آليات الكتابة السّرديّة في القصّة الطّفليّة قصص رابح خدوسي- أنموذجا-

Mechanism of narrative writing in a child's story Rabeh Khedusi stories

أ. أحمد العايب♥

أ. عائشة رماش♥

المُعرّف الرّقميّ للمقال:DOI:10.33705.0114.026.066.001

تاريخ الاستلام: 24-10-2023 تاريخ القبــول: 19-03-2024

ملخّص: تسعى هذه الدّراسة إلى غاية أساسيّة تتمثل في ضرورة استيعاب تقنيات السّرد في الخطاب القصصي الموجه للطّفل، الذي لا تنفك تلوكه وتتناوله مختلف الدّراسات والبحوث، بغيّة رصد مكوناته المشكلة للإطار الفنّي.

وحاصل ما يبدو لنا أنّ القصّة الطّفيليّة مفعمة بالعديد من العلاقات التّركيبيّة المتشابكة، المعبرة عن ذلك التّمازج والتّعالق القائم بين قصص الصّغار وقصص الكبار إلى درجة تكاد تختفي معها الحدود الفاصلة بين القصّتين على المستوى الشّكلي.

كلمات مفتاحيّة: السّرد؛ القصّة؛ الطّفل؛ التّقنيات؛ الدّلالة.

♥جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، البريد الإلكتروني:laib2050@gmail.com (المؤلّف المرسل).

♥جامعة باجي مختار عنابة، مخبر الشّعريات وتحليل الخطاب، الجزائر، البريد الإلكتروني: remacheaicha@yahoo.fr

Abstract: This study seeks a basic aim represented in the necessity of assimilating the narrative techniques of the narrative discourse directed to the child, which is constantly being dealt with by various studies and research in order to monitor its components forming for its artistic framework. Apparently that the children's story is filled with many interlocking relationships that express that intermingling and interconnection that exists between those stories to the extent that the dividing lines on the context level almost disappear.

Keywords: narration; story; child; techniques; significance**.**

1. مقدّمة: قد نتفق كلنا حول ما سجلته القصّة الطّفليّة من حضور قوي على مستوى الممارسة النّصيّة لمالها من قدرة على توظيف العديد من المعطيات الفنيّة، وفق طرائق سرديّة تزاحم فيها جماليات اشتغال السّرد في قصص الكبار، الأمر الذي جعلها قادرة على رسم حدودها في السّاحة الأدبيّة على نحو ميزها عن غيرها من الأجناس الاخرى، وفي سياق هذه الدّيناميّة نصادف اشكاليّة معرفيّة على قدر عال من الأهميّة مفادها: كيف يمكن للقصّة الطّفليّة أن تظهر إلى حيز الوجود وفق اشكال وقوالب فنيّة تثير اهتمامات المتلقي الصّغير؟ ماهي اهم العناصر الفنيّة التي تتكئ عليها القصّة الطّفليّة في نشوئها وهندستها كجنس أدبي قائم بذاته؟ وكيف يمكن للقاص أن يخلق نموذجا قصصيا يتماشى مع طبيعة المتلقي الصّغير؟

تتكئ هذه الدّراسة على جملة من الفرضيات نذكر بعضها على النّحو الآتي:

1.1. الفرضيّة العامّة: تخضع القصّة الطّفليّة في نظامها وسيرورة تشكلها لكل المكانيزمات النّصيّة التي تتكئ عليها القصّة الموجهة للكبار.

2.1. الفرضيّة البديلة: توجد فروق بين قصص الصّغار وقصص الكبار.

3.1. الفرضيّة الصّفريّة: لا توجد فروق بين قصص الصّغار وقصص الكبار.

وقد جعلت هذه الدّراسة هدفها الأوّل الوصول إلى ممارسة إجرائيّة تكشف عن أهم العناصر الفنيّة التي تسهم بقسط وافر في بناء هيكل القصّة الطّفليّة.

كما حرصت الدّراسة أن تخضع إلى منهج السّرديّة اللسانيّة الذي يعنى بدراسة المظهر التّركيبي للسرد القصصي، ويكشف عن نظمه الدّاخليّة، والدّور الدّي يؤديه كل عنصر في بناء السّرد الحكائي بوصفه بنيّة متكاملة، كما بنيت الدّراسة على تمهيد وجملة من العناوين المحوريّة، وأخرى فرعيّة تكشف عن أسرار البنيّة الشّكليّة في القصّة الطّفليّة.

وفي الأخير ذيلت هذه الدّراسة بخاتمة فيها اشارة إلى مضمون البحث والنّتائج المتوصل إليها، مع تقديم بعض الاقتراحات ذات الصّلة بمكونات السّرد في القصّة الطّفليّة.

2. تمهيد(حول القصّة الطّفيليّة في الجزائر): لقد لقيت القصّة الطّفليّة في الجزائر ترحابا واسع المدى من قبل الكتاب والدّارسين، كونها وسيلة تنويريّة تمتلك القدرة على التّأثير في المتلقي الصّغير وعلى الرّغم من ظهورها في عالم مهشم ومتفكك يفتقر إلى المعايير النّقديّة، إلاّ أنّها استطاعت أن ترسخ مكانتها القدسيّة في السّاحة الأدبيّة، وإثبات قدرتها على توظيف معطياتها الفنيّة، التي تساير قصص الكبار, ولاشك في أنّ كاتب الطّفل في الجزائر قد مارس العديد من التّجارب التي تدخل ضمن هذا النّطاق، فهو لم يكن في منأى عمّا يحدث حوله في العالم من تحولات، تكشف عن المكانة المرموقة التي يتبوأها الطّفل في ضوء المؤثرات الإيديولوجيّة المعاصرة، التي قدّمت فهمًا عميقًا للطبيعة البشريّة، ولهذا راهن على تجسيد نمط سردي يتدفّق معه التّعبير بما يتوافق مع طبيعة المتلقي الصّغير، ويستجيب لمقتضيات الطّفولة، والواقع الذي يعيشه الطّفل ومحاكاته في تفاصيله، وقد نجانب الصّواب إذا قلنا أنّ "العمل الفنّي هو

بمثابة ثمرة لعمليّة منهجيّة خاصّة، ألا وهي عمليّة تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته.

فإنّ هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعا زمنيا يجعل منه موجودا حيًّا تشع فيه الرّوح ومعنى هذا أنّ العمل الفني لابد أن يصدر عن مهارة ابداعيّة تركب الحركة ابتداء من السّاكن وتحقق الزّماني ابتداء من المكاني وهنا يستعين الفنان بأساليب الإيقاع والتّنظيم والتّناسب من أجل فرض ضروب من الوحدة على ما في موضوعه من تعدد من الأشكال أو الحركات والصّور" (الصّباغ، 2004، صفحة 16)، وعبر هذا المنظور نؤكد على أنّ المتلقي الصّغير في حاجة ماسة إلى كاتب من نوع خاص "فعلى كاتب قصّة الأطفال أن يكون موهوبا قادرا على تقمص سن الطّفل ووعيه، وأن يطلع على الأدب العالمي في هذا المجال، ويعرف نفسيّة الطّفل وقاموسه اللغوي، ولا يجافي التّراث، وأن يطبق السّمات الفنيّة لكتابة القصّة، وألا يكتب من وجهة نظره، بل من وجهة نظر الطّفل وميوله وخصائصه ومطالبه سواء أكان ذلك في مضمون القصّة أم في شكلها الفني وبنائها، وحجمها، ونوعها، ورسومها، وغلافها وعنوانها، وإخراجها، وطباعتها، ومراعاة التّقابل مع المحسوس المرئي" (نوفل 2014، صفحة 19)، وإذا تفحّصنا واقع الخطاب القصصي الموجه للطفل في الجزائر يتبين لنا هيمنة قصص الحيوان، ومهما يكن من أمر فإنّ "الحيوان يكاد يحتل أكبر مساحة في القصّة المكتوبة للأطفال ومن خلاله عالج الكاتب جميع الموضوعات خصوصا الموضوعات الاجتماعيّة ذات البعد الخلقي والتّربوي" (جلولي، 2003، صفحة 10)، ومن المفيد في هذا السّياق أن نشير إلى ما ذهب إليه الأمريكي هنري جيمس الذي يرى أنّ "هدف القاص من عمله القصصي هو الوقوف وسط فضاء الحياة الواسع لينتخب منه ما يمكن أن يفسّر به الحياة ويهدي به السّبيل" (جلولي، 2003، صفحة 52)، والجدير بالذّكر في هذا المقام هو أنّ الخطاب القصصي الموجه للطفل، قد نهض

