أساليب القص في حكايات الأطفال العالمية

Narration Methods in International children's tales

أحمد يحي قيسي *
إدارة تعليم الرياض، ahmedgisy2@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2024/02/07 **تاريخ القبول** :2024/02/10 **تاريخ النشر**: آذار/ مارس 2024

ملخص:(تتناول هذه الدراسة أشكال وأساليب السرد على عينة من أدب الطفل، فالسرد هو جوهر الكتابة، ويعرف بأنه نشاط يصوغ به الراوي أفكاره لينقل للقارئ الصرة الأدبية المراد إيصالها، وهذه الدراسة تتغيا الأخذ بأيدي المهتمين إلى أهم العناصر التي تشكل أساليب القص لدى رواة حكايات الأطفال العالمية، وهي: السرد، والوصف، والحوار، لتدرس كل عنصر منها في مبحث مستقل، تقف فيه بالتحليل والمقارنة على نماذج من القصص العالمية الكلاسيكية وأخرى من القصص العالمية الحديثة، كاشفة أبرز طرائقهم في الاستهلال، وعرض أحداث الحكاية وأفعال الشخصيات، والخصائص التي تنطوي عليها بنية الجملة السردية، ومسلطة الضوء على أساليبهم في إنشاء الوصف والتصوير لرسم معالم الفضاء القصصي من شخصيات وأماكن وأشياء، وتعرج كذلك إلى أبرز التقنيات المتبعة في بنية الحوار واختيار مضامينه . لتتوصل إلى خصائص كل مجموعة من المجموعتين، كي يلمس القارئ في النهاية السمات المشتركة في أساليب القص لدى هؤلاء الرواة، وكذلك ما طرأ من اختلاف في طرائق عرض القصص العالمية الحديثة).

الكلمات المفتاحية: (أساليب القص، حكايات الأطفال، الحكايات العالمية، السرد، الوصف)،

Abstract:(This study deals with the forms and methods of narration on a sample of children's literature. Narration is the essence of writing, and is defined as an activity through which the narrator formulates his thoughts to convey to the reader the literary message intended to be conveyed. this study helps interested people to the most important elements that formulate the storytelling methods of the global children's storytellers, which are narrations, description & dialogue to study each element in details, to analyse and compare for models of the global classical stories & models of the modern stories revealing their most prominent methods in the beginning and presenting the storie's events and the acts of the carachters and the characteristics contained in the narrative sentence highlight their methods in creating description and imaging to draw the features of the narrative space, including characters and places and things, and also goes to the most prominent known techniques in the dialogue structure & and chose its contents to reach the characteristics of each of the two groups to touch the reader at the end, the common features in storytelling methods for those narratives are Likewise, there has been a difference in the methods of presenting modern global stories).

* أحمد يحي قيسي.

(أتقدم بالشكر الجزيل لهيئة الأدب والنشر والترجمة التابعة لوزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية على تقديمها منحة بحثية ضمن مسار الدراسات البحثية في مجال أدب الأطفال واليافعين، وذلك لإنجاز هذا البحث).

المقدمة

اكتسبت بعض حكايات الأطفال صفة العالمية، فلم تعد مُمَثِّلةً لمحيطها الصغير الذي تخلقت مكوناتها الحكائية بين جنباته، بل تخطت حدودها الإقليمية، وتنقلت عبر اللغات إلى مختلف شعوب الأرض، لتسكن جزءاً مهماً من ذاكرتها الثقافية، كما حظيت بمكانة كبرى في نفوس الأطفال، حيث امتازت بمحتواها المعزز للقيم ، إضافة إلى أسلوب عرضها المشوق الذي أسهم في انتشارها والإقبال عليها.

لكن التناولات النقدية التي تعاطت مع هذه القصص غفلت عن تحليل أساليب القص فيها، إذ لم أقع فيما اطلعت عليه من بحوث على دراسة تتناول بالمقارنة الطرائق التي توخاها الساردون في تقديم هذه الحكايات، ليستفيد منه كتاب القصة الواعدون. وقد كان ذلك سبباً وجيها لاختيار هذا الموضوع.

