

الصورة البصرية في الحكاية الشعبية/ حكايات خير الدين عبيد أنموذجاً

م . د . رائدة عباس علي حسين السراج

جامعة الموصل / كلية التربية الأساسية / قسم اللغة العربية

(قدم للنشر في ٨/٤/٢٠١٨ ، قبل للنشر في ٣١/١٠/٢٠١٨)

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الصورة البصرية في الحكاية الشعبية من حيث مخاطبتها واتجاهها إلى الحاسة البصرية تحديداً ، وذلك بالوقوف عند آليات وطرائق بناء الصورة البصرية دون الحواس الأخرى ، وهي صورة ذات تأثير نوعي في إدراك الطفل وتلقيه النص الذي يكتب له ، إذ يلجأ إليها كاتب النص في إيصال رسالة نصه الأدبي إلى المتلقي الطفل ليقيم الثاني بتلقيها وجمع أجزائها وتفاصيلها وبنائها في ذهنه عن طريق تشغيل ملكة الخيال الناشطة لديه بقوة ، وإعمال القيم الجمالية التي تتناسب وعمره وهي قيم اكتسبها مما حوله عن طريق الحواس وهذا يعني أن هذا البحث محاولة للإجابة على بضعة أسئلة منها : ما خصوصية الصورة البصرية في تلقي الطفل للنص الأدبي الذي كتب له عموماً ، وما تظاهرات هذه الصورة ، وما آليات كتابتها في الكتابة للطفل ؟

وقد تم الاعتماد على (حكايات شعبية للأطفال) للكاتب خير الدين عبيد ، بوصفها نماذج يمكن التعويل عليها في دراسة الصورة البصرية ولاسيما أن هذه الحكايات امتازت ببنائها الذي يسمو بالصورة البصرية التي تمثل عند هذا الكاتب متكاملاً مهماً من مكنات الإبداع القصصي نزعاً منه يحسن الوقوف عليها .

The Visual Image in Public Tales: The Tales of Khair Addin Ubayd a Model

Abstract:

This work aims at studying the total discourse in children story concerning its addressing and directions to the visual sense in specific .

This has been done through examining the technique and methods of building the visual image rather than other senses .It is an image which affects the child's cognition and its reception of the written text where the writer depends on conveying the message of his text where the child receives and gathers its parts, details and its building in his mind through using his active imagination powerfully and the aesthetic values which suit its age . These values were acquired through his senses .

• مدخل : الصورة والأدب

ليست علاقة الأدب بالصورة علاقة خافية على الدارسين ، فالأدب في عمومه في الدرجة الأولى " تصوير ورسم بالكلمات سواء أكان شعراً أم نثراً فنياً"^(١) إذ يشير عز الدين إسماعيل إلى أهمية الصورة في الأدب، وأهمية تأثيرها في المتلقي بالقول: " وإذا كانت الصورة شكلاً يجسّد الواقع في الفن، فإنها تفوق هذا الواقع في التأثير فينا، عن طريق نقلنا على أجنحتها إلى عالم جديد، نشعر فيه بلذة جمالية غير مألوفة، إن هذا العالم المصوّر في الفن هو أجمل دون شك من العالم الواقعي نفسه ، لهذا فإن المتعة التي توفرها لنا الصورة، لا يستطيع الواقع نفسه أن يوفرها لنا، وبهذا فإن المتعة الفنية، تعدّ إحدى أهم وظائف الصورة في القصة والأدب، عموماً تصبح الصورة أكثر صدقاً وواقعية من الواقع ذاته."^(٢)

وللمازني رأي يمس عملية التلقي البصري يدور في مضمار أهمية الصورة البصرية في الأدب يقول فيه: " وخیال القارئ هنا هو الذي يفعل كل شيء ويتناول العناصر التي سردها الشاعر أو الأديب، ثم يرتب منها صورة على مثال ما يروقه من المناظر المألوفة، وفي وسعه أن يرسم لنفسه من هذه الأبيات ألف صورة لا تشابه واحدة منهما أختها، وفي مقدور كل امرئ أن يتصور آلافاً من هذه المناظر، وقد

يكون ذلك حسناً وجميلاً، وربما ذهب البعض إلى أنه ميزة وإلى الآن فيه فضل، ولكننا لم نقصد إلى هذا ولا أردنا شيئاً سوى أن اللغة عاجزة عن أن ترسم لك جملة المنظر الذي تأخذه عينك حين تقع عليه."^(٣)

إن الأديب في استخدامه الصورة للتعبير عن تجربته وإيصالها إلى الناس، إنما يسعى إلى تجسيد ما هو تجريدي وإعطائه شكلاً حسيّاً، إنه في عمله هذا " يوضح الصور والأفكار والمثل بطريقة عينية فيضع تحت أنظارنا ما يظن أنه يراه ، وهو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالاً وتأثيراً."^(٤) لهذا عدّ بعضهم قوة تمثيل هذه الصور وعرضها مقياس العبقرية^(٥)، فالأديب يستعين بالصور " لتحطيم الصور والمعاني القديمة المستهلكة، والاستعاضة عنها بأخرى جديدة تصبح تجربتنا بمقتضاها أكثر حيوية وحدة ومضاء، غير أن استخدام الصور المجازية لا يُقصد به مجرد استعادة البهاء الحسي للأشياء، وتصوير تجربة الأديب فحسب، وإنما ليعتد الحياة فيها عن طريق ربطها بعواطفنا وآمالنا ومخاوفنا وتقاليدينا ورغباتنا، وهكذا تحقق الصورة وظيفتها الرئيسة في تعميق نظرنا إلى الحياة والواقع، وقيادتنا إلى جوهر الوجود وملء الحياة."^(٦) يقول العقاد: "إنما التصوير لون وشكل، ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه لأن

إن الكم الكبير من أدب الأطفال العربي الذي بين أيدينا اليوم يحتم ويجلب الانتباه إلى ضرورة الوقوف عند بناء الصورة البصرية التي أصبحت تلعب دوراً مهماً في بلورة هذا الأدب من حيث كونها ترى في الطفل خبرة بصرية عالية يجب التواصل معها عن طريق التصوير البصري الذي عن طريقه تتكون ملكة الخيال وتنمو وتتأثر في تلقي الطفل للعمل الأدبي الذي يكتب باشتراطات عمرية لا تتجاوز الطفولة .

تشكل الحواس الإنسانية الخمس الأساس الذي يعتمد عليه الإنسان عموماً ومنذ طفولته في التواصل مع الكون الذي حوله، والوسيلة المؤثرة في الأخذ والعطاء من الموجودات التي يعيش الإنسان في خضمها ، وليس أدل على ذلك مثلاً من أن فقدان أية حاسة من الحواس يجعل الإنسان عموماً إنساناً ناقصاً يجد صعوبة في الأخذ والتعلم والعطاء ومن ثم إلى الحد الذي يلجأ فيه إلى تعويض النقص في حواسه على تقوية حاسة أخرى تنشيط كعويض عن غياب حاسة ما^(٨)، وإذا كان هذا الكلام كلاماً تعميمياً يختص بأهمية الحواس الإنسانية عموماً، فإنه يمكن القول إن حاسة البصر تكاد تكون هي الحاسة الأقوى والأكثر تأثيراً في حياة الإنسان من الحواس الأخرى ، ولا تضاهيها في ذلك سوى حاسة السمع التي بها يستقبل الإنسان اللغة ويتعلمها ويوظفها في حياته ، وفي هذا الصدد يقول

تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسّه"^(٧) وهذا يعني أن الحركة في القصة هي فعل إيجائي يمكن أن تمثله كمتلقين عن طريق الإدراك .

