(البنية السردية في قصص الطفل من خلال مجلات الطفل وتطبيقاته الإلكترونية)

إعداد

وعد مسعود سعيد الأحمدي

حاصلة على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة طيبة

مقدمة

يعتبر أدب الطفل من أهم أنواع الأدب بحسب متلقيه؛ فهو يستهدف شريحة مهمة في المجتمع، حيث يسعى لتلبية احتياجاتهم العقلية والتربوية ، من هذا المنطلق تم اختيار دراسة أدب الأطفال دراسة نقدية تكشف عن بعض جوانبه الفنية، وبعد استعراض المدونة الأدبية خصصت هذه الدراسة قصص الطفل ونماذجها القصصية التقليدية للكاتبة جهان الدجاني الأموى في قصة بعنوان: (المكار والمغفل)، والقصة التفاعلية بعنوان: (صديق من البحر)، فجاء عنوان البحث: (البنية السردية في قصص الطفل من خلال مجلات الطفل وتطبيقاته الإلكترونية).

وهذه الدراسة تتكون من: مقدمة، وتمهيد، وأربعة مباحث، وخاتمة، وتناول التمهيد: مفهوم البنية ومفهوم السرد ، ومفهوم أدب الطفل والأدب التفاعلي.

وأما المبحث الأول: فقد تناول بنية الشخصية، وقُسِّم إلى ثلاثة مطالب؛ اختص الأول بالتعريف بالشخصية وأهميتها وشخصية البطل، وتناول الثاني الشخصيات الثانوية، وتناول الثالث أنواع الشخصيات، وتناول المبحث الثاني: بنية المكان، وانقسم إلى مطلبين؛ تناول المطلب الأول الأماكن المفتوحة، والمطلب الثاني: الأماكن المغلقة، أما المبحث الثالث: فقد تناول بنية الزمان، وانقسم المبحث إلى مطلبين؛ الأول يتحدث عن الاسترجاعات الخارجية ، أما الثاني فتناول الاسترجاع الداخلي، والمبحث الرابع: تناول الأحداث وانقسم إلى مطلبين؛ تناول الأول الأحداث الرئيسة، وأما الثاني فتناول الأحداث الثانوية.

التمهيد

البنية السردية ومفاهيم أدب الأطفال

مفهوم البنية:

يتحدد مفهوم البنية لغةً بالعودة إلى ما أوردته المعاجم اللغوية، والتي تدور في معظمها حول معنى الهيئة أو التركيب، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "يقال: بِنْيَةٌ، وهي مثلُ رِشْوة ورِشًا، كأَنَّ البِنْيةَ الهيئةُ التي بُنِيَ عليهَا، مثلَ المِشيَة وَالرِّكبةِ، وبَنى فلانٌ بيتًا بناءً وبَنًّى، مقصورًا، شُدِّد للكثرة، وابتنى دارًا وبَنى بمعنًى، والبُنْيانُ: الحائطُ..، وفلان صحيح البِنْيَة أي الفِطرة. وأَبنَيْتُ الرجلَ: أَعطيتُه بناءً، أَو ما يَبْتَني به دَاره"[1]، وهذه المعاني والدلالات تصب كلها في مفهوم واحد، وخلاصة القول أنَّ البنية في مفهومها اللغوي هي هيئة أو تركيب، أو بناء الشيء بعضهُ على بعض.

وقد تعددت تعريفات البنية عند الأدباء والنقاد، لعل من أبرزها أن البنية "مفهوم يشير إلى النظام المتسق الذي تتحد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلامات التي تتفاضل، ويحدد بعضها على سبيل التبادل"[2]، فالبنية -وفق هذا التعريف- نظام متماسك مكوَّن من وحدات، ويعرفها جان بياجيه (jean piaget) بقوله: "إنَّ البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقًا..، علمًا بأنَّ من شأن هذا النسق أن يظل قائمًا، ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بعناصر أخرى تكون خارجة عنه"[3].

مفهوم السرد:

أما السرد فيعد جزءًا أساسيًّا من العمل الأدبي الذي يهدف لإيصال الأحداث والوقائع بطريقة متسلسلة ومنطقية للقارئ ، والأصل اللغوي لكلمة "سرد" كما ورد في لسان العرب لابن منظور: "تقْدِمَةُ شيء إلى شيء، تأتي به متَّسقًا بعضُه في أثر بعض متتابعًا، سَرَد الحديث وَنحوه: يَسْرُدُه سَرْدًا، إذا تابعه، وفلان يَسْرُد الحديث سردًا: إذا كان جَيِّد السياق له، وفي صفة كلامه -صلى الله عليه وسلم-: لم يكن يسرُد الحديث سردًا؛ أي يتابعه، ويستعجل فيه"[4]، ومن خلال ذلك نستخلص أن السرد في اللغة يدل على تتابع الأحداث بعضها وراء بعض دون أي انقطاع.

وقد تعددت مفاهيم السرد بتعدد الخلفيات المعرفية للنقاد، وسوف تعرض الباحثة هنا أبرز تلك المفاهيم وأشملها، حيث عُرِّف بأنه: "المصطلح العام الذي يشتمل على قص حَدَثٍ أو أحداث، أو خبر أو أخبار، سواءٌ أكان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال"[5]، وإضافة إلى ذلك فإن السرد هو: "الكيفية التي تُسرد (أو تُروى) بها القصة، عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق

([1]) ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار صادر، د.ط، د.ت، 94/14.

([2]) سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، القاهرة: دار الأفق العربية، 2001م، 134.

([3]) إبراهيم زكريا، مشكلة البنية وأضواء على البنيوية، د.م، مكتبة مصر، د.ط، د.ت، 30.

([4]) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، 211/3.

([5]) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ط2، 1984، 198.

بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[1].

وعند (حميد لحمداني) في أحد تعاريفه للسرد أنه هو الحكي، والذي يقوم على دعامتين أساسيتين:

"أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثًا معينة، وثانيتهما: أن يُعَيِّن الطَّريقة التي تُحْكَى بها تلك القصة، وتُسمى هذه الطريقة سردًا؛ ذلك أنَّ قصة واحدة يُمْكِنُ أن تُحكى بطرق مُتعدِّدة؛ ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعْتَمَدُ عليه في تمييز أنماط الحَكْي بشكل أساسي"[2].

وخلاصة القول أنَّ السرد هو توظيف اللغة، من خلال قصة أو رواية أو مسرحية تكون مترابطة، وتُحكى بشكل متسلسل الأحداث، بحيث تحكمها العلاقات المتداخلة بمختلف مكوناتها وعناصرها؛ ليستمتع المتلقي أو السامع بتفاصيل الحكاية، ولا تكتمل إلا بثلاثة عناصر: الراوي، أو السارد، أو المرسِل، والمروي، أو المسرود، أو الرسالة، والمروي له، أو المسرود له، أو المرسَل إليه.

مكونات السرد:

السرد عملية تتكون من عدة عناصر لا بدَّ من توافرها، حيث إن "كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يَفْتَرِضُ وجود شَخْصٍ يحكي، وشخْصٍ يُحْكى له؛ أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى (راويًا) أو ساردًا، وطرف ثانٍ يدعى مرويًّا له أو قارئًا"[3]، ويمكن تناول هذه العناصر باختصار فيما يلي:

1- الراوي: هو أول مكونات السرد، وأهمها على الإطلاق، "فالراوي ينتمي إلى عالمين آخرين، هما: عالم الأقوال، وعالم الرؤية الخيالية التي ترصد منها هذه الحياة، فالشخصيات تعمل، وتتحدث، وتفكر، والراوي يعي، ويرصد ما تفعله الشخصيات، وما تقوله، وما تفكر فيه، وما تتناجى به، ثم يعرضه"[4]؛ ولهذا يعرف الراوي بأنه: "الأداة أو تقنية القاص في تقديم العالم المصور..، ومن ثَمَّ يتحول العالم القصصي بواسطته من كونه حياة إلى كونه تجربة أو خبرة إنسانية مسجلة تسجيلًا يعتمد على اللغة ومعطياتها"[5]، فالراوي له حياته وحضوره القوي في السرد، حتى يمكن اعتباره أنه هو الشخص الذي يصنع القصة.

2- المروي "المسرود": والمروي هو المضمون، أو المحتوى، أو الجوهر، أو الرسالة التي يحاول الراوي توصيلها؛ ولهذا يعرف المروي بأنه: "كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص، ويؤطَّر في زمان ومكان، وتعد الحكاية جوهر المروي"[6]، ولا يمكن أن تقوم القصة بدون المروي؛ إذ إنه جوهر العمل.

3- المروي له/ المسرود له: وهو المستقبِل للرسالة، "فهو الذي يتلقى ما

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي ، 1991م، 45.
[2] المرجع السابق، 45.
[3] حميد لحمداني، مرجع سابق، 45.
[4] عبدالرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، القاهرة: دار النشر للجامعات، ط2، 1996، 17.
[5] المرجع السابق، 18.
[6] عبدالله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، د.م، 1992، 12.

يرسله الراوي...، والمروي له شخص يوجّه إليه الراوي خطابه"[1].

مفهوم أدب الطفل:

يدور الجدل بين الأدباء والنقاد عامةً حول مفهوم أدب الأطفال؛ فهو أدب يتوجَّه إلى فئة محددة من الناس، ويتكوَّن من أعمال شفهية، ومكتوبة، ومرئية، ورقمية، لديها القدرة على تنمية النواحي الذهنية والعاطفية لدى الأطفال، فهناك مَن عرَّفه بأنَّه: "ذلك الجنس الأدبي المتجدد الذي نشأ ليخاطب عقلية الصغار، ولإدراك شريحة عُمرية لها حجمها العددي الهائل في صفوف أي مجتمع...، فهو أدب مرحلة متدرجة ..، لها خصوصيتها، وعقلانيتها، وإدراكها، وأساليب تثقيفها؛ أي في ضوء مفهوم التربية المتكاملة التي تستعين بمجالَي: الشعر والنثر، بما يحقق المتعة والفائدة لهذا اللون الأدبي الموجَّه للأطفال "[2].

أما عند (الهيتي) فإن أدب الأطفال بمعناه العام والخاص يعني: الآثار الفنية التي تصور أفكارًا وأحاسيس وأخيلة تتفق ومدارك الأطفال، وتتخذ أشكال: القصة، والشعر، والمسرحية، والمقالة، والأغنية[3]. ومن خلال هذه التعريفات فإنَّ التركيز فيها على الفئة التي يوجه إليها الخطاب الأدبي وهم الأطفال، والتركيز أيضًا على تنوعات هذا الأدب، بحيث يشمل كل ألوان الفنون الأدبية؛ من قصة، وشعر، ومسرحية، وأغنية، ونشيد.

في حين يعرِّفه (حسن شحاتة) من منظور تربوي ومعرفي حيث يقول إن "أدب الأطفال باعتباره وسيطًا تربويًّا، يتيح الفرص أمام الأطفال لمعرفة الإجابات عن أسئلتهم واستفساراتهم، ومحاولات الاستكشاف، واستخدام الخيال، وتقبل الخبرات الجديدة التي يرفدها أدب الأطفال، إنه يتيح الفرصة أمام الأطفال لتحقيق الثقة بالنفس، وروح المخاطرة في مواصلة البحث والكشف وحب الاستطلاع... والميل إلى البحث في الاتجاهات الجديدة، والإقدام نحو ما هو غير يقيني، وتفحص البيئة بحثًا عن الخبرات الجديدة، والمثابرة في الفحص والاستكشاف؛ من أجل مزيد من المعرفة لنفسه وبيئته"[4].

وللقصة في أدب الطفل أهداف تسهم في تشكيل شخصية الطفل، ومنها أهداف عقيدية، وتربوية، وتعليمية، وترفيهية، وبناءً على هذه الأهداف تنوعت القصص؛ فمنها "القصص الدينية، وأولها قصص القرآن الكريم، وقصص الأنبياء والمرسلين، والصحابة والتابعين؛ لما فيها من تثقيف الطفل، وتربيته على القيم الأخلاقية المتبعة في ديننا الإسلامي، والتقرب إلى الله -عزَّ وجلَّ- وأيضًا القصص التاريخية، أو قصص الحيوانات، وغيرها من القصص المختلفة"[5]، ولكل ما سبق جاءت القصة في مقدمة أدب الأطفال.

([1]) المرجع السابق، 12، 13، بتصرف.
([2]) إسماعيل عبدالفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر، القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، 2000، 22، 23.
([3]) هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال: فلسفته، فنونه، وسائطه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1977، 72.
([4]) حسن شحاتة، أدب الطفل العربي: دراسات وبحوث، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2000م 12.
([5]) انظر: يوسف حسن نوفل، القصة وثقافة الطفل، د.م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1999، 22.

المبحث الثاني
أدب الطفل التفاعلي

نشأ أدب الطفل التفاعلي على غرار نشأة أدب الكبار في سياق ثورة التكنولوجيا ، حيث فرضت هذه الثورة منطق التغيير في وسائل التعبير للكتَّاب والمبدعين، وأتاحت للمبدعين فضاءً إبداعيًّا جديدًا، حيث ساعدت في تسهيل وتسريع عملية التواصل وتبادل الأفكار والتصورات، وإذا كان المبدع الورقي يحتاج إلى موهبة وممارسة لإنتاج أعماله الفنية المميزة؛ فإنَّ المبدع التفاعلي يختلف عنه تمامًا، فهؤلاء الأشخاص لا يعتمدون على القلم والورق فقط في إبداعهم، وهذا يجعل الأدوات والوسائل التي يستخدمونها في إبداعهم أكثر تعقيدًا وتفردًا؛ ومن ثَمَّ تتداخل اللغة اللفظية وغير اللفظية في تأليفهم لأعمالهم الفنية.

وأدب الأطفال التفاعلي هو شكل من أشكال الإبداع الذي يهدف إلى خلق فن يساعد على بناء وتطوير عقول الأطفال الصغار، وتوجيههم إلى تحقيق الذات، و"على هؤلاء الأدباء أن يتوقعوا من طفل الإنترنت القيام بالتجوال داخل الشبكة العنكبوتية، والبحث عن نصوص أدبية وأشكال فنية تلائم اهتماماته وقدراته الجديدة عبر المواقع المختلفة، وإذا ما وجد شيئًا ما يثير اهتمامه فإنه يقوم باستدعائه فورًا على شاشة الحاسب الآلي"[1].

وقد حظيَ هذا النوع من الأدب بعدة تعريفات، حيث يعرِّفه الناقد (سعيد يقطين) بأنه: "مجموع الإبداعات -والأدب من أبرزها- التي تولَّدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك أو تطورت من أشكال قديمة، ولكنها اتخذت مع الحاسوب صورًا جديدة في الإنتاج والتلقي"[2].

وتسعى الناقدة فاطمة البريكي لتحديده بشكل أكثر علميةً وانضباطًا، فقد عرَّفته بأنه: "الأدب الذي يوظِّف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني؛ أي من خلال الشاشة الزرقاء"[3]، وهي تَعتبر القارئ ركنًا أساسيًّا في العملية الإبداعية للأدب التفاعلي؛ بل وتعتبره الأهم عندما تطالب بمساحة أكبر من المبدع؛ ليتحول القارئ بذلك من مجرد قارئ إلى قارئ/ كاتب ، بمعنى أن " المبدع يدخل في علاقات تفاعلية حميمية مع المتلقي الرقمي أو الإلكتروني أو الحاسوبي، بتبادل الملاحظات، والانتقادات، والتعليقات المختلفة، وقد يكون هذا التفاعل مباشرًا على صفحة النص بحضور أحد الطرفين"[4].

ومن خلال التعريفات الكثيرة والمتنوعة له ظهرت عدة مصطلحات ومسميات لأدب الطفل، هي: الأدب التفاعلي، الأدب السمعي والبصري، الأدب الديجتالي، الأدب الإلكتروني، الأدب الحاسوبي، الأدب اللوغاريتمي، الأدب المترابط والمتشعب والمفرع، وغيرها من المصطلحات

---

(1) أحمد فضل شبلول، أدباء الإنترنت أدباء المستقبل، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2، د.ت، 96.
(2) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2005، 9، 10.
(3) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المغرب- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006، 49.
(4) جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ج 1، د.م: الألوكة 2016م، 17.

ونظرًا لما يعرف عن أدب الأطفال من أهمية كبيرة في تنمية شخصية الطفل، واعتباره وسيلة تربوية وتعليمية؛ فإن التكنولوجيا والوسائط التفاعلية قد اكتسبت هذه الأهمية أيضًا من خلال دورها في تنمية شخصية الطفل اللغوية والعقلية، وفي جميع جوانبها: المعرفية، والوجدانية، والسلوكية، وكل هذه الوظائف أدَّت إلى ظهور هذا الفن الجديد الذي يحتاج إليه المبدع، ويحتاج إليه الطفل؛ بل ويحتاج إليه المجتمع بأكمله، وعليه، فالأدب التفاعلي هو الذي يتكون من الصوت، والصورة، والنص، والحاسوب، والعلاقات التفاعلية المختلفة والمتنوعة، وقد يكون هذا الأدب شعرًا، أو قصة قصيرة، أو قصة قصيرة جدًّا، أو رواية، أو مسرحية، وهذه الأجناس الأدبية التي امتزجت بالتكنولوجيا كان من أبرزها القصة التفاعلية.

القصة التفاعلية:

كان للقصة التفاعلية نقطة انطلاق زمني، سارت بموازاة القصة التقليدية، واعتبرها البعض امتدادًا لها، **وهي** نوع من أنواع الأجناس الأدبية، ونص رقمي تفاعلي يجمع بين النص السردي واستخدام مختلف الوسائط الإلكترونية المساعدة، ويمكن تعريف القصة التفاعلية بأنها: "سلسلة من المدركات السردية؛ اللفظية، والمرئية، والسمعية المنتَظمة في جهاز الحاسب الآلي، وفق أنظمة تقنية إلكترونية، والتي ينتجها المبدع عبر تقنية النص المتفرع"[1].

وقد استندت الباحثة في دراستها للقصة التفاعلية على مصدر تكنولوجي تفاعلي، ممثلًا في (منصة نوري)، وهي مكتبة رقمية فيها المحتوى البصري والمرئي مخصص للأطفال، ويهدف للاطلاع على كتب وقصص صُنِّفت على حسب الفئة العمرية للطفل، وفي جميع المجالات، وذلك من بين أكثر من 2000 قصة وكتاب، يستطيع من خلالها القارئ الصغير الحصول على القصة المناسبة، وقد صدرت المنصة عام 2018م، وهذه المنصة هي تطبيق عربي، والشركة المنفذة لها مسجلة في الإمارات وبريطانيا؛ وذلك بهدف تقديم محتوًى إلكتروني آمن للأطفال، يسعى أن يعتاد الصغار على القراءة، ويتولد لديهم حب المعرفة، والرغبة في التعلم، وبالإجمال فإنَّ هذه المنصة موجَّهة للطفل السعودي من خلال كاتبة سعودية وهي (وفاء الطجل)[2].

---

[1] عادل نذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة: دراسة في الأدب التفاعلي- الرقمي، د.م، د.ط، د.ت، 76.

[2] منصة نوري https://noorybooks.com/ بتاريخ 7 ديسمبر 2024م.

المبحث الأول
بنية الشخصية

الشخصية من المقومات الأساسية والعناصر الضرورية التي لا يقوم فن القص أو الحكاية بدونها؛ لأنها تمثل موضع اهتمام ونقطة تركيز تقليدية ومتوارثة في القصص بكل أنواعها، فلا بُدَّ من وجود شخصية تقوم عليها الأحداث، حتى لو كانت شخصية الراوي نفسه، إذن فالشخصية هي القطب الذي تدور حوله كل الخطابات السردية، وهي العمود الفقري الذي ترتكز عليه.

