق الإخراج تعين على إخراج العمل القصصي في أبهى صورة، إضافة إلى ما تمنحه من معان تعين على ترسّخ الغرض الأساسي من رواء القصة.

النموذج الثاني- القرد الطماع:

1. غلاف الجزء الأول:

؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: القرد الطماع (1).
- نوع الرسالة تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي هذه الرسالة البصرية ثلاثة مشاهد هي:

❖ المشهد الأول: قرد هرم بنيّ اللون يفه على يسار الصورة، يتّكئ على شجرة تين كبيرة، على ضفاف بركة زرقاء اللون، يجعل يمين الصورة قبلته، وهو في حالة إضفاء تام لما يقوله له الغيلم الضخم الذي يقف على يمين الصورة، وقد ميّز المرسل القرد بأن جعله يرتدي ثوبا بنّي اللون.

❖ المشهد الثاني: غيلم ضخم بني اللون يقف على يمين الصورة، وهو مولّ وجهه شمال الصورة يحاور القرد ويشير له بيده إلى مكان بعيد يقع في الطرف الآخر من البحيرة، ولم يميز المرسل الغيلم بشيء

يذكر؛ فقد جاء رسمه مطابقا إلى حدّ كبير لصورته في عالم الشهادة.

- ❖ المشهد الثالث: يمثله الفضاء الطبيعي الذي لا يختلف كثيرا على ما رأيناه في القصص السابقة؛ فه عبارة عن محيط غابي مختلف الأعشاب والأشجار، إضافة إلى بحيرة كبيرة زرقاء اللون وسلسلة جبلية بنفسجية اللون، مع سماء زرقاء تميل إلى البياض في تدرج لوني جميل.

هذا فيما يخص محاور الصورة، أما فيما يتعلق بالتشكيل اللوني للرسالة، فرأينا أنه موزع عبر مجموعة من الألوان بنسب متقاربة جدا، وهذه الألوان هي: البني لون الغيلم والقرد وجذع شجرة التين، وأغصانها إضافة إلى الِضفة الترابية، ثم الأزرق وهو لون البحيرة والسماء، ثم البنفسحي الذي تلوّنت به السلسلة الجبلية، ثم اللون الأخضر الذي يظهر على أوراق الأشجار ومختلف أعشاب الغابة، وأخيرا الأحمر الذي لونت به ثمار التين وبعض الفطريات الموزعة على أرضية الغابة.

وعليه فالمرسل زاوج بين الألوان الأساسية والثانوية والحيادية، كما زاوج بين الألوان الباردة (الأزرق- الأخضر- البنفسجي)، والحارة (الأحمر، البني) وكل هذا يزيد مكن جماليات الرسالة البصرية ويخرجها على أحسن صورة.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة البصرية العديد من العلامات المشبعة بمعان مختلفة نعرضها على النحو الآتي:

- القرد: بوصفه علامة بصرية يحيل على حيوان بري نشيط معروف بالحركة، إلا أنه في هذه الصورة يبدو خلاف ذلك؛ فقد بدت عليه ملامح الكبر والهرم، ومن أجل أن يثبت الفنان هذه الدلالة لوّن القرد باللون البني، إضافة إلى أنه جعله يرتدي ثوبا بنيا، واللون البني -كما هم معروف- «يقل فيه النشاط الضاغط في الأحمر، ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوءا؛ فهو إذا يفقد

الدفع الخلاّق الواسع، والقوة الفاعلة المؤثرة للأحمر»[1]، وعليه يكون اللون البني أقرب الألوان مناسبة لكبار السنّ، والقرد من المفروض –وانطلاقا لما سابق– يكون رمزا للحكمة والتعقل.

– الغيلم –بوصفه علامة بصرية– يحيل على حيوان برمائي معروف ببطئه الشديد على خلاف القرد، على أنه عرف بطموحه ومثابرته الشديد، وحركة يده في هذه الصورة تدلّ على أنه يدعو القرد لمرافقته إلى الضفة الأخرى من البركة، ومن خلال ملامح وجهه وطريقة حديثه يحاول إغراء القرد بشيء ثمين يوجد على الضفة الأخرى من البحيرة.

المعنى التقريري والتضميني:

تحيلنا هذه الرسالة البصرية في بعدها التقريري على محيط غابي تتوسطه بحيرة زرقاء جميلة اللون، ويظهر عليه قرد وغيلم.

أما المعنى التضميني لهذه الر رسالة البصرية فتجسده محاولة الغيلم بكل الوسائل إغراء القرد لمرافقته إلى الطرف الآخر من البحيرة لتحقيق شيء في نفسه، وهو رمز لكل من يتبع أسلوب الإغراء للتحايل على الناس، وكثير ما هم على أيامنا.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية كسابقاتها مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية.
- الوظيفة الرمزية: لاحتوا ئها على بعض الرموز كما لمسناه في التحليل
- الوظيفة المرجعية: وهي من الوظائف القارة.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر على كل الرسائل البصرية في المجموعة.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.

غلاف الجزء الثاني:

؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟ظ

(1)– أحمد مختار عمر، المرجع السابق. ص؟؟؟؟؟

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: القرد الطماع (2).
- نوع الرسالة تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تقع هذه الرسالة البصرية ثلاثة مشهدين أساسيين هما:

❖ المشهد الأول: القرد الهرم مستلق في ظل شجرة التين الكبيرة يتمتع بأكل ثمارها، وهو في حالة انشراح وسرور كبيرين.

❖ المشهد الثاني: يمثله الفضاء الطبيعي الذي يقتصر هذه المرة على المحيط الغابي فقط.

وفيما يخص التشكيل اللوني لهذه الرسالة البصرية، نجده يقع بين اللون الأخضر والبني، ثم البنفسجي والأحمر بدرجة أقل.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: جاءت هذه الرسالة البصرية غنية بالعلامات والدلالات، وذكرها على النحو الآتي:

- القرد –بوصفه علامة بصرية ظهرت معنا في غلاف الجزء الأول من القصة ليتجدد ظهورها في هذا الجزء، على أنه تجدد وظهور يختلف عن سابقه، حيث يظهر القرد هذه المرة في أحسن أحواله؛ إذ تبدو عليه ملامح السعادة والانشراح وهو في حالة ارتخاء تامّ مستلق في ظلّ شجرة تين كبيرة يتمتّع بأكل ثمارها، وكل هذه المعاني تقيم في الذهن القناعة والرضا الكبيرين اللذين يعيشهما هذا القرد، بما يحدث نوعا من المفارقة بين ما تحققه هذه الرسالة

البصرية، وما يحققه العنوان/ القرد الطماع، فالصفة التي وصف بها القرد في العنوان "الطماع" من أبنية المبالغة –كما اسلفنا ف بي مبحث سيمياء العنوان– وقد رأينا أنها تدل على الشيء الذي يتكرر فعله ويلازم صاحبه حتى يصير حرفة له، وهذا المعنى يخالف ما جاءت به هذه الرسالة البصرية في جزء القصة الثاني؛ إذ تصور حالة القناعة الكبيرة التي آل إليها القرد، وإن كان قد أصابه بعض الطمع في سالف أمره، وعليه نستطيع القول: إن هذه الإرسالية البصرية كانت أكثر توفيقا في إيصال المعنى من الإرسالية اللغوية، المتمثلة في العنوان، ونقول: إن حالة القرد وُضّفت كناية على خلق القناعة التي هي كنز من أجل كنوز الحياة.

هذا يتعلق بالمشهد الرئيسي في الرسالة البصرية، أما فيما يتعلق بالفضاء الطبيعي، فنسحب عليه التعليقات والتعليلات السابقة

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

– تحيل هذه الرسالة في بعدها الأول على محيط غابي جميل تتوسطه شجرة تين كبيروة ممتلئة بالثمار، كما نقع على قرد كبيرة مستلق تحت هذه الشجرة يأكل من ثمارها.

– بينما تؤكد في مضمونها على ضرورة القناعة التي ينبغي أن يتحلى بها كل فرد من أفراد المجتمع؛ إذ لا تتشد السعادة ولا تطلب راحة البال، ولا يدرك الاطمئنان إلا بسلك طريقها والثبات عليه.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية كسابقاتها مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.

خلاصة وتقييم:

حاصل ما لدينا جراء قراءة هذه الرسالة البصرية العديد من المعاني والفوائد التربوية هي:

1. القناعة كنز من كنوز الحياة الجليلة تحقق للإنسان السعادة المنشودة التي يرهق نفسه لمعانقتها.

2 .الطمع خلق ذميم وطبع هابط تصبح الحياة معه ضنكة صعبة؛ فقد يجرّ على صاحبه ويلات كثيرة، بل وقد يحطّم حياته كلية.

3. حياة الإنسان في صراع دائم بين الطمع والرضا، فعليه إن أراد حياة طيبة هانئة أن يعمل على ترجيح كفة الرضا.

4. ليست السعادة في التلهف والتطلع للأمور والأشياء التي لا تمتلكها، وإنما السعادة في التمتع بما نملك، يقول عزّ وجل: ﴿وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾ [1].

النموذج الثالث– الفيل الظالم:

1. **غلاف الجزء الأول:**

؟؟

وصف الرسالة:

المرسل:

– الفنان محمد سنوسي.

– مكتبة الريام.

([1])– سورة الحشر. الآية/**09**.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: الفيل الظالم (1).
- نوع الرسالة تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي هذه الرسالة البصرية ثلاثة مشاهد هي:

❖ المشهد الأول: هو عبارة عن فيل ضخم رمادي اللون يقوم بجذب جذع شجرة كبيرة بخرطومه ويهزّها هزّا عنيفا، وهو يبدو من خلال الإشارات الجسمية عدواني الطباع شرس الأخلاق.

❖ المشهد الثاني: هو عبارة عن عش حمام يقع بأعلى يريد أن ينقضّ، فيه مجموعة من الفراخ الصغيرة تبدو في حالة ذعر كبيرة جراء الاهتزاز العنيف للشجرة والاهتراء الكبير الذي آل إليه العشّ.

❖ المشهد الثالث: يتجسد هذا المشهد عبر الفضاء الطبيعي، وهو على غرار هذا النوع من القصص عبارة عن محيط غابي مخضرّ فيه بحيرة صغيرة زرقاء اللون، إضافة إلى سلسلة جبلية بنفسجية تعتليها سماء زرقاء صافية.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة على علامات بصرية تزخر بالعديد من المعاني؛ نعرض لها على النحو الآتي:

- الفيل بوصفه علامة بصرية تحيل عل حيوان ضخم الجثة يبدو شرس الأخلاق من خلال ما يقوم به من عمل، فهو قد لفّ خرطومه بشجرة يوجد بها عش حمامة ممتلئ بالفراخ، فأخذ يهزّ هذه الشجرة بكلّ ما أخذ من قوة وجبروت، إضافة إلى أن كلّ ملامح الجسمانية تؤكّد على سوء خلقه وفساد طبعه، وهو هنا كناية على كل طاغية ظالم، وكل جبّار عنيد، يعيث في الأرض فسادا، ويتعدى على من هم أضعف منه وأقل منه عدّة وعتادا، ويتعدّى هذا المعنى

الأفراد ليشمل الجماعات والهيئات والدول العظمى التي جعلت هذا النهج ديدانها، بينما تكون الفراخ الصغيرة كناية على الضعفاء، وكثير ما هم في هذا الوجود يتعرضون لمختلف أشكال الظلم والعدوان، ويأتيهم من حيث لا يعلمون، فلا يستطيعون له دفعا ولا تغييرا إلى أن يأذن الله.

– أما المشهد الثالث فيمثل حلبة الصراع بين الأقوياء والضعفاء، وبين الخير والشرّ، إضافة إلى الدور الجمالي الذي يلعبه، والذي من شأنه أن يدخل الفرح والسرور على نفسية الطفل الميال إلى مثل هذه الفضاءات الطبيعية الخضراء.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

– تحيلنا هذه الرسالة البصرية في بعدها التقريري على محيط غابي تظهر عبره بعض الكائنات الحية: الفيل، الأشجار، العصافير، الأعشاب.

– أما المعنى التضميني العميق لهذه لارسالة، فهو يمثل لصورة من صور الصراع القائم في هذا الكون بين الشرّ والخير؛ الشرّ ممثلا في الفيل الشرس الذي قام بالاعتداء على عشّ الحمامة وعمد إلى إيذاء أفراخها، بينما يتمثل الخبر في الفراخ الصغير التي خرجت إلى هذه الدنيا بكلّ براءة وصفاء، ولم تقترف أي ذنب يجعلها تستحقّ ما تلقاه من طرف الفيل الغاشم، ومنه تكون هذه الرسالة البصرية أو جزءا من أجزاء الصراع الكبير الذي يطور في هذا الكون بين قوى الشرّ والخير، والذي يصرّ المرسل على عرضه في كل مرة.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية كسابقاتها مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: دلت على الخلفية الواسعة للمرسل.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.

1. غلاف الجزء الأول:

؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: الفيل الظالم (2).
- نوع الرسالة تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي هذه الرسالة البصرية أربعة مشاهد هي:

❖ المشهد الأول: الفيل الظالم يقف وسط الصورة وهو في حالة كبيرة من الذعر والاضطراب، عيناه الكبيرتان يغطيهما الدّم تماما جراء الهجوم الذي وقع عليه من طرف اللقلق والغراب.

❖ المشهد الثاني: لقلق كبير أبيض اللون منقاره ممتلئ بالدم، وهو قد اعتلا الفيل في وضعية هجوم.

❖ المشهد الثالث: غراب كبير أسود اللون منقاره تغطيه الدماء، وهو يعتلي الفيل بدوره في الطرف المقابل من الصورة.

❖ المشهد الرابع: يتمثل في الفضاء الطبيعي نفسه الذي وصفناه في الجزء الأول.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة البصرية المكملة لغلاف الجزء الأول من قصة "الفيل الظالم" على علامات مهمة تزخر بالعديد من الدلالات، عرضها على النحو الآتي:

– الفيل الظالم بوصفه علامة بصرية تحيل على حيوان ضخم الجثة قوي البنية، تعرض لهجوم من كائنات أقل منه قوة، وأصغر بنية، وهو يبدو في حالة كبيرة من الاضطراب والهلع، وقد امتلأت عيناه الكبيرتان دما بما يوحي بالوضع السيء والمزري الذي آل إليه حاله، وهذا جزاء معتد أثيم، لا يرتدع عن فعل الشرّ، فلابد أن تنقلب عليه الأمور وتؤوب عليه الأيام، وعليه فقد قدمت لنا هذه الرسالة البصرية وللمتلقي الطفل أساسا درسا عظيما في أن الظلم لا يدوم وأن الظالم لابد أن يلقى جزاءه مهما طال أمد ظلمه، كما كان فعل الغراب واللقلق كناية عن الثورة والتمرد ضد الأوضاع المزرية، إضافة إلى تأكيده أن في الاتحاد قوة لا تقهر، وألا سبيل للتغلب على الأعداء وإزالة مظالمهم إلا بالاتحاد والتعاون والمشاركة في الأمر، أما المشهد الرابع أو الفضاء الطبيعي فيسحب عليه التحليل نفسه الذي عرضناه في الجزء الأول.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيلنا هذه الرسالة البصرية على محيط غابي جميل تتوزع فيه مجموعة من الكائنات: غراب، لقلق، فيل، هذا في معناه التقريري، أما فيما يتعلق بالمعنى التضميني فهو يجسد عاقبة الظلم والبطش، ممثلة في هذا الفيل الذي ما يستحقه من جزاء من طرف اللقلق والغراب، اللذان استطاعا أن يفقآ عيني الفيل الذي دون بصر وأضحى يتخبّط دون دليل يدلّه، وهذا جزاء كل طاغية عنيد.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية كسابقاتها مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية: فقد حملت هذه الرسالة البصرية العديد من العلامات المؤثرة.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: دلت على الخلفية الواسعة للمرسل.

- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.

خلاصة وتقييم: حملت هذه الرسالة البصرية العديد من العبر والمعاني التربوية القيمة، نذكر منها ما يلي:

1. الظلم يجلب الكره والبغض لصاحبه.
2. الظلم خلق سيء تأنفه النفس البشرية.
3. عاقبة الظلم وخيمة مهما طال أمده.
4. الاتحاد والتعاون هو سبيل الضعفاء ليحققوا انتصاراتهم ويثبتوا ذواتهم في هذا الوجود.

النموذج الرابع- الفأر الكذاب:

الغلاف:

؟؟؟

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: الفأر الكذاب.
- نوع الرسالة تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

جاءت هذه الرسالة البصرية على شاكلة سابقاتها، غير أن ما يميزها هو لون الواجهة والصورة المرفقة للغلاف، أو بتعبير آخر "الصورة الأم للغلاف" وعليه فستنصبّ هذه القراءة على الصورة الأم في هذه الرسالة وفي غيرها من الرسائل البصرية التي تليها، فأما لون الواجهة ففو اللون الأخضر الذي ينحدر في تدرّج لوني إلى أن يصير أصفرا في الجهة السفلية من الواجهة.

الصورة الأم: تحوي الصورة الأم ثلاثة مشاهد هي:

- ❖ المشهد الأول: الفأر الكذاب، وقد رسم ولُوّن على نحو الفأر المغرور، فهو فأر صغير بنيّ يرتدي قميصا بنفسجيا يمشي على رواق ترابي قاصدا بيتا ريفيا يقع في أعلى الصورة، يمشي مشية تشوبها ملامح الكبر والخيلاء.
- ❖ المشهد الثاني: عبارة عن بيت ريفي يقع في آخر الرواق الترابي الذي يمشي عليه الفأر في أعلى الصورة.
- ❖ المشهد الثالث: يمثله الفضاء الطبيعي للمزرعة، وهو عبارة عن مجموعة من الأشجار، إضافة إلى مساحات خضراء معشوشبة وسلسلة جبلية بنفسجية اللون، وسماء زرقاء صافية تميل إلى البياض.

أما فيما يتعلق بالتشكيل اللوني للصورة، فإنه يقوم على ثلاثية لونية، يتصدرها اللون البني (لون الفأر+ الرواق الترابي+ المنزل+ جذوع الأشجار)، وهو من الألوان الحيادية، ثم يأتي الأخضر في المرتبة الثانية، وهو لون ثانوي بارد، وبدرجة أقل اللون البنفسجي الذي يظهر على قميص الفأر، وعلى الجبال المنتشرة عبر الصورة.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة البصرية العديد من العلامات هي:

– الفأر الكذاب بوصفه علامة بصرية تحيل على حيوان صغير يتمتع بالكثير من النشاط والحيوية، إلا أنه يظهر عليه من خلال مشيته وبعض الملامح الجسدية الكثير من الغرور والخيلاء، من أجل هذا جعله المرسل يرتدي قميصا بنفسجيا، والذي يحيل –كما أسلفنا– من خلال اللون البنفسجي على حدّة الإدراك والشعور بالمثالية، فيكون الفأر الكذاب بهذا رمزا لكل مختال فخور، مع العلم أن الغرور يكون من ضعاف الأنفس والعقول، فإن كان هذا الفأر يتمتع بقليل من الحكمة والفطنة لما دفع به غروره إلى التجوّل وحده في المزرعة دون رفقة تعينه عند حلول أي خطر داهم.

إن كل ما سبق يثبت سوء أخلاق هذا الفأر؛ فلا غرابة إذا الذي هو واحد من جملة الأخلاق السيئة، أما البيت الريفي فيكون علامة بصرية تحيل على مكان من المفترض أن يحقق للفأر الكثير من تطلعاته وأطماعه، ولعل هذا ما يبرر إقبال الفأر عليه بلهفة كبيرة، هذا فيما يخص البعد الدلالي الذي يحققه البيت الريفي، ويضاف إليه بعد آخر هو البعد الجمالي؛ فقد أسهم البيت الريفي في تحقيق البعد الجمالي للصورة، هذا ما يعمل على إدخال مشاعر السرور والفرح على المتلقي الطفل، ليشترك بهذا مع المشهد الثالث "الفضاء الطبيعي" الذي يخدم البعد نفسه.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

– تحيلنا هذه الرسالة على مزرعة ريفية تتوزع عبرها مجموعة من الأشجار والكثير من الأعشاب الخضراء، إضافة إلى ظهور فأر صغير يمشي على رواق ترابي ينتهي إلى بيت ريفي مصنوع من الخشب.

– أما المعنى التضميني فيكمن في الدعوة إلى نبذ الكبر والغرور واللامبالاة –كما تظهر على الفأر الكذاب–، والدعوة على التمسك بروح الجماعة.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

– الوظيفة التأثيرية: فقد حملت هذه الرسالة البصرية العديد من العلامات المؤثرة.

- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: دلت على الخلفية الواسعة للمرسل.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.

خلاصة وتقييم:

توصلنا من خلال هذه المعالجة إلى مجموعة من المعاني والفوائد التربوية التي حققتها هذه الرسالة البصرية، وهي:

1. الدعوة إلى التمسك بروح الجماعية، واجتناب الفردية.
2. التحذير من الكبر والغرور والتهوّر.
3. المعرفة بأسرار الألوان تعين المرسل على توصيل ما يرومه من معان على أكمل صورة.
4. البعد الجمالي مطلوب في رسومات الأطفال، فهو كفيل بإشباع الحاجات النفسية عند أطلفال.

النموذج الخامس- اللقلق الماكر:

الغلاف:

؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: اللقلق الماكر.

– نوع الرسالة تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

تقع الصورة المرفقة للغلاف على خلفية صفراء تحوي أربعة مشاهد رئيسة هي:

- ❖ المشهد الأول: عبارة عن سمكة كبيرة زرقاء اللون، في تدرج لوني جميل يميل إلى الأخضر، ويبرز نصف جسمها العلوي من على سطح البركة الزرقاء الظاهرة في الصورة، وهي تستقبل يمين الصورة، وتتجه بالحوار إلى لقلق ضخم.
- ❖ المشهد الثاني: يمثله اللقلق الماكر، وهو لقلق ضخم الجثة طويل المنقار، يطغى عليه اللون الأبيض مع قليل من الرمادي الباهت، وقدماه كبيرتان ملوّنتان باللون الأحمر على شاكلة توحي بالكثير من العدوانية والافتراس.
- ❖ المشهد الثالث: عبارة عن سرطان كبير ملون باللون الأبيض المائل إلى البني، يقف على الطرف الآخر من الصورة، ينظر لكل من السمكة واللقلق في حالة استراق للسمع.
- ❖ المشهد الرابع يمثله الفضاء الطبيعي، وهو عبارة عن محيط غابي مخضرّ إضافة إلى بحيرة صغيرة زرقاء اللون، وسلسلة جبلية بنفسجية اللون، مع سماء زرقاء صافية.

وتقوم الصورة على أربعة ألوان يتصدرها اللون الأزرق، وهو لون السماء+ لون البحيرة، ثم اللون الأخضر الذي يجسّد المحيط الغابي، ثم بصورة أقلّ اللون البنفسجي والبنّي، ومنه فالتشكيل اللوني للصورة يتراوح بين الألوان الأساسية "الأزرق" والثانوية "الأخضر، البنفسجي"، والحيادية "البني"، وهي من الألوان الباردة في أغلبها.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة على العديد من العلامات والمعاني المختلفة، وهي:

– اللقلق بوصفه علامة بصرية تحيل على نوع من أنواع الطيور التي تعيش قرب المحيطات المائية، والتي تعتمد أساسا في معيشتها على الأسماك، غير أن الغريب في هذه الصورة هو الوداعة والهدوء الكبيرين اللذين أبداهما اللقلق وهو يحاور سمكة كبيرة تبرز من على سطح البحيرة، وحتى يؤكد المرسل أن هذا الوضع الذي يتخذه اللقلق ليس صادقا قام بتلوين قدميه الكبيرتين باللون الأحمر الذي يحيل على الهجوم والغزو، كما يحيل على الافتتان والضغينة[1]، كما أن صورة أظافره الطويلة تحيل على التوحش والدموية خلافا لما يظهره اللقلق من خضوع وتمسكن، وتمثل السمكة التي تقوم بمحاورة هذا اللقلق علامة بصرية تحيل على سمكة كبيرة نسبيا جميلة الصورة، بديعة الألوان تبدو في حالة إصغاء، ولا يبدو عليها الخوف أو الاضطراب، بالرغم من أنها تحاور عدوا تاريخيا بالنسبة إلى أبناء جنسها، وهذا ما يبعث على الاندهاش والحيرة؛ فكيف يستقيم في الذهن أن تجالس سمكة لقلقا كبيرا على بعد أمتار منها وهو قادر عليها دون أن يبدو عليها نوع من الخوف والاضطراب، هو كلام اللقلق إذا من يبعث فيها هذا الهدوء والارتياح، ولابد أن يكون كلاما معسولا فيه الكثير من التصنع والكذب والافتراء، وإلا لما استطاع أن يقنع السمكة بهذه الطريقة.

أما فيما يخص السرطان فيمثل علامة بصرية تحيل إلى نوع آخر من الكائنات البحرية، وهو يقف في موضع يوحي باستراقه السمع والتقافه ما يدور بين السمكة واللقلق من كلام، وهو في هذا تبدو عليه ملامح الاندهاش والحيرة –على غرار متلقي هذه الرسالة– من هذا الحوار الهادئ الذي يدور بين عدوين تاريخيين.

وهنا نستطيع القول: إن اللقلق ما هو إلا رمز أو كناية على القوى الاستعمارية والدول المهيمنة على العالم التي ترتدي ثوب الحضارة والعلم، وهي تضمر في أحشائها الكثير من أحقادها وأطماعها الاستعمارية القديمة تجاه الشعوب الضعيفة، على الرغم مما تبديه من

(1)– ينظر: أحمد مختار عمر. المرجع السابق. ص184.

تواصل وتدّعيه من حوار للحضارات وغير ذلك من الشعارات البراقة التي تتخذها سلاحا للإيقاع بضحاياها وخداعهم، بينما تكون السمكة صورة لهذه الشعوب الضعيفة المخدوعة، كما يحيل السرطان على بعض الدول والهيئات العالمية الصادقة، التي تحاول مساعدة الشعوب الضعيفة وتحذيرها من أخطار الانصياع لإرادة قوى الشرّ في العالم.

هذا فيما يتعلق بالمشاهد الرئيسية في الصورة، بينما يمثل المشهد لارابع أو الفضاء الطبيعي الحيّز الذي دارت فيه هذه الأحداث، وهو نموذج مصغر عن الكون وما يدور فيه صراعات، كما يجسد الجانب الجمالي الذي يلعب دورا هاما في إدخال السرور على الأطفال وترقية حسّهم الفني والجمالي بما يعمل على تلبية العديد من الحاجات النفسية عندهم.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيلنا هذه الرسالة البصرية بداية على فضاء غابي جميل تحيط به سلسلة جبلية، وتعتليه سماء صافية، كما تتوسطه بحيرة زرقاء، ويتوزع عبر مجموعة من الحيوانات (اللقلق، السمكة، السرطان).

أما المعنى الأعمق أو التضمني فيكمن في غرابة الحوار القائم بين السمكة واللقلق – بوصفها عدوين قيمين كما أسلفنا– وهذا ما يحيل على زيف الحوار الهادئ، ويدعو إلى الريبة والاستغراب، وهذا ما يمكن إسقاطه على الواقع بما هو مشاهد من حال بعض الشعوب التي تتعاطى الحوار والتواصل مع أعدائها التاريخيين، وإن كان الحوار –في حد ذاته– مطلوبا ومحبّذا إلا أنه ينبغي أن يكون واعيا، لا حوارا أعمى يشوبه الانصياع التام، كحال السمكة مع اللقلق.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية: فقد حملت هذه الرسالة البصرية العديد من العلامات المؤثرة.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: دلت على الخلفية الواسعة للمرسل.

- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.

خلاصة وتقييم:

نلتمس –خلال قراءتنا السريعة لهذه الرسالة– العديد من المعاني والفوائد التربوية التعليمية الهادفة نعددها على الشكل الآتي:

1. الدعوة إلى الحوار الواعي والتحذير من الحوار الأعمى، الذي يقوم على التبعية والانصياع التام.

2. الحذر من الأعداء وأخذ الحيطة في كل حين، وعدم الانخداع بالشعارات والمظاهر الكاذبة.

3. مراقبة الأصدقاء وتقديم النصح إليهم إذا ما استدعت الضرورة.

4. من كان طبعه الغدر وديدانه الخديعة لا يؤتمن جانبه، وإن أظهر الودّ واللطف والتودّد، يقول الله تعالى: (وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم وإن يقولوا تسمع لقولهم كأنهم خشب مسندة يحسبون كل صيحة عليهم هم العدو فاحذرهم قاتلهم الله أنى يؤفكون) [1].

5. الحكم على الناس لا يكون بالمظاهر والأقوال، وإنما بالجوهر والأفعال.

النموذج السادس– ما بالطبع لا يتبدل:

الغلاف:

؟؟

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- شركة "ترونسباب" (الشركة الوطنية لتحويل الورق).

(1)– سورة المنافقون، الآية/**04**.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: ما بالطبع لا يتبدّل.
- نوع الرسالة تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

أ- واجهة الغلاف: عبارة عن إطار مستطيل الشكل، (...) سم^2، ملون باللون الأصفر المائل إلى البياض، بخلفية بنية تحوي أزهارا صفراء، مرسومة بطريقة الزخرفة وفي أسفل الواجهة نجد اسم الشركة المنتجة (شركة ترونسباب) مكتوبة بالخط النسخي المسطّر على شريط ملون بالأصفر مائل إلى البياض، وداخل هذا المستطيل يوجد مربع (...) سم^2، مؤطّر باللون الأسود، وهو ما يميّز كل واجهة عن غيرها؛ حيث يمثل العنصر المتغير في أغلفة المجموعة، بينما تمثل الألوان والكتابات المختلفة العنصر الثابت، في أغلفة المجموعة، ويحوي هذا المربع أو الصورة الأم للغلاف أربعة مشاهد، هي:

- ❖ المشهد الأول: ثعلب بني اللون يرتدي رداء بنفسجيا ويضع يده على أذنه، ليسهل على نفسه عملية الإصغاء، كما أنه يعقف أحد حاجبيه بصورة توحي بالكثير من الدهاء والمكر.
- ❖ المشهد الثاني: عصفورة مختلفة الألوان (بني، أصفر، بنفسجي) تعتلي صخرة كبيرة تقف في حالة هدوء واطمئنان بالغة على يمين الغلاف.
- ❖ المشهد الثالث: أرنبة بنية اللون تقف على أرضية خضراء معشوشبة إلى جانب العصفورة، رافعة أذنيها ويديها بطريقة توحي بأنها في غاية الانشراح والانبساط والطمأنينة.
- ❖ المشهد الرابع: ويمثله الفضاء الطبيعي، المتمثل في غابة متنوعة الأشجار والأعشاب والسماء الزرقاء استخدم فيها التدرج اللوني، وسلسلة جبلية زرقاء أيضا...

كما يحوي الغلاف إطارا ثانيا أقل من الإطار الأول، عليه صورة طفل غير مكتمل، أبيض الوجه وشعره بنيّ، يرتدي قميصا أصفر، يقع وسط دائرة زرقاء، يقطعها شريط أكثر زرقة يحوي عنوان السلسلة، مكتوب بلون أزرق أقل زرقة، وبالخط النسخي المسطر، كما يقع تحت الدائرة اسم المؤلف "محمد صالح ناصر"، مكتوب بالبنفسجي وبالخط النسخي المسطّر، ويقع هذا الاسم بين خطين متوازين، مرسومين باللون الأسود، يقع تحتهما عنوان القصة (ما بالطبع لا يتبدّل) مكتوب بحجم أكبر، وباللون الأخضر، وبالخط نفسه، أما خلفية هذا الإطار الثاني فهي خلفية صفراء.

ب- خلفية الغلاف: ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟ظظظ؟؟؟؟؟

ملاحظة: جاءت الخلفيات "سلسلة القصص المربي للأطفال"، على الشاكلة نفسها، وعليه كما سيقال على تشكيل خلفية غلاف هذه القصة –سواء في الجانب الوصفي أو التحليلي السيميولوجي– يسحب على باقي نماذج هذه السلسلة.

– الخلفية عبارة عن إطار مستطيل الشكل (...) سم^2، على خلفية صفراء، يحوي هذا المستطيل خمسة مشاهد، هي:

- المشهد الأول: دائرة يبلغ قطرها ثلاثة سنتمرات، تقع داخلها، صورة الطفل مكتمل الملامح جالس يكتب بيده اليمنى ويمسك بورقة بيضاء بيده اليسرى، يرتدي قميصا أصفرا، وتبانا أزرقا وجوارب بيضاء، وحذاء رياضيا، وهو على هيئة توحي بالفرح والسعادة، أما فيما يخص خلفية الدائرة فهي ملونة باللون البني، والدائرة تتوسط الخلفية تماما.
- المشهد الثاني: عبارة عن عرض لأربع واجهات لبعض قصص المجموعة، تحيط بالدائرة السابقة بطريقة منسجمة، وهي تقع فوق الدائرة، مع ميولها أكثر نحو اليسار، وهذه الواجهات المعروضة للقصص الآتية:
  - ✓ "عاقبة الكبر": وتقع على أقصى يمين الدائرة من الجهة العليا.
  - ✓ ثم "اعمل ساكتا".

- ✓ ثم "ما بالطبع لا يتبدل".
- ✓ ثم "وتعاونوا على البرّ": وتقع على أقصى اليسار من الجهة السفلى.

❖ المشهد الثالث: أرنبة بنية ذات بطن أبيض تجلس على قدميها، بأعلى يمين الواجهة، جسمها متوجه إلى خارج الواجهة، بينما تدير رأسها، وتشير بيدها إلى النماذج القصصية المعروضة على هذه الخلفية.

❖ المشهد الرابع: عبارة عن دائرة صغيرة بخلفية زرقاء، يقطعها من الأسفل شريط أزرق مكتوب عليه بلون أقل زرقة عنوان السلسلة بالخط النسخي المسطر، ويوجد وسطها صورة الطفل نفسه الموجودة في الدائرة الكبيرة، ولكنه غير مكتمل الملامح، وتقع هذه الدائرة الصغيرة في أقصى يسار الخلفية من الجهة العلوية.

❖ المشهد الخامس: عبارة كيس بنيّ ملفوف عليه حبل أصفر غير محكم الربط؛ حيث تخرج من الكيس مجموعة من العلب مختلفة الألوان في شكل كتب وهدايا، وتقع وحدات هذا المشهد على أقصى يمين الخلفية من الجهة السفلية.

ونستطيع القول أن المشهد الأول والثاني يتقاربان في المساحة والحجم، التي يأخذانها على الخلفية، وكذلك هو الأمر مع المشاهد المتبقية التي تأخذ الحجم نفسه تقريبا.

إضافة إلى هذه المشاهد الخمسة الريسة الموجودة على الخلفية، توجد مجموعة من الكتابات التي تذكر عنوان وأهداف وإصدارات المجموعة كلها مكتوبة بالخط النسخي المسطّر ما عدا العبارة الموجودة على أقصى يسار الخلفية من الجهة السفلى، وهي: (شارك في مسابقة "الترونسباب"، فهناك جوائز قيمة في انتظارك؟!). وهي مكتوبة بالخط البهلواني، كما توجد مجموعة من النجوم المختلفة الألوان، الموزعة على الخلفية الصفراء.

المقاربة السيميائية:

1. مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة على العديد من العلامات والمعاني المختلفة، وهي:

– الثعلب: بوصفه علامة بصرية تحيل على حيوان عرف بالمكر والدهاء والافتراس، جعله الفنان يرتدي رداء بنفسجيا ليظهره في صورة الزاهد الناسك، وقد اختار الرسام اللون البنفسجي انطلاقا من خلفية معرفية بأسرار الألوان ودلالاتها، فاللون البنفسجي –كما أسلفنا– من الألوان الثانوية الباردة، التي تعبر أحيانا على الغموض وعدم الوضوح، خاصة إذا ما وُضع إلى جانبه اللون البنّي "لون الثعلب"، الذي يحيل –بدوره– على الهدوء[1]، إضافة إلى ذلك فهو رمز من الرموز الدينية على براءة القدّيسين عند بعض الشعوب[2].

فيكون هذا الإزار البنفسجي الذي يرتديه الثعلب كناية على الزهد والورع، ومنه فقد وُفّق المرسل في تقديم الثعلب بثوب الزاهد الناسك الذي لا خطر من وراءه، كل هذا بغية تحقيق الغرض والقصد الذي جاءت القصة للتحذير منه، وهو الانخداع بالمظاهر المزيفة التي تشيع في مجتمعاتنا اليوم، فكثير هم المراءون الذين يستخدمون الدين لأغراض دنيئة، يلبسون لباس التقوى بغية الحياة الدنيا، كحال هذا الثعلب الذي خدع كلا من الأرنبة والعصفورة، فالغلاف يعرض لنا هاتين الشخصيتين وهما مستسلمتان استسلاما تاما لهذا الثعلب الماكر، فالعصفورة – كما رأينا– تقف فوق صخرة كبيرة في هدوء تام؛ فحتى جناحاها يظهران في حالة سكون كليّ، وكذلك حال الأرنبة التي تحيل كل الإشارات الجسمية لها بهذا الاستسلام والتصديق التام؛ فاللون البني الذي اختاره لها الفنان يعمل على ترسيخ دلالة الاستسلام والهدوء، فهو: «يقلّ فيه النشاط الضاغط في الأحمر، ويتّجه إلى أن يكون أكثر هدوءا، فهو إذا يفقد الدفع الخلاق الواسع»[3].

(1)– ينظر: أحمد مختار عمر. المرجع السابق. ص185.

(2)– المرجع نفسه. ص186.

(3)– ينظر: المرجع السابق. ص186.

ومثل هذا الخضوع التام للعدو يزيد من طمعه ويحفّزه على إنجاز أهدافه الدنيئة؛ فحال العصفورة والأرنبة مع الثعلب يحيلنا –بصورة مباشرة– على حال المسلمين اليوم؛ فهم يسلمون أمرهم لأعدائهم، ويحتكمون إليهم، دون أيّ تريّث مندفعين في ثقة عمياء، منخدعين بشعارات براقة كاذبة يرفعها أعداء الأمة، فكيف نأمن جانب من كان طبعه الغدر وديدانه الخديعة؟!، وكيف يكون صنّاع استعمار الأمس قضاة اليوم؟!، وللإجابة على هذه الأسئلة السابقة ألقى لنا المرسل عنوان هذه الرسالة البصرية "ما بالطبع لا يتبدّل" مكتوب باللون الأخضر، الذي أول ما يحيل على معاني الدفاع والمحافظة على النفس[1]، تأكيدا منه أن العنوان هو الرسالة الأم التي أراد توجيهها إلى جمهور المتلقين، وعلى رأسهم الطفل، ولأجل هذا اعتمد الفنان بعض التقنيات لتسليط الضوء على العنوان، والتي منها تقنية التضادّ اللوني؛ فالعنوان كتب بالأخضر القاتم على خلفية صفراء فاتحة، مما أعطاه مزيدا من الوضوح والجلاء، إضافة إلى أنه رسم بالخط النسخي المسطر، وهو أوضح أنواع الخطوط –كما أشرنا سابقا–، لتصل الرسالة إلى الهدف المنشود في أحسن الظروف، ولعل هذا سبب اختيار الفنان للخط نفسه، مع جميع كتابات الواجهة، مثل اسم المؤلف، وعنوان السلسلة، ودار النشر.

أما فيما يتعلق بالتشكيل اللوني العام لواجهة الغلاف، فأننا نلحظ أنه يتراوح بين البنيّ والأصفر، ثم الأخضر والأزرق بدرجة أقل، ومنه فالغلاف جمع بين الألوان الباردة (الأخضر، الأزرق)، والحارة (الأصفر، البني)، كما جمع بين الألوان الأساسية (الأصفر، الأزرق)، والألوان الثانوية (الأخضر)، والألوان "الوراء ثانوية" (البني)، وانطلاقا من هذا المزج الرائع للألوان بأنواعها تتحقق الجمالية الفنية التي تجعل الطفل يقبل على القصة بلهفة كبيرة، ولعل هذا هو الغرض الأساسي في اعتماد التوزيع اللوني؛ إذ لا يقع الاهتمام في هذا المقام بدلالات الألوان، بصورة كبيرة، مثلما كان الأمر من الاهتمام بألوان الشخوص، فالغرض عادة من توظيف الألوان في المساحات المشكلة لرسومات الأطفال –باستثناء ما قلناه على اللون

(1)– ينظر: المرجع نفسه. ص185.

البنفسجي– يكون إشهاريا أو إغرائيا بحتا، حيث تنصبّ الغاية على جذب الطفل نحو القصة بطريقة جمالية.

2. المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيلنا واجهة الغلاف بداية على محيط حيواني غابي يتشكل من مجموعة من الحيوانات، تقف في أمكنة متقاربة، في وسط غابي جميل تحفّه الأشجار، وتزيّنها الأعشاب والزهور، مع بروز بعض الملامح الغريبة التي تظهر على شخصية الثعلب، فقد ارتدى –على خلاف عادة الحيوان– رداء بنفسجيا، إضافة إلى حركة الحاجبين التي تحمل بعض الريب والشكّ، وهذه الإحالة والمعنى المتاح هو ما نسميه بالمعنى التقريري لهذه الرسالة البصرية/ الواجهة.

بينما تحيلنا الواجهة في بعد أدق وأعمق إلى مشهد غريب ومريب، هو: وقوف مجموعة من الأعداء التاريخيين جنبا إلى جنب، تمثل الأرنبة والعصفورة الطرف الأول من معادلة العداء، بينما يمثل الثعلب الطرف الثاني، ويلحظ –من خلال هذه الرسالة البصرية– انخداع الطرف الأول بزيّ الزهد والورع الزائف الذي يبديه الطرف الثاني/ الثعلب؛ فقد أعطى الأرنبة والعصفورة ظهره، حتى لا يريهما ملامح وجهه التي لا يستطيع إخفاءها، ويبدو هذا المظهر غير مستساغ من طرف متلقي الرسالة، وما يؤكّد عدم الاطمئنان لهذا المشهد عنوان الرسالة، فكيف تتحقق الطمأنينة بجانب ثعلب ماكر طبعه الغدر؟، فالغدر متأصل في تكوينه متجذر فيه، فالثعالب ترضع الغدر من حليب أمّهاتها، ولربما كان هذا العداء الحيواني الذي تطرحه الرسالة مطيّة أو إحالة على عداء قائم في عالم البشر، فما مشاهد أو شخوص هذه الرسالة البصرية –إن صحّ التعبير– سوى معادلات موضوعية لشخصيات بشرية أو تجمعات إنسانية –بمعنى أوسع– تمارس هذا العداء على أرض الواقع، ولعل هذا هو المقصود من إرسال هذه الرسالة أساسا؛ فقد كان هذا الجنس القصصي/ قصص الحيوان، دائما يتخذ من شخصياته الحيوانية رموزا لأشخاص ينتمون لعالم البشر؛ فما الثعلب سوى رمز على البشر الماكرين والمخادعين الذين يعملون على مخادعة الناس وإغوائهم بأساليب شتّى، حتى ولو استدعى الأمر منهم استغلال الدين لتنفيذ أغراضهم الدنيئة، وهم ينتشرون بكثرة في مختلف المجتمعات

البشرية، وبقراءة أعمق لأغوار هذه الرسالة نلحظ أنها تحيل على بعض الدول الكبرى التي تعمل على إخضاع الدول الضعيفة والهيمنة عليها، لتجعلها تابعة لها، فلا تتورّع عن فعل أي شيء للوصول لهذه الأغراض الاستعمارية الهابطة.

ب- على مستوى الخلفية:

- العلامات البصرية والتشكيلية والأيقونية[1]: تضم خلفية الغلاف -على غرار واجهته- العديد من الواجهات البصرية، لكنها لا تتمتع بالمدّ الدلالي نفسه الذي تتمتع به الواجهة، ونعرض لهذه العلامات على النحو الآتي:

- ❖ المشهد الأول (دائرة يتوسطها طفل): يجسد علامة بصرية تحيل على أن هذا العمل موجّه تحديدا إلى متلق محدد هو الطفل، كما يحيل -في مستوى آخر- أن هذا الأثر/ القصة، من وسائل التثقيف -باعتبارها معرفة مقروءة- كما أنه من وسائل الترفيه الهامة، التي تدخل الفرح والسرور على الأطفال، وليست ملامح الطفل الموجودة داخل هذه الدائرة إلا دليلا على ما نذهب إليه، ولعل هذا ما جعل المرسل الفنان يلوّن قميص الطفل باللون الأصفر، الذي يرتبط «بالتحفّز والتهيؤ للنشاط، وأهم خصائصه اللمعان والإشعاع وإثارة الانشراح»[2].

  كما أن المكان الذي و ضعت الدائرة فيه "الوسط تماما" يظهر مدى الاهتمام بهذه الجزئية من الرسالة البصرية.
- ❖ المشهد الثاني: يتمثل في الواجهات الأربع المعروضة بعض قصص المجموعة، ولا يعدو أن يكون عملية إشارية لبعض نماذج هذه السلسلة، وهو محاولة من المرسل لدفع الطفل لاقتناء بعض النماذج الأخرى، كما

---

(1)- هذا التحليل السيميائي للخلفية يسحب على كل خلفيات المجموعة؛ فقد جاءت على نمط واحد سواء على مستوى الأشكال والرسومات أو على مستوى التشكيل اللوني.

(2)- أحمد مختار عمر. المرجع السابق. ص184.

أن هذه النماذج المعروضة، مثلت معينا هاما للمشهد الجمالي الكلي للغلاف وللخلفية خصوصا.

- ❖ المشهد الثالث (الأرنبة): جاء المشهد ليؤكد على ما ذهبنا إليه في تحليلنا للمشهد الثاني، فيحمل على الوظيفة الإشهارية والإغرائية، ذلك أن الأرنبة التي تظهر في المشهد تشير بيدها إلى النماذج القصصية المشكلة للمشهد الثاني، وعليه فقد اتفق المشهدان لتثبيت المعنى نفسه (الإشهار، الإغراء)، وهو غرض مشروع في هذا النوع من الأدب؛ إذ يجوز استخدام هذه الطرائق لتحفيز الطفل على القراءة والمطالعة، وتنمية هذه الموهبة عنده.
- ❖ المشهد الرابع: ما هو إلا تنويع بصري للمشهد الأول؛ فهو إعادة له على اختلاف بينهما في الحجم والموضع على الخلفية؛ فهذا المشهد يقع خلاف الأول بأقصى اليسار من الجهة العليا من الخلفية، ويمكن سحب الدلالات المتعلقة بالمشهد الأول على هذا المشهد/ الرابع.
- ❖ المشهد الخامس: جاء حاملا لدلالات تربوية وتعليمية جليلة، فهو عبارة عن كيس بنيّ ملفوف بحبل غير محكم الرّبط، تخرج منه مجموعة من الكتب، وهذه العلامة تحيل على أن الشيء الموجود في الكيس المربوط –الذي يستخدم عادة لحفظ الأشياء الثمينة– شيء ثمين جدّا؛ إنه الكتاب –كما هو واضح في الصورة–، وهو ما دفع المرسل لجعل الكيس غير محكم الإغلاق، لتظهر منه مجموعة الكتب، وهذا كله يعمل على دفع الطفل للقراءة والمطالعة، مما يزكّي الغرض التربوي والتثقيفي.

هذا فيما يخص الوحدات البصرية المشكلة للخلفية، أما فيما يتعلق بالكتابات والأشكال الأخرى التي تظهر على الخلفية، فهي تتراوح بين الأغراض التعليمية والترفيهيةوالإشهارية والجمالية، فتمثل الكتابات الموزعة على الخلفية –ما عدا عبارة "شارك في مسابقة ترنسباب

فهناك جوائز قيمة بانتظارك"- البعد الأول/ التعليمي؛ ذلك أنها مكتوبة بالخط النسخي المسطّر، المعتمد في العملية التعليمية لسهولته ويسره في القراءة، بينما تمثل العبارة السالفة الذكر البعد الترفيهي والإشهاري، كونها كتبت بالخط البهلواني الذي يحمل عرضا ترفيهيا؛ حيث يبعث نوعا من السرور في نفسية الطفل، هذا من جهة الترفيه، أما مضمون العبارة فيرسخ الغرض الإشهاري والإغرائي، فهو يمنّي الطفل بجوائز قيمة إذا ما اقتنى قصص المجموعة وشارك في المسابقة المتاحة فيها، أما البعد الجمالي فتحققه تلك النجوم المختلفة الألوان الموزعة على خلفية العنوان.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية: فقد أثرت في فكر وذوق المتلقي/ الطفل، من خلال كل ما حملته من كتابات ورسومات وألوان.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: دلت على الخلفية الواسعة للمرسل في الجانب الفني والمعرفي، فيما يتعلق بأنواع الخطوط ومعرفة أسرار الألوان ومواطن استخدامها، إضافة إلى المعرفة الدقيقة للحياة النفسية لدى الطفل.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية: يحسدها الغلاف كاملا باعتباره رسالة بصرية.

خلاصة وتقييم:

هذا الغلاف يمثل علامة بصرية غنية بدلالات ذات أبعاد تربوية وتعليمية جليلة استطاع المرسل –من خلالها– أن يحصل لد ينا مجموعة من الدروس والعبر والقيم الفنية، وهي:

1. أن ما بالطبع لا يتبدل، ومن طبعه الغدر لا يظن ولا يعتقد فيه الخير أبدا، فإنه قد تأصل فيه طبع الغدر والخديعة، والكلام نفسه يقال مع باقي الطبائع البشرية الدنيئة، كالكذب والظلم والطمع وغيرها.

2. أن السذاجة والاندفاع غير الواعي قد يؤدّي ب صاحبه إلى عواقب وخيمة؛ خاصة إذا كان يتعامل مع أ صحاب الطباع القبيحة.

3. أن الجانب الجمالي ضروري في العملية التواصلية، خاصة إذا تعلق الأمر بالرسائل البصرية.

4. التنويع في الأشكال والألوان وأنواع الخطوط يسهم في نحاج الرسالة البصرية، ومنه يسهم في نجاح العمل القصصي ككل.

5. المعرفة بأسرار الألوان ودلالاتها تعين المبدع على توصيل ما ي رومه من معان بصورة أدقّ وأعمق.

6. تعمل كلّ الدلالات السابقة على إشباع مجموعة من الحاجات النفسية لدى الطفل المتلقي؛ كالحاجة إلى الفهم والمعرفة، والحاجة للحبّ، والحجلة للأمن.....الخ.

النموذج السابع- وتعاونوا على البرّ:

الغلاف:

؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- شركة "ترونسباب" (الشركة الوطنية لتحويل الورق).

الرسالة:

- عنوان الرسالة: وتعاونوا على البرّ.
- نوع الرسالة تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

– واجهة الغلاف عبارة عن إطار مستطيل الشكل، (...) سم^2، بخلفية بنية تتوزع عليها مجموعة من الأزهار الصفراء، مرسومة بأسلوب زخرفي، كما يوجد في أسفل هذه الواجهة اسم الشركة المنتجة (شركة ترنسباب) مكتوبة بالخط النسخي المسطّر على شريط أصفر فاتح، وداخل هذه الواجهة توجد الصورة الأم للقصة داخل مربع (...)سم^2، مؤطر بالأسود، وهذا المربع يحوي أربعة مشاهد:

- ❖ المشهد الأول: تمثله كل من الغزالة والجرذ؛ تظهر الغزالة في صورة وديعة –كما هو معهود عليها في محيطها الطبيعي– تنظر إلى أصدقائها الحيوانات نظرة ملؤها المحبة والاحترام، ويتموضع الجرذ فوق ظهرها بصورة تدعو إلى الكثير من التأمل، وكلاهما قد لوّنا باللون البنّي.
- ❖ المشهد الثاني: تجسده السلحفاة التي تحاول رفع رأسها، حتى يتسنّ لها التواصل مع بقية الحيوانات.
- ❖ المشهد الثالث: تجسده الحمامة التي تقف –على غرار باقي الحيوانات– في اطمئنان كبير دون أي توتر.
- ❖ المشهد الرابع: يمثله الفضاء الطبيعي من محيط غابي مخضرّ وسلسلة جبلية جميلة وسماء زرقاء فاتنة.

هذه هي المشاهد الرئيسة المتاحة في هذا المربع، وهو ما يميز كل واجهة عن غيرها؛ إذ يمثل العنصر المتغير في أغلفة المجموعة، بينما تكون العناصر الأخرى من كتابات وأشكال وألوان عناصر ثابتة، من هنا سنركّز على تحليل صور المربعات الموجود في الأغلفة، ونسحب تحليل النموذج الأول على العناصر المتبقية.

المقاربة السيميائية:

مجـال البلاغـة والرمزيـة فـي الغـلاف: احتوت الصـورة الأم لهـذا الغـلاف مجموعـة مـن العلامات البصرية الهامة التي تستدعي التوقف عندها، وهي:

– "الغزالة والجرذ": بوصفهما علامة بصرية، يحيلان على معاني الانسجام التّام، والاتفاق الكليّ، كما يبدوّان في حالة هدوء واطمئنان كبيرين، وهذا ما يؤكّده التشكيل اللوني، والعلامات الجسمية لهما، والمرسل لم يكتف بهذا بل اختار لهما اللون البني للزيادة في التأكيد على المعاني السابقة وإلصاقها بهما؛ فاللون البني «يقلّ النشاط الضاغط في الأحمر، ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوءا، فهو إذا يفقد الدفع الخلاّق الواسع والقوة الفعالة المؤثرة»[1].

هذا فيما يتعلق بالمشهد الأول، أما المشهد الثاني المتمثل في السلحفاة التي تحاول رفع رأسها في عناء، حتى يتسنّ لها التواصل مع بقية المجموعة، فإن فعلها هذا دليل واضح وجليّ على ما تحمله من محبّة ووفاء تجاه هؤلاء الأصدقاء، والكلام نفسه يقال بالنسبة إلى الحمامة المجسدة للمشهد الثالث؛ فهي تبدو –على غرار بقية المجموعة– مطمئنة آمنة بقرب أصدقائها، وهذه المشاهد مجتمعة تحيلنا على معاني التفاهم والتعاون والإخلاص والصفاء النفسي بين هذه المجموعة من الحيوانات، وبالتالي فهي تختزل مضمون الرسالة التي عبّر عنها عنوانها "وتعاونوا على البرّ"، ومثل هذا المشهد المتكامل والمنسجم الذي شكّلته الحيوانات يعبّر عن معاني الاتحاد والتعاون بينها، هذا فيما يخصّ المشاهد الثلاثة الأولى، أما المشهد الرابع والأخير والمتمثل في الفضاء الطبيعي، فهو –ناهيك عن الفضاءات الطبيعية السابقة– يخدم البعد الجمالي للرسالة، ومنه البعد الإغرائي لها، كما يعمل على سحب حالة من الاطمئنان النفسي لدى الأطفال، وإثارة مشاعر السرور والفرح عندهم.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيلنا هذه الرسالة البصرية –في بعدها الأول– على محيط غابي جميل تحيط به سلسلة جبلية، وتعتليه سماء زرقاء صافية اللون، وتتوزع عبره مجموعة من الحيوانات المختلفة (غزالة، جرذ، سلحفاة، حمامة).

(1)– أحمد مختار عمر. المرجع السابق. ص186.

أما المعنى التضميني فيكمن في الدعوة إلى التعاون والاتحاد؛ فكما قيل: يد واحدة لا تصفق، وقد اتّخذت هذه الرسالة من مجموعة الحيوانات مطية لتمرير هذه الدعوة، وهذه المعاني السالفة هي سلوكيات إنسانية نبيلة حثّت عليها كل المعتقدات، وأغلب الفلسفات والحكم الإنسانية النيّرة، فلولا الاتحاد والتعاون بين البشر لما وصلت إلينا عجلة الحياة، ولما استطاع الإنسان التغلب على الصعوبات التي تواجهه في كل حين.

وظائف الرسالة البصرية: تحققت معنا مجموعة من الوظائف التواصلية عبر هذه الرسالة البصرية ، تُذكر على النحو الآتي:

- الوظيفة التأثيرية: فقد أثرت في فكر وذوق المتلقي/ الطفل، من خلال كل ما حملته من كتابات ورسومات وألوان.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: تمثلها الخلفية الواسعة التي انطلق منها المرسل في إنشاء هذه الرسالة.
- الوظيفة اللغوية: تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية: يحسدها الغلاف كاملا باعتباره رسالة بصرية.

الخلاصة والتقييم:

نخلص –من خلال هذه القراءة– إلى العديد من العبر والمعاني التربوية، والتعليمية القيمة، وهي كالآتي:

1. الدعوة إلى الاتحاد والتعاون.
2. الاتحاد والتعاون مبدأ ضروري لاستمرار عجلة الحياة.
3. مثل هذه الدعوة لها أن تسهم في إنشاء الطفل وتطبيعه على السلوكيات الحسنة.
4. المشاهد الطبيعية الجميلة تعمل على إدخال السرور والفرح على قلب الطفل.

النموذج الثامن– احفظ لسانك تسلم:

الغلاف:

؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- شركة "ترونسباب" (الشركة الوطنية لتحويل الورق).

الرسالة:

- عنوان الرسالة: احفظ لسانك تسلم.
- نوع الرسالة تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي هذه الرسالة البصرية خمسة مشاهد رئيسة هي:

❖ المشهد الأول: ثعلب بني اللون، ملقى على رواق ترابي، يبدو –من خلال علامات وجهه– مصدوما ومتحسّرا تحسّرا كبيرا، إضافة إلى أنه يشدّ على مخال به بصورة تأكد المعنى السابق.

❖ المشهد الثاني: ديك كبير أبيض اللون، يفرّ مبتعدا هاربا عن الثعلب باتجاه القرية، وهو في حالة ذعر وخوف كبيرين.

❖ المشهد الثالث: عبارة عن كلب أبيض اللون يجري بسرعة كبيرة نحو الثعلب، يريد أن يدركه، غير أنه مطموس الملامح لبعده عن مركز الصورة.

❖ المشهد الرابع: بيت ريفي بني اللون، مسقف بالتبن الأصفر.

❖ المشهد الخامس: يتمثل في الفضاء الطبيعي، وهو عبارة عن مزرعة خضراء مليئة بالأشجار المتنوعة والأعشاب، تعلوها سماء زرقاء تظهر عليها بعض السحب البيضاء.

وفيما يتعلق بالتشكيل اللوني للرسالة البصرية، فقد تميز بالتنوع؛ يأتي اللون الأخضر في مقدمة الألوان المشكلة للوحة، يليه اللون الأصفر ثم البني، ثم –بدرجة أقل– الأزرق والأبيض، وعليه فمرسل الرسالة يكون قد ركّز على تقنية التضاد اللوني في إنجاز صورته خاصة بين اللونين الأخضر والأصفر؛ فالأول ثانوي فاتح، والثاني أساسي حارّ.

المقاربة السيميائية:.

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: جاء مرسل هذه الرسالة بعلامات بصرية كثيرة، تحمل العديد من المعاني المختلفة، نذكرها على النحو الآتي:

– الثعلب يجسد علامة بصرية تحيل على شخصية شريرة فشلت في إنجاز مهمتها، وارتدت على عقبيها متحسّرة منكسرة النفس، والمتلقي –عند التقاطه لهذه العلامة البصرية– يستحضر كل الصور الذهنية المتعلقة بهذه الشخصية، التي التصقت بها صورة الافتراس والمكر والخديعة عبر كل الثقافات الإنسانية على اختلافها، وما هذه العلامة البصرية إلا مطية استخدمها المرسل للتعبير عمّا يقابلها في عالم البشر؛ من أشخاص وهيئات ودوّل يحترفون الشرّ والخديعة ويعملون على الإيقاع بالضعفاء واستغلالهم بشتى الطرق، وليس أكبر من حسرة هؤلاء عندما يفشلون في إنجاز شرورهم وتحقيق أطماعهم الدنيئة، حالهم حال هذا الثعلب الذي فرّت منهم فريسته فعاد بخفيّ حنين.

– أما الديك فيمثل علامة بصرية تحيل على الضحية التي نجحت في التخلص من خطر المعتدي، وفرّت هاربة إلى مكان أكثر أمنا؛ هو البيت الريفي –كما يظهر على الصورة– وما الديك بهذا إلا علامة بصرية تحيل على كل الضعفاء في عالمنا البشري، الذين يعيشون في صراع دائم مع قوى الشرّ في هذا العالم، بينما يمثل البيت الريفي الملاذ الآمن الذي يفرّ إليه الديك ليحتمي بأسواره من خطر الثعلب وشروره، فجسّد وسيلة وقائية مكّنت الديك من النجاة،

وهي تحيل على الوسائل الوقائية الموازية التي يتخذها البشر للوقوف في وجه الشرّ مهما كان نوعه، ويقف على رأس هذه الوسائل البشرية العلم بوصفه أنجع سلاح يتكسّر الشرّ على جدرانه وتعجز ظلمته على مقاومة نوره، بينما يمثّل الكلب علامة بصرية تحيل على شخصية المساعد والمعين، الذي يقدم العون للضعفاء ويأخذ بأيديهم للتخلص من الورطات التي يقعون فيها، وهو بهذا يعطي النموذج والمثال للمتلقي/ الطفل، ليكون رجل خير في المستقبل، يحتذي هذا الخلق النبيل ويجتهد في إعانة غيره من الضعفاء، بينما يحيل الفضاء الطبيعي على مسرح الصراع القائم بين هذه الأطراف المختلفة، وما هذا إلا إطلاق للجزء/ المزرعة، إرادة للكلّ/ الكون.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيل هذه الرسالة –في بعدها التقريري– على محيط ريفي، وبالضبط على مزرعة صغيرة، تتوزع عبر هذا المحيط مجموعة من الحيوانات (ديك، ثعلب، كلب)، كما يتبدّى من خلاله منزل ريفي مصنوع من الخشب، والكلّ محاط بمجموعة كبيرة من الأشجار والأعشاب الخضراء، التي تضفي على المكان لمسة جمالية أخّاذة.

أما المعنى التضميني فيكرس منطق المرسل في إصراره على عرض الصراع القائم بين الأقوياء والضعفاء داخل هذا الكون الذي تكون المزرعة جزءا منه، والثعلب يحسّد الطرف الأول من هذا الصراع، ممثلا لقوى الشرّ، بينما يمثّل الدّيك والكلب الطرف الثاني منه، إضافة إلى أن هذه الرسالة تضمّنت معنى جليلا، هو أن الضعيف بإمكانه أن يتغلب على القويّ الغاشم إذا ما استخدم عقله إضافة إلى التأكيد على ضرورة التعاون بين الأصدقاء لتجاوز الأخطار.

وظائف الرسالة البصرية: تحققت معنا مجموعة من الوظائف التواصلية عبر هذه الرسالة البصرية ، تُذكر على النحو الآتي:

- الوظيفة التأثيرية: فقد أثرت في فكر وذوق المتلقي/ الطفل، من خلال كل ما حملته من كتابات ورسومات وألوان.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.

- الوظيفة المرجعية: تمثلها الخلفية الواسعة التي انطلق منها المرسل في إنشاء هذه الرسالة.
- الوظيفة اللغوية: تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية: يحسدها الغلاف كاملا باعتباره رسالة بصرية.

خلاصة وتقييم:

توصلنا –من خلال هذه القراءة– إلى مجموعة من القيم والعبر، التربوية والتعليمية الجليلة، وهي:

1. تعرض هذه الرسالة البصرية إلى حقيقة الصراع بين قوى الشرّ وقوى الخير في هذا الوجود، ولربما كان هذا حافزا له أن يهيئ نفسية الطفل للتصدي للشرور التي قد تواجهه في حياته المستقبلية، وهذا لا يتأتى إلا بإعداد العدة السير على طريق العلم.

2. التعاون بين الحيوانات كان كفيلا لنجاتها من الشرور، والأمر نفسه يسحب على عالم البشر.

3. إن مثل هذا التركيب اللوني الجميل، والتشكيل الأيقوني المنسجم، له أن يشبع الحاجة للحب لدى الطفل، وإدخال الفرح والسرور على قلبه.

النموذج التاسع– اعمل ساكتا:

الغلاف:

؟؟

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- شركة "ترونسباب" (الشركة الوطنية لتحويل الورق).

الرسالة:

- عنوان الرسالة: اعمل ساكتا.

- نوع الرسالة تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي الصورة الأم خمسة مشاهد رئيسة هي:

❖ المشهد الأول: يتمثل في جماعة من الصراصير، تبدو في حالة انغماس تام في الغناء واللهو، وتستخدم لذلك العديد من الموسيقى والمعازف؛ كالطبل والمزمار والعود وغيرها، وتبدو على وجوههم ملامح الفرح والانشراح.

❖ المشهد الثاني: يتمثل في ثلاث نحلات يحاولن صعود صخرة ضخمة، محملة بالطعام في مظهر صعب يشوبه الكثير من الجهد والعناء.

❖ المشهد الثالث: يتمثل في فراشة جميلة مزركشة بالألوان، تحطّ فوق زهرة من أزهار الغابة، لتحصل على ما تحتاج إليه من رحيق في وقت الحاجة.

❖ المشهد الرابع: يتمثل في حلزون يحاول تسلق شجرة كبيرة، في صورة توحي بالمثابرة والاجتهاد.

❖ المشهد الخامس: يمثله الفضاء الطبيعي، وهو عبارة عن محيط غابي مليء بالأشجار والأعشاب المتنوعة، والأزهار مختلفة الألوان.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الغلاف: إن هذه الصورة الأم –بوصفها رسالة بصرية– جاءت لتقدم من خلال مشاهدها المختلفة العديد من الدلالات المشبعة من المعاني، وعرضها على النحو الآتي:

- جماعة الصراصير تحيل على نوع خاص من الحشرات المعروفة في الوسط الطبيعي، بإصدار أصوات منسجمة، وهي تعرف بين الناس بأصواتها أكثر من هيئاتها؛ إذ نادرا ما تظهر

الصراصير للعيان، وهي –في هذه الرسالة البصرية– غارقة في جوّ ملؤه الرقص والغناء والهرج والمرج، وقد وفرت لذلك العديد من آلات المعازف: كالطبل والمزمار والعود وغيرها، ومشهد الصراصير هذا لا يبدو منسجما مع بقية المشاهد، ومكونا لهذه الرسالة البصرية، فلو حوّلنا النظر إلى جماعة النمل لوجدناها منهمكة في العمل، الجاد والشاق، تكابد صعاب الطبيعة؛ حيث تظهر النملات الثلاث محمّلة بالأعباء تتسلق صخرة كبيرة، دون أن تلتفت إلى ما تثيره جماعة الصراصير من هرج ومرج، والكلام نفسه يقال عن الفراشة والحلزون؛ إذ تنكبّ الأولى على الأزهار لتحصيل ما تحتاج إليه من رحيق، بينما يعاني الثاني عناء تسلّق الأشجار بحثا عن الطعام.

وانطلاقا مما سبق نلحظ أن هذه الرسالة البصرية تقوم وفق ثنائية ضدية، تمثل جماعة الصراصير الطرف الأول من هذه الثنائية؛ فهي تحيل إلى معاني العبث واللهو والتنصل عن أداء الواجبات المنوطة بها، والانصراف عنها إلى الغناء والموسيقى، وقد التصقت هذه الطباع بالصراصير، حيث وظفت على هذه الصورة في العديد من القصص على غرار قصة "النملة والصرصور" للكاتب الفرنسي "لافونتين".

بينما تمثل مجموعة الحشرات الأخرى الطرف الثاني من الثنائية، وهي تحيل على معاني الجدّ والمثابرة والالتزام بالواجبات، وعدم الالتفات إلى ما يضيع الوقت ويضيع العمر، من لهو وعبث، خاصة إذا ما تزامن مع أداء المهمات، من هنا تكون هذه الرسالة قد حذرت من بعض السلوكيات السيئة التي تعمل على بثّ روح الكسل والاتّكال على الغير التي من شأنها أن تعيق عملية التنشئة الاجتماعية السليمة للأطفال، كما أنها دعت إلى سلوكيات سوية، كالنشاط والمثابرة والعمل الجادّ، والاعتماد على النفس في أداء المهمات، إلى غير ذلك من السلوكيات الحميدة، التي من شأنها أن تدفع عجلة التنشئة الاجتماعية السليمة للطفل.

هذا فغيما يخص مشاهد الصورة، أما يتعلق بالتشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني للصورة، فقد جاء لخدمة المشهد الجمالي، الذي يخدم بدوره البعد الإغرائي والإشهاري لهذه الرسالة البصرية.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيلنا هذه الرسالة البصرية على محيط غابي غني بالأعشاب الخضراء، وبالأشجار الكثيفة والأزهار المختلفة الألوان، إضافة إلى ظهور مجموعة من الحشرات، موزعة عبر أطراف هذه الغابة، وتتمثل في جماعة من الصراصير منشغلة بالغناء والموسيقى، وبعض الحشرات الأخرى المنكبة على العمل، ويمثل كل هذا البعد القرائي الأول لهذه الرسالة البصرية.

أما البعد الثاني/ التضميني فيتمثل في الدعوة إلى العمل والاجتهاد والمثابرة في القيام بالواجبات والاعتماد على النفس، وفي المقابل الدعوة إلى نبذ خلق الكسل والتواكل على الخير، كحالة جماعة الصراصير المنشغلة عن قضاء حوائجها بالطبل والمزمار.

وظائف الرسالة البصرية: تحققت معنا مجموعة من الوظائف التواصلية عبر هذه الرسالة البصرية ، تُذكر على النحو الآتي:

- الوظيفة التأثيرية: فقد أثرت في فكر وذوق المتلقي/ الطفل، من خلال كل ما حملته من كتابات ورسومات وألوان.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: تمثلها الخلفية الواسعة التي انطلق منها المرسل في إنشاء هذه الرسالة.
- الوظيفة اللغوية: تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية: يحسدها الغلاف كاملا باعتباره رسالة بصرية.

خلاصة وتقييم:

حوى هذا الغلاف –من خلال صورته الأم– العديد من العلامات البصرية المشكلة لمعان تربوية وتعليمية هامة، هي:

1. حب العمل والإقبال على أداء الواجبات مهما كانت مضنية وشاقة.
2. عدم التكاسل في أداء الواجبات.

3. عدم الاتكال على الغير في أداء الواجبات.
4. شدّة الصلات والأواسر الثقافية بين الحضارات الإنسانية المختلفة في دعوتها إلى هذه الأخلاق الحميدة، مثلما لمسناه من توظيف الكاتب لأصناف معينة من الحشرات (النمل، الصراصير) للتعبير عن دلالات خاصة.
5. الجانب الجمالي هام جدا في توصيل المعاني السابقة للطفل.

أولا- أدب الأطفال:

في ماهية أدب الأطفال:

إنّ أوّل ملاحظة يمكن تحديدها في أثناء تناولنا لمفهوم أدب الأطفال، هو أنّه مصطلح مركّب من **لفظتين** هما: أدب، طفل، فوجب مع هذا وقبل تحديد مفهومه إعطاء تصور يحدّد طبيعة اللّفظتين.

أمّا الأولى فقد جاء في لسان العرب من مادّة أدب:«الأَدَبُ: الذي يَتَأَدَّبُ به الأديب من النّاس، سُمّيَ أدبا لأنّه يَأْدِبُ الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح، وأصل الأَدْبِ الدّعاءُ، ومنه قيل للصنيع يدعى إليه الناس مَدْعاةٌ ومَأْدُبَةٌ.

والأَدَبُ: أدبُ النفسِ والدرسِ، وهو الظُرفُ وحسنُ التناول، وأَدُبَ فهو أديبٌ من قومٍ أدباءَ،...

والأُدْبُ: العَجَبُ، قال منظور بن حبّةَ الأسديّ:

يَشْمجى [1] المشي، عجول الوَثْب

غَلاّبةِ للنّاجيات الغُلْب

حتّى أتى أُزبيُّها[2] بالأَدْب[3].

وانطلاقا من هذا التعريف نجد أن معنى الأدب يتوزّع عبر معان ثلاثة يوضّحها الجدول الآتي:

الصيغة	المعنى
الأدَبُ	الظُرف وحسن الخُلُق.
الأدْبُ	الدعوة إلى الطعام أو الوليمة، ومنه الأدب وهو الداعي إلى الطعام.
الأدْبُ	العَجَبُ كما رأينا في أبيات منظور بن حبّةَ الأسديّ.

وبعيدا عن هذا المعنى اللغوي نجد أنّ كلمة "أدب" مرّت منذ العصر الجاهليّ إلى يوم الناس هذا، بتعريفات عديدة، وتطوّر معناها عبر العصور الماضية، واختلف الباحثون في معناها اختلافا كثيرا على أنّهم يشتركون جميعا في اشتراط توافر عنصرين أساسين لما نسميه أدبا، كما يؤكد الباحث

(1)- الشّمجي: الناقة السريعة.

(2)- الأُزبيُّ: السّرعة والنشاط.

(3)- ينظر: ابن منظور.لسان العرب.مج1. ص50.

محمد غنيمي هلال:«ولكن مهما يكن بينهم من اختلاف فهم لا يمارون في توافر عنصرين في كل ما يصح أن نطلق عليه أدبا، هما: الفكرة وقالبها الفنّي، أو المادة والصيغة التي تصاغ فيها»[1].

وعليه فكلّ أثر حوى فكرة وصيغ بقالب فنّي يمكن أن نسميه أدبا، فيدخل في هذا المعنى الشعر بكل أغراضه وفنونه ، وكل الفنون النثرية على اختلاف أشكالها المعروفة.

أمّا اللفظة الثانية المكملة لهذا التركيب–الطفل–، فقد وجدناها مأخوذة لغة من مادة "طفل":«طفل:الطّفل:البنان الرخص، المحكم:الطّفل، بالفتح، الرخص الناعم والجمع طفال وطفول، قال عمرو بن قميئة:

إلى كفْلٍ مثلَ دعْصِ النَّقَا،

وكفٍّ تقلَّبُ بِيضًا طِفالا

...و الأنثى طفلة، قال الأعشى:

رَخصَةٌ طفلةُ الأناملِ، ترتبِ

بْ سِخامًا تكفُّهُ بخلاَلِ

... والطفل و الطفلة: الصغيران، و الطفل: الصغير من كل شيء ... »[2].

هذا فيما يتعلق بالمعنى اللغوي لكلمة "طفل"، أمّا المعنى الاصطلاحي فلا يختلف كثيرا عن سابقه؛ فالطفل «كلمة دالة على كائن له صفات خاصة، ويتميز بخصوصيات في الزمان والمكان، بما يجعله عالة على غيره، ومحل عناية الغير»[3].

وعموما فإن الطفولة هي المرحلة العمرية الأولى التي يمر بها الإنسان عند خروجه للحياة، تلتصق به أثناءها تسمية الطفل إلى أن يصير شابا فتغادره من غير رجعة.

وبعد هذه الجولة العابرة والسريعة على ضفاف اللفظتين المكونتين لهذا المصطلح، سنحاول الوقوف على مفهومه، وفق ما يقدمه أهل الاختصاص في هذا المجال، فنقع على تعريفات عديدة قدّمها دارسو هذا النوع من الأدب، تحدد معناه وتضبطه ضبطا دقيقا، ويأتي –على رأسها–

(1)– محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. دار العودة ودار الثقافة بيروت–لبنان. ط5. دت. ص5.

(2)– ابن منظور. لسان العرب .مج4. ص183.

(3)– عبد الرؤوف أبو السعد. الطفل وعالمه الأدبي. دار المعارف، القاهرة– مصر. ط1. 1994. ص38–39.

التعريف الذي يقدّمه الدارس محمد السيد حلاوة والذي يعمل على تحديد مفهوم أدب الأطفال بقوله: «إنّه كل خبرة لغوية –لها شكل فني– ممتعة وسارة يُصرّ بها الطفل ويتفاعل معها، فتساعد على تنمية حسه الفني والسمو بذوقه الأدبي، ونموه المتكامل، فتسهم –بذلك– في بناء شخصيته وتحديد هويته وتعليمه فن الحياة»[1].

ويلحظ من هذا التعريف أنّ أدب الأطفال يتشكّل وفق اتحاد عناصر ثلاثة هي:

1. اللغة (كون أدب الأطفال إنجازا لغويا).
2. الشكل الفني.
3. تحقيق المتعة والسرور.

وبالتقاء هذه العناصر الثلاثة يتكون النص الأدبي للأطفال، والذي يسهم في تنشئتهم الاجتماعية والنفسية والفكرية إسهاما عظيما.

ومن الدارسين من يطلق تسمية "أدب الأطفال" على ما هو أوسع من الكتابة والقراءة، فيقول: «يُقصد بأدب الأطفال –هنا– الأعمال الفنية التي تنتقل إلى الأطفال عن طريق وسائل الاتصال المختلفة، والتي تشتمل على أفكار وأخيلة، وتعبر عن أحاسيس ومشاعر تتفق مع مستويات نموهم المختلفة»[2].

و أحسب أنّ هذا التعريف واسع إلى حدّ ما، فمصطلح "الأعمال الفنية" يشمل كل الأعمال الفنية إن كتابية وإن غيرها، من نثر وشعر وغيرهما، فيدخل فيها المسموع من أناشيد وأغان، والمرئي من مسرحيات وأفلام كرطون ومعارض فنية، وغير ذلك كثير، وعليه فهو يجعل كل هذه الأشكال الفنية داخلة تحت أدب الأطفال وظله، ما دام كل هذا يعبر عن أفكار وأخيلة وأحاسيس ومشاعر، غير أنّه يشترط في كل ذلك أن يتناسب ومستوى نمو الطفل حتى تتحقق الفائدة ويحصل المراد منها.

---

(1)– محمد سيد حلاوة.أدب الأطفال(مدخل نفسي اجتماعي). مؤسسة حورس الدولية . الإسكندرية –مصر. دط. 2002– 2003 ص60.

(2)– رشدي أحمد طعيمة.أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، النظرية و التطبيق.دار الفكر العربي القاهرة–مصر.ط1. 1998.ص24.

غير أنّ هناك من الدّارسين من يميل إلى التفصيل في تعريف أدب الأطفال، يفرى أنّ هذا الفرع من الأدب يحوي مفهومين رئيسين، مفهوم عام وآخر خاص، لابد من تمييزهما في هذا المقام، أما العام فهو ما: «يدل على الإنتاج العقلي المدون في الكتب... في شتى فروع المعرفة كالطبيعة والجغرافيا والعلوم وغيره..» [1].

وأما الخاص فكونه: «يدل على الكلام الجيد الذي يحدث في النفس متعة فنية، سواء أكان شعرا أم نثرا..» [2].

ولربما كان المعنى الثاني (الخاص) يتفق مع التعريفات السابقة في اشتراط الفنية بوصفها عنصرا أساسا في تشكيل الإنتاج الأدبي للأطفال، على خلاف المعنى العام الذي لا يشترط في هذا الإنتاج شيئا غير التدوين.

ونخلص مما سبق إلى أنّ أدب الأطفال هو تلك الآثار الأدبية الموجهة إلى الأطفال، سواء كانت شعرا أو نثرا، شرط أن تتحقق فيها الفنية، وإحداث المتعة.

وإنّنا نرجو– بعد هذا العرض الوجيز لهذه التعاريف– أن يكون المقصود بأدب الأطفال قد اتضح، وزال اللَّبس حوله لدى القارئ.

(1)– أحمد نجيب . أدب الأطفال (علم وفن). دار الفكر العربي. القاهرة–مصر.ط3 . 2000 .ص302.

(2)– المرجع نفسه. ص302.

أشكال ووسائط أدب الأطفال:

تختلف أشكال أدب الأطفال، وتتعدّد وسائطه، فتضمّ الشعر والقصة والمسرح والصحف والمجلات والكتب بأنواعها...وغيرها، ولكل شكل من هذه الأشكال دوره الخاص في تكوين الطفل وتثقيفه، وتهيئته لعالم الغد.

وسنحاول في الصفحات الآتية اكتشاف أهم هذه الأشكال وأكثرها شيوعا.

-أوّلا الشعر:

لاغرو أنّ الشعر من أجمل الفنون الأدبية، وأكثرها تأثيرا على نفوس البشر بما يفيض به من شعور ووجدان وانفعال منقطع النظير، وإيقاع موسيقي تطرب له النفس وتهفو إليه، وهذا هو شأنه مع الكبار بل ومع الصغار أيضا؛ إذ«تعدّ الأغاني والأشعار ذات أثر كبير في حياة الطفل، تسعده وتدخل البهجة في نفسه، ومن خلالها يتعلّم أشياء كثيرة»[1].

ليس هذا فحسب، بل إنّ الشعر-أيضا- ينمي عند الإنسان الإحساس بالفنّ والجمال، ممّا يرفع ملكة التّذوّق عنده[2].

وقد تفطّن الإنسان منذ القدم-ولاسيما العربيّ- إلى الدور الهام الذي تلعبه الأناشيد والأشعار في حياة الطفل، وقد سجّل لنا التاريخ الثقافي العربي كثيرا من أشعار وأغاني الأطفال، وقد عرف هذا اللون من الشعر باسم أشعار الترقيص والمهد عند العرب، وهي «أرجوزة قصيرة تميل إلى الإيقاع الصوتي والنغمي...ومؤلّفها قد يكون الأمّ أو الجدّة، أو مجهول النسب التأليفيّ، أو من نظم الرجّاز من الشعراء»[3].

(1)- حنان عبد الحميد العناني. أدب الأطفال . دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع.عمان -الأردن.ط4. 1999.ص45.

(2)- ينظر: أحمد نجيب. المرجع السابق. ص150.

(3)- أحمد زلط. أدب الطفل العربيّ. (دراسة معاصرة في التأصيل و التحليل).دار الوفاء للطباعة و النشر .الإسكندرية . ط2. دت. ص134.

وقد ظلّ هذا اللون من الشعر مبعثرا في بطون الكتب لا يأخذ حقّه من التأليف الخاص، والتصنيف المنتظم إلى أن جاء العصر الحديث فألّفت الكتب في هذا اللون، وسلّط الضوء عليه، ونذكر من بين أهمّ هذه المؤلّفات ما يلي[1]:

1-أشعار الترقيص عند العرب لسعيد الديوجي

2-أغاني ترقيص الأطفال عند العرب لأحمد أبو سعيد

3- الغناء للأطفال عند العرب لأحمد عيسى.

ومن أمثلة هذه الأشعار التي احتفظت بها الذاكرة الشعرية العربية ما تغنّت به المرأة العربية قديما، وراقصت به وليدها قائلة[2]:

يَا حَبّذا ريحُ الوَلَدْ

ريحُ الخزامَى في البلدْ

أهكذا كلُّ وَلَدْ

أم لم يلدْ مثلي أَحَدْ

وتصوّر هذه المقطوعة فرحة أمّ بمولودها، واعتزازها به اعتزاز العربي بنسله، متطلّعة إلى مستقبله الحافل، بالإنجازات العظيمة حتّى كادت تنكر عنه المثيل والشبيه من بين أبناء جلدته.

ولم يكن الرجل العربي بمنأًى عن هذا اللون الفنّي، فقد وصلتنا أمثلة عديدة عن ترقيص الرجال لأولادهم وبناتهم، وهذا **الراغب** الأصفهاني يروي لنا خبر رجل رقّص ابنته مردّدا[3]:

بُنيَّتي ريــحانَهْ، أَشَمُّها

فَدَيْتُ بُنَيّتي، وفَدَتْنِي أُمُّها.

---

(1)- ينظر: محمد مرتاض. من قضايا أدب الأطفال (دراسة تاريخية فنية). ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون – الجزائر. دط. 1994 هامش ص25.

(2)- ينظر: محمد مرتاض .المرجع السابق. هامش ص25.

(3)- ينظر: الراغب الأصفهاني. محاضرات الأدباء، ومحاورات الشعراء والبلغاء. تهذيب: إبراهيم زيدان. دار الجيل، بيروت لبنان. ط2. 1986. ص138 .

ويقول آخرُ مراقصا إبنه[1]:

يا حبّذا روحُه ومَلْمَسُهْ

أمْلَحُ شيء ظلاً وأَكْيَسُهْ.

ومن أروع ما حفظ لنا على الإطلاق من هذا اللون ترقيص السيّدة فاطمة الزهراء لابنها الحسين بن علي رضي الله عنهم، وذلك حين تقول[2]:

إنّ بُنَيَّ، شِبْهُ النَّبِيِّ

ليس شبيها بعليٍّ.

وكان الإمام الحسين بن عليّ رضي الله عنه أشبه الناس بجدّه رسول الله صلى **الله عليه وسلم** ممّا دفعها –رضوان الله عليها– أن تتغنّى بمثل هذا، فهي ترى الفضل كلّ الفضل في مشابهة رسول الله **صلى الله عليه وسلم** لا في مشابهة غيره، حتى لو كان غيره هذا بعلها أمير المؤمنين عليّ بن أبي طالب رضي الله عنه.

ومن لطائف هذا اللون أيضا، خبر الأعرابيّ أبي حمزة، هذا الرجل الذي غضب غضبا شديدا، وهجر منزله مسود الوجه وهو كظيم بعد أن ولدت له زوجته بنتا، وبعد مرور ما يقارب السنة راوده الحنين فرجع، وأقبل نحو خيامه، فصادف مروره ترقيص زوجته لابنتها قائلة[3]:

ما لأبي حمزةَ لا يأتينا

يظَلُّ في البيت الذي يلينا

غضبانَ ألاّ نلدَ البنينَا

تاللّه ما ذلك في أيدينا

وإنّما نأخذُ ما أُعطينا

ونحن كالأرض لزارعينا

ننبت ما قد زرعوه فينا.

---

(1)– ينظر: المرجع السابق. ص138

(2)– ينظر: المرجع نفسه.ص 137.

(3)– ينظر: الجاحظ. البيان و التبيين ص130–131

ولمّا سمع من زوجته هذا ندم على ماكان منه من هجر، وعاب على نفسه على تصرّفه وأقبل على زوجته يرضيها، ويحضن ابنته ويقبّلها بحرارة[1] ، وقد ظل هذا اللون من الشعر قائما إلى يوم الناس هذا يجسد تقليدا فنيا، توارثه العرب جيلا عن جيل، فيعثر المرء هنا وهناك في ربوع هذه الأمة على مقطوعات شعرية على شاكلة شعر الترقيص القديم، من مثل قول بعض النسوة في بلادنا[2].

هشّ هرّ، هشّ هر

إن شاء الله تكبر

وتجيب لمّك العسل

وهذه الأبيات متداولة بين نساء الغرب الجزائري. ودائما ونحن في أحضان هذا الوطن الشاسع نقع على نماذج أخرى من هذا اللون الفني، فلو عدنا إلى أقصى الجنوب، وتحديدا منطقة وادي سوف لوقعنا على مناغاة رجل لابنته التي باتت ليلتها باكية لفراق أمها، فلا سبيل لديه لإسكات الباكية إلا أن يقول[3]:

واش لبكاك يا عزيزة

رزقي غدا لي غزيزة

مشتاقة إلا مصّة زيزة، والمومن يمّن

العطرة بايتة تحنّن

يا فرح أماتها تهنّن

واش لبكاك يا حوارة

مرحو لك صدّ من فجارة، والريح متنّن

والعطرة بايتة تحنن

(1)– ينظر: المصدر السابق. ص131.

(2)– ينظر: محمد مرتاض. المرجع السابق، ص26.

(3)– هذه الأبيات تشيع في منطقة وادي سوف من الجنوب الجزائري.

واش لبكاك يا ولدتي

ما صابك نوم لا رقدتي.

هكذا قضى ليله في رثاء حاله وحال ابنته –بعد أن هجرته زوجته– بأشعار هي كفيلة بنقل معاناة ابنته لكل من يقرأها أو يسمعها، كما أنها كفيلة بالتعبير عن روعة هذا اللون الأدبي في بلادنا.

ومثل هذا ليس بغريب عن الشعوب العربية الشقيقة؛ فالثقافة واحدة والموروث واحد والدماء التي تسري واحدة، فأنّى لا يكون هذا التشاكل، وخير ما ندلل به على ما نقول وما هو ما أورده الدارس أحمد نجيب في كتابه "أدب الأطفال علم وفن" من أشعار الترقيص والمهد عند بعض الشعوب العربية، ويمكن أن نمثّل لها من خلال بعض النماذج الآتية:

النموذج الأول[1]:

هينا مقصّ وهينا مقصّ

هينا عرايس تتربص

والثعلب فات فات

وافديله سبع لفات

أبو قردان زرع فدان

النموذج الثاني[2]:

عمك شنطح، جالك ينطح

بنت العسكر، راحت تسكر

مين سكرها، قمح السكر

النموذج الثالث[3]:

حطة يا بطة، يا دقن القطة

(1)– ينظر أحمد نجيب: المرجع السابق. ص145.

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص141.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ص141.

عمي حسن، زرع بصل

جيت آشمه، كلت كله

هكذا توحدت المشاعر عبر العصور، فالعاطفة واحدة والاهتمام بالنسل واحد عند إنسان الأمس، وهند إنسان اليوم لا يتبدل بتعاقب الأيام والسنين.

غير أنّ شعر الأطفال –في هذا العصر المتأخر– قد تجاوز شعر الترقيص إلى أشكال أخرى، فتنوعت مضامين هذا الشعر وتعددت موضوعاته، ولعلّ خير من مثّل شعر الأطفال في العصر الحديث أمير الشعراء أحمد شوقي مجدد العصر الفائت، الذي خصّص جزءا لا بأس به من إنتاجه الشعري لأطفال العالم العربي، إذ «يعدّ الشاعر الكبير أحمد شوقي أول من كتب للأطفال العرب أدبا خاصا بهم في اللغة العربية»[1].

ومن أجمل أمثلة ذلك –عند هذا الشاعر– ومما رسخ في أذهانها –منذ عهد الصبى–، وعلى أيام المدارس الابتدائية، قصيدته الشهيرة "اليمامة والصياد" والتي يقول فيها[2]:

يمامــةٌ كانــت بــأعلى الشــجرهْ آمنـــةً فـــي عشـــها مســـتترهْ
فاقبـــلَ الصـــيادُ ذات يـــومٍ وحـــامَ حـــول الـــروض أيَّ حـــومِ
فلـــم يجـــدْ للطيـــر فيـــه ظـــلاّ وهـــم بالرحيـــل حـــين مـــلاّ
فبـــرزت مـــن عشـــها الحمقـــاءُ والحمـــقُ داءٌ مـــا لَـــه دواءُ
تقـــول: جهـــلا بالـــذي ســـيحدثُ يـــا أيُّهـــا الإنســـانُ عمَّـــا تبحـــثُ؟
فالتفت الصّيادُ صوبَ الصوتِ ونحـــوَه ســـدّدَ ســـهمَ المـــوتِ
فســـقطَت مـــن عرشـــها المكـــينِ ووقعَـــت فـــي قبضـــة السّـــكينِ
تقـــول قـــول عـــارفٍ محـــقٍّ ملكْـت نفسـي لـو ملكْـت منطقـي

هكذا الحمق يزري بصاحبه دائما ويوقع بساحته المهالك، حال هذه اليمامة الحمقاء كما يصفها الشاعر، والتي برزت من عشّها مقبلة على الصياد تسائله، ولو علمت ما في المساءلة

(1)– مفتاح محمد دياب. مقدمة في ثقافة أدب الأطفال .الدار الدولية للنشر والتوزيع. القاهرة –مصر.ط1. 1995. ص127.
(2)–أحمد شوقي .الديوان.تحقيق :إميل أكبا.دار الجيل.بيروت – لبنان.ط2. 1999 .ص124

اختفت وتوارت عن الأنظار، ووفّرت حياتها المسكينة، ولكنّه الحمق أودى بها، أغلب النتاج الشعري لأحمد شوقي في هذا اللون، قد تضمّن حكما ومواعظ بالغة التأثير على غرار هذه الأخيرة، وقد توالت محاولات الشعراء بعد شوقي، إذ تجد العديد من الأسماء التي سطع نجمها في مجال الكتابة الشعرية للأطفال على غرار محمد الهراوي، سليمان العيسى، أحمد نجيب، ومحمد مصطفى الغماري، عبد القادر الأخضر السائحي وغيرهم كثير.

ومن أجمل ما يستشهد به في هذا المقام قصيدة "رباب" لسليمان العيسى، والتي يقول فيها[1]:

قالت رباب: أنا ربابْ
العشبُ أزهرَ، والتّرابْ
عصفورةُ البيت الصغيرْ
وقُبلةُ النُّور المذابْ
أنا أُوقظُ الماما على
نـغمِ الصَّبـاحْ
قالت ربابُ: أنا ربابْ
أنا زهرةٌ، بيدي كتابْ.

رباب–إذن– كلّ طفلة عربية بل وكلّ بنت من بنات المعمورة طيبة نضرة كعصفورة صغيرة، تزدان بها هذه الدنيا وتحمل رسالة العلم باكرا أملا في مستقبل النور الجميل.

ومن بديع ذلك أيضا قصيدة "عم صباحا يا فراشي" للشاعر أحمد نجيب والتي يقول فيها[2]:

عِمْ صباحا يا فِراشي قد أتى الصّبحُ الجديدْ
أشرقَ النورُ فهيّا نوقظُ الوادي السعيدْ

(1)– سليمان العيسى. غنوا ياأطفال.دار الآداب للصغار.بيروت –لبنان.ط1. 1978 .ج2.ص24–25.

(2)– ينظر: أحمد نجيب المرجع السابق.ص122–123

ونُغنّي في صباحٍ باكرٍ حُلْوِ النشيدْ
يا صباحَ النوّرِ في الوادي السعيدْ
يا صباحَ الفلِّ يا صُبحَ الورودْ
يا سروري يا طيوري بينَ أزهارٍ ونورْ
ونخيلٍ باسقاتٍ وميّاهٍ في الغديرْ

إلى غير هذا من الأشعار الطفولية البديعة عند هؤلاء الشعراء وغيرهم إذ لا يتّسع المقام لذكرها.

معايير وشروط التأليف الشعري للأطفال:

هناك مجموعة من المقاييس والمعايير التي ينبغي أن يُهتدى بضوئها في أثناء عملية الإنتاج الشعري للأطفال، وقد أسهب المشتغلون في مجال أدب الأطفال في وضعها وتعدادها لتسهم في تحديد معالم الطريق المستقيم الواضح الذي يصبو إليه كلّ راغب في تجربة الكتابة الشعرية عند الأطفال، هذه الكتابة الرسالة التي لا يجوز معها التهاون والعبث.

ونجد من بين الباحثين الذين همّهم هذا الأمر الدارس العربي حسن شحاتة، الذي نوّه بلزوم إتباع مجموعة من المعايير والمقاييس في أثناء عملية الكتابة للأطفال، وبخاصة الشعرية منها، والتي من شأنها أن تساعد على إنتاج شعر جيّد للأطفال إذا ما روعيت ، فيحدّد هذه المعايير في النقاط الآتية[1]:

1-دوران الشعر حول هدف تربويّ.

2-بساطة الفكرة ووضوحها وتناولها للمعاني الحسيّة؛ أي أنّ النصوص الشعرية يجب أن تكون تعبيرا عن تجارب مرّت بالأطفال.

3-ارتباط الشعر بالفكاهة والبهجة المملوءة بالحيوية.

4-ارتباط الشعر بالمعجم اللغوي للطفل...ففهم معاني الكلمات ضروري لفهم معاني الشعر.

5-تنمية خيال الأطفال، وإيقاظ مشاعرهم وإحساسهم بالجمال.

6-الإيقاع الشعري المتكرّر في الشعر للأطفال.. لذا كان الشعر العمودي أفضل من للأطفال من الشعر الحرّ.

7-تنويع شعر الأطفال، فلا ينبغي أن يقتصر هذا الشعر على المحفوظات الشعرية والأناشيد، بل يجب أن يتّسع، ويتنوّعَ ليشمل القصة الشعرية، والتمثيلية والمسرحيات والأغنيات والألغاز.

8-ارتباط الشعر بأهداف أدب الأطفال.

وغير بعيد عن هذا يأخذ الدارس نجيب الكيلاني في تعداد مجموعة من المعايير الأخرى، والذي يرى وجوب اتّباعها على من أراد سلك هذا النهج من الكتابة الشعرية، وبخاصة إذا كان ينتسب

(1)- حسن شحاتة.أدب الطفل العربي دراسات وبحوث.الدار المصرية اللبنانية القاهرة-مصر. ط3. 2004.ص23ومابعدها.

إلى أمّة الإسلام مضيفا على من سبقه بعض المعايير المتعلّقة واللّصيقة بالعقيدة الإسلامية ،وتعرض لهذه الشروط التي يحدّدها الدارس على النحو الآتي[1]:

1-الحرص على اللغة الشعرية لفظا وعبارة وصورة.

2-الاهتمام بالبحور ذات الإيقاع الساحر والجذّاب.

3-يسر الأفكار والمعاني وسهولتها.

4-البعد عن التعقيدات البلاغية والبيانية.

5-اختيار مواضيع تناسب واقع الطفل واهتماماته.

6-توافق القيم الشعرية مع ما تعلّمه الطفل من عقيدته الإسلامية.

7-وحدة القافية لما لها من آثار داخلية في نفسية الطفل ووجدانه.

8-شمول الصورة الشعرية بمختلف جوانب حياة الطفل

من هذا نجد أنّ الدارس يتّفق مع سابقه في وجوب التزام مجموعة من المعايير العامة في الكتابة الشعرية للأطفال من مثل التركيز في الإيقاع الجذّاب، والبعد عن التعقيدات البلاغية والحوشي من الألفاظ، والاقتراب من المواضيع التي تترجم الحياة اليومية التي يعيشها الطفل ليكون الشعر أقدر على إشباع حاجاته النفسية، وتلبية رغباته اليومية، غير أنّه يزيد عليه-كما أسلفنا وجوب ارتباط مضامين شعر الأطفال بالعقيدة الإسلامية السمحة لتكون معينا هامّا-إلى جانب الوسائل التربوية الأخرى- في ترسيخ أركان هذه العقيدة عند الطفل المسلم.

وخلاصة القول إنّ عملية التأليف الشعري للأطفال تعدّ عملية غاية في التعقيد لا يكفي معها، الطبع والموهبة الشعرية وحدهما كونها غير مطروحة في الطريق، يتناولها كلّ من قدر على الشعر وقرضه، فالأمر خلاف ذلك كون المتلقّي فيها طرفا غير عادي على الإطلاق، يأخذ وضعية غاية في الحساسية والخطورة ينبغي معها مراعاة حاجات هذا المتلقّي/ الطفل، وخصائصه النفسية؛ فلقد«أصبحت الطفولة اليوم مهمة في ذاتها ولذاتها؛ فهي أهم مرحلة في بناء الشخصية، والطفل

(1)- ينظر: نجيب الكيلاني. أدب الأطفال في ضوء الإسلام. مؤسّسة الرّسالة. بيروت، لبنان. ط1. 1986. ص89.

هو أمل العالم ورجل المستقبل، وكلّ خبرة تمرّ به في الطفولة تؤثّر فيه تأثيرا كبيرا، وأدب الأطفال من أهمّ خبرات هذه المرحلة، وبناءً عليه فهو يدخل في صنع الطفل وبناء شخصيته»[1].

هذا ما يفرض على أن تكون عملية التأليف الشعري للأطفال خاضعة جبرا وإلزاما للمعايير والمقاييس السابقة الذكر، حتّى يتحقّق المراد من ورائها وفق ما تنشده الأهداف العامة لأدب الأطفال.

ثانيا- القصّة:

(1)- حنان عبد المجيد العناني. أدب الأطفال. ص26.

تعدّ القصة أقدم الفنون التي عرفها تاريخ البشرية الثقافي؛ فهي ضاربة في القدم، متجذّرة فيه، وجدت في أغلب الآداب القديمة حين كان الإنسان القديم يحكي يومه وليلته، يحكي حلّه وترحاله، فخلّدت القصّة حياة هذا الإنسان الأوّل، وجسّدت تجاربه في الحياة، فسبقت بذلك«الأجناس الأدبية الأخرى في أداء رسالة الأدب الإنسانية»[1].

ومع مرّ الزمن وتلاحق العصور حافظت القصة على بريقها وإغرائها بل وزاد هذا البريق والإغراء إلى أن أصبحت أقرب الفنون الأدبية لقلوب البشر وأحبّها إليهم، وكذلك هو حالها مع الأطفال، وهذا ما خوّل لها احتلال مكان الرّيادة وموضع السبق في مجال أدب الأطفال «تمثّل القصص الجانب الأكبر من كتب الأطفال ولها النصيب الأوفر منها كما أنّها من أبرز أدب الأطفال»[2]؛ ذلك أنّها أحبّ الأشكال الأدبية للطّفل وأكثرها استثارة لمشاعره من خلال تشخيصها للمواقف اليومية التي تصادفه في الحياة «والطفل بطبيعته شغوف بالقصص وبتتبّع أحداثها، لأنّ حبّ الاطّلاع والاستطلاع من الأمور القويّة في الطباع البشرية، وأقوى ما تكون لدى الأطفال كما يرى علماء النفس والتربية والصحة والاجتماع»[3] ، والقصّة –إلى جانب هذا تساعد على بناء شخصية الطفل، وتنميتها بأسلوب فنّي جميل جذّاب، يحقّق للطفل المتعة والتسلية على اعتبار كونها«شكلا فنّيا من أشكال الأدب الشائق فيه جمال ومتعة»[4]. فالطفل يشعر بالسرور والفرح وهو يقرأ ويستمع للحكايات والقصص على لسان الجدّات والأمّهات.

هذا إلى جانب ما تمدّه القصّة للطفل من معارف وخبرات وتجارب تعينه على خوض الحياة المستقبلية في أحسن رواق ممكن، كلّ هذا وغيره جعل القصّة تحتلّ هذه المنزلة الهامة في عالم الطفل الذي يقبل عليها بنهم منقطع النظير، ولربما هذا ما يفسّر وجودها على أصناف كثيرة

(1)– محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. ص201.

(2)– محمد السيّد حلاوة. مدخل إلى أدب الأطفال. ص130.

(3)– المرجع السابق. ص141.

(4)– حنان عبد المجيد العناني. المرجع السابق. ص96.

تختلف وتتنوع بتنوع مضامينها والموضوعات التي تعالجها، ويمكن أن نعدّد هذه الأصناف على النحو الآتي[1]:

1-قصص ألعاب الأصابع.

2-القصص الفكاهية.

3-القصص الخيالية.

4-القصص العلمية.

5- القصص الدينية.

6- قصص الحيوان.

7-القصص التاريخية.

8-قصص المغامرات.

9-القصص البوليسية.

10-قصص البطولات الوطنية.

معايير الكتابة القصصية للأطفال:

يؤكد دارسوا أدب الأطفال على وجوب توفّر مجموعة من المعايير في الكتابة القصصية للأطفال، على غرار الأشكال الفنية الأخرى المشكّلة لأدب الأطفال، وراح كل واحد منهم يجهد نفسه في تعدادها وإحصائها لعلّها تفيد بعد ذلك كاتب النص القصصي في حالة التزامه بها ومنه تصل وتتحقّق الفائدة المرجوة إلى المتلقي/الطفل.

ومن بين الدارسين الذين اهتمّوا بتعداد هذه المعايير الكتابية الدارس محمد السيد حلاوة، والذي يجعلها تدور حول أربعة محاور كبرى هي: الموضوع، المناسبة والشخصيات والأسلوب، وتفصيل ذلك على النحو الآتي:

---

(1)- وهذه الأشكال القصصية تذكرها أغلب كتب أدب الأطفال، ينظر مثلا: محمد السيد حلاوة، المرجع السابق. ص136-174، وأحمد نجيب. المرجع السابق. ص84، وأحمد زلط. المرجع السابق. ص181.

1-مناسبة القصة للطفل: فمن أهمّ معايير الاختيار مناسبة القصة للطفل، ويتم تحديد هذه المناسبة تبعا لخصائص المرحلة العمرية[1].

2-الموضوع (المحتوى) ويجب أن تتوفّر فيه مجموعة من الشروط هي[2]:

أ- يفضل بالنسبة لطفل المدرسة أن تكون الموضوعات حول خبرات حياتية شبيهة بتلك التي يتعرّض لها الطفل من العلاقات الأسرية، علاقاته مع الأقران، مع الجيران،... الخ.

ب-أن يقدّم المحتوى إلى الطفل إجابات أولية من كل ما يسأل عنه من خبرات، أو تفسير للظواهر الطبيعية،... الخ.

ج-أن يثير خيال الطفل ويساعده على الانطلاق في عوالم غريبة وأزمنة مختلفة مع التقيّد بتشابه الخبرات مع واقع الطفل.

د-أن تنتهي القصة بنهاية سعيدة عادلة تكافئ الخير وتعاقب الشرّ .

هـ- أن تكون للمكان دلالة معرفية، بمعنى أنّه إن اختلف المكان عن بيئة الطفل، فلابدّ أن يكون هذا مثيرا لعدد من المعلومات، والمعارف حول هذا المكان: سكّانه وثقافاتهم وعاداتهم وتقاليدهم، وكذلك الأمر بالنسبة للزمن.

و- أن يكون الموضوع معروضا في حبكة تتسلسل أجزاؤها تسلسلا سلسا دون وجود أحداث جانبية تعطّل تتابع الفكرة الرئيسة وأن يتم عرض الفكرة عامة بشكل غير مباشر لا يعوق التعرّف عليها.

هذا في ما يخص المناسبة والموضوع ، أما بالنسبة للشخصيات- والتي عليها الارتكاز- فقد أسهب الدارس في تعداد معايير اختيارها، ويمكن عرضها على النحو الآتي[3]:

أ- أن تكون الشخصيات مألوفة في عالم الطفل؛ بحيث يتعايش مع أشباهها في عالمه الواقعيّ.

ب-أن يكون عدد الشخصيات المشاركة في الحدث قليلا، ومناسبا للخبرة الاجتماعية للطفل، ومتوافقا مع قدرة الطفل على التركيز.

ج- أن تمثّل الشخصيات أبطالا يشبهون الطفل في العمر والقوى، وأن يتوحّد معهم.

---

(1)- ينظر: محمد السيد حلاوة. المرجع السابق. ص 152.

(2)- المرجع نفسه. ص153.

(3)- ينظر: المرجع نفسه. ص 153

د-أن تكون الشخصيات واضحة في ملامحها وانطباعها وسلوكها، متوافقة مع أحداث القصة في أفكارها.

هذه -إذن- الشروط التي ينبغي أن تتبع في اختيار شخصيات قصص الأطفال، ورسم معالمها أمّا فيما يتعلّق بشروط المحور الرابع (الأسلوب والصياغة اللغوية) فتتحدّد في ثلاثة شروط هي[1]:

أ- أن يكون الأسلوب قويّا قادرا على إثارة عواطف الطفل وانفعالاته.

ب- أن يمتاز بالتوافق النغمي، والتآلف الصوتي والموسيقيّ المستمرّ في مقاطع الجمل.

جـ- أن تتماشى اللّغة المستخدمة مع قاموس الطفل اللغويّ، وأن يكون في مقدوره فهمها وإدراك معانيها ورموزها، وأن تكون تراكيبها اللغوية سهلة، والنسيج اللفظي بسيطا خاليا من الزخارف البيانية، بعيدا عن السذاجة والسطحية.

وفي المجال نفسه نقع على مجموعة من الاعتبارات والمعايير الأخرى التي يذكرها أحمد نجيب والذي يؤكد-بدوره على وجوب مراعاة هذه الاعتبارات والتزامها من قبل المشتغلين بالكتابة القصصية للأطفال إذا ما أرادوا تحقيق المراد من وراء كتاباتهم على أكمل وجه ممكن، وأعدل صورة متاحة، وهذه الاعتبارات التي حدّدها الدارس هي[2]:

1-مراعاة التوازن بين مراحل القصة المختلفة؛ فلا نطيل في المقدمة أكثر مما يجب، فيشعر القارئ بالملل، ولا نطنب في موقف من المواقف أكثر مّا يستحقّ ولا نبالغ في عرض العقدة، أو نسهب في تقيد خيوطها أكثر من القدر الضروري.

2-الاهتمام بعنصر بالتشويق الذي يعدّ عاملا أساسيا في الكتابة القصصية.

3-الابتعاد عن الأسلوب المباشر والطريقة الخطابية كونها أمورا غير فنيّة.

4-ضرورة مراعاة ظروف الزمان والمكان باعتبارها أمورا حيوية.

5-يجب أن تكون الشخصيات طبيعية ومقنعة.

---

(1)-ينظر: المرجع السابق. ص 154

(2)- ينظر: أحمد نجيب. المرجع السابق. ص82-83.

ونستطيع أن نخلص في الأخير إلى أنّ الكتابة القصصية للأطفال تقوم على مجموعة من الاعتبارات منها ما يمس الجانب الشكلي، كاتباع الأسلوب القويّ القادر على التّأثير في نفسية الطفل، وانتقاء الألفاظ بما يوافق القاموس اللغوي للطفل، ومراعاة التوازن بين مراحل القصة، فلا تطغى مرحلة على أخرى، وغيرها ممّا سلف ذكره من المعايير الشكلية للكتابة القصصية.

ومنها ما يمس جانب المضمون كأن يشترط في المحتوى أن يقدّم معارف جديدة للطفل، وإجابات عن كلّ ما يدور في ذهنه من تساؤلات، وأن يثير خياله بما يحقّق له التحرّر والانطلاق، وغير ذلك ممّا ينبغي أن يراعى على هذا المستوى، وباتحاد جانب الشكل مع جانب المضمون وفق هذه الاعتبارات يتم خروج القصة إلى عالم النور على أحسن هيئة ممكنة ولا يبقى من أمرها إلاّ أن توضع بين يدي قارئها/الطفل، الذي ينكبّ-بدوره- على هذا الإنتاج ينهل منه مال لذّ وطاب من معارف وتجارب نفسية وفنيّة تعينه وتأخذ بيده لتحقيق ذاته في مستقبله الواعد.

ثالثا المسرح:

لاغرو أنّ المسرح مظهرٌ من مظاهر التطور والرقيّ الحضاري عند الشعوب والأمم، يعمل من خلا كلّ ما يقدّمه على بثّ نور العلم والفكر والثقافة، بالإضافة إلى ما يحققه من متعة وترفيه لجمهوره المتلقيّ.

هذا ما جعله يكتسب أهمّية خاصة ويؤدي دورا خطيرا في العملية التربوية، ولذلك نوّه العديد من الباحثين ومن بينهم "مارك توين" الذي يصف المسرح بأنّه: «أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماس... إنّ كتب الأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال، فإنّها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تمضي إلى غايتها»[1].

وبهذا القول يقرر "مارن توين" أنّ مسرح الأطفال هو الأقدر من بين وسائط أدب الأطفال الأخرى على تلقين ما نصبو إليه من أخلاق ومبادئ ومعارف للأطفال.

ومن هنا كان اهتمام الإنسان بمسرح الطفل منذ أقدم العصور، فعرفه المصريون القدامى تحت ما يسمى "مسرح الدمى"، ودلّ على ذلك ما وُجد من نقوش ورسوم وتمثيليات حركية موجهة للصغار[2].

وإن كان السبق للمصريين في هذا المجال، كونهم أصحاب فكر وتاريخ وحضارة لا تخفى؛ فقد جاءت شعوب أخرى بعدهم اعتنوا –بدورهم– بهذا النوع الأدبي؛ فقد احتفظت الذاكرة البشرية بأعمال مسرحية هامة قدمها اليونانيون لأطفالهم[3].

لكنّنا نعلم يقينا أنّ الاهتمام الحقيقي والجدي بمسرح الأطفال كان مع حلول العصر الحديث، وانتشار المعارف والعلوم ونحوها نحو التخصّص الدقيق، فتُنُبّه إلى مسرح الأطفال باعتباره وسيلة تربوية هامة، وكانت أوروبا الأرض التي احتضنت أول بذرة بُذرت في هذا المجال خلال القرن الثامن عشر، «ويعد العرض المسرحي الذي قدمته مدام ستيماني دي جيلينيس، عام 1784 في باريس أول عرض مسرحي قدم للأطفال حتى أن بعض الباحثين يؤرخون بهذا العرض لبداية مسرح الطفل»[4].

---

(1)– فوزي عيسى. أدب الأطفال (الشعر، مسرح الطفل، القصة). منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر. دط. 1998م. ص89.

(2)– ينظر: المجرع نفسه. ص91.

(3)– ينظر: أبو الحسن سلام. مسرح الطفل (النظرية.مصادرا لثقافة.فنون العرض).دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.الإسكندرية– مصر.ط1 . 2004.ص11 .

(4)– فوزي عيسى. المرجع السابق. ص91.

وتوالت –بعد هذا الحدث التاريخي– الأعمال المسرحية الموجهة للأطفال وانتشرت في ربوع العالم الغربي انتشارا غير مسبوق.

أما فيما يخص الاهتمام بمسرح الطفل في العالم العربي فهناك من يعتبر أن حكايات "خيال الظل"[1] تعد هي الإرهاصات الأولى لهذا النوع الأدبي في العالم العربي، فيذهب فوزي عيسى إلى أن هذه الحكايات «تمثل البدايات الأولى لتلك النشأة»[2].

ولقد شهد هذا النمط المسرحي ولادته في الثقافة العربية على يد ابن دانيال الموصلي في القرن السابع الهجري[3].

غير أنّ مسرح الأطفال لم يكتب له الرواج والانتشار في العالم العربي إلاّ على يد الشاعر العربي الكبير محمد الهراوي الذي يأخذ موضع الرأس في هذا الفن، إذ «يعدّ الشاعر محمد الهراوي (1885–1939) الرائد الحقيقي في التأليف الإبداعي لمسرح الأطفال، فقد كتب بعض المسرحيات الخاصة بالأطفال في الفترة من 1922–1939م»[4].

وهو بهذا فتح الباب على مصرعيه أمام الكتاب في الوطن العربي ليخوضوا غمار هذه التجربة كلّ بما أوتي من موهبة وقدرة على الصياغة الأدبية، فراحت الأعمال المسرحية تتولى الواحدة تلوى الأخرى إلى أن أصبحت لا تخلو منها مدرسة ولا منطقة في ربوع هذا الوطن العربي الكبير، وبهذا الرواج عرض المسرح نفسه بوصفه شكلا من أشكال أدب الأطفال المؤثرة والفاعلة في تنشئة الطفل وتكوينه ثقافيا واجتماعيا، وهذا هو ما خول له أن يحتل –إلى جانب القصة والشعر– حيّزا هاما من أدب الأطفال، ذلك أنّه «ينقل للأطفال بلغة محببة –نثرا أم شعرا– وبتمثيل بارع، وإلقاء ممتع للأفكار والمفاهيم والقيم، ضمن أطر فنية حافلة بالموسيقى والغناء والرقص»[5]، ومنه فمسرح الأطفال يأخذ شكلين هامين شكلا شعريا يعبّر عليه بالمسرحيات الشعرية، وآخر نثري، على أنّ كلا الشكلين يشتركان في كونهما وسيلة هامة من وسائل تثقيف وإمتاع الأطفال.

---

(1)– خيال الظل هو ما يعرف بمسرح العرائس أو الشخوص المتحركة.

(2)– المرجع نفسه. ص94.

(3)–المرجع نفسه. ص94.

(4)– المرجع نفسه. ص95.

(5)– هادي نعمان الهيتي. أدب الأطفال: فلسفته فنونه وسائطه. وزارة الإعلام، بغداد. دط. 1977م. ص304.

ونستطيع أن نقسم مسرح الأطفال من حيث الممثلون إلى أربعة أقسام هي[1]:

1. المسرحيات التي يقوم فيها الأطفال بالتمثيل وحدهم.
2. المسرحيات التي يقوم فيها الأطفال بالتمثيل إلى جانب الكبار.
3. المسرحيات التي يقوم فيها بمهمة التمثيل الكبار فقط.
4. مسرحيات تقوم فيها العرائس أو الدمى بأداء الأدوار.

والمسرح بهذا لصيق بفن التمثيل الذي هو: «فن تجسيد صورة حية لشخصية من الشخصيات بالصوت التعبيري والحركة الجسمية بما يوافق تلك الشخصية»[2].

والتمثيل وسيلة هامة لتشويق الطفل وتدريبه على الأداء بما يعود عليه بفائدة عظيمة، من هنا أخذ الدارسون يعددون فوائد التمثيل وتأثرها في تكوين الطفل، ومنهم عبد العزيز جادو الذي يذكر ثلاث فوائد لفن التمثيل هي[3]:

1. إنّ ميل الطفل الطبيعي إلى التعبير بجسمه سبيل إلى جعل الحياة المدرسية وما يوجد بها من أعمال جافة أو شاقة أقل عسرا، وأكثر تشويقا.

2. عن طريق التمثيل تكون الحقائق والمعلومات أعمق وأبقى في عقول التلاميذ، ولهذا كله أثره النافع في عملية التعليم.

3. التمثيل حافز قوي يحمل التلميذ على العناية وحسن الإعداد، ويظهر هذا في القطعة من التاريخ أو الأدب أو الحياة الاجتماعية يعدّها التلميذ في مسرحية.

وفي الأخير نستطيع القول: إنّ كلا من الشعر والقصة والمسرح وباقي أشكال أدب الأطفال الأخرى تشترك جميعا في كونها تؤدي دورا كبيرا في تنمية الأطفال عاطفيا وعقليا واجتماعيا وفنيا، كما تعمل على رسم معالم طريق الحق أمام الأطفال وسكّهم على الصراط المستقيم.

أهمّية أدب الأطفال:

---

(1)– مفتاح محمد دياب. مقدمة في ثقافة وأدب الأطفال. ص103.

(2)– أبو الحسن سلاّم. مسرح الطفل. ص18.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ص112.

ظلّ الأدب لقرون طويلة يغازل عقول النّاس وقلوبهم، يدغدغ الأحاسيس والمشاعر، وينمّي العقول والمدارك، ولازال-كذلك- يجسّد تجاربهم الخاصة، ويعزّز انتماءاتهم المختلفة، كلّ حسب ميوله وأهوائه؛ لهذا كان لكلّ إنسان قصّة وحكاية مع تجربة أدبية معيّنة.

إذا كان هذا حال الأدب مع الكبار، فحاله مع الصغار كذلك أو تزيد؛ فالطفل محتاج إليه حاجته للماء والغذاء، ولأمّه وأبيه، وإلى المنزل الذي يأويه؛ فالأدب يأخذ بيد الطفل فيمتّعه ويؤنسه ويدخل السرور على قلبه، كما يعمل على إشباع حاجة الفضول عنده التي تصل في هذه المرحلة العمرية منتهاها، فالفضول وحبّ التطلّع غريزة ظاهرة عند الطفل أكثر من غيره « منذ أن يدرك الطفل العالم من حوله تنشأ لديه حاجة هامّة من حاجاته العقلية إلى الاستطلاع، إنّه يحبّ أن يتعرّ ف على أشياء كثيرة تحيط به، يؤثر فيها أحيانا وتؤثر فيه أخرى»[1].

وبالرغم من أنّ الاهتمام بأدب الأطفال ودراسته تُنبّه له حديثا، إلاّ أنّنا نلحظ تسارعا وتهافتا كبيرين حول دراسته، وتبيان أهمّيته في أقطار العالم كافّة مع زيادة واضحة عند الأمم المتحضّرة السبّاقة في هذا المجال، كلّ ذلك لما وجدوه في هذا الأدب من نعم جمّة وآلاء عظيمة تعمل على تنمية شخصية الطفل وصقل موهبته، ومن أعظم الفوائد وأجلّها ما ذكره وحدّد كنهه الدارس أحمد نجيب عند حديثه عن دور أدب الأطفال في تنمية التفكير الابتكاري والإبداعي لدى الطفل، وهذه الفوائد التي عدّدها الدارس هي[2]:

1- يمكن لأدب الأطفال أن يدعّم -بقوّة- التربية الروحية الصحية للأطفال، والتي تدعّم -بدورها- بناء شخصية الفرد السويّ.

2- يمكن لأدب الأطفال أن يعدّ الأطفال للحياة في عالم الغد.

3-يقوم بدور هام في إثراء لغة الأطفال.

4-تقون القصص والمسرحيات والأغاني والأناشيد من ألوان الإنتاج الأدبي، بدعم القيم والصفات اللازمة لعملية التفكير الابتكاري والإبداعيّ.

---

(1)- العيد جلولي. النص الأدبي للأطفال في الجزائر(دراسة تاريخية فنيّة). دار هومة، الجزائر.دط. 2003. ص12. (ينظر: رشدي طعيمة. ص27.)

(2)- ينظر: أحمد نجيب. المرجع السابق. ص295 وما بعدها.

5-يقدّم أدب الأطفال قصص العلماء والمخترعين وأهل الإبداع ليتّخذ الأطفال من حياتهم، وسيرهم وتصرّفاتهم نماذج وأمثلة تحتذى.

6- يقدّم أدب الأطفال أنماطا للتفكير المستهدف، ونماذج للتّصرّف السليم في مختلف المواقف.

7- تقوم كتب الأطفال بدور هام في عمليات التصنيف واكتشاف المختلف والمتشابه، والتدرّب على دقة الملاحظة وابتكار الحلول.

8- وأدب الأطفال يتيح مواقف تستدعي من الأطفال: دقّة الملاحظة والتأمل، الربط والتحليل والاستنتاج، حسن إدراك الأمور.

9- تستطيع الكتب المدرسية أن تنميّ قدرة الأطفال على الإبداع.

10-أدب الأطفال الناجح يحبّب الأطفال في الكتب والقراءة وكلّ أوعية العلم المعرفة.

على أنّ هناك فوائد أخرى ذكرها غيره من الدارسين تجاوزها هو لعظم فائدة هذا اللون من الأدب الذي لا تكاد تحصى آلاؤه ونعمه على تنمية شخصية الطفل وتكوينه النفسي والفكري، فهذه الدارسة حنان عبد الحميد العناني ترى أنّ أدب الأطفال على جانب كبير من الأهمية لتحقيقه مجموعة من الأهداف، تذكر منها مايلي[1]:

1-يسلّي الطفل ويشعره بالمتعة ويشغل فراغه وينمّي هواياته.

2- يعرّفه على البيئة النّي يعيش فيها من جميع جوانبها.

3-يسهم في اطلاعه على أفكار وآراء الكبار.

4- ينمّي القدرات اللغوية عنده وذلك بزيادة المفردات اللغوية لديه وتنمية قدرته على القراءة والاستيعاب.

5- يكوّن ثقافة عامّة لديه.

7- يتعلمّ عن طريقه التركيز والانتباه والملاحظة الدقيقة.

8- يسهم في تنمية الذوق الفني لديه من خلال الموسيقى والألوان الجميلة0

(1)- ينظر: حنان عبد الحميد العناني. المرجع السابق. ص22.

9- يساعده في التعرف على الشخصيات الأدبية والتاريخية والعلمية والدينية والسياسية من خلال قصص البطولات والمشاهير.

10- يجعله إنسانا متميزا لمطالعته أشياء كثيرة.

11- يعمل على زرع الاتجاهات الاجتماعية السليمة لديه، ويعرّفه بالعادات والتقاليد الواجب اتّباعها في مختلف الظروف.

وليس بعيدا عن مثل هذا نجد الدارس أحمد طعيمة يخوض طويلا في إبراز أهمية أدب الأطفال وتعداد فوائده فيسترسل أيّما استرسال ويطيل أيّما إطالة إلى أن يصل لقوله:«وبإيجاز، فإن أدب الأطفال يمكن أن يزودهم بفهم لأسباب السلوك الإنساني..أن لكل سلوك دوافع، ظاهرة كانت أم خفية، ومن الممكن عن طريق الكتب أن يتعرّف الطفل على ما يكمن وراء أشكال السلوك المختلفة من أسباب وما يحركها من دوافع...إن من الممكن للطفل عن طريق الأدب الذي يكتب له، أن يفهم الحاجات الأساسية التي يشترك فيها الجنس البشري في مختلف الأعمار و الشعوب »[1]

ونستطيع القول: إنّه ليس هناك كتاب ألّف في أدب الأطفال إلاّ وقد أخذ صاحبه يعدّد الفوائد الكثيرة التي يمنحها هذا الأدب ممّا يجعل النماذج في هذا المجال كثيرة لا يتّسع المقام لعرضها، ولربما تكون بحثا مستقلّا همّه تبيان فائدة هذا النوع من الأدب، ولعلّه -بعد ذلك- لا يقتل القضية بحثا ولا يفيها حقّها.

وبالإضافة لكلّ ما سبق فإنّ لأدب الأطفال دورا هامّا ورئيسا لإشباع الحاجات النفسية لدى الطفل، ونقصد بالحاجة النفسية:« حالة من التوتّر الذي يشعر به الفرد ويسعى إلى التخفيف منه وإزالته»[2].

إذن فالحاجة النفسية هي توتر نفسي طارئ على الفرد ويمكن أن يتعرّض هذا الأخير إلى مشاكل عديدة في حالة استمرار التوتر النفسي لديه «ويترتّب على عدم التخفيف من حدّة التّوتّر

(1)- رشدي أحمد طعيمة. المرجع السابق. ص27.

