أدب الأطفال... وصناعة الذوق الجمالي
دراسة في وسائل التعبير الفني لقصص الأطفال

المدرس الدكتور فائز هاتو عزيز الشرع
كلية الآداب - قسم اللغة العربية
الجامعة المستنصرية

مدخل تعريفي
صناعة الذائقة:

قبل الشروع في محاولة إرساء أهم الدعائم، التي يقوم عليها الطرح المراد تأكيد أهميته في هذه الدراسة، لابد من الإلمام بالمساحة الدلالية التي يشغلها مصطلح الذوق، وهو يضم فيما يندرج تحته من محددات، وما يتطلب الإحاطة بمقصده من مقتضيات، المنطلق الأساسي لاتجاه هذا المسعى، فضلا عن النتائج التي يمكن الإفادة من اجرائيتها لإغناء البحث في حقل إنساني مهم هو الطفولة، وميدان بالغ الأهمية في بنائه الذهني والمعرفي بل والوجودي بشكل أعم، وهي الثقافة على اختلاف أشكالها وسبل تعاطي نتاجاتها المعرفية. ويتوج كل ذلك بالنسبة للطفل، الأدب الذي وقع اختيارنا على القصة الموجهة إليه من دون التقيد بالفئات العمرية، وإن كانت مرحلة الفتوة التي تتجاوز مرحلة الاستقبال الأول للحياة المعرفية، هي المقطع العريض من الحياة الإنسانية للطفل الذي نحاول دراسة الأعمال الأدبية الموجهة إليه .

ولإدراك كنه الذوق والتعرف على ما يعنيه سنختار تعريفا لا يجعلنا نتيه في محاولات تعريفية، ومن خلاله ننطلق إلى معالجة الأدب الموجه إلى الطفل،

فالذوق (Taste) هو ((حاسة تدرك بها الطعوم من حلو ومالح ومر وحامض، وآلته الأعصاب الحسية المنبثة في اللسان..))(1) . ومعلوم أن الذوق المتعلق بتحسس الطعوم لا يدخل حيز التجربة الجمالية، مادام الجمال ((يحتوي - في نفسه وفي خارج نطاق الذات - على ما يثير في إدراك المرء فكرة العلاقات))(2) كما يرى ديدرو. وعليه فإن الذوق من الناحية المعنوية ضمن هذا الاتجاه من التعريف به، وبخاصة حين يتعلق عمله بمعالجة معطى لغوي خارج حدود التواصل النفعي المعتاد يعد :((قوة إدراكية لها اختصاص بادراك لطائف الكلام ومحاسنه الخفية ..))(3)، ومن هذين الوجهين للتعريف بالذوق يتضح لنا ما يمكن أن يقدم كشفا مهما لمعرفة الذوق وعمله، بوصفه آلية حية وديناميةً، تعالج بها الفعاليات الوافدة من الخارج على الإنسان، وتتجلى وظيفة الذوق المعيارية في فعالية مزدوجة الأداء: تتضمن الأولى الاستيعاب أو الإحاطة بالشيء، وتصدر الأخرى الحكم المنسجم مع نوع الاستجابة المستوعبة لما وفد على الإنسان من الخارج وشغل حواسه وأصبح في حيز من الاختلاط بوظائفه، شريطة أن لا تستسلم هذه الحواس لطبيعته وتحتفظ بالقدرة على فرز ما يحدد موقفها منه. ولا يجب أن يذهب القصد هنا إلى نوع الأداء الذي يصدر بعد تلقي ما يفد على الحواس، كأن يكون إصدار حكم نقدي مستوف لشروط الحكم النقدي، وإنما يتركز القصد على رد الفعل العاكس لحركة الذائقة في قبول العمل أو رفضه، أو على نحو أدق في تفضيل العمل وما يماثله أو الإعراض عنه أو عما يماثله .

وهذه الحال يمكنها أن تتسع لتشتمل على فعالية الذوق وقدرته على تذوق النتاجات المتكونة من سلسلة التراكيب اللفظية المرصوفة على وفق مستوى من الوعي، يعكس طبيعة ذهنية لها أسلوبها المميز في الكتابة، فضلا عن إنها تستحضر من الكتابة نموذج القارئ، القادر على الاستقبال والاستيعاب من المرسل إليه (المتلقي) وفي الإمكان احتساب الجهد الذهني المبني على أساس معرفي وثقافي، مع طبيعة ذهنية نابهة، من خلال فعالية الذوق في تحديد ما هو جيد أو ما هو مناسب، وما هو أكثر جودة أو أقل أو ما هو غير مرغوب فيه .

ولكننا في معرض الإحاطة بقدر من المعرفة بالذوق، ومكملات عمله وضمان حيويته، لا بد من أن ندخل إلى ما يعزز معرفتنا بالغائية التي من أجلها يتجه الاهتمام إلى الذائقة، بوصفها الملكة التي من خلالها يمكن احتساب تميز شخص من آخر ومن ثم أمة من أمم أخر، وفي هذا الصدد تتحقق الإفادة من

الاستناد إلى رأي الفيلسوف عمانويل كانت الذي يقرر((أن الذوق يصدره رضا لا تدفع إليه منفعة، أي أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها، بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك))(4)، ويكشف هذا الرأي عن حقيقة ما يضاد الذوق من الناحية التعينية، إذ يتجلى خلوص تحقق وظيفة الذوق في تحركه خارج دائرة المنفعة ـ وبخاصة حين تكون حسية ـ وداخل دائرة جدلية الانجذاب والنفور، التي لا تقرر على وفق مصلحة ما أو بحسب نمط توفيقي يقرب بين قطبي هذه الجدلية على نحو يبعد عن شرط الموضوعية، الواجب توافره في عمل الذائقة، بمعنى أن الانشراح، وما يرافقه من لذة تواكب تلقي عمل إبداعي ما، بعد الانتهاء من تلقيه أو في أثنائه، أو الانقباض الذي يعرقل مسيرة الاستقبال للسطح التعبيري أو المحتوى، يتحدد أثره بحسب مقدار ما يحققه من العلاقة بأحد قطبي الجدلية، ذات الطبيعة المركبة : نفسية واجتماعية وفكرية وحتى جسدية، من دون أن يكون هذا الانشراح ناتجا عنه الخروج بإضافة حسية أو عينية، قابلة للاستهلاك خارج مجال الذهن والانفعالات... ولا يمكن أن ينمو ذهن الطفل ويصبح قادرا على الفرز، وذا ذائقة سليمة أو صحيحة غير منحرفة، في اقل الأحوال، تطلبا لمثل هذه الإمكانية، ما لم يكن هذا الذهن قادرا على الفهم والتمثل على نحو قد لا يكون عميقا أو معقدا، إلا إنه يملك اللبنات الأساسية لمثل هذه الملكة (القدرة) . ومن الضروري أن يكون خطابه أو حكمه على ما يتلقاه مجهزا بأدوات اصطلاحية، تعبر على نحو تحليلي معضد بادراك كل أسرار العمل الأدبي، وما تكتنزه مفرداته ورموزه من قدرة على الأداء، ولكنه لابد أن يكون قادرا ـ بفضل نوع من النباهة، مضافة إلى الخزين الثقافي على بساطته ـ على إبداء آراء تشمل العمل من ناحية الجودة وغيرها أو تمكنه من اختيار الأفضل والأجمل من بين ما يعرض عليه بسبل وكيفيات مختلفة، لعل أكثرها وضوحا القياس على أمثلة سابقة، أو نماذج أخذت حيز الجودة وشغلت مساحة من الإعجاب، وذلك تبعا لسعة التجربة، التي يكون الجانب الاقتراني فيها نابعا من التواصل مع أعمال أدبية، اطلع الطفل عليها سابقا، أو استدل عليها من خلال توجيهات عائلته أو أساتذته، مع بيان مزايا العمل الذي أثار الإعجاب، وأسباب هذا الإعجاب، بالنسبة لمن يقوم بوظيفة الإرشاد .

ولعل هذا الأمر مكفول من غير تدخّل حين يمتلك الطفل الحرية الكاملة في الإطلاع، ومقارنة ما يطلع عليه بسواه من الأعمال الأدبية، وهو ما نجده في

تعامل الطفل مع الأشكال التي تظهرها الأفلام الموجهة للأطفال، أو مسرحياتهم، سواء أكانت مستندة إلى السلوك الطفل في الأداء، أم كانت محاكية لحياته ومستوعبة لحد مقبول من خياله، أو مع أفلام الرسوم المتحركة (أفلام الكارتون)، إذ نجد الطفل يفضل بعضها على بعض، استنادا إلى ذوق اكتسبه من كثرة الإطلاع، فضلا عن المناقشات الفنية ـ البسيطة ـ التي يجريها مع أقرانه ـ أو التأثر بآرائهم وأذواقهم ـ وهم يتناولون هذه الأعمال بمساحة من عرض الآراء بطريقة حرة، إذ إنهم يتقمصون ادوار شخصياتها بعد أن تكتسب لديهم الغاية في النجاح وتسهم طريقة المعالجة، أو نوع الحركة وطبيعة المغامرات أو جاذبية الأشكال والرسوم، في تكوين الأحكام على هذه الأعمال لديهم، وقلما نجد أن الحوار مثلا أو اللغة المستعملة هي الحافز الأهم على إثارة الإعجاب بعمل كارتوني ما، وذلك لأن أهم ما يمكن استخلاصه من العمل الكارتوني هو الجانب البارز فيه وهو الرسم والمغامرة والحدث، وما اللغة المستعملة إلا وسيلة ربط وأداة لإيصال الصورة كاملة، فضلا عن أن أداءها هو العامل الأشد تأثيرا على ذهنية الطفل ومجسات استقباله.. وما يمكن تأكيد الحرص عليه في هذا المجال يتمركز حول الوسائل التي يتوجب أن يكون العمل الكارتوني الموجه للطفل كفيلاً بتحقيقها، من ثقافة واسعة وصناعة للذوق ولو على نحو تناسب الفئة العمرية، يضاف إليها اكتسابه مفردات التعبير، لكون هذا العمل مقدم إليه بطريقة، تحتاج إلى ذهن يفك رموز الكلمات ويفهم مداليلها، ويكسبه خبرة بالكلام وطرق التعبير، التي ستكون هذه المرة الفيصل في إثبات حكم دون آخر.

وما دام الذوق هو مدار هذه الدراسة التي سنحاول تدعيم ضرورة إنمائه من خلال الأعمال الأدبية، ولاسيما القصصية الموجهة للأطفال، فإن من الواجب التذكير بأهمية الدراسات العربية التي عنيت على نحو مركز بأدب الطفل في هذا المجال، ولاسيما كتاب الدكتور علي الحديدي (في أدب الأطفال)(5)، وكتاب الدكتور هادي نعمان الهيتي (أدب الأطفال : فلسفته . فنونه . وسائطه)(6) وبحث الكاتب محمد حسن الخفاجي ((سيكولوجية ميول الأطفال القرائية))(7)، التي يتتبع فيها أهم آراء المختصين بالطفولة، فضلا عن استناده إلى ما يقدم صورة عن ثقافة الطفل العربي في المدة الزمنية التي يغطها البحث. ودراسة الكاتب (محمد راتب الحلاق)، التي تحمل عنوان ((الطفل والأدب، تنمية الذائقة الجمالية الأدبية وتربيتها))(8)، ولا يعني هذا أن ما أضافته تلك الدراسة من

حافز في إفادة لدراستنا هذه، يفضي إلى التطابق في وجهات النظر، وذلك لاختلاف اتجاه كل دراسة، إذ تمثل هذه الدراسة اتجاها تطبيقيا معضدا بنوع من التنظير الخاص بالتطبيق، في حين تمثل دراسة الأستاذ الحلاق التوجيه التربوي والنفسي، الذي يُهيأ من خلاله الطفل لامتلاك ذائقة مميزة، فقد أخذت على عاتقها على نحو افتراضي توجيه مهمة إنماء الذوق من خلال الإفادة من طروحات المدارس النفسية والسلوكية، فضلا عن أنها عكست مسعى يحاول إيجاد عوامل مساعدة على إنماء قدرة الطفل من الناحية الإبداعية وتربية ذوقه، وذلك لوضعه في دائرة الاستجابة للأدب (إنتاجا وتذوقا) .. وقد اقترح الكاتب لتحقيق هذا الأمر حلولا عديدة، لجعل هذه الغاية ماثلة للتحقق، وتتلخص الحلول، التي طرحها، بنقاط ست، بمحورين رئيسين هما:

1. العمل على تثقيف الطفل بالمعارف اللغوية والعلمية وإطلاعه على نماذج مختارة من الأدب لإنماء خياله وذوقه.
2. منحه الحرية لإبداء الرأي واحترام رأيه وبث روح الثقة فيه وعدم تقييده بآراء الكبار وقصره على تقبلها دائما (9).

ويمكن إيضاح ما يؤديه هذان المحوران بكون المحور الأول يتضمن منح الطفل الإمكانات التي تهيئ له التعامل على نحو مستوعب مع ما يتلقاه من أعمال أدبية، أي أنه محور الآليات وهو مكتسب، ولكن لابد من توافر إمكانات تأخذ بنظر الاعتبار المنافذ، التي يجري من خلالها ترغيب الطفل بالمعلومة وتمكينه من التوافر على مختارات من الأدب والفن الجيدين، وتشجيعه على الاطلاع، وبخاصة القراءة، وليس بالأمر الصعب أن تقوم بذلك وسائل الإعلام ـ وبخاصة المرئية ـ بعد انتشار البث الفضائي، للخروج من دائرة المحلية إلى العالمية، كما لا يمكن التغاضي عن أثر شبكة الانترنيت في ذلك، فضلا عن وسائل القراءة التقليدية عبر الطباعة، سواء أكان المطبوع كتابا أم مجلة أم صحيفة، أو أية وسيلة يمكن أن تسهم في التشجيع على القراءة.. أما المحور الآخر، المتعلق بمنح الحرية للطفل في تكوين رأيه والتعبير عنه من دون كوابح، فيعمل على إنقاذه من عقدة، قد تتطور لتؤثر سلبا في نمو شخصيته ونفسيته وطرق تواصله مع الآخرين، وما تقتضيه عوامل الاتصال الاجتماعي من كيفيات، وقد يؤدي الأمر إلى الحبسة التي ينتج عنها اضطرابات في النطق والفهم، سواء ما كان منها يتعلق بالعيب النطقي على نحو جزئي في نطق بعض الحروف، أم ما كان منها كليا،

وأبرز أنواعها: الحبسة (الأفيزيا)، والحبسة الاستقبالية، والحبسة النسيانية، والحبسة الفصامية، والحبسة الكلية، مع ملاحظة أن العطب الخلوي في المخ قد يكون سببا رئيسا في الاصابة بالحبسة وتفاقمها (10).. ولكن عن أية فئة عمرية نتحدث ويتطلب الأمر تعزيز ملكة الذوق فيها ؟ في مثل هذا المطلب ينبغي الاستناد إلى رأي علماء النفس والمتخصصين بالطفولة، الذين يرون أن الطفل بعد تجاوزه الأشهر الأولى، ومروره بمرحلة التفكير التصوري المتعلق بالمفاهيم الكلية يدخل :

أ ـ طور ما قبل المفاهيم في السنوات (من 2-4) :

وفيه يعتمد الطفل في كسب معلوماته على حواسه وعضلاته، مع قدر من النمو اللغوي الذي ينشئ بحصيلته اللغوية القليلة جملا بسيطة، كما يأخذ بفهم اللغة المسموعة .

ب ـ طور الحدس (من 4-7) :

وفيه يعتمد الطفل العمليات العقلية المحسوسة القائمة على التعامل مع المفاهيم والمدركات الكلية واستعمالها، ويعتاد على التفكير الاستدلالي، ويقوى لديه دافع الاستطلاع، والميل إلى ما يصطلح عليه بطور (الوهم التام اللاشعوري)،إذ يقرن الطفل الأشياء بما يشعر به هو، ومن ذلك الحياة التي يسهل لديه منحها للموجودات قياسا على حياته، لذا يميل إلى الحكايات الغرائبية والعجائبية كقصص الجن والسحرة، وهذا الأمر يحدث ضمن عمر دون آخر ويتصاعد الاتصاف بسمات هذا الطور في السنة السادسة، لذا يركز العلماء على هذا الطور العمري لأن فيه يبدأ يحدث النمو الجسمي والعقلي ويعد الأساس لكل ما يأتي بعده .

ج ـ طور العمليات التصورية المحسوسة (من 7- 12):

وفيه تزداد سرعة النمو الجسمي، وتزداد القدرة على الانتباه تدريجيا بما يمكنه من التفكير في المشكلات من دون الاتكاء على المدركات الحسية للاستدلال على الأفكار والقضايا الذهنية، ويمكن الإفادة من قدراته القابلة للتطوير في قراءة القصص، ويفضل أن تكون القصص قصيرة، ويحصل التدرج من سنة إلى أخرى في تطور الوعي لدى الأطفال في هذه الفئة العمرية(11).

إن ملاحظة سلسلة النمو العمري للطفل، وضرورة رسم مخطط لتطور الذائقة، يأخذ بنظر الاعتبار طبيعة هذا النمو والتقدم العمري، يمكن أن يعود بفائدة

كبيرة على التربية الصحيحة لقدرة الفهم والتذوق، ويحقق نتائج مذهلة، وهذا ما أكده بياجيه، بوجوب أن تكون طرائق إيصال المعارف (كالدراسة) متوافقة مع مستويات الارتقاء المفاهيمي للطفل (12)، وفي هذا الصدد يؤكد بياجيه ((أن الخبرة ضرورية دائما للارتقاء الفكري.. غير أنني أخشى أن نقع في وهم أن التعرض لخبرة ما يكون كافيا لأن يتحرر الطفل من البيئة ذات العلاقة ولكن المطلوب هو أكثر من ذلك إذ ينبغي أن يكون الفرد نشطا ويؤثر في الأشياء ويجدد البنى الخاصة لموضوعاته..))(13) وينتقل بنا رأي هربرت ريد إلى فيض من التساؤلات، لا يقف عند حدود طرق الاستعداد لتنمية الفهم وتطوير الذائقة، في الأنظمة التربوية حين يقرر((أن الحوافز الجمالية التي هي حيازة الطبيعية للأطفال والتي امتلكها الأطفال في العالم أجمع وفي كل وقت، في انتظام متأصل، إنما هي ساكنة ـ كما يقال ـ لدى كل الشعب المثقف فقط))(14)، إذ يعني هذا أن المقاييس النفسية والتربوية غير مستقرة، ومطردة الصحة إذا ما طبقت بالتساوي على جميع الشعوب، وذلك لخصوصية كل شعب ودرجة تطور بناه التحتية والفوقية من جهة والظرف الذي يؤطر مسيرة النمو الفردي والجمعي للمجتمع من جهة أخرى، ومن الضروري أن ينعكس هذا الكشف، عبر دراسات معمقة، على حجم النشاط المعرفي والثقافي، الذي يتوجب أن يوجه إلى الأطفال العرب؛ لصناعة ثقافتهم وأذواقهم على أساس متين .