وإذا كانت إحدى وظائف الصورة إيصال التجربة إلى المتلقي، فإن تأثير الصورة يختلف بحسب الشخص المتلقي، وهنا يقف محمد بن عاشر وقفة تفصيلية يذهب فيها إلى القول: " فالعلاقة بين الإنسان والكون متجددة، وعلاقة أمة من الأمم به غير علاقة أمة أخرى، والصورة التي يقابلها الإنكليزي ببرود قد يجدها العربي مليئة بالحيوية، فكلمة (النخيل) عندنا غيرها عند الأمريكيين، فهي تحمل عندنا ثقلاً وجدانياً لا يمكن أن تحمله للأمريكي، وهذا الثقل الوجداني هو الذي يجعلنا ننكر أن تكون الصورة خارجية، ويجعلنا نؤول الصورة أكثر من تأويل"^(٨)

وبناء على ما تقدم يمكن القول أن الصورة هي روح العمل الأدبي ووسيلته التي بها يطرح أفكاره ورؤاه، ومقدار الفنن فيها يظهر مدى فاعلية وإبداعية العمل الأدبي، كونها الركيزة التي عليها يقوم هذا العمل، والواسطة التي عن طريقها يؤثر في المتلقي محققاً الغاية الجمالية .

• الصورة البصرية وأدب الطفل .

جمالية ، فاللون الفاقع يلفت انتباه الطفل عادة ويجعله يشعر بالمتعة والسرور . . . " (١٣) ، وتضيف في حديثها عما تسميه بـ (التفكير بالصور) واستعراضها للتشخيص وطريقة تلقي الطفل للصورة قائلة: " إن التشخيص هو إقامة علاقة مجازية مع الشيء ويبدو هذه العلاقة تفتح أفقاً لقيم جديدة في وعي الطفل بشكل عام تتعدى حدود الترقى المعرفي والقدرة الفنية وهي القدرة على التفكير بالصور لفهم العالم من حوله وهذا النوع من التفكير الذي اعتقد انه اللغة التي تتعامل بها تكنولوجيا المعلومات الآن " (١٤)

إن هذه التنظير قد لا يسمح بأكثر مما وقفنا عنده من آراء وأفكار تخص الصورة عموماً والصورة البصرية خصوصاً ، لكنها تكفي فرشنة نظيرية يمكننا الاعتماد عليها في بلورة منهج يساعدنا في دراسة الصورة البصرية في كتاب حكايات شعبية للأطفال لخير الدين عبيد .

• مظاهر الصورة البصرية في العينة المدروسة:

يضم كتاب حكايات شعبية للأطفال (١٥) اثنتي عشرة قصة، توزعت على مائة وأحدى عشرة صفحة من القطع المتوسط ، يبدو الكاتب فيها متوجهاً إلى فئة عمرية هي دون الست سنوات ، ويبدو ذلك جلياً من خلال عنوانة كل قصة من هذه القصص بلفظة (حكاية) مثل

صلاح صالح " تلعب حاسة البصر دوراً حاسماً فالعين هي النافذة الأكثر اتساعاً للإطالة على العالم والتعرف عليه بالمعنى الإدراكي الفطري ، وبالمعنى الأكثر اتساعاً وشمولاً أيضاً ، وتلعب الحواس الأخرى - باستثناء حاسة السمع - دوراً ضئيلاً في التجربة الجمالية عموماً وإنتاج الفن خصوصاً . " (١٠)

" إن الطفل دائماً في حالة متصلة بالمحيط الذي يرى فيه كل يوم أشياء جديدة ونضرة تبهره وتسره بيد أنه لا يراها مجردة إنما مجسدة مشخصة في علاقات كلية عضوية ذات نسق، فهو حين يتحدث عن الحصان لا يتحدث عنه دون أن يشير إلى هزه ذيله لأن فصل حركة الذيل عن الحيوان عملية تجريدية لم يصل مرحلتها . " (١١) و" في الواقع أن الطفل من حيث كونه يبدأ بإدراك كفيات ما يحيط به من لون وصوت وشكل فان معنى ذلك أنه يعرف من خلال الجمال أو يعرف إلى العالم، وله من خلال وقع الجمال عليه . . . قدرة الأطفال على التصنيف أي تجميع الأشياء والوقائع على أساس بعض الخصائص المميزة كاللون مثلاً . " (١٢)

وتذهب وفاء إبراهيم إلى أن مكونات الجمال عند الطفل يمكن حصرها في خمس كفيات هي

(اللون والضوء والصوت والحركة والإيقاع) ويبدو أن هذه الكفيات تقدم مادة جمالية للطفل رائعة ، أو تغلف الأشياء بمادة

البصرية ، وهي زوايا تشي بحضور واضح لدى الكاتب في مجريات القصة وهي:

١- الصورة البصرية مظهراً حركياً .

٢- الصورة البصرية حجماً وشكلاً هندسياً .

٣- الصورة البصرية مظهراً لونياً

وهي هنا مرتبة حسب أكثرية ظهورها وطغيان حضورها في الكتاب ، سنتناولها في ما يأتي إضاءة وتحليلاً :

١- الصورة البصرية مظهراً حركياً .

ونريد بها هنا التصوير المشهدي القائم على الحركة وقابلية الطفل على تخيلها تخيلاً تصويرياً مثل سير السيارة أو ركض الحيوان، وقد أثارت قضية الحركة والجمود في الفن العديد من المناقشات . يقول النويهي : " إنّ الأدب قد يستطيع بألفاظه اللغوية أن يصوّر الحركة تصويراً يفوق تصويرها في فن الرسم"^(١٧) . والألفاظ فيه كما يقول تشارلتن ، وسيلة لتصوير الأفعال^(١٨)

وهذا معناه أن الحركة المكانية حركة زمانية في الوقت نفسه، وأنها دليل واضح على بعد خيال الأديب وعميقته في التقاط الصورة ورسمها، وحتى الصورة الوصفية الجامدة تتضمن حركة زمانية تستمدّها من الألفاظ، وخاصة ألفاظ الأفعال، والفعل حركة وزمن كما هو معروف .

(حكاية البيضة) و (حكاية الفأرة) و(حكاية قطرة العسل) . . . الخ ، ولفظة حكاية هنا تجعل من العنوان عنواناً تجنيسياً يبين جنس العمل الأدبي ويضع المتلقي في إطار تلقٍ يميزه عن غيره من الأجناس الأدبية^(١٦)، فضلاً عن ختم كل حكاية من هذه الحكايات بلازمة ختامية مشهورة في الموروث الفلكلور الحكائي المصري وهي جملة من اللغة المصرية الدارجة يقول (وتوتة توتة خلصت الحدوتة) للإعلان عن نهاية القصة ، وإضفاء نوع من التشويق والتلطف على المروي يتناسب وعمر الطفل المروي له، هذا فضلاً عن التركيز في اللغة والاعتماد على الجملة البسيطة في إيصال الفكرة والانتقال الرشيق والمدروس من مشهد إلى مشهد ، وبساطة الشخصيات وتلقائية مستوى حديثها الذي غايته إرسال فكرة بأبكر كم من الفنية واقل كم من الكلمات .