(2)- المرجع السابق.ص27

حالـة مـن الضـيق تتفـاوت درجتهـا ونوعهـا بتفـاوت الحاجـات النفسـية التـي عجـز الفـرد عـن إشباعها»[1].

تتعدّد هذه الحاجات النفسية وتتنوع تنوّع الميولات والخلجات النفسية واختلافها عند البشر، من أجل ذلك نجد علماء علم النفس النموّ[2] ، قدّموا العديد من قوائم الحاجات النفسية، ولعلّ أبرزها وأكثرها شهرة ورواجا قائمة "ماسلو" والتي تمثّلها على شاكلة بناء هرميّ يمكن عرضه على النحو الآتي[3]:

الرّغبة في المعرفة والفهم

تحقيق الـذّات

التّقـديــر

الحــبّ والانـــتماء

الأمـــــن

الحاجــات الفيزيولوجــية.

ومن خلال هذا البناء الهرميّ الذي قدّمه النفساني ماسلو يمكن اكتشاف الحاجات النفسية التي يتطلّع الطفل وكافله لإشباعها وفق ترتيب تصاعديّ على النحو الآتي:

1 -الحاجة الفزيولوجية.

2 -الحاجة إلى الأمن.

3 -الحاجة إلى الحبّ والانتماء.

4 -الحاجة إلى التقدير.

5 -الحاجة إلى تحقيق الذّات.

6 -الحاجة إلى المعرفة والفهم.

---

(1)- المرجع نفسه.ص27

(2)- علم النفس النمّو هو فرع من فروع علم النفس الحديث.

3)- رشدي أحمد طعيمة. المرجع نفسه. ص27.

وباستطاعة أدب الأطفال أن يسهم إسهاما وافرا في إشباع هذه الحاجات النفسية، فالحاجة للأمن مثلا –والتي تقف على رأس هذه الحاجات النفسية_إذا استثنينا الحاجة الفزيولوجية_، يمكن إشباعها من خلال تقديم نماذج نثرية وشعرية تجسّد انتصار الخير على الشرّ، إذ يعمّ الحب والتآخي بين شخوصها ممّا يزيد من شعور الطفل وإحساسه بالأمن والطّمأنينة ومن أمثلة ذلك حكاية "الكلب والحمامة" الواردة في الشّوقيات، والتي تثبت أنّ الخير ينتصر على الشرّ دائما؛ ذلك بتعاون المخلوقات فيما بينها، بما يحقّق الأمن والسّلامة للجميع، يقول أحمد شوقي[1]:

حكايةُ الكلبِ معَ الحمامهْ تَشْهَد للجنسين بالكرامهْ

يُقالُ: كانَ الكلبُ ذاتَ يومِ بينَ الرِّياضِ غارقا في النّومِ

فجاءَ من ورائِه الثّعبانُ منتفخا كأنّه الشَّيطانُ

وهمَّ أنْ يَغْدِرَ بالأمينِ فَرَقَّتِ الوَرْقَاءُ للمسكينِ

ونَزَلَتْ–تَوًّا– تُغِيثُ الكلبا ونَقَرَتْه نَقْرَةً فَهَبَّا

فَحَمَدَ اللّهَ على السَّلاَمَهْ وحَفِظَ الجَميلَ للحَمَامَهْ

لقد تحقّق الأمن والسلامة للكلب بفضل الحمامة وشجاعتها، وكان منه أن حفظ لها هذا المعروف، وردّ لها الجميل بأن نبّهها بخطر الموت القادم ممثّلا في الصيّاد يقول الشاعر –مكمّلا لقصّته–[2]:

إذْ مرَّ ما مرَّ منَ الزّمانِ ثمَّ أتى المالكُ للبستانِ

فسبِقَ الكلبُ لتلكَ الشجرهْ لينذرَ الطيرَ كما قد أُنذرَه

واتّخذَ النبحَ له علامهْ ففهِمتْ حديثَهُ الحمامهْ

وأقلعتْ في الحال للخلاصِ فسلِمتْ من طائرِ الرَّصاصِ

ومبدأ التعاون كفيل بان يحقّق الأمن بين الناس، كما كان من حال الحمامة والكلب فالعبرة من هذه الأبيات بيّنة واضحة، تصل إلى الطفل في ثوب فنّيّ رائع.

(1)– أحمد شوقي. الشّوقيات. ج4. ص173.

(2)– المصدر نفسه.ج4. ص173.

والشيء نفسه يمكن قوله مع القصص الدينية التي تعبّر عن وجود اللّه سبحانه وتعالى القائم على حماية خلقه وحفظهم، يقول عزَّ وجلَّ: [اللّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ][1].

ومعنى هذه الآية الكريمة يسهم بلا ريب في إشباع الحاجة إلى الأمن في نفس الطفل: «إذ إنّ ذلك يثبت عنده الإحساس بالأمل والثقة بأنّ من يحميه من مخاوفه ويردّ عنه مصادر الخطر، ويدافع عنه إزاء خصومه من كائنات الطبيعة الأخرى»[2].

وكذلك هو الحال مع الحاجة إلى الحبّ إذ يتمّ إشباعها عند الطفل من خلال كلّ ما يقدّم له من أشعار وأناشيد وأغاني وقصص، فالعلاقة الحميمة التي تحصل بينه وبين أبطال وشخوص هذه الأعمال تجعله يتعاطف معها ويشعر نحوها بالحبّ.

وخير ما نمثل –في هذا المقام– وصف الشاعر محمد الهراوي لفرحة الأطفال بقدوم يوم العيد، وتهليلهم بهذا الضيف المنتظر، الذي ينشر –بقدومه– السعادة والحب بين القلوب، يقول[3]:

أقبلَ العيدُ فأهلاً بتباشير السُّعودْ
قد نَعِمنا بسرورٍ ما عليهِ من مزيدْ
وحبانا أبَوانا بالهدايا والنّقودْ
وخرجنا نتحلّى فيه بالثّوب الجديدْ
وتصافحنا بأيدي نا على صدق العهودْ
ومضينا بالتّهاني لقريبٍ وبعيدْ
فأتِ يا عيدُ وأَفْرِحْ أمّةَ النّيلِ السَّعيدْ
وامضِ يا عيدُ وعدْ بال يُمْنِ في عهدٍ حميدْ

(1)– سورة البقرة، الآية/255.
(2)– رشدي أحمد طعيمة. المرجع السابق. ص31.
(3)– ينظر: محمد الهراوي. سمير الأطفال. نقلا عن: أحمد نجيب. المرجع السابق. ص122.

يا بَنـي النّيلِ بَقَيتم للعُلا في كلّ عيـدْ

وليس بعيدا عن هذه الأجواء المليئة حبّا وسرورا ينشد الدارس العلم، والشاعر المتميّز أحمد نجيب فيقول[1]:

عِمْ صبـاحا يافِـراشـيْ قدْ أَتى الصُّبْحُ الجديـدْ
أَشرَقَ النُّـورُ فهيّا نُوقِظُ الوادي السَّعيـدْ
ونغنِّيْ في صبـاحٍ باكرٍ، حلوِ النَّشيـدْ
يا صبــاحَ الخيرِ ذا يومٌ جديدْ
يا صَبـاحَ النُّورِ في الوادي السَّعيــدْ
يا صَبـاحَ الفلِّ يا صُبْــحَ الورودْ
يا سروري يا طيوري بين أزهارٍ ونـورْ
ونخيلٍ بـاسقاتٍ وميــاهٍ في الغديرْ

وتنفطر الأبيات الخوالي حبّا وسعادة وأملا، تمتزج فيها عذريّة الطبيعة بعواطف الطفولة وبراءتها.

وغير بعيد عن هذه الأجواء يقول الشّاعر –أيضا–[2]:

هيّــا بنا هيّا بنا هيّا بـنا للضّاحيَّهْ
هيَّـا بنا نسعى هنا بين الزُّهورِ النّاديَّهْ
إنّا خرجنـا نجتلـي حسن الحـياةِ الرَّاضيَّهْ
حيثُ الميَّاهُ الجاريَّـهْ تحت الغصُونْ العاليَّهْ
والنُّورُ غنَّـى صامتا لحنَ الطُّيورِ الشّاديَّـه

إنّ كلَّ هذا الذّوبان في عالم الطبيعة عن طريق هذه النَّغمة الموسيقية الرَّاقصة كفيل بأن يدخل السرور والفرح–لا محالةَ– إلى قلب الطفل؛ ممّا يرسّخ –عنده– حبّ الحياة والتّمسّك بالأمل.

(1)– أحمد نجيب. المرجع السابق. ص122–123.
(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص116.

وهذا هو شأن أدب الأطفال مع باقي الحاجات النفسية الأخرى التي ذكرها ماسلو وغيره من علماء علم النّفس النّموّ، يعمل على إشباعها الواحدة تلو الأخرى، ويتّضح- ممّا سلف- الدّور الهامّ والخطير الذي يؤديه أدب الأطفال في عملية النّموّ عند الطّفل كونه وسيلة علاجية هامة من وسائل العلاج النفسي، فحتّى تتمّ عملية النّموّ على وجه سليم وجب استغلال طاقات هذه الوسيلة الحيويّة استغلالا سليما، من أجل تحقيق ذلك أخذ الباحثون يهتمّون بالكتابة للأطفال، ويحثّون المبدعين نحوها، غايتهم -في ذلك- تنشئة اِجتماعية سليمة لنباريس المستقبل ورجاء الأمم «ونحن -إذا ما رمنا أن يحافظ مجتمعنا على تطوّره الدّائم، ويسلم من المَذمّات والشّطحات- فليس إزاءَنا إلاّ العناية القصوى بالطّفل، وتنشئته تنشئة متماسكة الأجزاء، متينة الأوصال؛ إذ إنّ الرّعاية عن طريق التثقيف والتأليف من غير إساءة إلى ذوق الطّفل أو إهانة لشخصيّته يكون لها التّأثير الكبير على حياته المستقبلية، ولا سيما إن عرفنا كيف نقدّم لهذه الوجبة»[1].

من هنا تتبدّى لنا خطورة هذا الأدب وأهمّيته، ودوره الفعّال في عملية التنشئة من خلال التأثير على الطفل، وتسهيله نحو الأفضل فيتوحّد -بذلك- هدف أدب الأطفال مع الهدف العام للتربية التي تسعى على إعداد الأشخاص وتحضيرهم لخوض غمار المستقبل« وغاية التربية ليست تدريب الملكات الذهنية على استيعاب مواد مركزة فحسب بل تنمية شخصية الفرد وصقلها، وخلق اتزان عادل بين قواه الجسمية والعقلية والنفسية كي يصبح مواطنا بكلّ ما تنطوي عليه هذه الكلمة من معان»[2].

وفي الأخير يحقّ لنا أن نتساءل: هل أخذ كتّابنا كلّ هذه الأمور بعين الاعتبار؟

وهل استحضروا كلّ هذه المعاني وهم يكتبون لمستقبل هذه الأمّة؟

ولعلّ الإجابة تتّضح من خلال تسليط الضّوء على كتابات هؤلاء، واحتضانها بالدّراسة المتخصّصة والواعية من اجل توجيهها الوجهة السليمة.

(1)- محمد مرتاض. المرجع السابق. ص 8.

(2)- عبد العزيز جادو. علم نفس الطفل. المكتبة الجامعية، الإسكندرية، مصر.دط. 2001. ص109.

ثانيا: قصص الحيوان:

1- تعريفها:

إنّ مما يحسن الوقوف عليه بداية، ونحن بصدد تعريف قصص الحيوان هو توضيح معنى كلمة "قص" أو "قصة"، ولعلّ ذلك يأتي باستنطاق المعاجم اللّغوية، فنقع على مادة "ق ص ص" في "لسان العرب" بمعنى: «القصة: الخبر وهو القصص ، وقصّ علي خبره يقصّه قصّا وقصصا: أورده ،و القصص:الخبر المقصوص بالفتح،... والقصص بكسر القاف:جمع القصة التي تكتب...تقصص كلامه:حفظه، وتقصص الخبر :تتبعه،و القصة:الأمر الحديث،واقتصصت الحديث رويته على وجهه،وقصّ عليه الخبر قصصا »[1].

أما اصطلاحا، فالقصة « فن من فنون الأدب النثري، يقوم على سرد حادثة أو أحداث تدور حول موضوع معين الغاية منه الإمتاع و الإفادة »[2].

هذا ما أردنا أن ننبه إليه قبل الخوض في تعريف هذا الجنس الأدبي (قصص الحيوان) الذي يستدعي بعض الإسهاب، ذلك أنّه تواجهنا إشكالات والتباسات عديدة ينبغي رفعها حتى لا يلتبس الأمر على القارئ، ولعل أهمها اندماجه والتصاقه بمصطلحات أخرى قد تكون رديفة له أو قد تتضمنه وتحتويه، وأبرز هذه المصطلحات وأكثرها مداخلة وامتزاجا له مصطلح "الخرافة" الذي يأخذ في الكثير من الأحيان المعنى نفسه الذي تأخذه القصة على لسان الحيوان هذا ما جعل بعض الدارسين يعتبرها نوعا من الخرافات، بل تعدى الأمر عند بعضهم المزج بين المصطلحين جعلهما يعبران عن جنس أدبي واحد، وقبل أن نعرض لهذا المزج والخلط الاصطلاحي الحاصل عند الدارسين نحاول تقديم تصور حول مفهوم مصطلح "الخرافة" وأغلب الظن أن هذا المصطلح مستعار من اسم رجل من رجال الجاهلية يقال له "خرافة" ، قال المفضل بن سلمة: «هو رجل من عذرةَ»[3].

---

(1)- ابن منظور.لسان العرب.مج5/مادة قصص.ص270.

(2)- فواز الشعار . الأدب العربي (الموسوعة الثقافية العامة). دار الجيل. بيروت- لبنان. دط.دت. ص184.

(3)- ينظر: خير الدين شمسي باشا. معجم الأمثال العربية. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض المملكة العربية السعودية، ط1، 2002، ج2/ص996.

وجاء في "معجم الأمثال" أن الرسول صلى الله عليه وسلم حدّث بعض نسائه عن خبر رجل عاشر الجن، وشاهد منهم كل غريب وعجيب، فتعجبت نسوة النبي صلى الله عليه وسلم قائلات: "كأن هذا حديث خرافة"[1]. فرد عليه الصلاة والسلام قائلا: «إن خرافة كان رجلا من عذرةَ سبته الجن، فكان فيهم زمانا يسمع ويرى، ثم رجع إلى الناس فكان يحدثهم بما رأى في الجن من العجائب، فكان الناس إذا سمعوا حديثا عجبا قالوا: كأن هذا حديث خرافة»[2]. على أنه لم يقل بهذا الحديث أحد من أهل العلم ممن يعتد بقولهم في علم الحديث، ولا ورد في مسند من أسانيد الحديث المعروفة، إلا مسند الإمام أحمد، والظاهر أنّ القصة موضوعة ولم ترد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم[3].

و تتمة الأمر إن هذا المصطلح سار مثلا بين العرب يضرب على الأباطيل والأكاذيب والغرائب، ولكل حديث لا حقيقة له.

قال الشاعر قديما منكرا للبعث[4]:

حياة ثم موت ثم نشر حديث خرافة يا أم عمرو

فما البعث والنشور في تصور الشاعر إلا حديث خرافة لا حقيقة له في عالم الشهادة ، نعوذ بالله من قول هذا وتصديقه.

إذا فالخرافة في جانبها اللّغوي تطلق على الحديث الباطل الذي لا أصل له. أما معناها الاصطلاحي بوصفها جنسا أدبيا فهي «سرد خيالي رمزي عفوي شعبي، يتضمن حكاية عن شخصيات وأحداث تشير عادة إلى ظاهرة طبيعية أو إلى مرحلة تاريخية أو إلى مضمون فلسفي أو خلقي أو ديني»[5].

وعودة بعد هذه اللّفتة السريعة لمفهوم الخرافة إلى معالجة قضية الالتباس الحاصل حول امتزاج المفاهيم ومحاولة، فكها، فنقف بداية على حجم الإشكال مع ما تطرحه الدارسة نبيلة إبراهيم

(1)– المرجع السابق. ج2/ص 997.

(2)– المرجع نفسه. ج2/ص997.

(3)– نفسه. ج2/ص 998.

(4)– نفسه. ج2/ص998.

(5)– رابح العوبي. النثر الشعبي. منشورات جامعة باجي مختار. عنابة. د.ط. د. ت. ص 26.

من أسئلة على من فصل بين الخرافة وقصص الحيوان في قولها: «وربما كانت أكثر التصنيفات النوعية ألفة لنا تصنيف الحكايات إلى حكايات خرافية، وحكايات الحياة اليومية وحكايات الحيوان، وقد يبدو هذا التصنيف مقنعا لأول وهلة؛ ولكن ما إن نأخذ في فحص الحكايات حتى تثار التساؤلات الآتية: ألا تحتوي حكايات الحيوان على أحداث خرافية وخيالية إلى درجة بعيدة؟، ثم ألا تحتوي بعض الحكايات الخرافية على عنصر الحيوان؟ و هل نضم حكاية الصياد والسمكة السحرية على سبيل المثال، وهو النمط المعروف في جميع أنحاء العالم إلى الحكايات الخرافية أم إلى حكايات الحيوان؟»[1].

ولعلّ ذا القول يبين مدى تداخل وامتزاج هذين الجنسين إلى حد يصعب معه التفريق والفصل بينهما، ومثل هذا المزج نجده أيضا عند الباحث "مرسي الصباغ" الذي يصف حكايات الحيوان بالخرافية في تعريفه لها، فيقول: «وعليه فإن حكايات الحيوان الخرافية هي حكايات تظهر فيها شخصية الحيوان، وهي تتحدث وتقوم بأفعال مثل الآدميين، ولو أنها عادة تحتفظ بقسماتها الحيوانية»[2].

ويترتب على هذا في الفهم أنّ حكايات الحيوان تتحدد وفق مجموعة من الأوصاف نجملها في ما يلي:

1. حكايات الحيوان هي حكايات خرافية.
2. شخصياتها حيوانية.
3. هي شخصيات معادلة لشخصيات آدمية.
4. قد تأخذ وصفها الموضوعي في الطبيعة.

(1)– نبيلة إبراهيم. قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، د.ط. د.ت ص 15.

(2)– مرسي الصباغ .القصص الشعبي العربي في كتب التراث. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.الإسكندرية–مصر. دط.دت. ص 60.

وعليه، فإن قصص الحيوان عند الباحث نوع من الخرافة، هذه الأخيرة التي تفتقر هي الأخرى إلى الدقة والتحديد، فتتداخل مع أشكال نثرية أخر، وعلى رأسها **الأسطورة**[1]. فنجد أن «كثيرا مكن الدارسين يجعلون الحكاية الخرافية لونا من ألوان الأساطير... وكثيرا آخرين يردونها إلى الطوطامية أو الروحانية أو السحر أو النبوءة التي اشتهرت بها الشعوب في مراحلها الأولى»[2].

ومما يزيد الأمر لبسا لدى البعض أنّ هناك من الدارسين من يجعل القصة الحيوانية تتداخل مع فن الملحمة، ويصفونها ضمن هذا الفن ذلك حينما قسموا الملحمة إلى ثلاثة أقسام على النحو الآتي[3]:

1- ملحمة الحيوان: وهي نوع من ذلك القصص الذي يطلق على شخصية رئيسة مخادعة تظهر عادة في شكل حيوان، وأشهر مثال لهذا النوع الملحمة الهوميرية التي دارت بين الضفادع والفئران، وكذلك ملحمة "رينار" الفرنسية.

2- الملحمة الفنية الأدبية: هذا النوع هو الذي يظهر فيه إبداع الفرد وخياله وذاتيته في الموضوع واللون بما يتفق مع ذوقه وخياله وعرض الفصول على طريقته ومنه أمثلة هذا النوع من الملاحم ملحمة "ويس ورامين" وملحمة "رونالد" الفرنسية وغيرها.

3- البالادا: وهي نوع من القصص الشعري الفلكلوري يروي أحداثا ملحمية يراد بها الحفظ والاتصال، تضم قصصا عن الأبطال وبعض الأحداث، وكثيرا من أبطالها اختارتهم الشعوب للتعبير عن رغباتها وأحلامها، ولعلّ خير مثال على ذلك ملحمة السِّيد الإسبانية.

وبعيدا عن هذا الإشكال الذي استدعته الطبيعة المبهمة لهذا الجنس الأدبي نورد بعض التعاريف الواضحة والبسيطة التي لها أن ترسم وتوضّح لنا حدود وأبعاد القصة الحيوانية، ولنبدأ

---

(1)- الأسطورة مصدر [سطر]، والجمع أساطير، مثل أرجوحة: أراجيح، أحدوثة: أحاديث، ومعناها سرد قصصي أو قصة خرافية فيها كثير من التهويل، والأسطورة حكاية تعمد إليها المخيلة الشعبية البدائية، إخراجا لدوافع داخلية في شكل موضوعي قصصي ترتاح إليه وتهدأ عنده. ينظر: رابح العوبي، المرجع السابق، ص 19-24.

(2)- أحمد كمال زكي. الأساطير دراسة حضارية مقارنة. دار العودة بيروت -لبنان.ط2. 1979 ص 61.

(3)- مرسي صباغ. المرجع السابق.ص28 .

بالتعريف الذي يقدّمه "محمد غنيمي هلال": «هي حكاية ذات طابع خلقي وتعليمي في قالبها الأدبي الخاص بها، وهي تنحو منحى الرمز في معناه اللغوي العام لا في معناها المذهبي»[1].

والدارس لهذا يقدم تصورا حول حقيقة القصة الحيوانية من خلال تحديد المقصدية التي أنشأت من أجلها، وهو الطابع الخلقي والتعليمي، ويتم كل ذلك من خلال الصياغة الفنية الخاصة بها، واحتذاء الإيحاء والرمز، وهذا التعريف قد لا يسع الكثير من الألفاظ التي قد تُضَمُّ إلى هذا الجنس، وبخاصة تلك التي عرفت عند الشعوب القديمة والتي أنشأت لأغراض وحاجات تتجاوز الغرض التعليمي كما سنلمسه لاحقا عند عرضنا لنماذج القصة الحيوانية عند الشعوب القديمة.

ونحط الرحال بعد هذا عند الدارس "حامد عبد القادر" الذي يعرف هذا النوع من القصص بقوله: «أريد بالقصص الحيواني ذلك الفن الرفيع من فنون الأدب الذي اعتد به القدماء والمحدثون من الأدباء... والقصص الحيوانية هي حكايات مستطرفة وأحاديث مستملحة تتضمن أقوالا وأفعالا تعزى إلى الحيوانات، ويقصد منها تهذيب الأخلاق وتقويم السلوك وإذاعة الآداب الراقية، ونشر الحكم الصالحة بطريقة جذابة وأسلوب مؤثر خلاب»[2].

إن المتصفح لذا التعريف يجده قد تضمن العديد من النقاط التي من شأنها أن تعين على تحديد معالم هذا النوع القصصي، وهذه النقاط هي:

1- قصص الحيوان فن من فنون الأدب.

2- قصص الحيوان قديمة ضاربة في الزمن.

3- هي حكايات وأخبار مستملحة محببة إلى النفس.

4- شخصياتها حيوانية.

5- تقوم على الفنية باعتمادها على الأسلوب المؤثر والجذاب.

وبالتقاء هذه النقاط جميعها تتشكل ملامح القصة الحيوانية شكلا يقترب من الفنية، ومضمونا أخلاقيا وإصلاحيا بناءً، على أنه ينبغي الإشارة إلى أن قوله أحاديث مستملحة وحكايات

(1)- محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان. ط5. د.ت. ص 179، 180.

(2)- محمد مرتاض. من قضايا أدب الأطفال في الجزائر. ص 105.

مستطرفة يومئ إلى دخول هذا النوع من القصص وامتزاجه بالخرافة -كما أشرنا سالفا- كونها وصفت بالأوصاف نفسها عند العرب.

ويستقيم في العقل تأسيسيا على ما سبق أنّ القصة الحيوانية في غالب الظن ليست جنسا أدبيا مستقلا بذاته بقدر ما هي مضمنة وداخلة تحت العديد من الأشكال النثرية والقصصية الأخرى، ويكون هذا التداخل غاية في الوضوح عندما يتعلق الأمر بالآثار الأدبية القديمة التي وصلتنا عن الإنسان الأول، غير أن هذا التداخل يدخل في الزوال تدريجيا مع تعاقب الأزمان فتأخذ معه القصة الحيوانية في تشكيل كيانها الخاص بها إلى أن تصل إلى ما هي عليه «القصص التي يكون الحيوان فيها هو الشخصية الرئيسة»[1]. أو هي بتعبير آخر «القصص التي تقوم الحيوانات بدور الشخصيات فيها»[2].

ولعل هذا المفهوم هو الذي نطمئن إليه في الأخير كونه أوضح المفاهيم وأيسرها للفهم على الإطلاق على حد تقديرنا، فقد وضع هذا المفهوم اليد على القصد والغاية واختصر الكلام وأوجز؛ ذلك بأن جعل كل قصة يكون الحيوان هو المحرك الأساسي لخيوطها داخلة تحت هذا النوع مهما كان أمرها. وهو بهذا يكون التعريف الأصلح والمفهوم الأنسب للقصة الحيوانية الموجهة للأطفال على أيامنا.

II- الأصول الفكرية والعقدية للحكاية الحيوانية:

كان الإنسان الأول[3] وكان السؤال يلازمه، فمن زمان الجوع والعطش إلى زمان البرد والقرّ يحاول أن يعيش، فانطلق مع الحياة رفيقا لها مند فجرها، على أنّه -مع هذه الرفقة- لابدّ من فهم ولابد من معرفة، فالحياة بكل ما فيها من مظاهر كونية دعت الإنسان للتوقف عندها، فالقمر لا يظهر حين يظهر ولا يغيب حين يغيب إلا وقد ترك في نفسه شيئا وكذلك حال الشمس حين تشرق وحين تغرب والريح والعواصف حين تشتد فتنغص عنه عيشه، وغيرها من مظاهر الطبيعة بل وقد حيّره أمر الكائنات الأخرى التي تقاسمه عناء الحياة على ظهر هذه الأرض، كل هذا حصل عنده

(1)- حنان عبد الحميد العناني. أدب الأطفال. ص43.

(2)- طلعت فهمي خفاجي. أدب الأطفال في مواجهة الغزو الثقافي. دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع طنطا مصر. ط1. 2006. ص 117.

(3)- نقصد بمصطلح "الإنسان الأول" مجموعة الشعوب البدائية التي كانت تعيش على الفطرة وتفتقر لأسس التفكير العلمي.

العديد من الاحتياجات[1] الفكرية التي استدعت الإجابة عنها في تلك الآونة المتقدمة، من هنا بدأت الدهشة لديه وبدأ السؤال، وبدأ معهما التأمل والسعي وراء الفهم ورحلة البحث عن الحقيقة، وربما تجسدت الإجابة عن كل ما سبق في الإرث الثقافي[2] والثقافي والقصصي الهائل الذي خلفته هذه الشعوب بمختلف أشكاله بما فيها الحكاية الحيوانية والخرافية عامة، والتي تعود في اعتقاد[3] أغلب دارسي الأدب الشعبي[4] إلى معتقدات[5] وتأملات إنسانية بائدة وموغلة في الزمن الأول «إن الحكايات الشعبية بأسرها، ومثلها الحكايات الخرافية والأساطير هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية وبقايا قواه وخبراته»[6]. وهذه المعتقدات التي وصلت لإنسان اليوم عن سليله بالأمس «تصل في تاريخها إلى أقدم العصور، وتتاح لها الفرصة للظهور من خلال تلك التأليفات التي تصور مدركات غير حسية، وهذه المعتقدات الأسطورية شبيهة بقطع صغيرة من أحجار متناثرة بين زهور في أرض خصبة لا يكشفها إلا ذو بصر حادّ»[7].

هكذا بدأ هذا الفنّ الخرافي والأسطوري مكونا لأقدم أشكال التعبير والتأليف الأدبية، ممثلا في ذلك الزمن البعيد بداية رحلة الإنسان المستمرة، في محاولة إيجاد الانسجام مع كلّ ما يحيط به

(1)– تعرف الاحتياجات عند الشعوب بالقوى الأساسية الكامنة وراء الظواهر الثقافية، بمعنى آخر الاحتياج الثقافي هو مجموعة كبيرة من الظروف التي يجب إشباعها، إذ ما أريد للمجتمع أن يبقى ولثقافته أن تستمر، وهناك احتياجات أساسية أو بيولوجية كالحاجة إلى التكاثر والتناسل وأخرى ثانوية مستمدة من الثقافة ذاتها؛ مثل حاجة= =السلوك البشري إلى التنظيم والجزاء. ينظر: إيكه هولتيكرانس. قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور. ترجمة محمد الجوهري، حسن الشامي. دار المعارف القاهرة. مصر. ط2. 1973م. ص24.

(2)– الإرث الثقافي هو الثقافة أو النتاج الثقافي الموروث من الأجيال السابقة. ينظر: المرجع نفسه. ص33.

(3)– يكاد يكون هناك إجماع بين المختصين –في هذا المجال– في كون هذه الآثار القصصية الخرافية والأسطورية تمثل بقايا معتقدات قديمة وموغلة في الزمن.

(4)– للأدب الشعبي تعريفات عديدة، منها: إنه نوع من الخلق الأدبي، وهو جزء هام من التراث الشعبي، ويتضمن الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية وأهازيج الطقوس الدينية..الخ. ينظر: إيكه هولتيكرانس. قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور. ص32–33.

(5)–المعتقدات: جمع عقيدة، والعقيدة في اللغة، هي ما عقد عليه القلب والضمير، أو هي ما تدين به الإنسان واعتقده، أما اصطلاحا: هي البديهة التي تستقر في العقل الباطن للإنسان، فتؤثر في حدسه وشعوره، وتوجهه في تفكيره وسلوكه، أو هي ما يؤمن به الإنسان من حقائق الوجود وما يعتقد بحقيقته من الأخبار والتصورات. ينظر: محمد الزحيلي. تعريف عام بالعلوم الشرعية. دار الكوثر للنشر والتوزيع. برج الكيفان، الجزائر. دط. دت. ص91.

(6)– فريديريش فون ديرلاين. الحكاية الخرافية. ترجمة:نبيلة إبراهيم–عز الدين إسماعيل.دار غريب للطباعة والنشر.القاهرة– مصر.دط.دت. ص23–24.

(7)– المرجع نفسه. ص32.

من مظاهر الطبيعة المختلفة، «ومنح نرى كيف أن هذه التآليف الأدبية قد تكونت ارتجالا من السمو عن الأشياء المادية، لكي تخلق نوعا من الانسجام مع الواقع»[1]. وكل هذا مرتبط بالإنسان عندما كان «يحلم لأنه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد لأنه لم يكن يرى، وحينما كان يؤثر فيما حوله بروح ساذجة منقسمة على نفسها»[2]. وهي من هنا مثلت المعتقد في مهده عند الإنسان البدائي، ولم تكن ضربا من اللهو والتسالي، ولا مطية للرمز، كما هي حالها الآن «فبعض حكايات الحيوان؛ كالحكاية التي توضح شكل الحيوان وطبيعته وصفاته، تتضمن أصلا دينيا هو جزء من أساطير الآلهة»[3].

كما سبق الذكر فإن الإنسان البدائي كان دائم التساؤل والحيرة في كلّ ما يحيط من مظاهر الطبيعة وأشكالها المختلفة بما فيها الحيوان الذي كان يمثل جزءا هاما من هذه الطبيعة، فقد زاحم الإنسان الحيوان وقتها على المواطن التي كان يسكنها، وأدت هذه المعايشة بينهما إلى أن اعتقد الإنسان فيه اعتقادات شتّى؛ كاعتقاده «أن للحيوان روحا مثل روحه، وأنها تبقى بعد موته، واعتقاده أيضا أن هذه الروح تستطيع أن تنجو من الموت الذي يلحق بجسومها، سواء بالتحول كأرواح مجردة أو بالميلاد مرّة أخرى في صورة حيوانية»[4].

هكذا نشأت القصة الحيوانية بصورة فطرية عند كلّ شعوب العالم، محاولة الإجابة بطريقة ميتافيزية وأسطورية عن أسئلة الكون تجري في كل ذلك مجرى الحقائق بين الناس[5].

ولربما يكون الإيحاء المركزي[6] قد لعب دورا هاما في تقبل الشعوب القديمة لهذه الأفكار والمعتقدات العجيبة والبعيدة عن الموضوعية، وإجرائها مجرى الحقائق والمسلمات، ولعل الأمر يشطّ بنا في أثناء دراسة هذه المادة الثقافية (الحكاية الحيوانية) عند الشعوب القديمة، والتي ر بما

---

(1)– المرجع السابق. ص33.

(2)–فرد ريش فون دير لاين.الحكاية الخرافية.ص31.

(3)–المرجع نفسه.ص75.

(4)– مرسي الصباغ. القصص الشعبي العربي في كتب التراث. ص59–60.

(5)– محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. ص180.

(6)– الإيحاء المركزي هو قبول التوجيهات الصادرة عن الصفوة السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية، فقد تؤثر بعض مراكز السيطرة أو حتى غزو من الخارج في ثقافة شعب ما تأثيرا عميقا. ينظر: إيكه هولتيكرانس. قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور. ص59.

تكون من اختصاص علماء الأثنولوجيا[1] عامة وعلماء الأثنوجرافيا[2] خصوصا، إلا أننا رغم هذا نحاول القول بكل تحفّظ: إن هذه المادة القصصية مثلت باختصار تاريخا فكريا واعتقاديا بأسلوب أسطوري خرافي، على أنه تنبغي الإشارة –في هذا الصدد– إلى أن هذا التوحد الحاصل في الأصول الفكرية والاعتقادية للحكاية الحيوانية كان مدعاة إلى التشابه الشديد بين أغلب الآثار والحكايات –التي وجدت عند مختلف شعوب القديم– من هذا الجنس الأدبي، ولعل هذا ما لاحظه الأخوان الألمانيان "جريم" بعد قيامهما بدراسة مسهبة ورحلة طال أمدها مع الحكاية الخرافية عند مختلف الشعوب؛ فقد خلصا بعد أن فهما عقلية وطبيعة الإنسان الأول، عن طريق هذه الرحلة، إلى أن بهذا التشابه الواقع بين الحكايات الخرافية عند كلّ الشعوب، رغم ما يفصل بعضها عن بعض من مسافات زمانية ومكانية بعيدة، راجع إلى العديد من الأسباب أمهما ثلاثة هي[3]:

1. تماثل الأفكار الإنسانية عند هذه الشعوب.
2. التشابه في الوقائع التي تواجههم.
3. التماثل في طرائق الحلول عند الشعوب القديمة.

من هنا كان هذا التشابه تشابها في أصل الاعتقاد والتفكير، كما أنه تشابه في الواقع الواحد الذي تعيشه هذه الشعوب، والتي تتخذ الحلول ذاتها لما يواجهها من مشاكل على ما بينها من تباعد "زمكاني".

إضافة إلى ما سبق فإن حدوث مثل هذا التشاكل في نمط التفكير عند هذه الشعوب راجع أيضا إلى ما هو موجود بينها من تواصل معرفي وثقافي أو ما اصطلح عليه في الدراسات الثقافية

---

(1)– الأثنولوجيا (**Ethnologie**) هي علم الإنسان باعتباره كائنا ثقافيا، وهي الدراسة المقارنة للثقافة، أو هي علم الشعوب وثقافاتها، وتاريخ حياتها بوصفها مجتمعات، بصرف النظر عن درجة تقدمها، وقد اشتهر هذا المصطلح بمعناه الواسع لأول مرة في عام **1839**م. ينظر: إيكه هولتيكرانس. المرجع السابق. ص**18–19**.

(2)– الأثنوجرافيا (**Ithnographie**) هي الإثنولوجيا الوصفية، أي: ملاحظة المادة الثقافية من الميدان، وهي أيضا وصف– أوجه النشاط الثقافي كما تبدو من خلال دراسة الوثائق التاريخية، هذا هو التعريف العام لهذا المصطلح، وهناك العديد من التعريفات الأخرى والتي لا يتسع المقام لعرضها . ينظر: المرجع نفسه. ص**59**.

(3)– ينظر: فريدريش فون ديرلاين. ص**31**.

بـ"الاتصال الثقافي"[1]، ونحن بهذا لا ندّعي الوصول إلى ما يسمى بـ"الانصهار الثقافي"[2] بين هذه الشعوب، بما يزيل عنها التميز، بل نصرّ على الاعتراف بالتواصل الثقافي الايجابي الكبير الذي حدث ومازال يحدث عند مختلف شعوب العالم.

وفي الأخير نستطيع القول: إن الإنسان البدائي لجأ إلى هذا الجنس الأدبي رغبة في تفسير حقائق الحياة ومظاهر الطبيعة التي حيّرته وقوضت عيشه، فلا سبيل لديه لتزول عنده هذه الحيرة، وهذا الافتقار للمعرفة، سوى اللجوء إلى تأليف مثل هذه الحكايات الخرافية والتي تكون قد ساعدت –في حينها– على تفادي حدوث "اختلال وظيفي"[3] في البنية الثقافية لهذه الشعوب؛ ذلك أنها بنهج هذا السبيل تكون قد تفادت نشاطا سلبيا يقع على النقيض، هو تركها لمثل هذا النشاط "الإبداعي".

كما يمكن القول أيضا: إن الحكايات الحيوانية والخرافية عامة كانت معينا هاما على فهم إنسان العصر القديم بكل آماله وهمومه، وبنجاحاته وإخفاقاته، وغيرها من المدركات التي لا يتاح لنا كشفها عبر معارف أخرى؛ فالإنسان ما زال باحثا عن ماضيه من أجل فهم جيّد لحاضره، ذلك أن الماضي استحال سندا يثبت وجوده الاجتماعي في هذا الحاضر بكل تناقضاته.

من هنا وجب علينا التعامل مع هده المادة الأسطورية والملحمية والخرافية بوصفها قراءة جادة لتاريخ الإنسان القديم.

تتمظهر هذه القراءة من خلال تقصّي عناصر هذا التاريخ البشري (الثقافي، الاجتماعي..)، كما صورته الأعمال القصصية الأسطورية والخرافية التي خلّفها الإنسان الأول "البدائي"، على أن كلّ هذا الكلام يقتصر –في حقيقة الأمر– على بدايات هذا الجنس الأدبي، الذي أخذ في الارتقاء إلى مدارج الفنية والسير في مسالكها مع تعاقب الأزمان، إلى أن وصل إلى طبيعته الرمزية التي

---

(1)– يقصد بالاتصال الثقافي موقفا تتبادل التأثير فيه ثقافتان، ويمكن أن تكون هذه التأثيرات نوعين: إذا كان الاتصال الثقافي محدودا فإنه يبدو في صورة انتشار العناصر الثقافية، ويتركز الاهتمام هنا على تبادل أو مجرد استيراد أو تصدير للأفكار والعادات الاجتماعية، والأشياء المادية بين ثقافتين مختلفين، أما إذا كان الاتصال شاملا أو على شيء من الشمول، بحيث تتداخل ثقافتان مختلفتان، كل منهما في الأخرى. ينظر: المرجع السابق. ص14.

(2)– هو نوع من التكيف الثقافي الذي يحدث فيه قدر من التقارب بين نسقين ثقافيين مستقلين ربما لا يصل على الإطلاق إلى درجة التقابل الكامل والشامل. ينظر: المرجع نفسه. ص58.

(3)– يقصد بالاختلال الوظيفي ذلك النشاط الذي يساهم في انهيار ثقافة أو مجتمع ما. ينظر: المرجع السابق. ص32.

عرف بها في العصور المتأخرة، كما سنلمسه من خلال عرضنا له عند مختلف الشعوب، وذلك في موضعه اللاحق من هذا البحث.

أنواع قصص الحيوان وأهدافها:

لقد عمد دارسو أدب الأطفال إلى تقسيم قصص الأطفال إلى أنواع عدة، كما لمسناه سابقا، ورأينا أن قصص الحيوان مثلت نوعا هاما من بين هذه الكثيرة من قصص الأطفال، وهي تنقسم بدورها إلى أقسام متعددة، وأشهر تقسيم لقصص الحيوان هو التقسيم الثلاثي، الذي أقره جمهور الباحثين على غرار محمد مرتاض، وعبد الفتاح عبد الكافي، فالأول يجعلها تبعا لأحدى الباحثات الإنجليزيات على ثلاثة هي[1]:

1. حيوانات متكلمة: هي حيوانات تتقمص شخصيات الإنسان وتصرفاته.
2. حيوانات تحافظ على صفاتها الحيوانية: أي إنها تظهر فيها على طبيعتها الحيوانية.
3. قصص الحيوانات كحيوانات بشكل موضوعي: وشخصياتها حيوانية، إلا أنها تتمتع بنسبة من الفهم والوعي، تساعدها على تفادي الأخطار المحدقة بها من طرف غيرها من الحيوانات الأخرى أو حتى من بني البشر.

وكذلك يجعلها الباحث الثاني على ثلاثة أضرب هي[2]:

1. قصص تقوم فيها الحيوانات بأعمال الإنسان.
2. قصص تقوم فيها الحيوانات بأعمالها في حياتها العادية؛ فالكلب هو الأمين الوفي المكلف بالحراسة، والقط هو عدو الفأر، والثعلب هو المتربص للدواجن...الخ.
3. قصص تدور على ألسنة الحيوانات، وتعدّ كليلة ودمنة خير مثال عليها، وظاهر القصص الواقعة تحت هذا النوع الثالث يفيد التسلية، بينما يهدف باطنها للحكمة والعبرة.

---

(1)– ينظر: محمد مرتاض، من قضايا أدب الأطفال.ص126–127

(2)– ينظر: إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي. القصص وحكايات الطفولة "دراسة علمية وتحليلية ونقدية". مركز الإسكندرية للكتاب. الاسكندرية– مصر. دط–2007م. ص45.

وقد ذهب بعض الدارسين إلى التفصيل في تقسيم قصص الحيوان؛ فقسموها من حيث موضوعها وشكلها إلى أربعة أقسام، هي[1]:

1. قصص الحيوان الشارحة (التعليلية): هي القصص التي تحاول الكشف عن طبائع وأسرار الحيوانات.

2. قصص الحيوان الرمزية (التعليمية): وهي القصص الهادفة، التي تحوي مغزى معينا.

3. قصص الحيوان النثرية.

4. قصص الحيوان الشعرية.

وهكذا اختص العنصران الأولان بجانب المضمون، بينما وقع العنصران الآخران على جانب الشكل، وقد تتداخل هذه العناصر فيما بينها، ومنه فالجزم بانفصالها قد يكون ضربا من العبث مع مثل هذا النوع الأدبي.

ولقصص الحيوان عبر أنواعها السابقة العديد من الفوائد والأهداف التربوية والنفسية والاجتماعية، ومنها[2]:

1. تقدم العديد من الدروس الأخلاقية والتعليمية والحكم والخبرات التي تفيد الطفل في مستقبل حياته، مثل حثه على: مساعدة الآخرين والتعاون، وحب الوطن، والعفو من الإساءة، الوفاء، واحترام الكبار وطاعة الوالدين، والأمانة،و حب السلام، وغيرها.

2. تعمل العديد من قصص الحيوان على ترسيخ المبادئ الدينية بما ينمي عند الأطفال روح التمسك بالقيم الروحية.

3. تعمل قصص الحيوان كغيرها من القصص الأخرى على تسلية الأطفال وإدخال السرور.

4. إضافة إلى هدف التسلية، تعمل على تزويد الأطفال بالكثير من المعلومات عن عامل الطيور والحيوانات.

---

(1)– ينظر: العيد جلولي. النص الأدبي للأطفال في الجزائر "دراسة فنية في فنونه وموضوعاته". دار هومة للنشر والتوزيع. الجزائر. دط– دت. ص109.

(2)– ينظر: رشدي أحمد طعيمة. المرجع السابق. ص189–190.

5. تعمل على تقديم العديد من النماذج التراثية العربية، مثل شخصية "حي بن يقظان" وبعض حكايات شهرزاد، بما يوفر عند الطفل حبّ الاطّلاع على هذا التراث الواسع، والاعتزاز به.

6. توجيه الطفل من خلال هذه القصص إلى التعرف على مكتشفات العلم والحضارة.

هذه وغيرها من الأهداف والغايات التي يهدف إليها هذا النوع من القصص الذي يعدّ ميدانا تربويا هاما لازال محتاجا إلى الكثير من الاستغلال والاستثمار في مجال الكتابة القصصية للأطفال.

قصص الحيوان عند العرب والعجم:

أولا- قصص الحيوان عند العرب:

1. قصص الحيوان في القرآن العظيم:

ينبغي ابتداء التنبيه على أمر مهم قبل الشروع في عرض الأمثلة الواردة في القرآن العظيم من جنس قصص الحيوان؛ هو أن قصص القرآن لا يندرج بأي وجه من الوجوه تحت لواء القصة الفنية التي تعارف عليها النقاد، وتخرج عن الحدود التي رسموها لها، بما ينطبق على القدرة البشرية، ولا يليق بعلوه وجلاله سبحانه -عز وجلّ-، ذلك أن القرآن «كتاب دعوة دينية قبل كلّ شيء، ولم يكن في قليل أو كثير منه كتاب قصص فني، كما لم يكن»[1]. وما جاءت القصص الواردة في القرآن إلا لخدمة هذا المقصد النبيل؛ إذ «إن القصة في القرآن ليست عملا فنيا مستقلا في موضوعه وطريقة عرضه وسير حوادثه كما هو الحال في القصص الفني، إنما القصة فيه وسيلة من الوسائل الكثيرة التي استخدمها لغرضه الأصيل، وهو التشريع وبناء الفرد والمجتمع»[2].

والقصة القرآنية إلى جانب هذا الدور الهام الذي تقدمه في مجال الدعوة إلى تحقيق التوحيد بين الناس ونشر الإيمان السليم، جاءت أيضا لتثبيت فؤاد الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو في أحلك أيام الدعوة الإسلامية؛ وذلك بسرد أخبار الحق التي لا ريب فيها تحمل في ثناياها دروسا وعبرا لمن آمن من عباد الله، قال تعالى: (وَكُلاًّ نَّقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنبَاء الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ وَجَاءكَ فِي هَذِهِ الْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ) [3].

كما تجدر الإشارة إلى أنه لا يعتقد أبدا أن قصص الحيوان الواردة في القرآن من قبيل الأساطير والخرافات، بل: (إِنَّهُ لَقَوْلٌ فَصْلٌ وَمَا هُوَ بِالْهَزْلِ) [4]، فلقد أنزل الله القرآن على نبيّه ليقاوم الخرافات والأباطيل التي كانت شائعة بين الناس آنذاك، وليثبّت الحق واليقين في قلوب الذين آمنوا، قال تعالى: (الْحَقُّ مِن رَّبِّكَ فَلاَ تَكُن مِّن الْمُمْتَرِينَ) [1]، والقصة القرآنية انطلاقا من هذا هي الحقّ

(1)- بكري شيخ أمين. التعبير الفني في القرآن . ص218.

(2)- المرجع نفسه. ص218.

(3)- سورة هود، الآية/120.

(4)- سورة الطارق، الآية/13-14.

(1)- سورة آل عمران، الآية/60.

خلافا لما سواها تتميز: «بثبوت الوقائع المسرودة، وعظمة الأداء المعجز، والأسلوب الذي لا يبارى»[1]، فما كان قصص القرآن قصصا يصاغ ولا عبثا من القول يقال، وليس ضربا من الحديث المفترى. قال تعالى: (لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُوْلِي الأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثاً يُفْتَرَى وَلَكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلَّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ) [2]، إن هو إلا عبرة لمن يعتبر وموعظة لمن خاف مقام ربّه، فينبغي –مع كل هذا– التسليم لله فيما حكى في قرآنه، والإيمان بما جاء من غيب فيه، فعن علي –رضي الله عنه– أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «كتاب الله –تبارك وتعالى–، فيه نبأ من قبلكم وخبر ما بعدكم، وحكم ما بينكم، وهو الفصل ليس بالهزل، من تركه من جبار قسمه الله، ومن ابتغى الهدى في غيره أضله الله، هو حبل الله المتين ونوره المبين، والذكر الحكيم، وهو الصراط المستقيم، وهو الذي لا تزيغ به الأهواء ولا تلتبس به الألسنة، ولا تتشعب به الآراء، ولا تشبع منه العلماء، ولا يملّه الأتقياء، ولا يخلق على كثرة الردّ، ولا تنقضي عجائبه، وهو الذي لم تنته الجنّ إذ سمعته أن قالوا: إنّا سمعنا قرآنا عجبا، من علم علمه سبق، ومن قال به صدق، ومن حكم به عدل، ومن عمل به أجر...» [3]. فلا يفهم من إيرادنا بعد هذا لبعض "قصصه الحيوانية" دخولها تحت عالم الخرافة، بل هي قصص لحيوانات أنطقها الله حقّا، كحال النملة والهدهد من نبي الله سليمان، أو هي حيوانات دارت حولها أحداث واقعية في أوقات فائتة من هذه الحياة، كما هو الحال مع بقرة بني إسرائيل وكبش إبراهيم، وابنه إسماعيل –عليهما السلام–، أو ناقة صالح –عليه السلام–، أو كلب أصحاب الكهف، وفيل أبرهة الحبشي، وغير ذلك مما ذكر في القرآن العظيم، نقرّ بصدقه ولا ندّعي خلاف الصدق، فإنه «من المعلوم من الدين بالضرورة أن أصدق الحديث كتاب الله، فكل ما فيه من خبر عن الله ورسوله، وملائكته، وعالم الشهادة وعالم الغيب، والماضي، والحاضر والمستقبل، إنما هو كلام سابق ومطابق للواقع»[4].

ومن نافلة القول أن القصص الوارد في القرآن على خمسة أضرب، هي[1]:

---

(1)– نجيب الكيلاني. أدب الأطفال في ضوء الإسلام. مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع. قسنطينة. الجزائر. ط2–1991م. ص52.

(2)– سورة يوسف، الآية/111.

(3)– ينظر: شمس الدين أبا عبد الله محمد القرطبي. الجامع لأحكام القرآن. مكتبة رحاب الجزائر. ط4–1990م. مج1. ص26.

(4)– السيد عبد الحافظ عبد ربه. بحوث في قصص القرآن. دار الكتاب اللبناني. بيروت– لبنان. ط1–1972م، ص215.

(1)– محمد السيد حلاوة. المرجع السابق. ص174.

1. قصص الخير والشر والصراع بينهما.

2. قصص وحدانية الله –عز وجل– والتعرف عليه تعالى.

3. قصص الطمع والجشع وعاقبة ذلك.

4. قصص الأنبياء التي ذكرها القرآن الكريم بالتفصيل.

5. قصص الأمثال القرآنية التي ضربها الله –عزّ وجلّ– للناس جميعا ليتّعضوا ويعتبروا منها ومن معانيها.

وقصص الحيوان في القرآن جاءت في معظمها واقعة تحت النوع الرابع، أو ما اصطلح عليه بـ"قصص الأنبياء"؛ ذلك أن القرآن يقدم لنا في قصص الأنبياء مجموعة من الحيوانات التي لعبت دورا في تاريخ الأنبياء والرسل.

وذكر جملة هذه الحيوانات التي دارت حولها القصص حسب موضعها في القرآن الكريم كما يلي:

1. غراب ابني آدم –عليه السلام–، في قوله تعالى: (فَبَعَثَ اللّهُ **غُرَاباً** يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ) [1].
2. ناقة صالح –عليه السلام– كما في قوله تعالى: (وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحاً قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ قَدْ جَاءتْكُم بَيِّنَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ هَذِهِ **نَاقَةُ** اللّهِ لَكُمْ آيَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِي أَرْضِ اللّهِ وَلاَ تَمَسُّوهَا بِسُوَءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ) [2].
3. طير إبراهيم –عليه السلام–، قال تعالى: (وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن قَالَ بَلَى وَلَكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ **الطَّيْرِ** فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءاً ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْياً وَاعْلَمْ أَنَّ اللّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ)[1].

---

(1)– سورة المائدة، الآية/31.

(2)– سورة الأعراف، الآية/73.

(1)– سورة البقرة، الآية/260.

4. كبش "الذبح" سيدنا إبراهيم وابنه إسماعيل –عليه السلام–، قال تعالى: (وَفَدَيْنَاهُ **بِذِبْحٍ** عَظِيمٍ) [1].

5. ذئب يوسف –عليه السلام–، قال تعالى: (قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ **الذِّئْبُ** وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ) [2].

6. حوت يونس –عليه السلام–، قال تعالى: (فَالْتَقَمَهُ **الْحُوتُ** وَهُوَ مُلِيمٌ) [3].

7. بقرة بني إسرائيل، قال تعالى: (وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُواْ **بَقَرَةً** قَالُواْ أَتَتَّخِذُنَا هُزُواً قَالَ أَعُوذُ بِاللّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ) [4].

8. عصا موسى –عليه السلام– التي تحولت إلى حية، قال تعالى: (قَالَ هِيَ **عَصَايَ** أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى) [5].

9. هدهد سليمان –عليه السلام–، قال تعالى: (وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ) [6].

10. نملة سليمان، قال تعالى: (حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ) [7].

11. دابة الأرض، قال تعالى: (فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ)[1].

---

(1)– سورة الصافات، الآية/**107**.

(2)– سورة يوسف، الآية/**17**.

(3)– سورة الصافات، الآية/**142**.

(4)– سورة البقرة، الآية/**67**.

(5)– سورة طه، الآيات/**18–19–20–21**.

(6)– سورة النمل، الآية/**20**.

(7)– سورة النمل، الآية/**17**.

(1)– سورة سبأ، الآية/**14**.

12. حمار عُزيْر، قال تعالى: (وَانظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِّلنَّاسِ وَانظُرْ إِلَى العِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْماً فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ) [1].

13. كلب أهل الكهف، قال تعالى: (وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَاراً وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْباً) [2].

14. طير عيسى –عليه السلام–، قال تعالى: (إِذْ قَالَ اللّهُ يَا عِيسى ابْنَ مَرْيَمَ اذْكُرْ نِعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلَى وَالِدَتِكَ إِذْ أَيَّدتُّكَ بِرُوحِ الْقُدُسِ تُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلاً وَإِذْ عَلَّمْتُكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَاةَ وَالإِنجِيلَ وَإِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِإِذْنِي فَتَنفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْراً بِإِذْنِي وَتُبْرِئُ الأَكْمَهَ وَالأَبْرَصَ بِإِذْنِي وَإِذْ تُخْرِجُ الْمَوتَى بِإِذْنِي وَإِذْ كَفَفْتُ بَنِي إِسْرَائِيلَ عَنكَ إِذْ جِئْتَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ فَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُواْ مِنْهُمْ إِنْ هَذَا إِلاَّ سِحْرٌ مُّبِينٌ) [3].

15. الطير الأبابيل، قال تعالى : (وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ) [4].

16. فيل أبرهة، قال تعالى: (أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ) [5].

ومقتضى السياق أن نستشهد ببعض النماذج القصصية السابقة، فالمقام لا يتسع لعرضها جميعا.

1– خبر غراب ابني آدم –عليه السلام–: قد جاء ذكر قصة الغرب مع ابني آدم –عليه السلام– قابيل وهابيل في سورة المائدة –كما سلف– على الإجمال، وعمل المفسرون على تبيان تفاصيلها استنادا إلى ما جاء فيها من أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم الله صلى الله عليه وسلم وأقوال الصحابة، وأخبار أهل الكتاب، وغيرها من المصادر المعتمدة عند المفسرين، يقول تعالى: (وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاء

(1)– سورة البقرة، الآية/259.

(2)– سورة الكهف، الآية/18.

(3)– سورة المائدة، الآية/110.

(4)– سورة الفيل، الآية/03.

(5)– سورة الفيل، الآية/01.

الظَّالِمِينَ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ فَبَعَثَ اللّهُ غُرَاباً يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ) [1].

وكان من خبرهم في كتب المفسرين أن الله تعالى شرّع لآدم أن يزوج بناته لبنيه لضرورة الحال، وكان يولد لهم في كل بطن ذكر وأنثى، فيزوج أنثى هذا البطن لذكر البطن الآخر، وهكذا[2].

ويذكر أن أخت هابيل كانت دميمة، وأخت قابيل كانت فائقة الحسن والبهاء، مما أغرى قابيل أن يستأثر بها، ولكن آدم –عليه السلام– أبى ذلك إلا أن يقربا قربانا، فمن تُقبّل منه قربانه كانت أخت قابيل من نصيبه، فقدم هابيل قربانا من غنمه، وقد كان صاحب ضرع، وقدم قابيل قربانا من طعام، وقد كان صاحب زرع، فتُقبّل من الأول ولم يتقبّل من الثاني[3].

فحزت هذه الحادثة في نفس قابيل وزاد غيضه على أخيه وبلغ الحقد عنده مبلغه، فهمّ بقتل أخيه، وحقّا فعل، فقتل الشقي أخاه، وما لبث على تلك الحالة حتى برزت نفسه اللوامة تؤنّبه على ما بدر منه من خطيئة، قال تعالى: (فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ) [4].

واحتار قابيل من أمره أيترك أخاه في العراء وليس له سابق علم بالدفن، وهنا تدخل شخصية الغراب في القصة، حيث بعث الله –عز وجل– غرابين فاقتتلا أمامه، فقتل أحدهما صاحبه، ثم حفر له حفرة وحثّ عليه التراب، فكان فعل الغراب دليلا لقابيل، فدفن أخاه[1].

2. قصة بقرة بني إسرائيل: يذكر أن رجلا من بني إسرائيل كان له مال كثير، ولم يكن له ولد، وكان ابن أخيه وارثه الوحيد، فتعجّل بقتله ليرثه، فتحير بنو إسرائيل في أمر القاتل، فأتوا رسول الله موسى عليه السلام، فذكروا ذلك عنده، فعمد موسى إلى سؤال ربّه فكان الردّ بأن أمره

(1)– سورة المائدة، الآيات: 27–28–29–30–31.

(2)– ينظر: ابن كثير عماد الدين أبو الفداء الدمشقي. تفسير القرآن العظيم. دار المعرفة. بيروت–لبنان. دط–1972م. ج2. ص41. .

(3)– ينظر: المصدر نفسه. ج2، ص41.

(4)– سورة المائدة، الآية/31.

(1)– ينظر: ابن كثير، التفسير، ج2. ص45.

الله تعالى بذبح بقرة[1]، يقول –عز وجل–: (وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُواْ بَقَرَةً قَالُواْ أَتَتَّخِذُنَا هُزُواً قَالَ أَعُوذُ بِاللّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ) [2].

وقد ضيق بنو إسرائيل على أنفسهم في السؤال عن وصف هذه البقرة، يقول عز وجل: (قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لّنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَّ فَارِضٌ وَلاَ بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُواْ مَا تُؤْمَرونَ قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاء فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ البَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِن شَاء اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَّ ذَلُولٌ تُثِيرُ الأَرْضَ وَلاَ تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لاَّ شِيَةَ فِيهَا قَالُواْ الآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ) [3]، هكذا شد بنو إسرائيل على أنفسهم فشدد الله عليهم، فقد روي عن ابن عباس أنه قال: (لو أخذوا أدنى بقرة لاكتفوا بها، ولكنهم شددوا فشُدد عليهم) [4].

وبسبب هذه البقرة عرف بنو إسرائيل قاتل قتيلهم؛ ذلك أن الله تعالى أحيا بأمره هذا القتيل حين أمره بضربه ببعض لحمها، فقام وكشف عن قاتله، وهو ابن أخيه الذي كان طامعا في ميراثه، ثم ارتدّ ميتا، ومنذ تلك الحادثة لم يورّث قاتل بعد[5].

3. قصة الهدهد مع سليمان: يذكر الله تعالى في هذه القصة ما كان بين نبي الله سليمان والهدهد وملكة سبأ "بلقيس"، يقول عز وجل: (وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَاباً شَدِيداً أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ وَجَدتُّهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِن دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ أَلَّا يَسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْءَ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ قَالَ سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ اذْهَب

---

(1)– ينظر: محمد علي الصابوني. مختصر تفسير ابن كثير. شركة الشهاب وقصر الكتاب. البليدة. الجزائر. دط–1980م. ج1. ص66–67.

(2)– سورة البقرة، الآية/67.

(3)– سورة البقرة، الآيات/68–71.

(4)–ينظر: محمد علي الصابوني. المرجع السابق. ص67.

(5)– المرجع نفسه. ص66–67.

بِّكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ قَالَتْ يَا أَيُّهَا المَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ أَلَّا تَعْلُوا عَلَيَّ وَأْتُونِي مُسْلِمِينَ قَالَتْ يَا أَيُّهَا المَلَأُ أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنتُ قَاطِعَةً أَمْراً حَتَّى تَشْهَدُونِ قَالُوا نَحْنُ أُوْلُوا قُوَّةٍ وَأُولُوا بَأْسٍ شَدِيدٍ وَالْأَمْرُ إِلَيْكِ فَانظُرِي مَاذَا تَأْمُرِينَ قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِم بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ فَلَمَّا جَاء سُلَيْمَانَ قَالَ أَتُمِدُّونَنِ بِمَالٍ فَمَا آتَانِيَ اللَّهُ خَيْرٌ مِّمَّا آتَاكُم بَلْ أَنتُم بِهَدِيَّتِكُمْ تَفْرَحُونَ ارْجِعْ إِلَيْهِمْ فَلَنَأْتِيَنَّهُمْ بِجُنُودٍ لَّا قِبَلَ لَهُم بِهَا وَلَنُخْرِجَنَّهُم مِّنْهَا أَذِلَّةً وَهُمْ صَاغِرُونَ)[1].

ومعلوم أن سليمان –عليه السلام– قد سخّر الله له كل ما يحتاج إليه من جنود وجيوش وجماعات من الجنّ الإنس والطيور والوحوش، وأقدره على فهم ضمائر المخلوقات[2]، ومن بينها الهدهد الذي كان رفيق سليمان حله وترحاله لا يفارقه ولا يغادره إلا لأمر هام، وكان من الأعمال المناطة بالهدهد هو كشفه لمواضع المياه إذا ما احتاج سليمان وجنوده إليها، ذلك أن له من القوة التي خصه الله بها أن ينظر إلى الماء تحت طبقات الأرض، وذات مرّة طلبه سليمان لأداء عمله فلم يجده[3]، هذا ما دفع سليمان إلى أن توعد الهدهد، يقول الله جل وعلا: (وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَاباً شَدِيداً أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ) [4]، فلا عذر للهدهد –عند سليمان– إن لم يأت بحجة ظاهرة يعتق بها نفسه، وذلك ما كان فعلا، يقول عزّ وجلّ: (فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ) [5]، هكذا بلّغ الهدهد كلما اطّلع عليه من حال بلقيس وشعبها لسليمان –عليه السلام–، قال تعالى: (قَالَ سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ اذْهَب بِّكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ) [1].

---

(1)– سورة النمل، الآيات/20–37.

(2)– ينظر: ابن كثير. التفسير. ص434.

(3)– ينظر: نفسه. ص436.

(4)– سورة النمل، الآية/20–21.

(5)– سورة النمل، الآية/22–23.

(1)– سورة النمل. الآية/27–28.

وإلى هنا ينتهي خبر الهدهد مع سليمان لتستمر القصة بين سليمان وبلقيس ملكة سبأ التي آمنت بالله، وبما دعاها إليه سليمان من الهدى، يقول تعالى: (قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ) [1]، ومع أن شخصية الهدهد لم يستمر ذكرها إلى آخر القصة، إلا أنها كانت من الشخصيات البارزة والفاعلة في صياغة أحداث هذه القصة القرآنية.

4. قصة حمار عُزير: قال تعالى: (أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّىَ يُحْيِي هَذِهِ اللّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللّهُ مِئَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْماً أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَل لَّبِثْتَ مِئَةَ عَامٍ فَانظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِّلنَّاسِ وَانظُرْ إِلَى العِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْماً فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ)[2].

وعزير هو المارّ على القرية في الآية، وقد اختلف فيه المفسرون من هو؟ غير أنه قد روي عن غير واحد من الصحابة والتابعين، أنه عزير[3]، ولقد كان عزير في بني إسرائيل فخرج ذات يوم إلى ضيعة له يتعهّدها، وفي طريق عودته اشتدّ عليه الحرّ والقرّ فآوى إلى خربة، ونزل عن حماره ووضع زاده واستلقى على قفاه، فتدبّر الخربة فحيّره أمرها، فقد باد أهلها وبليت عظامهم[4]، فقال: (قَالَ أَنَّىَ يُحْيِي هَذِهِ اللّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا) [5]، قال ذلك على سبيل التعجب لا على سبيل الإنكار، فأماته الله مئة عام ثم أحياه بعدها ليريه من آياته، قال تعالى: (فَأَمَاتَهُ اللّهُ مِئَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْماً أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَل لَّبِثْتَ مِئَةَ عَامٍ فَانظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِّلنَّاسِ وَانظُرْ إِلَى العِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْماً) [1]، قال السدي: «تفرقت عظام حماره حوله يمينا ويسارا، فنظر إليها وهي تلوح من بياضها، فبعث الله ريحا فجمعتها من كل موضع من تلك المحلة، ثم ركب كل عظم في موضعه، حتى

(1)– سورة النمل. الآية/44.

(2)– سورة البقرة. الآية/259.

(3)– ابن كثير. قصص الأنبياء . ص466.

(4)– ينظر: ابن كثير. المصدر السابق. ص466.

(5)– سورة البقرة، الآية/259.

(1)– سورة البقرة. الآية/259.

صار حمارا قائما من عظام لا لحم عليها، ثم كساها الله لحما وعصبا وعروقا وجلدا، وبعث الله ملكا فنفخ في منخري الحمار فنهق بإذن الله، ذلك كله بمرأى من عزير»[1]، فلما رأى عزير ذلك كله قال: (أَعْلَمُ أَنَّ اللّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ) [2].

وبالرغم من أن بقرة بني إسرائيل وغراب ابني آدم وحمار عزير لم يشاركوا في الحوار، ذلك أنهم وظفوا كحيوانات تأخذ صورتها الطبيعية في عدم النطق، كما هو مشاهد على عالم البهائم، إلا أنه كان لهم الأثر الظاهر في رسم أحداث هذه القصص القرآنية.

ومن تتمة القول في هذا المقام: إنه ينبغي التنبيه على ضرورة استغلال هذه القصص والأخبار في الكتابة القصصية للأطفال، فمن الغريب أن تجتمع هذه الكثرة من القصص في القرآن الكريم مع قلة البحث فيها، ولربما كان هذا دافع الدارس "أحمد بهجة"، –وهو من القلائل الذين اهتموا بها الأمر– نحو التساؤل والاندهاش لعدم الاهتمام بهذا النوع من القصص في القرآن الكريم قائلا: «ومن المدهش أن القرآن تنزّل منذ أربعة عشر قرنا من الزمان، وفيه هذه الإشارة السرعة لقصص الحيوان الذي عاصر الأنبياء والأولياء، ورغم ذلك فليس هناك كتاب واحد يحكي قصص هذه المجموعة عن الحيوان، لماذا؟ أي سر وراء التجاهل؟ أرّقني السؤال كثيرا ثم هديت إلى السرّ، أيكون السر أن هذه المجموعة من الحيوان كانت تخدم الأنبياء والأولياء؟ ولقد حكيت قصص الأنبياء والأولياء في عديد الكتب، ولم يكن ممكنا في قصص جادة وخطيرة يتعلق بها خلاص الإنسان وآخرته أن يلتفت أحد لهذه الأصوات الضعيفة القريبة من الأرض، أصوات الحيوان أو يتابع مجرى تفكيرها لو كان لتفكيرها مجرى، أو يصور دهشتها وهي تعيش مع الأنبياء وتشهد هذه المعجزات أو تكون هي نفسها جزءا من المعجزات، وهكذا»[3]، ويواصل الباحث حديث الدهشة إلى أن يقول: «وهكذا ظلمت هذه المجموعة من الحيوانات وانطفأت سيرتها الخاصة على مدى أربعة عشر قرنا من الزمان، وإذا كانت شدة الظهور تلد الخفاء فقد حدث نفس الشيء هنا»[1].

(1)– ينظر: محمد علي الصابوني. المرجع السابق. ج1. ص235.

(2)–سورة البقرة. الآية/259.

(3)– أحمد بهجت. قصص الحيوان في القرآن. دار الشروق. بيروت– لبنان. ط1–1983م. ص09.

(1)– ينظر: المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

وإن كان هذا حقا فلعل جهدنا هذا يكون محاولة بسيطة تدرج في طريق تسليط الضوء على هذه الأصوات الحيوانية الموزعة عبر سور وآيات القرآن العظيم.

2. قصص الحيوان في السنة النبوية الشريفة:

لقد رأينا ونحن بصدد المضي في هذه الرحلة التأريخية لقصص الحيوان في الثقافة العربية والإسلامية، أن نعرض لجملة الأخبار والآثار، التي وصلتنا عن رسول الله صلى الله عليه وسلم والتي يمكن أن تضم بوجه من الوجوه إلى القصة الحيوانية على أننا نجريها مجرى ما ورد في القرآن الكريم من هذا الجنس، ذلك أن ما صح[1] من السنة النبوية هو ثاني طرفي الوحي[2]، فلا نعمد لاعتبارها من كلام الناس في استنطاق الحيوان، ولا من قبيل التجريب الفني الذي عمد إليه المبدعون منهم.

وهذا بعض ما ورد من أخبار وقصص عن رسول الله صلى الله عليه وسلم مع مجموعة من الحيوانات:

أ- نطق الغزالة ووفاؤها له صلى الله عليه وسلم: إن من عظيم ما وصلنا عن رسول الله صلى الله عليه وسلم من أخباره مع الحيوانات قصته مع الغزالة وخشفيها[3]، والتي تمثل صورة رائعة من صور رأفته ورحمته بهذه المخلوقات الضعيفة، وقد روى هذه القصة "أبو نعيم الأصبهاني" في كتابه "دلائل النبوة" من طريق ثابت عن أنس بن مالك -رضي الله عنه- قال: «مرّ النبي صلى الله عليه وسلم على قوم قد اصطادوا ضبية فشدوها على عمود فسطاط، فقالت: يا رسول الله إني أخذت ولي خشفان، فاستأذن لي أرضعهما وأعود إليهم، فقال النبي صلى الله علية وسلم: أين صاحب هذه؟ فقال القوم: نحن يا رسول الله صلى الله عليه وسلم الله، قال: خلوا عنها حتى تأتي خشفيها ترضعهما وترجع إليكم، فقالوا: من لنا بذلك؟ قال: أنا، فأطلقوها فذهبت فأرضعت خشفيها ثم رجعت إليهم، فأوثقوها، فمرّ بهم رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: أين

---

(1)- إن قولنا "ما صح" يدل أن المقصود هنا الأحاديث الصحيحة، ذلك أن ثمة أحاديث غير صحيحة وثابتة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، بل وهناك ما وضع على لسانه عليه الصلاة والسلام، كما يذكر أهل الحديث.

(2)- فالقرآن وحي كما أن السنة وحي أيضا، يقول تعالى: (وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَى إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى). سورة النجم. الآية/04-05.

(3)- مفردها "خشف" والخشف هو ولد الغزال الصغير، ينظر: أبوبكر جابر الجزائري. هذا الحبيب محمد يا محبّ . ص404.

صاحب هذه؟ فقالوا: هذا يا رسول الله. فقال: تبيعنيها؟ فقالوا: هي لك يا رسول الله، فقال: خلوا عنها، فأطلقوها فذهبت»[1].

ب- قصته صلى الله عليه وسلم مع البعير وسجوده له: ومن عظيم ما يذكر من رحمته ورأفته بالحيوان أيضا ما رواه مسلم أن النبي صلى الله عليه وسلم دخل يوما مع أصحابه حائطا من حيطان الأنصار، فإذا بجمل قد أتاه، فجرجر وذرفت عيناه، فمسح رسول الله صلى الله عليه وسلم سراته وذغريه، فسكن فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: من صاحب الجمل، فجاء فتى من الأنصار فقال: هو لي يا رسول الله، فقال له صلى الله عليه وسلم: أما تتقي الله في هذه البهيمة التي ملّكها الله لك، إنه شكا إليّ أنك تجيعه وتدأبه[2].

ورواه النسائي وأحمد أيضا بلفظ آخر مع زيادة أنه خرّ ساجدا بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم[3].

جـ- شهادة الذئب برسالته صلى الله عليه وسلم: روى أحمد في مسنده عن أبي سعيد الخدري -رضي الله عنه- قال: «عدا الذئب على شاة فأخذها، فطلبها الراعي فانتزعها منه، فأوقع الذئب على ذنَبه، فقال: ألا تتّقي الله تنزع منى رزقا ساقه الله إلي، فقال: يا عجبي ذئب يكلمنى كلام الإنس؟ فقال الذئب: ألا أخبرك بأعجب من ذلك؟ محمد بشر يخبر الناس بأنباء ما قد سبق، قال فأقبل الراعي يسوق غنمه حتّى دخل المدينة فزوى لها إلى زاوية من وزاياها، ثم أتى النبي صلى الله عليه وسلم فأخبره، فأمر النبي صلى الله عليه وسلم فنودي: الصلاة جامعة، ثم خرج فقال للراعي: فقال للراعي: أخبرهم فأخبرهم، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: صدق والذي نفس محمد بيده لا تقوم الساعة حتى يكلم السباع الإنس ويكلم الرجل عذبة سوطه وشراك نعله، ويخبره فخذه بما أحدث أهله بعده»[4].

د- احترام الأسد لمولى رسول الله صلى الله عليه وسلم: روى عبد الرزاق صاحب المصنف «أن سفينة مولى رسول الله صلى الله عليه وسلم أخطأ الجيش بأرض الروم فانطلق هاربا يتلمس

(1)- ينظر: أبوبكر جابر الجزائري. المرجع السابق. ص404.

(2)- ينظر: المرجع نفسه. ص402.

(3)- ينظر: المرجع نفسه. ص402.

(4)- ينظر: المرجع السابق. ص403.

الجيش، فإذا هو بأسد فقال له: يا أبا الحارث –كنية الأسد– إني مولى رسول الله صلى الله عليه وسلم وكان من أمري كيت وكيت، فأقبل الأسد يبصبصه حتى قام إلى جنبه، كلما سمع صوته أهوى إليه، قم قام يمشي إلى جنبه، فلم يزل كذلك حتى أبلغه الجيش، ثم همهم ساعة، قال: فرأيت أنه يودّع ثم رجع عني وتركني»[1].

فهذه الحادثة –وإن عدّت من كرامات سفينة مولى رسول الله صلى الله عليه وسلم– فإنها تضمّ إلى معجزات رسول الله صلى الله عليه وسلم؛ طلك أن سفينة نال ما ناله من احترام الأسد وتقديره، كونه مولى رسول الله صلى الله عليه وسلم «إن الأسد ألان جنبه ورقّ لسفينة وماشاه حتى وصل به إلى الجيش بعد أن قال له: يا أبا الحارث إني فلان مولى رسول الله صلى الله عليه وسلم، فكان ما فعله الأسد من احترام سفينة من أجل رسول الله صلى الله عليه وسلم، فلذا عدّت هذه من المعجزات المحمدية»[2].

وفي ختام المقام نقول: إن هذه الأخبار الواردة من أمر البهائم التي أنطقها الله إنما هي آيات من آيات النبوة، ومعجزات من معجزاتها تدلّ –إلى جانب غيرها من الدلائل والبراهين– على نبوته وصدق رسالته صلى الله عليه وسلم، إذ مثل هذا لا يحدث إلا لنبي مرسل، كما كان الأمر –من قبل– مع سليمان وغيره من الرسل.

4. قصص الحيوان في الفكر والأدب القديم:

هل عرفت العربية قديما فن القصة بأنواعها؟

إن مثل هذا السؤال ينم عن ألم معرفي حاد، وعن جرح ثقافي مازال نازفا وما زال يؤرق كل باحث عربي، هذا الأخير الذي وجد نفسه مشتتا بين من يقول بضيق الخيال العربي وجدبه، وخاصة إذا ما تعلق الأمر بالجانب النثري في أشكاله البدائية كالخرافة والأسطورة والملحمة وغيرها، وبين من يحاول جاهدا إثبات عكس ذلك، ولعلنا نقف من خلال إجابتنا عن السؤال المتقدم موقفا مؤيدا لمذهب الفريق الثاني، لا بدافع العصبية العمياء والتعصب المقيت، ولكن إحقاقا للحق من خلال ما سنأتي إلى عرضه من صفحات ومحطات أدبية رائعة خلفتها لنا الثقافة

(1)– ينظر: المرجع نفسه. ص404.

(2)– ينظر: نفسه. ص404.

العربية من مختلف أنواع النثر وخاصة ما تعلق منه بقصص الحيوان، فنقول بلا تردد ومن غير تلكؤ: إن العرب قد عرفوا القصة قديما خلافا لما ذهب من الدارسين، خاصة المستشرقين ومن لفّ لفّهم؛ ودليل ذلك ورودها/ القصة، في عديد كتب التراث كمضارب للأمثال وأحاديث أسمار وحكايات خرافية وأسطورية، فالمطلع على الموروث القصصي العربي يجده «متصل الحلقات منذ أقدم العصور، وهو متنوع في صيغته وفي محتواه، فهناك قصص الأمثال التي تصور جوانب الحياة في العصر الجاهلي وفي صدر الإسلام... وهناك الأسمار والأساطير والخرافات»[1]، ويضاف إلى هذا ورود لفظ القصة في القرآن الكريم على معنى يقارب معناها الفني، وإن كان لهذا الأمر دلالة فهي أن العرب قد عرفوا هذا المصطلح من قبل، بل وجرّبوه أيضا «فهل من الحق أن تكون العربية قد عدمت فنّ القصّة بأي مفهوم من مفاهيمها مطلقا؟ إننا نثبت بكل ما نملك من تدليل وبرهنة واحتجاج على أن القصة قد وجدت في العربية منذ القدم»[2].

كما سنثبت من خلال ما سيأتي بأن العربي واسع الخيال منطلق الفكر، فإن كان لملكة الخيال ثلاث وظائف أساسية تقوم بها هي[3]:

أ- تصور المستقبل.

ب- تفهم المجهول.

جـ- الخروج عن نطاق الحقيقة المألوفة، واختراع ما هو أشبه بالحق وأقرب إلى الباطل.

فإن الثقافة العربية -من خلال ما خلفته لنا- توضح أن العربي وظف خياله عبر هذه الملكات الثلاث، فكان يتصور المستقبل ويستشفه مستعينا بالنجوم وغيرها، كما استفهم المجهول بوسائل عدّة كالقيافة والفراسة، وما إلى ذلك، بينما مثل اعتقاده في السعلاة والغول وغيرها الوظيفة الثالثة من وظائف الخيال، فكيف يقال -بعد هذا- إن العربي ضيق الخيال؟.

---

(1)- محمود تيمور. القصة في الأدب العربي. منشورات المكتبة المصرية. صيدا- بيروت. دط- دت. ص05.

(2)- عبد المالك مرتاض. القصة في الأدب العربي القديم. دار ومكتبة الشركة الجزائرية للترجمة والتأليف والطباعة والتوزيع والنشر. الجزائر. ط1- 1968م. ص22.

(3)- ينظر: محمد عبد المجيد خان. الأساطير والخرافات عند العرب. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت-لبنان. ط3- 1981م. ص31.

هذا ما أردنا التنبيه عليه بداية، ولنا أن نعود بعد هذا إلى الحديث عن قصص الحيوان في الثقافة العربية، فنقول: إن العائد إلى المصادر الأدبية والثقافية الكبرى عند العرب –كجمهرة الأمثال للعسكري، ومجمع الأمثال للضبّي، والحيوان للجاحظ، ومروج الذهب للمسعودي، وحياة الحيوان للدميري، وغيرها من أمهات الكتب التي حكت تاريخ العرب الثقافي من أخبار وأيام العرب وأسمارهم، ونوادر أدبائهم وملوكهم– يجدها زاخرة بآثار قصصية رائعة يمكن أن تضمّ لقصص الحيوان الخرافية، ولنا أن نعرض لجملة من الاعتقادات والآثار القصصية المتعلقة بالحيوان عند العرب –تدليلا على ما ذهبنا إليه– فيما يلي:

– يعتبر الجن من أهم ما شغل العرب من الأمور الخارجة عن عالم الشهادة؛ فقد كانوا «يعتقدون أن الصحراء مليئة بالجن والأرواحّ، فهم يختبئون في كل كهف فيها، ووراء كل حجر، كما أن كل دغل من الأدغال الموجودة في الصحراء يكتظّ بالجنّ والأرواح»[1]، وعلاقة الاعتقاد في الجن –عند الجاهليين– بقصص الحيوان قوية الصلة، ذلك أن الجنّ «تتشكل –في الغالب– في صورة الحيوانات»[2]، وتكون صورة بعض الحيوانات محبّبة للجنّ في تصورها للإنسان؛ فقد تأتي في صورة نعامة أو ذئب أو طائر...إلى غير ذلك من حيوانات البيئة الصحراوية التي عايشها العربي قديما، بيد أن أشهر الصور التي تحبّذها الجنّ –على حدّ التصور العربي– هي صورة الزواحف والثعابين «ويصل الأمر إلى حدّ أننا نجد الثعبان نفسه يمكن أن يسمى الجانّ أو الغول»[3]، وهذا ما يزيد في انتشار الأخبار والقصص المتعلقة بالشخصيات الحيوانية التي يعتقد فيها الإنسان إلى الجنّ، ومثل ذلك ما تحكيه بعض كتب التراث من «أنّ بني سهم قد دخلوا في صراع دموي عنيف مع الجن قاموا فيه بقتل جميع الثعابين والورل والعقارب، حتى إن الجن اضطروا إلى طلب الصلح من أبناء القبيلة»[4].

(1)– محمد الجوهري. علم الفولكلور –دراسة في الأنثربولوجيا الثقافية–. نشر كلية الآداب– جامعة القاهرة. ط6–2005م. ص98.
(2)– المرجع السابق. ص98.
(3)– المرجع نفسه. ص98.
(4)– المرجع نفسه. ص98.

وقد كانت الجن رفيق أسفارهم وجليس أسمارهم يأتون على ذكرها اعتقادا وتندرا،، يقول الشاعر العربي القديم[1]:

أَتَوْا نَادِيَّ فقلتُ: مَنونَ أنْتُم؟ فقَالوا: الجِنُّ قُلْتُ: عِمُوا صَبَاحًا
نزلتُ بشَعبِ وادي الجنّ لمّا رأيتُ الليل قد نشرَ الجَناحَا
أتَيتُهُمُ غَريبا مستضِيفًا رَأوْا قَتلي إذا فَعلوا جُناحَا
نحرتُ لهُمْ وقلتُ: ألا هلمُّوا! كُلُوا ممّا طهيْتُ لكم سَماحا
أتاني قاشرٌ وبنُو أبيه وقد جنَّ الدُّجَى واللَّيلُ لاَحَا
فنازعني الزجاجةَ بعدَ وهنٍ مزجتُ لهُم بها عسلاً ورَاحَا
وحذَّرني أموراً سوفَ تأتِي أهزّ لها الصوارمَ والرمَاحا

وإذا ما تجاوزنا العصر الجاهلي، وتحديدا إلى أيام دولة الأندلس، نجد رسالة "التوابع والزوابع" لصاحبها ابن شهيد[2]، تأتي على ذكر حيوان الجنّ؛ فيذكر صاحبها أنه التقى بحيوان الجنّ فوجد بغلة تحاور حمير الجنّ ثمّ ينقل لنا حلقات من هذا الحوار الحيواني، إلى أن يذكر إماطة البغلة للثامها فإذا هي بغلة صاحبه أبي عيسى، فسألته البغلة عما فعل الأحبة بعدها، وهل هم على العهد؟[3]، ولعل بعض هذه الخواطر المتعلقة بالجنّ لا تزال راسخة في اعتقاد الكثير من الناس إلى يومنا هذا.

– ومن غريب اعتقادهم في الحيوان خبر "الهام" وهو طائر تزعم العرب أنه يكون صغيرا ثم يكبر حتى يصير كضرب من البوم، لما يعرف عن البوم من توحش، ويوجد أبدا في الديار

(1)– ينظر:حسين مجيب المصري .الأسطورة بين العرب والفرس والترك–دراسة مقارنة.الدار الثقافية للنشر.القاهرة–مصر.ط1. 2000.ص42.

(2)– ابن شهيد الأندلسي (ت عام 426 هـ) شاعر وكاتب وشخصية أدبية متميزة الملامح،صاحب رسالة بعنوان التوابع والزوابع وهو كما قلنا شاعر مجيد وكاتب بليغ ،وكان كثيرا ما يعارض معاصريه برسائل يتأنق في كتابتها،وكان له معهم مساجلات و مناضرات مما يدل على اتساع باعه وعلو كعبه .

(3)– حسين مجيب المصري. المرجع السابق. ص64.

المعطلة والنواوس، حيث مصارع القتلى وأحداث الموتى، كما زعموا أن الهام يظل عند ولد الميت لتعلم ما يكون من خبر الميت فتخبره به[1]، وجاء الشاعر أمية بن أبي الصلت على ذكر طائر الهام الأسطوري في شعره، فقال[2]:

هَامي تخبّرُني بما تستشعرُ

تتجنبُ الشنعاءَ والمكروهَا

وهذا شاعر آخر يذكر طائر الهام في إطار تصويره لمآل أصحاب الفيل وعاقبتهم، فيقول[3]:

سُلّطَ الطّيرُ والمَنونُ عَليهُمُ

فَلهم في صدَى المقابر هامُ

وفي ذكرها يقول حاتم طيء[4]:

أبَا البختريّ لأنتَ امرؤٌ

ظلومُ العشيرةِ شتّامُها

أتيتَ بصحبِكَ تبغي القِرى

لدَى حُفرة صَدّحت هامُها

أتبغي ليَ الذّمَّ عندَ المبيتِ

وحولُكَ طيءٌ وأنعامُها

فإنّا سنُشبعُ أضيَافَنا

ونأتِي المَطيّ فنعتامُهَا

(1)– أبو الحسن بن علي المسعودي. مروج الذهب ومعادن الجوهر. تقديم محمد السويدي. المؤسسة الوذنية للفنون المطبعية. الرغاية– الجزائر. دط–1989م. ج2. ص156.

(2)– ينظر: المصدر نفسه. ص156.

(3)– المصدر نفسه. ص156.

(4)– المصدر نفسه. ص169.

ومن اعتقادات العرب حول الحيوانات الخرافية أيضا اعتقادهم في الغول والسعلاة، والغول عندهم «حيوان شاذّ مشوه لم تحكمه الطبيعة، وأنه لما خرج منفردا في نفسه وهيئته توحّش من مسكنه، فطلب القفار، وهو يناسب الإنسان والحيوان البهيمي في الشكل»[1].

وقد تواترت الأخبار وتعددت الأشعار في ذكر الغول والسعلاة، فهذا الشاعر الجاهلي "تأبط شرا" يتخذ الغولة جارة له فيقول[2]:

وأدهمَ قَد جببت جلْبَابَه

كمَا اجتابَت الكَاعبُ الخَيعلاَ

على إثر نارٍ ينورُ بِها

فبِتّ لها مدبراً مقبلاًَ

فأصبحتُ والغولُ لي جارةٌ

فيَا جَارتي أنتِ ما أَهْولاَ

وطَالبتها بُضعَها فالتوت

بوجهٍ تغوَّل استغَولاَ

فمَن كان يسألُ عن جارتِي

فإنَّ لهَا باللِّوى مَنزِلاًَ

بل نجد الشاعر يزيد على هذا بقصيدة أخرى، بأن عمد إلى مصارعة الغول وصرعها، فيقول[3]:

(1)– المصدر السابق. ص160.

(2)– المصدر نفسه. ص159.

(3)– حسين مجيب المصري.المرجع السابق.ص42.

ألاَ مَـــن مبلـــغٌ فتبـــانَ فَهْـــمٍ بمـا لاقيـتُ عنـدَ رحَـى بِطَـانِ
بـــأنّي قـد لقيـتُ الغـولَ تهـوي بسهبٍ كالصَّحيفة صَحْصَحَان
فقلـتً لهـا كلانَـا نضـوُ أيـنٍ أخـو سـفرٍ فخلّـي لـي مكَـانِي
فشـــدَّت شـــدَّةً نحـــوي فـــأَهوِي لَهـا كفّـي بمَصـقولٍ يَمـانِي
فأضـــربُها بـــلاَ دَهـــش فَخَـــرَّت صَـــريعا لليَـــدين وللجِـــرَان
فلـــمْ أنفـــكَّ متَّكِئًـــا عَليهـــا لأنظـرَ مُصـبحًا مـاذَا أتَـانِي؟
إذَا عينـــانِ فـــي رأسٍ قبـــيحٍ كَـرأسِ الهِـرِّ مَشـقوقِ اللِّسَـانِ
وســـاقَا مُخـــدِجٍ وشَـــواةُ كَلْـــبٍ وثـوبٌ مـن عبـاءٍ أو شِـنَانِ

ويقول آخر في الغول[1]:

ولله درُّ الغُولِ أيُّ رَفيقةٍ
لِصاحب قفر حالف وهو معبر
أرنّت بلحن بعد لحن وأوقدت
حوالي نيرانا تلوح وتزهر.

ووصف بعضهم السعلاة قائلا[2]:

وحافر العنز في ساق مدملجة
وجفن عين خلاف الإنس بالطول

ومن حكايات السعلاة عندهم وأساطيرهم حولها هو أن قبيلة تميم من نسل رجل سعلاة[3].

– ومن غريب ما جاء في كتاب "التيجان في ملوك حمير"[1] والذي يمكن ضمّه لعالم القصة الحيوانية، حديث عبيد بن شرية نديم أمير المؤمنين معاوية بن سفيان وسميره الذي كان

(1)– المسعودي. المصدر السابق. ص161.
(2)– المصدر نفسه. ص162.
(3)– محمد الجوهري. المرجع السابق. ص99.

يروي أخبار ملوك اليمن وأشعارهم، والتي منها خبر لقمان بن عاد صاحب النسور الذي أراد طول العمر، فكان من دعاءه[2]:

اللهم يا رب البحار الخضر والأرض ذات النبت بعد القطر

أسألك عمرا فوق كل عمر

ويذكر ابن شرية الجرهمي –بعد ذلك– أن لقمان خُيّر بين سبع بقرات وبين سبع نسور، كلما هلك نسر أعقب نسرا، فاختار النسور لطول أعمارها، ولقد دارت العديد من المحاورات بين لقمان وهذه النسور التي اختارها[3]، وأسماء هذه النسور السبعة التي اختارها لقمان على التوالي هي[4]:

- النسر الأول: المصون.
- النسر الثاني: عوض.
- النسر الثالث: خلف.
- النسر الرابع: المغيب.
- النسر الخامس: ميسرة.
- النسر السادس: أنس.
- النسر السابع: لُبد.

وبعد هلاكها هلك لقمان، ويذكر صاحب التيجان على لسان عبيد الله بن شرية الجرهمي نديم أمير المؤمنين أن المثنى صهر لقمان بن عاد شهد حادثة موته، فقال في ذلك[5]:

فنيت وأفنى الله نسلك من نسر هلكت وأهلكت من عاد وما تدري

فمنم ذا ينجي بعد لقمان فكره يخلصه يا قوم من تلف الدهر

---

(1)– هو كتاب ينسب إلى وهب بن منبه، وقد حوى العديد من الأساطير والخرافات والأسمار والأخبار المثيرة المتعلقة بالأنبياء –عليهم السلام–، وخاصة أبناء نوح وما دار بينهم من أحداث وأخبار، غير أنه بعيد في كل ذلك عن التصور العلمي للتاريخ، ويبقى كتاب أسمار وفنّ لا كتاب تاريخ.

(2)– ينظر: وهب بن منبه. التيجان في ملوك حمير. تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية. صنعاء– اليمن. ط2–1979م. ص369.

(3)– ينظر: المصدر نفسه. ص369.

(4)– ينظر: المصدر نفسه. 369 وما بعدها.

(5)– ينظر: المصدر السابق. 379.

فاسنوا منكم أنفسا ببقائها فما لكم في الرأي من عذر

– ومن قصص الحيوان الواردة في كتب الأمثال خبر الكلبة "براقش" التي أصبحت مضربا للمثل لمن أراد إصلاحا فأفسد، ذلك أنَّها فضحت أهلها ودلَّت عليهم بعد أن نبحت في وجه الجيش الذي كان يقصدهم، والذي كان خفي عليه أمرهم، فتنبه لمكانهم جراء نباحها، فانعطف على أهل الكلبة واجتاحهم[1]. فأصبحت براقش بعد ذلك مثلا يضرب للتعبير عن الشؤم والبلادة، فقالت العرب:«على أهلها دلّت براقش»[2]، وقالت: «أشأم من براقش»[3].

وظلت العرب –بعد ذلك– تتداول خبر هذه الكلبة وتتسلى بها في أسمارها.

ومثلها قصة الذئب الذي رباه أعرابي وكفله حتى اشتد عوده، فبادر إلى ا لغدر وافترس من شياه الرجل، ويورد لنا صاحب الجمهرة خبر هذا الأعرابي الذي أنشد نادما على ما كان منه تجاه هذا الذئب بعد ما رأى منه ما رأى قائلا[4]:

فرست شويهتي وفجعت طفلا ونسوانا وأنت لهم ربيب

نشأت مع السخال وأنت طفل فما أدراك أن أباك ذيب

إذا كان الطباع طباع سوء فليس بمصلح طبعا أديب

وهكذا عرف الذئب عند كل الأمم بالغدر والخديعة وعدم الأمان، فحيكت حوله العديد من القصص والأخبار من مثل ما ذكرنا.

وليس بعيدا عن هذا خبر الكلاب الذين جعلوا غذاءهم من ماشية أهلهم الميتة، وخبرهم ليس بغريب عن العرب؛ فقد تداول أمرهم وانتشر انتشار النار، وتندّر به في الأسمار، فقد: «زعموا أن قوما من العرب كانت لهم ماشية من إبل وغنم، فوقع فيها الموت، فجعلت تموت فيأكل كلابهم من لحومها، فأخصبت وسمنت، فقيل: نعُم كلب من بؤس أهله»[5].

(1)– ينظر: أبو هلال العسكري. جمهرة الأمثال. دار الجيل. بيروت–لبنان. ط2 .دت . ج2. ص25.

(2)– ينظر: المصدر نفسه. ج2. ص25.

(3)– ينظر: المصدر نفسه. ج2. ص25.

(4)– ينظر: المصدر نفسه. ص30.

(5)– المفضل بن محمد الضبي. أمثال العرب. تقديم إحسان عباس. دار الرائد العربي. بيروت– لبنان. ط1–1981م. ص173.

وراحت هذه العبارة الأخيرة تضرب للذي يفيد من مصائب أهله، وتستحضر قصة الكلاب عند كل ذكر جديد لها؛ فهذا شاعر عربي يستحضر المثل عند معاتبته لصديقة الذي تناساه بعد أن يسر أمره قائلا[1]:

أتهدي لي القرطاس والخبز حاجتي وأنت على باب الأمير بطين

إذا غبت لم تذكر صديقا ولم تُقم وأنت عما في يديك ضنين

فأنت ككلب السوء جوّع أهله فيهزل أهل البيت وهو سمين

ومن جميل ما وجد عند العرب من أمثال الحيوان والتي تضرب فيمن يجعل الخير في غير أهله قولهم: سمّن كلبك يأكلك، فقد: «زعموا أنه كان لرجل من طسم كلب، فكان يسقيه أحيانا اللبن ويطعمه اللحم، ويسمنه ويرجو أن يصيد به أو يحرص غنمه، فأتاه ذات يوم وهو جائع فوثب عليه الكلب فأكله فقيل: سمّن كلبك يأكلك»[2].

وأنشد العربي أشعارا حول هذه القصة تذكر وتستحضر عند ذكر من جعل الخير في غير أهله، فقال بعضهم[3]:

هم سمنوا كلبا ليأكل بعضهم

ولو ضفروا بالحزم لم يسمّن الكلب

وليس لنا أمام هذا المثل إلا القولُ: إنَّ الظَّاهر من عالم الشهادة يكذبه –في الكثير من الأحيان–؛ حيث يكون الكلب –خلاف ذلك– مضربا للإخلاص والوفاء.

ومن غريب ما يصادفنا من قصص الحيوان عند العرب أيضا، خبر الحية مع الأخوين وما دار بينهم من أحداث وأحاديث خرافية عجيبة؛ فقد زعمت العرب «أنَّ أخوين كانا فيما مضى في إبل لهما فأجدبت بلادهما وكان قريبا منهما واد فيه حية قد حمته من كل أحد، فقال أحدهما للآخر: يا فلان لو أنِّي أتيت هذا الوادي المُكَلَّئ فرعيت فيه إبلي وأصلحتها، فقال له أخوه: إني

(1)– خير الدين شمسي باشا. معجم الأمثال العربية. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات إلا سلامية .الرياض –العربية السعودية. ط1 . 2002 . ج3. ص2562.

(2)– المفضل الضبي. المصدر السابق. ص160.

(3)– المصدر نفسه. ص161.

أخاف عليك الحية، ألا ترى أن أحدا لم يهبط ذاك الواديَ إلا أهلكته؟»[1]، هكذا نصح الأخ أخاه بعدم الهبوط إلى الوادي، ولكنه خالف كلامه بل وحلف بأغلظ الأيمان على هبوط الواد تحديا منه لهذه الحية المزعومة التي نغّصت على الناس عيشهم، وكان له ما أراد فنزل إلى الوادي يرعى إبله غير مبال بأمر الحية، وظل على ذلك الحال زمانا حتى فاجأته بلدغة قاتلة[2].

فثارت ثورة أخيه وحمل الثأر فوق ظهره، وقرّر الانتقام قائلا: «ما في الحياة بعد أخي خير، ولأطلبنّ الحية فأقتلها أو لأتبعنّ أخي»[3]، فنزل الوادي ماضيا لتحقيق ثأره طالبا الحية ليقتلها ويجهز عليها، فكان اللقاء المشهود الذي بدأ معه الحوار الطريف بين الأخ الموتور، والحية الواترة، ولعله يحسن بنا –عند هذا المقام– أن نعرض لكم الحوار الذي دار بينهما مرتبا على النحو الآتي[4]:

قالت (الحية): ألست ترى أني قتلت أخاك؟ فهل لك في الصلح؟ فأدعك بهذا الوادي فتكون به وأعطيك ما بقيت دينارا في كل يوم.

قال (الأخ): أفاعلة أنت؟.

قالت: نعم.

قال: فإني أفعل.

وهكذا تمّ الاتفاق بينهما بعد أن حلف لها وأعطاها الأمان، فأنجزت الحية ما وعدت بأن أعطته –في كل يوم– دينارا، فربى ماله وزاد خيره وحسن حاله[5].

وبعد أمد ذكر أخاه، وعاودته الرغبة في الثأر والانتقام من قاتل أخيه، متناسيا ما قطعه من عهود تجاه الحية، فعمد إلى الشرّ بأن أحدّ فأسه وهمّ بضرب الحية، ولكنه أخطأها، وعندها تخلّت عن وعدها له ومنعت عنه المال، فندم على ما بدر منه من خيانة[6]، وقرر –بعد ذلك– أن يعاود

(1)– المفضل الضبي. المصدر السابق. ص177.

(2)– ينظر: المصدر نفسه. ص177.

(3)– المصدر نفسه. ص177.

(4)– المصدر نفسه. ص178.

(5)– المصدر السابق. ص178.

(6)– المصدر نفسه. ص178.

الحية ويعرض عليها الصلح والرجوع إلى المواثيق القديمة قائلا: «هل لك في أن نتوافق ونعود إلى ما كنا عليه؟»[1]، لتنكر عليه الحية قائلة: «كيف أعاودك وهذا أثر فأسك، وأنت فاجر لا تبالي بالعهد»[2].

وهذا شاعر بني ذبيان[3]، يستحضر قصة الأخوين والحية ويسحبها على حاله وما يلاقيه فيقول[4]:

وإني لألقى من ذوي الضعن منهم وما أصبحت أشكو من الشكو ساهرة
كما لقيت ذات الصفا من حليفها وكانت تؤديه المال غبّا وظاهرة
تذكر أنّا يجعل الله جنّة فيصبح ذا مال ويقتل واترة

هكذا يذكر النابغة القصة إجاملا ليصل إلى وصف ندم الأخ الموتور بمقتل أخيه، الذي يقدم على الانتقام، فيعمد الشاعر إلى تفصيل ذلك بقوله[5]:

أكبّ على فأس يحدّ غرابها مذكرة بين المعاول باترة
فقام لها من فوق جحر مشيد ليقتلها ويخطئ الكفّ بادرة
فلما وقاها الله ضربة فأسه وللبرّ عين لا تغمّض ناظرة
تندم لما فاته الذحل عندها وكانت له إذ خاس بالعهد قاهرة

وفي آخر القصيدة يعمد الشاعر إلى تصوير حال الأخ وهو يعاود الحية إلى عرضه السابق، والتي ترفض رفضا مطلقا بعد أن رأت ما رأت منه، يقول[6]:

فقال تعالي نجعل الله بيننا على ما لنا أو تنجزي لي آخرة
فقالت يمين الله أفعل إنني رأيتك مسحورا يمينك فاجرة
أبى لي قبر لا يزال مقابلي وضربة فأس فوق رأسيّ فاقرة

(1)- المصدر نفسه. ص178.
(2)- المصدر نفسه. ص178.
(3)- هو النابغة الذبياني الشاعر الجاهلي المعروف.
(4)- ينظر: المصدر نفسه. ص178.
(5)- ينظر: المصدر نفسه. ص178.
(6)- ينظر: المصدر السابق. ص179.

هكذا أضحت هذه القصة الخرافية مثلا مشهورا من أروع أمثال العرب، نوّروا به مجالسهم وزيّنوا به أشعارهم، كما مثلت شاهدا هاما على اتساع المخيلة الإبداعية عند العرب.

– ومن أروع ما وصلنا من هذا النوع القصصي عند العرب ما ورد على لسان الإمام علي –رضي الله عنه– وهو يلوم نفسه ويذكرها بمقتل الإمام عثمان بن عفان –رضي الله عنهما–، فيقول ضاربا المثل: «إنما مثلي ومثل عثمان كمثل أثوار ثلاثة، كنّ في أجَمَة[1]: أبيض وأسود وأحمر، ومعهنّ فيها أسد، فكان لا يقدر منهنّ على شيء، لاجتماعهنّ عليه، فقال للثور الأسود والأحمر: لا يدلّ علينا في أجمتنا إلا الثور الأبيض فإن لونه مشهور، ولوني على لونكما، فلو تركتماني آكله صفت لنا الأجمة، فقالا له: دونك فكُله، فأكله. فلما مضت أيام قال للأحمر: لوني على لونك، فدعني آكل الأسود لتصفو لنا الأجمة، فقال له: دونك فكُله، فأكله. ثم قال للأحمر: إني آكلك لا محالة. فقال: دعني أنادي ثلاثا، فقال: افعل. فنادى: ألا إني أكلت يوم أكل الثور الأبيض، ثم قال علي –رضي الله عنه–: ألا إني أهنت يوم قتل عثمان! يرفع بها صوته»[2].

والعبرة ظاهرة في هذه القصة صارخة الوضوح، تداولها العرب والمسلمون، وأطلقت كلمة الثور الأحمر: «أكلت يوم أكل الثور الأبيض» مثلا يضرب في كل موضع يترك فيه الاتحاد، وينصرف فيه الأصحاب عن بعضهم البعض وقت الشدّة.

– ومن مزاعم العرب حول الحيوان: «أن النعامة ذهبت تطلب قرنين، فرجعت مقطوعة الأذنين، فلذلك يسمونها "الظليم"، ويصفونها بذلك»[3]. وقد جاؤوا على ذكر قصة النعامة في أسمارهم وأشعارهم، ومن ذلك قول الشاعر[4]:

وأخال أن أخاكم وعتابه إذ جاءكم بتعطّف وسكون
يمسي إذا يمسي ببطن جائع صفر بوجه ساهم مدهون
فغدا يموت ولا يرى في بطنه مثقالا حبة من خردل موزون
أو كالنعامة إذ غدت في بيتها لتساغ قرناها بغير أذين

(1)– الأجمّة هي: الشجر الكثير الملتفّ.

(2)– محمد أحمد جاد المولى وآخرون. قصص العرب. المكتبة العصرية. صيدا– بيروت. ط1. 2004م. ج4. ص177.

(3)– عمرو بن بحر الجاحظ. الحيوان. دار ومكتبة الهلال. ط3– 1997م. ج2. ص115، 138.

(4)– ينظر: المصدر نفسه. ج2. ص115.

فاجتثت الآذان منها فانثنت صلماء[1] ليست من ذوات قرون

– ومن ذلك عندهم أيضا خبر منادمة الديك للغراب وشربهما الخمر، وليس لديهما ثمنه، فرهن الغراب الديك عند صاحب المخمرة ريثما يأتي بثمن ما شرباه، ولكن الغراب أخلف الوعد، فبقي –بذلك– الديك محبوسا[2].

وفي خبرهما أنشد الشاعر أمية بن أبي الصلت قائلا[3]:

وإذا هم لا لبوس لهم تقيهم وإذا هم صمّ السلام[4] لهم رطاب

بآية قام ينطق كل شيء وخان أمانة الديك الغراب

وأرسلت الحمامة بعد سبع تدلّ على المهالك لا تهاب

تلمّس هل ترى في الأرض عينا وعاينة بها الماء العباب

– ومن جميل قصص الحيوان الخرافية في الثقافة العربية أيضا ما رواه "الجهشياري" في كتابه "الوزراء و الكتاب" خبر حية مرّ بها رجل، فطلبت منه أن يدخلها في كمّه لتدفأ ففعل، ولما دفئت طلب منها الخروج فأبت[5]، وقالت: «لن أخرج من هذا المدخل حتى أنقر نقره»[6]، وبقي قول الحية مثلا من أمثال العرب يضرب على من يتمسكن حتى يتمكن.

– ومن طريف ما جاء في "معجم الأمثال" من قصص الحيوان عند العرب وصية الضبّ لأولاده، جاء في المعجم: «تزعم العرب أن الضبّ بينما هو يوما يوصي ولده ويقول: يا بني إذا أتاك الحارش فافعل كذا، فإن فعل الحارش كذا فافعل كذا، إذا بحافر يحفر عنه جحره، فلما سمع ولد الضبّ وقْع المحافر، قال: يا أبت أهذا الحرش؟ قال: يا بني هذا أجلّ من الحرش»[7].

فسار قوله مثلا بين العرب يقال لمن كان يخشى شيئا فابتلي بما هوّ أشدّ منه.

---

(1)– الصلماء بمعنى "مقطوعة الأذنين".

(2)– ينظر: محمد عبد المجيد خان. الأساطير والخرافات عند العرب. ص22.

(3)– ينظر: عمر بن بحر الجاحظ. الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون. دار الكتاب العربي. بيروت– لبنان. ط3–1969م. ج4. ص196.

(4)– السّلام (بكسر السين) هي الحجارة، وهي جمع "سلمة" بكسر اللام.

(5)– ينظر: المصدر السابق. ج4. ص115.

(6)– المصدر نفسه. ص115.

(7)– معجم الأمثال. ج3. ص2592.

– ومما يجمل ذكره من أخبار الناس والحيوان خبر الأعرابي الذي صاد قبّرة فاحتالت عليه، وخلصت نفسها منه بأن منّته بأشياء لا حقيقة لها، وقد وصلنا كل هذا عن طريق ممتع وقع بين الأعرابي والقبّرة نعرض له على النحو الآتي[1]:

قالت (القبّرة): ما تريد أن تصنع بي؟.

قال (الأعرابي): أذبحك وآكلك!.

قالت: والله ما أشفي من قرم[2]، ولا أُشبع من جوع، ولكنّي أعلمك ثلاث خصال هي خير لك من أكلي: أما الأولى فأعلمك إياها وأنا في يديك، وأما الثانية فإذا صرت على الشجرة، وأما الثالثة فإذا صرت على الجبل.

قال: هات الأولى.

قالت: لا تلهفنّ على ما فات.

وهنا يخليها الأعرابي امتثالا للوعد، فتطير القبّرة على الشجرة، ويبدأ الحوار من جديد[3]:

قال: هات الثانية.

قالت: لا تصدّقنّ بما لا يكون أنه يكون. ثم طارت فصارت على الجبل فقالت: يا شقي لو ذبحتني لأخرجت من حوصلتي درّتين، وزن كل واحدة ثلاثون مثقالا.

فتحصّر الرجل وعضّ على يديه من شدة الندم وتركه القبّرة، ثم بادر حوارها فقال: «هات الثالثة»[4]. لتردّ عليه بأسلوب ساخر فيه الكثير من الحكمة قائلة: «أنت قد نسيت الاثنتين، فما تصنع بالثالثة؟ ألم أقل لك: لا تلهفنّ على ما فات، وقد لهفت، أولم أقل لك لا تصدّقنّ بما لا يكون أنه يكون، وأنا لحمي ودمي وريشي لا يكون عشرين مثقالا، فكيف صدّقت أن في حوصلتي حرّتين كل واحدة ثلاثون مثقالا؟، ثم طارت وذهبت»[5].

---

(1)– ينظر: محمد أحمد جاد المولى وآخرون. قصص العرب. ج4. ص230.

(2)– القرم: هو شدّة شهوة أكل اللحم.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ج4. ص230.

(4)– ينظر: المرجع السابق. ص230.

(5)– ينظر: المرجع نفسه. ص230.

– ومن ذلك عندهم أيضا خبر احتكام الضبع والثعلب إلى الضبّ بعد أن دار بينهما خصام حول التمرة التي وجدتها الضبع، واختلسها الثعلب منها فتلاطما، وحينها ذهبوا إلى الضبّ يلتمسون منه أن يحكم بينهما[1].

وقد دار حوار ممتع بين الضبع والضبّ، ويمكن أن نعرض لأطراف هذا الحوار على النحو الآتي[2]:

قالت (الضبع): يا أبا الحسل.

قال: سميعا دعوت.

قالت: جئناك نحتكم إليك.

قال: في بيته يؤتى الحكم.

قالت: إني التقطت ثمرة.

قال: حلوا جنيتي.

قالت: إن الثعلب أخذها.

قال: حظّ نفسه بغى.

قالت: لطمته.

قال: أسفت والبادئ أظلم.

قالت: فلطمني.

قال: حرّ انتصر.

قالت: اقض بيننا.

قال: حدّث امرأة، فإن لم تفهم فأربعة.

وقد سارت أجوبة الضبّ السافلة الذكر أمثالا يتداولها العرب إلى يومنا هذا.

– ومما يجمل ذكره –عن هذا الجنس الأدبي عندهم– خرافة الثعلب والأسد، فالعرب تزعم أن الثعلب استطاع بذكائه وحيلته وحسن تدبيره أن يستدرج الأسد إلى المصيدة لينال منه، حيث

(1)– ينظر: أبو هلال العسكري. جمهرة أمثال العرب. ج2. ص368.

(2)– ينظر: المصدر نفسه. ص368.

أغراه بوليمة شهية (شحمة) تقع بين لصبين[1]؛ فقد قصدها الأسد ليفتكها لكنّ رأسه علق بين اللصبين، وهنا يقبل الثعلب: «يخدش خورانه[2]، فقال الأسد: ما تصنع يا ثعالة، فقال: أريد لأستنقضك، قال: فمن قبل الرأس إذا!، فقال الثعلب: لا أحبّ تخديش وجه الصاحب»[3].

– ومن غريب ما وصلنا من أمر الشاعر أمية بن أبي الصلت الذي شاع أمر ادّعائه للنبوّة، حين روى أنه: «نام قريبا من أخت له، وإذا السقف ينشقّ عن طائرين وقع أحدهما على صدره فشقّه، ثم أخرج قلبه فشقّه أيضا، وهنا قال له الطائر الآخر: هل وعى؟ فأجاب: وعى! فعاد الطائر الآخر يسأل: أقبل؟ فأجاب زميله: بل أبى! وردّ القلب إلى موضعه، ثم قفز عنه إلى السقف فانطبق»[4]، وقام الشاعر –بعد ذلك– بمسح صدره وهو يشكو فيه حرّا فيقول[5]:

ليتني كنت قبل ما بدا لي في قنان الجبال أرعى الوعولا

اجعل الموت نصب عينيك واحذر غولة الدهر إن للهدر غولا

ويمكننا أن نضمّ خبر الطائرين إلى قصص الحيوان عند العرب، ولكن ينبغي التنبيه إلى أن هذا الخبر ليس من قبيل السماء –كما يدعي الشاعر– ولكنه إبداع خياله ووسوسة نفسه؛ فأراد أن يثبت النبوة لنفسه فأحدث قصة الطائرين، وشق الصدر والتي نعلم أنها من معجزات رسول الله صلى الله عليه وسلم التي وقعت له في بادية بني سعد، ولكنه الحق الذي أخبرنا به عليه الصلاة والسلام بعيدا عن كل دجل وزيف.

– وتعدّ محاولة "إخوان الصفا"[6]، من أروع ما ألف في قصص الحيوان، بل وفي فنّ القصة عموما عند العرب على ذلك العهد، كونها حكت تمرّد الحيوان وانتفاضته في وجه الإنسان المستبدّ الذي عمل على السيطرة على الحيوانات وتسخيرها لحاجاته[7].

---

(1)– مثنى "اللصب" هو المضيق في الجبل.

(2)– المراد بـ"خورانه" مؤخّرته.

(3)– أحمد جاد المولى. قصص العرب. ج4. ص229.

(4)– أحمد كمال زكي. الأساطير –دراسة حضارية مقارنة–. ص62.

(5)– ينظر: المرجع نفسه. ص62.

(6)– إخوان الصفا: اسم مستعار لجماعة سياسية فكرية تضمّ مجموعة من العلماء وذوي الاختصاصات المتعددة، والغالب على مذهبها مذهب الاعتزال.

(7)– ينظر: كمل اليازجي. الأساليب الأدبية في النثر العربي القديم. دار الجيل. بيروت– لبنان. ط1– 1986م. ص84.

وقد جاءت الرسالة الثامنة من الجسمانيات والطبيعيات، وهي الرسالة الثانية والعشرون من رسائل "إخوان الصفا" مخصصة لذكر كيفية تكوين الحيوانات وأصنافها، وجاء فيها العديد من الأخبار التي يمكن أن تضم إلى القصة الحيوانية من مثل خبر شكاية الحيوان من جور الإنسان، وخبر شفقة الثعبان على الهوام ورحمته لهم، وبيان خطبة الصرصور وحكمته، وفصل صفات الأسد وأخلاقه، وبيان صفة العنقاء، وذكر النحل وعجائب أموره...، وغيرها من الأخبار الواردة في الرسالة الثامنة.

ولعل من أغرب ما ورد في الرسائل خبر ملك الجنّ "بيراست" الحكيم الذي وليّ أمر ولقبه شاه مردان" ولقد سكن جزيرة "صاغون"[1]، التي تسكنها شتى أصناف البهائم والأنعام والطيور والسباع والوحوش والهوام مستأنسة متآلفة[2].

وتحكي الرسالة الثامنة أن الرياح أرسلت مجموعة من الناس إلى هذه الجزيرة، والذين طاب لهم المقام على ظهرها، واستحسنوا العيش فيها وكان منهم أن أخذوا يسخرون حيوانات الجزيرة وبهائمها لخدمتهم، ويستخدمون مختلف الحيل لتطويعها، واعتقدوا أن الحيوانات جعلت عبيدا لهم[3].

من هنا توجهت حيوانات الجزيرة إلى "بيراست" الحكيم ملك الجن شاكية له جور الإنسان واستبداده، فبعث الملك إلى أولئك الناس واستدعاهم لمجلسه، ليفصل الأمر بينهم وبين خصومهم، وقد وصف الملك "بيراست" بالعدل والحكمة والسداد[4]، وهكذا تبدأ المحاكمة بين الحيوان والإنسان، وتبدأ معها المناظرة الحجاجية والطويلة بينهما على مسامع الملك، ليأتي كل واحد منهم بما يؤيّد رأيه من حجج وبراهين نقلية من القرآن والسنة، وعقلية تعتمد المنطق، وتنطلق من عالم العيان والمشاهدة.

---

(1)- وهي جزيرة خرافية، وصفت في الرسائل على أنها جزيرة تقع وسط البحر الأخضر مما يلي خذ الاستواء، وهي طيبة الهواء والتربة، فيها أنهار عذبة وعيون جارية. ينظر: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا. تقديم: عليوش عبّود. المؤسسة الوطنية المطبعية. وحدة الرغاية. الجزائر. دط-1992م. ج2. 354.

(2)- ينظر: المرجع نفسه. ج2. ص354.

(3)- المرجع السابق. ج2. ص354.

(4)- ينظر: المرجع نفسه. ج2. ص354-355.

ومن بليغ ما ورد من كلام البهائم في هذه المحاورة، ما جاء على لسان زعيمهم "البغل" ردّا منه على ادعاء الإنس الذين يرون بأنهم أرباب البهائم، كونهم خلقوا على أحسن صورة خلاف البهائم، يقول البغل مخاطبا الملك: «اعلم بأن الله جلّ ثناؤه ما خلقهم على تلك الصورة ولا سواهم على هذه البنية لتكون دلالة على أنهم أرباب، ولا خلقنا على هذه الصورة وسوّانا على هذه البنية لتكون دلالة على أننا عبيد، ولكن لعلمه واقتضاء حكمته بأن تلك هي أصلح لهم، وهذه أصلح لنا»[1]. ومن بديع رده على هذه الحجة قوله مخاطبا الإنسي هذه المرة: «هيهات ذهبت عليك أيها الإنسي أحسنها، وخفي عليك أحكمها، أما علمت أنك لما عبت المصنوع فقد عبت الصانع؟ أولا ترى وتعلم أن هذه كلها مصنوعات الباري الحكيم، خلقها بحكمة لعلل وأسباب وأغراض لجرّ المنفعة إليها ودفع المضرّة عنها، ولا يعلم ذلك إلى هو والراسخون في العلم»[2].

ولكم من بديع ذلك أيضا هذا الحوار الطريف بين الإنسي وزعيم البهائم، والذي نسوقه على النحو الآتي[3]:

قال الإنسي: فخبّرنا أيها الزعيم إذا كنت حكيم البهائم وخطيبها، ما العلم في طول رقبة الجمل؟.

قال البغل: ليكون مناسبا لطول قوائمه، لينال الحشيش من الأرض ويستعين به على النهوض بعمله، وليبلغ مشفره إلى سائر أطراف بدنه فيعكّها.

ثم يسترسل البغل –بعد ذلك– في تبرير اختلاف صور الحيوانات بأن تطول أعضاء عند بعضها وتقصر عند أخرى قائلا: «وأما خرطوم الفيل فعوض عن طول الرقبة، وكبر أذنيه ليذبّ البقّ والذباب عما في عينيه وفمه، إذ كان فمه مفتوحا أبدا لا يمكنه ضم شفتين لخروج أنيابه منه،

(1)– ينظر: المرجع نفسه. ج2. ص361.

(2)– المرجع نفسه. ج2. ص362.

(3)– المرجع السابق. ج2. ص363–364.

وأنيابه سلاح له يمنع بها السباع عن نفسه، وأما كبر آذان الأرنب فهو من أجل أن تكون دثارا له ووطاء وغطاء في الشتاء والصيف؛ لأنه رقيق الجلد رقيق البدن، وعلى هذا القياس نجد كل حيوان جعل الله –عز وجل– له من الأعضاء والمفاصل والأدوات بحسب حاجته إليه لجرّ المنفعة أو دفع المضرّة...» [1].

ولربما كان هذا العرض الوجيز في هذه الورقات القلائل يبخس هذا الأثر الفني الرائع حقه ولا يعطيه ما يستحقّ من الدراسة والتحليل، ولكن عساه أن يكون إشارة نافعة لمن رام البحث في هذا المجال مستقبلا.

قصص الحيوان عند "ابن المقفع":

لعل أروع أثر خلّفته الثقافة العربية والإنسانية عامة من جنس الحكاية الحيوانية، هو الكتاب الخالد الذي ترجمه الأديب العربي الكبير عبد الله بن المقفع[2] "كليلة ودمنة" وهو كتاب حكمة وإصلاح ألفه الفيلسوف الهندي بيدبا[3] وجعله لملك من ملوك الهند هو "دبلشيم" الذي تولى الحكم بعد غزو الإسكندر "ذي القرنين" بلاد الهند، وعرف دبلشيم باستبداده وطغيانه وتضييقه على الرعية، فأراد بيدبا أن يصلح من أمر الملك، فقام بالتقرب منه فوضع له كتابا على ألسنة البهائم والطيور علّه يكون عبرة ولغيره من الحكام والرعية في آن[4].

وكتاب "كليلة ودمنة" كما وصلنا عن ابن المقفع يقع في ستة عشر بابا هي على التوالي[5]:

1. باب عرض الكتاب، ترجمة عبد الله بن المقفع.
2. باب الأسد والثور، وهو أول الكتاب.
3. باب الفحص عن أمر دمنة.
4. باب الحمامة المطوقة.

---

(1)– المرجع نفسه. ج2. ص364.

(2)– هو أبو محمد عبد الله رزبة بن داذويه المشهور بابن المقفع الفارسي الأصل العربي الدين واللغة، ولد في السنة 106هـ في قرية بفارس اسمها "جور" وهي مدينة فيروس أباد الحالية. ينظر: عمر أبو النصر. آثار ابن المقفع. منشورات دار ومكتبة الحياة. بيروت–لبنان. ط1. 1966م. ص07.

(3)– هو فيلسوف هندي من رؤوس البراهمة، وهم طبقة من العمال ورجال الدين في الهند. ينظر: المرجع السابق. ص34.

(4)– ينظر: المرجع نفسه. ص53.

(5)– ينظر: عبد الله بن المقفع. كليلة ودمنة. دار المعارف للطباعة والنشر. سوسة. تونس. ط7–1993م. ص190.

5. باب البوم والغربان.

6. باب القرد والغيلم.

7. باب الناسك وابن عرس.

8. باب الجرذ والسنّور.

9. باب ابن الملك والطائر.

10. باب الأسد والشغبر الناسك، وهو ابن آوى.

11. باب اللبؤة والأسوار والشغبر.

12. باب إيلاذ وبلاذ وإيرخت.

13. باب الناسك والضيف.

14. باب السائح والصائغ.

15. باب ابن الملك وأصحابه.

16. باب الحمامة والثعلب ومالك الحزين.

ولعظيم فائدة الكتاب حاول العديد من الشعراء نظم محتواه لتسهيل حفظه، ونذكر أهم هذه الترجمات الشعرية للكتاب فيما يلي[1]:

1. ترجمة ابن سهل بن نبخت: هي أول ترجمة شعرية ترجمها الشاعر ليحيى بن خالد وزير المهدي والرشيد، ونال عليها ألف دينار، وقد ضاعت هذه الترجمة.

2. ترجمة أبان بن عبد الحميد اللاحقي: صنفها للبرامكة، ولكنها فقدت أيضا.

3. ترجمة علي بن داوود كاتب زبيدة بنت جعفر أيام الرشيد والمأمون.

4. ترجمة ابن الهبّارية.

5. ترجمة ابن النماتي: وهو من أقباط مصر اشتهر في القرن الثاني عشر الميلادي، ولا أثر لهذه الترجمة الشعرية.

(1)- ينظر: موسى سليمان. الأدب القصصي عند العرب –دراسة نقدية للقصص القديم-. دار الكتاب اللبناني. ومكتبة المدرسة للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت- لبنان. ط5- 1983م. ص48-49.

6. ترجمة عبد المؤمن بن الحسن: اشتهرت في القرن السابع الهجري أو الثالث عشر الميلادي، وتقع هذه الترجمة في تسعة آلاف بيت رجزا.

7. ترجمة جلال الدين النقاش: وهو أحد شعراء القرن التاسع للهجرة.

وفي الجانب النثري أثر الكتاب كثيرا على كتاب العربية فألفوا على منواله كتبا كثيرة منها[1]:

1- كتاب "الصادح والباغم" لابن هبارية.

2- كتاب "سلوان المطاع وعدوان الطباع" لابن عبد الله القرشي المعروف بابن ظفر.

3- كتاب "فاكهة الخلفاء ومناظرة الظرفاء" لابن عربشاه.

4- كتاب "القائف" لأبي العلاء المعري.

وقد نشر كتاب "كليلة ودمنة" على ترجمة عبد الله بن المقفع العربية عشرات المرات في الوطن العربية في العصر الحديث، نذكر منها[2]:

1. كليلة ودمنة، القاهرة، 1918.