أما عن عمل الكبار في التنبيه إلى النواحي الفكرية ـ أو التربوية ـ الجمالية في الأعمال الأدبية والفنية، فله أهميته البالغة في شمولية النظرة إلى الأشياء، الواجب مساعدة الطفل على التمتع بها، إذ إن إدراك جمالية العمل الأدبي، أو ما هو واقع على العكس من ذلك، يمثل أس الإعداد الثقافي للطفل، ومنحه القدرة على التمييز بين الجميل والأجمل أو الأقل جمالا، وربما الرديء من الأعمال الأدبية، وكل ذلك يخلق حالة من التهيئة للتعامل مع صور الحياة وتجاربها المختلفة، فضلا عن خلق وعي حضاري وذوق رفيع، يحقق أثرا فعالا في الانتقال بالمجتمع إلى واقع أكثر رقيا على الأصعدة كافة . يضاف إلى ذلك انه يسلح الطفل بقدرة إبداعية على التحليل والنقد، ومن ثم الخروج بنتائج من أي عملية يقع فيها الطفل مراقبا، أو يحتل موقع المتلقي، كما إن هذه الفعالية تكسبه القدرة على التمييز، وعدم الخضوع لكل ما يفرض عليه من أفكار وأعمال. وما اشد الحاجة إلى إعداد مثل هذا الجيل، القادر على تحمل مسؤولية الحفاظ على

الكيان الإنساني والمعرفي والأخلاقي لأمته، بعد تمتعه بالمناعة اللازمة لعدم وقوعه في دائرة الحيرة والانجذاب الأعمى لمصادر الضوء الأشد لمعانا، انخداعا بالمظهر وافتقارا للقدرة على التمييز.

ومن هذا المدخل نتوجه إلى دراسة الأساليب الأدبية في أداء عدد من أدباء الأطفال العرب، وهم يشكلون ملامح جماليات الفن القصصي، ومن خلالها يمكن الإلماح إلى جودة الأعمال القصصية، ومدى استيعابها لمهمة إنماء الذوق الجمالي والفني لدى الطفل، وذلك بما اتسع لدينا من مجال وما وقعت تحت أنظارنا من أعمال قصصية عربية متنوعة الأساليب والأداء، انتجت عبر مراحل زمنية مختلفة، مركزين على ما تشتمل عليه أجواؤها الأدبية من حضور للبيئة العربية ببساطتها وسحر الأساطير العربية والعجائبيات التي تجذب خيال الكاتب، ومن ثم تأسر خيال الطفل، ولم نتناول قصص الخيال العلمي وما يتفاعل منها مع تطور التكنولوجيا، على نحو خيالي، كما هو الحال في أدب الخيال العلمي التي يحتفي أسلوب كتابتها بالحدث ووصف المبتكرات وقدراتها أكثر من ترسيخ جمالية أسلوبية، لذا فهي أقرب إلى روح العرض بوساطة الصورة، وبخاصة المتحركة، أكثر من العرض الأدبي. فضلا عن أنها لا تمثل المتن الأكثر شيوعا في إنتاج أدب الأطفال عالميا، لا في الوطن العربي فحسب. ومما يعضد هذه الفرضية رأي أحد رموز أدب الأطفال في العالم العربي، وهو الكاتب عبد التواب يوسف، الذي أكد ذلك، بحسب اطلاعه الواسع على الأدب العالمي المكتوب للأطفال بالقول :((يتصور البعض أن الأعمال الأدبية المعاصرة للأطفال تدور حول: الكمبيوتر، والالكترونات والإنسان الآلي والفضاء والكواكب والنجوم لكن الحقيقة المؤكدة تقول أن "الإنسان" هو الموضوع الأساس بل والأصيل لأدب الأطفال، ويبرز ذلك بوضوح في هذه الكتب التي لقيت التكريم الشرفي، والتقدير المعنوي من بلادها هم من الهيئة الدولية الموقرة (I.B.B.Y).. المجلس العالمي لكتب الأطفال، قد يدهش الكثيرون حين يعلمون أن نسبة الكتب المتميزة التي تعالج هذه المبتكرات العصرية لا تتجاوز الخمسة بالمائة ..))(15).

أسلوبية التعبير:

لعل أهم ما يميز الأعمال الأدبية المنتمية إلى جنس واحد خصوصية الأسلوب الذي يختلف فيه عمل أدبي عن آخر، وذلك تبعا للاختلاف القبلي المرتبط بحساسية كاتب النص ونوع ثقافته ونوازعه النفسية وما يؤمن به من

أفكار . ولا يمكن حل إشكالية تنوع الأساليب وصعوبة الإمساك بأسرارها من خلال التعريفات العامة للأسلوب، إلا إن التوافر على هذه التعريفات يكفل بداية ناجحة لإدراك خصائص الأساليب الأدبية فتعريف الأسلوب بأنه ((مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ والتراكيب النحوية))(16) على سبيل المثال يختص بالمكون الأصغر لكل خطاب أدبي، وهو الجملة الصغرى بصرف النظر عن الجنس الأدبي التي تقع ضمن مفرداته الأدائية، وإذا كانت الجملة القصيرة أو العبارة المكثفة أكثر انصياعا للدراسة الأسلوبية، على وفق منهج معد سلفا، بعد أن جرب على إجراءات من النمط نفسه، فان خطابات كبرى ونصوصا موسعة لا يمكن أن تدرس أسلوبيا ويطمئن إلى المنهجية المعدة سلفا لتراكيبها: وذلك لأن افتراض أن كل نص أو عمل أدبي هو نتيجة، أو حاصل، مجموع جمل متعاضدة افتراض، لا يمكن أن يحيط بروح الأدب، وإن كان قادرا على جس تضاريسه والتعامل مع مكوناتها، وتزداد المهمة إيغالا في الصعوبة كلما كانت النصوص معدة لأداء رسالة، يمثل المرجع الفكري لها طرح، يحاول المرسل من خلال، أن يفرض على القارئ – كما يرى نقاد الأسلوبية – أفكاره بعد إمرارها عبر وسط جمالي، فتكون رسالته ذات وظيفة مزدوجة من الفكر والجمال، أو من التجريد وقدر من التجسيد، وإن كانت المكونات في اغلبها دوالا غير متجسدة ماديا إلا ضمن المستوى الصوتي للغة.

ومع الاعتراف بهذه الصعوبة فإنها لازمة لاستجلاء نوع الأسلوب الذي تتسع فيه التراكيب لتشمل التكوين الكلي للعمل الأدبي، على وفق ترتيب خاص يبرز أسلوبا لا يشبه غيره تماما إن لم يتفرد بصفته فالأسلوب ((لا يقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل و المقاطع و الفصول))(17) .

وما دام العمل ينصب على محاولة الكشف عن خصوصية الأساليب، والقدرة الواجب توافرها لتكوين ذائقة قادرة على التعامل منصوص، ولابد من دراسة تشتمل على الاهتمام بأسلوبية القصة بأكملها وقدرتها على تحقيق الغاية منها، أو تمثيل موضوعها، إن لم نقل فكرتها المركزية، ومع هذا البحث تظهر بعض المزايا الجزئية، التي يمكن أن تفرد لها دراسة واسعة لما لها من أهمية لا يمكن إغفالها؛ لأنها تكشف عن مستوى التركيب الأولي الذي قد يكون صورة مصغرة للتركيب الكلي، وقد يكون اتجاها مختلفا، مع أنه ينسجم كليا في بناء،

يمثل إطارا قد لا يكون من جنس جزئيته، ولا يمكن الخروج بنتيجة بخصوص المسعى الذي تريد هذه الدراسة الإحاطة به من دون مواجهة القصص نقديا وذوقيا؛ ليكون هذا الإجراء عاملا من عوامل الفرز الجيد مع أن اختيار النماذج يعد درجة من درجات التفضيل أو عدمه، وسنأخذ القصص على وفق المبدأ الأسلوبي الفني الذي تقوم عليه وسنقتصر على مظهرين جماليين، لأسلوبين من أساليب القص الأدبي للأطفال، هما: التمثيل، والتعليل الجميل أو أسلوب الأسطرة.

1- جمالية التمثيل:

إذا كان لابد من الانطلاق من تعريف للتمثيل، يعيننا على الإحاطة بفعاليته التعبيرية في ميدان الأدب، فلا تفوتنا الإشارات الأولى لهذه الظاهرة الأدبية التي لم تغفلها الجهود العربية القديمة، ولاسيما في حقل البلاغة ونختار من هذه الجهود المبكرة تعريف أبي هلال العسكري لها وقد اختار لها مصطلح المماثلة الذي يحدده بـ((إن يريد المتكلم العبارة عن معنى فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر إلا انه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده))(18)، ولعل المستفاد من هذا التعريف، من حيث دلالة المفهوم على الظاهرة، يغني عن تتبع التفاصيل التي فيه إلى ناحية جزئية هي اللفظ، إذ بالإمكان أن تكون دالة على كيان اكبر كالقصة التي تأتي بكامل عناصرها تمثيلا لفكرة ما، وقد لا يكون ميدان تحققها قريبا من ميدان القصة التي مثلت هذه الفكرة .

والتمثيل كما هو واضح يقوم على علاقة بين طرفين، يعبر أحدهما عن الآخر وهما الممثل له والممثل به، تربطهما علاقة تشبيه خفية، يشغل فيها الممثل له حيز المشبه به، الحاضر بالقياس إلى غياب المشبه أو الممثل، ولكن المقصود من الممثل له ليس الفكرة المجردة المراد تقديم أنموذج مجسد عن تحققها وإنما المشبه هو التحقق الطبيعي للفكرة، أي الميدان الذي يناسب تحققها بشكل محسوس ومتوافق مع معطياتها، وليس هناك مجال لهذا التحقق سوى مجال الممارسة الإنسانية، ولكن التمثيل قد يخرجها من نطاقها الطبيعي إلى مجال مختلف، وقد يحققه في مجال الإنسان ولكن على نحو مختار، لا يخضع دائما للاعتياد في الفعل .

يقترب الأسلوب التمثيلي فيما يدعى ((بالاستعارة النصية التي عرفها ليتش بـ(الرمز المتعدد و هو ما يكون فيه عدد من الرموز المختلفة ذات التأويلات الفردية المضموم بعضها إلى بعض لصنع تأويل شامل))(19)، ومن نماذج

الاستعارة النصية ما نجده لدى (رني درفن) التي مثل لها بخرافة(رواية) مزرعة الحيوانات لجورج اورويل، حيث الحيوانات وأعمالها مشبه به، لما يجري من تنازع على السلطة في الثورة الروسية (20).

وليس من الضروري أن تشير القصة الممثل بها إلى مرجعية واقعية من التحقق، إذ إن الفكرة التربوية التي قد تكتسب عن طريق التجارب السابقة غير المحددة بكيفية معينة، أو حادثة محددة، خير هاد لإنشاء بناء قصصي تقوم عناصره على تمثيل هذه الفكرة، وتحاول رصد الظاهرة التي يمكن أن تقع فيها مع إعطاء كل طرف من أطراف الصواب والخطأ أو الخير والشر وصفه داخل هذه القصة، التي ستتوزع الصفات على عناصرها وشخصياتها، ليحمل كل طرف من خلال سلوكه قيمة أخلاقية لها سماتها التي تقع ضمن دائرة الرفض أو القبول من لدن المجتمع، ويمثل الطفل منه العضو القابل للتربية وغرس القيم والمبادئ الخيرة مما ينعكس على سلوكه حاضراً ومستقبلاً .

ولعل من نافلة القول التذكير بأهمية المعطى الفكري للقصة أو ما تعكسه من دلالة تربوية، لها أثرها الفعال في تكريس الفضيلة والتحلي بها، لذلك كانت جل الدراسات النفسية والتربوية تركز دائما عليها، وامتد هذا السلوك إلى الدراسات الأدبية التي تناولت أدب الطفل. والحقيقة إن وجهي العمل الأدبي الجمالي (الفني) والفكري (التربوي)، لا يمكن أن تفك عرى التواشج بينهما، إلا إن التركيز على ناحية وإهمال الأخرى له ضرورة بالغة في التكوين الثقافي للطفل والكبير، كما إن الادعاء بأن الطفل لا يعنى بغير الجانب الامتاعي من العمل، وأن الكبير هو المعني بالجانب الفكري وعليه أن ينقله إلى الطفل، يعكس وجهة نظر قاصرة عن إدراك ما يتمتع به الطفل من إمكانية للكشف عن دواخل القصة وفكرتها، وإن افتقر إلى الصياغات الاصطلاحية أو الدوال الدقيقة لوصف المعطى الفكري للقصة.

ولدى فحص النماذج، التي وقع عليها اختيار هذه الدراسة، يمكننا بشيء من تحكيم الذوق والنظرة النقدية الخروج بنتائج، علها تكون أساسا لترسيخ قيم ذوقية في التعامل الجمالي مع الأعمال الأدبية المعدة للأطفال؛ لكونها تمثل العقل الإنساني صانع الإبداع الجميل الذي يضاهي في الأهمية ما يعد للكبار من أعمال، قد تفوق هذه الأعمال في الدرجة لكنها لا تتجاوزها في القيمة والموقع الحضاري وهذا ما لا يجب التغافل عنه.

ونبدأ بقصة (خيال المآتة)(21) للكاتب عبد التواب يوسف، التي ينفتح السرد فيها؛ لتنقل إلينا مجريات أحداث القصة، من خلال عين الفزاعة وذاكرتها وأحاسيسها ومشاعرها وانفعالاتها، إذ شغل الفزاعة دور البطل الثانوي والراوي الأول، وذلك لأنه لم يمثل في الحدث عاملا من عوامل التحول في منطق السرد، ولم يشغل إلا وظيفة الفزاعة نفسها، في حين كان دور البطل جماعيا وليس فرديا وقد منح للأولاد الذين اخذوا على عاتقهم تحدي الظروف وزراعة الأرض والفوز بالجائزة الأولى في مسابقة المزارع المنتجة، ولكن الفزاعة كان أهم أفراد هذه المجموعة، فهو يتوافر على وظائف متعددة إذ يؤدي، إضافة إلى وظيفة الراوي وحارس الحقل والأذن والعين اللتين نسمع ونرى بهما ما يجري في حاضر القصة، عمل الذاكرة بامتلاكه القدرة على سرد ماضي الأبطال الحقيقيين. لقد مثل الفزاعة تاريخ الماضي وآلامه، والشاهد على الحاضر السعيد لهذه البقعة الثائرة التي ترمز إلى مصر بأكملها، ولم تكن مقتصرة على مزرعة العم عبد السلام وولده صابر، وإنما شملت أولاد القرية فدلت على نحو كنائي على مصر بأكملها، لكونها قصة مصرية اختصت بالحياة المصرية، والقصة تمثيل من خلال أحداث واقعية لفكرة الاعتماد على الذات وتحمل المسؤولية منذ الصغر ما دامت الإمكانات متاحة فضلا عن التذكير بفضيلة الإخلاص في العمل والعزيمة التي تذل لها كل الصعاب حتى لو كانت صادرة عن الأطفال، فضلا عن إنها عكست قدرة التعليم على تجاوز الأطر البدائية في الزراعة والعمل، وحثت على الاهتمام بالمدرسة وتوظيف علومها في شؤون الحياة، فكانت بحق قصة كبيرة في معانيها، بالغة التماسك في مجريات أحداثها، وكل ذلك وسواه، لأن الكاتب استطاع أن يوفق في صياغته إياها وأوتي من الوعي الفني مما جعله يحقق نجاحاً ملفتاً في تكريس التوازن في بنائها الحدثي والتعبيري من جانب، والمقصد الفكري الذي تنطوي عليه دلالتها العامة، ودلالاتها الخاصة من جانب آخر، فضلا عن إنها عكست طول نفس وقدرة على الامتداد في التعبير إلى درجة أن تكون هذه القصة طويلة بالنسبة للكبار، وبقدر رواية بالنسبة للأطفال.

ولكن كيف يمكن التعامل هذه القصة ـ الرواية للأطفال على أنها أنموذج للتمثيل؟ وما الجمالية التي خصت بها لتكون علامة في طريق تكوين ذائقة متطورة بما تضيفه من خبرة قرائية وذوقية ؟ ونستطيع إدراج ما أثار التساؤل على وفق الآتي:

أولاً- تأكيد الفكرة الممثلة: وهي هنا فكرة مركبة لا تسير باتجاه واحد، وللدلالة على ذلك نجمل ذلك بما يأتي :

1-حملت القصة قيما إنسانية متعددة -كما أسلفنا- فقد أكدت أفضلية التعاون بين الأصدقاء، إذ كان العمل في المزرعة جماعيا ولم يكن فرديا، مما يعزز الثقة بالصداقة وعمق الصلات التي تربط بين الأصدقاء من دون أن تكون المصلحة فقط هي الرابط بين أفراد المجتمع، لذا لم يخضع الأطفال لأي إغراء من أجل ترك العمل مع صديقهم صابر؟ وبهذا فقد مثلت من هذا الجانب فكرة اجتماعية تعمل على تلاحم البناء الاجتماعي وتمنع من التصدع الذي يصيب المجتمعات التي لا يكون الرابط بين فرادها سوى المنفعة، مع ملاحظة أن الأطفال ليسوا من جنس واحد فقد كان للفتاة دور معهم مثلما هو مهم للأولاد.

2-كان الحافز للعمل هو التحدي، الذي بموجبه استطاع الأطفال تجاوز محدودية الدور المسند إليهم في المجتمع، وبخاصة في العمل الذي يقوم به الكبار كالزراعة التي تحتاج إلى عمل شاق ومعرفة ودراية وصبر طويل . وقد تحقق كل ذلك في عمل لأطفال، وهو درس للإنسانية في أن ما يستطيع أن يقوم به الأطفال، على ضعفهم، يجب أن لا يتكاسل عن تحقيقه الكبار.