وتهدف الدراسة إلى الوقوف على أساليب الرواة من سردٍ ووصفٍ وحوار في عرض عناصر الحكاية، للمقارنة بين خصائص المسرود في الحكايات العالمية الكلاسيكية والحكايات العالمية الحديثة، والتوصل إلى ما تتمايز به قصصهما وفق المنهج الإنشائي (الشعري)، منطلقاً من التساؤلات التالية:

ما السمة المميزة للسرد في كل من قصص الأطفال العالمية الكلاسيكية والحديثة؟ وما طرائق الوصف المفضلة لدى رواة كل مجموعة، وإلى أي تراكيبه يميلون؟ وبم تمتاز بنية الحوار في هذه القصص؟

وقد اخترت سبع قصص من سلسلة "ليدبيرد" لتمثل الحكايات العالمية الكلاسيكية، وهي:

1 – الدجاجة الصغيرة الحمراء وحبة القمح[1]. 2- الجنيان الصغيران والحّذَّاء[2]. 3 – القدر السحرية[3]. 4 – الكتكوت الذهبي الخواف[4]. 5 – العنزات الثلاث[5]. 6 – الوزة الذهبية[6]. 7 – الخياط الصغير[7].

واخترت كذلك سبع قصص مترجمة عن لغات مختلفة لتمثل الحكايات العالمية الحديثة، وهي:

1 – تيكو في حي الدجاجات[8]. 2 – الأسود الآخرون[9]. 3 – معاً تحت الشمس[10]. 4 – سمير والساحرة[11]. 5 – العصفور والقطعة الذهبية[12]. 6 – رحلة الكرة الحمراء[13]. 7 – خنفساء سايدو[14].

وتتألف الدراسة من ثلاثة مباحث، وهي على التوالي: السرد، والوصف، والحوار. تسبقها مقدمة وتمهيد، وتعقبها خاتمة تضم أبرز النتائج والتوصيات.

تمهيد

أولاً – الحكايات العالمية:

لئن تباعدت المنابع التي وفدت منها هذه الحكايات التي اخترتها فإن العناصر الحكائية لمعظمها تلتقي في كونها غير واقعية، سواء أكانت "عجائبية" أحداثها خارقة للعادة[15]، أو"خرافية" تؤنسن غير الإنسان[16].

ولم يكن انتقائي لهذه القصص من قبيل الاعتباط، فقد أتاحت لي ظروف عملي "معلماً في المرحلة الابتدائية منذ ثمانية عشر عاماً" قضاء أطول وقت ممكن مع الأطفال، ودرجت العادة نهاية كل أسبوع أن أختار لهم قصة عالمية لقراءتها ومناقشة محتواها، وإبداء الرأي حولها مع التقييم، فمن بين إحدى وعشرين قصة تراثية وخمسة عشر قصة حديثة اخترتُ هذه القصص لانجذاب الطلاب إليها.

وقبل الخوض في تحليل السمات الخطابية لهذه القصص يجدر الطواف على أحداث كل واحدة بإيجاز، وهي تتوزع تحت تقسيمين زمنيين:

أ – القصص العالمية الكلاسيكية:

1 – قصة "الجنيان الصغيران والحذَّاء": وتدور أحداثها حول إسكافي ماهر لكنه فقير، لم تتبق معه في أحد الأيام سوى قطعة جلد تكفي لصنع حذاء واحد، فتركها على طاولة دكانه وذهب للنوم، وفي اليوم الثاني وجد مكانها حذاء جميلاً وأنيقاً، ولم يعرف هو وزوجته من الذي صنع الحذاء؟ فباعه الإسكافي واشترى ببعض ثمنه جلداً ووضعه على الطاولة، وفي اليوم التالي وجد مكانه حذاءين، وهكذا أصبح في كل يوم يضع الجلد على الطاولة ويجد مكانه أحذية يبيعها بثمن كبير، حتى اكتشف في إحدى الليالي أن مَن يقوم بصناعة تلك الأحذية جنيان صغيران، أنقذاه من حالة الفقر التي يمر بها، فكافأهما على صنيعهما.

2 – قصة "الخياط الصغير": بطلها خياط صغير، قتل سبع ذبابات بضربة واحدة من قماش ينوي خياطته، فأعجب بنفسه وقوته، ونقش على حزام عبارة "سبعة بضربة"، وراح يجوب الآفاق وينادي في الناس أنه قتل سبعة بضربة، فكانوا يعتقدون أنهم سبعة أشخاص، وخافوا منه، وقد ساعداه الحيلة وحسن الحظ على التغلب على العملاق الذي وجده في طريقه، وكذلك على إخافته وإخافة أخويه العملاقين، ليهرب الثلاثة بلا رجعة، كما ساعداه على تنفيذ أوامر الملك بالتخلص من العملاقين والفرس الأقرن والخنزير البري، ليزوجه الملك بعد ذلك بابنته، ويهديه نصف مملكته.