تطبيقات

ولدى قراءة كتاب الحكايات هذا يتضح للقارئ مدى نشاط وفاعلية الصورة البصرية وعلى نحو لافت، إذ لا يعدم القارئ اشتغال التركيب والجمال والصور عند الكاتب على التوجه إلى حاسة البصر في عموم مسيرة السرد القصصي ، ولقد أمكننا في هذا البحث الوقوف على ثلاثة زوايا تشغل على أساسها الصور

وأهوالاً، فأحياناً يظهر له وحش فيهجم عليه بعصاه الغليظة
ويطرحه أرضاً، وأحياناً يعترضه جبل عال فيصعده، وهكذا .
إلى أن وصل إلى قصر فخم تحيط به الأشجار وتعرش على جدرانها
الورود" (٢٠) .

ويقول مصوراً الفلاح تصويراً بصرياً مركزاً على متعلقاته وقوته
العضلية مستفيداً من الأفعال الدالة على الحركة المتسلسلة واعتماد
مبدأ السبب والنتيجة : " أمسك الفلاح الفأس بزندان فولاذين،
مشى باتجاه الصخور بخطاً واثقاً. نظر إليها نظرة المتحدي. ثم
وبسالة الباشق هوى عليها بمطرقته فتفتت تحت تأثير ضرباته
العنيفة، متحوّلة إلى حجارة صغيرة، وكلما نزم جبينه عرق الجهد
والتعب، أخرج مندبله الصّغير . . ومسحه." (٢١) .

إن الأفعال التي قامت بمهمة السرد القصصي هنا مثل (أمسك
، مشى ، نظر ، هوى ، تفتت) كلها أفعال تصويرية تآزرت مع
بعضها في رسم المشهد البصري يتخيله الطفل كما يتخيل الفأس
والزندان فولاذين و المطرقة والباشق ، وهذا يجعل من المتلقي
محفزاً لحاسة البصر في التلقي ولم أجزاء الصورة للوصول إلى الدلالة
على نحو شيق وجمالي .

ويقول الكاتب في حكاية مقتل اللبوة " تسلل الأسد إلى
الرّابية المطلّة على البحيرة، حيث يجلس الجاموس كهاتته هائلاً

وبالعودة إلى حكايات العينة التي نرمي إلى دراستها هنا ، وفي ضوء
ما سبق فإننا نلمح بوضوح فاعلية الصورة البصرية بوصفها مظهرها
حركياً ، إذ يقول خير الدين عبيد في حكاية المندبل السحري على
سبيل التمثيل " مضت الغيوم . . غير أبهة بنداء الفلاح ، فزاد
حزنه، واعتكف في بيته مهموماً حزيناً." (١٩) ، ففي هذا النموذج
نجد أن الرّكيزة في الصورة البصرية يتعاقد في تشكيلها لفظتان هما
الفعل مضت والفاعل الغيوم ، وجاء إسناد الفعل إلى الفاعل هنا
ليرسم الصورة المتخيلة رسماً بصرياً يجعل المتلقي يتخيل الغيم
وحركته في آن واحد، فضلاً عن مخاطبة التخيل البصري في عبارة
(مهموماً حزيناً) المنسوبة إلى الفلاح وعلى نحو يجعل الطفل يتخيل
فعالاً رجلاً فلاحاً على نحو ما، هذه هي ملاحظه، فالنموذج هنا
يستفز ويشغل ملكة الخيال لدى الطفل المروي له عن طريق إعطائه
تراكيب مشهدية يجمعها الطفل متخيلاً كل تفاصيلها تخيلاً بصرياً .

وفي القصة ذاتها يشتغل المعطى البصري في عملية التلقي عند
الطفل على نحو نشط قد يستغرق مقطعاً كاملاً من القصة يعمد
الكاتب فيها إلى الإتيان بالأفعال الدالة على الحركة والحادثة للمخيلة
الطفلية التي تروي لها وبطريقة تجعل مجريات الحركة والمشهد
شاخصين يمثلهما البصر بعد تخيلهما عن طريق تلقي المروي إذ
يقول : " كانت هذه الرّحلة هي الأولى له، لذا كابد مشقات

القرية ليتفرج على صندوق الدنيا، ركضت ليلى إلى الساحة، فوجدت عنتره قد ربط حصانه إلى جانب دكان الإسكافي وجلس يتفرج، فصاحت: عمي عنتره.. الحقني، لقد هاجمنا الذئب في الغابة وأكل بعوضة." (٢٣)

وهكذا ومن خلال ملاحظة تدفق الأفعال يجد المتلقي نفسه أمام صور بصرية متلاحقة تمثل بهروب الذئب وأكله للشخصية بعوضة وهروب ليلى واستجادها بالعم عنتره، وهي صور تتابع تسلسليا لترسم المشهد رسماً تصويرياً يتجه في التلقي والتخييل إلى حاسة البصر .

ويبدو أن لكلمة فجأة عند الكاتب دوراً هاماً في تحفيز مدركات الطفل وتهيئة ذهنه لرسم الصورة البصرية التي ترسمها حركة الأفعال داخل النصوص، إذ نجدها تتكرر في أكثر من موضع من مواضع القص عنده، يقول مثلاً في حكاية قطرة العسل.. " فجأة.. خرج زنبور أحمر من نُخروبه، وراح يطير محمّواً حول القطرة، ثم حطّ بجانبها وراح يأكل منها، وكان لصاحب الحانوت قطّ أسود، فوثب القط على الزنبور، وضربه بقائمه. داخ الزنبور وراح يغزل في مكانه مصدراً طنيناً عالياً" (٢٤)، وهكذا يأتي ما بعد كلمة فجأة التي تمثل انطلاقة الزمن وبداية فعل التصوير البصري، يأتي على شكل أجزاء لصور بصرية تستجمعها ذاكرة الطفل وتوائم بينها من خلال تصويرها

أمناً، يريد افتراسه، لكنّه.. وفور اقترابه منه، عاجله الجاموس بنطحة قوية، فزأراً متدحرجاً من فوق الرابية، وسقط في الماء، فغرق.. ومات" (٢٢).

إن هذا النص يؤشر قدرة الفعل وتوظيف دلالاته وتسلسل الأحداث التي تتحرك بواسطته على تصوير المشهد تصويراً بصرياً يجعل الأحداث تمر أمام مدركات الطفل المتلقي وكأنها شريط متسلسل الأحداث يجري عبر الزمن من خلال انتقالات الأفعال التي تتركز عليها صور المشهد (تسلسل ، يجلس ، يريد افتراسه، عاجله بنطحة ، فزأراً وسقط فغرق فمات ..) وهذا يؤكد دور الفعل الذي هو معطى زمني في تصوير المشهد الذي هو مدرك بصري تصويري .