3-لم تهمل القصة أهمية العلم في العمل، وتميز العمل الذي يقوم على أساس علمي، يستند إلى المعرفة، من العمل الذي لا يخضع للتخطيط العلمي ويتبع الطرق البدائية والعشوائية في تنفيذه.

4-التأكيد على أهمية تحصيل العلم وعدم ترك الانشغال بالعمل ينال من الاهتمام الواجب توافره للدراسة، وهو ما قام به أبطال القصة، فقسموا وقتهم بين العمل والدراسة.

5-التأكيد على عنصر المكافأة، الذي يكون حاصل كل عمل مفيد ومثمر، إذ حصل الأطفال على الجائزة الأولى في مسابقة أفضل الأراضي المنتجة من حيث وفرة المحصول وجودته، وكأننا أما تحقق لحكمة (من جد وجد)، ولكن على نحو ملتحم بأمثولات متعددة .

ثانياً ـ جماليات العمل الحاضن للفكرة:

1-اختار الكاتب الأطفال (الأولاد) ليكونوا أبطال قصته، وبذلك يكونون أقرب إلى ذوق متلقيهم من الأطفال، فضلا عن تحقيقهم عملا خارقا لما هو متعارف عليه من حدودية قدراتهم .

2-التمثيل الكنائي للفكرة، حين اختار الكاتب وسطا بشريا لتمثيل فكرته، على وفق حياة واقعية منتمية إلى الريف المصري، الذي هو رمز للوطن بأكمله ونعني مصر، والأولاد الذين يعنون الفلاحين والعاملين الصابرين في هذا البلد، بلد الكاتب، لينطلق من محيط محلي لتحقيق فكرة عالمية (إنسانية).

3- لم يستسلم الكاتب لواقعية ما يرويه كما حاصل في عالم الواقع المعيش، ومنح عنصر الخيال، الواجب توافره في الأدب الموجه للأطفال، دفقة تنشيطية، إذ أسند إلى الفزاعة دورا بطوليا لا يقل أهمية عن دور البطولة التي يقوم بها الأولاد، فكانت وظيفته في إخافة الطيور التي تأكل البذور وتعبث بالمزروعات وإبعادها عن الحقل ناجحا في أداء دورها مما جعل الأطفال يكافئون الفزاعة بأن صنعوا له فزاعة أنثى تؤنس وحدته، يضاف إليها، وهو المهم،أن هذه الـ فزاعة أخذت دور الـ راوي الـ ذي تنقل كل أحداث القصة من خلاله، فهو إذاً الوسيط المحبب للمتلقين الأطفال في الاطلاع على مجريات القصة، وهو راو كلي العلم في إحاطته بكل الأحداث: ماضيها وحاضرها، وعليه فقد حول الكاتب، عبر التشخيص، ما هو جامد كالفزاعة إلى كائن حي، ومنحه ما للإنسان من سمات .

4-لم يجعل العمل الذي قام به الأطفال سهلاً ومن دون صعوبات، مما عقَّد القصة قليلا، لكنه حقق عنصر الشويق فيها، إضافة إلى إنه مثل حقيقة الفكرة التي لا تصور الجهد الشاق في العمل المثمر بسيطا، يمكن أن يتحقق من دون تضحيات .

5-امتاز السرد بالوضوح مع توافر الإحاطة بالمكان والمكان الحاضنين لحركة الشخوص، من خلال الوصف الذي لم يهمل وصف الشخصيات من الصغار والكبار، ولم تعرقل هذه البساطة لحظات الاسترجاع التي كان الفزاعة يروي من خلالها ما كان يجري في الماضي .

وللكاتب حسن موسى قصة تنطلق من فكرة مركزية تكون القصة بأكملها تعبيرا أدبيا عنها، بمعنى انه القصة تقوم على تنفيذ الفكرة، وإن كان هذا الوصف يطال كل القصص والحكايات فإنه يشكل لدى هذا الكاتب سعيا خاصا، فهو لا

يعمل على تمثيل قصته بشكل مباشر أو حتى قريب من الأصل التجريدي أو الذهني للفكرة، بل يقدم شكلا فنيا آسرا ذا مكنون جميل، أي إن أدبه يقوم على (متعة الشكل) وهو الجزء الظاهر الذي يأخذ به الطفل ويستجيب له، (وحكمة المكنون) وهو الجزء الغائب عن التعبير، الكامن في تجربته الكلية . ولديه في هذا الخصوص أكثر من أنموذج منها قصة (زينب وعلاء الدين)(22)، التي تدخل في تضاعيفها الأسطورة العربية القديمة، ممثلة بحكاية (علاء الدين والمصباح السحري) ولكنه لا يستسلم إليها، كما انه لا يجعلها مدار الأحداث في قصته، وإنما تشكل جزئية لها دورها في توجيه أحداث القصة ومجرياتها: فزينب فتاة صغيرة كفيفة البصر محرومة من لذة مشاهدة المناظر الخلابة في الريف، فيما يتمتع صديقها الصغير علاء الدين بحركة نشيطة، وصحة وافرة، وقلب طيب، أحب علاء الدين زينب وصار يرافقها ويقصص عليها القصص، ويحكي لها عن أهل القرية كما كان يصف لها جمال الطبيعة، وهو مع كل ذلك لا ينسى الذهاب إلى المدرسة أو مساعدة والده في أعماله الزراعية، إذ كان حريصا على أداء كل ذلك حرصه على الالتقاء بزينب، التي صادفه وهو في طريقه إليها، ما أثار انتباهه: ((رأى علاء الدين بعد إن اجتاز آخر بستان، زينب. كانت تجلس في مكانها كأنها تمثال صغير ملون، فوق ذلك المرتفع، الضفة أراد أن يركض لكن شيئا ما أوقفه في مكانه بشيء ما عثر به حتى كاد يسقط، فانثنى ملتفتا صوبه "عاين" في المكان الذي عثر به، فأذهلته المفاجأة ففقز كان ثمة مصباح صغير غريب وعتيق مدفون حتى منتصفه أو أكثر. بحزام علاء الدين منجل وعلى كتفه مسحاة. طرح مسحاته جانبا واستل منجله من حزامه. وراح يحفر. أخرج المصباح. عجب لشكله وتكوينه. إنه لم ير طوال حياته مثله. كان أشبه بإبريق شاي مصنوع على شكل هلال، غير انه عتيق. فكر: سأحكه وسأعرف لونه.. التفت صوب زينب. رآها على جلستها. قال بصوت مسموع.- لا تحزني سأجيء..

ثم حك المصباح وحكه ثانية، وظل منهمكا في الحك. وكان بصره مزروعاً فيه. وفي هذه الأثناء خرج من المصباح دخان كثيف. دهش علاء الدين. خاف أراد أن يلقي المصباح ويهرب، غير انه فجأة سمع صوتا غريبا لم يسمع مثله من قبل:

-لبيك. لبيك . اطلب يأتك ما تريد بين يديك " (23) .

فعلى الرغم من مألوفية هذه الأجواء فإن خصوصيتها جاءت من طبيعة التعامل معها، ونقلها من سياقها السابق المتعارف عليه إلى سياق آخر وبيئة وظرف مختلفين، وعندما نعود إلى تكملة القصة نجد المصباح يخبر علاء الدين انه لا يستطيع إن يحقق له سوى رغبة واحدة، وبعد تفكير لا يجد علاء الدين أعظم واكبر من مطلب إنساني طيب هو أن يعيد العفريت الذي خرج من المصباح الإبصار إلى عيني صديقته زينب.

ولما كانت روح علاء الطيبة، تعكس قيمة تربوية وإنسانية عليا، فضلا عن إن قصته تحكي قصة التضحية بخصال تجلت في روح المحبة والعطف والإيثار الواجب أن يتحلى بها الإنسان، ولاسيما الطفل الذي لابد أن يربى على هذه الأخلاق السامية ونكران الذات، إذ كانت نهاية القصة بعد مطلب علاء الدين تكشف لنا عن معنى تربوي نبيل آخر حين قال علاء الدين للعفريت "عندما تعيد لزينب بصرها لا تجعلها تشعر بمنتي أو منتك، أعد لها بصرها فقط ".

لقد برهن الكاتب من خلال ما سطره في هذه القصة على امتلاكه ناصية القدرة على إدارة حكايته بما يتوافق والثنائية اللازمة لتكوين عمل فني، ينمي الذائقة ويمنح خبرة إنسانية وتربوية لمن يتلقاه وذلك فيما يأتي:

أولاً ـ الاختيار الموفق الفكرة الممثلة من خلال ما يأتي:

1- عالجت القصة قيما إنسانية متعددة، منها أهمية الصداقة التي لا تقوم على المنفعة فحسب، أو التي تقوم على التكافؤ في القدرات واستبعاد من هو أدنى قدرات، الفاقد لما نتمتع به، ولم يلجأ الكاتب إلى ما يميز على نحو اقتصادي بل عمد إلى معالجة الاختلاف القائم على أساس افتقاد حاسة لدى طرف هو زينب وسلامة صديقها علاء الدين منه.

2- عالجت القصة قضية التكافل الاجتماعي، ولكن ليس بصورته المادية بل والاجتماعية والنفسية، فقد وفر علاء الدين لزينب كل ما ينقصها، بوصفها فتاة صغيرة من ارتباط بصلة حميمة مع صديق أو صديقة، كما كان عونا لها في التثقيف الذي انقسم إلى فعاليتين: مسموعة: في قص الحكايات، ومرئية: في وصف ما غابت رؤيته عنها من مناظر خلابة لقريتهم، يضاف إلى ذلك تحقيقه لما يمتعها كالاشتراك معها في اللعب .

3- الحث على أهمية تحصيل العلم وعدم ترك الانشغال باللعب أو الاهتمام بالآخرين يؤثر سلبا في مسيرة التحصيل الدراسي، إذ كان علاء الدين

يواظب على الذهاب إلى المدرسة، مثلما هو حريص على الاهتمام بصديقته زينب.

4- التأكيد على مبدأ تربوي هو العمل الذي تجلى في مساعدة علاء الين والده في أعمال الحقل، إذ لم يمنعه اهتمامه بصديقته، واغتنام فرصة اللعب معها، من القيام بواجبه تجاه والده ومصدر عيشهم وهو الزراعة.

5- ضرب المثل في التضحية والإيثار، إذ فضل علاء الدين أن يتنازل عن كل ما يريده من طلبات أو ما يحتاج إليه، في سبيل تحقيق غاية إنسانية هي إعادة الإبصار لصديقته التي حرمت من نعمة النظر، وذلك حين عرض عليه العفريت تحقيق رغبة واحدة فحسب.

6- ضرب المثل بسمو الخلق بالطلب من العفريت أن لا يخبر زينب بما فعل من أجلها حتى لا تكون منة منه عليها تجعلها تشعر بأنها مدينة له، وفي نبذ للأنانية التي قد تلحق الإنسان حتى في عمله الخير.

ثانيا ـ جماليات تمثيل إلفكرة:

1-جمع الكاتب بين الجنسين (صبي وصبية) ليyونا أبطال قصته فيحقق مساحة مكتملة من التلقي، لا تنحاز إلى جنس بشري دون آخر، متخلصا من الفردية في البطولة التي يختص بها الطفل ـ الصبي في أكثر الحكايات وبخاصة الموروثة، جاعلا من الصداقة البريئة إطاراً يجمعهما.

2- ُمثلت الفكرة كنائيا، باختيار وسط بشري يجري ضمنه تمثيل فكرته، على وفق حياة واقعية، اختارها من الريف ولكن من دون أن يحدد هوية المكان مما يمنحه مساحة قرائية أوسع، قد يصدق على أي مجتمع ريفي عربي، مع القدرة أن تكون الفكرة عالمية(إنسانية).

3- حافظ الكاتب على واقعية ما يرويه، من دون أن يفتقر عمله إلى عنصر الخيال، فقد لجأ إلى خرق السياق الواقعي للقصة باستحضار أفق أسطوري ساحر، تمثل في العثور على المصباح وخروج الجني واستعداده لتلبية رغبة واحدة لعلاء الدين.

4- استند الكاتب إلى تقنية التناص في بناء قصته التي لم تكن محاكاة لحكاية علاء الدين والمصباح السحري لكنها عملت على استثمارها وإخراجها من

سياقها الحكائي المتوارث، لتكون عونا في تحقيق ما يعجز الواقع عن تحقيقه، وذلك حين يستقطب نص ما نصوصا أخرى، ليحقق تداخلا نصيا (في عملية تناص) تتقاطع فيها وتتنافى تعبيرات مقتطعة من نصوص مختلفة (24)، الأمر الذي نجده في قصة (زينب وعلاء الدين) التي عالجت موضوعا واقعيا تداخل مع موضوع خرافي متخيل. ولم يقف الأمر عند استدعاء المصباح والعفريت، بل في الاستقطاب عبر التسمية، إذ يتشابه بطل الحكاية الخرافية (علاء الدين) وعلاء الدين في قصة حسن موسى في الاسم، كما إن المشاركة في البطولة كانت من فتاة هي الأميرة بدر البدور في الحكاية، وزينب في القصة. ومع أن فعل البطلين يتشابه في إنقاذ كل منهما صاحبته، فإن الوسائل والظروف ونوع القرابة اختلفت، وهو ما يعبر عن خصوصية القصة بإزاء الحكاية الموروثة المستثمرة.

5-لم يغب الترميز، بصيغته الجمالية عن تعبير القصة، ولاسيما في جعل المصباح مدفونا في التراب حتى النصف، ليخرجه علاء الدين كاملا بوساطة المنجل، وفي ذلك إشارة قد تكون بحاجة إلى تأويل إلا إنها توفر مسوغات هذا التأويل، فالمصباح هنا رمز للزرع الناضج والمنجل أداة الحصاد فالأرض إذا مصدر الخير والعطاء، وهو ما أراد القاص تأكيده في ظل أجواء ريفية تشجع على الزراعة .

وتعكس قصة (المكان الأجمل)(25) فكرة لها أهميتها في إعداد الطفل فكريا وتربويا ومعرفيا فالقصة تعالج فكرة حب الوطن، الوطن المكان الأول الذي ولد فيه الإنسان وعاش على أرضه، وكان منبته الأصل، وتشابه هذه القصة من حيث الاتجاه قول الشاعر العربي (العباسي) أبي تمام:

نقل فؤادك ما يشاء من الهوى مـا الحب إلا للحبيب الأول
كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبـدا لأول مـنزل

ولكن حسن موسى عالجها بطريقة أخرى حينما أوجد قصة عن ملك يملك نسرا ضخما يرتبط به بعلاقة حميمة وعندما شعر الملك بالضيق والضجر فكر إن يغادر الأجواء المحيطة به والتنزه في مكان جميل فنادى نسره وأمره أن يجوب الأرض ليبحث له عن أجمل مكان فيها، وفعلا طار النسر وبحث كثيرا ليعود بعد رحلة بحث مضنية إلى الملك، ويخبره بأنه وجد أجمل مكان في العالم، فأخذ الملك إليه، في رحلة استمرت ثلاثة أيام، حمل فيها النسر الملك فوق ظهره وجناحيه

"ثم هبط فوق ارض المستنقع وترجل الملك عن ظهر النسر أدار بصره في أرجاء المكان كان مستنقعا مليئا بضفادع واشنات ومياه ضحلة واسماك صغيرة ونباتات قصب وبردي ورائحة طين وماء راكدة، كان مستنقعا حقيقيا وهذه الصخرة الصماء المرتفعة مثل جبل صغير، ما الذي تعنيه لهذا النسر العملاق. نسره العملاق الطيب. وحين استفسر الملك مستغربا كيف يكون هذا المكان هو البقعة الأجمل في الوجود أتاه جواب النسر" انه المكان الذي ولدت فيه يا مولاي، انه وطني . عندها صمت الملك وقد ارتسمت على زاويتي شفتيه ابتسامة رضا "(26)، إذ لا شك في إن الملك أدرك سر حب النسر لهذه البقعة ولكونها تمثل لديه (المكان الأجمل) وهو عنوان القصة.

وبالتركيز على القصة، التي تشير إلى ناحية سيكولوجية ذات نزوع إيديولوجي، إذا ما استثمرت على نحو عملي، نجدها تختص بفكرة ارتباط الإنسان بوطنه وتفضيله إياه على كل الأوطان حتى التي هي أجمل منه حقيقة، وبهذا الصدد لا نجد الكاتب قد سلك سلوكاً مفتعلاً، أو انه اقترب من النواحي التي تكرس هذه الحقيقة، كما انه لم يكن أمريا يحاول فرض هذه الحقيقة على ذهن الطفل، الذي لا يمكن لأي ناحية تعليمية أو تربوية أن تؤثر في سلوكه، حين يجد فيها تقييدا لحريته، أو تؤدي إلى اقتناعه بها ما لم يلمس ذلك بنفسه. وهذا ما سعى إليه الكاتب حين أزاح التعبير إلى النسر، الذي لم ير أجمل من البقعة التي ولد فيها، وجعل الاقتناع من نصيب الملك، مع ما يحمل من قيمة مزدوجة الأثر، لكونه رجلا بالغا من جهة ويحتل مكانة مرموقة بسبب منصبه من جهة أخرى، إذ لم يكن من الملك إلا أن يذعن لهذا الأمر ولا يعنف النسر، لأنه مدرك لهذه الحقيقة، فحري بالطفل إذاً أن يتابع الملك، أحد شخوص القصة لا الكاتب، ويؤمن مقتنعا بهذه الحقيقة التي لا يكون قد أدركها، لافتقاره إلى التجربة .