3 – **قصة "الدجاجة الصغيرة الحمراء وحبات القمح"**: تجد الدجاجة حبات قمح فتأخذها وتطلب من الحيوانات مساعدتها في زراعتها، فتمتنع الحيوانات، فتزرعه وحدها، وتظل تراقبها وهي تنمو حتى يأتي موعد الحصاد، فتطلب الدجاجة من الحيوانات مساعدتها لكنهم امتنعوا أيضاً، فحصدته وحدها، وهكذا في كل مرة تطلب مساعدتهم تُواجه بالرفض، فذهبت به للطاحون وحدها، وكذلك إلى الخباز، لكنها عندما

عادت إليهم محملة بالخبز، وطلبت منهم مساعدتها في الأكل وافقوا، إلا أنها هذه المرة هي التي امتنعت عن إعطائهم إياه، وقررت أن تأكله وحدها.

4 – قصة "العنزات الثلاث": كانت العنزات الثلاث ذكيات، فخرجت إلى المرج طلباً للكلأ الطيب، وللوصول إلى المرج كان لابد من عبور الجسر الخشبي الذي يهدد عابريه عفريت يأكل كل من يمر، فعبرت العنزة الأولى وهي أصغرهن فخرج لها العفريت وأقنعته بأنها صغيرة لا تشبعه، وأن العنزة التالية أسمن منه فتركها، وعندما عبرت الثانية واعترضها العفريت طلبت منه أن يخلي سبيلها ويأكل التيس الذي يأتي بعدها فهو أسمن منها، فتركها، وعندما عبر التيس واعترضه العفريت ليأكله تغلب التيس على مخاوفه، وانطلق إلى العفريت ونطحه بقرنيه القويين فأسقطه في النهر، ليبتلعه الماء، وأصبح المرور من على الجسر الخشبي آمناً بعد موت العفريت.

5 – قصة "القدر السحرية": عن فتاة يتيمة تعيش مع أمها الأرملة، وكانتا فقيرتين، لا تجدان أحياناً ما تأكلانه، وفي أحد الأيام خرجت الفتاة إلى الغابة لتلعب، فغلبها الجوع، وبكت من شدته، فجاءت إليها امرأة عجوز وأهدتها قدراً سحريةً، وأخبرتها بأن تأمر القدر بالطبخ كلما جاعت، لتطبخ لها القدر "مهلبية"، وإذا اكتفت تأمرها بالتوقف عن الطبخ، فودعتا الفتاة وأمها الجوع منذ ذلك اليوم. ومرة خرجت الفتاة لتلعب في الغابة، فجاعت الأم وأمرت القدر أن تطبخ لها، فطبخت وأكلت الأم، ونسيت كيف تأمرها بالتوقف، ففاضت القدر وملأت أرضية المطبخ والبيت، ثم ملأت شوارع القرية كاملة، فأصبح الدخول للقرية صعباً، ولم تتوقف القدر حتى حضرت الفتاة وأمرتها بالتوقف.

6 – قصة "الكتكوت الذهبي الخواف": وتقع أحداثها حول كتكوت ذهبي لطيف خرج للعب ذات صباح فسقطت على رأسه ثمرة بلوط، فخاف وظن أن السماء ستسقط، وجرى ليخبر الأسد العظيم، وفي طريقه كان يخبر كل من يجده، وهم الدجاجة، والديك، والبطة، وذكر البط، والإوزة، والديك الرومي، فخافوا جميعاً وركضوا معه إلى الأسد، وفي طريقهم وجدوا الثعلب وأخبروه أنهم متجهون للأسد لإخباره بأن السماء ستسقط، فقال لهم أنا أعرف مكان الأسد، فقادهم إلى مسكنه هو وعائلته، حيث كانت زوجته وأبناؤه جوعى في انتظار الصيد الذي يحضره، فأكلوهم جميعاً.