وفي حكاية الليلة الرابعة نجد الآلية ذاتها التي تعتمد على تدفق الأفعال لرسم صورة حركية للشخصيات، إذ يلجأ الكاتب من خلال لفظة (فجأة) التي تؤشر بداية الزمن الذي يؤشر انسيابية الأفعال الزمنية في رسم صورة بصرية يمكن أن يمثلها الطفل في ذهنه يقول الكاتب:

" وفجأة.. ظهر لها الذئب وأكل بعوضة، بينما هربت ليلى إلى القرية، وفور وصولها، اتجهت إلى المقهى وسألت الحكواتي عن عنتره بن شدّاد، فقال لها: لقد ذهب مع العم حمدان إلى ساحة

تعلق في ذهن الطفل بالقدر نفسه الذي تعلق فيه تفاصيل الصورة البصرية التي يرسمها النص هنا في سائر أجزائه، طارحاً أمام مدركات الطفل مشهداً متسلسل الأحداث من خلال جريانه في الزمن وحركة شخصياته وعلى نحو يؤثر في مخيلة الطفل ويستفزه ليتخيل من خلال تداعي الأفعال أجزاء الصورة البصرية ويربط بين أجزائها للخروج بدلالة والوصول إلى متعة الاكتشاف في نهاية القصة .

وقد نجد الصورة البصرية مرسومة رسماً استرجاعياً على خلاف النماذج التي ترد فيها لفظة (فجأة) مؤشرة التقدم في الزمن، ففي حكاية حديدان مثلاً، يبدأ الكاتب برسم الصورة البصرية في إطار زمني متأخر نسبة إلى فعل ونشاط سابق ، إذ يقول " وعندما انتهيا من صنع الفأس، حملها حديدان شاكرًا، ركض إلى الجبل، احتطب . . . وضع حزمة الحطب والفأس على ظهره، ومشى صوب التّور" (٢٦) إن هذا المقطع يمثل قصة قصيرة جداً داخل القصة الكبرى وهي حكاية حديدان هنا ، نلاحظ فيها ان التركيبية (وعندما انتهيا . .) قد غيبت صورة ما قبلها ، وطرحت صورة بصرية قامت على تكثيف النشاط والمسافة والزمن والمكان وغير ذلك من المتعلقة التي مرت بها الشخصية في حركتها فلفظة ركض مثلاً هي تكثيف للمسافة المقطوعة من قبل حديدان البطل ،

بصرياً للخروج بدلالة لا تخلو من عنصر التشويق ، بدءاً بتفاصيل صورة الزنبور وحركته وامتدادا إلى صورة القط المتوثب .

أما في حكاية الليلة الرابعة فنجد الكاتب يعتني اعتناءً خاصاً بما حول المشهد التصويري وعلى نحو يجعل المتلقي يشعر بأنه يرسم إطاراً للوحة قبل أن يرسم تفاصيلها داخلها " فالكاتب يصرح من خلال الراوي في القصة بأنه يحكي قصة لم تنته بعد وينتهي من وضع الإطار لها بلفظة اسمعوا التي تحفز المتلقي على تلقي ما بعدها تلقياً بصرياً بعد أن أكمل القاص الراوي رسم الإطار إذ يقول على لسان راو حوله مجموعة من الأطفال ينظرون من خلال صندوق الحكاوي " اجلس يا ولد، فالقصة لم تنته بعد، اسمعوا، هربت القطة وأعلمت الصياد بما حدث، فركض صوب الذئب، وكان نائماً، فشق بطنه، وأخرج ليلى وجدتها واضعاً حجارة مكانهما، ثم خاط بطنه بالإبرة والخيط وعندما استيقظ من نومه، أحسّ بالعطش، فنهض إلى البركة، ولما انحنى ليشرب سقط فيها ومات" (٢٥).

إن الجملة التمهيدية (اجلس يا ولد، فالقصة لم تنته بعد، اسمعوا . .) هنا هي عتبة من دخولية إلى المشهد التصويري الذي يريد النص رسمه من خلال الأفعال (هربت ، وأعلمت ، فركض ، فشق ، وأخرج ، وخاط ، . . . الخ) بمعنى أن هذه الجملة لا

نحو لا يجعل منها أرغفة خبز حقيقية، وهذا يعني أن هذا النموذج هنا قد قام بتصوير القيمة سلبا وإيجابا تصويرا بصريا اعتمادا على قدرته على جعل المتلقي يتخيل ذلك اعتمادا على الذهن الذي يحول الكلمات إلى مشاهد بصرية في الذهن يتمثلها ويفهم دلالاتها .

٢- الصورة البصرية حجماً وشكلاً هندسياً :

وتتعلق هذه الصورة بإدراك المتلقي للحجوم وتفريقه بين الصغير والكبير وقابليته على تخيل الفروق بين هذين الحجمين ، وهو ما يعرف بصورة الحجم ، كما يتعلق بإدراك هيئة الشيء المصور ، وهو ما يطلق عليه صورة الحياة ، كالعمارة المستطيلة مثلاً والشجرة المتداخلة الأغصان ، والشارع المسطح وغير ذلك^(٢٨) . ولدى متابعة معطيات الحكايات المدروسة هنا نجد القاص مهتما اهتماما واضحا بالمتخيل الحجمي والهندسي في عرضه للمضمون القصصي ، والنماذج في حكايات خير الدين كثيرة في هذا المضمار تأخذ منها على سبيل المثال لا الحصر قوله في حكاية البنت الصغيرة مصدرا للقصة : " في قديم الزمان .. عاشت بنت صغيرة، بيتها صغير، سريرها صغير، وصحنها أيضاً صغير"^(٢٩) .

إذ نلاحظ تركيز القاص وإلحاحه هنا على الحجم بحيث جعل من صفة الصغر صفة متأصلة في بطلته القصة لغاية فنية ، لكنه لا يحدد نسبة هذا الصغر ، ويترك للطفل المتلقي أن يتخيله ، والطفل

واحتطب تكثيف لنشاط دام وقتاً طويلاً يتطلبه الاحتطاب ، . الخ ، وهذه كلها تكثيفات لم تختص الصورة في جوانبها ومتعلقاتها بشكل مطول ، وإنما اعتمدت رسم الصورة البصرية في نطها الحركي رسماً مقتضبا ومركزاً يحقق الدلالة ويستحث التلقي الجمالي في المدرك البصري لدى الطفل .