وهذا ما نجده في قصص عديدة للكاتب، ولاسيما قصته الكبيرة (طائر بلون الفضة)(27)، التي كان لمرجعيتها الصوفية اثر في توجيه الفكرة إلى حيز ناضج، يمكن من خلالها تأكيد أحقيتها في الحضور، وتدور فكرتها حول حقيقة أن: الاتحاد والصدق والإخلاص في النية والعمل هي اللوازم التي تؤدي إلى نجاح أي مسعى، وهذا ما حصل مع فتية المدينة الذين وجدوا مدينتهم الجميلة قد دمرها الوباء وفتك بأهلها فقرروا السعي لإنقاذها وإرجاعها إلى سابق عهدها، ولكنهم كانوا يملكون الروح المضحية والعزم النافذ والصدق والاستعداد للعمل،

ومع ذلك فقد كانوا يفتقرون إلى الوسيلة التي تكفل نجاح مسعاهم، وهنا تتدخل إرادة خارجية تمثل لقيم الخير، عن طريق صوت يخبرهم بأن الخلاص في (جبل قاف)، وبحركة خيالية، تفارق الواقع يتحول الفتية إلى طائر عملاق بلون الفضة، يطير متجها إلى جبل قاف حيث خلاص مدينتهم وبعد أهوال ومخاطر متعددة وإغراءات، يفقدون فيها الكثير من الأفراد ويسير الفقد في اتجاهين: الأول ما يكون فيه الرد خاضعا للإغراء وذا نفس ضعيفة، تحتل الأنانية مساحة كبيرة من تفكيرها ونواياها . والاتجاه الثاني كان يسقط فيه أفراد حاولوا جكد إيمانهم لكنمم كانوا ضحية المواجهة مع الأخطار المتعددة، فكان سقوط الطرف الأول سقوطا مخزيا فيه" تتحول إلى أجساد بشرية بائسة ليس فيها من الجمال ما يشد العين إليه" (28)، بعد أن كانت ريشئت جميلة نقية زاهية، في حين كان السقوط الآخر تضحية مشرفة في مواجهة عادلة على صورة "كانت كل ريشة تترك مكانها في جرد الطائر تتحول إلى روح حية بشر حي مصاب لا يلبث أن يتحول إلو طير اخضر ينز منه خيط احمر، يظل يسبح فوق إلبحر." (29) و أخيرا وصل الطائر إلى جبل قاف حيث تحولت السماء إلى مرآة، لم تعكس سوى صورة هذا الطائر.. وحين سأل الفتية عن الخلاص كانت الإجابة "أنتم الخلاص عودوا إلى مدينتكم . أنتم الآن أكثر قدرة على تخليصها من المرض" (30).

وعلى الرغم من أن الكاتب قد أفاد من رحلة الطير لفريد الدين العطار، أو رحلات الطير الصوفية، فإنه قدم هذا التكوين القصصي باتجاه آخر وصورة مختلفة تناسب الفئة العمرية التي يوجه الكاتب إليها خطابه الفني، ولعل هنالك ما هو غير مقنع في النظام البنائي للقصة حيث تتحول القصة من مسارها الإنساني القريب من الواقع، إلى مجال خيالي تحول بموجبه الفتيان إلى طائر كبير وتحولت المواقع، التي ترصدها القصة إلى عوالم خيالية رهيبة وقد يكون تسويغ ذلك نابع من التعامل مع ذهنية الطفل واستجابتها لمجال الخيال أكثر من الاستجابة لمجريات الواقع، ومع ذلك فان القصة في تكوينها الواقعي – الخيالي لها ما يميزها ويميز تمثيلها للفكرة، وإن كانت الرحلة الخيالية قد غيبت الجهد الواقعي الملموس وحولته إلى تجربة خيالية أكثر صعوبة من صعوبات الواقع، التي قد تقرب التجربة، لكنها تحرمها من تحليقها في عالم الخيال إلى حيث الالتقاء بما يحفز ذهنية الطفل من رحلات شهد التاريخ خلودها وحضورما الدائم في حيز النجاح كرحلات السندباد وغيرها.

وعلى نحو مختلف في الأداء لدى الانتقان من الواقع إلى الخيال من دون ممهدات مقنعة، فقد حافظت دلال حاتم في قصتها (التعاون) (31) على الواقع وشخوصه، فكانت فكرة أن اتحاد القوى والتعاون فيما بين الناس يكفل تذليلهم الصعوبات مهما كانت، وهذا ما حدث في القصة، التي تصبح صخرة تسد الطريق مشكلتها، التي لم يستطع كل الذين أرادوا أن يسلكوا الطريق للذهاب إلى السوق حلها منفردين ولاسيما الرجال الستة، على الرغم من قوة كل واحد من هؤلاء الرجال، الذين كان لنصيحة العجوآ في أن يتعاونوا على إزاحتها الحل الأمثل للتخلص من عرقلة الصخرة لسير الأعمال. والملاحظ على هذه القصة الروح الوعظية التي كان لواقعيتها الدور في إبراآها، فضلا عما حمله العنوان من كشف لمضمونها ولنتيجة ما تصل إليهم فاعلية أشخاصها، ومع ذلك فهي تحتفظ بكونها مثلت الفكرة بشيء من الاستعمال الخاص للحدث، على الرغم من عدم بكارة موضوع القصة فيما سلف من حكايات، تتجه هذا الاتجاه.

وضمن حيز الأسلوب التمثيلي يمكن عد قصة (النهر) (32) للكاتب جمال أبو حمدان أنموذجا ناضجا لتمثيل فكرة ارتباط الإنسان بالطبيعة، وهي قصة ذات نكهة خاصة، تتناول النهر رمزا ضبيعيا يطال علاقة، لا تنفصم عراها فو الحياة، بين الإنسان والماء، مصدر حياته وسر تكوين حضارته.

تنطلق مجريات القصة من خلال علاقة نهر بقرة وأهلها، ويختار الكاتب منهم فئة الأطفال، الذين كان لاقترابهم من النهر ما يجعله يشعر بالسعادة والرغبة العارمة بالتدفق، لأنهم يشعرونه بحيويته التي يخشى أن يفقدها بعد أن تقدم به العمر، وقد خلق الكاتب هذا الأفق الحيوي الذي يتشخصن فيه النهر ليتحول إلى كائن إنساني، يأخذ دور الجد الذي يعرف بحدبه على الأطفال وإشفاقه عليهم وانجذابهم نحوه، من دون أن يصرح الكاتب بذلك .

ويمكن من جهة أخرى عد القصة سيرة لحياة نهر ارتبط بقرية وعاصر كل التحولات فيها، حتى ملامح الانتقال إلى مصاف القرى المتمدنة، لكن هذا الانتقال الذي لم يكن كاملا ولا ناضجا أدى إلى أن يهجر أهل القرية قريتهم بحثا عن الكسب السريع، بعد أن اختلطت أجواء قريتهم برائحة التمدن، ولكنها لم تكن مدينة فتركها أهلها، ليجدوا مكانا آخر قد يحقق طموحاتهم، غير أن تركه إياها أدى ذلك إلى جفاف النهر وموت الأرض، فما كان من النهر إلا إن يرسل إشارات استغاثة مطرية، يحمل ماؤها عبق الطين، المميز للقرية التي يعرفه أهلها

الذين ارتحلوا إلى المدن، وعند معرفتهم بالإشارة التي أرسلها النهر، عن طريق المطر المختلط بطين قريتهم المميز، قرروا العودة بعد أن شعروا بحاجة القرية ونهرها إليهم، وكانت عودة محمودة، حولت الجدب وجفاف الأرض واضمحلال النهر، إلى حياة وخصب وخضرة دائمة وفرح وسعادة، اكتسبها النهر الذي عاد إلى نشاطه ثانية، حين عاد الأطفال من حوله يلعبون .

إن فكرة هذه القصة ليست من النوع الذي ينتزع المدلول المجرد للفكرة من تجربة محددة، يمكن أن تكون حكمة، بقدر ما هي تجربة حياتية يرتبط فيها الإنسان بغيره من عناصر الطبيعة، التي يدين لها ببقائه ويظن!أنها غير ذات قيمة سوى خدمته. ويعد تشخيص النهر، وتقديمه بهذه الطريقة، إشعارا بأهميته في الحياة التي تملؤه وتفيض عنه، فتقرب من هذا الكائن الطبيعي، الذي لا يعبر صراحة عن وجوده إلا إن فعله كاف لبيان أهميته، وهذا ما حاولت القصة إثباته بأسلوب شيق، وقدره على اكتشاف مكامن الإفضاء، التي التفت إليها الكاتب وعمل على جعلها معبرة، حين صدرت عن نهر، عشق قرية ويشرف على الحياة فيها، ويعود ما أحرزته من نجاح إلى أن تمثيل فكرة الارتباط بالوطن، وضرورة إعماره وعدم تركه مهما وجدنا فيه من الصعوبات، ومهما كانت المغريات، لم يأت مقرراً على نحو مباشر بل جاء بصورة رمزية حققها كائن طبيعي محبب للصغار والكبار معا وربطه الكاتب بالأطفال؛ ليكون حافزهم في تقبل فكرته أبلغ في التأثير.

لقد عكست القصة قدرة فائقة على الملاحظة، وملاحظة في اقتناص عناصر الالتقاء بين النهر وما تحول إليه بعد التشخيص مع الحفاظ على المفردات الدالة على الاشارية العائدة إلى النهر نفسه، فضلا على أسلوب التعبير الذي لم يخلُ من شعرية، لها أثرها في تكوين ذاكرة أدبية يمكن أن تغذي الإدراك الثقافي للطفل عن قرية هادئة،" أهلها طيبون يحبون النهر والأرض التي تمتد من حوله وكان النهر يسير على سفح الجبل، و شاطئ البحر من دون إن يحس بالتعب أو يمل من الجريان إلا انه يحب القرية وجميع أهلها، ويحب الأسماك التي يربيها بين أمواجه، ويخبئ في مياهه للعصافير الجائعة طعاما، فتأتي إليه وتغط مناقيرها الصغيرة في مياهه وتلتقط الطعام...." (33)

وبالتركيز على عنصر من عناصر القصة وتقديمه، بوصفه بطلا لها بصرف النظر عما يؤول إليه مصيره، تدور أحداث قصة الحمامة لطلال

حسن(34)، التي أراد الكاتب من خلالها إدانة الواقع السياسي، ممثلا بالفعل الصهيوني المعادي لكل القيم النبيلة حيث طال أذاه حتى كائنات الطبيعة الجميلة (كالحمامة)، وهي رمز السلام، وأفراخها الصغار بعد أن شردت العوائل، ومنها عائلة عصام الذي كان يربي الحمامة البيضاء ـ ويعزز اللون الأبيض دلالة السلام ـ وقد أصر عصام على اصطحابها معه تاركا أفراخها التي عادت إليهم لتلقى مصيرها المحتوم، وتقتل بفعل الرصاص الصهيوني مؤدية دور الأم الرؤوم في واقع القصة، ودور الرمز لدى الكاتب، الذي عمد إلى أسلوب روايته للأحداث من خلالها، أي انه جعل الراوي بطلا للقصة نفسها وهي الحمامة، كما رأينا ذلك لدى عبد التواب يوسف في قصة (خيال المآتة)، فيصور الكاتب حتى اللحظات الأخيرة من خلال صوت الحمامة: ((وفجأة ، وكما في الحلم سمعت طلقا ناذيا وشعرت بشيء كالنار يخترق جسدي.

ماذا جرى لي ؟

أين أجنحتي ؟

هيا . هيا إلى الأمام.. إن صغاري ينتظرون وحاولت (عبثا أن أتمالك نفسي، لكني تهاديت في خور على غصن زيتون وراح دمي يسيل ببطء فوق خضرة الغصن الغامقة وفي خضرة الزيتون الدامية رأيت فراخي الصغار، تطل برؤوسها الصغيرة المبللة وتفتح أفواهها))(35).

وعلى الرغم من أن هذا الواقع المأساوي يؤذي الطفل فإن التعريف بهوية الفاعل ينمي لدى الطفل معرفة هوية العدو الحقيقي، الذي تتسلل معرفته به إلى مخيلته وذاكرته مبكرا بالطريقة التي تضمن تأثره. وكان اختيار الحمامة البيضاء موفقا لأجل هذا الغرض. ويبقى أن نهاية القصة لا توحي بموت الحمامة المصابة، وهذا ما يخلق لدى الطفل تساؤلا لا يستطيع إلا في حالات نادرة إكمال القصة فيه، إلا انه ملائم لنفسية الطفل، كما أن الرسوم المساعدة تعمل على تقريب الحالة من ذهنه.

وثمة أساليب أخر تفرضها الفكرة وطريقة الكاتب في المعالجة، فالكاتب شريف الراس يعمل في قصتين على ترسيخ فكرتين، يحفل بهما تاريخ التجربة الإنسانية، ولهما تأثير بالغ في الحياة: إحداهما كانت تؤدى بطريقة مباشرة، تقوم على سرد أحداث أبطالها من بني البشر الذين تتعلق بهم فكرة القصة، وذلك في قصة (سلمان الكبير وسلمان الصغير) (36)، والأخرى تمثل فيها الفكرة بطريقة

رمزية، حين ينتقل الكاتب بها إلى عالم العصافير، وهي قصة (الثلج عند بني عصفور)(37)، تدين الأولى سلوك سلمان الكبير، الذي أراد التخلص من سلمان الصغير، وبدا بمحاربته ـ حسدا ـ على الرغم من كون سلمان الصغير أفقر حالا من الكبير، فذبح حصانه القوي فكان ذلك سببا في غناه، ثم عمد إلى محاولة قتله لكنه نجا من مكيدته.. ولقي سلمان الكبير حتفه ونال جزاء حسده واعتدائه، وبقى في القرية سلمان واحد فقط هو ((سلمان المحظوظ)) كما يسيه الفلاحون.

وتحمل قصة (سلمان الكبير وسلمان الصغير) الكثير من ملامح الحكأيات، التي تقوم على الخارق للعادة، كالاستسلام للمصادفة في إنقاذ سلمان الصغير، الذي يمثل جانب الخير على العكس مما يحصل لسلمان الكبير الذي أدت عوامل متعددة هي : جشعه وحسده وذكاء سلمان الصغير والظروف الملائمة، على معاقبته . أما القصة الأخرى فهي تدين الجشع وتحكي عن قرية العصافير التي يهطل عليها الثلج للمرة الأولى فتستغرب وتتصرف بأشكال مختلفة، لكنها حين يخبرها معلم المدرسة العصفور الحكَيم بضرر الثلج تدخل أعشاشها وتغلقها خوف الإصابة بالبرد والزكام، إلا العصفور الجشع، الذي يجمع الجوز الأزرق بدلا من القمح، فإنه يظل يجمع الثلج في بيته، اعتقادا منه انه بمجيء الصيف ستحتاج العصافير إلى الماء، الذي سيكون شحيحا وعندها يبيع الماء إليهم بأسعار باهظة. ولأن الثلج غطى الأرض فقد تعذر على العصافير أن تجد قوتها فأرشدها العصفور الشيخ إلى قطار فيه قمح . وهنالك منفذ صغير أمرهم بالدخول منه والأكل حد الشبع فقط والمغادرة فما كان من هذا العصفور الجشع، إلا أن يأكل فوق طاقته فكبر حجمه ولم يعد باسبطاعته الخروج فبقي داخل القطار، الذي ذهب به بعيدا عن بيته، ولم يعد ومن ثم ذاب الثلج الذي جمعه في بيته وتفكك العش وسقط، وبذلك فقد عالجت القصة صفة الجشع على نحو ناجح وإن كانت قد شعبت الحدث، إذ كانت المعالجة م خلال جمع الثلج كافية لتمثيل الفكرة أو الاكتفاء بأكل القمح بشراهة وجشع، لكن الكاتب أراد أن يحقق هذه الفكرة بأكثر مما صوره فعمد إلى توسيع قصته وإغنائها بالتفاصيل .

أما قصة (جزيرة المحبة) (38) لبيان صفدي فقد كانت لطيفة من حيث التقاط المشاهد التي تجمع الحيوانات مع بعضها البعض وهي تشكو ظلم الإنسانية لها، حين تلجا إلى الغابة موطنها الأصلي متخذة من الأسد، بوصفه الرمز الأعلى للقوة والتميز ملجأ لها في شكواها من الإنسان الذي لا يقوى على الحد من سطوته

غير الأسد. لذا تلجأ البطة، يتبعها الحمار والحصان، إلى الغابة شاكين حالهم مع الإنسان إلى الأسد فيقرر الأسد مجابهة الإنسان.

من ناحية أخرى يقوم الإنسان الحطاب، بالبحث عن الغائبين إلى أن تدله الأشجار والطيور إلى مكانهم، فيلتقي الأسد ويُعمل ذكاءه في التغلب عليه ووضعه في قفص أعده كبيت له وبعد حبسه لم يطلقه حتى استجاب لطلبه بأن يعمل في السيرك، وكان السيرك مكانا جميلا اجتمعت فيه كل الحيوانات، شاهدة على لطف الإنسان الذي أرسل رسائل لكل الحيوانات لكي تأتي وتتمتع بصداقته فكانت الإجابات كلها تقول ((نعم. نعم. نعم. نعم. نعم. لكن بعض الأجوبة التي لا تتعدى عدد أصابع اليد كانت تقول: لا.. لا.

قال الإنسان في نفسه: لا باس.. فهذا جواب ثعلب أو ذئب.. ومع ذلك فكم أحب أن يكون جواب الثعلب أو الذئب (نعم))) (39)

وعلى الرغم من أن الكاتب قد أفاد ـ على نحو يكاد يكون كليا ـ في قصته من حكاية حيوانية يضمها كتاب ألف ليلة وليلة، هي حكاية (الطاووس والطاووسة والبطة)(40) فإنه أضاف ما يخلع على القصة مظهرا معاصرا، ليكون عاملا من عوامل النجاح في تمثيل الفكرة وذلك فيما اختاره الكاتب من زاوية للمعالجة، إلا ذلك لم يخرج القصة من مأزق الافتقار إلى الإقناع بتحول أغلبية الحيوانات إلى صديقة للإنسان، بعد أن فرت الحيوانات الأليفة هاربة، ولم يكن اختيار السيرك كافيا لقلب المعادلة، على الرغم من كون السيرك هو المكان الأكثر إقناعا في موضوع اقتراب الأسد وسواه من الحيوانات غير الأليفة من الإنسان .

أما (الصديقان) (41) وهي قصة لعبد اللطيف الارناؤوط، ويقصد بهما الأرنبين الأبيض والرمادي، الذين انفكت عرى الصداقة المتينة بينهما بسبب فطر كبير حصل عليه الأرنب الأبيض وحينما أراد الأرنب الرمادي، الذي ساعد الأرنب الأبيض في الحصول على الفطر، رؤية الفطر غضب منه الأرنب الأبيض وامتنع عن أن يريه إياه، وعندما تدخلت السناجب، جعله ينظر في الفطر ويتلمسه، ولكنه وقع من يديه وتبعثر، فما كان من الأرنب الأبيض إلا أن خاصم صديقه الرمادي، الذي صعد إلى قمة الجبل للبحث عن الفطر فصادف انه هبت ريح قوية صاحبتها أمطار لم يستطع الأرنب الرمادي فيها أن يشق طريقه، وعند ذاك خرج الأرنب الأبيض من بيته واندفع للبحث عن الرمادي، الذي ظل يستغيث فوجد صديقه وعاد به إلى البيت و قررا أن لا يختصما أبدا بعد ذلك الحادث .