مفهوم الشخصية اصطلاحًا:

وقد تعددت مفاهيم بنية الشخصية لدى النقاد ودارسي الأدب، ويرى لطيف زيتوني أنَّ الشخصية: "هي كلُّ مُشارِك في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات؛ بل يكون جزءًا من الوصف، والشخصية عنصر مصنوع مخترع، ككلِّ عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويُصوِّر أفعالها، وينقل أفكارها، وأقوالها"[1].

"وبإمكاننا أن نُعَرِّف الشخصية القصصية بأنها: الشخص الذي رسمه الكاتب وتخيل ملامحه وصفاته، ويقوم بدور في تطور الحدث القصصي، فهي الشخص المتخيَّل الذي تسند إليه المغامرة التي يتم سرد أحداثها"[2]، فالشخصية هي أحد المقاييس الأساسية عند الكاتب القصصي، ومحور أساسي من محاور القصة، وتتعلق بشخص تخيله الكاتب وتَمثَّله في قصة، أو رواية، أو مسرحية، سواء أكانت شخصية واقعية قابلها حقيقة أم كانت من نسج خياله.

وفيما يخص القصص المقدَّمة للأطفال فإنَّ الشخصيات تؤدي دورًا أساسيًّا في تحديد القيمة الأخلاقية والسلوكية في القصة، خاصة أنَّ الأطفال يأخذون هذه الشخصيات كنماذج للقدوة والتأثر بها، وتقليدها ومحاكاتها؛ لذلك فإن اهتمام "الأطفال بالشخصيات في القصص ينبع من رؤيتهم لأنفسهم فيها، وتحقيقها لرغباتهم واحتياجاتهم النفسية، وهو ما يتطلب أهمية أن تعبر هذه الشخصية عنهم، وقدرتها على إقناعهم، وكسب مودتهم"[3]؛ ولهذا لا بُدَّ من رسم ملامح كل شخصية في قصص الأطفال بشكل دقيق، أيًّا كان دورها في السرد القصصي؛ لأنها ستكون محور اهتمام من الطفل المتلقي للقصة.

---

[1] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات (نقد الرواية)، لبنان: دار النهار للنشر، 2002م، 113، 114.

[2] جميلة قيسمون، الشخصية في القصة (1)، مجلة العلوم الإنسانية- قسم الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ع13، 2000، الجزائر، 196.

[3] محمد الضَّبع، أدب الأطفال بين التراث والمعلوماتية، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2009، 65.

المطلب الأول
شخصية البطل

وقد وضع النقاد عدة تعريفات لشخصية البطل، ومنها أنها "الشخصية التي تدور حولها أو بها الأحداث، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها، فلا تطغى أي شخصية عليها، وإنما تهدف جميعًا لإبراز صفاتها، ومن ثَمَّ تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها، وقد تكون الشخصية رمزًا لجماعة أو أحداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة والملحوظة.. "[1].

وبذلك تكون شخصية البطل مميزة وبارزة، سواء أكان في محيطها الاجتماعي، أم السياسي، أم الثقافي، كما أنَّ لها الحرية والحركة؛ وذلك بسبب أنها تُجسِّد وتُطوِّر وتُبرز الحدث القصصي، ويمكن القول بلفظ آخر إنَّ شخصية البطل هي الشخصية القوية "التي تقود الفعل، وتدفعه إلى الأمام في الدراما والرواية، أو أي أعمال أدبية أخرى..، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائمًا، ولكنها دائمًا هي الشخصية المحورية "[2]، وتوصف شخصية البطل حسب الوظائف والأدوار المسنَدة إليها، حيث "تُسند للبطل وظائف وأدوار لا تُسند إلى الشخصيات الأخرى، وغالبًا ما تكون هذه الأدوار مثمنة داخل الثقافة والمجتمع"[3]، وبعبارة أخرى، اهتم بها الكاتب اهتمامًا كبيرًا ووضعها في قلب قائمة الشخصيات القصصية.

ولعل الراوي كإحدى الشخصيات -والذي يسهم في تطور القصة، ونسمع صوته في البداية- يشكل إحدى ركائز الشخصيات في القصة الموجهة للأطفال، فالراوي في القصة هو الشخص أو الكيان الذي يروي قصة أو حكاية، "ولا يشترط في الراوي أن يكون اسمًا متعيِّنًا؛ إذ قد يتوارى خلف صوت، أو ضمير، يصوغ بوساطته المرويَّ، بما فيه من أحداث ووقائع"[4].

شخصية البطل في القصة التقليدية (المكار والمغفل):

لقد أعلنت قصة (المكار والمغفل) لجهان الدجاني الأموى هدفها منذ البداية، وهو: (أن المكر والخديعة لا ينفعان صاحبهما، وأن عاقبتهما وخيمة، ونتيجتهما سيئة)[5]، إذن طريقة السرد هي: وضع القصة بأحداثها في إطار حكاية تُروى لأطفال، أو يرويها شخص كبير لأشخاص صغار، ثم يظهر لنا من خلال السرد الحكائي شخصيات البطل (رجل مكار اسمه سلمان، وآخر مغفل اسمه سليم) ، وسوف نتناولهما كما يلي:

١. **سلمان:** هو الشخصية المحورية -أي البطل- في القصة، ويمثل الخداع والمكر، وهو الجار والشريك التجاري لسليم، ويبرز كشخصية ماكرة تسعى للاستفادة الشخصية على حساب الآخرين، ويتميز بدهائه وقدرته على التخطيط للحصول على الأموال بطريق المخادعة، ولكن تنتهي أفعاله بنتائج عكسية تُظهر عواقب المكر

---

(1) عبدالقادر أبو شريفة؛ وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر الأردن- ، 2008، 135.
(2) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين تونس ، د.ط، 1968، 211، 212.
(3) محمد بوعزة، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، بيروت: الدار العربية ناشرون، 2010، 53.
(4) عبدالله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، الإمارات العربية المتحدة، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، 2016، 13.
(5) جهان الدجاني الأموى، مجلة الروضة، ع7، (الخميس، ربيع الثاني 1379ه، 29 أكتوبر 1959)، https://tahirzamakhshari.com /

والخديعة.

2. **سليم:** يُقدَّم كشخصية مغفل -وهو بطل أيضًا- وقد حدد الراوي العلاقة بين الشخصيتين (وكانا جارين) ، واستخدم وصفًا لكل منهما: الوصف للشخصية الأولى المكر والخديعة (رجل مكار).

وهنا نرى أن أهم شخصيتين في القصة هما (سلمان وسليم)، ويركز الصراع في القصة على حدوث التوتر بين الشخصيتين المخادعة والمغفلة، وكلاهما في جانب الشر؛ أحدهما مكار والآخر مغفل، إضافة إلى أن الشخصية المخادعة نُحِسُّ بها منذ البداية، وهي تتآمر وتستخدم الحيلة، وذلك من خلال كلام الراوي الذي كشف لنا أبعاد الشخصيات، ويمكن الملاحظة أيضًا أن هذه الشخصيات الرئيسة ثابتة إلى حد كبير، وإن أصابها نوع من التحول، حيث لم نكن نعرف طبيعة شخصية سلمان المخادع في البداية، ثم رأيناه يتحول إلى الخداع؛ بمعنى أنها كانت على طبيعتها في البداية، ولكنها تحولات تصيب نمط الشخصيات.

وبالنظر إلى التحليل الأخلاقي والنفسي للشخصيتين البطلتين سنجد عدة ملاحظات؛ **الملاحظة الأولى:** أن سلمان وسليمًا صديقان، ومن الغدر والخيانة أن يمكر ويحتال الصديق على صديقه، فسلمان ليس مخادعًا فحسب؛ وإنما هو أيضًا خائن للصداقة، وربما هذا الجانب الأخلاقي كان مقصودًا في القصة، خاصة أنها مقدمة إلى أطفال، والهدف منها نفور الأطفال من الخداع والاحتيال.

والملاحظة الثانية: أن شخصية سلمان المخادع ليست على قدر من الذكاء أيضًا، ويظهر ذلك من الحيلة الساذجة التي احتال بها على صديقه، خاصة أنه عرَّض نفسه للمخاطر من خلال تبليغه للقاضي، فهل كان سلمان بهذا الغباء لكي يذهب بقدميه -وهو مخادع أحمق- إلى القاضي؟! وهل كان يعتقد أن القاضي بهذه الغباوة وعدم الفطنة، بحيث يصدق أن الشجرة تتكلم؟!! وكأن سلمان ينطبق عليه المثل الذي يقول: (يكاد المريب يقول خذوني)، ونستطيع أن نقول إن الشخصيتين البطلتين قد بدأتا من أول القصة، لكن شخصية سلمان المخادع كانت أكثر حضورًا وسيطرة ، أما شخصية سليم كانت باهتة، وغير متنامية أو ناضجة، فلم تشارك كثيراً في الأحداث، إضافة إلى وجود شخصية الراوي التي ظهرت بقوة في سرد الأحداث.

شخصيات البطل في القصة التفاعلية (صديق من البحر):

نجد شخصيات محورية محركة للأحداث بما يتناسب مع طبيعة القصة التفاعلية، خاصة أنها تعتمد على استخدام الرسوم الملونة الثابتة والصوت، وهذا يجذب انتباه الأطفال ويجعل الشخصيات تتفاعل مع الأحداث.

وفي قصة "صديق من البحر" نجد مجموعة متنوعة من الشخصيات التي تُقدِّم لنا منظورًا متعددًا حول علاقتهم بالبحر وبعضهم ببعض، وشخصية البطل التي تقابلنا منذ بداية القصة هي (فيصل)، ونجده هو الراوي في الوقت ذاته، يقول عن نفسه: (اسمي فيصل، عمري ست سنوات، وأحب البحر كثيرًا). وهذه طريقة متبعة في الفن القصصي، عندما نرى أن الشخصية التي تحكي تفاصيل الأحداث وتشرح التجارب التي تمر بها الشخصيات في القصة هي الراوي، وغالبًا ما يُقدم كشخصية بطل، تتفاعل

مع الأحداث والشخصيات الأخرى، وقد يكون لها اسم أو يكون مجهولًا اعتمادًا على نوع القصة وأسلوب السرد المستخدم.

فبالنسبة للراوي توجد حالتان يظهر من خلالهما؛ فقد يكون خارج الأحداث، أو ليس موجودًا ضمن شخصيات القصة، فهو الراوي الخارجي الذي يسرد ويروي الأحداث ويصف الشخصيات،كما في قصة (المكار والمغفل)، والحالة الثانية: "عندما يكون الراوي ممثَّلًا في الحكي؛ أي مشاركًا في الأحداث، إمَّا كشاهد أو كبطل"[1]؛ أي يروي الأحداث من وجهة نظره الشخصية، ويعكس مشاعره وتفكيره، في هذه الحالة تُقدم الأحداث وتوصف الشخصيات من خلال تجربة الراوي ، ويُوجه القارئ لفهم القصة من منظوره ، وهذا ما نجده في القصة التفاعلية (صديق من البحر)؛ حيث يكون الراوي واحدًا من شخصيات القصة، ويشارك في الأحداث.

1- شخصية البطل (فيصل): هو أولًا طفل عمره تسع سنوات، وربما هذا العمر أو فكرة تقديم الأطفال كأبطال، أو كشخصيات رئيسة في القصة مناسِبة للكثير من قصص الأطفال؛ "لذلك يمكن أن تكون الشخصية الأساسية التي تروي طفلًا، وتجعل الطفل القارئ يتعاطف مع مثل هذا البطل،.، عندئذ لا يبدو أن هناك ما يمنع من أن يشاركه القراء في مشاكله وصراعاته، كما يمكن –بالطبع- أن تكون شخصيتك الأساسية حيوانًا.. "[2]، والبطل -كما يروي عن نفسه- محب للبحر، ومحب للعائلة، ويقضي معها أوقاتًا سعيدة، خاصة في البيت المجاور للبحر، ويشارك في رحلة بحرية ممتعة مع عائلته وأصدقائه وأقاربه ، ويتفاعل مع الأحداث والمخلوقات البحرية، ويشارك في المناقشات حولها.

2- شخصية (هند): وهي شقيقة البطل فيصل: (بينما كانت هند أختي في إحدى الرحلات تقف على شرفة البيت وتتأمل البحر) ، حيث تُعتبر هي الشخصية الثانية المهمة في القصة؛ إذ تمثل الأخت التي تشارك فيصل وأشقاءه في رحلاتهم البحرية، وتظهر هند كشخصية ذكية ومهتمَّة بالبحر، حيث تقف على شرفة البيت تتأمل البحر، وتكتشف الكائنات البحرية الغريبة؛ مما يجعلها تلعب دورًا محوريًّا في إثراء تجربة فيصل وأصدقائه.

وهنا يُثار التساؤل: لماذا (هند) شخصية بطلة؟ ويمكن الإجابة بأنها تُعد هي المحركة للأحداث من خلال اكتشافها الكائن الغريب، وهنا تظهر أهمية ظهور الشخصية المحكمة والقوية، حيث "يصطفيها الراوي لتمثل ما أراد تصويره، أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي، وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها الراوي حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها

---

[1] حميد لحمداني، مرجع سابق، 49.

[2] انظر: جوان آيكن، مهارات الكتابة للأطفال، ترجمة: يعقوب الشاروني؛ وسالي رؤوف راجي، القاهرة: مكتبة مؤمن القريش، 2012، 85.

وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدًا، يراقب صراعها، وانتصارها، وإخفاقها، وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه"[1]، وهذا ما ظهر مع هند من خلال ندائها أخواتها وأولاد عمها؛ ليكتشفوا معها هذا الكائن، فهي التي فجرت الأحداث وحركتها منذ البداية: (وكنت أنا وأبناء عمي زياد وكِنزي نلعب بالرمل، نادتنا هند بصوت عال: تعالوا وانظروا جميعًا.. ما هذا الكائن الغريب؟)، هذا ما يرويه فيصل عن أخته هند.

إذن تلعب هند دورًا مهمًّا في القصة، حيث تحاول لمس المخلوق البحري، وتثير فضول الآخرين، وقد يكون فيصل مصدر إلهام لهند في تحفيزها على المشاركة في المغامرة، ونستنتج من خلال هذه المعطيات أن هند لديها ميول استكشافية، لكنها تفتقد الجرأة، ويبدو أنها تحب التأمل، والبحث، والتنقيب، واكتشاف الأشياء، وهذه قيمة تعليمية تعمل على تعويد وتحفيز الأطفال على الاكتشاف في حدود المتاح.

إذن شخصيتا الأبطال في القصة التفاعلية (صديق من البحر) هما: (فيصل) و(هند)، والأكثر حضورًا وظهورًا وتأثيرًا في أحداث القصة وإثراءً لمعلوماتها هو فيصل؛ ولذلك يعد شخصية محورية ومؤثرة، وما يميز الشخصيتين البطلتين أنهما استخدمتا أسلوبًا بسيطًا لجذب انتباه الأطفال، وتشجيعهم على التخيل والاستكشاف.

ومن الموازنة بين بنية الشخصيات في القصة التقليدية (المكار والمغفل)، وفي القصة التفاعلية (صديق من البحر)، نجد أن وجود الراوي مشترك بين القصتين، لكنه في القصة التقليدية من خارج الأحداث، ليس شخصية حقيقية في القصة، في حين أنه داخل القصة الرقمية يعد راويًا وبطلًا وشخصية رئيسة في الوقت نفسه، إضافةً إلى أن الفرق بين الراوي في القصتين أنه في القصة التقليدية لا نسمع صوت الراوي حقيقةً؛ وإنما نقرأ ما يقوله، ونتخيل أننا نسمعه يروي لنا الأحداث، في حين أن الراوي في القصة التفاعلية مسموع، وربما مُشاهَد، نرى صورته، ونسمع صوته، إضافةً إلى تأثير الجانب الصوتي فيما يحكيه الراوي.

وبالنظر إلى شخصيات البطل في القصتين نجد فرقًا في العمر والسن، إذ إن شخصية البطل في القصة التفاعلية هو فيصل، وهو طفل عمره تسع سنوات، في حين أن شخصيات القصة التقليدية كانت تتميز بالبلوغ أو الكِبَر أو التقدم في العمر الزمني، وربما اختيار الكاتبة (وفاء الطجل) للطفل فيصل، وجعله هو الشخصية البطلة في القصة، كان مناسبًا لأجواء القصة وأحداثها، وتميز عرض القصة بوجود صوت طفولي في الحوارات التي دارت بين الشخصيات، وهذا -عادةً- ما يقرب القصة إلى ذهنية الطفل، عندما يحس أن أبطالها في مثل سنه، فعادة ما تتميز القصة التي يكون أبطالها وأكثر شخصياتها الرئيسة من الأطفال.

الأثر الإيجابي والسلبي في شخصيات البطل في القصتين:

لاحظت الباحثة أن سلمان وسليماً لا يوجد لهما أثر إيجابي واضح في القصة، أما الأثر السلبي فقد لوحظ في ظهور سلمان كشخص غشاش ومخادع، والأثر السلبي

[1] شرابيط أحمد شرابيط، تطور البنية في القصة الجزائرية المعاصرة، د.م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، 32.

لشخصية (سليم) أنه أولًا كان مغفلًا غير فَطِن، ويسهل خداعه، إضافةً إلى أنه شارك في خطة سلمان غير الأخلاقية، وهي سرقة المال من الطريق دون البحث عن صاحبه.

والأثر الإيجابي في قصة (صديق من البحر) يتمثل في وجود القيم التعليمية والتربوية؛ فشخصية (هند) هنا تمثل الفضول والشغف والاستكشاف، وهذا يعزز روح المغامرة والفضول لدى الأطفال، ويعكس قيم التعاون والرعاية والمسؤولية تجاه الطبيعة والبيئة، وأيضًا شخصية الأب لها دور إيجابي في توجيه الأطفال، وتقديم المشورة والمعلومات، وكذلك المساهمة في نشر الوعي البيئي.

الفروق بين شخصيات البطل في القصة التقليدية والتفاعلية:

إنَّ هناك فروقًا واضحة في شخصيات الأبطال ووضعها ماثلة أمامنا في الشاشة، وهذا هو جوهر الاختلاف بين القصة التقليدية والتفاعلية، حيث إن التقليدية نتخيل فيها صورة البطل، فنحن مثلًا لا نستطيع أن نصف شكل سلمان أو سليم؛ لأنهما لم يتمثلا أمام أعيننا في شكل صور بصرية، في حين أننا نعرف كل تفاصيل صورة فيصل البطل وهند كذلك، فشخصية (فيصل) صُوِّرت وظهرت أمامنا في الشاشة كطفل صغير يلعب ويلهو في الرمال على البحر، ومن هنا فإن الصورة المشاهَدة، وأيضًا الصوت الذي نسمعه للأشخاص؛ تجعلنا نتعرف على المشهد وندركه بوضوح، في حين أن قصة (المكار والمغفل) كان الشخص الذي يرويها بالغًا وكبيرًا، وحتى باقي الشخصيات في القصة أيضًا ليسوا أطفالًا.

كما نجد فروقًا بين شخصيات البطل، فإن شخصية (هند) في قصة (صديق من البحر) شخصية جريئة ومبدعة، حيث تُفكر بطرق مختلفة للتعامل مع المشكلة التي تواجهها، في حين أن الشخصيتين البطلتين في قصة (المكار والمغفل) سلمان وسليم لم يستطيعا حل المشكلة التي وقعت بينهما؛ فقد ذهبا للقاضي ليحلها، وبالنظر إلى شخصية (هند) سنكتشف مهاراتها الاجتماعية، من خلال التفاعل مع أفراد العائلة، والأصدقاء، والأقارب، حيث تشاركهم في المحادثات والأفكار حول المخلوق البحري، أما شخصيتا (سلمان وسليم) في قصة (المكار والمغفل) فلم يستطيعا مشاركة بعضهما في المال، وخدع أحدهما الآخر، على الرغم من كونهما صديقين.