2. كليلة ودمنة، الأب لويس شيخو.

3. كليلة ودمنة، الشيخ أحمد حسن طبارة.

4. كليلة ودمنة، خليل اليازجي.

5. كليلة ودمنة، عبد الوهاب عزام، 1941.

6. كليلة ودمنة، محمد حسن المرصفي، مصر.

7. كليلة ودمنة، مطبعة كرم، دمشق.

8. كليلة ودمنة، الشيخ إلياس خليل زكريا.

9. كليلة ودمنة، فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، 1979.

فعُدّ هذا دلالة على اشتهار الكتاب ورواجه، حتى على أيامنا لما احتواه من سحر وبيان ورمزية بارزة، ولذلك اعتبر أعظم أثر من جنس قصص الحيوان في تاريخ الثقافة الإنسانية عامة،

(1)- ينظر: المرجع نفسه. ص49.

(2)- ينظر: المرجع نفسه. ص42-43.

والمقام يضيق بنا إذا ما أردنا عرض مادة الكتاب من قصص الحيوان، ولمن أراد أن يمتع النفس بروعة الخرافة الحيوانية، فله أن يعود إلى متن الكتاب وسيرى العجب العجاب.

فمن قال –بعد هذا– إن العربي كان ضحل الخيال ضيق الأفق، غير قادر على التأليف والإبداع، وإن كان –في كل ذلك– قريبا من الواقعية بعيدا عن الغلو، إلا أنه لم تمنعه هذه الواقعية من خوض غمار القصة بأنواعها وأشكالها المختلفة ونظم الأشعار بما فيها من عظيم الخيال، فالعربي هو الذي قرر بأن أعذب الشعر أكذبه، وما العرض السابق لموروثه القصصي لنوع القصة الحيوانية –وإن كان لم يرقَ إلى مدارج الفنية– إلا أنَّه دلالة على كذب هذا الافتراء وزيفه.

قصص الحيوان عند العرب في العصر الحديث:

– لقد اقترنت بدايات هذا الجنس الأدبي في العصر الحديث مع بدايات الاهتمام بأدب الناشئة في البلاد العربية، فجاءت أول بادرة للأديب والشاعر المصري "محمد عثمان جلال"[1]، تحت عنوان "العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ"، وكان الكتاب عبارة عن ترجمة شعرية لأعمال الأديب الفرنسي "لافونتين" بأسلوب شعري جيّد[2].

والأديب يعترف أن عمله كان ترجمة واقتباسا من حكايات "لافونتين" حين يقول –في مقدمة كتابه–: «أخذت أترجم في الأوقات الخالية كتاب العلامة الفرنسي الكبير "لافونتين" وهو أعظم

(1)– محمد عثمان جلال شاعر وأديب مصري، ولد عام 1828م كان من المجيدين للغة الفرنسية، وقام بترجمة العديد من الأعمال الأدبية من الفرنسية إلى العربية، على غرار أعمال الأديب الفرنسي الشهير "لافونتين"، توفي الشاعر عام 1898.

(2)– ينظر: أحمد زلط. أدب الطفل العربي –دراسة معاصرة في التأصيل والتحليل–. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية– مصر. ط2–دت. ص82.

كتب الآداب الفرنسية المنظومة على لسان الحيوان على نسق: "الصادح والباغم"، "فاكهة الخلفاء"...، وسميتها "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ"»[1].

وقد اعتمد الكتاب من قبل نظارة المعارف المصرية بالمدارس الابتدائية لما رأوا من جليل نفعه وعظيم فائدته[2].

ومن أروع ما جاء في هذا الأثر من قصص حيوانية قول صاحبها[3]:

قال الحمار لمتى أعذّب وأحمل الأثقال ثم أُرْكَبُ

أصبح موثوقا لجلب الماء وأدخل الطاحون بالغماء

وكلما زاد بيَ إجهادي زاد بيَ الضرب على فؤادي

يصور لنا الشاعر –في الأبيات الماضية– تذمر الحمار من الأعمال الشاقة المناطة به ورفضه لهذه الحالة المزرية.

ثم يسترسل –بعد ذلك– في عرض أطراف هذه القصة الشعرية إلى أن يصل بنا –في آخر القصيدة– للعبرة المرجوة منها، فيقول[4]:

وشاع حالا أمره في الدار والقطّ لا يشبه للحمار

وصحّ بعد ضربه ضرب المثل أما الثقيل فثقيل لم يزل

ومن جميل ذلك –عنده أيضا– حكاية "الذئب والخروف" التي تحيلنا إلى حلقات الصراع السرمدي بين هاذين المخلوقين، يقول الشاعر[5]:

حكاية الذئب مع الخروف رسمتها بأجمل الحروف

كان الخروف عند نهر يشرب والذئب فوق ريحه أو أقرب

فقال: يا خروف –حين جاء– يكفيك عكّرت علي الماء

---

(1)– ينظر: محمد عثمان جلال. العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ. تحقيق: عامر الجابري. الهيئة العامة للكتاب. القاهرة– مصر. دط– 1978م. المقدمة. نقلا عن: أحمد زلط. المرجع السابق. ص84.

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص84.

(3)– ينظر: أحمد محمد عوين. حكايات الحيوان في شعر شوقي. دار الوفاء للطباعة والنشر. دط– دت. ص09.

(4)– ينظر: المرجع السابق. ص10.

(5)– ينظر: إبراهيم محمد صبيح. الطفولة في الشعر العربي الحديث. دار الثقافة. الدوحة– قطر. ط1–1980م. ص445.

قال أبو الصوف لهذا الضاري: الماء من عندك نحوي جاري

وكيف قلت: إنني أعكّر ذكرت يا سرحان ما لا يذكر

وتوالت عمليات الترجمة والاقتباس من الآداب الأجنبية فيما يخص هذا الجنس، فنعثر على كتاب "لطائف الأقوال في القصص والأمثال"، وكتاب "كنز الآل في الحكم والأمثال" لصاحبه أحمد بليغ[1]، والكاتبان يأخذان –في الكثير من نصوصهما– عن "لافونتين" في حكاياته الخرافية[2].

ولم تتجاوز كل المحاولات السابقة مرحلة الترجمة والاقتباس المباشر من آداب الغرب في نظم أدب الأطفال وقصص الحيوان تحديدا، إلى أن نصل إلى التجربة الرائدة التي قام بها الشاعر العربي الكبير "أحمد شوقي" عندما أصدر ديوان "الشوقيات"، والتي ضمّ حكايات وقصص شعرية للأطفال، «فكان ذلك بمثابة بداية حركة التأليف الأدبي للأطفال»[3].

وقد جاءت العديد من القصص الشعرية على ألسنة البهائم والطيور في ديوان أحمد شوقي في الجزء الرابع الذي طبع بعد وفاة الشاعر، وهي كثيرة، نذكر منها[4]:

- ✓ الضبي والعقد والخنزير.
- ✓ الكلب والببغاء.
- ✓ دودة القزّ والدودة الوضّاءة.
- ✓ الثعلب والأرنب والديك.
- ✓ الثعلب الذي انخدع.
- ✓ الثعلب والأرنب في السفينة.
- ✓ القرد في السفينة.

(1)– هو أديب وصحفي مصري، كان محررا في مجلة "روضة المدارس" والتي نشطت في مصر بين الأعوام 1870– 1877م، ينظر: أحمد زلط. المرجع السابق. ص82.

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص82.

(3)– أحمد زلط. المرجع نفسه. ص85.

(4)– أحمد شوقي. الديوان. تحقيق: إيميل آكبا. دار الجيل– بيروت– لبنان. ط2–1999م. ج4– ص378–379/ فهرس المحتويات.

- ✓ ضيافة قطة.
- ✓ الغصن والخنفساء.
- ✓ النملة الزاهدة.
- ✓ السلوقي والجواد.
- ✓ القبّرة وابنها.
- ✓ الكلب والقط والفأر.
- ✓ اليمامة والصياد.
- ✓ الصياد والعصفورة.
- ✓ العصفور والغدير المهجور.
- ✓ الهرّة والنظافة.
- ✓ الغزال والخروف والتيس والذئب.
- ✓ ولد الغراب.
- ✓ الجمل والثعلب.
- ✓ الغزال والكلب.
- ✓ الحمار في السفينة.
- ✓ الشاة والغراب.
- ✓ الكلب والحمامة.
- ✓ الثعلب وأم الذئب.
- ✓ النملة والمقطم.
- ✓ النعجتان.
- ✓ السفينة والحيوانات..
- ✓ الغزالة والأتان.
- ✓ نوح والنملة.
- ✓ الثعلب والديك.

✓ الفأرة والقطة.

وغيرها من القصص الشعرية التي ضمها الديوان، والتي تدخل تحت لواء الخرافة الحيوانية.

ومن أطرف ما ورد –عند شوقي– من قصص الحيوان قصة "الثعلب والديك" والعداء القائم بين هذا الثنائي لا يخفى على أحد، عداء قديم قدم وجودهما على ظهر هذه المعمورة، وقد نقله الكتّاب والشعراء من واقع الحيوان إلى نصوصهم الأدبية، كما فعل أحمد شوقي إذ يقول[1]:

برز الثعلب يوما
في شعار الواعظينا
فمشى في الأرض يهذي
ويسب الماكرينا
ويقول: الحمد لله
إله العالمينا
يا عباد الله توبوا.
فهو كهف التائبينا.
وازهدوا في الطير إنّ
العيش عيش الزاهدينا
واطلبوا الديك يؤذّن
في صلاة الصبح فينا

ويظهر الثعلب –في المقطع السابق– في ثوب الواعظ الزاهد يخطب في الناس، معلنا إيمانه منكرا على كل من اتّخذ المكر وجهة ودينا، داعيا العباد للتوبة والإنابة لرب العالمين، لكن كل تلك الحيل لا تنطبق على الديك الحريص والخبير بألاعيب الثعالب ومكرهم، والمشبّع بنصائح الأجداد، يقول الشاعر[2]:

(1)– أحمد شوقي. الشوقيات. ص150.
(2)– المصدر السابق. ص150.

فأتى الديك رسول

من إمام الناسكين.

عرض الأمر عليه

وهو يرجو أن يلينا

فأجاب الديك عذرا

يا أضلّ المهتدينا

بلّغ الثعلب عنّي

عن جدودي الصالحينا

عن ذوي التيجان ممّن.

دخل البطن اللعينا.

أنهم قالوا وخير القوْ

ل قول العارفينا

مخطئ من ظن" يوما

أن للثعلب دينا

وهكذا يذيل الشاعر قصّته الشعرية على عادته –في هذا النوع– بعبرة بالغة المعنى تنحفر في ذهن سامعها بأوجز عبارة وألطف أسلوب متاح، وما القصة إلا إسقاط من الشاعر على العديد من مظاهر الزيف الديني، والنفاق الذي يمارسه بعض الناس في مجتمعاتنا العربية الإسلامية.

ويصرّ شوقي على عرض هذا العداء الدائم والمستمر بين الثعالب والديّكة؛ فيعرض لحلقة أخرى من حلقات هذا الصراع في قصيدته الشعرية "الثعلب في السفينة"، وعلى وتيرة الخداع والمكر نفسها يحاول الثعلب إيهام الديّكة بأن عداءه لهم زال، وأن حاله معهم اعتدل، فيغلظ لهم الإيمان ليزول عندهم كل شكّ وريب، يقول الشاعر[1]:

أبو الحسين حلّ في السفينة

(1)– المصدر السابق. ص163.

فعرف السمين والسمينة

يقول: إن حاله استحال

وإن ما كان قديما زال

يكون ما حلّ من المصائب

من غضب الله على الثعالب

ويغلظ الإيمان للديوك

لما عسى يبقى من الشكوك

بأنهم إن نزلوا في الأرض

يرون منه كل شيء يرضي

وتنطلي الحيلة –هذه المرّة– على الديكة ويحقق الثعلب مراده؛ فيقع على الديكة فاتكا بهم حانثا بيمينه عابثا بالوعد الذي قطعه، يقول شوقي[1]:

قيل: فلما تركوا السفينة

مشى مع السمين والسمينة

حتى إذا ما نصفوا الطريق

لم يبق منهم حوله رفيقا

وقال إذ قالوا عديم الدين

لا عجب إن حنثت بيميني

فإنما نحن بني الدهاء

نعمل في الشدة للرخاء

ومن تخاف أن يبيع دينه

تكفيك منه صحبة السفينه

ومن أمثلة ذلك –عنده أيضا– مما هو ضارب في الحكمة حكاية الأرنب التي جاءها المخاض على ظهر السفينة، فاشتدّت الحاجة عندها لقابلة تعينها، وتقوم على رعايتها وتتمّ أمر

(1)– المصدر نفسه. ص163.

ولادتها، لتبرز حينها عجوز من بنات عرس، وتعرض خدماتها على الأرنب مدّعية الخبرة –في هذا المجال–، لكنّ الأرنب ترفض ذلك درأ لشرها، وتؤثر قابلة من بنات جنسها يقول شوقي[1]:

قد حملت إحدى نسا الأرانب
وحلّ يوم وضعها في المركب
فقلق الركاب من بكاءها
وبينما الفتاة في عنائها
جاءت عجوز من بنات عرس
تقول: أفدي جارتي بنفسي
أنا التي أرجى لهذي الغاية
لأني كنت قديما داية
فقالت الأرنب: لا يا جارة
فإن –بعد الألفة– الزيارة
ما لي وثوق ببنات عرس
إني أريد داية من جنسي!

والعبرة من القصة لا تخفى على عاقل على أن من كان طبعه الخبث والمكر لا يؤمن جانبه، مهما بلغتن الحاجة إليه، فلا يرجى النفع من عدو ولو أظهر اللطف والسماحة والتودّد.

ولعل من جميل قصص شوقي الحيوانية قصة "الحمار والسفينة" التي بغلت غاية الطرافة والفكاهة، يقول شوقي[2]:

سقط الحمار من السفينة في الدجى
فبكى الرفاق لفقده وترحموا
حتى إذا طلع النهار أتت به

(1)– المصدر السابق. ص166.
(2)– المصدر السابق. ص167.

نحو السفينة موجة تتقدم

قالت خذوه كما أتاني سالما

لم أبتلعه لأنه لا يهضم!

وإن كانت هذه القصة موغلة في الطرافة، إلا أنها لم تعدم العبرة؛ فهي تركز في وجه من الوجوه إلى أن المرء خبيث الخلق سيء الطبع منبوذ من طرف المجتمع، حاله في ذلك حال الحمار الذي أبت أسمالك البحر أكل لحمه الخبيث.

هكذا جاءت قصص شوقي على ألسنة البهائم والحيوانات مليئة بالحكم الحيوانية البالغة، والقيم الأخلاقية الظاهرة، مستوحيا كلّ ذلك من التراث العربي والعالمي، جاعلا روح الدعابة وسهولة الأسلوب ووضوح المعنى ديدانه في كل ذلك.

ومما تحسن الإشارة إليه –من هذا الجنس – بعد محاولة شوقي كتاب "آداب العرب" الذي ظهر عام 1911م، وهو نظم شعري لمجموعة من الحكايات سار فيها صاحب الكتاب على طريقة "لافونتين" في قرابة 100 منظومة شعرية تدور في مجملها على ألسنة الحيوانات والطيور، ترمي إلى مواعظ وحكم على غرار ما وجد في سابقاتها[1].

ويختم صاحب كتاب "آداب العرب" أعماله بمنظومة يبين فيها الغاية من حكايات الكتاب فيقول[2]:

أمثـــــــال صـــــــدق تجلـــت لا مثيـــل لهـــا

معنـــــــى صـــــــحيح ولفـــظ فيـــه تجويـــد

ضـــــمنتها النصـــــحَ والأغـــــراض شـــــاهدة

وفـــي لســـان الفتـــى للحـــق تأييـــد

وهـــــذه جملـــــة مملـــــوءة حكمـــــا

مـــــن دون نشـــــر شـــذاها النـــدّ والعـــود

ويمكن أن نقرر –بعد وصفنا للمحطات الأولى– أن حركة التأليف –الجادة– للأطفال أخذت تنتشر في ربوع الوطن العربي انتشارا كبيرا على يد أدباء وكتاب وفّروا أنفسهم لأدب

(1)– أحمد زلط. المرجع السابق. ص87.

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص87.

الأطفال، تأليفا وتحقيقا ودراسة، من أمثال محمد الهراوي[1] وكامل الكيلاني[2]، وأحمد نجيب وغيرهم كثير، يتعسر حصرهم وتعدادهم في هذا المقام الضيق، ولكن يحسن بنا أن نعرض لبعض النماذج قصصية عند بعضهم.

ومن ذلك قصيدة "نزهة الكلاب" لرائد شعر الأطفال في الوطن العربي محمد الهراوي، التي يقول فيها[3]:

أربعة كلاب من خيرة الأصحاب
قد ألفوا جمعية تعمل بالسوية
واقتسموا بالعدل ما بينهم من شغل
فاتفق الجميع وكلهم مطيع
أن يركبوا في عربة يوم احتفال العقبة[4]
يركب فيها اثنان واثنان يسحبان
ومن يجرّ ذاهبا يرجع فيها راكبا
فكان هذا المنظر فيه السرور الأكبر

والعبرة من هذه القصة الشعرية عظيمة، كونها تدفع الطفل وتحثه على خلق التعاون، والتكافل بين الأفراد مجسدة ذلك من خلال العمل الجماعي الذي قام به الكلاب الأربعة، هذا إلى جانب كونها قريبة المأخذ واضحة المعالم لا غموض فيها.

ومن المنهل نفسه ينهل الشاعر العربي "سليمان العيسى"؛ فيروي لنا بقصّته الشعرية "النحلة الصديقة" التي يقول فيها[5]:

حدثتني جدتي
عند نار السمر

(1)- محمد الهراوي شاعر وأديب عربي ولد سنة 1885م، له العديد من الدواوين الشعرية للأطفال، منها "سمير الأطفال" في ثلاثة أجزاء هي: أ- سمير الأطفال للبنين، ب- سمير الأطفال للبنات، جـ- سمير الأطفال للبنين والبنات، ثم تلاها السمير الصغير وغيرها من التآليف الرائعة للأطفال. ينظر: المرجع نفسه. ص89.

(2)- هو الأب الروحي لأدب الأطفال العربي، ولد سنة 1897م، ألف العديد من القصص والأشعار الموجهة للطفل العربي، ونذكر من مؤلفاته "السندباد البحري"، مكتبة كاملة للأطفال. ينظر: المرجع نفسه، ص90.

(3)- هذه القصيدة من شعر محمد الهراوي الموجودة في كتاب: "أدب الأطفال" للأحمد نجيب. ص118.

(4)- هو احتفال كان يجري في النيل، تسير فيه سفينة مزوقة احتفالا بعيد وفاء النيل.

(5)- سليمان العيسى. غنوا يا أطفال. ج9. ص26

نابـــــــــــــــــــــــــــه كـــــــــــــــــــــــالخنجر
لمعـــــــــت فـــــــــي عينـــــــــه قادحـــــــــــات الشـــــــــرر
جـــــــاء يومـــــــا بعـــــــد أن غـــــاب ضـــــوء القمـــــر
باحثـــــــا فـــــــي حيّنـــــــا فـــــي الظـــــلام الأغبـــــر
عـــــن خـــــروف شـــــارد بـــــات تحـــــت الخطـــــر
ورآه راقـــــــــــــــــــــدا فـــــي ظـــــلال الشـــــجر
فاتـــــــــحا خيشـــــــــومه للنســـــــــيم العطـــــــــر

هكذا قدم شاعرنا لقصته لتصوير الجوّ العام الذي كان يسود الحي، ثم أخذ يصف قدوم الذئب الباحث عن فريسة شاردة في عتمة الليل الموحش، قبل أن يسهب في تفصيل حوادث هذه القصة، قائلا[1]:

راح فـــــــــي إغفـــــــــاءة بـــــين همـــــس الزهـــــر
فمشـــــــــت همهمـــــــــة فـــــي الســـــكون الأســـــمر
وأعـــــــــدت ظفـــــــــرا يـــــا لـــــه مـــــن ظفـــــر
أوشـــــكت تهـــــوي علـــــى صـــــــيدها المنتظـــــــر
ســـــــــمعتها نحلـــــــــة فـــــانبرت فـــــي حـــــذر
أيقظـــــــــت إخوتهـــــــــا فـــــي الـــــدجى المعتكـــــر
وارتمـــــــــت قافلـــــــــة مثـــــل لمـــــح البصـــــر
علقـــــــــت صـــــــــيادنا بمئـــــــــات الإبـــــــــر
جعلـــــت مـــــن جلـــــده عبـــــــرة المعتبـــــــر
فـــــــــانثنى ولولـــــــــة فـــــي عـــــواء المنكـــــر
مقســـــــــما لـــــــــيلا: لا عـــــاد طـــــول العمـــــر
تركـــــــــت نحلتنـــــــــا درســـــــــها للبشـــــــــر

هكذا كانت عاقبة هذا الذئب الغاشم، ومآله عبرة للمعتبر، وفعلة النحلة درس يتحسسه الطفل ويحاول اهتداءه وتجسيده على سلوكه.

قصص الحيوان في الجزائر –أنموذجا تفريعيا–:

(1)– المصدر نفسه. ج9– ص28.

إنَّ قصص الحيوان في الجزائر لها تواجدها الواسع في الساحة الأدبية للأطفال، بل تعد النوع الأكثر انتشارا من بين أنواع قصص الأطفال الأخرى، ويمكن القول إن هذا النوع القصصي بدأ مع القصة الشعبية، فالجزائر تمتلك تراثا شعبيا ضخما ومتنوعا، شكلت معالمه وحلقاته عبر تعاقب الزمن، وإن كان النص الشعري غالبا على هذا التراث، إلا أنَّ النص النثري بأشكاله المختلفة كان له حضوره القوي والمتميز، وحكايات الحيوان من الأشكال النثرية الأكثر تداولا بين أوساط المجتمع الجزائري باعتبارها أحد أبرز أشكال التعبير الشعبي عند هذا المجتمع.

ومن أمثلة هذا اللون الأدبي في موروثنا الشعبي الجزائري قصة "بقرة اليتامى"، التي لقيت من الرواج ما لم يلقه غيرها في بلدنا على الإطلاق، سواء بين أوساط المجتمع الشعبي أو على صعيد الطبقة المثقفة، من المشتغلين بدراسة الأدب الشعبي بالجزائر.

ولقد قام الكاتب الجزائري "رابح خدوسي" بإخراج هذا الأثر الشفوي مطبوعا باللغة الفصحى[1].

ونلتقي في المجال ذاته بقصة "الثور والحمار"، والتي يوجزها لنا الدارس عبد الحميد بورايو على النحو الآتي: «يروى أنَّ الثور شكا للحمار تعبه من الحراثة، فأشار عليه بالتمارض وكان صاحبهما من الذين وُهبوا المقدرة على فهم لغة الحيوان فوعى ما سمع، وأخذ الحمارَ ليقوم بالحراثة بدل الثور، عند ذلك ندم الحمار على نصيحته للثور، وأوحى له أن صاحبها يريد ذبحه لأنه يخشى عليه من الموت بسبب مرضه، ونصحه بأن يتظاهر باستعادة صحّته ويعود إلى عمله كما كان»[2].

هذا بالنسبة إلى قصص الحيوان في التراث الشعبي، أمَّا حالُها في الأدب الفصيح، فقد ظهرت بعد فترة الاستقلال وبدأت تنتشر تدريجيا إلى أنْ صار من الصعب إحصاؤها على أيامنا، ونذكر من جملة هذا الكم الهائل من قصص الحيوان الموجهة إلى الطفل في الجزائر ما يلي:

---

(1)– قام رابح خدوسي بكتابة هذه القصة المقتبسة من التراث الشعبي الجزائري ضمن سلسلة حكايات جزائرية. طبع ونشر دار الحضارة. بئر التوتة– الجزائر.

(2)– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة–دراسة ميدانية .المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر .دط . 1986 . ..ص124.

- عاقبة البغي، مصطفى الغماري، سلسلة حكاية وعبرة، دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

- نهاية المحتال، محمد المبارك حجازي، سلسلة قصص من التراث، دار الأنس للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

- الذبابة المغرورة، أحسن بحري، قصص الاعتبار للصغار والكبار، مطبعة الثورة الإفريقية.

- سباق الحيوانات، رابح خدوسي، سلسلة روائع القصص للأطفال، دار الحضارة، بئر التوتة- الجزائر. .

- الفيل الرسام، محمد الأخضري، منشورات مؤسسة الوردة البيضاء للخدمات الفنية والإعلان- الجزائر.

- الذئب والفلاح، وهيبة عشاشة، سلسلة حكايات وعبر، دار الهداية للنشر، قسنطينة- الجزائر.

- أرنوب الفضولي، رتيبة لعريبي، سلسلة الأزهار العطرة، دار الخلدونية، القبة- الجزائر.

- الحمامة الذهبية، عز الدين جلاوجي، دار التنوير- الجزائر.

- أبو زريق، رمول زعمش نجية، سلسلة حكايات للأطفال، دار المعرفة- الجزائر.

- الفراشة المغرورة، رمول زعمش نجية، سلسلة حكايات للأطفال، دار المعرفة- الجزائر.

إضافة إلى أعمال محمد الصالح ناصر مدونة الدراسة، وغيرها كثير، ولا يمكن إيرادها فيما القصد إيجازه.

ولربما يمثل بحثنا -في جانبه التطبيقي- خطوة في طريق الاهتمام وتسليط الضوء على هذا النوع من النصوص القصصية في بلادنا.

ثانيا- قصص الحيوان عند العجم:

1. قصص الحيوان في الكتاب المقدس: ننبه بداية إلى أننا ننقل ما ورد في هذا الكتاب من غير أن نتبنّى صحة ما ورد فيه من أخبار، بل وننكر ما جاء فيه مخالفا للقرآن الكريم وصحيح سنة المصطفى صلى الله عليه وسلم، تصديقا لما بين يدي رسولنا الكريم، وما نقلنا من "الكتاب المقدس" إلاَّ رغبةً في الاطلاع على هذا النوع من القصص في هذا المصدر ولعله لا يكون علينا حرج إن أوردنا بعض أخباره، فقد وردت العديد من الأحاديث والأخبار عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، ترفع الحرج عن من حدّث عن بني إسرائيل؛ ومنها ما أخرجه البخاري عن عبد الله بن عمرو بن العاص عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «بلّغوا عنّي ولو آية، وحدثوا عن بني إسرائيل ولا حرج، ومن كذب عليّ متعمّدا فليتبوّأ مقعده من النّار»[1].

وقد ورد أن كعب الأحبار كان ينقل بعض أخبار أهل الكتاب على زمن عمر -رضي الله عنه-، وكان عمر يستحسن بعض ما يحدث به كعب بما يصدّقه الحق الذي بين يدي الناس[2].

ونحن نقف في موضعنا هذا مذعنين للحديث الذي أخرجه أحمد في مسنده عن أبي نملة عن أبيه، أنه كان جالسا عند رسول الله صلى الله عليه وسلم، إذ جاء رجل من اليهود، فقال: يا محمد هل تتكلم هذه الجنازة؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «الله أعلم»، فقال اليهودي: أنا أشهد أنها تتكلم، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إذا حدّثكم أهل الكتاب فلا تصدقوهم،

(1)- محمد بن إسماعيل البخاري. صحيح البخاري. كتاب الأنبياء. باب ما ذكر عن بني إسرائيل. طبعة عالم الكتب. بيروت- لبنان. ج4. ص328.

(2)- ينظر: ابن كثير. البداية والنهاية. منشورات مكتبة المعارف. بيروت- لبنان. دط-دت. ج01. ص134.

ولا تكذّبوهم، وقولوا آمنّا بالله وكتبه ورسله، فإن كان حقّا لم تكذبوهم، وإن كان باطلا لم تصدّقوهم»[1].

هذا ما أردنا التنبيه عليه، ولنا الآن أن نبدأ في عرض ما جاء من قصص الحيوان في هذا الكتاب:

أ- العهد القديم/ التوراة: أول ما يواجهنا من قصص الحيوان في التوراة هو ما نجده في "سفر التكوين" من خبر الحيّة التي حاورت أمّنا حواء -عليها السلام-: «وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي عاملها الربّ الإله»[2]. هكذا وصفت هذا الحية، والتي ستبدأ حوار الغواية مع حواء -عليها السلام- قائلة: «أحقّا قال الله: لا تأكل من كل شجرة الجنة، فقالت المرأة للحية: من ثمر شجر الجنة نأكل، أما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة، فقال الله: لا تأكلا منه ولا تمساه لئلاّ تموتا»[3].

هكذا كان سؤال الحية يضمر الشرّ والإغواء، وكان جواب حواء ينطق بالصدق والبراءة، ولكن الأمر لم يتوقف هنا، بل «فقالت الحية للمرأة لن تموتا بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشرّ»[4]، على هذا النحو ألقت الحية الطعم لحواء، فزينت لها طريق الخطيئة والمعصية، «فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها، فأكل فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان، فخاطا أوراق تين ووضعا لأنفسهما مآزر»[5].

وبعد هذا ينقل لنا الكتاب محاورة الربّ الإله لآدم وحواء وعتابه لهما على مخالفتهما أوامره بعدم الأكل من الشجرة المخصوصة بالذكر، «وسمعا صوت الربّ الإله ماشيا في الجنّ' عند هبوب ريح النهار، فاختبأ آدم وامرأته من وجه الرب الإله في وسط شجر الجنة، فنادى الرب الإله آدم وقال له: أين أنت؟ فقال: سمعت صوتك في الجنة فخشيت لأني عريان فاختبأت، فقال:

(1)- ينظر: المصدر نفسه. ج1. ص133.

(2)- الكتاب المقدس. دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط. سفر التكوين. الإصحاح الثالث.

(3)- الكتاب المقدس. سفر التكوين. الإصحاح الثالث.

(4)- الكتاب المقدس. سفر التكوين. الإصحاح الثالث.

(5)- الكتاب المقدس. سفر التكوين. الإصحاح الثالث.

من أعلمك أنك عريانُ؟، هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك ألا تأكل منها؟ فقال آدم: المرأة التي جعلتها معي هي أعطتني من الشجرة فأكلت، فقال الرب الإله للمرأة: ماذا فعلت، فقالت المرأة: الحية غرتني فأكلت»[1].

وهنا يتحول الله باللوم والعتاب إلى الحية «فقال الرب الإله للحية: لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم، ومن جميع كل أيام حياتك، وأصنع عداوة بينك وبين المرأة، وبين نسلك ونسلها، هو يسحق رأسك وأنت تسحقين عقبه»[2].

هكذا كان جزاء الحية، أما المرأة فكان منه أن قال لها: «أكثر أتعاب حبلك بالوجع تلدين أولادا، وإلى رجلك يكون اشتياقك، وهو يسود عليك»[3].

وجاء –بعد ذلك– نصيب آدم –عليه السلام– من العتاب، فقال له الربّ: «لأنك سمعت لقول امرأتك وأكلت من الشجرة التي أوصيتك قائلا: لا تأكل منها!، ملعونة الأرض بسببك التعب تأكل منها كل أيام حياتك، وشوكا وحسكا تنبت لك تأكل عشب الحقل بعرق وجهك تأكل خبزا حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها لأنك تراب وغلى تراب تعود»[4].

على هذه الصورة سرد الكتاب المقدس/ التوراة خبر الحية وما دار بينها وبين حواء، وما كان من أمر هذه الأخيرة وزوجها آدم مع الإله من عتاب ولوم وجزاء.

ومن أخبار البهائم والطيور –في هذا الكتاب أيضا– خبر الحيوانات التي أخذ منها نوح أزواجا على ظهر السفينة التي ركبها مخافة الطوفان، «ولما كان نوح ابن سنة صار طوفان الماء على الأرض، فدخل نوح وبنوه وامرأته ونساء بنيه معه على الفلك من وجه مياه الطوفان، ومن البهائم الطاهرة، والبهائم التي ليست بطاهر، ومن الطيور وكل ما يديّ على الأرض، دخل اثنان اثنان إلى نوح إلى الفلك ذكرا وأنثى كما أمر الله نوحا»[5]، ومنها خبر الغراب والحمامة اللذان بعثهما نوح –عليه السلام– ليستكشفا له حال الأرض بعد الطوفان، وهل جفت المياه عليها؟،

(1)– الكتاب المقدس. سفر التكوين. الإصحاح الثالث.
(2)– الكتاب المقدس. سفر التكوين. الإصحاح الثالث.
(3)– الكتاب المقدس. سفر التكوين. الإصحاح الثالث.
(4)– الكتاب المقدس. سفر التكوين. الإصحاح الثالث.
(5)– الكتاب المقدس. سفر التكوين. الإصحاح السابع.

فكان أن ذهب الغراب ولم يعد، ثم بعث معه الحمامة ثلاث مرات لم تعد في الأخيرة إليه، فعلم نوح أنَّ المياه قد قلَّت عن الأرض، وما يقي عليه إلا أن ينتظر أمر ربّه بالخروج من الفلك، وذلك ما كان فعلا[1].

كما ورد خبر النعاج السبع التي سميت عليها "بئر سبع" بعد الميثاق الذي أقامه إبراهيم مع "إيبيماليك"[2]، يقول الكتاب: «وأقام إبراهيم سبع نعاج من الغنم وحدها، فقال "إيبيماليك" إبراهيم: ما هي هذه السبع النعاج التي أقمتها وحدها، فقال: إنك سبع نعاج تأخذ من يدي لكي تكون لي شهادة بأني حفرت هذه البئر، لذلك دعا ذلك الموضع بئر سبع، لأنهما هناك حلفا كلاهما»[3].

وجاء في هذا الكتاب أيضا خبر إخوة يوسف –عليه السلام– الذين كادوا ليوسف ووضعوه في البئر، وأخبروا أباهم بأن وحشا رديئا أكله، وليثبتوا هذه الكذبة أخذوا قميص يوسف وغمسوه في دم تيس كانوا قد ذبحوه[4]، وهذا الوحش المزعوم هو حيوان الذئب –كما ورد في القرآن الكريم–.

إلى غير ذلك من الأخبار المتعلقة بالحيوانات التي وردت في الكتاب المقدس من العهد القديم/ التوراة، والتي يمكن ضمها إلى قصص الحيوان.

ب– العهد الجديد/الإنجيل:

أول ما يواجهنا في الكتاب من قصص الحيوان خبر حوت "يونان" (يونس عليه السلام)؛ فيذكر الكتاب أن يونان مكث في بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال[5].

ومنها أيضا خبر الأتان والجحش اللذين ركبهما "يسوع" وهو ذاهب إلى "أورشليم" «ولما قربوا من أورشليم، وجاءوا إلى "بيت فاجي" عند جبل الزيتون، حينئذ أرسل يسوع تلميذين قائلا لهما: اذهبا إلى القرية التي أمامكما. فللوقت تجدان أتانا مربوطة وجحشا معها فحلاّهما واتياني بهما، وإن قال لكما أحد شيئا فقولا الربّ محتاج إليهما، فللوقت يرسلهما فكان هذا كله لكي يتمّ ما قيل

(1)– الكتاب المقدس. سفر التكوين. الإصحاح الثالث. .

(2)– اسم لملك كان يملك أرضا تدعى "جرار".

(3)– الكتاب المقدس. سفر التكوين. الإصحاح الحادي والعشرون.

(4)– الكتاب المقدس. سفر التكوين. الإصحاح السابع والثلاثون.

(5)– إنجيل متّى. الإصحاح الثاني عشر. .

بالنبي القائل: قولوا لابنة صهيون: هو ذا مليكك، يأتيك وديعا راكبا على أتان وجحش ابن أتان، فذهب التلميذان وفعلا كما أمرهما يسوع، وأتيا بالأتان والجحش»[1].

كما جاء في إنجيل "مرقس" خبر الخنازير الذين حلّت فيهم أرواح الشياطين الذين كانوا يسكنون أجساد المجانين من الناس فحلّوا في أجساد الخنازير بإذن من يسوع «وكان هناك عند الجبال قطيع كبير من الخنازير يرعى، فطلب إليه كل الشياطين قائلين: أرسلنا إلى الخنازير لندخل فيها، فأذن لهم يسوع للوقت، فخرت الرواح النجسة ودخلت في الخنازير، فاندفع القطيع من على الجرف إلى البحر، وكان نحو ألفين فاختنق في البحر»[2].

وختاما نقول: إنَّ القصص المذكورة وغيرها مما لم يذكر هنا دارت حول بعض الشخصيات الحيوانية، وإن كانت في أغلبها ليست شخصيات رئيسية وغير ناطقة باستثناء ما شاهدناه من قصة الحية مع حواء في "سفر التكوين" من الكتاب المقدس/ التوراة، إلا أنها –وعلى عدم نطقها– قد ساهمت في سبك أحداث هذه القصص، والتي تكون قد مثلت بوجه من الوجوه لهذا النوع كما هو حال أغلب النماذج السابقة.

2. قصص الحيوان عند الهنود:

يرى العديد من الدارسين أنَّ مهد القصة الحيوانية وأصلها الأول يعود إلى الحضارة الهندية، والتي تعد من أعظم الحضارات الشرقية، وأغزرها فنا وفكرا، ومثل هذا الترجيح في السبق يميل إليه الدارس محمد مرتاض في إطار حديثه عن نشأة القصة الحيوانية فيقول: «وإذا كان لابد مما منه بدّ، فإن الأمانة العلمية والتاريخية تقتضي بأن ترجع هذا الفنّ إلى الهنود»[3].

وتمثل عقيدة "تناسخ الأرواح" التي دعا إليها "بوذا" الإرهاصات الأولى لهذا الفنّ عند الهنود؛ ذلك أنها وجهت النظر إليه من خلال اعتقادها أن الروح الإنسانية يكتب لها الخلود بحلولها في أجساد الحيوانات، «وذلك التصور أتاح لقصص الحيوانات قدرا واسعا للانتشار باعتبارها تمثيلا لمرحلة من مراحل تطور الروح الإنسانية»[1].

(1)– إنجيل متّى. الإصحاح الحادي والعشرون. .

(2)– إنجيل مرقس. الإصحاح الخامس. ص63.

(3)– محمد مرتاض. من قضايا أدب الأطفال. ص110.

(1)– أحمد درويش. الأدب المقارن. ص74.

ويعد كتاب "جاتاكا" الأثر الذي صور أصول عقيدة "بوذا" من خلال سرده للكثير من الحكايات حول وجود "بوذا" في صور الحيوانات والطيور؛ حكايات يرجع الكثير منها إلى عصور بعيدة قبل الميلاد[1].

وعليه يمكن ضم العديد من أقاصيص وحكايات هذا الكتاب الديني في أصله إلى جنس القصة الحيوانية، واعتباره النواة الأولى لهذا الجنس الأدبي عند الهنود، وقد أثر الكتاب السابق في من جاء بعده من الكتاب الهنود تأثيرا كبيرا، ثم نعثر –بعد زمن طويل– على كتاب ثان هو كتاب " تانترا خيابيكا" الذي يحوي حكايات على ألسنة الحيوانات، وسيكون هذا الكتاب الأرضية التي سيقوم عليها الكتاب الهندي الثالث "بنج تنترا" أو (القصص الخمسة) [2].

والكتاب الثالث هو أهم ما حفظ عند الهنود من هذا الجنس الأدبي، والذي سيكون له عظيم الأثر على الآداب الأخرى، خاصة الأدبين الفارسي والعربي.

3. القصة الحيوانية في الحضارة البابلية (حضارة بلاد الرافدين):

تعد الحضارة البابلية من أرقى الحضارات القديمة وأغزرها فنا وفكرا وثقافة، وصناع هذه الحضارة هم الشعوب السومرية، غير أنَّ هناك من الباحثين من يرى خلاف ذلك: «يميل بعض الباحثين إلى الرأي القائل بوجود علامات على استيطان أبكر»[3]، أي هناك وجود أبكر من الاستيطان السومري، وبعيدا عن هذا الخلاف التاريخي حول السابق في استيطان هذه الأرض، نحاول استعراض نماذج عما خلّفته الذاكرة البابلية في المجال الثقافي، خاصة فيما يتعلق بقصص الحيوان أو الحكايات الخرافية، ولعل أبرز مثال على ذلك ما جاء مبثوثا في ثنايا ملحمة "جلجامش" البابلية التي تعدّ «أقدم الآثار وأجدرها بالتقدير»[1].

(1)– ينظر: محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. ص181–182.

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص182.

(3)– صموئيل هنري هوك. منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير). تر: صبحي الحديدي. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية–سوريا. ط1–1983م. ص15.

(1)– فريدريش فونديرلاين. الحكاية الخرافية. ص161.

هذه الملحمة التي تعود إلى عصور ضاربة في القدم، وهي تنسب إلى السومريين، «ويرجع الأصل الأول للملحمة إلى السومريين أقدم سكان بابل»[1]، ومهما كان من أمر مبدع هذه الملحمة، فقد تضمنت أحاديث وأخبار مثلت الحيوانات طرفا فيها.

ومن هذه النماذج والحوارات التي دارت بين "آنجيدو" وحيوانات الغابة، فقد كان آنجيدو صديقا للحيوان[2].

وكذلك حال الآلهة "عشتروت" التي كانت نذير شؤم على محبيها الذين مسخوا إلى صور حيوانات؛ فهذا حبيبها الثاني «الذي كان راعيا أصبح طائرا مكسور الجناحين، فيصبح شاكيا في الغابة كابيا: "آي واجناحاه"»[3].

والأمر نفسه يقال مع حبيبها الثالث الذي «مسخ في صورة أسد يقتفي الناس أثره»[4]، ولم يكن الرابع أحسن حالا من سابقيه؛ فقد « مُسخ في صورة فرس يضربه الناس بالسياط، ويستثيرون غضبه ويخزونه، وكان عليه أنْ يركض سبع ساعات مضاعفة وأن يثير المياه قبل أنْ يتمكن من الارتواء»[5]، أكمل ذلك جراء حبّه للآلهة "عشتروت" هذا الحبّ الذي حلت لعنته على حبيبها الخامس الذي «كان راعيا، وربما تحول إلى ذئب يقتفي الشبان من الرعاة أثره، وتعضه كلابهم»[6].

ولم تغادر هذه اللعنة أصغرهم الذي ناله من المسخ ما نال سابقيه، وهكذا تشكلت ملامح هذا العمل الفني الرائع الذي صوّر رحلة عن الخلود، وسرّ الحياة الأبدية والابتعاد عن الموت الذي مثّل هاجسا شغل الإنسان وقوّض مضجعه منذ أقدم العصور، وما زال كذلك إلى يومنا هذا، ولعل مشاركة كل تلك الشخصيات الحيوانية التي أوردناها في نسخ خيوط هذا العمل، تمنحنا المبرر – ولو بصورة نسبية– لضمّه وإيراده تحت ما يسمى "الخُرافة" أو قصص الحيوان، فالجنسان

(1)– المرجع السابق. ص161.
(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص161.
(3)– المرجع نفسه. ص163.
(4)– المرجع نفسه. ص163.
(5)– المرجع نفسه. ص163.
(6)– المرجع نفسه. ص163.

"الأسطورة" و"الخرافة" متمازجان –كما أسلفنا–: «وربما تبيّن لنا هنا الاتفاق الواضح كل الوضوح بين عالم أسطورة الآلهة، وعالم الحكاية الخرافية، وقد أشرنا إلى أنه ليس هناك –في رأينا– اختلاف جوهري بين هاذين النوعين في المرحلة الأولى»[1].

ولعل هذا ما سنقف عليه مع أغلب النماذج القادمة الذكر عند مختلف الشعوب.

4. قصص الحيوان في الحضارة المصرية القديمة:

إن كان الموروث الثقافي المصري لم ينته الكشف عنه والتنقيب على كل أشكاله بعد، إلا أنه يمثل ميراثا هاما أسهم إسهاما عظيما في تشكيل الذاكرة الفكرية للحضارات الشرقية القديمة، ذلك لما وصلنا من آثار هامة تنسب لهذا الإقليم، والتاريخ كفيل بأن يفاجئنا من حين لآخر لآثار مصرية فنية جديدة لم يئن الوقت بعد لأن ترى النور، ولعلها تراه قريبا.

ومن هذا الموروث الثقافي الضخم الذي كشف عنه نلمس العديد من الآثار التي حوت شخصيات حيوانية كان لها الأثر الواضح في تشكيل معالم هذه النصوص القصصية والخرافية.

ومن أمثلتها –عندهم– خبر الساحر الذي بثّ الحياة في تمساح من الشمع، ثم قام بتسليطه على شاب عقابا له على اقترافه جريمة، وفي آخر القصة يقوم التمساح بابتلاع الشاب ثم يؤوب إلى صورته الشمعية الأولى[2].

وكما هو معلوم، فقد كان للسحر والسحرة مكانة خاصة جدّا لدى الشعب المصري القديم الذي شُغف بتتبع آثارهم وتقصّي أخبارهم، بل وقد عمد إلى نسج العديد من الحكايات والقصص التي تتحدث عن حياة هؤلاء السحرة، مثل تلك الحكايات التي تصور المنافسة الشديدة الواقعة بين السحرة أنفسهم الذين كانوا يتقمصون في العديد من المرات شخصيات حيوانية، مثل تلك الحكاية القائلة: «إن أحد السحرة أشعل شعلة قوية فأطفأها الآخر عن طريق إسقاط المطر، وإن أحدهما سيّر سحابة دكناء فمحاها الآخر، ثم شيد أحدهما بناء صلبا من حجر فحمله الآخر في مركب وسار به في عرض البحر، وأراد الساحر المهزوم أن يهرب متقمصا شكل إوزّة، فهاجمه المنتصر

(1)– المرجع السابق. ص172.

(2)– فريديريش فوندرلاين. المرجع السابق. ص169.

في صورة طائر آخر أقوى منه لكي يطعنه»[1]، هكذا تعمل عوالم السحر والحيوان جنبا إلى جنب في جو قصصي مثير.

ومن أغرب الأخبار والقصص التي يحكيها المصريون القدامى حول شخصيات حيوانية قصة الأرنب «فيحكى مثلا أن أرنبا كان يسكن كنيسة، وبداخل هذا الأرنب كانت تعيش بطة بداخلها بيضة، فإذا حصل إنسان على البيضة وهشمها استطاع أن يتغلب على الشيطان ويقتله»[2]، ومثل هذه الموضوعات التي تحدث عن وقوع أشياء داخل أشياء أخرى يصعب الوصول إليها، لها وجودها القوي على مستوى الحكاية الخرافية عامة، والشرقية خاصة، ومن مثل ذلك ما أورده بعض الدارسين من أمر الكتاب الذي يشرح ويصف فنون السحر وأساليبه المختلفة، والذي خُبّئ في صناديق عديدة، مما يعسّر الوصول إليه؛ فقد روي أن «هناك كتاب في السحر يصف فنون هؤلاء السحرة، ويقع هذا الكتاب في عرض البحر داخل صندوق من الحديد، وضع داخل صندوق من البرنز، وهذا بدوره في صندوق من خشب الصندل، ثم في صندوق من العاج، وهذا في صندوق من خشب "الآبونس"، ثم في صندوق من الفضة، وأخيرا وضع هذا في صندوق من ذهب، وقد كانت تلتف حول هذه الصناديق أفعى، كما عجّ البحر بالتنّين والعقارب وأفاعي دائرة حول الصندوق قطرها "ميل"»[3].

هكذا صورت هذه القصة أن الأشياء الثمينة التي تتصف بالعجائبية والأسرار، والتي تمنح أصحابها قوى خارقة يصعب الوصول إليها، ولا يكون ذلك إلا بسلك طريق شائك، وشاق لا تؤمن عواقبه.

ومما يمكن ضمه لقصص الحيوان عندهم بعض اعتقاداتهم في الحيوان؛ كاعتقادهم أن الثعابين مخلدة؛ ذلك أن الثعابين بإمكانها تغيير جلودها خلاف الإنسان الذي يعجز عن ذلك، واعتقدوا أن الثعابين خدعت الإنسان وأخذت منه صفة الخلود، هذا ما جعلهم ينسجون الكثير من القصص حول الثعابين والحياة[1].

(1)- المرجع السابق. ص169.

(2)- المرجع نفسه. ص170.

(3)- المرجع نفسه. ص170.

(1)- ينظر: علي الحديدي. في أدب الأطفال. ص163.

وقبل أن نختم الحديث عن هذا الجنس الأدبي في هذه الحضارة العريقة، يجدر بنا التأكيد على أن الذاكرة الإنسانية احتفظت بالعديد من الفابولات وحكايات الحيوان أبدعها المصريون الأوائل، كل ذلك يبرز عظم هذه الحضارة التي تعدّ من أثرى الحضارات العالمية وأغناها فكرا وفنّا وإبداعا.

5. قصص الحيوان عند اليونان/ الإغريق:

إن الحديث عن حضارة الإغريق حديث ذو شجون، يطول ويتّسع اتساع هذه الحضارة؛ فالتاريخ من جهته يشهد ويعترف لها بالسبق في العديد من الفنون والمعارف، ولربما نصيبها من الخرافة الحيوانية كذلك، فقد كان الإغريق مولعين بعالم الحيوان واكتشاف أسرار هذا العالم، فأكثروا عنه الحديث وصاغوا على لسانه العديد من الحكايات، كما اعتقدوا فيه اعتقادات شتى، تشوبها الكثير من الغرابة والعجائبية.

ولكثرة ما وصلنا من حكايات الحيوان عنهم ذهب بعض الدارسين إلى نفي نسبة الحكاية الخرافية أو قصص الحيوان للهنود، وأقروا أن مهدها ومصدرها الأول بلاد الإغريق[1].

بل إن هناك من نقل الإجماع على أن «أول من وضع لبنة في بناء الخرافة الحيوانية هو "آصاف" ***Aesop*** اليوناني أو "أسبوس" ***Asopos*** كما يسمى في لغته الأصلية»[2].

على أن هناك من الدارسين من يرى أن الشاعر "هيريدوس" ***Heiridose*** ألف بدوره أعمالا تنسب إلى هذا اللون الأدبي؛ وذلك في بداية القرن الثامن قبل الميلاد، ومنه يكون قد سبق "آصاف" الذي عاش خلال القرن السادس عشر قبل الميلاد[3]، ولم يصلنا شيء من آثار الشاعر "هيريدوس"على خلاف "آصاف" الذي وصلنا عنه العديد من الخرافات، مثل: "البازي والبلبل"، وحكاية "الثعلب والخروف" وغيرها، ونمثل لهذا النوع –عنده– بحكاية "الثعلب والكبش" التي نعثر لها على ترجمة عند أحمد درويش في إطار مقارنته بين نصوص "أيسوب" (آصاف) ونصوص الشاعر الفرنسي "لافونتين"، ونص الترجمة هو: «ثعلب وكبش يصيبهما العطش فينزلان بئرا،

(1)– ينظر: فريديريش ديرلاين. المرجع السابق. ص180.

(2)– محمد مرتاض. من قضايا أدب الأطفال. ص190.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ص190.

لكنهما عندما يشربان يبحث الكبش عن طريقة للخروج، فيقول له الثعلب: أعطني ثقتك، وسأجد وسيلة نافعة لكلينا، إذا وقفت على رجليك الخلفيتين وأسندت الأماميتين إلى الحائط، وحنيت قرنيك إلى الأمام، أستطيع أن أقف أنا على كتفيك وعلى قرنيك وأقفز خارج البئر، وبعد ذلك أشدّك معي، وفعل الكبش ما طلبه الثعلب الذي قفز خارج البئر، وهناك أخذ الثعلب يرقص من الفرح، والكبش يتهمه بأنه لم يف بما وعد، وهنا استدار إليه الثعلب قائلا: لو أن لك العقل في رأسك قدر ما لك من اللحية في ذقنك، لما نزلت أن تفكر في طريقة الخروج»[1].

إن هذا الأثر الذي وصلنا عن "إيسوب" عبر هذه الفترة الزمنية الهائلة مازال يمثل درسا جليلا يحثّ الناس على الحرص وأخذ الحذر وإعداد العدة قبل الإقبال والشروع في أمر من الأمور، وعدم الاطمئنان لمن كان طبعه الغدر والخيانة، حتى لا تكون العاقبة مشابهة لعاقبة الكبش؛ هذه الشخصية الحيوانية جعلت رمزا للإنسان المتهوّر، البعيد عن التعقل والحرص، هكذا أراد لها "إيسوب" أن تضلّ شاهدة عليه وعلى حضارته وشعبه، ويعلّق الباحث "أحمد درويش" على الآثار التي تركها "إيسوب" مبيّنا جوانبها الفنية، فيقول: «تمتاز بأنها حكايات قصيرة تدور على ألسنة الحيوانات، ولا تهتم كثيرا بالعناصر الفنية، وترتكز على استخلاص النتائج الخلقية»[2].

احتوى هذا القول –كما هو واضح– ثلاثة أحكام نقدية قيمة تصف حال القصة الحيوانية عند "إيسوب" وهي:

1. القصة الحيوانية عنده حكايات تدور على ألسنة الحيوانات.
2. القصة الحيوانية عنده –على خلاف الآثار الفنية الأخرى– لا تجعل الجانب الفني مصبّ اهتمامها.
3. القصة الحيوانية عنده وضعت لأغراض إصلاحية وخلقيّة.

ويمكن سحب هذه الخصائص والمميزات على أغلب النتاج القصصي الواقع تحت هذا اللون الأدبي.

إن آثار "إيسوب" هذا لم تكن مدونة في بداية أمرها، بل تداولت عن طريق المشافهة والتي ربما تكون مدعاة للتغيير والتحويل في هذه النصوص بالزيادة والنقصان، حالها –في ذلك– حال

---

(1)– أحمد درويش. نظرية الأدب المقارن –وتجلياتها في الادب العربي .دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع .القاهرة –مصر .دط . 2002 .ص109. .

(2)– المرجع نفسه. ص72.

كل النصوص التي تنقل مشافهة من غير تدوين، فكل راو جديد يترك بصماته الخاصة في القصة، ومنه تكون هذه الأخبار والقصص خاضعة للتأليف الجماعي –في أغلبها– كما هو معروف عند دارسي الأدب الشعبي.

6. القصة الحيوانية عند الرومان:

لقد أخذ الرومان العديد من مظاهر حضارتهم عن الشعوب والحضارات التي سبقتهم، وخاصة الحضارة اليونانية؛ فقد انطلقوا من حيث انتهى اليونان وأخذوا عليهم كلما ما توصلوا إليه في مجال العلم والفكر، وزادوا على هذا الموروث اليوناني الضخم، وسرعان ما صار لهم فكر خاص بهم يميزهم عن سابقيهم من الشعوب الأخرى، فكان لهم جولات وصولات في ميادين العلم والفكر والأدب، وخلدوا موروثا علميا وثقافيا وفنيا ضخما، مازال شاهدا على عظمة حضارتهم.

ولعل أول ما يواجهنا أثناء حديثنا عن القصة الحيوانية التي تمثل جزءا هاما من هذا الموروث الروماني كما يقره الدارسون، هو ذلك الأثر الرائد الذي تركه الشاعر الروماني الكبير "هوراس" (65 ق.م–06م) الذي خلف في بعض رسائله مجموعة من حكايا الحيوان والطيور[1].

ولقد صارت هذه المحاولة من الشاعر تقليدا فنيا لدى الأدباء الذين حرموا التصريح مخافة ظلم واستبداد والحكام، فراح كل واحد منهم يومئ بأشياء من وراء أدبه، فقدم نماذج حيوانية على ما يقابلها من عالم البشر.

وكان من بين الشعراء الرومان الذين نحو هذا النحو –في ذلك– العصر الشاعر "فيدروس" (30ق.م– 40م) بنظمه مائة وإحدى وعشرين حكاية حيوانية ترمز للاستبداد والظلم يحاكي فيها سليله "هوراس"[2].

ومن أشهر حكايات الحيوان عند الرومان قصة "المسخ" أو قصة الحمار الذهبي التي ألفها "أبوليوس" في النصف الثاني من القرن الثاني بعد الميلاد[1].

ولقد لخّص الباحث محمد غنيمي هلال مضمون هذه القصة بقوله: «وموضوع قصة المسخ أو "الحمار الذهبي" يتلخص في أن "لوسيوس" يذهب عند ساحرة فيطلب منها أن تغطّيه بدهان ليصير مخلوقا آخر، فتعطيه دهانا يتحوّل به إلى حمار، ويقع في أيدي كثير من الناس من اللصوص وسواهم، ويقاسي الجوع وضربات العصا، ويطّلع على ضروب الفسق والعار ثم يعود

(1)– ينظر: محمد مرتاض. من قضايا أدب الأطفال. ص114.

(2)– المرجع نفسه. ص114.

(1)– ينظر: محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. ص202.

إلى حالته الأولى على يد كاهن للإلهة "إيزيس"، ويشيد بـ"إيزيس" ودينها، وبعد التحول إلى إنسان تصير آراء المؤلف واضحة كأنه كان يتقمص في خياله ذلك الحمار، فيهجو العاداتِ والتقاليدَ»[1].

وتوالت المحاولات في هذا المجال طيلة القرون الوسطى سواء كانت ترجمة أو محاكاة أو تقليدا من لدن الشعراء والكتاب للأعمال السابقة، مخلفة ميراثا قصصيا ضخما لا يتسع المقام لاستعراضه في هذه الورقات القلائل.

7. القصة الحيوانية في الحضارة الغربية المتأخرة:

إن العمد إلى هذا التقسيم فيما يخص هذا الجنس الأدبي عند الغرب للزيادة في الإيضاح والتنظيم، وأول ما يواجهنا في التراث الغربي المتأخر، قصة الثعلب التي لا تعزى إلى مؤلف واحد؛ بل قد نظمها شعراء متعددون، وهي لا تعود إلى الزمن نفسه، وأقدم مجموعة منها يمكن أن تكون نظمت بين عامي (1175م- 1205م) وهي مجهولة المؤلف[2].

وفي النصف الثاني من القرن الثالث عشر ميلادي ظهر عملان آخران هما "تتويج الثعلب" و"الثعلب الجديد" وهما قصتان رامزتان إلى سوء الأحوال التي كان يعيشها الإنسان الغربي في ذلك الوقت التي يسودها الجشع والنفاق، فكان الثعلب يرمز لكل ذلك، وهما من تأليف شاعر يدعى "جاكمار جيلي"[3].

أما في القرن الرابع عشر نجد الفكر الغربي لا يزال متعلقا بشخصية الثعلب مولعا بها؛ فنعثر على منظومة أخرى بعنوان "الثعلب الزائف"، وهي مجهولة المؤلف، ويتخذ الثعلب فيها رمزا للإنسان اللاهي والعابث[4].

ويعتبر الشاعر الفرنسي "جوندي لافونتين" (1621م-1665م) أهم من تناول هذا اللون الأدبي في العصور المتأخرة محاولا سبغه بأطياف العصر الذي يعيشه منطلقا من تجارب الأولين؛ حيث ربط تجربته: «ربطا شديدا بكلّ تراث القدماء من قبل "إيسوب" الإغريقي و"لقمان"

(1)- المرجع السابق. ص202.

(2)- ينظر: محمد عبد السلام الكفافي. في الأدب المقران -دراسات في نظرية الأدب القصصي-. دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت-لبنان. ط1-1972م. ص251.

(3)- ينظر: المرجع نفسه. ص251.

(4)- ينظر: المرجع نفسه. ص251.

الشرقي، و"فيدير" اللاتيني و"بيدبا" الهندي من خلال الترجمة الفارسية للنص العربي لابن المقفع»[1].

وكما كان من حال حكايات ابن المقفع في نقد الحكام والملوك التي جرت عليه الويلات[2]، كذلك كان حال "لافونتين" وحكاياته، فقد أغضب نقد لافونتين الملك "لويس الرابع عشر" الذي انتهز الفرصة ليجاهر بعدم رضاه عن لافونتين غير العاقل، وكانت هذه الفرصة سنة **1686م**، عندما خلا مقعد "كولبير" في الأكاديمية الفرنسية، وتقدم للترشح له كل من لافونتين و"بوالو" ويتحصل لافونتين على نسبة تأهله للظفر بالمنصب، ولما رفع الأمر إلى الملك للموافقة على اختيار لافونتين عضوا بالأكاديمية –كما يقضي بذلك القانون– رفض الملك التصديق، وكان على لافونتين أن يبقى عاما آخر خارج الأكاديمية حتى يوافق "لويس الرابع عشر" على عضويته[3]، ويقول عبارته المشهورة: «تستطيعون الآن أن تستقبلوا السيد "لافونتين" فقد وعد أن يكون عاقلا»[4].

وفيما يخصّ قصص الحيوان عند "لافونتين" يقدم لنا الباحث أحمد درويش ترجمة لواحدة لواحدة من روائع هذا الرجل أثناء حديثه عن التأثر الكبير الذي حدث للافونتين بكتابات الأقدمين، وعلى رأسهم "آيسوب" الذي اقتبس عنه لافونتين حكاية "الثعلب والكبش" التي عرضنا لها عند "إيسوب" في موضع سابق، ونعرضها عند لافونتين كما ترجمها الباحث، تقول الترجمة[5]:

الثعلب القبطان يذهب للريف
مع صديقه الكبش صاحب أطول قرنين
ذلك الكبش لا يمتدّ بصره أبعد من أرنبة أنفه.
والثعلب الماهر في الزراعة سوف يخدعه

(1)– أحمد درويش. المرجع السابق. ص**107**.

(2)– وقد قتل ابن المقفع جراء فكره التحرري. ينظر: المرجع نفسه. ص**109**، وغيره من كتب تاريخ الأدب العربي، التي ذكرت حادثة مقتل ابن المقفع.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ص**109**.

(4)– ينظر: المرجع نفسه. ص**109**.

(5)– ينظر: المرجع نفسه. **114**.

هكذا يقدم لافونتين لقصته بهذا اللقاء الذي حصل بين الثعلب والكبش، ثم يؤكد منذ بداية الحكاية أن الثعلب الذي يصفه بالماهر سيلجأ إلى خديعة الكبس، ثم يعمد –بعد ذلك– لذكر السبب أو الدافع الذي بعث بهما للنزول إلى البئر، وهو العطش، تقول الترجمة[1]:

يدفعهما العطش لأن ينزلا إلى قاع بئر

وهناك يرتوي كل منهما

ثم ينتقل الشاعر إلى وصف خبث الثعلب الذي بدأ يرسم ويخطط للخروج من البئر، بعد أن نال مراده من شرب بالماء، فيعرض على الكبش خطة الخروج، يقول المترجم[2]:

يقول الثعلب للكبش: ماذا سنفعل يا صاحبي.

ليس كل همّنا الشراب، وإنما الخروج أيضا.

أنصب قدميك إلى أعلى ورافع قرنيك

وأسندهما على حائط البئر

سوف أتسلق أولا ثم أقف على قرنيك.

ومن خلال هذه الآلة نستطيع الخروج من هنا

وبعد هذا أجذبك.

هكذا صاغ الثعلب خطته وزينها للكبش الذي لم يكن منه إلا أن صدّقه، وقد أعجب أيما إعجاب بذكاء الثعلب واعترف له بفضله، يقول الكبش[3]:

أقسم بلحيتي أن هذه فكرة جيّدة

وأنا أحبّ الأذكياء من أمثالك

وأعترف أنني لو كنت وحدي

لما وصلت إلى هذا السرّ أبدا

وفي آخر الحكاية يكون ما أراده الثعلب بأن يخرج من البئر تاركا الكبش في غيابات الجبّ، ولا يكتفي بهذا بل يعمد إلى الاستهزاء به والانتقاص من قدره فيقول[4]:

لو أن السماء كانت قد منحتك

---

(1)– ينظر: المرجع السابق. ص114.

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص114.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ص114.

(4)– ينظر: المرجع نفسه. ص114.

قدرا من العقل في الرأس
موازيا لحجم اللحية في الذقن
لما دفعتك الخفة لأن تنزل هذه البئر
وداعا.. فأنا حرّ.. حاول أن تجذب نفسك
واجمع كل قواك فأنا مشغول
ورائي بعض الأعمال.. تمنعني أن أتوقف في منتصف طريقي.

هكذا كانت النهاية التي ذيلها لافونتين كعادته بحكمة هي العبرة المرجوة من الحكاية «في كل الأحوال علينا أن ننظر نحو نهايات الأشياء»[1].

ومن أروع ما هاجم به لافونتين الحكام قصة الفتى المزارع والأرنب التي ترجمها الباحث عبد السلام كفافي ترجمة شعرية رائعة، وتبدأ القصة بوصف بستان بديع الخضرة وافر المياه والأشجار يقع في إحدى القرى الريفية، ويمتلكه فتى مزارع يعشق الأرض ويعيش من أجلها، تقول الترجمة الشعرية[2]:

قد كان في إحدى القرى بستان
نظر الحواشي يافعا فينان
يملكه فتى يرعى الزراعة
رياضة للنفس لها صناعة
نباته حفّت به الأشجار
وازدهرت في أرضه الأزهار
فالأخضر النظير فيه يبسم
فمنه زينة ومنه مطعم
والسعتر الغضّ به نديّ
والياسمين عبق شذيّ
يأتي لمرجوّ منه يوم عيدها
بباقة أبدع في تنضيدها

(1)- ينظر: المرجع السابق. ص114.
(2)- ينظر: عبد السلام كفافي. المرجع السابق. ص253.

ليظهر الأرنب –بعد هذا– ويفسد على الفتى ما كان فيه من رخاء عيش وهناء بال، بأن عاث بجنّته الخضراء فسادا، فاشتكاه إلى رئيس تلك القرية بعد أن أعياه أمر القضاء عليه، فوعده الرئيس بأن ينظر في الأمر ويتحرك لصالحه في أقرب وقت، تقول القصة[1]:

وجاء يوما أرنب بري
وعاث في الخضرة ذا الشقي
فأفسد الزرع على البستان
فرفع الشكوى لذي السلطان
فقال: يا رئيس تلك القرية
أتيت أشكو أرنب البرية
يأتي صباحا ومساء يأكل
وليس يوما بفخاخي يختل
وليس تجدي معه الحجارة
ولا العصي إذ يشنّ الغارة
إني أظنّ أنه شيطان
أو ساحر في سحره افتتان
فقال: هبه ساحرا مفتنا
أو هبه في صنع المحال جُنّا
فسوف يلقى الأسرى عن قريب
مهما أتى في المكر من ضروب
وفي غد سوف لعمري تخلص
فلا يعود اللص والتلصّص

ووفى الرئيس بوعده وأعدّ العدد والعدّة للإطاحة بالأرنب، ولكنّ ذلك لن يمرّ بسلام على الفتى وبستانه، تقول القصة[2]:

وانعقد العزم في الصباح
أتاه بالرجال والسلاح

(1)– ينظر: المرجع السابق. ص253.
(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص254.

وجلس الرئيس والأعوان
بنظم عقد جمعهم خوان
فأكلوا دجاجه الشهي
ونال كلّ شبعا وريّا
وبعدما انتهوا من الغداء
قاموا لصيد مصدر البلاء
هذا بقوس فاتك يشتد
وذلك للنضال يستعدّ
وصعدت إلى المدى الآفاق
زمجرة الطبول والأبواق
وذهل الفتى لما رآه
فشرّ ما يصيبه اعتراه
(.....)
قد أفسدوا بفضلهم في ساعة
جهود أعوام من الزراعة

وإلى هنا يرمي لنا "لافونتين" الناقم على الحكام حكمته بكل جرأة ما كان لغيره أن يقولها في العالم الغربي والفرنسي خاصة في ذاك الزمان الذي ساد فيه الاستبداد بالرعية، تقول الترجمة[1]:

فاتعظوا يا أمراء الناس
لوقعة تصلح للقياس
لا تُدخلوا الملوك في نزاع
يدفعكم لحلبة الصراع
فإنهم مفسدة للأمر
وإنهم مبعث كل شرّ
وأطفئوا الفتنة بالوئام
وعالجوا الحروب بالسلام

8. قصص الحيوان عند شعوب العالم الجديد (الأمريكيتين):

(1)- ينظر: المرجع السابق. ص254.

يورد الباحث "كلود لفيشتراوس" في كتابه "الأسطورة والمعنى" أسطورة نستطيع ضمها لهذا النوع باعتبار شخصياتها التي كانت من الحيوان، وهي أسطورة السمكة المفلطحة من غربي كندا، تروي الأسطورة أن هذه السمكة المفلطحة حاولت «إخضاع الريح الجنوبية، ونجحت في السيطرة عليها، إنها قصة زمن ساد على الأرض قبل البشرية، أعنى ذلك العصر حيث لم تكن الكائنات البشرية متميزة حقا عن الحيوانات، لقد كانت نصف بشرية ونصف حيوانية، الرياح سبّبت العناء للجميع؛ فهي تعصف على الدوام وتحول بينهم وبين الصيد، وجمع المحار من الشواطئ، وهكذا قرر الجميع محاربة الريح وإجبارها على تحسين سلوكها، شكلت بعثة شارك فيها العديد من الحيوانات البشرية، والبشر الحيوانيين، بما فيها السمكة المفلطحة التي أدّت دورا هاما في إقناع الريح الجنوبية بالأمر، ثم يطلق سراح الريح الجنوبية بعد أن قطعت عهدا بعدم الهبوب على الدوام، بل بين الحين والآخر، أو في فترات محددة منذ إذ لم تعد الريح الجنوبية تهبّ إلا في فترات محددة من السنة، أو بين يوم وآخر، وللبشرية أن تنجز كافة نشاطاتها خلال فترات ركود الريح»[1].

هكذا أورد الباحث الأسطورة بإيجاز دون ذكر تفاصيلها، والحوارات التي درات بين شخوصها وأحداث المشكلة لها، وهو بعد هذا الإيراد يؤكد أن الأسطورة لم تقع إطلاقا وأنها من نسج الخيال، لكنه يؤكد بأن هذا لا يمنعنا من تناولها بشكل جادّ، فيقول متسائلا: «لماذا السمكة المفلطحة؟، ولماذا الريح الجنوبية؟»[2].

والباحث بهذا السؤال يمهد إلى عملية التحليل الطويلة التي قام بها حول هذا الأثر الأسطوري، ليؤكد على أصالته، فلا ينبغي التعامل معه على أساس أنه تافه وبدائي لا طائل منه، مستندا في ذلك على التطور العلمي الذي أخذ يمتلك القدرة على تفسير ما هو مقبول ومستساغ –إلى حدّ ما– في التفكير الأسطوري القديم[3].

ثم يورد الباحث بعض الأساطير الأخرى التي تدور حول شخصيات حيوانية عند شعوب العالم الجديد من هنود الأمريكيتين، منها أسطورة "الأرنب" التي تفسر سبب انشطار أنف حيوان الأرنب، ويقوم "ليفي ستراوش" بسرد أحداثها إجمالا فيقول: «توجد شقيقتان تسافران بحثا عن زوج

(1)– كلود ليفي شتراوس. الأسطورة والمعنى. ترجمة: صبحي حديدي. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية– سوريا. ط1–1985م. ص21.

(2)– المرجع نفسه. ص21.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ص22–23.

لكل منهما، لقد أخبرتهما الجدّة أنهما ستتعرفان على زوجيهما من صفات محددة، وستتعرضان لخداع محتالين تقابلانهما في الطريق، حيث سيتظاهر كل من المحتالين بأنه الزوج المرتقب، ولسوف تقضي كل منهما الليل مع محتال فتلد طفلا فيما بعد، وإثر هذه الليلة التعسة مع المحتال تترك الكبرى شقيقتها الصغيرة وتمضي لزيارة الجدة، وهي معزاة جبلية نصف ساحرة، وتعلم المعزاة أن حفيدتها قادمة فترسل الأرنب الوحشي لاستقبالها على الطريق، يختبئ الأرنب البري تحت جذع شجرة ملقاة في منتصف الطريق، وحين ترفع الفتاة ساقها لعبور الجذع، يتمكن الأرنب من إلقاء نظرة على أعضائها التناسلية، ويقوم بدعابة غير لائقة، تثور الفتاة وتضربه بعصا، فتشطر أنفه»[1].

لعلنا نلمس توحد المخيلة البشرية من خلال هذه النماذج التي تقحم الحيوان وتجعله فاعلا في حياة البشر؛ فوجودها عند كل شعوب العالم على هذه الصورة إنما هو برهنة قطعية على توأمة العقل البشري في مهده.

(1)- المرجع السابق. ص27-28.

مهاد نظري:

إن اللغة البشرية تحتفظ في أثناء مسيرتها التطورية بكل ما اكتسبته على مر العصور، فتترسب داخلها كل العوالق التي اكتسبتها، التي تصير إضافة جديدة لمعجمها، واللغة قابلة في كل حين على أن تزيد درجة هذا الترسب عندها، وهي عند كل ممارسة جديدة لها تستدعي بعض هذه المعاني القديمة الباقية، وانطلاقا من هذه القناعة ظهر على الساحة النقدية المعاصرة ما يسمى بالتناص "*Intertextualité*"، وهو مصطلح طارئ على القاموس النقدي الغربي.

ويعود الفضل في إرساء دعائمه وتوضيح معالمه إلى الباحثة "جوليا كريستيفا"، وذلك في إطار بحثها عن نظرية جديدة لسيميائية النص(1).

وترى "جوليا" أن النص هو تشكيل فسيفسائي لمجموعة من النصوص، وبتعبير آخر هو امتصاص نص ما لنصوص أخرى(2).

ويُلحَظ أن العديد من الدارسين والنقاد في العالم الغربي قد نحَوا نحو "كريستيفا" في تبني هذه الأداة النقدية الهامة، وعملوا على تحديد أبعادها، ونجد من بين هذا الكم الباحث "جيرار جينيت" الذي يعرف التناص بقوله: «كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى»(3).

وغير بعيد عن هذا يعتبر الدارس "هود بين" التناص مجالا «لالتقاء خطابين على الأقل»(4).

ويمكن القول إن هذا التصور عند "كريستيفا"، وغيرها من النقاد الغربيين، ينطلق من كون الإنتاج الأدبي وليد إبداعات سابقة، مثله مثل الكلام البشري الذي ينطلق من موروث لغوي خاص «إن التناص خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي، أيا كان نوعه فليس هناك كلام

(1)– ينظر: عمر أوقان. لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب. د.ط. 1996. ص: 29

(2)– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)– المرجع نفسه، ص: 30.

(4)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يبدأ من الصمت، كل كلام يبدأ مهما كانت خصوصيته من كلام قد سبق، ومن طبيعة الدال اللغوي أنه يمتلك تاريخا عريقا ربما كان أعرق من تاريخ معرفتنا به، ولا يفتأ الدال يكتنز هذا التاريخ في أصواته، ويختبئ في مقاطعه، حتى إذا ما أتيحت له علاقة بسواه في تركيب انفجر كل منهما على كل تاريخهما، واستدعيا إلى هذا التركيب كل ما اكتسباه سلفا من مدلولات»[1].

هذا ما يتعلق ببعض التعاريف والتصورات التي قدمها النقاد الغربيون حول مصطلح التناص، أما فيما يخص تصور النقاد العرب المعاصرين فسنكتفي بعرض المفهوم الذي يحدده الباحث "جابر عصفور" لهذا المصطلح، ولكن قبل ذلك تنبغي الإشارة إلى أن هناك العديد من المصطلحات التي تقابل مصطلح "التناص" في الموروث النقدي العربي القديم، كالسرقات الشعرية والاقتباس والتضمين والتلميح إلى غير ذلك، وكل هذه المصطلحات تأخذ معنى إدخال بعض أجزاء نص ما على نص آخر على اختلاف بينها في كيفية هذا الإدخال ونسبته، لكن هذه المصطلحات لم تصل إلى حد النضج الذي وصل إليه مفهوم التناص في الدراسات البنائية الحداثية، وخاصة كما يظهر عند "كريستيفا". على أن الأكيد في الأمر أن مفهوم التناص –كما عرفه النقد العربي المعاصر– ينطلق من خلفية غربية بحتة. هذا ما سنلمسه من خلال عرضنا لتعريف الباحث "جابر عصفور" الذي يقدم تعريفا لا يختلف عن تعاريف النقاد الغربيين لمصطلح التناص، فيقول: «يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص في تأكيده مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص، وذلك على أساس مبدأ مؤداه أن كل نص يتضمن وفرة من النصوص المغايرة يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول ويتجدد بها على مستويات مختلفة»[2].

وعليه فإن النص –وفق هذا التصور– يدخل في شبكة من العلاقات الحوارية المتبادلة مع نصوص أخرى في إطار ما يسمى بالتفاعل النصي أو التناص، وأن هذا

(1)– محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، إتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001 ، ص: 296.

(2)– ينظر: جابر عصفور. عصر البنيوية، ص: 277، نقلا عن: حسين خمري. فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية). منشورات الاختلاف، طبع المؤسسة الوطنية. الرغاية، الجزائر، ط1، 2002، ص: 100–101.

التفاعل ينبغي أن يكون تفاعلا إيجابيا، فلا يجب أن يكتفي النص الأدبي باستحضار النصوص السابقة وإلصاقها به، بل عليه أن يقوم بتحويلها وفق ما يحقق له استقلاليته الفنية. ومن هنا نبه بعض الدارسين إلى أن المعول عليه في البحث التناصي هو ليس مجرد استحضار مواطن التداخل بين النصوص، ولكنه «اكتشاف ماهيتها أي إجراءات تأويلها؛ لينفتح المنهج إذن على بعد تأويلي يقيم العلاقة الغائبة بين آنية العمل وتاريخانية بعض مكوناته»[1].

ويمكننا القول بعد هذا أنه إذا ما اعتبر البحث عن ظاهرة التناص في أدب الكبار ضرورة بحثية تسمح لنا بالدرجة الأولى بالكشف عن الخلفية الفكرية والاجتماعية والإيديولوجية لمنتج النص/ المبدع، من خلال تقصي النصوص الغائبة –انطلاقا من نصه الحاضر–، التي أسهمت في تشكيل ملامحه النهائية عن وعي من المبدع أو عن غير وعي منه، فإن البحث التناصي يكون أكثر من ضرورة عندما يتعلق الأمر بالكتابات الموجهة للأطفال التعي تؤدي دورا تكوينيا وتربويا خطيرا في حياة الطفل، ومنه حياة الأمة بعامة فيكون البحث التناصي حينئذ في مجال قصص الأطفال بحثا عن طبيعة وحقيقة الدلالات الموجهة عبر هذه النصوص الغائبة والمختبئة خلف قصص الحيوان لمحمد ناصر، ولعل الإجراء بعد ذلك يكون خطوة هامة في مجال تقييم وتوجيه الكتابة القصصية للأطفال في بلادنا الوجهة السليمة التي نرتضيها لفلذات أكبادنا.

أولا: التناص الديني:

1. التناص بالإحالة على القرآن الكريم:

(1)– محمد فكري الجزار. المرجع السابق. ص: **300**.

لقد سحر القرآن الكريم العرب منذ اللحظة الأولى، وقد استوى في ذلك المؤمنون والكافرون، فالمؤمنون سلموا لكلام ربهم وأذعنوا لسحره وبيانه، فكان منهم أن قالوا «ما أحسن هذا الكلام وأكرمه»[1]، والكافرون الذين ما كان لبعضهم إلا أن يعترف رغم كفره به وجحوده له، قائلا: «إن لقوله لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإنه ليحطم ما تحته وإنه ليعلو، وما يُعلى»[2].

أما البعض الآخرُ الذي أعياه أمر هذا الكتاب الذي لا يغالب، والذي لم يجدوا لرده بدا، فقالوا صاغرين: (إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْثَرُ)[3]، هكذا شكل القرآن الكريم ثورة فنية أعيت العربَ أرباب البلاغة والبيان، وفرسان الفصاحة والكلام، بما يعج به من ألفاظ وتراكيب ومعان لم يسبق إليها أحد من الشعراء والكتاب، ولا ينبغي أن تسبق أبدا هو إذن كتاب يجلي الحقائق بصورة تعين الأذهان على الفهم، كما يعمل على إثارة المشاعر إثارة تهز القلب هزا، وتُبحر به في عالم الجمال والفن إبحارا.

ومن هنا كان القرآن الكريم وما يزال كتاب الفصاحة الأول ومصدر البلاغة الأكثر تأثيرا في الشعراء والكتاب، ذلك لما يتمتع به من انسجام بديع وتقسيم منسق وترابط محكم بين آياته وسوره وأجزائه، وهذا ما منحه جمالية أخاذة، وحجية دامغة تؤثر على كل من يسمعه أو يقرؤه.

ولقد بقي الشعراء والكتاب إلى يوم الناس هذا يتنافسون على الأخذ منه والاستزادة من بضاعته الثمينة، ولعل "محمد ناصر" من بين أكثر الأدباء تنافسا على ذلك، كما هو باد على أغلب إنتاجه الأدبي.

لقد وظف كاتبنا النص القرآني في نصوصه القصصية الموجهة للأطفال توظيفا مكثفا يتعسر تطويقه، على أن هذا الاستحضار لم يكن على مستوى واحد فكان في بعض

(1)– القول لأمير المؤمنين "عمر بن الخطاب"، وذلك في حادثة إسلامه الشهيرة. للاستزادة ينظر: سيد قطب. التصوير الفني للقرآن. دار الشروق. القاهرة، مصر، ط8، 1983. ص:13.

(2)– القول للوليد بن المغيرة. ينظر: سيد قطب. المرجع نفسه. ص: 13.

(3)– المدثر/24.

المواضع جليا ظاهرا، وكان خافتا مختفيا في بعضها الآخر، وسنحاول عرض هذا التفاعل النصي بين نصوص الكاتب والقرآن العظيم فيما سيأتي.

إن أغلب التفاعلات النصية بين نصوص الكاتب والقرآن الكريم جاءت على المستوى الإفرادي إذ نجد قصص الكاتب تعج بالعديد من الألفاظ والمفردات القرآنية بشكل لافت للانتباه، ولا يدعو هذا إلى الانتقاص من قيمة هذا التفاعل النصي، فالكلمة أو الدال اللغوي في الاصطلاح السيميائي «لا يحضر في التركيب اللغوي حضورا بريئا من تاريخ استعماله أو مختصا بهذا التركيب فحسب، ذلك أن العلامة اللغوية تخزن في ذلك الدال كل المفاهيم التي اكتسبتها من قبل»[1]، بل قد يكون التناص على المستوى الإفرادي أكثر تحررا وانطلاقا منه على المستويين الأسلوبي والتضميني «نظرا لأن العمل وهو يتناص مع مفردة لا ينتقي جزئية دالة بعينها من خطابها وإنما يتم استدعاؤه كاملا»[2].

ويواجهنا هذا الاستحضار لألفاظ ومفردات القرآن الكريم في قصص الكاتب بداية على مستوى عناوين هذه القصص، فقد استحضر الكاتب العديد من الألفاظ القرآنية وجعلها جزءا من تركيب عناوينه القصصية، وسنعمل على تجسيد هذا الطرح من خلال الأمثلة الآتية:

- **الفأر الكذاب:**

نجد أن عنوان قصة "الفأر الكذاب" باحتوائه لفظة الكذاب، وهي صيغة مبالغة، يحيلنا على العديد من النصوص القرآنية، ذلك أن هذه اللفظة وردت على صيغ مختلفة في القرآن الكريم، ونعرض لهذه الصيغ المختلفة –التي تنتمي إلى الأصل الاشتقاقي نفسه للفظة (الكذاب)– لإبراز كثرة ورودها في كتاب الله.

أ) صيغة (الكاذبين): وردت في عشرة مواضع من القرآن الكريم[3]، ومن ذلك قوله تعالى: { فَنَجْعَل لَّعْنَةَ اللّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ}[1]، وقوله تعالى: {عَفَا اللّهُ عَنكَ لِمَ أَذِنتَ لَهُمْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكَ

(1)– محمد فكري الجزار. المرجع السابق. ص: 309.

(2)– المرجع نفسه. ص: 310.

(3)– بقية المواضع لمن أراد هي: آل عمران/61 والأعراف/66 والتوبة/43 ويوسف/26 والنور/7 والنور/8 والشعراء/186 والنمل/27 والقصص/38 والعنكبوت/3.

الَّذِينَ صَدَقُواْ وَتَعْلَمَ الْكَاذِبِينَ }[2]، وقوله عز وجل: {قَالَ سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ }[3]، وغير ذلك من المواضع.

ب) صيغة (الكاذبون): وردت في ثلاثة مواضع من القرآن الكريم، وهي قوله تعالى {إِنَّمَا يَفْتَرِي الْكَذِبَ الَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ بِآيَاتِ اللّهِ وَأُوْلـئِكَ هُمُ الْكَاذِبُونَ}[4]. وقوله في سورة النور: { لَوْلَا جَاؤُوا عَلَيْهِ بِأَرْبَعَةِ شُهَدَاء فَإِذْ لَمْ يَأْتُوا بِالشُّهَدَاء فَأُوْلَئِكَ عِندَ اللَّهِ هُمُ الْكَاذِبُونَ }[5]، وقوله: { يَوْمَ يَبْعَثُهُمُ اللَّهُ جَمِيعاً فَيَحْلِفُونَ لَهُ كَمَا يَحْلِفُونَ لَكُمْ وَيَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ عَلَى شَيْءٍ أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ الْكَاذِبُونَ }[6].

ج) صيغة (كِذَّابا): وردت في موضعين اثنين من القرآن العظيم، وهي قوله عزّ وجل: { وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا كِذَّاباً }[7] وقوله:{ لَّا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْواً وَلَا كِذَّاباً }[8].

د) صيغة (كذبوا): وردت هذه الصيغة في خمسة وخمسين موضعا من القرآن الكريم[9]. ومن ذلك قوله تعالى: { وَالَّذِينَ كَفَرواْ وَكَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا أُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ }[10]و{ حَتَّى إِذَا اسْتَيْأَسَ الرُّسُلُ وَظَنُّواْ أَنَّهُمْ قَدْ كُذِبُواْ جَاءهُمْ نَصْرُنَا فَنُجِّيَ مَن نَّشَاء وَلاَ يُرَدُّ بَأْسُنَا عَنِ

---

(1)– آل عمران/61.

(2)– التوبة/43.

(3)– النمل/27.

(4)– النحل/105.

(5)– الآية 13.

(6)– المجادلة/18.

(7)– النبأ/28

(8)– النبأ/35.

(9)– وهذه المواضع هي: البقرة/39، آل عمران/11 والمائدة/10، 70، 86، والأنعام/5، 24، 31، 34، 39، 49 150 والأعراف/36، 40، 64، 72، 92، 96، 101، 136، 146، 147، 176، 177، 182 والأنفال/54 والتوبة/90، ويونس/39، 45، 73، 74، 95، وهود/18، ويوسف 110 والأنبياء/77 والحج/57، والمؤمنون/33 والفرقان/11، 36، 37، والشعراء/6، والعنكبوت/18، والروم/10، 16 وسبأ/45، والزمر/60، وغافر/70 وق/5 والقمر/3، 9، 42، والحديد/19 والجمعة/5، والتغابن/10 والنبأ/28.

(10)– البقرة/39.

الْقَـوْمِ الْمُجْـرِمِينَ }[1]، وقولـه أيضـا { فَقُلْنَـا اذْهَبَـا إِلَـى الْقَـوْمِ الَّـذِينَ كَـذَّبُوا بِآيَاتِنَـا فَـدَمَّرْنَاهُمْ تَدْمِيراً}[2].

هـ) صيغة (الكذب): وردت في اثني عشرة موضعا من القرآن العظيم[3]، ومن ذلك قوله تعالى: { ومن أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِن تَأْمَنْهُ بِقِنطَارٍ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ وَمِنْهُم مَّنْ إِن تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لاَّ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ إِلاَّ مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَآئِماً ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُواْ لَيْسَ عَلَيْنَا فِي الأُمِّيِّينَ سَبِيلٌ وَيَقُولُونَ عَلَى اللّهِ الْكَذِبَ وَهُمْ يَعْلَمُونَ }[4] وقوله أيضا { قُلْ إِنَّ الَّذِينَ يَفْتَرُونَ عَلَى اللّهِ الْكَذِبَ لاَ يُفْلِحُونَ }[5] وكذلك { وَلاَ تَقُولُواْ لِمَا تَصِفُ أَلْسِنَتُكُمُ الْكَذِبَ هَذَا حَلاَلٌ وَهَذَا حَرَامٌ لِّتَفْتَرُواْ عَلَى اللّهِ الْكَذِبَ إِنَّ الَّذِينَ يَفْتَرُونَ عَلَى اللّهِ الْكَذِبَ لاَ يُفْلِحُونَ}[6].

و) **صيغة (كَذَّبَ)**: وردت في ثلاثة وعشرين موضعا في القرآن الكريم[7]، ومن ذلك قوله تعالى: {وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللّهِ كَذِباً أَوْ كَذَّبَ بِآيَاتِهِ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ}[8]، و {مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى }[9]، و {أَرَأَيْتَ إِن كَذَّبَ وَتَوَلَّى }[10].

إن هذا العنوان باستحضاره لكل هذه النصوص القرآنية من خلال لفظة "الكذاب" بكل صيغها الصرفية المختلفة التي سبق بحثها يزيد من مده الدلالي بضم صوته إلى صوت القرآن الكريم في تحريم الكذب، وتبيان عاقبته الوخيمة، وحث الناس على اجتنابه وتركه، فلا يأمن على نفسه من كان طبعه الكذب وإن طالت سلامته ودام أمنه فلا بد أن ينقطع حبل

---

(1)- يوسف/110

(2)- الفرقان/36.

(3)- وهي: آل عمران/75، 78، 94 والنساء/50، والمائدة/103، ويونس/60، 69، والنحل 62، 105، 116 والمجادلة/14، والصف/7.

(4)- آل عمران/75.

(5)- يونس/69.

(6)- النحل/116.

(7)- وهي: آل عمران/184، والأنعام/21، 148، 157، والأعراف/37، ويونس/17، 39، يوسف/18، والحجر/80 والإسراء/59، وطه/48 والفرقان/11 والعنكبوت/18، 68، فاطر/25، ص/14، والزمر/32، ق/14 والنجم/11 والملك/18 والقيامة/32 والليل/16، والعلق/13.

(8)- الأنعام/21.

(9)- النجم/11.

(10)- العلق/13.

الكذب الواهن، وينكشف أمره، كحال هذا الفأر الكذَّاب الذي لقي جزاء كذبه فلقد جرت الكذبة عنده الكذبة إلى أن وقع بين أنياب الهر الأسود الشرس، ولم يلق العون من أصحابه، وعشيرته، كما كان يلقاه في الماضي، فقد كرهوا منه الكذب المرة بعد المرة، وعليه فقد اتحد النص القرآني والنص القصصي في محاربة هذا الخلق الذميم فكونا وحدة دلالية إيجابية تعين عجلة التربية الأخلاقية والتنشئة الاجتماعية السليمة للإنسان عامة وللطفل خاصة.

- الفيل الظالم:

نلحظ أن لفظة "الظالم" الواردة في هذا العنوان، التي جاءت على صيغة اسم الفاعل مثلت حضورا مكثفا في النص القرآني، وجاءت على غرار سابقتها على صيغ مختلفة منها:

أ) صيغة (ظلما): ووردت هذه اللفظة في القرآن العظيم في ستة مواضع[1]، منها قوله تعالى: {تِلْكَ آيَاتُ اللّهِ نَتْلُوهَا عَلَيْكَ بِالْحَقِّ وَمَا اللّهُ يُرِيدُ ظُلْماً لِّلْعَالَمِينَ}[2]، وقوله أيضا: {وَجَحَدُوا بِهَا وَاسْتَيْقَنَتْهَا أَنفُسُهُمْ ظُلْماً وَعُلُوّاً فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُفْسِدِينَ}[3].

ب) **صيغة (الظالمين):** وردت في سبعين موضعا من القرآن الكريم[4]، ومن ذلك قوله تعالى: {وَنَادَى أَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ أَن قَدْ وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقّاً فَهَلْ وَجَدتُّم مَّا وَعَدَ رَبُّكُمْ حَقّاً قَالُواْ نَعَمْ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنٌ بَيْنَهُمْ أَن لَّعْنَةُ اللّهِ عَلَى الظَّالِمِينَ}[5] وقوله أيضا: {قَالُوا مَن فَعَلَ هَذَا بِآلِهَتِنَا إِنَّهُ لَمِنَ الظَّالِمِينَ}[6].

---

(1)- وهذه المواضع الستة هي: آل عمران/108 والنساء/10 وطه/112 والفرقان/4 والنمل/14 وغافر/31.

(2)- آل عمران/108.

(3)- النمل/14.

(4)- البقرة/35، 95، 124، 145، 193، 246، 258، وآل عمران/57، 86، 140، 151 والمائدة/29، 51 107، والأنعام/33، 52، 58، 68، 129، 144، والأعراف/19، 41، 44، 47، 150 والتوبة/19، 47، 109 ويونس/39، 85، 106، وهود/18، 31، 44، 83، ويوسف/75، وإبراهيم/13، 22، 27، والإسراء/82، ومريم/72 والأنبياء/29، 59، 87، والحج/53، والمؤمنون/28، 41، 94، والشعراء/10، والقصص/21، 25، 40، 50 غافر/52 والشورى/21، 22، 40، 44، 45، والزخرف/76، والجاثية/19، والأحقاف/10، الحشر/17، والصف/7 والجمعة/5، 7، والتحريم/11، ونوح/24، 28، والإنسان/31.

(5)- الأعراف/44.

(6)- الأنبياء/59.

ج) **صيغة (الظالمون):** وردت هذه الصيغة في أربعة وعشرين موضعا[1]، في القرآن الكريم، ومن ذلك قوله تعالى: {قُلْ يَا قَوْمِ اعْمَلُواْ عَلَى مَكَانَتِكُمْ إِنِّي عَامِلٌ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن تَكُونُ لَهُ عَاقِبَةُ الدَّارِ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ}[2]، وقوله {فَرَجَعُوا إِلَى أَنفُسِهِمْ فَقَالُوا إِنَّكُمْ أَنتُمُ الظَّالِمُونَ}[3].

إن الله سبحانه وتعالى حرم الظلم على نفسه، وجعله محرما بين عباده وخلقه وقد أعلن هذا منذ بداية الخلق فحذر أبانا آدم وزوجه حواء عليهما السلام من الظلم فقال: (وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ)[4]، فاعتبر الله عز وجل التجاوز والعصيان لأوامره ظلما، وتتالت بعد ذلك النصوص التي تتحدث عن الظلم، بين أمر بترك ونهي عن أداء، وعنوان القصة "الفيل الظالم" يستلهم هذه النصوص القرآنية بكل دلالاتها فيتأيد بذلك موقف الكاتب المناهض للظلم، تأييدا مستمدا من مصداقية كتاب الله فيجد النص الحاضر/العنوان، العون من كل تلك النصوص القرآنية الغائبة التي حذرت من خلق الظلم، الذي ألصقه الكاتب بالفيل رامزا به إلى كل جبار ظلوم معتد أثيم من بني البشر، فنبه إلى أن عاقبته ستكون شبيهة بعاقبة هذا الفيل الذي تعدى على الحمامة وظلمها وانتهى به الأمر في قعر حفرة مظلمة جزاء فعاله، وعليه نستطيع القول: إن الكاتب نجح في تحقيق بعض الفوائد المرجوة من الكتابة القصصية الموجهة للأطفال بأن حذر الطفل من مثل هذا الخلق السيء، ودعاه إلى اجتنابه حتى ينشأ الطفل كارها للظلم طالبا للحق تحضره في كل موضع فيه بعض الظلم كل تلك الدلالات السابقة التي اشترك في إرسائها كل من النص الحاضر/العنوان، والنصوص القرآنية الغائبة.

---

(1)- وهذه المواضع هي: البقرة/**229**، **254**، آل عمران/**94**، المائدة/**45**، الأنعام/**21**، **47**، **93**، **135**، التوبة/**23** يوسف/**23**، إبراهيم/**42**، الإسراء/**47**، **99**، مريم/**38**، الأنبياء/**64**، النور/**50**، الفرقان/**8**، القصص/**37** العنكبوت/**49**، لقمان/**11**، سبأ/**31**، فاطر/**40**، الشورى/**8**، الحجرات/**11** والممتحنة/**9**.

(2)- الأنعام/**135**.

(3)- الأنبياء/**64**.

(4)- البقرة/**35**.

- اللقلق الماكر:

ليس بعيدا عما سبق نجد عنوان قصة "اللقلق الماكر"، يحيلنا من خلال لفظة "الماكر" على العديد من النصوص القرآنية، فقد وردت هذه المفردة على صيغ مختلفة في القرآن الكريم، مثل:

أ) صيغة (الماكرين): وردت في موضعين من كتاب الله عز وجل وهما: {وَمَكَرُواْ وَمَكَرَ اللّهُ وَاللّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ}[1]، وقوله تعالى: {وَإِذْ يَمْكُرُ بِكَ الَّذِينَ كَفَرُواْ لِيُثْبِتُوكَ أَوْ يَقْتُلُوكَ أَوْ يُخْرِجُوكَ وَيَمْكُرُونَ وَيَمْكُرُ اللّهُ وَاللّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ}[2].

ب) صيغة (يمكرون): وردت هذه الصيغة في سبعة مواضع في القرآن الكريم[3]، ونذكر منها قوله تعالى: {ذَلِكَ مِنْ أَنبَاء الْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيْكَ وَمَا كُنتَ لَدَيْهِمْ إِذْ أَجْمَعُواْ أَمْرَهُمْ وَهُمْ يَمْكُرُونَ}[4]، وقوله أيضا: {مَن كَانَ يُرِيدُ الْعِزَّةَ فَلِلَّهِ الْعِزَّةُ جَمِيعاً إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ وَالَّذِينَ يَمْكُرُونَ السَّيِّئَاتِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَكْرُ أُوْلَئِكَ هُوَ يَبُورُ}[5].

ج) صيغة (المكر): وردت هذه الصيغة في موضعين من القرآن الكريم، وهما قوله تعالى: {وَقَدْ مَكَرَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَلِلّهِ الْمَكْرُ جَمِيعاً يَعْلَمُ مَا تَكْسِبُ كُلُّ نَفْسٍ وَسَيَعْلَمُ الْكُفَّارُ لِمَنْ عُقْبَى الدَّارِ}[6]، وقوله: {اسْتِكْبَاراً فِي الْأَرْضِ وَمَكْرَ السَّيِّئِ وَلَا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ فَهَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا سُنَّتَ الْأَوَّلِينَ فَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَبْدِيلاً وَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَحْوِيلاً}[7].

د) صيغة (مكراً): وردت في ثلاثة مواضع من القرآن الكريم، وهي: { وَإِذَا أَذَقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً مِّن بَعْدِ ضَرَّاء مَسَّتْهُمْ إِذَا لَهُم مَّكْرٌ فِي آيَاتِنَا قُلِ اللّهُ أَسْرَعُ مَكْراً إِنَّ رُسُلَنَا يَكْتُبُونَ مَا

(1)- آل عمران/54.

(2)- الأنفال/30.

(3)- وهي: الأنعام/123، 124، والأنفال/30، يوسف/102، النحل/127، النمل/70، فاطر/10.

(4)- يوسف/102.

(5)- فاطر/10.

(6)- الرعد/42.

(7)- فاطر/43.

تَمْكُرُونَ}[1]، وقوله: { وَمَكَرُوا مَكْراً وَمَكَرْنَا مَكْراً وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ}[2] وقوله أيضا: { وَمَكَرُوا مَكْراً كُبَّاراً}[3].

هـ) صيغة (مكروا): وردت هذه الصيغة في سبعة مواضع من القرآن الكريم[4] ومن ذلك قوله تعالى: {وَمَكَرُواْ وَمَكَرَ اللّهُ وَاللّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ}[5]، وقوله: {وَمَكَرُوا مَكْراً وَمَكَرْنَا مَكْراً وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ}[6].

إن المكر تدبير نفسي، وعمل من أعمال القلوب السيئة التي تحل بالنفس البشرية فتدمرها، فيصبح الإنسان بموجبها عبدا لأحقاده، وإنه ليس أسوأ من عاقبة هذه الهواجس والأحقاد التي تدعو إلى تحريك المكر في نفوس البشر، وقد نبه القرآن العظيم في العديد من نصوصه على تطهير النفس البشرية وتزكيتها من الآثام والظغائن، وحذر من عاقبة المكر والتدبير الخبيث، وكثيرا ما حكى عن المكائد التي دبرت للرسل والأنبياء في قديم الزمان، وكيف أبطلها سبحانه وتعالى جميعا، وردها على مدبريها بالخيبة والندم.

وعنوان قصة اللقلق الماكر يحيلنا على هذا الموقف القرآني الرافض لخلق المكر باستقطابه لدلالات تلك الآيات القرآنية سابقة الذكر، فقد نبه بدوره على خطورة هذا المرض النفسي، وعمل على نبذه، وكشف مآله، من خلال توظيفه لشخصية اللقلق الذي نال جزاء مكره وخداعه لجماعة الأسماك الضعيفة بأن لفظ أنفاسه الأخيرة على يد السرطان الذي كشف أمره، فساء جزاء اللقلق بسوء ما دبر من مكر.

هكذا إذن سار النص الحاضر/ العنوان، مع النصوص القرآنية الغائبة جنبا إلى جنب في التأكيد على المعاني السابقة، وقد مكنته هذه المسيرة من تكثيف مده الدلالي ومنحته الطاقة التي يحتاج إليها في توصيل مراده.

---

(1)- يونس/21.

(2)- النمل/50

(3)- نوح/22.

(4)- وهي: آل عمران/54، والأنعام/123، إبراهيم/46، والنحل/45، النمل/50 وغافر/45 ونوح/22.

(5)- آل عمران/54،

(6)- النمل/50.

- الفأر المغرور:

يحيلنا هذا العنوان من خلال ل لفظة (المغرور) على العديد من النصوص القرآنية التي جاءت فيها لفظة "الغرور" على صيغ مختلفة مثل:

أ) صيغة (غرورا): وردت هذه الصيغة في خمسة مواضع من القرآن العظيم[1]، ومنها قوله تعالى: {يَعِدُهُمْ وَيُمَنِّيهِمْ وَمَا يَعِدُهُمُ الشَّيْطَانُ إِلاَّ غُرُوراً}[2]، وقوله كذلك: {وَإِذْ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ مَّا وَعَدَنَا اللَّهُ وَرَسُولُهُ إِلَّا غُرُوراً}[3].

ب) صيغة (الغرور): وردت هذه الصورة في خمسة مواضع على غرار الصيغة التي سبقتها[4]، ومن بين تلك المواضع قوله تعالى: {كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَما الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَّ مَتَاعُ الْغُرُورِ}[5]، وقوله: {اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرّاً ثُمَّ يَكُونُ حُطَاماً وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ}[6].

ج) صيغة (غرتكم): وردت هذه الصيغة في موضعين من القرآن العظيم، هما قوله تعالى: {ذَلِكُم بِأَنَّكُمُ اتَّخَذْتُمْ آيَاتِ اللَّهِ هُزُواً وَغَرَّتْكُمُ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا فَالْيَوْمَ لَا يُخْرَجُونَ مِنْهَا وَلَا هُمْ يُسْتَعْتَبُونَ}[7]، و{يُنَادُونَهُمْ أَلَمْ نَكُن مَّعَكُمْ قَالُوا بَلَى وَلَكِنَّكُمْ فَتَنتُمْ أَنفُسَكُمْ وَتَرَبَّصْتُمْ وَارْتَبْتُمْ وَغَرَّتْكُمُ الْأَمَانِيُّ حَتَّى جَاء أَمْرُ اللَّهِ وَغَرَّكُم بِاللَّهِ الْغَرُورُ}[8].

---

(1)- وهي: النساء/102، الأنعام/112، الإسراء/64، الأحزاب/12 وفاطر/40.

(2)- النساء/120.

(3)- الأحزاب/12.

(4)- وتلك المواضع هي: آل عمران/185 ولقمان/33، وفاطر/5، والحديد/14، 20.

(5)- آل عمران/185

(6)- الحديد/20.

(7)- الجاثية/35.

(8)- الحديد/14.

د) صيغة (غرَّكم): ووردت مرة واحدة في القرآن الكريم، وذلك في سورة الحديد في قوله تعالى: { وَغَرَّكُم بِاللَّهِ الْغَرُورُ}[1].

هـ) صيغة (غرّهم): وردت هذه الصيغة على غرار سابقتها في موضع واحد من كتاب الله، وذلك في قوله تعالى: {ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُواْ لَن تَمَسَّنَا النَّارُ إِلاَّ أَيَّاماً مَّعْدُودَاتٍ وَغَرَّهُمْ فِي دِينِهِم مَّا كَانُواْ يَفْتَرُونَ}[2].

إن الغرور مطية العصيان والتمرد، كما كان من حال هذا الفأر المغرور المتمرد على أسرته، والغرور من الوساوس والمكائد الشيطانية التي يبثها في نفوس بني البشر، فتغير من طباعهم، ومن هنا لمَّح عنوان "الفأر المغرور" وأكد الشرع من خلال النصوص القرآنية السابقة على بشاعة هذا الطبع، بل إن الشرع في إطار تأكيده هذا جعله اسما من أسماء الشيطان (الغَرُورُ). ومثَّل هذا التعالق النصي مع النصوص القرآنية تأييدا دلاليا يستمد قوته من قوة التشريع.

- القرد الطماع:

يحيل هذا العنوان من خلال لفظة (الطماع) على بعض النصوص القرآنية التي تحدثت عن هذا الطبع، وعبرت عنه، بصيغ مختلفة مثل:

أ) صيغة (طَمَعًا): وردت هذه الصيغة في أربعة مواضع من القرآن العظيم، وهي قوله تعالى: {وَلاَ تُفْسِدُواْ فِي الأَرْضِ بَعْدَ إِصْلاَحِهَا وَادْعُوهُ خَوْفاً وَطَمَعاً إِنَّ رَحْمَتَ اللّهِ قَرِيبٌ مِّنَ الْمُحْسِنِينَ}[3]، وقوله: {هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفاً وَطَمَعاً وَيُنْشِئُ السَّحَابَ الثِّقَالَ}[4]، وقوله: {وَمِنْ آيَاتِهِ يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفاً وَطَمَعاً وَيُنَزِّلُ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَيُحْيِي بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا إِنَّ

(1)- الآية 14.
(2)- آل عمران/24.
(3)- الأعراف/56.
(4)- الرعد/12.

فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ}[1]، وقوله أيضا: {تَتَجَافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفاً وَطَمَعاً وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ}[2].

ب) صيغة (يطمع):

وقد وردت هي الأخرى في ثلاثة مواضع من كتاب الله عز وجل، وهي قوله تعالى: {يَا نِسَاء النَّبِيِّ لَسْتُنَّ كَأَحَدٍ مِّنَ النِّسَاء إِنِ اتَّقَيْتُنَّ فَلَا تَخْضَعْنَ بِالْقَوْلِ فَيَطْمَعَ الَّذِي فِي قَلْبِهِ مَرَضٌ وَقُلْنَ قَوْلاً مَّعْرُوفاً}[3]، وقوله: {أَيَطْمَعُ كُلُّ امْرِئٍ مِّنْهُمْ أَن يُدْخَلَ جَنَّةَ نَعِيمٍ}[4]، وقوله كذلك: {ثُمَّ يَطْمَعُ أَنْ أَزِيدَ}[5].

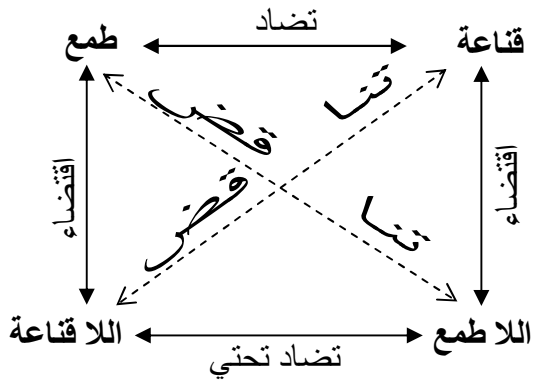
ج) صيغة (يطمعون):

ووردت في موضع واحد من كتاب الله، وذلك في قوله تعالى: {وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ وَنَادَوْاْ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَن سَلاَمٌ عَلَيْكُمْ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ}[6].

إن الطمع خلق بشري متجذر في نفس الإنسان، ومن أجل هذا عمل الشارع الحكيم على محاربته، وانتزاعه من النفوس، من خلال النصوص القرآنية والأحاديث النبوية التي حذرت من هذا الطبع السيء، وبينت سوء عاقبته.

ورغبت النصوص القرآنية الناس في الرضا بقسمة الله تعالى، والقناعة التي تقف على طرف النقيض مع الطمع، على صورة تحصل معنا المربع السيميائي التالي:

(1)- الروم/24.
(2)- السجدة/16.
(3)- الأحزاب/32.
(4)- المعارج/38.
(5)- المدثر/15.
(6)- الأعراف/46.



ومن هنا اتحد النص الحاضر مع النصوص القرآنية الغائبة في محاربة هذا الطبع السيء، وشكل هذا الاتحاد بين النصين بنية دلالية قوية، تعين العمل التربوي والتهذيبي الموجه إلى الطفل.

هذا فيما يخص التناص الإفرادي الذي يستحضر فيه النص لفظة معينة بمختلف صيغها، وبكل دلالاتها، وقد ميز هذا النوع عناوين المجموعة الأولى (سلسلة الأنيس للأطفال).

وعلى مستوى آخر يحضرنا نوع ثان من أنواع التناص، يقوم فيه الكاتب باستحضار التركيب وامتصاص المعنى، ولا يقل هذا النوع حضورا عن سابقه في نصوص الكاتب، وسنعرض لجملة من أمثلة هذا النوع فيما سيأتي:

- يد الله مع الجماعة:

وهو عنوان القصة رقم (02) من المجموعة الثانية، ويحيل على العديد من الآيات القرآنية التي يشكل التركيب (يد الله) جزءا منها، وقد ورد ذلك في أربعة مواضع من القرآن الكريم[1]، منها قوله تعالى: {لِئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ أَلَّا يَقْدِرُونَ عَلَى شَيْءٍ مِّن فَضْلِ اللَّهِ وَأَنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ}[2]، وقوله كذلك: {إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ فَمَن نَّكَثَ فَإِنَّمَا يَنكُثُ عَلَى نَفْسِهِ وَمَنْ أَوْفَى بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْراً عَظِيماً}[3].

(1)- والمواضع الأربع هي: آل عمران/73، المائدة/64، الفتح/10، الحديد/29.

(2)- الحديد/29.

(3)- الفتح/10.

هذا من ناحية التركيب. أما من ناحية الإحالة على المعنى، فإن العنوان يتعالق دلاليا مع الآية رقم 10 من سورة الفتح سابقة الذكر، وآية أخرى، وهي قوله تعالى: {وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللّهِ جَمِيعاً وَلاَ تَفَرَّقُواْ وَاذْكُرُواْ نِعْمَتَ اللّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَاء فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْوَاناً وَكُنتُمْ عَلَىَ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ}[1].

فالآيتان تناشدان –كما فعل– العنوان مبدأ الاتحاد والالتزام بالجماعة، هذا المبدأ العام الذي شدد عليه الإسلام أيما تشديد، فجعل صدق إسلام المرء وحسنه في التزام هذا المبدأ، بل وجعل الخارج عنه تاركا لدينه، كما وصفه الرسول صلى الله عليه وسلم في الحديث الشريف، الذي ستأتي الإشارة إليه لاحقا.

وهكذا يتحد صوت القرآن الكريم، والصوت الأدبي المشتغل في مجال تربية الأطفال، في الدعوة إلى مبدأ الجماعة والالتزام به، لاسيَّما ونحن في عصر كثرت فيه أسباب الفرقة، وعمَّ الشتات بين أعضاء الأمة الواحدة، حتى وصل شبح هذه الفُرقة، وخطر هذا الشتات إلى أفراد الأسرة الصغيرة، فاستنفر رجال الإصلاح والمفكرين، ورجال الدين قواهم، لمواجهة هذا الداء العضال، وها هو كاتبنا يجند قلمه بدوره من أجل إعلاء هذا المبدأ، الذي كثيرا ما نبه إليه في غير موضع من أعماله القصصية الموجهة للأطفال. وسنشير إلى بعض ذلك فيما سيأتي، فلم يجد محمد ناصر خيرا من القرآن معينا، ولا أحسن منه ناصرا في إطار معركته العسيرة لتلقين مبادئ الإسلام الحنيف لجيل المستقبل.

ومن هنا جاء تركيبه الإبداعي مقيدا –تقييدا إيجابيا– بالأسلوب القرآني، هذا ما مكن النص الحاضر أن يمتلك –بالإضافة إلى التأييد المستمد من قوة التشريع في الخطاب الديني– جمالية أسلوبية عالية، يمنحها له هذا الخطاب؛ فيتحد بذلك البعد الدلالي مع البعد الأسلوبي من أجل إعادة دلالات النصوص القرآنية السابقة وإحلالها على النص القصصي الحاضر المتمثل في العنوان بصورة تزيد من مده الدلالي تمنحه بعدا إقناعيا كبيرا.

– نعمة الأمن:

(1)– آل عمران/103.

تمثل هذه العبارة نص العنوان الثالث من المجموعة الثانية ، ويحيلنا هذا العنوان – بطريقة تتجاوز الاستلهام والاقتباس المباشر– على صورة كاملة من القرآن العظيم، هي سورة قريش، يقول الله عز وجل: { لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ{1} إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاء وَالصَّيْفِ{2} فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ{3} الَّذِي أَطْعَمَهُم مِّن جُوعٍ وَآمَنَهُم مِّنْ خَوْفٍ{4}}.

لقد أمّن الله سبحانه وتعالى أهل قريش من محنتين عظيمتين (الجوع والخوف)، أمنهم من الجوع بأن جعل أفئدة من الناس تأوي إليهم، فجعل مكة هذا الوادي الذي لا زرع فيه قبلة يحج الناس إليها من كل حدب وصوب، حتى صارت مركزا تجاريا هاما يستأثر بتجارة العرب، بل وعلى كل بلاد الشرق، كما أمَّن الله أهل مكة من خوف عظيم كان يحدِّق بهم، وينغِّص عليهم عيشهم، وهو هجوم أبرهة الحبشي على مكة بالفيلة، فأرسل الله لأهل مكة العون والنصر من السماء، يقول تعالى في سورة الفيل: {أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ{1} أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ{2} وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ{3} تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ{4} فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ{5}}؛ فتحقق بذلك الأمن لأهل مكة، وناموا قريري الأعين.

- عاقبة الكبر:

وهو العنوان السادس من المجموعة الثانية، ويدخل بدوره في علاقات حوارية مع العديد من النصوص القرآنية، فيحيلنا بطريقة صريحة على قوله تعالى: {فَادْخُلُواْ أَبْوَابَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا فَلَبِئْسَ مَثْوَى الْمُتَكَبِّرِينَ}[1]، وقوله كذلك: { قِيلَ ادْخُلُوا أَبْوَابَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا فَبِئْسَ مَثْوَى الْمُتَكَبِّرِينَ}[2]، وقوله كذلك: { ادْخُلُوا أَبْوَابَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا فَبِئْسَ مَثْوَى الْمُتَكَبِّرِينَ}[3].

والنص الحاضر –هنا– قد اتفق مع هذه النصوص القرآنية الغائبة في المقدمات والنتائج، أو بتعبير أكثر وضوحا، فقد اتفقا في الفعل (الكبر)، والخاتمة (الجزاء السيء)، فالعنوان من خلال كلمة (عاقبة) يحيل بطريقة غير مباشرة إلى سوء مآل المتكبر، فيتحد

(1)– النحل/29.

(2)– الزمر/72.

(3)– غافر/76.

بذلك في ذم هذا الخلق الذي يمقته الله سبحانه وتعالى ويمكننا التعبير عن هذا كله من خلال الجدول الآتي:

	المقدمة	النتيجة
النص الحاضر	الكبر	سوء الجزاء
النصوص القرآنية الغائبة	الكبر	سوء الجزاء

كما نجد النص يحيلنا على مجموعة أخرى من النصوص القرآنية التي يختلف معها في المقدمات ويتفق معها في النتائج، ولعل الأمر يزيد وضوحا بعرضنا لهذه النصوص التي وردت على خمس صيغ مختلفة هي:

- **أ) صيغة (عاقبة المكذبين):** وردت في أربعة مواضع[1]، ومن ذلك قوله تعالى:{فَسِيرُواْ فِي الأَرْضِ فَانْظُرُواْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذَّبِينَ}[2]، وقوله أيضا: {وَلَقَدْ بَعَثْنَا فِي كُلِّ أُمَّةٍ رَّسُولاً أَنِ اعْبُدُواْ اللّهَ وَاجْتَنِبُواْ الطَّاغُوتَ فَمِنْهُم مَّنْ هَدَى اللّهُ وَمِنْهُم مَّنْ حَقَّتْ عَلَيْهِ الضَّلاَلَةُ فَسِيرُواْ فِي الأَرْضِ فَانظُرُواْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذِّبِينَ}[3].

- **ب) صيغة (عاقبة الظالمين):** ووردت في موضعين من كتاب الله عز وجل، وذلك في قوله تعالى: {بَلْ كَذَّبُواْ بِمَا لَمْ يُحِيطُواْ بِعِلْمِهِ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ كَذَلِكَ كَذَّبَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ}[4]، وقوله أيضا: {فَأَخَذْنَاهُ وَجُنُودَهُ فَنَبَذْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ}[5].

- **ج) صيغة (عاقبة المجرمين):** ووردت في موضعين من كتاب الله عز وجل، وذلك في قوله تعالى: {وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِم مَّطَراً فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُجْرِمِينَ}[6]، وقوله أيضا: {قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُجْرِمِينَ}[1].

---

(1)- ومنها: آل عمران/137، والأنعام/11، والنحل/36 والزخرف/25.

(2)- آل عمران/137.

(3)- النحل/36.

(4)- يونس/39.

(5)- القصص/40.

(6)- الأعراف/84.

– **د) صيغة (عاقبة المفسدين):** وردت في ثلاثة مواضع في القرآن الكريم، وهي قوله تعالى: {وَلاَ تَقْعُدُواْ بِكُلِّ صِرَاطٍ تُوعِدُونَ وَتَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللّهِ مَنْ آمَنَ بِهِ وَتَبْغُونَهَا عِوَجاً وَاذْكُرُواْ إِذْ كُنتُمْ قَلِيلاً فَكَثَّرَكُمْ وَانظُرُواْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُفْسِدِينَ}[2]، وقوله: {ثُمَّ بَعَثْنَا مِن بَعْدِهِم مُّوسَى بِآيَاتِنَا إِلَى فِرْعَوْنَ وَمَلَئِهِ فَظَلَمُواْ بِهَا فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُفْسِدِينَ}[3]، وقوله أيضا: {وَجَحَدُوا بِهَا وَاسْتَيْقَنَتْهَا أَنفُسُهُمْ ظُلْماً وَعُلُوّاً فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُفْسِدِينَ}[4].

– **هـ) صيغة (عاقبة المنذرين):** ووردت في موضعين اثنين من كتاب الله عز وجل، وهما: {فَكَذَّبُوهُ فَنَجَّيْنَاهُ وَمَن مَّعَهُ فِي الْفُلْكِ وَجَعَلْنَاهُمْ خَلاَئِفَ وَأَغْرَقْنَا الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُنذَرِينَ}[5]، وقوله: {فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُنذَرِينَ}[6].

إننا لو قمنا بعد هذا العرض بمقارنة بسيطة بين النص الحاضر/ عاقبة الكبر، وهذه النصوص القرآنية الغائبة، لوجدنا أن النص الحاضر يختلف معها في المقدمات، ويتفق معها في النتائج، كما أسلفنا، فالنموذج (أ) مثلا يختلف معه نص العنوان في نوع الفعل (كبر ≠ كذب)، ولكنه يتفق معه في النتيجة (سوء العاقبة والمآل)، وهذا الكلام يسحب على كل الأمثلة الأخرى، ويمكننا اختصار مجال هذا التعالق النصي:

		المقدمات	النتائج
النص الحاضر		الكبر	سوء العاقبة
النصوص القرآنية الغائبة	**الصيغة (أ)**	الكذب	سوء العاقبة
	الصيغة (ب)	الظلم	سوء العاقبة
	الصيغة (ج)	الإجرام	سوء العاقبة

(1)– النمل/69.
(2)– الأعراف/86.
(3)– الأعراف/103.
(4)– النمل/14.
(5)– يونس/73.
(6)– الصآفات/73.

	الصيغة (د)	الإفساد	سوء العاقبة
	الصيغة (هـ)	الإنذار	سوء العاقبة

وعلى مستوى ثالث نجد نص العنوان/عاقبة الكبر يحيلنا إلى مجموعة أخرى من النصوص القرآنية التي يختلف معها في المقدمات والنتائج معا، وهي النصوص الواردة على الصيغتين الآتيتين:

- **صيغة (العاقبة للتقوى):** ووردت في موضع واحد من كتاب الله عز وجل، وذلك في قوله تعالى: {وَأْمُرْ أَهْلَكَ بِالصَّلَاةِ وَاصْطَبِرْ عَلَيْهَا لَا نَسْأَلُكَ رِزْقاً نَّحْنُ نَرْزُقُكَ وَالْعَاقِبَةُ لِلتَّقْوَى}[1].

- **صيغة (العاقبة للمتقين):** ووردت في ثلاثة مواضع، في كتاب الله، وهي قوله تعالى: {قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ اسْتَعِينُوا بِاللّهِ وَاصْبِرُواْ إِنَّ الأَرْضَ لِلّهِ يُورِثُهَا مَن يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ}[2]، وقوله أيضا: {تِلْكَ مِنْ أَنبَاء الْغَيْبِ نُوحِيهَا إِلَيْكَ مَا كُنتَ تَعْلَمُهَا أَنتَ وَلاَ قَوْمُكَ مِن قَبْلِ هَذَا فَاصْبِرْ إِنَّ الْعَاقِبَةَ لِلْمُتَّقِينَ}[3]، وقوله كذلك: {تِلْكَ الدَّارُ الْآخِرَةُ نَجْعَلُهَا لِلَّذِينَ لَا يُرِيدُونَ عُلُوّاً فِي الْأَرْضِ وَلَا فَسَاداً وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ}[4].

وهذه النصوص –كما هو واضح– تختلف مع النص المشتغل عليه في المقدمة أو نوع الفعل (التقوى ≠ الكبر)، كما تختلف معه في النتيجة أو نوع الجزاء (حسن العاقبة ≠ سوء العاقبة)، ولعل الأمر يزيد وضوحا من خلال الجدول الآتي:

	المقدمة	النتيجة
النص الحاضر	الكبر	سوء العاقبة
النصوص القرآنية الغائبة	التقوى	حسن العاقبة

- **وتعاونوا على البر:**

(1)– طه/132.
(2)– الأعراف/128.
(3)– هود/49
(4)– القصص/83.

وهو نص العنوان السابع من المجموعة الثانية، الذي يحيلنا –بطرقة اجترارية مباشرة– على قوله تعالى: { يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ لاَ تُحِلُّواْ شَعَآئِرَ اللّهِ وَلاَ الشَّهْرَ الْحَرَامَ وَلاَ الْهَدْيَ وَلاَ الْقَلآئِدَ وَلا آمِّينَ الْبَيْتَ الْحَرَامَ يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِّن رَّبِّهِمْ وَرِضْوَاناً وَإِذَا حَلَلْتُمْ فَاصْطَادُواْ وَلاَ يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ أَن صَدُّوكُمْ عَنِ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ أَن تَعْتَدُواْ وَتَعَاوَنُواْ عَلَى الْبرِّ وَالتَّقْوَى وَلاَ تَعَاوَنُواْ عَلَى الإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ وَاتَّقُواْ اللّهَ إِنَّ اللّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ}[1].

إن هذه الآية من أكثر الآيات تداولا بين المسلمين، فهي تؤكد على أحد أهم المبادئ التي قامت عليها الحضارة الإسلامية، وهو مبدأ التعاون، فلولا إرادة الله وفضله أولا، ثم تعاون المسلمين وتكافلهم، والتفافهم حول رسول الله صلى الله عليه وسلم في بداية الدعوة الإسلامية لما تم هذا الأمر، فقد قدمت سير الصحابة في تلك الفترة صورا مشرفة لهذا المبدأ، وكفى بصنيع الأنصار مع المهاجرين دليلا على ما نذهب إليه، وإن كان هذا العنوان موضوعا لقصة أبطالها من عالم الحيوان، إلا أن هذه الحيوانات ما هي إلا رموزا بشرية.

إن هذا العنوان يستمد قوته ومتانته من قوة التشريع لاستحضاره لبعض نصوص كتاب الله، هذا الاستحضار الذي يعمل على بعث الجمالية، بتشربه للأسلوب القرآني المعجز، وترسيخ الدلالة باتكائه على خطاب الشارع الحكيم.