ولا تخفى بساطة هذه القصة المنسجمة مع بساطة فكرتها التي نحى فيها الكاتب منحى نفسيا في تفسير العلاقة بين الأصدقاء مع نبرتها الوعظية التي عبر عنها الكاتب بطريقتين الأولى مباشرة عن طريق ما قالته السناجب ((ألا تخجلان من الخصام على الفطر؟))(42) والأخرى غير مباشرة، ذات صيغة فنية، تتجلى في المدلول الكلي للقصة حين يحس الصديق بتقصيره بإزاء صديقه فيحاول إصلاح ذلك، ويهب لنجدته عند الحاجة مهما كان بينهما من سوء علاقة، أعقبت صداقة ورباطا إنسانيا وثيقا .

أما قصة (نهاية ثعلب)(43) للكاتب نفسه فكانت كلمة فكرتها بسيطة كالأولى، ولكنها على نحو مختلف ترتبط بناحية سلوكية تقوم على فعل الخير والجزاء ما يمكن أن يحدث لمن لا يكون عمله خاضعا لهذه العلاقة فحين يكون فعله منحرفا عن الخير لن يجد جزاء إلا بما يشبه ما قام به، وهذا ما حدث للثعلب الذي لم يهب لنجدة القنفذ حين احترق بيته، وسخر ممن يقوم بذلك من الحيوانات، وحين احتاج هو إلى المساعدة، إذ نفد ما لديه من حطب، وكان الجو شديد البرد، لم يقم أي حيوان بمساعدته جزاء لموقفه السابق، مما أدى إلى موته متجمدا من البرد. وهذه القصة واضحة الاتجاه والدلالة، إذ اتخذت من تصور الثعلب الرمز المألوف للفعل السيئ مثالاً على إن من يتخلى عن الآخرين لن يكافأ بغير موقف، يشابه موقفه، وذلك لأنه أقام حياته على مبدأ خاطئ، لا تلبث التجربة أَن تثبت بطلانه حين قال ((لا لن احتاج إليكم يا معشر الحيوان . فانا أتدبر أمري وحدي))(44) .

ويختار مجدي نجيب لتمثيل فكرته قصة (الديك عزوز وحكمة المهرج العجوز!!)(45)، التي تروي قصة الديك المغرور عزوز الذي يتحدى جميع الديكة، فيهزم كل يوم عشرة ديوك، ليتوج ملكا على الدجاج، ونتيجة لغروره وإذلاله،الدجاج والديوك معا، وإخراسه كل الديوك ما عدا صوته الذي يصحح صباح مساء، مرضت الدجاجات ولم تعد تبيض، كما أنها صارت فريسة سهلة للثعلب الذي أخذ يهاجمها كل يوم ويأكل ما يشاء منها، بإزاء هذه الإساة، طلب الديك الملك من رئيس وزرائه أن يجد حلا ينقذ المملكة من افتراس الثعلب لأفرادها، والمرض الذي حرم المزرعة من بيض الدجاجات، فما كان من رئيس الوزراء إلا أن يخبره بالحقيقة بعد أن منحه الأمان فقال:

((- يا مولاي .. إن غرورك ..واستخدام قوتك لقهر رعيتك هو السبب!

انفعل الملك الديك وقال في ثقة:
- إنهم يشتركون معي في الحال التي وصلوا إليها لأنهم لم يعترضوا.))(46)، وبإزاء عدم اقتناع الملك الديك بالسبب يبدأ رحلة طويلة من أجل إيجاد حل للمشكلة، بعد أن يحجم رئيس وزرائه عن الإلحاح في إسداء النصح له، فيرى الحمار والزرافة، والتمساح، وسماع حديث العصافير الستة والبقرة وكبير الفيلة، ومن ثم المهرج العجوز الذي يعمل في سيرك القرية، ومع أن العجوز قم له نإحا لا يختلف كثيرا عما أشار عليه به رئس وزرائه، لم يرد الثعلب أن يفهم ودفعه غءوره في النهاية إلى أن يقرر مصارعة الثعلب صارخاً:

((- كوكو كوكو... كوكو كوكو يا رعيتي الخائبة، الخائفة، أنا ملككم العظيم القوي، سأصارع الثعلب الذي افترس نصف أصدقائكم وأخواتكم وأقاربكم))(47) وعندما يأتي الثعلب يهرب الجميع حتى حراس الملك ويتركوا الديك وحده يواجه مصيره المحتوم بعد أن أودى به غروره ليستقر بين فكي الثعلب الذي هرب به بعيدا تاركا القرية، وتمر الأيام والدهور وقد ((تحسنت صحة الديوك واستعادت مرحها... واستمع أهل القرية إلى أكثر من صيحة: كوكو كوكو.. كوكو كوكو... وهي سعيدة بشروق الشمس، وذهاب الأولاد إلى مدارسهم... والناس إلى أعمالهم. وعادت الدجاجات إلى وضع بيضها، وقد فرح الجميع ببيضها الذي حرموا منه مدة طويلة))(48)... **من الواضح أن الفكرة** الممثلة لا تخرج عن دائرة شجب الغرور واثبات أن عاقبته تؤدي إلى الهلاك، ولات حين مندم، كما جرى للديك غير أن الكاتب حاصر هذه الفكرة وجعل القصة صورة عن تجربة سياسية، باستعارته ما يناسب مجرياتها من مناصب كمنصب الملك ورئيس الوزراء والوزراء والحراس، ما يجعل الفكرة مرتبطة بمنحى سياسي، ترفض فيه الايدولوجيا القائمة على الدكتاتورية في تسيير أعمال الدول، وبهذا فإن الفكرة تقوم على رفض الطغيان والحذر من عواقبه على من يقوم به، مع أن الطغيان يجر الويلات على من يسلط عليهم وهم الشعب.

وقد انطوت القصة على جماليات متعددة من خلال إبراز صورة مجتمع قائم بذاته، فضلا عن أنها اتسعت لتضم حكايات جانبيه (قصص مضمنة) قدمت من خلال رحلة الديك الملك ورئيس وزرائه للبحث عن الحل، يضاف إلى ذلك ما زخرت به القصة من نصائح مفيدة، وفوق هذا معالجة الحبكة التي ضمت عناصر القص المختلفة، إلا إن كل ذلك لم يخف بعض المؤاخذات التي تلحظ على

القصة: منها العنوان غير المناسب (الديك عزوز وحكمة المهرج العجوز!!)، إذ لم تكن تسمية الديك ذات أثر في القصة، كما إن دور المهرج العجوز، الجزئي والصغير وصولا إلى الهامشي، لا يؤهله إلى أن يحتل العنوان. ومن ناحية ما رصدته القصة من أجواء، وما عكسته من عوالم، إذ لم يوفق الكاتب في إغلاق عالم الاجاج ليكون مملكة كما أراده، إذ ظل كل ما يجري في حقل الدجاج، الذي كان الإنسان مع سيطرته على هذا الحقل، غير ذي أثر في تغيير مجرى الأحداث، وكان الأولى أن يفصل الإنسان عن عالم القصة، يضاف إلى ذلك فقد أدى منح الدجاج الصفات الإنسانية، في المجال السياسي، إلى قصر الفكرة على المنحى السياسي وضيَّق من مجال تطبيق حكمتها (فكرتها) لتشمل مقاصد أخر، حين اقتصرت على الناحية السياسية.

2- أسلوب الأسطرة أو جماليات التعليل:

قد لا يرتقي هذا النمط من الأساليب القصصية للطفل إلى النمط الشامل لبناء الأسطورة وفعلها التخيلي والمعرفي بما تحمله من مداليل تنصرف إلى معالجة الظواهر الكونية ذات التأثير الكبير في حياة الإنسان ومحيطه. ولاسيما في فجر التعامل الإنساني مع الطبيعة؛ لأنها ـ أي القصة المؤسطرة ـ تعبير فني لا يمكن فيه الاطمئنان إلى الوظيفة المعرفية، التي كانت تحتفظ بها الأسطورة لدى البدائيين بوصفها ((حكاية لا عقلانية، أخذت تعني أي قصة مجهولة المؤلف تتناول الأصول والمصائر والصور المجازية التعليمية لطبيعة الإنسان ومصيره))(49) أي أنها مصدر المعرفة المتوافر في المجتمعات القاصرة عن تحصيل المعارف بوسائل العلم المتقدمة، ما دامت تعني كما يرى كاسيرر ((مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي، وأول تجسيد للأفكار العامة))(50)، إذ لا تنصرف المعرفة فيها دائما إلى معالجة الأمور التي يكشف عنها العلم بوسائله المتطورة من عصر إلى عصر، وإنما تطال المعتقدات والأفكار الميتافيزيقية التي لا تتحصل اليقينية عليها بيسر. لكن القصة المؤسطرة أو المعتمدة على النمط الأسطوري في التعبير، باقترابها من الوظيفة الفنية وتخليها عن الوظيفة المعرفية، تأخذ شكلاً فنياً بحتاً، يتحقق بموجبه اتجاه جمالي، يربط الواقع المعيش والمنظور بالغائب غير المعيش، ومن ذلك ورود الإشارات الأسطورية في الأعمال الأدبية ((التي توحي معانيها بمواقف نمطية عليا، هي بمثابة أساليب، أو "حيل"، لحقيق معان عديدة المستويات، من مفارقة وسخرية،

وأحاسيس وعواطف))(51)، وفيما يتعلق بقصص الأطفال لا تكفي الإشارات الأسطورية ـ ولاسيما الجزئية ـ في خلق نوع من التواصل بين الأثر الأسطوري والعمل الأدبي الموجه إلى الأطفال، وإنما الوسائل التي تعتمدها الأسطورة في أدائها، بوصفها ((الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية))(52)، ولعل الأسطورة التعليلية هي الأقرب إلى التكوين الفني والموضوعي المناسب لذهنية الطفل الطامحة إلى المعرفة، والموجهة بغريزة السعي إلى الاكتشاف، ولكن ما الأسطورة التعليلية؟ لعل أقرب ما نجده مناسبا لتعريفها: أنها حكاية متخيلة يحاول من خلالها الإنسان أن يفسر وجود الظواهر التي لا يجد لها تفسيرا مباشرا يكشف سر وجود تلك الظواهر بحسب ما تقرر الدكتورة نبيلة إبراهيم(53) .

لكن التعبير في الأدب يبحث عن الوظائف الفنية كالوسائل (التقنيات) والأساليب، لا الوظائف المعرفية، لذا ويمكن أن نجد له في البلاغة العربية وصفا، وإن كان هذا الوصف مقتصرا على بنية شكلية أدبية خاصة هي الشعر، على ما يرد في كتب البلاغة فبالإمكان توسيعه ليشمل النثر ولاسيما القصصي، الذي يؤدي الصفة التي يقدمها المفهوم والمصطلح، ونعني به (حسن التعليل) الذي يعرفه البلاغيون بـ((أن يدعى لوصف علة مناسبة له باعتبار لطيف))(54) يصفون اجرائيته بـ((أن ينكر الأديب صراحة أو ضمنا علة الشيء المعروف ويأتي بعلة أدبية طريفة تناسب الغرض الذي يقصد إليه)) (55)، ومن ظاهر هذا التعريف نجد أن ضرورة إنكار علة وإقامة علة مفترضة (طريفة) غيرها شرط ضروري لإقامة مثل هذا التعبير ـ أي حسن التعليل ـ وهذا ما لا نجده في القصص التي سنختارها لهذا الأسلوب، إلا إن ما يساعد على إدخال هذه القصص، وهذا المسعى الفني في التعبير ضمن هذه الظاهرة يكمن في، استغلال ما يرد في التعريف من إشارة للإنكار الضمني للعلة ((أن ينكر الأديب صراحة أو ضمنا))، وذلك ما يمكن العثور عليه في هذه القصص وغيرها مما يشابهها؛ لكون التعبير في هذه القصص يعمل على إزاحة الواقع الحقيقي لسبب تكون الظاهرة، ليقيم بدلاً منه سببا فنيا متخيلا، وعلة لم تكن في الحسبان، وبذلك يخلق تعليلاً جميلاً وممتعاً. وتكمن أهمية تغييب العلة الحقيقية في أن ذكرها ـ مع النفي ـ وإحلال علة غيرها فيما هو موجه للطفل، يشكل خللا علميا، يؤدي إلى مغالطة معرفية لها نتائجها المؤذية على المستويين التعليمي والتربوي بالنسبة للطفل، كما يحدث في قصص شفيق مهدي التي تقوم على نقض حقيقة لها حضورها الراسخ في أدبيات الإنسان،

أو تصوره عن طبيعة بعض الحيوانات، ولاسيما الطفل كما في قصص (اللحاف الصغير)(56) للكاتب شفيق مهدي، ويحوي نماذج لقصص ذات نمط، يمارس فيه الكاتب حسن التعليل بطريقة، يقلب فيها ما هو متعارف عليه من حقائق أو معلومات متوارثة ثقافيا، وإذا كان هذا الشكل الفني يمثل قفزة خارج نطاق التكرار في التعبير الفني، وتحقيق المتعة، فان تقديمه للطفل على هذه الشاكلة يبلبل أفكاره؛ لأن الرموز فيها قد استقرت معجميتها أو ما ترمز إليه من قيم وليس من السهل تغييرها بهذه الطريقة، كقصة الثعلب والفاختة:

((وقف الثعلب الجائع تحت النخلة و قال للفاختة الجالسة في عشها:

- هل تعرفين ماذا سأفعل لو استطيع تسلق هذه النخلة وأنا جائع ؟

- ضحكت الفاختة وضمت فرخيها تحت ريش صدرها الحنون

- وقالت: تأكل من هذا التمر! رمت له شيئا منه فأكل حتى شبع)).

ومع أن القصة تعكس قدرا القيمة التربوية التي تشر ثقافة السلام ونقض العنف ومظاهره، وبخاصة ما ينتهي باكتشاف الطبيعة الافتراسية القاسية، التي تجمع بين طرفي القصة (الثعلب والفاختة مع أفراخها)، فإن كثل هذه القصص لا تلبث أن تصدم بالمعلومة المتاحة ومن ثم فهي غير قادرة على الإقناع لافتقارها للحبكة الحدثية التي يحقق منة خلالها الكاتب استثناء من القاعدة، فهي على سبيل المثال لا تصمد أمام قصة صادمة الحدث في اتجاه معاكس لاتجاه هذه القصة ومتوافق مع الطبيعة العرفية التي يصنف من خلالها الثعلب رمزيا وواقعا، هذه القصة هي (الثعلب هو الثعلب) للكاتب نزار نجار (57)، ولهذه القصة تراث من المواقف التي يظهر فيها الثعلب على نحو مؤذ، لا يقنع بالقليل، وهو سلوك مألوف في دلالة رمز الثعلب، وفي هذه القصة يخدع الثعلب العصفور بعد أن يظهر توبته: ((لوى الثعلب عنقه وقال بصوت مرتجف حانق:

- أنت هانئ سعيد أيها العصفور، وأنا وحدي أعاني من الجوع والتشرد.

ابتسم العصفور وقال:

- لو لم تكن عدوا للجميع لما وجدت بابا يغلق في وجهك.

قال الثعلب:

- قل لي ما ذا أفعل حتى يحبني الجميع، ولا أتعب عندئذ في البحث عن طعام أو مأوى ؟..

قال العصفور:

- تتخلى عن خداعك ولؤمك وغدرك، ولا تسرق لأحد شيئا .

صاح الثعلب مستبشرا:

- حقا أيها الصديق؟.. ما أروع قولك هذا...ما أجمل نصيحتك، إنها أثمن شيء عندي، دعني يا صديقي الطيب، أصافحك، وليبارك الله الطيبين المخلصين..)) (58)

وتكون النتيجة أكل العصفور والقضاء عليه، بعد أن وثق بكلمة الثعلب ووعده ((وحين قفز العصفور قريبا منه، مد الثعلب يده ثم انقض عليه ونهشه بأسنانه الحادة))، وأراد الكاتب أن يمنح الحدث بعدا طبيعيا شاملا، يتوسل بالتفسير الأسطوري ـ الفني (التعليل الجميل) فختم القصة بـ: ((وحزنت السماء على العصفور الأزرق الشهيد، فبكت في تلك الليلة مطرا غزيرا..))، مع ملاحظة احتكام القصة ـ تعبيريا ـ إلى منظومة ِقيمية دينية ـ إسلامية، في استعمال تعبيرات من قبيل (وليبارك الله الطيبين المخلصين)، واستعمال وصف (الشهيد) للعصفور البريء المخدوع.. وثمة أنموذج آخر للكاتب شفق مهدي، ضمن كتاب (اللحاف الصغير) نفسه لشفيق مهدي تطالعنا قصة(الوعد)(59)، التي يتقاسم بطولتها الأسد والغزالة، بعد نفي علاقة الافتراس بينهما حيث الأسد المفترس والغزالة هي الضحية، غير أنها لدى شفيق مهدي تأخذ منحى آخر: (عندما نادى الأسد على الغزالة: وقال لها: تعالي، لا تخافي مني، أسرعت إليه غير خائفة، لأنها تعرف إن الأسد يفي بوعده إذا وعد)، فتقديم الإمتاع على حساب المعرفة غير محمود النتائج، ما لم يتسلح بما يبتعد به عن ذلك فضلا عن أن قصصا قصيرة من هذا النوع، لا حبكة فيها ولا أحداث مقنعة، لا تقدم متعة ذات أهمية للطفل، ولا تعمل على توسيع خياله و إنضاج ذهنه، وهنا نحن بإزاء محاولات للمغايرة، ولكننا لا نصادف دائما بنتائج محمودة وتلك هي أخطار التجريب الابداعي في ميدان ذي حساسية خاصة كميدان الكتابة للأطفال لابد أن يكون الكاتب فيه مراعيا مستوى من يقدم اليهم نتاجه كما أن عليه أن يكون ذا نظرة شمولية وواسعة، ليضمن تلقيا بمساحة أكبر وانتشارا على نحو أعم، ما دام يراعي اختلاف مستويات التلقي وخصوصية كل فئة عما سواها، ويتغلب على ذلك (60) .