7 – قصة "الوزة الذهبية": كان حظ "سرحان" جميلاً حين أطعم العجوز الجائع الذي وجده في غابة ذهب للاحتطاب منها، بعكس أخويه اللذين امتنعا عن إطعامه، فلم يكن العجوز شخصاً عاديًّا، إذ أشار إلى سرحان بقطع إحدى الأشجار، فقطعها ووجد وزة لونها من الذهب الخالص، أخذها واتجه للفندق لينام، فأعجبتا بنتا صاحب الفندق بالوزة، وأرادتا أن تأخذا من ريشها، فالتصقتا بالبطة ولم يتمكنا من الفكاك، وفي اليوم التالي أخذ سرحان بطته والفتاتان عالقتان بها، وانطلق بهم، وفي طريقهم أراد كاهن أن يخلص الفتاتين فالتصق هو أيضاً بهم، ثم التصق صديق الكاهن الذي جاء ليخلصه، ثم فلاحان، وأصبح في الموكب سبعة. فاتجه إلى ملك إحدى المدن، وكانت له فتاة مكتئبة لا تضحك أبداً، وكان قد وعد أنه سيزوجها بمن يتمكن من إضحاكها، وعندما رأت الأميرة موكب الملتصقين ضحكت لأول مرة في حياتها ضحكاً هستيرياً، لكن

الملك لم يفِ بوعده بسرعة، بل حاول إعجاز سرحان بشروطه المستحيلة، وكان سرحان في كل مرة ينفذها له بمساعدة العجوز الذي وجده في الغابة، فمرة طلب منه أن يأتي بمن يشرب برميلاً من العصير، وفي المرة الثانية طلب أن يأتي برجل يأكل جبلاً من الخبز، وفي المرة الثالثة طلب سفينة تسير في البر والبحر. وعندما أنجز سرحان كل الوعود زوجه بالأميرة، وعاش معها حياة سعيدة.

ب – القصص العالمية الحديثة:

1 – قصة "رحلة الكرة الحمراء": وهي قصة من الأدب الكوري، تدور أحداثها حول كرة حمراء كانت متذمرة لأنها خالية من الهواء، وتتدحرج ببطء، فلا تطير بعيداً كبقية الكرات، وعندما ملأها أحد الأطفال بالهواء فرحت، ولكن سرعان ما انطفأت فرحتها لأنه لم يعد بإمكانها التوقف لتأمل الأشياء التي تراها وهي في الأعلى، بل أصبحت تمر مسرعة من فوقها.

2 – قصة "معاً تحت الشمس": من الحكايات المترجمة عن الكورية، وتحكي أحداثها قصة سرقاط اسمه "لينو"، كان متذمراً من العيش في مجموعة كبقية السراقيط، فقرر أن يبتعد عن مجموعته. وقطع مسافة طويلة عبر رمال الصحراء، لتحيط به بعد ذلك المخاطر، فمرة يهاجمه نسر وينجو منه بأعجوبة، ومرة يفر من أفعى الكوبرا ولا ينفك إلا بعد جهد، لكنه يئس من الحياة عندما وقع بين فكي أسد، ولم تنقذه من أنيابه ومخالبه إلا مجموعة السراقيط التي هجرها.

3 – قصة "الأسود الآخرون": مترجمة عن اللغة التركية، عن لبؤة وأشبالها يختلفون عن بقية الأسود بلون شعرهم الأزرق، وذات يوم شب في غابتهم حريق كبير، ففروا إلى غابة أخرى بعيدة وصلوا إليها بعد عناء، لكن الأسد ملك تلك الغابة منعهم من دخولها بسبب اختلاف لون شعرهم، وعندما لم تفلح محاولاتهم هموا بالمغادرة، ففوجئوا بأسود أخرى من الغابة ومعهم مجموعة كبيرة من الحيوانات يعترضون على قرار الأسد الملك، ويلتفون حول اللبؤة وأشبالها، ليعيشوا معهم في الغابة، بينما رحل الأسد المغرور إلى وجهة غير معلومة.