مرتكزا على العديد من المقومات الفنيّة المتآلفة التي يتحدّد من خلالها الإطار العام للقصّة، بحيث يتسنى لنا معرفة تفاصيل هذا الجنس الأدبي، وما يميّزه عن غيره من الأجناس الأدبيّة الأخرى، وحري بكاتب الطّفل أن يعتني بالمظهر الخارجي للقصّة، وأن يحسن اختيار الصّور والألوان التي، تستهوي الطّفل وتقوده إلى فعل القراءة حيث "يعتبر الشّكل والتّصميم عمليّة أساسيّة في ابراز الجانب الفنّي في صناعة كتاب الطّفل وذلك انطلاقا من اختيار العناوين والألوان المناسبة والجذابة، إضافة إلى تصميم الغلاف والرّسوم والخطوط واختيار الحجم المناسب للكتاب، بحيث يتم تحديد شكل وحجم الكتاب عمر الفئة الموجه إليها الكتاب" (عبروس، 2013، صفحة 72)، ويبقى الحديث بلا معنى إذا لم نلق الضّوء على بعض العناصر الفنيّة، التي تتكئ عليها القصّة الطّفليّة لحظة نشوئها، كما لا نستطيع أن نتغاضى في هذا السّياق عن الإشارة إلى أوجه الائتلاف والاختلاف بين أدب الكبار وأدب الصّغار، ولا شك أنّ ما ذهب إليه هادي نعمان الهيتى حين فرق بين الأدبين هو عين الصّواب، حيث قدم مختصرا مفيدا فيه تأكيد على أن "وجود المقومات الفنيّة شرط أساسي لكي نسمي أي مادة مكتوبة أدبا، وفي حالة غياب هذه المقومات تغيب صفة الأدب عن تلك المادة، إذ تتحول إلى مادة تقريريّة، أمّا ما يتضح من فرق بين الأدبين فمرجعه في المقام الأول هو الجمهور الذي يتلقى الأدب فنحن حين نكتب للأطفال نخضع المقومات الفنيّة ذاتها لخصائص الطّفولة ذاتها" (المصلح 1998/1979، صفحة 19)، وفي سياق المقابلة بين قصص الأطفال وقصص الكبار يصرح محمد مرتاض قائلا: "لا فرق بين قصّة الكبار وقصّة الصّغار إلاّ في التّبسيط والتّوضيح والتّحليل والابتعاد عن الغموض المفرط أو التّعقيد الممزوج، ولا بد بالإضافة إلى ذلك أن تشتمل القصّة على مغزى أخلاقي يدفع الطّفل إلى التّفكير والتّركيز" (جلولي، 2003، صفحة 50) وفي اعتقادي أنّ قصص الأطفال مجرد تقليد خافت لقصص الكبار، خصوصا إذا نظرنا إلى

الجوانب الشّكليّة التي تتخذ قوالب فنيّة متعددة تقدّم قاسما مشتركا موحدا بين القصّتين، ولعل جوهر الاختلاف يكمن في بعد القصّة الطّفليّة عن الملابسات والتّوتر الدّلالي، حتى يتسنى للمتلقي الصّغير أن يستوعب المحكي ويبقى في اتصال مع العالم الفنّي الذي يقوم على تعالق جملة من العناصر يتحدد بموجبها الإطار العام للقصّة.

3. الشّخصيّة: تعدّ الشّخصيّة من المقوّمات الأساسيّة التي تسهم بقسط وافر في تشكيل البناء الفنّي للقصّة وقد لا نبالغ إذا قلنا أنّ "الشّخصيّة أساس كل حكي وركنه الرّكين وعماده الذي لا تقوم له قائمه بدونه، ويرى بعض منظري السّرد أن لها وظيفة تركيبيّة" (الغرابي ، 2016 ، صفحة 41)، ونظرًا لأهميّة الشّخصيّة ودورها الرّائد في تشكيل معالم العمل القصصي نالتّ حظها الوافر من الدّراسات والبحوث حيث "اهتمّت الكثير من الأفلام الغربيّة والعربيّة التي كتبت عن القصّة أو الرّواية أو المسرحيّة من حيث تقنيات السّرد فيها بشكل عام بموضوع الشّخصيّة وأقسامها ونظرة التّقليديين لها، ورأي المحدثين فيها أمثال: آلان روب وناطالي صاروط، وكلود سيمون، ميشال بيطور وغيرهم" (العواسي، 2006، صفحة 172)، ولم يقتصر الاهتمام بموضوع الشّخصيّة في قصص الكبار فقط، بل سرعان ما تنبه الكتاب الذين قدموا عناية خاصّة للخطاب القصصي الموجه للطفل بمقولة الشّخصيّة، وما يجب أن تتصف به حتى تكون مصدر امتاع وتشويق لدى المتلقي الصّغير "فوضوح الشّخصيّة من اهم ما ينبغي مراعاته لتقريبها من ذهن الطّفل فيتم بذلك رسمها في مخيلته حيث يقربها من نفسه أو بعض المحيطين به إذا هناك شبه ويتعرف شخصيات جديدة أخرى قد تكون في الواقع، وتحتوي عادة على شخصيّة واحدة أو عدة شخصيات حسب الموضوع المطروح وقد تكون انسانيّة أو حيوانيّة" (المصري، 2008، صفحة 243)، لقد عمل كتاب القصّة منذ وقت طويل

على تقديس الشّخصيّة نظرا للنطاق الذي تشغله في تشكيل المحكي والمتمظهر في علاقاتها الوطيدة مع باقي العناصر الفنيّة.

وبصفة عامّة فإنّ كاتب الأطفال ملزم بالبحث الدّؤوب، والتّقصي المستمر عن آليات أكثر فعاليّة، تمنحه فرصة ترسيخ الأفكار والمعارف، وضمان تعلقها في عقول النّاشئة، ولن يتأتى له ذلك حتى يعرف مميّزات الطّفل عبر مراحل نموّه المختلفة، ومن ثمة ينتقي لكل مرحلة شخصيّة تناسبها، ولهذا يجب أن "يختار الشّخصيات بعناية، لإتاحة الفرصة للطفل أن يتقمّص الأبطال وجدانيا أي مناسبة القصّة للطفل تربط بجانب آخر وهو تلبيتها لميوله واتجاهاته وحاجاته" (نوفل، القصّة وثقافة الطّفل, 2014، صفحة 52)، والحق أنّ الشّخصيّة كانت ولاتزال عنصرًا أساسيًّا في بناء وتشكيل هيكل العمل القصصي، وليس معنى ذلك أنّها مجرد عنصر شكلي فقط، بل هناك العديد من الغايات المنوطة بها ففي أغلب الأوقات تقوم الشّخصيّة بأدوار فاعلة في تحريك مجريات الأحداث وتطويرها، أضف إلى ذلك قدرتها على إثارة الدّهشة وتحقيق المتعة والتّشويق، ولفت انتباه المتلقي الصّغير وجعله يتموضع داخل أرباض المحكي.

1.3.أنواع الشّخصيّة: تنقسم الشّخصيّة القصصيّة إلى نوعين أساسيين هما "الشّخصيات المسطحة أو الشّخصيات الجاهزة وهي الشّخصيّة ذات البعد الواحد، أو هي الشّخصيّة التي نجد لتصرفاتها في القصّة دائما طابعا واحدا وعندما تظهر في القصّة تكون مكتملة لا ينتابها تغير في مختلف مراحل القصّة، أمّا الشّخصيّة المستديرة أو النّاميّة فهي الشّخصيّة ذات الأبعاد المتعددة تنمو مع القصّة، وتظهر لنا المواقف المختلفة جوانب جديدة منها لم تكن واضحة عندما تعرفنا على الشّخصيّة لأوّل مرة، وهذا النّوع من الشّخصيات لا يتم تكوينها إلاّ قرب نهاية القصّة" (رجب، 2009، صفحة 193)، وحسب فروستر يجب أن تكون الشّخصيّة المستديرة "قادرة على إثارة الدّهشة فينا

بطريقة مقنعة، فإذا لم تدهشنا، تعتبر مسطحة، وإذا لم تقنع كانت شخصيّة مسطحة تحاول أن تبدو مستديرة والشّخصيّة النّاميّة تمثل اتساع الحياة داخل صفحات كتاب وباستخدام هذا النّوع بمفرده أو بالارتباط" (فورستر، صفحة 95)، والشّيء الذي تجدر الإشارة إليه هو أنّ الشّخصيّة في قصص الأطفال غالبا ما تكون مسطحة، نظرا لخصوصيّة الشّريحة الاجتماعيّة الموجّه لها العمل القصصي "وبالعودة إلى الشّخصيات في قصص الأطفال، يجدر التّوقف عند رسم الشّخصيّة حيث تكاد تكون على الصّورة الخارجيّة له، أو ما يسمى بالشّخصيّة المسطحة، التي لا تنمو طوال القصّة وسبب ذلك محافظة بطل قصص الأطفال على صفاته التي عرفها الطّفل فيه منذ البداية، حيث تتغير الحوادث وتتبدل وتؤول إلى نهايات معينة، ومن ثم فقصّة الطّفل قصّة حوادث وليست قصّة شخصيّة إلاّ القليل منها" (بقاعي ، 2004، صفحة 197) والواقع فإن كاتب قصص الأطفال ملزم بتقديم نماذج من الشّخصيات تقترب من تصورات الطّفل، وتحقق الغاية المنوطة بها، ومن ثمّة يجب أن نراها مدثرة بمختلف ألوان الغواية التي تقود المتلقي الصّغير إلى الوقوع في كمين السّرد وتبني المواقف الإيجابيّة.