إن القصص المؤسطرة تبني كياناً حكائياً ممتعاً، ليس القصد منه إيصال معلومة بقدر ما ترومه منه تحريك الطاقة الكامنة في خيال الطفل وتغذية ذهنه بإمكانية إيجاد أكثر من طريق سليمة للكشف عن الظاهرة، ومع ذلك يبقى الحافز

الجمالي هو الحاصل الوفير لهذه القصص، وقد اخترنا لهذا الأسلوب قصصاً تتدرج كنماذج تحت وصف التعليل الجميل أو (حسن التعليل) ذي الطبيعة الأسطورية على الرغم من اشتراك هذا القصص في سمات تميز هذا الأسلوب، إلا إن ثمة اختلافات تتصل بطبيعة كل كاتب وطريقته في معالجة مضامينه ونوع ثقافته ومقدار سعتها، وفي هذا الصدد لابد من الإلمام بما يجعل للذائقة دورا في تحديد جمالية كل قصة من القصص المنتقاة، ومقدار نجاحها في أداء مهمتها .

ولوصف هذه القصص المنتقاة نبدأ بتقسيمها من حيث الحجم إلى قصيرة وطويلة، وإن كان الطول هنا وصفا نسبيا يقاس به قصر القصة مقارنة بغيرها من حيث الطول ولا يعني الطول الوصول بها إلى مستوى القصة الطويلة المكتوبة للكبار وهي ما دون الرواية المعدة للكبار، أما القصر فهو شكل أدبي متميز من حيث الكم اللساني المعروف لمكوناته اللفظية .

وتقع ضمن صنف القصة القصيرة ما يمكن وصفها بالقصة المختصرة، أي إن أسلوبيتها تميل إلى الاختصار، لا الحذف المقتضي لسياق فني خاص، يتطلب سياقا يمكن الانتقاء منه وترك غيره وذلك طلبا للتكثيف أو الجمالية في التعبير أو الترميز وتحفيز القدرة على معالجة الأحياء، أما بنية الاختصار فهي نسبة تقوم على تمثيل الفكرة كما هي من غير توسيع في التعبير الفني لتكوين بناء قصصي ينتج قصة لا تلتزم بحرفية المعطى المضمون المباشر في بنية التعليل الجميل و يمكن إن نضع تحت هذا الوصف قصص كل من الكاتبين جعفر صادق محمد وشفيق مهدي وهي: (عداوة قديمة) للكاتب جعفر صادق محمد(61) و(أين اختفى ظل القمر، وخضرة الأوراق، وعصافير الرمان) للكاتب شفيق مهدي (62) .

وعلى الرغم من أن هذه القصص تندرج تحت ظاهرة التعليل الجميل فإنها تشكو من الفقر الأدبي لكونها تركز على حدث مباشر، الذي يحاول تمثيل الفكرة الفنية بأسلوب تعليل جميل (حسن التعليل)، من دون إتاحة الفرصة للطفل في التحليق بعالم الخيال واستفزاز اكبر قدر ممكن من فعاليته هذه الطاقة الفعالة في الذهن، كما إنها لا تحوي أحداثا وشخصيات، يمكن أن تكون عاملا من عوامل إغناء القصة. ومما لا شك فيه إن خلق تعدد في شخصيات والأماكن وضمان التوافر على اكبر قدر من التوسيع في الحدث وتفاصيله ـ غير المخلة – يضمن

شكلا جماليا متعاليا، فضلا عن انه يمنح القارئ أكثر من فكرة ويطلعه على أكثر من معنى ودرس، ويكفل كل ذلك التفاعل الناضج بين عناصر القصة و مفرداتها .

ففي قصة شفيق مهدي ((أين اختفى ظل القمر؟)) ونصها الذي ننقله لقصره ((في قديم الزمان، كان للقمر ظل على الأرض، مثلنا، تماماً.. أنت لك. وأنا لي ظل ، ولكل واحد منا ظل.. في يوم من الأيام، قال الظل للقمر:

- ما رأيك يا صديقي العزيز، إن تنزل إلى الأرض، و نلعب هناك؟

وافق القمر و نزل الاثنان. ولعبا حتى قررا أخيراً إن يلعبا لعبة ((الاختباء)) وعندما اختبئ القمر وجده الظل بسهولة، لأن نوره كان يكشفه بسهولة، ولكن عندما اختبئ الظل، لم يجده القمر بحث عنه طويلا فلم يجده.. عندما جاء الليل اضطر القمر للصعود إلى السماء من غير ظله، ومن يومها لم نر للقمر ظلاً.. لا احد يدري ما حل به.)) نلحظ اقتراب بنيتها من مستوى الإبلاغ، والتأدية اللغوية المباشرة عن طريق الرواية نفسها، التي تجاوزت قليلا المباشرة في الأداء بتشخيصها القمر وظله، وقد ركزت تركيزاً شديداً على السبب المفترض الذي قيد تصرف القمر وظله. فقد كانت العلاقة التي جمعتهما لعبة الاختباء، التي أضاع فيها القمر ظله وكان لون الظل المظلم وحلول الليل عائقين لمسعى العثور عليه، وكانت الأرض مسرحا للحدث المهيمن وهي المكان في القصة في حين انقسم الزمان إلى طار وهو الشكل العام له وحدد (بقديم الزمان) فيما كان الشكل الخاص للزمان هو الليل الذي حل لينهي من محاولة العثور على الظل ومن ثم وقف حائلا دون عودة الحال كما كانت عليه، فافتقد القمر ظله إلى الأبد.

أما السرد فقد كان تقريريا لا زيادة فيه ولا توسع، وكان الحوار قصيراً، أدى مهمة إبراز نوع العلاقة الرابطة بين القمر و ظله، كما أدى إلى وظيفة الفرز التشخيصي بينهما، وكذلك كان عاملاً للتمهيد للعبه على الأرض إلى ضياع الظل.. إلا إن هذا الحوار قد افتقر إلى التفاعل المبني على الفعل الكلامي وردِّ الفعل المماثل في نوع الاستجابة، إذ لم نستمع إلى صوت القمر بعد أن طلب إليه الظل أن ينزلا إلى الأرض ويلعبا وقد اخذ الراوي حيز الإجابة عن القمر ليفيد بالاستجابة للطلب ومن ثم تنفيذه. وكل ذلك نابع من أسلوب الاختصار ومحاولة الكشف التي اعتمدها الكاتب في هذه القصة. وهذه السمات تنطبق على قصتي المؤلف نفسه ((خضرة الأوراق، وعصافير الرمان)) مع اختلاف طفيف في الأسلوب التعبيري، اقتضته طبيعة الرواية التي عالجتها كل قصة، لكن هذا التعبير

لم يخرج عن دائرة الضيق في تكوين السرد،مما انعكس على محدودية الأحداث والمكان والزمان والشخصيات .

أما النموذج الآخر ضمن بنية القصر فيتمثل في قصة (عداوة قديمة) لجعفر صادق محمد وبطلاها الكلب والقطة، ومن هوية البطلين ينكشف سر العلاقة ودلالتها، والقصة باختصار تدور حول كلب وقطة كانا صديقين يعيشان في بيت واحد، وقد مرض الكلب مرضا نادرا فذهب إلى النمر طبيب الغابة للاستشفاء فنصحه بأكل سمكة بنفسجية، لا تظهر سوى مرة في السنة، وبعد جهد وترقب اصطادها الكلب السمكة، وأعطاها للقطة لكي تطبخها له، لكنها كانت جائعة لم تقاوم رائحة السمكة ومنظرها فأكلتها وادعت أن الثعلب سرقها، لكن الكلب فهم من العظام الباقية، وكون الثعالب لا تقترب من بيوت الكلاب أن القطة قد أكلتها، فغضب وظل يطاردها لأنها السبب في استمرار علته سنة أخرى. ومن هذه الحادثة العابرة، حصلت العداوة بينهما واستمرت بسبب تلك الحادثة القديمة .

تبدو هذه القصة أكثر غنى من النماذج المتقدمة، بتعدد شخوصها، وما يستلزمه ذلك من تعدد في أحداثها، ففيها القطة والكلب والنمر الطيب والثعلب ـ المتهم الغائب ـ والسمكة، الطرف غير المشخص أو الفاعل وقد تعاملت القصة معه تعاملا حقيقيا كما هو الواقع، في حين تحولت الذوات آنفة الذكر إلى شخصيات، لها طبيعة وفعل إنسانيان .

وقد تحولت الأحداث من الاستقرار إلى ما يخرق العادة – كما هو معهود في مثل هذه النماذج - وهو من العناصر البنائية الأساسية في هذه القصص وذلك بعد شعور الكلب بالمرض وذهابه إلى الطبيب ومن ثم التوجه نحو البحيرة واصطياد السمكة . وكل ذلك يثبت فاعلية وبطولة مضافة إلى الكلب، في حين كان إعداد الطعام للكلب وأكل السمكة، والكذب في الادعاء بكون الثعلب قد أكل السمكة تثبت فاعلية على نحو سلبي للقطة، التي أكملت ايجابية دور الكلب في خضوعها لذكائه في الاستنتاج بأنها هي التي أكلت السمكة، وطرده إياها وملاحقتها .

كل ذلك قرب القصة من النجاح في توسيع الدلالة ضمن هذه البنية القصيرة، إلا إن عنصر الإقناع في الوظيفة الأساسية لاختيار الموضوع تضعف من قدرة هذه القصة على تمثيل الفكرة المعللة، التي أراد الكاتب نقلها وإثبات صدقها فنيا إذا لم تختر ذاتين كليتين يعبران عن جنس الكلاب والقصص ولم يوجد الظروف الموضوعية لعيشها فالكلب لا يعيش مع القطط لان المعهود أن يعيش مع

أنثاه، كما ارجع سر هذه العداوة إلى التصرف السيئ للقطة على نحو كلي فهي سارقة سرقت جهد الكلب وخائنة للأمانة وجاحدة وقاسية لأنها لم تراعي مرضه وحرمته من الشفاء، فضلا على إنها كاذبة اتهمت الثعلب زورا وبهتاناً.

كل ذلك يعمل على إضعاف قيمة القصة ويغض من مستوى نجاحها في تأدية البنية التي تتضمن تحتها وإن كانت تشترك مع غيرها في إنها تعبير ينطوي على تشكيل يحفل بجمالية التعليل، فهي قصة لا تفتح آفاقا رحبة لخيال الطفل، ولا تجعل منه حتى جاد الملاحظة فضلا عن إن حدة تقديم التعليل تؤدي إلى الحد الذي لا ترتكز فيه إلى مسوغ مقنع لتحقيق نوع من الاسطرة على الأحداث، والنقطة التي يتمركز حولها الموضوع وذلك لافتقارها إلى ما يعزز أصل هذه الحكاية و يضمن لها مركزا يمثل أصلا للحدوث الكلي.

أما النمط الآخر من نماذج القصص المؤسطرة أو ذات التعليل الجميل، فيتميز بطول نسبي فضلا عن الغنى في التفاصيل و العناصر و الأحداث ، يتوج بنوع ذلك كله كون الرغبة في الاسطرة أو جمالية التعليل لا تشغل حيزا مركزيا من القصة لان مجرياتها الأخرى تفرض هيمنة يبدو، من خلالها التعليل الجميل مفردة من مفردات القصة و عنصرا من عناصرها.

ونبدأ هذه النماذج بقصة (اللآلئ الثمينة)(63) لدلال حاتم، وتدور أحداث هذه القصة حول رجل عجوز يعيش في الأزمنة القديمة في كهف، ويحتفظ بحبات (للآلئ) ثلاث، ورثها من أجداده ولما شعر باقتراب اجله خاف على مصير هذه اللآلئ اللواتي لم يعد باستطاعته الاحتفاظ بهن فقرر أن يمنحهن إلى من يستطيع الحفاظ عليهن، فخرج لأجل هذه الغاية فالتقى ببنات ثلاث، أعطى كل واحدة منهن لؤلؤة، واخذ عليهن عهدا أن لا يفرطن بهذه اللآلئ مهما كان، فأصبح هذا الوعد و الحفاظ على اللآلئ حملا ثقيلا على الفتيات فقررن إيداع اللآلئ في مكان آمن، في خضم هذه اللآلئ اكتشفن أن اللآلئ باردة على غير العادة ولدى محاولتهن تجريب هذه البرودة بتقريب كل لؤلؤة من الخد سقطت من إحداهن اللؤلؤة " وعندما أسرعت لالتقاطها لم تعثر لها على اثر بل كان هنالك نهر تندفق مياهه بسرعة على السفح و تتجه إلى الوادي، وكان هذا أول نهر يجري في العالم .." (64) وكانت اللؤلؤة الثانية جدولا ارتبطت بالنهر في حين قذفت الفتاة الثالثة لؤلؤتها إلى السماء فتحولت إلى مطر كان الأول في هطوله على العالم . وبعدها تحولت فراشة ضخمة إلى سمكة سكنت ذلك النهر وتحولت ألوانها الزاهية التي أخذتها العاصفة،

إلى قوس قزح، وما هدير الأمواج وخرير المياه كما تقول الأسطورة – إلا صدى لأصوات غناء الفتيات.

لقد انطلقت القصة من فكرة غاية في الطرافة وكان التعبير جميلا يحمل في العلائق الشعرية بين عناصرها ما يجعلها تتمتع بمستوى تعبيري ذي شعرية عالية، كما تميزت بالوصف الذي برز العناصر الفاعلة في صنع أحداث القصة، فضلاً على السرد الذي استوعب الموضوع وخلق عالماً متكاملاً إلا إن البنية التعليلية الفنية في هذه القصة – على ما حصدته من عناصر الجمال – تشكو من مشاكل أهمها انحسار الأثر الاقناعي لهذه القصة الأسطورة، وعدم استغراقها للوظيفة الفنية التي ينطوي عليها تعبيرها الخاص .

فوجود الرجل العجوز في الكهف والفتيات الثلاث لا يشير مطلقا إلى انعدام وجود الأنهار في عالمهم المتقادم في الزمن و لا يعني عدم وجود الأمطار لتكون اللآلئ أول نهر وأول مطر ينزل على العالم، يضاف إلى ذلك إن القصة وقعت في خطا بنائي جزئي إلا انه كان ذا خطر على الهيكل الكامل لبناء القصة و طبيعتها الأسطورية ووظيفتها التعليلية الجمالية ويتمثل ذلك الخطأ في القول لدى استهلال القصة "كان رجل عجوز يعيش في كهف صخري – و يقوم على حراسة ثلاث حبات كبيرة ورثها عن أجداده" إذ تشير وراثته إلى هذه الحبات (اللآلئ) إلى حياة سابقة و عميقة في طن الزمن، وتكوين تاريخي طويل بدليل (أجداده)، وكل هذا يعمل على هدم أركان الإقناع بكون هذه اللآلئ صاحبة الأثر البكر في تكوين الظواهر الطبيعية الباعثة على الحياة كالأنهار والأمطار.

وفي قصة "الوصول"(65) لحسن موسى يجد المتلقي - ولاسيما الناقد - نفسه بإزاء بناء محكم، وهيكل أسلوبي مركب ، يفصح عن امتلاك المهارة في التعبير، يسندها تخطيط فني يطال التشكيل الكلي والجزئي للقصة، فضلا عن اتسام متنها التعبيري بالميل إلى شحن اللغة بعلاقات شعرية، بأداء يفوق ما هو متعارف عليه من قيام اللغة في القصة بالوظيفة الإبلاغية لنقل الأحداث وسرد مجرياتها .

ينتظم القصة حدث مركزي، كلي الهيمنة على مجرياتها، ولكنه ينطوي على امتدادات حدثية تمثلها أحداث صغرى تندرج ضمن الحدث المركزي، وتعمل على تغذيته، وكل ذلك ناتج عن كون القصة تعكس فكرة تربوية عميقة، فضلا عن إنها تشير في العمق إلى نزعة وتجربة، كثيراً ما طالت الحياة البشرية حينما يقفز الانتهازي على ظهر المتفاني ليسرق فرصته ويحاول النيل من جهده من دون

استحقاق، الأمر الذي لم يسمح باستمراره في أحداث الفص، فليس لقيم الزيف والخداع أن تسود، فكان التخطيط المبكر للقصة، يقضي بوضع المحيط حكما للسباق، ليكون خير مخرج لفضح هذا الزيف وإرجاع الحق لصاحبه المتمثل بالإوزة عابرة المحيط. كما إن القصة تملك من وسائل الإقناع والمظاهر الجمالية ما يجعلها تشغل مكانة بالغة الأهمية في الأدب القصصي المكتوب للأطفال عربياً، ولا يعد القول ضربا من المبالغة إذا ما عدت من الحكايات الإنسانية الخالدة، التي ترافق خيال الإنسان منذ فجر التعامل مع مجريات الحياة، لكونها تمثل درساً ذا بعد فكري، وتعكس تجربة حياتية لا تغيب أمثلتها عن التكرار في حياة الإنسان، فهي بذلك تفرز أثرا أخلاقيا في الذهن القادر على استيعاب مدلولها التربوي.

إن السر في نجاح هذه القصة أنها تشترك مع غيرها من القصص المهمة في كونها تمثل ما يدعوه هيغل بالرمزية الواعية ((المتألفة من وقائع يمكن تبني بعض خصائصها وبعض مظاهر تطورها لتكون بمثابة تعبير رمزي عن مدلول عام، ذي صلة بالأعمال والمساعي الإنسانية، أو عن مذهب أخلاقي أو عن حكمة من الحكم..))(66)، إذ تتجاوز الفردي والمحدود إلى الجمعي والعام في دلالتها الرمزية .