4 – قصة "خنفساء سايدو": قصة مترجمة عن الفرنسية، عن طفل اسمه "سايدو" أهدته أمه خنفساء وجدتها وهي عائدة من الحقل، فتسارعت عدة أحداث منها ما أبكى سايدو ومنها ما أثار استغرابه، فالخنفساء التقطتها دجاجة وأكلتها، والدجاجة انقض عليها نسر وأكلها، والنسر التف عليه ثعبان وابتلعه، فشبت حريق في الغابة والتهمت الثعبان، ثم نزل المطر فأطفأ النار وملأ البركة حتى فاضت، وجاء فيل ليشرب كل ما في البركة، ثم قابلَ الفيلَ صيادٌ فأطلق عليه النار وأرداه قتيلاً، فلسعت الصياد عقرب، ومن شدة الألم أطاح عليها البندقية فماتت، وجاء سرب من النمل فحمل العقرب، وفي طريقه اعترضه صوص فالتقط النمل واحدة واحدة، فأخذ سايدو الصوص، وراح يداعبه فسقطت من بين جناحيه خنفساء، فرح بها سايدو وقرر الاحتفاظ بها وحمايتها.

5 – قصة "العصفور والقطعة الذهبية": مترجمة عن الفرنسية، وتحكي قصة عصفور يحب الغناء، فوجد قطعة ذهبية وطار بها إلى قصر الملك، وكان في كل مرة يغني يغضب الملك، فعندما تغنى بقطعته الذهبية وأنه أصبح أغنى من الملك بفضلها أمر الملك بأخذها منه، فتغنى بأن الملك يغار منه، فأمر الملك حراسه بإعادتها إليه، لكنه عندما تغنى بخوف الملك منه حين أعاد قطعة الذهب أمر الملك بالقبض عليه ووضعه في قدر حساء مغلي، فتغنى بأنه ينال حماماً ساخناً في قصر الملك، فأخذه الملك وعضه بأسنانه، فتغنى بأن الملك يدلكه، فابتلعه الملك، ليسكته للأبد، لكنه فاجأ الملك في وليمته التي أعدها لوزرائه، فعندما أراد الملك الترحيب بضيوفه انطلق صوت العصفور وتفاجأ الملك بأنه مازال يغني وهو في بطنه ويخبر بأنه صوت الملك الجديد، فشق الملك بطنه وأخرجه، وظل العصفور يتغنى بعد ذلك لكن الملك لم يعد ينزعج منه.

6 – قصة "تيكو في حي الدجاجات": قصة مترجمة عن التركية، عن ثعلب لطيف غير مؤذٍ كبقية الثعالب ينتقل للسكن في حي الدجاجات، فيتوجسن منه ومن تصرفاته العفوية، فحين قرر زيارة الدجاجة الأولى ظن بأن بخار الماء الذي تستحم به دخاناً، فخشي عليها واقتحم المنزل، ففزعت منه، وعندما قرر حماية الذرة من الطيور التي تؤرق الدجاجات تنكر في هيئة فزاعة، وأفزع الدجاجات ظنًّا منه بأنها الطيور. فقلقن الدجاجات بسبب تصرفاته وزاد توجسهن منه، وعندما دعاهن إلى وليمة عشاء فوجئوا بثعبان يخرج من تحت الطاولة لأن الديدان التي التقطها تيكو لم تكن إلا صغار الثعبان. وأخيراً قرر الرحيل من الحي، ففوجئ بوالدته تزوره ليخبرها بكل ماحدث، وصادف ذلك مرور إحدى الدجاجات التي سمعته وأخبرت بقية الدجاج بما دار بينه وبين والدته، فذهبن للاعتذار إليه، وطلبن منه البقاء بينهن صديقاً عزيزاً.

7 – قصة "سمير والساحرة": قصة مترجمة عن الفرنسية، وتحكي أحداث فتى اسمه "سمير" مع ساحرة تسكن في غابة مجاورة لقريته، ويخشاها جميع السكان، ويحذرون أبناءهم منها، استطاعت الساحرة أن تقبض على سمير مرتين، وفي كل مرة تساعده الأقدار على أن يفلت منها بصعوبة، لكنها في المرة الثالثة استطاعت أن تقبض عليه وتذهب به إلى منزلها لتأكله، فاحتال عليها بأن فتحة الفرن صغيرة وليس بإمكانها إدخاله منها، فدنت من الفتحة لتتأكد، فركلها سمير لتسقط في الفرن، ويخلص السكان من شرها.

ثانياً – أساليب القص:

تواطأ النقاد على تعريف "أساليب القص" بأنها الطريقة "التي يتوخاها الراوي في تقديم الحكاية للمتلقي"[17]. وتدور محاور الدارسين عادة حول ثلاثة أساليب، هي: السرد، والوصف، والحوار.