1.1.3. الشّخصيات المسطّحة: ومن المفيد ضمن هذا السّياق أن نشير إلى ماهيّة الشّخصيّة في قصص رابح خدوسي الموجه للطفل –قصص حكايات جزائريّة –ولعل أبرز سمة يمكن استجلاؤها في هذه المجموعة القصصيّة، تكمن في هيمنة الشّخصيات الجاهزة التي تقوم بأدوار تكميليّة داخل المتن الحكائي،كما هو الشّأن في قصّة لونجا ولا أدل على ذلك من قول الرّاوي في افتتاحيّة هذه القصّة "لونجا الفتاة السّحريّة القادمة من أعماق التّاريخ الفتاة ذات الجمال الرّائع الذي بلغت شهرته الأفاق لا يتزوجها إلاّ الشّاب الذي يدافع عنها ويدفع مهرها الغالي ..وهو المخاطرة بحياته وسط الأهوال.. !! " (خدوسي لونجا،2014، صفحة، 2)، وفي واقع الأمر ما كان لهذه القصّة أن تظهر

على هذا النّحو، لولا اتكاؤها على العديد من الشّخصيات الجاهزة، كما يتضح في المقاطع السّرديّة اللاحقة، فمن السّهل على قارئ هذه القصّة أن يتبيّن الحضور المكثف الذي شغلته الشّخصيات المسطحة دائمة الثّباث.

وقد أبانت المتابعة الحثيثة لأنواع الشّخصيّة في قصّة لونجا بأنّ هناك العديد من الشّخصيات الجاهزة التي ورد ذكرها مرة واحدة داخل المحكي بدليل قول الرّاوي في هذا المقطع السّردي "في قلعة عظيمة تضاهي السّماء، يعيش الملك وزوجته وابنهما الوحيد الأمير زهّار الذي خرج يوما في نزهة بين الحقول.

كانت عجوز تقف قرب بئر عميقة تملأ جرّتها... تعجب الأمير الشّاب زهّار مستغربا أمرها ... وعاد قاصدا بيت أحد الشّيوخ الحكماء يسمي الشّيخ المدّبر..."(خدوسي، 2014، صفحة 4)، وفي اعتقادي أنّ مثل هذه الشّخصيات قدّمت إضاءة أسهمت في الكشف عن الجانب السّوسيولوجي الذي تتكئ عليه قصص سلسلة حكايات جزائريّة، فثمة تصوير موسع لعالم الطّفل ومظاهر تفاعله مع الوسط الاجتماعي بما فيه من خير وشر.

ومن المفيد ضمن هذا السّياق أن نشير إلى قصّة الشّيخ ذياب التي تزخر هي الأخرى بالعديد من الشّخصيات الجاهزة، التي تمتاز بقدرتها على محاكاة الواقع، ففي ضوء هذه القصّة نلمس الحضور المكثف والمتشابك للشخصيات الجاهزة، ذات البعد السّوسيولوجي، الأمر الذي يجعل المتلقي الصّغير يتماهى مع المحكي ويصدق ما يقرأ ومن ثمة يتبنى الخصال الحميدة بفعل تأثير الشّخوص ، ولعل خير شاهد على ما نقول هو ما ورد في هذا المقطع السّردي على لسان الرّاوي العليم "اجتمع الأبناء الصّغار في أمسيّة عائليّة حول الجدة راضيّة، كعادتهم كل ليلة قبل النّوم، قالتّ الجدة حكاية الليلة يا أبنائي الأعزاء مليئة بالحكم والأمثال والعبر والألغاز التي ورثناها عن أسلافنا السّابقين.. والتي تصور لنا الحياة البسيطة والأخلاق الحميدة... إنّها حكايتنا الليلة عنوانها الشّيخ ذياب ... إنّها حكاية شيخ حكيم أقواله أمثال وحكم وأفعاله مواقف وعبر سيد

عشيرتة، يرعى كبيرها وصغيرها يوحدها كالجسد الواحد تزوج الشّيخ ذياب ثلاث نساء قصد انجاب الأطفال..." (خدوسي، الشّيخ ذياب ، 2014، صفحة 2) إن اشتغال القصّة الطّفليّة في نظري، على مثل هذه النّماذج من الشّخصيات لم يأت عبثا أو من قبيل الصّدفة، فلكل شخصيّة وظيفة تؤديها داخل المحكي وبهكذا أمر يصبح من العسير فصل المعنى عن الشّخصيّة القصصيّة، وليس ثمّة شك في أنّ الشّخصيّة هي الاليّة الفعالة، القادرة على تنفيذ برنامج السّرد القصصي في تجلياته المتنوّعة، الأمر الذي يؤكّد الصّلة الوثيقة بين الشّخصيّة والوظيفة.

يلحظ الدّارس في يسر أنّ قصص حكايات جزائريّة، تتكئ لحظة نشوئها على شخصيات بسيطة مكتملة البناء، تحول دون وقوع الطّفل المتلقي في الافتراض الخاطئ، ويمكن تحديد الشّخصيّة المسطحة في هذه المجموعة القصصيّة على النّحو الآتي:

– قصّة بقرة اليتامى: الأم، الأب، زوجة الأب، النّساء، الجزار، العجوز الدّلال، السّلطان، الحاجب، العلماء، الأطباء، الحكماء؛

– قصّة لونجا: لونجا، زهار الأمير، الملك، الملكة، العجوز، الشّيخ المدبر الحراس؛

– قصّة الشّيخ ذياب: الأبناء الصّغار، الجدة راضيّة، الشّيخ دياب، زوجة الشّيخ دياب، زوجة الرّاعي، الخادمة، أعيان القبيلة؛

– قصّة بنات السّلطان: الملك، ابنته كنزة، الشّباب، الفرسان، الشّيخ المدبر الجند، العجوز وأبناؤها، الإخوة السّبعة؛

– قصّة الفرسان السّبعة والأميرات: الأمير سيسان، شقيقاته الأميرات السّبع أشخاص غرباء، الفرسان السّبعة، الحراس، الفتاتان، العم سيسان، الرّجلان العجوز الفارس، ابن العجوز؛

– قصّة الأميرة السّجينة عشبة خضّار: عشبة خضّار، السّلطان، صديقات الأميرة، الجند، الشّباب، الرّاعي، الحراس، مانوس ابن العملاقة.

واللّافت للانتباه هو أنّ الشّخصيّة المسطحة في قصص حكايات جزائريّة تتأرجح بين مظهرين متعارضين: المظهر الأوّل يجد تحقّقه عبر شخصيات محوريّة، تظل ثابتة الصّفات على امتداد المحكي، في حين يجد المظهر الثّاني تحقّقه عبر شخصيات ثانويّة، يرد ذكرها في جملة واحدة حيث لم يكن لها شأن يذكر في توجيه دفة السّرد، والواقع أنّ طبيعة النّص السّردي الموجه للطفل يستدعي هذا النّمط من الشّخوص، ذلك أنّ الشّخصيّة الكثيفة تفقده القدرة على التّذوق الجمالي والانسجام مع المحكي.

2.1.3. الشّخصيّة المستديرة: إنّ النّطاق الذي تشغله الشّخصيّة، والذي يتمظهر في علاقاتها المتشابكة مع العديد من العناصر الفنيّة، التي تشكل القصّة الطّفليّة، مكنها من الظّهور في صور متنوعة، ومهما يكن من أمر فإنّ هناك نوع آخر من الشّخصيات في قصص حكايات جزائريّة، ولعلّ استعراضا سريعا لبعض المقاطع السّرديّة من قصّة بقرة اليتامى يكشف لنا عن هذا النّوع من الشّخصيات التي لا تسير على وتيرة واحدة (البطل، المعيق)، وتمتاز بقدرتها على إثارة الدّهشة، ونستدل في هذا السّياق بما ورد في قصّة بقرة ليتامى.