ولعل مما يضاف إلى قدرة الكاتب على صياغة هذه القصة المتميزة، أنها ذات مرجعية لها حضورها في الوعي الجمعي – في الأقل - لدى سكان جنوب العراق، الذين يتوارث الآباء منهم قص هذه الحكاية على أبنائهم، والأجداد على أحفادهم، ولا يمكن حصر المد التاريخي الذي تمتد فيه هذه الحكاية باتجاه الماضي وهي حكاية (مشيخة أبو الزعر). وعودة إلى القصة، التي لا يفي بالغرض تلخيصها لأن قيمتها تتضح بالاطلاع على مستوى تعبيرها ومن ثم لا نجد مجالا لمقارنتها بالحكاية القديمة، فهي تدور حول رغبة الطيور على اختلافها في تنصيب رئيس لها، ولكنها تقع أسيرة الحيرة في إيجاد المسوغ لاختيار احدها لحمل أعباء الرئاسة وتصل، بعد نصيحة يقدمها الأرنب، إلى الحل، ويتلخص الحل في القدرة على عبور المحيط، ويكون المحيط نفسه الحكم في تحديد الفائز. تنطلق الطيور باتجاه عبوره ولكنها لا تستطيع - على تنوعها واختلاف قدراتها - من مواصلة السباق جميعا فلا ينفسح الميدان سوى للإوزة، التي تظل وحدها في صراع مصيري مع امتداد المحيط، في حين تقوم الأسماك بحمل أخبار المنافسة والصراع بين الإوزة والمحيط للطيور المنتظرة في الجانب الآخر من المحيط،

وقبل أن تصل الإوزة إلى الطرف المنشود من المحيط، يقفز من فوقها طائر صغير (اصغر من كف رضيع) كما يعبر الكاتب هو (أبو الزعر)، الذي تهتف الطيور بحياته؛ لكونه أصبح رئيسا بعد فوزه بالسباق، ولكن المحيط الغاضب يكشف عن الفائز الحقيقي وهو الإوزة التي أصبحت منذ ذلك اليوم قادرة على عبور المحيط، وهنا تتجلى القدرة في صياغة أسلوب الأسطورة والتعليل الجميل للظاهرة، من دون أن يكون هذا المقصد الأساس المحرك للقصة أو الحدث المهيمن عليها، وإنما كان نتيجة موضوعية، حتمت الوصول بنية فنية مرمزة، تؤدي لعبة التعبير غير المباشر عن المقصد الفني والموضوعي.

ونظرة في نموذج لمقطع أسلوبي جزئي من هذه القصة تظهر المستوى الأدائي المتميز الذي تتسم به، ولاسيما فيما يقتضي أن تكون اللغة مشحونة بما يفوق وظيفتها الإبلاغية إلى حيز تعبيري جمالي، يضفي إلى الأسلوب شعرية خاصة: ((لم يمض وقت طويل حتى صفا الجو وخلا إلا من إوزة ملونة. إوزة جميلة ملونة هي الإوزة نفسها التي طلبت من المحيط أن يصير الحكم في سباق الطيور.. إوزة جميلة.. ريش ملون وصدر ملون. ظلت تطير وحيدة في سماء خلت من الطيور.. المحيط يمتد من تحتها غاضباً ومرعباً. لقد وجد في تحديها له ما يثير غضبه. وهي تطير فوقه جريئة حازمة. في الأسفل يمتد المحيط بلون لا لون مثله. وفي الأعلى تطير الإوزة بجنح يمتد ويضرب الهواء بثقة لا تدانيها ثقة. المحيط كبير. وطيران الإوزة كبير، المحيط يسرف في امتداده وهي تسرع في طيرانها. هو يريد أن يصل إلى غير حد. وهي تريد أن تضع له حداً.. كان صراعاً مريراً بين إوزة ومحيط)) فمن يتابع هذه التكرارات واللغة المشدودة والمتوترة، يدرك البراعة في تصوير مشهد الصراع على هذا النحو المشحون بالقلق والترقب من المتلقي، والشدة والأزمة في أقصى حالاتها بين بطلي القصة (الإوزة والمحيط)، ويدرك الحركة المصيرية بالنسبة للإوزة الشجاعة، والحكمة والموضوعية للمحيط، الدال بكبر حجمه على كبر شخصيته، وما يرمز إليه من قيمة تتجلى في العدل.

وما يقدم في الوصول من إقناع فني، لا يتنافي مع حقيقة طبيعية في كون الإوز العراقي عابرا للمحيطات في هجرته السنوية المعروفة، لا نجد له صدى ـ من حيث الإقناع الفني ـ لدى الكاتب عبد اللطيف الأرناؤوط في قصته (القلب الحجري)(67)، التي تروي قصة رجل غني لا يحس بمعاناة الآخرين، إذ طرق

بابه يوما رجل مسكين كان جائعا ويعاني من قسوة البرد الشديد، فما كان من الرجل الغني إلا أن يطرده، ويطلق العنان لكلبه لكي يطارده، كما يفعل ذلك مع أي عابر سبيل يقصده، وفي اليوم التالي دخل عليه ـ وهو يتناول العشاء مع أسرته ـ رجل طويل القامة فاخر الثياب، فقال: ((لقد ضللت طريقي.. فهل لي أن أقضي الليلة في منزلك؟ مقابل مكافأة أقدمها لك.. وأخرج من جيبه كيسا مملوءا بقطع ذهبية.. ورماها على المنضدة، وفوجئ الغني بما رأى . فحنى رأسه للرجل الغريب إجلالاً واحتراماً)) ورحب به وأدخله غرفة فاخرة الأثاث ليقيم فيها ولكن الغني فوجئ بدخوله على الضيف صباحا أنه استطال فأصبح عملاقا مخيفا وقال له:((ما أصابك؟ ولمَ أنت خائف؟! ألا تدري أنك إنسان سيئ.. ترحب بالأغنياء.. وتطرد الفقراء وتطلق كلبك عليهم كلما مر أحدهم يطلب العون والمساعدة ؟)) ومن ثم طمأنه بأنه لن يمسه بأذى شرط أن يأتي إلى الغابة في موعد حدده له من دون أن يتأخر، وأن لا يلتقط أي حجر يصادفه في طريق الذهاب للغابة، وبعد شهر قضاه الغني (البخيل) بالتفكير بما قاله له العملاق ذهب إلى الغابة وهاله منظر الأحجار التي كانت جواهر وقعا ذهبية، لكنه لم يلتقطها خوفا من العملاق الذي حذره من التقاطها، وبعد أن تسلق قمة جبل وجلس يستريح فاجأه ظهور العملاق الذي سأله، إن كان قد التقط شيئا من تلك الأحجار، فأكد له الغني (البخيل) أنه لم يفعل ذلك، فما كان من العملاق إلا أن قال له: ((ـ ولكني واثق أنك تحمل قطعة من تلك الأحجار ..

إن الحجر الذي تحمله هو قلبك الذي دفعك إلى الشر.. والذي رفض استقبال الفقراء البسطاء ولن يكون لك بعد اليوم قلب من حجر.. بل قلب وجسد معا.

ومنذ تلك اللحظة تحول جسد الغني إلى صخر.. وظل تمثالا حجريا في ساحة الغابة))، كلما صعد عليه الأطفال تذكروا قصته التي روتها جداتهم .

إن المنحى التربوي (الوعظي) الذي تنطوي عليه القصة لا يخرجها من خانق التقصير عن موازاة هذه الفكرة بما يؤديها من تعبير ومنطق فني، ينتظم الأحداث التي تؤول نتيجتها إلى ما يؤكد منحاها التربوي. فما يقدم فيها من أحداث لا يتجسد في هيكل سردي، تعمل عناصره على إنجاح مسعى الإقناع بما تتحول إليه مصائر الشخصيات، ولاسيما الشخصية الرئيسة موضوع الفكرة، وذلك على الرغم من أن الأحداث في القصة تندرج نتيجتها ضمن الإطار الأسطوري للتعبير، وجمالية التعليل التي تربط وجود التمثال الجميل في الغابة، والذي يمتع

الأطفال جميعا باللعب عليه، بتحول الغني إلى حجر؛ لأنه يملك قلبا متحجرا لا يشعر بآلام الآخرين ويميزهم على أساس ما يملكون لا لتكوينهم الإنساني الذي يجمعهم به. وثمة مظاهر أخرى يمكن تلمس أثرها في القصة؛ لكون الإعمال لا تتوافق دائما مع سلوك الشخصيات وادعاءاتها، فضلا عن رمزية كل شخصية فيها، فالرجل الغني البخيل القاسي القلب، والذي يقوده طمعه للترحيب بالأغراب الذين يشعر بالكسب الذي يجنيه من استضافتهم على عكس الفقراء، لا تلاحقه خصلة الطمع في رحلته إلى الغابة، بل يعف عن أخذ أية قطعة ذهبية أو جوهرة مما يراه في الطريق، التزاما منه بالوعد الذي قطعه للعملاق خوفا، كما أنه يذهب في الموعد المحدد ولا يرجع عما قطعه من وعد للعملاق بأن يحضر إليه، ولا يكفي الخوف وحده لكل ما يفعل مسوغا مقنعا، فإن في الحياة من الزواجر ما يكفي لإقناعه بالكف عن عادته السيئة في طرد الفقراء، ومع ذلك استمر على تلك العادة، كما إن العملاق ـ رمز تحقيق العدالة في القصة ـ لم يكن بالقدر الذي يؤهله لأداء هذا الدور، فقد وعد الغني بأن لا يمسه بسوء لحظة خوفه منه ولكنه استدرجه إلى الغابة ليوقع العقاب عليه، فهل للمكان أثر في إظهار القدرات، مع أن العملاق قد حقق منها ما هو مؤثر بتحول صورته من الآدمية إلى العملقة ؟ أم هل أن المكان الذي تحقق بموجبه الفعل الأسطوري في القصة كان خلف استدراج الغني إلى الغابة؛ لتكون فيما بعد ملعبا للأطفال وآية للتحذير من فعل ما يميز بين الناس؟ ثم ألا نجد أن ثمة قسوة في اتخاذ القرار بتحويل الغني إلى تمثال حجري من دون إنذار على الأقل ينبه الغني إلى جسامة ما فعل، ولو على نحو يخيفه، قبل أن يصدر قرار الإعدام عليه بالتحول، وهو قابل للاستجابة لعامل الخوف، كما ظهر من امتناعه عن تناول الأحجار الثمينة التي حذر من التقاطها؟ وهذا يعني أن ثمة بترا في الأحداث ينقصه مثل هذه الخطوة في التحذير وعدم استجابة الغني لها، ليكون الإنذار مسوغاً لإيقاع الأذى عليه، في ظل غاية تربوية تريد أن تزرع حب العدالة والآخرين في نفوس الأطفال، وهذا يعني أن التقصير في الأداء قد أثر سلبا في الفكرة التربوية نفسها .

أما (حكاية الفصول)(68) للكاتب سعيد جبار فرحان فقد اتسعت من خلال حدث، لا يرتبط بصورة مباشرة بجمالية التعليل؛ لأنه صاغ أسطرته بوساطة حدث خارج عن نطاق العلاقة بين الفصول، ولكنه جعل هذا الحدث ذا قدرة على تحقيق علاقة التكافؤ الزمني في حضور الفصول وغيابها، وذلك حين حاولت

الكائنات، وكان أشجعها وأكثرها إصراراً العصفور ـ على صغره ـ إبعاد فصل الشتاء عن المكوث زمنيا لمدة طويلة، مما يسبب السبات ويعيق حركة الأحياء في البحث عن أرزاقها و العثور على أقواتها. وقد أدى مرض أم العصفور إلى سعيه لتغيير هذا الأمر، والحد من الأثر المؤذي لاستمرار الشتاء زمانيا ومكانيا، بفعل ما يثيره من زوابع، وما تسقط جراء حركته من ثلوج. والشتاء في القصة يشخص على شكل رجل عملاق، استطاع العصفور الصغير استغلال نومه في بيته ليعمل على ربطه وتقييده، وحين لم يستطع الشتاء التحرر من قيده اجبره العصفور على أن يشير إليه بأن يفتح الصندوق، الذي خبأ فيه الشتاء بقية الفصول: من صيف وربيع وخريف، لتتحرر هذه الفصول وتخرج الشمس وتعيد الحياة والبهجة للكائنات الحية .

وتتميز هذه القصة بكونها حولت الفصول من الصورة الزمنية المجرد في الذهن إلى ذوات مشخصة وعناصر مجسدة الوجود والفعل على شكل رجال ضخام الحجم، مهولي الصورة. وإن كنا لم نعثر على صور سوى للشتاء فإن التشابه في الجنس ـ مع اختلاف الوظيفة والأثر ـ يجعل من الفصول المتبقية حاملة للسمات التي تحلى بها، مع الفارق في العمل والهيئة ((كان الشتاء في داره البعيدة قد استقر على سريره بجسده الضخم...)) .

الملاحظ إن هذه القصة لم تقتصر على فعل التعليل الجمالي وأسطرة الحدث باتجاه بيان سبب الظاهرة، وإنما كانت تحمل درسا بليغا في أن العزيمة والخلوص في النية والعمل والشجاعة لها من الأثر العظيم ما يتوقف من خلالها القياس بالحجم ومستوى القدرة، وهذا ما حصل في تغلب العصفور الصغير على فصل الشتاء الرجل الضخم، وهذه الفكرة لم تكن غريبة عن أجواء الأسطرة التي رسم من جلالها الكاتب أجواء قصته، ودعمها بوسائل إقناع فنية اعتمد على ولكنها لم تفتقر إلى ما يسوغ حصولها على وفق خيال يجسد الشخصيات ويمنح للصغير فرصة الانتصار على الكبير ولكن على وفق ظرف سانح، تمثل في غفلة الشتاء (الكبير) وشجاعة العصفور(الصغير) الذي اقترب منه وعمل على تقييده، وقد امتلك الدافع لهذا العمل والحافز ضروري وهو مرض أمه، على حين لم يكن للمخلوقات الأخر ما يحفزها لافتقارها لشجاعة العصفور من جهة وعدم إلحاح الظرف الدافع للعمل من جهة أخرى .

إن نجاح الكاتب في هذه القصة لم يكن بالمستوى نفسه في قصة أخرى هي ((حكاية النهر القديم))(69) التي يضعف من أسطرتها، أنها مروية على لسان إنسان هو الجدة، فضلا على ارتباك مقدمتها التي تشير إلى أولية الحدث، كقول الجدة ((منذ زمن بعيد لم نعد نتذكره الآن حدث شيء ما فجأة، فقد شعر النهر الصغير بالأسى...))، ولعل عبارة (لم نتذكره الآن) كان المقصود بها إثبات العمق التاريخي (الكوني) للحادثة، ولكن المعطى الدلالي لهذه العبارة يحيلنا إلى اتجاهين، ليسا من صالح القصة: الأول أن الجدة بحضورها في هذه القصة قد عاصرت الحدث وهذا محال من الزمن الذي يفترض في الأسطورة أن تكون سحيقة القدم ولم يعاصرها من يتولى روايتها نقلا عن الأسلاف، والآخر كون ما سترويه الجدة فيما يلي هذه العبارة غير حاضر في ذهنها لأنها لا تتذكره الآن وهي ترويه!!

بهذا تخلق هذه العبارة، فضلا على حضور الجدة (أصلا)،ارتباكا في مستوى عرض القصة والزاوية التي يستهل بها للدخول إليها، وذلك استنادا إلى وجوب استتار المؤلف في الحكايات المؤسطرة، إذ يفترض أن تتم الإشارة إلى القدم من غير تحديد المصدر، ومع ذلك لا تخلو القصة من طرافة تجعلها ذات أهمية لا تغفل، ولاسيما في بنائها الداخلي المتماسك، الذي يؤثر فيه سلبا مخالفة النهج الأسطوري في مقدمتها كما أوضحنا. وتدور أحداث القصة حول النهر الذي شعر بالحزن لأنه أضاع جرفه (ضفته) فحاولت سمكة القطان وسمكة البني مساعدته لكنهما لم تفلحا، فذهبتا مع النهر إلى الضفدعة التي كانت قد أضاعت زوجها، وحين سئلت عن الجرف ظنت السؤال يتعلق بغياب زوجها الذي هجرها، فأشارت إلى انه ربما يكون في البساتين مما اضطر النهر للدخول في البستان فأغرق المزروعات وأتلفها، ومع ذلك لم يجد جرفه. فقررت الشمس المساعدة بتبخير مياه النهر، لكن صراخ المخلوقات التي كانت تسكن في النهر وكادت تلقى حتفها، جعل الشمس تعيد المياه إلى النهر وبعد تحديد النهر مكان ضفته، شعرت الضفدعة بخطئها، وكلما تذكر النهر تلك الحادثة تترك الضفدعة خجلة وخائفة مكانها للانتقال إلى اليابسة، إذ يمثل تعليل برمائية الضفدعة، وخروجها من الماء إلى اليابسة وعودتها إليه ،قدرة على خلق مظهر جمالي برز في أسطرة فعل طبيعي من دون أن يكون هذا التعليل فاقدا لعناصر إقناعه الخيالية (الفنية)، يضاف

إلى ذلك الطرافة التي حققها الكاتب بتشكيه لعالمه التعبيري الذي عبر من خلاله عن فكرته بطريقة تضمنت اختيار حدث غير مطروق، وله من الندرة ما يجعل له ميزة في الكشف والأداء.

وتعد قصة (قوة الحياة) (70) أنموذجا لنمط الأسطرة في تأليف قصص الأطفال، إذ تقدم من خلال أجواء واقعية، تميل إلى الحراك الطبيعي في تسير عناصر العالم الذي اختارته، في قصة الصبي الذي أحب الشمس فمنحته قوة خارقة تعيد نسغ الحياة إلى الذي أخذ الضعف ينتابه أو اقترب من الموت: ((ان يحب الشمس فهي تسكب ضياءها في بريق عينيه، وفي تألق خصلات شعره الذهبية، وفي لون بشرته المسمر، وهي التي تسكب في جسده قوة خارقة تمنح الحياة لكل ما حولها من الأشياء.)). لذا يعمل على استغلال هذه القوة (الموهبة) في إعادة الحياة إلى الوردة التي اقترب منها الذبول بعد أن يسكب في عروقها قوة الحياة التي منحته إياها الشمس، ويعيد القوة والعنفوان إلى كلبه الذي أضعفه الهم. ويقترن وجود هذه القوة بوجود الشمس مشرقة، وتذهب هذه القوة بعد مغيب الشمس، هذا ما يعرفه جده ((وهو رجل حكيم متواضع وبسيط يعرف أن حفيده ليس صبياً عادياً ويعرف أن الشمس تمنحه كل يوم قوتها الخارقة فيصبح قادراً على أن يعيد الحياة إلى ما حوله ما أن يمسك به بيديه القويتين. ولكن الشمس عندما كانت تغيب تغيب معها قوة الصبي.)). ولكن ما يخرق طبيعة التعبير الذي يفترض به الانسجام في وحدة تعبيرية، تعكس أجواء من عالم له منطقه الفني الخاص، أن الكاتبة تبدأ بالكشف عن مقصدها التربوي بلغة مباشرة مباشرة، لا تنتمي إلى عالم قصتها الإيحائي، بل إلى نوع الخطاب المباشر ذي الأسلوب الوعظي، غير المعبر عنه من خلال الحدث أو الشخصية وتحولاتها وذلك في تصريحها بالقول:((ولكن الصبي لم يكن ليدرك أن جده عندما كان يأخذه معه إلى الحقل ويطلب منه أن يزرع الزرع ويعتني به ويحصد ثماره بعد مدة يريده أن يعتمد على قوة الحياة الحقيقية وهي العمل.))، فالطابع التفسيري الذي مارسته الكاتبة في إبراز القصد من القصة لم يكن موفقا في تأكيد الفكرة، بقدر ما كان منغصا على المتلقي ـ وبخاصة الطفل ـ متعة تلقيه وانغماره في العلاقة الجدلية بين

القوة الخارقة، وسببها المباشر المتمثل بالشمس، ومقدار ما يترتب على هذه القوة من أثر، لا يمكن أن يتجاوز الدور الطبيعي المرسوم للشمس بحيث لا تتجاوزه، وقد تمثل ذلك في عدم قدرة الصبي على إعادة الحياة إلى جده، الذي توفي استجابة لدواعي الطبيعة، التي حدد الباري سبحانه تعالى، أسباب القوة والضعف فيها والموت والحياة، وفقا لنواميسها المنطقية في الطبيعة، لذا ((عندما وصل إلى بيته وجد جده وقد فارق الحياة، فأسرع نحوه وهو يظن أن قوته الخارقة ستجعل جده يعيش من جديد، ولكنه عندما التفت نحو السماء ناظراً إلى الشمس وجدها قد غابت ولم تخلف وراءها في الأفق سوى شعاع أحمر ضعيف، وعندما أمسك بالعجوز بيديه القويتين لم تعد إليه الحياة.