إن أي مسرود القصصي يقدم خطابين متمايزين، أحدهما عملي (السرد)، والآخر تأملي (الوصف)، يُسَيّرهُما السارد جنباً إلى جنب في خطابه[18]. فالسرد يُعَبَّر عنه بمصطلح "حكاية الأفعال"، حيث يرى "جيرار جينيت" في معرض تمييزه بين السرد والوصف بأن السرد يتضمن عروضاً للأفعال والأحداث، لذلك فهو

مرتبط بالمقولة الزمنية[19]. فمصطلح السرد إذن يرتبط بأحداث الحكاية التي يحكيها الراوي، والتي ننتظرها منها، ونتشوق لسماعها بقولنا: "ثم ماذا حدث؟".

أما "الوصف" فيُعَبَّرُ عنه بمصطلح "حكاية الأحوال"، وهو الأداة أو الريشة التي يستخدمها السارد لتشكيل فضاءات نصه[20]، والمرآة العاكسة لجمال أو قبح الواقع والأشياء[21]، فهو خطابٌ يسم ما هو موجود ويميزه عن أشباهه.

والوصف إما أن يأتي تصويراً (فوتوغرافيًّا) يعكس الأشياء في مظهرها الحسي، وإما أن يأتي مصوراً للأشياء من خلال إحساس الواصف بها، ففي الحالة الأولى يكون الوصف مستقلاً عن الشخصية الواصفة، ولا يعدو عن كونه زخرفيًّا، أما في الحالة الثانية فيتجاوز الصورة المرئية إلى نفسية الواصف، حيث يظهر الوصف ممزوجاً بأحاسيس الشخصية[22].

وثالثُ أساليب القص هو "الحوار" الذي يُعَدُّ "موطناً من أهم مواطن تعدد الأصوات في النص السردي... وينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم ملامح الشخصيات"[23]. ويُعتبر كذلك من "الأدوات المهمة والرئيسية التي يستخدمها الأديب في نقل أفكار القصة عن طريق المحاورة بين الشخصيات، فمن خلاله تكون الفكرة واضحة"[24]، فهو يمثل عنصر إضاءة في النص القصصي، إذ يكشف عن طبيعة تكوين الشخصيات وتناقضها[25]، كما يمنح الشخصية القصصية فرصة لتأخذ دورها في مجرى الأحداث مباشرة[26]، وأما قيمته فتكمن في نزع نمطية السرد[27].

المبحث الأول – السرد:

يُعرفُ السرد بأنه النشاط "الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها"[28]، فهو فعل زمني وظيفته وأداؤه عرض أحداث الحكاية وتقديمها[29]. ويضم الملفوظ في العمل القصصي خطابين بارزين، أحدهما يهتم بما ينقله السارد من أحداثٍ وأفكار، وهذا الخطاب يختص بالسارد، والآخر يهتم بطريقة السارد في نقل أقوال الشخصيات[30].

أولاً – خطاب السارد:

ويتضمن هذا الخطاب كلام السارد، فلا يُسمعُ إلا صوته[31]، وفيه يكون الحكي هو الصيغة التي تضطلع بوظيفة الإخبار بالوقائع والأحداث[32]، وتساعد هذه الصيغة الخطابية الساردَ على تلمس أبعاد الحدث والشخوص من منظور ذاتي خارجي[33].

ويميز السرديون في الخطاب الذي يتلفظ به السارد بين صيغتين ينطوي عليهما ملفوظه، وهما: "سرد الأحداث" و"سرد الأفكار"، حيث يستدعي السارد كل صيغة من الصيغتين بحسب ما تقتضيه حبكة العمل القصصي وطبيعته. وكلتا الصيغتين تأتيان بصوت الراوي، فهو الصوت الوحيد الذي يُسمعُ في هذا الخطاب[34].

ويُقصدُ بـ "سرد الأحداث" أن "يتولى السارد رواية الأحداث بصوته. فيكون وسيطاً بين هذه الأحداث والمروي له"[35]. أما "سرد الأفكار" فيُعنى بنقل أفكار الشخصية وأقوالها غير المنطوقة[36].