- اعمل ساكتا:

تشمل هذه العبارة نص العنوان الثامن من عناوين المجموعة الثانية، وهو يحيلنا – بطريقة تتجاوز الاجترار والاقتباس المباشر– على بعض نصوص كتاب الله التي تدعو إلى العمل وترغِّب المسلمين فيه، يقول الله تعالى: { وَقُلِ اعْمَلُواْ فَسَيَرَى اللّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ}[2]، هذا ما يثيره اللفظ الأول من العنوان/ اعمل. أما بإضافة اللفظ الثاني إليه/ساكتا، تثار ثنائية القول والفعل، وهذا يحيلنا على النصوص القرآنية التي تناولت موقف الشرع من هذه الثنائية، ومنها قوله تعالى

(1)– المائدة/2.

(2)– التوبة/105.

في سورة الصف: { يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ{2} كَبُرَ مَقْتاً عِندَ اللَّهِ أَن تَقُولُوا مَا لَا تَفْعَلُونَ{3}}.

تؤكد الآيتان الكريمتان على أن المعول عليه في إتمام الأمور إنما هو الأفعال لا الأقوال، والكاتب –من خلال نصه الحاضر– ينتصر لمبدأ العمل، وذلك بتوظيفه لجماعة النمل، بينما يحارب الأقوال الجوفاء، التي لا يتبعها عمل، من خلال توظيفه لجماعة الصراصير، ويمثل كل هذا التحاما دلاليا بين النصين.

– صديق الشدة:

هو نص العنوان الثاني عشر من المجموعة الثانية، الذي يحيلنا –بطريقة خفية– على صداقة ربانية خلدها كتاب الله عزل وجل، إنها صحبة أبي بكر الصديق لرسول الله صلى الله عليه وسلم، في أشد أيام الدعوة الإسلامية وأصعبها، فكان الصدِّيق رفيق رسول الله، في هجرته سرا من مكة إلى المدينة لما أراد به المشركون شرا، وقد خلد الله سبحانه وتعالى –كما أسلفنا– هذه الصحبة في كتابه العزيز في قوله: { إِلاَّ تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُواْ ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لاَ تَحْزَنْ إِنَّ اللّهَ مَعَنَا فَأَنزَلَ اللّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُواْ السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ}[1]، فيستحضر العنوان هذه الصحبة القرآنية، فالصديق الصادق الصدوق لا يظهر إلا في الشدائد، كما كان الصدّيق رضي الله عنه وأرضاه.

– جزاء الصابر:

وهذا هو نص العنوان الأخير من المجموعة الثانية، وهو يدخل –بدوره– في علاقات حوارية مع العديد من النصوص القرآنية، فيحيلنا –بطريقة صريحة ومباشرة– على نصوص قرآنية تتحدث عن جزاء الصابرين، ومنها قوله تعالى: {وَأَوْرَثْنَا الْقَوْمَ الَّذِينَ كَانُواْ يُسْتَضْعَفُونَ مَشَارِقَ الأَرْضِ وَمَغَارِبَهَا الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَتَمَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ الْحُسْنَى عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ بِمَا صَبَرُواْ وَدَمَّرْنَا مَا كَانَ يَصْنَعُ فِرْعَوْنُ وَقَوْمُهُ وَمَا كَانُواْ يَعْرِشُونَ}[2]، وقوله أيضا: {إِلاَّ الَّذِينَ

(1)– التوبة/40.

(2)– الأعراف/137.

صَبَرُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ أُوْلَـئِكَ لَهُم مَّغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ كَبِيرٌ}[1]، وقوله: {إِنِّي جَزَيْتُهُمُ الْيَوْمَ بِمَا صَبَرُوا أَنَّهُمْ هُمُ الْفَائِزُونَ}[2]، وقوله: {أُوْلَئِكَ يُجْزَوْنَ الْغُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا وَيُلَقَّوْنَ فِيهَا تَحِيَّةً وَسَلَاماً}[3]... الخ.

والملاحظ أن نص العنوان اتفق مع النصوص القرآنية القرآنية الغائبة في المقدمات والنتائج، وبتعبير آخر اتفقا في الفعل/ الصبر، والنتيجة/ حسن الجزاء.

	المقدمة	النتيجة
النص الحاضر	الصبر	حسن الجزاء
النصوص القرآنية الغائبة	الصبر	حسن الجزاء

وعلى مستوى ثان يحيلنا النص على مجموعة أخرى من النصوص القرآنية التي يختلف معها في المقدمات، ويتفق معها في النتائج، وقد تحدثت هذه النصوص عن جزاء الإحسان، وذلك في قوله تعالى: {فَأَثَابَهُمُ اللّهُ بِمَا قَالُواْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَذَلِكَ جَزَاء الْمُحْسِنِينَ}[4]، وقوله تعالى: {وَأَمَّا مَنْ آمَنَ وَعَمِلَ صَالِحاً فَلَهُ جَزَاء الْحُسْنَى وَسَنَقُولُ لَهُ مِنْ أَمْرِنَا يُسْراً}[5].

يظهر من خلال ما سبق أن النص الحاضر يختلف مع النصوص القرآنية الغائبة في نوع الفعل (الصبر ≠ الإحسان)، الذي يمثل المقدمة، ويتفق معها في نوع الجزاء/ الجزاء الحسن، الذي يمثل النتيجة.

ويمكن أن نعرض لهذا التعالق النصي من خلال الجدول الآتي:

	المقدمة	النتيجة
النص الحاضر	الصبر	حسن الجزاء
النصوص القرآنية الغائبة	الإحسان	حسن الجزاء

(1)– هود/11.

(2)– المؤمنون/111.

(3)– الفرقان/75.

(4)– المائدة/85.

(5)– الكهف/88.

وعلى مستوى ثالث، نجد أن نص العنوان/ جزاء الصابر، يحيلنا على مجموعة ثالثة من النصوص القرآنية التي يختلف معها في المقدمات والنتائج معا، وهذه النصوص وردت على صيغتين اثنتين هما:

أ) صيغة (جزاء الكافرين): وقد وردت هذه الصيغة في قوله تعالى: {وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُم مِّنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ وَلاَ تُقَاتِلُوهُمْ عِندَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّى يُقَاتِلُوكُمْ فِيهِ فَإِن قَاتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ كَذَلِكَ جَزَاء الْكَافِرِينَ}[1].

ب) صيغة (جزاء الظالمين): ووردت في قوله تعالى: {إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاء الظَّالِمِينَ}[2]، وفي قوله أيضا: {فَكَانَ عَاقِبَتَهُمَا أَنَّهُمَا فِي النَّارِ خَالِدَيْنِ فِيهَا وَذَلِكَ جَزَاء الظَّالِمِينَ}[3].

وعليه فإن النص الحاضر يختلف مع هذه النصوص في المقدمة أو نوع الفعل (الصبر ≠ الكفر/الظلم). ويختلف معها أيضا في النتيجة (حسن الجزاء ≠ سوء الجزاء)، ولعل الأمر يتضح أكثر من خلال الجدول الآتي:

		المقدمة	**النتيجة**
النص الحاضر		الصبر	حسن الجزاء
النصـــــــوص القرآنية الغائبة	**الصيغة (أ)**	الكفر	سوء الجزاء
	الصيغة (ب)	الظلم	سوء الجزاء

وعليه فإن كلا من المقدمة والنتيجة مثلتا لمجال المفارقة بين النصين.

إن كل هذا التعالق النصي السابق مع القرآن العظيم كان على مستوى عناوين الكاتب فقط، أما إذا ما انتقلنا إلى المتون القصصية للكاتب، فإننا نجدها تزخر بدورها بالكثير من التناصات القرآنية، سواء على المستوى الإفرادي أو على مستوى التركيب والمضمون. وقد

(1)- البقرة/191.

(2)- المائدة/29

(3)- الحشر/17.

وصلت هذه الكثرة إلى حد يصعب معه حصرها، ولذلك سنكتفي إلى الإشارة إلى البعض منها فقط فيما سيأتي.

ونبدأ هذه الرحلة من متن القصة الأولى من المجموعة الأولى، الذي نعثر فيه على بعض الإحالات القرآنية، ومنها قول الكاتب: «قد يجر إليه البلاء والتهلكة»[1] الذي يحيلنا على قوله تعالى: {وَأَنفِقُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ وَلاَ تُلْقُواْ بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوَاْ إِنَّ اللّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ}[2]، فكما حذر الله سبحانه وتعالى عباده من أن يلقوا بأنفسهم في المهالك والمطبات، فعلت الفأرة الأم ذلك حين حذرت صغيرها من الاستهزاء بالجماعة والكذب عليهم في كل مرة، والتظاهر بأنه واقع في ورطة، وبيّنت له أن هذا التصرف السيء مطية المهلكة وطريقها، وذلك ما كان فعلا، فقد وقع الفأر الكذَّاب ضحية كذبه في آخر القصة.

وعليه، فإن مجال التعالق النصي في هذا المثال هو التحذير من الإلقاء بالنفس إلى التهلكة.

ونبقى مع النص القصصي نفسه، لنلتقي بتعبير قرآني آخر، من خلال قول الكاتب «فأوصد دونه الأبواب»[3]. إن هذا التعبير مقتبس من نور القرآن، وبالضبط في قوله تعالى: {وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ}[4]، كما يحيلنا بمفهوم المخالفة إلى قوله تعالى: { جَنَّاتِ عَدْنٍ مُّفَتَّحَةً لَّهُمُ الْأَبْوَابُ}[5]، فالآية القرآنية تأخذ المعنى المخالف للنص القصصي، إلا أنها تحيل عليه، إذ يحيل الضد على ضده.

أما في قصة "الفأر المغرور"، فيصادفنا قول الكاتب على لسان هذا الفأر المغرور بداية «أن ننطلق في أرض الله الواسعة»[6]، ثم على لسان الفأرة الأم ثانية «إن أرض الله

(1)– محمد ناصر. الفأر الكذاب، ص: 04.

(2)– البقرة/195.

(3)– المصدر السابق، ص: 06.

(4)– يوسف/23.

(5)– ص/50.

(6)– محمد ناصر. الفأر المغرور. ص: 04.

واسعة»[1]، وهو تناص اجتراري مباشر لمجموعة من النصوص القرآنية؛ إذ نعثر على التعبير نفسه في قوله تعالى: {إِنَّ الَّذِينَ تَوَفَّاهُمُ الْمَلآئِكَةُ ظَالِمِي أَنْفُسِهِمْ قَالُواْ فِيمَ كُنتُمْ قَالُواْ كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِي الأَرْضِ قَالْوَاْ أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللّهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُواْ فِيهَا فَأُوْلَـئِكَ مَأْوَاهُمْ جَهَنَّمُ وَسَاءتْ مَصِيراً }[2]، وقوله: {يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ أَرْضِي وَاسِعَةٌ فَإِيَّايَ فَاعْبُدُونِ}[3]، وقوله: {قُلْ يَا عِبَادِ الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا رَبَّكُمْ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةٌ وَأَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةٌ إِنَّمَا يُوَفَّى الصَّابِرُونَ أَجْرَهُم بِغَيْرِ حِسَابٍ}[4].

لقد قام الكاتب باجترار هذه النصوص مع تمايز في السياق بين النصين، فالفأر المغرور اتخذ هذه الحقيقة (شساعة أرض الله) ذريعة ليهجر أسرته ، وينطلق في الغابة منفردا، لكن الأم بينت له أن هذه الحقيقة تمنعه من العيش قرب أهله وإخوته وهو آمنُ له من الانفراد في الغابة الواسعة.

ونعثر في القصة نفسها على مجموعة من الأقوال التي تحث على الالتزام بالوحدة، واجتناب أسباب الخلاف والفرقة، وقد جاءت هذه الأقوال في إطار النصح المقدم من طرف الفأرة الأم لصغارها من مثل قول الكاتب على لسانها: «فإني أخاف عليكم إذا انطلقتم في الغابة الواسعة أن تشتتوا وتفرقوا، وإذا تفرقتم ضعفتم أمام أعدائكم، وما أكثرهم في هذه الغابة»[5]. وقوله على لسان الفأرة الأم دائما: «لا تفعل ذلك يا ولدي، فإن الفأر القلق الخارج عن الجماعة يقع فريسة سهلة بين مخالب أعدائه، ولقد حذرتك ونصحتك»[6].

والكاتب –هنا– يقوم بامتصاص مجموعة من النصوص القرآنية التي تنادي بالمبدأ نفسه (الوحدة)، مثل قوله تعالى: {وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللّهِ جَمِيعاً وَلاَ تَفَرَّقُواْ وَاذْكُرُواْ نِعْمَتَ اللّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَاء فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْوَاناً وَكُنتُمْ عَلَىَ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ

(1)– المصدر نفسه. ص: 06.

(2)– النساء/97.

(3)– العنكبوت/56.

(4)– الزمر/10.

(5)– محمد ناصر. الفأر المغرور. ص: 06.

(6)– المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ}[1] وقوله: {وَلاَ تَكُونُواْ كَالَّذِينَ تَفَرَّقُواْ وَاخْتَلَفُواْ مِن بَعْدِ مَا جَاءهُمُ الْبَيِّنَاتُ وَأُوْلَئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ}[2]، وقوله في سورة الشورى: { شَرَعَ لَكُم مِّنَ الدِّينِ مَا وَصَّى بِهِ نُوحاً وَالَّذِي أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ وَمَا وَصَّيْنَا بِهِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى وَعِيسَى أَنْ أَقِيمُوا الدِّينَ وَلَا تَتَفَرَّقُوا فِيهِ كَبُرَ عَلَى الْمُشْرِكِينَ مَا تَدْعُوهُمْ إِلَيْهِ اللَّهُ يَجْتَبِي إِلَيْهِ مَن يَشَاءُ وَيَهْدِي إِلَيْهِ مَن يُنِيبُ{13} وَمَا تَفَرَّقُوا إِلَّا مِن بَعْدِ مَا جَاءهُمُ الْعِلْمُ بَغْياً بَيْنَهُمْ وَلَوْلَا كَلِمَةٌ سَبَقَتْ مِن رَّبِّكَ إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى لَّقُضِيَ بَيْنَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ أُورِثُوا الْكِتَابَ مِن بَعْدِهِمْ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مُرِيبٍ{14}}.

وبهذا يكون الكاتب قد نجح بأن جعل النص الديني مؤيدا لنصه الإبداعي ولغرضه التربوي.

أما إذا انتقلنا إلى قصة "الفيل الظالم"، فإنّا نجدها تنوء بالتناصات القرآنية فالكاتب في هذا النص يعيد كتابة جملة من النصوص القرآنية، ويوظفها توظيفا فنيا سواء عن طريق اجترار بعض تراكيبها، أو امتصاص دلالاتها ومعانيها التربوية. فقول الكاتب يصف مكر الفيل وظلمه: «وهو يفعل ذلك ليغيض الحمامة» [3] إحالة بطريقة تتجاوز الاجترار المباشر إلى قوله تعالى: { مَا كَانَ لِأَهْلِ الْمَدِينَةِ وَمَنْ حَوْلَهُم مِّنَ الأَعْرَابِ أَن يَتَخَلَّفُواْ عَن رَّسُولِ اللّهِ وَلاَ يَرْغَبُواْ بِأَنفُسِهِمْ عَن نَّفْسِهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ لاَ يُصِيبُهُمْ ظَمَأٌ وَلاَ نَصَبٌ وَلاَ مَخْمَصَةٌ فِي سَبِيلِ اللّهِ وَلاَ يَطَؤُونَ مَوْطِئاً يَغِيظُ الْكُفَّارَ وَلاَ يَنَالُونَ مِنْ عَدُوٍّ نَّيْلاً إِلاَّ كُتِبَ لَهُم بِهِ عَمَلٌ صَالِحٌ إِنَّ اللّهَ لاَ يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ}[4]، وقوله: { مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاء عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاء بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعاً سُجَّداً يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَاناً سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى

(1)– آل عمران/103.

(2)– آل عمران/ 105

(3)– محمد ناصر. الفيل الظالم. ص: 04.

(4)– التوبة/ 120.

عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّـهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْراً عَظِيماً}[1].

كما نجد الكاتب يقوم باستحضار مجموعة من النصوص القرآنية الأخرى، ويعيد صياغتها بأسلوب مغاير، وذلك في قوله: «ويزرع في نفسها الخوف والهلع»[2] فهذا القول يحيل إلى قوله سبحانه وتعالى: { سَنُلْقِي فِي قُلُوبِ الَّذِينَ كَفَرُواْ الرُّعْبَ بِمَا أَشْرَكُواْ بِاللّهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِ سُلْطَاناً وَمَأْوَاهُمُ النَّارُ وَبِئْسَ مَثْوَى الظَّالِمِينَ}[3]، وقوله أيضا: { إِذْ يُوحِي رَبُّكَ إِلَى الْمَلآئِكَةِ أَنِّي مَعَكُمْ فَثَبِّتُواْ الَّذِينَ آمَنُواْ سَأُلْقِي فِي قُلُوبِ الَّذِينَ كَفَرُواْ الرَّعْبَ فَاضْرِبُواْ فَوْقَ الأَعْنَاقِ وَاضْرِبُواْ مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ}[4]، { وَأَنزَلَ الَّذِينَ ظَاهَرُوهُم مِّنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِن صَيَاصِيهِمْ وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ فَرِيقاً تَقْتُلُونَ وَتَأْسِرُونَ فَرِيقاً}[5].

ويقوم الكاتب في موضع آخر باستحضار تركيب قرآني ثان، وذلك من خلال وصفه لحال الحمامة وقت عودتها إلى عشها في آخر النهار: «مستبشرة فرحة»[6] وهذا التركيب مأخوذ من قوله تعالى: {ضَاحِكَةٌ مُّسْتَبْشِرَةٌ}[7].

كما يحيلنا قول الحمامة: «ربِّ، إني مظلومة فانتصر!»[8]، إلى قول نبي الله نوح عليه السلام عندما ضاقت به الحال، فدعا ربه ليرفع عنه ظلم الظالمين: {فَدَعَا رَبَّهُ أَنِّي مَغْلُوبٌ فَانتَصِرْ}[9]، فكما شكا نبي الله نوح عليه السلام ضعفه إلى الله عز وجل وسأله النصرة من عنده شكت الحمامة بدورها ضعفها وقلة حيلتها إلى ديان يوم الدين، فاستند هذا النص القصصي إلى النص القرآني من أجل تلبية حاجة من أهم الحاجات النفسية لدى

(1)– الفتح/29.
(2)– المصدر السابق. ص: 06.
(3)– آل عمران/151.
(4)– الأنفال/12.
(5)– الأحزاب/26.
(6)– محمد ناصر. المصدر السابق. ص: 06.
(7)– عبس/39.
(8)– محمد ناصر. المصدر السابق. ص: 10.
(9)– القمر/10.

الطفل، وهي الحاجة للأمن، من خلال هذا الدعاء يشعر الطفل بأن هناك ربا يحمي المظلومين، وأنه كفيل بأن يرد عنهم أي ظلم يحل بهم، والكلام نفسه يمكن سحبه على قول الكاتب في آخر القصة: «وهكذا نجحت الحمامة في خطتها الذكية مستعينة بالله ناصر المظلومين»[1].

وهذا النص يحيلنا على قوله تعالى: { بَلِ اللّهُ مَوْلاَكُمْ وَهُوَ خَيْرُ النَّاصِرِينَ}[2]، وقوله أيضا: {وَإِن تَوَلَّوْاْ فَاعْلَمُواْ أَنَّ اللّهَ مَوْلاَكُمْ نِعْمَ الْمَوْلَى وَنِعْمَ النَّصِيرُ}[3]. فيكون هذا الاستدعاء تأكيدا من الكاتب وحرصا منه على ترسيخ فكرة نصرة الله سبحانه وتعالى للضعفاء والمظلومين، طال الظلم أو قصر، وهذا كفيل –كما أسلفنا الذكر– بما يلبي الحاجة النفسية للأمن عند الطفل، فيطمئن على مصيره وينزه عنه كل المخاوف التي قد تخطر بباله ما دام قد تكفل الله عز وجل بنصرته وحمايته.

وقبل أن نغادر هذه القصة إلى غيرها، نشير إلى أن قول الكاتب على لسان الحمامة في إطار شرحها للخطة التي هيأتها للانتقام من الفيل، « ليصبح أعمى لا يهتدي»[4]، يستدعي بصياغته هذه مجموعة من الآيات القرآنية، منها قوله تعالى: {أَفَمَن يَعْلَمُ أَنَّمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَبِّكَ الْحَقُّ كَمَنْ هُوَ أَعْمَى إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ الأَلْبَابِ}[5]، وقوله أيضا: { وَمَن كَانَ فِي هَذِهِ أَعْمَى فَهُوَ فِي الآخِرَةِ أَعْمَى وَأَضَلُّ سَبِيلاً}[6].

نحط الرحال بعد هذا عند قصة اللقلق الماكر، لنجد الكاتب يستدعي مرة أخرى العديد من الآيات القرآنية، ويوظفها توظيفا فنيا ودلاليا على مستويات مختلفة. ومن أمثله ذلك قول الكاتب على لسان السرطان، وهو يحذر السمكة من تصديق كلام اللقلق، «حذارِ أيتها السمكة أن تصدقي كلام اللقلق، فإنه يكيد لكم كيدا»[7].ويحيلنا هذا القول على العديد من

(1)– محمد ناصر. المصدر السابق. 08/2.

(2)– آل عمران/150.

(3)– الأنفال/40.

(4)– محمد ناصر. الفيل الظالم. 04/2.

(5)– الرعد/19.

(6)– الإسراء/72.

(7)– محمد ناصر. اللقلق الماكر، ص: 06.

الآيات التي تحكي عن الكيد وسوء التدبير، مثل قوله تعالى: {قَالَ يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْداً إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ}[1]، وقوله: {وَأَرَادُوا بِهِ كَيْداً فَجَعَلْنَاهُمُ الْأَخْسَرِينَ}[2]، وقوله: {فَأَرَادُوا بِهِ كَيْداً فَجَعَلْنَاهُمُ الْأَسْفَلِينَ}[3]، وقوله: {أَمْ يُرِيدُونَ كَيْداً فَالَّذِينَ كَفَرُوا هُمُ الْمَكِيدُونَ}[4].

كما يحيل قوله على لسان السمكة: «فقد طالما رأيناه يركع ويسجد»[5]، على قوله تعالى: { مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّـهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاء عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاء بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعاً سُجَّداً يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِّنَ اللَّـهِ وَرِضْوَاناً سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْراً عَظِيماً}[6].

كما يحاور النص السابق –بطريقة يتجاوز فيها الإحالة المباشرة إلى الاقتباس الخطي– قول الله تعالى: { وَمِنَ النَّاسِ مَن يُعْجِبُكَ قَوْلُهُ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيُشْهِدُ اللّهَ عَلَى مَا فِي قَلْبِهِ وَهُوَ أَلَدُّ الْخِصَامِ}[7]؛ فقد أعجبت السمكة بكلام اللقلق المعسول المغلف بالنفاق، وانخدعت بهذا لما رأته منه من عبادة تصنع وصلاة رياء، كما يحيلنا قول الكاتب: «وحذارِ أن تصدقي ما يقول اللسان»[8]. على قول الله عز وجل: { وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لاَ تُفْسِدُواْ فِي الأَرْضِ قَالُواْ إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ}[9]، وعلى مستوى آخر يستدعي الكاتب بطريقة مباشرة قول الله تعالى: {كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ فَنَادَوْا وَلَاتَ حِينَ مَنَاصٍ}[10]، وذلك في قوله على

(1)– يوسف/5.
(2)– الأنبياء/70.
(3)– الصآفات/98.
(4)– الطور/42.
(5)– المصدر السابق. ص: 08.
(6)– الفتح/29.
(7)– البقرة/204.
(8)– محمد ناصر. اللقلق الماكر. ص: 10.
(9)– الفتح/11.
(10)– ص/03.

لسان اللقلق، «ولا مناص لكم»[1]. وعلى المستوى ذاته يحيل قوله على لسان السرطان: «ويدبر في نفسه شرا»[2] على العديد من النصوص القرآنية منها قوله تعالى: {قَالَ يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْداً إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ}[3]، وقوله: {وَأَرَادُوا بِهِ كَيْداً فَجَعَلْنَاهُمُ الْأَخْسَرِينَ}[4]، وقوله: {فَأَرَادُوا بِهِ كَيْداً فَجَعَلْنَاهُمُ الْأَسْفَلِينَ}[5]، وقوله: {أَمْ يُرِيدُونَ كَيْداً فَالَّذِينَ كَفَرُوا هُمُ الْمَكِيدُونَ}[6].

وتجدر الإشارة قبل مغادرة هذه القصة أن شخصية اللقلق الماكر تحيل على قوله تعالى في سورة «المنافقون»:{ إِذَا جَاءكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهَدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ{1} اتَّخَذُوا أَيْمَانَهُمْ جُنَّةً فَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ إِنَّهُمْ سَاء مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ{2} ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ آمَنُوا ثُمَّ كَفَرُوا فَطُبِعَ عَلَى قُلُوبِهِمْ فَهُمْ لَا يَفْقَهُونَ{3} وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِن يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّى يُؤْفَكُونَ{4}}.

وكثير ما هم هؤلاء المنافقين ينتشرون في كل مكان، فوجب تحذير النشء منهم وتنبيههم إلى أن المعول عليه في المعاملات إنما هو الأفعال لا الأقوال، حتى نكون في المستقبل أمة أعمال لا أمة أقوال.

تبقى معنا قصة «القرد الطماع» من المجموعة الأولى/ سلسلة الأنيس، التي لا تجد فيها الكثير من الإحالات على القرآن الكريم، بل وتكاد تنعدم، اللهم ما نجده في قول الكاتب على لسان القرد: «فحول مودته إلى عداوة، فأراد بي سوءًا»[7]، فيستدعي النص من

(1)– محمد ناصر. المصدر السابق. ص: 04

(2)– المصدر نفسه. ص: 06.

(3)– يوسف/5.

(4)– الأنبياء/70.

(5)– الصافات/98.

(6)– الطور/42.

(7)– محمد ناصر. القرد الطماع. 04/2.

خلال هذا النص قول امرأة العزيز: { وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاء مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوَءاً إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ}[1].

وبالانتقال إلى المجموعة الثانية/ سلسلة القصص المربي للأطفال، وبالتوقف عند بعض قصصها، تحضرنا العديد من التناصات القرآنية، وسنعرض لجملة منها فيما يلي:

يستدعي الكاتب من خلال قوله على لسان الأرنبة في قصة «ما بالطبع لا يتبدل»: «ما أنا مصدقة ما تقولين»[2]، مجموعة من النصوص القرآنية بطريقة صريحة، منها قوله تعالى: { قُلْ إِنِّي نُهِيتُ أَنْ أَعْبُدَ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ اللّهِ قُل لاَّ أَتَّبِعُ أَهْوَاءكُمْ قَدْ ضَلَلْتُ إِذاً وَمَا أَنَاْ مِنَ الْمُهْتَدِينَ}[3]، وقوله: { إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ حَنِيفاً وَمَا أَنَاْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ}[4]، وقوله: { قُلْ هَذِهِ سَبِيلِي أَدْعُو إِلَى اللّهِ عَلَى بَصِيرَةٍ أَنَاْ وَمَنِ اتَّبَعَنِي وَسُبْحَانَ اللّهِ وَمَا أَنَاْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ}[5]، وقوله: {مَا يُبَدَّلُ الْقَوْلُ لَدَيَّ وَمَا أَنَا بِظَلَّامٍ لِّلْعَبِيدِ}[6].

كما يحيل حال الثعلب في القصة نفسها على ما هو عليه من نفاق وتصنع للعبارة والتنسك على قول الله تعالى واصفا هؤلاء المنافقين: { وَمِنَ النَّاسِ مَن يُعْجِبُكَ قَوْلُهُ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيُشْهِدُ اللّهَ عَلَى مَا فِي قَلْبِهِ وَهُوَ أَلَدُّ الْخِصَامِ}[7]، وقوله تعالى أيضا: { إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ وَإِذَا قَامُواْ إِلَى الصَّلاَةِ قَامُواْ كُسَالَى يُرَآؤُونَ النَّاسَ وَلاَ يَذْكُرُونَ اللّهَ إِلاَّ قَلِيلاً}[8].

---

(1)– يوسف/25.

(2)– محمد ناصر. ما بالطبع لا يتبدل. ص: 04.

(3)– الأنعام/56.

(4)– الأنعام/79.

(5)– يوسف/108.

(6)– ق/29.

(7)– البقرة/204.

(8)– النساء/142.

وفي قصة أخرى من قصص المجموعة يستدعي الكاتب النص القرآني بالطريقة المباشرة نفسها، وذلك في قوله: «كان يعيش في إحدى الغابات جماعة من النمل»[1]؛ فهذا القول يحيل على التعبير القرآني الوارد في سورة النمل في قوله تعالى: {حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ}[2].

وتجمل الإشارة إلى أن الكاتب كرر تركيب (جماعة النمل) في أكثر من موضع في القصة، ثم يعمل قوله في القصة نفسها: «تسكنان إلى جوار بعضهما البعض»[3] على استدعاء العديد من آيات كتاب الله العزيز استدعاءً صريحا، فقد جاء التعبير بلفظ «بعضكم ببعض»[4] أو «بعضهم بعضا»[5] أو «بعضهم ببعض»[6] مرات عديدة في القرآن الكريم، منها قوله تعالى: {وَإِن كُنتُمْ عَلَى سَفَرٍ وَلَمْ تَجِدُواْ كَاتِباً فَرِهَانٌ مَّقْبُوضَةٌ فَإِنْ أَمِنَ بَعْضُكُم بَعْضاً فَلْيُؤَدِّ الَّذِي اؤْتُمِنَ أَمَانَتَهُ وَلْيَتَّقِ اللّهَ رَبَّهُ وَلاَ تَكْتُمُواْ الشَّهَادَةَ وَمَن يَكْتُمْهَا فَإِنَّهُ آثِمٌ قَلْبُهُ وَاللّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ عَلِيمٌ }[7]، ونحو قوله تعالى: {ثُمَّ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا تَتْرَا كُلَّ مَا جَاء أُمَّةً رَّسُولُهَا كَذَّبُوهُ فَأَتْبَعْنَا بَعْضَهُم بَعْضاً وَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ فَبُعْداً لِّقَوْمٍ لَّا يُؤْمِنُونَ}[8]، وقوله تعالى: {الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِن دِيَارِهِمْ بِغَيْرِ حَقٍّ إِلَّا أَن يَقُولُوا رَبُّنَا اللَّهُ وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيراً وَلَيَنصُرَنَّ اللَّهُ مَن يَنصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ}[9].

---

(1)– محمد ناصر. اعمل ساكتا. ص: 01.

(2)– النمل/18.

(3)– محمد ناصر. المصدر السابق. ص: 01 .

(4)– وذلك في كل من: البقرة/ 183، والنور/63 والعنكبوت/25 والحجرات/12.

(5)– وذلك في كل من: المؤمنون/44 وفاطر/40، والزخرف/32.

(6)– وذلك في كل من: العنكبوت/25 ومحمد/04.

(7)– البقرة/283.

(8)– المؤمنون/44.

(9)– الحج/40.

ومن أبرز نماذج التناص القرآني في القصة الرابعة من المجموعة الثانية (احفظ لسانك) ما جاء في قول الكاتب: «وذات ليلة تسلل الثعلب يبحث عن زعيم الدجاج وقائدها، وكان الوقت سحرا، فصاح الديك صيحته المعهودة»[1].

إن هذا النص بتوظيفه لمصطلح الصيحة يستدعي مجموعة من النصوص القرآنية[2] التي ورد فيها هذا المصطلح، ومنها قوله تعالى: {وَأَخَذَ الَّذِينَ ظَلَمُواْ الصَّيْحَةُ فَأَصْبَحُواْ فِي دِيَارِهِمْ جَاثِمِينَ}[3]، وقوله: {فَكُلّاً أَخَذْنَا بِذَنبِهِ فَمِنْهُم مَّنْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِ حَاصِباً وَمِنْهُم مَّنْ أَخَذَتْهُ الصَّيْحَةُ وَمِنْهُم مَّنْ خَسَفْنَا بِهِ الْأَرْضَ وَمِنْهُم مَّنْ أَغْرَقْنَا وَمَا كَانَ اللَّهُ لِيَظْلِمَهُمْ وَلَكِن كَانُوا أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ}[4]، وقوله: {يَوْمَ يَسْمَعُونَ الصَّيْحَةَ بِالْحَقِّ ذَلِكَ يَوْمُ الْخُرُوجِ}[5].

وقد انصرف هذا التعالق النصي إلى المستوى الاجتراري والأسلوبي البحت وهذا الاقتباس الحرفي لبعض التعابير القرآنية ليس غريبا عن الكاتب، ويظهر معه حتى على مستوى إبداعه الشعري مثل قوله[6]:

تَبَّتْ يَدَاكَ أَبَا لَهَبْ وَلَقَيْتَ أَسْوَأَ مُنْقَلَبْ
يَا مُشْعِلَ النَّيْرَانِ كَمْ فَتَى أَرَدْتَ وَلَمْ تُصِبْ

فمحمد ناصر في البيتين السابقين يقتبس بطريقة اجترارية لفظ الآية الكريمة التي يقول فيها الله تعالى: {تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ}[7].

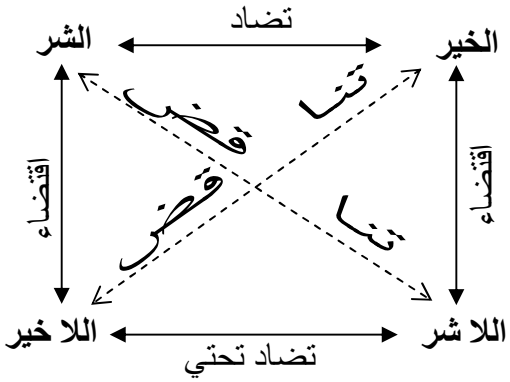
وبعد إلقاء الضوء على السياقات القرآنية المستدعاة في نصوص الكاتب نلحظ أنها تتمظهر في دائرتين دلاليتين تمثلان صراعا دائما عبر عنه الكثير من الكتاب والشعراء

(1)– محمد ناصر. احفظ لسانك تسلم. ص: 04.
(2)– وعدد تلك النصوص القرآنية أحد عشر، وهي كل من: هود/67، 94، الحجر/73، 83، المؤمنون/41، العنكبوت/40، يس/29، 49، 53، ص: 15، ق/42، القمر/31، والمنافقون/4.
(3)– هود/67.
(4)– العنكبوت/40.
(5)– ق/42.
(6)– محمد ناصر. أغنيات النخيل. ص: 10.
(7)– المسد/01.

والمفكرين، ومنهم كاتبنا الذي تحدث عنه على أكثر من صعيد، وهاتان الدائرتان الدلاليتان هما:

- **الدائرة الأولى/ الشر**: وتنطوي تحتها العديد من المفردات هي: الفرقة –الظلم– المكر– الطمع– الكذب– الغرور– الخديعة– الافتراس... الخ.
- **الدائرة الثانية/ الخير**: وتنطوي تحتها العديد من المفردات، وهي: الأمن– الوحدة – النصرة – الاتحاد – الصدق – الصداقة... إلخ.

وتمثل الوحدات الدلالية المتفرعة عن الدائرتين مجموعة من الثنائيات الضدية، التي يمكن التعبير عنها من خلال مجموعة من المربعات السيميائية التي يختصرها المربع الرئيس الممثل لطرفي الصراع (الخير/الشر) الذي نعرضه على النحو الآتي:



ونجد في بعض النماذج السابقة أن الخير هو البنية الدلالية الظاهرة في التعالق النصي، والشر هو البنية المغيبة، ولكن الدلالة الكلية لهذا التعالق لا يتم تفسيرها إلا باستحضار الضد (الشر)، والعكس يظهر في بعض النماذج التناصية الأخرى.

وقبل مغادرة هذا النوع من الإحالة أو التناص إلى غيره، نحاول اختصار كل ما سبق الإشارة إليه من تفاعلات نصية بين النص القرآني، ونصوص الكاتب من خلال الجدول الآتي:

الرقم	النص القصصي المقروء	النص القرآني الغائب	طبيعة التداخل النصي
		العناوين	
01	**الفأر الكذاب**	وردت لفظة "الكذاب"، بمختلف صيغها في مواضع عديدة منها: آل عمران/61،	تداخل لغوي (استحضار لألفاظ ودوال هذه الآيات الكريمات).

		آل عمران/75.	
02	**الفيل الظالم**	تحيل لفظة "الظلم" بمختلف صيغها على العديد من الآيات منها: آل عمران/108 والنساء/10. البقرة/35، 95، 124، 145 البقرة/229، 254، آل عمران/94.	تداخل لغوي (استحضار لألفاظ ودوال هذه الآيات الكريمات).
03	**اللقلق الماكر**	وردت لفظة "المكر" بصيغها المختلفة في العديد من المواضع القرآنية منها: آل عمران/54، الرعد/42.	تداخل لغوي (استحضار لألفاظ ودوال هذه الآيات الكريمات).
04	**الفأر المغرور**	وردت لفظة "المغرور" بصيغها المختلفة في العديد من المواضع في القرآن الكريم، نذكر منها: فاطر/40، الحديد/20.	تداخل لغوي (استحضار لألفاظ ودوال هذه الآيات الكريمات).
05	**القرد الطماع**	وردت لفظة "الطماع" بصيغها المختلفة في العديد من المواضع في القرآن الكريم، نذكر منها: الرعد/12، المدثر/15.	تداخل لغوي (استحضار لألفاظ ودوال هذه الآيات الكريمات).
06	**يد الله مع الجماعة**	يحيل هذا العنوان من حيث التركيب على العديد من آي	اقتباس حرفي لبعض تراكيب الآيات، وامتصاص لمعنى

		القرآن الكريم، ونذكر منها: آل عمران/73، والفتح/10. كما يحيلنا من ناحية المعنى على: آل عمران/103، والفتح/10.	الآيتين الأخيرتين، واسترجاع لبعض دوالهما.
07	**نعمة الأمن**	يحيل هذا العنوان من حيث التركيب على الآيات الأولى من سورة قريش.	تداخل نصي (على المستوى الدلالي).
08	**عاقبة الكبر**	يحيل هذا العنوان من حيث التركيب على العديد من التراكيب القرآنية، منها: النحل/29، والزمر/72.	تداخل لغوي (استحضار لألفاظ ودوال هذه الآيات الكريمات).
09	**وتعاونوا على البر**	يحيل هذا العنوان على العديد من الآيات القرآنية، منها: المائدة/02.	اقتباس حرفي للآيات واستحضار لدوالها.
10	**اعمل ساكتا**	يحيل هذا العنوان على الآيات القرآنية، منها: التوبة/105، والصف/2، 3.	اقتباس جزئي من بعض الآيات واستحضار لبعض دوالها، بالإضافة إلى تداخل نصي على المستوى الدلالي.
11	**صديق الشدة**	يحيل هذا العنوان على الآية 40 من سورة التوبة.	تناص حواري.
12	**جزاء الصابر**	يحيل هذا العنوان على العديد من التراكيب القرآنية	تداخل لغوي (استحضار لألفاظ ودوال هذه الآيات

		مثـــل: الأعـــراف/137 والكهف/38.	الكريمات).
النصوص الرئيسة			
13	«قـد يجـر إليـه الـبلاء والتهلكـة» (الفـأر الكـذاب، ص: 04).	يحيـل هـذا الـنص علـى: البقرة/195.	امتصـاص لمعنـى الآيـة واسترجاع لبعض دوالها.
14	«فأوصـد دونـه الأبـواب» الفأر الكذاب، ص: 06.	يحيـل هـذا الـنص علـى: يوسـف/30. كمـا يحيلنـا بالمخالفة على: ص/50.	اقتبـاس جزئـي مـن بعـض الآيـات واستحضـار لـبعض دوالهـا فـي الموضـع الأول بالإضافة اقتباس جزئي مع قلب لمضمونها في الموضع الثاني.
15	«أن ننطلـق فـي أرض الله الواسـعة»، الفـأر المغـرور، ص04. «إن أرض الله واســـعة»، الفأر المغرور، ص: 06.	يحيل هذا النص على العديد مـن الآيـات القرآنيـة مثـل: النسـاء/97، الأعـراف/73 وهود/64.	اقتبـاس حرفـي مـن الآيـة الكريمة
16	«فـإني أخـاف علـيكم إذا انطلقتم في الغابة الواسعة أن تتشـتتوا وتتفرقـوا، وإذا تفـرقتم ضـعفتم أمـام أعـدائكم، ومـا أكثـرهم فـي هذه الغابة». «لا تفعـل ذلـك يـا ولـدي،	يحيـل النصـان علـى العديـد مـن الآيـات القرآنيـة، مثـل الآيـة 103 مـن سـورة آل عمـران، والآيتـين 13 و14 من سورة الشورى.	امتصاص لمضمون الآيات القرآنيـة، وتـداخل علـى مستوى البنية المعجمية.

	فإن الفأر القلق الخارج عن الجماعة، يقع فريسة سهلة بين مخالب أعدائه، وقد حذرتك ونصحتك». الفأر المغرور، ص: 06		
17	«وهو يفعل ذلك ليغيض الحمامة»، الفيل الظالم ص: 04.	يحيل هذا النص على الآية 120 من سورة التوبة، والآية 29 من سورة الفتح.	تداخل لغوي «استحضار لبعض ألفاظ هاتين الآيتين».
18	«يزرع في نفسها الخوف والهلع». الفيل الظالم 04/1.	يحيل هذا النص على العديد من النصوص القرآنية، مثل الآية 151 من سورة آل عمران، والآية 12 من سورة الأنفال، والآية 26 من سورة الأحزاب.	تداخل لغوي «استحضار لبعض ألفاظ وتراكيب هذه الآية الكريمة».
19	«مستبشرة فرحة»، الفيل الظالم، 06/1 .	يحيل هذا النص على الآية 39 من سورة عبس.	تناص على شكل اقتباس حرفي.
20	«ربي إني مظلومة فانتصر»، الفيل الظالم، 10/1.	يحيل هذا النص على الآية 10 من سورة القمر.	امتصاص لمضمون الآية مع اقتباس لبعض ألفاظها.
21	«وهكذا نجحت الحمامة في خطتها الذكية مستعينة بالله ناصر المظلومين»، الفيل الظالم، ج2، ص:08	يحيل هذا النص على الآية رقم 150 من سورة آل عمران.	امتصاص لمضمون الآية مع اقتباس لبعض ألفاظها.
22	«ليصبح أعمى لا يهتدي»	يحيل هذا النص على العديد	تداخل لغوي «استحضار

	الفيل الظالم، 04/2.	من الآيات الكريمات أمثال الآية 19 من سورة الرعد، والآية 72 من سورة الإسراء والآية 19 من سورة فاطر.	لبعض ألفاظ الآيات الكريمات».
23	حذار أيتها السمكة أن تصدقي كلام اللقلق فإنهم يكيد لكم كيدا»، اللقلق الماكر، ص: 06.	يحيل هذا النص على العديد من الآيات القرآنية مثل الآية 05 من سورة يوسف، والآية 70 من سورة الأنبياء، والآيتين 15 و16 من سورة فاطر.	اقتباس جزئي من الآيات الكريمات، وامتصاص لمعانيها.
24	«فقد طالما ما رأيناه يركع ويسجد»، اللقلق الماكر، ص: 08.	يحيل هذا النص على الآية 204 من سورة البقرة.	
25	«وحذار أن تصدقي ما يقول اللسان». اللقلق الماكر، ص: 10.	يحيل هذا النص على الآية 11 من سورة الفتح.	امتصاص لمعنى الآية الكريمة.
26	«ولا مناص لكم». اللقلق الماكر، ص: 04.	يحيل هذا النص على الآية 03 من سورة "ص".	امتصاص لمعنى الآية مع اقتباس لبعض ألفاظها.
27	«ويدبر في نفسه شرا» اللقلق الماكر، ص: 06.	يحيل هذا النص على العديد من الآيات القرآنية، مثل: يوسف/05، الأنبياء/70 والطارق/16.	امتصاص لمضمون الآية واسترجاع لبعض دوالها.
28	شخصية اللقلق الماكر في قصة اللقلق الماكر	يحيل هذا النص على الآيات الأربعة الأولى من	تناص حواري.

		سورة «المنافقون»،	
29	«فحول مودته إلى عداوة فأراد بي سوءًا»، القرد الطماع، ج2، ص: 04.	يحيل هذا النص على الآية 25 من سورة يوسف.	اقتباس جزئي من الآية الكريمة.
30	«ما أنا مصدقة ما تقولين» ما بالطبع لا يتبدل، ص: 04.	يحيل هذا النص على الكثير من الآيات القرآنية، مثل الأنعام/56، هود/29، يوسف/108.	اجترار لبعض ألفاظ الآيات القرآنية الكريمة.
31	شخصية الثعلب في قصة ما بالطبع لا يتبدل	يحيل هذا النص على بعض الآيات، كالآية 204 من سورة البقرة، والآية 142 من سورة النساء.	تناص حواري.
32	«كان يعيش في إحدى الغابات جماعة من النمل» اعمل ساكتا، ص: 01.	يحيل على التعبير القرآني الوارد في الآية 18 من سورة النمل.	تداخل لغوي «استحضار لبعض دوال الآية الكريمة.
33	«تسكنان إلى جوار بعضهما البعض». اعمل ساكتا، ص: 01.	يحيل هذا النص على العديد من الآيات القرآنية، مثل البقرة/283 وآل عمران/64 والزخرف/32.	تداخل لغوي «اجترار لبعض دوال الآية الكريمة».
34	«وذات ليلة تسلل الثعلب يبحث عن زعيم الدجاج وقائدها، وكان الوقت سحرا، فصاح الديك صيحته المعهودة». احفظ	يحيل على العديد من الآيات القرآنية، مثل هود/67، والعنكبوت/40، وق/42.	تداخل لغوي «اجترار لبعض دوال الآيات الكريمات».

	لسانك، ص: 03.		

1. التناص بالإحالة على الحديث النبوي الشريف:

خص الله تعالى نبيه محمدا صلى الله عليه وسلم بأن جعله خاتم الأنبياء والمرسلين وأعظمهم رسالة، وأكملهم شريعة، وأتاه أعظم المعجزات. وكانت بعثته فرقانا بين الحق والباطل، وكانت شخصيته موضع الأسوة الحسنة والقدوة المثلى، وكان صلى الله عليه وسلم زيادة على كل هذا أفصح العرب، وأقومهم لسانا، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «أعطيت جوامع الكلم، وخواتمه، واختصر لي اختصارا»[1].

فلا غرو بعد هذا أن تكون السنة النبوية من أعظم روافد البلاغة ومناهل الفصاحة التي يرجع إليها الكتاب والشعراء لتوظيفها فكريا، وفنيا، ومن بين هؤلاء كاتبنا "محمد ناصر"؛ الذي أكثر من العودة إلى هذا النبع النبوي الصافي، فظهرت معنا بذلك العديد من التناصات، والإحالات على السنة النبوية الشريفة في نصوصه القصصية، التي سنقوم بعرض جملة منها فيما سيأتي:

تحيلنا قصة "الفيل الظالم" من خلال شخصية الحمامة التي أقامت عشها بإحدى أشجار الغابة –بطريقة خفية– على حادثة الهجرة يوم هاجر رسول الله صلى الله عليه وسلم مع الصديق رضي الله عنه، فاتبعهم كفار مكة، يريدون بهم شرا، فأعاقهم الله عز وجل، وأبعد عن رسوله شر المشركين وكيدهم، وقد روى "البزار" في مسنده «أن الله تعالى أمر العنكبوت فنسجت على وجه الغار، وأرسل حمامتين وحشيتين، فوقفتا على فم الغار، وأن ذلك مما صد المشركين، وأن حمام الحرم من نسل تينك الحمامتين»[2].

وإذا كانت هذه الإحالة تبدو بعيدة نوعا ما، فإن في وصف الكاتب لحنان الحمامة على فراخها، ولهفتها عليهم، من مثل قولهم: «وكانت الحمامة كلما سمعت أقدام الفيل ضمت فراخها تحت جناحيها، وحرستهم بعنايتها، وأشفقت من أن ينالهم سوء من الفيل»[3]

(1)– ينظر: نور الدين عتر: النفحات العطرية في سيرة خير البرية، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص:26.

(2)– أخرجه أبو سعد، وابن نعيم، في دلائل النبوة. ينظر: أشرف الصبحي محمد صابر، ذكر الطير والحيوان في اللغة والأمثال والأحاديث والقرآن، دار القلم والثقافة، القاهرة. مصر، ط1، 2002. ص: 31.

(3)– محمد ناصر. الفيل الظالم. 06/1.

إلى غير ذلك من المقاطع القصصية التي تمثل إحالة مباشرة على ما رواه ابن عدي عن جابر أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «شكت الكعبة إلى الله قلة الزوار لها، فأوحى الله إليها لأبعثنَّ أقواما يحنون إليك كما تحن الحمامة إلى فراخها»[1]. ومجال التعالق بين النصين تمثله شدة تعلق الحمامة بفراخها.

وتحيلنا القصة نفسها –من خلال شخصية الفيل الظالم/الضخم؛ الذي عمل على تحطيم عش الحمامة، وقتل فراخها– على قصة أصحاب الفيل، فقد عمد أبرهة الحبشي إلى تحطيم الكعبة باستخدام فيلة ضخمة، لكنه لم يفلح في ذلك.

يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إن الله تعالى حبس عن مكة الفيل وسلط عليها رسله والمؤمنين»[2].

ومجال التعالق بين النصين يتضح من خلال الممارسة التي قام بها الفيل وبتعبير آخر: فقد وظف الفيل في كلا النصين؛ المقروء والغائب، كأداة ظلم وتخريب.

ومن أمثلة الإحالات النصية على السنة النبوية في القصة ذاتها أيضا وصف الكاتب للفيل بالضخامة في أكثر من موضع. يقول: «وكان يسكن إلى جوارها فيل ضخم الجثة»[3]. وقوله على لسان الحمامة: «أيها الفيل العظيم»[4]. وقال على لسان الطيور: «وما الذي نملكه إزاء الفيل العظيم»[5].

كل هذه النصوص تحيل –بوجه من الوجوه– إلى حديث الإسراء والمعراج الذي يصف فيه رسول الله صلى الله عليه وسلم ضخامة سدرة المنتهى، ويشبه أوراقها بآذان الفيل لضخامتها. يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «... ثم عرج إلى السماء السابعة، فاستفتح جبريل، فقيل: من هذا؟. قال: جبريل. قيل: ومن معك؟ قال: محمد، فقيل: وقد بعث إليه؟. قال: بعثت إليه، ففتح لنا، فإذا أنا بإبراهيمَ صلى الله عليه وسلم مسندا ظهره إلى

(1)– ينظر: أشرف صبحي محمد صابر. المرجع السابق، ص: 128.

(2)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 250.

(3)– محمد ناصر. الفيل الظالم. 04/1.

(4)– المصدر نفسه. ص: 06.

(5)– المصدر نفسه. 04/2.

البيت المعمور، وإذا هو يدخله كل يوم سبعون ألف ملك لا يعودون إليه، ثم ذهب بي إلى سدرة المنتهى، وإذا ورقها كآذان الفيلة، وإذا ثمارها كالقلال...»[1].

وعليه يتجسد مجال التعالق النصي في وصف الفيل بالضخامة. كما تستدعي قصة القرد الطماع –بطريقة خفية– بعض الأحاديث النبوية التي تصف الطبع البشري الذي يميل إلى الطمع ويرغب في المزيد دائما، كما تبين عاقبة هذا الخلق الذي قد ينقلب ندامة، ويصير وبالا إذا ما ركن إليه صاحبه، كحال القرد الطماع الذي كاد يفقد حياته جراء إتباعه لأطماعه، لولا أنه تفطن واستدرك الأمر في آخر لحظة، وما كاد يفعل.

ومن هذه الأحاديث المستدعاة قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إن ثلاثة من بني إسرائيل: أبرص وأقرع وأعمى، أراد الله أن يبتليهم، فبعث إليهم ملكا، فأتى الأبرص فقال: أي شيء أحب إليك؟، قال: لون حسن، وجلد حسن، ويذهب عني الذي قذرني الناس، فمسحه، فذهب عنه قذره، وأعطي لونا وجلدا حسنا، فقال: أي المال أحب إليك؟، قال: الإبل، فأعطاه ناقة عشراء، وقال: بارك الله لك فيها.

ثم أتى الأقرع فقال: أي شيء أحب إليك؟، قال: شعر حسن، ويذهب عني هذا الذي قذرني الناس فمسحه فذهب عنه، وأعطي شعرا حسنا، قال: فأي المال أحب إليك؟، قال: البقر فأعطي بقرة حاملا، وقال: بارك الله لك فيها.

ثم أتى الأعمى فقال: أي شيء أحب إليك؟. قال: أن يرد الله عليَّ بصري، فمسحه، فرد الله عليه بصره، قال: فأي المال أحب إليك؟. قال: الغنم، فأعطي شاة والدا، فأنتج هذان، وولد هذا، فكان لهذا وادٍ من الإبل، ولهذا وادٍ من البقر، ولهذا واد من الغنم.

ثم إنه أتى الأبرص في صورته وهيئته، فقال: رجل مسكين انقطعت بي الحبال في سفري، فلا بلاغ لي اليوم إلا بالله، ثم بك، أسألك بالذي أعطاك اللون الحسن والجلد الحسن بعيرا أتبلغ به في سفري، فقال: الحقوق كثيرة، فقال: كأني أعرفك ألم تكن أبرصَ يقذرك الناس، فقيرا فأعطاك الله؟!. قال: إنما ورثت هذا المال كابرا عن كابر!!، قال: إن كنت كاذبا، فصيّرك الله إلى ما كنت.

(1)– ينظر: أشرف صبحي محمد صابر. المرجع السابق، ص: 251.

وأتى الأقرع في صورته، فقال له مثل ذلك، ورد عليه ما رد الأول، فقال: أن كنت كاذبك، فصيَّرك الله إلى ما كنت عليه.

ثم أتى الأعمى في صورته وهيئته، فقال له مثلما قال، فقال، كنت أعمى فردَّ الله عليَّ بصري، فخذ ما شئت، ودع ما شئت، فوالله لا أجهدك اليوم لشيء أخذته لله!!، فقال: أمسك مالك، فإنما ابتليتم.. فقد رضي عنك، وسخط عن صاحبيك»[1].

بين الحديث السابق كيف أن الطمع أعمى الرجلين الأولين عن الإقرار بفضل الله تعالى الذي أمدهما من نعمه، واستبدل حالهما بحال خير منها فاستكبرا، وتنكرا لما كان، جراء الطمع، فأحبط الله تعالى عملهما وأزال نعيمه عنهما، فالنصان الحاضر والغائب يتفقان في المقدمة والنتيجة، كما يتضح من خلال الجدول الآتي:

	المقدمة	النتيجة
النص الحاضر	الطمع	سوء الجزاء
النصوص الحديثية الغائبة	الطمع	سوء الجزاء

والكاتب في قصة "احفظ لسانك تسلم" يستدعي –بطريقة صريحة ومباشرة– مجموعة من أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم التي تتكلم عن حفظ اللسان وتحذر من مغبة إرساله دون قيد أو عنان، ومنها قوله صلى الله عليه وسلم: «عليك بطول الصمت، فإنه مطردة للشيطان، وعون لك على أمر دينك»[2].

وزيادة على هذا نجد رسول الله صلى الله عليه وسلم يجعل استقامة الإيمان مرهونة باستقامة اللسان، فيقول: «لا يستقيم إيمان عبد حتى يستقيم قلبه، ولا يستقيم قلبه حتى يستقيم لسانه»[3].

(1)– ينظر: محمد الغزالي. خلق المسلم. دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر. د.ط. 1985. ص: 61–62.

(2)– ينظر: محمد الغزالي، المرجع نفسه، ص: 78.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ص: 79.

وروى البيهقي عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أيضا قوله: «إن العبد ليقول الكلمة لا يقولها إلا ليضحك بها المجلس، يهوي بها أبعد ما بين السماء والأرض وإن المرء يزل عن لسانه أشد مما يزل عن قدميه»[1].

ولعلنا نقف على خطورة هذا العضو البشري، ونتبين أهميته العظيمة بعرضنا للحديث الذي رواه الترمذي عن معاذ بن جبل، قال: «قلت يا رسول الله أخبرني بعمل يدخلني الجنة، ويباعدني عن النار، قال: لقد سألت عن عظيم، إنه ليسير على من يسّره الله تعالى عليه: تعبد الله لا تشرك به شيئا، وتقيم الصلاة وتؤتي الزكاة وتصوم رمضان وتحج البيت، ثم قال: ألا أدلك على أبواب الخير؟.، الصوم جُنَّة والصدقة تطفئ الخطيئة، كما يطفئ الماءُ النارَ، وصلاة الرجل في جوف الليل ثم تلا: {تَتَجَافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ}[2]، حتى بلغ (يَعْمَلُونَ)، ثم قال: ألا أخبرك برأس العمل وعموده وذروة سنامه؟. قلت: بلى يا رسول الله، قال: رأس الأمر الإسلام وعموده الصلاة وذروة سنامه الجهاد، ثم قال: ألا أخبرك بملاك ذلك كله؟. قلت: بلى يا رسول الله، فأخذ بلسانه وقال: كُفَّ عليك هذا، قلت: يا نبي الله، وإنَّا لمؤاخذون بما نتكلم به؟. فقال: ثكلتك أمك يا معاذ، وهل يكبُّ الناس في النار على وجوههم، أو قال على مناخرهم إلا حصائد ألسنتهم»[3].

وفي غير هذا الموضع يستدعي الكاتب مجموعة من الأحاديث النبوية الشريفة التي تتكلم عن الكذب، وذلك من خلال قصة الفأر الكذَّاب التي تجعل من خلق الكذب موضوعا لها، تصوره وتبين عاقبة صاحبه، ومن أمثلة هذه النصوص الحديثية قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «دع ما يريبك إلى ما لا يريبك، فإن الصدق طمأنينة والكذب ريبة»[4].

---

(1)- ينظر: المرجع السابق، ص:80.

(2)- هذه الآية هي: رقم 16 من سورة السجدة، وتمامها: {تَتَجَافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفاً وَطَمَعاً وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ}

(3)- ينظر: محي الدين أبو زكريا النووي. متن الأربعين النووية. دار المصحف الشريف . الجزائر. ط1. 2000. ص:23-24.

(4)- ينظر: محمد الغزالي. المرجع السابق. ص: 35.

وعن عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها قالت في ما رواه "ابن حبان": «ما كان من خلق أبغض لرسول الله صلى الله عليه وسلم من الكذب، ما اطلع على أحد من ذلك بشيء، فيخرج من قلبه حتى يعلم أنه قد أحدث توبة»[1].

ولا غرو في هذا، فإن الكذب رذيلة تنشأ عن تسرب الفساد إلى نفس صاحبها، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «يطبع المؤمن على الخلال كلها إلا الخيانة والكذب»[2].

بل إن رسول الله صلى الله عليه وسلم نفى الإيمان عن الكذَّاب، فقد سئل رسول الله صلى الله عليه وسلم: «أيكون المؤمن جبانا؟.، قال: نعم. قيل له: أيكون المؤمن بخيلا؟. قال: نعم، قيل له: أيكون المؤمن كذَّابا؟. قال: لا»[3].

ومن الأحاديث التي تذكر الكذب أيضا قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «يكون في آخر أمتي أناس دجَّالون كذّابون يحدثونكم بما لم تسمعوا أنتم ولا آباؤكم فإياكم وإياهم لا يضلونكم، ولا يفتنونكم»[4].

وورد النكير على الكذب بصيغة المبالغة "الكذّاب" الظاهرة على عنوان القصة الفأر الكذَّاب في قول الرسول صلى الله عليه وسلم فيما رواه البزار: «ثلاثة لا يدخلون الجنة: الشيخ الزاني، والإمام الكذَّاب، والعائل المزهوّ»[5].

ونجد لفتة تربوية هامة في قوله صلى الله عليه وسلم: «من قال لصبي: تعال هاك، ثم لم يعطه، فهي كذبة»[6].

إن هذا الحديث عظيم الفائدة في المجال التربوي، فهو يؤكد على أهمية فضيلة الصدق، ويعمل على غرسها في نفوس الأطفال والكبار، وإنشائهم عليها، وتحذيرهم من ضدها/ الكذب.

---

(1)– ينظر: المرجع السابق. ص: 35.

(2)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 37.

(3)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 37.

(4)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 38.

(5)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 37.

(6)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 38.

وفي حديث آخر حث رسول الله صلى الله عليه وسلم على ترك الكذب، ولو كان الإنسان مازحا، فقد روى البيهقي أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «أنا زعيم ببيت في وسط الجنة لمن ترك الكذب، وإن كان مازحا»[1].

بل وقد نفى كمال الإيمان على من يأخذ في الكذب ابتغاء المزاح كحال الفأر الكذَّاب الذي يقول عنه الكاتب: «وكان ضمن تلك المجموعة فأر صغير كثير اللعب والمزاح، لا يفتأ ضاحكا مهرجا، وكانت أفضل طرق المزاح عنده أن يتظاهر أنه واقع في ورطة، فيصرخ ويستغيث، فتسرع المجموعة لإنقاذه، وتنطلي بذلك حيلته عليهم فيضحك هازئا، ساخرا منهم»[2].

ويقول رسول الله صلى الله عليه وسلم في المزاح كذبا: «لا يؤمن العبد الإيمان كله حتى يترك الكذب في المزاح (والمراد وإن كان صادقا)»[3].

فاللهو بالكذب كثيرا ما يجر على صاحبه الويلات، ويعقب لديه الأحزان والعداوات مع الآخرين، كما كان مصير الفأر الكذاب، ومن هنا نستطيع القول إنَّ هذه النصوص الحديثية الغائبة تتفق مع نص القصة المقروء في المقدمة والنتيجة، ونبسط هذا الطرح من خلال الجدول الآتي:

	المقدمة	النتيجة
النص الحاضر	الكذب	سوء الجزاء
النصوص الحديثية الغائبة	الكذب	سوء الجزاء

ونتوقف بعد هذا عند بعض نصوص الكاتب التي صورت ظاهرة الرياء والسمعة، وتصنع العبادات والطاعات، كحال الثعلب في قصة: "ما بالطبع لا يتبدل"، يقول الكاتب واصفا الثعلب: «ذهبت العصفورة والأرنبة قاصدتين مكان الثعلب، فلما رآهما مقبلتين نحوه،

(1)– ينظر: المرجع السابق، ص: 39.

(2)– محمد ناصر. الفأر الكذاب، ص: 04.

(3)– ينظر: محمد الغزالي، المرجع السابق، ص: 39.

انتصب يصلي ويتمتم، وأظهر الخشوع والتنسك، فعجبتا لما رأتاه من حاله وزهده... واغترت العصفورة والأرنبة بما أظهر الثعلب من نسك وعبادة، وما قال من وعظ وإرشاد...»[1].

والكلام نفسه يقال في وصفه للقلق الماكر. يقول واصفا إياه على لسان السمكة: «وأعتقد أنه تاب عن أفعاله الماضية منذ اتجه إلى العبادة والصلاة، فقد طالما رأيناه يركع ويسجد على حافة البِركة»[2].

إن هذه الوقفة وضحت العلاقة القوية التي تقيمها هاته النصوص مع الكثير من الأحاديث النبوية التي حذرت من الرياء والسمعة[3]، ودعت إلى الإخلاص في الأعمال. فالعمل إذا لم يتصف بالإخلاص –كما صوره الإسلام وهو:«أن يقصد الإنسان بقوله وعمله وجهاده وجه الله، وابتغاء مرضاته من غير نظر إلى مغنم أو جاه أو لقب، أو مظهر أو تقدم أو تأخر ليرتفع المرء عن نقائص الأعمال ورذائل الأخلاق ويتصل مباشرة بالله»[4]– كان مردودا على صاحبه، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله، فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه»[5].

كما ربط رسول الله صلى الله عليه وسلم الإيمان بالإخلاص فقال: «من أحب لله، وأبغض لله، وأعطى لله، ومنع لله، فقد استكمل الإيمان»[6]، وحدد بعد ذلك محل الإخلاص فقال: «إن الله لا ينظر إلى أجسامكم ولا إلى صوركم، ولكن ينظر إلى قلوبكم»[7].

وقد حذر رسول الله صلى الله عليه وسلم من الرياء، وأخبر أن الله تعالى يتعهد بإظهار سريرة المرائي، وكشفه على رؤوس الخلائق، فقال: «من سمّع، سمّع الله به ومن يرائي، يرائي الله به»[1].

---

(1)– محمد ناصر. ما بالطبع لا يتبدل. ص: 5–6.

(2)– محمد ناصر. اللقلق الماكر. ص: 6–8.

(3)– معنى الرياء والسمعة: طلب المنزلة والجاه بالعبادات والطاعات.

(4)– السيد سابق. إسلامنا. مكتبة الشركة الجزائرية، ومطبعة دار البعث، قسنطينة، الجزائر. د.ط. 1988. ص: 37.

(5)– محي الدين أبو زكريا النووي، المرجع السابق، ص: 06.

(6)– ينظر: السيد سابق، المرجع السابق، ص: 38.

(7)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 38.

إن المرائي كحال الثعلب في قصة "ما بالطبع لا يتبدل"، واللقلق في قصة "اللقلق الماكر" كالحرباء يتلون بكل لون، ويتصنع المواقف، ويتخير المواضع إذا نطق، نطق كذبا، فكل أقوله وأفعاله تصنع وتكلف، فلا دين له ولا عقيدة، ومن هنا دعا الإسلام إلى أن يستوي ظاهر الإنسان وباطنه، فإن اختلاف الباطن والظاهر والقول والعمل مدعاة للنفاق، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إن كان يوم القيامة جيء بالدنيا، فيميز منها ما كان لله، وما كان لغير الله رمي به في نار جهنم»[2].

ويظهر من خلال هذا التعالق النصي اتحاد الخطابين الديني والأدبي في محاربة خلق الرياء، الذي يخلق آثارا سيئة في المجتمع البشري، فتحدث فيه الفساد في الأخلاق والقيم والمبادئ، والاضطراب في الضمائر والنفوس، بما يعوق نهوض وارتقاء هذا المجتمع، وتجدر الإشارة إلى أن النصين الحاضر والغائب يتفقان –على غرار الكثير من الأمثلة السابقة– في المقدمة والنتيجة، ويتضح هذا من خلال الجدول الآتي:

	المقدمة	النتيجة
النص الحاضر	الرياء	سوء الجزاء
النصوص الحديثية الغائبة	الرياء	سوء الجزاء

ودائما، وفي الإطار نفسه تحلينا قصتا: الفأر المغرور من المجموعة الأولى، ويد الله مع الجماعة من المجموعة الثانية على مبدأ من أهم المبادئ التي نادى بها الإسلام والسنة النبوية على الخصوص، إنه مبدأ الوحدة والتزام الجماعة، فكثيرا ما أكد عليه الصلاة والسلام على التزام الجماعة، وأكثر من الوعيد على المفارق لها، وذلك من خلال مجموعة من ا لأحاديث المبثوثة في كتب الحديث، ومنها قوله صلى الله عليه وسلم: «من خرج عن الطاعة، وفارق الجماعة فمات، مات ميتة جاهلية»[3].

(1)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 43.

(2)– ينظر: محمد الغزالي، المرجع السابق، ص: 71.

(3)– ينظر: المرجع السابق. ص: 182.

ومنها ما رواه "البزَّار": «... ثلاث لا يغل عليهن قلب امرئ مؤمن: إخلاص العمل لله، والمناصحة لأئمة المسلمين، ولزوم جماعتهم، فإن دعاءهم يحيط من ورائهم»[1].

بل وجعل رسول الله صلى الله عليه وسلم مفارقة الجماعة واحدة من بين ثلاث تحل دم المسلم، فقال: «لا يحل دم امرئ مسلم، إلا بإحدى ثلاث: الثيب الزاني والنفس بالنفس، والتارك لدينه المفارق للجماعة»[2].

كما اعتبر رسول الله صلى الله عليه وسلم أن الفرقة من مكائد الشيطان لبني البشر، ففي الحديث أن الناس كانوا إذا نزلوا منزلا تفرقوا في الشعاب والأودية فقال النبي صلى الله عليه وسلم: «إن تفرقكم هذا من الشيطان»[3].

وأكد أيضا أن الفرقة هي مطية الشيطان وسلاحه الأنجع لإضعاف صفوف المؤمنين، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «الشيطان يهيم بالواحد والاثنين، فإذا كانوا ثلاثة لم يهم بهم»[4].

وفي موضع آخر نجد كلا من قصتي: "عاقبة الكبر"، و"الفأر المغرور"، تحيل على الأحاديث النبوية التي عالجت خلق الكبر، وبينت سوء منقلب صاحبه، ومنها قوله صلى الله عليه وسلم: «من قال في قلبه مثقال حبة من خرذل من كبر، كبَّه الله لوجهه في النار»[5]. وقوله عليه الصلاة والسلام: «بينما رجل يمشي في وحلة تعجبه نفسه مرجل رأسه، يختال في مشيته، إذ خسف الله به، فهو يتجلجل في الأرض إلى يوم القيامة»[6].

والملاحظ –على غرار ما سبق– أن نصوص الكاتب القصصية الحاضرة شكلت مع النصوص الحديثية الغائبة بنية دلالية واحدة، واشتركت في محاربة هذا المرض النفسي

(1)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 177.

(2)–محي الدين أبو زكريا النووي. متن الأربعين النووية، ص: 14.

(3)– ينظر: محمد الغزالي، المرجع السابق، ص: 178.

(4)– ينظر: المرجع نفسه. ص: 177.

(5)– ينظر: المرجع السابق. ص: 194.

(6)– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشنيع، بما أعان الهدف التربوي المنشود، وبلغت شدة هذا التعالق النصي بينهما حد الاتفاق في المقدمات والنتائج، كما يبينه الجدول الآتي:

	المقدمة	النتيجة
النصوص الحديثية الغائبة	الكبر	سوء الجزاء
النصان القصصيان الحاضران	الكبر	سوء الجزاء

وفي السياق نفسه، جاءت العديد من قصص الكاتب مصورة للصراع القائم بين الشر والخير، عارضة للعديد من حلقات الظلم والعدوان داخل مجتمع الحيوان الذي جعل معادلا موضوعيا للعالم البشري، ومنها قصة "الفيل الظالم"؛ التي يتبين من عنوانها أن موضوعها الأساسي هو الظلم، فقد تعدى الفيل وتجبر وظلم الحمامة المسكينة ظلما مرا وصفته أطوار القصة، وفي قصة "القرد الطماع" تعرض القرد الهرم للظلم من طرف القرد الشاب، ففقد عرشه بعد أن كان زعيم عشيرته.

وفي قصة "اللقلق الماكر" ظلم اللقلق جماعة السمك، وأكل منها الكثير ظلما وعدوانا، وكذلك الأمر مع قصص المجموعة الثانية، فقد صور الكاتب ظلم الثعلب وفتكه بكل من الأرنبة والحمامة في قصة "ما بالطبع لا يتبدل"، وحاول الثعلب فعل ذلك في قصة "السيئة بمثلها"، كما كثر افتراسه لدجاج القرية في قصة "احفظ لسانك تسلم".

إن كل هذه النصوص القصصية أكدت بشاعة الظلم ومرراته فكانت بذلك إحالة مباشرة على كل الأحاديث النبوية الشريفة التي حرَّمت الظلم، وأنذرت بسوء عاقبته ومآله، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «من ظلم قيد شبر طوقه من سبع أرضين»[1].

ويقول رسول الله صلى الله عليه وسلم حكاية عن ربه في الحديث القدسي: «يا عبادي إني حرمت الظلم على نفسي، وجعلته بينكم محرما، فلا تظالموا»[2]. ولا فرق في

(1)– ينظر: السيد سابق. إسلامنا. ص: 275.

(2)–محي الدين أبو زكريا النووي. متن الأربعين النووية. ص: 19.

ذلك بين المسلم وغير المسلم. يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «من ظلم معاهدا أو انتقصه أو كلفه فوق طاقته، أو أخذ منه شيئا بغير طيب نفس، فأنا حجيجه يوم القيامة»[1].

ودعوة المظلوم مستجابة حتى من كافر أو فاجر، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «دعوة المظلوم مستجابة وإن كان فاجرا ففجوره على نفسه»[2]. وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «دعوة المظلوم وإن كان كافرا ليس دونها حجاب...»[3].

هذا فيما يتعلق بالظلم في صوره المختلفة. أما إذا ما أردنا التخصيص فليس ظلما أكبر من القتل بغير وجه حق، كحال الفيل الذي قتل فراخ الحمامة ظلما في قصة "الفيل الظالم"، والثعلب الذي وثب على الأرنبة والحمامة ففتك بهما في قصة "ما بالطبع لا يتبدل"، وفعله مع الدجاج أيضا في قصة "احفظ لسانك تسلم"، وكل هذا امتصاص لمعاني الأحاديث النبوية التي شددت على تحريم القتل ظلما، ومنها قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «لزوال الدنيا أهون على الله من قتل مؤمن بغير حق»[4].

وقوله عليه الصلاة والسلام: «ليس من نفس تقتل ظلما إلا كان على ا بن آدم كفل دمها، لأنه كان أول من سن القتل»[5].

وهذا الرسول صلى الله عليه وسلم يضمن مبدأ حق الحياة بين الناس في آخر حياته فيقول: «... لا تحاسدوا، ولا تناجشوا، ولا تباغضوا، ولا تدابروا، ولا يبع بعضكم على بيع بعض، وكونوا عباد الله إخوانا. المسلم أخ المسلم لا يظلمه ولا يخذله ولا يكذبه ولا يحقره، التقوى ههنا –ويشير إلى صدره ثلاث مرات–، بحسب امرئ من الشر أن يحقر أخاه المسلم، كل المسلم على المسلم حرام؛ دمه وماله وعرضه»[6].

---

(1)– ينظر: السيد سابق. المرجع السابق. ص: 276.

(2)– ينظر: محمد الغزالي. المرجع السابق. ص: 32.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ص: 32.

(4)– ينظر: السيد سابق. المرجع السابق. ص: 269.

(5)– ينظر: المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

(6)– محي الدين أبو زكريا النووي. متن الأربعين النووية. ص: 27.

وحذر رسول الله صلى الله عليه وسلم من إراقة الدماء ظلما فقال: لو أن أهل السماء وأهل الأرض اشتركوا في دم مؤمن لأكبهم الله في النار»[1]. فلا عقوبة عادلة ولا جزاء مستحقا لهذه الفعلة إلا النار وبئس المصير. ولم يقتصر سوء الجزاء بقتل المؤمن فحسب، بل مسَّ قتل الذّمي الذي لا ينتمي لأمة الإسلام. يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «من قتل معاهدا لم يرح رائحة الجنة، وإن ريحها يوجد من مسيرة أربعين عاما»[2].

كل هذه إحالات على أحاديث تضمن للإنسان حق الحياة، وتفرض هذا الحق، وتتوعد من يحاول إسقاطه، وهي نصوص تلتقي مع الأهداف التربوية التي ينشدها أدب الأطفال عامة وأدب كاتبنا خاصة، وتجدر الإشارة بعد هذا أن نصوص الكاتب القصصية تتفق جميعها مع هذه النصوص الحديثية الغائبة في المقدمات والنتائج باستثناء بعض النماذج التي تبقى النتائج فيها مفتوحة كما يتبين من خلال الجدول الآتي:

		المقدمة	النتيجة
النصوص الحديثية الغائبة		الظلم	سوء الجزاء
النصوص القصصية الحاضرة	**الفيل الظالم**	الظلم	سوء الجزاء
	اللقلق الماكر	الظلم	سوء الجزاء
	القرد الطماع	الظلم	مفتوحة
	احفظ لسانك	الظلم	سوء الجزاء
	ما بالطبع لا يتبدل	الظلم	سوء الجزاء

وفي الإطار نفسه تحيلنا قصة "السيئة بمثلها" –إحالة مكشوفة– على حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي يرويه عن ربه، فيقول: «إن الله كتب الحسنات والسيئات، ثم بين ذلك، فمن همَّ بحسنة فلم يعملها، كتبها الله عنده حسنة كاملة، وإن همَّ بها فعملها،

(1)– ينظر: السيد سابق. المرجع السابق. ص: 269.

(2)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 270.

كتبها الله عنده عشر حسنات إلى سبعمائة ضعف إلى أضعاف كثيرة، وإن همّ بسيئة فلم يعملها، كتبها الله عنده حسنة كاملة، وإن همَّ بها فعملها، كتبها الله سيئة واحدة»[1].

كما يقوم الكاتب في غير هذا الموضع –من خلال فعل السرطان[2]– في قصة "اللقلق الماكر"، بامتصاص معاني بعض الأحاديث النبوية، مثل قول رسول الله صلى الله عليه وسلم فيما رواه مسلم: «الدين النصيحة، قلنا: لمن؟. قال: لله، ولكتابه ولرسوله ولأئمة المسلمين وعامتهم»[3].

وقوله عليه الصلاة والسلام: «من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه، وذلك أضعف الإيمان»[4].

ومثل قوله عليه الصلاة والسلام: «المسلم أخ المسلم، لا يظلمه ولا يسلمه، من كان في حاجة أخيه كان الله في حاجته، ومن فرّج عن مسلم كربة فرّج الله عنه بها كربة من كرب يوم القيامة، ومن ستر مسلما ستره الله يوم القيامة»[5].

إن مثل هذا الاستحضار من الكاتب يسهم في إنجاح العملية التربوية من خلال تزويد المتلقي/ الطفل بالمبادئ السامية التي نادى بها الدين الإسلامي الحنيف، كما يسهم في توسيع ثقافته الدينية، وتقوية روح الانتماء الديني لديه.

وفي غير هذا الموضع يستدعي الكاتب النص الحديثي، ويوظفه توظيفا دلاليا ظاهرا، وذلك من خلال قصة "جزاء الصابر" التي تحيل –بطريقة مباشرة –على مجموعة من الأحاديث التي تعرض فضل الصبر وحسن جزائه، ومنها قوله صلى الله عليه وسلم: «... ومن يتصبر يصبره الله، وما أعطي أحد عطاءً خيرا من أوسع عن الصبر»[6].

---

(1)– محي الدين أبو زكريا النووي. متن الأربعين النووية. ص: 29.

(2)– قام السرطان بهذه القصة، بتقديم النصح لجماعة السمك، وحذّرهم من الانخداع بأقوال اللقلق، ثم سعى بعد ذلك إلى كشف أمر اللقلق بنفسه.

(3)–محي الدين أبو زكريا النووي. المرجع السابق. ص: 9–10.

(4)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 27.

(5)– ينظر: محمد الغزالي. المرجع السابق. ص: 167.

(6)– ينظر: المرجع السابق. ص: 131.

وجاء عنه صلى الله عليه وسلم في حسن جزاء الصبر عن مر الأمور قوله: «إن العبد إذا سبقت له من الله منزلة، فلم يبلغها بعمل، ابتلاه الله في جسده أو ماله أو في ولده، ثم صبر على ذلك، حتى يبلغه المنزلة التي سبقت له من الله عز وجل»[1]. وقوله عليه الصلاة والسلام: «إن الله لا يرضى لعبده المؤمن إذا ذهب بصفييه من أهل الأرض فصبر، واحتسب بثواب دون الجنة»[2].

وزيادة على هذا يؤكد رسول الله صلى الله عليه وسلم أن الصبر نور لصاحبه. يقول: «الصبر ضياء»[3].

وبهذا يتفق النص الحاضر/ القصة، مع النصوص الحديثية المستدعاة في المقدمات والنتائج معا، وتبيان ذلك في الجدول الآتي:

	المقدمة	النتيجة
النص الحاضر	الصبر	حسن الجزاء
النصوص الحديثية الغائبة	الصبر	حسن الجزاء

وقبل الانتقال إلى نوع ثان من أنواع التناص يمكننا القول إن الكاتب عند استحضاره لهذه النصوص الدينية من القرآن والسنة النبوية الشريفة –عن وعي منه أو عن غير وعي– إنما يستحضر دلالتها أولا، بل ويستحضر حجية هذه النصوص الدينية، فيتأيد نصه دلاليا تأييدا مستمدا من قدسية هذه النصوص الدينية. هذا ما يعينه على تحقيق هدفه التربوي المنشود على أحسن شاكلة؛ ذلك أن هذا الاستحضار يعمل على ترسيخ الكثير من المبادئ التربوية والأخلاقية الجليلة مثل:

1. إنشاء الطفل وفق مبادئ الإسلام.
2. تشكيل وجدان المسلم الصغير بما يلائم انتماءه الإسلامي.
3. طبع سلوكه بما يوافق تعاليم الدين الإسلامي الحنيف.

(1)– ينظر: المرجع نفسه. ص: 135.

(2)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 137.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ص: 128.

4. بعث مشاعر الوحدة الإسلامية لدى الأطفال.
5. تعريف أطفال الإنسانية عامة بالمبادئ السمحة لديننا الإسلامي الحنيف، وإعطاء الصورة الحقيقة لهذا الدين، خلاف تلك التي يحاول أعداؤه إلصاقها به ظلما وبهتانا.
6. العمل على تكوين مجتمع سوي في المستقبل، دعامه الصدق والإخلاص والتفاني في العمل وغيرها من عوامل الإصلاح المستمدة من النصوص الدينية.

ثانيا، التناص الأدبي:

1- الإحالة على الشعر العربي:

أ) الإحالة على الشعر العربي القديم:

من خلال قراءتنا المتكررة لقصص الكاتب لاحظنا أن الشعر العربي القديم شكل جزءا أساسية من بنية القصة الناصرية، وهذا يدل على الاطلاع الواسع للكاتب وتحققه من التراث الشعري العربي العريض عبر مختلف عصوره: الجاهلي، الإسلامي، الأموي، العباسي، الأندلسي.

وقد ظهرت معنا جراء هذا الاطلاع والتحقق العديد من النصوص الشعرية التي شكلت عبر فترات مختلفة سواء على المستوى المعجمي لنصوص الكاتب أو على مستوى البنية الدلالية لها، ومقتضى السياق أن نورد بعض ما جاء من إحالات على الشعر العربي القديم فيما سيأتي.

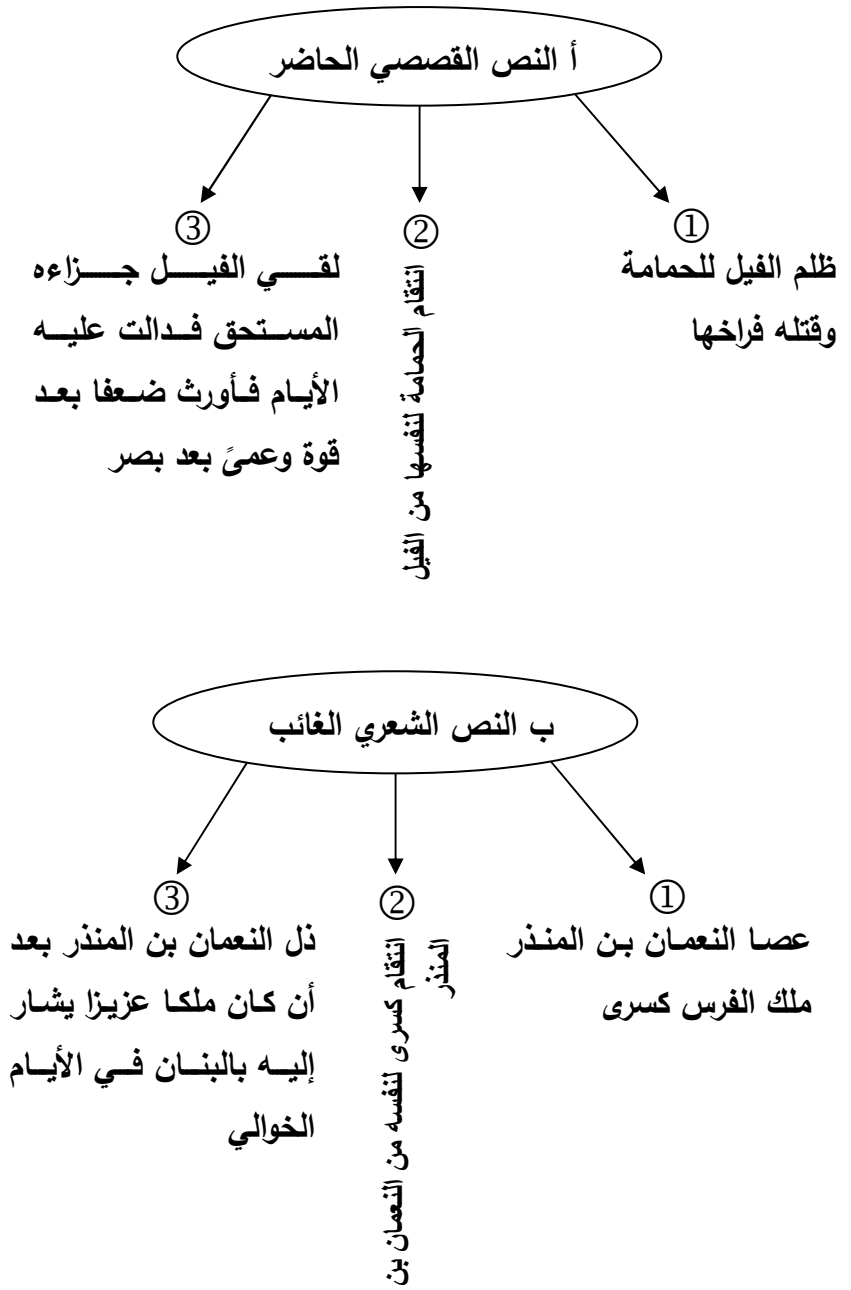
إن أول انفتاح على الذاكرة الشعرية القديمة يمكن رصده هو ما تبادرنا به قصة الفيل الظالم من خلال شخصية الفيل التي تحيلنا -بطريقة خفية- على أبيات "ذمرة بن ذمرة" التي قالها في "النعمان بن المنذر بن ماء السماء"؛ عندما فعل به كسرى ما فعل، يقول[1]:

تعدى ولم يعمل من الحق بالذي به أمر الحاكم جهلا وأفسدا

فدالت عليه بانتقام وخزية دوائل أيام فغودر مقصدا

ويمكنا رصد مجال التعالق بين النصين من خلال الرسم الآتي:

(1)- ينظر: أبو عبد الله بن عمر اليمني، مضاهاة كتاب كليلة ودمنة بما شابهها من أشعار العرب، تح: محمد يوسف نجم: دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1961، ص: 44.



ونلحظ من خلال هذا الرسم أن كل رقم يمثل وحدة دلالية تقابل نظيرتها في النص المقابل، فالوحدة رقم 01 في النص القصصي الحاضر تقابل الوحدة رقم 01 في النص الشعري الغائب، وهكذا دواليك مع بقية الوحدات والأرقام، وفي موضع آخر يقع القارئ لقصتي اللقلق الماكر، وما بالطبع لا يتبدل على إحالات شعرية وجدت عبر عصور مختلفة، ومنها قول الشاعر القديم[1]:

(1)– ينظر: المرجع السابق. ص: 37.

يمـــين غمـــوس ثـــم غـــدر بذمـــة فكيـف رأى فعـل العزيـز المعاقـب

فنحن نلحظ تداخلا دلاليا بين هذا البيت والقصتين السابقتين، من خلال شخصيتي "اللقلق" و"الثعلب"، اللذين استخدما التنسك والعبادة وسيلة لخداع الحيوانات وإيهامها بأن حالهما تغيرت إلى الأحسن، وأن الصلاح قد عرف طريقه إلى نفسيهما، ولكن أحداث القصتين أكدت خلاف ذلك، فقد غدر الأول بجماعة السمك بعد أن استأمنوه على حياتهم، وكذلك فعل الثاني مع الأرنبة والحمامة.

كما تنفتح القصتان من خلال تناولهما لمواضيع الغدر والمراوغة والنفاق على مجموعة من الأبيات الشعرية القديمة التي تناولت المواضيع نفسها. يقول طرفة بن العبد[1]:

كـــل خليـــل كنـــت خاللتـــه لا تـــرك الله لـــه واضـــحا
كلهـــم أروغ مـــن ثعلـــب مـــا أشـــبه الليلـــة البارحـــة

ويصف الإمام علي رضي الله عنه حال كل موارٍ يضمر الشر الناس، ويظهر خلاف ذلك من المودة والتلطف، فيقول[2]:

ذهـب ذهـاب الوفـاء أمسـى الـذهاب فالنـــاس بـــين مخاتـــل ومـــوار
يغشـــون بيـــنهم المـــودة والصـــفا وقلـــوبهم محشـــوة بعقـــارب

وليس بعيدا عن هذا، يؤكد الفرزدق على أن من كان طبعه الغدر –كحال اللقلق والثعلب– لا يؤتمن جانبه، وإن أظهر العبادة وادّعى الصلاح، فيقول[3]:

إذا مـا بنـو الجعـراء لفـوا رؤوسـهم بـدا لـؤمهم بـين اللحـا والعمـائم

ومثله قول الشاعر[4]:

وأنـت كجـرو الـذئب لـيس بـآلف أبـا الـذئب إلا أن يخـون ويظلمـا

وحذر آخرُ من الانخداع بالمظاهر الخارجية فقال[5]:

---

(1)– طرفة بن العبد. الديوان. تح وشر: كرم البستاني. دار صادر، بيروت، لبنان. د.ط. د.ت. ص: **15**.

(2)–علي بن أبي طالب. الديوان. تح: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، علين مليلة. الجزائر. د.ط. د.ت. ص: **34**.

(3)– الفرزدق. الديوان. شر و تح: كرم البستاني. دار صادر. بيروت. د.ط. د.ت. ص: **300**.

(4)– ينظر: خير الدين شمسي باشا. معجم الأمثال العربية. **1177/2**.

(5)– ينظر: المرجع السابق. **1178/2**.

وإذا الـذئاب اسـتنعجت لـك مـرة فحـذار منهـا أن تعـود ذئابـا
فالـذئب أخبـث مـا يكـون إذا اكتسـى مـن جلـد أولاد النعـاج ثيابـا

ومثله قول الأعرابي يصف حاله مع الذئب[1]:

فرسـت شـويهتي وفجعـت طفـلا ونسـوانا وأنـت لهـم ربيـب
نشـأت مـع السـخال وأنـت طفـل فمـا أدراك أنّ أبـاك ذيـب

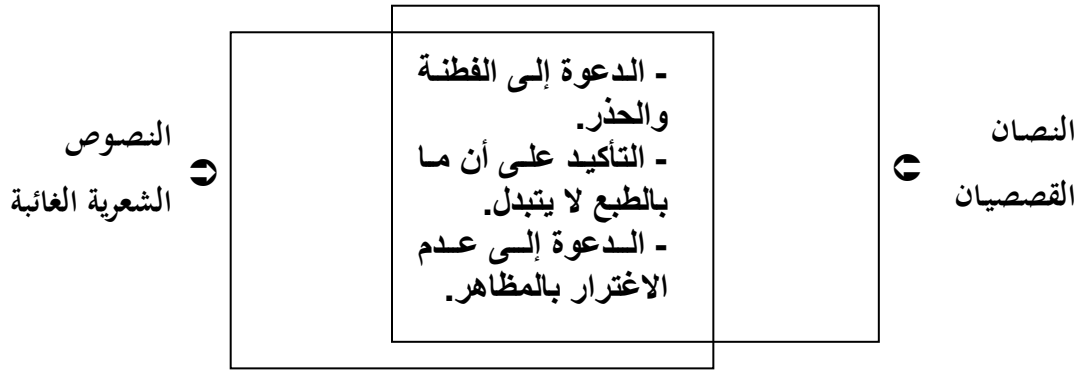
ويقول الشافعي حاثا على تجنب المرائين[2]:

ودع الـذين إذا أتـوك تنسـكوا وإذا خلـوا فهـم ذئـاب حقـاق

ويدعو المتنبي إلى عدم الاغترار بالمظاهر، فيقول[3]:

وكـن للنـاس تسـترهم ولا يغـرك مـنهم ثغـر مبتسـم

إن مجال التداخل بين هذه النصوص الشعرية السابقة والنصين القصصيين تمثله الدعوة إلى الفطنة وعدم الانخداع والتأكيد على أن ما بالطبع لا يتبدل، ويمكن أن نعرض لهذا التداخل من خلال الشكل الآتي:



(1)– ينظر: أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال. 30/2.

(2)– محمد بن إدريس الشافعي. الديوان. دار الهدى. عين مليلة. الجزائر. د.ط. د.ت. ص: 35.

(3)– ينظر: عبد اللطيف شرارة. أبو الطيب المتنبي (دراسة المختارات). الشركة العالمية للكتاب، بيروت. لبنان. ط1. 1988. ص: 73.

ونلحظ أن كل الدلالات الحاصلة جراء هذا التداخل النصي، هي دلالات تتفق والمبادئ التربوية السليمة التي كثيرا ما دعا إليها رجال الإصلاح والتربية في العالم العربي والإسلام، ونبقى مع القصتين السابقتين دائما، لنجدهما تحيلان على قول المتنبي أيضا[1]:

ومن يجعل الضرغام للصيد بازه تصيده الضرغام فيما تصيدا

ويمثل موضع الإحالة كل من: جماعة السمك في قصة "اللقلق الماكر"، والأرنبة والحمامة في قصة "ما بالطبع لا يتبدل"؛ ذلك أن هذه الجماعة من الحيوانات سلمت مصائرها لأعدائها، وجعلت الثقة في غير موضعها، فتجرعت مرارة هذا التصرف، ونالها منها ما نالها، كمن يجعل الثقة في الأسد فلا يأمن أن يجعله الأسد من جملة صيده، وبذلك يتفق النص الحاضر/القصتان، مع نص المتنبي الغائب/البيت الشعري، في المقدمات والنتائج، كما يتضح من خلال الجدول الآتي:

	المقدمة	**النتيجة**
النص الشعري الغائب	وضع الثقة في غير موضعها	سوء العاقبة
النصان القصصيان	وضع الثقة في غير موضعها	سوء العاقبة

وفي موضع آخر نجد أن القصتين: "اعمل ساكتا" و"احفظ لسانك تسلم"، تقيمان حوارا مع الذاكرة الشعرية القديمة، فتحيلان على قول الإمام علي[2]:

إن كان من فضة كلامك يا نفـ ـس، فإن السكوت من ذهب

وقول الإمام الشافعي[3]:

قالوا سكتَّ وقد خصمت قلت لهم إن الجواب لباب الشر مفتاح
والصمت عن جاهل أو أحمق شرف وفيه أيضا لصون العرض إصلاح
أما ترى الأسد تخشى وهي صامتة والكلب يخسى –لعمري– وهو نباح

وقوله أيضا في حفظ اللسان[4]:

---

(1)– ينظر: عبد اللطيف شرارة. المرجع السابق. ص: 98.

(2)– علي بن أبي طالب. الديوان. ص: 38.

(3)– محمد بن إدريس الشافعي. الديوان. ص: 40.

(4)– ينظر: المصدر السابق. ص: 45.

احفـــظ لســـانك أيهـــا الإنســـان لا يلـــــدغنّك إنـــــه ثعبـــــانُ
كـــم فـــي المقـــابر مـــن قتيـــل لســـانه كانـــت تهـــاب لقـــاءه الأقـــرانُ

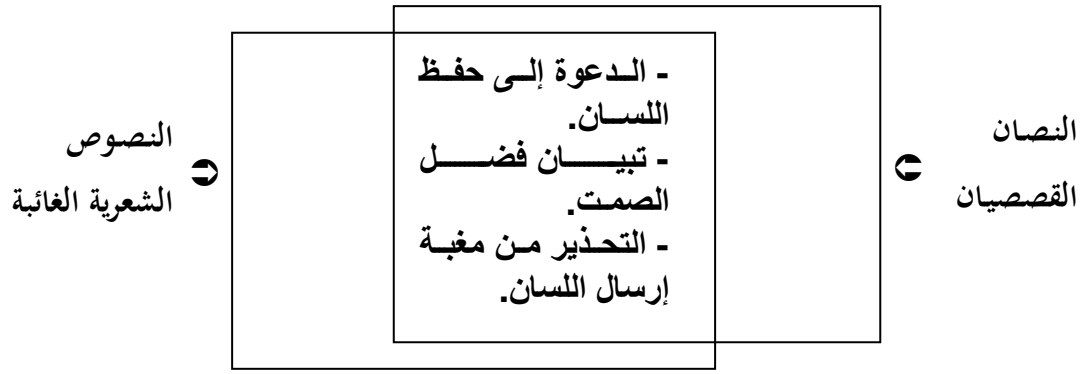
وقوله أيضا[1]:

وجـــدت ســـكوتي متجـــرا فلزمتـــه إذا لـم أجـد ربحـا فلسـت بخاسـرِ
ومـا الصـمت إلا فـي الرجـال متـاجرٌ وتـاجره يعلـو علـى كـل تـاجرِ

وفي الصمت يقول كذلك[2]:

لا خيـــر فـــي حشـــو الكـــلا م إذا اهتـــديت إلـــى عيونـــه
والصـــــمت أجمـــــل بـــــالفتى مـــن منطـــق فـــي غيـــر حينـــه
وعلـــــى الفتـــــى لطباعـــــه ســـمة تلـــوح علـــى جبينـــه

ومنتهى التداخل في هذا النموذج هو الحث على فضل الصمت وحفظ اللسان، والتحذير من مغبة إرساله، فالندم على الصمت خير من الندم على الكلام، ولنا أن نعرض لمواضع هذا التداخل النصي من خلال الشكل الآتي:



وفي قصة "اعمل ساكتا" يقوم الباحث بامتصاص بعض الدلالات والمعاني لمجموعة من النصوص الشعرية القديمة، وذلك من خلال دعوته إلى العمل والاجتهاد وتأكيده على أداء الواجبات في أوقاتها، والابتعاد عن التسويف والتقاعس كما كان من حال جماعة الصراصير في القصة، وهذا ما يحيلنا –بوجه من الوجوه– إلى قول الإمام علي رضي الله عنه وأرضاه[3]:

ومـــا طلـــب المعيشـــة بـــالتمني ولكـــن.. ألـــقِ دلـــوك فـــي الـــدلاء

(1)– المصدر نفسه. ص: 44.
(2)– المصدر نفسه. ص: 44.
(3)– علي بن أبي طالب. الديوان. ص: 29.

تجئـــك بملئهـــا يومـــا ويومـــا تجئـــك بحمـــأة وقليـــل مـــاء

كما يحيلنا على قول الإمام الشافعي في أثناء حثه على السعي في البلاد لتحقيق المراد[1]:

سأضـرب فـي طـول الـبلاد وعرضـها أنـــال مـــرادي أو أمـــوت غريبـــا
فـــإن تلفـــت نفســـي فللـــه درهـــا وإن ســـلمت كـــان الرجـــوع قريبـــا

وقوله أيضا[2]:

أرى راحـــة للحـــق عنـــد قضـــائه ويثقـــل يومـــا إذا تركـــت علـــي

لقد شكل النص الحاضر/ القصة، والغائب/ النصوص الشعرية القديمة بنية دلالية واحدة، تتمظهر في الدعوة إلى العمل والاعتماد على النفس في أداء الواجبات وعدم تأجيلها، وتمثل هذه الدعوة موضع التداخل بين النصين.

ويواصل الكاتب إثارة الذاكرة الشعرية باستحضاره لبعض الأبيات من الشعر العربي القديم، وهذه المرة من خلال قصتي "الفأر المغرور"، و"وتعاونوا على البر" فالقصتان تحيلان من خلال حديثهما عن القيد والوقوع في المصيدة على قول النابغة الذبياني[3]:

لـــم يبـــق غيـــر طريـــد غيـــر منفلـــت وموثـــوق فـــي حبـــال القـــد مســـلوب
أو حـــرة كمهـــاة الرمـــل قـــد كبلـــت فـــوق المعاصـــم منهـــا والعراقيـــب
تـدعو قعينـا [4] وقـد عـض الحديـد بهـا عـض الثقـاف[5] علـى صـم الأنابيـب

وتحيلنا قصة "وتعاونوا على البر"، من خلال شخصية الغزالة –بطريقة غير مباشرة– التي خلا لها الجو في الغابة على أبيات طرفة بن العبد التي قالها في صباه[6]:

يـــا لـــك مـــن قبـــرة بمعمـــر خـــلا لـــك الجـــو فبيضـــي واصـــفري
قـــد رفـــع الفـــخ فمـــاذا تحـــذري؟ ونقّـــري مـــا شـــئت أن تنقّـــري

(1)– محمد بن إدريس الشافعي. الديوان. ص: 16.
(2)– المصدر نفسه. ص: 47.
(3)– النابغة الذبياني. الديوان. تح: كرم البستاني. دار صادر. بيروت. لبنان. د.ط. د.ت. ص: 16.
(4)– قعين: بطن من بطون "أسد".
(5)– الثقاف: خشبة تقوم بها الرماح.
(6)– طرفة بن العبد. الديوان. ص: 46.

ويعود بنا الكاتب مرة أخرى إلى التداعي من الشعر العربي القديم، وذلك من خلال قصة "جزاء الصابر"، التي تنفتح على العديد من الأشعار القديمة التي جعلت الصبر موضوعا لها، ومنها قول المتنبي[1]:

قد هوّن الصبر عندي كل نازلة ولـيَّن العزمُ حدَّ المركب الخشن

وقول الشافعي في دعوته إلى مقابلة الموت بالصبر[2]:

سأصبرُ للحِمام وقد أتاني وإلا.. فهو آت بعد حينِ

وإن أسلم يمت قبلي حبيبٌ وموت أحبتي قبلي يسوني

ودعا أيضا إلى اتقاء المحن بالصبر فقال[3]:

لا تحملن لمن يمن من الأنام عليك منَّه

واختر لنفسك حظها واصبر، فإن الصبر جُنَّه

والملاحظ أن النص الحاضر/ القصة يتداخل مع النصوص الشعرية الغائبة حد الاتفاق في المقدمات والنتائج، ولعل الجدول الآتي كفيل بتوضيح ذلك:

	المقدمة	**النتيجة**
النص الحاضر	الصبر	حسن الجزاء
النصوص الشعرية الغائبة	الصبر	حسن الجزاء

ويستدعي الكاتب من خلال قصتي "وتعاونوا على البر"، و"صديق الشدة" مجموعة من الأبيات الشعرية القديمة التي تناولت موضوع الصداقة، من مثل قول النابغة الذبياني[4]:

إذا أنا لم أنفع خليلي بوده فإن عدوي لا يضرهم بغضي

وقول الإمام الشافعي[5]:

ولو أنني أسعى لنفعي وجدتني كثير التواني للذي أنا طالبه

ولكنني أسعى لأنفع صاحبي وعار على الشبعان إن جاع صاحبه

(1)– ينظر: عبد اللطيف شرارة. المرجع السابق. ص: 251.

(2)– محمد بن إدريس الشافعي. الديوان, ص: 27.

(3)– المصدر نفسه. ص: 44.

(4)– النابغة الذبياني. الديوان. ص: 130.

(5)– محمد بن إدريس الشافعي. الديوان. ص: 09.

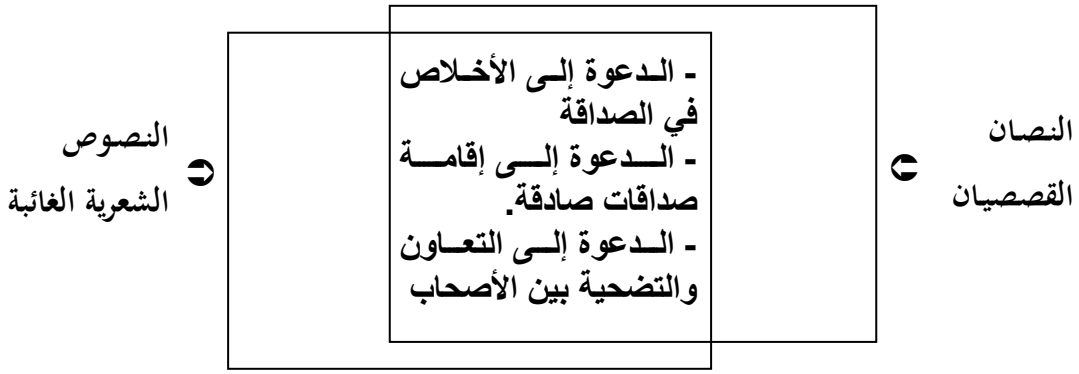
وقوله[1]:

سـلام علـى الـدنيا إذا لـم يكـن بهـا صـديق صـدوق صـادق الوعـد منصـفا

وقوله[2]:

أحـــب مـــن الإخـــوان كـــل مُـــوَاتٍ وكـل غضـيض الطـرف عـن عثراتـي
يـــوافقني فـــي كـــل أمـــر أريـــده ويحفظنـــي حيـــا، وبعـــد ممـــاتي
فمـن لـي بهـذا؟. ليـت أنـي أصـبته لقاســمته مــالي مــن الحســنات

إن موضوع الصداقة من المواضيع الهامة التي اعتني بها أدب الأطفال، وجعله من ضمن اهتماماته التربوية لما تؤديه الصداقة من دور خطير في تكوين شخصية الطفل، والكاتب بتناوله لهذا الموضوع يسهم بدوره في هذا المجال، ومن هنا تبرز أهمية هذه النصوص الشعرية المستدعاة التي تشكل مع النص الحاضر صوتا وخطابا تربويا واحدا، يضم إلى الأصوات والخطابات التربوية الكثيرة في هذا المجال، وقد تحققت هذه الوحدة بين النصين من خلال مجموعة من النقاط التي مثلت مواضع الالتقاء بينهما، ويمكن تمثيل هذه النقاط في الشكل الآتي:



ويستمر الكاتب في العملية التفاعلية ليستدعي مجددا بعض الأشعار القديمة من خلال قصة "القرد الطماع"، فالقصة بحديثها عن موضوع الطمع تقوم بامتصاص بعض المقاطع الشعرية القديمة التي تتحدث عن الطمع وما يقابله من قنوع، ومنها قول الشافعي[3]:

(1)– المصدر السابق. ص: 36.
(2)– المصدر نفسه. الصفحة نفسها.
(3)– محمد بن إدريس الشافعي. الديوان. ص: 43.

ورزقـــك لـــيس ينقصـــه التـــأني ولـيس يزيـد فـي الـرزق العنـاء
إذا مـــا كنـــت ذا قلـــب قنـــوع فأنـــت ومالـــك الـــدنيا ســـواء

قوله أيضا[1]:

أمـــتُّ مطـــامعي فأرحـــت نفســـي فـإن الـنفس مـا طمعـت تهـونُ
وأحييـــت القنـــوع وكـــان ميتـــا ففـــي إحيائـــه عـــرضٌ مصـــونُ
إذا طمـــعٌ يحـــل بقلـــب عبـــدٍ علتـــه مهانـــة وعـــلاه هـــونُ

ولو عدنا إلى قصة "الفيل الظالم"، وجدنها تحيل بطريقة غير مباشرة على أبيات الإمام الشافعي التي يقرر فيها أن دعوة المظلوم سلاح فتاك بالظالم يصيبه أذاها مهما طالت سلامته. يقول[2]:

ورب ظلـــوم قـــد كفيـــت بحربـــه فأوقعـــه المقـــدور أي وقـــوع
فمـــا كـــان لـــي الإســـلام إلا تعبـــدا وأدعيـــة لا تتقـــى بـــدروع
وحســـبك أن ينجـــو الظلـــوم وخلفـــه ســـهام دعـــاء مـــن قســـي ركـــوع
مريشـــة بالهـــدب مـــن كـــل ســـاهر منهلـــة أطرافهـــا بـــدموع

أما قصة "الفأر المغرور"، فتحيلنا من خلال قول الكاتب على لسان الفأر: «أليس من الأحزم والأحكم أن ننطلق في أرض الله الواسعة»[3] على أبيات حاتم الطائي التي يقول فيها[4]:

إن كنـــت تـــزعم أن الأرض واســـعة فيهـــا لغيـــرك مرتـــاد ومرتحـــلُ
فارحـــل فـــإن بـــلاد الله مـــا خلقـــت إلا ليسـكن منهـا السـهل والجبـلُ
وابـــغِ المكاســـب مـــن أرض مطالبُهـــا من حيثُ يجملُ، حتى ينفد الأجلُ

وفي آخر هذه الرحلة من هذا النوع من التناص يمكننا القول إن استحضار النصوص الشعرية القديمة، يعد علامة حاملة لدلالة مهمة تستحق التأويل، ذلك أنها تعكس تعلق الشاعر والتحامه بموروثه الشعري العربي والإسلامي، فهو يعود بنا إلى عهود الأمجاد،

(1)– المصدر نفسه. ص: 48.
(2)–المصدر نفسه .49.
(3)– محمد ناصر. الفأر المغرور. ص: 4 .
(4)– حاتم الطائي. الديوان. تقديم وشرح: حنا نصر الجستي. دار الكتاب العربي، بيروت. لبنان. د.ط. 2004. ص: 121.

وعصور الذهب أيام كان المسلمون والعرب يرفعون رؤوسهم أمام الأمم الأخرى بما وصلوا إليه من رقي فكري وفني وحضاري غير مسبوق.

كما يعد هذا الاستحضار للنصوص الشعرية القديمة استحضارا إيجابيا يتفق والمبادئ التربوية العامة من خلال إثارته لبعض المقولات التربوية.

ولعله يحسن بنا –بعد هذا العرض المفصل لأمثلة هذا التناص من هذا النوع– اختصارها في الجدول الآتي:

الرقم	النص القصصي المقروء	النص الشعري القديم/ الغائب	طبيعة التداخل النصي
01	الفيل الظالم	أبيات ذمرة بن ذمرة في النعمان بن المنذر بن ماء السماء (تعدى ولم يعمل من الحق بالذي...)	تداخل نصي امتصاصي
02	اللقلق الماكر، ما بالطبع لا يتبدل	أبيات مزرد بن ضرار (يمين غموس ثم غدر بذمة...)	امتصاص لمعاني الأبيات الشعرية
03	اللقلق الماكر، ما بالطبع لا يتبدل	قول طرفه بن العبد (كل خليل كنت خاللته....)	تداخل نصي امتصاصي
04	اللقلق الماكر، ما بالطبع لا يتبدل	أبيات الإمام علي (ذهب ذهاب الوفاء...)	تداخل نصي امتصاصي
05	اللقلق الماكر، ما بالطبع لا يتبدل	أبيات الفرزدق (إذا ما بنو الجعراء لفوا رؤوسهم...)	تداخل نصي امتصاصي
06	اللقلق الماكر، ما بالطبع لا يتبدل	قول الشاعر القديم (وأنت كجرو الذئب ليس بآلف...)	تداخل نصي امتصاصي
07	اللقلق الماكر، ما بالطبع لا يتبدل	قول الشاعر القديم (وإذا استنعجت لك مرة...)	امتصاص لمعنى البيتين واسترجاع لبعض دوالهما اللغوية.

08	اللقلق الماكر، ما بالطبع لا يتبدل	قول الشافعي: (ودع الذين إذا أتوك تنسّكوا...)	امتصاص لمعنى البيت واسترجاع لبعض دواله اللغوية
09	اللقلق الماكر، ما بالطبع لا يتبدل	قول المتنبي (وكن للناس... ولا يغرك منهم ثغر مبتسم)	امتصاص لمعنى البيت
10	اللقلق الماكر، ما بالطبع لا يتبدل	قول المتنبي: (ومن يجعل الضرغام للصيد...)	تداخل نصي امتصاصي
11	اعمل ساكتا، احفظ لسانك تسلم	قول الإمام علي: (إن كان من فضة كلامك...)	تداخل نصي امتصاصي
12	اعمل ساكتا، احفظ لسانك تسلم	قول الإمام الشافعي: (قالوا سكتَّ وقد خصمت قلت لهم...)	امتصاص لمعاني الأبيات وإعادة لبعض دوالها اللغوية.
13	اعمل ساكتا، احفظ لسانك تسلم	قول الشافعي: (احفظ لسانك أيها الإنسان...)	اقتباس جزئي من الأبيات واستحضار لبعض دوالها اللغوية.
14	اعمل ساكتا، احفظ لسانك تسلم	قول الإمام الشافعي: (وجدت سكوتي متجرا فلزمته...) وقوله (لا خير في حشو الكلام...)	امتصاص لمعاني الأبيات وإعادة لبعض دوالها اللغوية
15	اعمل ساكتا	قول الإمام علي: (ما طلب المعيشة بالتمني...)	امتصاص لمعنى البيتين
16	اعمل ساكتا	قول الإمام الشافعي: (سأضرب في طول البلاد وعرضها...) وقوله (أرى راحة للحق عند قضائه...)	تداخل نصي امتصاصي

17	الفأر المغرور وتعاونوا على البر	قول النابغة (لم يبق غير طريد غير منفلت...)	تداخل نصي امتصاصي، وإعادة لبعض الدوال اللغوية للأبيات.
18	وتعاونوا على البر	قول طرفة: (يا لك من قبرة بمعمر...)	تداخل نصي امتصاصي
19	جزاء الصابر	قول المتنبي: (قد هوّن الصبر عندي كل نازلة...)	تداخل نصي امتصاصي، وإعادة لبعض الدوال اللغوية للبيت الشعري.
20	جزاء الصابر	قول الشافعي: (سأصبر للحِمام وقد أتاني...) وقوله: (... واصبر فإن الصبر جنَّه)	تداخل نصي امتصاصي
21	وتعاونوا على البر صديق الشدة	قول النابغة: (إذا أنا لم أنفع خليلي بوده...)	تداخل نصي امتصاصي
22	وتعاونوا على البر صديق الشدة	قول الإمام الشافعي: (لو أنني أسعى لنفسي وجدتني...) وقوله: (سلام على الدنيا إذا لم يكن بها صديق...)، وقوله: (أحب من الإخوان كل موات)	امتصاص لمعاني الأبيات وإعادة لبعض دوالها اللغوية.
23	القرد الطماع	قول الشافعي: (ورزقك ليس ينقصه التأني...) وقوله: (أمت مطامعي فأرحت نفسي...)	امتصاص لمعاني الأبيات وإعادة لبعض دوالها اللغوية.
24	الفيل الظالم	قول الشافعي: (ورب ظلوم قد كفيت	تداخل نصي

		بحربه...)	امتصاصي، مع استرجاع لبعض دوالها اللغوية.
25	الفأر المغرور	قول حاتم الطائي: (إن كنت تزعم أن أرض الله واسعة...)	تناص اجتراري (اقتباس حرفي) لبعض دوال البيت.

وفي آخر هذه الرحلة مع هذا النوع من التناص يمكننا القول –كما كان الشأن بالنسبة للتناص الديني– أن هذا الاستحضار للنصوص الشعرية القديمة قد حقق مجموعة من المقولات التربوي، ومنها:

- ✓ التحذير من الخداع، وبيان سوء عاقبته.
- ✓ التأكيد على أن الظالم سيلقى جزاءه، مهما طالت سلامته.
- ✓ الحث على الصبر، والترغيب فيه.
- ✓ الحث على حفظ اللسان، ومراقبة الكلام.
- ✓ الحث على العمل وطلب الرزق والاعتماد على النفس في أداء الواجبات.
- ✓ الدعوة إلى الإخلاص في إقامة الصداقات، والصدق فيها، والتضحية من أجلها.
- ✓ الدعوة إلى الرضا والقنوع، والتحذير من الطمع والدعوة إلى اجتنابه.

ب– الإحالة على الشعر العربي الحديث والمعاصر:

لم يكن تأثر الكاتب بالشعر العربي الحديث والمعاصر، بأقل من سابقه، وسنقف على هذه الحقيقة من خلال عرضنا لجملة من الإحالات النصية على هذا الشعر فيما سيأتي.

من بين أهم الأصوات الشعرية الحديثة التي تأثر بها الكاتب محمد صالح ناصر تأثرا كبيرا صوت أمير الشعراء "أحمد شوقي" رائد البدايات الأولى لأدب الأطفال في الوطن العربي، ولم يكن كاتبنا شاذا عن الأدباء في هذا التأثر، فكل الأدباء الذين جاؤوا بعد شوقي انطلقوا منه، واعتمدوا عليه في إبداعاتهم الموجهة إلى الأطفال.

ومن هنا كانت أطياف النصوص الشعرية لشوقي تظهر من حين لآخر في إنتاج كاتبنا عبر مختلف القصص المدروسة، وبمستويات مختلفة، وأول ما يمكن سوقه من أمثلة هو ذلك التداخل الحاصل بين قصة الفيل الظالم للكاتب، وقصيدة "أمة الأرانب والفيل" لأحمد شوقي.

لقد رأينا سابقا أن قصة الفيل الظالم صورت ظلم الفيل للحمامة وقتله لفراخها، وكيف دفعها ذلك للتفكير في الانتقام منه، فنسجت خطة محكمة للإيقاع به، تتمثل في حفر حفرة ضخمة على طريق الفيل، واستدراجه للوقوع فيها، وقد نجحت الحمامة في خطتها بمساعدة حيوانات الغابة[1].

والقصة على هذا النحو تكاد تكون إعادة –بطريقة مغايرة– لأحداث قصيدة "أمة الأرانب والفيل"، فالقصيدة تحكي بدورها عن ظلم الفيل لجماعة الأرانب، فقد اتخذ من مساكنها طريقا له، فعاث فيها فسادا، مما دفعهم إلى التفكير في طريقة للخلاص منه والانتهاء من شره إلى الأبد؛ فحاكوا له –بعد المشاورة– خطة محكمة للإيقاع به.

يقول شوقي في بداية هذه القصة الشعري، مصورا ظلم الفيل لجماعة الأرانب[2]:

يحكـــون أن أمـــة الأرانـــب قـد أخـذت مـن الثـرا بجانـب
وابتهجـــت بـــالوطن الكـــريم وموئـــل العيـــال والحـــريم
فاختـــاره الفيـــل لـــه طريقـــا ممزقـــا أصـــحابنا تمزيقـــا

وبعد هذا يعود بنا شوقي في آخر القصيدة، ليصف اجتماع الأرانب على خطة واحدة –بعد مشاورة طويلة–، وكيف أن هذه الخطة تنجح، وينال الفيل الضخم جزاءه المستحق. يقول شوقي[3]:

وانتـــدب الـــثلاث للكـــلام فقـــال: يـــا معاشـــر الأقـــوام
اجتمعـــوا فالاجتمـــاع قـــوة ثـم احفـروا علـى الطريـق هـوة
يهـــوي إليهـــا الفيـــل فـــي مـــروره فنســـتريح الـــدهرَ مـــن شـــروره

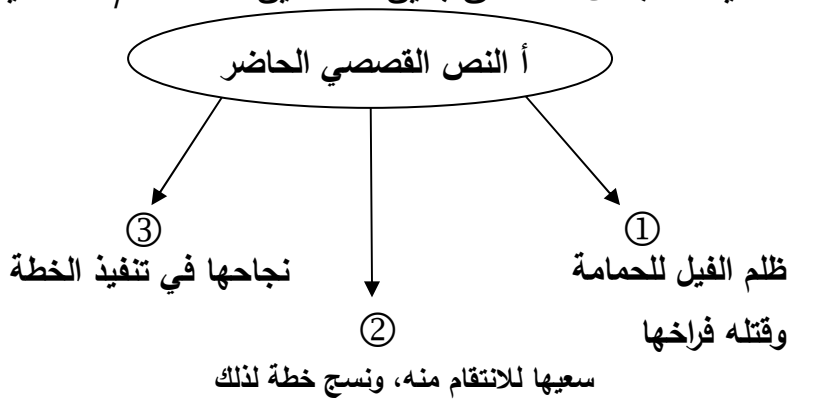
(1)– ينظر: محمد ناصر. الفيل الظالم. ج1+ج2.

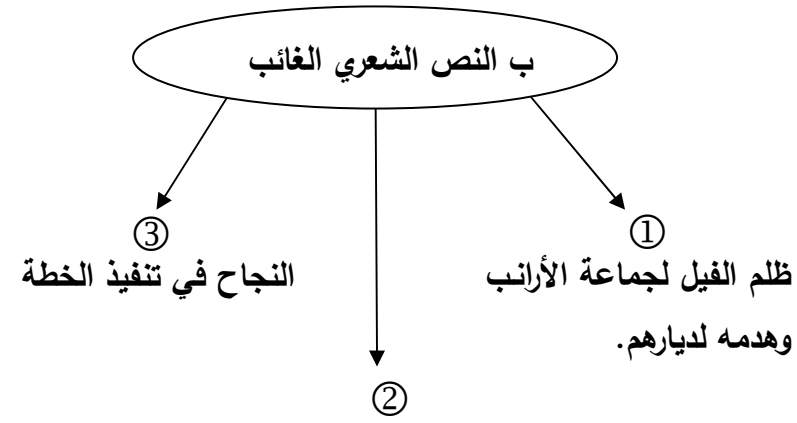
(2)– أحمد شوقي. الديوان. تح: إيميل أكبا. دار الجيل. بيروت، لبنان. ط2، 1999. ص: 156.

(3)– المصدر السابق. ص: 157.

ثـــم يقـــول الجيـــل بعـــد الجيـــل قـــد أكـــل الأرنـــب عقـــل الفيـــل
فاستصـــــوبوا مقالـــــه واستحســـــنوا وعملـــوا مـــن فـــورهم فأحســـنوا
وهلـــــك الفيـــــل رفيـــــع الشـــــان فأمســـــت الأمـــــة فـــــي أمـــــان

ويمكننـــا تحديـــد مجـــال التعـــالق بـــين النصـــين: القصـــة/ القصـــيدة، مـــن خـــلال الرسم الآتي:





ونلحظ من خلال ذاك الرسم أنّ النصين يتحدان اتحادا كليا، ذلك أن كل وحدة دلالية في النص الحاضر لها ما يقابلها في النص الغائب، كما توضحه الأرقام، حسب ترتيبها في النص.

ويمكن القول إن هذا التفاعل النصي أسهم إسهاما كبيرا في خدمة الهدف التربوي، وذلك من خلال توحد دلالات النصين واستثمارها على أن في الاتحاد قوة لها أن تقف في

وجه الأعداء مهما كانت قوتهم، بالإضافة إلى دعوتهما إلى اتباع أسلوب الحوار والمشاورة في اتخاذ القرارات، حتى تكون نسبة الخطأ أقل. فالرأي على الرأي أنفع وأصلح للجميع.

وفي غير هذا الموضع، يستدعي الكاتب من خلال قصة "احفظ لسانك تسلم" قصيدة شوقي "الثعلب الذي انخدع"، ذلك أن النصين يتحدثان عن كيفية انخداع الثعلب فقد تمكن الديك في النص الحاضر من خداع الثعلب، واستطاع الانفلات من قبضة أنيابه، وإن كان معهودا على الثعلب الحيلة والدهاء، فإنه انخدع في نص شوقي الغائب، ولم يحسب الأمر كما ينبغي، واغتر بذكائه، وبكلام الناس الذين يدعون المحتال بـ: «يا ثعلب». يقول شوقي[1]:

قد سمع الثعلب أهل القرى ... يدعون محتالا بيا ثعلب!
فقال حقا هذه غاية ... في الفخر لا تؤتى ولا تطلب
من في النهى مثلي؟ حتى الورى ... أصبحت فيهم مثلا يضرب
ما ضر لو وافيتهم زائرا ... أريهم فوق الذي استغربوا
لعلهم يحيون لي زينة ... يحضرها الديك أو الأرنب
وقصد القوم وحياهمو ... وقام فيما بينهم يخطب
فأخذ الزائر من أذنه ... وأعطي الكلب به يلعب
فلا تثق يوما بذي حيلة ... إذ ربما ينخدع الثعلب؟

وعليه، فإن انخداع الثعلب مثّل لمجال التعالق والتداخل بين النصين في هذا المثال، وتجدر الإشارة إلى أن الأديبين قد خالفا العرف السائر بجعلهما الثعلب صاحب الذكاء الخارق والحيلة النافذة ينخدع، وهذه لمحة تربوية منهما تستحق التوقف عندها، إذ لا ينبغي على المرء أن يغتر بذكائه ودهائه، فيندفع في قضاء أموره دون روية، فذلك قد يوقعه في الخطأ، ويجر عليه الويلات، وإن كان نبيها حاذقا، كما كان من حال الثعلب في النصين السابقين.

ونبقى مع القصة السابقة "احفظ لسانك تسلم"، أنها تحيل على قصيدة "شوقي" اليمامة والصياد، فالنصان يحذران من مغبة إرسال الكلام، فاللسان قد يؤدي إلى ما لا تحمد عقباه؛

(1)– أحمد شوقي. الديوان. ص: 160.

فقد دل الديك على نفسه في النص الحاضر/ القصة، من خلال صياحه، فوقع بذلك بين أنياب الثعلب، كما أن الثعلب خسر صيده الثمين جراء كلامه[1].