وما نود إلفات النّظر إليه في هذا السّياق هو ضرورة "اختيار الشّخصيات بعناية، لإتاحة الفرصة للطفل أن يتقمص الأبطال وجدانيا أي مناسبة القصّة للطفل ترتبط بجانب آخر هو تلبيتها لميوله واتجاهاته وحاجاته" (نوفل، القصّة وثقافة الطّفل، 2014، صفحة 15)، ومن المفيد في هذا السّياق أن نشير إلى أبرز سمة يمكن استجلاؤها في قصص حكايات جزائريّة، والتي تكمن في هيمنة الشّخصيات المسطحة النّمطيّة، مقابل ذلك نلاحظ ندرة الشّخصيات المستديرة النّاميّة.

ومن يقرأ قصّة بقرة اليتامى يرى بكل وضوح أنّ شكلها الفنّي يتأسّس على عنصر الشّخصيّة المتناميّة بوصفها مقوّمًا سرديًا أساسيًّا، وأكثر من هذا فإنّ الشّخصيّة المتناميّة في هذه القصّة، هي التي تؤلّف مضمون المحكي وتضئ جوانبه، وتختلف من هذه الواجهة عن باقي الشّخصيات القصصيّة مناط الدّراسة والتّحليل، بحيث لم نجد لها نظائر على امتداد المحكي.

ولعلّ استعراضا سريعا لبعض المقاطع السّرديّة يضعنا أمام شخصيات دائمة التّحول داخل أنساق المحكي، فبمجرد النّظر إلى هذه القصّة نعثر على بعض الشّخصيات التي تنمو على نحو تدريجي، حيث يتمركز السّرد حول "ظريف" بطل القصّة، واخته "مرجانة"، واخته من أبيه "عسلوجة"، ويحسن بنا ضمن هذا السّياق أن نورد بعض المقاطع السّرديّة التي تكشف عن نمو الشّخصيّة من النّاحيّة الجسميّة والفكريّة، وكذا التّحولات التي تطرأ عليها، وممّا أثرنا نقله قول الرّاوي في هذا المقطع السّردي "تمر الأيام والليالي والطّفلان يكبران وتكبر صلتهما بالبقرة فلا يمر يوم من غير أن يقفا أمامها ويقدّما لها العلف والحشيش، لكن الأيام كانت تخبئ لهما أمورا لا تسر، والقدر يخفي للعائلة الصّغيرة أحداثا ستغير حياة الطّفلين. (خيدوسي، بقرة ليتامى ، 2014، ص2) ويكفي أن نقرأ بشيء من الانتباه هذا المقطع السّردي، حتى نتبين مراحل نمو الشّخصيّة، وقدرتها على خلق أشكال متنوّعة من العلاقات، تحقق الاتساق والانسجام الذي تقتضيه عمليّة بناء الشّخصيّة، بدليل قول الرّاوي" احتارت زوجة الأب في أمر ظريف و مرجانة... رغم إهمالها لهما يزدادان نموا وجمالا وفي المقابل يعتري عسلوجة شحوب وهزال رغم عنايتها الفائقة بها غذاء ولباسا وعطفا"(خدوسي، 2014، ص3) يلحظ الدّارس التّوالي المستمر للمقاطع السّرديّة، التي تكشف عن النّمو التّدريجي للشخصيات المحوريّة، بصورة تعكس مقصديّة المؤلف، ورغبته الشّديدة في خلق علاقات منطقيّة بين الواقع والمتخيل.

ففي هذه القصّة يحضر الكثير من المؤشرات التي تثبت أنّ علاقة الطّفل اليتيم بالأسرة والمجتمع هي علاقة صراع وتصادم، وقد رأينا على امتداد المحكي أنّ زوجة الأب (المعيق)، لا تكف عن الإساءة إلى الطّفلين، وتسعى بشتى الوسائل إلى تحريض الأب ضد ولديه، وجعل ابنتها عسلوجة تذعن إلى محاربة أخويها، وبعد هذا يضعنا الرّاوي أمام تحوّل جوهري طرأ على "ظريف" بطل القصّة، بدليل ما ورد في هذا المقطع السّردي" فجأة توقف الطّفل ظريف عن المشي وأخبر أخته بضياع قلادته عند الوادي، قلادة الذّكرى والتّذكار المهداة له من أمّه العزيزة، فسمحت له شقيقته بالعودة للبحث عن قلادته وأوصته بالامتناع عن الشّرب، رجع الطّفل إلى النّهر للبحث عن ضالتّه، لكن انسياب الماء بين الحصى زلالا صافيا أفقده الصّبر، فلم يتمالك نفسه وانهال على الماء يعبّه عبّا، وفي لحظة، حدث، العجب...تحول الطّفل ظريف إلى مخلوق آخر يشبه الغزال..!! فاندهشت مرجانة لذلك وبقيت حائرة" (خدوسي 2014، ص11)، تحول ظريف إلى غزال فيه تأكيد مؤداه أنّ النّص السّردي الموجه للطفل، يشتمل هو الآخر على عناصر الإثارة، ولا شك أنّ هذا التّحول الذي طرأ على بطل القصّة، قد شحذ خيال الطّفل المتلقي، وأيقظ ذهنه ليتفاعل مع المحكي، ومهما كان هذا التّحول مستساغا ومؤثرا فإنه يظل غريبا ومدهشا في نظر المتلقي الصّغير، الذي يظلّ في شوق ولهفة إلى معرفة المزيد عن ظريف، وقبل أن يشعر بالملل يطمئنه الرّاوي بنهاية سعيدة ترضيه، كما هو واضح في هذا المقطع السّردي "وبعد أيام عاد السّلطان من رحلته يحمل عقاقير لعلاج الشّاب الغزال قدّمها للعلماء والباحثين الذين أضافوها لتجاربهم وبحوثهم قصد إبطال مفعول الماء المسحور، وبعد فترة أعلن العلماء والأطباء والحكماء عن اكتشاف دواء جديد يعيد للشاب "ظريف" الغزال هيأته البشريّة الأولى التي كان عليها قبل أن يشرب من ماء السّحر، فأطرب هذا الخبر العائلة الحاكمة وكل من في البلاد" (خدوسي ، 2014، صفحة 15).

كما ينبغي علينا التّنبيه في هذا السّياق على أنّ القاص "رابح خدوسي" يراوح في هذه المجموعة القصصيّة بين الشّخصيات الإنسانيّة والشّخصيات الحيوانيّة والشّخصيات المستوحاة من الموروث الشّعبي القائم على الخرافة والأسطورة ولعل المستقرئ لهذه المجموعة القصصيّة يدرك هذا الأمر من خلال النّظر إلى الشّخوص التي يحرك خيوطها الرّاوي، وينطق على لسانها المندمج مع صوت المؤلّف.

4. الحدث: بدءًا يتعيّن علينا التّنبيه إلى الجدل القائم بين الحبكة والحدث والمتمظهر في تباين الرّؤى لدى الدّارسين، حيث يذهب البعض إلى اعتبار الحبكة والحدث مجرد تسميتين لشيء واحد، إذ لم ينتبهوا إلى الحدود الفاصلة بين هذين العنصرين، وعلى النّقيض من ذلك يرى آخرون أنّ هذه مغالطّة يجب تجاوزها، وليس يخفى بأنّ الحدث هو مجموع الوقائع المتسلسلة التي تكشف عن الفكرة الرّئيسة في القصّة وكيفيّة تفاعل الشّخوص في جو درامي يجعل العمل الفني ينبض بالحياة، في حين تمثل الحبكة القناة التي تجري فيها الأحداث بطريقة فنيّة محكمة من بداية القصّة إلى نهايتها.

والجدير بالذّكر في هذا السّياق هو أنّ "الأحداث من أبرز العناصر المكونة للعمل القصصي، ويعرف الحدث بأنّه مجموعة من الوقائع الجزئيّة مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسميه الإطار، ففي كل القصص يجب أن تحدث أشياء في نظام معين" (العواسي، 2006، صفحة 158).