استنادًا إلى ما سبق، يعتبر التطور والتفكير المادي في توظيف الشخصيات في القصة التقليدية (المكار والمغفل) واضحًا؛ حيث استُخدمت الشخصيات لتمثيل أفكار ومحتوًى يتعلق بالمادة والمصلحة الشخصية، بدلًا من إعلاء القيم الأخلاقية والتعاون العائلي، يظهر ذلك في تصرف سليم فإنه اقترح أخذ جزء من الأموال ودفن الباقي؛ لاستخدامه فيما بعد، وفي النهاية سرق سلمان الأموال المدفونة، فهناك تركيز على الانتفاع الشخصي والمادي من خلال الجشع والخيانة، فهذان الشخصان يجسدان السلوك الانتهازي، وعلى العكس من ذلك فإن توظيف الشخصيات الرئيسة في القصة التفاعلية (صديق من البحر) يمكن أن يحفز على الاستكشاف، والبحث عن المعلومات ومن خلال توجيه التفكير العلمي من الأب وهذا من التوظيف العلمي في استخدام الشخصيات البطلة؛ مما قد يؤدي إلى تعزيز الوعي البيئي.

المطلب الثاني

الشخصية الثانوية

تساعدُ الشّخصياتُ الثانوية في تقريبِ المتلقّي من شخصيات البطلِ، ومِن ثَمّ من الأحداث والأفكار الرئيسة للعمل القصصي، وهذه الشخصيات الثانوية تقوم "بأدوار محدودة إذا ما قُورنت بأدوار الشخصيات الرئيسة، فقد تكون صديق الشخصية الرئيسة، أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل، أو معوق له، وغالبًا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي، وهي -بصفة عامة- أقل تعقيدًا أو عمقًا من الشخصيات الرئيسة، وتُرسَم على نحو سطحي؛ حيث لا تحظَى باهتمام السارد في شكل بنائها السردي، وغالبًا ما تقدّم جانبًا واحدًا من جوانب التجربة الإنسانية"[1].

والشخصيات الثانوية المسانِدة تشارك في تطوير أحداث القصة، وتبلور معناها، وتساهم في تصويرها، وتلعب دورًا مهمًّا في حياة البطل، وتعود أهمية هذه الشخصية إلى الحدّ الذي يؤثر في سياق القصة، ولا تختلف كثيرًا عن بطل القصة، من حيث دورها الفني العام. ومن وظائف الشخصيات الثانوية: "أنها تساعد البطل على إظهار شخصيته، تعطي الفرصة للبطل لكي يوضح القرارات التي يتخذها، تساعد الجمهور على معرفة الكثير من تفصيلات الصراع"[2].

أولًا: الشخصيات الثانوية في القصة التقليدية

ولو نظرنا إلى قصة (المكار والمغفل)؛ فإننا نجد الشخصية الثانوية متعددة فيها، وهي:

1- شخصية القاضي: الذي يمثل العدالة والحكمة في القصة بموقفه المحوري في النهاية عندما يكشف خدعة سلمان، ويعيد الحق لصاحبه، وفي أثناء ذلك يستخدم ذكاءه؛ لكشف الحقيقة بطريقة مبتكرة، ما يساهم في توجيه رسالة، مفادها أن الحقيقة ستظهر في النهاية، وأن العدالة ستنتصر، ومن سماته وصفاته أنه يظهر كشخصية فطِنة، تعي جيدًا كيف يتلاعب الناس من خلال تساؤله، وطريقة حله للقضية، فهو يمثل العقلانية والقدرة على رؤية ما وراء الأقنعة، واكتشاف الأكاذيب.

وقد ظهرت شخصية القاضي عندما اختلف سلمان وسليم (ثم ذهبَا إلى القاضي) ، ويحاول القاضي أن يجاري المخادع، فيطلب من الشجرة أن تكشف مَنْ سرق الدنانير (قولي أيتها الشجرة، مَن الذي أخذ الدنانير؟)، وتدّعي الشجرة أن سليم هو الشخص الذي سرقها؛ لكن القاضي -الذي يتولى التحقيق- يكتشف الحيلة، ويقوم بمعاقبة سلمان وأبيه، ويمنح الأموال لسليم في النهاية.

2- شخصية الشيخ والد سلمان: ونرى هذه الشخصية تدعم الخداع والمكر الذي

---

(1) محمد بو عزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، 57.

(2) خالد جعفر سليم، أنماط الشخصية في قصص جمال نوري، (رسالة ماجستير)، جامعة يوزو نجوبيل، الجمهورية التركية، 2017، 44.

ينتهجه ابنه سلمان بمشاركته في خطته، وهذا يصور تأثير القدوة السيئة والتواطؤ في الأعمال الخاطئة، ويعزّز فكرة أن الخديعة والكذب يمكن أن يشملا أكثر من شخص، وأن عواقبهما ستطال جميع المشاركين فيها.

فقد طلب سلمان من أبيه أن يجلس في تجويف الشجرة، وبدلًا من أن ينهره الأب أو ينهاه عن الخداع قام بالموافقة والمشاركة في الحيلة، يقول الراوي: (سلمان طلب من أبيه الشيخ أن يذهب إلى الشجرة، ويجلس في تجويفها، وإذا سأله أحد: مَن أخذ الدنانير؟ أن يقول: سليم أخذها)، فالأب يساعد ابنه على الكذب والخداع، بطلبه منه أن يتظاهر بالجلوس داخل تجويف الشجرة، ويدّعي أنها تتكلم، وأنها تكشف الحقيقة؛ لكنه في النهاية يُعاقب بالضرب على تورّطِه في الكذب.

3- **أصحاب القاضي:** وهذا يظهر من القصة (فلما وصل القاضي، وأصحابه) ؛ لكن ذِكرهم في القصة غير مؤثر سوى أنه يعطي انطباعًا أن القاضي كان معه شهود وأصحاب على الواقعة، وهذا فيه نوع من التحقيق والتوثيق.

4- **الناس الذين تجمّعوا لمشاهدة عقاب سلمان وأبيه:** (ودار بهما في شوارع المدينة؛ ليرى الناس عاقبة المكر والخديعة)، ووجودُهم -أيضًا- كان له دورٌ؛ حيث شهدوا العقوبة، وهذا ردع وزجر لكل مَن يفكر في ارتكاب هذه الأفعال بفضيحته أمام الناس.

ومن خلال القصة التقليدية، نجد أن الشخصيات الثانوية تقوم بدورها على امتداد السرد؛ حيث تتوزع بطريقة تساعد بطل القصة في إنجاز مهمته، وهي متنوعة ومتعددة، ولكل منها دور مهم، وهي حاضرة بكثرة؛ بحيث يكاد يستحيل التمييز بين الشخصيات الثانوية وغيرها.

ثانيًا: الشخصيات الثانوية في القصة التفاعلية

أما في القصة التفاعلية (صديق من البحر)، فنجد فيها عددًا كبيرًا من الشخصيات الثانوية المساعدة وربما نتلمّس وجودها من بداية القصة في عبارة البطل (فيصل) الذي يتكلم فيها عن نفسه (عائلتي، وأصدقائي، وأقاربي) ، وهذه العبارة تُشعِرنا بوجود محيط عائلي واجتماعي مسانِد لأحداث القصة، ومساند -أيضًا- للشخصيات الرئيسة، وربما نلاحظ أن هذه الشخصيات عامة، وليس محددة، وربما ذكرها البطل من باب الاستئناس بهذا المحيط الاجتماعي، فهي شخصيات تقع في الظل وليست مؤثرة في أحداث القصة بشكل مباشر؛ لكن إذا كانت العبارة تظهِر شخصيات عامة غير محددة؛ فإننا نجد شخصيات أخرى أكثر تحديدًا، فمن خلال سرد الراوي (فيصل) للأحداث، تَظهر لنا بعضُ الشخصياتِ الثانوية المؤثرة، والمساعدة في حركة الأحداث؛ حيث يقول: (وكنت أنا وأبناء عمي -زياد وكِنزيِ- نلعب بالرمل).

فهذه هي الشخصيات الثانوية الحقيقية التي تبادلت مع الشخصيتين البطلتين في الأحداث ومنها:

1- **شخصية زياد:** هو ابن عم فيصل وهند، وكان مشارِكًا في التعرف على طبيعة الكائن الغريب، واتضح من خلال القصة ما لديه من فضول أو رغبة في الاستكشاف، وظهر ذلك من خلال كلامه (صرخ زياد: لا أستطيع أن أرى شيئًا، ابتعدوا عني، أريد أن أقترب منه أكثر، وأراه بوضوح)، وهذا يدل على شخصية جريئة لا تخاف، على عكس طبيعة الكثير من الأطفال في خوفهم من رؤية كائنات غريبة.

2- **شخصية كِنزي:** وهي ابنة عم فيصل وهند، وتشكّل شخصيةُ كِنزيِ جزءًا لا يتجزأ من تجربة فيصل البحرية؛ حيث تشاركه في لعبه واستكشافه، وتظهر شخصيتها البريئة والمرحة هي وزياد في كل موقف يواجهانه مع فيصل.

3- **شخصية الأب:** يمثل الأب شخصية داعمة وحكيمة؛ حيث يقدم المساعدة والنصائح لفيصل وأصدقائه في استكشاف عوالم البحر، ويتحلّى الأب بالصبر والتفهّم، ويعطي الأولوية لسلامة الأطفال ورعايتهم أثناء مغامراتهم، وهذه الشخصية تتسم بكثير من السمات الإيجابية؛ أولها: أن الأب يساعد بنفسه في تحضير الطعام، وهذا شيء إيجابي في توصيل رسالة للأطفال بضرورة المشاركة الأسرية في أعمال تخصّ المنزل والأسرة، وثانياً: أن الأب شخصية داعمة ومحفّزةٌ ومشجعة لأبنائه على الاستكشاف، والاعتماد على الذات (وكان أبي يقف جانبًا، يحضر الفحم للشواء، فسَمِعَنا، وقال: لِمَ لا تصطادونه؟)، ودليل ذلك أنه لم يقل لهم: سوف أصطاده لكم، إنما حفّزهم وشجّعهم على اصطياده.

ومن الأمور الإيجابية -أيضًا- أن الأب لم يفرض مساعدته على الأبناء؛ بل خيّرهم فيها كنوع من إعطاء الأطفال استقلالية لشخصيتهم (رأى أبي حيرتنا، فتقدّم منا، وقال: هل تريدون المساعدة؟)، ثم قام بعد عرض المساعدة عليهم بتنفيذ بعض الخطوات؛ من أجل اصطياد هذا الكائن الغريب (املؤوا هذا الوعاء بماء البحر، وأنا سأعلّمكم طريقة أسهل لاصطياده)، ويبدو من خلال سرد القصة أن الأب خبيرٌ بأمور الصيد، بدليل أن لديه أدوات الصيد، ولديه الفكرة عن كيفية استخدام الشبكة (أحضَرَ أبي شبكة ذات عصا طويلة، وأنزلها في البحر بهدوء، وبسرعة سَحَبها لأعلى، وقال: هيا، أين الماءُ؟ ووضع الكائن البحري في السطل).

ثم تظهر لنا سمة جديدة -أيضًا- من سمات الأب، وهي أنه -إضافة إلى خبرته في الصيد- كان يتمتع بثقافة تخصّ البيئة البحرية، والتعرف على كائناتها، بدليل أنه استطاع أن يحدد هُوية الكائن الغريب (وحين نظر إليه، قال: يااااه..، هذا ليس روبيانًا، إنه كركند (جراد البحر)، هو من الفصيلة نفسها؛ ولكنه ما زال صغيرًا)، ولم يكتفِ الأَبُ بإعطاء المعلومة مرة واحدة؛ بل كان يعطي المعلومات تِباعًا لأولاده عن طبيعة هذا الكائن البحري، مثل: مسألة تغيّر لونه في البحر، وبعدَ الخروجِ من الماء، وهذا الجانبُ من الأب له دلالةٌ قوية على أن الأطفال يحتاجون دائمًا إلى مصدرٍ من مصادرِ

المعلومات، يفسّر لهم ويوضح الكثير من الأشياء الغامضة والغريبة حولهم.

ومن هنا، نستطيع القول: إن شخصية الأب رغم أنها شخصية ثانوية؛ إلا أنها كانت مؤثّرة بشكل قوي على الجانب المعرفي والمعلوماتي والاستكشافي في القصة.

4- شخصية الكائن البحري: لا مانع من ظهور الحيوانات، أو الطيور، أو الكائنات المختلفة كشخصيات بطلة أو ثانوية في قصص الأطفال.

وقد ظهر منذ صراخ هند على إخوتها وأبناء عمها أنهم كانوا في حيرة، ولا يستطيعون التعرف على طبيعة هذا الكائن (ما هذا الكائن الغريب؟ إنه ليس سمكة، فهو يشبه الروبيان الكبير)؛ حيث اعتقد الأطفال أنه سمكة في البداية، ثم اعتقدوا أنه روبيان كبيرٌ. ومن خلال سرد القصة، نكتشف أن هذا الكائن الغريب ما هو إلا (الكركند)، الذي قامت القصة أو الراوي بوصفه وصفًا دقيقًا (وعيناه كانتا سوداوين بارزتين في مقدمة الرأس، أما فَمُه فكان في أسفل رأسه).

المطلب الثالث

أنواع الشخصيات

تعددت أنواع الشخصيات في قصص الأطفال، وسوف نقف على بعضها وطرقها:

أولا: في القصة التقليدية (المكار والمغفل)، وهي:

(1) **شخصيات المخادعين والأشرار:** إنّ تجسيد الشخصية الشريرة له وظيفة تطهيرية كبيرة؛ حيث يمثل قطب الشر في القصة "استكشافًا لكل الجوانب اللاإنسانية في الشخصية، ومِن ثَمّ إسقاطها على الآخرين، مع محبّة للنفس طاغية على حساب الآخرين، حتى وإن تمثلت في هذه المحبة قساوة، وشراسة، وإيذاء الآخر، فالأنانية هي الغالبة، والمسيطرة على الجوانب النفسية لهذه الشخصية الشريرة"[1]، وفي القصة التقليدية نجد أنها تنوّعت في الشخصيات الشريرة، حيث يظهر من سلوك الشخصية أن سلمان كان مكّارًا شريرًا، وأن سليما كان مغفلًا شريرًا، وأن الشيخ الأب كان مشاركًا وشريرًا.

(2) الشخصية العلمية: وقد ظهرت شخصية القاضي التي تم استدعاؤها حينما يتدخل لحل النزاع، ويقترح التوجّه إلى الشجرة؛ للتأكد من الحقيقة.

ومن خلال ما سبق؛ فإن أنواع الشخصيات -سواء الشخصيات الشريرة، أو الشخصية العلمية- تساعد على وجود التوازن والتطور في الأحداث، إضافة إلى الحوار بين الشخصيات؛ لإظهار وجهات نظرها المختلفة، وتشكيل الصراع والتوتر؛

[1] سوسن هادي كاطع البياتي، الشخصية القصصية وإمكانيات التخييل (نظرة سردية في قصص الأطفال)، مجلة كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل، ع9، جامعة تكريت- كلية الآداب، 2012، 61.

وذلك لأنه "لما كانت قصص الأطفال موجّهة إلى هذه النخبة التي تتأثر بكل ما يحيط بها من أحداث وشخصيات؛ فإن الهدف منها هو تعريفُهم بأنّ مَن يلجأ إلى طريق الخير لا بد أن يكافَأ، ومَن يعمل شرًّا لا بد له من عقاب يعاقَب به... فلا بد للشرير أن يعاقب، ولفاعل الخير أن يكافأ، وتأتي هذه الوظيفة في سياق ثنائي لا ينفصل"[1].

ثانيًا: أنواع الشخصيات في القصة التفاعلية، ومنها:

شخصيات تتصل بالمجتمع: مثل: شخصية هند وأخيها وأبناء عمها، فهي "الشخصيات التي ترتبط بالمجتمع، وتحيل على نماذج، أو طبقات اجتماعية، أو فئات مهمّة، وأفعالها مُستقاة من مجتمع له وجود حقيقي"[2]، وقد ظهرت هذه الشخصيات في عدة مواضع:

عندما يتم مناداة الشخصية البطلة في القصة باسم فيصل، ومن المؤكد أن اسم الشخصية يساهم في تحديد هُويتها، وتمييزها عن الشخصيات الأخرى، حيث إنه كان يحرص على الذهاب معهم إلى البحر، وأن اجتماعهم يجلب له السعادة، وتلعب هذه العلاقات العائلية والاجتماعية دورًا في تحديد سياق الأحداث، وتأثيرها على تفاعل الشخصيات.

وعند اكتشاف الكركند البحري، يبدأ مناداة هذه الشخصيات -وهم أقاربُه- من خلال المواقف والأحداث التي تتعرض لها، على سبيل المثال: مناداة هند لأقاربها عند رؤيتها للمخلوق البحري؛ ما يدفعها لجلب انتباه الأطفال الآخرين، والتفكير في كيفية التعامل معه، وهنا نجح الراوي "في تطور طبيعة الشخصيات من نوعيات لصيقة ببيئة الأطفال؛ كالأب، والأم، والإخوة، إلى شخصيات لصيقة ببيئتهم؛ لكنها مألوفة لديهم..."[3].

وخلاصة القول: إن أنواع الشخصيات ليست مجرد عملية اختيار عشوائي لأشخاص تملأ بهم القصة؛ بل هو فنٌّ يتطلب تفكيرًا دقيقًا وتخطيطًا يسهم في بناء العالم القصصي، ويلعب دورًا مهمًّا في تطوير الحبكة، وإحداث التوتر والتشويق، ويتم استدعاء الشخصيات؛ للتعبير عن آرائهم ومشاعرهم، والمشاركة في الأحداث التي تتكشّف في القصة، وتطوير الأحداث بطريقة مؤثرة ومعبّرة.

طرق الشخصيات في كلتا القصتين:

ومن خلال ما سبق، يمكن الإشارة إلى الطرق التي تؤثر في أنواع الشخصيات للقصة التقليدية (المكار والمغفل) ومنها:

أولًا: يتم تسمية الشخصيات بأسمائها وألقابها، على سبيل المثال: استخدام أسماء، مثل: سليم وسلمان، وألقاب، مثل: القاضي، والشيخ أبي سلمان، دون ذكر أسمائهم؛

---

[1] المرجع السابق، 71.

[2] حياة قريب، أبعاد الشخصية ومرجعياتها في مسرحية "رحلة حنظلة" لسعد الله ونّوس، (رسالة ماجستير)، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، 2016-2017، 28.

[3] سعيد أبو الرضا، النص الأدبي للأطفال أهدافه ومصادره وسماته رؤية إسلامية، عمان: دار البشير للنشر والتوزيع، كلية الآداب – جامعة بنها، 1993، 35.

وجاء ذلك لتمييز الشخصيات عن بعضها في القصة.

ثانيًا: الوصف الشخصي؛ أي: وصف الشخصيات، والذي يندرج تحت مفهوم "الوصف" عمومًا في الفن القصصي؛ حيث إن الوصف "نشاط فني يمثل باللغة، والأشياء، والأشخاص، والأمكنة، وغيرها، وهو أسلوب من أساليب القصّ"[1]، فوصف الشخصيات كان من أجل مساعدة الأطفال على تخيّلهم، وقد جاء الوصف من خلال السرد، ومن خلال الحوار -أيضًا- فمِما جاء من خلال سرد الراوي: وصف سليم بأنه مغفل، وسلمان وأبيه بأنهما مخادعان، واستُخدِم الحوار كذلك في الوصف، ولتعبّر الشخصيات عن أفكارها، ومشاعرها، وتوجّهاتها، كما نجد في قول سلمان لسليم: (أنت يا سليم أخذت الدنانير، أنت غشاش، أنت خدّاع) ، واستخدم سليم الحوار -أيضًا- للتأكيد على براءته، فيقول: (صدقني يا سلمان، لم آخذها، إنني لم آتِ إلى هنا أبدًا).