وبطبيعة الحال فإن حكايات الأطفال العالمية التي بين أيدينا بشقيها (التراثي والحديث) يتضمن خطاب الراوي فيها هاتين الصيغتين السرديتين، وهي لا تتشابه بالضرورة، فلكل فئة من هذه الأقاصيص أسلوبها الذي يميزها، حيث جاءت كالآتي:

أ – خطاب السارد في حكايات الأطفال العالمية الكلاسيكية:

يستهل معظم رواة حكايات الأطفال الكلاسيكية أقاصيصهم بإحالة القارئ إلى أزمنة ماضية، وتأتي هذه الإحالة بأساليب قد تتشابه وقد تختلف من قصة إلى أخرى، وفي الجدول التالي يمكن ملاحظة العبارات المحيلة:

القصة	الاستهلالية
الجنيان الصغيران والحذاء	"يحكى أنه عاش في قديم الزمان خَذَّاءٌ مع زوجته"[١٠].
الدجاجة الحمراء وحبات القمح	"يحكى أنه عاشت في قديم الزمان دجاجة صغيرة حمراء في مزرعة"[١١].
القدر السحرية	"يحكى أنه عاشت في قديم الزمان بنتٌ صغيرة مع أمها"[١٢]
العنزات الثلاث	"كان في قديم الزمن ثلاث عنزات، كانت هذه العنزات قوية وشجاعة"[١٣]
الوزة الذهبية	"في قديم الزمان، كان يعيش في كوخ قائم على طرف إحدى الغابات رجل وزوجته وأبناؤه الثلاثة"[١٤]
الخياط الصغير	"في صباح أحد الأيام، جلس خياط عند شباك بيته يخيط ثوباً"[١٥].
الكتكوت الذهبي الخواف	"ذات يوم، كان هناك فرخ دجاج صغير اسمه الكتكوت الذهبي"[١٦].

ففي الحكايات الخمس الأولى –بحسب ترتيبها في الجدول السابق - يجزم الرواة بوجود فاصل زمني طويل يمتد من الحقبة التي وقعت فيها أحداث الحكاية حتى لحظة الإخبار بها مِن قبل السارد، حيث يتجلى "الارتداد"[37] إلى الماضي البعيد منذ أن تصادف المتلقي عبارة "في قديم الزمان" التي تكررت في هذه القصص، لكن مدة "الارتداد" فيها مجهولة، فلم يحدد الساردون حقبة زمنية لهذه الأحداث، وكأن عبارة "قديم الزمان" كافية لأن تنقل عقل الطفل إلى أزمنة غابرة في الماضي لا يستوعب - بحكم معرفته المحدودة- تقسيماتها ومسمياتها، ولا حاجة لتشتيته بها عن جوهر القصة وأحداثها.

وفي القصص الثلاث الأولى يُلاحظُ أن السارد استهلها بالفعل المضارع المبني للمجهول "يُحكَى"، ويمكن أن نلمس من اختيار الرواة لهذا الفعل دلالتين، أولاهما أن الراوي يتنصل من مسؤولية ما يرويه، (حقيقة كان

أو خيالاً)، (صدقاً أو كذباً)، وفي الوقت نفسه جعل مصدر الحكاية مجهولاً لا يعرفه أحد، فمن الذي يُحكى عنه؟ وذلك يقودنا إلى الدلالة الثانية التي تشير إلى أن هذه الحكايات ذائعة الصيت، لم ينقلها الراوي عن مصدر واحد، نظراً لشيوعها بين الناس، لذا فهي مصنفة بأنها "عالمية".

أما في قصتي "العنزات الثلاث" و"الوزة الذهبية" فإن الفعل الذي يسوق الحكاية مبني للمعلوم، يتحدث السارد عن الوقائع كما لو أنه رآها بنفسه، ولا تنفي رؤيته لها سوى عبارة "في قديم الزمان" التي تبتر فجوتها الزمنية صلته بالأحداث.

وإذا كانت القصص الخمس الأولى تحوي إشارات يتبين منها القارئ بُعد الحقبة الزمنية المؤطِّرة للأحداث عن لحظة الحكي، فإن "الارتداد" في قصتي "الخياط الصغير، والكتكوت الذهبي الخواف" ليس في ملفوظه ما يشي بطول الفاصل الزمني، فعبارة "في صباح أحد الأيام، جلس خياط عند شباك بيته يخيط ثوباً"[38] التي استهل بها سارد "الخياط الصغير" حكايته، لا تنقل تفكير القارئ إلى زمنٍ بعيد، بل قد يظن في أول الأمر أن السارد يحكي قصةً شَهِدَ أحداثها.