وفي هذا المنعطف تجدر الإشارة إلى أنّ بداية الحدث في رأي بعض النّقاد على صلة وطيدة بلحظة الإثم التي يتخلخل بموجبها الاستقرار داخل المحكي ومن ثمّة يتوالدّ العنصر الدّرامي، وتبدأ وثيرة السّرد تسير إلى الأمام في جو تتصارع فيه القوى الفاعلة، وصولا إلى الذّروة والتّأزم، أي المرحلة التي تعجز فيها الذّات عن تحقيق الاتصال بالموضوع الذي ترغب فيه نظرا لقوة المعيق كما هو شأن الشّخصيّة البطلة في قصّة الأميرة السّجينة، بدليل ما ورد في هذا

المقطع السّردي "وفي غمرة اللعب والمرح انشغلت عشبة خضار بفك ضفائر شعرها الطّويل الذي اشتبك بنبات الحسك بين الأشجار، فانعزلت واختفت عن أنظار صديقاتها اللائي بحثن عنها كثيرا دون جدوى فعدن إلى القريّة باكيات...." (خدوسي، الأميرة السّجينة عشبة خضار، 2014، صفحة 5) وليس يخفى على المستقرئ لقصص حكايات جزائريّة أنّ الأحداث من صنع الخيال، والقاص يحاول أن يقنع جمهوره من الأطفال بمدى صدقها وإمكانيّة وقوعها، عن طريق ترتيبها وربطها بالشّخصيات القصصيّة، لكي تبدو مألوفة لدى المتلقي الصّغير.

كما لا يخفى على المتصفح لهذه القصص التّسلسل المنطقي للأحداث وخضوعها للتطور السّببي في جو مفعم بالحركة والتّوتر والإثارة والتّشويق، ومن جهة أخرى نلفي القاص وهو يعرض معظم هذه الأحداث بصيغة ضمير الغائب، عبر وتيرة متسارعة نسبيا، معتمدا في ذلك على البساطة والوضوح وندرة الوصف والحوار، حتى لا ينفصل المتلقي الصّغير عن المحكي.

فمن يقرأ قصّة الأميرة السّجينة، يلاحظ في يسر كيفيّة بناء الحدث، ولن يخف عليه وجود المعيق، ودوره في تصاعد الخط الدّرامي للحدث الرّئيسي على نحو يعيق الحبكة ويؤخّر وصولها إلى النّهاية، وليس أدل على ذلك من قول الرّاوي في هذا المقطع السّردي بقيت الأميرة في سجنها الصّغير مقيدة وبكت كثيرا لأنّها لم تستطع العيش بعيدا عن أهلها، فكرت في الهروب فخافت أن تضل الطّريق وبقيّة حائرة تبحث عن مخرج من ذلك السّجن المفتوح.

حزن السّلطان كثيرًا كثيرًا لغياب ابنته الوحيدة وزاد حزنه بعد فشل جنده في العثور على طفلته المفقودة (خدوسي، 2014، ص 09)، وإذا نظرنا إلى ما يحدث في هذه القصّة فإنّنا سنرى بأنّ سماح السّلطان لابنته الأميرة بمرافقة صديقاتها إلى الغابة، كان بمثابة إعلان عن توالدّ الأحداث والوقائع، وقد يبدو لأوّل وهلة أنّ بطلة القصّة، تتسم بالضّعف والافتقار إلى القدرة على الفرار من

سجن المرأة العملاقة، التي تعد بمثابة المانع الذي يحول بين الأميرة ورغبتها في الخلاص، والعودة إلى أهلها، فليس في وسعها إلاّ القيام بمواجهة مخاوفها والتّطلع إلى الهروب من الأسر، ويكون مصيرها في البداية الإخفاق، وهنا نلمس بكل وضوح تصاعد الخط الدّرامي للأحداث والوقائع وصولا إلى الذّروة.

لكن عندما يعرف الرّاعي مكان أسر الأميرة المستسلمة للمكيدة، يكرس نفسه لتحريرها وتخليصها من الأسر، لكي يظفر بالجائزة التي وعد بها السّلطان وهنا نلمس تلاشي التّوتر الدّرامي، ونزول الأحداث عبر وتيرة متسارعة وبهكذا أمر يعود الاستقرار من جديد إلى أحداث القصّة، ولا أدل على ذلك من قول الرّاوي في هذا المقطع السّردي (تسرب الخبر في المدينة وأصبح كل واحد يدعي أنّه يعرف مكان عشبة خضّار وأنّه سينال جائزة الملك، إلى أنّ علم صاحب القصر بالحقيقة من صاحبها، فتوجه إلى الغابة الخضراء ليتأكد ممّا قيل له.. ها قد وصل والحرس يتبعه، اندهش وهو يراها إنها ابتنه التي ضاعت في الغابة منذ سنوات عديدة فرحت عشبة خضّار كثيرا بلقاء أبيها الذي احتضنها بشوق ولهفة ...(خدوسي، 2014، ص 10) يوجد الكثير من المقاطع السّرديّة التي تبين لنا بشكل واضح، أنّ أحداث هذه القصّة عبارة عن مزيج بين الواقع والممكن، وبعبارة أخرى نقول: إنّ أحداث هذه القصّة تقوم على المزاوجة بين المكون التّخييلي وعنصر الإيهام، يقدّمها الرّاوي على نحو متسلسل ومتناسق في منأى عن التّفرعات الطّويلة، ومن دون مبالغة في الخروج عمّا هو مألوف.

ويتكرّر هذا الصّنيع في قصص وحكايات جزائريّة، ففي حقيقة الأمر توجد مماثلة وتشابه في كيفيّة بناء أحداث هذه المجموعة القصصيّة، ولعل أهم السّمات التي نستطيع أن نلمحها في هذه النّصوص السّرديّة هو أنّ أحداثها تتسم بالبساطة والوضوح، والحركيّة التي تفضي دوما إلى نهاية سعيدة.

والواقع أن قصص حكايات جزائريّة تقوم على مجموعة من الحوادث المترابطة، المستوحاة من الخيال، ومع ذلك لا ينفك القاص يحاول أن يقنع

جمهوره من الأطفال بمدى صدقها وإمكانيّة حدوثها، عن طريق ترتيبها وربطها بالشّخصيات القصصيّة، لكي تبدو مألوفة لدى الطّفل المتلقي.

5. الحبكة: ليس غريبا القول بأنّ الحبكة والحدث وجهان لعملة واحدة نظرا للتلاحم الشّديد بينهما، فمن العسير أن نتحدث عن أحداهما دون التّعرض للآخر.

علينا أن نعترف بأنّ الحبكة ليست مجرد عنصر فني من عناصر القصّة فقط، بل هي العنصر الذي لا تقوم القصّة إلاّ به، فالحبكة هي المكون الثّابث في بنيّة النّص القصصي، ولهذا يمكن النّظر إلى الحبكة بوصفها جوهر الكتابة القصصيّة وأداة التّشكيل الرّئيسة، فكلما كانت الحبكة متماسكة ومنسجمة كلّما أسهمت في صوغ الشّكل العضوي للنص السّردي صوغا فنيا يكشف عن هندسة معماريّة دقيقة، وقد نجانب الصّواب إذا نظرنا إلى الحبكة بوصفها أحد المعايير التي تفيد في الحكم على مدى فنيّة القصّة، والحبكة بالمعنى العام هي مسار الحدث منذ بدايته حتى النّهاية وهو مسار تتضافر فيه مكونات القصّة وتتشكل وحدة واحدة يمكن أن تكون شديدة التّعقيد لكنها تتسم بالتّفرد في استقلالها، الحبكة تقوم بتنظيم الأحداث العارضة والحلقات المنفصلة، بشكل يرضي من النّاحيّة الجماليّة، التّرقب الذي عليه القارئ، إنّ الحبكة تحول دون وجود تصدعات أو نقاط غير منتهيّة، أو نقاط ضعف أو غموض إنّها عمليّة انتقاء للتفاصيل ذات المغزى بطريقة ماهرة، الحبكة تتسم بالدّيناميّة ولها هدف ومقصد ذلك لأنّ الشّخصيّة التي تدخل في نسجها تسير نحو هدف معين فوجود المشكلة يجعلنا ننتظر الحل ووجود السّؤال في حاجة إلى إجابة ووجود التّوتر في حاجة إلى انفراجه" (إمبرت، 2000، صفحة 129)، وتبعا لذلك فإن "الحبكة ارتباط الأحداث ارتباطا منطقيا، وتسلسلها بشكل طبيعي يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محدّدة، وفي الحبكة يتم سرد أحداث القصّة مع إتاحة الفرصة لإدراك الأسباب الكامنة وراء كل حدث فيها، ويشتمل تحليل

عنصر الحبكة على خمسة أقسام رئيسيّة هي: الحكاية، السّرد، الحوار والصّراع، والعقدة" (طعيمة، 1998، صفحة 247)، وينبغي علينا التّنبيه في هذا السّياق إلى أنّ قصص حكايات جزائريّة (بقرة اليتامى، الشّيخ ذياب، الأميرة السّجينة، لونجا، الفرسان السّبعة والأميرات، بنت السّلطان) تخضع كلّها إلى حبكة تقليديّة بسيطة، تنتظم أحداثها وفق علاقات سببيّة، البداية فيها مستقرة دوما، وما نلبث حتى يتخلخل هذا الاستقرار ويتأزم الوضع حتى يصل إلى الذّروة، ثم يخف التّوتر ويعود الاستقرار من جديد، وتأتي النّهاية السّعيدة التي تطمئن المتلقي الصّغير، وتحقق رغبته.