أما الطرق المستخدمة لأنواع الشخصيات في القصة التفاعلية (صديق من البحر):

أولًا: تمت مناداة شخصيات القصة بشكل مباشر عن طريق الصوت والصورة، وذكر أسمائها وصفاتها، على سبيل المثال: عندما استدعت هند أبناء عمها، وأصدقاءها، فهذا يساعد الطفل على تحديد الشخصيات، والتعرف عليها.

ثانيًا: الوصف البصري، وهو يقوم بدور مؤثر في قصص الأطفال "بحيث يجتذب التصميم الطفل من الناحية الجمالية، ويعطي تأثيرًا أقوى، وينقل الرسالة واضحةً لدى الطفل، ويثير اهتمام المشاهد والطفل، أو حب الاستطلاع لديه"[2].

ثالثًا: الحوار بين الشخصيات، من خلال استخدام أفكارها الداخلية، والتعبير عنها بصوت عالٍ؛ وذلك لإظهار مشاعرها، ومن خلال مناداة الشخصيات نستطيع استكشاف كيف يتأثر كل من فيصل وأفراد عائلته وأصدقائه بالأحداث؛ لذلك وصف الأب المنادي للمساعدة بالحكمة والتوجيه، ويظهر كيف يمكن للخبرة والمعرفة أن تسهم في تعليم الأجيال الجديدة، وذلك من خلال الصورة التي تقوم بوصف الشخصيات، ورسم سماتها الظاهرية؛ لجذب انتباه الأطفال.

الفروق بين القصة التقليدية والتفاعلية من حيث أنواع الشخصيات:

هناك فروقٌ واضحة في طرق أنواع الشخصيات بين القصة التقليدية والتفاعلية، ففي القصة التفاعلية تخدم أنواع الشخصيات غرضًا تعليميًّا وبيئيًّا، ويتم تقديم الشخصيات بطريقة تفاعلية بالصوت والصورة. ومن الممكن القول: إنها بما تحمله من إمكانات صوتية ومرئية يسهل عليها تصوير الشخصيات بسهولة؛ حيث تمثل الصورة المرئية الشخصيات بسرعة، وكذلك يساعد الصوت، سواء أكان صوت الراوي، أم صوت الشخصيات على سرعة المناداة.

إلا أنه قد ظهر نوعٌ من التقصير في أنواع بعض الشخصيات التي ذكرت في القصة التفاعلية، فكان من الممكن أثناء سرد أو مناداة شخصيات الصيادين أن يضع

---

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، تونس: دار محمد علي للنشر، 472.

[2] عبيدة صبطي وفكري لطيف متولي، تكنولوجيا الاتصال الحديثة وتطبيقاتها في مجال التعليم مصر: دار المعارف، 2018، 65.

الكاتب مشهدًا للصيادين وهم يصطادون مثل هذه الكائنات؛ أي: أنّ كاتب القصة التفاعلية لم يستخدم التقنية المتاحة له، وإنما اعتمد على التقنية التقليدية، وهذا خللٌ، وذلك يعني أن القصة التفاعلية لم تحاول أن ترسم أو تصور كل شيء ورد في السرد، وهذا عنصر مفتقد.

وهناك -أيضًا- افتقاد وجود مشاهد للبيئة البحرية التي يعيش فيها الكركند، فكان من الممكن تصويرها من خلال مشاهد مرئية، تُظهِر اختلاف البيئات البحرية عن بعضها، وتبين أن هناك كائنات بحرية تعيش وفقًا لظروف بيئية مختلفة، وعندما تحدث عن إمكانية تناول الكركند كطعام؛ كان من الممكن تصوير مشاهد سريعة لطريقة طهي هذا المخلوق، وذلك لتعريف الأطفال بأن هناك مخلوقات بحرية يمكن طهيها وأكلها.

المبحث الثاني

بنية المكان

المكان أحد أهم عناصر البناء السردي، فهو الحاضنةُ التي تتحرّك من خلالها الشخصيات، وتنمو وتتطور من خلالها الأحداث، و"يمثل المكان مكونًا محوريًّا في بنية السرد؛ بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد، وزمان معين"[1].

ويعدّ حميد لحمداني المكان الروائي أنه "هو الذي يؤسّس الحكي في معظم الأحيان؛ لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"[2]، ويعدّ المكان مِفتاحًا من مفاتيح إستراتيجية القراءة بالنسبة إلى الخطاب النقدي، ويشكّل محورًا من المحاور الرئيسة التي تدور حولها نظرية الأدب، وتحتاج القصة إلى أمكنة عديدة ذات بنية نابضة بالحركة والفعل.

ومن خلال تحليل القصتين المختارتين، (المكار والمغفل) و(صديق من البحر)؛ نلقي الضوء على كيفية استخدام المكان بشكل إستراتيجي للتأثير على مجرى الأحداث، وتعزيز الرسائل الموضوعية، ففي (المكار والمغفل)، تم تقديم الأماكن المفتوحة كمسرح للخديعة والكشف؛ بالمقابل، في (صديق من البحر) يتحول البحر والشاطئ إلى فضاءات للاكتشاف، والتعلم، والتفاعل الأسري والاجتماعي، وفي القصتين يعتبر المكان المفتوح مكانًا واقعيًّا اجتماعيًّا، تفاعلت فيه الشخصيات، وأسهمت في تطور الأحداث "ويمكن تعريف المكان الواقعي المفترض، بأنه: الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه"[3].

وسوف يتضح لنا -من خلال الدراسة- أهمية الأماكن المفتوحة كمكان للنمو والتطور؛ حيث تظهر الأماكن من خلال وصف البيئة البحرية بالصور، أما الأماكن المغلقة، مثل: البيت في (صديق من البحر)، أو محفوفة بالخطر، والغموض، مثل: موقع دفن الدنانير في (المكار والمغفل)؛ فهذه الأماكنُ المغلقةُ تخلق جوًّا من الصراع

---

[1] محمد بو عزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، 99.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، 65، بتصرف.

[3] خالد حسن خضر، المكان في رواية الشماعية للروائي عبدالستار ناصر، مجلة كلية الآداب، ع102، جامعة بغداد- كلية التربية ابن رشد، 131.

والتوتر، وتسمح بتطور الشخصيات، وتعميق العلاقات بينها.

المطلب الأول
الأماكن المفتوحة

تمثل الأماكن المفتوحة مساحات حيوية في السرد القصصي؛ حيث تتجلّى الحرية وتتوهّج المغامرة، وتتحدّى الشخصياتُ قدراتها في مواجهة العالم الرحْب، فهذه المساحات -بامتدادها وتنوعها- تعدّ بمثابةِ مِرآةٍ، تعكس النفس البشرية في صراعها وتطلّعها نحو الأفق البعيد، وتتعدّد الأماكنُ المفتوحة في السرد القصصي، فقد تكون صحاري شاسعة، أو بحارًا هائجة، أو غابات كثيفة، أو طُرقًا ممتدةً لا تُعرَف لها نهاية، وكلٌّ من هذه الأماكن له دلالاته ورمزيته التي تختلف باختلاف السياق القصصي، والرؤية الفنية.

أولًا: الأماكن المفتوحة في القصة التقليدية (المكار والمغفل)

إن الأماكن المفتوحة لا تقلّ أهميةً عن المساحات المغلقة، فلها تأثيرها ووظيفتها؛ حيث تشير المساحات المفتوحة إلى تحرر واسع "فالحديث عن الأمكنة المفتوحة هو حديثٌ عن أماكن ذات مساحات هائلة"[1]، وقد حصرت الباحثةُ الأماكنَ الأكثر حضورًا في القصة التقليدية (المكار والمغفل)، ونجدها تتمثل في: (البلد، الطريق، موضع دفن المال، شوارع المدينة) "وهي أسماء مطلقة؛ ولكن ذهن الطفل يستطيع أن يرسم الحيّز المكاني من خلال بعض العلامات العامة"[2].

ونجد الأماكن في القصة التقليدية (المكار والمغفل) تتجسد في قرية صغيرة؛ حيث يعيش سليم وسلمان، ففي هذه القصة تلعب الأماكن المفتوحة دورًا حيويًّا، ليس فقط كخلفية للأحداث؛ ولكن كعنصر رمزي، يعزّز من طبيعة الشخصيات والموضوعات الأساسية للقصة، وجاءت لفظةُ (بلد) من الأماكن المفتوحة إشارةً إلى مكان انتماء الجاريْن، والمكان المفتوح الآخر هو الطريق؛ حيث يجد سليم الدنانير، ثم نجد المكان الذي يدفنان فيه المال تحت الشجرة القديمة، وكلها مواقع رئيسة تقوم باحتضان الأحداث والشخصيات، وسوف نتناول هذه الأماكن المفتوحة كما يلي:

1- البلد كمكان مفتوح: وردت هذه اللفظة (بلد) في بداية القصة، وعلى الرغم أنه مكان مفتوح إلا أنه يتسم بالإبهام والغموض، لأن الكاتب استخدم الكلمة دون تحديد، وهذا جَعَل هناك نوعًا من العمومية والشمول، وبصفة عامة فإن طبيعةَ المكانِ المفتوح في كلمة (بلد) قد حددت العَلاقةَ بين الشخصيتين الأساسيتين (سلمان، وسليم)؛ حيث إنهما جاران.

وأيضًا، وردت لفظة (بلدنا) بإضافتها إلى الشخصيتين الرئيستين دون تحديد في

---

[1] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار - الدقل - المرفأ البعيد)، مرجع سابق، ٩٥.

[2] محمد الطاهر بو شمال، (2009-2010). أدب الأطفال في الجزائر مصطفى محمد الغماري نموذجًا، رسالة ماجستير (منشورة)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، 101.

عبارة حوارية بينهما (هيا بنا نعود إلى بلدنا) ، فلم يحدد -أيضًا- هذا البلد، أو يعرف باسمه؛ ربما لأنه لا يريد التركيز على الاسم، أو الموقع، بقَدْرِ ما يريد التركيز على الحدث والقيمة الأخلاقية والموضوعية في القصة، إضافةً إلى أن هذا الحدث قد يظهر في أي بلد من البلدان، ولعل الكاتب قد قصد أن يجعل اسمَ المكان أو البلد غيرَ محددٍ، وغامضًا؛ لأنه يدرك أن لفظة (البلد) "تدل على الحركة والتنقل، وأعطَى الحرية للإنسان؛ حيث يرتبط المكانُ ارتباطًا لصيقًا بمفهومِ الحرية، ومما لا شك فيه أن الحرية هي حرية الحركة"[1].

2- الطريق كمكان مفتوح: لم يذكر الراوي الطريق الذي أتيَا منه، فقد جاءت لفظة (الطريق) كمسار في عبارة (وبينما هما في الطريق) ؛ حيث يعثر سليم على الدنانير، وهذا يمثل مفترقَ طرقٍ للشخصيتيْن، فهذا المكان المفتوح يرمز إلى الفرص غير المتوقعة التي تحدث في الحياة، وكيف يمكن أن تغير هذه الفرص مساراتنا، ويعكس الطريق -أيضًا- الرحلة المعنوية والتحولات الداخلية التي تمر بها الشخصيات؛ ما يؤدي إلى تسليط الضوء على طبيعتها الحقيقية.

إذن؛ الطريق هو من الأماكن المفتوحة التي ذكرته القصة، ويتناسب مع طبيعة الحدث الذي يدور في مشهد البطليْن حينما ذهبَا إلى أعمال التجارة، فلا بد من وجود مسار للحركة، سواء للتجارة، أو للعثور على المال، أو للعودة للقرية؛ ولأن الطريق مكان عام ومفتوح، فسيجد فيه أشياء خاصة وأنه متاح للمرور من كل الناس، والطريقُ أوسعُ وأعمُّ وأطولُ من الشارع؛ حيث يربط مدنًا وقرًى وأماكن بعيدة.

3- الشارع كمكان مفتوح: ظهرت الشوارع كمكان مفتوح، مختلفة عن دلالة الطريق السابقة، فالشوارع تكون موجودة في القرى أو المدن، ويتحرك فيها الناس ليلَ نهارَ، وتتسم بالحركة، والازدحام، والحشد، وهناك مَن يعتبر الشوارع من أهم الأماكن المفتوحة، كما في قول البحراوي: "من الواضح أن الأحياء والشوارع تُعتبر أماكنَ انتقالٍ ومرورٍ نموذجية، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات، وتشكّل مسرحًا لغدوّها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها، أو عملها"[2].

ولهذا، عندما عرف القاضي مَن الذي أخذ المال، وعاقب المخادعين، اختار لعقابهم مكانًا عامًّا ومفتوحًا، لكي يشهد هذا العقاب الناس جميعًا، (ودار بهما في شوارع المدينة؛ ليرى الناس عاقبة المكر والخديعة) ، بوضعهما على حماريْن ووجهاهما ناحيةَ الذّيْل، فجاء الشارع كمكان مفتوح وعام، وعلى مرأى ومَسمعٍ من الجميع؛ لكي يأخذ المكار والمغفل عِظة وعِبرة، إضافة إلى زجرِ وردعِ الآخرين.

ثانيًا: الأماكن المفتوحة في القصة التفاعلية (صديق من البحر)

جاءت الأماكن منفتحة على الطبيعة؛ وهي كالتالي:

1- البحر كمكان مفتوح: يتجلّى البحر كمرآة عميقة للشخصية، تقدم بُعدًا معقدًا

[1] انظر: أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، 62.
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990، 79.

وغنيًّا، يتخطّى مجرد كونه موقعًا طبيعيًّا، أو خلفية لأحداث القصة، فهذا العنصر الطبيعي الشاسع والمتغير يعكس الطبيعة المتعددة الأوجه للشخصيات، خاصةً الأطفال، ويسهم بشكل فعّال في تطورهم الشخصي والعاطفي.

فالبحر من الأماكن المفتوحة الذي له دلالات متنوعة، فهو مكان للراحة النفسية، والاسترخاء، والتأمّل، والاستمتاع، والاستكشاف، ولكننا قد نجد له -أيضًا- جانبًا سلبيًّا؛ حيث يشكّل -في بعض الأحيان- مكانًا للخطر والخوف، وقد ظهر هذا المكان المفتوح منذ البداية، وحتى في عنوان القصة ذاته، وهذا له دلالة واضحة على أهميته ؛ بل يمكن القول: إن البحر هو المكان الرئيس في القصة؛ حيث يمثل الفضاء المكاني المتسع، إضافة إلى أن المخلوق البحري الذي عثر عليه الأولاد كان من البحر نفسه.

ويمكن القول: إنّ ثمّة ارتباطًا بين البحر كمكان مفتوح وبين الشخصيات، فقد تعلق أبطال أو شخصيات القصة بالمكان (البحر)، وجاء ذلك واضحًا في كلام الراوي عن شخصية البطل، فثمة علاقة قوية تربط الإنسان بالبحر؛ علاقة تتخللها مغامرات وتحديات في مواجهة طبيعته القاسية؛ مدّ وجزْر، إقدام وإحجام، خوف من المجهول، ومما يخبئه في أعماقه من مفاجآت"[1]، كما حدث مع فيصل وعائلته في الرحلة البحرية عندما ظهر الكائن البحري.

2- الشاطئ والرمال كمكان مفتوح: وتعدّ الأماكنُ الأخرى مساندةً، أو متمّمة لصورة البحر ، أما الشاطئ كمكان مفتوح، فجاء حاملًا دلالة المتعة، فالبحر والشاطئ بصفتهما المكانين الأساسيْن ، يمثلان أكثر من مجرد خلفية للأحداث؛ إنهما يشكّلان فضاءً حيًّا يتفاعل مع الشخصيات، ويغذّي السرد بدلالاتٍ وأبعادٍ جديدة، فالشاطئ يُعدّ مسانِدًا لصورة البحر ويمثل في القصة المكان الثاني؛ من حيث ارتباطه بالأحداث والشخصيات بعد البحر.

والشواطئ الرملية تتناسب مع الرحلات البحرية التي يستمتع بها الأطفال، خاصة أن اللعب بالرمال هو جزءٌ أساسي من لهو الأطفال، ومرحهم، إضافة إلى أن الشواطئ الرملية أكثر أمنًا من الشواطئ الصخرية، وهذا ما ظهر في كلام الشخصيات في القصة، فدَورُ هذا المكانِ المفتوح في التعلم والترفيه يعزّز لدى الأطفال حب الاستكشاف والاستطلاع، من خلال اللعب في الرمل.

والشاطئ في القصة هو مكان اللقاء، ومكان تفجّر الأحداث، أولًا: بالعثور على الكائن الغريب، وثانيًا: بمحاولة التعرف عليه واصطياده، وثالثًا: في محاولة التصرف مع الكائن، وبذلك، يمكن القول: إن الشاطئ هو المكان الذي دارت فيه معظم الأحداث (وفعلًا ذهبنا إلى الشاطئ؛ ولكننا خِفنا أن يموت بين هذه الرمال، ولا يعرف السباحة في مياه الشاطئ الضحلة) ، ومن خلال ذلك، يمكن عقد مقارنة بين البحر كمكان مفتوح والشاطئ -أيضًا- كمكان مفتوح، فالبحر يمثل الواجهة المكانية، بمعنى: أنه يعطي خلفية للأحداث، في حين أن الشاطئ -حيث تلتقي اليابسة بالماء- يعمل كحَدّ فاصل بين عالميْن مختلفين: عالم الإنسان، وعالم البحر، ويُصبح الشاطئ فضاءً للالتقاء والتفاعل،

[1] حمد البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، الدمام: دار الكفاح للنشر والتوزيع، 1428، د. ط، 122.

ليس فقط بين الشخصيات؛ ولكن -أيضًا- بين الإنسان والطبيعة، وهذا التفاعل يُبرز كيف يمكن للإنسان أن يُعيد التواصل مع العالم الطبيعي.

المطلب الثاني

الأماكن المغلقة

الأماكن المغلقة في القصة لها أثر كبيرٌ على الشخصيات، وعلى تنامي وتطور الأحداث. وعليه فإن "الحديث عن الأمكنة المغلقة، هو حديث عن المكان الذي حُدّدت مساحته، ومكوّناته، فتُخَصَّص هذه الأمكنةُ دون غيرها، كغرف البيوت والقصور، فهي المأوى الاختياري، والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرًا للخوف"[1].

ولهذا، تَظهرُ الأماكنُ المغلقة كمراكز حيوية، تُعيد صياغة العلاقات بين الشخصيات، وتُعمّق من دلالات الأحداث، وهذا ما سنتناوله فيما يلي:

أولًا: الأماكن المغلقة في القصة التقليدية (المكار والمغفل)

1- البيت كمكان مغلق:

دلالة البيت العامة في القصة أو البناء السردي، أنه هو" المكان الذي يحمل صفة الألفة، وانبعاث الدفء العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه"[2]، فالبيت هو "جسد وروح، وهو عالم الإنسان، ومأمنه وأمنه"[3]، والبيت هو أول مكان في قصة (المكار والمغفل) من الأماكن المغلقة، حينما قال الراوي: (رجع كل منهما إلى بيته) ، ودلالة الرجوع إلى البيت أنهما قد عادَا إلى واقعهما الأول قبل الحدث الأبرز، وهو الحصول على المال، فبعد أن دفناه ذهبَا إلى البيت.