لقد عجزت قوته الخارقة عن أن تمنح الحياة حتى لأحب الناس إلى قلبه. فأطرق والحزن يملأ عينيه وفكر طويلاً. وأدرك أنه يمكن للحياة أن تستمر فقط من خلال الجد والعمل، وأن عليه أن يعتمد على نفسه وعلى دأبه لا على ما منحته إياه الطبيعة.)) .

الخاتمة

وفي الختام لابد من التذكير بأهمية تكوين ذائقة قادرة على التمييز لدى الأطفال، وإنماء روح النقد والقدرة على الاختيار فيهم، ولا سبيل لذلك بغير اختيار النماذج الجيدة من الأدب في وقت مبكر، فضلا على تعويدهم على سلوك متسائل بإزاء الأشياء، وعدم الاكتفاء بما يقدم جاهزا من معرفة وتثقيف فالسؤال أداة الفهم وأول الطريق لبناء العقل، وهو الاستشارة التي يخلق تراكم ما تنتجه، ذوقاً سليماً، لا سبيل للتوافر عليه إلا بالجهد والمثابرة، وبتجاوز هذا المسعى في هذه الدراسة نقترح وجوب إيجاد نقد طفولي، وإيجاد لغته الخاصة، ونعني جهازا اصطلاحيا بسيطا يعبر الطفل من خلاله عن آرائه فيما يقدم إليه من أدب، وذلك بعد امتلاكه القدرة على الفهم والاستيعاب، والرغبة في الحكم على الأشياء.. وهذا ما يتعلق بصناعة الذائقة التي لا تنهض من دون نهوض في مستوى الإنتاج الأدبي الذي تقع مسؤولية تكريس أثره الحضاري على المنتجين من الأدباء والمهتمين بشؤون الطفل وتنميته في وطننا العربي وحضارتنا العربية من جهة، والمؤسسات التي لا بد من توافر الإمكانات التي تنهض بصناعة الأدب والفن الموجهين إلى الأطفال، فضلا عن رعاية الموهوبين منهم وتسعل مهمة رعاية إبداعاتهم في الشؤون كافة، التي لا تتوقف عند الجانب الإبداعي الأدبي والفني بل والعلمي أيضاً... ومما يجب الالتفات إليه في مجال الإبداع الأدبي وافني هو وجوب تفعيل طاقات النقد الأدبي والفني المهتم بالإنتاج الأدبي الموجه للأطفال، إذ غالبا ما يتجه النقد إلى أدب الكبار ويهمل أدب الأطفال، وبخاصة في البحوث التطبيقية ، مع أن هذا النقد لو طور وأسست مدارس خاصة به يمكن أن يكون لبنة أساسية في صناعة القدرة على النقد الأدبي، بل والحضاري لدى الأطفال وتعزيز بناء الرأي لديهم، لا لدى الكبار فحسب، حين تنصرف الجهود إلى تنمية قدرة النقد بوساطة أعمال نقدية موجهة لأطفال تأخذ بنظر الاعتبار السهولة في الطرح والعمق في الدلالات .

ولعل الظروف تسعف لإنتاج مثل هذا المشروع الذي لا ينهض به أفراد المهتمين بشؤون الطفل إذ لا بد من أن يصار إلى تأليف جهود جماعية للنهوض بهذا المشروع وإرساء أسسه ومبادئه .

مصادر البحث ومراجعه

الكتب:

1) أدب الأطفال: فلسفته. فنونه. وسائطه، هادي نعمان الهيتي، سلسلة دراسات (127)، الجمهورية العراقية، 1977 .
2) الأسطورة و الأدب ، وليم راي ، ترجمة صبار سعدون السعدون ، مرجعة الدكتور سلمان داود الواسطي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ط1 – 1994 .
3) الأسطورة كوسيلة في أعمال تشيخوف، توماس جي . ويلز، ضمن كتاب الأسطورة والرمز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مبادئ نقدية وتطبيقات خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقدا، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة (15)، 1973 .
4) الأسطورة والنموذج البدائي، وليام ويبزات، ترجمة: محيي الدين صبحي، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، أيار : 1976.
5) أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د.نبيلة إبراهيم دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت .
6) ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي ،طبع بمطبعة بولاق سنة 1252هجرية، أعادت طبعه بالاوفست مكتبة المثنى ببغداد .
7) البطل في الأدب والأساطير، شكري عياد، دار المعرفة ـ القاهرة، ط1، 1959 .
8) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت .
9) البلاغة الواضحة: علي الجارم، ومصطفى أمين، مطابع دار المعارف بمصر، 1969 : 289 .
10) الثلج عند بني عصفور، شريف الراس مكتبة الطفل ، سلسلة مجلتي و المزمار، بغداد، 1976 .
11) جزيرة المحبة ، بيان صفدي ، مكتبة الطفل ، دار ثقافة الأطفال ، بغداد .
12) حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي"725هـ" ، تحقيق ودراسة: أكرم عثمان يوسف،سلسلة كتب التراث (86)، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، 1980.
13) حكاية الفصول: سعيد جبار فرحان، دار ثقافة الأطفال ، بغداد .
14) الحلم والمستقبل، قصص للأطفال، لينا كيلاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1997.
15) الحمامة ، طلال حسن مكتبة الطفل ، سلسلة مجلتي والمزمار ، 1976 ، بغداد – العراق .
16) الحمامة البيضاء : دلال حاتم ، قصص للأطفال مترجمة عن الفرنسية، صدرت عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق – 1974.
17) خيال المآتة ، عبد التواب يوسف، دار المعارف بمصر .
18) الديك عزوز وحكمة المهرج العجوز!!، قصة: مجدي نجيب، هدية مجلة العربي الصغير، الكويت، مارس 2004.
19) زينب و علاء الدين، حسن موسى، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال، العراق – بغداد .

20)سلمان الكبير وسلمان الصغير : شريف الراس، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال ، العراق .
21) سيكولوجية الأطفال القرائية، محمد حسن الخفاجي، الموسوعة الصغيرة، (148)، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد / الجمهورية العراقية، 1984.
22) سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، د. جمعة سيد يوسف، سلسلة عالم المعرفة (145)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ، يناير ـ كانون الثاني 1990.
23) الصديقان، عبد اللطيف الارناؤوط ، مكتبة الطفل ، دار ثقافة الأطفال – بغداد .
24) طائر بلون الفضة وقصص أخرى، حسن موسى، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ـ العراق، 2001.
25) عداوة قديمة ، جعفر صادق محمد، مكتبة الطفل ، دار ثقافة الأطفال – بغداد .
26) علم النص ، جوليا كرسطيفا، ترجمة : فريد الزاهي، مراجعة : عبد الجليل ناظم، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991.
27) الفن الرمزي: هيغل ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1،آذار (مارس) 1974.
28) فن الكتابة للأطفال، أحمد نجيب، دراسات في أدب الأطفال(1)، دار لكاتب العربي ـ فرع مصر، ط5، 1982.
29) الفن والمجتمع، هربرت ريد، ترجمة فارس متري ضاهر، دار القلم، بيروت ـ لبنان ، د.ت .
30) في أدب الأطفال، دكتور علي الحديدي، مكتبة الانجلو أمريكية ـ القاهرة، ط2، 1976.
31) قبعة حسون ، سعيد جبار ، دار ثقافة الأطفال ، بغداد .
32) كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الملك بن سهل العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي، و محمد أبو فضل إبراهيم .
33) كتاب مئة قصة و قصة: شفيق مهدي، دار ثقافة الأطفال، جمهورية العراق ـ بغداد.
34) اللحاف الصغير ، شفيق مهدي، دار ثقافة الأطفال، بغداد .
35) لماذا حزنت العصافير ، نزار نجاح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987، قصة (الثعلب هو الثعلب) .
36) مجهول البيان ، د. محمد مفتاح ، دار توبقال للنشر ط1- 1990 .
37) لمعجم الفلسفي، الدكتور جميل صليبا، دار الكتاب المصري .
38) المكان الأجمل، حسن موسى ، مكتبة الطفل ، دار ثقافة الأطفال ، العراق – بغداد .
39) نظرية بياجيه في الارتقاء المعرفي ، بي . جي . واردزورث، ترجمة : فاضل محسن الازيرجاوي، سعد قاسم الاسدي، صالح مهدي حميد، مراجعة وتقديم : الدكتور موفق الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، وزرة الثقافة والإعلام، بغداد .
40) النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر،الفجالة ـ القاهرة1977.

41) النهر ، جمال أبو حمدان ، منشورات مركز هيا الثقافي لرعاية الطفولة ، عمان – الأردن .
42) الوصول ، حسن موسى ، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال، العراق – بغداد،1980 .

الدوريات:
1) أدب الأطفال في التسعينيات واتجاهاته العالمية المعاصرة، عبد التواب يوسف، مجلة الكاتب العربي ع64، كانون الأول ديسمبر 1999 : 52- 58.
2) القلب الحجري، عبد اللطيف الارناؤوط، مجلة المزمار، العدد (34)، السنة الرابعة عشرة ـ السبت 1984/7/25، دار ثقافة الأطفال، بغداد: 16 ـ 17 .

الهوامش

1. المعجم الفلسفي، الدكتور جميل صليبا، دار الكتاب المصري : 1، 597 .
2. النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر،الفجالة ـ القاهرة، 1977: 281 .
3. المعجم الفلسفي ، الدكتور جميل صليبا : 1،597 .
4. النقد الأدبي الحديث :285.
5. في أدب الأطفال،دكتور علي الحديدي، مكتبة الانجلو أمريكية ـ القاهرة ، ط2، 1976، ينظر الفصل الثاني (الأدب والطفولة) : 61- 107.
6. أدب الأطفال : فلسفته . فنونه . وسائطه، هادي نعمان الهيتي، سلسلة دراسات (127)،الجمهورية العراقية، 1977، ينظر الباب الأول (جمهور الأطفال) : 9- 68.
7. سيكولوجية الأطفال القرائية، محمد حسن الخفاجي، الموسوعة الصغيرة، (148)، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد / الجمهورية العراقية، 1984.
8. مجلة الكاتب العربي ع64، كانون الأول ديسمبر 1999 : 98- 103.
9. المصدر نفسه .
10. ينظر سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، د. جمعة سيد يوسف، سلسلة عالم المعرفة (145)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، يناير ـ كانون الثاني 1990: 178- 188.
11. سيكولوجية الأطفال القرائية، محمد حسن الخفاجي : 18- 26.
12. ينظر نظرية بياجيه في الارتقاء المعرفي ، بي . جي . واردزورث، ترجمة : فاضل محسن الازيرجاوي، سعد قاسم الاسدي، صالح مهدي حميد، مراجعة وتقديم : الدكتور موفق الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، وزرة الثقافة والإعلام، بغداد، 1990: 116.
13. المصدر نفسه : 116.
14. الفن والمجتمع، هربرت ريد، ترجمة فارس متري ضاهر، دار القلم ، بيروت ـ لبنان، د.ت :153.
15. أدب الأطفال في التسعينيات واتجاهاته العالمية المعاصرة، عبد التواب يوسف، مجلة الكاتب العربي ع64، كانون الأول ديسمبر1999: 52- 58.
16. بلاغة الخطاب و علم النص، د. صلاح فضل ، عالم المعرفة : 293 .
17. المصدر نفسه: 293 .

18. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الملك بن سهل العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، و محمد أبو فضل إبراهيم: 364 .
19. مجهول البيان ، د. محمد مفتاح ، دار توبقال للنشر ط1- 1990 :
20. المصدر نفسه : 85-86 .
21. خيال المآتة، عبد التواب يوسف، دار المعارف بمصر .
22. زينب و علاء الدين، حسن موسى، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال ، العراق – بغداد .
23. المصدر نفسه : 18-19 .
24. ينظر علم النص ، جوليا كرسطيفا، ترجمة : فريد الزاهي، مراجعة : عبد الجليل ناظم، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991: 21.
25. المكان الأجمل، حسن موسى ، مكتبة الطفل ، دار ثقافة الأطفال ، العراق – بغداد .
26. المصدر نفسه .
27. طائر بلون الفضة و أخرى ، حسن موسى ، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ـ العراق، 2001.
28. المصدر نفسه :106 .
29. المصدر نفسه : 22 .
30. المصدر نفسه : 37 .
31. الحمامة البيضاء : دلال حاتم ، وهي قصص للأطفال مترجمة عن الفرنسية، بتصرف إلا إن حذف أسماء أصحاب القصص، والإشارة إلى أن الترجمة جرت بتصرف، يجعلنا نعامل الكاتب معاملة أدب موجه إلى الطفل العربي، والكاتب مسؤول عما يرد فيه، لذا ادخل الدراسة. صدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق – 1974 : 5-10 .
32. النهر، جمال أبو حمدان ، منشورات مركز هيا الثقافي لرعاية الطفولة ، عمان – الأردن .
33. المصدر نفسه : 3 .
34. الحمامة، طلال حسن مكتبة الطفل، سلسلة مجلتي والمزمار، 1976، بغداد – العراق.
35. المصدر نفسه: 24 .
36. سلمان الكبير وسلمان الصغير: شريف الراس، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال، العراق .
37. الثلج عند بني عصفور، شريف الراس مكتبة الطفل ، سلسلة مجلتي و المزمار 1976 ، بغداد .

38. جزيرة المحبة ، بيان صفدي ، مكتبة الطفل ، دار ثقافة الأطفال ، بغداد .
39. المصدر نفسه .
40. ينظر كتاب ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، طبع بمطبعة بولاق سنة 1252 هجرية، أعادت طبعه بالاوفست مكتبة المثنى ببغداد مج301/1 - 305.
41. الصديقان، عبد اللطيف الارناؤوط، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال – بغداد.
42. المصدر نفسه: 7 .
43. المصدر نفسه: 17 – 27 .
44. المصدر نفسه: 21 .
45. الديك عزوز وحكمة المهرج العجوز!!، قصة : مجدي نجيب، هدية مجلة العربي الصغير، الكويت ، مارس 2004.
46. المصدر نفسه: 7 .
47. المصدر نفسه: 24.
48. الأسطورة و الأدب ، وليم راي ، ترجمة صبار سعدون السعدون ، مرجعة الدكتور سلمان داود الواسطي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ط1 – 1994.
49. الأسطورة كوسيلة في أعمال تشيخوف، توماس جي . ويلز، ضمن كتاب الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مبادئ نقدية وتطبيقات خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقدا، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة (15)، 1973: 94-95 .
50. الأسطورة والنموذج البدائي، وليام ويبزات، ترجمة: محيي الدين صبحي، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، أيار : 21:1976.
51. البطل في الأدب والأساطير، شكري عياد، دار المعرفة ـ القاهرة، ط1، 1959: 85 .
52. ينظر أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د.نبيلة إبراهيم دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت : 15- 22 .
53. حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي"725هـ"، تحقيق ودراسة: أكرم عثمان يوسف،سلسلة كتب التراث (86)، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، 1980: 223.
54. البلاغة الواضحة: علي الجارم، ومصطفى أمين، مطابع دار المعارف بمصر، 1969 :289.
55. ينظر: اللحاف الصغير ، شفيق مهدي، دار ثقافة الأطفال، بغداد .
56. ينظر كتاب لماذا حزنت العصافير، نزار نجاح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987، قصة الثعلب هو الثعلب : 63 – 65.

57. المصدر نفسه : 63- 64.
58. ينظر اللحاف الصغير .
59. فن الكتابة للأطفال، أحمد نجيب، دراسات في أدب الأطفال(1)، دار لكاتب العربي ـ فرع مصر، ط5، 1982 : 21.
60. عداوة قديمة، جعفر صادق محمد .
61.ينظر نصوص القصص في كتاب مئة قصة و قصة: شفيق مهدي، دار ثقافة الأطفال، جمهورية العراق ـ بغداد : 57 ، 82 ، 106 .
62.الحمامة البيضاء : دلال حاتم : 13 – 18 .
63.المصدر نفسه : 17 .
64.الوصول، حسن موسى، مكتبة الطفل، دار ثقافة الأطفال، العراق – بغداد، 1980.
65.الفن الرمزي: هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ، ط1،آذار (مارس) 1974 : 124 .
66. القلب الحجري، عبد اللطيف الارناؤوط، مجلة المزمار، العدد (34)، السنة الرابعة عشرة ـ السبت 1984/7/25، دار ثقافة الأطفال، بغداد: 16 ـ 17 .
67.حكاية الفصول : سعيد جبار فرحان ، دار ثقافة الأطفال ، بغداد .
68.قبعة حسون ، سعيد جبار ، دار ثقافة الأطفال ، بغداد .
69.الحلم والمستقبل، قصص للأطفال، لينا كيلاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1997.