وفي القصة ذاتها قد نجد الحركة من قبل البطل موزعة على نمطين الأول ايجابي يعطي نتيجة والثاني سلبي عبثي إذ يقول راسماً صورة حركية بصرية لحديدان الذي لم يعجبه رغيف خبز جدته وتحتها أن يصنع هو رغيفا بنفسه: " أوقد حديدان التور، عجن العجين، و . . عبثاً حاول صنع رغيف، فمرة . . يصنعه ممطوطاً، ومرة . . مثقوباً، وأحياناً كثيرة يحرقه، فيصبح أشبه بقفا طنجرة. وقف حديدان مستسلماً، مسح عرقه، تذكّر نادماً دفعه لرغيف جدته"^(٢٧) إن إيقاد البطل هنا للتور وعجن العجين هي صورة يمكن إدراكها بصرياً على مستوى التلقي وهي ايجابية على مستوى الدلالة من حيث كون البطل قد قام بفعل ما سبق وان تحدى الآخرين به ، لكننا نجد في المقابل أن باقي أجزاء التنصيص هنا تركز على رسم صورة بصرية سلبية للبطل وذلك من خلال تصويرها له على أنه غير قادر على أن يكون خبازاً ناجحاً من خلال تركيز القصة على إشكال وصور الأرفة التي خرج بها على

صخرة قريبة ونطحها فانبطح أرضاً مغمى عليه، وما إن صحا ورأى أمامه قرنيه المكسورين، حتى ركض مذعوراً إلى الحمار^(٣١) إذ أن وصف قرني الكبش بالكبيرين هو معطى حجمي يمكن تخيله بصرياً، وأما شكل القرنين ومدى التوائهما على نفسها فمتروك للمتلقي أن يرسمه رسماً بصرياً في ذهنه، وهذا ما نجده أيضاً في وصف الكاتب للفأرة في حكاية الفأرة، إذ يقول: " كان يا مكان، في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، فأرة صغيرة، بالاختباء خيرة، نحيلة الجسم، قليلة اللحم والشحم، قصيرة الذيل مهدودة الحيل . . . " ^(٣٢) فالتراكيب الدالة على الحجم مثل (صغيرة، نحيلة، قليلة اللحم والشحم، قصيرة الذيل . . .) كلها معطيات تلعب حاسة البصر في إدراكها وتمثل نماذج لمرتكزات صورة بصرية يتخيلها المتلقي الطفل بعد أن يتخيل أولاً الفأرة ككائن حي في شكله الهندسي المتراوح بين الكروي والمغزلي، والمتلقي في كل ذلك يرسم الصورة في ذهنه قبل أن يلصق بها الصفات الحجمية التي تطرحها هنا جوانب صورة الفأرة .

وفي حكاية الملك شرحبيل والنعامة نجد أن كلمة كبيرة بوصفها معطى حجمياً يعتمد على نسبية الحجم إلى الطفل المتلقي ذاته، فالنعامة أكبر حجماً منه وشجرة صنوبر أكبر حجماً من النعامة وكلاهما أكبر من البومة التي تتحدث في النص: " ومرّت ليلتان . .

سيتخيله اعتماداً على حجمه هو ومن الطبيعي أن تتكون عنده تصورات عن البطة مفادها أنها اصغر منه أو بحجمه إذا شاء أن يعد نفسه صغيراً، وهذه عملية ذهنية قد لا تستغرق سوى ثوانٍ في ذهن الطفل غير أنها تشغل المخيلة لديه وتنشطها تنشيطاً معتمداً على أعمال حاسة البصر في رسم صورة البنت ومتعلقاتها الصغيرة .

وفي قصة مقتل اللبوة نقرأ " ارتاحت الملكة وسألت النسناس:، أهي كثيرة؟ قال: أواه . . إنها أصداف عظيمة الحجم، ملأى بالياقوت والفيروز والزبرجد والعقيق، فأذني لي يجلبها، كي تتباهي بها أمام الملوك، . . . " ^(٣٣) وتبدو مفردات (كثيرة، كبيرة، ملأى) في هذا النموذج مرتكزات لصور بصرية تبلور بوصفها معطيات حجمية وهندسية فالكثرة والكبر والامتلاء معطيات حجمية، والصاقها هنا بكلمة (أصداف) يعطي الصورة بعداً هندسياً يمثل في الشكل شبه الدائري أو الهلامي الذي يكون شكل الصدفة، والكاتب هنا يجمعها معاً معطياً حاسة البصر الدور الأبرز في تخيل الصورة والهندسة الشكلية للأشياء التي تشكل جوانب ومتعلقات الصورة . وقد نجد الكاتب في نماذج أخرى يركز على الحجم تاركاً للمتلقي تخيل الشكل الهندسي الذي يمكن أن يظهر به، إذ يقول مثلاً في حكاية البيضة " ركض الكبش ذو القرنين الكبيرين إلى

تصويراً بصرياً يلعب الحجم والشكل الهندسي للفأرة دوراً في بلورته، إذ يقول " وفجأة.. التقت فأرة سمينة ، تمشي بطمأنينة ، ذيلها طويل وجفنها كحيل، وبعد السلام والكلام، سألت الفأرة السمينة صديقتها النحيلة: ما لي أراك هزيلة وإطعام نفسك بنحيلة؟ " (٣٤)

ويقول الكاتب في حكاية النساج الذكي رسماً صورة بصرية تؤكد على الحجم والشكل الهندسي ما نصه: " صراحةً.. لم تكن الجرة كبيرة، ولم تكن مليئةً بالكامل، بل كانت الليرات الذهبية تشغل نصفها... " (٣٥)

إن الكاتب هنا يعمد إلى حث خيال الطفل على تخيل النقصان الحجمي في الأشياء الهندسية ، فالنص يؤكد على تخيل الجرة بوصفها شكلاً هندسياً خبره الطفل في حياته اليومية، فضلاً عن التأكيد على صغر حجمها وعدم امتلائها بالكامل بالليرات الذهبية، وهذه كلها معطيات بصرية تتعلق بالشكل الهندسي (جرة ، ليرة ذهبية) فضلاً عن تعلقها بالحجم (صغر كل من الجرة والليرات الذهبية حجماً) وهكذا يجد الطفل نفسه وهو يتلقى هذه الصورة أمام معطى بصري يتخيله كما رسم له بدقة قد تتفاوت من طفل لآخر، إلا أن هذا التفاوت لا يمنع أننا عموماً أمام صورة بصرية

والبومة تفكر وتفكر، حتى لمع في ذهنها الحل: النعامة.. أجل، هي وليس سواها، طائر كبير.. ناعم الريش، آه.. كيف لم يخطر ذلك ببالي؟ هكذا قالت البومة لنفسها، ثم طارت متوجهة إلى النعامة الجالسة في إحدى أشجار الصنوبر الكبيرة قرب ساقية الماء. (٣٣)

إن وصف النعامة هنا بكبر الحجم جنباً إلى جنب مع وصف شجرة الصنوبر بالوصف ذاته لا يعني أنهما متساويتان في الحجم، لذا فإن الطفل عندما يركب الصورة البصرية في ذهنه يدرك عن طريق الخبرة والبديهة أن كبر حجم شجرة الصنوبر هو غير كبر حجم النعامة ، وأشكالهما الهندسية هي أشكال متفاوتة أيضاً، وهذا ما يجعل دلالة الكبر هنا نسبية يرسمها الطفل في ذهنه رسماً يتناسب حجماً وهندسة مع ما اكتسبه من خبرة بصرية أتاحت له الاطلاع والتعرف عليهما على نحو ما .