فالبيوت أو منازل الشخصيات في القصة التقليدية تُعتبر أكثر من مجردِ أماكنَ للمعيشة؛ إنها تعكس الطبيعة الداخلية لساكنيها، وتُصبح مسرحًا للتخطيط والخديعة، فمنزل سلمان حيث يبدأ خطته للاستيلاء على المال كاملًا، وهذا يُظهر كيف يمكن للفضاء المغلق أن يُستخدَم حاضنةً للمؤامرات، ويُعزز من الشعور بالتوتر والانتظار، حيث يُعد القارئ للصراع القادم، فعلى الرغم من دلالة البيت الحميمية والعاطفية؛ ظهر البيتُ في القصةِ كمكان للتآمر، وهذا ما استشعره المتلقي من سياق الأحداث فيما بعدُ.

2- تجويف الشجرة كمكان مغلق:

والمكان الآخر في القصة التقليدية هو (تجويف الشجرة)، وهنا يمكن اعتبارُه مكانًا مغلقًا على اعتبار أنه محدود بحدود معينة، ويستوعب شخصًا واحدًا -كما في القصة- حيث استوعب المكانُ الشيخَ (أبا سلمان) ، بناء على الخطة التي أعدها سلمان وأبوه، إضافة إلى أن الشجرة تُحيط بالمال المدفون، فهي تشكّل حدودًا تفصل بين العالم

---

[1] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار- الدقل- المرفأ- البعيد)، مرجع سابق، 43.
[2] المرجع السابق، 47.
[3] انظر: غاستون باشلار، ترجمة: غالب ملسا، جماليات المكان، بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات ، 38.

الخارجي والسرّ الدفين، وهذا المكان يُصبح مركزًا للتوتر الدرامي في القصة؛ حيث يُعيد تشكيل علاقات الشخصيات، ويُفضِي إلى تحولات درامية.

ولا بد أن يكون في الطرق بعض من النباتات والأشجار، لذلك وردت لفظة (الشجرة) القديمة كمكان مفتوح، ووردت الإشارة إلى تجويف الشجرة كمكان مغلق، وهنا يمكن الربط بين المكانين، فالأماكن متناسبة مع بعضها، وهذا دليل على انسيابية القصة، حينما قال الراوي: (هيا بنا إلى الشجرة؛ لنسألها) ، فهذه الأماكن "تسمى المكان المجازي، وهو مكان مفترَض، بمثابة مكان تجري فيه الأحداث، ومكمّل لها"[1]، مثل الأشجار التي جعلها الكاتب مكانًا لدفن الدراهم، حينما قال سليم: (الأحسن أن نأخذ قليلًا من الدراهم الآن، وندفن الباقي قرب تلك الشجرة القديمة).

ثانيًا: الأماكن المغلقة في القصة التفاعلية (صديق من البحر)

نجد أن الأماكن المغلقة كانت واضحة ومنسجمة مع تسلسل الأحداث من خلال الصوت والكتابة، وأيضًا بالصورة كما يلي:

1- بيت البحر كمكان مغلق:

وبيت البحر هو الذي يقضي فيه فيصل، وعائلتُه، وأصدقاؤهم الوقتَ، وهو عنصر مهم في تطوير القصة، وتعميق العلاقات بين الشخصيات، فهذا المكان يخلق بيئة تسودها الألفة والدفء، ويوفّر فضاءً للتعلم المشترك، والتفاعل العائلي والصداقة، وبيت البحر يعمل كنقطة انطلاق للمغامرات على الشاطئ، وفي البحر، وكذلك يمثل ملجأً يعود إليه الأطفالُ والعائلةُ بعد يوم حافل بالأنشطة والاكتشافات، وهو يتميز بكونه المكان الذي يجمع الشخصيات؛ حيث تتشارك القصص، والتجارب، والدروس المستفادة؛ ما يعزّز من تعلم الأطفال، ونموهم العاطفي والاجتماعي.

وقد حمل معنى البيت كل المعاني الاجتماعية الإيجابية من تجمّع الأسرةِ معًا، واستمتاعِ أفرادها بالبحر، بدليل ما قاله البطل: (حيث نقضي أوقاتًا رائعة، لا يتوقف فيها المرح) ، والملاحَظ أن لفظة (البيت) لم ترِد بصيغةِ المفرد، وإنما بصيغة التركيب الإضافي، وذلك بإضافتها إلى كلمة البحر (بيت البحر)، وهذا له دلالته؛ حيث إن هذا البيت تحديدًا ليس هو بيت الإقامة والمستقر الرئيس للأسرة، وإنما هو بيت إضافي مخصص لرحلات البحر، وهنا، تُضاف دلالة أخرى لمعنى البيت، وهو معنى الترفيه، والسفر، والرحلات العائلية المرتبطة بالبحر، ولعلنا نلاحظ -أيضًا- أن البيت لم يذكر من الداخل ولم يصف تفاصيله من غرف وغيرها؛ ما يعني أن القصة ارتكزت أكثر على الأماكن المفتوحة، أكثر من ارتكازها على الأماكن المغلقة، وربما ذَكَر شُرفة البيت؛ ليؤكد لنا إطلالتها على العالم الخارجي، فالقصة لم تكن معنية بالبيت كداخل؛ بل كجسر للعبور للعالم الخارجي.

ونستطيع أن نقول: إن البيت يمثل مَعبرًا وجسرًا، أو مكانًا للاستراحة؛ حتى يتهيأ الأبطال للوصول إلى البحر والشاطئ، فالبيت ملاصِق للشاطئ، وقريبٌ منه، ولذلك ينفتح على البحر (تقف على شرفة البيت، وتتأمّل البحر) ، وصحيح أن البيت يقع على

---

[1] علي حليبد شرشاب، المكان في رواية صبارو لشاكر الميّاح، إيران: جامعة شهيد تشمران أهواز، مجلة لأرك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، مجلد2، عدد 41، 2021، 59.

هامش الأحداث، فلم نرَ فيه أحداثًا وقعت بالفعل، وإنما كان يمثل خلفية لها عندما تنوي الشخصيات وتفكّر في أخذ المخلوق البحري إلى البيت (فكرنا في أن نأخذه معنا إلى البيت) ، وهنا يتم الانتقال من المكان المفتوح (وهو البحر) إلى المكان المغلق (وهو البيت)، وهذا له دلالة في رغبة الأطفال لجلب المخلوق البحري إلى المنزل، واستكشافه.

2- القفص الحديدي كمكان مغلق:

اقترح زياد أن يضعوا الكائن البحري في القفص الحديدي، وهو وإن لم يكن مكانًا حقيقيًّا واقعيًّا، بل هو مكان مقترح لوضع الكائن البحري، فهو -بطبيعة الحال- يعدّ واحدًا من أفكار مكانية مفترضة ومقترحة، لم يتحقق وجوده فعليًّا، ويمثل أحد الحلول لإشكالية المحافظة على الكائن الحي.

عناصرُ تميّزِ القصة التفاعلية في بنية المكان المغلق:

وعندما نقارن بين الأماكن المغلقة التي وردت في القصة التفاعلية (البيت - القفص الحديدي)؛ سنجد أن البيت هو المكان الوحيد في الثلاثة الذي يُعتبر مؤثرًا في الأحداث، ومرتبطًا بالشخصيات، فهو مكان واقعي، وليس متوهمًا أو مفترضًا، وسوف تتناول الباحثة ما تميّزت به الأماكنُ المغلقة والمفتوحة؛ من حيث مقومات القصة التفاعلية (الصورة الثابتة، الألوان، الصوت)، وهي كالتالي:

الصوت: نجد أن أول ما يقابلنا صوت البحر من خلال حركة الأمواج، فهذا تعبير صوتي عن واحد من أهم الأماكن التي وردت في القصة، خاصة وأن هناك أصواتًا محددة مرتبطة بأماكن محددة، فعندما نسمع صوت البحر ندرك أننا أمام مكان مفتوح ، ويستمرّ معنا صوت الخلفية ممثلة في صوت الأمواج، وهذا يدل على أن القصة كاملة تدور على شاطئ البحر.

الصورة الثابتة: جاءت -أيضًا- موائِمةً لطبيعة المكان المفتوح، وهو البحر والشاطئ، بدليل أن كل الصور التي جاءت في القصة رَسَمت صورةَ الشاطئ، والرمال، والبحر، والشمسية، والأولاد، وهنا تقوم الصورة بدورها في توظيف الأماكن، وإظهار أثرها على الأحداث، حيث "تصنع الصورة جوًّا من الواقعية، وتساعد الأطفال على الاعتماد على أنفسهم، وتساعد على تنمية ودقة الملاحظة، وتجعل الطفل يفكّر في الصور، ويطيل النظر إليها، وتعطي الصورُ معانيَ للألفاظ، وتسهّل الصور وتبسّط الأشياء، وتجذب اهتمام الطفل"[1]، وهذا ما تميزت به القصص التفاعلية عمومًا؛ حيث تجمع بين الصورة والصوت بإمكانيات التصوير التي تستطيع أن تقدم للأطفال مجموعة من المعارف والعلوم في إطار من الإبداع، والتشويق.

الألوان: وهنا يمكن للباحثة أن تتساءل: هل جاءت الألوانُ في القصة التفاعلية موائِمةً لطبيعة المكان؟ ويمكن الإجابة بأن الألوان جاءت -كما هي في التطبيق- مناسبة من حيث طبيعة المكان، فقد رُسِمت الرمال بلونها الطبيعي الأصفر المائل للحمرة، واللون البني الخفيف، ولون البحر -أيضًا- جاء مناسبًا بزُرقته المعتادة، ولون السماء

[1] عبدالفتاح أبو معال، أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم، عمان- الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2005، 129-130.

كذلك، والألوان التي رسمت بها الشخصيات والأدوات الموجودة على الشاطئ من سطل، وشمسية (مظلة)، وغيرها؛ كانت مناسبًا لطبيعة المكان، وجاءت صور البيت مناسبة -أيضًا- لكنها لم تصوّر لنا البيتَ من الداخل، فكل صور البيت تأتي من الشُّرفة، أو النافذة، وهذا يؤكد ما ذكر سابقًا من أن البيت ليس هو المكان المحوري في القصة.

بشكل عام، يمكن القول: إن استخدام الألوان في هذه الصور يعكس جوًّا من السعادة والمرح، والطبيعة الجميلة، إضافة إلى ذلك، يُظهِرُ استخدامُ الألوانِ الزاهية والمشرقة، مثل: الأصفر، والأحمر، والأخضر في تصويرِ الأطفالِ وألعابهم الحماسةَ، وتعزّز فكرة المرح واللعب، وتساهم في إيصال رسالة لأثر الأماكن المليئة بالمرح، والسعادة، والخيال في قصص الأطفال، والخلاصة أن اللون كعنصر جيد ومؤثر "يُراد به تحقيق التمييز بين المكوّنات، وإبراز العناصر، وجذب الانتباه والتشويق؛ لذا لا يُستعان باللون لمجرّد النواحي الجماليّة، فقد يتم تلوين كثير من الرسوم بغير ألوانها الاعتيادية..، أو تعبيرًا عن حالات وظروف نفسيّة معينة، وبوجه عام، يعدّ اللون عنصرًا مهمًّا من عناصر التجسيد في قصص الأطفال"[1].

المقارنة بين القصة التفاعلية والقصة التقليدية في بنية المكان كما يلي:

1- أن القصص الورقية التقليدية تقدم صورًا ثابتة للمكان، من خلال السرد الذي يقوم به الراوي، وهذا ما وجدته الباحثة في قصة (المكار والمغفل)، وإن كانت هذه الصور الثابتة تمنح القارئ بعضًا من الخيال في محاولة تصورها، والتعرّف عليها، وهذا ما تؤديه الصور في الكتب الورقية؛ حيث "تتحول كتب الأطفال بفضل ما تحويه من صور ورسوم مناسبة إلى مادة مطبوعة نابضة بالحياة والجاذبية، فتتحوّل قصصُ الأطفال إلى لوحاتٍ فنيةٍ، ذات جمالٍ ومعنًى تناسب قدرات الأطفال، وتساعدهم على استخدام أعينهم، وتيسّر لهم القراءة"[2].

أما القصص التفاعلية فيمكنها أن تقدم مشاهد متحركة أو تفاعلية للمكان، تجعله أكثر حيوية وواقعية، ويمكنها تقديم تفاصيل بصرية أكثر عن المكان، وهذا ما لمسته الباحثة في قصة (صديق من البحر)؛ حيث كانت المشاهد تظهر الصور الثابتة التي تتغير، من صور البحر، والبيت، والشاطئ، والأطفال، والأب... فكل هذه الصور الملونة جعلت الأحداث أكثر تشويقًا، وإن كان يُعاب على الصور التي ترسم ملامح المكان أنها تغلق الباب أمام تخيلات القارئ، كما يحدث في القصص التقليدية.

2- يمكن للقصص التفاعلية تقديم مكان متغير وفق السياق القصصي، وهذا ما وجدناه في قصة (صديق من البحر)؛ حيث انتقلت الصورة المكانية من

---

[1] سمير عبدالوهاب، أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، عمان: جامعة عمان العربية للدراسات العليا، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2006م، 265.

[2] المرجع السابق، 265.

الشاطئ والرمال والبحر إلى البيت، وهذا يعني أن مشاهد المكان متتابعة بشكل أكبر في القصة التفاعلية، بينما القصة الورقية تعتمد على ذاكرة الراوي، وتخيّلات القارئ، وهي -في الوقت ذاته- تقدِّم -أيضًا- مكانًا متغيرًا، كما حدث في قصة (المكار والمغفل) عندما انتقلنا من الطريق الصحراوي إلى قريتهم، وإلى بيت القاضي؛ لكن هذه الانتقالات تتم وفق آلية السرد القصصي المكتوب ، ووفق التخيل الذي ينشط لدى القارئ.

3- القصة التفاعلية تتيح إمكانية سماع الأصوات والموسيقى المصاحِبة لتصوير المكان؛ ما يجعل التجربة أكثر حسيةً، وهذا ما حدث في قصة (صديق من البحر)؛ حيث كان سماع صوت الموج، وصوت الطيور، وصوت الأطفال وهم يتحدثون؛ كلُّ ذلك أضفَى على القصةِ التفاعلية الكثيرَ من الحيويةِ، في حين افتقدت القصة التقليدية هذا الصوت، وكلُّ ذلك يجعل القصصَ التفاعلية أكثر إثارة للانتباه، مقارنة بالورقية؛ بسبب عناصرها المتحركة والتفاعلية.

4- ظهور التفاعل بين الشخصيات والمكان المفتوح؛ حيث تفاعلت الشخصيتان -سليم وسلمان- مع هذه الأماكن المفتوحة، أما في القصة التفاعلية فإن تفاعل الشخصيات جميعًا جعلها تتحرك من خلال المكان المفتوح، وهو البحر والشاطئ.

5- وأخيرًا، يمكن القول: إن الأماكن المفتوحة تعدّ عنصرًا لتعزيزِ الموضوعِ، ففي القصة التقليدية (المكار والمغفل) تعزز الموضوعات الرئيسة، مثل: الجشع، الخديعة، والعدالة، أما في القصة التفاعلية؛ فإن الأماكن المفتوحة تعزز التأمّل والاستكشاف.

المبحث الثالث

بنية الزمان

في البناء الروائي والقصصي، تعتبر بنية الزمان أحد العناصر الجوهرية التي تمنح النصوص عمقها الفني والدرامي، ويشكل الزمان -بمفهومه الواسع- أساسًا لتطور الأحداث والشخصيات، مضفيًا عليها الحيوية والديناميكية.

الزمن في اللغة: فالزمن كما ورد في لسان العرب: "الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَّمَنُ والزَّمانُ العصْر، والجمع أَزْمُن وأَزْمان وأَزْمِنة. وزَمنٌ زامِنٌ: شديد..."[1]، والزمن بذلك هو الوقت وهو العصر، لكن الدلالة الأوضح والأكثر استخدامًا هي دلالاته على الوقت سواء أكان قصيرًا قليلًا أم طويلًا كثيرًا، وهذا مؤشر على أن تحديد الزمن ليس له علاقة بطوله أو بقصره، فقد يكون اليوم الواحد زمنًا، وقد تكون الدقيقة الواحدة زمنًا، وقد يكون القرن كاملًا زمنًا وهكذا، ونستخلص من ذلك أن الزمن في اللغة مفتوح وغير محدد، وهناك دلالة ثانية ظهرت في معاجم اللغة لكلمة زمن، وهي معنى الشدة، والاستمرار، لكن ما يهمنا هنا هو دلالة كلمة الزمان على الوقت.

الزمن اصطلاحًا: يعرفه جيرالد برنس (Gerald princ) بأنه "مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد... إلخ، بين المواقف والمواقع المحكية، وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية"[2]، ويجب التفريق بين مفهومين للزمن؛ **أحدهما:** زمن القصة الذي تقع فيه الأحداث، **والزمن الثاني**: زمن السرد؛ حيث إن "زمن القصة: هو زمن وقوع الأحداث المرورية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي، وزمن السرد: هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ويكون بالضرورة مطابقًا لزمن القصة"[3]، وبعض الباحثين يستعمل زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد.

ويشير تداخل الأزمنة في القصة الحديثة إلى عدم وجود ترتيب زمني، مع التأكيد على أن تداخل الأزمنة يقتضيه السرد، ولذلك أحيانًا يسبق الحاضر الماضي، وأحيانًا يسبق المستقبل الحاضر، "فعندها لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية"[4]، ويعرف جيرار جنيت (Gerad Genette) المفارقة، بأنها "هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، ومقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[5]، ولهذا يمكن القول إن المفارقة الزمنية إما استباق أو إخبار بالشيء قبل وقوعه، وإما استرجاع أو إلحاق حدث سابق بالحدث الذي يتم الإخبار عنه، فقد ميز (جيرار جنيت) بين هذين النوعين كما يلي:

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، 199/13.

(2) جيرالد برنس، المصطلح السردي ترجمة: عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، 231.

(3) محمد بو عزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، المرجع السابق، 87.

(4) حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، 74، بتصرف.

(5) جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، د.م، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997، 47.

الاسترجاعات: الاسترجاع هو أحد الأساليب الزمنية التي يعتمد عليها كتّاب السرد الروائي عند سرد الأحداث، ويعرفه جيرالد برنس بأنه: "مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقًا من لحظة الحاضر، واستدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر، أو اللحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنيًا؛ لكي تخلي مكانًا للاسترجاع"[1]، ويتم استرجاع الأحداث الماضية، ثم ينقطع السرد وتتشكل قصة ثانية، ويأخذ الاسترجاع عدة تسميات منها: الاستذكار، الاسترجاع، اللواحق، الراجعات، الارتداد، وبعبارة أخرى، يستعيد الكاتب أحداث الماضي، ويدمجها في الزمن الحاضر؛ أي في اللحظة الآتية من السرد، باستخدام أساليب التذكر والتوضيح والشرح والتفسير.

الاستباق: أما الاستباق فيعمل عكس الاسترجاع، حيث إنه "مخالفة لسير زمن السرد، تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يَحِن وقته بعد"[2]، ففيه يذكر الراوي حدثًا لم يتحقق بعد في سياق القصة، وبعبارة أخرى، هو تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمنًا عن أحداث سيشهدها السرد القصصي في زمن لاحق"[3]، ومع ذلك، يظل الاستباق أقل تواترًا في السرد من الاسترجاع، وقد يكون أكثر وضوحًا في القصة.