وكذلك فعلت اليمامة في النص الغائب/القصيدة، فقد أودت بحياتها، ودلت على مكانها جراء كلامها مع الصياد، الذي كان قد هم بالرحيل. يقول شوقي[2]:

يمامة كانت بأعلى الشجرة آمنة في عشها مستترة
فأقبل الصياد ذات يوم وحام حول الروض أي حوم
فلم يجد للطير فيه ظلا وهم بالرحيل حين ملا
فبرزت من عشها الحمقاء والحمق داء ما له دواء
تقول جهلا بالذي سيحدث: يا أيها الإنسان: عمَّ تبحث؟
فالتفت الصياد صوب الصوت ونحوه سدد سهم الموتِ
فسقطت من عرشها المكين ووقعت في قبضة السكين
تقول قول عارف محقق ملكت نفسي لو ملكت منطقي!

والملاحظ أن النصين يرميان إلى هدف تربوي واحد، مما جعلهما يتفقان في المقدمات والنتائج، مما يوضحه الجدول الآتي:

	المقدمة	النتيجة
احفظ لسانك تسلم	إطلاق اللسان	سوء العاقبة
اليمامة والصياد	إطلاق اللسان	سوء العاقبة

ويستمر الكاتب في استدعاء نصوص شوقي الشعرية انطلاقا من القصة نفسها ليحيلنا هذه المرة على قصيدة "الكلب والببغاء"، التي تعالج بدورها موضوع حفظ اللسان، من خلال شخصية الببغاء الذي كان مقدما عند صاحب البيت الذي يسكنه، لما يتمتع به من منطق حسن وصوت عذب، ولكنه لم يحافظ على هذه المكانة التي يحتلها عند صاحبه جراء حمقه وإرسال لسانه. يقول شوقي[3]:

وقال يا مليكة الطيور ويا حياة الأنس والسرور

(1)– ينظر قصة "احفظ لسانك تسلم لمحمد ناصر."

(2)– أحمد شوقي. الديوان. ص: 124.

(3)– المصدر السابق. ص: 103–104.

بحسن نطقك الذي قد أسبا ألا أريتني اللسان العذبا
لأنني قد حرت في التفكير لما سمعت أنه من سكر
فأخرجت من طيشها لسانها فعظه بنابه فشانها
ثم مضى من فوره يصيح قطعته لأنه فصيح!

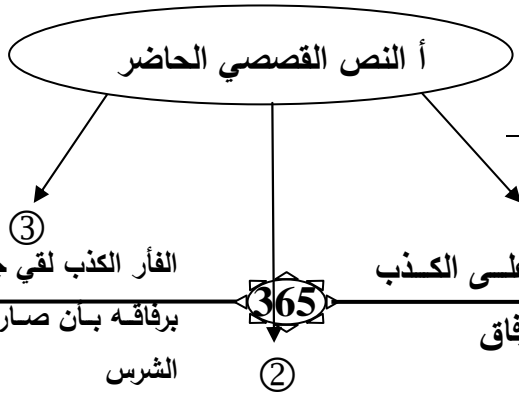
وفي موضع آخر يستحضر الكاتب من خلال "الفأر الكذاب" قصيدة شوقي "القرد في السفينة"؛ فكما أن الفأر في النص الحاضر/القصة عمد إلى الاستهزاء بالرفاق عن طريق التظاهر بالوقوع في مأزق ما، فلقي جزاءه جراء فعله، فإن القرد فعل الأمر نفسه في النص الغائب/القصيدة. يقول شوقي[1]:

لم يتفق مما جرى في المركب ككذب القرد على نوح النبي
فإنه كان بأقصى السطح فاشتاق من خفته للمزح
وصاح.. يا للطير والأسماك لموجة تجد في هلاكي!
فبعث النبي له النسورا فوجدته لاهيا مسرورا
ثم أتى ثانية يصيح قد تعبت مركبنا يا نوحُ
فأرسل النبي كل من حضر فلم يروا كما رأى القردُ خطر

وهكذا شاكل القرد شخصية الفأر الكذاب في التصرف، وسيشاكلها في المآل أيضا. يقول شوقي[2]:

وبينما السفيه يوما يلعب جادت به على المياه المركب
فسمعوه في الدجى ينوح يقول: إني هالك يا نوحُ
سقطت من حماقتي في الماء وصرت بين الأرض والسماء
فلم يصدق أحد صياحه وقيل: حقا هذه وقاحه

ولنا أن نعرض لمجال هذا التعالق النصي من خلال الرسم الآتي:



(1)- المصدر نفسه. ص: 113.
(2)- المصدر السابق. ص113.

ولنا أن نقف على شدة هذا التعالق النصي بمقارنة كل وحدة دلالية في النص الحاضر بما يقابلها في النص الغائب بحسب الترتيب المقترح في الرسم.

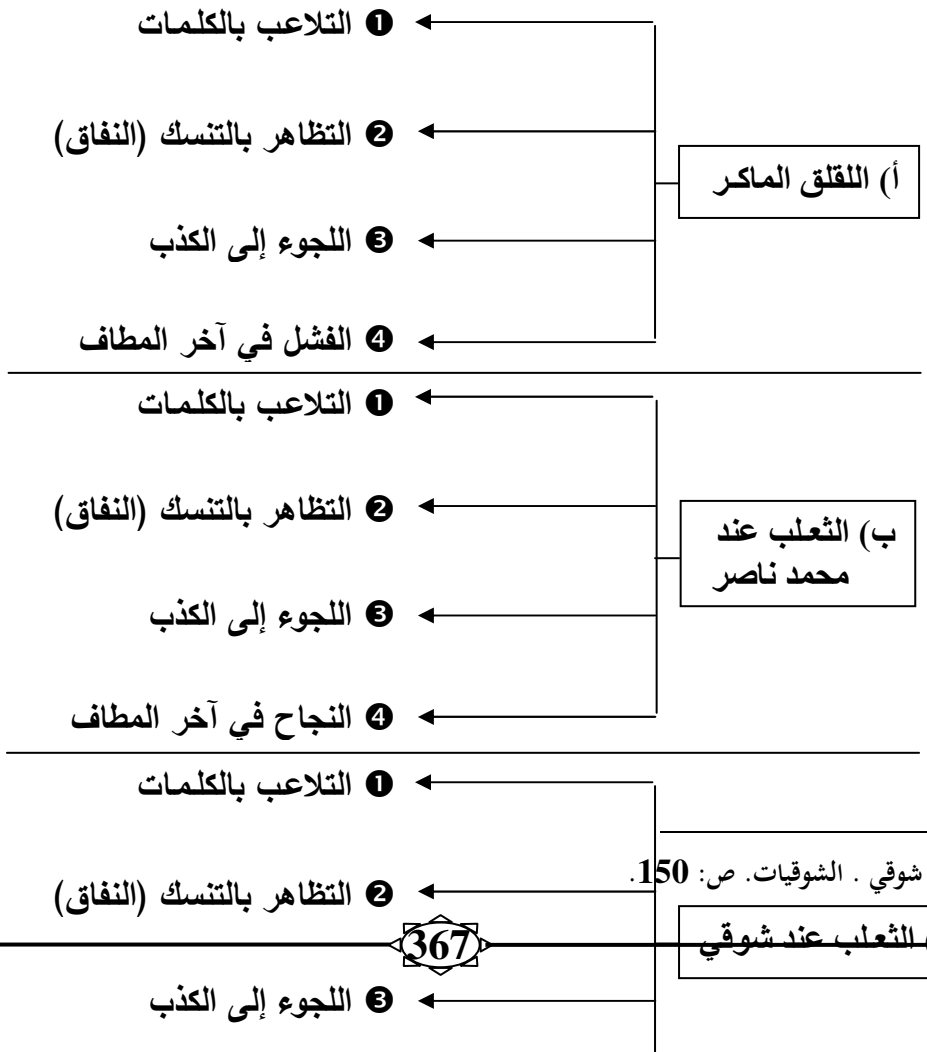
وقبل مغادرة هذا المثال إلى غيره، تنبغي الإشادة بالدور التربوي الهام الذي يؤديه هذا المثال، ذلك أنه حذر من الكذب والاستهزاء بالآخرين، وإن كان الغرض الترويح عن النفس، فهو تصرف غير لائق يكثر الأطفال منه، وجميل أن يصل إليهم هذا التنبيه من خلال قصة طريفة تبين عاقبة هذا الفعل.

لقد رأينا أن قصتي "ما بالطبع لا يتبدل"، و"اللقلق الماكر" عالجتا قضية الزيف الديني، والنفاق المتفشية في المجتمع، والكاتب بتناوله لهذه القضية في النصين السابقين يستدعي العديد من نصوص شوقي الشعرية التي عالجت الموضوع ذاته واستخدمت لذلك رموزا حيوانية لها ما يقابلها في واقعنا البشري، ومن هذه النصوص الشعرية قصيدة "الثعلب

والديك" التي سبق ذكرها في موضع سالف من هذا البحث، فرأينا كيف فشل الثعلب في خداع الديك الذي تفطن لسوء نيته، ولم يغتر بما أبداه من توبة وزهد كاذب، وقال في آخر القصيدة منكرا عليه[1]:

فأجـــاب الـــديك عـــذرا	يـــا أضـــل المهتـــدينا!
بلّـــغ الثعلـــب عنّـــي	عـــن جـــدود الصـــالحينا
عـــن ذوي التيجـــان ممـــن	دخـــل الـــبطن اللعينـــا
أنهـــم قـــالوا، وخيـــر الـــ	ـــقول قـــول العارفينـــا
مخطـــئ مـــن ظـــن يومـــا	أن للثعلـــب دينـــا

وحتى نتمكن من لمس مجال التعالق النصي في هذا المثال، يجب أن نعرض لحال كل من اللقلق الماكر، والثعلب عند محمد ناصر، وحال الثعلب عند شوقي من خلال الرسومات الآتية:



(1)– أحمد شوقي . الشوقيات. ص: 150.

ونلحظ من خلال هذه الرسومات أن النص (أ) يتفق مع النص (ج) في كل الوحدات الدلالية، بينما تمثل الوحدة رقم (04) في النص (ب) مجال المفارقة بينها وبين النصين الآخرين.

وفي السياق نفسه، تطل علينا قصيدة "الثعلب والأرنب في السفينة" لشوقي، التي تعالج بدورها موضوع الزيف الديني، وفيها يقول[1]:

أتى نبي الله يوما ثعلب ... فقال: يا مولاي إني مذنب
قد سودت صحيفتي الذنوب ... وإن وجدت شافعا أتوب
فاسأل إلاهي عفوه الجليلا ... لتائب قد جاءه ذليلا
وإنني وإن أسأت السيرا ... عملت شرا، وعملت خيرا
فقد أتاني ذات يوم أرنب ... يرتع تحت منزلي ويلعب
ولم تكن مراقب هنالك ... لكنه تركته معْ ذلك
إذ عفت في افتراسه الدناءه ... فلم يصله من يدي مساءه

وقد حضر هذا المجلس أرنبٌ دربته التجارب، وحركته السنون، فخبر طبع الثعالب، وأدرك يقينا أن ما بالطبع لا يتبدل. يقول شوقي[2]:

وكان في المجلس ذاك الأرنبُ ... يسمع ما يبدي هناك الثعلبُ
فقال لما انقطع الحديثُ ... قد كان ذاك الزهد يا خبيثُ
وأنت بين الموت والحياة ... من تخمة ألقتك في الفلاة!

ولعل نص العصفورة والصياد يصور شدة ما وصل إليه الوضع الاجتماعي من تعفن بسبب أولئك المنافقين الذين ينتسبون إلى الزهد، والزهد منهم برا ء. يقول شوقي[1]:

(1)– أحمد شوقي. الديوان. ص: 112.
(2)– المصدر السابق. ص: 112.

....

ما كل أهل الزهد أهل الله كم لاعب في الزاهدين لاهِ

.... ألقى غلام شركا يصطاد وكل من فوق الثرى صياد

فانحدرت عصفورة من الشجر لم ينهها النهيُ ولا الحزم زجَرْ

قالت: سلام أيها الغلامُ قال على العصفورة: السلامُ

قالت: صبيٌّ منحني القناةِ؟! قال: حنتها كثرة الصلاة

قالت: أراك بادي العظامِ! قال: برتها كثرة الصيام

قالت: فما يكون هذا الصوفُ قال: لباسُ الزاهد الموصوفُ

ولم يكتف الصياد بهذا الكذب الظاهر، بل قد جاء على ذكر العديد من كبار الزهاد كابن عبيد، والفضيل ابن عياض. كما لمّح إلى عصا نبي الله موسى ليزيد في تغليط العصفورة وإيهامها بزهده المصطنع.

يقول شوقي[2]:

سلي إذا جهلت عارفيه فابن عبيد والفضيل فيه

قالت: فما هاذي العصا الطويله؟؟ قال: لهاتيك العصا سليله

أهش في المرعى بها وأتكئ ولا أرد الناس عن تبرك

قالت: أرى فوق التراب حبّا مما اشتهى الطير وما أحبَّ

قال: تشبهت بأهل الخيرِ وقلت أقري يائسات الطير

فإن هدى الله إليه جائعا لم يكُ قرباني القليلُ ضائعا

قالت: فجد لي يا أخا التنسُّك قال: القطيه بارك الله لكِ

فصليت في الفخِّ نار القارِ ومصرعُ العصفور في المنقارِ

وهكذا وقعت العصفورة المسكينة في شرك الصياد، ولكنها قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة، ألقت لنا بحكمة بالغة فقالت[3]:

(1)- المصدر نفسه. ص: 125.

(2)- أحمد شوقي. المصدر السابق. ص: 125-126.

(3)- المصدر نفسه. ص: 126.

وهتفـــــت تقـــــول للأغـــــرار مقالـــــة العـــــارف بالأســـــرار
إيـــــاك أن تغتـــــر بالزهـــــاد كـم تحت ثـوب الزُّهـد مـن صيَّاد

ويستمر الكاتب في استدعاء النصوص الشعرية لأحمد شوقي، وهذا من خلال قصة "اعمل ساكتا" التي تصف جماعة الصراصير المتقاعسة عن العمل في مقابل جماعة النمل التي لا تكل ولا تمل من العمل حتى تؤمن لنفسها ما يلزمها من قوت طوال السنة يحاور هذا النص بطريقة مغايرة في بعض الحيثيات قصيدة "شوقي" النملة الزاهدة؛ وذلك أن النملة في هذا النص تحل محل الصرصور في التقاعس والتواكل على الآخرين، فقد لزمت هذه النملة بيتها وتفرغت للعبادة دون أن تخصص وقتا لو وجيزا للعمل من أجل تأمين بعض الطعام الذي قد تجده وقت الحاجة، هذا ما أدى بها إلى مد يدها إلى صاحباتها تسألهم بعض الطعام، يقول شوقي واصفا حال هذه النملة، وهي تسأل غيرها[1]:

فخرجـــت إلـــى التمـــاس القـــوت وجعلـــت تطـــوف بـــالبيوت
تقـــول هـــل مـــن نملـــة تقيـــه تـــنعم بـــالقوت لـــذي الوليـــة؟
لقـــد عييـــت بـــالطوى المبـــرّح ومنـــذ ليلتـــين لـــم أســـبح
فصـــاحت الجـــارات يـــا للعـــار لـــم تتـــرك النملـــة للصرصـــار!
متـــى رضـــينا مثـــل هـــذي الحـــال؟ متـــى مـــددنا الكـــف للســـؤال؟

نلحظ أن النصين يعملان على تحقيق المعنى التربوي ذاته/ الاعتماد على النفس في أداء الواجبات، على اختلاف بينهما في الممثل/الشخصية؛ فقد وقع قلب حوله، إذ مثلت النملة الزاهدة دور العالة المتواكل على غيره في تأمين رزقه، وسد حوائجه في النص الشعري/الغائب. كما مثّل الصرصور الدور نفسه، في النص القصصي الحاضر.

ومن أمثلة التفاعلات النصية بين منتوج الأديبين كذلك التداخل الحاصل بين قصتي الفأر المغرور والفأر الكذاب لمحمد ناصر وقصيدة القبرة وابنها لأحمد شوقي فكما أن الفأرة الأم عمدت إلى نصح أبنائها في القصتين السابقتين لكاتبنا بالعديد من النصائح التي لها أن

(1)– المصدر نفسه. ص: **118–119**.

تكفيهم شر الوقوع في المآزق والمطبات مستقبلا، فكذلك فعلت القبرة مع ابنها حيث نصحته بإتباع مجموعة من الخطوات في أثناء عملية الطيران. يقول شوقي[1]:

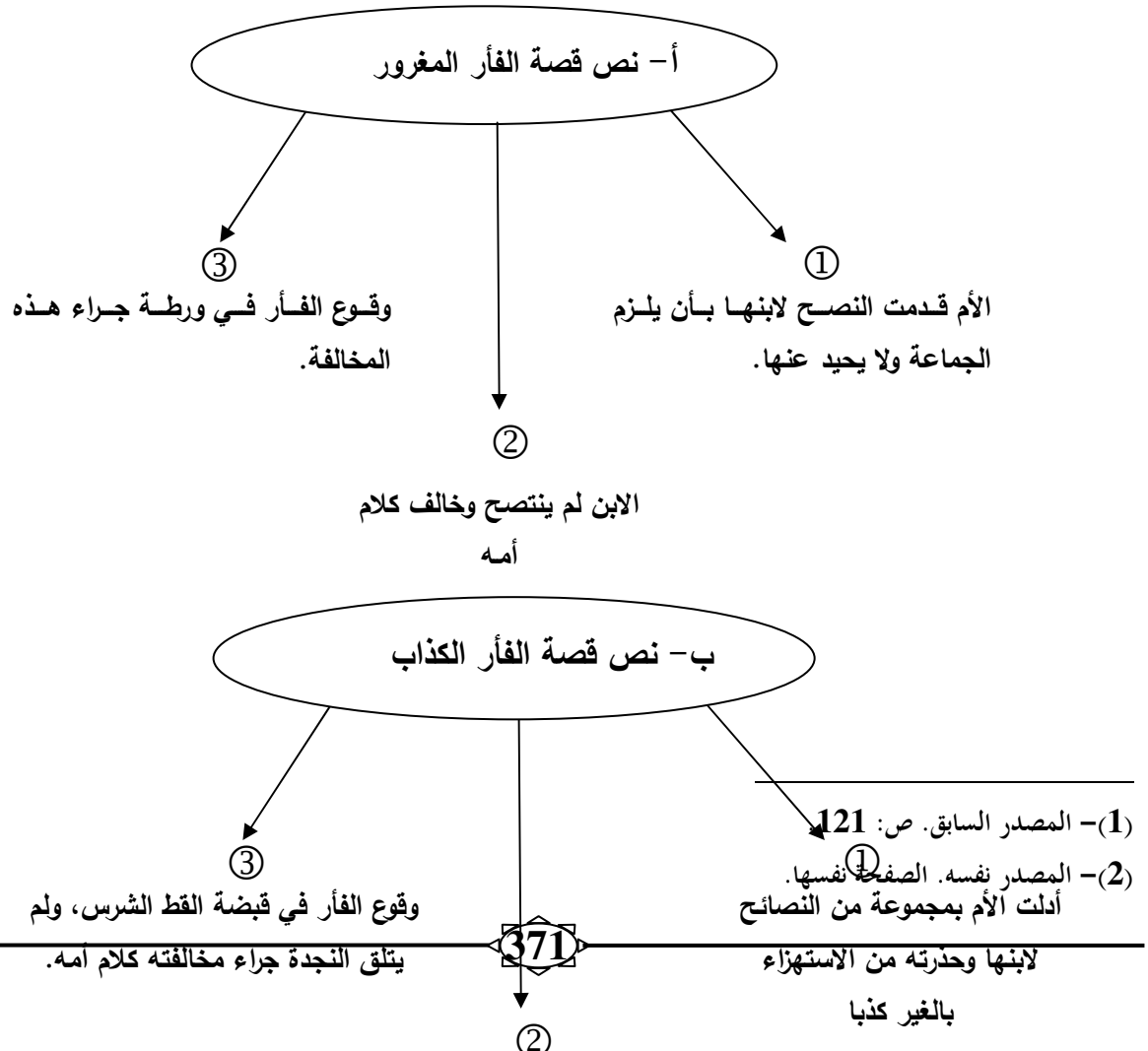
رأيت في بعض الرياض قبرة تُطَيِّرُ ابنها بأعلى الشجرة
وهي تقول يا جمال العش لا تعتمد على الجناح الهش
وقف على عود بجنب عودي وافعل كما أفعل في الصعود

لكن الابن خالف نصائح أمه بدافع الغرور والتهور، فنال جزاءه، يقول شوقي[2]:

لكنه قد خالف الإشاره لما أراد يظهر الشطاره
فطار في الفضاء حتى ارتفعا فخانه جناحه فوقعا
فانكسرت في الحال ركبتاه ولم ينل من العُلاَ مناه

وكما هو ملاحظ، فإن الكاتب قام بامتصاص دلالات النص الشعري الغائب وصاغها بما يتماشى مع نصه القصصي الحاضر.

وحتى يتسنى لنا لمس مجال التعالق النصي في هذا المثال نعرض لهذه الرسومات الآتية.



(1)- المصدر السابق. ص: 121

(2)- المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

وفي موضع آخر تحيلنا قصة الفأر الكذاب على موروث قصصي هائل يصور لنا الصراع الدائم بين الفئران والقطط، وكان لشوقي نصيب من هذا الموروث مثل ما هو موجود في قصة الفأر والقطة[1]، وقصيدة "الكلب والقط والفأر"[2].

فالأولى تصور خوف الفئران من القطط، وكيف تنغص هذه الأخيرة عليها صفو عيشها وتفتك بها، وكذلك تفعل الثانية.

نقول بعد هذا إن البحث لو استمر في استنطاق نصوص شوقي لوجد فيها الكثير من التداخلات النصية مع نصوص الكاتب؛ ذلك أن أصحاب هذا النوع من القصص يلجؤون عادة إلى الحيوانات ذاتها التي تعرف بخصال وطباع معروفة عند الناس، فيوظفونها توظيفا يكرس هذا التصور العام حول هذه الشخصيات.

ونادرا ما نجدهم يخالفون التصور العام في وصف طباعها فالثعلب معروف بين الناس بالخداع والمكر، وقد عرف بذلك عند مختلف الشعوب. فالمتصفح لهذه الشخصية يرى هذه الحقيقة جلية ظاهرة على أننا لا ننكر أنه قد يحيد عن هذه الطباع الذميمة إلى أخرى محمودة في بعض الآثار المأثورة عن التراث العالمي.

وكذلك الحال مع شخصية "الذئب"، والضبع وغيرها من الحيوانات ذات الطباع المستنكرة، بينما نجد الانطباع الحسن حول حيوانات أخرى كالأرانب والدجاج والحمام وغيرها من الحيوانات والطير الأليفة التي التصق بها أوصاف الخيرية والألفة، ومن هنا يكون من المنطقي أن نجد هذا التعالق النصي بين آثار هذا النوع من القصص فهي تنطلق من التصور ذاته في توظيفها لهذه الحيوانات.

ومن الأصوات الشعرية المعاصرة التي طغا طيفها دلاليا على متن القصة الناصرية صوت الشاعر العربي الكبير "نزار قباني"[3]:

سقوا فلسطين أحلاما ملونة وأطعموها سخيف القول والخطبا

---

(1)- ينظر: أحمد شوقي. الديوان. ص: 153-154.

(2)- المصدر نفسه، ص: 122-123.

(3)- ينظر: عبد الرحمن محمد الوصيفي. نزار قباني شاعر الحب والثورة. الدار المصرية اللبنائية. القاهرة. مصر. ط1 ، 2002، ص: 82.

إن في هذا البيت الشعري إحالةً صريحة على قصة "ما بالطبع ما يتبدل"، وقصة "اللقلق الماكر"، إذ يؤكد كل من النص الحاضر –ممثلا في القصتين– والنص النزاري الغائب على عدم الثقة بالعدو مهما أبدى من تودد وحسن نية، فإن ما بالطبع لا يتبدل وهذا المعنى الأخير يمثل لمجال التعالق بين النصين، وتأسيسا على هذا فالنصان يتفقان في المقدمات والنتائج كما يوضحه الجدول الآتي:

	المقدمة	النتيجة
النص القصصي الحاضر	الثقة في العدو	سوء العاقبة
النص الشعري النزاري الغائب	الثقة في العدو	سوء العاقبة

وفي غير هذا الموضع تحلينا قصتا "الفأر المغرور"، و"الفأر الكذاب" على كل النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة التي تغنت بالأمومة، وتحدثت عن هذا الانتماء الهائل والتعلق الكبير بين الطفل وأمه، ومنها قول الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش[1]:

أحن إلى خبز أمّي.

وقهوة أمّي.

ولَمسة أمي..

وتكبر فيَّ الطفولةُ يوماً على صدر يوم

وأعشق عمري لأنِّي

إذا متُّ..

أخجل من دمع أمِّي

أما فيما يتعلق بالأصوات الشعرية الجزائرية المعاصرة التي فرضت نفسها على النص الناصري، صوت الشاعر محمد مصطفى الغماري، وذلك من خلال مجموعة من المعاني الشعرية التي تغنى بها الغماري في شعره، واستحضرها محمد ناصر في نصوصه

(1)– ينظر: جمال بدران. محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة. مصر. ط1. 1999. ص: 17–18.

القصصية، فقصتا "ما بالطبع لا يتبدل" و"اللقلق الماكر" تستدعيان –من خلال حديثهما عن الخداع والشعارات الكاذبة– بعض أشعار الغماري، مثل قوله[1]:

كم مارسوا حرب الشعار

وأدمنوا مضغ الوعيد

وقوله أيضا[2]:

صاغوا أناشيد السراب

وكم سكرنا بالنشيد

كما تحيل قصة "الفيل الظالم" من خلال وصف حال عش الحمامة الذي عبث به الفيل على قول الغماري[3]:

أنا طائر رمت الرياح بعشه

ومجال المفارقة بين النصين يكمن في أن الذي هدم عش الحمامة في النص القصصي الحضر هو الفيل. أما الذي فعل ذلك في النص الشعري الغائب هو الريح. وبتعبير آخر تقع المفارقة فيمن قام بالفعل.

ولعله يحسن بنا أن نذيل حديثنا في هذا النوع من التناص بجدول عام يلخص التناصات الشعرية السابقة، ويبين نوعها ويحدد طبيعتها.

الرقم	النص الحاضر	النص الغائب	نوع التداخل النصي	طبيعة التداخل النصي
01	الفيل الظالم	قصيدة "أمة الأرانب" لشوقي	أدبي داخلي	امتصاص دوال ومعاني النص الغائب
02	احفظ لسانك تسلم	قصيدة "الثعلب الذي انخدع" لشوقي	أدبي داخلي	امتصاص دوال ومعاني النص الغائب

(1)– محمد مصطفى الغماري. حديث الشمس والذاكرة .المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر.ط1. 1989 ص88.

(2)– المصدر نفسه. ص10.

(3)– المصدر نفسه. ص: 10.

03	احفظ لسانك تسلم	قصـــيدة "اليمامـــة والصياد" لشوقي	أدبي داخلي	امتصــاص دوال ومعــاني النص الغائب
04	احفظ لسانك تسلم	قصـــيدة "الكلـــب والببغاء" لشوقي	أدبي داخلي	امتصــاص دوال ومعــاني النص الغائب
05	الفأر الكذاب	قصــيدة "القــرد فــي السفينة" لشوقي	أدبي داخلي	امتصــاص دوال ومعــاني النص الغائب
06	ما بالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	قصـــيدة "الثعلـــب والديك" لشوقي	أدبي داخلي	امتصــاص دوال ومعــاني النص الغائب
07	ما بالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	قصـــيدة "الثعلـــب والأرنب في السفينة" لشوقي	أدبي داخلي	امتصــاص دوال ومعــاني النص الغائب
08	ما بالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	قصــيدة العصــفورة والصياد لشوقي	أدبي داخلي	امتصــاص دوال ومعــاني النص الغائب
09	اعمل ساكتا	قصـــيدة "النملـــة الزاهدة" لشوقي	أدبي داخلي	امتصــاص دوال ومعــاني النص الغائب
10	الفأر المغرور الفأر الكذاب	قصيدة "القبرة وابنها" لشوقي	أدبي داخلي	امتصــاص دوال ومعــاني النص الغائب
11	الفأر الكذاب	قصيدة "الفأرة والقط" لشوقي قصيدة "الكلب والفأر والقط" لشوقي	أدبي داخلي	امتصــاص دوال ومعــاني النص الغائب
12	ما بالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	قــول نــزار قبــاني "ســـقوا فلســـطين	أدبي داخلي	امتصــاص دوال ومعــاني النص الغائب

		أحلامـــا ملونـــة..." إلخ.		
13	الفأر المغرور الفأر الكذاب	قول محمود درويش: "أحـــن إلـــى خبـــز أمي..."	أدبي داخلي	تناص حواري
14	ما بالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	قـول الغمـاري: "كـم مارســـوا حـــرب الشعار..."	أدبي داخلي	امتصـاص دوال ومعـاني النص الغائب
15	الفيل الظالم	قـول الغمـاري: "أنـا طـائر رمـت الريـاح بعشه"	أدبي داخلي	تناص اجتراري

2- الإحالة على النثر العربي:

شكل النثر العربي بدوره رافدا أساسا من الروافد الثقافية والمعرفية لـ"محمد ناصر"، ولعلنا نلمس هذه الحقيقة من خلال عرضنا لبعض الإحالات النصية على هذا الموروث النثري.

أ) الإحالة على النثر العربي القديم:

نجد في نصوص الكاتب القصصية العديد من الإحالات النصية على النثر العربي القديم تتقدمها الإحالة على الأمثال العربية القديمة التي سنعمل على إيرادها وتبيان نوعها وتحديد طبيعتها من خلال الجدول الآتي:

الرقم	النص الحاضر	نص المثل الغائب	نوع التداخل النصي	طبيعة التداخل النصي
01	ما بالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	-أخبث من ذئب- أبو هلال العسكري. 462/1.	تناص أدبي خارجي	امتصاص جزئي في القصتين لمعنى المثل.
02	ما بالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	أخبث من ذئب الخمر نفسه438/1	تناص أدبي خارجي	امتصاص جزئي في القصتين لمعنى المثل.
03	ما بالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	أخبث من ذئب الغضا. نفسه 438/1	تناص أدبي خارجي	امتصاص جزئي في القصتين لمعنى المثل.
04	ما بالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	أغدر من ذئب نفسه 167/1.	تناص أدبي خارجي	امتصاص جزئي في القصتين لمعنى المثل.
05	ما بالطبع لا يتبدل	أروغ من ثعالة نفسه 1 نفسه 500/1	تناص أدبي خارجي	امتصاص لبعض دوال المثل

	اللقلق الماكر			ومضمونه.
06	مـــا بـــالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	أروغ مـن ثعلـب نفســه 1 نفسه 1 /500.	تناص أدبي خارجي	امتصـاص لـبعض دوال المثـــــل ومضمونه.
07	مـــا بـــالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	إنـك لا تجنـي مـن الشـوك العنب نفسه 105/1	تناص أدبي خارجي	حـــوار لمـــدلول المثل.
08	مـــا بـــالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	جازاه مجازاة التمساح. نفسه 306/1.	تناص أدبي خارجي	حـــوار لمـــدلول المثل.
09	مـــا بـــالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	كالمسـتغيث مـن الرمضـاء بالنار نفسه 160/2.	تناص أدبي خارجي	حـــوار لمـــدلول المثل.
10	مـــا بـــالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	أدهى من ثعالة ينظـــر: أشـــرف صـــبحي محمد صـابر. ذكـر الطيـر والحيوان. ص:100	تناص أدبي خارجي	امتصـاص لـبعض دوال المثل.
11	مـــا بـــالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	تحـت جلـد الضـان قلـب الأذوب. «يضـــرب هـــذا المثـل لمـن ينـافق النـاس ويخادعهم» نفسه171.	تناص أدبي خارجي	امتصـاص لـبعض دوال المثـــــل ومضمونه.
12	مـــا بـــالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	ذئب استنعج نفسه، ص: 172.	تناص أدبي خارجي	امتصـاص لـبعض دوال المثـــــل ومضمونه.

13	مـــا بـــالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	أسرع من غدرة الذئب نفسه. ص: 172.	تناص أدبي خارجي	امتصاص لبعض دوال المثـــــل ومضمونه.
14	مـــا بـــالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	من استرعى الذئب ظلم نفسه. ص: 172.	تناص أدبي خارجي	امتصاص لبعض دوال المثـــــل ومضمونه.
15	مـــا بـــالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	لا تلـد الفـأرة إلا فـأرة ولا الحية إلا حية. نفسه. ص: 242	تناص أدبي خارجي	حـــوار لمـــدلول المثل.
16	مـــا بـــالطبع لا يتبدل	تَـرَك الخـداع مـن كشـف القناع. أبـــو هـــلال. المصـــدر السابق. 318/1.	تناص أدبي خارجي	امتصـــــــاص لمضمون المثل
17	اللقلق الماكر	الخلف ثلث النفاق نفسه. 31/1.	تناص أدبي خارجي	امتصاص لمدلول المثل.
18	وتعاونوا على البر (حال الغزالة التي خلا الجو لها في الغابة)	خـــلا لـــك الجـــو فبيضـــي واصفري. نفسه. 422/1.	تناص أدبي خارجي	تـــداخل لغـــوي (اجتـــرار لـــبعض دوال ومـــــدلولات المثل).
19	الفـــأر المغـــرور (شخصـــية الفـــأر الـــذي وقـــع فـــي ورطة). الفـــأر الكـــذاب	يداك أوكتا وفوك نفخ نفسه 430/2	تناص أدبي خارجي	حـــوار لمـــدلول المثل.

	(الفأر ووقوعه في الورطة). القـــرد الطمـــاع (وقـوع القـرد فـي ورطة).			
20	القرد الطماع	أطمع من قالب الصخرة «يـذكر أنهـا صـخرة كانـت مكتوبـا عليهـا: "اقلبنـي أنفعك"، فقلبها إنسان فوجد عليهـا: "رب طمـع يهـدي إلى طبع". فما زال يضربها بهامته تأسفا حتى مات. نفسه. 24/2.	تناص أدبي خارجي	امتصـــــــاص لمضـمون المثـل وتـــداخل علـــى مســـتوى البنيـــة المعجمية.
21	الفيل الظالم	الظلم مرتعه وخيم. نفسه. 28/2.	تناص أدبي خارجي	امتصـاص لمعنـى المثـل واسـترجاع لبعض دواله.
22	القرد الطماع	من قنـع بمـا هـو فيـه قرّت عينه. نفسه 493/1.	تناص أدبي خارجي	امتصـاص لمعنـى المثل.
23	القرد الطماع	إن القنـوع الغنـى لا كثـرة المال. نفسه 179/1.	تناص أدبي خارجي	امتصـاص لمعنـى المثل.
24	القرد الطماع	أولع من قرد. نفسه 351/2.	تناص أدبي خارجي	امتصـاص لمعنـى المثـل واستحضـار لبعض دواله.
25	اعمل ساكتا	ألق دلوك في الدلاء	تناص أدبي	حـــوار لمـــدلول

		نفسه. 73/1.	خارجي	المثل.
26	اعمل ساكتا	أكسب من نمل. نفسه 175/2.	تناص أدبي خارجي	امتصاص لمعنى المثل واستحضار لبعض دواله.
27	الفيل الظالم	أشد من الفيل. نفسه 565/1.	تناص أدبي خارجي	امتصاص لمعنى المثل واستحضار لبعض دواله.
28	الفيل الظالم	البادئ أظلم. نفسه 230/1.	تناص أدبي خارجي	امتصاص لمعنى المثل وتداخل على مستوى البنية المعجمية.
29	الفيل الظالم (ظلمه للحمامة دفع بها إلى الانتقام)	بلغ السيل الزبى نفسه. 220/1.	تناص أدبي خارجي	امتصاص لمدلول المثل.
30	الفيل الظالم (حال الحمامة في أول القصة)	آمن من حمام مكة نفسه 199/1.	تناص أدبي خارجي	امتصاص لمدلول المثل واستحضار لبعض دواله
31	الفيل الظالم	أظلم من ذئب نفسه. 172/1.	تناص أدبي خارجي	اجترار لبعض دوال المثل.
32	الفيل الظالم	لا تحسن الثقة بالفيل. نفسه 249/1.	تناص أدبي خارجي	تناص امتصاصي.
33	الفيل الظالم	من استرعى الذئب ظلم	تناص أدبي	اجترار لبعض

		نفسه. 172/1.	خارجي	دوال المثل.
34	الفيل الظالم	مستودع الذئب أظلم نفسه 172/1.	تناص أدبي خارجي	اجتـــرار لـــبعض دوال المثل.
35	نهايـة الطـيش مـن خـــلال شخصـــية الفراشة	أطيش من فراشة نفسه 246/1.	تناص أدبي خارجي	اجتـــرار لـــبعض دوال المثل.
36	نهاية الطيش	أخطأ من فراشة نفسه. 245/1.	تناص أدبي خارجي	تناص اجترازي.
37	نهاية الطيش	أجهل من فراشة نفسه. 334/1.	تناص أدبي خارجي	تناص اجترازي.
38	الفأر المغرور	ضل دريس نفقه (دريس: ولد الفأرة). نفسه. 263/1.	تناص أدبي خارجي	امتصـــــــــاص لمـــدلولات المثـــل واستحضـــــــار لبعض دواله.
39	اعمل ساكتا	أجمع من نملة. نفسه. 334/1.	تناص أدبي خارجي	امتصـاص لمعنـى المثـل واستحضـار لبعض دواله.
40	الفأر الكذاب	أكذب من صبي. نفسه. 174/2.	تناص أدبي خارجي	امتصـاص لمعنـى المثـل واستحضـار لبعض دواله.
41	الفأر الكذاب	أكـذب أحدوثـة مـن أسـير نفسه 171/2.	تناص أدبي خارجي	اقتبـاس جزئـي من المثل
42	الفأر الكذاب	أكذب من أسير السند	تناص أدبي خارجي	اقتبـاس جزئـي من

		نفسه. 171/2.		المثل
43	حسن التدبير	الأمر يبدر لك في التدبير. نفسه 179/1.	تناص أدبي خارجي	امتصاص لمعنى المثل وإعادة لبعض دواله.
44	جزاء الصابر	أمَرُّ من الصبر. نفسه 228/2.	تناص أدبي خارجي	استحضار لبعض دوال المثل.
45	الفأر المغرور الفأر الكذاب	أشفق من أم على ولد نفسه 537/1.	تناص أدبي خارجي	امتصاص لمعنى المثل وإعادة لبعض دواله.
46	اللقلق الماكر من خلال شخصية السرطان	الدال على الخير كفاعله نفسه. 453/1.	تناص أدبي خارجي	تناص امتصاصي.

يوضح الجدول السابق مدى تأثر الكاتب الكبير وتعلقه الشديد بالأمثال العربية القديمة التي كانت ولا تزال كتابا مفتوحا لمن يبحث عن حقيقة الحياة وتجاربها.

وقد وفق الكاتب في إعادة كتابة العديد من هذه الأمثال وفق مستويات تناصية مختلفة تراوحت بين الاجترار والامتصاص والحوار، هذا ما منح نصوصه دعما وتأييدا دلاليا كبيرا يزيد من حجية ومشروعية ما يذهب إليه من خلال هذه النصوص.

ولو تخطينا أمر الأمثال العربية القديمة لوجدنا الكاتب يحاور العديد من النصوص القصصية لابن المقفع في كتابه الشهير "كليلة ودمنة"، وهي محاورة منطقية باعتبار النصين: الحاضر لكاتبنا والغائب لابن المقفع، ينتميان إلى الجنس الأدبي نفسه/قصص الحيوان.

وأول ما يواجهنا من تناصات على مستوى النصين التعالق النصي الواقع بين قصة الفيل الظالم وما جاء في مقدمة كتاب "كليلة ودمنة" من خبر "القبرة والفيل"[1]. إذ تعتبر قصة الفيل الظالم إعادة وتكريرا فنيا للمثل الذي ضربه الفيلسوف الهندي الكبير بيدبا لتلامذته. جاء في مقدمة الكتاب: «والمثل في ذلك أن قنبرة اتخذت أدحية وباضت فيها على طريق الفيل، وكان للفيل مشرب يتردد إليه. فمر ذات يوم –على عادته– ليرد مورده، فوطأ عش القنبرة وهشم بيضها وقتل فراخها، فلما نظرت ما ساءها، علمت أن الذي نالها من الفيل لا من غيره، فطارت فوقعت على رأسه باكية ثم قالت: أيها الملك، لمَ هشمت بيضي، وقتلت فراخي، وأنا في جوارك؟. أفعلت هذا استصغارا منك لأمري واحتقارا لشأني؟. قال: هو الذي حملني على ذلك. فتركته وانصرفت إلى جماعة الطير فشكت إليها من نالها من الفيل.... فسمع الفيل نقيق الضفادع، وقد جهده العطش، فأقبل حتى وقع في الوهدة، فاعتطم فيها...»[2].

ويتبين من خلال هذا العرض الموجز لأحداث القصة –كما هي في مقدمة كليلة ودمنة– أن محمد ناصر أعاد صياغة أحداث هذه القصة، مع تغيير في الصياغة الفنية والأسلوب، وتحوير طفيف في الأحداث.

وفي غير هذا الموضع تستدعي قصة القرد الطماع خبر القرد الذي أصابه ما أصابه من التجار جراء تطفله وطمعه[3]:

ومدار التعالق بين النصين هو التحذير من طبع التطفل ، وكذا الطمع الذي اتصف بهما القرد في كلا النصين والذي جعل مطية لشخصيات بشرية لها تواجدها في الواقع.

كما يستدعي الكاتب من خلال قصة "احفظ لسانك تسلم" خبر الثعلب والطبل جاء في كتاب كليلة ودمنة: «قال دمنة: زعموا أن ثعلبا أتى أجمة فيها طبل معلق على شجرة، وكلما هبّت الريح على قضبان تلك الشجرة حركتها، فضربت الطبل، فسمع له صوت عظيم

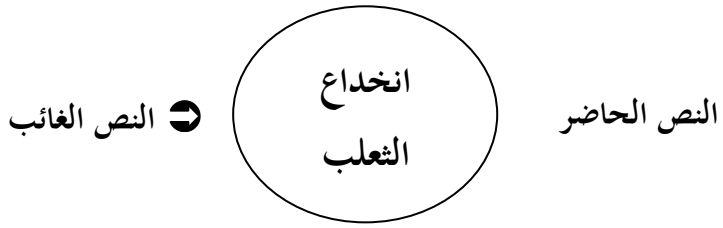
(1)– ينظر: عمر أبو النصر. آثار ابن المقفع.ص40.

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص: 40–41.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ص: 100.

باهر، فتوجه الثعلب نحوه لأجل ما سمع من عظيم صوته فلما أتاه وجده ضخما، فأيقن في نفسه بكثرة الشحم واللحم، فعالجه حتى شقه، فلما رآه أجوفَ لا شيء فيه قال: لا أدري لعل أفشل الأشياء أجهرها صوتا وأعظمها جثة»[1]

إن انخداع الثعلب مثل لمجال التعالق والتداخل بين النصين في هذا المثال، ويمكننا التمثيل له من خلال الرسم الآتي:



ويستمر الكاتب في محاورة "الكتاب"، لتظهر معنا مرة أخرى قصة الفيل الظالم، فتحيلنا على مثل الغراب والثعبان الأسود، فكما أن الفيل كان يعبث بعش الحمامة ويقتل فراخها في النص الحاضر؛ فإن الثعبان عمد إلى أكل فراخ الغراب كلما أفرخ، في النص الغائب[2].

فيكون بذلك الظلم الواقع من طرف الفيل والثعبان على كل من الحمامة والغراب هو الذي يمثل لمجال التعالق بين النصين.

ويعاودنا المثل السابق: الغراب والثعبان الأسود، من خلال قصة "اللقلق الماكر" فنجد قصة مضمنة داخل المثل تطابق أحداثها أحداث قصة اللقلق الماكر، بل إن قصة اللقلق الماكر إعادة وتكرير لأحداث هذه القصة. وإن صحَّ التعبير: هي تبسيط من الكاتب لأطوارها، حتى تتلاءم والمستوى الفكري للأطفال. وهذه القصة هي قصة العلجوم والسمك، وفيها: «قال ابن آوى: زعموا أن علجوما عشش في أجمة كثيرة السمك فكان يختلف إلى ما فيها من السمك، فيأكل منه، فعاش بها ما عاش، ثم هرمَ فلم يستطع صيدا (....) فلم يزل

(1)– ينظر: المرجع السابق. ص: **107** .

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص: **115**.

يحتال على العلجوم [السرطان] حتى تمكن من عنقه فأهوى عليها، فعصرها فمات، وتخلص السرطان إلى جماعة السمك فأخبرهن بذلك»[1].

وفي موضع آخر تحيلنا قصة "وتعاونوا على البر" على قصة الحمامة المطوقة في الكتاب، وذلك من خلال إعانة الأصدقاء بعضهم بعضا، فكما أن الغزالة تلقت من أصدقائها العون عندما وقعت في شرك الصيادين في النص الحاضر، فإن جماعة الحمام تلقت العون من الجرذ، عندما وقعوا في شباك الصياد، فالنصان بهذا يدعوان إلى التعاون بين الأصحاب والأصدقاء، وبخاصة وقت الضيق، فإن الصديق وقت الضيق –كما قيل–

أما في قصة "ما بالطبع لا يتبدل" فيستحضر الكاتب بعض دوال ومدلولات القصة السابقة "الحمامة المطوقة"، وذلك في قول صاحبها: «وإنما مصاحب العدو ومصالحه كمصاحب الحية، يحملها في كمه، والعاقل لا يستأنس إلى العدو الأريب»[2].

إن هذا القول يحيلنا على فعل الحمامة والأرنبة في قصة "ما بالطبع لا يتبدل"، فقد ركنا للثعلب واستأمناه، وهو لهما عدو مبين، فغدر بهما.

وكما أسلفنا القول في موضع سابق فإن أصحاب هذا النوع من القصص يكثر عندهم التداخل النصي بين نتاجاتهم الأدبية، وعليه فإننا لو أخذنا في استنطاق نصوص كليلة ودمنة لربما وجدنا الكثير من التداخلات النصية الأخرى غير التي ذكرنا.

وقبل أن نغادر النثر القديم، نشير إلى أن الكاتب يستعير على مستوى آخر بنيته الاستهلالية من القصص التقليدي (كان يا ما كان)، فهذا الاستخدام إحالة من حيث البناء على موروث قصصي ضخم استخدم هذه البنية الاستهلالية نفسها، ويعتبر هذا تدليلا جديدا على تعلق الكاتب بالميراث الثقافي العربي وتمسكه به.

ب) الإحالة على النثر الحديث والمعاصر:

يقتصر التعالق النصي بين النصين: الناصري، والنثري الحديث والمعاصر على بعض النصوص الموجهة للأطفال، التي تنتمي إلى الجنس الأدبي نفسه/ قصص الحيوان

(1)– المرجع السابق. ص: **116**.

(2)– المرجع نفسه. ص: **171**.

أو قصص الخير والشر، ولعله يحسن بنا المجيء على جملة منها، ثم تبيان نوع التناص الوارد فيه، وتحديد طبيعته من خلال الجدول الآتي:

الرقم	النص الحاضر	النص الغائب	نوع التداخل	طبيعة التداخل
01	احفظ لسانك تسلم. ما بالطبع لا يتبدل. اللقلق الماكر	الديك والثعلب (حكايات وصور للأساتذه: د/ محمد قدري لطفي، عبد الفتاح شلبي، السيد أحمد القجام. يوسف الحماري) مكتبة الطفل. الزرقاء، مكتبة ومطبعة مصر. القاهرة. (تمثل الخديعة لموضع التداخل النصي في المثال)	أدبي داخلي	امتصاص مدلولات القصة واسترجاع لبعض دوالها.
02	القرد الطماع	الطمع ونتيجته. ينظر: السلسلة نفسها (يمثل خلق الطمع موضع التداخل النصي في المثال).	أدبي داخلي	امتصاص مدلولات القصة واسترجاع لبعض دوالها.
03	ما بالطبع لا يتبدل. احفظ لسانك. اللقلق الماكر.	الثعلب والفرخة البيضاء ينظر: السلسلة نفسها (يمثل كل من المكر والخديعة لمجال التداخل النصي).	أدبي داخلي	امتصاص مدلولات القصة واسترجاع لبعض دوالها.
04	ما بالطبع لا يتبدل. احفظ لسانك.	العنزة "فيفي" والثعلب ينظر السلسلة نفسها (يمثل المكر والغدر لمجال التداخل	أدبي داخلي	امتصاص مدلولات القصة واسترجاع

	اللقلق الماكر.	النصي في المثال).		لبعض دوالها.
05	اللقلق الماكر ما بالطبع لا يتبدل.	الذئب الخداع. ينظر السلسلة نفسها. يمثل المكر والخداع لمجال التداخل النصي في المثال.	أدبي داخلي	امتصاص مدلولات القصة واسترجاع لبعض دوالها.
06	ما بالطبع لا يتبدل. احفظ لسانك. اللقلق الماكر.	الأرنب "ديدي" والثعلب ينظر: السلسلة نفسها (الخديعة والغدر يمثلان لمجال التعالق بين النصين).	أدبي داخلي	امتصاص مدلولات القصة واسترجاع لبعض دوالها.
07	اعمل ساكتا	النحلة تحاول وتنتصر. ينظر: السلسلة نفسها (يمثل الحث على العمل لمجال التعالق بين النصين).	أدبي داخلي	امتصاص مدلولات القصة واسترجاع لبعض دوالها.
08	الفيل الظالم	الفيل والنملة. تأليف حسين بلحسين، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع. تيزي وزو. الجزائر. د.ط. د.ت (تصور القصة ظلم الفيل لحيوانات الغابة) فقد اغتر الفيل بقوته فتجبر وظلم وبغى فكانت نهايته أن غاص في الوحل وهلك.	أدبي داخلي	امتصاص مدلولات القصة واسترجاع لبعض دوالها.

09	ما بالطبع لا يتبدل. اللقلق الماكر. الفيل الظالم. عاقبة الكبر.	عاقبة البغي. مصطفى الغماري، سلسلة حكاية وعبرة. دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. د.ط. د.ت. (تمثل سوء عاقبة المكر والظلم والخديعة لمجال التعالق النصي في هذا المثال).	أدبي داخلي	امتصاص مدلولات القصة واسترجاع لبعض دوالها.
10	اللقلق الماكر. عاقبة الكبر.	نهاية المحتال. محمد المبارك حجازي. سلسلة قصص من التراث. دار الأنيس للطباعة والنشر. الجزائر. د.ط. د.ت. (لقي الذئب جزاءه من الضرب والعذاب في آخر القصة)	أدبي داخلي	امتصاص مدلولات القصة واسترجاع لبعض دوالها.
11	اللقلق الماكر	الذئب والفلاَّح. وهيبة عشاشة. سلسلة حكايات وعبر. دار الهداية للنشر. قسنطينة. الجزائر. د.ط. د.ت (نهاية الذئب في النص الغائب مماثلة لنهاية اللقلق في النص الحاضر)، ومنه فقد اتفقا في المقدمات والنتائج.	أدبي داخلي	امتصاص مدلولات القصة واسترجاع لبعض دوالها.

12	الفيل الظالم	الأرنب والأسد. آمنة آشلي المكتبة الخضراء للطباعة والنشر والتوزيع. الشراقة الجزائر. د.ط. د.ت. (يمثل الظلم وعاقبته السيئة بالإضافة إلى البنية الاستهلالية مجال التعالق بين النصين).	أدبي داخلي	اجترار للبنية الاستهلالية للنص وامتصاص لمضمونه.
13	الفأر المغرور عاقبة الكبر	الطاووس المغرور. خلفون فاطمة. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو. د.ط. د.ت (يمثل الغرور والكبر لمجال التعالق النصي).	أدبي داخلي	امتصاص لمضمون النص واجترار لبعض دواله.
14	ما بالطبع لا يتبدل.	الطاووس المغرور. (جاء في النص: «من شب على شيء شاب عليه»، ص: 05 وجاء فيه أيضا: «المطبوع مطبوعٌ حتى النهاية. ص: 07). ومنه فإن غلبة الطبع للتطبع تمثل لمجال التعالق النصي	أدبي داخلي	امتصاص لمدلولات النص الغائب واجترار لبعض دواله.
15	ما بالطبع لا يتبدل. اللقلق	الثعلب والذئب. بلعريبي عبد القادر. المطبعة	أدبي داخلي	امتصاص لمدلولات النص

	الماكر. احفظ لسانك.	العربية غرداية. الجزائر. د.ط. د.ت. (يمثل المكر وكذا الخديعة لمجال التعالق النصي، فقد مارس الذئب الخداع على كل من الثعلبة والحمار، فنال جزاءه المستحق في آخر الحكاية).		الغائب واجترار لبعض دواله.
16	الفأر المغرور.	الذبابة المغرورة. احسن بحري، قصص الاعتبار للصغار والكبار. مطبعة الثورة الإفريقية. الجزائر. ط. د.ت (يمثل الغرور لمجال التعالق النصي).	أدبي داخلي	اجترار لبعض دوال العنوان وامتصاص لبعض مدلولات النص.
17	الفأر المغرور	الفراشة المغرورة. رامول زعمش نجية، حكايات للأطفال. دار المعرفة. الجزائر. د.ط. د.ت. (يمثل الغرور لمجال التعالق النصي).	أدبي داخلي	اجترار لبعض دوال العنوان وامتصاص لمضمون النص.
18	عاقبة الكبر	عاقبة محتال. مسعود عثماني. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع عين مليلة الجزائر. د.ط.	أدبي داخلي	تناص على مستوى العنوان (اجترار لبعض دواله).

		د.ت. تمثل سوء العاقبة لمجال التعالق النصي.		
19	الفيل الظالم	الفيل الرسام. امحمد الأخضري. منشورات مؤسسة الوردة البيضاء للخدمات الفنية والإعلان. الجزائر. د.ط. د.ت. (يمثل لفظ الفيل لمجال التعالق النصي).	أدبي داخلي	تناص على مستوى العنوان (اجترار لبعض دواله).

وبعد هذا العرض لنا أن نقول إن هذا الاستحضار المكثف للنصوص النثرية أدَّى دورا تربويا هاما، حيث عمل على تعزيز مجموعة من الأنماط (السلوكية المقبولة/الصحية) لدى الأطفال مثل:

- ✓ تعزيز المعتقدات الدينية.
- ✓ اكتساب سلوكيات لبقة في التعامل.
- ✓ تعزيز الجانب الإنساني لدى الإنسان من خلال إثارة مجموعة من المشاعر والأحاسيس الإنسانية العامة، كالحب والتعاطف والشفقة وغيرها.
- ✓ اكتساب معلومات تتصل بالبيئة الغابية.
- ✓ اكتساب معلومات حول طباع بعض الحيوانات.

هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى عمل على كشف ومحاربة بعض الأنماط السلوكية (غير الصحية والمقبولة) لدى الطفل، مثل:

- ✓ محاربة مظاهر الخديعة والحيلة والنفاق.
- ✓ محاربة الزيف الديني، ومظاهر النفاق المتفشية في المجتمع.
- ✓ محاربة السلوك العداوني مهما كان شكله.
- ✓ محاربة العديد من الطباع السيئة كالغرور، والطمع والظلم وغيرها.

ج) التناص الأدبي الذاتي (الإحالة على الذات):

إن الحوار مع الذات من أبرز أشكال الحوار وأصدقها، فالإنسان يحاور ذاته في كل حين، فيعيد كتابة أفكاره بأساليب ووسائل وأشكال مختلفة شعرا ونثرا وحديثا عابرا، وكاتبنا لا يمثل استثناءً عن هذه القاعدة، فكثيرا ما أصر على بعض أفكاره وأعاد صياغتها، كلما أتيحت له الفرصة على المستويين النثري والشعري، هذا ما جعل التناص الذاتي يظهر على إنتاجه الأدبي، كما سنلمس فيما سيأتي:

① **على المستوى الشعري:**

نجد من قبيل التداخل النصي عند الكاتب على المستوى الشعري استدعاؤه لنصه الشعري لا أمن دون الفتح، وذلك من خلال قصتي: "ما بالطبع لا يتبدل"، و"اللقلق الماكر"، فكما أن طبع الثعلب واللقلق هو الغدر والخديعة، ولا أمان معهما فكذلك الأمر مع العدو الصهيوني الغاشم. يقول محمد ناصر[1]:

هم خادعوك، ولا مراء، بمجلس الأمن المزيف ثانيه

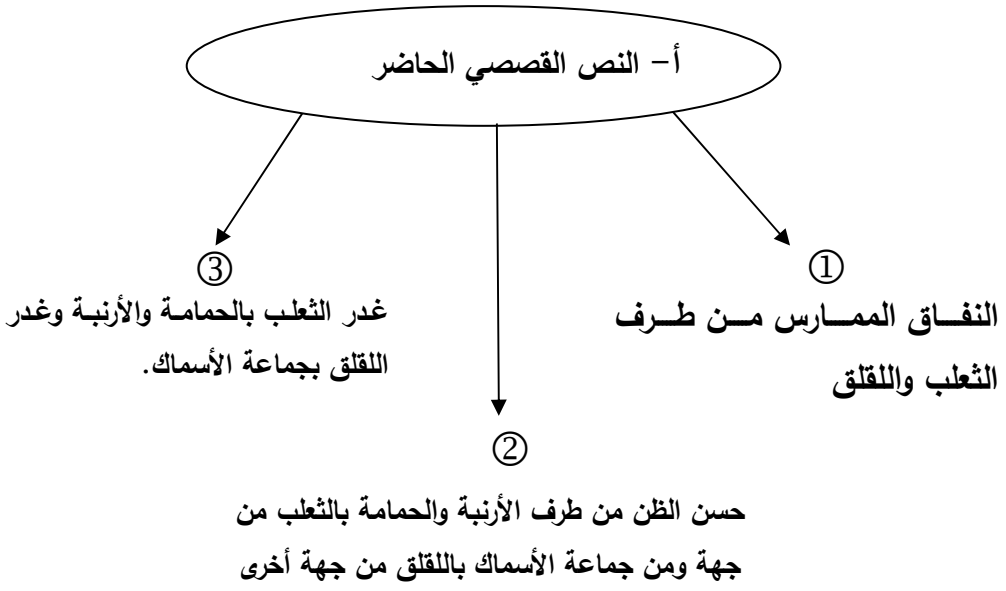
ما الأمن إلا توصيات عندهم، نسجت عليها العنكبوت بزاويه

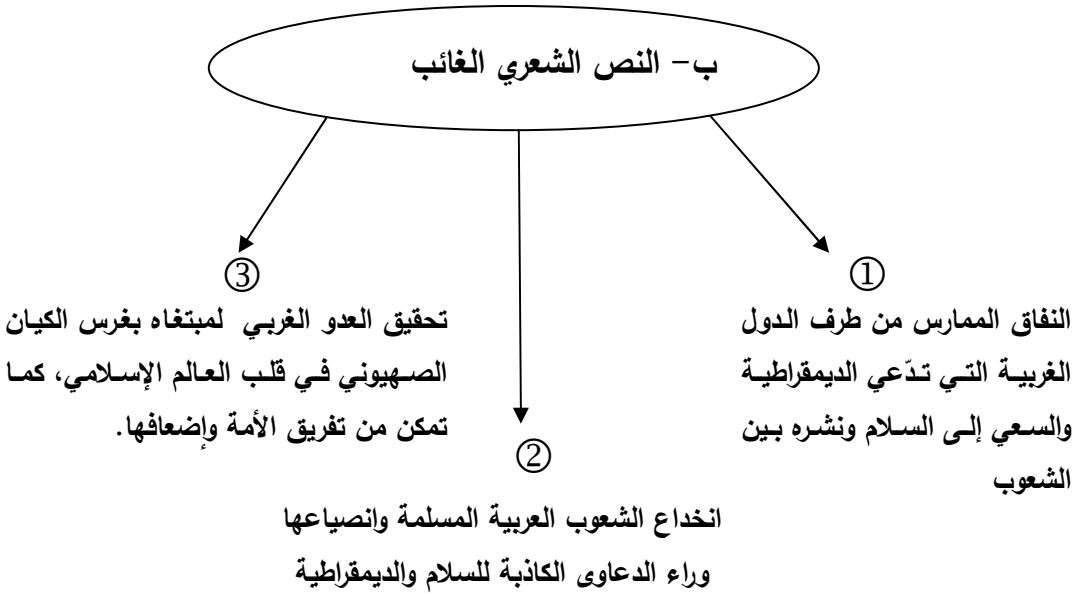
الأمن هم من باع أرضك لليهود، بدعوى ظلم النازيه

..... هم من بليت فشرعهم، شرع الذئاب مع الشياه القاصية.

(1)– محمد ناصر. أغنيات النخيل. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. د.ط. 1981. ص: 44.

ونلحظ أن الخديعة والمكر والغدر طباع مثلت لمجال التعالق بين النصين. ولنا أن نبسط هذه المقولة من خلال الرسم الآتي:





هذا، وفي موضع آخر تحلينا قصة "اعمل ساكتا" على قول محمد ناصر[1]:

فدعوا الزمر والغنى، ليس ينجي

فصفير الرصاص أحلى نشيد

واعملوا دون ضجة ورغاء

(1)- المصدر السابق. ص: 47.

إن في الصمت نصرة للجنود

نلحظ أن النصين: القصصي الحاضر والشعري الغائب يرميان إلى هدف تربوي واحد، هو الدعوة إلى العمل بجد وفي صمت من أجل تحقيق الغايات، هذا ما جعلهما يتفقان في المقدمات والنتائج، كما يوضحه الجدول الآتي:

	المقدمة	**النتيجة**
النص الحاضر	العمل بجد في صمت	النجاح في أداء المهمات
النص الشعري الغائب	العمل بجد في صمت	النجاح في أداء المهمات

② **على المستوى النثري:**

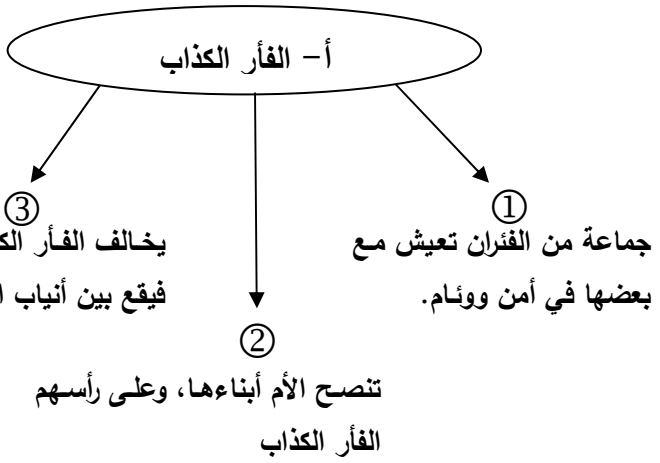
يتجلى هذا النوع من التناص فيما هو موجود من تقاطعات نصية بين قصص المدونة، في المجموعتين القصصيتين سواء على مستوى البنية الدلالية أو على مستوى البنية المعجمية، ومن أمثلة ذلك التقاطع الدلالي والمعجمي ما هو موجود بين قصتي "ما بالطبع لا يتبدل"، و"اللقلق الماكر".

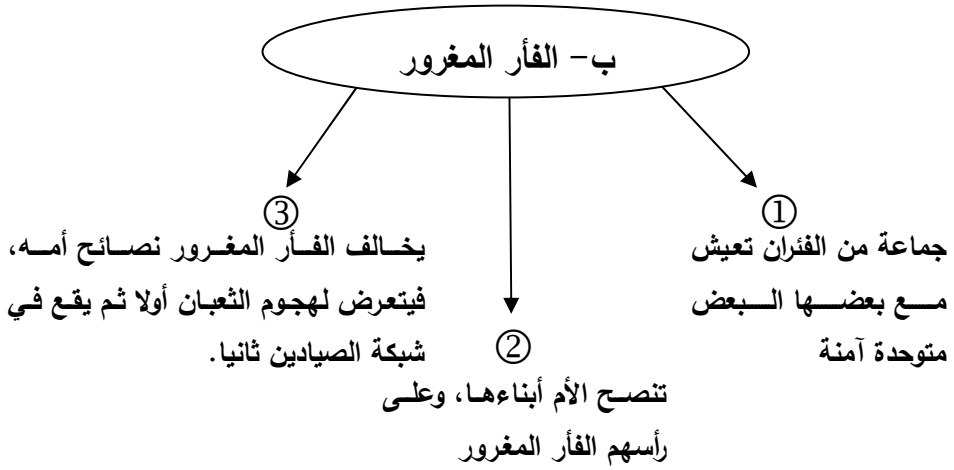
فكما أن الثعلب في القصة الأولى تظاهر بالعبادة والتنسك من أجل الإيقاع بالأرنبة والحمامة والفتك بهما، كذلك فعل اللقلق في الثانية مع جماعة السمك، غير أن نهاية القصتين هي التي تمثل مجال المفارقة بينهما، فقد لقي اللقلق جزاء فعاله بأن قتله السرطان، وخلّص جماعة السمك من بغيه، بينما بقي مصير الثعلب مجهولا في القصة الأولى.

هذا ما يجعلنا نقول بأن النص الثاني/"اللقلق الماكر" هو الأصلح للغاية التربوية، حيث عمل على تبيان جزاء الظلم والبغي بما يشبع الحاجة للأمن عند الطفل الذي يشعر بالاطمئنان والأمان لأنه يجد أن الحق ينتصر على الباطل في آخر المطاف، كما في القصة.

وهذا الكلام يجرنا إلى العلاقة التي تقيمها قصة اللقلق الماكر مع قصة الفيل الظالم، التي حققت الهدف التربوي نفسه، من خلال تقديمها لنهاية عادلة نال فيها الفيل جزاء ظلمه.

وفي نموذج آخر نجد التعالق النصي ظاهر بين القصتين الأوليتين من المجموعة الأولى (الفأر الكذاب، الفأر المغرور). فالقصتان تحكيان عن جماعة من الفِئران تعيش مع بعضها البعض في هناء ووئام، لكن إحدى أفراد هذه الجماعة يتمرد عليها، ويخالف قانونها العام، فيعود عليه هذا التمرد بالويلات، ولعل الشكل الآتي يوضح المسألة أكثر ويجليها للأذهان.





وفي غير هذا الموضع تعمل كل من قصة "احفظ لسانك"، و"اعمل ساكتا" على حث الناس لحفظ ألسنتهم وعدم إرسالها دون رقيب، ووضع الكلام في محله، كما يدعوان الناس

إلى العمل في صمت من أجل تحقيق الغايات، هذا ما جعلهما يستعيران معاني بعضهما البعض، كما يجتران بعض دوالها اللغوية.

ويطالعنا التعالق النصي مرة أخرى بين قصة "يد الله مع الجماعة"، وقصة "وتعاونوا على البر". فالنصان يناشدان المبدأ التربوي نفسه، إنه مبدأ الوحدة والتكافل بين الناس. ومن هنا تداخلت مدلولات القصتين، وتشاكلت دوالهما، ويستوقفنا التداخل النصي الواقع على مستوى بعض عناوين قصص الكاتب، وهي: (عاقبة الكبر، نهاية الطيش، جزاء الصابر). فكل هذه العناوين تعبر عن مآلات الأمور مع اختلاف بينها في المضمون.

كما تجدر الإشارة قبل مغادرة هذا النوع من التناص إلى التداخل الحاصل بين نصوص الكاتب على مستوى البنيات الاستهلالية التي جاءت على صيغ متقاربة (كان يعيش، يحكى أن مجموعة، يحكى أنه كان يعيش، يحكى أنه كان في إحدى... الخ).

ثالثا، التناص الأسطوري:

يكاد يكون هذا النوع من التناص معدوما في قصص الكاتب، هذا إذا استثنينا ما هو موجود بين قصة "ما بالطبع لا يتبدل"، وأسطورة "عيطانا والعقاب"[1]، تقع داخل هذه الأسطورة حكاية خرافية تدور أحداثها بين عقاب وأفعى، وتتقاطع أحداث ومعاني هذه الحكاية مع أحداث قصة "ما بالطبع لا يتبدل".

ولنقف على هذه الحقيقة نورد ملخص هذه الأسطورة كما يسردها "صموئيل هنري هوك" على النحو الآتي:

«في القصة وعند بدء الأشياء، يتعاهد العقاب والأفعى بالإيمان الغليظة على الصداقة، يضع العقاب عشه وصغاره في ذروة شجرة، بينما تعيش الأفعى وصغارها في الأسفل، ويتبادلان حماية صغارهما، وتأمين الطعام لهم، سارت الأمور على ما يرام لبعض الوقت، لكن العقاب أضمر الشر في قلبه، وحنث بقسمه فيما كانت الأفعى بعيدة في بحثها عن الطعام، يبتلع العقاب صغارها. وحين تعود تجد بيتها مهجورا تتوجه بالدعاء إلى "شاماص" للانتقام لها من العقاب الذي حنث بوعده. يبين لها "شاماص" طريقة اصطياد العقاب و كسر جناحيه، وحبسه في حفرة.

هنا يجثم العقاب يائسا يستضرح العون من "شاماص" دون جدوى، يتدخل "عيطانا" بوحي من "شاماص"، ويطلق سراح العقاب الذي يرد الجميل للملك، ويعد بنقله إلى أعالي عرش "عشتار"، حيث سينال نبتة الولادة»[2].

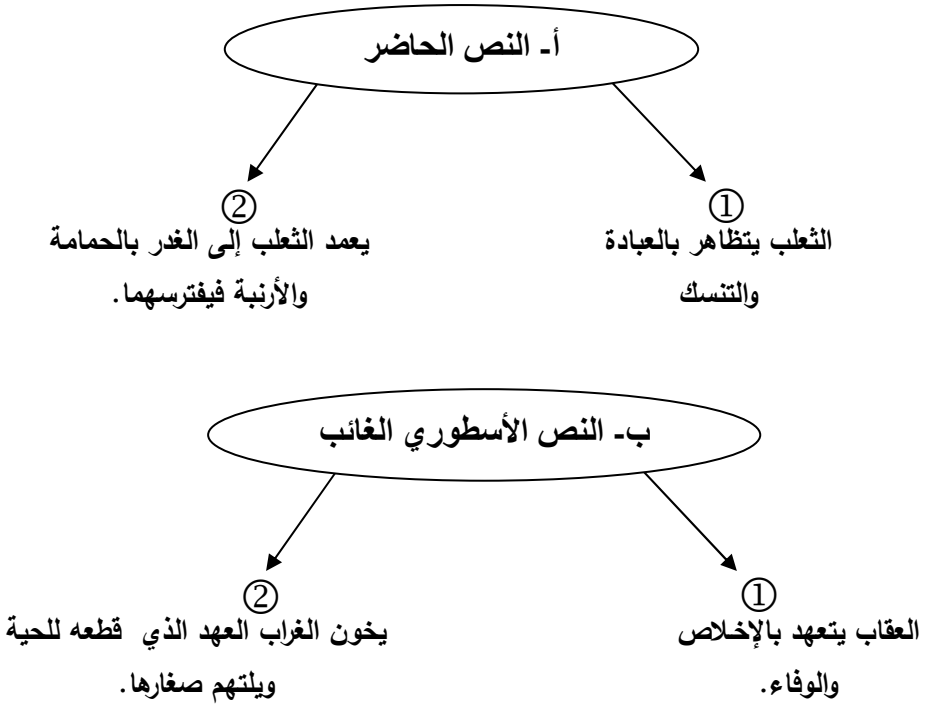
ومن خلال هذا العرض الموجز لأحداث الأسطورة، نقف على حقيقة أن ما بالطبع لا يتبدل، فإن كان طبع الثعلب الغدر في النص الحاضر فإن طبع العقاب كذلك في النص الغائب، ولعل هذا ما يمثل لمجال التعالق النصي بين النصين.

ولزيادة في التوضيح نعرض الرسم الآتي:

---

(1)– هذه ا لأسطورة واحدة من الأساطير البابلية القديمة.

(2)– صمؤيل هنري هوك. منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير. تر: صبحي حديدي. دار الحوار. اللاذقية، سوريا. ط1، 1983. ص: 49.



هذا هو المثال الوحيد الذي ظهر معنا من هذا النوع من أنواع التناص، ولعل الأمر يعود إلى طبيعة المدونة الموجهة للأطفال، لا لعدم اطلاع الكاتب على هذا الموروث الأسطوري، ولمن أراد أن يقف على حقيقة ذلك، فليعد إلى نصه الشعري الموجه للكبار فسيجد العديد من الإحالات الأسطورية، بل فلينظر إلى دراساته الأدبية والنقدية[1] التي عالج فيها بعض النصوص الأسطورية معالجة واعية تضحد كل شك حول ثقافة الكاتب الأسطورية.

(1)– ينظر مثلا: كتابه: الشعر الجزائري الحديث.

رابعا: التناص مع الثقافة الشعبية:

يتجلى هذا النوع من التناص في الإحالة على الأمثال الشعبية، التي سنعمل على إيرادها، وتبيان نوعها، وتحديد طبيعتها من خلال الجدول الآتي:

الرقم	النص القصصي الحاضر	المثل الشعبي الغائب	نوع التداخل النصي	طبيعة التداخل النصي
01	صديق الشدة	شرقة من ريقك، توريك عدوك من صديقك	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
02	جزاء الصابر	اصبر تجبر	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
03	جزاء الصابر	الصبر مفتاح الجنة	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
04	جزاء الصابر	كاين الصبر اللي يجبر، وكاين اللي يدبر، وكاين لي يوصّل لّقبر	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
05	ما بالطبع لا يتبدل اللقلق الماكر	العدو ما يولي صديق، والنخالة ما تولي دقيق.	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
06	السيئة بمثلها	اللي حبك حبو ولو كان باباه وصيف	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.

		واللي يكرهك أكرهو ولوكان باباه شريف		
07	يـــد الله مـــع الجماعة وتعــاونوا علـــى البر	ليـد مـا تصـفق إلا بخّتها	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
08	احفــظ لســانك تسلم اعمل ساكتا	قول كلام الخير ولاَّ اسكت خير.	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
09	اعمل ساكتا احفــظ لســانك تسلم	الصـــمت حكمـــة تخـرج منّـو لحكـايم، لــولا تصــميم ولــد الحجلــة مــا جــا لحنش هايم	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
10	مـــا بـــالطبع لا يتبدل	الســـلالة ســـلالة والعرق جبّاد	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
11	مـــا بـــالطبع لا يتبدل	البغــل مــا ينســى الصكّة واليهودي ما يقصد مكّة	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
12	مـــا بـــالطبع لا يتبدل	الكلــب كلــب، ولــو علَّق سوار ذهب.	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
13	مـــا بـــالطبع لا	أعطـي الدوارة للقط	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون

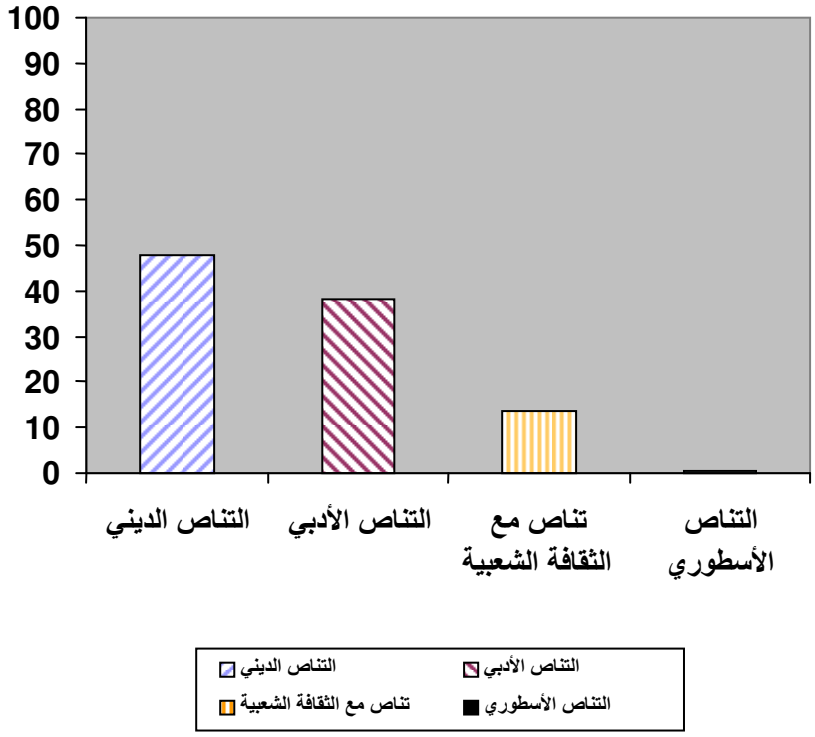
	يتبدل	يغسلها، ولغنم للذيب يحرسها.		المثل واجترار لبعض دواله.
14	ما بالطبع لا يتبدل	الطبيعة جبل، والجبل ما يتحوّل	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
15	القرد الطماع	القرش يلعّب القرد (أي إن القرد تطمعه النقود مثل حال القرد في القصة).	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
16	الفأر المغرور	عامل الفار مقليط (أي متعاظم بما ليس فيه). للوقوف على هذا المثل ينظر: أشرف صبحي، ذكر الطير والحيوان. ص: 241.	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.
17	الفأر الكذاب	الفار النقاز من سهم القط	شعبي داخلي	امتصاص لمضمون المثل واجترار لبعض دواله.

خلاصة:

مـن خـلال كـل مـا سـبق يتبـين لنـا أن التنـاص فـي أعمـال الكاتـب يتـوزع عبـر أنواع ثلاثة هي:

1. التناص الديني، بشقيه الكتاب والسنة.
2. التناص الأدبي، بشقيه الشعري والنثري.
3. التناص الأسطوري.
4. التناص مع الثقافة الشعبية.

وسـنحاول أن نبـين أيَّ هـذه الأنـواع غلبـة علـى نصـوص الكاتـب مـن خـلال المـدرج التكراري الآتي:



ملاحظة:

هذه النسب هي نسب تقريبية، وليست دقيقة 100%.

ونلمس من خلال المدرج السابق غلبة التناص الديني على إنتاج الكاتب، ثم الأدبي بدرجة أقل، فالشعبي فالأسطوري أخيرا.

إن من خلال هذه المزاوجة بين أنواع التناصات تتأكد الثقافة المتنوعة للكاتب فهو يتمتع بثقافة دينية واسعة، ذلك أنه يتبع منهجا إصلاحيا دينيا في كتاباته الموجهة للأطفال، على غرار الكثير ممّن يكتبون في هذا المجال.

وقد كانت هذه الخلفية الدينية منهلاً هاما من مناهل الإبداع لديه، إلى جانب اطلاعه الواسع على المحصول الأدبي القديم والحديث، والثقافة الشعبية في أقاليم عربية مختلفة. كل هذا أعانه على توصيل ما يريد بأسلوب أدبي أنيق، وبحكمة بالغة تنم عن خبرة وتمرس كبيرين في مجال الكتابة الهادفة.

أولا- سيمياء العنوان:

مهـاد نظري:

إن العنوان هو سمة النص وشعاره الذي يعلوه، وبتعبير آخر هو بطاقة تعريفه، فمنه يبتدئ، وبه يعرف، كما أنه الواسطة بينه وبين غيره (القارئ)، ومن هنا اعتبر العنوان: «علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله»[1]، بل صار العنوان أداة كشف وتنقيب هامة يمتطيها القارئ في أثناء رحلته الاستكشافية إلى عالم النص/ داخل النص، ذلك أنه «يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد انفتاح نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه»[2].

ومن هنا حق للعنوان أن يحتل المكانة المرموقة التي وصل إليها في الدراسات النقدية المعاصرة، فلم يعد العنوان «زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص» [3]، بل صار نصا موازيا لنص أكبر هو القصيدة أو الرواية أو القصة أو المسرحية.... الخ يأخذ الاهتمام والرعاية نفسها التي يأخذها، بل يزيد عليها.

ومن أجل كل ما سبق أثار العنوان اهتمام الكثير من عمالقة النقد الغربي من أمثال "جيرار جينيت" ***Gérard genette*** في كتابه "***seuils***" الذي ترجم بـ"عتبات"، و"ليوهوك" ***leo hock*** في كتابه "***la marque de titre***" الذي ترجم بـ"علامة أو سمة العنوان"[4].

---

(1)- بلقاسم دفة. التحليل السيميائي للبنى السردية. رواية حمامة سلام للدكتور نجيب الكيلاني نموذجا. الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي. منشورات الجامعة. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع. عين مليلة. الجزائر. ط1. 2002. ص:34.

(2)- محمد مفتاح. دينامية النص (تنظير وإنجاز). المركز الثقافي العربي. المغرب، الدار البيضاء. ط1. 1987. ص: 72.

(3)- شادية شقروش. سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله حمادي. محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي. ط1. 2000. ص:286.

(4)- بسام قطوس. سيمياء العنوان . وزارة الثقافة .عمان الأردن.ط1 . 2001.ص33

وإذا كان العنوان قد أخذ هذا النصيب من الاهتمام في إطار تحليل النصوص الموجهة للكبار، فإنه من باب أولى أن يجد الاهتمام نفسه في الدراسات المسلطة على أدب الأطفال.

وإذا كان الجانب العقلي يغيب في أدب الكبار في أحيان كثيرة لتحل محله حالة من الهذيان والمخاض الإبداعي اللاعقلاني، فإن أدب الأطفال أكثر تعقلا ومنطقية منه، فالأمر فيه ليس متروكا للخلق الأدبي والترف الإبداعي وحده، بل هو خاضع لقواعد تأليفية خاصة تعارف عليها نقاد أدب الأطفال، ومن هنا نقول إن سلامة العملية التواصلية هي التي عليها الارتكاز في الكتابة الأدبية للأطفال، وعليه فإن العنوان –بوصفه رسالة– الذي يعمل على تكريس هذه العملية وسلامتها يعد عنوانا ناجحا ونصا طفوليا متألقا يتماشى ومعايير الكتابة الإبداعية للأطفال.

أما الحديث عن التشفير والإيهام وإغلاق النصوص فهو حديث غير مطروح على مستوى النصوص الإبداعية للأطفال سواء كانت نصوصا رئيسية أو موازية كالعنوان، فالعناوين التي تتصف بالغموض والغرابة تترك الطفل «حائرا أمامها عاجزا عن أن يتوقع مضمونا معينا ، ولهذا أثره على الطفل وقراءته، إذ يعجز أمام القصص صاحبة هذه العناوين عن الاختيار المناسب لميوله والمتفق مع استعداداته»[1].

ومن هنا ستركز قراءتنا لعناوين الكاتب على العملية التواصلية، وبالضبط على بعدين تواصليين هما:

- البعد التواصلي البصري.
- البعد التواصلي الدلالي.

1. البعد التواصلي البصري:

ويتمظهر هذا البعد عبر عنصرين اثنين هما:

(1)– رشدي أحمد طعيمة، أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، ص:231.

أ-عنصر الوضوح (البصري):

لقد نجح المرسل (المؤلف، الرسام، دار النشر) في تحقيق هذا العنصر على مستوى العناوين القصصية باستغلاله لمجموعة من تقنيات الرسم والإخراج وطرق الكتابة، ومن أهم هذه التقنيات المستخدمة ما يلي:

♦ **التضاد اللوني:** وتستخدم هذه التقنية عادة من أجل إبراز صورة الكتابة التي تمتد عبر المساحة اللونية، وقد استخدمت هذه التقنية في كتابة العناوين القصصية من قبل المرسل؛ لتحقيق الغرض ذاته، والجدول الآتي يوضح هذه الحقيقة من خلال مجموعة من العناوين:

عنوان القصة	لون الخط الذي كتب به العنوان	لون المساحة التي كتب عليها العنوان	التعليق
الفأر الكذاب	أبيض	برتقالي	الأبيض لون إضافي حيادي والبرتقالي ثانوي مزدوج حار وهذا يؤكد التضاد الواقع بين اللونين.
الفأر المغرور (1)	أسود	بنفسجي	الأسود لون إضافي حيادي والبنفسجي لون ثانوي مزدوج بارد فيكون التضاد اللوني بهذا ظاهرا بين اللونين.
الفأر المغرور (2)	أسود	بني	اللون الأسود إضافي حيادي ≠البني (لون وراء ثانوي).
الفيل الظالم (1)	أبيض	برتقالي مائل إلى البني	الأبيض (إضافي حيادي بارد) ≠البرتقالي المائل إلى البني (ثانوي مزدوج حار).
الفيل الظالم (2)	أسود	برتقالي مائل	الأسود (إضافي حيادي)

		إلى البني	≠البرتقالي المائل إلى البني (ثانوي مزدوج حار).
القرد الطماع	بني	أصفر	البني (وراء ثانوي حيادي) ≠الأصفر (أساسي حار).
اللقلق الماكر	أسود	أخضر	الأسود (إضافي حيادي) ≠الأخضر (ثانوي بارد).
عاقبة الكبر	أبيض	بني	الأبيض (إضافي حيادي فاتح) ≠البني (وراء ثانوي داكن).
اعمل ساكتًا	أبيض	بني	الأبيض (إضافي حيادي فاتح) ≠البني (وراء ثانوي داكن).
احفظ لسانك، تسلم	أبيض	بني	الأبيض (إضافي حيادي فاتح) ≠البني (وراء ثانوي داكن).
وتعاونوا على البر	أبيض	بني	الأبيض (إضافي حيادي فاتح) ≠البني (وراء ثانوي داكن).
ما بالطبع لا يتبدل	أخضر	أصفر	الأخضر (ثانوي بارد) ≠الأصفر (أساسي حار).

♦ **قانون الأساسية والأهمية:** وهذا القانون هو من أهم معايير تكوين الشكل الذي يخضع بدوره إلى مجموعة من القوانين منها[1]:

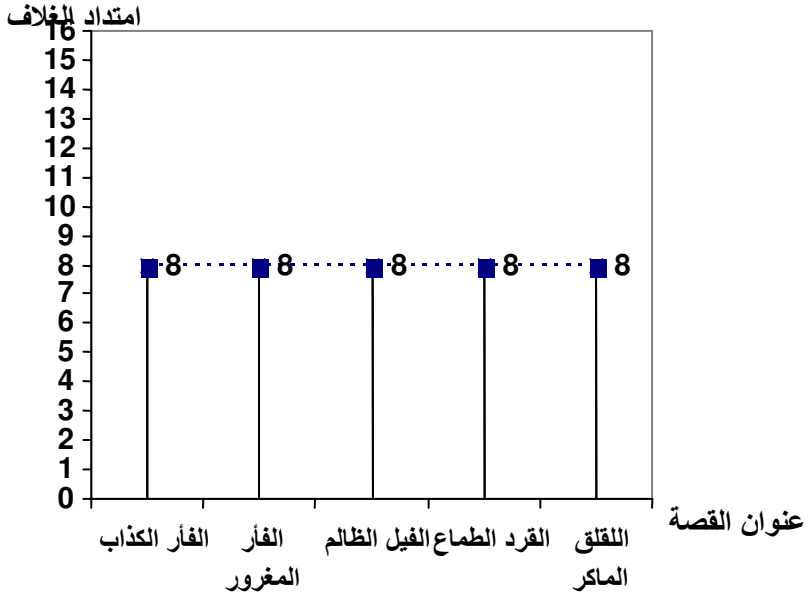
- ✓ قانون الأساسية والأهمية.
- ✓ قانون التكرار.
- ✓ قانون الاستمرار.

(1)– ينظر: قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، د.ت، ص: 136–137.

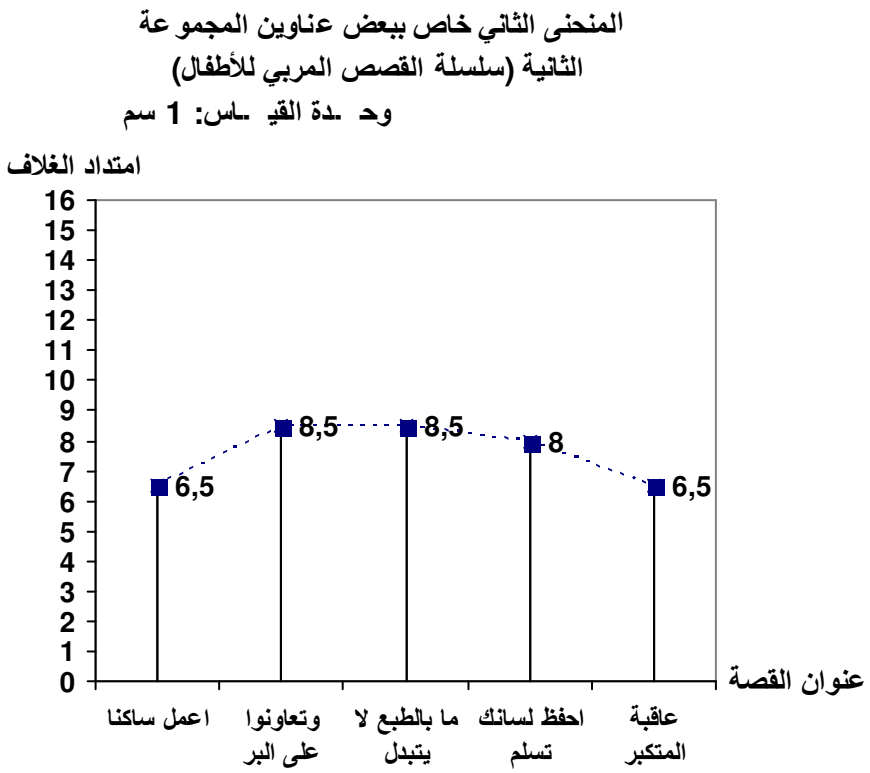
- ✓ قانون الانحناء والتقويس.
- ✓ قانون التناغم.
- ✓ قانون التضاد أو التقابل.

وقانون الأساسية والأهمية هو الذي يهمنا، من بين هذه القوانين، ذلك أن الشكل الكبير عادة هو الذي يكون عليه الاتكال في العملية التواصلية/البصرية؛ إذ تجتمع حوله الأشكال الأخرى الأقل أهمية وتخضع له[1]، مثلما هو عليه الحال مع عناوين الكاتب التي تحتل مساحة كبيرة من مساحة الأغلفة القصصية، ولعلنا نعرض لهذا الأمر ونبسطه من خلال المنحنيين الآتيين اللذين يوضحان حجم بعض العناوين ومدى امتدادها في صفحة الغلاف.

المنحنى الأول: خاص بعناوين المجموعة الأولى (سلسلة الأنيس للأطفال)



(1)– ينظر: المرجع السابق، ص: **136**.



نلحظ من خلال المنحيين السابقين أن عناوين الكاتب تشغل مساحة واسعة على سطح الأغلفة القصصية مما يؤكد تجلي قانون الأساسية والأهمية على عناوين الكاتب والطريقة التي كتبت بها، فيكون كبر الحجم بذلك مطية للوضوح والاهتمام.

♦ **نوع الخط:** تمت كتابة العناوين القصصية في السلسلتين بالخط النسخي المسطر وهو خط سهل القراءة، واستخدامه لصيق بالغرض التعليمي، وهو أكثر أنواع الخطوط ملاءمة للأطفال، وعليه يكون اختيار هذا النوع من الخطوط في الكتابة قد ساعد المرسل في تكريس عنصر الوضوح على مستوى عناوينه.

ب) عنصر الانسجام (البصري):

حققت عناوين المجموعة الأولى (سلسلة الأنيس للأطفال) مبدءًا تواصليا بصريا هاما، هو مبدأ الانسجام، وقد تجلى هذا المبدأ سواء على مستوى الوحدات البنائية الدالة أو على مستوى الأصوات والحروف.

♦ **على مستوى الوحدات البنائية الدالة:** جاءت عناوين المجموعة الأولى منسجمة ومتساوية من حيث عدد الوحدات البنائية، وحتى يتسنى لنا توصيل هذه الحقيقة على وجه أكثر وضوحا، سنقوم باستعارة تقنية من تقنيات التمثيل البياني، ولتكن (علبة هوكيت)[1] التي تضمن لنا تجسيد مبدأ الانسجام الذي تحققه عناوين الكاتب على المستوى البصري، وسنعرض لهذه الفكرة من خلال الأمثلة الآتية:

العنوان: الفأر الكذاب.

التمثيل:

الـ	فأر	الـ	كذاب
04	05	06	07
الفأر		الكذاب	
02		03	
الفأر الكذاب			
01			

العنوان: الفأر المغرور.

التمثيل:

الـ	فأر	الـ	مغرور
04	05	06	07
الفأر		المغرور	
02		03	
الفأر المغرور			
01			

(1)– استخدمت هذه التقنية في اللسانيات التوزيعية، التي يتزعمها "هاريس"، وقد أخذ التقنية عن شيخه "هوكيت"، الذي سميت التقنية باسمه، وفي هذا التوزيع تبدو الجملة في شكل هرمي قاعدته الجملة (ج)، التي تتفرع إلى مجموعة من الطبقات تدعى المكونات المباشرة، حيث كل مكون مباشر متداخل مع ما هو قبله، أي هو جزء من الطبقة التي يتفرع منها، وهكذا يتم تقطيع الجملة إلى وحداتها الكلامية أي مكوناتها المباشرة. ينظر: شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 36–37.

العنوان: الفيل الظالم.

التمثيل:

الـ	فيل	الـ	كذاب
04	05	06	07
الفيل		الظالم	
02		03	
الفيل الظالم			
01			

العنوان: القرد الطماع.

التمثيل:

الـ	قرد	الـ	طماع
04	05	06	07
القرد		الطماع	
02		03	
القرد الطماع			
01			

العنوان: اللقلق الماكر.

التمثيل:

الـ	لقلق	الـ	ماكر
04	05	06	07
اللقلق		الماكر	
02		03	
اللقلق الماكر			
01			

ويلحظ من خلال هذا التمثيل أن عناوين المجموعة الأولى جاءت متساوية من حيث عدد المكونات المباشرة (سبع مكونات لكل عنوان)، فلا ريب بعد هذا أن العين وهي تلتقط رسم العناوين على هذه الشاكلة تدرك مدى الانسجام الكبير الذي تحققه من خلال طريقة الكتابة، وعناوين الكاتب من هذه الزاوية نجحت في تكريس مبدأ الانسجام البصري، الذي يسهم بدوره في تحقيق الجانب الإغرائي الذي ينشده المرسل (المؤلف/ الرسام/ دار النشر).

♦ **على مستوى عدد الحروف:** يتراوح عدد الحروف المكونة لعناوين المجموعة الأولى بين أحد عشر وثلاثة عشر حرفا.

التمثيل:

1- الفأر الكذاب: (12 حرفا).

2- الفأر المغرور: (13 حرفا).

3- الفيل الظالم: (11 حرفا).

4- القرد الطماع: (11 حرفا).

5- اللقلق الماكر: (12 حرفا).

ويضاف إلى هذين المستويين ما لحظناه سالفا من أمر عناوين المجموعة الأولى التي جاءت متساوية من حيث الحجم، أو بتعبير أدق من حيث امتدادها على صفحة الغلاف، كما وضح ذلك المنحنى الذي عرضنا له عند الحديث عن مبدأ الأهمية والأساسية في العنصر الأول، فهذا التساوي في الحجم أو الامتداد يؤدي دورا هاما في تكريس عنصر الانسجام بالإضافة إلى تكريسه لعنصر الوضوح.

ومن خلال ما سبق نؤكد أن البنية الهندسية لعناوين المجموعة الأولى مثلت بعدا جماليا هاما؛ إذ حققت انسجاما بصريا يولد بدوره انسجاما وراحة نفسية كبيرة لدى المتلقي/ الطفل، فالطبع البشري يأبى النشاز في كل شيء، وخاصة إذا ما تعلق الأمر بالإرسالات البصرية، فالعنوان في أدب الأطفال هو إرسال بصري بالدرجة الأولى، قبل أن يكون إرسالا دلاليا، ومن هنا يكون مبدأ الانسجام المحقق من طرف عناوين المجموعة الأولى دافعا لدى الأطفال لاقتناء هذه القصص، والاستفادة منها ولا يفهم من هذا أن البنية الهندسية لعناوين المجموعة الثانية تحقق العكس، بل نقول -على حد اجتهادنا-: إن هيئة تركيب عناوين المجموعة الأولى أكثر توفيقا من هيئة تركيب عناوين المجموعة الثانية، وإن كانت الأخيرة لا تخلو من بعض التوفيق في هذا المجال.

2- البعد التواصلي الدلالي:

ويتمظهر هذا البعد -بدوره- عبر شكلين اثنين هما:

أ) البعد الدلالي الصرفي والتركيبي:

- البعد الصرفي:

لقد شد انتباهنا بعض الظواهر الصرفية على مستوى عناوين المجموعة الأولى (سلسلة الأنيس للأطفال)، حيث استخدم الكاتب مجموعة من المشتقات، مثل: اسم المفعول واسم الفاعل وصيغة المبالغة، وقد ألصق هذه المشتقات ودلالاتها بالشخصيات البطلة في قصصه، علما أن هذه الشخصيات التي تصورها قصص هذه المجموعة هي شخصيات سيئة الخلق، أو بتعبير أدق: عالجت قصص المجموعة بعض الأخلاق السيئة واتخذت لتصويرها مجموعة من الشخصيات الحيوانية التي ظهرت أسماؤها على عناوين السلسلة.

وتعرف المشتقات بأنها جنس من أجناس الأسماء، كما يعرف بأن لكل بناء من أبنية الكلام -إلى جانب وظيفته التركيبية- دلالةً مختلفة في المعنى، ومن دلالات الأسماء الثبوت والحدوث[1]؛ فيكون الكاتب بانتقائه لهذه المشتقات (الأسماء) قد ألصق صفات الكذب والغرور والمكر والظلم والطمع بهذه المخلوقات، وجعلها ثابتة فيها ولصيقة بها، على الدوام ومن غير انقطاع.

والكاتب بهذا الاستخدام ينطلق من خلفية لغوية جيدة، فهو عارف بدقائق مدلولات هذه الصيغ، وهذا ليس غريبا على رجل قضى سنوات طوال في مجال التأليف والبحث العلمي، وللتدليل على ذلك نورد أمثلة هذا الاستخدام الموفق لأنواع المشتقات في ما يلي:

- **اسم الفاعل:** يتميز اسم الفاعل عن غيره من أنواع المشتقات بكونه «اسما مشتقا من مصدر الفعل المبني للمعلوم، للدلالة على من وقع منه الفعل، أو قام به على قصد التجدد

([1])- محمود عكاشة. التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة. دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية. دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص: 63.

والحدوث»[1]. وقد يدل اسم الفاعل أيضا على الاستمرار والدوام، كما قد يدل على النسب إلى الشيء[2].

وقد وجدت صيغة اسم الفاعل في عنوانين اثنين من قصص المجموعة هما:

الفيل الظالم ⊂ الفاعل

اللقلق الماكر ⊂ الفاعل

ومعلوم من المدونة أن كلا من الفيل واللقلق قد عرفا بالظلم والمكر، والتصقت بهما الصفتان، التصاقا شديدا، وحري بمن عرف بالظلم –كحال الفيل في القصة الأولى–[3] أن ينسب إليه هذا الخلق، فيقال له: الظالم، والكلام نفسه يسحب على شخصية اللقلق في القصة الثانية[4] الذي مارس المكر، حتى نسب إليه، فقالوا: "اللقلق الماكر".

– **اسم المفعول:** وهو «اسم مصوغ من مصدر الفعل المبني للمجهول للدلالة على من وقع عليه الفعل»[5]، وهو أيضا كسابقه يدل على التجدد والحدوث[6].

وقد تجلت صيغة اسم المفعول على عنوان واحد فقط من عناوين السلسلة وهو:

الفأر المغرور ⊂ المفعول

– **صيغة المبالغة:** وجمعها صيغ المبالغة، وهي مشتقات أو ألفاظ تأتي على أوزان سماعية مختلفة، وهذه الأوزان تدل على ما يدل عليه اسم الفاعل، إذا ما أريد به المبالغة والتكثير[7].

وظف الكاتب صيغة المبالغة في اثنين من عناوين قصصه، وهما:

([1])– أحمد الهاشمي. القواعد الأساسية للغة العربية. تحق: محمد أحمد قاسم. المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط4، 2001، ص: 287.

([2])– ينظر: محمد عكاشة. المرجع السابق. ص:72–73.

([3])– قام الفيل في هذه القصة بالاعتداء على الحمامة مرارا، وتكرارا، حتى نغَّص عليها صفوَ عيشها

([4])– قام اللقلق في هذه القصة بخداع زعيمة السم، فاتخذ الدين مطية لذلك، حيث تظاهر بالزهد والانقطاع للعبادة والتنسك حتى يوهمها بأنه تاب عن ماضيه الدموي، فانخدعت السمكة بحاله، وصدقت كل ما ادعاه، فاستغل تصديقها لإشباع أطماعه والتهام أكبر عدد ممكن من السمك.

([5])– أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص: 289.

([6])– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([7])– ينظِر: المرجع نفسه. ص: 288.

الفأر الكذاب ⊂ الفعَّال

القرد الطماع ⊂ الفعَّال

وصيغة المبالغة الواردة في هذين العنوانين هي صيغة (فعَّال)، التي «تعد من أقوى صيغ المبالغة للدلالة على الشيء الذي يتكرر فعله، أو الشيء الملازم لصاحبه حتى صار حرفة، فلازمه في الوصف»[1].

وهذا الكلام ينطبق انطباقا تاما على شخصية الفأر في القصة الأولى، فقد اتصف بالكذب، حتى شاع أمره بين أهله، وأصحابه، فلقي جزاء ما فعل، وورد جريرة كذبه بأن انتهى به الأمر بين أنياب القط الشرس، ويسحب هذا الكلام على شخصية القرد على أن الأمر مع القرد كان أقل حدة منه مع الفأر، فقد استطاع القرد تحرير نفسه من أسر الطمع، بعد أن تراءت له عاقبة هذا الخلق البشع.

- **البعد التركيبي:**

من أهم معايير الكتابة القصصية الموجهة للأطفال اعتمادها على ظاهرة الاختصار (الاختزال)، و لذلك ستحاول هذه الدراسة الاستفادة من الجانب التركيبي لإبراز هذه الظاهرة على مستوى عناوين المدونة (القصص المدروسة).

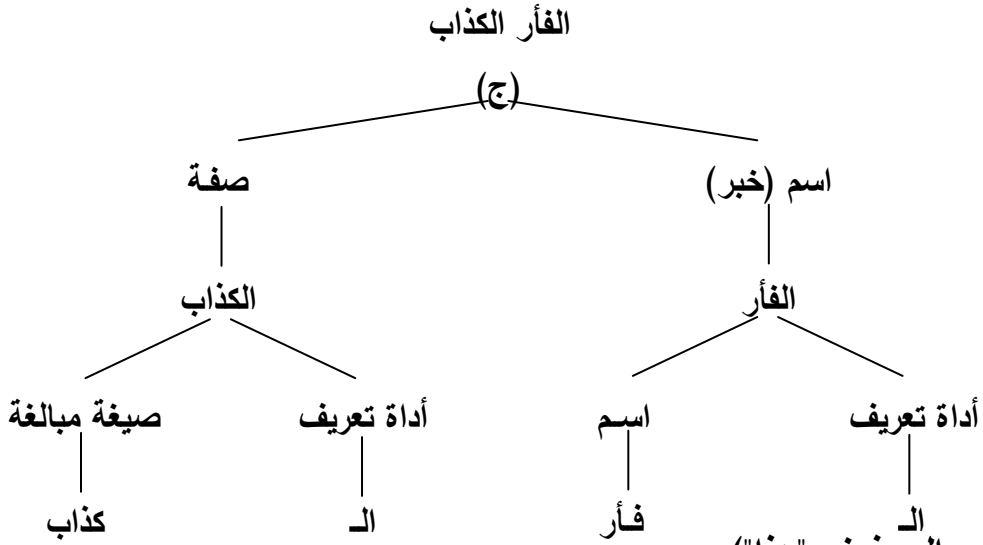
- **عناوين السلسلة الأولى (سلسلة الأنيس للأطفال):** تجلت ظاهرة الاختصار من خلال أسلوب الحذف، الذي جاء على الشاكلة نفسها في هذه المجموعة، حيث عمد الكاتب إلى حذف المبتدأ والمقدر نحويا باسم الإشارة "هذا"، والحذف ظاهرة لصيقة بفن العنونة، ويمكن أن نعلل هذا القصد من المؤلف بتركيزه على الخبر نظرا لما يتمتع به هذا الأخير من أهمية دلالية بالغة، إضافة إلى أن طبيعة العنوان تدعو إلى «الإيجاز والاختصار في مجال يجمل فيه

(1)- محمد عكاشة. المرجع السابق. ص: 85.

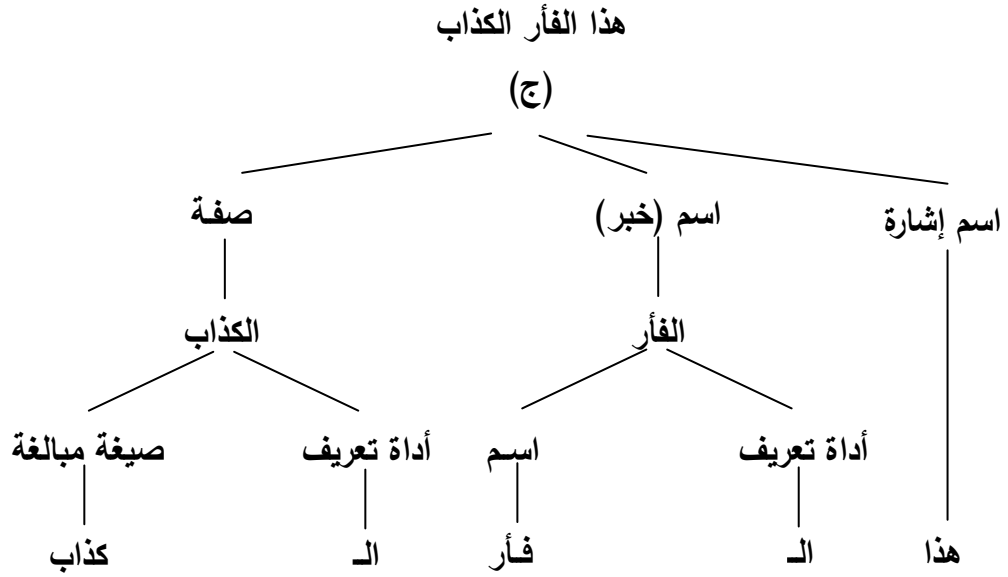
الاختصار»[1]؛ لذلك فعلى المؤلف أن يركز في وصفه للعنوان على ما يخدم المعنى دون غيره، ونعرض لأسلوب الحذف في المجموعة الأولى من خلال الأمثلة الآتية:

المثال الأول: الفأر الكذاب.

البنية السطحية:



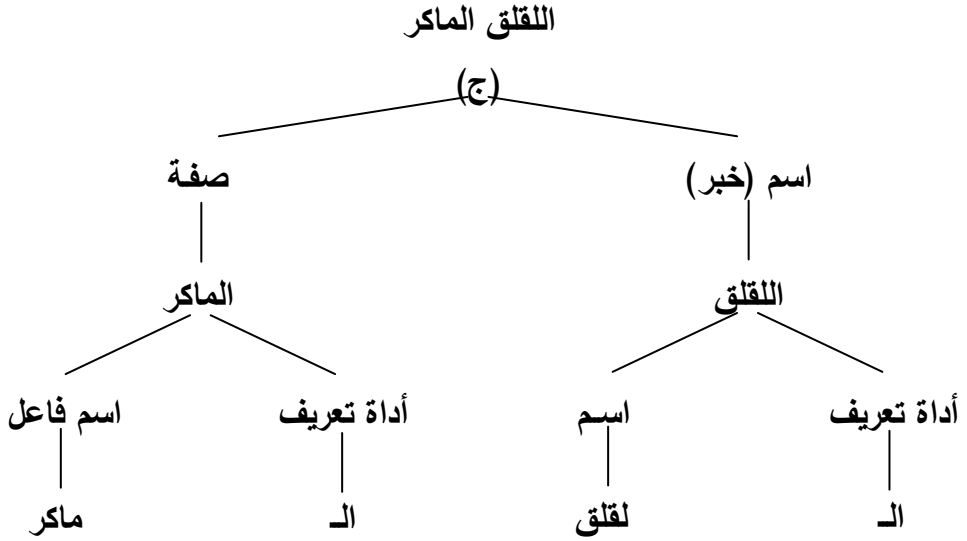
البنية العميقة (تقدير المحذوف "هذا"):



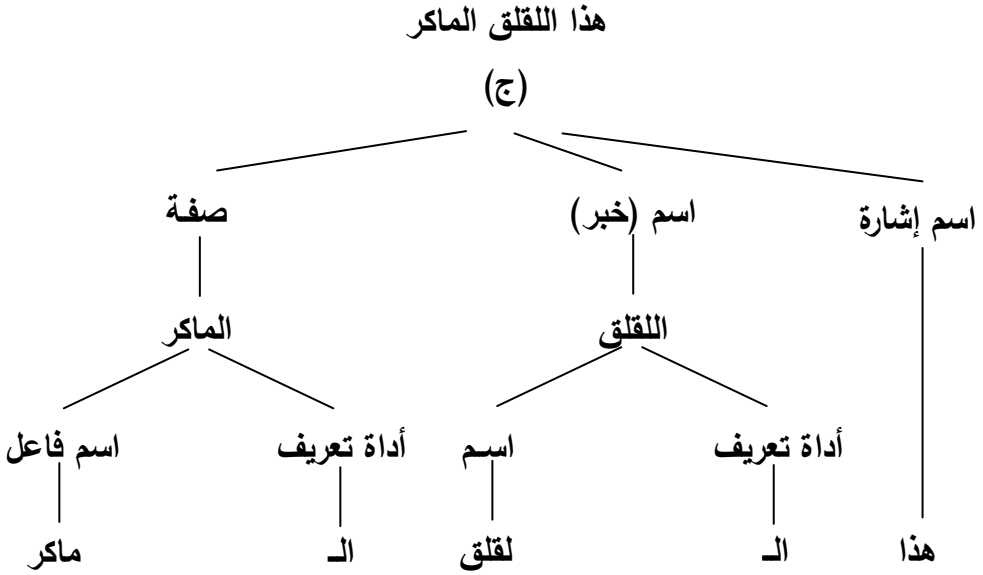
(1)– محمد عويس. العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور). مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة. مصر. ط1. 1988. ص: 25–26.

المثال الثاني: اللقلق الماكر.

البنية السطحية:

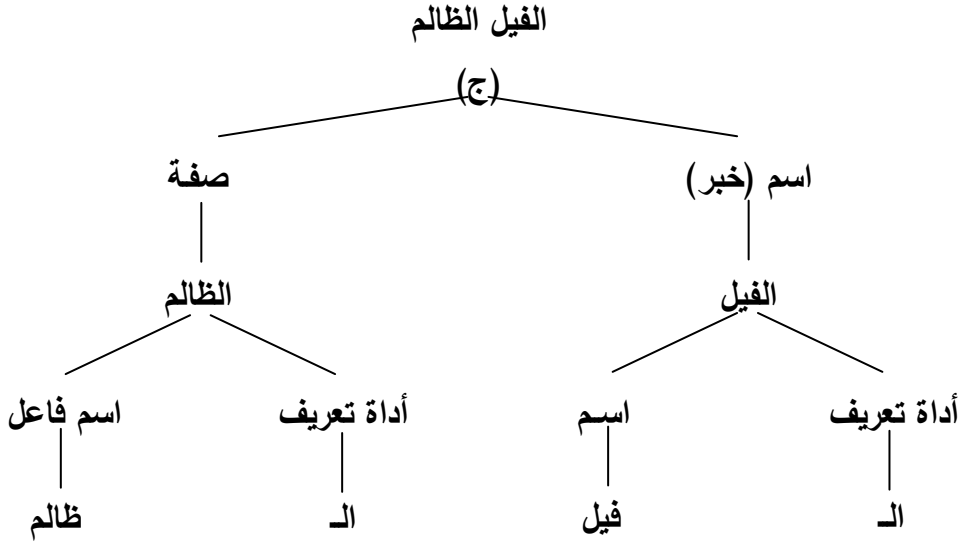


البنية العميقة (تقدير المحذوف "هذا"):

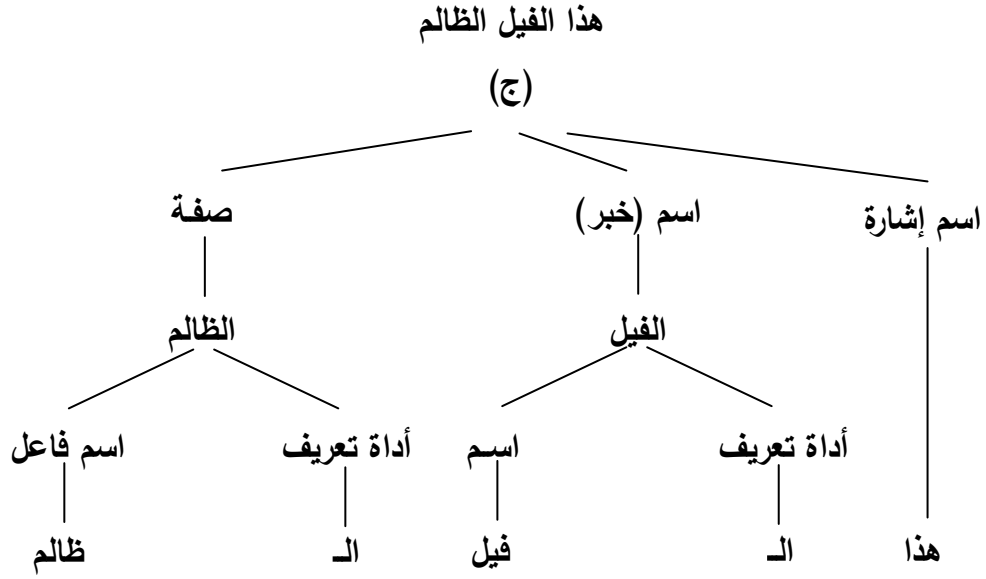


المثال الثالث: الفيل الظالم.

البنية السطحية:



البنية العميقة (تقدير المحذوف "هذا"):



ويلاحظ أن الحذف جاء على الشاكلة نفسها –كما أشرنا سابقا– في هذه المجموعة.

- **عناوين السلسلة الثانية:** سلسلة القصص المربي للأطفال.

يمكن تصنيف أسلوب الحذف في هذه المجموعة إلى صنفين اثنين هما:

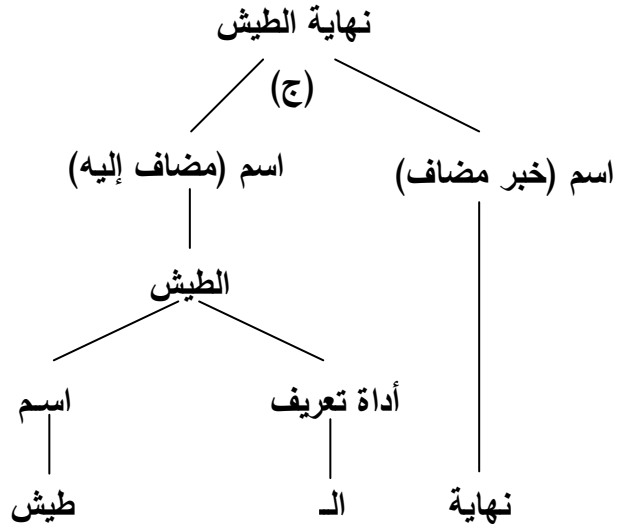
الصنف الأول: حذف اسم الإشارة (هذه، هذا): وتجلى هذا الحذف في العناوين الآتية:

- **نهاية الطيش** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذه").
- **نعمة الأمن** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذه").
- **عاقبة الكبر** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذه").
- **حسن التدبير** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذا").
- **جزاء الصابر** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذا").
- **صديق الشدة** (المحذوف هو اسم الإشارة "هذا").

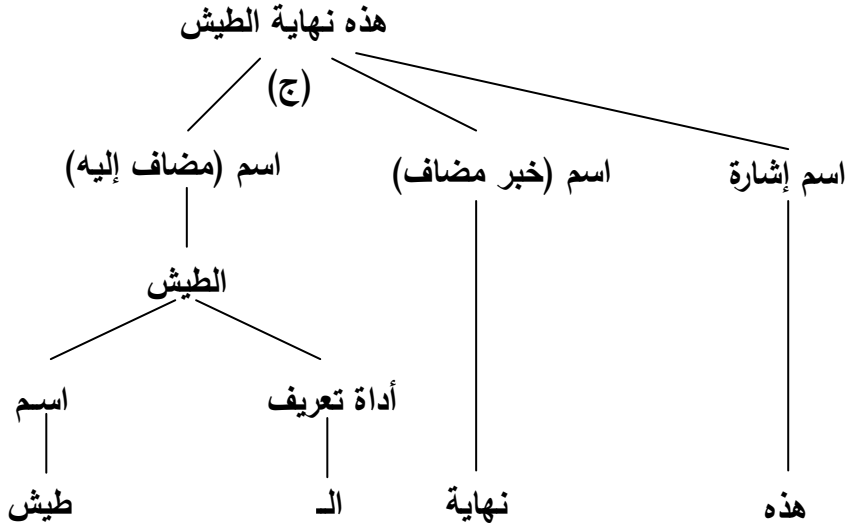
التمثيل:

نمثل لهذا الصنف من خلال عنوان "نهاية الطيش":

البنية السطحية:



البنية العميقة (تقدير المحذوف "هذه"):



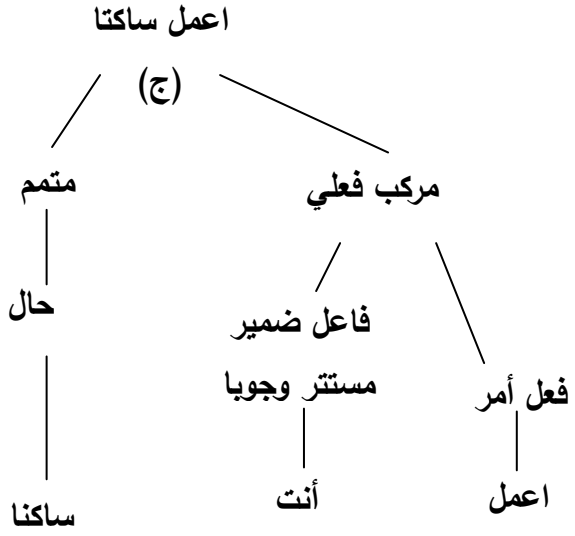
الصنف الثاني: حذف جملة (هذه نصيحتي): ويتجلى هذا الصنف من الحذف في العناوين الآتية:

- احفظ لسانك، تسلم (المحذوف جملة "هذه نصيحتي").
- اعمل ساكتا (المحذوف جملة "هذه نصيحتي").
- لا تصدق كل ما يقال (المحذوف جملة "هذه نصيحتي").
- وتعاونوا على البر (المحذوف جملة "هذه نصيحتي").

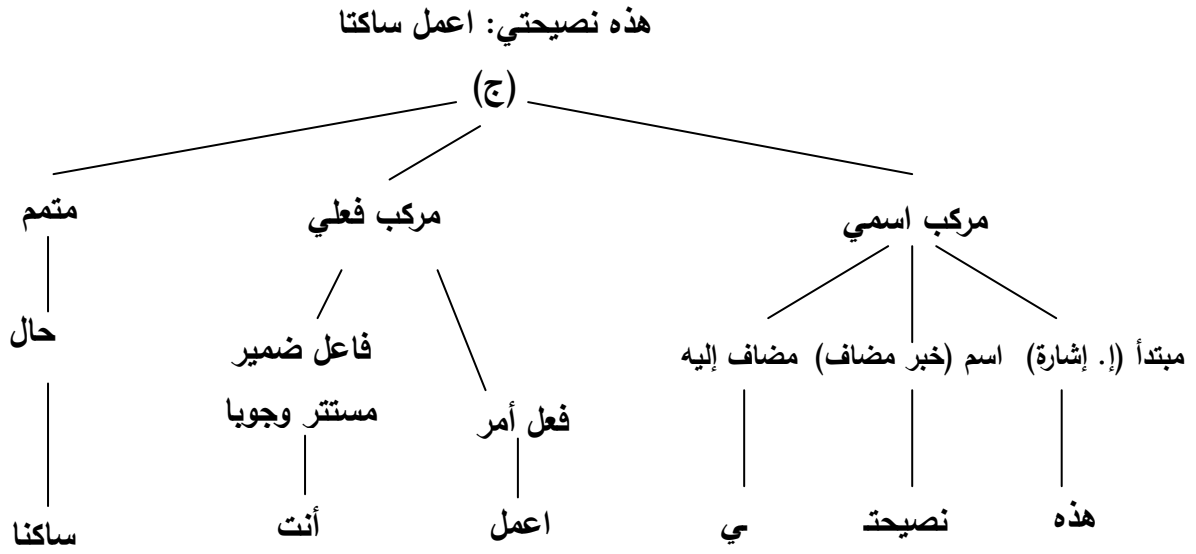
التمثيل:

نمثل لهذا الصنف من خلال عنوان (اعمل ساكتا).

البنية السطحية:



البنية العميقة:



إن المستقرئ لهذا المشجر الثاني يدرك جيدا الفائدة الجليلة والعظيمة التي يقدمها أسلوب الحذف والاختصار.

ب) البعد الدلالي الوظائفي:

إن الحديث عن وظائف العنوان في أدب الأطفال، وفي غيره ينطلق من اعتبار العنوان رسالة يرسلها المرسل/ المبدع، إلى مرسل إليه –وهو الطفل– وتتمظهر الوظيفة من خلال الأثر الذي تتركه هذه الرسالة/ العنوان، على الطرف الثاني في العملية التواصلية المرسل إليه/ الطفل، وقد عدد النقاد، وخاصة السيميائيين منهم مجموعة من الوظائف التي يحققها العنوان، نذكر منها[1]:

- وظيفة التعيين والإعلان عن المحتوى.
- وظيفة التجنيس (الإعلان عن جنس أو نوع العمل الأدبي: رواية، قصة، قصيدة، مقامة... الخ).
- الوظيفة الإيحائية.
- الوظيفة التناصية.

(1)– ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 51.

- الوظيفية الإحالية.
- وظيفة الاستحالة (وهي عكس وظيفة الإحالة، يقيم فيها العنوان قطيعة مع كل المرجعيات).
- الوظيفة الوصفية.
- الوظيفة الإغرائية.
- الوظيفة الاختزالية.

إلى غير ذلك من الوظائف التي يعددها النقاد،و التي أشار إليها الباحث "بسام قطوس" في كتابه "سيمياء العنوان"، والتي قد يتداخل بعضها مع بعض للاختلاف في الترجمة والاصطلاح، وستركز الدراسة في هذا البعد على استقراء الوظائف الأكثر بروزا ووضوحا في النصوص الموجهة للأطفال، وهي (الوظيفية التعيينية، الوظيفة الاختزالية، الوظيفة الإغرائية).

وسيتجاوز البحث الوظيفة التناصية التي سنرجئ الحديث عنها إلى الفصل الثالث (التناص). فهل تتوفر عناوين الكاتب على هذه الوظائف سالفة الذكر؟.

ولنجيب عن هذا السؤال، لا بد من ركوب غمار التجريب والخوض مع الخائضين في هذا المجال، وذلك فيما سيأتي.