تضعنا المعاينة الأوليّة لقصّة بقرة ليتامى أمام نص سردي، يخضع في بنائه إلى حبكة فنيّة متماسكة، تذكرنا بأنماط السّرد الكلاسيكي، الذي يخضع في سيرورة تشكيله إلى حبكة فينة محكمة البناء، ينطوي تحتها عناصر متعددة من قبيل البداية، العقدة، الذّروة، النّهاية.

ولتوضيح الأمر أكثر يجب علينا الأخذ بعين الاعتبار الإطار العام الذي يتحكم في مفاصل المحكي، وحركيّة الأحداث، حيث يضعنا الرّاوي في أجواء قصّة تحكي عن تجربة مأساويّة يمر بها الطّفل اليتيم، في كنف مجتمع تتلاشى فيه سلطة الذّكورة، ومعنى هذا أنّ قصّة بقرة ليتامى تكشف بشكل سافر عن مثالب الواقع، ويتم ذلك وفق حبكة جاءت بعد تمحيص وتدبر، حيث تبدأ القصّة من لحظة معقولة تتصف بالثّبات والاستقرار، لكن لم نلبث طويلا حتى نلمس اختلال التّوازن الذي طرأ على نظام الأحداث، وتتحول السّعادة إلى ألم مضني، حينما يعلن الرّاوي عن مرض الأم المفاجئ، ثم وفاتها ومثالنّا على ذلك ما ورد في هذا المقطع السّردي أصبح الكوخ حزينا مكفهرا، الظّلام الدّامس يسكنه في ربيعة النّهار كما سكن أفئدة العائلة الجريحة، صار الطّفلان كالعصفورين الصّغيرين يبحثان عن أمّهما في قلب أبيهما، الحداد الأسود يخيم على الجميع" (خدوسي، بقرة اليتامى، 2014، ص03) لا يخفى على الدّارس

التّوالي المستمر للمقاطع السّرديّة التي تحيل على بؤس اليتيم وشعوره الدّائم بالقهر والاغتراب، ويكشف الصّراع عن نفسه بعد زواج الأب من "امرأة ظن الخير في ناصيتها، .. أنجب منها بنتا سماها عسلوجة ومع مرور الوقت بدأ ينبت الغضب والصّراع في البيت كان الطّفلان ظريف ومرجانة يقضيان وقتهما في النّهار مهملين جائعين وعند المبيت يفترشان الثّرى أو التّبن قرب بقرتهما" (خدوسي، 2014، ص03) ويواصل الرّاوي سرد الأحداث التي تمتزج بالواقع واللاواقع، حتى يأخذ الصّراع مرحلة متطورة، وتغدو حياة البطل محفوفة بالمخاطر، بسبب إساءة زوجة الأب (المعيق)، التي اقترنت مجمل أفعالها بالخطيئة، وجعلت ابنتها عسلوجة تذعن إلى تدبير المكائد ضد أخويها ظريف ومرجانة، فكانت سببا في الجفاء والقطيعة بين الأب وأبنائه، حينما قامت بطرد الطّفلين من المنزل واجبرت زوجها الخاضع على بيع البقرة، ولا أدل على ذلك من قول الرّاوي في هذا المقطع السّردي "ويسير الطّفلان قاطعين الوهاد والجبال والأدغال هائمين على وجهيهما لا يعرفان لرحلتهما اتجاها أو نهاية ...أخذ التّعب منهما فجف ريقهما عطشا والتّوت أمعاؤهما جوعا وكادا يموتان عياءً وظمأ لولا إشرافهما على نهر جار بدا لهما من بعيد كالسّراب" (خدوسي 2014، ص09) ويستكمل الرّاوي هذا المقطع القاتم، في جو مفعم بالحركة والدّيناميّة وصولا إلى ذروة التّأزم، حينما تحول ظريف إلى غزال بعدما شرب من ماء النّهر، وهنا يكسر الرّاوي عنصر الإيهام بصدق المحكي، ويفاجئ الطّفل المتلقي بهذا التّحول المدهش الذي طرأ على بطل القصّة، ولم نلبث طويلا بعد هذا التّحول حتى تظهر مؤشرات الانفراج ونزول الأحداث وزوال التّوتر، وعودة الاستقرار إلى المحكي، وذلك عندما عثرت مرجانة مصادفة على كوخ في الغابة، تعيش فيه عجوز طيبة، قدمت لهما العناية، وبفضلها التّقى السّلطان بمرجانة، ثم عرض عليها الزّواج، لكن مرجانة تؤجل رغبة السّلطان حتى يتماثل ظريف للشفاء، وهنا يسارع السّلطان إلى تقديم المساعدة، والبحث

عن دواء يعيد ظريف إلى طبيعته الإنسانيّة، وهنا يمكن أن نستدل بقول الرّاوي في هذا المقطع السّردي "عاد الشّاب إلى حالتّه الطّبيعيّة بهي الطّلعة وسيم الوجه فعمت الفرحة في القصر وتعانق الجميع" (خدوسي،2014، ص 10) يتضح للدارس من خلال المعالجة الآليّة لقصص حكايات جزائريّة بأن الحبكة فيها بمثابة نظام داخلي يتحكم في عناصر السّرد، ومكونات القصّة الطّفليّة ولا يخفى على الدّارس التّماثل والتّطابق في الكيفيّة التي يتم بها تشكيل هذه النّصوص السّرديّة، التي تشتمل على حبكة عضويّة متماسكة، تمضي في نسق منتظم، أحداثها مترابطة خاليّة من افتعال الصّدف، من دون الخضوع إلى مبدأ الإطاريّة .

6. البيئة القصصيّة: تعتبر البيئة من أكثر العناصر تأثيرًا في بناء القصّة فهي بمثابة الإطار الذي يستوعب الأحداث، ففي كنفها تتحرك الشّخصيات، ولا شك في أنّ "الزّمان والمكان من العناصر الأساسيّة المكونة للعمل القصصي فهما مرتبطان بالأحداث والشّخصيات، ولا يتضح تفاعل هذه العناصر جميعا إلاّ من خلال عنصر البيئة، ويختلف الكتاب في توظيفهم للزمان والمكان في القصّة، فقد تكون الأحداث وقعت في زمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل في قريّة صغيرة أو مدينة في الصّحراء، وقد يقصد إلى نوع من الغموض، فلا تتضح البيئة المكانيّة إلا بذكر معلم مشهور باسمه، ويستطيع القارئ أن يحدد المكان بناء على ذكره لهذا الشّيء أو ذاك" (العواسي، 2006، صفحة 185) وإذا نظرنا إلى قصص حكايات جزائريّة يتضح لنا أنّ القاص يستثمر البيئة وفق هندسة دقيقة تعكس البعد المادي للواقع، فمن يقرأ هذه المجموعة القصصيّة يستطيع أن يلمس الغاية التي يتوخاها القاص خدوسي الذي يتطلع إلى خلق آليات سرديّة تحقق الصّدق الفني، وتساعد المتلقي الصّغير على إدراك الواقع، بحيث تفتح أمامه آفاق من الخبرات والتّجارب الحياتيّة، حتى يتمكن من تخطي المواقف الصّعبة بنجاح.

يبدو لي أنّ القاص يحرص في هذه المجموعة القصصيّة على خلق عنصر الإيهام بمدى صدق المحكي، خصوصا عندما يتعرض إلى تسميّة الأماكن التي تجري فيها الأحداث من قبيل القصر، القلعة، المملكة، البلاد، الأقاليم البيت، الكوخ، الجبل الغابة...حيث تشتغل هذه المجموعة القصصيّة على أماكن مألوفة لدى المتلقي الصّغير، وبصرف النّظر عن المكان الأليف والمعادي، والمكان الحقيقي والمجازي، والمكان المفتوح والمغلق، يفضل القاص عدم الإسهاب في وصف المكان، فلا نفتئ نتساءل إلى الآن عن اسم البلاد التي جرت فيها الاحداث.