المطلب الأول

الاسترجاعات الخارجية في القصة التقليدية والتفاعلية

مفهوم الاسترجاع الخارجي:

والاسترجاع الخارجي أحد نوعي الاسترجاع، فهو بصفة عامة "يعود إلى ما قبل بداية الراوية"[4]، ويستخدمه الكاتب الروائي لأهداف معينة، "فيلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية، تساعد على فهم مسار الأحداث"[5]، فهذا استرجاع معلومات لزمن معاكس لبداية القصة، ولا خوف من هذا النوع من التداخل السردي القصصي، كما يؤكد جنيت بقوله: "فالاسترجاعات الخارجية -لمجرد أنها خارجية- لا توشك في أيّ لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى؛ لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى، عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك"[6]، وهذا النوع من الاسترجاع أكثر ما يكون في القصص الشائعة التي تتناول فترة زمنية محدودة، فمن أجل إلقاء الضوء على هذه الفترة، من الضروري إقامة روابط مع الأحداث المعاصرة خارج الإطار الواسع للفترة الزمنية للقصة.

تطبيق الاسترجاع الخارجي في القصتين التقليدية والتفاعلية:

لاحظت الباحثة أن الزمان لا يُستخدم فقط كخلفية لتسلسل الأحداث، بل كعنصر نشط يشارك في بناء الدراما وتطوير الشخصيات، على الرغم من أن الاسترجاعات الخارجية قد لا تكون ظاهرة بشكل مباشر في هذه القصص.

---

(1) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، 2003، 16.
(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، 15.
(3) نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2010، 69، بتصرف.
(4) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، مكتبة الأسرة، د.ط، 2004، 58.
(5) المرجع السابق، 58.
(6) انظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، 61.

وقد بدأ زمن القصة التقليدية (المكار والمغفل) بالإشارة إلى الزمن، من خلال التحية التي وجهها الراوي إلى مستمعيه من الأطفال، والكلمة الدالة هنا على الزمن هي (المساء): "مساء الخير يا أصدقائي الصغار... حكايتنا اليوم"، ودلالة ذلك أن الراوي أو الحاكي يستلهم قصص وحكايات وأسمار المساء، التي كانت تُحكى في البيوت أو في المجالس، فقد ارتبط فعل الحكي وسرد القصص المشوقة في فترة المساء.

ويلاحظ هنا أن العبارة ذاتها التي بدأ بها الراوي، بقوله: "حكايتنا اليوم"، تعطي دلالة استرجاعية، حيث يقوم الراوي باسترجاع واستذكار حكاية من الحكايات التي حدثت في زمن مضى؛ ليستدعيها اليوم، كأن الراوي جمع بين زمنين: زمن الحكاية الماضية وزمن الحكي اليوم.

فمن وظائف الاسترجاع الوقوف على أحداث الماضي، كما في القصة التقليدية (المكار والمغفل)، ومن الأمثلة الواردة للاسترجاع الخارجي: العثور على الدنانير: "وفي أحد الأيام سافرا لبعض الأعمال، وبينما هما في الطريق، وجد سليم كيسًا فيه ألف دينار..." ، هذه اللحظة تعتبر استرجاعًا خارجيًا، وهي لحظة محورية تغير مجرى القصة، وتحدد العلاقة بين الشخصيتين، وطريقة تعاملهما مع المال المفاجئ، والملاحظ هنا في هذا المشهد، أنه قد حدث امتزاج بين الاسترجاع، وبين آلية أو طريقة الاستشراف أو الاستباق الزمني، والغرض منه التطلع إلى ما يتوقعه الأبطال أو الشخصيات، أو الحديث عن شيء محتمل الحدوث، فعندما كانت الكاتبة تسترجع الحدث، وهي الخطة لإخفاء الدنانير، يحدث أن يترافق معها بطريقة استشرافية، اقتراح العودة إلى المكان في المستقبل، قال سلمان: "آه! لقد وقع الآن، آخذ حصتي مثله ثم أرجع فآخذ المال كله".

ويمكن القول إن هذه الجزئية من الحدث فيها استرجاع خارجي واستشراف في ذات الوقت، لأنه يحكي عن موقف عارض للبطلين، وليس عن حياتهما كاملة، إذ يسترجع الراوي في هذه العبارة الحدث الذي يدور بين البطلين، ثم يستشرف عودة سلمان إلى موضع دفن المال ليأخذه، فالاستشراف يطلق "على كل حركة سردية، تقوم على أن يُروى حدث لاحق، أو يُذكر مقدمًا"[1]، إنه شكل من أشكال التوقع الزمني، لِما هو محتمل الحدوث في الفضاء السردي.

أما في القصة التفاعلية (صديق من البحر)، فإن الاسترجاع الخارجي يظهر من خلال محاولة الراوي (فيصل) وهو شخصية البطل، أن يمهد لأحداث القصة من خلال استذكار بعض الرحلات والأوقات السابقة التي قضاها مع من يحب في الرحلة البحرية، حيث يقول: "اسمي فيصل، عمري ست سنوات، وأحب البحر كثيرًا، تُمَتعُني رحلتنا البحرية التي أقضيها مع عائلتي وأصدقائي وأقاربي في بيت البحر قرب الشاطئ..." ، هذه المقدمة تسترجع أهمية البحر والرحلات السابقة التي تُعتبر جزءًا لا يتجزأ من حياة الشخصية، وتضع أساسًا للأحداث التالية، إضافة إلى إن الاسترجاع الخارجي يستخدم أيضًا لاستدعاء معلومات عن المخلوق البحري وخصائصه الفريدة.

خصائص ومميزات القصة التفاعلية وتأثيرها على الاسترجاع:

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، مرجع سابق، 51.

إن أهم مميزات وخصائص القصة التفاعلية (صديق من البحر) التي ظهرت من خلال الاسترجاع الخارجي، التالي:

1- **الصورة:** الصورة لها دور وأهمية كبيرة في القصة التفاعلية لهذا تعتبر الصور أساس نجاح أي عمل إبداعي، ونظرًا لأنها تقدم الأحداث من خلال الصور،ويتم استرجاع الأحداث من خلال الصور.

2- سرعة الأداء: هناك نقاط اتفاق واشتراك بين البنية الزمنية للقصة التقليدية والتفاعلية، ومن أهمها: تقسيم الزمن إلى قسمين، هما: الزمن الخارجي والزمن الداخلي، والقسم الأول يختص بالزمن خارج سياق الرواية وأحداثها، إنه زمن يتعلق بالكاتب وبالمتلقي أيضًا؛ "فالزمن الخارجي (خارج النص) هو زمن الكتابة -زمن القراءة- ووضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، ووضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها"[1]، في حين أن الزمن الداخلي يختص بزمن الرواية وما يتعلق بأحداثها من حيث التوقيت والترتيب؛ "أزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول... إلخ"[2].

وما يهم هنا هو الزمن الداخلي الذي يتم من خلاله عرض الأحداث زمنيًا، حيث يختلف التعبير عنه ما بين القصة التقليدية والقصة التفاعلية، ففي القصص التقليدية يتم الاعتماد على لغة الكتابة في السرد والوصف والحوار أيضًا للتعبير عن الزمن الذي قد يطول أو يقصر، أما ما يميز القصة التفاعلية عن التقليدية، فهو وجود ما يُسمى بـ(سرعة الأداء) أو (زمن أداء القصة التفاعلية)، وهو ناتج عن العامل التقني التكنولوجي المؤثر في بناء القصة التفاعلية، وكيف تم التعبير عن الزمن من بدايته إلى نهاية، وكم المدة التي استغرقها الأداء بعرض القصة صوتًا وصورة، وبطبيعة الحال فإن هذا يختلف عن زمن الحدث داخل القصة ذاتها، وبالنظر إلى قصة (صديق من البحر)، سنجد أن تجسيد البنية الزمنية السردية، قد تم من خلال مشاهد مصورة (الفيديو) استغرقت نحو عشر دقائق، فهذا هو زمن أداء القصة، وهذا الزمن تم فيه عرض صور ومشاهد ثابتة، مع التعليق الصوتي للراوي.

وترى الباحثة أن مدة عرض القصة التفاعلية للمحتوى كانت مناسبةً؛ بدليل أن الحدث الرئيس وهو اكتشاف المخلوق البحري ظهر منذ بداية عرض القصة، وهذا يعني أن القصة التفاعلية لم تترك مجالًا للتطويل والتمطيط الزمني، وحافظت على بنية زمنية معتدلة لا هي طويلة مملة ولا هي قصيرة مخلة، وهذا ما اتفق عليه الكثيرون من أن زمن القصة التفاعلية يتحدد بناء على عرضها، والمدة التي تستغرقها؛ لذا "يجب مراعاة عرض القصة التفاعلية، حيث تتراوح مدة عرض القصة بين (10و15 دقيقة)"[3]، وبالنسبة لحركة تغيير الصورة ضمن القصة التفاعلية، ترى الباحثة أنها كانت أيضًا مناسبة، ومتوافقة مع الأداء والإلقاء الصوتي المصاحب للقصة.

---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، 37.

(2) المرجع السابق، 37.

(3) أميرة عبدالفتاح علي إبراهيم، نموذج مقترح للقصة الإلكترونية في ضوء جودة المواد التعليمية الإلكترونية لمرحلة رياض الأطفال، مجلة كلية التربية، جامعة بنها، ع (107)، يوليو، ج (1)، 2016، 353.

وبطبيعة الحال فإن هذه التقنية لا يمكن طرحها في القصة التقليدية؛ لأن هناك عوامل أخرى لغوية وخيالية تساعد القارئ على تمثل حركة الزمن داخل القصة، في حين أن القصة التفاعلية تستعين بعوامل أو عناصر أخرى تناسب طبيعتها وطريقة بنائها، وهي الصورة والصوت والسرعة والأداء، ومن المؤكد أن هذا العنصر (عنصر السرعة) له تأثيره على المشاهد أو المتلقي وهو الطفل، حيث يؤثر على وجدانه، ويجعله متشوقًا لمعرفة الأحداث، مع التأكيد على أن عنصر السرعة يقضي على الملل والرتابة، ويتناسب مع طبيعة حركة الطفل، وطبيعة العصر.

خصائص الاسترجاع الخارجي في قصة (المكار والمغفل):

هذه القصة التقليدية، بسياقها الزمني المتسلسل والمباشر توظف الزمان بطرق متعددة تُثري تجربة القراءة وتعزز من الرسالة الأخلاقية للقصة، وذلك كما يلي:

1- تطور الأحداث عبر الزمن: القصة تتبع تسلسلًا زمنيًا واضحًا، يبدأ بتعارف القراء على سلمان المكار وسليم المغفل، وينتهي بمحاكمتهما أمام القاضي، هذا التسلسل الزمني يُظهر كيف يتطور الصراع بين الشخصيتين ويصل إلى ذروته؛ ما يعزز التشويق والاهتمام بمعرفة نتيجة هذا الصراع.

2- كشف الطباع والعبرة الأخلاقية: وهذا يُسهم في كشف طباع الشخصيات وتطور الأحداث، فقد تم الكشف عن مكر سلمان وسذاجة سليم، وكيف أن هذه الصفات تقودهما إلى نهايات مختلفة.

3- العواقب الزمنية للأفعال: تأثير الزمان يبرز أيضًا من خلال عرض العواقب الزمنية لأفعال الشخصيات، فعاقبة مكر سلمان تأتي مع الوقت، حيث يُكشف غدره ويُعاقب عليه، ويُكشف الحق ويُجازى كل شخص حسب أفعاله: "القاضي أمسك بالعصا، وبدأ يضرب الشيخ وابنه سلمان...".

المطلب الثاني

الاسترجاعات الداخلية

تقوم الاسترجاعات الداخلية في السرد القصصي بدور واضح في ربط الماضي والحاضر داخل عقول الشخصيات، وكذلك تمنح القارئ فرصة لربط الأحداث في سياق زمني ينتقل من الحاضر إلى الماضي؛ ومِن ثَمَّ تنير له وتكشف عن أبعاد وحركة هذه الأحداث، إضافةً إلى أن الاسترجاع الداخلي يكسر رتابة السرد، ويكشف عن التأثيرات العميقة لتلك الأحداث على الشخصية نفسها، من خلال عرض تأملاتها، ومشاعرها وردود أفعالها الداخلية التي حدثت في زمن ماض.

ويعرف الاسترجاع الداخلي بأنه "العودة إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية، وقد تأخر تقدمه في النص"[1]، ويقوم الاسترجاع الداخلي بدور مختلف إلى حدٍّ ما عن الدور الذي يقوم به الاسترجاع الخارجي؛ "فهو الذي يستعيد أحداث وقعت، ضمن زمن

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مرجع سابق، 58.

الحكاية أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي"[1].

أولًا: الاسترجاع الداخلي في قصة (المكار والمغفل)

ورغم أن هذا الاسترجاع الداخلي لم يستخدم كثيرًا في سياق القصة التقليدية والتفاعلية، كما هو الحال في الاسترجاع الخارجي، لكن من الممكن الإشارة إلى بعض الاسترجاعات التي تدخل ضمن هذا النوع، ومنها:

في قصة (المكار والمغفل) بدأ الراوي باستخدام الاسترجاعات الداخلية منذ البداية بأنه أعادنا إلى طبيعة العلاقة بين سلمان وسليم: "وكانا جارين... فاتفقا على أن يتشاركا في التجارة، ويتقاسما الأرباح"، فقد قام الراوي بنوع من الاستدعاء لأحداث وتفاصيل حدثت في الماضي البعيد، ولها تأثير على الحكاية الرئيسة في القصة، فلأنهما كانا جارين هذا له دلالة في تتابع الأحداث، بمعنى أنهما كانا على معرفة ببعضهما ونشأت بينهما صداقة وجيرة، فهذا الاسترجاع له تأثيره فيما يأتي من أحداث لأنه يظهر مدى خسة سلمان؛ حيث قام بخداع صديقه وجاره، وأيضاً الإشارة إلى أنهما اتفقا على أن يتشاركا في التجارة ويتقاسما الأرباح، تعد استرجاعًا داخليًا، له أثره في الحكاية الرئيسة، حيث إنه أظهر وجود علاقة تجارية أيضًا، وليس علاقة اجتماعية فقط؛ ما يعني أن علاقتهما قوية في أكثر من مستوى، وهذا يعطي عمقًا للحدث الرئيسي فيما بعد.

فهذه الاسترجاعات الداخلية لها أثرها في تهيئة المتلقي لفهم طبيعة الشخصيات وفهم العلاقة بينها، حتى يدرك مدى عمق الجريمة التي قام بها سلمان في حق صاحبه، فقد كان بالإمكان أن يقوم الراوي ببدء سرد حكايته الأصلية أو الأساسية دون هذه الاسترجاعات الداخلية، لكن الراوي آثر وفضل استخدامها لكي يطلعنا على ماضي هذه الشخصيات، ويعود من خلاله إلى تفسير نقاط أساسية في الحاضر، وهذا هو جوهر الاسترجاع الداخلي.

وهناك استرجاع داخلي آخر في القصة أعطى نوعًا من التمهيد للحدث الحاضر، حيث قام الراوي بالإشارة إلى أن الشجرة (كانت قديمة ومجوفة) ، وهذا له قيمة في تطور الأحداث الأساسية للقصة؛ فوجود الشجرة في الماضي ما زال متصلًا بالوقت الحاضر الذي دفن فيه سلمان وسليم المال، ووصف الشجرة بأنها مجوفة، حيث استغل سلمان هذا التجويف لكي يصنع حيلة ساذجة يخدع بها صاحبة، بل ويخدع بها القاضي ذاته، عندما اتفق هو وأبوه على أن يجلس الأب في داخل تجويف الشجرة ويدعي أن الشجرة تتكلم، إذن هذا الاسترجاع الداخلي الذي وصف طبيعة وشكل الشجرة في الماضي، كان له تأثيره على سير الأحداث في الحاضرة.

والملاحظ أن هذه الاسترجاعات الداخلية التي جاء ذكرها، قد وردت في صيغة الماضي باستخدام كانا وكانت، ليشعر المتلقي بأن هذه الاسترجاعات قد حدثت سابقًا، لكنها ما زالت تؤثر على الخط الرئيس للحدث.

ثانيًا: الاسترجاع الداخلي في قصة (صديق من البحر)

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، 20.

كذلك نجد تقنية الاسترجاع الداخلي موظفة في قصة (صديق من البحر)، فقد بدأت الحكاية بهذا الاسترجاع الداخلي منذ حديث الراوي -وهو البطل الرئيس في القصة- عن نفسه "اسمي فيصل، عمري ست سنوات وأحب البحر كثيرًا)، فهنا توقف الراوي، وعاد إلى الوراء في الزمن الماضي، وذكر اسم الشخصية، ثم ذكر عمرها وذكر أنها تحب البحر، وكل ذلك استدعاء من زمن مضى إلى زمن الحكاية في الوقت الحاضر، وقد أفاد هذه الاسترجاع الداخلي بنوع من التمهيد للحدث الرئيس، وذلك كما يلي:

1- أن الشخصية الرئيسة طفل صغير، وهو الراوي أيضًا.
2- أنه يحب البحر، وهذه الإشارة تعطي دلالة قوية على ربطها بما سيحدث على شاطئ البحر.

فكان بإمكان الكاتب أن يسرد القصة الرئيسة -وهي العثور على كائن بحري غريب- دون الإشارة إلى معلومات سابقة عن البطل، لكن الكاتب لم يفعل ذلك بل قام باسترجاع داخلي من الماضي وربطه بالحدث الرئيس في القصة، حتى لا نفاجأ بأن البطل يكره البحر أو لا يرتاده ولا يذهب في الرحلات البحرية، وهذه هي فائدة الاسترجاع الداخلي هنا في هذا المشهد.

ومن المواقف التي ظهر فيها أثر تقنية الاسترجاع الداخلي ، محاولة الأب مساعدة أبنائه في تفسير بعض الظواهر الخاصة بهذا الكائن الغريب، فخبرات الأب سابقة وحدثت في زمن ماضي، لكنها لها تأثير قوي على مسار الأحداث الحالية، ومثال ذلك أن الأب تعرف على اسم الكائن وفصيلته وصحح لأبنائه هذه المعلومات، ثم استخدم خبراته السابقة في الإجابة عن سؤال الأولاد حول سبب تغيير لون الكائن داخل البحر وخارجه وهذه الخبرة السابقة التي مارسها الأب جعلت هذه الاسترجاع الداخلي مؤثرًا في سير الأحداث وأيضًا كاشفًا جوانب غامضة في مظهر الكائن الحي، إضافة إلى أن الاسترجاع هنا أسهم في تكريس القيمة العلمية والاستكشافية في القصة.

لقد استعانت القصة بالاسترجاعات الداخلية في شكل لمحات سريعة وخاطفة تعطي المتلقي معلومة سابقة تؤثر على فهمه لتطور الأحداث، ومن ذلك إشارة الأطفال إلى أنهم يأتون إلى هذا المكان مرة كل أسبوع: "نحن نأتي هنا مرة في الأسبوع"، وهذا يدل على أن الأطفال متعلقون بالبحر ويتواجدون باستمرار في هذا المكان بشكل معتاد، فالاسترجاع الداخلي هنا يمثل إضاءات وتنوير وتوضيح لمسار الأحداث في الحاضر.

والخلاصة في المقارنة بين القصتين، نجد في قصة (المكار والمغفل) أن الراوي استذكر عدة أحداث ومعلومات سابقة، وهي تواجد البطلين للسفر وللعمل: "وفي أحد الأيام سافرا لبعض الأعمال"، ونحن نعلم أن كلمة الأيام من الكلمات المهمة والشهيرة في التعبير عن الزمن، وجاءت هنا بصيغة الجمع مسبوقة بكلمة أحد، وهذا يعني عدم التحديد هل هذا يوم في الصيف أم في الشتاء؟ وهذا من التجهيل المناسب؛ لأنه ليس من الضروري لبنية الزمن أن تكون محددة بشكل قطعي.