لكننا نفتقد لهذه البنية مثلاً في مواضع أخرى في هذه القصة كما نجد في الثنائية الحجمية المتضادة (سمينة / نحيلة) وهما صفتان لـ لاؤشران فارقاً كبيراً خاصة في حيوان بحجم الفأرة ، لكن الكاتب أراد من خلالهما وعن طريق الاشتغال على الحجم بوصفه مدرراً بصرياً ، أراد رسم ثنائية الجوع والشبع بوصفها مادة أولية يعرض من خلالها مفهوم القناعة والرضا بالرزق على قلته، معطياً ذلك كله

وفي حكاية المنديل السحري نجد أن للحجم فاعلية في الصورة يستمدها ويوظفها الكاتب من الماثور المثلي إذ يقول " اقتربت منه زوجته مواسية: - صلّ على النبي يا رجل ، هون عليك ، مالك تصنع من الحبة قبة؟" (٣٧)

إن حركية صورة (تصنع من الحبة قبة) في هذا النموذج يضع المتلقي الطفل أمام صورة بصرية قائمة على استثمار الحجم والشكل الهندسي ، فالحبة والقبة يلتقيان على مستوى الشكل شبه الكروي لكنهما يتفاوتان على المستوى الحجمي ، والطفل يحس ويدرك ذلك على المستوى البصري وهذا ما يساعده في تخيل ورسم الصورة في مخيلته اعتماداً على خبرته ومعرفته المسبقة بالحبة والقبة حجماً وشكلاً .

وقد يلجأ الكاتب إلى اللامعقول على مستوى الإدراك عند المتلقي في طرح مضمون يقوم على إدهاش وإرباك الطفل في الوقت ذاته بسبب تصرفه في معطيات الحجم والأشكال الهندسية، وهو ما يجعل الصورة البصرية عنده صورة فاتنازية على نحو ما ، إذ يقول الكاتب مثلاً في حكاية الكذاب وعلى لسان أحد المتبارين في مسابقة الكذب أمام السلطان الذي طلب منهم ذلك " نظرت إلى الخارج ، وإذا ببيضة كبيرة ، مددت يدي لأمسكها ، وقعت وفقست جملاً ، أنحت الجمل . . وضعت عليه حملاً ثقيلاً . . فانعقر

تستحث فاعلية حاسة البصر في إدراكها وتمثل مفرداتها . (أخفى اللص الجرة تحت عباءته، وأطلق ساقيه للريح .)

وقد نجد القاص يقابل بين الحجم التي يصورها مقابلة بين معطى ملموس وآخر محسوس ، مما يصعب أحياناً على الطفل رسم صورة المحسوس، إذ يقول مثلاً في قصة (حكاية الكذاب) حاكياً عن شخصية السلطان بطل القصة التي تصوره مولعاً بالتسلي بالكذب: " مرة . . أحسن أن أكاذبه أصبحت مكررة ، لذا أعلن عن مسابقة للكذب ليرفع من سوية كذبه ، وجعل جائزة أكبر كذبة صندوقاً كبيراً مطعماً بالصدف غير أنه لم يكشف عن محتوياته . " (٣٦)

إن المقابلة هنا بين (أكبر كذبة) وبين (صندوقاً كبيراً) قد يربك تلقي طرفي الثنائية المتقابلة بصرياً ، فالطفل في عمر المروي له هنا قد يمكنه أن يتخيل أو يرسم في ذهنه صندوقاً كبيراً جراء خبرته العمرية بالحجم وهندسة شكل الصندوق ، غير أنه من الصعب عليه أن يرسم في ذهنه صورة بصرية عن الكذبة الكبيرة كون كلمة كذبة محسوسة لا ملموسة ، لكنه على أية حال يتمكن من فهم المغزى العام للمشهد ذهنياً ، من خلال مقارنة حجم الكذبة بحجم الصندوق الذي جعل مقابلاً لها في طرفي الصورتين .

المدرسة هنا نجد أن للصورة البصرية الملونة حضوراً واضحاً أيضاً في النص الحكائي الذي بين أيدينا، وللوقوف على ملامح هذا الحضور يمكننا تناول مجموعة نماذج اعتمد الكاتب فيها التركيز على الصورة البصرية من زاوية الحضور اللوني فيها .

يقول الكاتب في حكاية الليلة الأولى: " جلس الحكواتي على كرسي القش في صدر المقهى، واضعاً طربوشاً أحمر على رأسه ، ونظارة مدوّرة على عينيه، ممسكاً بيديه كتاباً سميكاً أصفر الورق " (٤٠) .

إن الصورة البصرية في هذا التنصيص تبدو صورة بسيطة بعيدة عن التعقيد واللون فيها يبدو لونا نمطياً معتاداً يستطيع الطفل تخيله بصرياً دون محاولة الوقوف عند دلالاته بكبير جهد فصورة الطربوش الأحمر والكتب الصفراء متعلقات معاشة يمكن أن يكون الطفل قد رآها خلال حياته اليومية أو عن طريق الضخ الإعلامي الذي يصور لنا الحكواتي على هذه الهيئة ، وهذا ما يجعل الصورة البصرية هنا صورة نمطية لا تستحدث مخيلة الطفل في الذهاب إلى ابعده من حدود حرفية الصورة جراء الاستخدام النمطي للون فيها .

وأما في قصة حكاية المنديل السحري فيقول الكاتب " ناوله الفلاح منديله الرطب، وضعه في كفة، ووضع قرشاً فضياً في الكفة الأخرى، فرجحت كفة المنديل. أمسك السلطان عدة قروش، وأضافها، فبقيت كفة المنديل راجحة. " (٤١)

سنامه، أخذته إلى البيطار، قال: ضع له قشرة جوز مكان العقر، وضعت له القشرة، وإذا بشجرة جوز كبيرة تنبت فوق سنامه، فجأة.. أزهرت الشجرة وأثمرت، قطفها فجمعت قنطاراً، لكن بقيت حبة جوز في رأسها، أمسكت طينة وضربتها، وإذا بالطينة تتحول فور ملامستها حبة الجوز إلى أرض.. " (٣٨) إن البيضة هنا معطى حجمي يتخيله الطفل بصريا على نحو يتناسب مع حجم الجمل الذي بداخلها كونها كبيرة كما يقول النص ، وشجرة الجوز النابتة في سنام الجمل صورة تؤكد أيضا على الحجم في التخيل البصري الذي يستحبه النص هنا وكذلك تحول الطينة الصغيرة إلى أرض كبيرة ، وعلى نحو لا معقول يتناسب مع موضوعة الكذب التي تدور حولها القصة .

٣- الصورة البصرية مظهراً لونياً .

المقصود هنا دور اللون في تكوين الصورة الموجهة للطفل وتأثير اللون في التلقي وقابلية النص على إضفاء رمزية تتناسب ومدركات الطفل للرمز الفني في أدب الطفل ، كالبياض الذي يرتبط بالطفل غالبا بالنظافة ، والاحمرار الذي يرتبط بترميزات مختلفة تبعاً لسياق استعماله وخبرة الطفل اللونية التي تكونت لديه من خلال تجربته الغضة. (٣٩) ولدى متابعة مفردات الصورة اللونية في العينة

على رسم الصورة البصرية من زاوية اللون وحركته داخل المشهد القصصي .