كما أود أن أشير في هذا السّياق إلى نقطة مفادها أنّ الرّاوي يقوم بسرد احداث هذه المجموعة القصصيّة بضمير الغائب، حيث يستخدم العديد من الصّيغ التّعبيريّة التي تؤشر على الماضي السّحيق من قبيل كان يا مكان، في قديم الزّمان وسالف العصر والأوان، وليس يخفى أنّ مثل هذه الصّيغ فيها تأكيد على هيمنة ضمير الغائب في سرد الأحداث، وبهكذا أمر يصبح الرّاوي مجرد ناقل للوقائع فو يعيد انتاج ما سمعه، وفق وتيرة زمنيّة ثابثة ومنتظمة، فلا يكاد يقطع التّدرج المتتابع في عمليّة سرد الأحداث والوقائع في منأى عن آليات الوصف والحوار، ولا أدل على ذلك من هذا المقطع السّردي المأخوذ من قصّة الفرسان السّبعة والأميرات "في قديم الزّمان وسالف العصر والأوان كان أحد الأمراء الشّباب يسمى سيسان ... ذات يوم سافر الأمير سيسان لمراقبة شؤون البلاد والعباد ... بعد أيام عاد الأمير إلى قصره فعلم من الحراس بأنّ شقيقاته قد اختطفن من قبل أشخاص غرباء، أسرع سيسان إلى مربط الجياد وسار تجاه الباديّة ..." (خدوسي، الفرسان السّبعة والأميرات،2014، ص 02) وهنا نكتفي بالقول بأنّ الزّمان في قصص حكايات جزائريّة يحافظ على خطيته واستقامته من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، ولا يخفى على الدّارس بأنّ الرّاوي في كثير من الأحيان باستخدام تقنيات الحذف والتّلخيص وهذا يفضي إلى تسريع

حركة السّرد واتساع المحكي القصصي، مقابل تراجع الخطاب نظرا لقلة الوصف والمشاهد الحواريّة.

7. **اللّغة:** إنّ الاشتغال على اللّغة الرّمزيّة منفتحة الدّلالة ينزاح عن الغاية التي يتطلّع إليها كاتب الطّفل، ويصبح من العسير جدا على المتلقي الصّغير أن يهتدي إلى المعنى، ولكي لا ينفصل الطّفل على العالم الفني، لابد من جنوح الكاتب إلى استخدام اللغة الشّفافة البريئة، كما هو "مطالب أن يراعي قدرة وحصيلة الطّفل إلى مستويات لغويّة أكثر رقيا، وذلك عن طريق الكلمة الحسيّة الموحيّة والصّورة المشبعة، طبعا مع مراعاة السّن العقلي والسّن الزّمني للطفل، كذلك من واجب الكاتب تأسيس لغة عصريّة للطفل، لغة تناسب التّطور الاجتماعي كي لا يصد الطّفل بجدار يفصل بين الإبداع والمجتمع" (المصلح أدب الأطفال في الأردن 1979 – 1998، صفحة 25)، ولا شك أنّ البعد عن اللّغة المخادعة والمضللة، واستخدام الأساليب التّقريريّة المباشرة يمكن الطّفل من التّفاعل مع النّصوص الأدبيّة دون الشّعور بالعجز والملل، ومن ثمّة يتسنى له القبض على المعنى وتلمس مظانه، فلا مناص لكاتب الطّفل من وضع "أفكاره في قالب لغوي يستطيع من خلاله أن يصل بهذه الأفكار إلى عقل الطّفل ووجدانه، ولكي يكون هذا القالب مناسبا عليه أن يكون ملما بالقاموس اللّغوي لكل مرحلة من مراحل الطّفولة، فلا يجور على الطّفل باستعمال غريب الالفاظ التي تحتاج إلى التّوضيح وجهد في الوصول إلى المعنى يفقد حلاوة القراءة والاستمتاع بالأحداث، ولا يجور عليه استعمال لغة سطحيّة جامدة تفقد النّص جماله وإثارته وتبعد الطّفل عن قراءته، فمن حق الطّفل أن يستمتع بجمال اللغة ومن حقه تنميّة التّذوق الجمالي للغة لديه" (المصري،2008 صفحة208)، وليس ثمّة شك في أنّ "الأسلوب عنصر أساسي في أدب الأطفال، لأنّ أي مضمون أدبي مهما كان له من الأصالة أو القوة لا يمكن أن يؤثر في الأطفال مالم يتوفر له الأسلوب الرّشيق الممتع، لذا يقال أنّ أدب

الأطفال يجب أن يقدّم بأطباق من ذهب، إنّ المضمون الجيد، يبدو مهترئًا إذا قدم إلى الطّفل بأسلوب ركيك مضطرب، أو إذا قدم مبهرجا بمحسنات بلاغيّة وبديعة" (الهيثي، 1986، صفحة 98)، وقد نتفق كلنا على أنّ النّص الادبي الموجه للأطفال لا يعنى كاتبه باستخدام الفراغ الدّلالي، لعلمه المسبق أنّ الطّفل لايركن إلى النّص الأدبي الذي يأبى عن البوح بأسراره.

أمّا إذا نظرنا إلى مسألة اللغة في قصص حكايات جزائريّة لوجدنا الاسلوب الرّشيق الممتع، واللغة التّعبيريّة المناسبة لمقتضى الحال، وقد لا نبالغ إذا قلنا إنّ الكاتب خدوسي قد استطاع أن يحقق السّهل الممتنع، حيث تكشف هذه المجموعة القصصيّة عن مدى تمثّل الكاتب للغة الفصحى، وقدرته على تجسيد ذلك التّفاعل الخلاق بين الشّكل والمضمون في سياقات تعبيريّة تمكن المتلقي الصّغير من الرّكون إلى المعنى الحرفي دون عناء ومشقة، وفي هذا السّياق تكفي الإشارة إلى قصّة بنت السّلطان التي تبدأ الحكاية فيها بهذا المقطع السّردي التّقليدي الشّائق، المتحرر من قيود الزّمان والمكان "كان يا مكان في سالف العصر والأوان ملك يعيش مع ابنته الوحيدة... اسمها كنزة في أحد الأيام جلس على كرسي العرش وقربه ابنته مبتهجا ببرنوسه الأحمر، ومطمئنا بالهناء والأمان المنتشرين في أنحاء البلاد ... تأمل ابنته الأميرة كنزة وبدأ يفكر في العريس الملائم لها، بعد حين خطرت على باله فكرة طريفة حول زواج ابنته، هي إجراء امتحان لخطاب ابنته... والفائز منهم سيصبح صهرا له" (خدوسي، بنت السّلطان، 2014، صفحة 2)، ولا يخفى على المتتبع للمسار السّردي في قصص حكايات جزائريّة، غياب اللغة المحليّة واللهجة العاميّة مقابل هيمنة الأساليب التّعبيريّة التي تستميل القارئ الصّغير وتستهويه وتجذبه حتى تنسيه كل ما هو حوله وتنقله إلى عالم السّرد الحكائي.

8. خاتمة: تناولت هذه الدّراسة عناصر السّرد الحكائي، وآلياته الفاعلة في تشكيل القصّة الطّفليّة، حيث ركزت الدّراسة على الجانب التّطبيقي وجعلت

هدفها الرّئيسي الوصول إلى قراءات دقيقة، تكشف عن التّقنيات السّرديّة التي تتكئ عليها قصص حكايات جزائريّة، وقد توصلت الدّراسة إلى جملة من النّتائج نعرضها على النّحو التّالي:

–ترتكز القصّة الطّفليّة في تشكيل إطارها الفني وهيكلها الخاص على تضافر العديد من التّقنيات السّرديّة كما هو شأن القصّة الموجهة للكبار؛

–تشتغل قصص حكايات جزائريّة على جملة من الآليات والعناصر الفنيّة التي لا تختلف عن مرتكزات قصص الكبار، خصوصا من النّاحيّة الشّكليّة والمظهر التّركيبي؛

–قصص حكايات جزائريّة تمتح مادتها الحكائيّة من تراكمات الموروث الشّعبي؛

–قصص حكايات جزائريّة لا تهتم كثيرا ببناء الشّخصيّة الدّاخلي (ندرة المونولوج) ولا بمظهرها الخارجي قلة الوصف؛

–الرّاوي في قصص حكايات جزائريّة يمثل صوت المؤلّف الخفي؛

–تتشكل معالم قصص حكايات جزائريّة في سياق تطور الحدث، كونه عنصرًا أساسيًّا يسهم بقسط وافر في بناء المحكي، ويعول عليه كثيرا في ترسيخ الأفكار والمضامين في عقول النّاشئة؛