1- الوظيفة التعيينية:

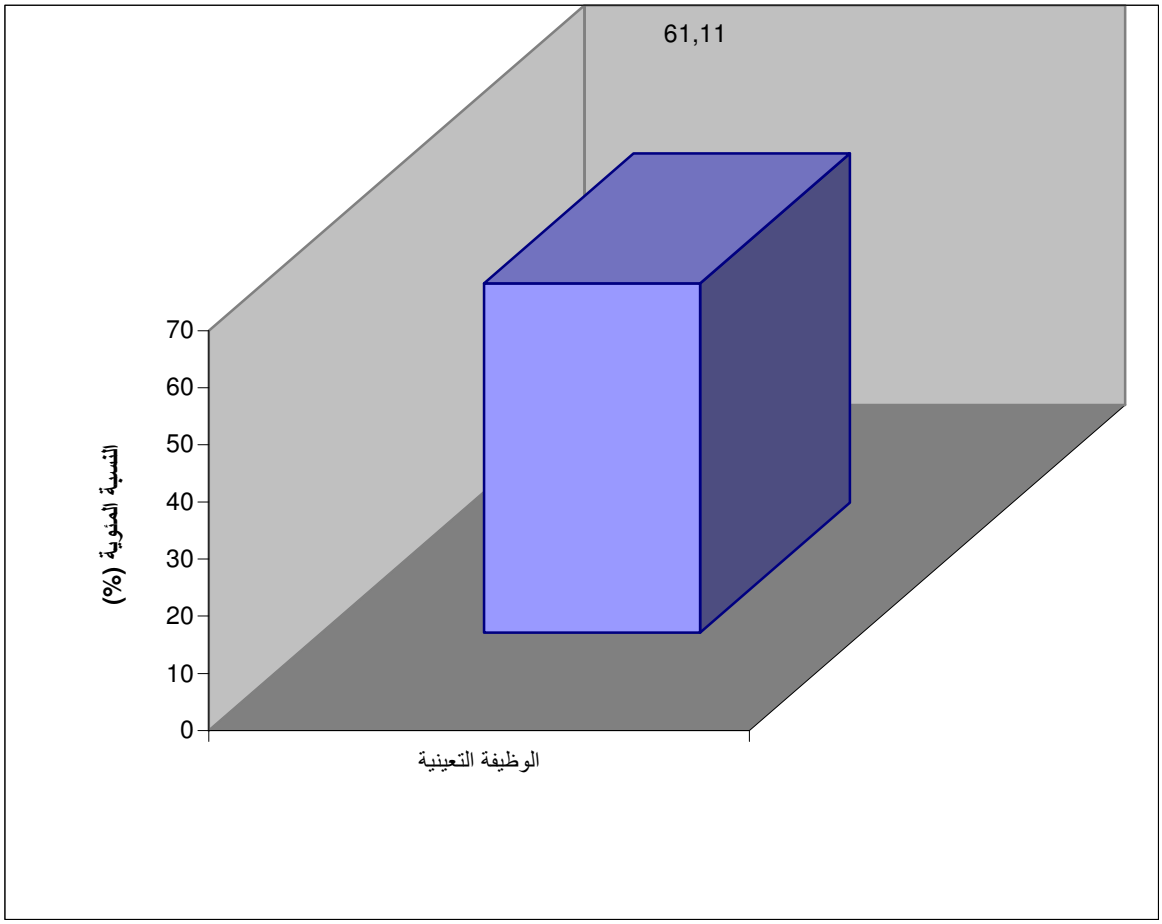
وتجلت هذه الوظيفة على مجموعة من عناوين الكاتب، وسنحاول تحديدها وتبرير تجسدها من خلال الجدول الآتي:

الرقم	العنوان	الوظيفة	التعليق
1	الفأر الكذاب	التعيينية	عين هذا العنوان الشخصية البطلة في القصة، وهو **الفأر** بالإضافة إلى تعيينه الخلق الذي يتصف به وهو **الكذب**
2	الفأر المغرور	التعيينية	قام هذا العنوان بتعيين الشخصية البطلة في القصة وهو **الفأر**، بالإضافة إلى الخلق الذي

			يتصف به وهو **الغرور**.
3	الفيل الظالم	التعيينية	عين هذا العنوان الشخصية البطلة في القصة وهو **الفيل**، بالإضافة إلى الخلق الذي يتصف به وهو **الظلم**.
4	القرد الطماع	التعيينية	قام هذا العنوان بتعيين الشخصية البطلة في القصة وهو **القرد** بالإضافة إلى الخلق الذي يتصف به وهو **الطمع**.
5	اللقلق الماكر	التعيينية	عين هذا العنوان الشخصية البطلة في القصة وهو **اللقلق** بالإضافة إلى الخلق الذي يتصف به وهو **المكر**.
6	نهاية الطيش	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **الطيش ونهايته**.
7	نعمة الأمن	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **نعمة الأمن**.
8	عاقبة الكبر	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **عاقبة الكبر**.
9	حسن التدبير	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **حسن التدبير**.
10	صديق الشدة	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **الصداقة**.
11	جزاء الصابر	التعيينية	عين هذا العنوان موضوع القصة وهو **الصبر**.

وإذا كان بعض النقاد يرون أن الوظيفة التعيينية تقيد من حرية التأويل[1]، فإن الأمر لا ينظر له على هذا النحو مع النصوص الموجهة للطفل، باعتباره متلقيا له وصفه الخاص، ولقد أسلفنا التنبيه على أن الحديث عن المراوغة والغرابة بالنسبة للنصوص الموجهة للأطفال حديث غير مطروح، والعنوان يشكل أول أجزاء هذه النصوص التي تتبنى الوضوح وتحتكم إلى المنطق، بصورة تجعلنا نشبهها بالعناوين الأكاديمية التي يشترط فيها دقة العنوان وتحديده للمحتوى الذي يدور البحث حوله ولم تخرج عناوين الكاتب السابقة عن هذا المنطق إذ قامت بوسم متونها القصصية بكل دقة واختصار.

والمدرج التالي يوضح نسبة تكرار هذه الوظيفة في عناوين المدونة:



(1)– ينظر: بسام قطوس. سيمياء العنوان. ص: 79.

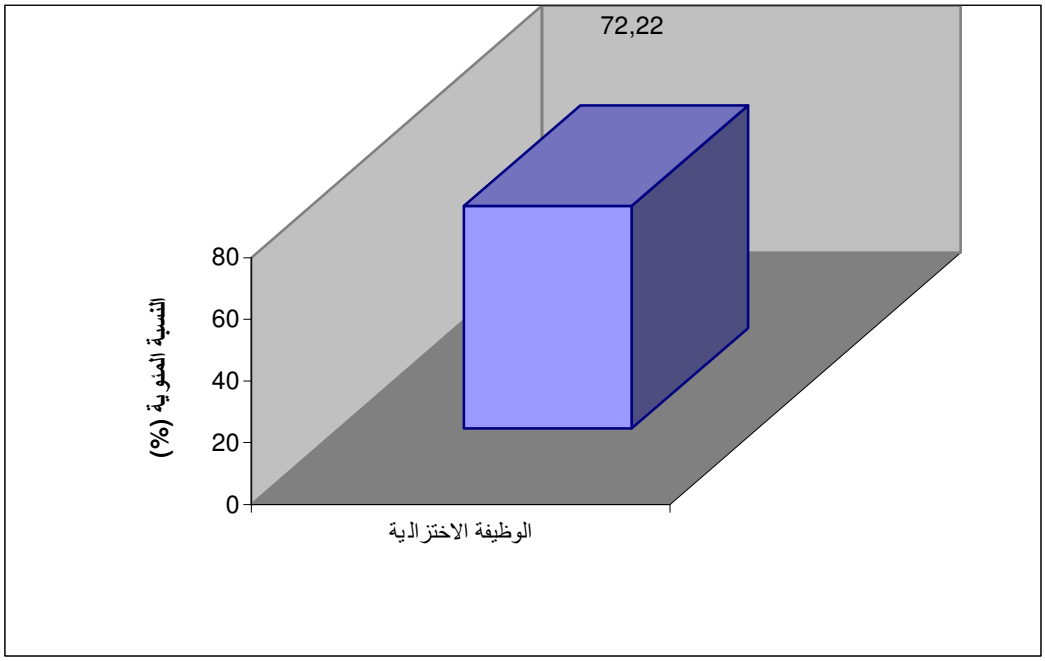
2. الوظيفة الاختزالية:

لقد تجلت هذه الوظيفة بصورة خاصة على عناوين المجموعة القصصية الثانية (القصص المربي للأطفال) التي اختزلت متونها القصصية، ومدّت عصارة ما تدور عليه، حيث جاءت على شكل حكم قصيرة تختزل كل حكمة مضمون القصة التي تسمها، وسنعمل على توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

الرقم	العنوان	الوظيفة	التعليق
1	نهاية الطيش	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدور حول الطيش ونهايته الوخيمة.
2	يد الله مع الجماعة	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدور حول الحث على التعاون والتكافل بين الأفراد
3	نعمة الأمن	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدور حول إظهار نعمة الأمن.
4	احفظ لسانك تسلم	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يتحدث على فوائد حفظ اللسان ومغبة إطلاقه.
5	السيئة بمثلها	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يكرس قاعدة الجزاء من جنس العمل.
6	عاقبة الكبر	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي ينصب على تبيان مغبة الكبر وعاقبته.
7	وتعاونوا على البر	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يكرس مبدءا من أهم المبادئ الإسلامية ألا وهو الأمر بالتعاون على البر والتقوى.
8	اعمل ساكتا	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدور حول الدعوة إلى العمل والابتعاد عن الثرثرة

			التي لا تسمن ولا تغني من جوع.
9	ما بالطبع لا يتبدل	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يعمل على تكريس هذه الحكمة من خلال شخوصها وأحداثها.
10	حسن التدبير	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يتحدث عن حسن التدبير.
11	لا تصدق كل ما يقال	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدعو إلى عدم تصديق كل ما يقال من شائعات.
12	صديق الشدة	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يتحدث عن الصداقة الحقيقية والحب الصافي.
13	جزاء الصابر	الاختزالية	اختزل هذا العنوان مضمون القصة الذي يدور حول ثواب الصبر والصابرين.

والمدرج التالي يوضح نسبة تكرار هذه الوظيفة في عناوين المدونة:



-2

الوظيفة الإغرائية:

يقدم العنوان من خلال هذه الوظيفة «استراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ وحمله على المتابعة»[1]. كما يمثل العنوان في هذا البعد أداة للتواصل والاستكشاف –لذة الكشف–[2].

ومن بين الترتيبات الشهيرة التي تتكلم عن درجة الإغراء التي تقدمها عناوين قصص الأطفال بحسب موضوعها الترتيب الذي يقترحه القمحاوي، وهو[3]:

- العنوان الذي يقدم شخصية معينة.
- العنوان الذي عبر عن حدث.
- العنوان الذي يتناول فترة زمنية
- العنوان الذي يدور حول قيمة أخلاقية.

وانطلاقا من هذا الترتيب نرى أن هذه الوظيفة تتجلى بالخصوص على عناوين المجموعة الأولى "سلسلة الأنيس للأطفال"، بالإضافة إلى بعض عناوين المجموعة الثانية، وسنعمل على توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

الرقم	العنوان	الوظيفة	التعليق
1	الفأر الكذاب	الإغرائية	يقوم هذا العنوان بإغراء المتلقي/ الطفل على اقتناء القصة وقراءتها من أجل معرفة شخصية هذا الفأر.
2	الفأر المغرور	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه إلى قراءة القصة من أجل التعرف على شخصية الفأر المغرور
3	الفيل الظالم	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه إلى قراءة القصة من أجل التعرف على شخصية الفيل الظالم

(1)– بسام قطوس. المرجع السابق. ص: 18.

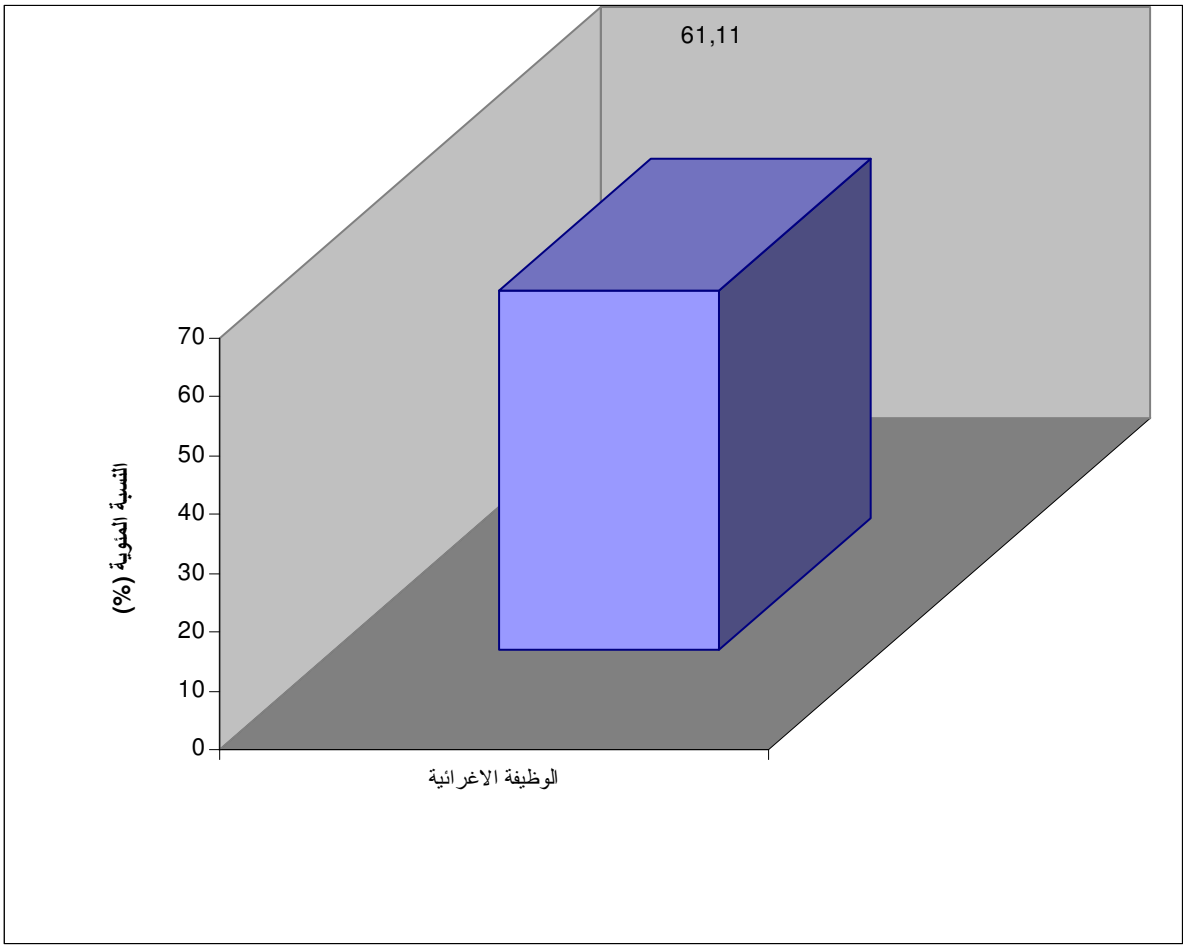
(2)– المرجع نفسه. ص: 12.

(3)– ينظر: رشدي أحمد طعيمة. أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية. ص: 132.

4	القرد الطماع	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه إلى قراءة القصة من أجل التعرف على شخصية القرد الطماع
5	اللقلق الماكر	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه لقراءة القصة من أجل التعرف على شخصية اللقلق الماكر
6	نهاية الطيش	الإغرائية	يقوم هذا العنوان بإغراء المتلقي/ الطفل ودفعه إلى قراءة القصة من أجل اكتشاف هذه العاقبة التي يتحدث عنها العنوان.
7	نعمة الأمن	الإغرائية	يقوم هذا العنوان بإغراء المتلقي/ الطفل ودفعه إلى قراءة القصة من أجل التعرف على بعض أشكال هذه النعمة التي يتحدث عنها العنوان.
8	عاقبة الكبر	الإغرائية	يقوم هذا العنوان بإغراء المتلقي/ الطفل ودفعه إلى تصفح القصة من أجل معرفة عاقبة الكبر التي يتحدث عنها العنوان.
9	حسن التدبير	الإغرائية	يقوم هذا العنوان بدفع الطفل للعودة إلى القصة من أجل تعلم حسن التدبير.
10	صديق الشدة	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه إلى قراءة القصة من أجل اكتشاف صفات الصداقة الحقيقية.
11	جزاء الصابر	الإغرائية	يغري العنوان الطفل، ويدفعه إلى قراءة القصة من أجل التعرف على نوع الجزاء الذي يتلقاه الصابرون.

ويمكن القول بعد هذا إن الطفل يجد نفسه أمام هذا النوع من العناوين مدفوعا نحو القراءة بغية الاكتشاف والتمتع بشخوص وأحداث ومضامين النصوص القصصية وبهذا يتجسد البعد الإغرائي/ الإشهاري.

والمدرج التالي يوضح نسبة تكرار هذه الوظيفة على عناوين المدونة:



ظاهرة التضاد على مستوى العناوين:

تقوم عناوين الكاتب على خاصية التقابل الدلالي (التضاد)، علما أن التضاد في حقيقة أمره هو صراع بين شيئين، أو بين قيمتين، وتتعدد أشكال الصراع وتتباين في ميادين الحياة المختلفة، كما أن الصراع يأخذ أشكالا كبرى تتفرع عنها العديد من التفصيلات التي قد يصعب حصرها ويطول تعدادها، ومن أشهر هذه الأشكال الكبرى للصراع الصراع بين المادية والروحانية، والصراع بين العقل والعاطفة، ولعل أشهرها على الإطلاق هو الصراع بين الخير والشر الذي يتداخل مع سابقيه في الكثير من أطرافه، وفيما يتعلق بأدب الأطفال وبالقصة خاصة فلبنية الصراع قيمة كبرى في هذا الأدب، خاصة إذا ما عبرت عن ثنائية الخير والشر، هذه الثنائية التي يعيشها الأطفال والكبار معا ويلمسونها في كل لحظات حياتهم، من أجل ذلك اعتبر كثير من الدارسين أن الصراع في قصص الأطفال ينبغي «أن يدور بين الخير والشر، فالقصة في رأيهم فرصة لتنمية القيم»[1].

ومن هنا يكون الحديث عن هذه الخاصية عبر عناوين الكاتب القصصية هو حديث عن ظاهرة صحية، تجد التأييد من طرف نقاد أدب الأطفال، كما تعمل على تحقيق الهدف العام من وراء الكتابة القصصية للأطفال.

والتضاد أو الصراع الذي تطرحه عناوين الكاتب القصصية إيماءً هو مطية لصراع ثان تطول حلقاته ويتسع مجاله داخل أطوار القصة، أو عبر النص الرئيس (القصة)، فعنوان مثل: ما بالطبع لا يتبدل، يطرح ثنائية ضدية يمثل كل طرف منها حقلا دلاليا منفردا، فإذا ما اعتبرنا أن هناك طباعا سيئة تمثلها شخصيات شريرة وأخرى حسنة تمثلها شخصيات خيرة يكون العنوان قد اختزل مضمون النص الذي لو عدنا إليه لوجدناه قائما بدوره على الصراع بين قوى الشر وقوى الخير، وتقع تحت الطرف الأول من هذه الثنائية (الخير) مجموعة من الوحدات أو المفردات منها:

- التنسك (الذي أظهره الثعلب).

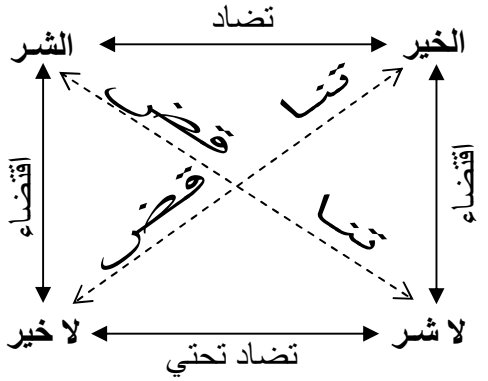
([1])– رشدي أحمد طعيمة. المرجع السابق. ص: **113**.

- الصلاة.
- العدل (الذي ظنّته العصفورة في شخصية الثعلب).
- الزهد (الذي تكلفه الثعلب).
- الصدق... الخ.

بينما تقع تحت الطرف الثاني للثنائية (الشر) مجموعة أخرى من المفردات منها:

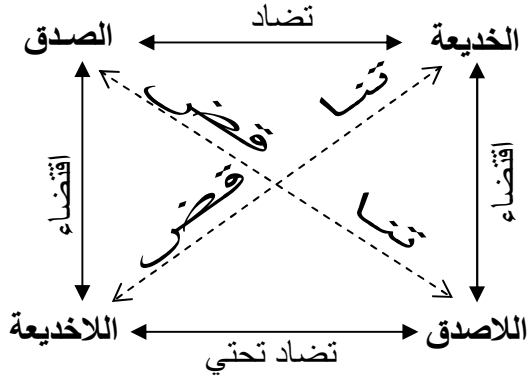
- الغدر (الذي بدر من الثعلب في آخر القصة).
- الخديعة (التي عمد إليها الثعلب).
- المكر (المستنبط من استقراء تصرفات الثعلب).
- القتل (الذي ارتكب في حقّ الضحيتين: العصفورة والأرنبة)... الخ.

ويمكن التمثيل لهذه الثنائية (الخير/ الشر)، من خلال المربع السيميائي الآتي:

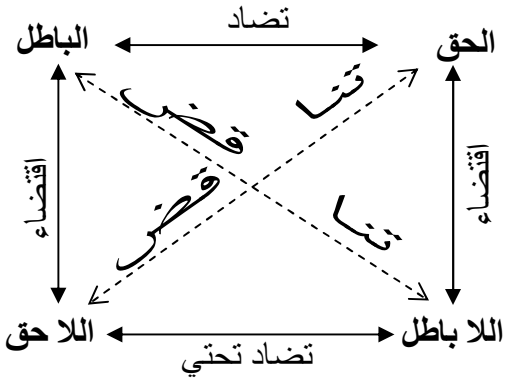


وتوالد عن هذا المربع الرئيس مجموعة من المربعات السيميائية الأخرى الداخلة تحته مثل:

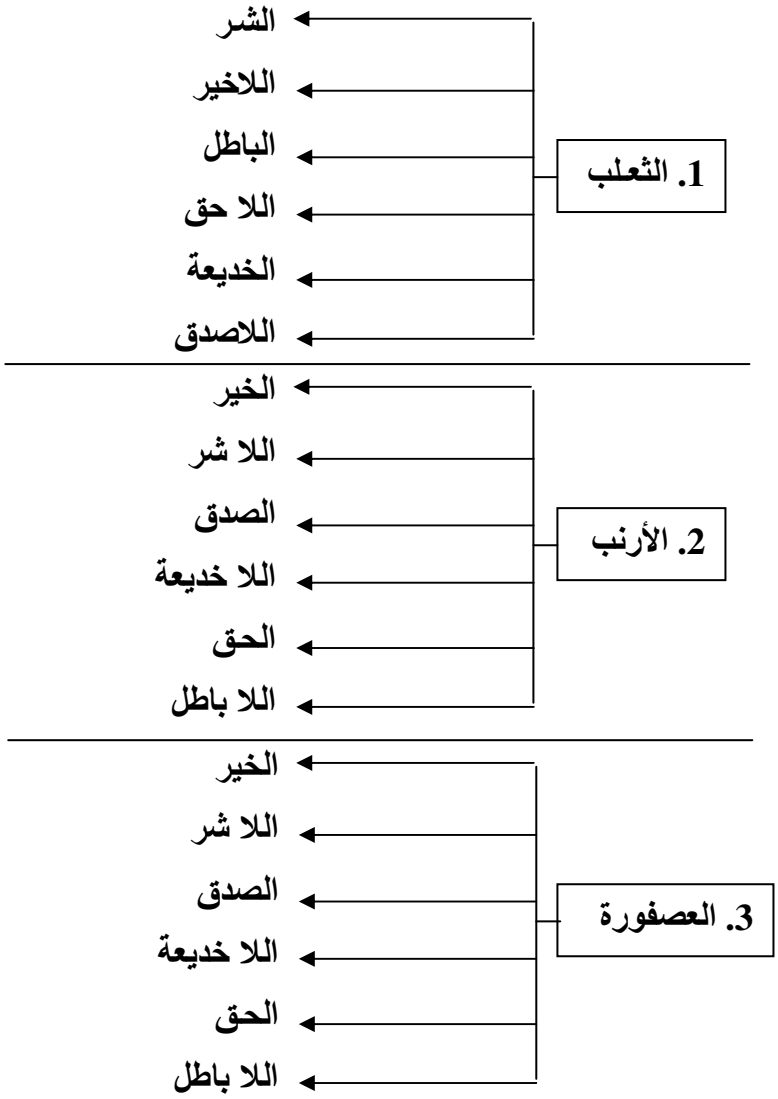
مربع 01:



مربع 02:



ونستطيع تمثل أطراف هذه المربعات السابقة انطلاقا من شخوص القصة، وذلك على النحو الآتي:



وللزيادة في التمثيل لتحقق هذه الخاصية عبر عناوين الكاتب نعرض لبعض عناوين المجموعتين في مقابل المعاني النقيضة المفترضة لها دون الدخول في التفصيل الدلالي، وذلك من خلال الجدول الآتي:

الرقم	أ- عنوان القصة	ب- المعنى النقيض المفترض
01	الفأر الكذاب	الفأر الصادق.
02	الفأر المغرور	الفأر المتواضع.
03	الفيل الظالم	الفيل (المحسن، الخيِّر، العادل)
04	القرد الطماع	القرد القنوع.
05	اللقلق الماكر	اللقلق (صافي السريرة، المخلص، الصادق).
06	نهاية الطيش	فضل (التريث، التعقل، الرزانة).
07	يد الله مع الجماعة	الفرقة، التشتت، التنازع.
08	نعمة الأمن	نقمة الخوف.
09	احفظ لسانك تسلم	إطلاق اللسان (أطلق لسانك تُغرَم).
10	عاقبة الكبر	جزاء التواضع.
11	وتعاونوا على البر	وتعاونوا على الإثم والعدوان.
12	اعمل ساكتا	لا تعمل وثرثر.

النتيجة:

أ ≠ ب

البرهنة:

نجد أن المجموعة (أ) قد شكلتها بعض المعاني التي لها ما يناقضها في المجموعة (ب).

هكذا يتجلى إسهام هذه الخاصية إلى جانب الخاصيات الأخرى في تكريس البعد الدلالي والإشاري للعناوين القصصية عبر المجموعتين.

وبعد هذه الجولة مع عناوين الكاتب نستطيع القول إن المحتوى الذي تدور حوله هذه العناوين يتراوح بين مجموعة من المعارف هي:

- **المعرفة الدينية:** وتتجلى في العديد من عناوين الكاتب. ومنها:

1. وتعاونوا على البر.
2. جزاء الصابر.
3. يد الله مع الجماعة.
4. السيئة بمثلها.
5. عاقبة الكبر... الخ.

وتقف المعرفة الدينية على رأس المعارف التي يهتم بها أدب الأطفال، إذ يعمل الأدب إلى جانب الوسائل التربوية الأخرى على ملأ الفراغ الروحي الموجود عند الطفل الذي ينشأ على الفطرة، وأمر ملئ هذا الفراغ الروحي عنده متروك للقائمين على تربيته، ومن عدادهم كتَّاب أدب الأطفال.

- **المعرفة الخلقية:** وتجسدت هذه المعرفة بدورها عبر العديد من العناوين القصصية للكاتب، ومنها:

1. الفأر الكذاب.
2. الفأر المغرور.
3. الفيل الظالم.
4. القرد الطماع.
5. اللقلق الماكر.

6. ما بالطبع لا يتبدل.

7. عاقبة الكبر... الخ.

إن المعرفة الخلقية معرفة ضرورية لأدب الأطفال، حيث يستغل فيها الأدب –باعتباره وسيلة تربوية– لتلقين الطفل مجموعة من الأخلاق الحميدة، وتحذيره من أخرى سيئة.

– **المعرفة الاجتماعية:** وتتمظهر هذه المعرفة عبر بعض عناوين الكاتب، وهي:

1. حسن التدبير.

2. نعمة الأمن.

3. صديق الشدة

4. وتعاونوا على البر

5. يد الله مع الجماعة... الخ.

والمعرفة الاجتماعية معرفة هامة تعين الطفل على حسن الاندماج الاجتماعي، كما تزوده بمعلومات متنوعة يحتاج إليها في أثناء عملية الاندماج، وتنبغي الإشارة بعد هذا إلى أنه لا يمكن الجزم بأن هناك فواصل صارمة بين هذه المعارف، فقد تتداخل وتمتزج. حالها في ذلك حال أغلب الظواهر الإنسانية، فالمعرفة الخلقية تتداخل مع المعرفة الدينية، كما أن المعرفة الاجتماعية داخلة في الكثير من أجزائها تحت المعرفة الدينية أيضا، وقس على ذلك.

ثانيا: سيمياء الغلاف:

تمهيد: إذا كانت ثقافة الكلمة "المكتوبة/المسموعة" قد سيطرت لعصور طويلة من الزمن، فقد جاء الوقت الذي ظهر فيه طرف آخر في المعادلة الثقافية، إنها بكل بساطة "الصورة" التي أنزلت الكلمة من عرشها وسحبت من تحتها البساط إلى حين.

إننا إذا ما أردنا أن نصف هذا العصر الذي نعيشه بوصف ثقافي، فلا أحسن من وصفه بعصر الصورة؛ ذلك أن الصورة قد سيطرت –بمختلف أشكالها– (التلفزيونية، والإشهارية، الفنية، الكاريكاتورية، الفوتوغرافية، الكارتونية، رسومات الأطفال) على ذائقة المجتمع المعاصر بمختلف طبقاته، بما فيها الطبقة المثقفة التي يفترض أن تكون أبعد من غيرها عن التأثر السالب.

من هنا تظهر لنا خطورة الصورة «فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه»[1].

ومنه فالبحث عن خبايا الصورة والمدلولات الإيحائية التي تمتلكها باعتبارها رسالة بصرية هو بحث تتطلبه ثقافة هذا العصر، لاسيما إذا ما تعلق الأمر برسومات الأطفال Les bon Déseneu، ومن هنا سنعمل على قراءة الغلاف باعتباره عتبة من أهم العتبات النصية، وبوصفه رسالة بصرية/ صورة، بكل ما يحتويه من أجسام وأشكال وخطوط وغيرها، بحيث تمكننا هذه القراءة من تحديد وجهة نظر الفاعل/ الرسام، الكاتب، دار النشر، هذه الوجهة التي تشكل مضمون الرسالة البصرية، وسنتّبع لذلك خطة واضحة تبدأ بوصف الرسالة البصرية/ الغلاف، لنصل بعدها إلى المقاربة السيميائية التي تهتم بدراسة رمزية الرسالة البصرية وبلاغتها، ثم نقوم بتقصّي الوظائف المتاحة من الغلاف، ونختم المقاربة بخلاصة وتقييم عام.

([1])– صلاح فضل. قراءة الصورة وصور القراءة. دار الشروق– القاهرة. ط**1–1997**م. ص**05**. نقلا عن: قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة –مغامرة في أ شهر الإرساليات البصرية في العالم–. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. دط–**2004**م. ص**19**.

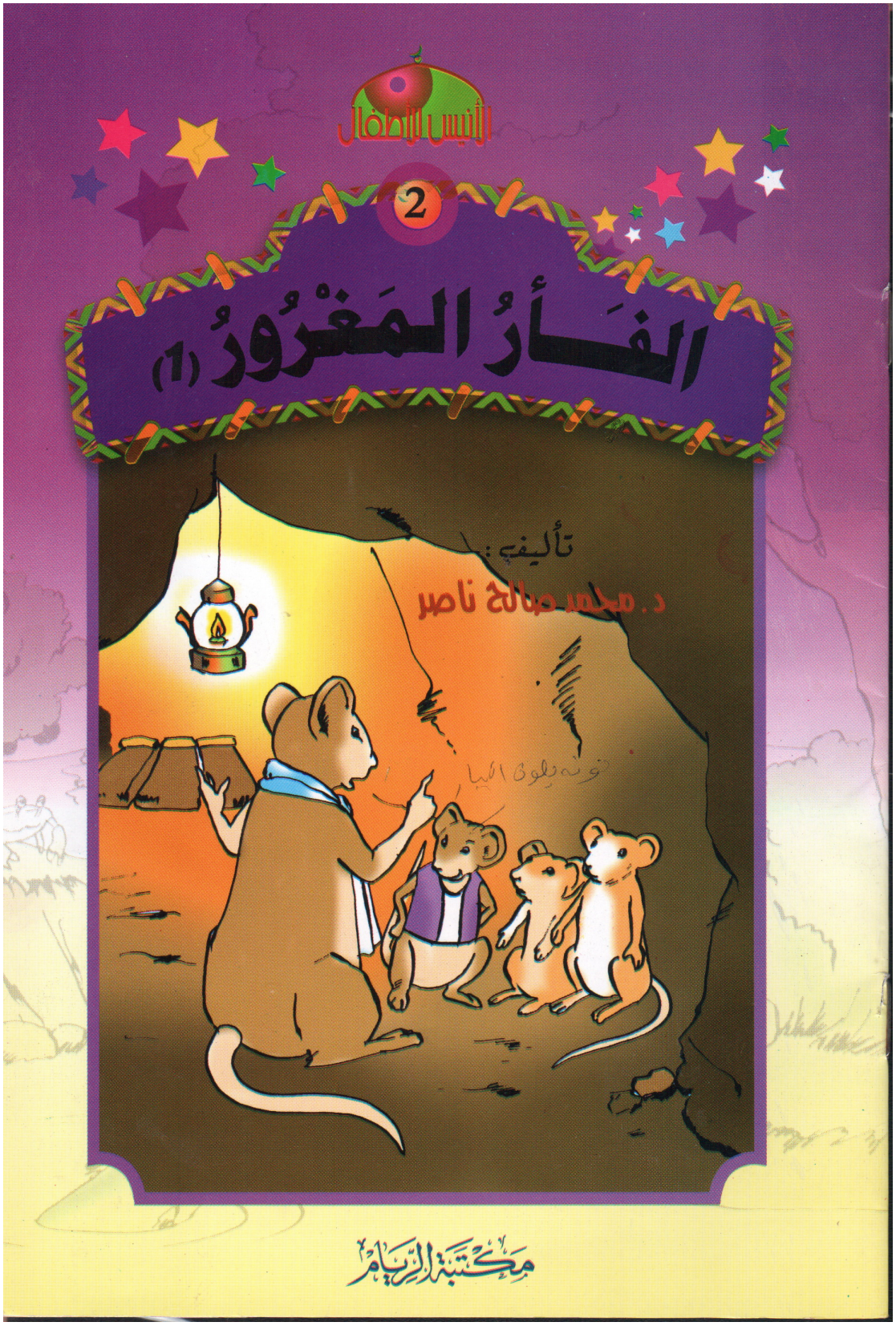
إن أغلفة قصص الأطفال تؤدّي أدوارا تعليمية وتربوية وترفيهية وجمالية خطيرة؛ فهي – بوصفها رسومات وأشكالا موجهة للأطفال– تأتي مكملة لمعاني النصوص القصصية إذا ما وجد الرسام الكفء الواعي بهذا الدور[1].

ولتأكيد هذه الحقيقة سنعمد إلى إقامة قراءة سيميائية لبعض أغلفة قصص المدونة على النحو الآتي:

(1)– ينظر: محمد نذير نبعة. ملاحظات حول دور الرسم في كتب الأطفال. الحياة الثقافية. وزارة الشؤون الثقافية. القصبة– تونس. دط– 1986م. ص122.

النموذج الأول: الفأر المغرور (1)

أ- الوجهة:



ب- الخلفية:

أنيس الأطفال
صدر للمؤلف في نفس السلسلة :
1- الفَأْرُ الكَذّابُ
2- الفَأْرُ المَغْرُورُ (1)
3- الفَأْرُ المَغْرُورُ (2)
4- الفِيلُ الظَّالِمُ (1)
5- الفِيلُ الظَّالِمُ (2)
6- القِرْدُ الطَمَّاعُ (1)
7- القِرْدُ الطَمَّاعُ (2)
8- اللَّقْلَقُ الماكِرُ
جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الرياحين
02 شارع فريري الحميز الدار البيضاء / الجزائر
هاتف : 021.86.91.02

التحليل:

تقع قصة "الفأر المغرور" في جزأين، وعليه سنقوم بقراءة غلاف كل جزء على حدة، ثم نعمد إلى الجمع بين دلالات الجزأين باعتبارهما تنويعا لرسالة بصرية واحدة، وسنتّبع الطريقة نفسها مع بقية القصص التي تقع في جزأين.

1- غلاف الجزء الأول:

- ♦ الوصف:

- المرسل:

- ✓ الفنان والرسام محمد السنوسي.
- ✓ مكتبة الريام.

- الرسالة:

- ✓ عنوان الرسالة: الفأر المغرور.
- ✓ نوع الرسالة: تنتمي الرسالة إلى ما يسمى بـ"رسومات الأطفال".

- محاور الرسالة: واجهة الغلاف عبارة عن مستطيل الشكل (15.5 سم عرضا/ 23 سم طولا)، بخلفية بنفسجية اللون تنحدر إلى الأسفل في تدرّج لوني إلى أن تصل إلى اللون الأصفر، ويوجد على هذه المساحة اللونية رسومات باهتة لأشجار وأعشاب لا تكاد ترى، كما تتضمن مجموعة من النجوم المختلفة الألوان، وبصرف النظر إلى أسفل الغلاف نجد اسم الشركة المنتجة "مكتبة الريان" مكتوبا بالخط النسخي الجلي[1].

وداخل هذا المستطيل الكبير نجد مستطيلا أقل حجما يميل إلى الانحراف بطريقة نظامية فنية، ويحوي هذا المستطيل الثاني الصورة الأم للغلاف، ونتوقف هنا لحظة لننبه على أن هذه الصورة الأم هي ما يميز بين أغلفة المجموعة، أو بتعبير آخر هي التي تمثل الفارق بين أغلفة المجموعة من جانب التشكيل الأيقوني واللوني، وعليه سيتم التركيز في دراسة النماذج اللاحقة

(1)- اعتمدنا في معرفة أنواع الخطوط على بعض كتب الخط التعليمية الواصفة، وعلى رأسها كتاب: محمد المرسي السيد الجربي. تحسين الخط العربي. دار الشهاب. باتنة- الجزائر. ط1-1994.

من المجموعة نفسها على هذه الصورة الأم دون غيرها، أما فيما يتعلق ببقية التشكيلات اللونية والكتابية والأيقونية الموجودة على الخلفية أو على الواجهة فتسحب عليها القراءة نفسها لهذا النموذج الأول، لكونها تمثل العنصر الثابت في تشكيل أغلفة المجموعة، اللهم ما يميز بين أغلفة المجموعة من تشكيل لوني، والذي لا يعدو أن يكون تنويعا جماليا إغرائي الغاية والهدف، وتحوي الصورة الأم لهذا الغلاف مجموعة من المشاهد تمثل الفأرة الأم المشهد الأول منها؛ وهي فأرة كبيرة بنية اللّون، بينما يمثل الفأر المغرور المشهد الثاني؛ وهو فأر بني اللون يرتدي قميصا بنفسجيا ويجعل يديه وراء ظهره بشكل يوحي بالاستهزاء والتعالي على ما تقوله الأم، وتعمل حركة العينين لهذا الفأر على تأكيد المعنى نفسه، بينما يمثل الفأران الآخران المشهد الثالث، وهما ملونان باللون البني الفاتح، على خلاف الفأر المغرور، وهذا اللون هو الذي يلائم سنّهما؛ فالفئران الصغيرة تأخذ عادة اللون البنيّ الفاتح، كما أنهما يبدوان في حالة إصغاء تام لما تقوله الفأرة الأم، وكل العلامات الجسدية الأخرى لهما؛ كحركة اليدين أو وضعية الذيل وغيرها تؤكد هذا المعنى، أما المشهد الرابع فهو عبارة عن مصباح يقع داخل جحر الفئران، وتمثل الأفرشة الثلاث للفئران الصغار المشهد الخامس، أما المشهد السادس والأخير فيمثله الجحر الذي تعيش فيه مجموعة الفئران، والكلّ مؤطّر باللون البنّي، ونجد على هذا الإطار نوعين من الخطّ: الخطّ الأول الرقعي في كلمة "تأليف"، والثاني "البهلواني" المكتوب به اسم المؤلف "محمد صالح ناصر"، وهذه الكتابات موجودة على كلّ أغلفة المجموعة، ونجد أنّ هذا الغلاف يحوي إطارا ثانيا أقلّ من الإطار الأوّل، مرسوما بطريقة زخرفيّة، مؤطّرا بمختلف الألوان، وخلفية هذا الإطار ملوّنة باللّون البنفسجي مكتوب عليها –بالخطّ النّسخي المسطّر باللّون الأسود– عنوان الرسالة" الفأر المغرور"، وقد اعتمد الرّسّام في كتابته هذه على تقنية التضاد اللّوني (لون الخلفية/ لون الخطّ) كما يظهر على حافّة العنوان الرقم(1) تمييزا لجزء القصّة، دون أن ننسى القبة الخضراء الواقعة في أعلى الغلاف التي يعتليها هلال اخضر ويتوسّطها اسم السلسلة القصصية(سلسلة الأنيس للأطفال) المكتوبة بالخطّ الكوفي.

–المقاربة السيميائية:

1 **مجال البلاغة والرمزية في الرسالة:** تحوي واجهة غلاف قصة الفأر المغرور العديد من العلامات البصريّة التي تحيل على معان مختلفة وهي:

– الفأرة الأمّ بوصفها علامة بصرية، تحيل على شخصية الأمّ الحنون التي تعمل كل ما بوسعها لإسعاد أولادها، والمحافظة عليهم، وهذا ما يلحظ على حال هذه الفأرة التي تتوسط الغلاف واقعة في هيئة المرشد والنّاصح، وهي لا تكتفي في نصحها بالكلام والمواعظ، بل إنّ كلّ أعضاء جسمها تعمل جاهدة لخدمة هذا الغرض، وما حركة يديها إلا د ليلا صارخا على ما نقول، وهي في كلّ هذا تبدو في حالة هدوء واع، ومن المعلوم أنّ الهدوء محبّب في حال الناصح الذي ينبغي له أن يتمتّع بالسكينة التامة، ولعلّ هذا ما جعل الفنان يختار لها اللون البنيّ الذي يحيل في بعض معانيه على الهدوء[1]، وإن اعترض أحدهم وقال:بأنّ اللون البنيّ هو اللون الذي تأخذه الفئران عادة في الطبيعة، نقول: إنّ هناك ألوانا أخر كان بإمكان المرسل استخدامها كاللّون الأبيض أو الرّمادي وكلاهما من ألوان الفئران أيضا، وعليه فقد اختار في المحور التأليفي في إنتاج الصورة اللون البنيّ، وأسقط البدائل المتاحة(الأبيض، الرمادي) في المحور الاستبدالي، فكان إيثاره للّون البنيّ تأكيدا منه على المعاني السابقة خاصة إذا ما علمنا بأنّ المرسل/ الفنان محمد سنوسي خبير بأسرار الألوان ودلالتها، والفأرة الأمّ–بالإضافة إلى الفأر المغرور– هما الشخصيتان اللّتان تقعان تحت ضوء المصباح المعلّق في الجحر وهذا الوضع لم يأت اعتباطا، فهو يظهر اهتمام المرسل بهاتين الشخصيتين أكثر من غيرهما فمن خصائص الضوء تمييز الشيء الذي يقع عليه، ولو جاوزنا شخصية الأم لنمرّ إلى الشخصية الرئيسية في القصة/ الفأر المغرور، نجده يجسّد علامة بصرية فنية غنيّة بالدلالات، فقد ركزّ المرسل على هذه الشخصية لتوصيل الكثير من المعاني الهامة، حيث ميّزه بداية وجعله يرتدي–دون غيره من الفئران– قميصا بنفسجيان فبالإضافة إلى غرض التحديد/ التمييز، الذي يحقّقه القميص البنفسجي فإنّه يمنحنا بعض الفهم لهذه الشخصية من خلال اختيار اللون البنفسجي، فشخصية هذا الفأر وصفت بالغرور من هنا كان أكثر الألوان ملائمة لها هو اللون البنفسجي الذي يرتبط بحدّة الإدراك والشعور بالمثالية[2].

([1])– ينظر: أحمد مختار عمر. اللغة واللون .ص**186** .

([2])– ينظر المرجع السابق.ص**185**.

فهذا الفأر مصرّ على تجاوز سنّه، والانطلاق لتحقيق ذاته على انفراد، ولا يكتفي المرسل باستخدام هذه الإشارة اللونية فقط بل يجعل كلّ الإشارات الجسمية للفأر المغرور تعمل على تحقيق المعنى نفسه، فإنّ كلّ من حركة العينين وطريقة فتح الفم ووضعية اليدين اللّتين جعلهما وراء ظهره بطريقة توحي بالكثير من السخرية والاستهزاء بل والتعالي على كلام الأم وما تقدّمه من نصائح، وكأنّ صاحبنا غير معني بهذا الكلام، بل وكأنّي به يقول- وهو في هذا الوضع: ما هذا الهراء؟، إنّ هذا الكلام لا يعنيني أبدا بل يعني الضعفاء والمستسلمين من أمثال إخوتي! فأيّ غرور أكثر من هذا هكذا أبدع المرسل في تشكيل الملامح البصرية لهذه الشخصية بطريقة ألصقت بها خلق (الغرور) الذي جاءت القصة لمحاربته وإنكاره.

لنصل -بعد هذا- إلى صورة الفأرين الصغيرين الذين يجسدّان دلالات مناقضة للدلالات التي جسّدتها شخصية الفأر المغرور، فهما على خلافه يقفان في حالة من الإصغاء التام والانصياع الكلّي لما تقوله الفارة الأمّ، ومنه فهما يحيلان على الذرّية الصالحة التي لا تخالف نصائح الكبار، ولا تتمرّد على إرشاداتهم، وحتّى يحقق المرسل هذه الدلالات جعل كلّ الإشارات الجسمية لهذين الفأرين كحركة اليدين والعينين وانبساط الذيل وغيرها مؤكدة لموقف الإصغاء والانتباه والحضور الكلّي.

أمّا المصباح فعلامة بصرية مشكّلة لكل المعاني التي يحيل عليها عنصر النور من الوضوح والكشف والتجسيد، كما يعبر عن الدفء والطمأنينة، فبالإضافة إلى أنّه عمل على توضيح شخصية الفأر المغرور وأمّه، فقد أحالنا على وجود نوع من الدفء والاطمئنان داخل هذا الجحر، دون أن ننسى الدور الجمالي الذي يؤديه وضع المصباح على هذه الصورة

وفيما يخصّ الأفرشة الثلاثة للفئران الصغار فقد جسّدت علامة بصرية تحيل على معنى المساواة التامة والكلية بين هؤلاء الفئران؛ فلا فضل لأحد منهم على الآخر؛ إذ جاءت متساوية الأحجام، متّفقة الألوان لا تمايز بينها فعبّرت الأفرشة عن حال أصحابها/ الفئران الصغار، ويمثّل الجحر بوصفه علامة بصرية الملاذ الآمن ومسكن الأسرة الدافئ الذي يجمعهم على السرّاء والضرّاء، وهو بهذا يحيل على معان الوحدة والاعتصام بالجماعة، وعدم الخروج عليها.

هذا ما يتعلّق بالمشاهد الرئيسية المشكلة للصورة الأم للغلاف، أمّا باقي الكتابات والألوان وأنواع الخطوط المختلفة المشكّلة لواجهة الجزء الأوّل للقصة؛ فقد جاءت حاملة للعديد من المعاني الجمالية والتربوية والمعرفية، فلو جئنا إلى أنواع الخطوط مثلا لوجدناها تتوزّع بين الخطّ النّسخي الجلي في(مكتبة الريّام) والخطّ النّسخي المسطّر الذي كتب به عنوان القصة واسم السلسلة(الفأر المغرور/ الأنيس للأطفال) والخطّ الرّقعى في كلمة(تأليف)، والخطّ البهلواني المستخدم في كتابة اسم المؤلّف(محمد صالح ناصر) وهذا التنويع في أنواع الخطوط اعتمده المرسل للاهتمام بكلّ معلومة على حدة، فالمتلقي يجد نفسه مندفعا لقراءة كلّ الكتابات التعريفية الموزّعة على غلاف القصة نظرا لاختلاف الخط بينها، فلو كتبت بخط واحد لما حدث معه هذا، ولكان تجاوز بعض أطرافها، بالإضافة إلى أنّ هذه الخطوط المختلفة هي تنويعات جمالية تسهم في إبراز البعد الجمالي العام للغلاف، كما أنّ بعضها يحمل بعدا تربويا كالخطّ النّسخي الجليّ والنّسخي المسطّر، فكلاهما خطّان تعليميان يعتمدان في الجانب التعليمي لتوصيل شتّى المعارف ولعلّ ذلك يعود إلى أنّهما أوضح أنواع الخطوط وأكثرها جلاءً، وفيما يخصّ التشكيل اللوني العام للواجهة، فاللافت فيه هو غلبة اللون البنفسجي، وهو لون ثوب الفار المغرور كما رأينا سابقا، وقد أشرنا إلى الدلالات الخطيرة التي يحملها هذا اللون، من هنا لم يأت وضعه اعتباطا بل هو مقصود تؤيّده خلفية معرفية بدلالات الألوان لدى المرسل كما أثارنا في هذا التشكيل اللوني تقنية التضاد اللوني المستخدمة في كتابة الرسالة/الفأر المغرور، فقد كتب العنوان باللون الأسود على خلفية بنفسجية اللون، وهذا الاستخدام يزيد من الاهتمام بهذه الوحدة البصرية/ العنوان باعتبارها العلامة الأمّ في تكوين الغلاف، أمّا فيما يخصّ بقيّة الألوان المشكلة للواجهة فهي لا تعدو أن تكون تنويعات جمالية تغري الطفل وتدفعه إلى اقتناء القصة، ولعلّ هذا هو الغرض الأساس في اعتماد هذا التوزيع اللوني إذ لا يقع الاهتمام في هذا المقام بدلالات الألوان بصورة كبيرة مثلما كان الأمر من الاهتمام بألوان الشخوص، فالغرض عادة من

توظيف الألوان في المساحات المشكلة لرسومات الأطفال[1]، يكون إشهار يا أو إغرائيا بحتا؛ حيث تنصبّ الغاية على جذب الطفل نحو القصة بطريقة جمالية.

2-**المعنى التقريري والمعنى التضميني:**

إنّ المعنى الأوّل أو المعنى التقريري لهذه الرسالة البصرية هو عبارة عن أسرة من الفئران متكوّنة من أمّ وثلاثة صغار، تتبادل أطراف الحديث داخل جحر ترابيّ.

المعنى التضميني: إنّنا من خلال استحضار الدلالات والمعاني التي ذكرناها سابقا في المقاربة السيميائية نستطيع الوصول إلى المعنى التضميني لهذه الرسالة البصرية وهو :الدعوة إلى التّمسّك بروح الجماعة والتحذير من الفرقة والاغترار بالنفس؛إذ لا يمكن على الإنسان العيش وحده خارج الجماعة مهما أوتي من معرفة وقوّة بالإضافة إلى أنّ التجمّع فطرة فطر الله عباده عليها فالإنسان مدنيّ بطبعه كما قيل.

خلفية الغلاف:

ينبغي التنبيه بداية على أنّ خلفيات هذه السلسلة جاءت متشاكلة من حيث العلامات البصرية الموجودة فيها باستثناء ما يوجد بينها من اختلاف لون الخلفية والذي لا يعدو-كما أشرنا سابقا- أن يكون تنويعا جماليا عمد إليه مرسل هذه الرسالة البصريّة، وعليه فإنّ القراءة التي سنقيمها على هذه الخلفية يمكن سحبها على خلفيات الأغلفة المتبقيّة لقصص المجموعة.

خلفية الغلاف عبارة عن إطار مستطيل الشكل (15.5 سم عرضا/ 23 سم طولا)، ملوّن بالبنفسجي الفاتح، ويقع داخل هذا المستطيل الكبير مستطيل أخر أصغر حجما مؤطّرا باللون البنيّ، تعتليه قبّة خضراء(شعار سلسلة الأنيس للأطفال) مكتوب عليها اسم السّلسلة بالخط الكوفي، تقع تحتها عبارة"صدر للمؤلّف في نفس السلسلة" مكتوبة بالخطّ الرقعى، كما نجد تحت هذه العبارة أسماء قصص المجموعة مكتوبة بالخط النّسخي المسطّر مرتبة تحت بعضها البعض من واحد إلى ثمانية، ثمّ نجد أسفل هذا الإطار الصغير عبارة"جميع الحقوق محفوظة"مكتوبة بالخطّ النّسخي المسطّر، ثمّ نجد تحتها اسم الشركة المنتجة"مكتبة الريام"مكتوبة

(1)- هذا باستثناء بعض الحالات الخاصة مثلما ما رأيناه من استخدام اللون البنفسجي الذي لوّنت به هذه الواجهة.

بالخطّ النّسخي الجليّ، وفي أقصى الجهة السفلية من الخلفية نجد عنوان الشركة زائد رقم الهاتف والكل مكتوب باللّون الأسود وبالخطّ النّسخي الجلي.

المقاربة السيميائية للخلفية:

-مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: جاءت خلفية الغلاف على غرار واجهته حاملة للعديد من العلامات البصرية المشبعة بالمعاني، على أنّها لم تتمتع بالفيض الدلاليّ نفسه الذي مدّتنا به واجهة الغلاف ونعرض لهذه العلامات على النحو الآتي:

تحوي هذه الرسالة مجموعة من المفردات والجمل اللّغوية التي يسهل على الطفل فهمها واستعابها، وهذا يتوافق مع أسس مخاطبة الأطفال بالإضافة إلى أنّها جمل تتميّز بالقصر وهذا يساعد الطفل على تخزينها في ذهنه بسرعة أكبر، ويتعسر عليه ذلك مع الجمل الطويلة، ولتعزيز هذا الغرض التعليمي استخدم المرسل الخطّ النّسخي المسطّر أكثر من غيره لما يتميّز به من أبعاد تعليمية فهو أكثر أنواع الخطّ وضوحا وأكثرها ملائمة للأطفال، أمّا فيما يخصّ استخدام أنواع الخطوط الأخرى فقد عمد إليه المرسل من أجل الاهتمام بكلّ جزئية على حده فيعمل الطفل على قراءة أغلب العبارات -إن لم تكن كلّها- المكتوبة على الخلفية تحت تأثير وسحر الإغراء الخطّي، بالإضافة إلى البعد الجمالي والترفيهي الذي يمنحه هذا التنويع في الخطّ، أما لون الخلفية البنفسجي -بوصفه علامة بصرية- يحيل على لون قميص الفأر المغرور، وهذا تأكيد من المرسل على دلالة اللون البنفسجي، كما رأينا في تحليل الواجهة، وبالإضافة إلى هذا الدور الدلالي الذي لعبه اللون البنفسجي فهو يساهم في تشكيل البعد الجمالي للغلاف.

وظائف الغلاف[1] (الواجهة+ الخلفية):

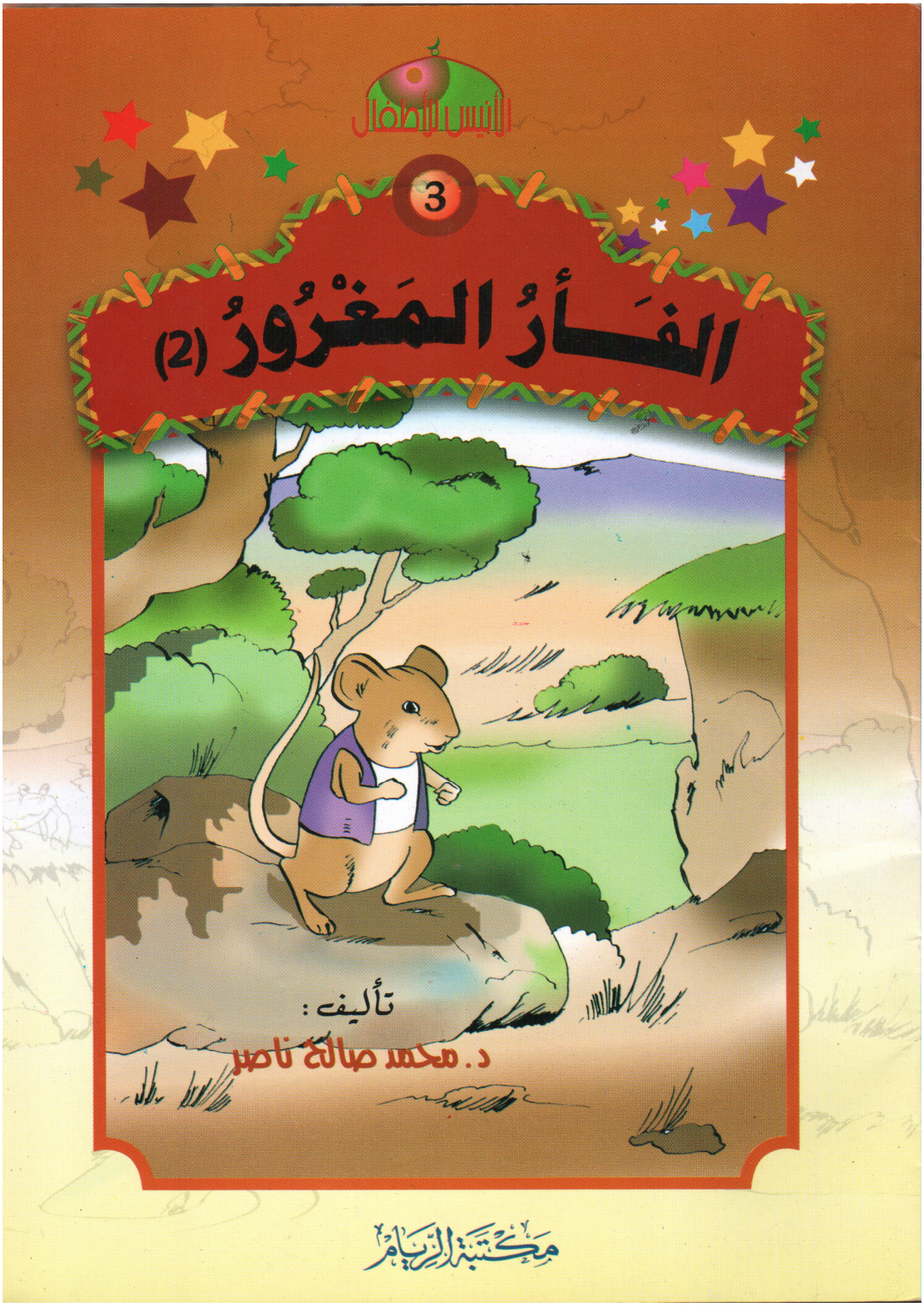
يحقق هذا الغلاف مجموعة من الوظائف[2] التواصلية، وهي:

([1])- تمت استعارة الوظائف التواصلية من الرسالة اللغوية كما تصورها "جاكبسون" إلى الرسالة البصرية بكل أنواعها، وللاستزادة ينظر: قدور عبد الله ثاني. المرجع السابق. ص**184**.

([2])- توجد مجموعة من الوظائف القارة التي تظهر على كل الأغلفة المدروسة، سنكتفي بمجرّد ذكرها وتعدادها في النماذج القادمة.

- الوظيفة التأثيرية: يؤثر هذا الغلاف في فكر ونفسية المتلقي/ الطفل، بكل ما يحمله من دلالات ومعان تربوية هامة، وأبعاد جمالية راقية، ويقف على رأس المعاني التربوية التي بثّها الغلاف للتأثير على نفسية الطفل الاتحاد والتعاون بوصفه خلقا إنسانيا مطلوبا في حياة الأشخاص والجماعات، وهو نقيض الفردية والغرور اللذين جاءت هذه الرسالة البصرية لمحاربتهما.
- الوظيفة الجمالية: وتلخصها براعة الفنان المرسل وقدرته الفائقة على تشكيل الألوان والأشكال والكتابات وتوزيعها بطريقة منتظمة ومنسجمة على سطح الغلاف.
- الوظيفة اللغوية: وتمثلها كل الإرسالات اللغوية الموجودة على الغلاف سواء على مستوى الواجهة أم الخلفية.
- الوظيفة التعبيرية/ الرمزية: جاء الغلاف حاملا للعديد من الدلالات والمعاني التربوية الهامة التي لمسناها أثناء التحليل.
- الوظيفة المرجعية: تدل هذه الرسالة البصرية على أن صاحبها/ المرسل، يمتلك مرجعية فنية ومعرفية خوّلت له توصيل أكبر عدد ممكن من المعاني التي أنشئت من أجلها القصة، واختصارها عبر هذه الرسالة البصرية، فالظاهر أن المرسل عارف بأسرار الألوان وأنواع الخطوط ودقائق الإخراج وغيرها من الأمور التي ساعدته على تحقيق هذا الإنجاز.
- الوظيفة البصرية: ويجسدها هذا الغلاف كاملا بوصفة رسالة بصرية.

الفأر المغرور (2)
- الواجهة:



وصف الرسالة:

المرسل:

-محمد سنوسي.

- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوانها: الفأر المغرور(2)

- نوعها: رسومات أطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي الصورة الأم مشهدين رئيسين هما:

❖ المشهد الأول: الفأر المغرور بأوصافه السابقة التي تحدثنا عنها في الجزء الأول، يمشي في الغابة مرحا مختالا، تبدو عليه ملامح التمرّد والعصيان، وهو يظهر في وسط الصورة مكتمل الملامح.

❖ المشهد الثاني: يتمثل في الفضاء الطبيعي، وهو عبارة عن غابة خضراء تسرّ الناظرين مليئة بالأعشاب والأشجار، بالإضافة إلى سلسلة جبلية بنفسجية تعتليها سماء زرقاء صافية تميل إلى البياض.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة: الفأر -بوصفه علامة بصرية مشكلة لمعاني الغرور والخيلاء- إذ إن كل الإيماءات والإشارات الجسمية ووضعية الأطراف وطريقة مشي هذا الفأر تحيل على الغرور والخيلاء، ومنه تكون صورة الفأر -في هذا الجزء- مكمّلة للمعاني التي جادت بها صورة الغلاف الأول، ولو حاولنا فصل هذا الغلاف عن جزئه الأول لركّزنا -في قراءتنا له- على لون القميص الذي يلبسه، وهو اللون البنفسجي بوصفه علامة لونية مقصودة من قبل المرسل، وقد رأينا ما يحيل عليه هذا اللون من الشعور بالمثالية والتميّز، بالإضافة إلى أنه يمدّنا بدلالات اللونين المشكلين له، وهما الأحمر والأزرق؛ إذ يستعير من اللون الأحمر نزعة الرعونة والهجوم والغزو والمزاج القوي[1]، كما يستعير من الأزرق معاني التميز والشعور

(1)- ينظر: أحمد مختار عمر. اللغة واللون. ص184.

بالمسؤولية[1]، وبالتقاء المعاني المختلفة لهذه الألوان الثلاثة (البنفسجي/ الأحمر /الأزرق)، والتي تحيل جميعها بوجه من الوجوه على صفة الغرور. تلتصق هذه الصفة بالفأر الظاهر على الغلاف.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

يتمثل المعنى الأول في صورة فأر يتجول منفردا وسط غابة كبيرة يمشي مشية فيها الكثير من الكبر والتبختر.

أما المعنى التضميني لهذه الرسالة البصرية فيتمثل في التحذير من خلق الغرور، ونبذ الفردية والخروج عن الجماعة والدعوة إلى التمسك بالروح الجماعية والاتحاد الأسري.

وظائف الغلاف:

حقق غلاف الجزء الثاني من قصة "الفأر المغرور" على غرار الجزء الأول مجموعة من الوظائف هي:

- الوظيفة الجمالية: تظهر هذه الوظيفة على كل أغلفة القصص المدروسة.
- الوظيفة التأثيرية: هي وظيفة قارة.
- الوظيفة اللغوية: تظهر من خلال الكتابات المتنوعة على غلاف القصة.
- الوظيفة الرمزية: تجسدت هذه الوظيفة من خلال المعاني التي أحالنا عليها الغلاف.
- الوظيفة البصرية: هي وظيفة تتحقق مع كل الرسائل البصرية.

الخلاصة والتقييم:

مثل غلاف الفأر المغرور بجزأيه الأول والثاني علامة بصرية غنية بالدلالات حصّلت لدينا مجموعة من المعاني التربوية والتعليمية، والفنية الهامة هي:

1. الدعوة إلى التمسك بروح الجماعة والاتحاد؛ فلا قبل للفرد بأن يعيش وحده.

2. تحيل صورة الفأر المغرور التي تظهر على غلاف الجزء الثاني على نبذ الفردية، والتحذير من التشتت والفرقة.

([1])– ينظر: المرجع نفسه. ص**183**.

3. التحذير من الغرور بوصفه دافعا للفرقة والخروج عن نطاق الجماعة.

4. صورة الأم مع أبنائها التي تظهر على غلاف الجزء الأول تعمل على تكثيف شعور الانتماء بأنواعه (الأسري/ الوطني/ القومي/ الإسلامي/ الإنساني) لدى الأطفال.

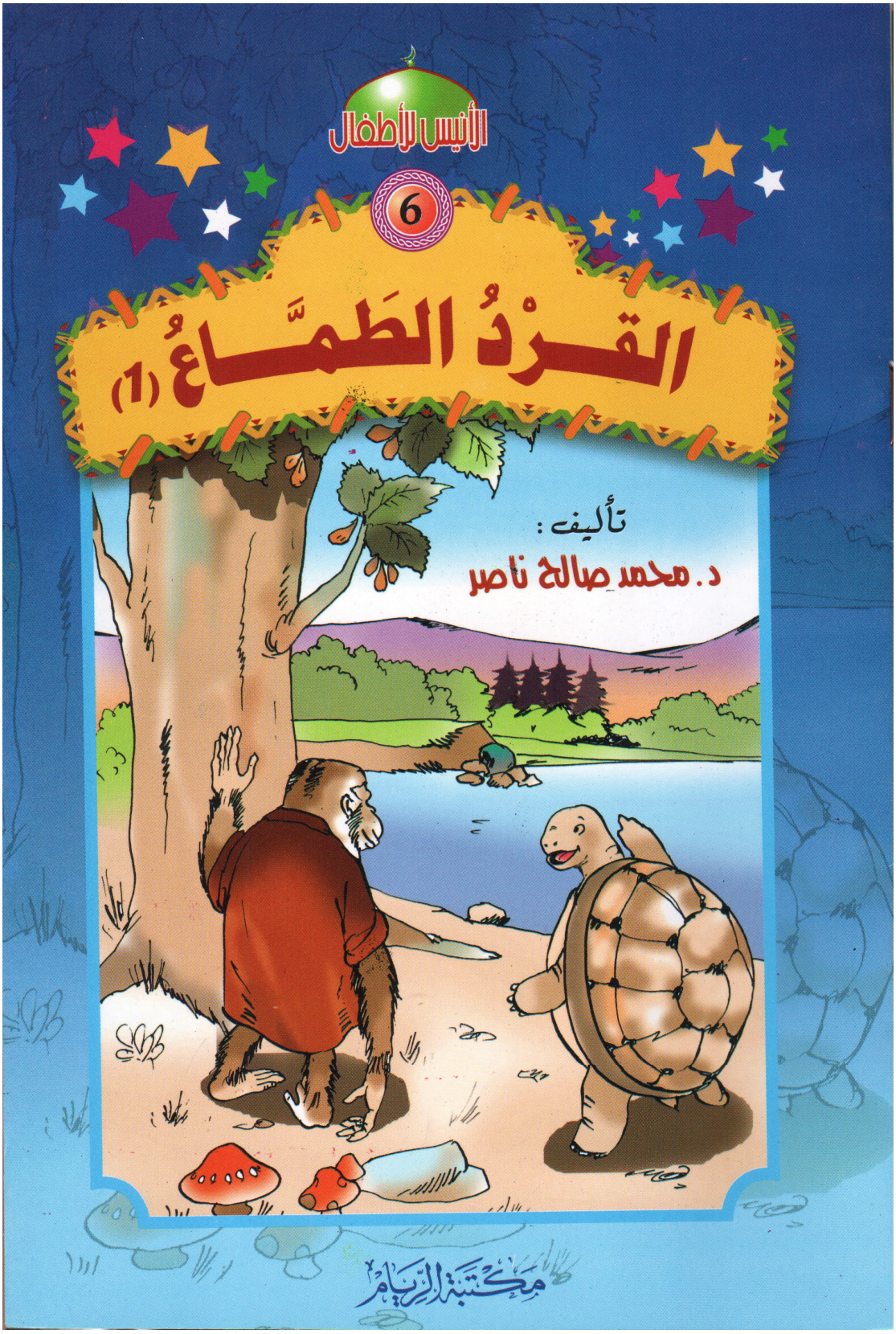
5. الجانب الجمالي ضروري في الرسائل البصرية الموجهة للطفل.

6. بإمكان الرسائل البصرية –على غرار الرسائل اللغوية– أن تقوم بإشباع مجموعة من الحاجات النفسية لدى الطفل، مثل الحاجة للحبّ والسرور والحاجة إلى الفهم وغيرها.

7. استغلال الطاقات الهائلة للألوان وأنواع الخطوط وطرق الإخراج تعين على إخراج العمل القصصي في أبهى صورة، إضافة إلى ما تمنحه من معان تعين على ترسيخ الغرض الأساس من وراء القصة.

النموذج الثاني- القرد الطماع:

1. غلاف الجزء الأول:


الأنيس للأطفال
6
القرْدُ الطَمَّاعُ (1)
تأليف :
د. محمد صالح ناصر
مكتبة الريام

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: القرد الطماع (1).
- نوع الرسالة: تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي هذه الرسالة البصرية ثلاثة مشاهد هي:

❖ المشهد الأول: قرد هرم بنيّ اللون يقف على يسار الصورة، يتّكئ على شجرة تين كبيرة، على ضفاف بركة زرقاء اللون، يجعل يمين الصورة قبلته، وهو في حالة إضفاء تام لما يقوله له الغيلم الضخم الذي يقف على يمين الصورة، وقد ميّز المرسل القرد بأن جعله يرتدي ثوبا بنّي اللون.

❖ المشهد الثاني: غيلم ضخم بني اللون يقف على يمين الصورة، وهو مولّ وجهه شمال الصورة يحاور القرد ويشير له بيده إلى مكان بعيد يقع في الطرف الآخر من البحيرة، ولم يميز المرسل الغيلم بشيء يذكر؛ فقد جاء رسمه مطابقا إلى حدّ كبير لصورته في عالم الشهادة.

❖ المشهد الثالث: يمثله الفضاء الطبيعي الذي لا يختلف كثيرا على ما رأيناه في القصص السابقة؛ فهو عبارة عن محيط غابي مختلف الأعشاب والأشجار، إضافة إلى بحيرة كبيرة زرقاء اللون وسلسلة جبلية بنفسجية اللون، مع سماء زرقاء تميل إلى البياض في تدرج لوني جميل.

هذا فيما يخص محاور الصورة، أما فيما يتعلق بالتشكيل اللوني للرسالة، فقد رأينا أنه موزع عبر مجموعة من الألوان بنسب متقاربة جدا، وهذه الألوان هي: البني لون الغيلم والقرد وجذع شجرة التين وأغصانها، بالإضافة إلى الِضفة الترابية، ثم الأزرق وهو لون البحيرة والسماء، ثم البنفسجي الذي تلوّنت به السلسلة الجبلية، ثم اللون الأخضر الذي يظهر على أوراق الأشجار ومختلف أعشاب الغابة، وأخيرا الأحمر الذي لونت به ثمار التين وبعض الفطريات الموزعة على أرضية الغابة.

وعليه فالمرسل زاوج بين الألوان الأساسية والثانوية والحيادية، كما زاوج بين الألوان الباردة (الأزرق- الأخضر- البنفسجي)، والحارة (الأحمر، البني) وكل هذا يزيد من جماليات الرسالة البصرية ويخرجها في أحسن صورة.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة البصرية العديد من العلامات المشبعة بمعان مختلفة نعرضها على النحو الآتي:

- القرد: بوصفه علامة بصرية يحيل على حيوان بري نشيط معروف بالحركة، إلا أنه في هذه الصورة يبدو خلاف ذلك؛ فقد بدت عليه ملامح الكبر والهرم، ومن أجل أن يثبت الفنان هذه الدلالة لوّن القرد باللون البني، إضافة إلى أنه جعله يرتدي ثوبا بنيا، واللون البني -كما هم معروف- «يقل فيه النشاط الضاغط الموجود في الأحمر، ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوءا؛ فهو إذا يفقد الدفع الخلاّق الواسع، والقوة الفاعلة المؤثرة التي للأحمر»[1]، وعليه يكون اللون البني أقرب الألوان مناسبة لكبار السنّ، والقرد من المفروض -وانطلاقا مما سبق- أن يكون رمزا للحكمة والتعقل.

- الغيلم -بوصفه علامة بصرية- يحيل على حيوان برمائي معروف ببطئه الشديد على خلاف القرد، على أنه عرف بطموحه ومثابرته الشديدة، وحركة يده في هذه الصورة تدلّ على

(1)- أحمد مختار عمر، المرجع السابق. ص84

أنه يدعو القرد لمرافقته إلى الضفة الأخرى من البركة، ومن خلال ملامح وجهه وطريقة حديثه يحاول إغراء القرد بشيء ثمين يوجد على الضفة الأخرى من البحيرة.

المعنى التقريري والتضميني:

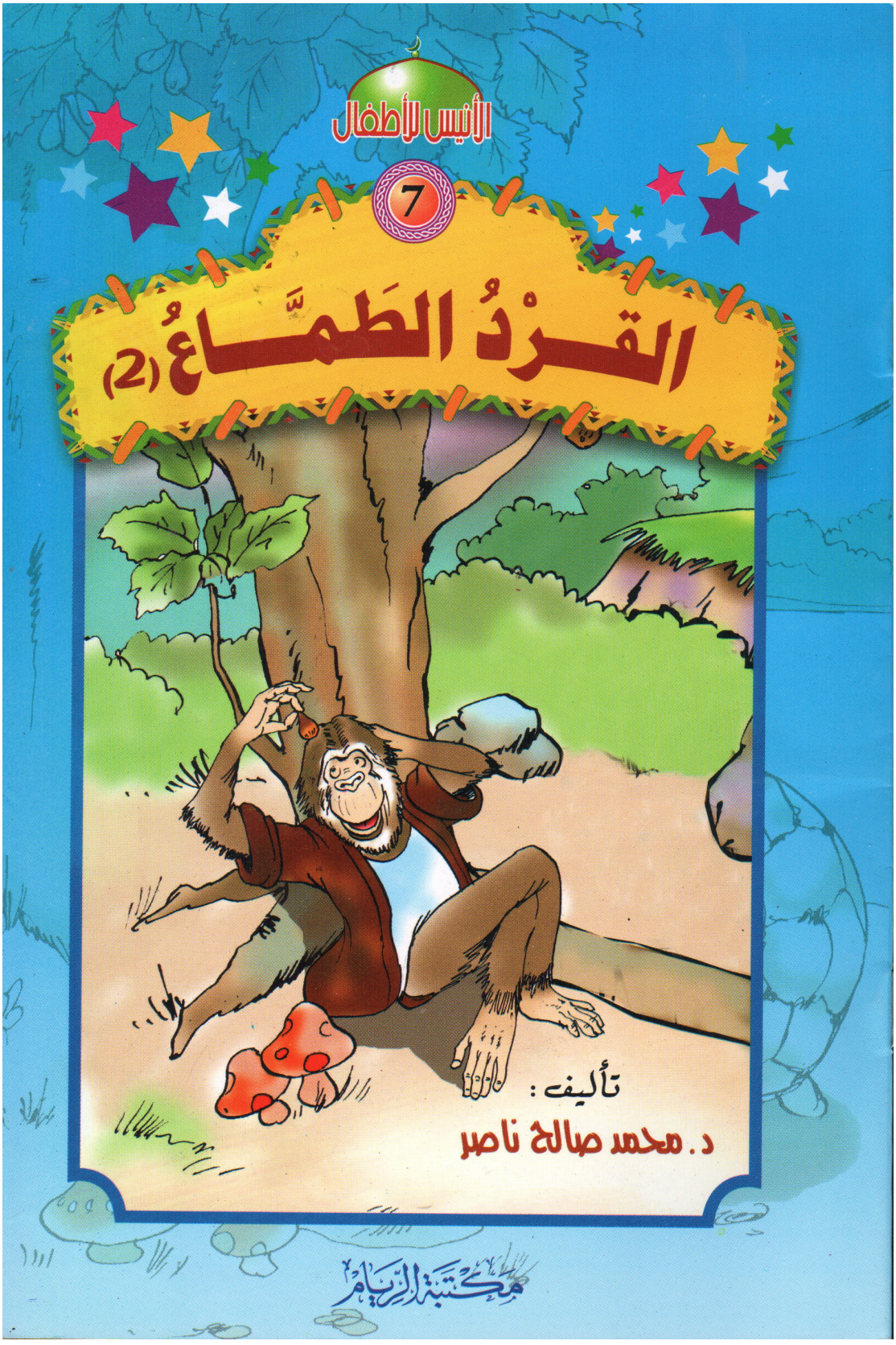
تحيلنا هذه الرسالة البصرية في بعدها التقريري على محيط غابي تتوسطه بحيرة زرقاء جميلة اللون، ويظهر عليه قرد وغيلم.

أما المعنى التضميني لهذه الر رسالة البصرية فتجسده محاولة الغيلم بكل الوسائل إغراء القرد لمرافقته إلى الطرف الآخر من البحيرة لتحقيق شيء في نفسه، وهو رمز لكل من يتبع أسلوب الإغراء للتحايل على الناس، وكثير ما هم في أيامنا.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية كسابقاتها مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية.
- الوظيفة الرمزية: لاحتوائها على بعض الرموز كما لمسناه في التحليل
- الوظيفة المرجعية: وهي من الوظائف القارة.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر على كل الرسائل البصرية في المجموعة.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.

غلاف الجزء الثاني:


الأنيس للأطفال
7
القِرْدُ الطَمَّاعُ (2)
تأليف :
د. محمد صالح ناصر
مكتبة الريام

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: القرد الطماع (2).
- نوع الرسالة تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تقع هذه الرسالة البصرية عبر مشهدين أساسيين هما:

❖ المشهد الأول: القرد الهرم مستلق في ظل شجرة التين الكبيرة يتمتع بأكل ثمارها، وهو في حالة انشراح وسرور كبيرين.

❖ المشهد الثاني: يمثله الفضاء الطبيعي الذي يقتصر هذه المرة على المحيط الغابي فقط.

وفيما يخص التشكيل اللوني لهذه الرسالة البصرية، نجده يقع بين اللون الأخضر والبني، ثم البنفسجي والأحمر بدرجة أقل.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: جاءت هذه الرسالة البصرية غنية بالعلامات والدلالات، وذكرها على النحو الآتي:

- القرد –بوصفه علامة بصرية ظهرت معنا في غلاف الجزء الأول من القصة ليتجدد ظهورها في هذا الجزء، على أنه تجدد وظهور يختلف عن سابقه، حيث يظهر القرد هذه المرة في أحسن أحواله؛ إذ تبدو عليه ملامح السعادة والانشراح وهو في حالة ارتخاء تامّ مستلق في ظلّ شجرة تين كبيرة يتمتّع بأكل ثمارها، وكل هذه المعاني تقيم في الذهن القناعة والرضا الكبيرين اللذين يعيشهما هذا القرد، مما يحدث نوعا من المفارقة بين ما تحققه هذه الرسالة البصرية، وما يحققه العنوان/ القرد الطماع، فالصفة التي وصف بها القرد في العنوان "الطماع"

من أبنية المبالغة –كما أسلفنا في مبحث سيمياء العنوان– وقد رأينا أنها تدل على الشيء الذي يتكرر فعله ويلازم صاحبه حتى يصير عادة له، وهذا المعنى يخالف ما جاءت به هذه الرسالة البصرية في جزء القصة الثاني؛ إذ تصور حالة القناعة الكبيرة التي آل إليها القرد، وإن كان قد أصابه بعض الطمع في سالف أمره، وعليه نستطيع القول: إن هذه الإرسالية البصرية كانت أكثر توفيقا في إيصال المعنى من الإرسالية اللغوية، المتمثلة في العنوان، ونقول: إن حالة القرد وُضّفت كناية عن خلق القناعة التي هي كنز من أجل كنوز الحياة.

هذا يتعلق بالمشهد الرئيسي في الرسالة البصرية، أما فيما يتعلق بالفضاء الطبيعي، فنسحب عليه التعليقات والتعليلات السابقة

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

– تحيل هذه الرسالة في بعدها الأول على محيط غابي جميل تتوسطه شجرة تين كبيرة ممتلئة بالثمار، كما نقع على قرد كبير مستلق تحت هذه الشجرة يأكل من ثمارها.

– بينما تؤكد في مضمونها على ضرورة القناعة التي ينبغي أن يتحلى بها كل فرد من أفراد المجتمع؛ إذ لا تنشد السعادة ولا تطلب راحة البال، ولا يدرك الاطمئنان إلا بسلك طريقها والثبات عليه.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية كسابقاتها مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.

خلاصة وتقييم:

حاصل ما لدينا جراء قراءة هذه الرسالة البصرية العديد من المعاني والفوائد التربوية وهي:

1. القناعة كنز من كنوز الحياة الجليلة تحقق للإنسان السعادة المنشودة التي يرهق نفسه لمعانقتها.

2 .الطمع خلق ذميم وطبع هابط تصبح الحياة معه ضنكة صعبة؛ فقد يجرّ على صاحبه ويلات كثيرة، بل وقد يحطّم حياته كلها.

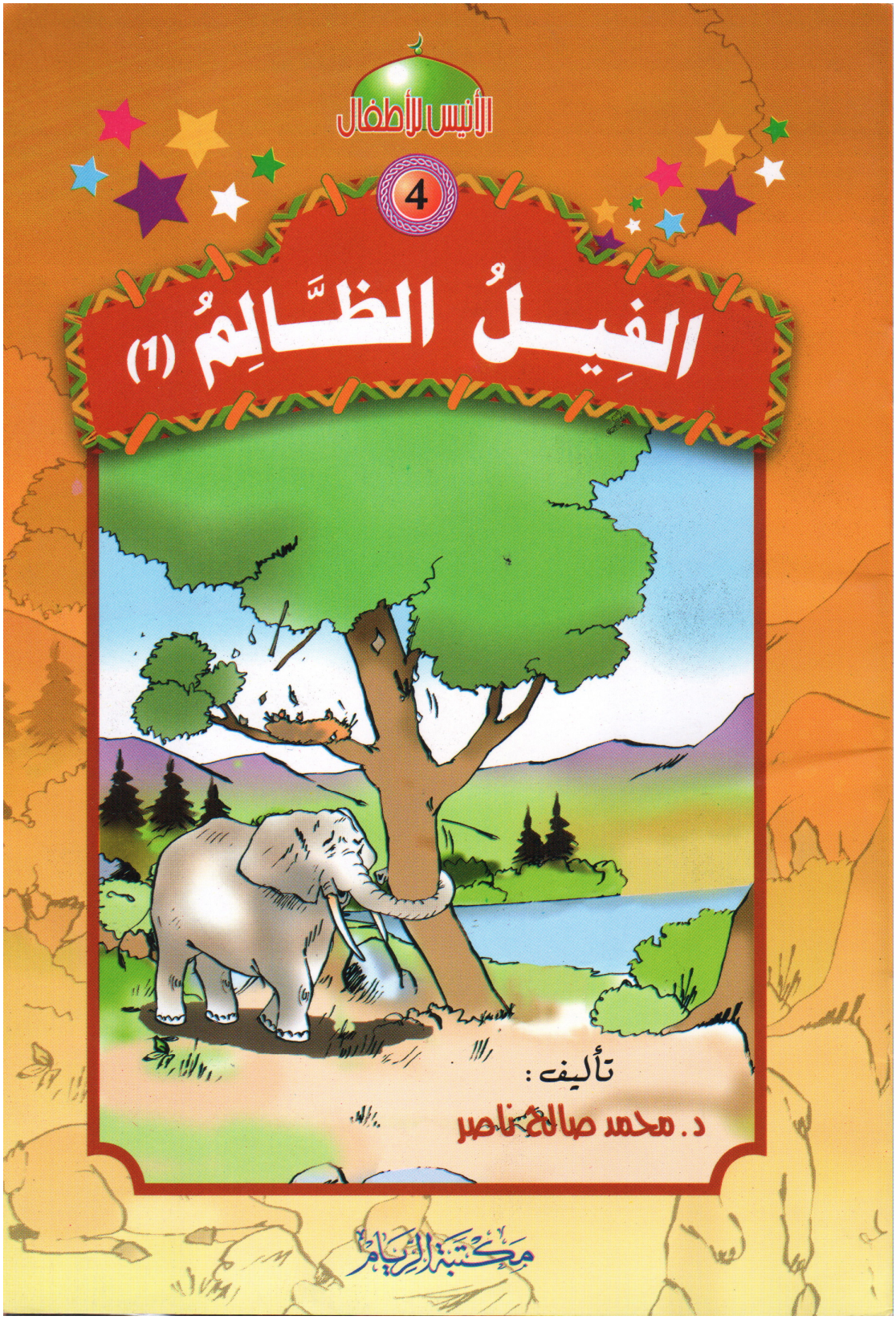
3. حياة الإنسان في صراع دائم بين الطمع والرضا، فعليه إن أراد حياة طيبة هانئة أن يعمل على ترجيح كفة الرضا.

4. ليست السعادة في التلهف والتطلع للأمور والأشياء التي لا نملكها، وإنما السعادة في التمتع بما نملك، يقول عزّ وجل: (وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ) [1].

النموذج الثالث- الفيل الظالم:

1. غلاف الجزء الأول:

(1)– سورة الحشر. الآية/**09**.


الأنيس للأطفال
4
الفِيلُ الظَّالِمُ (1)
تأليف :
د. محمد صالح ناصر
مكتبة الريام

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: الفيل الظالم (1).
- نوع الرسالة: تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي هذه الرسالة البصرية ثلاثة مشاهد هي:

❖ المشهد الأول: هو عبارة عن فيل ضخم رمادي اللون يقوم بجذب جذع شجرة كبيرة بخرطومه ويهزّها هزّا عنيفا، وهو يبدو من خلال الإشارات الجسمية عدواني الطباع شرس الأخلاق.

❖ المشهد الثاني: هو عبارة عن عش حمام يقع بأعلى الشجرة يريد أن ينقضّ، فيه مجموعة من الفراخ الصغيرة تبدو في حالة ذعر كبيرة جراء الاهتزاز العنيف للشجرة والاهتراء الكبير الذي آل إليه العشّ.

❖ المشهد الثالث: يتجسد هذا المشهد عبر الفضاء الطبيعي، وهو على غرار هذا النوع من القصص عبارة عن محيط غابي مخضرّ فيه بحيرة صغيرة زرقاء اللون، إضافة إلى سلسلة جبلية بنفسجية تعتليها سماء زرقاء صافية.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة على علامات بصرية تزخر بالعديد من المعاني؛ نعرض لها على النحو الآتي:

- الفيل بوصفه علامة بصرية تحيل عل حيوان ضخم الجثة يبدو شرس الأخلاق من خلال ما يقوم به من عمل، فهو قد لفّ خرطومه بشجرة يوجد بها عش حمامة ممتلئ بالفراخ،

فأخذ يهزّ هذه الشجرة بكلّ ما أوتي من قوة وجبروت، إضافة إلى أن كلّ ملامحه الجسمانية تؤكّد سوء خلقه وفساد طبعه، وهو هنا كناية على كل طاغية ظالم، وكل جبّار عنيد، يعيث في الأرض فسادا، ويتعدى على من هم أضعف منه وأقل منه عدّة وعتادا، ويتعدّى هذا المعنى الأفراد ليشمل الجماعات والهيئات والدول العظمى التي جعلت هذا النهج ديدنها، بينما تكون الفراخ الصغيرة كناية عن الضعفاء، وكثير ما هم في هذا الوجود يتعرضون لمختلف أشكال الظلم والعدوان، وتأتيهم من حيث لا يعلمون، فلا يستطيعون لها دفعا ولا تغييرا إلى أن يأذن الله.

– أما المشهد الثالث فيمثل حلبة الصراع بين الأقوياء والضعفاء، وبين الخير والشرّ، إضافة إلى الدور الجمالي الذي يؤديه، والذي من شأنه أن يدخل الفرح والسرور على نفسية الطفل الميال إلى مثل هذه الفضاءات الطبيعية الخضراء.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

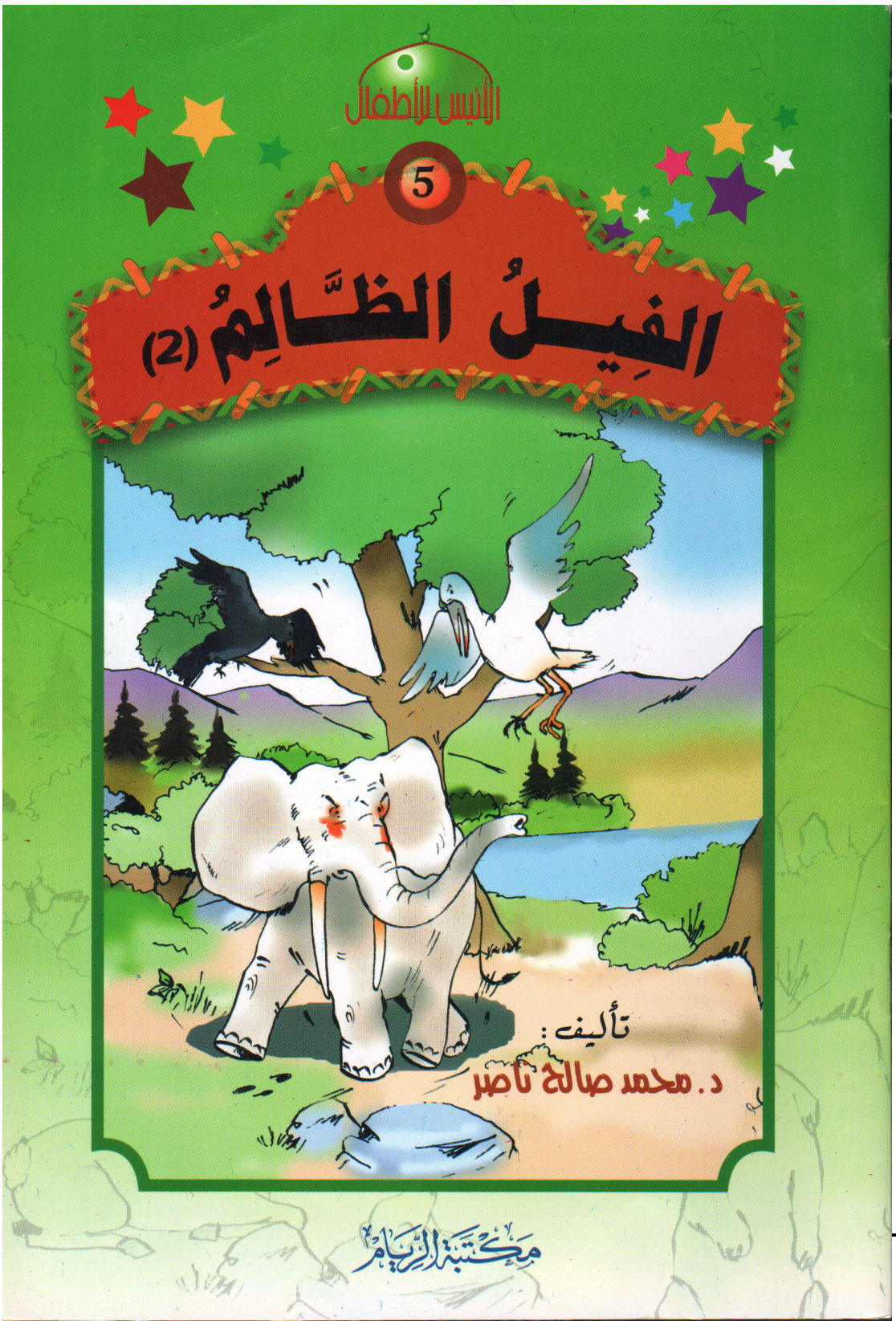
– تحيلنا هذه الرسالة البصرية في بعدها التقريري على محيط غابي تظهر عبره بعض الكائنات الحية: الفيل، الأشجار، العصافير، الأعشاب.

– أما المعنى التضميني العميق لهذه الرسالة، فهو يمثل لصورة من صور الصراع القائم في هذا الكون بين الشرّ والخير؛ الشرّ ممثلا في الفيل الشرس الذي قام بالاعتداء على عشّ الحمامة وعمد إلى إيذاء أفراخها، بينما يتمثل الخير في الفراخ الصغيرة التي خرجت إلى هذه الدنيا بكلّ براءة وصفاء، ولم تقترف أي ذنب يجعلها تستحقّ ما تلقاه من طرف الفيل الغاشم، ومنه تكون هذه الرسالة البصرية جزءا من أجزاء الصراع الكبير الذي يدور في هذا الكون بين قوى الشرّ وقوى الخير، والذي يصرّ المرسل على عرضه في كل مرة.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية كسابقاتها مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.

- الوظيفة المرجعية: وقد دلت على الخلفية الواسعة للمرسل.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.



وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: الفيل الظالم (2).
- نوع الرسالة: تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي هذه الرسالة البصرية أربعة مشاهد هي:

❖ المشهد الأول: الفيل الظالم يقف وسط الصورة وهو في حالة كبيرة من الذعر والاضطراب، عيناه الكبيرتان يغطيهما الدّم تماما جراء الهجوم الذي وقع عليه من طرف اللقلق والغراب.

❖ المشهد الثاني: لقلق كبير أبيض اللون منقاره ممتلئ بالدم، وهو قد اعتلا الفيل في وضعية هجوم.

❖ المشهد الثالث: غراب كبير أسود اللون منقاره تغطيه الدماء، وهو بدوره يعتلي الفيل في الطرف المقابل من الصورة.

❖ المشهد الرابع: يتمثل في الفضاء الطبيعي نفسه الذي وصفناه في الجزء الأول.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة البصرية المكملة لغلاف الجزء الأول من قصة "الفيل الظالم" على علامات مهمة تزخر بالعديد من الدلالات، نعرضها على النحو الآتي:

- الفيل الظالم بوصفه علامة بصرية تحيل على حيوان ضخم الجثة قوي البنية، تعرض لهجوم من كائنات أقل منه قوة، وأصغر بنية، وهو يبدو في حالة كبيرة من الاضطراب والهلع، وقد امتلأت عيناه الكبيرتان دما الأمر الذي يوحي بالوضع السيء والمزري الذي آل إليه حاله،

وهذا جزاء كل معتد أثيم، لا يرتدع عن فعل الشرّ، فلابد أن تنقلب عليه الأمور وتؤوب عليه الأيام، وعليه فقد قدمت لنا هذه الرسالة البصرية وللمتلقي الطفل أساسا درسا عظيما في أن الظلم لا يدوم وأن الظالم لابد أن يلقى جزاءه مهما طال أمد ظلمه، كما كان فعل الغراب واللقلق كناية عن الثورة والتمرد ضد الأوضاع المزرية، إضافة إلى تأكيده أن في الاتحاد قوة لا تقهر، وألا سبيل للتغلب على الأعداء وإزالة مظالمهم إلا بالاتحاد والتعاون والمشاركة في الأمر، أما المشهد الرابع أو الفضاء الطبيعي فيسحب عليه التحليل نفسه الذي عرضناه في الجزء الأول.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيلنا هذه الرسالة البصرية على محيط غابي جميل تتوزع فيه مجموعة من الكائنات: غراب، لقلق، فيل، هذا في معناه التقريري، أما فيما يتعلق بالمعنى التضميني فهو يجسد عاقبة الظلم والبطش، ممثلة في هذا الفيل الذي نال ما يستحقه من جزاء من طرف اللقلق والغراب، اللذان استطاعا أن يفقآ عيني الفيل الذي صار دون بصر وأضحى يتخبّط دون دليل يدلّه، وهذا جزاء كل طاغية عنيد.

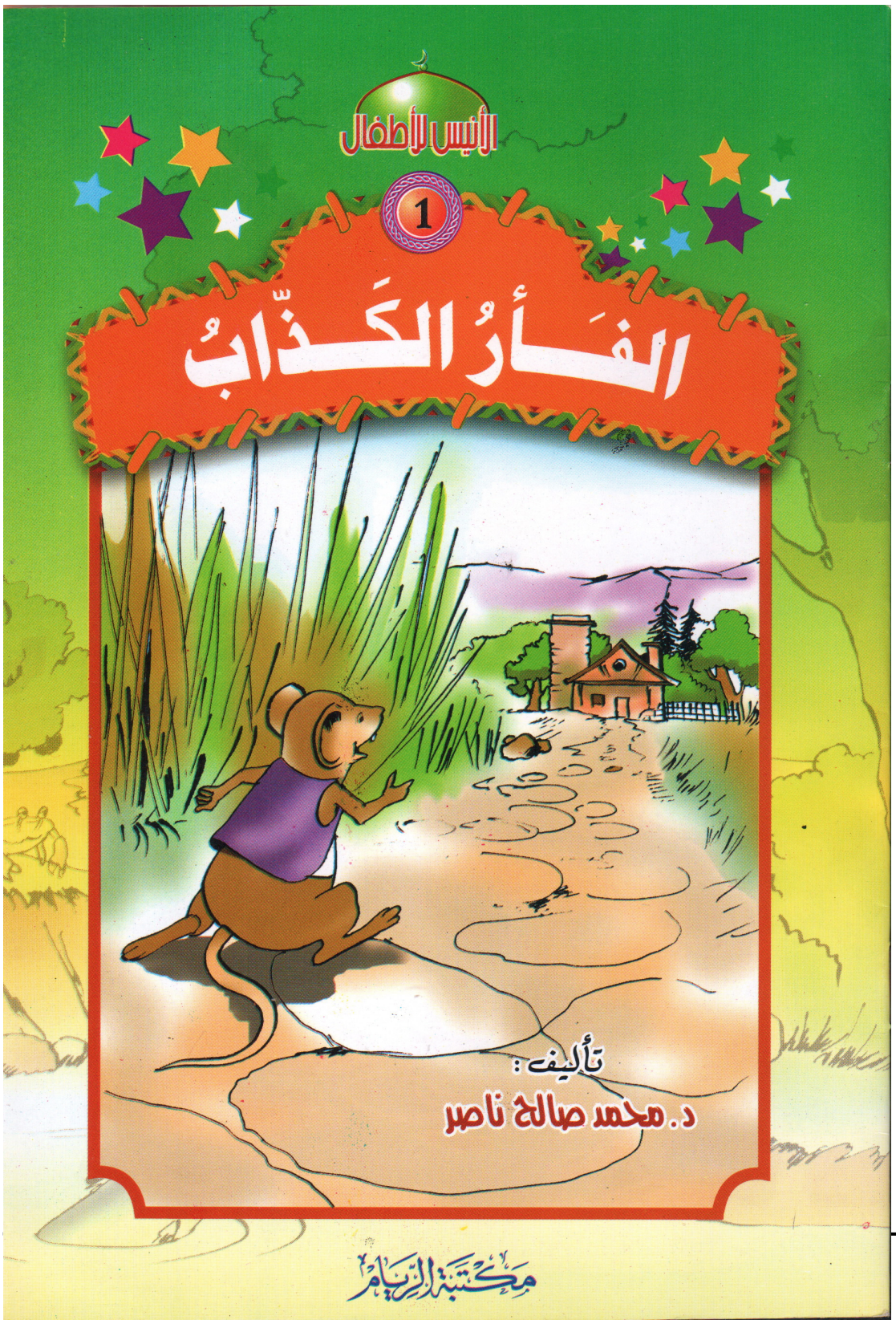
وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية كسابقاتها مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية: فقد حملت هذه الرسالة البصرية العديد من العلامات المؤثرة.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: وقد دلت على الخلفية الواسعة للمرسل.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.

خلاصة وتقييم: حملت هذه الرسالة البصرية العديد من العبر والمعاني التربوية القيمة، نذكر منها ما يلي:

1. الظلم يجلب الكره والبغض لصاحبه.

2. الظلم خلق سيء تأنفه النفس البشرية.
3. عاقبة الظلم وخيمة مهما طال أمده.
4. الاتحاد والتعاون هو سبيل الضعفاء ليحققوا انتصاراتهم ويثبتوا ذواتهم في هذا الوجود.



وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: الفأر الكذاب.
- نوع الرسالة: تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

جاءت هذه الرسالة البصرية على شاكلة سابقاتها، غير أن ما يميزها هو لون الواجهة والصورة المرفقة بالغلاف، أو بتعبير آخر "الصورة الأم للغلاف" وعليه فستنصبّ هذه القراءة على الصورة الأم في هذه الرسالة وفي غيرها من الرسائل البصرية التي تليها، فأما لون الواجهة فهو اللون الأخضر الذي ينحدر في تدرّج لوني إلى أن يصير أصفرا في الجهة السفلية من الواجهة.

الصورة الأم: تحوي الصورة الأم ثلاثة مشاهد هي:

- ❖ المشهد الأول: الفأر الكذاب، وقد رسم ولُوّن على نحو الفأر المغرور، فهو فأر صغير بنيّ يرتدي قميصا بنفسجيا يمشي على رواق ترابي قاصدا بيتا ريفيا يقع في أعلى الصورة، يمشي مشية تشوبها ملامح الكبر والخيلاء.
- ❖ المشهد الثاني: عبارة عن بيت ريفي يقع في آخر الرواق الترابي الذي يمشي عليه الفأر في أعلى الصورة.
- ❖ المشهد الثالث: يمثله الفضاء الطبيعي للمزرعة، وهو عبارة عن مجموعة من الأشجار، إضافة إلى مساحات خضراء معشوشبة وسلسلة جبلية بنفسجية اللون، وسماء زرقاء صافية تميل إلى البياض.

أما فيما يتعلق بالتشكيل اللوني للصورة، فإنه يقوم على ثلاثية لونية، يتصدرها اللون البني (لون الفأر+ الرواق الترابي+ المنزل+ جذوع الأشجار)، وهو من الألوان الحيادية، ثم يأتي الأخضر في المرتبة الثانية، وهو لون ثانوي بارد، وبدرجة أقل اللون البنفسجي الذي يظهر على قميص الفأر، وعلى الجبال المنتشرة عبر الصورة.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة البصرية العديد من العلامات هي:

– الفأر الكذاب بوصفه علامة بصرية تحيل على حيوان صغير يتمتع بالكثير من النشاط والحيوية، إلا أنه يظهر عليه من خلال مشيته وبعض الملامح الجسدية الكثير من الغرور والخيلاء، من أجل هذا جعله المرسل يرتدي قميصا بنفسجيا، والذي يحيل –كما أسلفنا– من خلال اللون البنفسجي على حدّة الإدراك والشعور بالمثالية، فيكون الفأر الكذاب بهذا رمزا لكل مختال فخور، مع العلم أن الغرور يكون من ضعاف الأنفس والعقول، فلو كان هذا الفأر يتمتع بقليل من الحكمة والفطنة لما دفع به غروره إلى التجوّل وحده في المزرعة دون رفقة تعينه عند حلول أي خطر داهم.

إن كل ما سبق يثبت سوء أخلاق هذا الفأر؛ فلا غرابة إذا فالكذب واحد من جملة أخلاقه السيئة، أما البيت الريفي فيكون علامة بصرية تحيل على مكان من المفترض أن يحقق للفأر الكثير من تطلعاته وأطماعه، ولعل هذا ما يبرر إقبال الفأر عليه بلهفة كبيرة، هذا فيما يخص البعد الدلالي الذي يحققه البيت الريفي، ويضاف إليه بعد آخر هو البعد الجمالي؛ فقد أسهم البيت الريفي في تحقيق البعد الجمالي للصورة، وهذا ما يعمل على إدخال مشاعر السرور والفرح على المتلقي الطفل، ليشترك بهذا مع المشهد الثالث "الفضاء الطبيعي" الذي يخدم البعد نفسه.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

– تحيلنا هذه الرسالة على مزرعة ريفية تتوزع عبرها مجموعة من الأشجار والكثير من الأعشاب الخضراء، إضافة إلى ظهور فأر صغير يمشي على رواق ترابي ينتهي إلى بيت ريفي مصنوع من الخشب.

– أما المعنى التضميني فيكمن في الدعوة إلى نبذ الكبر والغرور واللامبالاة –كما تظهر على الفأر الكذاب–، والدعوة إلى التمسك بروح الجماعة.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية: فقد حملت هذه الرسالة البصرية العديد من العلامات المؤثرة.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: دلت على الخلفية الواسعة للمرسل.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.

خلاصة وتقييم:

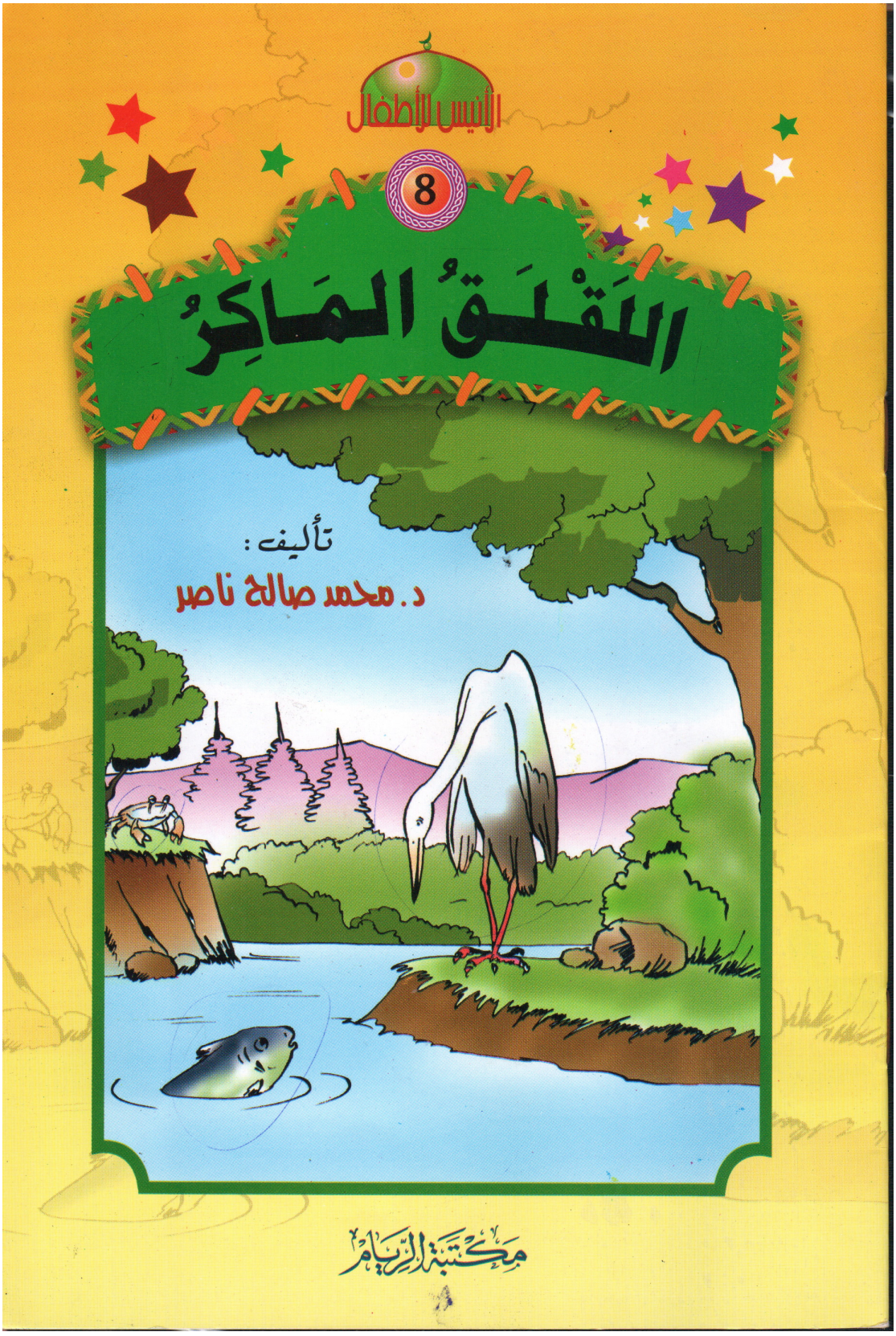
توصلنا من خلال هذه المعالجة إلى مجموعة من المعاني والفوائد التربوية التي حققتها هذه الرسالة البصرية، وهي:

1. الدعوة إلى التمسك بروح الجماعية، واجتناب الفردية.
2. التحذير من الكبر والغرور والتهوّر.
3. المعرفة بأسرار الألوان تعين المرسل على توصيل ما يرومه من معان على أكمل صورة.

4 –البعد الجمالي مطلوب في رسومات الأطفال، فهو كفيل بإشباع الحاجات النفسية عند الطفل.

النموذج الخامس- اللقلق الماكر.

الغلاف:


الأنيس للأطفال
8
اللقلق الماكر
تأليف :
د. محمد صالح ناصر
مكتبة الرسام

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- مكتبة الريام.

الرسالة:

- عنوان الرسالة: اللقلق الماكر.
- نوع الرسالة: تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

تقع الصورة المرفقة للغلاف على خلفية صفراء تحوي أربعة مشاهد رئيسة هي:

- ❖ المشهد الأول: عبارة عن سمكة كبيرة زرقاء اللون، في تدرج لوني جميل يميل إلى الأخضر، ويبرز نصف جسمها العلوي من على سطح البركة الزرقاء الظاهرة في الصورة، وهي تستقبل يمين الصورة، وتتجه بالحوار إلى لقلق ضخم.
- ❖ المشهد الثاني: يمثله اللقلق الماكر، وهو لقلق ضخم الجثة طويل المنقار، يطغى عليه اللون الأبيض مع قليل من الرمادي الباهت، وقدماه كبيرتان ملوّنتان باللون الأحمر على شاكلة توحي بالكثير من العدوانية والافتراس.
- ❖ المشهد الثالث: عبارة عن سرطان كبير ملون باللون الأبيض المائل إلى البني، يقف على الطرف الآخر من الصورة، ينظر لكل من السمكة واللقلق في حالة استراق للسمع.
- ❖ المشهد الرابع يمثله الفضاء الطبيعي، وهو عبارة عن محيط غابي مخضرّ، إضافة إلى بحيرة صغيرة زرقاء اللون، وسلسلة جبلية بنفسجية اللون، مع سماء زرقاء صافية.

وتقوم الصورة على أربعة ألوان يتصدرها اللون الأزرق، وهو لون السماء+ لون البحيرة، ثم اللون الأخضر الذي يجسّد المحيط الغابي، ثم بصورة أقلّ اللون البنفسجي والبنّي، ومنه فالتشكيل اللوني للصورة يتراوح بين الألوان الأساسية "الأزرق" والثانوية "الأخضر، البنفسجي"، والحيادية "البني"، وهي من الألوان الباردة في أغلبها.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة على العديد من العلامات والمعاني المختلفة، وهي:

– اللقلق بوصفه علامة بصرية تحيل على نوع من أنواع الطيور التي تعيش قرب المحيطات المائية، والتي تعتمد أساسا في معيشتها على الأسماك، غير أن الغريب في هذه الصورة هو الوداعة والهدوء الكبيرين اللذين أبداهما اللقلق وهو يحاور سمكة كبيرة تبرز من على سطح البحيرة، وحتى يؤكد المرسل أن هذا الوضع الذي يتخذه اللقلق ليس صادقا قام بتلوين قدميه الكبيرتين باللون الأحمر الذي يحيل على الهجوم والغزو، كما يحيل على الافتتان والضغينة[1]، كما أن صورة أظافره الطويلة تحيل على التوحش والدموية خلافا لما يظهره اللقلق من خضوع وتمسكن، وتمثل السمكة التي تقوم بمحاورة هذا اللقلق علامة بصرية تحيل على سمكة كبيرة نسبيا جميلة الصورة، بديعة الألوان تبدو في حالة إصغاء، ولا يبدو عليها الخوف أو الاضطراب، بالرغم من أنها تحاور عدوا تاريخيا بالنسبة إلى أبناء جنسها، وهذا ما يبعث على الاندهاش والحيرة؛ فكيف يستقيم في الذهن أن تجالس سمكة لقلقا كبيرا على بعد أمتار منها وهو قادر عليها دون أن يبدو عليها نوع من الخوف والاضطراب، كلام اللقلق إذا هو ما يبعث فيها هذا الهدوء والارتياح، ولابد أن يكون كلاما معسولا فيه الكثير من التصنع والكذب والافتراء، وإلا لما استطاع أن يقنع السمكة بهذه الطريقة.

أما فيما يخص السرطان فيمثل علامة بصرية تحيل على نوع آخر من الكائنات البحرية، وهو يقف في موضع يوحي باستراقه السمع وتلقفه ما يدور بين السمكة واللقلق من كلام، وهو

(1)– ينظر: أحمد مختار عمر. المرجع السابق. ص184.

في هذا تبدو عليه ملامح الاندهاش والحيرة –على غرار متلقي هذه الرسالة– من هذا الحوار الهادئ الذي يدور بين عدوين تاريخيين.

وهنا نستطيع القول: إن اللقلق ما هو إلا رمز أو كناية عن القوى الاستعمارية والدول المهيمنة على العالم التي ترتدي ثوب الحضارة والعلم، وهي تضمر في أحشائها الكثير من أحقادها وأطماعها الاستعمارية القديمة تجاه الشعوب الضعيفة، على الرغم مما تبديه من تواصل وتدّعيه من حوار للحضارات وغير ذلك من الشعارات البراقة التي تتخذها سلاحا للإيقاع بضحاياها وخداعهم، بينما تكون السمكة صورة لهذه الشعوب الضعيفة المخدوعة، كما يحيل السرطان على بعض الدول والهيئات العالمية الصادقة، التي تحاول مساعدة الشعوب الضعيفة وتحذيرها من أخطار الانصياع لإرادة قوى الشرّ في العالم.

هذا فيما يتعلق بالمشاهد الرئيسية في الصورة، بينما يمثل المشهد الرابع أو الفضاء الطبيعي الحيّز الذي دارت فيه هذه الأحداث، وهو نموذج مصغر للكون وما يدور فيه من صراعات، كما يجسد الجانب الجمالي الذي يؤدي دورا هاما في إدخال السرور على الأطفال وترقية حسّهم الفني والجمالي والعمل على تلبية العديد من الحاجات النفسية عندهم.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيلنا هذه الرسالة البصرية بداية على فضاء غابي جميل تحيط به سلسلة جبلية، وتعتليه سماء صافية، كما تتوسطه بحيرة زرقاء، ويشتمل على مجموعة من الحيوانات (اللقلق، السمكة، السرطان).

أما المعنى الأعمق أو التضمني فيكمن في غرابة الحوار القائم بين السمكة واللقلق – بوصفهما عدوين قديمين كما أسلفنا– وهذا ما يدلّ على زيف الحوار الهادئ، ويدعو إلى الريبة والاستغراب، وهذا ما يمكن إسقاطه على الواقع بما هو مشاهد من حال بعض الشعوب التي تتعاطى الحوار والتواصل مع أعدائها التاريخيين، وإن كان الحوار في حد ذاته مطلوبا ومحبّذا إلا أنه ينبغي أن يكون واعيا، لا حوارا أعمى يشوبه الانصياع التام، كحال السمكة مع اللقلق.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية: فقد حملت هذه الرسالة البصرية العديد من العلامات المؤثرة.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: دلت على الخلفية الواسعة للمرسل.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية.

خلاصة وتقييم:

نلتمس خلال قراءتنا السريعة لهذه الرسالة العديد من المعاني والفوائد التربوية التعليمية الهادفة نعددها على الشكل الآتي:

1. الدعوة إلى الحوار الواعي والتحذير من الحوار الأعمى، الذي يقوم على التبعية والانصياع التام.

2. الحذر من الأعداء وأخذ الحيطة في كل حين، وعدم الانخداع بالشعارات والمظاهر الكاذبة.

3. مراقبة الأصدقاء وتقديم النصح إليهم إذا ما استدعت الضرورة.

4. من كان طبعه الغدر وديدنه الخديعة لا يؤتمن جانبه، وإن أظهر الودّ واللطف والتودّد، يقول الله تعالى: (وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم وإن يقولوا تسمع لقولهم كأنهم خشب مسندة يحسبون كل صيحة عليهم هم العدو فاحذرهم قاتلهم الله أنى يؤفكون) [1].

5. الحكم على الناس لا يكون بالمظاهر والأقوال، وإنما بالجوهر والأفعال.

---

(1)– سورة المنافقون، الآية/**04**.

النموذج السادس- ما بالطبع لا يتبدل
الغلاف:

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- شركة "ترونسباب" (الشركة الوطنية لتحويل الورق).

الرسالة:

- عنوان الرسالة: ما بالطبع لا يتبدّل.
- نوع الرسالة: تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

أ- واجهة الغلاف: عبارة عن إطار مستطيل الشكل،(15.5 سم عرضا/ 22.4 سم طولا)، ملون باللون الأصفر المائل إلى البياض، بخلفية بنية تحوي أزهارا صفراء، مرسومة بطريقة الزخرفة وفي أسفل الواجهة نجد اسم الشركة المنتجة (شركة ترونسباب) مكتوبا بالخط النسخي المسطّر على شريط ملون بالأصفر مائل إلى البياض، وداخل هذا المستطيل يوجد مستطيل (12.5 سم عرضا/ 13.5 سم طولا)، مؤطّر باللون الأسود، وهو ما يميّز كل واجهة عن غيرها؛ حيث يمثل العنصر المتغير في أغلفة المجموعة، بينما تمثل الألوان والكتابات المختلفة العنصر الثابت في أغلفة المجموعة، ويحوي هذا المربع أو الصورة الأم للغلاف أربعة مشاهد، هي:

- ❖ المشهد الأول: ثعلب بني اللون يرتدي رداء بنفسجيا ويضع يده على أذنه، ليسهل على نفسه عملية الإصغاء، كما أنه يعقف أحد حاجبيه بصورة توحي بالكثير من الدهاء والمكر.
- ❖ المشهد الثاني: عصفورة مختلفة الألوان (بني، أصفر، بنفسجي) تعتلي صخرة كبيرة تقف في حالة هدوء واطمئنان بالغة على يمين الغلاف.

- ❖ المشـهد الثالـث: أرنبـة بنيـة اللـون تقـف علـى أرضـية خضـراء معشوشبة إلى جانب العصفورة، رافعة أذنيها ويديها بطريقة توحي بأنها في غاية الانشراح والانبساط والطمأنينة.
- ❖ المشهد الرابع: ويمثله الفضاء الطبيعي، المتمثل في غابة متنوعة الأشجار والأعشاب والسماء الزرقاء استخدم فيها التدرج اللوني، وسلسلة جبلية زرقاء أيضا...

كما يحوي الغلاف إطارا ثانيا أقل من الإطار الأول، عليه صورة طفل غير مكتمل، أبيض الوجه وشعره بنيّ، يرتدي قميصا أصفر، يقع وسط دائرة زرقاء، يقطعها شريط أكثر زرقة يحوي عنوان السلسلة، مكتوبا بلون أزرق أقل زرقة، وبالخط النسخي المسطر، كما يقع تحت الدائرة اسم المؤلف "محمد صالح ناصر"، ومكتوبا بالبنفسجي وبالخط النسخي المسطّر، ويقع هذا الاسم بين خطين متوازين، مرسومين باللون الأسود، يقع تحتهما عنوان القصة (ما بالطبع لا يتبدّل) مكتوبا بحجم أكبر، وباللون الأخضر، وبالخط نفسه، أما خلفية هذا الإطار الثاني فهي خلفية صفراء.

ب- خلفية الغلاف:

ملاحظة: جاءت خلفيات "سلسلة القصص المربي للأطفال"، على الشاكلة نفسها، وعليه فما سيقال على تشكيل خلفية غلاف هذه القصة –سواء في الجانب الوصفي أو التحليلي السيميولوجي– يسحب على باقي نماذج هذه السلسلة.

– الخلفية عبارة عن إطار مستطيل الشكل (15.5 سم عرضا/ 23 سم طولا)، على خلفية صفراء، يحوي هذا المستطيل خمسة مشاهد، هي:

- ❖ المشهد الأول: دائرة يبلغ قطرها ثلاثة سنتمترات، تقع داخلها، صورة الطفل مكتمل الملامح جالسا يكتب بيده اليمنى ويمسك بورقة بيضاء بيده اليسرى، يرتدي قميصا أصفر، وتبانا أزرق وجوارب بيضاء، وحذاء رياضيا، وهو على هيئة توحي بالفرح والسعادة، أما فيما يخص خلفية الدائرة فهي ملونة باللون البني، والدائرة تتوسط الخلفية تماما.
- ❖ المشهد الثاني: عبارة عن عرض لأربع واجهات لبعض قصص المجموعة، تحيط بالدائرة السابقة بطريقة منسجمة، وهي تقع فوق الدائرة، مع ميولها أكثر نحو اليسار، وهذه الواجهات المعروضة للقصص هي:
  - ✓ "عاقبة الكبر": وتقع على أقصى يمين الدائرة من الجهة العليا.
  - ✓ ثم "اعمل ساكتا".
  - ✓ ثم "ما بالطبع لا يتبدل".
  - ✓ ثم "وتعاونوا على البرّ": وتقع على أقصى اليسار من الجهة السفلى.
- ❖ المشهد الثالث: أرنبة بنية ذات بطن أبيض تجلس على قدميها، بأعلى يمين الواجهة، جسمها متوجه إلى خارج الواجهة، بينما تدير رأسها، وتشير بيدها إلى النماذج القصصية المعروضة على هذه الخلفية.
- ❖ المشهد الرابع: عبارة عن دائرة صغيرة بخلفية زرقاء، يقطعها من الأسفل شريط أزرق مكتوب عليه بلون أقل زرقة عنوان السلسلة بالخط النسخي المسطر، ويوجد وسطها صورة الطفل نفسه الموجودة في الدائرة الكبيرة،

ولكنه غير مكتمل الملامح، وتقع هذه الدائرة الصغيرة في أقصى يسار الخلفية من الجهة العلوية.

- ❖ المشهد الخامس: عبارة عن كيس بنيّ ملفوف عليه حبل أصفر غير محكم الربط؛ حيث تخرج من الكيس مجموعة من العلب مختلفة الألوان في شكل كتب وهدايا، وتقع وحدات هذا المشهد في أقصى يمين الخلفية من الجهة السفلية.

ونستطيع القول إنّ المشهد الأول والثاني يتقاربان في المساحة والحجم، اللذين يأخذانهما على الخلفية، وكذلك الأمر مع المشاهد المتبقية التي تأخذ الحجم نفسه تقريبا.

إضافة إلى هذه المشاهد الخمسة الرئيسة الموجودة على الخلفية، توجد مجموعة من الكتابات التي تذكر عنوان وأهداف وإصدارات المجموعة كلها مكتوبة بالخط النسخي المسطّر ما عدا العبارة الموجودة على أقصى يسار الخلفية من الجهة السفلى، وهي: (شارك في مسابقة "ترونسباب"، فهناك جوائز قيمة في انتظارك؟!). وهي مكتوبة بالخط البهلواني، كما توجد مجموعة من النجوم المختلفة الألوان، الموزعة على الخلفية الصفراء.

المقاربة السيميائية:

1. مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: احتوت هذه الرسالة على العديد من العلامات والمعاني المختلفة، وهي:

– الثعلب: بوصفه علامة بصرية تحيل على حيوان عرف بالمكر والدهاء والافتراس، جعله الفنان يرتدي رداء بنفسجيا ليظهره في صورة الزاهد الناسك، وقد اختار الرسام اللون البنفسجي انطلاقا من خلفية معرفية بأسرار الألوان ودلالاتها، فاللون البنفسجي –كما أسلفنا– من الألوان الثانوية الباردة، التي تعبر أحيانا على الغموض وعدم الوضوح، خاصة إذا ما وُضع

إلى جانبه اللون البنّي "لون الثعلب"، الذي يحيل –بدوره– على الهدوء[1]، إضافة إلى ذلك فهو رمز من الرموز الدينية على براءة القدّيسين عند بعض الشعوب[2].

وعليه يكون هذا الإزار البنفسجي الذي يرتديه الثعلب كناية على الزهد والورع، ومنه فقد وُفّق المرسل في تقديم الثعلب بثوب الزاهد الناسك الذي لا خطر من وراءه، كل هذا بغية تحقيق الغرض والقصد الذي جاءت القصة للتحذير منه، وهو الانخداع بالمظاهر المزيفة التي تشيع في مجتمعاتنا اليوم، فكثير هم المراءون الذين يستخدمون الدين لأغراض دنيئة، يلبسون لباس التقوى بغية متاع الدّنيا، كحال هذا الثعلب الذي خدع كلا من الأرنبة والعصفورة؛ فالغلاف يعرض لنا هاتين الشخصيتين وهما مستسلمتان استسلاما تاما لهذا الثعلب الماكر، فالعصفورة – كما رأينا– تقف فوق صخرة كبيرة في هدوء تام؛ فحتى جناحيها يظهران في حالة سكون كليّ، وكذلك حال الأرنبة التي تحيل كل الإشارات الجسمية لها إلى الاستسلام والتصديق التام؛ فاللون البني الذي اختاره لها الفنان يعمل على ترسيخ دلالة الاستسلام والهدوء، فهو: «يقلّ فيه النشاط الضاغط في الأحمر، ويتّجه إلى أن يكون أكثر هدوءا، فهو إذا يفقد الدفع الخلاق الواسع»[3].