ومن خلال ما رأينا في قصة (صديق من البحر) فإن الغالب عليها هو آلية الاستشراف أكثر من الاسترجاع، وهذا قد يتناسب مع البنية الزمنية للقصة، خاصة أن الأطفال يتعاملون مع هذا الكائن لأول مرة في حياتهم، وليس في ذاكرتهم شيء عنه، إلا ما قاموا باسترجاعه واستذكاره، في تشبيهه بالسلحفاة مرة وبالبهلوان في السيرك مرة أخرى، فبنية القصة الزمنية يتناسب معها الاستشراف أكثر من الاسترجاع والاستذكار.

بشكل عام، تعتمد القصة التقليدية على العناصر الأدبية التقليدية، بينما تستخدم القصة التفاعلية تكنولوجيا الحاسوب ؛ لإثراء القصة وجعلها أكثر تفاعلية وتشويقًا، فقد أوجدت لنفسها طرقًا ووسائل لتحديد البنية الزمنية، وهذه الطرق والوسائل لا تستخدم في القصة التقليدية، ولهذا يمكن الاتفاق مع بعض الباحثين في أن البنية الزمنية في القصة التقليدية والتفاعلية، فيهما مشترك عام وفيهما أيضًا بعض الاختلافات، حيث "لم تستطع النصوص السردية الإلكترونية، أن تتخلص من بنية الزمن وسطوته من حيث المبدأ العام، لكنها حققت مغايرة في أوعية الزمن السردي وتجلياته، وبات الكاتب الرقمي أكثر تحررًا من قيود البنية الزمنية ومتعلقاتها، مع تنويعات جديدة في توظيف التقنيات الرقمية واستثمار طاقاتها التعبيرية غير التقليدية"[1].

[1] أحمد زهير رحاحلة، تجليات الزمن في الروايات الرقمية أعمال محمد سناجلة أنموذجًا، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد 16، العدد 2، 2020 م، 171.

المبحث الرابع

الأحداث

لكل عمل قصصي حدث له بداية ونهاية، وهو الأساس والقلب النابض للعمل، فالحدث مكون أساسي من مكونات الفن السردي، فهو الذي يشكل نسيج القصة، ويجعل أجزاء القصة المختلفة وحدة متماسكة ومترابطة، والمقصود بالحدث "الواقعة أو سلسلة الوقائع التي تُبنى عليها القصّة، وهذه الوقائع هي صلب الحكاية، أو ما يسمّى بالمتن القصصي"[(1)]، والحدث في العمل القصصي سواء الرئيسي أم الثانوي، له تأثيره في شخصية الطفل ومساعدته في اكتساب قيم جديدة.

وبما أن الأحداث هي أحد أسس القصص الفنية، فيجب على مؤلفي قصص الأطفال مراعاة الجوانب الفنية والتعليمية في هيكلة وتقديم الحدث، بحيث يكون واضحًا وبسيطًا؛ لأن قصص الأطفال لا تصلح أن تكون معقدة للغاية، فالتعقيد يشتت انتباه الطفل ويفسد ذوقه ويسلب القصة جمالها وتأثيرها، ومِن ثَمَّ يفشل في تحقيق الغاية منها، وكما يقول الدكتور أحمد نجيب: "قصص الأطفال يجب أن تراعى البساطة في البناء والحبكة، مع الابتعاد عن التعقيد وتشابك الحوادث التي يمكن أن يتيه في خضمّها الطفل، وكاتب الأطفال يجب أن ييسّر لقرّائه سبيل متابعة القراءة، واستيعاب الأحداث والأفكار المختلفة التي يسوقها في قصته "[(2)].

وبوجه عام يحسن عدم الإكثار من الحوادث في قصّة الأطفال؛ ليتمكن الطفل من التركيز على الأحداث الرئيسة، إضافةً إلى عدم الاستغراق والمبالغة في الأحداث الخيالية التي تبعد الطفل عن واقعه، وتجعله يعيش في عالم موازٍ، مع اختيار الحوادث التي تتلاءم مع بيئة الطفل وتفكيره، والابتعاد عن شطط الخيال الذي لا يفيد شيئًا، وقد يدفع بالطّفل لتخيّل أمور غير منطقيّة، والتصرف بطريقة خاطئة خطرة[(3)]، بناء على ذلك لا بدَّ من تقليل الأحداث الخيالية، وبناء الأحداث من واقع الطفل؛ حتى تكون القصة مفهومه أكثر لدى الطفل إضافة إلى عدم استخدام الرعب والتخويف.

ويمكن التعرف على **مقومات الحدث وأركانه** من خلال القصة التقليدية، وذلك كما يلي:

1- **المعنى/ الموضوع/ الفكرة/ المضمون**: فلا يوجد حكي أو سرد للأحداث دون مضمون، أو فكرة يحملها هذا السرد، إذن "الموضوع هو حدث يتم في مكان وزمان محددين، تنشأ عنه علاقات إنسانية مختلفة، ويتمثل أيضًا في سلوك الشخصية التي تسعى لتحقيق هدف وتعبير عن آمالها ومشاعرها الوجدانية"[(4)]، ويمكن تطبيق هذا المبدأ على قصة (المكار والمغفل) بإظهار الغرض منها أو المعنى أو الفكرة، وهذا

---

(1) محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث (مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه)، حائل- المملكة العربية السعودية، دار الأندلس للنشر والتوزيع، 1992، 330.

(2) أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، مرجع سابق، 78-79.

(3) محمد حسن بريغش، أدب الأطفال أهدافه وسماته، مرجع سابق، 219، بتصرف.

(4) المرجع السابق، 103.

ظهر عندما قال الراوي: "حكايتنا اليوم جميلة جدًا، وهى تبين لنا أن المكر والخديعة لا ينفعان صاحبهما، وأن عاقبتهما وخيمة، ونتيجتها سيئة".

ونستطيع أن نقول إن جهان الدجاني الأموى، قد أوضحت الجزء أو الركن الأساسي والأول من أركان الحدث، وهو المعنى والفكرة، وهذه إستراتيجية من إستراتيجيات التعامل مع الحدث، حيث يتم إظهار المعنى والفكرة والموضوع بشكل مباشر عن طريق الراوي، أو عن طريق حوار بين الشخصيات، ويمكن للباحثة أن تسأل: لماذا اتبعت جهان الدجاني الأموى هذه الإستراتيجية المباشرة؟ وهي إظهار الغرض والفكرة من الحدث الأساسي ومن الحكاية.

ويمكن القول إن هذه الطريقة قد تكون في أول القصة، وقد تكون في آخرها، وهي أحيانًا تتناسب مع الأطفال في مراحل عمرية معينة عندما تقوم القصة بتوضيح الفكرة والغرض منها، وقد لا تتناسب مع بعض الأطفال، حيث يجب أن يبحثوا ويستنتجوا الأفكار ، فالقصص التربوية التي تقدم للأطفال يمكن أن تكون مثار تساؤلات واستنتاجات تجعل الطفل يصل بنفسه إلى الفكرة، وطريقة التشويق في عدم التعريف بفكرة الحدث تتناسب مع بعض الأطفال، وهذا طبعًا يعود إلى الفروق الفردية.

2- **العقدة أو الحبكة**: وهي "سلسلة من الأفعال التي تصمم بعناية، وتتشابك صلاتها وتتقدم عبر صراع قوي بين الأضداد إلى ذروة وانفراج..."[1]، وقد ظهرت الحبكة والعقدة في قصة (المكار والمغفل) في تحايل سلمان على صديقه سليم: "وانطلقا نحو الشجرة، وحفرا موضع المال فلم يجدا شيئًا، فصار سلمان يصرخ ويضرب نفسه"، وهنا نشعر بخداع سلمان الذي سبق وأخذ المال بالفعل، ثم ينشأ الصراع بين سلمان وسليم، حيث يتهم كل منهما الآخر بأخذ المال، وهذا الصراع هو محور الحبكة، فالعقدة هنا بدأت منذ لحظة الخداع، ثم تطورت أكثر بالحيلة التي فكر فيها سلمان، وهي الادعاء بأن سليمًا هو الذي سرق المال، ثم ازداد تطور العقدة بالشكوى إلى القاضي، واستمرار سلمان في حيلته وخداعه بالقول بأن الشجرة تتكلم.

وهذه العقدة ربما كانت تناسب عقلية الأطفال في الوقت الذي كُتبت فيه القصة، لكنها عند النظر إلى أطفال اليوم، سنجد أنها عقدة ساذجة غير مقنعة، فلا يمكن للطفل في عصر التكنولوجيا والتدفق المعلوماتي، أن يقتنع بهذه الحبكة أو العقدة؛ ولهذا يمكن القول إنها تحتوي على ثغرات كثيرة لا تتناسب مع طبيعة العصر الآن.

3- **تقسيم الحدث إلى بداية ووسط ونهاية**: وعند تأمل بداية الحدث سنجد أنها بداية عادية، تظهر قيام سليم وسلمان برحلة وسفر للتجارة، أما وسط الحدث في القصة، فيظهر من خلال عودة سلمان لأخذ المال وحده، وهذا يعتبر مسارًا جديدًا للحدث، فيه نوع من الغدر والخيانة، وسوف تتطور وتنمو هذه الخيانة مع الوقت، حتى يصل الحدث فيها إلى ذروته وهذا ما يُسمى (العقدة)، ومن الملاحظ أن الراوي أو الكاتب قد وضع أيضًا فكرة القصة في نهايتها، فلم يكتفِ بأن تكلم عن مغزاها في البداية، لكنه أيضًا وضع هذا المعنى في نهاية القصة، عندما قال: "أرأيتم يا صغاري، كيف أن الكذب والخديعة لا ينفعان الإنسان، بل بالعكس فإنهما يجلبان عليه الضرر

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين تونس ، د.ط، 135.

والمصائب، فاحذروهما يا صغاري، وإلى القصة التالية، وتصبحون على خير".

4- طريقة سرد الحدث: في القصة التقليدية المشاركة في التجارة هي بداية حركة الفعل القصصي، ثم بدأ الحديث ينمو ويتحرك، وذلك من خلال رحلة السفر فهذا السفر جزء من الحدث، وهو الذي سيكشف لنا الحبكة، ثم يظهر عنصر المفاجأة في الحدث: "وبينما هما في الطريق، وجد سليم كيسًا فيه ألف دينار، فأخذه"، فهذه الجزئية هي الحدث المؤثر والفاعل، ويترتب عليه أفعال أخرى فيما بعد، وهنا يحدث نوع من التفاعل بين الشخصيات من خلال الحدث، الذي ظهر بشكل مترابط ومتسلسل وبشكل منطقي: سفر + اكتشاف مال + مشاركة في المال + عودة مرة أخرى إلى البلد.

فهناك حدث رئيس وهو (الخداع والحيلة والخيانة)، وحدث فرعي وهو (السفر والرحلة واكتشاف المال)، فالحدث الفرعي في اكتشاف المال، حرك الأحداث الأخرى، وجعلنا نصل إلى الحدث الرئيس، ونستخلص مما سبق أن أحداث القصة جاءت متناسقة ومنسجمة مع بقية عناصر القصة الأخرى، وقد ظهرت طريقتان لسرد الأحداث، الطريقة الأولى: هي التي استخدمها الراوي من الأقدم إلى الأحدث، وهي طريقة السرد التقليدية المنطقية، "وهي أقدم طريقة وتمتاز باتباعها التطور السببي المنطقي، حيث يتدرج القاص بحدثه من المقدمة إلى العقدة فالنهاية"[1]، أما الطريقة الثانية: فهي غير التقليدية وهي العودة إلى الماضي، وقد استطاعت الباحثة أن تجد بعض الثغرات في الحدث، أهمها ما يلي:

1- أن سليمًا هو الذي وجد كيس المال، فلا داعي إلى أن يخدع صديقه سلمان؛ لأنه الأحق بالمال الذي وجده، وإذا أراد أن يشارك صديقه فهذا باختياره.
2- أن سليمًا وسلمان لم يحاولا البحث عن صاحب كيس الأموال، وهذه ثغرة وخلل في الحدث، وأمر يمثل قيمة أخلاقية كان يجب أن تراعى، خاصة أن القصة مقدمة للأطفال، الذين يجب أن يتعلموا الأمانة، وأنهم إذا وجدوا شيئًا مفقودًا، فعليهم البحث عن صاحبه.
3- كان من الممكن أن يعالج هذا الجزء من الحدث، أولًا بأن يجعل سليمًا وسلمان يكتشفان المال معًا، ويمكن أيضًا جعل العثور على المال في منطقة مهجورة صحراوية، غير مأهولة بالسكان، وهذا مما يجعل العثور على صاحب الكيس صعبًا.
4- ظهور حدث فرعي آخر، وهو اتفاق الطرفين على دفن المال: "ندفن باقي المال، واتجها نحو الشجرة"، هذا الجزء من الحدث يمثل ثغرة كبيرة ونقطة ضعف واضحة، قد تجعل بعض الأطفال يتساءلون: لماذا قاما بدفن المبلغ أو الكيس وكان بإمكانهما أخذه معهما دون دفنه أو دون الرجوع إليه؟ إذن هذه النقطة من الحدث، ليس فيها قوة إقناع.

بنية الحدث في القصة التفاعلية (صديق من البحر):

[1] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، 22.

تعتبر بنية الحدث الجزء الأول والأساسي من القصة، وقد ظهر من خلال عناصر ومقومات تتشكل منها القصة التفاعلية، وتجعلها مختلفة عن القصة التقليدية التي يظهر فيها الحدث من خلال ما هو مكتوب على لسان الراوي أو الشخصيات، في حين أن الحدث في القصة الرقمية يتجلى من خلال عدة عناصر، هي كالتالي:

(1) عنصر الموسيقى: وهو أحد مكونات المضمون التفاعلي الذي يصاحب الصورة الثابتة أو المتحركة، ولهذا "تعتبر الموسيقى مؤثرًا سمعيًا يُستخدم للتعبير عن حالة معينة، أو التغلب على حالة من الصمت، أو للدلالة على موقف معين، فهي توفر جوًا مناسبًا... "[1]، والموسيقى المناسبة أو المصاحبة للقصة الرقمية تؤثر على مجرى الأحداث، وتشعر المتلقي بتطورها ونموها، وبالنظر إلى القصة التفاعلية (صديق من البحر)، سنجد أنها تخلو من وجود مؤثرات صوتية أو موسيقية مصاحبة للأحداث.

(2) عنصر الصوت: يعتبر عنصر الصوت Sound من أهم العناصر في الوسائط المتعددة، فالصوت يؤثر بشدة في العملية التفاعلية، وهو الوسيلة الأساسية في التعريف بالأحداث، سواء أكان صوت الراوي أم صوت الشخصيات وحوارها، أم صوت الأشياء الموجودة في الصورةكالبحر والموج والطيور وغير ذلك، الخلاصة أن الصوت في القصة التفاعلية يشد الانتباه ويساعد في تصور الأحداث، ويمكن تفصيل العناصر الصوتية التي ظهرت في القصة كما يلي:

أ- صوت الراوي: وهو الذي ينقل الحدث إلى المتلقي ويوضح أبعاده، وصوت الراوي يتآزر ويتعاون مع الكتابة الموجودة على الشاشة لتتبع الأحداث، وصوت الراوي يسهل على الأطفال الدخول في أحداث القصة، خاصة أن الأطفال ليسوا كلهم ممن يجيدون قراءة المكتوب على الشاشة، وبالنظر إلى قصة (صديق من البحر) نجد أن صوت الراوي هو الطفل فيصل، وكان صوته هو المحرك للأحداث.

ب- صوت الأشياء الطبيعية: مثل صوت البحر والأمواج، وبعض الطيور التي تظهر في الخلفية، وقد جاءت هذه الأصوات المصاحبة لصوت الراوي مؤثرة؛ لأنها كانت مناسبة لطبيعة الحدث وحركته، فالحدث كان على شاطئ البحر، وهناك كائن بحري غريب، فلا بد من وجود أصوات تجسد وتصور صوتيًا هذا الحدث.

ج- صوت الشخصيات: وظهر من خلال الحوار الذي جاء باللغة الفصحى وليس العامية، وقد توافق الحوار وصوت الأشخاص مع الحدث، وجاءت الأصوات المجسدة للشخصيات متنوعة، ما بين صوت طفل، وصوت طفل آخر، وهناك اختلاف في الأصوات؛ تعبيرًا عن اختلاف الشخصيات، فصوت الأب مختلف عن صوت فيصل الذي يختلف عن صوت هند وهكذا، ويلاحظ على أصوات الشخصيات أنها حاولت من خلال التنغيم أن تصور لنا الحدث بتنويع

[1] لؤي الزغبي، الوسائط المتعددة، مرجع سابق، 56.

وتلوين صوتي.

(3) عنصر الألوان: جاءت مشاهد القصة في شكل لوحات ملونة، وهذا أضفى على الحدث نوعًا من الواقعية والصدق؛ لأن الألوان لها تأثير قوي على الذاكرة البصرية للأطفال، حيث إن الحدث عندما يتجسد في شكل صورة ملونة، تقوم الألوان بدورها في تهيئة الطفل لتقبل القصة أو المعلومة.

(4) عنصر الحركة: لاحظت الباحثة أن اللوحات جاءت مصورة ساكنة وليست متحركة، حيث اختارت القصة شكل الصور الثابتة، والصورة الثابتة لها تأثيرها؛وهذا أيضًا لا يقلل من تأثير القصة على الطفل، وإن كانت تأثير الصور المتحركة أفضل بكثير على فاعلية الحدث.

المطلب الأول

الأحداث الرئيسة

وهي التي تشير إلى وقائع مهمة ومحورية، وتحدث في السياق العام للقصة، وتؤثر على تطور الحبكة السردية، وتشكل العمود الفقري للسرد، مُحددة مسار القصة ومصير الشخصيات.

شواهد من الأحداث الرئيسة في القصة التقليدية (المكار والمغفل):

والحدث الرئيس: هو خداع سلمان لسليم، وسرقته كيس الدنانير، وهذا الحدث يُظهر أبعد الحدود التي يمكن أن يذهب إليها الإنسان من أجل الطمع، فخطة سلمان المحكمة لسرقة الدنانير، ليست فقط تكشف عن طباعه السيئة؛ بل تُبرز -أيضًا- مفهوم الخيانة والغدر، وهذا الحدث يضع الأساس للدراما اللاحقة، ويُحفز التطورات الأخلاقية في القصة، وليس من الضروري للحدث الرئيس أن يكون مثيرًا، فهناك من لا يشترط وجود الإثارة في الحدث؛ حيث يوجد "قصص ممتعة قد لا تتضمن حدثاً مثيرًا؛ إذ يعتمد الكاتب على أسلوب العرض في المقام الأول، كما أن الضروري أن يعمد الكاتب إلى تطوير الحدث، حتى يصل إلى ذروته المقصودة"[1]، والمواجهة أمام القاضي تعد هي الذروة والنقطة الحاسمة في القصة؛ حيث تأتي عندما يواجه الاثنان بعضهما البعض أمام القاضي.

شواهد من الأحداث الرئيسة للقصة التفاعلية (صديق من البحر):

والحدث الرئيس في القصة التفاعلية، هو عثور الأطفال على كائن بحري، وإحساس الأطفال بأهمية الحفاظ على البيئة والكائنات الحية من الانقراض، وفي القصة دعوة إلى صداقة الإنسان مع الكائنات الأخرى غير المضرة، وتستنتج الباحثة أن القصة تُظهر كيف يمكن للأحداث الرئيسة، أن تُعلم الأطفال دروسًا قيمة حول العالم من حولهم، من خلال الاكتشاف، والنقاش، والقرارات الأخلاقية، وتكتسب فهمًا أعمق لأهمية الحفاظ على البيئة واحترام جميع الكائنات.

ويمكن للباحثة القول:

---

[1] محمد صالح الشنطي، في أدب الأطفال أسسه وتطوره وفنونه وقضاياه ونماذج منه، حائل: دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط3، 2007، 283.