–تتشكل قصص حكايات جزائريّة وفق حبكة دقيقة تنظم البرنامج السّردي داخل المحكي (العرض، الحدث الصّاعد، الذّروة، الحدث النّازل، الانفراج)؛

–قصص حكايات جزائريّة تنفلت من قيود الزّمان والمكان وتسير نحو المجهول؛

–تشتغل قصص حكايات جزائريّة على العديد من الصّيغ التّعبيريّة التي تدل على الماضي البعيد وتجرد السّارد من المسؤوليّة كونه مجرد ناقل للقصص التي سمعها من غيره؛

-اشتغلت قصص حكايات جزائريّة على اللّغة الفصحى في منأى عن الحواريّة وتطعيم السّرد باللّغة المحليّة واللّهجة العاميّة؛

-تناوبت جملة من الضّمائر في سيرورة تشكيل قصص حكايات جزائريّة وأطرت حركتها السّرديّة، مع هيمنة ضمير الغائب في سرد الاحداث والوقائع؛

-التّقنيات السّرديّة في قصص حكايات جزائريّة لم تتجاوز المعايير المتعارف عليها في الأنماط السّرديّة التّقليديّة؛

-مهما يكن من أمر فإنّ القصّة الطّفليّة لاتزال في حاجة ماسّة الى مزيد من القراءات النّقديّة المعمقة التي تركن إلى مدارات الجوانب التّطبيقيّة نظرا لندرة الدّراسات التي تعنى بالتّقنيات السّرديّة التي تحدد الإطار الفنّي للقصّة الطّفليّة.

9. قائمة المراجع:

1. أحمد المصلح. (1998/1979). ادب الاطفال في الاردن1979–1998سلسلة كتب ثقافيّة (المجلد 2). عمان: وزارة الثّقافة الملكة الاردنيّة الهاشميّة.

2. أحمد المصلح. (بلا تاريخ). أدب الأطفال في الأردن 1979 – 1998. الأردن.

3. الجيلالي الغرابي. (2016). البنيّة السّرديّة قراءة في 12 قصّة مهاجرة لغابرييل غارسيا ماركيز، (دراسة سرديّة)، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع.

4. العيد جلولي. (2003). النّص الأدبي للأطفال في الجزائر، (دراسة تاريخيّة فنيّة في فنونه وموضوعاته)، ورقلة: مديريّة الثّقافة.

5. أنريكي أندرسون إمبرت. (2000). القصّة القصيرة النّظريّة والتّقنيّة. (علي إبراهيم علي منوفي، المترجمون) المجلس الاعلى للثقافة.

6. إيمان بقاعي. (2004). فن قصّة الأطفال، (دراسة أكاديميّة في أدب الأطفال)، (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار الهادي للنشر والتّوزيع.

7. حسين عبروس. (2013). أدب الطّفل وفن الكتابة، الجزائر: موفم للنشر.

8. رابح خدوسي. (2014). لونجا (حكايات جزائريّة). بئر توتة، الجزائر: دار نورشاد.

9. رابح خدوسي. (2014). الشّيخ ذياب (حكايات جزائريّة). بئر توتة، الجزائر: دار نورشاد.

10. رابح خدوسي. (2014). بقرة اليتامى، (حكايات جزائريّة). بئر توتة، الجزائر: دار نورشاد.

11. رابح خدوسي. (2014). الأميرة السّجينة عشبة خضّار (حكايات جزائريّة). بئر توتة الجزائر: دار نورشاد.

12. رابح خدوسي. (2014). الفرسان السّبعة والأميرات (حكايات جزائريّة). بئر توتة الجزائر: دار نورشاد.

13. رابح خدوسي. (2014). بنت السّلطان (حكايات جزائريّة). بئر توتة، الجزائر: دار نورشاد.

14. رشدي أحمد طعيمة. (1998). أدب الأطفال في المرحلة الابتدائيّة، النّظريّة والتّطبيق مفهومة وأهميته، تأليفه وإخراجه، تحليله وتقويمه (المجلد 1). القاهرة: دار الفكر العربي.

15. رمضان الصّباغ. (2004). عناصر العمل الفني (دراسة جماليّة)، (المجلد 2). دار الوفاء، لدينا الطّباعة والنّشر.
16. سالم أمحمد العواسي. (2006). أدب الأطفال في ليبيا 1970–2000. طرابلس: إصدارت مجلس الثّقافة.
17. فريدة أمين المصري. (2008). أدب الأطفال في ليبيا في النّصف الثّاني من القرن العشرين، (دراسة تاريخيّة تحليليّة)، القاهرة: دار قباء الحديثة للطباعة والنّشر والتّوزيع.
18. فورستر. (بلا تاريخ). أركان القصّة. (كمال عياد، المترجمون) القاهرة: دار الكرنك للنشر والطّبع والتّوزيع.
19. مصطفى محمد رجب. (2009). المرجع في أدب الأطفال، عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتّوزيع.
20. هادي نعمان الهيثي. (1986). أدب الاطفال فلسفته، فنونه، وسائطه. القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.
21. يوسف نوفل. (2014). القصّة وثقافة الطّفل، (المجلّد1). القاهرة: دار العالم العربي.

9. <u>هوامش:</u>

1. أحمد المصلح. (1998/1979). ادب الاطفال في الاردن1979–1998سلسلة كتب ثقافيّة (المجلد 2). عمان: وزارة الثّقافة الملكة الاردنيّة الهاشميّة.
2. أحمد المصلح. (بلا تاريخ). أدب الأطفال في الأردن 1979 – 1998. الأردن.
3. الجيلالي الغرابي. (2016). البنيّة السّرديّة قراءة في 12 قصّة مهاجرة لغابرييل غارسيا ماركيز، (دراسة سرديّة)، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع.
4. العيد جلولي. (2003). النّص الأدبي للأطفال في الجزائر، (دراسة تاريخيّة فنيّة في فنونه وموضوعاته)، ورقلة: مديريّة الثّقافة.
5. أنريكي أندرسون إمبرت. (2000). القصّة القصيرة النّظريّة والتّقنيّة. (علي إبراهيم علي منوفي، المترجمون) المجلس الاعلى للثقافة.
6. إيمان بقاعي. (2004). فن قصّة الأطفال، (دراسة أكاديميّة في أدب الأطفال)، (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار الهادي للنشر والتّوزيع.
7. حسين عبروس. (2013). أدب الطّفل وفن الكتابة، الجزائر: موفم للنشر.

8. رابح خدوسي. (2014). بقرة اليتامى (حكايات جزائريّة). بئر توتة، الجزائر: دار نورشاد.

9. رابح خيدوسي. (2014). بنت السّلطان (حكايات جزائريّة). بئر توتة، الجزائر: دار نورشاد.

10. رابح خيدوسي. (2014). الأميرة السّجينة عشبة خضار، (حكايات جزائريّة). بئر توتة، الجزائر: دار نورشاد.

11. رابح خيدوسي. (2014). الشّيخ ذياب(حكايات جزائريّة). بئر توتة، الجزائر: دار نورشاد.

12. رشدي أحمد طعيمة. (1998). أدب الأطفال في المرحلة الابتدائيّة، النّظريّة والتّطبيق مفهومة وأهميته، تأليفه وإخراجه، تحليله وتقويمه (المجلد 1). القاهرة: دار الفكر العربي.

13. رمضان الصّباغ. (2004). عناصر العمل الفني (دراسة جماليّة)، (المجلد 2). دار الوفاء، لدينا الطّباعة والنّشر.

14. سالم أمحمد العواسي. (2006). أدب الأطفال في ليبيا 1970–2000. طرابلس: إصدارت مجلس الثّقافة.

15. فريدة أمين المصري. (2008). أدب الأطفال في ليبيا في النّصف الثّاني من القرن العشرين، (دراسة تاريخيّة تحليليّة)، القاهرة: دار قباء الحديثة للطباعة والنّشر والتّوزيع.

16. فورستر. (بلا تاريخ). أركان القصّة. (كمال عياد، المترجمون) القاهرة: دار الكرنك للنشر والطّبع والتّوزيع.

17. مصطفى محمد رجب. (2009). المرجع في أدب الأطفال، عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتّوزيع.

18. هادي نعمان الهيثي. (1986). أدب الاطفال فلسفته، فنونه، وسائطه. القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.

19. يوسف نوفل. (2014). القصّة وثقافة الطّفل، (المجلّد 1). القاهرة: دار العالم العربي.