ومثل هذا الخضوع التام للعدو يزيد من طمعه ويحفّزه على إنجاز أهدافه الدنيئة؛ فحال العصفورة والأرنبة مع الثعلب يحيلنا بصورة مباشرة على حال المسلمين اليوم؛ فهم يسلمون أمرهم لأعدائهم، ويحتكمون إليهم، دون أيّ تريّث مندفعين في ثقة عمياء، منخدعين بشعارات براقة كاذبة يرفعها أعداء الأمة، فكيف نأمن جانب من كان طبعه الغدر وديدنه الخديعة؟!، وكيف يكون صنّاع استعمار الأمس قضاة اليوم؟!، وللإجابة على هذه الأسئلة السابقة ألقى لنا المرسل عنوان هذه الرسالة البصرية "ما بالطبع لا يتبدّل" مكتوب باللون الأخضر، الذي يحيل أول ما يحيل على معاني الدفاع والمحافظة على النفس[4]، تأكيدا منه أن العنوان هو الرسالة الأم التي أراد توجيهها إلى جمهور المتلقين، وعلى رأسهم الطفل، ولأجل هذا اعتمد الفنان بعض

(1)– ينظر: أحمد مختار عمر. المرجع السابق. ص185.

(2)– المرجع نفسه. ص186.

(3)– ينظر: المرجع نفسه. ص186.

(4)– ينظر: المرجع نفسه. ص185.

التقنيات لتسليط الضوء على العنوان، والتي منها تقنية التضادّ اللوني؛ فالعنوان كتب بالأخضر القاتم على خلفية صفراء فاتحة، مما أعطاه مزيدا من الوضوح والجلاء، إضافة إلى أنه رسم بالخط النسخي المسطر، وهو أوضح أنواع الخطوط –كما أشرنا سابقا–، لتصل الرسالة إلى الهدف المنشود في أحسن الظروف، ولعل هذا سبب اختيار الفنان للخط نفسه، مع جميع كتابات الواجهة، مثل اسم المؤلف، وعنوان السلسلة، ودار النشر.

أما فيما يتعلق بالتشكيل اللوني العام لواجهة الغلاف، فإننا نلحظ أنه يتراوح بين البنيّ والأصفر، ثم الأخضر والأزرق بدرجة أقل، وعليه فالغلاف جمع بين الألوان الباردة (الأخضر، الأزرق)، والحارة (الأصفر، البني)، كما جمع بين الألوان الأساسية (الأصفر، الأزرق)، والألوان الثانوية (الأخضر)، والألوان "الوراء ثانوية" (البني)، وانطلاقا من هذا المزج الرائع للألوان على اختلاف أنواعها تتحقق الجمالية الفنية التي تجعل الطفل يقبل على القصة بلهفة كبيرة، ولعل هذا هو الغرض الأساس في اعتماد التوزيع اللوني؛ إذ لا يقع الاهتمام في هذا المقام بدلالات الألوان، بصورة كبيرة، مثلما كان الأمر بالاهتمام بألوان الشخوص، فالغرض عادة من توظيف الألوان في المساحات المشكلة لرسومات الأطفال –باستثناء ما قلناه عن اللون البنفسجي– يكون إشهاريا أو إغرائيا بحتا، حيث تتصبّ الغاية على جذب الطفل نحو القصة بطريقة جمالية.

2. المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيلنا واجهة الغلاف بداية على محيط حيواني غابي يتشكل من مجموعة من الحيوانات، تقف في أمكنة متقاربة، في وسط غابي جميل تحفّه الأشجار، وتزيّنها الأعشاب والزهور، مع بروز بعض الملامح الغريبة التي تظهر على شخصية الثعلب، فقد ارتدى –على خلاف عادة الحيوان– رداء بنفسجيا، إضافة إلى حركة الحاجبين التي تحمل بعض الريب والشكّ، وهذه الإحالة والمعنى المتاح هو ما نسميه بالمعنى التقريري لهذه الرسالة البصرية/ الواجهة.

بينما تحيلنا الواجهة في بعد أدق وأعمق إلى مشهد غريب ومريب، هو: وقوف مجموعة من الأعداء التاريخيين جنبا إلى جنب، تمثل الأرنبة والعصفورة الطرف الأول من معادلة

العداء، بينما يمثل الثعلب الطرف الثاني، ويلحظ –من خلال هذه الرسالة البصرية– انخداع الطرف الأول بزيّ الزهد والورع الزائف الذي يبديه الطرف الثاني/ الثعلب؛ فقد أعطى الأرنبة والعصفورة ظهره، حتى لا يريهما ملامح وجهه التي لا يستطيع إخفاءها، ويبدو هذا المظهر غير مستساغ من طرف متلقي الرسالة. وما يؤكّد عدم الاطمئنان لهذا المشهد عنوان الرسالة، فكيف تتحقق الطمأنينة بجانب ثعلب ماكر طبعه الغدر؟، فالغدر متأصل في تكوينه متجذر فيه، فالثعالب ترضع الغدر من حليب أمّهاتها، ولربما كان هذا العداء الحيواني الذي تطرحه الرسالة مطيّة أو إحالة إلى عداء قائم في عالم البشر، فما مشاهد أو شخوص هذه الرسالة البصرية –إن صحّ التعبير– إلا معادلات موضوعية لشخصيات بشرية أو تجمعات إنسانية بمعنى أوسع تمارس هذا العداء على أرض الواقع، ولعل هذا هو المقصود من إرسال هذه الرسالة أساسا؛ فقد كان هذا الجنس القصصي/ قصص الحيوان، دائما يتخذ من شخصياته الحيوانية رموزا لأشخاص ينتمون إلى عالم البشر؛ فما الثعلب سوى رمز للبشر الماكرين والمخادعين الذين يعملون على مخادعة الناس وإغوائهم بأساليب شتّى، حتى ولو استدعى الأمر منهم استغلال الدين لتنفيذ أغراضهم الدنيئة، وهم ينتشرون بكثرة في مختلف المجتمعات البشرية، وبقراءة أعمق لأغوار هذه الرسالة نلحظ أنها تحيل على بعض الدول الكبرى التي تعمل على إخضاع الدول الضعيفة والهيمنة عليها، لتجعلها تابعة لها، فلا تتورّع عن فعل أي شيء للوصول لهذه الأغراض الاستعمارية الهابطة.

ب– على مستوى الخلفية:

– العلامات البصرية والتشكيلية والأيقونية[1]: تضم خلفية الغلاف –على غرار واجهته– العديد من الواجهات البصرية، لكنها لا تتمتع بالمدّ الدلالي نفسه الذي تتمتع به الواجهة، ونعرض لهذه العلامات على النحو الآتي:

- ❖ المشهد الأول (دائرة يتوسطها طفل): يجسد علامة بصرية تحيل على أن هذا العمل موجّه تحديدا إلى متلق محدد هو الطفل، كما يحيل –في مستوى آخر– أن هذا الأثر/ القصة، من وسائل التثقيف – باعتبارها معرفة مقروءة– كما أنه من وسائل الترفيه الهامة، التي تدخل الفرح والسرور على الأطفال، وليست ملامح الطفل الموجودة داخل هذه الدائرة إلا دليلا على ما نذهب إليه، ولعل هذا ما جعل المرسل الفنان يلوّن قميص الطفل باللون الأصفر، الذي يرتبط «بالتحفّز والتهيؤ للنشاط، وأهم خصائصه اللمعان والإشعاع وإثارة الانشراح»[2].

كما أن المكان الذي و ضعت الدائرة فيه "الوسط تماما" يظهر مدى الاهتمام بهذه الجزئية من الرسالة البصرية.

- ❖ المشهد الثاني: يتمثل في الواجهات الأربع المعروضة لبعض قصص المجموعة، ولا يعدو أن يكون عملية إشارية لبعض نماذج هذه السلسلة، وهو محاولة من المرسل لدفع الطفل لاقتناء بعض النماذج الأخرى، كما أن هذه النماذج المعروضة، مثلت معينا هاما للمشهد الجمالي الكلي للغلاف وللخلفية خصوصا.
- ❖ المشهد الثالث (الأرنبة): جاء المشهد ليؤكد على ما ذهبنا إليه في تحليلنا للمشهد الثاني، فهو يحمل على الوظيفة الإشهارية والإغرائية، ذلك

(1)– هذا التحليل السيميائي للخلفية يسحب على كل خلفيات المجموعة؛ فقد جاءت على نمط واحد سواء على مستوى الأشكال والرسومات أم على مستوى التشكيل اللوني.

(2)– أحمد مختار عمر. المرجع السابق. ص184.

أن الأرنبة التي تظهر في المشهد تشير بيدها إلى النماذج القصصية المشكلة للمشهد الثاني، وعليه فقد اتفق المشهدان لتثبيت المعنى نفسه (الإشهار، الإغراء)، وهو غرض مشروع في هذا النوع من الأدب؛ إذ يجوز استخدام هذه الطرائق لتحفيز الطفل على القراءة والمطالعة، وتنمية هذه الموهبة عنده.

- ❖ المشهد الرابع: ما هو إلا تنويع بصري للمشهد الأول؛ فهو إعادة له على اختلاف بينهما في الحجم والموضع على الخلفية؛ فهذا المشهد يقع خلاف الأول بأقصى اليسار من الجهة العليا من الخلفية، ويمكن سحب الدلالات المتعلقة بالمشهد الأول على هذا المشهد/ الرابع.
- ❖ المشهد الخامس: جاء حاملا لدلالات تربوية وتعليمية جليلة، فهو عبارة عن كيس بنيّ ملفوف بحبل غير محكم الرّبط، تخرج منه مجموعة من الكتب، وهذه العلامة تحيل على أن الشيء الموجود في الكيس المربوط الذي يستخدم عادة لحفظ الأشياء الثمينة شيء ثمين جدّا؛ إنه الكتاب – كما هو واضح في الصورة–، وهو ما دفع المرسل لجعل الكيس غير محكم الإغلاق، لتظهر منه مجموعة الكتب، وهذا كله يعمل على دفع الطفل للقراءة والمطالعة، مما يزكّي الغرض التربوي والتثقيفي.

هذا فيما يخص الوحدات البصرية المشكلة للخلفية، أما فيما يتعلق بالكتابات والأشكال الأخرى التي تظهر على الخلفية، فهي تتراوح بين الأغراض التعليمية والترفيهية والإشهارية والجمالية، فتمثل الكتابات الموزعة على الخلفية –ما عدا عبارة "شارك في مسابقة ترنسباب فهناك جوائز قيمة بانتظارك"– البعد الأول/ التعليمي؛ ذلك أنها مكتوبة بالخط النسخي المسطّر، المعتمد في العملية التعليمية لسهولته ويسره في القراءة، بينما تمثل العبارة السالفة الذكر البعد الترفيهي والإشهاري، لكونها كتبت بالخط البهلواني الذي يحمل غرضا ترفيهيا؛ حيث يبعث نوعا من السرور في نفسية الطفل، هذا من جهة الترفيه، أما مضمون العبارة فيرسخ الغرض

الإشهاري والإغرائي، فهو يمنّي الطفل بجوائز قيمة إذا ما اقتنى قصص المجموعة وشارك في المسابقة المتاحة فيها، أما البعد الجمالي فتحققه تلك النجوم المختلفة الألوان الموزعة على خلفية العنوان.

وظائف الرسالة البصرية: حققت هذه الرسالة البصرية مجموعة من الوظائف التواصلية هي:

- الوظيفة التأثيرية: فهي تؤثر في فكر وذوق المتلقي/ الطفل، من خلال كل ما حملته من كتابات ورسومات وألوان.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: دلت على الخلفية الواسعة للمرسل في الجانب الفني والمعرفي، فيما يتعلق بأنواع الخطوط ومعرفة أسرار الألوان ومواطن استخدامها، إضافة إلى المعرفة الدقيقة بالحياة النفسية لدى الطفل.
- الوظيفة اللغوية: وهي تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية: يحسدها الغلاف كاملا باعتباره رسالة بصرية.

خلاصة وتقييم:

هذا الغلاف يمثل علامة بصرية غنية بدلالات ذات أبعاد تربوية وتعليمية جليلة استطاع المرسل من خلالها أن يحصل لد ينا مجموعة من الدروس والعبر والقيم الفنية، وهي:

1. أن ما بالطبع لا يتبدل، ومن طبعه الغدر لا يظنّ به ولا يعتقد فيه الخير أبدا، فإنه قد تأصل فيه طبع الغدر والخديعة، والكلام نفسه يقال مع باقي الطبائع البشرية الدنيئة، كالكذب والظلم والطمع وغيرها.

2. أن السذاجة والاندفاع غير الواعي قد يؤدّي بصاحبه إلى عواقب وخيمة؛ خاصة إذا كان يتعامل مع أ صحاب الطباع القبيحة.

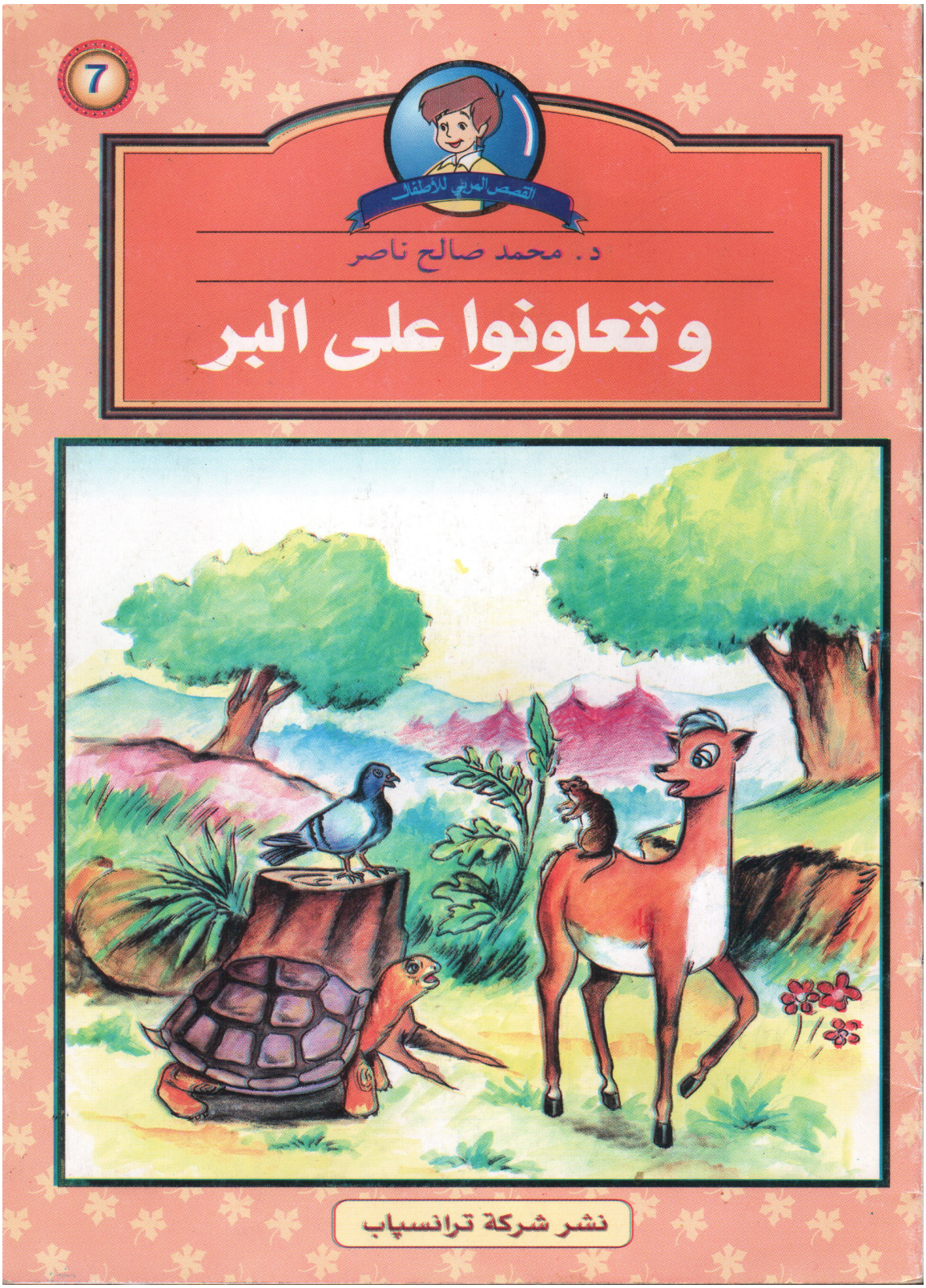
3. أن الجانب الجمالي ضروري في العملية التواصلية، خاصة إذا تعلق الأمر بالرسائل البصرية.

4. التنويع في الأشكال والألوان وأنواع الخطوط يسهم في نحاج الرسالة البصرية، ومنه يسهم في نجاح العمل القصصي ككل.

5. المعرفة بأسرار الألوان ودلالاتها تعين المبدع على توصيل ما يرومه من معان بصورة أدقّ وأعمق.

6. تعمل كلّ الدلالات السابقة على إشباع مجموعة من الحاجات النفسية لدى الطفل المتلقي؛ كالحاجة إلى الفهم والمعرفة، والحاجة للحبّ، والحاجة للأمن.....الخ.

النموذج السابع- وتعاونوا على البرّ
الغلاف:



وصف الرسالة:

المرسل:

– الفنان محمد سنوسي.

– شركة "ترونسباب" (الشركة الوطنية لتحويل الورق).

الرسالة:

– عنوان الرسالة: وتعاونوا على البرّ.

– نوع الرسالة: تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

– واجهة الغلاف عبارة عن إطار مستطيل الشكل، (15.5 سم عرضا/ 22.4 سم طولا)، بخلفية بنية تتوزع عليها مجموعة من الأزهار الصفراء، مرسومة بأسلوب زخرفي، كما يوجد في أسفل هذه الواجهة اسم الشركة المنتجة (شركة ترنسباب) مكتوبة بالخط النسخي المسطّر على شريط أصفر فاتح، وداخل هذه الواجهة توجد الصورة الأم للقصة داخل مستطيل (12.5 سم عرضا/ 13.5 سم طولا)، مؤطر بالأسود، وهذا المربع يحوي أربعة مشاهد:

- ❖ المشهد الأول: تمثله كل من الغزالة والجرذ؛ تظهر الغزالة في صورة وديعة –كما هو معهود عليها في محيطها الطبيعي– تنظر إلى أصدقائها الحيوانات نظرة ملؤها المحبة والاحترام، ويتموضع الجرذ فوق ظهرها بصورة تدعو إلى الكثير من التأمل، وكلاهما قد لوّنا باللون البنّي.
- ❖ المشهد الثاني: تجسده السلحفاة التي تحاول رفع رأسها، حتى يتسنّ لها التواصل مع بقية الحيوانات.
- ❖ المشهد الثالث: تجسده الحمامة التي تقف –على غرار باقي الحيوانات– في اطمئنان كبير دون أي توتر.
- ❖ المشهد الرابع: يمثله الفضاء الطبيعي من محيط غابي مخضرّ وسلسلة جبلية جميلة وسماء زرقاء فاتنة.

هذه هي المشاهد الرئيسة المتاحة في هذا المربع، وهو ما يميز كل واجهة عن غيرها؛ إذ يمثل العنصر المتغير في أغلفة المجموعة، بينما تكون العناصر الأخرى من كتابات وأشكال وألوان عناصر ثابتة، من هنا سنركّز على تحليل صور المربعات الموجودة في الأغلفة، ونسحب تحليل النموذج الأول على العناصر المتبقية.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الغلاف: احتوت الصورة الأم لهذا الغلاف على مجموعة من العلامات البصرية الهامة التي تستدعي التوقف عندها، وهي:

– "الغزالة والجرذ": بوصفهما علامة بصرية، يحيلان على معاني الانسجام التّام، والاتفاق الكليّ، كما يبدوّان في حالة هدوء واطمئنان كبيرين، وهذا ما يؤكّده التشكيل اللوني، والعلامات الجسمية لهما، والمرسل لم يكتف بهذا بل اختار لهما اللون البني للزيادة في التأكيد على المعاني السابقة وإلصاقها بهما؛ فاللون البني «يقلّ فيه النشاط الضاغط الموجود في الأحمر، ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوءا، فهو إذا يفقد الدفع الخلاّق الواسع والقوة الفعالة المؤثرة»[1].

هذا فيما يتعلق بالمشهد الأول، أما المشهد الثاني المتمثل في السلحفاة التي تحاول رفع رأسها في عناء، حتى يتسنّ لها التواصل مع بقية المجموعة، فإن فعلها هذا دليل واضح وجليّ على ما تحمله من محبّة ووفاء تجاه هؤلاء الأصدقاء، والكلام نفسه يقال بالنسبة إلى الحمامة المجسدة للمشهد الثالث؛ فهي تبدو –على غرار بقية المجموعة– مطمئنة آمنة بقرب أصدقائها، وهذه المشاهد مجتمعة تحيلنا على معاني التفاهم والتعاون والإخلاص والصفاء النفسي بين هذه المجموعة من الحيوانات، وبالتالي فهي تختزل مضمون الرسالة التي عبّر عنها عنوانها "وتعاونوا على البرّ"، ومثل هذا المشهد المتكامل والمنسجم الذي شكّلته الحيوانات يعبّر عن معاني الاتحاد والتعاون بينها، هذا فيما يخصّ المشاهد الثلاثة الأولى، أما المشهد الرابع والأخير والمتمثل في الفضاء الطبيعي، فهو ناهيك عن الفضاءات الطبيعية السابقة يخدم البعد

(1)– أحمد مختار عمر. المرجع السابق. ص186.

الجمالي للرسالة، ومنه البعد الإغرائي لها، كما يعمل على سحب حالة من الاطمئنان النفسي لدى الأطفال، وإثارة مشاعر السرور والفرح عندهم.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيلنا هذه الرسالة البصرية –في بعدها الأول– على محيط غابي جميل تحيط به سلسلة جبلية، وتعتليه سماء زرقاء صافية اللون، وتتوزع عبره مجموعة من الحيوانات المختلفة (غزالة، جرذ، سلحفاة، حمامة).

أما المعنى التضميني فيكمن في الدعوة إلى التعاون والاتحاد؛ فكما قيل: يد واحدة لا تصفق، وقد اتّخذت هذه الرسالة من مجموعة الحيوانات مطية لتمرير هذه الدعوة، وهذه المعاني السالفة هي سلوكيات إنسانية نبيلة حثّت عليها كل المعتقدات، وأغلب الفلسفات والحكم الإنسانية النيّرة، فلولا الاتحاد والتعاون بين البشر لما وصلت إلينا عجلة الحياة، ولما استطاع الإنسان التغلب على الصعوبات التي تواجهه في كل حين.

وظائف الرسالة البصرية: تحققت معنا مجموعة من الوظائف التواصلية عبر هذه الرسالة البصرية ، تُذكر على النحو الآتي:

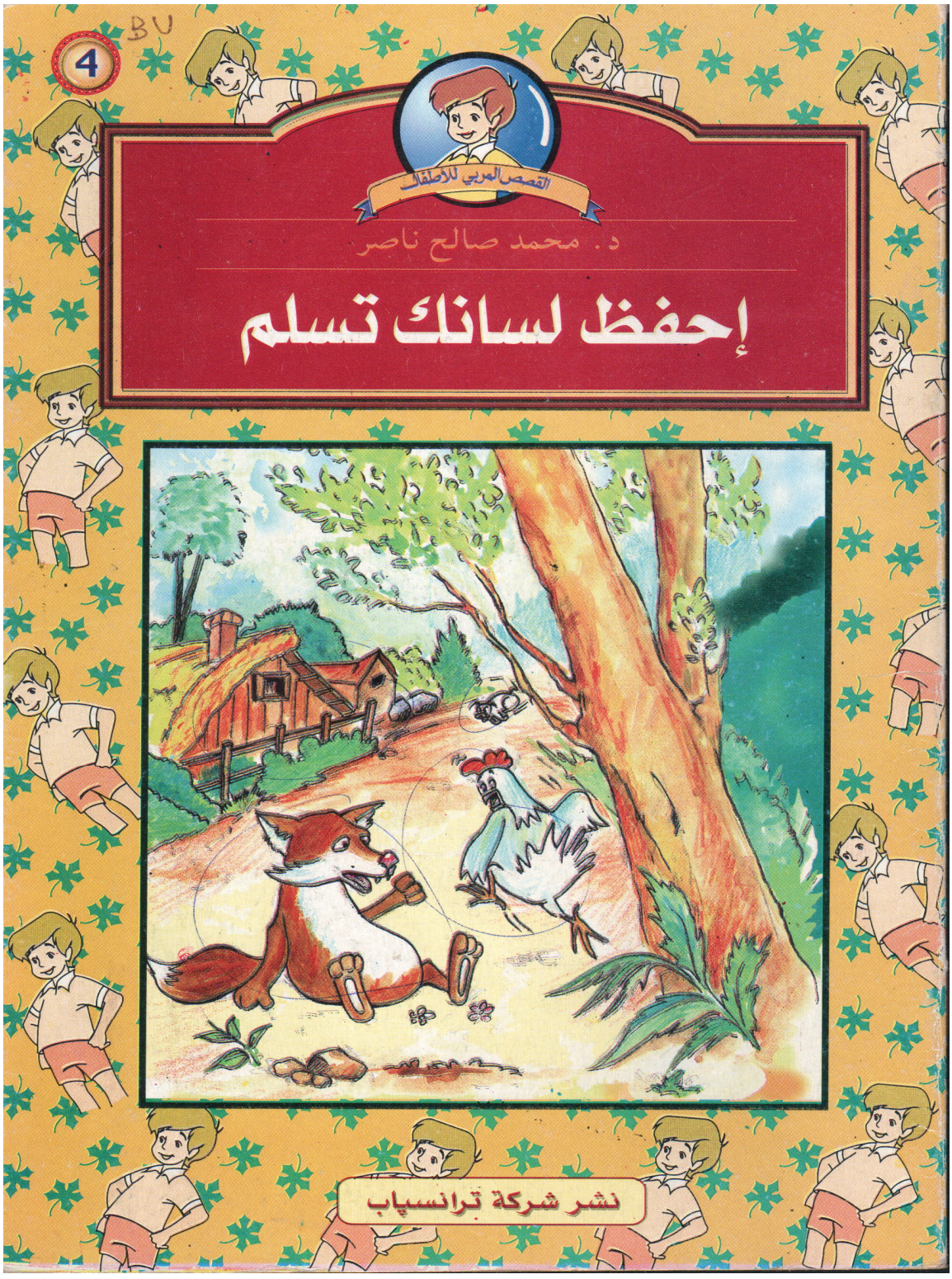
- الوظيفة التأثيرية: فقد أثرت في فكر وذوق المتلقي/ الطفل، من خلال كل ما حملته من كتابات ورسومات وألوان.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: تمثلها الخلفية الواسعة التي انطلق منها المرسل في إنشاء هذه الرسالة.
- الوظيفة اللغوية: تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية: يجسدها الغلاف كاملا باعتباره رسالة بصرية.

الخلاصة والتقييم:

نخلص –من خلال هذه القراءة– إلى العديد من العبر والمعاني التربوية، والتعليمية القيمة، وهي كالآتي:

1. الدعوة إلى الاتحاد والتعاون.
2. الاتحاد والتعاون مبدأ ضروري لاستمرار عجلة الحياة.
3. مثل هذه الدعوة تسهم في إنشاء الطفل وتطبيعه على السلوكيات الحسنة.
4. المشاهد الطبيعية الجميلة تعمل على إدخال السرور والفرح على قلب الطفل.

النموذج الثامن- احفظ لسانك تسلم:
الغلاف:


4
القصص العربي للأطفال
د. محمد صالح ناصر
إحفظ لسانك تسلم
نشر شركة ترانسپاب

وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- شركة "ترونسباب" (الشركة الوطنية لتحويل الورق).

الرسالة:

- عنوان الرسالة: احفظ لسانك تسلم.
- نوع الرسالة: تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي هذه الرسالة البصرية خمسة مشاهد رئيسة هي:

❖ المشهد الأول: ثعلب بني اللون، ملقى على رواق ترابي، يبدو –من خلال علامات وجهه– مصدوما ومتحسّرا تحسّرا كبيرا، إضافة إلى أنه يشدّ على مخالبه بصورة تأكد المعنى السابق.

❖ المشهد الثاني: ديك كبير أبيض اللون، يفرّ مبتعدا هاربا عن الثعلب باتجاه القرية، وهو في حالة ذعر وخوف كبيرين.

❖ المشهد الثالث: عبارة عن كلب أبيض اللون يجري بسرعة كبيرة نحو الثعلب، يريد أن يدركه، غير أنه مطموس الملامح لبعده عن مركز الصورة.

❖ المشهد الرابع: بيت ريفي بني اللون، مسقف بالتبن الأصفر.

❖ المشهد الخامس: يتمثل في الفضاء الطبيعي، وهو عبارة عن مزرعة خضراء مليئة بالأشجار المتنوعة والأعشاب، تعلوها سماء زرقاء تظهر عليها بعض السحب البيضاء.

وفيما يتعلق بالتشكيل اللوني للرسالة البصرية، فقد تميز بالتنوع؛ حيث يأتي اللون الأخضر في مقدمة الألوان المشكلة للوحة، يليه اللون الأصفر ثم البني، ثم –بدرجة أقل–

الأزرق والأبيض، وعليه فمرسل الرسالة يكون قد ركّز على تقنية التضاد اللوني في إنجاز صورته خاصة بين اللونين الأخضر والأصفر؛ فالأول ثانوي فاتح، والثاني أساسي حارّ.

المقاربة السيميائية:.

مجال البلاغة والرمزية في الرسالة البصرية: جاء مرسل هذه الرسالة بعلامات بصرية كثيرة، تحمل العديد من المعاني المختلفة، نذكرها على النحو الآتي:

– الثعلب يجسد علامة بصرية تحيل على شخصية شريرة فشلت في إنجاز مهمتها، وارتدت على عقبيها متحسّرة منكسرة النفس، والمتلقي –عند التقاطه لهذه العلامة البصرية– يستحضر كل الصور الذهنية المتعلقة بهذه الشخصية، التي التصقت بها صورة الافتراس والمكر والخديعة عبر كل الثقافات الإنسانية على اختلافها، وما هذه العلامة البصرية إلا مطية استخدمها المرسل للتعبير عمّا يقابلها في عالم البشر؛ من أشخاص وهيئات ودوّل يحترفون الشرّ والخديعة ويعملون على الإيقاع بالضعفاء واستغلالهم بشتى الطرق، ولا أكبر من حسرة هؤلاء عندما يفشلون في إنجاز شرورهم وتحقيق أطماعهم الدنيئة، حالهم كحال هذا الثعلب الذي فرّت منه فريسته فعاد بخفيّ حنين.

– أما الديك فيمثل علامة بصرية تحيل على الضحية التي نجحت في التخلص من خطر المعتدي، وفرّت هاربة إلى مكان أكثر أمنا؛ هو البيت الريفي –كما يظهر على الصورة– وما الديك بهذا الوصف إلا علامة بصرية تحيل على كل الضعفاء في عالمنا البشري، الذين يعيشون في صراع دائم مع قوى الشرّ في هذا العالم، بينما يمثل البيت الريفي الملاذ الآمن الذي يفرّ إليه الديك ليحتمي بأسواره من خطر الثعلب وشروره، فجسّد وسيلة وقائية مكّنت الديك من النجاة، وهي تحيل على الوسائل الوقائية الموازية التي يتخذها البشر للوقوف في وجه الشرّ مهما كان نوعه، ويقف على رأس هذه الوسائل البشرية العلم بوصفه أنجع سلاح يتكسّر الشرّ على جدرانه وتعجز ظلمته على مقاومة نوره، بينما يمثل الكلب علامة بصرية تحيل على شخصية المساعد والمعين، الذي يقدم العون للضعفاء ويأخذ بأيديهم للتخلص من الورطات التي يقعون فيها، وهو بهذا يعطي النموذج والمثال للمتلقي/ الطفل، ليكون رجل خير في المستقبل،

يحتذي هذا الخلق النبيل ويجتهد في إعانة غيره من الضعفاء، بينما يحيل الفضاء الطبيعي على مسرح الصراع القائم بين هذه الأطراف المختلفة، وما هذا إلا إطلاق للجزء/ المزرعة، إرادة للكلّ/ الكون.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيل هذه الرسالة –في بعدها التقريري– على محيط ريفي، وبالضبط على مزرعة صغيرة، تتوزع عبر هذا المحيط مجموعة من الحيوانات (ديك، ثعلب، كلب)، كما يتبدّى من خلاله منزل ريفي مصنوع من الخشب، والكلّ محاط بمجموعة كبيرة من الأشجار والأعشاب الخضراء، التي تضفي على المكان لمسة جمالية أخّاذة.

أما المعنى التضميني فيكرس منطق المرسل في إصراره على عرض الصراع القائم بين الأقوياء والضعفاء داخل هذا الكون الذي تكون المزرعة جزءا منه، والثعلب يجسد الطرف الأول من هذا الصراع، ممثلا لقوى الشرّ، بينما يمثل الدّيك والكلب الطرف الثاني منه، إضافة إلى أن هذه الرسالة تضمّنت معنا جليلا، وهو أن الضعيف المظلوم بإمكانه أن يتغلب على القويّ الغاشم إذا ما استخدم عقله إضافة إلى التأكيد على ضرورة التعاون بين الأصدقاء لتجاوز الأخطار.

وظائف الرسالة البصرية: تحققت معنا مجموعة من الوظائف التواصلية عبر هذه الرسالة البصرية ، تُذكر على النحو الآتي:

- الوظيفة التأثيرية: فقد أثرت في فكر وذوق المتلقي/ الطفل، من خلال كل ما حملته من كتابات ورسومات وألوان.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: تمثلها الخلفية الواسعة التي انطلق منها المرسل في إنشاء هذه الرسالة.
- الوظيفة اللغوية: تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.

- الوظيفة البصرية: ويجسدها الغلاف كاملا باعتباره رسالة بصرية.

خلاصة وتقييم:

توصلنا –من خلال هذه القراءة– إلى مجموعة من القيم والعبر، التربوية والتعليمية الجليلة، وهي:

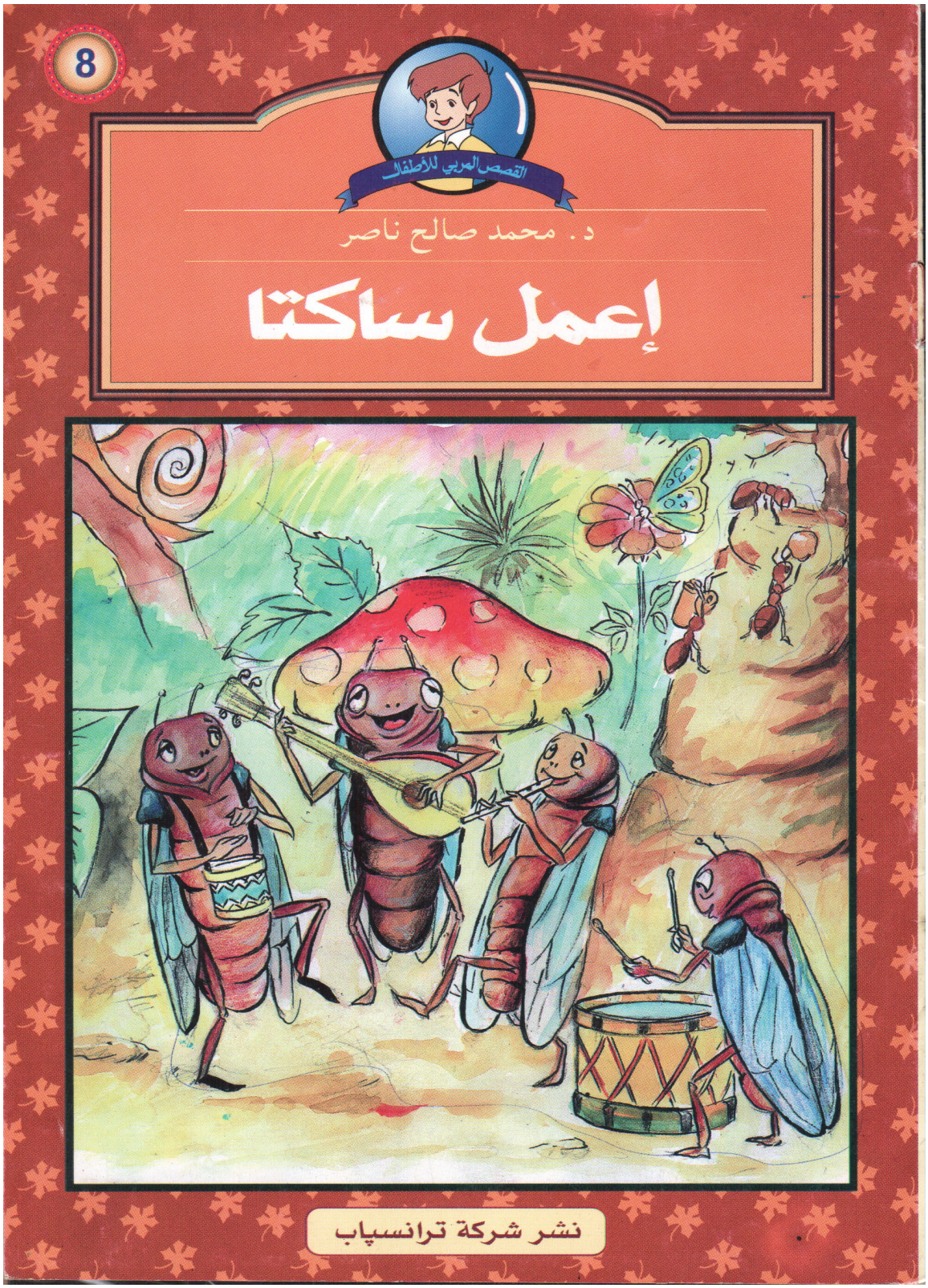
1. تعرض هذه الرسالة البصرية لحقيقة الصراع بين قوى الشرّ وقوى الخير في هذا الوجود، ولربما كان هذا حافزا له أن يهيئ نفسية الطفل للتصدي للشرور التي قد تواجهه في حياته المستقبلية، وهذا لا يتأتى إلا بإعداد العدة بالسير على طريق العلم.

2. التعاون بين الحيوانات كان كفيلا بنجاتها من الشرور، والأمر نفسه يسحب على عالم البشر.

3. إن مثل هذا التركيب اللوني الجميل، والتشكيل الأيقوني المنسجم، له أن يشبع الحاجة للحب لدى الطفل، وأن يدخل الفرح والسرور على قلبه.

النموذج التاسع- اعمل ساكتا:

الغلاف:



وصف الرسالة:

المرسل:

- الفنان محمد سنوسي.
- شركة "ترونسباب" (الشركة الوطنية لتحويل الورق).

الرسالة:

- عنوان الرسالة: اعمل ساكتا.
- نوع الرسالة: تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى رسومات الأطفال.

محاور الرسالة:

- تحوي الصورة الأم خمسة مشاهد رئيسة هي:

❖ المشهد الأول: يتمثل في جماعة من الصراصير، تبدو في حالة انغماس تام في الغناء واللهو، وتستخدم لذلك العديد من آلات الموسيقى والمعازف؛ كالطبل والمزمار والعود وغيرها، وتبدو على وجوههم ملامح الفرح والانشراح.

❖ المشهد الثاني: يتمثل في ثلاث نملات يحاولن صعود صخرة ضخمة، محملة بالطعام في مظهر صعب يشوبه الكثير من الجهد والعناء.

❖ المشهد الثالث: يتمثل في فراشة جميلة مزركشة بالألوان، تحطّ فوق زهرة من أزهار الغابة، لتحصل على ما تحتاج إليه من رحيق في وقت الحاجة.

❖ المشهد الرابع: يتمثل في حلزون يحاول تسلق شجرة كبيرة، على هيئة توحي بالمثابرة والاجتهاد.

❖ المشهد الخامس: يمثله الفضاء الطبيعي، وهو عبارة عن محيط غابي مليء بالأشجار والأعشاب المتنوعة، والأزهار مختلفة الألوان.

المقاربة السيميائية:

مجال البلاغة والرمزية في الغلاف: إن هذه الصورة الأم –بوصفها رسالة بصرية– جاءت لتقدم من خلال مشاهدها المختلفة العديد من الدلالات المشبعة من المعاني، وعرضها على النحو الآتي:

– جماعة الصراصير تحيل على نوع خاص من الحشرات المعروفة في الوسط الطبيعي، بإصدار أصوات منسجمة، وهي تعرف بين الناس بأصواتها أكثر من هيئاتها؛ إذ نادرا ما تظهر الصراصير للعيان، وهي –في هذه الرسالة البصرية– غارقة في جوّ ملؤه الرقص والغناء والهرج والمرج، وقد وفرت لذلك العديد من آلات المعازف: كالطبل والمزمار والعود وغيرها، ومشهد الصراصير هذا لا يبدو منسجما مع بقية المشاهد، ومكونا لهذه الرسالة البصرية، فلو حوّلنا النظر إلى جماعة النمل لوجدناها منهمكة في العمل، الجاد والشاق، تكابد صعاب الطبيعة؛ حيث تظهر النملات الثلاث محمّلة بالأعباء تتسلق صخرة كبيرة، دون أن تلتفت إلى ما تثيره جماعة الصراصير من هرج ومرج، والكلام نفسه يقال عن الفراشة والحلزون؛ إذ تنكبّ الأولى على الأزهار لتحصل على ما تحتاج إليه من رحيق، بينما يكابد الثاني عناء تسلّق الأشجار بحثا عن الطعام.

وانطلاقا مما سبق نلحظ أن هذه الرسالة البصرية تقوم وفق ثنائية ضدية، تمثل جماعة الصراصير الطرف الأول منها؛ فهي تحيل إلى معاني العبث واللهو والتنصل من أداء الواجبات المنوطة بها، والانصراف عنها إلى الغناء والموسيقى، وقد التصقت هذه الطباع بالصراصير، حيث وظفت على هذه الصورة في العديد من القصص على غرار قصة "النملة والصرصور" للكاتب الفرنسي "لافونتين".

بينما تمثل مجموعة الحشرات الأخرى الطرف الثاني من الثنائية، وهي تحيل على معاني الجدّ والمثابرة والالتزام بالواجبات، وعدم الالتفات إلى ما يضيع الوقت ويضيع العمر، من لهو وعبث، خاصة إذا ما تزامن مع أداء المهمات، من هنا تكون هذه الرسالة قد حذرت من بعض السلوكيات السيئة التي تعمل على بثّ روح الكسل والاتّكال على الغير التي من شأنها أن تعيق عملية التنشئة الاجتماعية السليمة للأطفال، كما أنها دعت إلى سلوكيات سوية، كالنشاط

والمثابرة والعمل الجادّ، والاعتماد على النفس في أداء المهمات، إلى غير ذلك من السلوكيات الحميدة، التي من شأنها أن تدفع عجلة التنشئة الاجتماعية السليمة للطفل.

هذا فيما يخص مشاهد الصورة، أما ما يتعلق بالتشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني للصورة، فقد جاء لخدمة المشهد الجمالي، والذي يخدم بدوره البعد الإغرائي والإشهاري لهذه الرسالة البصرية.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:

تحيلنا هذه الرسالة البصرية على محيط غابي غني بالأعشاب الخضراء، وبالأشجار الكثيفة والأزهار المختلفة الألوان، إضافة إلى ظهور مجموعة من الحشرات، موزعة عبر أطراف هذه الغابة، وتتمثل في جماعة من الصراصير منشغلة بالغناء والموسيقى، وبعض الحشرات الأخرى المنكبة على العمل، ويمثل كل هذا البعد القرائي الأول لهذه الرسالة البصرية.

أما البعد الثاني/ التضميني فيتمثل في الدعوة إلى العمل والاجتهاد والمثابرة على القيام بالواجبات والاعتماد على النفس، وفي المقابل الدعوة إلى نبذ الكسل والتواكل على الغير، كحالة جماعة الصراصير المنشغلة عن قضاء حوائجها بالطبل والمزمار.

وظائف الرسالة البصرية: تحققت معنا مجموعة من الوظائف التواصلية عبر هذه الرسالة البصرية ، تُذكر على النحو الآتي:

- الوظيفة التأثيرية: فقد أثرت في فكر وذوق المتلقي/ الطفل، من خلال كل ما حملته من كتابات ورسومات وألوان.
- الوظيفة الرمزية: بما حملته من رموز ودلالات.
- الوظيفة المرجعية: تمثلها الخلفية الواسعة التي انطلق منها المرسل في إنشاء هذه الرسالة.
- الوظيفة اللغوية: تظهر من خلال الإرسالات اللغوية المنتشرة عبر الغلاف.
- الوظيفة الجمالية: ويمثلها كل من التشكيل اللوني والتنظيم الأيقوني.
- الوظيفة البصرية: يحسدها الغلاف كاملا باعتباره رسالة بصرية.

خلاصة وتقييم:

حوى هذا الغلاف –من خلال صورته الأم– العديد من العلامات البصرية المشكلة لمعان تربوية وتعليمية هامة، هي:

1. حب العمل والإقبال على أداء الواجبات مهما كانت مضنية وشاقة.
2. عدم التكاسل في أداء الواجبات.
3. عدم الاتكال على الغير في أداء الواجبات.
4. شدّة الصلات والأواصر الثقافية بين الحضارات الإنسانية المختلفة في دعوتها إلى هذه الأخلاق الحميدة، مثلما لمسناه من توظيف الكاتب لأصناف معينة من الحشرات (النمل، الصراصير) للتعبير عن دلالات خاصة.
5. الجانب الجمالي هام جدا في توصيل المعاني السابقة للطفل.

ثالثا– التحليل الوظائفي (المورفولوجي):

مهاد نظري: لقد مثل البحث الذي قدمه الشكلاني الروسي "فلاديمير روب" **VLADIMIR BROPP** في الثلاثينات من القرن الماضي قطيعة معرفية مع موروث نقدي هائل في مجال دراسة النصوص القصصية، كما مثل خطوة رائدة في وضع بديل جديد في مجال التحليل السردي[1].

وقد عرض "بروب" بحثه هذا من خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، ويقصد بمصطلح "مورفولوجيا" «دراسة الشكل»[2].

وقد فصل "بروب" الحديث في هذا الكتاب حول ما أسماه بـ"النموذج الوظائفي"، هذا الأخير الذي يقوم عنده على اعتبار أن الأعمال القصصية تحوي عناصر ثابتة، وأخرى متحولة[3].

وهو يرى أن الشخوص والطرق التي ينفّذون بها الفعل داخل العمل القصصي تمثل العناصر المتغيرة من عمل لآخر، أما الأفعال التي تقوم بها الشخوص فهي تمثل العناصر الثابتة التي تتكرر في كل الأعمال القصصية[4].

وهذه العناصر الثابتة أو أفعال الشخصيات، هي التي أطلق عليها "بروب" اسم الوظيفة، والتي تعني عنده «عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سائر الحكاية»[5].

وقد نبه "بروب" إلى أن عدد الوظائف التي تتحكم في بناء الحكاية العجيبة يبلغ إحدى وثلاثين وظيفة، ويمكن تجميع هذه الوظائف في دوائر محدودة هي دوائر الفعل التي تتمثلها الشخصيات الأساسية في الحكاية، وهذه الدوائر هي[1]:

---

(1)– ينظر: سمير المرزوقي/ جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. الدار التونسية للنشر– تونس. دط– دت. ص**23**.

(2)– مارك بوفات وآخرون. مدخل إلى السيميولوجيا –نص، صورة–. ترجمة: عبد الحميد بورايو. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. دط– **1995**م. ص**42**.

(3)– vladimir bropp. morphologie du conte. Traduction de marguerite derrida. Tzvetan todorove et claude kachin. Edition du seuil. 1965 et 1970. p29.

(4)– ينظر: المرجع نفسه. ص**31**.

(5)– ينظر: سعيد بن كراد. سيميولوجيا الشخصيات السردية. مؤسسة مجدلاوي. عمان– الأردن. ط**1**–**2003**م. ص**22**–**23**.

1- دائرة الفعل المعتدي.

2- دائرة الفعل الواهب.

3- دائرة الفعل المساعد.

4- دائرة فعل الأميرة.

5- دائرة فعل الموكّل.

6- دائرة فعل البطل.

7- دائرة فعل البطل المزيّف.

يشار إلى أن العديد من الدارسين العرب تبنّوا هذا النموذج الوظائفي، وحاولوا تطبيقه على مجموعة من النصوص القصصية، وخاصة الشعبية منها والخرافية؛ لتشابهها مع المدونة التي اشتغل عليها "بروب"[2].

وسنحاول -في هذا البحث- تطبيق النموذج الوظائفي باعتبار أن المدونة المدروسة تنتمي إلى الخرافة الحيوانية التي لا يختلف بناؤها كثيرا على المدونة التي اشتغل عليها "بروب" في بحثه السابق الذكر، وسنحاول أن نسير عن ضوء التطبيقات العربية السابقة، خاصة تطبيق الدارسة "نبيلة إبراهيم"، وكذا تطبيق الباحثين "سمير المرزوقي" و"جميل شاكر"، لكن قبل ذلك ينبغي التنبيه إلى وجود بعض المآخذ على التحليل الوظائفي الذي قدّمه "بروب"، ولعل أهم ما أُخذ عليه في هذا النموذج كونه أقصى الشخصية التي كانت ولا تزال محفل الدراسات السردية، وصبّ اهتمامه على ما تقوم به هذه الشخصية، أي: الوظيفة أو الفعل الذي تؤدّيه هذه الشخصية.

ومن العثرات التي أخذت على النموذج الوظائفي أيضا هو ما توصل إليه "بروب" من أن ما يوحد بين الحكايات العجيبة تحديدا هو الوظائف، فيكون بهذا قد قدّم لنا ما يوحّد بينها، ولكن

---

(1)- ينظر: المرجع السابق. ص23.

(2)- ينظر مثلا التطبيقين الرائدين لكل من: أ- نبيلة إبراهيم. قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية.
ب- سمير المرزوقي/ جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة.

الضرورة البحثية تتطلب دائما البحث عن ما يميز ويخصص البحث، خاصة إذا ما تعلق الأمر بأنواع قصصية يختلف بناؤها عن الحكاية العجيبة أو الخرافة[1].

ولا ريب أن هذا الاستدراك –على النموذج البروبي– على قدر كبير من الصحة والصواب، خاصة إذا ما تعلق الأمر بمعالجة نصوص أكثر نضجا وتطورا من الحكاية الخرافية، ولعل هذا ما نبّه إليه "غريماس" –عندما حذر من احتذاء النموذج البروبي– عندما يتعلق الأمر بالأصناف الأكثر تطورا وتعقيدا، كالرواية مثلا[2].

ومهما يكن من أمر فإن الاشتغال على المدونات الخرافية لا يزال يدين للنموذج البروبي الذي أكد نجاعته في معالجة مثل هذه النصوص الخرافية، وانطلاقا من هذه القناعة آثرنا اعتماد هذا النموذج الوظائفي في التحليل.

التحليل:

النموذج الأول– القرد الطماع:

التلخيص الأولي للقصة: يحكى أن مجموعة من القردة كانت تعيش في غابة ذات أشجار وثمار، يترأسها قرد هرم أتعبته السنون، وأنهكته الشيخوخة، وذات يوم تمرّد عليه قرد شابّ

(1)– ينظر: سعيد بن كراد. المرجع السابق. ص11.

(2)– ينظر: حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.الدار البيضاء–المغرب.ط2 . 2000.ص20.

واحتلّ مكانه، مما دفعه إلى مغادرة الجماعة منكسر النفس، وانتهى به الأمر إلى مكان آخر ذي ظلال وثمار على ضفة بركة كبيرة، وكانت في المكان الجديد شجرة تين عظيمة جعلها مسكنا له، وذات يوم –وهو يأكل من ثمار الشجرة– سقطت تينة في ماء البركة، فأحدثت صوتا طرب له القرد الهرم، فأخذ يرمي التين في الماء، وكان في البركة غيلم يأكل التين المتساقط، وقد ظنّ بعد أن كثر تساقط التين أن القرد يفعل ذلك من أجله، هذا ما جعله يعرض على القرد المصادقة فقبل منه، فطالت غيبة الغيلم عن زوجته، وخافت عليه، ولما سألت عنه أخبروها بأنه يصاحب قردا على الضفة الأخرى من البركة، وقد فكّرت السلحفاة في حيلة تبعد بها زوجها عن رفقة القرد، وتوصلت إليها بمساعدة إحدى جاراتها، ومفاد الحيلة أن تتظاهر بالمرض عند قدوم زوجها وتخبره بأن الطبيب وصف لها قلب قرد لشفائها، ولما عاد الغيلم أخبرته زوجته بالأمر، ففكر طويلا ثم أخبرها بأنه سيتدبر الأمر، وانطلق إلى الضفة الثانية أين يوجد القرد الهرم، ولما وصل سلّم عليه وأخبره بأنه يريد أن يجازيه على إحسانه وصحبته له، وذلك بأن يأخذه معه لزيارة بيته الموجود في الضفة الأخرى من البركة، وقام بتمنية القرد بوجود الكثير من الفواكه المتنوعة والطيبة، فقبل القرد دعوته دون تفكير طمعا في تلك الفواكه، بعد أن سئمت نفسه أكل التين كل يوم، ولكن ما كان يحرجه هو كيفية قطع البركة، وهو لا يعرف السباحة، ولكن الغيلم أخبره ألا يحمل همّا وإنه سيرفعه فوق ظهره، فانطلق الاثنان يشقان البركة، وتوقف الغيلم عدة مرات عن السباحة وسط البركة؛ فكثيرا ما كانت تحدثه نفسه بقبح ما أضمر لصديقه القرد، وقد أخاف هذا التوقف المتكرر القرد وأثار في نفسه الشكوك، مما جعله يسأل الغيلم عن ذلك ففعل، فقرر الغيلم إخباره بالحقيقة ففعل، وحينها أدرك القرد بأن طمعه وضعه في ورطة كبيرة، ولكنه سرعان ما توصل إلى حيلة تنجيه من ذلك؛ فقال للغيلم: أنا فداك لتداوي زوجتك، ولكن كان عليك إخباري هناك على الضفة الأخرى، لأننا نحن القردة، لا نحمل قلوبنا معنا إذا دعانا صديق ليطمئنّ ولا يصيبه سوء من طرفنا، فعد بنا إلى شجرة التين لآتيك بقلبي، وتقدمه إلى زوجتك المريضة، فعاد الغيلم والقرد راكب فوق ظهره إلى مكان شجرة التين، وما إن اقتربا من الضفة حتى قفز القرد قفزة عالية، ولما تأخر القرد في الظهور ناداه الغيلم: أين أنت يا

صاحبي؟ فأجابه: ما أنت بصاحبي وأنت تريد قلبي، وما لي حياة بدونه، فقال له الغيلم: ألست تفضّل الفواكه المتنوعة على الضفة الأخرى؟ قال القرد: إن التين مع الأمن والعافية ألذّ وأطيب من الفواكه المتنوعة مع الخوف والخطر.

البنية الاستهلالية:

يحكى أن مجموعة من القردة كانت تعيش في غابة ذات أشجار وثمار، يترأسها قرد هرم أتعبته السنون وأنهكته الشيخوخة، وذات يوم تمرد عليه قرد شاب واحتل مكانه.

الوحدات الوظيفية:

إن أول وظيفة تظهر لنا في هذه القصة هي الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة)، وهذا الأمر ساعد على بعث حركية القصة منذ البداية؛ فقد كان القرد رئيسا بين جماعة القردة يشعر بالرفعة والاحترام المطلق من قبل الجميع، فأصبح منهزم النفس بعد أن تمرد عليه القرد الشاب، وخلعه من العزّ الذي كان فيه.

لتظهر معنا –بعد هذا– الوظيفتان رقم (8–أ) (وظيفة الافتقار)، ورقم (11) (وظيفة الانطلاق) والوظيفة الثانية تعمل على تقويم الافتقار الحاصل في الأولى؛ فقد افتقر القرد للعزة وإثبات الذات، فانطلق إلى مكان آخر ليثبت فيه ذاته من جديد، ليصل إلى مكان جديد فيه ما يحتاجه من ثمار وطعام، لتتحقق الوظيفة رقم (19) (وظيفة تقويم الإساءة)، وفي هذا المكان الجديد قامت صداقة بينه وبين غيلم كان يسكن بركة مجاورة، ولما طال غياب الغيلم عن زوجته استخبرت عن أمره فأخبروها أنه أقام صداقة مع قرد حلّ حديثا بالمنطقة، وفعل الزوجة يجسد الوظيفتين رقم (4) (وظيفة الاستخبار) والوظيفة رقم (5) (وظيفة اطّلاع).

وهنا مخافة ألا يعود إليها زوجها تقرر الزوجة البحث عن حيلة تستردّ بها زوجها، فتعمد إلى خداعه بأن تتظاهر بالمرض، وتنجح الزوجة في حيلتها لتظهر معنا الوظيفتان رقم (6) (وظيفة خداع)، ورقم (7) (وظيفة تواطؤ عفوي –انخداع–)، والزوجة لم تتوقف بل أخبرت زوجها أن الطبيب وصف لها قلب قرد دواء لعلّتها، وهنا يحصل الافتقار عند الغيلم لأجل الحصول على دواء زوجته، فينطلق إلى صديقه القرد لكي يجلبه وينتزع قلبه، فتظهر معنا

مجددا الوظيفتان رقم (8أ) (وظيفة افتقار)، والوظيفة رقم (11) (وظيفة انطلاق)، ولما وصل الغيلم إلى الطرف الآخر من البركة أين يوجد القرد الهرم قام بخداعه ليتمكن من جلبه معه إلى زوجته، مستغلا –في ذلك– طمع القرد، وهذا ما يجسد عندنا الوظيفتين رقم (6) (وظيفة خداع)، ورقم (7) "وظيفة تواطؤ عفوي –انخداع–"، وقد شعر القرد برغبة كبيرة في الحصول على المزيد من الفواكه والثمار (الوظيفة رقم 8أ) فانطلق مع الغيلم إلى الضفة الأخرى (وظيفة رقم 11 –انطلاق–) ولكن القرد يكتشف الأمر في الطريق، فيدرك حجم الخطر الذي ينتظره على الضفة الأخرى من البركة، فعمل على خداع الغيلم، وأقنعه بالعودة، وتدبر لذلك حيلة مفادها أنه نسي قلبه في الشجرة التي كان يسكنها، وعليه بالعودة حتى يستطيع جلبه معه، وتنطلي الحيلة على الغيلم فينطلقا عائدين، فتظهر معنا –بذلك– مجموعة من الوظائف هي على التوالي:

- وظيفة إساءة (8)/ وظيفة تقويم إساءة (19).
- وظيفة افتقار (8أ)/ وظيفة انطلاق (11).
- وظيفة استخبار (4)/ وظيفة اطلاع (5).
- وظيفة خداع (6)/ وظيفة انخداع (7).
- وظيفة انطلاق (11)/ وظيفة عودة (20).

الشخصيات الرئيسة التي تجسد دوائر الفعل في القصة:

نجد في هذه القصة دائرتين للفعل فقط هما:

1. دائرة فعل المعتدي (القرد الشاب+ الغيلم).
2. دائرة فعل البطل (القرد الهرم).

المثال الوظائفي:

1. حصول الافتقار:

- الوضع الأصلي ⊂ توازن (القرد الهرم يعيش معززا بين جماعة القردة)

- انعدام التوازن ⟲ (حصول الإساءة –أزيح القرد الهرم عن المكانة التي كان عليها–).

2. الاختبار الرئيسي[1]:

– خروج القرد الهرم إلى مكان آخر يجد فيه عزه الضائع. .

– وقوع إساءة جديدة.

– تقويم الإساءة الجديدة.

- توازن جديد.

ومما سبق نجد أن القصة احتوت أربع متتاليات هي:

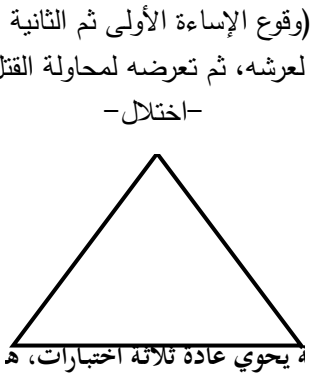
أ – ⟵ (8) ⟵ (19)

ب– ⟵ (8أ) ⟵ (11)

ج– ⟵ (8أ) ⟵ (11)

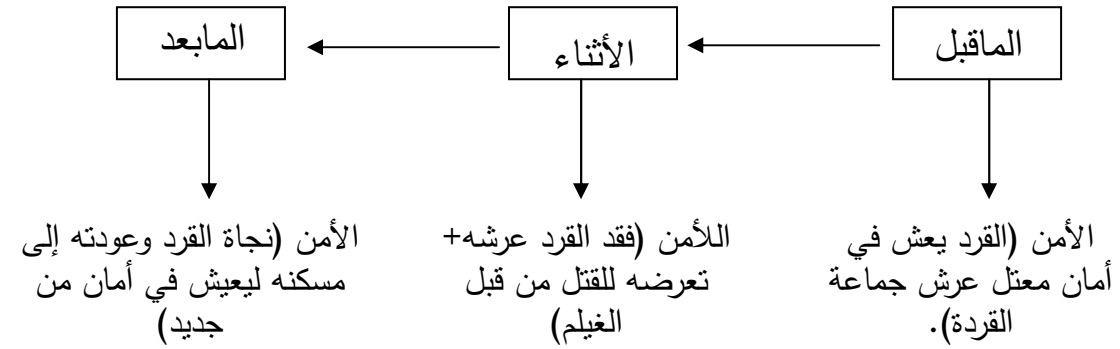
د – ⟵ (8) ⟵ (19)

وفيما يخص البنية الزمنية للقصة فنعرض لها على النحو الآتي:



(1)- **يحوي عادة ثلاثة اختبارات، هـ نح، واختبار رئيسي يحصل فيه الصراع الفاصل، واختبار تمجيدي تقع خلاله معرفة البطل على القصة الحيوانية الموجهة للطفل إلا على الاختبار الرئيسي الذي يصور بنية الصراع، وذلك لخصوصية هذا النوع من القصة ، واختلافه عن الحكاية الخرافية). ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر. المرجع السابق. ص57.**

يمثل (الماقبل) بداية القصة حين كان القرد متربعا على عرش القردة، بينما يمثل (الأثناء) زمن وقوع الإساءة على القرد وفقدانه لعرشه، ثم تعرضه للإساءة الثانية من قبل الغيلم، أما (المابعد) فمثّل نهاية القصة بعودة القرد إلى مسكنه ليعيش في أمان من جديد، ومن هنا نجد أن الأزمنة الثلاثة في القصة تتقابل دلاليا، ونعرض لهذا التقابل على النحو الآتي:



أما البنية المكانية في القصة فتتوزع عبر ثلاثة أطراف هي:

1. المكان الأصلي (موطن القرد الأول –الغابة–).
2. مكان الإنجاز (ضفة البحيرة+ البحيرة).
3. مكان الوضع النهائي (ضفة البحيرة).

ومما سبق نستنتج أن البنية المكانية –لهذه القصة– جاءت موافقة لما هو معهود في قصص الحيوان، وهذا التقسيم المكاني المقترح إنما هو باعتبار الأفعال، وفق ما يحدّده التحليل الوظائفي الذي يهتم بالفعل قبل كل شيء، وسيتم سحبه على كل القصص الأخرى.

النموذج الثاني– وتعاونوا على البرّ:

التلخيص الأولي للقصة: يحكى أنه كان في إحدى الغابات الجميلة حمامة وسلحفاة وجرذ، يعيشون في سعادة وهناء كبيرين في جوّ يسوده التعاون والإخاء، وفي إحدى الأيام، وبينما هم يتبادلون أطراف الحديث، أقبلت عليهم غزالة هاربة مذعورة، فسألوها عن سبب ذلك فردّت أنها هربت من وجه الصياد وبندقيته، حتى لجأت إلى هذه الغابة وساقتني الأقدار إليكم، فعرضوا عليها البقاء معهم في هذه الغابة الآمنة، وفي إحدى المرات افتقد الأصحاب الغزالة بعد

أن طال غيابها، فأدركوا أنها في خطر مميت، فحلّقت الحمامة بحثا عنها فوجدتها عالقة في أحبولة صائد، فأسرعت إلى أصدقائها وأخبرتهم، ثم انطلقت هي والجرذ، وهو الأصلح لهذه المهمة، ولحقت بهم السلحفاة، وعند وصولهم أعمل الجرذ أسنانه في الأحبولة فمزقها وخلص الغزالة من الأسر، ولامت الحمامة السلحفاة على اللحاق بهم، مخافة أن يعود الصياد ويقبض عليها، فهي بطيئة الحركة، وذلك ما كان فعلا؛ فقد عاد الصياد وألقى القبض على السلحفاة، ففكر الأصدقاء في حيلة جديدة يخلصون بها صديقتهم من الأسر، فاتفقوا على أن تقوم الغزالة والحمامة بإلهاء الصياد، بينما يسرع الجرذ لتخليص السلحفاة، وطبقت الخطة بنجاح تام وتخلصت السلحفاة من الأسر، وكذلك الغزالة قبلها بفضل التعاون الذي تم بينها.

البنية الاستهلالية:

يحكى أنه كان في إحدى الغابات الجميلة حمامة وسلحفاة وجرذ يعيشون في سعادة وهناء كبيرين، في جو يسوده التعاون والإخاء، وفي إحدى الأيام، وبينما هم يتبادلون أطراف الحديث، حتى أقبلت عليهم غزالة هاربة مذعورة.

الوحدات الوظيفية:

قدوم الغزالة هاربة مذعورة خوفا من مطاردة الصياد لها يظهر معنا الوظيفة رقم (21) (وظيفة مطاردة)، وهي أول وظيفة تظهر في القصة، وعاشت الغزالة بين أصدقائها الجدد مدة زمنية، وذات يوم افتقدوها فخافوا عليها وانطلقت الحمامة باحثة عنها لتحصل عندنا الوظيفة رقم (8أ) (وظيفة الافتقار)، ثم الوظيفة رقم (11) (وظيفة انطلاق)، التي تقوّم الافتقار الحاصل جراء الوظيفة السابقة.

تجد الحمامة الغزالة واقعة في ورطة؛ فقد علقت بأحبولة صائد، وبالتالي تظهر الوظيفة الأكثر أهمية في هذا النوع من القصص؛ وهي الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة)، والتي يعود لها الفضل في دفع حركية الحكاية، بل إنها مثلت العقدة في هذه القصة تحديدا، وتظهر معنا –بعد ذلك– الوظيفة رقم (20) (وظيفة العودة)؛ فقد رجعت الحمامة لتخبر السلحفاة والجرذ، لتنطلق مجددا لتخلص الغزالة من الورطة التي وقعت فيها، وذلك ما تمّ فعلا، وبهذا تظهر عندنا – مجددا– مجموعة من الوظائف، تبدأ بوظيفة الانطلاق رقم (11) ثم وظيفة نجدة (22)، ثم وظيفة تقويم الإساءة (19)، لكن السلحفاة ببطئها تقع في قبضة الصياد، لتعاود الوظيفة رقم (8) الظهور من جديد، فتعتمد الجماعة هذه المرة الحيلة لتخليص السلحفاة، فتقوم بخداع

الصياد بخطة تم تنفيذها بنجاح، وبهذا نحصل على مجموعة ثانية من الوظائف تبدأ بالوظيفة رقم (6) (وظيفة خداع)، ثم الوظيفة رقم (7) (وظيفة انخداع)، ثم الوظيفة رقم (22) (وظيفة نجدة)، ثم الوظيفة رقم (19) (وظيفة تقويم الإساءة) التي تنتهي بها القصة.

وبهذا ظهرت معنا مجموعة من الوظائف المتقابلة وهي:

- وظيفة افتقار (8أ)/ وظيفة انطلاق (11).
- وظيفة إساءة (8)/ وظيفة تقويم الإساءة (19).
- وظيفة انطلاق (11)/ وظيفة العودة (20).
- وظيفة خداع (6)/ وظيفة انخداع (7).

أما فيما يخص الشخصيات الرئيسية المجسدة لدوائر الفعل فهي:

1. دائرة فعل المعتدي (الصّياد).
2. دائرة فعل المساعد (جماعة الحيوانات).
3. دائرة فعل البطل (الغزالة).

المثال الوظائفي:

1. حصول الافتقار:

- الوضع الأصلي ⊂ توازن (جماعة الحيوانات يعيشون بسلام).
- انعدام التوازن ⊂ (مطاردة الغزالة).

2. الاختبار الرئيسي:

- خروج الغزالة ووقوعها في الآسر.
- وقوع إساءة.
- تقويم الإساءة بالنجدة.
- ثم وقوع إساءة جديدة (أسر السلحفاة).
- تقويم الإساءة الجديدة (بالنجدة).
- توازن نهائي.

مما سبق نجد أن القصة احتوت على ثلاث متتاليات هي:

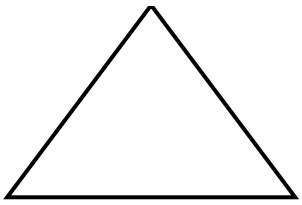
أ – ⟵ (8أ) ⟵ (11)

ب– ⟵ (8) ⟵ (19)

ج– ⟵ (8) ⟵ (19)

وأما ما يخصّ البنية الزمنية للقصة فنعرض لها على النحو الآتي:

الأثناء (وقوع الغزالة في الأسر ثم السلحفاة)
–اختلال–



الماقبل (الوضع الأصلي –بداية القصة–)
–توازن–

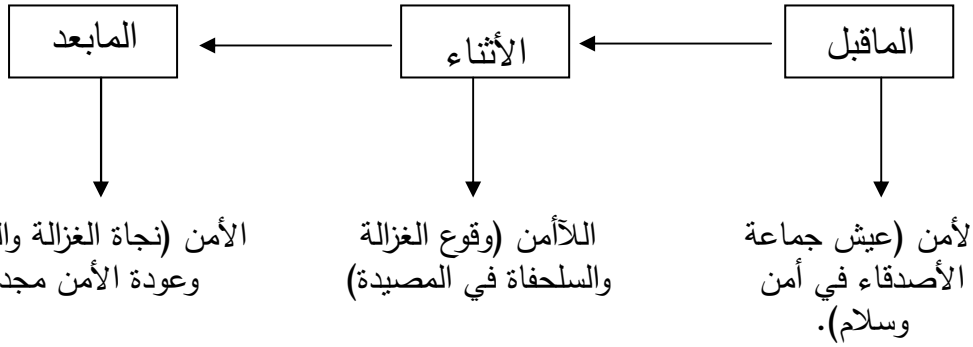
المابعد (الوضع النهائي/ عودة الأمن).
–توازن–

يمثل (الماقبل) بداية القصة حين كانت جماعة الأصدقاء تعيش في أمن ومحبة وسلام.

بينما يمثل (الأثناء) زمن وقوع الإساءة على الغزالة، ثم على السلحفاة، وسعي الأصدقاء لتخليصهما.

بينما يمثل (المابعد) نهاية القصة، أو الوضع النهائي، وهو عودة الأمن مجددا لجماعة الأصدقاء.

ومنه نلاحظ أن التقابل الزمني عبر أطرافه الثلاثة في هذه القصة يقابله تقابل دلالي نعرضه على النحو التالي:



أما البنية المكانية في القصة فتتوزع عبر ثلاثة اطراف هي:

4. المكان الأصلي (الغابة).

5. مكان الإنجاز (الغابة).
6. مكان الوضع النهائي (الغابة).

وفي حقيقة الأمر إن المكان –في هذه القصة– وفي بعض قصص الكاتب الأخرى هو مكان واحد، وهو الغابة.

النموذج الثالث– ما بالطبع لا يتبدّل:

التلخيص الأولي للقصة: تحكي القصة خبر عصفورة كانت تقيم عشها في أصل شجرة كبيرة، منذ أمد بعيد، ولكنها غابت ذات يوم لقضاء حوائجها، فلما عادت تفاجأت بوجود أرنبة داخل وكرها، فأخبرتها بأن الوكر وكرها، ولا حقّ لها فيه، ولكن الأرنبة أصرّت من جانبها على أنها الأحق بهذا الوكر، وبعد أن اشتدّ النزاع بينهما، ومخافة أن يتحول إلى قتال اقترحت العصفورة أن يتخاصما عند ثعلب ناسك، لكن الأرنبة لم ترقها الفكرة كثيرا، وتعجبت من طرح العصفورة لعلمها بطباع الثعالب، لكن العصفورة أكّدت لها بأن هذا الثعلب من طينة فريدة، وقد شهدت له كل حيوانات الغابة بالزهد والصلاح، فطاوعتها على ذلك لتشهد بأم عينها ما تقوله العصفورة، فذهبت العصفورة والأرنبة إلى مكان الثعلب، فلما رآهما مقبلتين من بعيد عمد إلى الصلاة وأظهر الخشوع والتنسك، فأعجبهما ما شاهداه من نسك الثعلب، ولما فرغ الثعلب من ذلك سلّما عليه، وحكتا له ما كان بينهماّ، ولكنه تظاهر بثقل السمع لكبره، وطلب منهما أن يدنوا منه أكثر حتى يسمعهما، وأخذ يطيل الحديث في المواعض والإرشاد، فزادت الثقة عند العصفورة والأرنبة واقتربتا منه أكثر، وفجأة وفي لمح البصر انقضّ عليهما بعد أن كانا في غفلة تامة من أمرهما، فمن كان طبعه الغدر لا يتبدّل.

البنية الاستهلالية:

تحكي القصة خبر عصفورة كانت تقيم عشها في أصل شجرة منذ أمد بعيد، لا يزاحمها عليه أحد، وغابت ذات يومك لقضاء بعد حوائجها، فلما عادت تفاجأت بوجود أرنبة داخل وكرها.

الوحدات الوظيفية:

إن أول ما يبادرنا من الوظائف الوظيفة رقم (8أ) (وظيفة افتقار)، فقد احتاجت العصفورة للخروج لقضاء بعض شأنها، فانطلقت خارجة لتظهر معنا الوظيفة رقم (11) (وظيفة انطلاق)، عادت العصفورة إلى مسكنها –وظيفة عودة– فوجدت أرنبة قد احتلّته، لتظهر معنا –بذلك–

الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة)، فترتسم العقدة باكرا، وبعد محاورة طويلة بينهما كادت أن تتحول إلى شجار بالمنقار والمخلب، لم ينتهيا إلى شيء، واحتاجا إلى من يحكم بينهما، فظهرت الوظيفة رقم (8أ) (وظيفة افتقار).

اقترحت الحمامة أن ينطلقا إلى الثعلب الناسك، فهو خير من يحكم بينهما، وبعد تردد من الأرنبة وافقت على اقتراحها، وانطلاقتا معا نحو الثعلب، لتظهر بذلك من جديد الوظيفة رقم (11) (وظيفة انطلاق)، انتصب الثعلب يصلي ويتمتم عندما رآهما مقبلتين نحوه، ولما أتمّ صلاته سلّما عليه فردّ عليهما السلام وطلب منهما أن يخبراه عما جاء بهما إليه، فأخبرتاه، وبهذا تظهر لدينا مجموعة من الوظائف: أولها الوظيفة رقم (6) (وظيفة الخداع) التي جسدها فعل الثعلب بتظاهره بالتنسّك والصلاة، ثم الوظيفة رقم (4) (وظيفة استخبار)؛ فقد طلب الثعلب بعض المعلومات حول مجيئهما إليه، لتتلوها الوظيفة رقم (5) (وظيفة اطّلاع)؛ فقد أطلعتاه على السبب.

وبعد أن انخدعت العصفورة والأرنبة بكل ما أظهره الثعلب من لطف وتنسك دنتا منه أكثر، فظهرت –بفعلهما– الوظيفة رقم (7) (وظيفة انخداع أو تواطؤ عفوي)، وفي هذه اللحظة بالذات انقضّ الثعلب بكل وحشية على الأرنبة والعصفورة، وهما في غفلة تامة من أمرهما لتتجسد الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة)، وبهذه الوظيفة تنتهي القصة.

وبهذا ظهرت معنا مجموعة من الوظائف المتقابلة وهي:

- وظيفة افتقار (8أ)/ وظيفة انطلاق (11).
- وظيفة خداع (6)/ وظيفة انخداع (7).
- وظيفة استخبار (4)/ وظيفة اطلاع (5).

أما فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية المجسدة لدوائر الفعل فهي:

1. دائرة فعل المعتدي (الثعلب).
2. دائرة فعل البطل (العصفورة– الأرنبة).

المثال الوظائفي:

1. حصول الافتقار:

- الوضع الأصلي ⊂ توازن (العصفورة تعيش في عشها بسلام).
- انعدام التوازن ⊂ (احتلال الأرنبة لعش العصفورة).

2. الاختبار الرئيسي:

- انطلاق العصفورة والأرنبة إلى الثعلب ليحكم بينهما.
- وقوع الإساءة؛ فقد افترس الثعلب العصفورة والأرنبة المسكينتين.

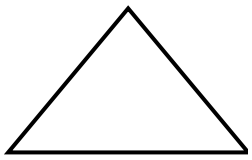
مما سبق نجد أن القصة احتوت على متتاليتين اثنتين هما:

أ - ← (8أ) ← (11)

ب- ← (8أ) ← (11)

البنية الزمنية في القصة: يتشكل الزمن -في هذه القصة- وفق البعد الثلاثي، وعرضه على النحو الآتي:

الأثناء (تنازع العصفورة والأرنبة حول العش
ولجوئهما إلى الثعلب)
-اختلال-



الماقبل (الوضع الأصلي -بداية القصة-)
-توازن-

المابعد (الوضع النهائي).
-اختلال-

يمثل (الماقبل) بداية القصة حين كانت العصفورة تعيش بسلام في عشها، بعيدة عن كل خطر، بينما يمثل (الأثناء) أغلب أحداث القصة بدءا بالخصام الذي وقع بين العصفورة والأرنبة حول العش، وصولا إلى ذهابهما إلى الثعلب ليحكم بينهما، ليمثل (المابعد) نهاية القصة؛ وقد جاءت مأساوية، ففيها وقعت الإساءة ضد العصفورة والأرنبة.

ونلاحظ أن (الماقبل) يقابل دلاليا كلا من (الأثناء) و(المابعد)؛ فقد مثل (الماقبل) الوضع المتوازن في القصة حيث كان يسوده الأمن، بينما مثل (الأثناء) و(المابعد) وضع الاختلال والتوتر الذي وصل إلى ذروته في نهاية القصة (المابعد) بموت العصفورة والأرنبة.

أما البنية المكانية في القصة فلم تختلف عن سابقتها؛ فجاءت عبر أمكنة ثلاثة هي:

1. المكان الأصلي (العش).
2. مكان الإنجاز (الغابة).
3. مكان الوضع النهائي (الغابة).

النموذج الرابع- احفظ لسانك:

التلخيص الأولي للقصة: كان هناك ثعلب شرير يعيش قرب إحدى القرى التي يعجّ بالدجاج، وقد تعوّد على افتراس الدجاج والسطو عليها، وطال الأمر على هذه الحال، فلم يجد الثعلب من يردعه ويردّه عن أمره، وذات ليلة تسلل باحثا عن زعيم الدجاج وقائدها، ولم ينتبه إلى مكانه إلا بعد أن صاح الديك صيحته المعهودة، فاهتدى الثعلب إليه، وفي لمح البصر كان الديك في قبضته وفرّ به خارج القرية مسرعا، لكن كلاب القرية انتبهت إليه وطاردته مطاردة شديدة، فاحتار في أمره، وهنا خطرت للديك حيلة تنجيه من هذا المأزق، فطلب من الثعلب أن يقول للكلاب بأن صيده هذا من قرية أخرى، وليس من هذه القرية، وبهذا تنجو، ودون تفكير استجاب الثعلب للديك، وفتح فمه ليتكلم، وهنا تخلص الديك من أسنان الثعلب ولاذ بالفرار، فقال الثعلب بتحسّر شديد: «لعن الله فما يُفتح في وقت ينبغي أن يطبق، ولعنة الله على لسان يتحرك دون وعي أو عقل، فلو أني ملكت لساني لملكت صيدي، ولو ملكت عقلي لملكت لساني»[1].

وقال الديك: «لو ملكت لساني وأغلقت فمي ما تفطّن الثعلب إلى مكاني، وما اهتدى إلى مخبئي، فلعنة الله على فم يفتح في وقت ينبغي فيه أن يغلق»[2].

التحليل:

البنية الاستهلالية:

كان هناك ثعلب شرير يعيش قرب إحدى القرى التي تعجّ بالدجاج، وقد تعوّد الثعلب على افتراس الدجاج والسطو عليها، فاحتار الدجاج في أمره مع الثعلب.

الوحدات الوظيفية:

علمنا منذ بداية القصة أن الثعلب الشرير كان يكثر السطو على حظيرة الدجاج في القرية، وبهذا تكون القصة قد بدأت بالوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة)، وهذا يجعل القصة تبدأ

(1)- محمد صالح ناصر. احفظ لسانك. ص5.

(2)- المصدر نفسه. ص06.

بوتيرة متسارعة، وتتوالى الأحداث لتظهر معنا الوظيفة رقم (8أ) (وظيفة افتقار)، فالثعلب افتقر ذات ليلة للطعام وقرر السطو على جماعة الدجاج، فانطلق إلى الحظيرة باحثا عن الطعام، لتظهر الوظيفة رقم (11) (وظيفة انطلاق) حيث دخل الثعلب حظيرة الدجاج باحثا عن قائد الدجاج وزعيمها الديك، وأخذ يتحسس المكان علّه يجد علامة تدلّه عليه، لتظهر –معنا بذلك– الوظيفة رقم (4) (وظيفة استخبار)، وفعلا يتحصل الثعلب على علامة دالة هي صياح الديك، الذي صاح صيحته المعهودة، لتظهر الوظيفة رقم (5) (وظيفة اطّلاع) وهي وظيفة تقابل الوظيفة السابقة، ثم يقوم الثعلب باختطاف الديك والفرار به خارج القرية، لتعاود الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة) الظهور مجددا، ورأت جماعة من الكلاب ذلك، فجرت خلف الثعلب تنبح نباحا عاليا، محاولة نجدة الديك، وفعل الكلاب هذا يجسد الوظيفة رقم (22) (وظيفة إسعاف البطل بالنجدة)، وفي لحظة ظهور الكلاب فكر الديك في حيلة ذكية ؛ حاصلها أن يوهم الثعلب بألاّ خلاص له إلا بإبلاغ الكلاب أن صيده من قرية أخرى، وعندما يهمّ الثعلب بالحديث يفرّ الديك ويتخلص من أسنان الثعلب، وتمت الخطة بنجاح –كما أرادها الديك– لتظهر معنا بهذا مجموعة من الوظائف المتعاقبة تبدأ بالوظيفة رقم (6) (وظيفة خداع)، ثم الوظيفة رقم (7) (وظيفة تواطؤ عفوي/ انخداع)، ثم تحصل الوظيفة رقم (19) (وظيفة تقويم الإساءة) لتنتهي القصة بهذه الوظيفة.

وبهذا ظهرت معنا مجموعة من الوظائف المتقابلة؛ هي:

- وظيفة إساءة (8)/ وظيفة تقويم الإساءة (19).
- وظيفة افتقار (8أ)/ وظيفة انطلاق (11).
- وظيفة استخبار (4)/ وظيفة اطلاع (5).
- وظيفة خداع (6)/ وظيفة انخداع (7).

أما فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية المجسدة لدوائر الفعل فهي:

1. دائرة فعل المعتدي (الثعلب).
2. دائرة فعل المساعد (الكلاب).
3. دائرة فعل البطل (الديك).

المثال الوظائفي:

1. حصول الافتقار:

- الوضع الأصلي ⊂ توازن (الدجاج يعيش في أمان).
- انعدام التوازن ⊂ (غارات الثعلب المتكررة على الدجاج).

2. الاختبار الرئيسي:

- وقوع إساءة.
- تقويم الإساءة.
- عودة الأمن للديك والدجاج.

- توازن نهائي.

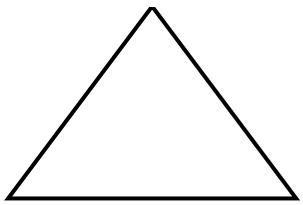
مما سبق نجد أن القصة احتوت على متتاليتين هما:

أ - ⟵ (8أ) ⟵ (11)

ب- ⟵ (8) ⟵ (19)

وفيما يخص البنية الزمنية للقصة فنعرض لها على النحو الآتي:

الأثناء (اختطاف الثعلب للديك)
-اختلال-

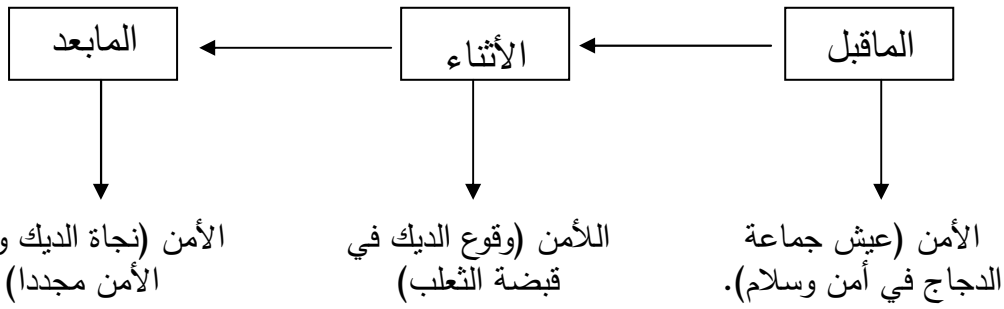


الماقبل (الوضع الأصلي -بداية القصة-)
-توازن-

المابعد (الوضع النهائي/ عودة الأمن).
-توازن-

يمثل (الماقبل) بداية القصة حين كانت جماعة الدجاج تعيش في أمن ومحبة وسلام.
بينما يمثل (الأثناء) زمن وقوع الإساءة على الديك.
بينما يمثل (المابعد) نهاية القصة، أو الوضع النهائي، وهو عودة الأمن مجددا للديك وجماعته.

ومنه نلاحظ أن التقابل الزمني عبر أطرافه الثلاثة في هذه القصة يقابله تقابل دلالي نعرضه على النحو التالي:



أما البنية المكانية في القصة فتتوزع عبر ثلاثة أطراف هي:

7. المكان الأصلي (الحظيرة).
8. مكان الإنجاز (ساحة القرية).
9. مكان الوضع النهائي (ساحة القرية).

ونلاحظ أن أحداث هذه القصة –على خلاف القصص الأخرى– دارت خارج فضاء الغابة.

النموذج الخامس– اعمل ساكتا:

التلخيص الأولي للقصة: كانت هناك غابة تسكنها جماعة من النمل والصراصير تعيشان إلى جوار بعضهما البعض، وفي إحدى ليالي الشتاء –وبينما هم نيام– داهمتهم مياه الأمطار الغزيرة، فجرفت المنازل وما فيها من مؤونة، وفي الصباح قامت جماعة النمل مشمّرة على مناكبها تعمل في جدّ ونشاط في جماعات منظمة، من أجل بناء مساكن جديدة وتعويض المؤونة الضائعة، وما هي إلا أيام حتى تحقق المراد، وأنجزت المهمة، أما جماعة الصراصير فكانت تحاول تنظيم صفوفها لبناء مساكن جديدة كما فعلت جماعة النمل، ولكنهم تلهّوا عن ذلك بالطبل والمزمار والخطب الجوفاء، فقد كانوا يراؤون الحيوانات الأخرى، ويضيعون الوقت في الهرج والمرج، ومرت الأيام والشهور على هذه الحال، وجاء الشتاء، وعادت معه الأمطار تجرف سيولها كل ما هو في طريقها، فآوت حيوانات الغابة إلى مساكنها وأوكارها، أما الصراصير فقد تفرقت بين ضالة متعبة وميّتة هالكة، فكان هذا جزاء من لم يجعل العمل والمثابرة ديدانه، وتلهى عن القيام بواجباته باللهو والعبث.

التحليل:

البنية الاستهلالية:

كانت هناك غابة هادئة تعيش فيها جماعة من النمل والصراصير، يسكنان إلى جوار بعضهما البعض، وفي إحدى ليالي الشتاء الباردة، وبينما هم نيام داهمتهم مياه الأمطار الغزيرة فجرفت معها كلما وقعت عليه من منازل ومؤونة.

الوحدات الوظيفية:

إن أول وظيفة تواجهنا في القصة هي الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة)؛ فالأمطار كان نزولها كارثة حقيقية بالنسبة إلى النمل والصراصير، وكل حيوانات الغابة الضعيفة، وساعدت وظيفة الإساءة –في بادية القصة– على دفع أحداث القصة دفعة قوية، كما مهدت لظهور وظيفة أخرى هي الوظيفة رقم (8أ) (وظيفة افتقار)؛ فقد احتاجت الحيوانات التي هدمت الأمطار أوكارها وجحورها، وجرفت مؤونتها، إلى بناء مساكن جديدة أكثر أمنا وتوفير كميات جديدة من الطعام تعويضا عن المؤونة الضائعة، لتنطلق جماعة النمل في الغابة بحثا عن الطعام وعن مكان جديد للسكن لا تصل إليه مياه الأمطار، تقيم فيه جحورها وأوكارها، ويجسد فعلها هذا الوظيفة رقم (11) (وظيفة انطلاق)، وهذه الوظيفة تقف مقابلة للوظيفة رقم (8أ) (وظيفة افتقار)، فهي تعمل على سدّ الافتقار السابق، وما هي إلا أيام معدودات حتى تمكنت جماعة النمل من بناء مساكن جديدة ممتلئة بمختلف أنواع الطعام، وبهذا تكون جماعة النمل قد انتصرت على هذا الوضع الصعب، وعالجت الإساءة الأولى (نزول الأمطار الغزيرة في أول القصة)، لتحصل لدينا الوظيفة رقم (19) (وظيفة تقويم الإساءة)، هذا على خلاف جماعة الصراصير التي تلهّت عن العمل الجادّ (تقويم إساءة البداية) بالطبل والمزمار والاستعراض الفارغ، الذي لا يغني ولا يسمن من جوع، وهنا تحديدا ازدادت خيوط العقدة تشابكا؛ فقد عاد الشتاء من جديد، وعادت الأمطار قوية فقصدت الطيور والحيوانات والحشرات أوكارها وجحورها، وبقيت جماعة الصراصير هائمة على وجوهها، فمات منها من مات، وتشرّد من بقي، لتعود الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة) للظهور مجدّدا، وبها تنتهي القصة نهاية مأساوية بالنسبة إلى جماعة الصراصير.

وعلى غرار نظيراتها فقد احتوت القصة على وظيفتين متقابلتين هما:

- وظيفة إساءة (8)/ وظيفة تقويم الإساءة (19).

- وظيفة افتقار (8أ)/ وظيفة انطلاق (11).

أما فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية المجسدة لدوائر الفعل فهي:

1. دائرة فعل المعتدي (الأمطار/ الطبيعة).
2. دائرة فعل البطل (النمل/ الصراصير).

المثال الوظائفي:

1. حصول الافتقار:

- الوضع الأصلي ⊂ توازن (جماعة النمل والصراصير وكل حيوانات وحشرات الغابة تعيش في سعادة وهناء).
- انعدام التوازن ⊂ (هطول الأمطار الغزيرة التي خرّبت أوكار طيور الغابة وجحور حيواناتها وحشراتها).

2. الاختبار الرئيسي:

- وقوع إساءة.
- انطلاق جماعة النمل في العمل الجادّ.
- تقويم الإساءة (من قبل جماعة النمل).
- تقاعس جماعة الصراصير عن العمل.
- عدم تقويم الإساءة من قبل جماعة الصراصير.
- وقوع إساءة (تشرّد وموت جماعة الصراصير).

مما سبق نجد أن القصة احتوت على متتاليتين هما:

أ – ← (8) ← **(19)**

ب– ← (8أ) ← **(11)**

وفيما يخص البنية الزمنية للقصة فنعرض لها على النحو الآتي:

الأثناء (وقوع الإساءة من طرف الأمطار، تقويم الإساءة من طرف النمل، عدم تقويم الإساءة من طرف الصراصير)
–اختلال+ توازن–

الماقبل (الوضع الأصلي –بداية القصة–)

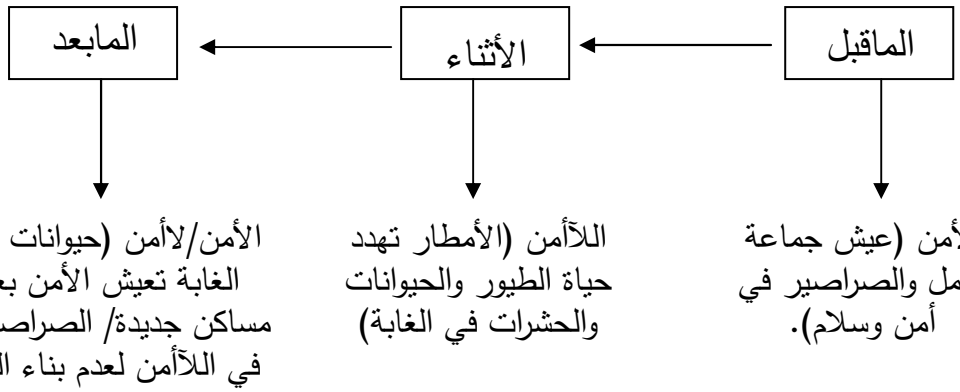
المابعد (الوضع النهائي/ وقوع إساءة جديدة من طرف الأمطار).

نلاحظ أن (الماقبل) جسد بداية القصة حين كانت جماعة النمل والصراصير تعيش في أمن وأمان في مساكنها.

بينما يمثل (الأثناء) زمن وقوع الإساءة من طرف الأمطار الغزيرة، ثم تقويم الإساءة من طرف النمل، وتقاعس الصراصير على فعل ذلك.

بينما يمثل (المابعد) نهاية القصة، أو الوضع النهائي، وهو زمن وقوع الإساءة الثانية من طرف الأمطار على جماعة الصراصير.

ومنه نلاحظ أن التقابل الزمني عبر أطرافه الثلاثة في هذه القصة يقابله تقابل دلالي نعرضه على النحو التالي:



أما البنية المكانية في القصة فتتوزع عبر ثلاثة أطراف هي:

1. المكان الأصلي (مساكن الحشرات والحيوانات في الغابة).
2. مكان الإنجاز (الغابة).
3. مكان الوضع النهائي (الغابة).

والفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداث القصة هو الغابة دائما.

النموذج السادس- الفيل الظالم:

التلخيص الأولي للقصة: يحكى أنّه كانت تعيش في إحدى الغابات حمامة وديعة ذكية تنعم مع فراخها في سعادة وهناء، لا ينغص عنها حياتها سوى فيل ضخم الجثة، شرس الأخلاق، وذات يوم عادت الحمامة إلى عشّها كعادتها فرحة مستبشرة وحاملة الطعام لفراخها ففجعت بأن وجدت كل فراخها ميتة ولاحظت على جوانب الشجرة آثارها فحزنت لذلك حزنا شديدا وحدّثت الفيل في الأمر، وسألته أن لا يعود إلى ذلك مرّة أخرى ولكنه أجابها ساخرا مستهزئا «لا تجزعي هكذا!، ستبيضين آخرين وتنسين هؤلاء سريعا»[1]. فطلبت الحمامة النصرة من الله ناصر المظلومين وقدمت طيور الغابة وجيرانها من الحيوانات الأخرى تعزّيها في مصابها وتخفّف عنها حزنها.

ومرّت الأيام ونسيت الحمامة مصابها ورزقها الله فراخا أخر، وراحت تعيش معهم في هناء وسلام وذات يوم عادت إلى عشّها تمنّي النفس بلقاء فراخها، ولكنّها صدمت وهي ترى فراخها أشلاء ممزّقة، وقد اختلط لحمها بأغصان العشّ وأوراقه، وعلمت أن الفيل عاد إلى سيرته الأولى من الظلم والعدوان، وقرّرت الانتقام هذه المرّة، وراحت تستثير أصدقائها من الطير والحيوان على مساعدتها في تطبيق حيلة دبّرتها، مفادها: أن ينقض اللّقلق والغراب بسرعة على عينيّ الفيل لفقئها ليصاب بالعمى، فلا يهتدي إلى مكان البركة ويشتدّ به العطش وحينها تحفر حفرة كبيرة، ثمّ تنزل جماعة الضفادع وتتظاهر بأنها بركة ماء بما تبديه من نقيق وغناء، فيقصد الحفرة فيسقط فيها، وتمّت الخطة على أحسن وجه ونال الفيل الظالم عقابه المستحقّ.

التحليل:

البنية الاستهلالية:

كانت تعيش في إحدى الغابات حمامة ذكية وديعة تنعم بالحياة مع فراخها في هناء وسعادة، وكانت محبوبة من طرف حيوانات الغابة، وكان يسكن إلى جوارها فيل ضخم عدواني الطباع.

الوحدات الوظيفية:

– تطلب الحمامة من الفيل الشرس ألا يقوم بأعماله المعتادة من جذب أغصان الشجرة والاحتكاك بظهره عليها، ويجسد هذا الطلب الوظيفة (2) (وظيفة المنع).

---

(1)– محمد الصالح ناصر. الفيل الظالم. ج/1.ص08.

– الفيل لا يأبه بطلب الحمامة ويعاود فعلته كلما مرّ بعشها فتتحقق معنا الوظيفة رقم (3) (وظيفة خرق).

– تحتاج الحمامة لبعض القوت؛ فتنطلق في الغابة باحثة لها ولفراخها عن بعض الطعام، لتتحقق بذلك الوظيفتان رقم (8أ) (وظيفة افتقار) و(11) (وظيفة انطلاق).

– تعود الحمامة إلى عشها فارحة مستبشرة حاملة في منقارها القوت لفراخها، وفعلها هذا يحقق الوظيفة رقم (20) (وظيفة عودة).

– وجدت الحمامة عند عودتها فراخها ميتة، ولاحظت آثار الفيل، لتتحقق –بهذا– الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة).

– حزنت الحمامة المسكينة وعاودت عتابها للفيل، وطلبت منه الكفّ عن أفعاله، لتظهر الوظيفة رقم (2) مجددا (وظيفة المنع).

– الفيل لا يهتم بأمر الحمامة ويبقى على عادته وظيفة رقم (3) (وظيفة خرق).

– بعد أن عادت الحمامة إلى حالتها الطبيعية رزقها الله فراخا أخر، وذات يوم احتاجت إلى بعض الرزق وظيفة رقم (8أ) (وظيفة افتقار)، فطارت لتجلب بعض الطعام الوظيفة رقم (11) (وظيفة انطلاق)، تعود الحمامة إلى عشها فتجد فراخها أشلاء ممزقة، لتتحقق الوظيفتان رقم (20) (وظيفة العودة) (08) (وظيفة إساءة) على التوالي.

– تعتزم الحمامة الانتقام وتدخل في صراع مع الفيل بمعاونة حيوانات الغابة، الوظيفة رقم (16) (وظيفة صراع).

– تتزامن الوظيفة رقم (18) (وظيفة الانتصار) "انتصار الحمامة على الفيل وانتقامها لنفسها ولفراخها"، مع الوظيفة رقم (30) (وظيفة عقاب)؛ فقد عوقب الفيل على كل ما بدر منه من شرّ تجاه الحمامة وفراخها، وذلك بأن يسقط في الحفرة الكبيرة التي حفرتها له الحمامة، وتنتهي القصة بالوظيفة رقم (30) (وظيفة عقاب).

وعلى غرار نظيراتها فقد احتوت القصة على مجموعة من الوظائف المتقابلة، هي:

- وظيفة المنع (2)/ وظيفة خرق المنع (3).
- وظيفة افتقار (8أ)/ وظيفة انطلاق (11).
- وظيفة انطلاق (11)/ وظيفة عودة (20).

- وظيفة إساءة (8)/ وظيفة انتصار (18)+ وظيفة رقم (30)، وكلاهما يقومان الإساءة.

أما فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية المجسدة لدوائر الفعل فهي:

1. دائرة فعل المعتدي (الفيل الظالم).
2. دائرة فعل المساعد (حيوانات،وطيور الغابة).
3. دائرة فعل البطل (الحمامة).

المثال الوظائفي:

أولا:

1. حصول الافتقار:

- الوضع الأصلي ⇐ توازن (سعادة الحمامة وضمّها لفراخها).
- انعدام التوازن ⇐ (منع من طرف الحمامة/ خرق من طرف الفيل، وقتل الفراخ).

2. الاختبار الرئيسي:

- خروج الحمامة لجلب الطعام.
- وقوع إساءة (قتل الفراخ من طرف الفيل).
- تفاجؤ الحمامة –عند عودتها– بمقتل فراخها (انعدام التوازن).

ثانيا:

1. حصول الافتقار:

- الوضع الأصلي ⇐ توازن (الحمامة ترزق بفراخ مجددا وتعيش معهم في هناء وسعادة).
- انعدام التوازن ⇐ (منع من قبل الحمامة/ خرق من قبل الفيل، وقتل الفراخ).

2. الاختبار الرئيسي:

- خروج الحمامة لجلب الطعام.

- وقوع إساءة (قتل الفراخ من قبل الفيل).
- تقويم الإساءة (سقوط الفيل في الحفرة الكبيرة).
- عودة الأمن للحمامة (توازن جديد).

ومنه فإننا نحصل على أربع متتاليات، هي:

أ - ← (8أ) ← (11)

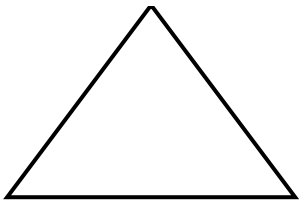
ب- ← (8) ← (19)

ج- ← (8أ) ← (11)

د- ← (8) ← (19)

وفيما يخص البنية الزمنية للقصة فنعرض لها على النحو الآتي:

الأثناء (الاختلال الأول+ توازن الأول+ الاختلال الثاني)
-اختلال+ توازن-



الماقبل (الوضع الأصلي -بداية القصة-)
-توازن-

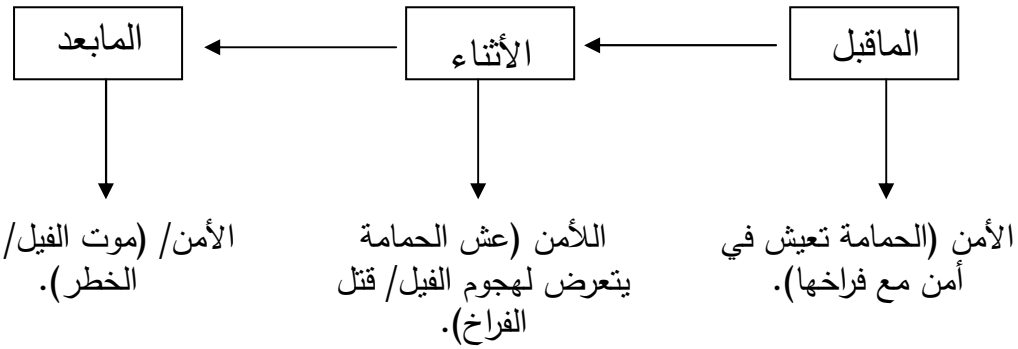
المابعد (الوضع النهائي).
-التوازن الأخير-

نلاحظ أن (الماقبل) جسد بداية القصة حين كانت الحمامة تعيش في أمن وأمان في عشها مع فراخها.

بينما يمثل (الأثناء) زمن وقوع الإساءة من طرف الفيل، وسعي الحمامة لتقويم هذه الإساءة.

بينما يمثل (المابعد) نهاية القصة، أو الوضع النهائي لها، بانتقام الحمامة من الفيل، وشعورها بالأمان مجددا.

ومنه نلاحظ أن التقابل الزمني عبر أطرافه الثلاثة –في هذه القصة– يقابله تقابل دلالي نعرضه على النحو التالي:



أما البنية المكانية في القصة فتتوزع عبر ثلاثة أطراف هي:

1. المكان الأصلي (عش الحمامة فوق أعلى الشجرة).
3. مكان الإنجاز (الغابة).
4. مكان الوضع النهائي (الغابة).

النموذج السابع– اللقلق الماكر:

التلخيص الأولي للقصة: كانت هناك بركة من الماء تعيش داخلها مجموعة من الأسماك، في سعادة وهناء وأمن وأمان بعيدا عن الصيادين، ولم يكن ينغّص عليهم عيشهم سوى لقلق شره، ينقضّ عليهم من السماء، يساعده في ذلك منقاره الطويل الذي لم يترك للسمك حيلة للهروب، ومرّت الأيام والسنون، وبدت على اللقلق مظاهر الشيخوخة، فلم يعد قادرا على الصيد واكتفى بالوقوف على حافة البركة لعل الأمواج ترسل إليه سمكة يسكن بها جوعه، فلم تعجبه الحالة التي صار عليها فأخذ يفكر في حيلة تخرجه منها، فاهتدى إلى حيلة جهنّمية يخدع بها السمك، فقصد زعيمة السمك يخبرها كذبا أن مجموعة من الصيادين ينوون المجيء إلى هذه البركة لاصطياد السمك، وأن لديه حيلة تنجيهم وتنقذهم من شباك الصيادين مفادها أن ينتقلوا من هذا المكان إلى مكان آخر أكثر أمنا، وهو غدير واسع ليس بعيدا عن البركة، وذلك بأن يحمل اللقلق في منقاره ثلاث سمكات كل مرّة، ويطير بها إلى الغدير، فوافقته السمكة على الفكرة، لكن جارها السرطان الحصيف سمع ما دار بينهما، فقام بتحذير السمكة من مكر اللقلق،

وأن ما أخبرها به من أمر الصيادين إنما هو كذبة دفعه إليها جوعه وحاجته للأكل، لكن السمكة لم تسمع لكلامه وانخدعت لما رأته من حال اللقلق الذي تظاهر بالعبادة والصلاة، فاعتقدت أنه تاب عن أفعاله الماضية، وأنه لا يريد إلا خيرهم، وأصرّ السرطان، على أن هذا التنسك الذي يظهره إنما هو محاولات يائسة لاصطياد السمك بعد أن وهنت قواه، وذات يوم قرر السرطان أن يفضح أمر اللقلق لكبيرة السمك، فطلب منه أن ينقله إلى مكان الغدير بحجة أنه اشتاق إلى أصدقاءه من الأسماك، فرفعه اللقلق بمنقاره وطار به، إلى تلّ قريب فاندهش السرطان لما رأى من بقايا عظم السمك، وما إن حطّ اللقلق ساقيه على التلّ حتى أطبق السرطان كفيه القويتين على عنق اللقلق، وبقي كذلك حتى لفظ اللقلق الروح، ثم عاد إلى البركة وحدّث زعيمة السمك بما رأى وذكرها بنصحه لها، وأخبرها بأن من كان طبعه الغدر لا يؤتمن جانبه.

التحليل:

البنية الاستهلالية:

كانت هناك بركة من الماء تعيش بداخلها مجموعة من الأسماك في سعادة وهناء آمنة مطمئنة بعيدة عن خطر الصيادين، ولم يكن ينغّص عليها عيشها سوى لقلق شغوف باصطياد السمك.

الوحدات الوظيفية:

– كان اللقلق الماكر كثيرا ما ينغّص على سمكات البركة، فيضرب تحت الماء غوصا لاختطافها، ولم يكن للسمك مناص من منقاره الطويل، وبهذا يمثل فعل اللقلق الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة)، والتي تبتدأ بها القصة مباشرة دون تمهيدات لتتعقد الأمور منذ البداية، وتتسارع الأحداث لتظهر معنا الوظيفة رقم (8أ) (وظيفة افتقار)؛ فاللقلق الماكر أصابته الشيخوخة وعجز عن اصطياد السمك فاحتاج إلى الطعام.

– اللقلق الماكر يلجؤ إلى الخداع، فيحاول خداع كبيرة الأسماك ويوهمها أن جماعة من الصيادين يتحدثون عن عزمهم الصيد في هذه البركة، ويقنعها بأن الحل عنده هو أن يحمل في منقاره ثلاث سمكات في كلّ مرة، وينقلها إلى غدير مجاور، فتقتنع كبيرة السمك بالفكرة، فنحصل بذلك على الوظيفتين رقم (6) (وظيفة خداع)، ورقم (7) (وظيفة تواطئ عفوي أو انخداع).

– تظهر معنا بعد ذلك شخصية المساعد أو المانح، ويدور بينه وبين زعيمة السمك حوار تتخلله مجموعة من الأسئلة، لتظهر معنا أول وظيفة للمانح، الوظيفة رقم (12) (وظيفة اختبار).

– يدخل السرطان في صراع مع اللقلق، وينتصر عليه ويقتل اللقلق الماكر عقابا له على ما فعل، وبذلك يكون قد قوّم الوضع الأول (الإساءة)، ومنه تحصل لدينا مجموعة من الوظائف هي على التوالي: الوظيفة رقم (16) (وظيفة صراع)، ثم الوظيفة رقم (18) (وظيفة انتصار)، ثم الوظيفة رقم (30) (وظيفة عقاب)، ثم الوظيفة رقم (19) (وظيفة تقويم الإساءة).

وعلى غرار نظيراتها فقد احتوت القصة على مجموعة من الوظائف المتقابلة، هي:

- وظيفة إساءة (8)/ وظيفة تقويم الإساءة (19).
- وظيفة خداع (6) / وظيفة انخداع (7).
- وظيفة صراع (16)/ وظيفة انتصار (18).

أما فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية المجسدة لدوائر الفعل، فهي:

5. دائرة فعل المعتدي (اللقلق).
6. دائرة فعل المساعد (السرطان).
3. دائرة فعل البطل (زعيمة الأسماك).

المثال الوظائفي:

1. حصول الافتقار:

- الوضع الأصلي ⟵ توازن (السمك يعيش في البركة في أمان).
- انعدام التوازن ⟵ (غارات اللقلق المتكررة على السمك).

2. الاختبار الرئيسي:

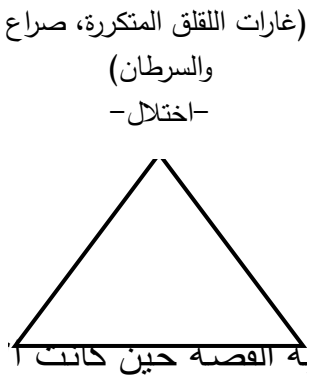
- وقوع الإساءة (غارات اللقلق).
- تقويم الإساءة.
- عودة الأمن للأسماك (توازن جديد).

وعليه فإننا نحصل على متتاليتين، هما:

أ - ← (8أ) ← (6) **(الخداع الذي له أن يقوم الافتقار عند اللقلق)**

ب- ← (8) ← (19)

أما البنية الزمنية للقصة فتتشكل وفق البعد الثلاثي على غرار سابقاتها:



الماقبل (الوضع الأصلي -بداية القصة-)
-توازن-

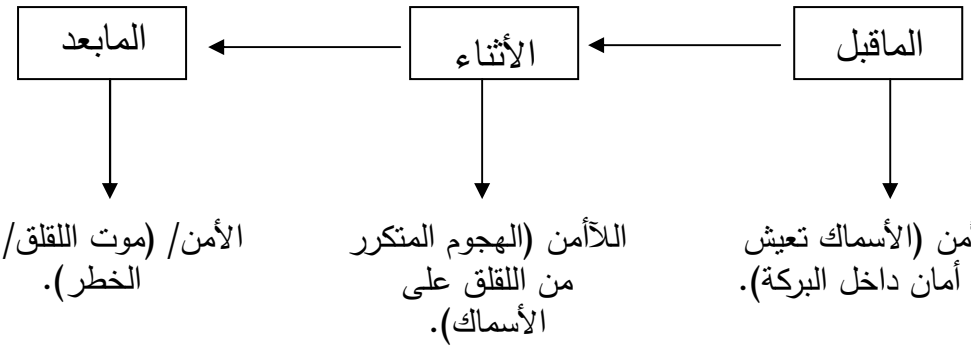
المابعد (الوضع النهائي).
-التوازن الأخير-

البركة.

بينما يمثل (الأثناء) الأحداث التي وقعت بين الأسماك من جهة، وبين اللقلق والسرطان من جهة أخرى.

بينما يمثل (المابعد) نهاية القصة، أو الوضع النهائي لها، بموت اللقلق الماكر وشعور الأسماك بالأمان مجددا.

ومنه نلاحظ أن التقابل الزمني عبر أطرافه الثلاثة -في هذه القصة- يقابله تقابل دلالي نعرضه على النحو التالي:



أما البنية المكانية في القصة فتتوزع عبر ثلاثة أطراف هي:

1. المكان الأصلي (البركة).
2. مكان الإنجاز (البركة+ الغابة).
3. مكان الوضع النهائي (البركة).

هكذا جاءت البنية المكانية للقصة مطابقة لما هو معروف في قصص الحيوان، فلم تخرج عن نطاق الغابة أو المسطحات المائية التي تقطنها الحيوانات البحرية.

النموذج السابع- الفأر الكذاب:

التلخيص الأولي للقصة: يحكى أنه كان في إحدى المزارع الريفية الجميلة جماعة من الفئران تعيش في هناء وسلام، وقد سكنت أحد مخازن المزرعة حيث الملاذ الآمن والغذاء الوفير، وشذ عن هذه المجموعة فأر صغير عرف بالكذب وكثرة المزاح والعبث، ومن أبرز طرق المزاح التي كان يتّخذها هو أن يتظاهر بأنه واقع في ورطة فيصرخ ويستغيث، وتسرع المجموعة لتنقذه، وعند وصولهم ينكبّ ضاحكا هازئا ساخرا منهم، وسمي جراء ذلك بـ"الفأر الكذاب"، وعلى الرغم من أن أمه كانت كثيرا ما تنهاه عن مثل هذه التصرفات، وتحذره من أن فعله هذا قد يورطه ويجرّ عليه المهالك، ولكنه لم يبال بنصائحها، وذات يوم خرج يتجول في المزرعة علّه يجد مداعبة جديدة يسلي بها نفسه، وقصد بيت صاحب المزرعة، وفجأة وجد نفسه أمام قطّ شرس أسود مخيف فانتابه خوف شديد من منظر القط، وبدأت بينهما ملاحقة شديدة حاول الفأر فيها الإفلات، يصرخ ويستغيث ويستنجد بجماعة الفئران علّهم ينقذونه من الورطة التي هو فيها، لكن دون جدوى، فقد ظنّ الفئران أنه يمازحهم كعادته في الأيام الخوالي، وبعد أن أصابه الإعياء والفتور كان مصيره بين مخالب القط، وهذا جزاء الكذب.

التحليل:

البنية الاستهلالية:

تحكي القصة أنه كان في إحدى مزارع الريف جماعة من الفئران جعلت من أحد مخازن المزرعة ملاذا لها، تجد فيه كلما تحتاج إليه دون عناء أو تعب.

الوحدات الوظيفية:

– كان يعيش ضمن هذه المجموعة فأر صغير كثير المزاح واللعب، يلجأ إلى الكذب في كل حين استهزاء بغيره، وكانت أمّه كثيرا ما تنهاه عن فعل ذلك، وفعل الأم يجسّد الوظيفة رقم (2) (وظيفة المنع).

– وكان الفأر الكذاب لا يبالي بنصائح الأم ولا بانتقادات الآخرين له، وكان كثيرا ما يكرر الفعل ذاته، فتتحقق معنا بذلك الوظيفة رقم (3) (وظيفة خرق المنع).

– تظهر معنا بعد ذلك الوظيفة رقم (8أ) (وظيفة افتقار)، فقد افتقر الفأر الكذاب لخدعة جديدة، فقرّر القيام بنزهة داخل المزرعة بحثا عن مداعبة أو مزحة جديدة، وهنا تكون قد تحقّقت الوظيفة رقم (11) (وظيفة انطلاق)، الّتي تقوّم الشعور بالافتقار الحاصل في الوظيفة السابقة، وكالعادة ساعدت الوظائف الأربع السابقة (2)، (3)، (8أ)، (11) على تشابك أحداث القصة.

– دخل الفأر بيت صاحب المزرعة ليجد نفسه وجها لوجه مع قط أسود مخيف، لتنطلق مطاردة شرسة بين الاثنين؛ فتحصل الوظيفة رقم (21) (وظيفة مطاردة).

– تنتهي القصة بنهاية مأساوية؛ فبعد أن نال الإعياء من الفأر وأحكم عليه القطّ الأسود قبضته، قام بافتراسه، لتتحقق الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة)، التي جسّدت الحلّ النهائي للقصة.

نلاحظ أن القصة احتوت على بعض الوظائف المتقابلة، هي:

- وظيفة منع (2)/ وظيفة خرق المنع (3).
- وظيفة افتقار (8أ) / وظيفة انطلاق (11)، التي تقوّم الافتقار.

أما فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية المجسدة لدوائر الفعل، فهي:

7. دائرة فعل المعتدي (القط الأسود الشرس).
8. دائرة فعل المساعد (جماعة الفئران/ الفارة الأم).
3. دائرة فعل البطل (الفأر الكذاب).

المثال الوظائفي:

1. حصول الافتقار:

- الوضع الأصلي ⟵ توازن (الحياة الآمنة داخل مخزن المزرعة).

- انعدام التوازن ⟲ (منع من طرف الأم/ خرق من طرف الابن).

2. الاختبار الرئيسي:

- خروج الفأر للبحث عن حيلة جديدة.
- وقوع الإساءة (اختلال).

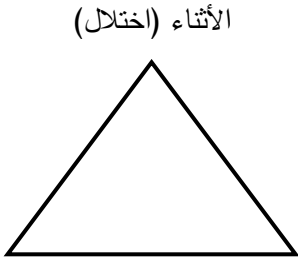
ونلاحظ مما سبق أن النص احتوى على متتاليتين تعقب إحداهما الأخرى، وهما:

أ - ⟵ (8أ) ⟵ (11)

ب- ⟵ (8) ⟵ (...)

ونجد أن المتتالية رقم (2) بقيت مفتوحة ولم تغلق، وذلك راجع لطبيعة النهاية المأساوية للقصة.

أما البنية الزمنية للقصة فتتشكل وفق البعد الثلاثي على غرار سابقاتها:



أما البنية المكانية في القصة فتتوزع عبر ثلاثة أطراف هي:

1. المكان الأصلي (مخزن المزرعة).
2. مكان العبور (ساحة المزرعة).
3مكان الوضع النهائي (بيت صاحب المزرعة).

النموذج التاسع- الفأر المغرور:

التلخيص الأولي للقصة: كانت هناك أسرة من الفئران تعيش في إحدى الغابات في جوّ ملؤه المحبة والاحترام، كما يسوده التعاون والاتحاد، يقيمون في جحور متقاربة متداخلة، لكن الوضع لم يدم على هذه الحال؛ فقد قرّر واحد من الفئران الصغيرة التمرّد على هذا الوضع، وفكر أن يعيش حياة مستقلة يعتمد فيها على نفسه وإمكانياته الخاصة، وقد حذّرت الأم ابنها من

أن يخرج عن الجماعة، فإن هذا مدعاة للتشتت والتفرق والضياع، لكن الفأر المغرور أصرّ على رأيه وانتقل للعيش منفردا في مكان ليس ببعيد عن الجحر الرئيسي للأسرة، وحفر لنفسه جحرا منفردا، لكن الأم التي حنّكتها الأيام قامت بحفر جحر تجاه جحر صغيرها، حتى لم يبق بين الجحرين سوى حاجز بسيط يسهل اختراقه في أسرع وقت، ومرّ زمن على هذه الحال والصلة منقطعة بين الفأر وأسرته، والفأر المغرور يتصنع السعادة التي لم يجدها بعيدا عن جوّ أسرته، وذات ليلة من ليالي الشتاء داهمه ضيف ثقيل الظلّ، إنه الثعبان الجائع، وكان للجحر منفذ واحد، حينها أحس الفأر بخوف شديد وعرف أنه في مأزق، لكن الأم توقعت هذا فأقامت قرب الحاجز، الذي سرعان ما أزالته بضربة واحدة، ففر الفأر من نفق الطوارئ ونجا من موت محقق بفضل حكمة أمه، ومرت الأيام والشهور فنسي الفأر المغرور الدرس الذي كان تلقاه سابقا، وعاد للتمرد والعصيان، وصار يخرج إلى الغابة المليئة بالمخاطر منفردا مستهزئا بفكرة الجماعة، وذات يوم وبينما هو يتجول في الغابة كعادته، وجد نفسه معلقا في مصيدة من مصائد الصيادين المنتشرة في الغابة، فأخذ يصرخ ويستغيث بعد أن فشل في الخلاص، وتفقدت الأم ابنها وعرفت أنه في مأزق ويحتاج إليها، فأخذت أولادها، وانطلقوا يبحثون عنه في الغابة، فوجدوه عالقا، فعملوا جميعا على إنقاذه، وذلك ما كان فعلا، فبعد برهة وجد الفأر المغرور نفسه طليقا، فندم على ما بدر منه سالفا، واستسمح أمه وعاهدها على الالتزام بالجماعة مستقبلا، ففرحت الأم بقراره وحمدت الله على ذلك.

التحليل:

البنية الاستهلالية:

كانت هناك أسرة من الفئران تعيش في إحدى الغابات الكثيفة في جوّ ملؤه المحبة والاحترام، كما يسوده التعاون والاتحاد، يعيشون في جحور متقاربة متداخلة، ولم تكن أمهم تسمح لأيّ منهم أن يخرج عن عقد الجماعة.

الوحدات الوظيفية:

– تحذر الفأرة الأم أبناءها من الخروج عن عقد الجماعة، ومن السكن بعيدا عن جوّ الأسرة حتى لا يفقدوا خصائص التعاون والمحبّة بينهم، ويجسّد هذا التحذير من طرف الأم الوظيفة رقم (2) وهي وظيفة المنع.

– يرفض الابن "الفأر المغرور" الالتزام بنصيحة الأم ويقول: «إلى متى سنظلّ نسكن هكذا في جحور متقاربة؟ أليس من الأحزم والأحكم أن ننطلق في أرض الله الواسعة، فيعتمد كل واحد منا على كسب قوّته والسكن بمفرده ليكوّن أسرته بعيدا هو الآخر»[1]. ورغم تحذير أمه السابق له ولإخوته من أن الخارج عن الجماعة قد يقع فيما لا تحمد عقباه، إلا أنه أصرّ قائلا: «مهما يكن من أمر فأنا مصرّ على تجربتي»[2]، وفعله هذا يجسد الوظيفة رقم (3) (وظيفة خرق)، كما جسد الوظيفة رقم (8أ) (وظيفة افتقار)، فقد احتاج الفأر إلى بناء مسكن خاص، وتكوين أسرة منفردة.

– ولقد مهدت الوظائف السابقة لظهور الوظيفة رقم (11) (وظيفة انطلاق)؛ فقد رحل الفأر المغرور وهجر أسرته إلى مكان آخر، ليحفر داره الجديدة ومستقر حياته السعيدة، والوظائف الأربع السابقة (2)، (3)، (8أ)، (11) مثلت عقدة الأحداث التي تتطور القصة بعدها، وتصل العقدة ذروتها بحدوث الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة)؛ ذلك أن ثعبانا كبيرا تسلل إلى جحر الفأر المغرور بحثا عن الدفء والطعام، فكان هذا بمثابة إشهار للحرب بين الثعبان والفأر الصغير، الذي كان يعلم أن للجحر منفذا واحدا، وعليه أن يواجه هذا الوحش الضاري صاحب الأنياب السامة، ولكن سرعان ما تظهر الوظيفة رقم (22) (وظيفة النجدة) من طرف الأم التي توقعت هذه المخاطر لحنكتها وتجربتها، وكانت قد أعدت نفق نجاة بينها وبين جحر صغيرها، وبسرعة قامت بإزالة الحاجز الرقيق وفسحت المجال للفأر الصغير لينطلق هاربا، وهكذا نجا من موت محقق، لتتحقق الوظيفة رقم (19) (وظيفة تقويم الإساءة) بزوال خطر الشخصية الشريرة، لتتلوها الوظيفة رقم (20) (وظيفة العودة أو الرجوع)، والوظيفتان الأخيرتان (19– 20) تمثلان حلا للعقدة التي وصلت ذروتها مع وظيفة الإساءة.

– وبعد مرور الأحداث نجد الوظيفة رقم (8أ) (وظيفة افتقار) تعاود الظهور، فسرعان ما نسي الفأر المغرور الدرس القاسي الذي واجهه بداية، وعاوده الافتقار للخروج إشباعا لحاجاته النفسية المريضة، وتلت هذه الوظيفة، الوظيفة رقم (11) (وظيفة انطلاق)؛ فقد خرج الفأر مرة أخرى يتجوّل منفردا في الغابة، مستهزئا بفكرة الجماعة لتتحقق هنا الوظيفة رقم (3) (خرق المنع)، وإن كانت الوظيفة رقم (2) (وظيفة المنع) لم تظهر في هذا الجزء، فإنها حاصلة آنفا،

(1)– محمد ناصر. الفأر المغرور. ص4.

(2)– محمد ناصر. الفأر المغرور. ص6.