1- إن القصتين قد وفقتا في اختيار الأحداث الرئيسة، فالكاتبة جهان الدجاني الأموى قد وفقت في جعل الخداع والمكر هو الحدث الرئيس، الذي أوصل رسالة للطفل بخطورة هذه الأخلاق السلبية، والحدث الرئيس في القصة التفاعلية كان هو الآخر مناسبًا لطبيعة القصة، فاكتشاف المخلوق الجديد أو الغريب هو حدث حرك وطور بقية الأحداث.

وعلينا أن نطرح التساؤل، هل كان الحدث الرئيس مناسبًا للفترة الزمنية للطفل؟ خاصة أن القصة التقليدية قد كتبت عام (1959م)، ومن الواضح أن الفارق الزمني بين القصتين التقليدية والتفاعلية، يؤثر على تجربة الطفل وتصوره بطرق مختلفة: ففي القصة التقليدية لا يظهر الطفل كشخصية رئيسة، إضافة إلى أن الأحداث الرئيسة كانت مباشرة وتناسب الطفل قديمًا، أما الآن فإنها لم تعد مناسبة لأن يتقبلها الطفل، وأما الأحداث الرئيسة في القصة التفاعلية، التي ظهرت عام (2006- 2007م)، فالأحداث فيها علمية تدور حول الاكتشاف واكتساب مهارات معرفية والاهتمام بالبيئة الطبيعية، ومن خلالها يستطيع الطفل أن يكتسب مهارات حياتية مختلفة.

2- ونلاحظ أن القصتين التقليدية والتفاعلية، قد ظهر فيهما الحدث الرئيس بسهولة وبدون مشقة؛ ففي التقليدية تعرفنا على الحدث الرئيس من خلال كلام الراوي في البداية، وفي القصة التفاعلية تعرفنا على الحدث الرئيس أيضًا من البداية، وهذا يجعل الوصول إلى غرض القصة وهدفها سهلًا وواضحًا؛ ما يعني أن القصة لم يحدث فيها تطويل وتمطيط، بل دخل الكاتب في القصتين إلى الحدث الرئيس مباشرة.

المطلب الثاني
الأحداث الثانوية

والأحداث الثانوية أو الفرعية تسهم في إثراء النسيج السردي، على الرغم من أنها تظهر للوهلة الأولى مكملة للأحداث الرئيسة؛ ففي البنية الأساسية لأي قصة تُشكل الأحداث الرئيسة العمود الفقري الذي تتدلى منه هذه الأحداث الثانوية، حيث يمكن تصوير العلاقة بين الأحداث الرئيسة والثانوية، بشجرة لها جذور وفروع كثيرة؛ فالجذع الرئيس هو الذي يمثل الكيان الحقيقي والأساسي للشجرة، في حين أن الفروع لا غني عنها للشجرة؛ حيث تقوم بإعطاء المظهر الأساسي لها وتساعدها من خلال الظل وحمل الثمار.

شواهد من الأحداث الثانوية للقصة التقليدية:

الأحداث الثانوية تساند في نمو القصة، وتكون مكملة ومساعدة للأحداث الرئيسة، وسوف نقف هنا على أهم الأحداث الثانوية في قصة (المكار والمغفل)، وهي كالتالي:

أنهما كانا يتشاركان التجارة، وأنهما وجدا كيسًا فيه ألف دينار، وأنهما اتفقا على أخذ

جزء من المال، وأنهما اتفقا على أن يتركا المال داخل الشجرة المجوفة، وأنهما عادا إلى القرية، وأن سلمان عاد وحده وأخذ المال، وهذه من الأحداث الرئيسة التي عقدت الحبكة، وأن سليم وسلمان عادا إلى موضع الشجرة، فلم يعثرا على المال، واتهام سلمان لسليم بأنه الذي سرق المال، والطلب من القاضي ليحكم بينهما، والاتفاق بين سلمان وأبيه على أن يجلس في تجويف الشجرة، ثم ما حكم به القاضي من إحراق الشجرة عقابًا لسلمان وأبيه.

وقد جاءت الأحداث الفرعية التي ذكرناها، مكملة ومعززة للحدث الرئيس، وهو الخداع والمكر، وهذا يدل على أن الحدث في القصة كان يتسم بالوحدة، أي وحدة الحدث، وعدم تشتت الأفكار فيه، فالأحداث جاءت مترابطة، ويؤدي كل واحد منها إلى الآخر، وذلك لأن "الحدث سلسلة من الوقائع المتصلة، تتسم بالوحدة الدالة، وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية"[1].

شواهد من الأحداث الثانوية للقصة التفاعلية:

تظهر هذه الأحداث منذ بداية القصة؛ حيث رحلة من الرحلات العائلية، ثم وقوف هند وأخيها على شرفة البيت، وأبناء العم يلعبون بالرمل؛ فهذا الحدث الفرعي هو البداية الحقيقية لحركة القصة، ونستطيع أن نقول إنه حدث فرعي لكنه ممهد للحدث الرئيس، ثم يأتي الحدث الفرعي الثاني وهو نداء هند على إخوتها وأبناء عمها ، فهذا الحدث الثاني ترتب على الأول وهو وجودهم على شاطئ البحر، وبدأ الحدث الفرعي الثاني يقوم بدور التشويق والتحفيز؛ لمعرفة لماذا تنادي عليهم هند، وماذا وجدت على الشاطئ؟!!

ثم جاء الحدث الفرعي الثالث، وهو أنهم اتجهوا نحوها؛ ليعرفوا ماذا وجدت، وما هو هذا الكائن الغريب الذي عثرت عليه، وأيضًا هذا الحدث الفرعي جاء مرتبطًا بما سبقه ومترتب عليه، ثم جاء الحدث الفرعي الرابع وهو أن أباهم قد ناداهم وحاول أن يساعدهم في التعرف على الكائن الغريب، وتوالت الأحداث الفرعية الأخرى، مثل محاولة كل منهم لاصطياد هذا الكائن، ثم تدخل الأب فعليًّا من أجل مساعدة أولاده في اصطياد هذا الكائن، أعقبت ذلك دهشة الأطفال من هذا الكائن ، وجاءت بعد ذلك أحداث فرعية بسيطة، تبين محاولة الأطفال لاكتشاف الكائن الحي باللمس، أو التعامل المباشر معه.

وفي ختام القصة جاءت اللحظة التي من أجلها صيغت وسردت هذه الحكاية، وهي أننا يجب أن نحافظ على الكائنات الحية من حولنا ونضعها في مكانها المناسب؛ حفاظًا عليها من الموت والانقراض إذن ختمت القصة بحدث رئيس، وهو الذي يحمل مضمون ومعنى القصة، ويبرز المغزى الأخلاقي والتربوي الذي تريد توصيله للأطفال وهو ضرورة الحفاظ على البيئة البحرية.

ويمكن للباحثة أن تقارن بين تتابع الأحداث الثانوية في القصتين، بأنهما قد تتابعتا

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عايد خزندار، مرجع سابق، 19.

بشكل منطقي، لكن مع ملاحظة أن قصة (المكار والمغفل) فيها بعض الثغرات التي جعلت الأحداث الثانوية غير منطقية، ومنها كما ذكرنا سابقًا، فكرة أن شخصًا منهما هو الذي وجد المال، ولهذا لا يجب أن يترتب عليه مشاركتهما في المال، فمن وجد المال أحق به، وأيضًا لم يكن هناك داعٍ لأن يدفنا المال في الصحراء، فهذا تصرف غريب، فلماذا لم يأخذا المال معهما؟ إضافةً إلى ما يؤخذ على هذه القصة من عدم تماسك بعض الأحداث الثانوية، وسذاجتها وسطحيتها، وعدم منطقيتها ، وفي المجمل يمكن تقبل مثل هذه الثغرات، أو الأمور غير المنطقية في الأحداث الثانوية، على اعتبار أنها مقدمة للأطفال.

أما القصة التفاعلية؛ فهي -إلى حدٍّ كبير- متماسكة، وفيها قدر من المنطق والمعقولية، فهناك مجموعة من الأطفال وجدوا كائنًا بحريًّا في رحلة على الشاطئ، وتم بينهم حوار، وفي النهاية أرجعوا الكائن إلى مكانه الطبيعي في البحر، فهذا السرد وتلك الأحداث الثانوية منطقية، وليس فيها شيء غريب أو سطحي، إلا أنه يؤخذ عليه أيضًا عدم وجود أحداث فيها تشويق وإثارة، كأن يكون هناك خطر يهدد بعض الأطفال من بعض الكائنات البحرية الأخرى، مثل قنديل البحر.

الخاتمة

ظهر من خلال الدراسة أن القصة التقليدية أو التفاعلية المقدمة للأطفال، تأخذ مساحة كبيرة من اهتمام الأدباء والنقاد من ناحية وعلماء النفس والتربية من ناحية أخرى؛ نظرًا لدورها في تشكيل الوعي والتأثير على الوجدان والسلوك لدى الطفل، ولهذا أجرت الدراسة هذه المقارنة فيما يتعلق بعناصر ومكونات القصة التقليدية والرقمية وأثر ذلك على الطفل، وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج، منها ما يلي:

- اتفقت كل من القصة التقليدية والتفاعلية في الاعتماد على عناصر أو مكونات البنية السردية، وهي الشخصيات والزمان والمكان والأحداث والحوار؛ فهي عناصر مشتركة بينهما ، مع اختلاف طرائق وآليات هذه العناصر بين التقليدي والرقمي.
- اشترك النوعان (التقليدية والتفاعلية) في استخدام أنماط المكان وتشكيلاته، من ناحية المكان المفتوح والمغلق، والمكان الحقيقي والخيالي، وإن اعتمدت القصة التقليدية على الوصف والسرد في الحديث عن هذه الأنماط، في حين أن القصة التفاعلية اعتمدت على الصورة بصريًّا.
- اعتمدت القصتان فيما يخص البنية الزمنية على تقنية الاسترجاع بنوعيه، وإن كانت القصة التفاعلية موضع الدراسة، لم تستخدم الصورة في تجسيد الاسترجاع.
- القصة التفاعلية في تلقيها لا تعترف بالزمن؛ لأنه من الممكن أن يتلقاها الطفل في أي وقت، صباحًا أو مساءً أو ظهرًا عن طريق التكنولوجيا، التي تتيح له بضغطة زر واحدة، أن يكون في عالم القصة، دون أن يكون مرتبطًا بزمن الحكاية التي يروي بها الراوي.
- في القصة التقليدية اهتم الراوي بالزمن الذي جسده من خلال الرجوع إلى الماضي، وهو استخدامه للاسترجاع بنوعيه، وفي القصة التفاعلية يظهر وجود الاسترجاع بنوعيه، إضافة إلى آلية الاستشراف.
- الشخصيات البطلة في القصة التقليدية كانت -إلى حد كبير- ثابتة، وإن أصابها نوع من التحول؛ حيث لم نكن نعرف طبيعة الشخصية منذ البداية حتى رأيناها تتحول، أما في القصة التفاعلية؛ فالشخصيات ثابتة ومحددة منذ البداية، لم تتحول.
- هناك اختلاف بين طريقة ظهور الراوي في القصتين؛ ففي التقليدية كان الراوي شخصًا كبيرًا، وغير مشارك في أحداث القصة، أما في القصة التفاعلية فإن الراوي طفل صغير، مع طبيعة الصوت الطفولي الذي صاحب أداء الراوي، والراوي هنا مشارك ومؤثر في مجريات الأحداث.

- هناك أنواع للشخصيات، لكنه مختلف بين القصتين؛ ففي التقليدية حدث نوع من الشخصيات الشريرة، وشخصيات قضائية وعلمية، لكن في القصة التفاعلية شخصيات تتصل بالمجتمع.
- الحدث في القصة التقليدية يظهر من خلال ما هو مكتوب على لسان الراوي أو الشخصيات، أما في القصة التفاعلية فهناك عدة عناصر يظهر من خلالها الحدث كالصوت والصورة.
- تميزت القصة التفاعلية بوجود أصوات الشخصيات، بخلاف القصة التقليدية التي خلت من هذه التقنية، وقد تنوعت الأصوات في القصة التفاعلية بحسب الشخصيات والأحداث، وذلك باختلاف النبرات والتنغيم والأداء اللغوي، وغيره مما يرتبط بالأداء الصوتي.
- الحدث الرئيس في القصتين -التقليدية والتفاعلية- جاء مناسبًا لطبيعتهما.
- تتابع الأحداث الثانوية في القصة التقليدية تتابع غير منطقي؛ حيث يوجد ثغرات، أما في القصة التفاعلية؛ فكانت متماسكة، وفيها قدر من المنطق والمعقولية.

وبعد عرض هذه النتائج، توصي الباحثة بتكثيف وزيادة الاهتمام بالقصة الرقمية، خاصة في هذا الوقت الذي أثبتت فيه الوسائل التقنية أنها لغة العصر، فما من طفل في مدن المملكة العربية السعودية وقراها، إلا يمتلك هاتفًا ذكيًّا أو جهازًا لوحيًّا أو حاسوبًا، يستطيع من خلاله مشاهدة ومتابعة القصص الرقمية، ولأن المساحة الممنوحة الآن للكتاب الورقي أصبحت محدودة، في ظل منافسة التقنيات الحديثة، توصي الدراسة بتحديث وتجميل وتزيين الكتب المقدمة للأطفال ورقيًّا، حتى تكون مشوقة ومحفزة لهم على القراءة، وتوصي -أيضًا- بأن تتعدد المنصات والمواقع الإلكترونية على شبكة الإنترنت، والتي توجه للطفل العربي والسعودي، وتحرص على تضمينه بالقصص بكل أشكالها: التفاعلية، والمصورة عن الورقية.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

- جهان الدجاني الأموى، مجلة الروضة، (الخميس ربيع الثاني، 1379هـ، 29 أكتوبر 1959م)، مجلة الروضة، 1445/8/20،

http://tahirzamakhshari.com

- منصة نوري:

https://noorybooks.com/

ثانيًا: المراجع

1- إبراهيم زكريا، (1990)، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، د. ط، مكتبة مصر د. م.

2- إبراهيم عبدالله، (1992م)، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ط 1، المركز الثقافي العربي، د. م.

3- إبراهيم عبدالله، (2016م)، موسوعة السرد العربي، ط1، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة.

4- ابن منظور، (د. ت)، لسان العرب، د. ط، دار صادر، بيروت.

5- أبو الرضا سعد، (1993)، النص الأدبي أهدافه ومصادره وسماته رؤية إسلامية ط1، دار البشير، عمان- الأردن.

6- أبو شريفة عبدالقادر؛ وقزق حسين لافي، (2008)، مدخل إلى تحليل النص الأدبي دار الفكر، الأردن- عمان.

7- أبو معال عبدالفتاح، (2005)، أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن.

8- بحراوي حسن، (1990)، بنية الشكل الروائي، ط 1، الدار البيضاء- بيروت.

9- بريغش محمد حسن، (1998)، أدب الأطفال أهدافه وسماته ط 3، مؤسسة الرسالة، لبنان.

10- البريكي فاطمة، (2006م)، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب.

11- البليهد حمد، (1428هـ - 1429هـ)، جماليات المكان في الرواية

السعودية، د. ط، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام.
12- بو عزة محمد، (2010م)، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان.
13- حمداوي جميل، (2016م)، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)- الجزء الأول-، ط1، الألوكة د. م.
14- زيتوني لطيف، (2002م)، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي إنجليزي فرنسي) ط1، دار النهار للنشر، بيروت- لبنان.
15- شبلول أحمد فضل، (د.ت)، أدباء الإنترنت أدباء المستقبل، ط 2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، إسكندرية.
16- شحاتة حسن، (2000)، أدب الطفل العربي دراسات وبحوث، ط 2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.
17- شرابيط أحمد شرابيط، (1998م)، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية والمعاصرة، د. ط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. م.
18- الشنطي محمد صالح، (1992). الأدب العربي الحديث (مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه)، ط1، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل– المملكة العربية السعودية.
19- الشنطي محمد صالح، (2007)، في أدب الأطفال أسسه وتطوره وفنونه وقضاياه ونماذج منه، ط 3، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل- المملكة العربية السعودية.
20- صبطي عبيدة؛ ومتولي لطيف فكري، (2018)، تكنولوجيا الاتصال الحديثة وتطبيقاتها في مجال التعليم، د.ط، دار المعارف، مصر.
21- الضبع محمد، (1998م)، أدب الأطفال بين التراث والمعلوماتية، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.
22- عبدالوهاب سمير، (2006)، أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان.
23- فتحي إبراهيم، (1986م)، معجم المصطلحات الأدبية، د. ط، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين والتعاضدية العمالية للطباعة والنشر، الجمهورية التونسية.

24- قاسم سيزا، (1978)، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. ط، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة، القاهرة.
25- القاضي محمد وآخرون، (2010م)، معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس.
26- الكردي عبدالرحيم، (2006م)، الراوي والنص القصصي، ط1، مكتبة الآداب القاهرة.
27- لحمداني حميد، (1991م)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت
28- نجيب أحمد، (1991)، أدب الأطفال علم وفن، د. ط، دار الفكر العربي، القاهرة.
29- نذير عادل، (د.ت)، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي- الرقمي، كتاب ناشرون، بيروت- لبنان.
30- النعيمي غازي فيصل، (2012)، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان دراسة في الزمن السردي، ط1، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان.
31- الهيتي هادي نعمان، (1977م)، أدب الأطفال فلسفته فنونه وسائطه، د. ط، الهيئة العامة للكتاب- القاهرة بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد.
32- يقطين سعيد، (2005م)، من النص إلى النص المترابط، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب.

ثالثًا: الكتب المترجمة

33- آيكن جوان، ترجمة: يعقوب الشاروني وراجي سالي رؤوف، (2012)، مهارات الكتابة للأطفال، ط1، مكتبة مؤمن القريش، القاهرة.
34- باشلار غاستون، ترجمة: غالب مليسا، (1984)، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان.
35- برنس جيرالد، ترجمة: السيد إمام، (2003)، قاموس السرديات، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة.
36- برنس جيرالد، ترجمة: عابد خزندار، (2003)، المصطلح السردي،

المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

رابعًا: البحوث والدوريات العلمية

37- أميرة عبدالفتاح علي إبراهيم، (2016)، نموذج مقترح للقصة الإلكترونية في ضوء جودة المواد التعليمية الإلكترونية لمرحلة رياض الأطفال، مجلة كلية التربية ببنها، جامعة بنها، عدد 107، جزء1.

38- البياتي، سوسن هادي كاطع، (2012)، الشخصية القصصية وإمكانيات التخييل (نظرية سردية في قصص الأطفال) مجلة كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل، ع 9، جامعة تكريت- كلية الآداب.

39- جميلة قيسمون، (2000)، الشخصية في القصة (1)، مجلة العلوم الإنسانية- قسم الأدب العربي، جامعة متنوري قسنطينة، ع 13، الجزائر.

40- رحاحلة أحمد زهير، (2020)، تجليات الزمن في الروايات الرقمية- أعمال "محمد سناجلة" أنموذجًا، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد 16، العدد 2.

41- شرشاب علي حليبد، (2021)، المكان في رواية صبارو لشاكر الميَّاح، مجلة لأرك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية مجلد 2، عدد 41، جامعة شهيد تشمران اهواز، إيران.

خامسًا: الرسائل العلمية

42- بو شمال محمد الطاهر، (2010/2009)، أدب الأطفال في الجزائر مصطفى محمد الغماري نموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها.

سادسًا: المواقع الإلكترونية

43- نجم السيد، التقنية الرقمية ودورها في أدب الطفل، مجلة الجسرة الثقافية (10/13/ 1445هـ) http://aljasra.org/archive/cms/?p=2143.