وفي حكاية قطرة العسل نلمح الصورة اللونية تتمحور حول دلالة افعالها، يوظف الكاتب فيها اللون بوصفه رسالة نصية تحمل في طياتها الانفعال المرتبط بها ، وهو في كل ذلك يضع الطفل المتلقي أمام صورة تنتصب بوصفها مشهداً يلعب اللون دوراً بارزاً في رسم ملاحظها إذ يقول :

" غضب كلب الصياد من فعل القط، احمرت عيناه، هرّ . . . ونبج، ثم وثب على القط، وعضه عضّة قوية جعلته يموء مواءً عالياً مطوطاً، ويقفز هارباً، بعد أن تقننذ وبره." (٤٣)

إن احمرار العين هنا وقدرته على تصوير حالة الغضب لدى كلب الصياد كانت الفعل الذي جر خلفه ردود أفعال أقوى يطرحها النص هنا على شكل تدفقات من الأفعال تشكل في مجملها مشهداً حركياً اللون أساساً فيه ، وهذه الأفعال الناتجة عن احمرار العين هي (نبج ، وثب ، عض) وجعل القط (يموء مواءً عالياً ، ويقفز هارباً، ويتقننذ وبره) وهذه كلها نتائج ترتبت على فاعلية الصورة اللونية الأصل (احمرت عيناه) .

والكاتب في استخدامه اللون الأصفر في توشية الصورة البصرية لا يتعد عما سبق ذكره من حيث كون اللون مركزاً للانفعال الذي

لاشك هنا أن دالة (القرش الفضي) تمثل معطى لونياً يسهم في تشكيل الصورة الفنية هنا عموماً والصورة البصرية بشكل خاص ، فعلاقة الطفل بالقروش البيضاء على المستوى الحياتي علاقة وطيدة ومعروفة منذ سني حياته الأولى وإدراكه لعملية الشراء واخذ المصروف اليومي من الوالد أو الوالدة ، وهذا ما يجعل الصورة اللونية هنا تتشكل في ذهن الطفل تشكلاً سهلاً لا يحتاج إلى كثير جهد في رسمها في مخيلته كونها تستحضر في ذهنه صورة لونية هو على خبرة بأدائها التي شكلتها وهي القرش الفضي الذي نجد الكاتب يقابل بينه وبين الدينار الذهبي في القصة ذاتها وعلى نحو يجعل من اللون قيمة شرائية يرسمها الطفل في مخيلته إذ يقول الكاتب واصفاً السلطان وهو الشخصية الرئيسة بعد الفلاح في القصة " امتعض ، أزاح القروش الفضية، ووضع ديناراً ذهبياً فبقيت النتيجة كما هي." (٤٢)

إن الكاتب في النموذجين السابقين قد استثمر الطاقة اللونية في مفردتي القروش والدينار بوصفهما معطين لونين يميلان إلى اللونين الفضي والذهبي إحالة غير مباشرة ، ولكننا في نماذج أخرى من المتن الحكائي الذي ندرسه هنا نجد أن الكاتب يوظف اللون توظيفاً مباشراً بلفظه الدال عليه معطياً للطفل في تلقيه أفقاً تخيلياً يساعده

هذا النص هي مرتكرات لونية غير مباشرة لم تشر إلى اللون بوصفه اسماً أو متعينا ، وإنما أكدت على حضور القيمة اللونية في غياب اللون فذاكرة الطفل تفهم أن المخطط هو نوع من أنواع التناغم والترتيب اللوني والقش الملون هنا لا يذكر لوناً محدداً لكنه يميل إلى ألوان مختلفة يمكن تخيلها دون ضابط يغلب لون على لون آخر والترصيع بالنحاس يؤكد تلميحاً إلى حضور اللون النحاسي في الصورة التي يرسمها النص هنا ، وهذا ما يجعل تلقي الصورة البصرية في هذا المقطع تلقياً حراً في اختيار وتركيب الألوان وتوشية الصورة المتخيلة بها مادام النص لم يحدد اللون ولم يركز عليه قدر تركيزه على حضور اللون دون لون محدد ، وهذا ما يجعل الصورة البصرية هنا صورة حركية قادرة على استثارة وتشغيل مخيلة الطفل ومدركاته . وهذا ما أكدَّ عليه الكاتب في (حكاية الليلة الثالثة) قائلاً " دخل الكركوزاتي إلى المقهى، وضع ستارة من قماش تتوسطها قطعة مدوّرة من الخام الأبيض، في أسفلها رفّ من خشب وضع عليه سراجاً من فخار وأناره بالزيت، ثم وقف خلف الستارة ممسكاً بيده عصاً رفيعة محرّكاً بها رسوم الأشخاص المصنوعين من الجلد، حيث ظهر خيالها مجسّماً لانعكاس النور عليها من الخلف. " (٤٦)، فالكاتب هنا يوظف تقنية الضوء والظل بوصفهما قيمتين لونيتين يمكن من خلالهما إعطاء صورة لونية دون

يؤدي إلى حركة يترجمها الفعل الذي يقوم به البطل في القصة إذ يقول : " نبشوا القش، فرأوا الفتى أصفر الوجه يرتجف ويصيح: اقتلوا الثعبان . . إنه هناك " (٤٤) فاصفرار الوجه صورة منطوية عن ردة فعل الخوف التي جرّت بعدها ردة فعل انفعالي تمثلت مفرداته بمجموعة أفعال من مثل (يرتجف يصيح اقتلوا الثعبان . .) إن النموذجين السابقين يعولان على فاعلية اللون في رسم الصورة البصرية التي يمررها الطفل في مخيلته فترسم أمام ناظره صورة واضحة المعالم واضحة الدلالات .

وقد يلجأ الكاتب في رسم الصورة البصرية مستعيناً باللون كأداة بإعطاء إحساس لوني للمخيلة من دون إعطاء تفاصيل لونية محددة أو ذكر لون ما، تاركاً للمخيلة كيفية التعامل في رسم الصورة ، ويتجلى ذلك من خلال ألفاظ (الملون ، والمرصع واللامع والمبرق . الخ ، مثلاً يقول في قصة حكاية قشقوش " فوجد أرضه مفروشة بالسجاجيد المخططة وجلود الخراف والمخدّات وقد علّق على حيطانه أطباق من القش الملون، والسيوف المتصالبة والتروس المرصّعة بالنحاس، فما كان منه إلا أن استلقى ليستريح، فغطّ في نوم عميق (٤٥)

إن السجاجيد المخططة وأطباق القش الملون والتروس المرصّعة في

جديداً من أنواع التلقي مبنياً على نمط جديد من الحكاية لا (الهندسي) لا على السماع أو السمع كما كان سائداً، لأن الحكاية الشعبية لم تعد كلمات وأفكاراً فقط، بل أصبحت تشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر لقراءة النص وفهم التشكيل المرافق الذي أصبح ذو دلالات عميقة لأن طريقه كتابه النص أصبحت تدخل في تحديد معناه وتأثير مساره.

٢ . لقد تنوع الفضاء النصي في الحكاية الشعبية بحسب رؤية كل كاتب للحكاية وللعالم النصي، فقد نجح الكاتب في نقل النص من التلقي عن طريق السماع إلى التلقي عن طريق البصر ليزداد دور الفضاء النصي في بناء الحكاية الشعبية المعاصرة.

٣ . مثل الانزياح الكتابي في الحكاية الشعبية مستوى تعويضياً وظف الصورة البصرية توظيفاً مختلفاً تجلت مظاهره بأشكاله المختلفة كتفكيك أوصال ألكلمه الواحدة من خلال فك ارتباطها الطباعي واستخراج خفايا جماليه كامنة في دواخلها .