وقد ساعدت الوظائف السابقة على بعث التشويق في القصة مجددا، كما مهّدت لظهور الوظيفة التي عليها الاتّكال في التحليل الوظائفي، وهي الوظيفة رقم (8) (وظيفة إساءة)، فقد وقع الفأر المغرور دون أن يتفطّن في مصيدة كان الصيادون قد أعدوها لصيد الحيوانات والطيور، وبهذا تكون عقدة القصة قد حبكت مجددا، حال وقوع الإساءة الجديدة لتبادرنا الوظيفة رقم (22) (وظيفة النجدة) بالظهور ثانية؛ ذلك أن الأم لمّا تفقّدت ابنها ولم تجده خافت عليه وجمعت إخوانه بسرعة وانطلقت بهم إلى الغابة أين وجدته عالقا في الشرك، وهنا بدأت عملية النّجدة، بأن انتشر الفئران على أجزاء الشرك يعملون فيه أسنانهم، وسرعان ما انفكّ الشّرك، ووجد الفأر نفسه طليق السراح، فتحقّقت الوظيفة رقم (19) (وظيفة تقويم الإساءة)، ثم تتلوها الوظيفة رقم (20) (وظيفة العودة)، أو الرجوع؛ فقد عاد الفأر الصغير إلى جوّ الأسرة نادما على ما بدر منه في الماضي طالبا الصفح من أمه وإخوته، لتنتهي القصة بالوظيفة رقم (20)، وقد مثلت الوظيفتان (19) (20) –على غرار المرة السابقة– الحلّ النهائي للقصة؛ حيث فرحت الأم بعودة ابنها إلى جادّة الصواب، وقامت بتقبيله وضمه إلى صدرها

وبهذا نلحظ أن النص قام على مجموعة من الوظائف المتقابلة، هي:

- وظيفة منع (2)/ وظيفة خرق المنع (3).
- وظيفة افتقار (8أ) / وظيفة انطلاق (11).
- وظيفة إساءة (8)/ وظيفة تقويم الإساءة (19).
- وظيفة انطلاق (11)/ وظيفة الرجوع (20).

أما فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية المجسدة لدوائر الفعل، فهي:

1. دائرة فعل المعتدي (الثعبان/ الصيادون).
2. دائرة فعل المساعد (الفأرة الأم/ الإخوة).
3. دائرة فعل البطل (الفأر المغرور).

المثال الوظائفي:

أولا:

1. حصول الافتقار:

- الوضع الأصلي ⟵ توازن (سعادة أسرة الفئران الكبيرة وعيشها في هناء).
- انعدام التوازن ⟵ (منع من طرف الأم/ خرق من طرف الابن –الفأر المغرور–).

2. الاختبار الرئيسي:

– انتقال الفأر للعيش وحده.

– وقوع إساءة (هجوم الثعبان).

– تقويم الإساءة (هروب الفأر من نفق النجدة المهيأ من طرف الأم وعودته إلى العيش في جو الأسرة –توازن جديد–).

ثانيا:

1. حصول الافتقار:

- الوضع الأصلي ⟵ توازن (عيش الأسرة في سعادة وتعاون مجددا).
- انعدام التوازن ⟵ (منع من طرف الأم بداية/ خرق المنع من طرف الابن الفأر المغرور من جديد).

2. الاختبار الرئيسي:

– انتقال الفأر للعيش وحده.

– وقوع إساءة (وقوع الفأر في مصيدة).

– تقويم الإساءة (فك الشرك من طرف الأم وأبنائها/ توفر النجدة، عودة الفأر من جديد في كنف الجماعة مجددا) –توازن جديد–.

وبناء على ما سبق نلحظ احتواء القصة على أربع متتاليات متداخلة تأتي إحداها عقب الأخرى، وهي:

الأمن/ (موت اللقلق/ زوال الخطر).

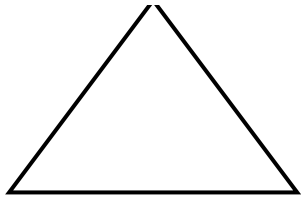
أ – ← (8أ) ← (11)

ب– ← (8) ← (19)

ج– ← (8أ) ← (11).

د– ← (8) ← (19).

أما البنية الزمنية للقصة فتتشكل وفق البعد الثلاثي على غرار سابقاتها:



الأثناء (الاختلال الأول+ التوازن الثاني + الاختلال الثاني)

الماقبل (الوضع الأصلي –بداية القصة–) –توازن–

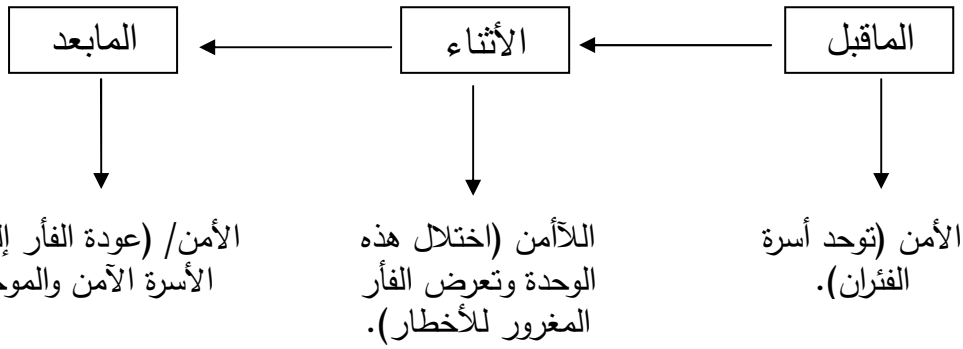
المابعد (الوضع النهائي). –التوازن الأخير–

[illegible] (الماقبل) يبدأ بداية القصة حين كانت الفئران تعيش في وحدة ومجاورة.

بينما يمثل (الأثناء) زمن الأحداث التي وقعت: خروج الفأر المغرور، وقوع الإساءة، عودته –بعد النجدة–، خروجه مجددا، وقوع إساءة جديدة، تقويم الإساءة.

بينما يمثل (المابعد) نهاية القصة، أو الوضع النهائي لها، بعودة الفأر المغرور إلى جوّ الأسرة والجماعة.

وهذا التقابل الزمني –في هذه القصة– يحيلنا على تقابل دلالي نعرضه على النحو التالي:



أما البنية المكانية في القصة فتتوزع عبر ثلاثة أطراف هي:

1. المكان الأصلي (مسكن الأسرة الكبير/ الجحور المتقاربة والمتداخلة).
2. مكان الإنجاز (الغابة).
4. مكان الوضع النهائي (مسكن أسرة الفئران الكبير).

بعد هذه التجربة النقدية البسيطة المسلطة على النتاج القصصي من نوع قصص الحيوان عند محمد ناصر، والموجه للطفل الجزائري خاصة والعربي والإنساني عامة، يقف البحث وصاحبه والقائم عليهما على عدد من التوصيات والنتائج الهامة، التي يكون من قبيل التنطّع والتشدّق المقيت الجزم بصحتها وكمالها؛ فالمعرفة الإنسانية معرفة تراكمية خاضعة للتطور في كل آن، على أننا نتبناها ونذود عنها حجتنا في ذلك التبريرات السالفة التي أتى بها البحث ومن ورائه، وهذه النتائج منها ما هو عام يسقط على كل النتاج الأدبي الموجه للأطفال ومنها دون ذلك مما يقع على المدونة المدروسة، وتعدادها على النحو الآتي:

- إنّ المتصفّح للتّراث الفكريّ العربي يلحظ –لا محالة– العلاقة الوطيدة التي تربطه بعلم السيمياء الحديث، وذلك من خلال ما يصادفه من إسهامات وتصوّرات دلالية عديدة.

- يقصد بأدب الأطفال تلك الآثار الأدبية الموجهة إلى الأطفال، سواء كانت شعرا أو نثرا، شرط أن تتحقق فيها الفنية، وإحداث المتعة.

– تختلف أشكال أدب الأطفال، وتتعدّد وسائطه، فتضمّ الشعر والقصة والمسرح والصحف والمجلات والكتب بأنواعها...وغيرها، ولكل شكل من هذه الأشكال دوره الخاص في تكوين الطفل وتثقيفه، وتهيئته لعالم الغد.

- تفطّن الإنسان منذ القدم–ولاسيما العربيّ– إلى الدور الهام الذي تؤديه الأناشيد والأشعار في حياة الطفل، وقد سجّل لنا التاريخ الثقافي العربي كثيرا من أشعار وأغاني الأطفال، وقد عرف هذا اللون من الشعر باسم أشعار الترقيص والمهد عند العرب.

– إن عملية التأليف الشعري للأطفال تعدّ عملية غاية في التعقيد لا يكفي معها، الطبع والموهبة الشعرية وحدهما كونها غير مطروحة في الطريق، يتناولها كلّ من قدر على الشعر وقرضه، فالأمر خلاف ذلك كون المتلقّي فيها طرفا غير عادي على الإطلاق، يأخذ وضعية غاية في الحساسية والخطورة ينبغي معها مراعاة حاجات هذا المتلقّي/ الطفل، وخصائصه النفسية هذا ما يفرض أن تكون عملية التأليف الشعري للأطفال خاضعة جبرا وإلزاما لمعايير و مقاييس خاصة، حتّى يتحقّق المراد من ورائها وفق ما تنشده الأهداف العامة لأدب الأطفال.

– مع مر الزمن وتلاحق العصور حافظت القصة على بريقها وإغرائها بل وزاد هذا البريق والإغراء إلى أن أصبحت أقرب الفنون الأدبية لقلوب البشر وأحبّها إليهم، وكذلك هو حالها مع الأطفال، وهذا ما خوّل لها احتلال مكان الرّيادة وموضع السبق في مجال أدب الأطفال.

– إن الكتابة القصصية للأطفال تقوم على مجموعة من الاعتبارات منها ما يمس الجانب الشكلي، كاتّباع الأسلوب القويّ القادر على التّأثير في نفسية الطفل، وانتقاء الألفاظ بما يوافق القاموس اللغوي للطفل، ومراعاة التوازن بين مراحل القصة، فلا تطغى مرحلة على أخرى، وغيرها ممّا سلف ذكره من المعايير الشكلية للكتابة القصصية.
ومنها ما يمس جانب المضمون كأن يشترط في المحتوى أن يقدّم معارف جديدة للطفل، وإجابات عن كلّ ما يدور في ذهنه من تساؤلات، وأن يثير خياله بما يحقّق له التحرّر والانطلاق، وغير ذلك ممّا ينبغي أن يراعى على هذا المستوى، وباتحاد جانب الشكل مع جانب المضمون وفق هذه الاعتبارات يتم خروج القصة إلى عالم النور على أحسن هيئة ممكنة ولا يبقى من أمرها إلاّ أن توضع بين يدي قارئها/الطفل، الذي ينكبّ–بدوره– على هذا الإنتاج ينهل منه ما لذّ وطاب من معارف وتجارب نفسية وفنيّة تعينه وتأخذ بيده لتحقيق ذاته في مستقبله الواعد.

– إن كلاّ من الشعر والقصة والمسرح وباقي أشكال أدب الأطفال الأخرى تشترك جميعا في كونها تؤدي دورا كبيرا في تنمية الأطفال عاطفيا وعقليا واجتماعيا وفنيا، كما تعمل على رسم معالم طريق الحق أمام الأطفال وسكّهم على الصراط المستقيم. وبالإضافة لكلّ ما سبق فإنّ لأدب الأطفال دورا هامّا ورئيسا لإشباع الحاجات النفسية لدى الطفل.

كالتي ذكرها "ماسلو" وغيره من علماء علم النّفس النّموّ، يعمل على إشباعها الواحدة تلو الأخرى، ويتّضح ممّا –سلف– الدّور الهامّ والخطير الذي يؤديه أدب الأطفال في عملية النّموّ عند الطّفل كونه وسيلة علاجية هامة من وسائل العلاج النفسي، فحتّى تتمّ عملية النّموّ على وجه سليم؛ وجب استغلال طاقات هذه الوسيلة الحيويّة استغلالا سليما، من أجل تحقيق ذلك أخذ الباحثون يهتمّون بالكتابة للأطفال، ويحثّون المبدعين نحوها، غايتهم –في

ذلك– تنشئة اِجتماعية سليمة لنباريس المستقبل ورجاء الأمم، فيتوحّد –بذلك– هدف أدب الأطفال مع الهدف العام للتربية التي تسعى على إعداد الأشخاص وتحضيرهم لخوض غمار المستقبل.

–إن القصة الحيوانية القديمة – في غالب الظن– ليست جنسا أدبيا مستقلا بذاته بقدر ما هي مضمنة وداخلة تحت العديد من الأشكال النثرية والقصصية الأخرى، ويكون هذا التداخل غاية في الوضوح عندما يتعلق الأمر بالآثار الأدبية القديمة التي وصلتنا عن الإنسان الأول، غير أنّ هذا التداخل يأخذ في الزوال تدريجيا مع تعاقب الأزمان فتأخذ معه القصة الحيوانية في تشكيل كيانها الخاص بها إلى أن تصل إلى ما هي عليه الآن :القصص التي تقوم الحيوانات بدور الشخصيات فيها.

– إن الإنسان البدائي لجأ إلى هذا الجنس الأدبي رغبة في تفسير حقائق الحياة ومظاهر الطبيعة التي حيّرته وقوضت عيشه، فلا سبيل لديه لتزول عنده هذه الحيرة، وهذا الافتقار للمعرفة، سوى اللجوء إلى تأليف مثل هذه الحكايات الخرافية والتي تكون قد ساعدت –في حينها– على تفادي حدوث "اختلال وظيفي في البنية الثقافية لهذه الشعوب؛ ذلك أنّها بنهج هذا السبيل تكون قد تفادت نشاطا سلبيا يقع على النقيض، هو تركها لمثل هذا النشاط "الإبداعي

– وعليه فإنّ الحكايات الحيوانية والخرافية عامة كانت معينا هاما على فهم إنسان العصر القديم بكل آماله وهمومه، وبنجاحاته وإخفاقاته، وغيرها من المدركات التي لا يتاح لنا كشفها عبر معارف أخرى؛ فالإنسان ما زال باحثا عن ماضيه من أجل فهم جيّد لحاضره، ذلك أنّ الماضي استحال سندا يثبت وجوده الاجتماعي في هذا الحاضر بكل تناقضاته

– هناك العديد من الفوائد الجليلة التي يهدف إليها هذا النوع من القصص الذي يعدّ ميدانا تربويا هاما لازال محتاجا إلى الكثير من الاستغلال والاستثمار في مجال الكتابة القصصية للأطفال.

– إن العائد إلى المصادر الأدبية والثقافية الكبرى عند العرب –كجمهرة الأمثال للعسكري، ومجمع الأمثال للضبّي، والحيوان للجاحظ، ومروج الذهب للمسعودي، وحياة الحيوان للدميري، وغيرها من أمهات الكتب التي حكت تاريخ العرب الثقافي من أخبار وأيام

العرب وأسمارهم، ونوادر أدبائهم وملوكهم- يجدها زاخرة بآثار قصصية رائعة يمكن أن تضمّ لقصص الحيوان الخرافية.

- إن حركة التأليف -الجادة- للأطفال أخذت تنتشر في ربوع الوطن العربي انتشارا كبيرا على يد أدباء وكتاب وفّروا أنفسهم لأدب الأطفال، تأليفا وتحقيقا ودراسة، من أمثال محمد الهراوي وكامل الكيلاني وأحمد نجيب وغيرهم كثير لم تتجاوز المحاولات الأولى في العصر الحديث مرحلة الترجمة والاقتباس المباشر من آداب الغرب في نظم أدب الأطفال وقصص الحيوان تحديدا، إلى أن نصل إلى التجربة الرائدة التي قام بها الشاعر العربي الكبير "أحمد شوقي" عندما أصدر ديوان "الشوقيات"، والتي تضم قصائد شعرية للأطفال ضمنها العديد من قصص الحيوان .

- إن قصص الحيوان في الجزائر لها تواجدها الواسع في الساحة الأدبية للأطفال، بل تعد النوع الأكثر انتشارا من بين أنواع قصص الأطفال الأخرى، ويمكن القول إن هذا النوع القصصي بدأ مع القصة الشعبية، فالجزائر تمتلك تراثا شعبيا ضخما ومتنوعا، شكلت معالمه وحلقاته عبر تعاقب الزمن، وإن كان النص الشعري غلب على هذا التراث، إلاّ أنّ النص النثري بأشكاله المختلفة كان له حضوره القوي والمتميز، وحكايات الحيوان من الأشكال النثرية الأكثر تداولا بين أوساط المجتمع الجزائري باعتبارها أحد أبرز أشكال التعبير الشعبي عند هذا المجتمع.

- إذا كان الجانب العقلي يغيب في أدب الكبار في أحايين كثيرة لتحل محله حالة من الهذيان والمخاض الإبداعي اللاعقلاني، فإن أدب الأطفال أكثر تعقلا ومنطقية منه، فالأمر فيه ليس متروكا للخلق الأدبي والترف الإبداعي وحده، بل هو خاضع لقواعد تأليفية خاصة تعارف عليها نقاد أدب الأطفال، ومن هنا نقول: إنّ سلامة العملية التواصلية يقوم عليها الارتكاز في الكتابة الأدبية للأطفال، وعليه فإنّ العنوان -بوصفه رسالة- الذي يعمل على تكريس هذه العملية وسلامتها يعدّ عنوانا ناجحا ونصّا طفوليا متألقا يتماشى ومعايير الكتابة الإبداعية للأطفال. أما الحديث عن التشفير والإيهام وإغلاق النصوص فهو حديث

غير مطروح على مستوى النصوص الإبداعية للأطفال سواء كانت نصوصا رئيسية أو موازية كالعنوان.

-إنّ البنية الهندسية لعناوين المجموعة الأولى مثلت بعدا جماليا هاما؛ إذ حققت انسجاما بصريا يولد بدوره انسجاما وراحة نفسية كبيرة لدى المتلقي/ الطفل، فالطبع البشري يأبى النشاز في كل شيء، وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بالإرسالات البصرية، فالعنوان في أدب الأطفال هو إرسال بصري بالدرجة الأولى، قبل أن يكون إرسالا دلاليا، ومن هنا يكون مبدأ الانسجام المحقق من قبل عناوين المجموعة الأولى دافعا لدى الأطفال لاقتناء هذه القصص، والاستفادة منها ولا يفهم من هذا أن البنية الهندسية لعناوين المجموعة الثانية تحقق العكس، بل نقول -على حد اجتهادنا-:

- إن هيئة تركيب عناوين المجموعة الأولى أكثر توفيقا من هيئة تركيب عناوين المجموعة الثانية، وإن كانت الأخيرة لا تخلو من بعض التوفيق في هذا المجال.

- قد شدت انتباهنا بعض الظواهر الصرفية على مستوى عناوين المجموعة الأولى (سلسلة الأنيس للأطفال)، حيث استخدم الكاتب مجموعة من المشتقات، مثل: اسم المفعول، اسم الفاعل وصيغة المبالغة، وقد ألصق هذه المشتقات ودلالاتها بالشخصيات البطلة في قصصه، علما أن هذه الشخصيات التي تصورها قصص هذه المجموعة هي شخصيات سيئة الخلق، أو بتعبير أدق: عالجت قصص المجموعة بعض الأخلاق السيئة واتخذت لتصويرها مجموعة من الشخصيات الحيوانية التي ظهرت أسماؤها على عناوين السلسلة. وتعرف المشتقات بأنها جنس من أجناس الأسماء، كما يعرف أنّ لكل بناء من أبنية الكلام -إلى جانب وظيفته التركيبية- دلالةً مختلفة في المعنى، ومن دلالات الأسماء الثبوت والحدوث فيكون الكاتب بانتقائه لهذه المشتقات (الأسماء) قد ألصق صفات الكذب والغرور والمكر والظلم والطمع بهذه المخلوقات، وجعلها ثابتة عليها متصفة بها، على الدوام ومن غير انقطاع.

-من أهم معايير الكتابة القصصية الموجهة للأطفال اعتمادها على ظاهرة الاختصار (الاختزال)، وقد تجلت هده الظاهرة على عناوين الكاتب ففي المجموعة الأولى تجلت ظاهرة

الاختصار من خلال أسلوب الحذف، الذي جاء على الشاكلة نفسها في هذه المجموعة، حيث عمد الكاتب إلى حذف المبتدأ والمقدر نحويا باسم الإشارة "هذا"،بينما جاء الحذف في المجموعة الثانية على صنفين هما .

الصنف **الأول:** حذف **اسم** الإشارة (هذه، هذا)والصنف الثاني: حذف جملة(هذه نصيحتي) والحذف ظاهرة لصيقة بفن العنونة، ويمكن أن نعلل هذا القصد من المؤلف بتركيزه على الخبر نظرا لما يتمتع به هذا الأخير من أهمية دلالية بالغة فالمؤلف ركز في وصفه للعنوان على ما يخدم المعنى دون غيره، والعائد للتطبيق يدرك جيدا الفائدة الجليلة والعظيمة التي يقدمها أسلوب الحذف والاختصار.

-إن الحديث عن وظائف العنوان في أدب الأطفال، وفي غيره ينطلق من اعتبار العنوان رسالة يرسلها المرسل/ المبدع، إلى مرسل إليه -وهو الطفل- وتتمظهر الوظيفة من خلال الأثر الذي تتركه هذه الرسالة/ العنوان، على الطرف الثاني في العملية التواصلية وهو المرسل إليه/ الطفل.

- إن الوظائف الأكثر بروزا ووضوحا على النصوص الموجهة للأطفال هي (الوظيفية التعيينية، الوظيفة الاختزالية، الوظيفة الإغرائية) وقد تجلت بوضوح على عناوين الكاتب.

- تقوم عناوين الكاتب على خاصية التقابل الدلالي -التضاد- والحديث عن هذه الخاصية عبر عناوين الكاتب القصصية هو حديث عن ظاهرة صحية، تجد التأييد من قبل نقاد أدب الأطفال، كما تعمل على تحقيق الهدف العام من وراء الكتابة القصصية للأطفال. والتضاد أو الصراع الذي تطرحه عناوين الكاتب القصصية إيماءً هو مطية لصراع ثان تطول حلقاته ويتسع مجاله داخل أطوار القصة، أو عبر النص الرئيس (القصة) كما لمسناه أثناء التطبيق، وقد أسهمت هذه الخاصية إلى جانب الخاصيات الأخرى في تكريس البعد الدلالي والإشاري للعناوين القصصية عبر المجموعتين.

- ونستطيع القول: إن المحتوى الذي تدور حوله عناوين الكاتب يتراوح بين مجموعة من المعارف هي- المعرفة الدينية. المعرفة الخلقية. المعرفة الاجتماعية.

–إن البحث عن خبايا الصورة والمدلولات الإيحائية التي تمتلكها باعتبارها رسالة بصرية هو بحث تتطلبه ثقافة هذا العصر، لاسيما إذا ما تعلق الأمر برسومات الأطفال ***Les Bon Deseneu.***

– إن أغلفة قصص الأطفال تؤدي أدوارا تعليمية وتربوية وترفيهية وجمالية خطيرة؛ فهي –بوصفها رسومات وأشكالا موجهة للأطفال– تأتي مكملة لمعاني النصوص القصصية كما تجلى سالفا عبر أغلفة المدونة.

- إن المثال الوظائفي بتطبيقه على الحكاية العجيبة يحوي عادة ثلاثة اختبارات، هي: اختبار ترشيحي يدور حول الفاعل والمانح، واختبار رئيسي يحصل فيه الصراع الفاصل، واختبار تمجيدي تقع خلاله معرفة البطل الحقيقي ومكافأته. غير أننا لا نعثر بتطبيقه على القصة الحيوانية الموجهة للطفل إلاّ على الاختبار الرئيسي الذي يصور بنية الصراع، وذلك لخصوصية هذا النوع من القصة ، واختلافه عن الحكاية الخرافية.

– تضمنت قصص الكاتب مجموعة من الوظائف المتقابلة من مثل:

– وظيفة افتقار (8أ)/ وظيفة انطلاق (11).

– وظيفة إساءة (8)/ وظيفة تقويم الإساءة (19).

– وظيفة انطلاق (11)/ وظيفة العودة (20).

وظيفة خداع (6)/ وظيفة انخداع (7).

أما فيما يخص الشخصيات الرئيسية المجسدة لدوائر الفعل في قصص المدونة فقد انحصرت في:

– دائرة فعل المعتدي .

– دائرة فعل المساعد.

– دائرة فعل البطل .

– أما البنية الزمنية لقصص المدونة فتتمظهر في أزمنة ثلاثة هي: الماقبل. الأثناء. المابعد و نلاحظ أن التقابل الزمني عبر أطرافه الثلاثة في قصص الكاتب يقابله تقابل دلالي كما اتضح سالفا.

- أما البنية المكانية فتتوزع-بدورها- عبر ثلاثة أطراف هي:

1. المكان الأصلي (مكان بداية القصة) .

2. مكان الإنجاز (مكان الأحداث).

3. مكان الوضع النهائي (مكان نهاية القصة).

والفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداث قصص المدونة عادة هو الغابة.

- ساعد التحليل الوظائفي على إبراز دور الوظائف في بعث أحداث القصة بما يثير التشويق.

- إذا ما عدّ البحث عن ظاهرة التناص في أدب الكبار ضرورة بحثية تسمح لنا بالدرجة الأولى بالكشف عن الخلفية الفكرية والاجتماعية والإيديولوجية لمنتج النص/ المبدع، من خلال تقصي النصوص الغائبة -انطلاقا من نصه الحاضر-، التي أسهمت في تشكيل ملامحه النهائية عن وعي من المبدع أو عن غير وعي منه، فإن البحث التناصي يكون أكثر من ضرورة عندما يتعلق الأمر بالكتابات الموجهة للأطفال التي تؤدي دورا تكوينيا وتربويا خطيرا في حياة الطفل، ومنه حياة الأمة بعامة فيكون البحث التناصي حينئذ في مجال قصص الأطفال بحثا عن طبيعة وحقيقة الدلالات الموجهة عبر هذه النصوص الغائبة .

-ونلمس من خلال تطبيق هذا الإجراء التناصي، غلبة التناص الديني على إنتاج الكاتب، ثم الأدبي بدرجة أقل، فالشعبي فالأسطوري أخيرا. ومن خلال المزاوجة بين أنواع التناصات تتأكد الثقافة المتنوعة للكاتب فهو يتمتع بثقافة دينية واسعة، ذلك أنه يتبع منهجا إصلاحيا دينيا في كتاباته الموجهة للأطفال، على غرار الكثير ممّن يكتبون في هذا المجال.

خاتمة

الفصل الأول

أدب الأطفال وقصص الحيوان

الفصل الثالث

تجليات التناص

الفصل الثاني

العتبات النصية والتحليل المورفولوجي

مدخل

السيمياء

(المفهوم، الاتجاهات، الموضوع)

مقدمة

فهرس
الموضوعات

قائمة المصادر والمراجع

مقدمة..... أ- هـ

المدخل:

تحديد المصطلح 07-10

المفهوم.....10-11

السيمياء القديمة عند الغرب.....12-14

العرب والسيمياء.....14-19

الاتجاهات السيميائية الغربية الحديثة:

سيميولوجيا سوسير.....20-24

سيميوطيقا بيرس.....24-28

بقية الاتجاهات.....28-32

موضوع السيمياء.....33

الفصل الأول: أدب الأطفال وقصص الحيوان

أولا: أدب الأطفال.

ماهية أدب الأطفال.....35-38

أشكال ووسائط أدب الأطفال

1. الشعر.....39-49
2. القصة.....50-54
3. المسرح.....55-58

أهمية أدب الأطفال.....58-66

ثانيا: قصص الحيوان

1. تعريفها.....67-72
2. الأصول الفكرية للقصة الحيوانية.....72-77

3. أنواع قصص الحيوان وأهدافها.....77-79
4. قصص الحيوان عند العرب.....80-127
5. قصص الحيوان عند العجم.....128-147

الفصل الثاني: (العتبات النصية والتحليل المرفولوجي)

أولا: سيمياء العنوان
مهاد نظري.....149-150
1. البعد التواصلي البصري للعناوين:
- عنصر الوضوح البصري.....151-154
- عنصر الانسجام البصري.....154-157
2. البعد التواصلي الدلالي للعناوين:
- البعد الدلالي الصرفي والتركيبي.....158-166
3. البعد التواصلي الوظائفي.....166-174
4. ظاهرة التضاد على مستوى العناوين.....175-179
خاتمة المبحث.....179-180
ثانيا: سيمياء الغلاف:
تمهيد.....181-182
النموذج الأول.....183-196
النموذج الثاني.....197-204
النموذج الثالث.....205-212
النموذج الرابع.....213-216
النموذج الخامس.....217-221

النموذج السادس.....222-234
النموذج السابع.....235-239
النموذج الثامن.....239-244
النموذج التاسع.....245-249
ثالثا: التحليل الوظائفي:
مهاد نظري.....250-252
التطبيق.....253-287

الفصل الثالث: (التناص)

مهاد نظري 289-291
أولا : التناص الديني.....292-346
ثانيا : التناص الأدبي 347-398
ثالثا : التناص الأسطوري.....399-400
رابعا: التناص مع الثقافة الشعبية.....401-403
خلاصة 404-405
الخاتمة.....407-414
قائمة المصادر والمراجع.....415-428
فهرس الموضوعات. 430-432

فهرس الموضوعات

أولا- أدب الأطفال: 35

في ماهية أدب الأطفال:.....38

أشكال ووسائط أدب الأطفال:

-أوّلا الشعر:

معايير وشروط التأليف الشعري للأطفال:

ثانيا- القصّة:

معايير الكتابة القصصية للأطفال:

ثالثا المسرح:

أهمّية أدب الأطفال:

ثانيا: قصص الحيوان:

1- تعريفها:

II-الأصول الفكرية والعقدية للحكاية الحيوانية:

أنواع قصص الحيوان وأهدافها:

قصص الحيوان عند العرب والعجم:

أولا- قصص الحيوان عند العرب:

1. قصص الحيوان في القرآن العظيم:

2. قصص الحيوان في السنة النبوية الشريفة:

1. قصص الحيوان في الفكر والأدب القديم:

قصص الحيوان عند ابن المقفع:

قصص الحيوان عند العرب في العصر الحديث:

قصص الحيوان في الجزائر -أنموذجا تفريعيا-:

ثانيا- قصص الحيوان عند العجم:

1. قصص الحيوان في الكتاب المقدس:

ب- العهد الجديد/الإنجيل:

2. قصص الحيوان عند الهنود:

3. القصة الحيوانية في الحضارة البابلية (حضارة بلاد الرافدين):

4. قصص الحيوان في الحضارة المصرية القديمة:

5. قصص الحيوان عند اليونان/ الإغريق:

6. القصة الحيوانية عند الرومان:

7. القصة الحيوانية في الحضارة الغربية المتأخرة:

8. قصص الحيوان عند شعوب العالم الجديد (الأمريكيتين):

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا: المصادر العربية

1. ابن كثير عماد الدين أبو الفداء الدمشقي. تفسير القرآن العظيم. دار المعرفة. بيروت.لبنان. دط.1972م. ج2.
2. ابن كثير. البداية والنهاية. منشورات مكتبة المعارف. بيروت. لبنان. دط. دت. ج01.
3. أبو الحسن بن علي المسعودي. مروج الذهب ومعادن الجوهر. تقديم محمد السويدي. المؤسسة الوذنية للفنون المطبعية. الرغاية.الجزائر. دط.1989م. ج2.
4. أبو هلال العسكري. جمهرة الأمثال. دار الجيل. بيروت.لبنان. ط2 .دت . ج2.
5. أحسن بحري. الذبابة المغرورة. قصص الاعتبار للصغار والكبار. مطبعة الثورة الإفريقية.
6. أحمد شوقي .الديوان.تحقيق :إميل أكبا.دار الجيل.بيروت – لبنان.ط2. 1999 .
7. أحمد شوقي. الديوان. تح: إيميل أكبا. دار الجيل. بيروت. لبنان. ط2. 1999.
8. الجاحظ. البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. نشر مكتبة الخانجي. القاهرة. ط3. 1968م. 76/1.
9. الراغب الأصفهاني. محاضرات الأدباء. ومحاورات الشعراء والبلغاء. تهذيب: إبراهيم زيدان. دار الجيل. بيروت لبنان. ط2. 1986.
10. الفرزدق. الديوان. شر و تح: كرم البستاني. دار صادر. بيروت. د.ط. د.ت.
11. الكتاب المقدس. دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط. سفر التكوين. الإصحاح الثالث.
12. النابغة الذبياني. الديوان. تح: كرم البستاني. دار صادر. بيروت. لبنان. د.ط. د.ت.
13. حاتم الطائي. الديوان. تقديم وشرح: حنا نصر الجستي. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. د.ط. 2004.

14. رابح خدوسي. سباق الحيوانات. سلسلة روائع القصص للأطفال. دار الحضارة. بئر التوتة. الجزائر. .

15. رتيبة لعريبي. أرنوب الفضولي. سلسلة الأزهار العطرة. دار الخلدونية. القبة. الجزائر.

16. رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا. تقديم: عليوش عبّود. المؤسسة الوطنية المطبعية. وحدة الرغاية. الجزائر. دط. 1992م. ج2.

17. رمول زعمش نجية. أبو زريق. سلسلة حكايات للأطفال. دار المعرفة. الجزائر.

18. رمول زعمش نجية. الفراشة المغرورة. سلسلة حكايات للأطفال. دار المعرفة. الجزائر.

19. سليمان العيسى. غنوا يا أطفال. دار الآداب للصغار.بيروت –لبنان.ط1. 1978 .ج2.

20. شمس الدين أبو عبد الله محمد القرطبي. الجامع لأحكام القرآن. مكتبة رحاب الجزائر. ط4. 1990. مج1.

21. صموئيل هنري هوك. منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير). تر: صبحي الحديدي. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سوريا. ط1. 1983م.

22. طرفة بن العبد. الديوان. تح وشر: كرم البستاني. دار صادر. بيروت. لبنان. د.ط. د.ت.

23. عبد الله بن المقفع. كليلة ودمنة. دار المعارف للطباعة والنشر. سوسة. تونس. ط7.1993م.

24. عز الدين جلاوجي. الحمامة الذهبية. دار التنوير. الجزائر.

25. علي بن أبي طالب. الديوان. تح: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع. عين مليلة. الجزائر. د.ط. د.ت.

26. عمر بن بحر الجاحظ. الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ط3. 1969م. ج4.

27. فرديناند دي سوسير. دروس في الألسنيّة العامّة. تعريب : صالح القرمادي وآخرون. الدار العربية للكتاب .طرابلس.ليبيا.دط. 1985.

28. محمد الأخضري. الفيل الرسام. منشورات مؤسسة الوردة البيضاء للخدمات الفنية والإعلان. الجزائر.

29. محمد بن إدريس الشافعي. الديوان. دار الهدى. عين مليلة. الجزائر. د.ط. د.ت.

30. محمد بن إسماعيل البخاري. صحيح البخاري. كتاب الأنبياء. باب ما ذكر عن بني إسرائيل. طبعة عالم الكتب. بيروت. لبنان. ج4.

31. محمد صالح ناصر. الفأر المغرور. سلسلة الأنيس للأطفال. نشر مكتبة الريان. دار البيضاء. الجزائر.

32. محمد صالح ناصر. الفأر الكذاب. سلسلة الأنيس للأطفال. نشر مكتبة الريان. دار البيضاء. الجزائر.

33. محمد صالح ناصر. اللّقلق الماكر. سلسلة الأنيس للأطفال. نشر مكتبة الريان. دار البيضاء. الجزائر.

34. محمد صالح ناصر. نهاية الطيش. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.

35. محمد صالح ناصر. يد الله مع الجماعة. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.

36. محمد صالح ناصر. نعمة الأمن. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.

37. محمد صالح ناصر. إحفظ لسانك تسلم. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.

38. محمد صالح ناصر. السيئة بمثلها. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.

39. محمد صالح ناصر. عاقبة الكبر. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.

40. محمد صالح ناصر. وتعاونوا على البر. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.
41. محمد صالح ناصر. اعمل ساكتا. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.
42. محمد صالح ناصر. ما بالطبع لا يتبدل. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.
43. محمد صالح ناصر. حسن التدبير. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.
44. محمد صالح ناصر. لا تصدق كل ما يقال. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.
45. محمد صالح ناصر. صديق الشدة. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.
46. محمد صالح ناصر. جزاء الصابر. سلسلة القصص المربي للأطفال. نشر شركة ترانسباب. المحمدية. الجزائر.
47. محمد عثمان جلال. العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ. تحقيق: عامر الجابري. الهيئة العامة للكتاب. القاهرة. مصر. دط. 1978م. المقدمة.
48. محمد مصطفى الغماري. حديث الشمس والذاكرة .المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر.ط1. 1989.
49. محمد ناصر. أغنيات النخيل. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. د.ط. 1981.
50. محي الدين أبو زكريا النووي. متن الأربعين النووية. دار المصحف الشريف . الجزائر. ط1. 2000.
51. مصطفى الغماري. عاقبة البغي. سلسلة حكاية وعبرة. دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر.
52. نهاية المحتال. محمد المبارك حجازي. سلسلة قصص من التراث. دار الأنس للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر.

53. وهب بن منبه. التيجان في ملوك حمير. تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية. صنعاء. اليمن. ط2. 1979م.

54. وهيبة عشاشة. الذئب والفلاح. سلسلة حكايات وعبر. دار الهداية للنشر. قسنطينة. الجزائر.

55. محمد صالح ناصر. الفأر المغرور(2). سلسلة الأنيس للأطفال. نشر مكتبة الريان. دار البيضاء. الجزائر.

56. محمد صالح ناصر. الفيل الظالم (2). سلسلة الأنيس للأطفال. نشر مكتبة الريان. دار البيضاء. الجزائر.

57. محمد صالح ناصر. القرد الطماع (2). سلسلة الأنيس للأطفال. نشر مكتبة الريان. دار البيضاء. الجزائر.

58. محمد صالح ناصر. الفأر المغرور(1). سلسلة الأنيس للأطفال. نشر مكتبة الريان. دار البيضاء. الجزائر.

59. محمد صالح ناصر. الفيل الظالم (1). سلسلة الأنيس للأطفال. نشر مكتبة الريان. دار البيضاء. الجزائر.

60. محمد صالح ناصر. القرد الطماع (1). سلسلة الأنيس للأطفال. نشر مكتبة الريان. دار البيضاء. الجزائر.

61. ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. بيروت.لبنان. ط1. 1997م. مادة [وَسَمَ]. 442/6.

62. عمرو بن بحر الجاحظ. الحيوان. دار ومكتبة الهلال. ط3. 1997م. ج2.

ثانيا: المصادر الأجنبية:

1. vladimir bropp. morphologie du conte. Traduction de marguerite derrida. Tzvetan todorove et claude kachin. Edition du seuil. 1965 et 1970. p29.

ثالثا: المراجع

1. إبراهيم محمد صبيح. الطفولة في الشعر العربي الحديث. دار الثقافة. الدوحة. قطر. ط1. 1980م.
2. أبو الحسن سلام. مسرح الطفل (النظرية.مصادرا لثقافة.فنون العرض).دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.الإسكندرية. مصر.ط1 . 2004.
3. أبو عبد الله بن عمر اليمني. مضاهاة كتاب كليلة ودمنة بما شابهها من أشعار العرب. تح: محمد يوسف نجم: دار الثقافة. بيروت. د.ط. 1961.
4. أحمد الهاشمي. القواعد الأساسية للغة العربية. تحق: محمد أحمد قاسم. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. لبنان. ط4. 2001.
5. أحمد بهجت. قصص الحيوان في القرآن. دار الشروق. بيروت. لبنان. ط1. 1983.
6. أحمد درويش. نظرية الأدب المقارن –وتجلياتها في الادب العربي .دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع .القاهرة –مصر .دط . 2002 .
7. أحمد زلط. أدب الطفل العربيّ. (دراسة معاصرة في التأصيل و التحليل).دار الوفاء للطباعة و النشر .الإسكندرية . ط2. دت.
8. أحمد كمال زكي. الأساطير دراسة حضارية مقارنة. دار العودة بيروت –لبنان. ط2. 1979.
9. أحمد محمد عوين. حكايات الحيوان في شعر شوقي. دار الوفاء للطباعة والنشر. دط. دت.
10. أحمد نجيب . أدب الأطفال (علم وفن). دار الفكر العربي. القاهرة. مصر. ط3 . 2000.
11. إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي. القصص وحكايات الطفولة "دراسة علمية وتحليلية ونقدية". مركز الاسكندرية للكتاب. الاسكندرية. مصر. دط.2007.
12. السيد سابق. إسلامنا. مكتبة الشركة الجزائرية. ومطبعة دار البعث. قسنطينة. الجزائر. د.ط. 1988.
13. السيد عبد الحافظ عبد ربه. بحوث في قصص القرآن. دار الكتاب اللبناني. بيروت. لبنان. ط1. 1972.

14. العيد جلولي. النص الأدبي للأطفال في الجزائر "دراسة فنية في فنونه وموضوعاته". دار هومة للنشر والتوزيع. الجزائر. دط. 2003.
15. العيد جلولي. النص الأدبي للأطفال في الجزائر(دراسة تاريخية فنيّة). دار هومة. الجز شفيقة العلوي. محاضرات في المدراس اللسانية المعاصرة أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. ط1. 2004.
16. المفضل بن محمد الضبي. أمثال العرب. تقديم إحسان عباس. دار الرائد العربي. بيروت. لبنان. ط1. 1981.
17. أنور المرتجى. سيميائية النصّ الأدبي. إفريقيا الشرق الدار البيضاء. المغرب.دط. 1987.
18. إيكه هولتيكرانس. قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور. ترجمة محمد الجوهري. حسن الشامي. دار المعارف القاهرة. مصر. ط2. 1973.
19. بسام قطوس. سيمياء العنوان . وزارة الثقافة .عمان الاردن. ط1 . 2001.
20. بيرنان توسان. ما هي السيميولوجيا . تر: محمد نظيف.إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب.ط2 .2000.
21. بيير جيرو. علم الإشارة..السيميولوجيا..تر: منذر عيّاشي. دار طلاس للدّراسات والترجمة والنشر.ط1. 1988.
22. جان ماري سشايفر. العلاماتية وعلم النص. تر: منذر عيّاشي. المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء – المغرب. ط1. 2004.
23. جبر محمود الفضيلات. القضاء في صدر الإسلام. تاريخه ونماذج منه. شركة الشهاب للنشر والتوزيع. الجزائر. دط.1987.
24. جمال بدران. محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة. مصر. ط1. 1999.
25. جورجي زيدان. تاريخ آداب اللغة العربية. سلسلة الأنيس. طبع المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية. الرغاية. الجزائر. دط. 1993.
26. حسن شحاتة.أدب الطفل العربي دراسات وبحوث.الدار المصرية اللبنانية القاهرة.مصر. ط3. 2004.

27. حسين خمري. فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية). منشورات الاختلاف. طبع المؤسسة الوطنية. الرغاية. الجزائر. ط1. 2002.
28. حسين مجيب المصري .الأسطورة بين العرب والفرس والترك.دراسة مقارنة.الدار الثقافية للنشر.القاهرة.مصر.ط1. 2000.
29. حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الادبي.المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب. ط2 . 2000.
30. حنان عبد الحميد العناني. أدب الأطفال . دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. عمان – الأردن. ط4. 1999.
31. حنون مبارك. دروس في السيميائيات.دارتوبقال للنشر.الدار البيضاء.المغرب.ط1 . 1987.
32. خير الدين شمسي باشا. معجم الأمثال العربية. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات إلا سلامية .الرياض –العربية السعودية. ط1 .2002. ج3.
33. خير الدين شمسي باشا. معجم الأمثال العربية. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية. الرياض المملكة العربية السعودية. ط1. 2002. ج2.
34. دليلة مرسلي. مدخل إلى السيميولوجيا "نصّ.صورة" تر: عبد الحميد بورايو. ديوان المطبوعات الجامعيّة . بن عكنون. الجزائر. ط1. 1995.
35. رابح العوبي. النثر الشعبي. منشورات جامعة باجي مختار. عنابة. دط. د ت.
36. رشدي أحمد طعيمة.أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية. النظرية والتطبيق. دار الفكر العربي القاهرة. مصر. ط1. 1998.
37. سامي سويدان. قي دلاليّة القصص وشعريّة السرد. دار الآداب. بيروت. لبنان. ط1. 1991.
38. سعيد بن كراد. سيميولوجيا الشخصيات السردية. مؤسسة مجدلاوي. عمان. الأردن. ط1. 2003م.
39. سمير المرزوقي/ جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. الدار التونسية للنشر. تونس. دط. دت.
40. سيد قطب. التصوير الفني للقرآن. دار الشروق. القاهرة. مصر. ط8. 1983.

41. سيزا قاسم. مدخل إلى السيميوطيقا (السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد). دار إلياس العصرية. القاهرة.مصر. ط1. 1986.
42. شفيقة العلوي. محاضرات في المدراس اللسانية المعاصرة أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. ط1. 2004.
43. صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب . د ط . 2002 .
44. صموئيل هنري هوك. منعطف المخيلة البشرية. بحث في الأساطير. تر: صبحي حديدي. دار الحوار. اللاذقية. سوريا. ط1. 1983.
45. طلعت فهمي خفاجي. أدب الأطفال في مواجهة الغزو الثقافي. دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع طنطا مصر. ط1. 2006.
46. عبد الحميد بورايو. القصص الشعبي في منطقة بسكرة.دراسة ميدانية .المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر .دط . 1986.
47. عبد الرؤوف أبو السعد. الطفل وعالمه الأدبي. دار المعارف. القاهرة. مصر. ط1. 1994.
48. عبد الرحمن محمد الوصيفي. نزار قباني شاعر الحب والثورة. الدار المصرية اللبنائية. القاهرة. مصر. ط1. 2002.
49. عبد العزيز جادو. علم نفس الطفل. المكتبة الجامعية. الإسكندرية. مصر.دط. 2001.
50. عبد القادر عبد جليل. علم اللّسانيات الحديثة. دار صنعاء للنشر والتوزيع. عمّان. الأردن. ط1. 2002.
51. عبد اللطيف شرارة. أبو الطيب المتنبي (دراسة المختارات). الشركة العالمية للكتاب. بيروت. لبنان. ط1. 1988.
52. عبد الله إبراهيم وآخرون. في معرفة الآخر.مدخل إلى المناهج الحديثة . المركز الثقافي العربي.ط2. 1996.
53. عبد المالك مرتاض. القصة في الأدب العربي القديم. دار ومكتبة الشركة الجزائرية للترجمة والتأليف والطباعة والتوزيع والنشر. الجزائر. ط1. 1968.

54. عدنان بن ذريل. اللغة والدلالة. آراء ونظرّيات. منشورات اتحاد الكناب العرب. دمشق.سوريا. دط. 1981.

55. عصام خلف.الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر.دار فرحة للنشر والتوزيع. القاهرة. مصر .دط. دت.

56. عمر أبو النصر. آثار ابن المقفع. منشورات دار ومكتبة الحياة. بيروت. لبنان. ط1. 1966.

57. عمر أوقان. لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. د.ط. 1996.

58. فريديريش فون ديرلاين. الحكاية الخرافية. ترجمة:نبيلة إبراهيم.عز الدين إسماعيل.دار غريب للطباعة والنشر.القاهرة. مصر. دط. دت.

59. فواز الشعار . الأدب العربي (الموسوعة الثقافية العامة). دار الجيل. بيروت. لبنان. دط. دت.

60. فوزي عيسى. أدب الأطفال (الشعر. مسرح الطفل. القصة). منشأة المعارف. الإسكندرية. مصر. دط. 1998.

61. قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة. مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. الجزائر. د.ط. د.ت.

62. كلود ليفي شتراوس. الأسطورة والمعنى. ترجمة: صبحي حديدي. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سوريا. ط1. 1985.

63. مارك بوفات وآخرون. مدخل إلى السيميولوجيا –نص. صورة.. ترجمة: عبد الحميد بورايو. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. دط. 1995.

64. محمد أحمد جاد المولى وآخرون. قصص العرب. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط1. 2004. ج4.

65. محمد الجوهري. علم الفولكلور –دراسة في الأنثربولوجيا الثقافية.. نشر كلية الآداب. جامعة القاهرة. ط6. 2005.

66. محمد الغزالي. خلق المسلم. دار الشهاب للطباعة والنشر. باتنة. الجزائر. د.ط. 1985.

67. محمد المرسي السيد الجربي. تحسين الخط العربي. دار الشهاب. باتنة. الجزائر. ط1.1994.

68. محمد سيد حلاوة.أدب الأطفال (مدخل نفسي اجتماعي). مؤسسة حورس الدولية . الاسكندرية –مصر. دط. 2002. 2003.

69. محمد عبد السلام الكفافي. في الأدب المقران –دراسات في نظرية الأدب القصصي.. دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت.لبنان. ط1. 1972.

70. محمد عبد المجيد خان. الأساطير والخرافات عند العرب. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت.لبنان. ط3. 1981.

71. محمد علي الصابوني. مختصر تفسير ابن كثير. شركة الشهاب وقصر الكتاب. البليدة. الجزائر. دط. 1980. ج1.

72. محمد عويس. العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور). مكتبة الأنجلومصرية. القاهرة. مصر. ط1. 1988.

73. محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. دار العودة ودار الثقافة بيروت.لبنان. ط5. دت.

74. محمد فكري الجزار. لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة). إتراك للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. مصر. ط1. 2001 .

75. محمد مرتاض. من قضايا أدب الأطفال (دراسة تاريخية فنية). ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون – الجزائر. دط. 1994.

76. محمد مفتاح. دينامية النص (تنظير وإنجاز). المركز الثقافي العربي'. المغرب. الدار البيضاء. ط1. 1987.

77. محمد نذير نبعة. ملاحظات حول دور الرسم في كتب الأطفال. الحياة الثقافية. وزارة الشؤون الثقافية. القصبة. تونس. دط. 1986.

78. محمود تيمور. القصة في الأدب العربي. منشورات المكتبة المصرية. صيدا. بيروت. دط. دت.

79. محمود عكاشة. التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة. دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية. دار النشر للجامعات. القاهرة. مصر. ط1. 2005.

80. مرسي الصباغ .القصص الشعبي العربي في كتب التراث. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.الإسكندرية.مصر. دط. دت.

81. مفتاح محمد دياب. مقدمة في ثقافة أدب الأطفال .الدار الدولية للنشر والتوزيع. القاهرة –مصر.ط1. 1995.

82. موسى سليمان. الأدب القصصي عند العرب –دراسة نقدية للقصص القديم.. دار الكتاب اللبناني. ومكتبة المدرسة للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. ط5. 1983.

83. ميجان الرويلي. دليل الناقد الأدبي .إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا . المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء. المغرب. ط3. 2002.

84. ميشال آريفيه. السيميائية وأصولها وقواعدها. تر: رشيد بن مالك. منشورات الاختلاف. طبع المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعيّة. الرّغاية. الجزائر. ط1. 2002.

85. ميلكا إيفيتش. اتجاهات البحث اللساني. تر: سعد عبد العزيز مصلوح. وفاء كامل فائيد.المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة.مطبعة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. ط3 .2000.

86. نبيلة إبراهيم. قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية. دار قباء للطباعة والنشر. مصر. د.ط. د.ت.

87. نجيب الكيلاني. أدب الأطفال في ضوء الإسلام. مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع. قسنطينة. الجزائر. ط2. 1991.

88. نجيب الكيلاني. أدب الأطفال في ضوء الإسلام. مؤسّسة الرّسالة. بيروت. لبنان. ط1. 1986.

89. نور الدين عتر: النفحات العطرية في سيرة خير البرية. دار البلاغ للنشر والتوزيع. الجزائر. ط1. 2002.

90. هادي نعمان الهيتي. أدب الأطفال: فلسفته فنونه وسائطه. وزارة الإعلام. بغداد. دط. 1977.

رابعا: الدوريات والمجلات والمحاضرات

1. السيميوطيقا والعنونة. مجلّة أعلام الفكر. مج25. ع3.
2. محاضرات الملتقى الوطني الأول. السيمياء والنص الأدبي. 07.08 نوفمبر 2000. منشورات الجامعة.
3. محاضرات الملتقى الوطني الثاني. السيمياء والنص الأدبي. 15.16 أفريل 2002. منشورات الجامعة.
4. بشير تاوريريت . محاضرات في مقياس النقد الحديث والمعاصر. السنة الجامعية 2003-2004. قسم اللغة العربي والآدب العربي. كلية الآداب والعلوم الاجتماعية.

تنازعت المعرفة النقدية منذ القدم معارف شتى بدءا بالفلسفات القديمة، والتي كان لها القول الفصل في أغلب مجالات الفكر بما فيها الأدب ونقده، لتزاحمها بعد ذلك العديد من التوجهات؛ تاريخية واجتماعية ونفسية..وغيرها. والتي ستظلّ مسيطرة أمدا طويلا من الزمن، إلى أن تنتفض في وجهها التوجهات النقدية الحداثية، مع مطلع العصر الحديث متأثرة بعلم اللغة الحديث أو ما يسمى باللسانيات؛ والتي بعثت على يد العالم اللغوي السويسري فردناند دي سوسير (***F.Du Saussure***) الذي وجه الأنظار إلى مدارك وأفكار جديدة حول المعرفة اللغوية؛ هذه المدارك والأفكار التي جاء بها كانت الأرضية الحقيقية التي انطلقت منها الدراسات النقدية الحداثية بدءا بالبنوية وصولا إلى الأسلوبية والسيميائية والتفكيك، «كانت أفكار العالم اللغوي السويسري الشهير دي سوسير هي المنطلق لهذه التوجهات، لأن مبادئه التي أملاها على تلاميذه في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي»[(1)].

هذا الفكر البنيوي الذي سيكون بدوره الأرضية الثانية التي ستنطلق منها المناهج اللاحقة له، أو ما اصطلح عليها بمناهج ما بعد البنيوية، ومنها السيميائية التي يُلحِقها العديد من الدارسين بمناهج ما بعد البنيوية، إلاّ أنّ ذلك يأخذ من جانب الشيوع والرواج لا من جانب الظهور والنشأة؛ كونهما تزامنا في الظهور تقريبا[(2)].

ولعلّ أوّل قضية يمكن طرحها في مجال السيمياء هي قضية تعدد المصطلح، ذلك أننا نجد العديد من المصطلحات والتسميات التي يتداولها الدارسون في حقل السيمياء، ولقد أشار غريماس (***Gremace***) إلى هذا التعدد الاصطلاحي عندما قرّر أنّ مصطلح "السيميولوجيا" يأخذ المعنى نفسه الذي يأخذه مصطلح "السيميوطيقا" منبّها على أنّ الأمر لا يتعلق بشيئين مختلفين –كما

(1)– صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء / المغرب .د ط . 2002 . ص69

(2)– ينظر: المرجع نفسه، ص96.

يتوهم البعض– فهذا عنده توهم خاطئ لا أصل له[1]. وقد اشتهرت من هذه المصطلحات ثلاثة هي[2]:

1. السيميولوجيا: باعتباره تقليدا آثره سوسير (**F.DU SAUSSURE**)، واتبعه في ذلك المتحدثون باللغة الفرنسية.
2. السيميوطيقا: بوصفه اختيارا أرساه المنطقي الأمريكي "شارل سندرس بيرس" (***Ch.S.Perce***) اتبعه فيه المتحدثون بالانجليزية ومن نحا نحوهم من الدارسين العرب وغيرهم.
3. السيمياء: بوصفه اختيارا عربيا آثره بعض الدارسين العرب خاصة المغاربة منهم، مستندين في ذلك على التراث العربي بما فيه من بدائل لغوية لهذا المصطلح الحديث.

وقد توجّهنا وجهة الفريق الثالث في اختيار مصطلح السيمياء واعتماده في بحثنا هذا، اقتناعا منا بتبريرات أصحاب هذا التوجه فيما يخص أصالة هذا البديل الاصطلاحي وتجذره في التراث العربي «إن اختيارنا لمصطلح السيمياء له ما يبرره، فهو لفظ عربي فصيح ومعناه العلامة وهو المقصود من هذا العلم، فعلم السيمياء هو علم العلامات»[3].

ودليل ذلك ورود لفظ "سيما" أو "سمة" بمعنى (علامة) في الذِّكر الحكيم في العديد من المواضع منها:

1. قوله تعالى: **{لِلْفُقَرَاء الَّذِينَ أُحصِرُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ لاَ يَسْتَطِيعُونَ ضَرْباً فِي الأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاء مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لاَ يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافاً وَمَا تُنفِقُواْ مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللّهَ بِهِ عَلِيمٌ}**[4].

---

(1)– ينظر: ميشال آريفيه. السيميائية وأصولها وقواعدها. تر: رشيد بن مالك. منشورات الاختلاف، طبع المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعيّة، الرّغاية، الجزائر. ط1. 2002. ص67

(2)– ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص26.

(3)– ينظر: صلاح فضل، المرجع نفسه ، ص26.

(4)– سورة البقرة، الآية/273.

2. قوله تعالى: {وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ وَنَادَوْاْ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَن سَلاَمٌ عَلَيْكُمْ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ}[1] .

3. ويقول تعالى في الأعراف أيضا: {وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ قَالُواْ مَا أَغْنَى عَنكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ}[2].

4. وقوله جل وعلا: {وَلَوْ نَشَاء لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ}[3].

5. ويقول تعالى: {مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَاناً سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْراً عَظِيماً}[4] .

6. ويقول عز وجل: {يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ}[5].

وإذا ما تصفحنا اللسان وجدنا فيه من مادة [و س م] ما يلي: «وَسَمَ: الوَسْمُ: أثر الكيِّ، والجمعُ: وُسومٌ. أنشدَ ثعلبُ:

ظلّت تلوذُ أمسِ بالصريمِ
وصِليانٍ كسِبالِ الرُّومِ
تَرْشحُ إلاّ مَوضِعَ الوُسومِ

(...) وقد وسمهُ وَسْمًا وسِمةً إذا أثّرَ فيه بسمة وكيٍّ... وفي الحديث: إنه كان يَسِمُ إبل الصدقة، أي: يعلّم عليها بالكيّ، واتّسم الرجل إذا جعل لنفسه سِمةً يُعرف بها.. والسمة والوسام: ما وُسمَ به البعير.. والميسم: المكواة، أو الشيء الذي يوسَمُ به الدواب، والجمع: مواسمُ ومياسمُ (...) قال ابن برّي: الميسم اسم للآلة التي يوسم بها، واسمٌ لأثر الوسم.. يقول الشاعر:

(1)– الأعراف/46.
(2)– الأعراف/48.
(3)– محمد/30.
(4)– الفتح/29.
(5)– الرحمان/41.

ولو غير أخوالي أرادوا نقيصتي جعلت لهم فوق العرانين ميسما

(...) وفي الحديث: وفي يده الميسم، هي الحديدة التي يكوى بها "مِوْسمٌ" (...) والوسم أثر كيّة تقول: مَوْسِوْمٌ، أي: قد وُسِمَ بسمة يعرف بها.. والمتوسّمُ: المتحلي بسمة الشيوخ. وفلان موسوم بالخير، وقد توسمت فيه الخير: أي تفرّستُ»[1].

ومن خلال ما سبق تزداد القناعة عندنا في اعتماد مصطلح السيمياء دون غيره، على أنّ ما يهمّنا _ وبعيدا عن هذا الإشكال الواقع حول تعدّد المصطلح _ هو تحديد مفهوم هذا العلم الطارئ على الساحة النقدية الحديثة، وذلك بالوقوف على بعض التعاريف التي قدّمها دارسو السيمياء، فنجد من بينهم الباحث "بيرنان توسان- *bernen-TousaN"* الذي يحدّد مفهوم السيمياء متطرّقا إلى أصلها الاشتقاقي، حين قرّر أنّ الكلمة آتيّة من الأصل اليوناني *"Semeion"* بمعنى العلامة و*"Logos"* الذي كان يحيل على الخطاب، وصار بعد امتداد الزمن يعني العلم؛ ومنه يصبح مفهوم السيميولوجيا هو علم العلامات[2].

أمّا الباحث جان ماري سشايفر فيعرّفها بقوله: "العلاماتية أو السيميولوجيا هي علم العلامات"[3].

ويعمد بيير جيرو – بدوره– إلى تقديم مفهوم لهذا العلم، وذلك بوصفه علما يدرس «أنساق الإشارات: لغات، أنماط، إشارات المرور.. إلى آخره»[4].

(1)– ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت–لبنان، ط1، 1997م، مادة [وَسَمَ]، 442/6.

(2)– بيرنان توسان. ما هي السيميولوجيا . تر: محمد نظيف.إفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب.ط2 .2000.ص9.

(3)–ينظر: جان ماري سشايفر. العلاماتية وعلم النص. تر: منذر عيّاشي. المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء –المغرب. ط1. 2004 . ص13.

(4)– بيير جيرو. علم الإشارة.–السيميولوجيا–.تر: منذر عيّاشي. دار طلاس للدّراسات والترجمة والنشر.ط1. 1988. ص23.

ويحدّد الدّارس العربي أنور المرتجى مفهوم السيمياء تحديدا دقيقا فيقول: «إنّ السيميائيات هي العلم الذّي يدرس الدّلائل، ولقد نشأ كعلم مستقلّ مع بداية هذا القرن»[1].

كما أنّ الدّارِسة "دليلة مرسلي" لا تشذّ عن سابقيها في تعريفها لهذا العلم فتقول: «تتحدّد السيميولوجيا أو السيميوطيقا باعتبارها علمَ الدّلائل»[2].

وممّا سبق يترتّب في الفهم أنّ كلّ التعريفات السابقة الذّكر تقرّر بأنّ السيمياء هي علم العلامات وعلم الدّلائل مهما كان نوع هذه العلامات والدّلائل، ولعلّنا بعد هذا نكون قد تمكنّا من القبض على مفهوم علم السيمياء في حدود الفهم المتاح لنا.

(1)– أنور المرتجى. سيميائية النصّ الأدبي. إفريقيا الشرق الدار البيضاء– المغرب.دط. 1987.ص 3.

(2)– دليلة مرسلي. مدخل إلى السيميولوجيا"نصّ،صورة"تر: عبد الحميد بورايو. ديوان المطبوعات الجامعيّة ، بن عكنون– الجزائر.ط1. 1995.ص11.

السيمياء القديمة:

يكاد يجمع الدّارسون على أنّ الإرهاصات الأولى لعلم السيمياء تعود إلى الحضارة الإغريقية القديمة، إذ يمكن العثور على إشارات داخل الموروث الفكريّ الذي خلّفه اليونان منذ القدم، هذه الإشارات التي يلتقي بعضها مع الكثير من الأفكار التي قالت بها السيمياء الحديثة فالسيمياء إذا: «علم موغل في القدم»[1].

وأهمّ ما يمكن إيراده في هذا المجال هو تلك الجهود التي قام بها الرّواقيون الذين عُدُّوا بحقّ السّباقين في اعتبار العلامة تحتوي دالا ومدلولا، كما يذهب إلى ذلك أنبرتو إيكو[2].

ولعلّ هذا التقسيم الذي حُفظ عن الرواقيين كان هو الأرضية الفكرية التي انطلقت منها السيمياء الحديثة ممثّلة في فاردينانـد دي سوسير الذي أعاد الاعتبار لهذا التصوّر من خلال تفريقه بين مصطلحي الدّال والمدلول، كما سنرى في أثناء الحديث عن إسهامه في التّأسيس لعلم السيمياء الحديث، فنلمس –حينها– مدى المشابهة الواقعة بين جهود سوسير، وما قال به الرّواقيون القدماء، مع اختلاف بينهم في الشيوع والتّأثير في من جاء بعدهم.

أمّا المرحلة الثانية في تاريخ السيمياء القديمة كما يقرّره عزّ الدين مناصرة، فهي تلك المحاولة التي قام بها القديس أوغسطين[3] حول تشكيل نظرية تأويلية يتمّ تطبيقها على النصوص المقدسة [4].

ويمكن لحظ الإضافة الهامّة التي قدّمها القدّيس أوغسطين من خلال حديث الباحثة فريال غزّول؛ والتي ثمّنت ما قام به في إطار بحثه عن نظرية تواصلية في أثناء اشتغاله على موضوع

(1)–بشير تاوريريت. محاضرات في مقياس النقد الحديث والمعاصر. قسم الأدب العربي. جامعة محمد خيضر–بسكرة. السنة الجامعية: 2003–2004م. ص69.

(2)–ينظر: ميشال آريفيه. السيميائية وأصولها وقواعدها. ص21

(3)–أوغطسين: قديس جزائريّ، ولد 354م وتوفّى سنة430م. ينظر:المرجع نفسه .ص 22.

(4)–ينظر: المرجع نفسه. ص22.

العلامة، ونلمس ذلك في قولها: «أهميّة القديس أوغسطين تكمن في تأكيده على إطار الاتّصال والتواصل والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة»[1].

أمّا المرحلة الثالثة التي يتوقّف عندها عزّ الدين مناصرة بعد هذا فهي مرحلة العصور الوسطى التي لا نعثر فيها على الشيء الكثير، ثمّ تجيء بعدها المرحلة الرابعة والتي بدأت تتشكّل فيها نظريّة العلامات والإشارات خلال القرن التاسع عشر؛ فيأتي على ذكر جهود الفيلسوف الألماني جون لوك "*Jhonn-Loukh*" الذي استخدم مصطلح سيميوطيقا "*Semiotics*"، وهو– عنده–علم يهتمّ بطبيعة الدّلائل التي يستعملها العقل البشري في أثناء العملية الإدراكية[2].

ونجد من بين الدارسين الآخرين الذين أكّدوا–بدورهم– على أصالة التفكير العلامي وتجذّره عند مختلف الشعوب القديمة الباحث جان ماري سشايفر الذي يرى أنّ ما وصلنا من تصوّرات وتأمّلات حول الظاهرة اللّسانيّة تضمّنّت العديد من المفاهيم الدلالية[3].

ويمكن أن نوجز هذه المحطّات السّيميائيّة التي توقّف عندها سشايفر في أثناء حديثه عن تاريخ هذا العلم في النّقاط الآتية[4]:

1. جهود كلّ من أفلاطون وأرسطو في هذا المجال.
2. جهود السفسطائيين.
3. جهود القدّيس سانت أوغسطين، خاصّة في مجال تفريقه بين العلامات الطبيعيّة والعلامات التواضعية[5]، وتمييزه بين وظيفة العلامات عند الحيوانات والبشر.
4. الجهود التي قام بها المودّيون[1]، بخاصّة فيما يتعلق بأفكارهم اللّسانيّة التي كان لها حمولة علامية.

---

(1)–المرجع السابق. ص22.

(2)–ينظر: المرجع نفسه. ص22.

(3)– ينظر: جان ماري سشايفر. العلاماتية وعلم النص.ص 14

(4)– ينظر: المرجع نفسه. ص15،14.

(5)– العلامات الطبيعية: العلامات المتاحة في الطبيعة،والعلامات التواضعية هي العلامات المتواضع و المتّفق عليها من قبل البشر.

5. جهود الفيلسوف الإسباني جوناسي بوانسوت "*Jonnais*"، وخاصة ما جاء في كتابه"فنّ المنطق" الذي ميّز فيه بين التمثيل والمعنى.

6. إسهام جان لوك الذي يقترح مصطلح العلاماتية أو السيميائية بوصفه معرفة بالعلامات.

7. جهود بيرس كمحطّة أخيرة تشكّلت معها معالم هذا العلم بوضوح أكبر.

ولا تختلف هذه المحطّات التي توقّف عندها سشايفر عن سابقتها التي قدّمها الدارس عزّ الدين مناصرة مع زيادة ضئيلة عند الثّاني على أنّ كليهما أجلى حقيقة أصالة هذا العلم وقِدَمِه في الفكر الغربيّ

العرب والسيمياء:

إنّ المتصفّح للتّراث الفكريّ العربي يلحظ –لا محالة– العلاقة الوطيدة التي تربطه بعلم السيمياء الحديث، وذلك من خلال ما يصادفه من إسهامات وتصوّرات دلالية عديدة، وإن كان هذا التّراث الفكريّ واسع المجال، غزير المادّة، يتعسّر معه تعيين كلّ هذه الإسهامات والتصوّرات التي قدّمها علماء العربية عبر العصور السابقة، فمثل هذا الأمر لايمكن ادّعاؤه على الإطلاق، إلاّ أنّه من المتاح التّوقّف عند بعضها، ولعلّ أوّ ما يمكن عرضه في هذا المجال هو تلك المعارف السيميائية التي وجدت عند العرب قبل الإسلام كالفراسة والقيافة فأمّا الأولى، فيعرّفها الدارس جبر محمود الفضيلات بقوله: « هي الاستدلال بظواهر الأحوال وقرائنها على خفايا النفوس والأمور» [(2)]، ومنه فهي طريقة اتّخذها العرب في تقييم الأفراد والحكم عليهم« فقد كانوا يتأمّلون في نبرات صوت المتكلّم، وملامحه وحركاته عند التكّلم لمعرفة مبلغ كلامه من الصحة أو الكذب، ويتأمّلون في هيئته وتصرّفاته وحركاته لمعرفة أمره» [(3)]، وقد عُرِف من العرب الكثير ممّن كانت نتائجُه على جانب كبير من الصحّة والصواب.

---

(1)– لم أجد تعريفا لهذا المسمّى.

(2)– جبر محمود الفضيلات. القضاء في صدر الإسلام، تاريخه ونماذج منه. شركة الشهاب للنشر والتوزيع– الجزائر.دط.1987. ص40.

(3)– المرجع السابق. ص40.

أمّا المصطلح الثاني "القيافة" فيتصوّرها الدّارس نفسُه واقعة على نوعين هما[1] :

◊ **الأوّل:** معرفة الشبيه؛ فقد كانت العرب تعتمده في إثبات النسب في حالة وقوع نزاع حول نسب طفل من الأطفال فتنظر في تقاطيع وجه المولود، وتتأمَّل في أعضائه، ثمّ تلحقه بأشبه النّاس إليه.

◊ **الثّاني:** ينصبّ على تمييز الأثر في حالة وقوع جناية فيستدلّ على الجاني بأثر أَقدامه.

إلاّ أنّ هذين العلمين لم يكن لهما تأثير واضح الملامح على المعرفة الدلالية، كونُهما تعلّقا ببعض الممارسات العملية التي كانت وما تزال تنتشر في بعض البيئات البدويّة إلى يومنا هذا.

ويمكن التّوقّف بعد هذه المحطة الأولى عند جهود الخليل ابن أحمد الفراهيدي[2] التي تجلّت بالخصوص في كتابه"العين"، هذا الجهد المعجميّ التّأسيسيّ الرّائد، والذي مثّل خطوة هامّة في مجال الدّلالة العربية وإن اقتصر على دلالات الألفاظ المفردة[3].

ومن المحطات الكبرى التي لا يمكن تجازوها في إطار التّأصيل لهذا العلم عند العرب هي تلك المساهمة الجليلة التي قام بها واحد من عظام اللغة والفكر العربي ألا وهو عمر بن بحر الجاحظ[4]، والذي كان له في مجال الدلالة كلام طويل أسهب في عرضه، وشرح كنهه من خلال كتابه" البيان والتبيين"، ومن أهمّ ما جاء في هذا الكتاب هو تقسيمه المشهور لأنواع الدلالات، التي يرى أنّها لا تخرج عن خمسة أنواع هي [5]:

1- اللفظ **2-** الإشارة **3.** العقد **4.** الخط 5. النصبة.

---

(1)– المرجع نفسه. ص**40**.

(2)– الخليل بن أحمد الفراهيدي ت**175**هـ، واضع علم العروض وصاحب معجم العين.

(3)– ينظر: سامي سويدان. قي دلاليّة القصص وشعريّة السرد. دار الآداب، بيروت – لبنان. ط**1**. **1991**. ص**31**.

(4)– أبو عثمان عمر بن بحر بن محبوب الكناني الليثي المعروف بالجاحظ لجحوظ عينيه، من كبار أئمّة الأدب، توفي بالبصرة سنة **255**هـ ينظر: جورجي زيدان. تاريخ آداب اللغة العربية. سلسلة الأنيس، طبع المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية– الجزائر. دط. **1993**. ج**2**. ص**295**،**294** ،**296**.

(5)– ينظر: الجاحظ. البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. نشر مكتبة الخانجي، القاهرة. ط**3**. **1968**م. **76/1**.

ونلمس هذا التصنيف الدّلالي في قوله:« وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أوّلها اللفظ، ثمّ الإشارة، ثمّ العقد، ثمّ الخطّ، ثمّ الحالُ التي تسمّى نصبة، والنصبة هي الحال الدّالّة»[1].

وإن كان المقصود باللفظ والخطّ –عند الجاحظ– واضح الدلالة فإن المقصود بالإشارة يتضح من خلال قوله: «فأما الإشارة فباليد، وبالرأس، وبالعين، والحاجب والمنكب، إذا تباعد الشخصان، وبالثوب والسيف، وقد يتهدد رافع السيف والصوت فيكون ذلك زاجرا ومانعا رادعا، ويكون وعيدا وتحذيرا»[2].

ومنه تكون الإشارة بديلا هاما عن اللفظ في العملية التواصلية بين الأفراد، وخاصة في أمور يكون فيها الإنسان إلى الستر أحوج فيلجأ إلى الإشارة مستعينا بها في إيصال ما يريده من دلالة، وبسط ما يروم من معنى، «وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير ومعونة حاضرة، في أمور يسترها بعض الناس من بعض ويخفونها من الجليس وغير الجليس»[3]. فيقع من المعنى بالإشارة ما يقع باللفظ ويزيد، أما فيما يخص مصطلح العقد، فيعرفه شارح "البيان" بقوله: «العقد ضرب من الحساب يكون بأصابع اليد يقال له: "حساب اليد"»[4]. وهو هنا يتشابه ويتداخل في وجه من الوجوه مع معنى الإشارة السابق الذكر على حدّ فهمنا الضئيل لخطاب الجاحظ.

ويبقى معنا –بعد هذا– مصطلح النِّصبة والذي يعدّ من أجلّ ما جاء به الجاحظ في هذا المجال كونه وسّع نطاق العلامة جاعلا كلّ ما في الكون رمزا حاملا لدلالة معينة، ويقول الجاحظ في ذلك: «وأما النِّصبة فهي الحالُ الناطقةُ بغير اللفظ، والمشيرةُ بغير اليدِ، وذلك ظاهر في خلق السماوات والأرض وفي كل صامت وناطق وجامد ونام ومقيم وظاعن وزائد وناقص،

(1)–الجاحظ.المصدر نفسه. 76/1.

(2)– المصدر نفسه. ص96.

(3)–المصدر نفسه.ص78.

(4)– ينظر: هامش البيان والتبيين، ص76.

فالدلالة التي في الموات الجامد، كالدلالة التي في الحيوان الناطق، فالصامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان، ولذلك قال الأول: [سل الأرض فقل: من شقّ أنهارك؟ وغرس أشجارك؟ وجنى ثمارك؟ فإن لم تجبك حوارا أجابتك اعتبارا]» [1].

ومن هنا تكون الأرض والسماء والجبال والبحار وكل جامد ومتحرك في هذا الوجود حاملا لدلالة في ذاته وإن حرم التعبير والنطق داخلا في نطاق العلامة المسماة بالنصبة.

وهو –بهذا الطرح– يقترب اقترابا شديدا من بعض المفاهيم التي جاء بها علم السيمياء الحديث خاصة عند الأمريكي بيرس الذي يرى أنّ العلامة تشمل كلّ ماهو لغويّ وغير لغويّ[2]. ويكون التشابه بين الطرحين واقعا من جهة اتّساع الدلالة وتعدّد وجوهها.

والجاحظ –في كل ما سبق– يركزّ على الجانب العقلاني انطلاقا من خلفيته الاعتزالية فيعمَد إلى توظيف البراهين العقلية لتبرير أفكاره الدلالية.

وإذا تجاوزنا الجاحظ وزمانه بقليل سنجد علما آخر من أعلام العربية أدلى بدلوه في تشكيل ملامح النّظريّة الدّلائلية العربية وهو صاحب الدلائل عبد القاهر الجرجاني ، والذي جعل من إسهامات الجاحظ السابقة الذكر خلفية فكرية انطلق منها في تأسيس تصوّره الدلالي وذلك ما أشار إليه الدارس "سامي سويدان" في قوله:« تبدو لنا النظرية الدلالية التي شادها الجرجاني ومارسها في تطبيقات شتّى إنجازا معرفيّا مهمّا يجد في الإرث الفكريّ والدلالي للجاحظ أسسه الأولى إنّها بمعنى من المعاني تنطلق من البلورة والتنظيم للكثيف والسانح في مؤلّفات الجاحظ الذين يتيحان لها رؤية أدق وأوفي في موضوعها لتكمل ما بادر إلى خطّه ورسم معالمه فتضيف إليه عناصر جديدة تتكامل معه في سياق جديد يؤدّي إلى نظرية تتمتع بشروط المعرفة العلمية»[3].

---

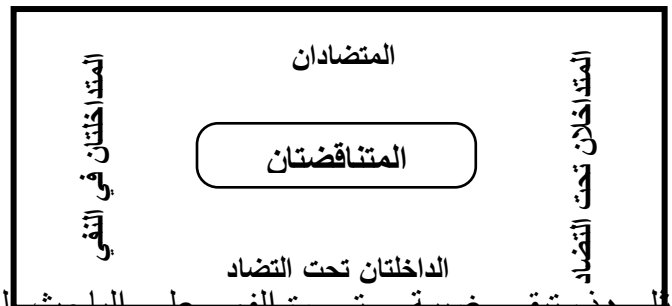
(1)– المصدر السابق. ص81.

(2)– ينظر: حنون مبارك. دروس في السيميائيات.دارتوبقال للنشر.الدارالبيضاء–المغرب.ط1 . 1987 ص76.

(3)– سامي سويدان. المرجع السابق. ص44

ولعلّ هذا التّأثر الحاصل عند الجرجاني بأفكار الجاحظ يظهر جليّا واضحا في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة أكثر من غيرهما، حيث يمكن تلمّس العديد من العلائق والروابط القائمة بين فكر الرجلين من خلال هذين الكتابين خاصة، وهذا ما يؤكّده–دائما– سامي سويدان حين يقول:« وليس أدلّ على ما نذهب إليه إلاّ ما يسم كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، خاصة الأول منهما من طابع جدلي احتجاجي في عرض وجهة نظره والدفاع عنها في وجه خصومها الفعليين والمحتملين مميِّزا دوما بين الظاهر والباطن جاعلا توقّفهم عند الظاهر أساسا للخطأ الذي يقعون فيه ذاهبا إلى التأويل واستعمال القياس على طريقة المتكلمين مستندا على علوم اللغة ومتّخذا الإعجاز القرآني مرجعه، ومستعينا بالجاحظ في أحايين كثيرة»[1].

وبعد مجيئنا على ذكر الجرجاني يجدر بنا أن نعرّج على تلك الجهود التي قام بها "السّكاكي" والتي مثّلت إضافة جادة لا ينبغي إغفالها وتجاوزها، فنقع على أهمّها ممثّلا في تلك الخطاطة أو اللوح الذي يقدّمه السّكاكي وفق تصوّراته الدلالية والذي يعين على تحديد نقائض الجمل في طرح يلتقي إلى حدّ كبير مع من انتهى إليه قريماس في مربّعه السيميائي الشهير،وقد عمد سامي سويدان إلى عرض لوح السكاكي عرضا شكليا على النحو الآتي[2]:



غير أن خطاطة مثل هذه تبقى غريبة ومتعسرة الفهم على الباحث العربي المبتدئ، كونها لم تأخذ حقها من الدراسة والشرح الكافيين من قبل أهل الاختصاص.

وجهود السّكاكي غير هذه المحاولة السالفة الذكر كثيرة يستطيع من أراد الاستزادة العودة إليها في مواضعها عبر مؤلفات الرجل.

---

(1)– المرجع نفسه. ص44–45.

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص77.

ويذكر عز الدين مناصرة في إطار بحثه عن أصول السيميائية عند العرب بعض الإشارات الواردة عن ابن سينا في استخدام مصطلح السيمياء وذلك من خلال مخطوطين ينسبان له الأول هو كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم والثاني كتاب أنموذج العلوم، وقد ورد فيهما مصطلح السيمياء آخذا دلالة لصيقة بمعارف وحيل روحانية غريبة[1]

كما يورد–بعد ذلك– ما وجد عند ابن خلدون في مقدمته حول شرحه لعلم أسرار الحروف الذي عرفه غلاة المتصوّفة والذي يسميه "علم السيمياء"[2].

وفي الأخير نستطيع القول: إنّ هذه الإشارات التي وصلتنا عن ابن سينا وابن خلدون لا تأخذ القيمة العلمية نفسها التي تأخذها إسهامات الجاحظ والجرجاني ومن جاء بعدهم من علماء اللغة والبيان، فإشارات ابن سينا وابن خلدون لا ترد في أثناء الحديث عن إقامة نظرية دلالية عربية بقدر ما تكون إحالات اصطلاحية يستأنس بها الدارسون العرب في إثناء عملية تعريب مصطلح السيمياء.

(1)– ينظر: مقدمة عز الدين مناصرة على كتاب ميشال آريفيه: السّيميائية أصولها وقواعدها. ص23–24.

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص24.

الاتجاهات السيميائية الغربية الحديثة:

سيمويولوجيا سوسير:

كان فرديناند دوسوسير ولا يزال واحدا من أبرز أعلام البحث اللغويّ واللّساني في تاريخ البشريّة جمعاء كونه صاحب أهمّ ثورة لغوية شهدها العصر الحديث، ثورة انطلقت بعدها دراسات لغوية لسانية جادة لا تزال قائمة إلى يومنا، تدين في أغلبها لفكر وأبحاث هذا الرجل، وكلّ ذلك «لم يجعل منه مؤسّسا لمدرسة مهمة هي ما يسمى بمدرسة جونيف بل مؤسّسا لعصر بأكمله من الدرس اللساني»[1].

ومع ظهور "كتابه دروس في الألسنية العامة" تلقّت علوم اللغة واللسان دفقا جديدا نحو التّرسّخ والشمول، فأمام سيطرة الدراسات التاريخية والمعيارية للظاهرة اللغوية في الماضي أراد سوسير توجيه الأنظار إلى نوع آخر من الدراسة هي الدراسة الآنية الوصفية للظاهرة اللغوية ومن أهم المقولات التي جاء بها سوسير في اللغة هو اعتبارها نظاما من الإشارات يعبر بها بني البشر عمّا يدور في أذهانهم من أفكار وأحاسيس ومشاعر، مثلها في ذلك مثل باقي الأشكال الإ شارية الأخرى «إنّ اللغة نظام من الدلائل يعبر عمّا للإنسان من أفكار، وهي في هذه شبيهة بالكتابة وبألفبائية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية وصور آداب السلوك، وبالإشارات الحربية وغيرها، إلاّ أنّ اللغة أهمّ هذه الأنظمة جميعها»[2].

وانطلاقا من هذا التصوّر الدلالي للطبيعة اللغوية بشّر سوسير بظهور علم جديد تكون الألسنية جزءا منه هو علم العلامات أو السيميولوجيا"*Sémiologie*" كما يسمّيه: علم يصبّ اهتمامه على دراسة العلامة في إطار المنظومة الاجتماعية، ويتوقّع له أن يكون فرعا من علم النفس فيقول:«وإذن فإنّه من الممكن أن نتصوّر علما يدرس حياة الدّلائل في صلب الحياة الاجتماعية،

(1)– ميلكا إيفيتش. اتجاهات البحث اللساني. تر: سعد عبد العزيز مصلوح– وفاء كامل فائيد.المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة–مطبعة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.ط3 .2000 .ص 211.

(2)– فرديناند دي سوسير. دروس في الألسنيّة العامّة. تعريب : صالح القرمادي وآخرون. الدار العربية للكتاب .طرابلس–ليبيا.دط. 1985 .ص 37.

وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتّالي قسما من علم النفس العام، ونقترح تسميته: *Sémiologie* ؛ أي علم الدلائل وهي كلمة مشتقّة من اليونانية *Sémean*، بمعنى دليل، ولعلّه سيمكّننا من أن نعرف مّما تتكوّن الدلائل في القوانين التي تسيّرها، ولمّا كان هذا العلم غير موجود بعد فإنّه لا يمكن أن نتنبّأ بما سيكون، ولكن يحقّ له أن يوجد، ومكانه محدّدا سلفا، وليست الألسنية سوى قسم من هذا العلم العام»[1].

بيد أنّ سوسير من خلال ما قدّمه يكتفي بالتّنبؤ بعلم السيمياء، دون أن يعمد إلى تحديد الأطر العامة التي يقوم عليها هذا العلم، ولعلّ مردّ ذلك أنّه «في هذه المرحلة من البحث كان حريصا بصفة خاصة على تحديد اللسانيات العامة، وبالأحرى موضوع هذه اللسانيات»[2].

وإن كان سوسير –في إطار سعيه لإرساء أسس علم اللسانيات الحديثة– قصر اهتمامه على العلامة اللغوية وعمل على شرحها وتفسيرها، وكشف أغوارها، فإنّ ذاك لم يمنعه من توجيه أنظار الباحثين إلى العناية بأنواع العلامات الأخرى، غير اللّغوية، الواقعة ضمن ما يسمّيه علم الدّلائل، والذي صار قيامه حتمية علمية ملحة في أطار هذا الانفتاح والاتساع الهائل الذي تشهده جميع مناحي المعرفة الإنسانية في هذا العصر «وهكذا فإنّنا نكون قد سلّطنا الأضواء على المسألة اللغوية، وبالإضافة فإنّنا نعتقد أنّنا إذا اعتبرنا الطقوس والعادات والتقاليد وغيرها دلائل بدت لنا مختلف هذه الظواهر في مظهر جديد نشعر معه بالحاجة إلى جمعها في إطار علم الدلائل وإلى شرحها، وتفسيرها بواسطة قوانين هذا العلم»[3].

وتتحدّد ريادة سوسير عبر ما وضعه من ثنائيات متقابلة تصف طبيعة الأنظمة اللغوية، ربما تكون ثنائية الدال والمدلول من أجلّ هذه الثنائيات وأكثرها أثرا على الدرس السيميائي؛ ذاك أنّ سوسير في أثناء تحديد ه للعلامة اللغوية أو الدليل *Signe* وَفق تصوّره الخاص، جعلها تقوم

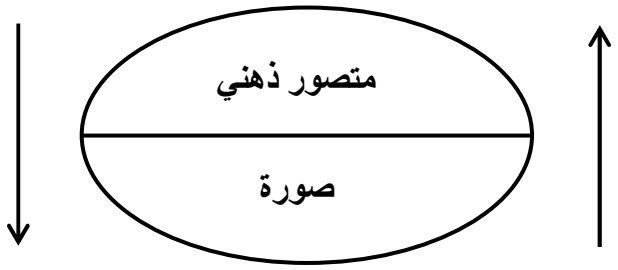
(1)– المصدر السابق. ص37

(2)– دليلة مرسلي و آخرون .مدخل إلى السيميولوجيا.ص18

(3)–فرديناند دي سوسير.المصدر السابق. ص37

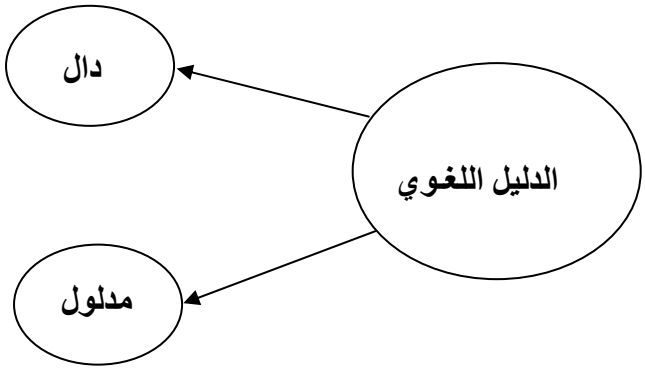
على التركيب بين ما يسمّيه بالمتصوّر الذهني والصورة الأكوستيكية أو الصوتية «إنّ الدليل اللغوي لا يجمع بين شيء واسم بل بين متصوّر ذهني وصورة أكوستيكية»[1].

والدليل اللّغويّ –عنده– هو كيان نفسي ممثّل له بالشكل الآتي[2]:



غير أنّه–بعد ذلك وفي مرحلة متقدّمة– يحتفظ بكلمة دليل للتعبير عن المجموع، ويعوّض مصطلح التّصوّر الذّهني بمصطلح "مدلول" (*Signifié*)، كما يعوّض مصطلح الصورة السمعية الأكوستيكية بمصطلح "دال" (*Signifiant*)[3].

ويمكن تبسيط المقولة السوسيرية السابقة من خلال الشكل الآتي:



ولو أخذنا لفظ "حمامة" مثالا على ماسبق لوجد عندنا تركيب صوتي قوامه: الحاء، الميم، الألف، الميم، التاء، ويمثّل هذا التركيب الصوتي دالاّ، كما يحصل لدينا تصوّر ذهني حول طائر يأخذ شكله المألوف في الطبيعة على النحو الآتي:

(1)– المصدر السابق. ص110.

(2)– المصدر نفسه. ص110 .

(3)– المصدر نفسه. ص111.

ويمثّل هذا الشكل "حيوان/حمامة" مدلولا، وبالجمع بين الدال الصوتي والمدلول الذهني يتحقّق لدينا ما يسمّى بالدليل، أو العلامة اللغوية.

ويعمد سوسير –بعد هذا التقسيم الرائد– إلى وضع خصيصتين أساستين تتحدّد من خلالهما طبيعة الدليل اللغويّ هما [1]:

أ– **اعتباطية الدليل اللغويّ:** فالعلاقة القائمة بين الدال أو المصوّرة الصوتية، والمدلول أو المتصوّر الذّهني هي علاقة اعتباطية تواضعية غير مبرّرة، وما يؤيّد ذلك –عنده– ما يوجد بين اللغات من فوارقَ في تسميّة الأشياء، بل واختلاف اللغات نفسِها، ولو عدنا إلى المثال السابق لوجدنا أنّ كلمة "حمامة" في العربية تقابلها في الفرنسية "*Morte*" وفي الإنجليزية "*Culve*" وتأخذ مسمّيات مغايرة في باقي اللغات الإنسانية الأخرى وقسْ على ذلك.

ζ–**خطّية الدّال:** فمادام الدال اللغوي سمعي فهو –بطبيعة الحال–يجري في الزمن، ويأخذ خاصيّته من حيث هو امتداد، ولا يمكن قياس هذا الأخير من خلال بعد واحد هو الخطّ، فتتابع العناصر الصوتية المكوّنة للدّال وفق خطّ زمني يعوّض بالخطّ المكاني بوِساطة الكتابة، وامتدادها على الورق.

ومّما يحسن إيراده في هذا المقام هو تلك الخلاصة التي خلص إليها الباحث عبد القادر عبد الجليل في نهاية حديثه عن العلامة اللغوية عند سوسير إلى أنّها تتحدّد في أربعة جوانبَ هي [2]:

أ– الجانب الخارجي (هيئة ماديّة) ⟵ **الحالة المادية**

ب–الجانب الداخلي، النطقي(هيئة العناصر المؤلّفة) ⟵

ج–الجانب الذهني الذي يؤثر اللفظ المنطوق ⟵ **الحالة الذهنية**

د–الجانب الصوري الذي يؤثر اللفظ دون النطق ⟵

(1)– المصدر السابق. ص111ومابعدها.

(2)– ينظر: عبد القادر عبد جليل. علم اللّسانيات الحديثة. دار صنعاء للنشر والتوزيع، عمّان– الأردن. ط1. 2002. ص227.

ثمّ يجعل –بعد هذا– لفظ "القلم" نموذجا تطبيقيا شارحا للمقولة السابقة، عارضا إيّاه على النّحو الآتي [1]:

القلم ← الأداة..... الموجود الخارجي أ

← اللفظ المنطوق..... الموجود الداخلي ب

← الصورة الذّهنية ج (المدلول).

← الصورة اللفظية المكتوبة، المنطوقة(السمعية). د (الدال).

ونكتفي من سيمويولجيا سوسير بهذه الخلاصة القيّمة التي قدّمها الباحث عبد القادر عبد الجليل لنغادره إلى رائد آخر من روّاد السيمياء كان له الفضل الأكبر والنصيب الأوفر في بعث هذا العلم وإخراجه إلى عالم النّور.

سيميوطيقا بيرس(*Pierce*):

إذا كان بعض الدارسين يذهب إلى أنّ دوسوسير أوّل من بشّر بعلم السيمياء الحديث حين قال: «وإذن فإنّه من الممكن أن نتصوّر علما يدرس حياة الدّلائل في صلب الحياة الاجتماعية»[2]. فإنّ الكثير منهم يرى أنّ المنشئ الأوّل والأب الشرعيّ لهذا العلم هو المنطقيّ الأمريكيّ شارل ساندرس بيرس"***Charles-Senders-Pierce***" بل هذا ما ذهب إليه هو نفسه عندما قال:«أنا–على ما أعلم– الرائد أو بالأحرى فاتح الغاب لتوضيح وكشف ما تسمّيه بعلم السيمياء أي مذهب الطبيعة الجوهريّة والتّنوعات الأساسية والدلالة الممكنة»[3].

وإن كان سوسير ينطلق في تصوّره لعلم السيمياء من خلفية لسانية لغوية، فإنّ تصوّر بيرس لهذا العلم يقوم–أساسا– على المنطق والذي يراه مرادفا للسيمياء حين يقول: «إنّ المنطق بمعناه العام ليس سوى تسمية أخرى للسيموطيقا، إنّه النّظرية شبه الضرورية أو الشكلية

(1)– ينظر: المرجع السابق. ص228.

(2)– فرديناند دوسوسير. المصدر السابق.ص37.

(3)– ينظر: عادل فاخوري. تيارات في السيمياء.ص46.

للدّلائل»[1]؛ من هنا يصبح البحث في مجال السيمياء بحثا هاما تحتاج إليه كلّ مناحي المعرفة، يقول بيرس:« إنّه لم يكن بإمكاني–على الإطلاق– أن أدرس أيّ شيء– الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزقا، الجاذبية، الديناميكيا الحرارية، البصر، الكيمياء، التشريح المقارن، علم النفس، الصوتيات، الاقتصاد، تاريخ العلوم، الهويست[2] ، الرجال والنساء، النبيذ، علم المقاييس والموازين–إلاّ بوصفه دراسة علامتية»[3] ، ومنه اتّصف الدرس السيميائي عند بيرس بالشمول والتنوع لتنوّع المعارف والمواضيع المدروسة.

ومن أهمّ ما جاء به بيرس في نظريّته السيميائية هو تلك التقسيمات النظرية حول المنظومة الدلالية، و منها ما عمد إليه حسب تصوّره الخاص إلى تقسيم العلامة أو الدليل إلى ثلاثة أقسام، يعرضها الدارس حنّون مبارك على النحو الآتي[4] :

1. الممثِّل: الدليل باعتباره دليلا
2. الموضوع: وهو ما يعنيه الدليل أو هو المعنى
3. المؤوّل: وهو ما يجعل الدليل يحيل على موضوعه

ويعرض الدارس عادل فاخوري التقسيم نفسه الذي قدّمه حنون مبارك على اختلاف طفيف في البنية الاصطلاحية بينهما؛ وذلك حين يقول:«العلامة التي هي نموذج للمقولة الثلاثية تشكّل– إذن– من حيث الكنه علاقة ثلاثية بين ثلاثة أركان يطلق عليها بيرس أسماء العلامة بحدّ ذاتها ""، الموضوع، التعبير»[5].

ثم يعمد بعد ذلك إلى تمثيل هذا التقسيم من خلال عرضه للشكل الآتي[6]:

(1)– ينظر: حنون مبارك. دروس في السيميائيات.ص47.

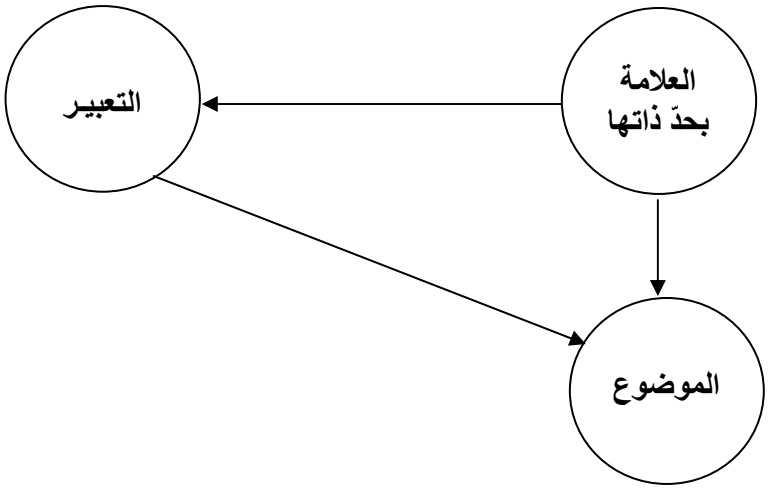
(2)– الهويست: ضرب من لعب الورق.

(3)– ينظر:جون ماري سشايفر. المرجع السابق. ص15.

(4)– ينظر: حنّون مبارك. المرجع السابق. ص81–82.

(5)– عادل فاخوري. المرجع السابق. ص49–50.

(6)– ينظر: المرجع نفسه، ص50.



ومنه نجد أن مصطلح الممثل أو الذي يسميه بيرس العلامة بحدّ ذاتها يقابل مصطلح "الدال" عند سوسير، بينما يقابل مصطلح الموضوع عنده مصطلح "المدلول" عند سوسير ويتجاوز بيرس المقولة السوسيرية من خلال مصطلح التعبير أو المؤول، فلا وجود لهما في الطرح السوسيري.

وتأسيسا على ما سبق نستطيع القول: إنّ بيرس– في أثناء دراسة العلامة–كما يرى الدارس عدنان بن ذريل– راعى عاملين هامّين هما[1]:

أ. عامل الطابع الطبيعي أو الاصطلاحي لها.

ب. عامل التفسير لها؛ أي فهمها من قبل المتعامل معها.

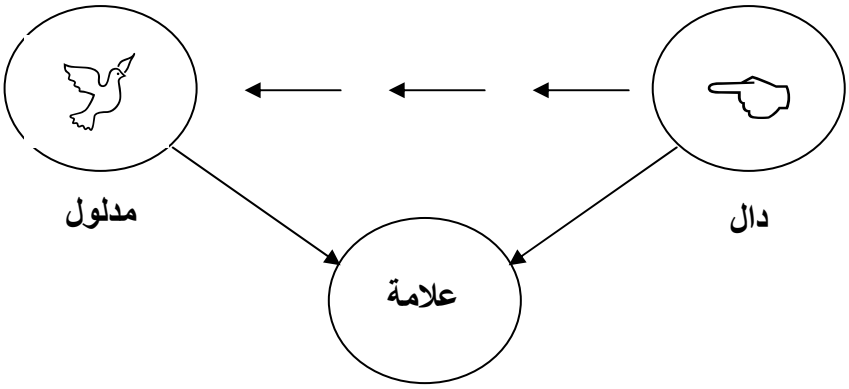
ونستطيع أن نذكر إلى جانب هذا التقسيم الهام تقسيما ثلاثيا آخر جاء به بيرس حول طبيعة العلامة لا يقل أهمّية عن سابقه، ويقوم هذا التقسيم على وصف العلاقة القائمة بين الدال ومدلوله، ومن المتاح لنا عرض هذا التقسيم على النحو الآتي [2]:

1. الإشارة: تكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة تجاورية في المكان، وهي ذات طابع بصري في مجملها، ومثل ذلك السهم الذي يشير إلى مكان معيّن أو حركة الأصبع وغيرها، ونستطيع أن نمثّل لمقولة بيرس حول الإشارة بالشكل الآتي:

---

(1)– ينظر: عدنان بن ذريل. اللغة والدلالة، آراء ونظرّيات. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا. دط. 1981. ص30.

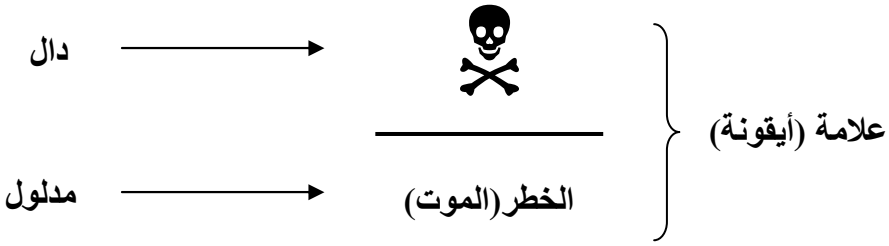
(2)– ينظر: صلاح فضل. اتجاهات النقد المعاصر. ص97–89.



(إشارة)

2. الأيقونة "*Icon*": تكون العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول –في هذا القسم– علاقة تشابه، فتكون الأيقونة بهذا: «شيء يؤدّي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه»[1]، وهي بهذا صورة تحيل إلى متصور تكون العلاقة فيهما علاقة مشابهة، ومنه فالعلامة الأيقونية تُفهم من خلال فهم نظيرها المشابه لها، وذلك كعلامات المرور والصور الفوتوغرافية والخرائط وغيرها.

ويكون تمثلنا الشكلي لهذه المقولة على النحو الآتي:



3- الرمز: ومثاله الأوّل هو العلامة اللّغوية كما تصوّرها سوسير من قبل، وإن كانت العلاقة بين الدال والمدلول تقوم على التجاور المكاني في الإشارة، وعلى التشابه في الأيقونة، فإنّ العلاقة التي

(1)– ميجان الرويلي. دليل الناقد الأدبي ،إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا . المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء– المغرب.ط3. 2002 ص180.

تربط بين طرفي العلامة في الرمز هي«علاقة محض عرفية وغير معلّلة، فلا يوجد بينهما تشابه، أو صلة فيزيقية، أو علاقة تجاور»[1].

ولقد كان هذا التقسيم الثلاثي للعلامة أهمّ فارق تجاوز به بيرس مفهوم العلامة عند سوسير؛ ذلك أنّه لم يقتصر –في أثناء تصنيفاته– على العلامة اللغوية كما فعل سوسير، بل وسّع مجال العلامة ليشمل كلّ ما هو لغوي وغير لغوي كما لمسناه سالفا.

ومن خلال هذين التقسيمين وغيرهما من الدراسات التي قام بها بيرس في حقل السيميائية عُدّ بحقّ رائد هذا العلم من غير منازع؛ ذلك أنّ أبحاثه وكتاباته أثرت تأثيرا بالغا في المدارس والحلقات السيميائية التي جاءت بعده.

وما إن يتجاوز الباحث هذين الرجلين وجهودهما، حتّى يتفاجأ بكمّ هائل وزاخر من اتجاهات هذا العلم المختلفة والمتعدّدة[2].

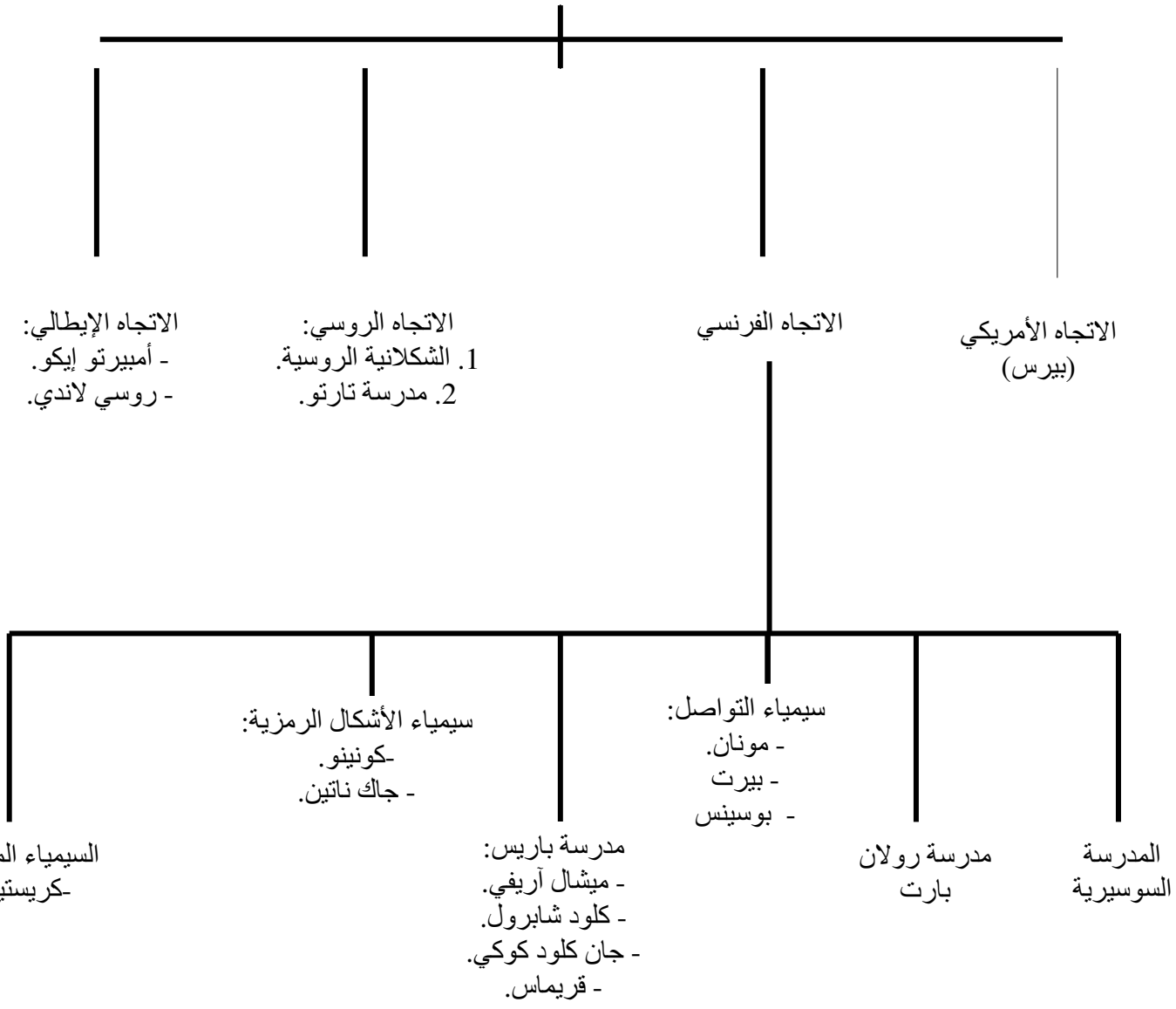
ويمكننا الوقوف على حقيقة هذا التعدّد الهائل من خلال عرضنا لمشجّر يصف خارطة المدارس السيميائية الحديثة على النحو الآتي[3]:

(1)– سيزا قاسم. مدخل إلى السيميوطيقا (السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد). دار إلياس العصرية، القاهرة–مصر. ط1. 1986. ص34.

(2)– ينظر: ميشال آريفي وآخرون. السيميائية أصولها وقواعدها. ص31.

(3)– ينظر: جميل حمداوي. السيميوطيقا والعنونة. مجلّة أعلام الفكر. مج25. ع3. ص73

الاتجاهات السيميائية



ولعلّ أشهر هذه الاتجاهات السيميائية على الإطلاق ثلاثة هي:

1- **سيمياء الدلالة:** ورأس هذا التوجّه وزعيمه هو رولان بارت الذي يذهب إلى القول: إنّ علم السيمياء قائم على أساس الدلالة[1].

كما ذهب هو ومن نحا نحوه على أنّ اللغة:«لا تستند على إمكانيات التواصل،فنحن نتواصل توفّرت القصدية أم لم تتوفر، بكلّ الأشياء الطبيعية والثقافية سواء أكانت اعتباطية أم غير اعتباطية، لكنّ المعاني التي تستند إلى هذه الأشياء الدالة ماكان لها أن تحصل دون توسّط اللغة؛ فبواسطة اللغة باعتبارها النسق الذي يقطع العالم وينتج المعنى يتمّ تفكيك ترميزية الأشياء»[2].

وقد نبّه بارت في هذا المجال على أنّ العديد من الحقول المعرفيّة بحاجة إلى المقاربة السيميولوجية، والتي تصبح مقاربة ضرورية عندما تكون الوقائع دالة[3].

وقد ترسّخ هذا الطرح البارتي من خلال العديد من أبحاثه التي قدّمها عبر سيرته العلمية، والتي تذكرها الباحثة دليلة مرسلي مرتّبة على النحو الآتي[4]:

أ. درجة الصفر في الكتابة..

ب. ميثيولوجيات..

ج. عناصر السيميولوجيا..

د. بلاغة الصورة..

---

(1)– ينظر: حنون مبارك. دروس في السيميائيات. ص**74**.

(2)– ميشال آريفي. المرجع السابق. ص**32**.

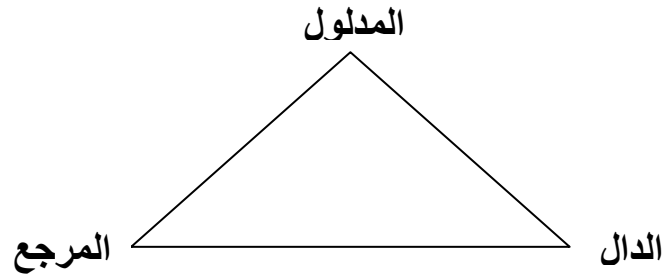
(3)– ينظر: حنون مبارك. المرجع السابق. ص**74**.

(4)– ينظر: دليلة مرسلي. المرجع السابق.ص**17**.

2- **سيمياء الثقافة:** يقوم هذا الاتجاه على اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية، وأنساق دلالية، وقد راج هذا التوجه في كل من روسيا على يد لوتمان، إيفانوف، طوبوروف، وإيطاليا مع انبرتو إيكو، وروسي لاندي وغيرهم[1].

ويرى هؤلاء أن العملية الإدراكية عند الإنسان تسير وفق ما تمليه الثقافة بوساطة أنساقها الدالة، والتي تعمل على تأطير ممارسات الإنسان داخل المنظومة الاجتماعية[2].

ويعتمد أصحاب هذا التوجه تقسيما ثلاثيا للعلامة على غرار تقسيم بيرس السالف الذكر، فيرون أن العلامة تتكوّن من دال ومدلول ومرجع، ويمكن أن نمثّل لهذا التقسيم على النحو الآتي[3]:



3- سيمياء التواصل:

ينطلق هذا التوجه من اعتبار الدليل أداة تواصلية، وأنّه يأخذ قيمته من خلال أدائه للعملية التواصلية.[4]

وعليه يكون مجال السيمياء وفق هذا التصور هو دراسة طرق التواصل والوسائل المستخدمة للتأثير في الغير[5].

وميّز أصحاب هذا الاتّجاه في أثناء تناولهم للعملية التواصلية بين أمرين هامين هما[6]:

(1)– ينظر: حنون مبارك. المرجع السابق. ص85.

(2)– ينظر:المرجع نفسه. ص72.

(3)– ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون. في معرفة الآخر،مدخل إلى المناهج الحديثة . المركز الثقافي العربي.ط2. 1996. ص 106.

(4)– ينظر: حنون مبارك. المرجع السابق. ص72.

(5)– ينظر: المرجع نفسه. ص72.

(6)– ينظر: دليلة مرسلي. المرجع السابق. ص17.

أ. **الدلائل:** وتمثّلها الوحدات التي تتوفر على قصد التواصل.

ب. **الأمارات:** وهي الوحدات التي لا تتوفر على قصد التواصل.

فالسيمياء–انطلاقا من هذا التصور– موضوعها الدليل القائم على القصدية التواصلية فإن لم يقم الدليل على هذه القصدية فالحديث–عندئذ– يتعلّق بالأمارات، ولا مجال–حينها– للممارسة السيميائية[1].

كما ذهب أصحاب هذا التوجه–أيضا– إلى تقسيم الأمارات الخارجة عن نطاق الممارسة السيميائية إلى ثلاثة أنواع هي[2]:

أ. الأمارات العفوية: وتمثّلها الوقائع الحاملة لإشارة دون أن تكون هذه الوقائع قد أنتجت لهذا الغرض، فلون السّماء مثلا قد يشير إلى حالة البحر يوم الغد.

ب. الأمارات العفوية المغلوطة: ومثلها اللكنة التي قد توحي لنا بأن المتكلّم أجنبي وغريب عن هذه البلاد.

ج. الأمارات القصدية: ومثالها الوقائع التي أنتجت لتبليغ هدف ما، إلاّ أنها لا تأخذ قيمتها إلاّ إذا تمّ الاعتراف بكونها أنتجت لتحقيق هذا الهدف، ومثالها علامات المرور.

ومن رواد هذا التوجه بريطو، مونان، بويسنس.

(1)– ينظر: حنون مبارك. المرجع السابق. ص73.

(2)– ينظر: المرجع نفسه. ص73.

موضوع السيمياء:

إن موضوع السيمياء والمدار الذي تدور حوله هو العلامة مهما كان أمر هذه العلامة سواءً أكانت لغوية كما تصوّرها سوسير، أو غير لغوية، فالسيميائيون يهتمّون«بدراسة العلامات التي تحكم بنية الحروف المؤلفة للوحدة اللغوية، والدلالات التي تحتويها، كذلك فإنّهم يولون اهتماما واسعا لدراسة حياة الإشارات وجميع أنواع العلامات التي تحكم بين المجتمعات»[1].

هذا مايقرّره سوسير وهو يبشر بظهور علم السيمياء فيقول:«وإذن فإنّه من الممكن أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية...، ونقترح تسميته ***Sémiologie*** أي علم الدلائل»[2]. فالسيمياء إذن علم يصب اهتمامه على حياة العلامات والتي تعد العلامة اللغوية جزءا منها.

وإننا نجد–إلى جانب سوسير–العديد من أعلام هذا العلم الذين عمدوا –بدورهم– إلى تحديد موضوع السيمياء تحديدا دقيقا، كما فعلت الباحثة الفرنسية جوليا كريستيفا والتي تقول:«إنّ دراسة الأنظمة الشفوية، وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلاف، إنّ هذا هو ما شكّل موضوع علم أخذ يتكوّن وهو السيميوطيقا من الكلمة اليونانية ***sémeion*** أي علامة»[3].

ومن هنا تؤكّد كريستيفا أنّ الاهتمام الأساس بهذا العلم الجديد الذي بدأت تتبدّى ملامحه هو أنظمة العلامات؛ وممّا يزيد في تأكيد هذا الأمر كون أغلب التعاريف التي قدّمها الباحثون عن السيمياء–إن لم تكن كلّها– أكّدت على أنّ علم السيمياء هو علم العلامات أو علم الدلائل كما لاحظناه من التعاريف التي مرّت بنا في ما مضى.

(1)– عبد القادر عبد الجليل. علم اللسانيات الحديثة. ص75.

(2)– فرديناند دوسوسير. المصدر السابق. ص75.

(3)– ينظر: عصام خلف.الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر.دار فرحة للنشر و التوزيع.القاهرة–مصر.دط.دت.ص26 .

إنّ مسألة الطفولة والاهتمام بها أصبحت ضرورة ملحة في هذا العصر بالذات، فالحديث عن الطفولة هو الحديث عن المستقبل؛ فما الطّفل إلاّ بذرة نرمي بها في الأرض لتكون في المستقبل شجرة ، فإن صلحت هذه الأرض جاءت الشجرة صالحة طيبة، وإن خبثت الأرض خبثت معها الشجرة، وأدب الأطفال أحد الوسائل المهمة والحيوية المعتمدة في التنشئة الاجتماعية، ومفتاح مهم لصناعة رجل المستقبل، فمن خلاله يفرغ المبدع ما شاء من مبادئ وأفكار وأحاسيس ومشاعر داخل الوعاء الطفولي، فبالأدب نلقّن الطفل الحق والباطل والذوق والجمال.

وقد اهتمّ النقاد –في الغرب– بدراسة أدب الأطفال وتطبيق المناهج الحداثية عليه، وإذا ما نظرنا إلى أدب الأطفال في بلادنا –من جهة التأليف والدراسة والتحريّ– وجدناه ما زال يعاني كثيرا من الإهمال واللامبالاة عن قصد أو عن غير قصد، فما زلنا بعيدين كل البعد في الوطن العربي وفي الجزائر خاصة عن مثل هذا النوع من التطبيق في مجال هذا الأدب الطفولي، ولعليّ أردت –بهذا البحث– أن أفتح الباب لدراسة هذا النوع من الأدب دراسة تستغلّ طاقات المناهج الحداثية، والتي من أبرزها المنهج السيميائي باعتباره واحدا من أكثر المناهج النقدية المعاصرة ضبطا لإقامة التأويل وجرأة على استنطاق النصوص، وهذا ما جعل العديد من أعلام النقد الغربي يلحّون على أهمية تطبيق هذا المنهج على أدب الأطفال، على غرار السيميائي الإيطالي الشهير "أمبيرتو إيكو" الذي يرى في كتابه "إنتاج الإشارات" la production de singnié، إنه من وجهة نظر السيمياء رسم طفل صغير أكثر إبداعا وخلقا من كتاب "البؤساء" لـ"فيكتور هيقو".

وانطلاقا من كل ما سبق، حاولت طرح إشكالين أراهما أساسين هما: كيف يمكن اعتماد المنهج السيميائي في تحليل قصص الأطفال؟ وإلى أي مدى يستطيع هذا المنهج الكشف عن الإمكانات التعبيرية والفنية لهذا النوع من القصص؟.

وللإجابة عما سبق اخترت قصص الحيوان لمحمد ناصر أنموذجا لأطبق عليها هذا المنهج الحداثي، وقصص الحيوان هي القصص التي تقوم الحيوانات بدور الشخصيات فيها، علما أنه قد صدر للكاتب من هذا النوع مجموعتان قصصيتان: الأولى ضمن سلسلة

"الأنيس للأطفال"، والثانية ضمن سلسلة "القصص المربي للأطفال"، وقد بثّهما المؤلف لأطفال الجزائر أملا في مستقبل مشرق وغد أ كثر تألّقا، وغاية في ترسيخ العقيدة الإسلامية في قلوب الأطفال وربطهم بموروثهم الإسلامي كتابا وسنّة وحثّهم على صالح الأعمال، يقول: «إن الكذاب لا يجلب الشقاء لنفسه وحدها، بل يجلبه إلى كلّ من يتعامل معهم، فإنّ الثقة والأمانة والصدق صفات تزرع الودّ بين الناس، فيمتدّ حبل التعاون بينهم، فإذا انعدمت تلك الصفات انقطعت تلك المعاملات»، هكذا حدّد المؤلف مضمون رسالته؛ إنّها رسالة تربية وإصلاح –قبل كل شيء–، ليكون هذا سببا آخر ودافعا جديدا وراء اختياري لهذه العينة من قصص الحيوان عند الكاتب، إضافة إلى قلة البحوث التي أجريت على هذا النوع من القصص من جهة، وما يتمتع به من إمكانات إشارية ورمزية هائلة سمحت للعديد من الكتاب والأدباء أن يرسلوا ما يرومونه من أفكار ومعان عبر هذه القناة المتميزة/ قصص الحيوان من جهة أخرى، ولعلّه حان الوقت لاستثمار مثل هذا النوع من القصص المحبّب للطفل واستغلاله في تنمية وعيه الثقافي والجمالي.

كما كان وراء اختياري للموضوع –على صيغته الحالية (الملامح السيميائية في القصة الموجهة للطفل الجزائري، قصص الحيوان لمحمد ناصر أنموذجا)، مجموعة من الدوافع أهمها:

– الاستفادة تطبيقيا من المفاهيم والإجراءات السيميائية في التحليل، وتوظيفها في مجال دراسة أدب الأطفال.

– محاولة فكّ شفرات النصوص القصصية، وتحليل مستوياتها، والعلاقات الناجمة عن نظمها.

– الرغبة في خوض غمار هذه المغامرة، والتجريب في رحاب المنهج السيميائي الذي يفتح ذراعيه لكل باحث يقصده.

– المساهمة في إبراز أهمية الكتابة القصصية الموجهة للطفل –من جهة–، وأهمية التصدي لها بالنقد والدراسة من جهة أخرى.

– المساهمة –من خلال هذه الدراسة– وما ستقدّمه من نتائج في مشروع التنشئة الاجتماعية للطفل الجزائري.

وقد اقتضى هذا البحث تطبيق المنهج السيميائي كونه أقدر المناهج الحداثية على استيفاء الدلالات الحبيسة داخل النصوص الأدبية، وكان لزاما علينا الاستعانة بمناهج ومعارف أخرى تتطلبها طبيعة هذا الدراسة، كالمنهج التاريخي، والتحليلي والإحصائي، كما أنه لا مناص لنا –في هذا الإجراء– من الاستعانة بالخبرات التي قدمت في مجال علم النفس التربوي، وعلم النفس اللغوي، وعلم الاجتماع، وعلم التنشئة البشرية، و التعليمية وغيرها من مناحي المعرفة المساعدة، والتي لها أن تكمل البحث.

وعلى أساس ما سبق جاء تصميم البحث في مدخل وثلاثة فصول، حيث روعي في المدخل التأسيس النظري لعلم السيمياء من خلال تحديد مفهومها، وعرض تاريخها عند العرب والعجم، ثم التطرق إلى أهم اتجاهاتها في العالم الغربي وصولا إلى تحديد موضوعها.

وجاء الفصل الأول منظّرا لأدب الأطفال وقصص الحيوان، فقدّم في جزئه الأول مفهوم أدب الأطفال، وبيّن أهمية هذا الأدب ودوره في تلبية الحاجات النفسية لدى الطفل، كما تطرق في جزئه الثاني إلى تعريف قصص الحيوان وإظهار أصولها الفكرية والعقدية، وتحديد أهدافها وعرض تاريخها عند العرب والعجم.

أما ثاني الفصول وثالثها فقد أفردا بالدراسة التطبيقية؛ فانصبّ الأول منهما على دراسة العتبات النصية والتحليل المورفولوجي؛ فسلط الضوء على عتبتين هامتين من عتبات النص، هما العنوان والغلاف بوصفهما أهم العتبات النصية، خاصة إذا ما تعلق الأمر بأدب الأطفال، إضافة إلى توقفه عند التطبيق الوظائفي الذي قدّمه "بروب" والذي يعدّ من التطبيقات التأسيسية والرائدة في البحث السيميائي، فيما خصص ثالث الفصول لتقصي التناص بأنواعه: الديني، الأدبي، الشعبي، الأسطوري، ناهيك عن جمالياته وأغراضه التربوية.

وقد ذيلت بحثي بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها هذه المقاربة.

وقد اعتمد البحث مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: أدب الأطفال –علم وفنّ، لأحمد نجيب، وكتاب "أدب الأطفال"، لعلي الحديدي، "أدب الأطفال في الجزائر"، لمحمد مرتاض، "قصصنا الشعبي بين الواقعية والرومانسية"، نبيلة إبراهيم، "الحكاية الخرافية"، لفريديريش فوندرلاين، "مدخل إلى السيميولوجيا"، لدليلة مرسلي، "سيميولوجيا الصورة"، لقدور عبد الله ثاني، إلى غير ذلك مما اعتمده البحث من الكتب.

ولقلّة الاشتغال والمشتغلين بأدب الأطفال في الجزائر وندرة المصادر والمراجع المتعلقة به، واجهت صعوبة بالغة في تحصيل المادة العلمية المساعدة على فهم وضبط معايير ومفاهيم هذا الأدب، هذا وجلاّد الوقت يطاردني، وعناء السفر أثقل كاهلي، حتى صرت أرى كل قشة تطفو على سطح بحر المعانات، والحاجة قارب نجاة أرسله الله إلي، حتى إذا ما تمسكت به هوى بي إلى قعر البحر ثانية، وهكذا.

إضافة إلى أن قضية تطبيق المنهج السيميائي على أدب الأطفال قضية بكر في الجزائر والوطن العربي، لم يطرق الدارسون أبوابها بعد، فوجدتني أطرق الأبواب وحدي، إلاّ أن الله أغاثني بلطفه وشملني برعايته، ثم الأستاذ المشرف الذي شاركني العناء والجهد في التحصيل، وكل الأساتذة الأفاضل والزملاء الكرام، الذين لم يبخلوا عليّ بما بين أيديهم من كتب ومجلات.

وكان رائدي في كل ذلك الإخلاص لله فيما أقدّمه والحرص على دفع عجلة التنشئة الاجتماعية السليمة للطفل في بلادي الجزائر، ومنه إلى أطفال المعمورة عامة.

وهذا جهد المقلّ المقر بنقصه المعترف بعجزه وتقصيره، وأحمد الله أولا وآخرا فله الحمد على كل حال، ثم لأستاذي المشرف كل التقدير والاحترام والاعتراف بالفضل والجميل، وصلي اللهم وسلم وبارك على خير عبادك المرسلين.