الوقوف عند تفاصيل الألوان التي تشكلها إذا استثنينا تركيبة الخام الأبيض في النص ، فالسراج والإنارة والستارة والخيال الجسم وانعكاس النور كل ذلك عناصر لونية غير مباشرة أسهمت في صنع الصورة اللونية وجعلت من تلقي الصورة البصرية التي تطرحها تلقياً خاضعا لحاسة البصر لدى تخيل مفردات المشهد .

ويقول في هذا المضمار أيضاً في حكاية شرحبيل والنعامه : " ومرّت ليلتان . . . والبومة تفكر وتفكر، حتى لمع في ذهنها الحل . . ." ^(٤٧)، فنلاحظ أن الدالة لمعت تشير بحضور البياض كقيمة لونية على المستوى البصري لتدل على قيمة ذكاء على مستوى الدلالة ، والمتلقي الطفل قد يتخيلها تخيلاً حرفياً يجعل من رأس البومة معادلاً للذهن ويتخيل أن بداخله التماعه يبرق فيها اللون الأبيض جراء خبرته الحياتية بالتماعه البرق ، فيسعى الى الموازن بين الاثنين ليفهم هذه في ضوء تلك ، ومن ثم ينتقل إلى الدلالة التي تضمها الصورة البصرية المتخيلة منتقلاً إلى الجدوى من الرسم البصري إلى المعنى الذي يدل على ذكاء البومة في القصة .

الخاتمة

١ . ليس بالضرورة اعتماد التلقي المعاصر للحكاية الشعبية على العين بيد أن هذا الأمر يمثل نوعاً

- (١) الشعر والتجربة، أ:رشيد مكيلش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار البيقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣. ٣٤: .
- (٢) ينظر: م . ن : ١٧١ .
- (٣) حصاد المشيم ، إبراهيم عبد القادر المازني، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٦: ١٣٧ .
- (٤) شرح المقدمة الأدبية، محمد الطاهر بن عاشور، نشر دار الكتب الشرقية، تونس، طبع دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٨: ٤٥ .
- (٥) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمين، ترجمة: د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨: ٤٩/١ .
- (٦) الشعر العربي بين الجمود والتطور- ت.د. محمد عبدالعزيز الكفراوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣: ٩٤ .
- (٧) ابن الرومي حياته من شعره-، عباس محمود العقاد، ط٦، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧. ٣٠٩ .
- (٨) شرح المقدمة الأدبية، محمد الطاهر بن عاشور، نشر دار الكتب الشرقية، تونس، طبع دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٨: ٣٢ .
- (٩) ينظر: أدب الأطفال علم وفن، أحمد نجيب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩١: ٤٣ .
- (١٠) في الشعرية البصرية، صلاح صالح وآخرون، ١٦ .
- (١١) أدب الأطفال علم وفن، أحمد نجيب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩١: ١٧ .
- (١٢) م . ن : ٢٣ .
- (١٣) الوعي الجمالي عند الطفل، وفاء إبراهيم، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢: ٢١ .
- (١٤) م . ن : ٤٢ .
- (١٥) حكايات شعبية للأطفال، خير الدين عبيد، منشورات اتحاد الادباء والكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٤ .
- (١٦) عن مصطلح العنوان التجنيسي ينظر: شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق في ماهو الفاريق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، بيروت، مج ٢٨، ع ١٤، ١٩٩٩: ٤٧٥ .
- (١٧) وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، محمد النويهي، معهد البحوث والدراسات العربية، ط١ ١٩٦٧: ١٧١ .

(١٨) ينظر: - فنون الأدب، هـ. ب. تشارلتن، ترجمة: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٤٥: ١١١.

(١٩) حكايات شعبية للأطفال، خير الدين: ١٢.

(٢٠) م . ن : ١٣.

(٢١) م . ن : ١٤.

(٢٢) م . ن : ٤٠.

(٢٣) م . ن : ١٠٨.

(٢٤) م . ن : ١٧١.

(٢٥) م . ن : ١٠٤.

(٢٦) م . ن : ٥٥.

(٢٧) م . ن : ٥٥.

(٢٨) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، ط١، دار مصر، القاهرة، ١٩٥٨: ٦٥.

(٢٩) حكايات شعبية للأطفال، خير الدين عبّيد: ٢٩.

(٣٠) م . ن : ٤٦.

(٣١) م . ن : ٦٠.

(٣٢) م . ن : ٦٣.

(٣٣) م . ن : ٧٧.

(٣٤) م . ن : ٦٥.

(٣٥) م . ن : ٣٦.

(٣٦) م . ن : ١٤.

(٣٧) م . ن : ١٣.

(٣٨) م . ن : ٢٤.

(٣٩) ينظر: الوعي الجمالي عند الطفل، وفاء ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢: ٢١.

(٤١) حكايات شعبية للأطفال ، خير الدين عبيد : ١١١ .

(٤٢) م . ن : ١٥ .

(٤٣) م . ن : ١٧ .

(٤٤) م . ن : ٧١ .

(٤٥) م . ن : ٨٥ .

(٤٦) م . ن : ٨٧ .

(٤٧) م . ن : ١٠٥ .

(٤٨) م . ن : ٧٧ .

المصادر والمراجع :

اولا: الجاميع القصصية .

حكايات شعبية للأطفال ، خير الدين عبيد ، منشورات اتحاد الادباء والكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٤

ثانيا: الكتب .

١ . ابن الرومي حياته من شعره ، عباس محمود العقاد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٦٧ .

٢ . أدب الأطفال علم وفن ، أحمد نجيب ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١ .

٣ . أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : هـ. ريتز ، ط٢ ، دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

٤ . الأسس الجمالية في النقد العربي ، عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٤ .

٥ . حصاد المهشيم ، إبراهيم عبد القادر المازني ، دار الشروق ، بيروت ، ١٩٧٦ .

٦ . شرح المقدمة الأدبية ، محمد الطاهر بن عاشور ، نشر دار الكتب الشرقية ، تونس ، طبع دار الكشاف ، بيروت ، ١٩٥٨ .

- ٧ . الشعر العربي بين الجمود والتطور - ت: د. محمد عبدالعزيز الكفراوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣ .
- ٨ . الشعر والتجربة، رشيد مكي، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣ .
- ٩ . الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف، دار مصر، القاهرة ، ط١، ١٩٥٨ .
- ١٠ . النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ستانلي هايمين، ترجمة: د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨ .
- ١١ . النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٢ .
- ١٢ . الوعي الجمالي عند الطفل ، وفاء ابراهيم ، مكتبة الإسكندرية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
- ١٣ . فنون الأدب، هـ. ب. تشارلتن، ترجمة: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٤٥ .
- ١٤ . في الشعرية البصرية ، صلاح صالح وآخرون، دار صادر ، بيروت ، ١٩٨٤ .
- ١٥ . وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانقسام الجمالي، محمد النويهي، معهد البحوث والدراسات العربية، ط١ ١٩٦٧ .

البحوث المنشورة:

- ١ . شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق في ماهو الفاريق ، محمد الهادي المطوي ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٨ ، ع ١ ، ١٩٩٩ .