ولو دققنا التركيز في الصوت الذي ينقل وقائع الحكايات السبع لتبين لنا أنه صوت قادم من خارج الأحداث، ومن خارج أطرها الزمانية والمكانية أيضاً، فلا الراوي مشارك فيها، ولا هو شاهدٌ عليها، حيث غلب على الجمل السردية استعمال ضمائر الغائب المتصلة والمنفصلة، والظاهرة والمستترة، وبذلك يكون السرد في هذه القصص موضوعيًّا، والسارد فيها "عليمٌ"[39] بكل ما يدور في نفس الشخصية، يحدثك عما تفكر به أو تنوي فعله، تأمل قوله: "لم يكن سرحان يعرفُ وجهةَ سيره. كان يتأبط وزته، لا يفكر إلا بالمحافظة عليها، ويتابع سيرهُ دون أن يقصد مكاناً بعينه"[40].

ففي هذا الشاهد يتحدث السارد عما يدور في تفكير سرحان، وليس عن الحدث فقط، فالحدث الوارد لا يعدو عن كونه (فتى يتأبط وزته ويسير صامتاً)، لكن السارد العليم يخبرنا بما يُحاكُ خلف هذا الصمت، وتحديداً أفكار سرحان ونواياه التي لا تُرَى ولا تُدرَك.

والمتفحص لخطاب السارد في هذه القصص السبع يلمسُ تغليباً واضحاً لسرد الأحداث، ولا يأتي سرد الأفكار إلا في مواضع محدودة ، ومنها قوله: "كانت العنزات الثلاث تخاف كثيراً كلما فكرت بالعفريت. ومع ذلك، كانت تشتاق كثيراً إلى رعي العشب الطيب في المرجة الخضراء على الضفة الثانية من النهر"[41]. فالسارد هنا لا يتحدث عن فعل أو واقعة، إنما يسرد ما يجول بخواطر العنزات الثلاث.

بل إن بعض القصص قد تخلو تماماً من سرد الأفكار، إذ يكتفي السارد فيها بتتبع أفعال الشخصيات وأبرز الأحداث، كقصة "الجنيان الصغيران والحذَّاء"، ومنها قوله: "أخذَ الحذَّاء المال ونزل إلى السوق. اشترى من السوقِ جلداً يكفي لصنع حذاءين. فَصَّل الجلد في المساءِ، وتركَهُ على طاولتهِ في الدكان. تركَهُ على طاولتهِ، ليخيطَ منهُ حذاءين في الصباح. ثم ذهب لينام"[42].

ففي هذا الشاهد ستةُ أفعالٍ قام بها الإسكافي، تتمثل في أخذه للمال، ونزوله إلى السوق، وشراء الجلد، ثم تفصيله، وتركه على الطاولة، والذهاب للنوم. ولو تتبعنا بقية القصة لوجدنا السرد يسير فيها بهذه الطريقة في سرد الأحداث، يقابله غياب واضح لسرد الأفكار. والمتأمل في تراكيب الجمل يلاحظ تفضيلاً للجمل الفعلية القصيرة (فعل + فاعل + مفعول به) أو (فعل + فاعل + شبه جملة) مع بعض اللواحق البسيطة كالصفة والإضافة، معتمداً على الحكي بصيغة الماضي لا المضارع (أخذ، نزل، اشترى، فَصَّلَ، ترك)، ولا مفر له من هذا الفعل؛ لأنه منذ اللحظة الأولى أحالنا إلى الماضي. وهذا الأسلوب في صياغة الجمل يتناسب مع طبيعة هذه المرحلة، حيث يُبعدُ السارد عن الاستطرادات الثانوية والخوض في التفصيلات الفرعية التي تجعل الفكرة تتضاءل ويصبح من الصعب على الطفل التقاط المعنى[43].

كما أن المتفحص لهذا الشاهد، ولما قبله أيضاً، يلمس ميل السارد للألفاظ السهلة الواضحة التي لا يتوقف أمامها الطفل مستفسراً، وهذا ما يجب أن يتحلى به كاتب قصص الأطفال، فلغته لابد أن تتناسب وبساطة العقول التي تتلقاها، مبتعداً عن غريب الألفاظ، وعن التراكيب المعقدة[44].

ويلجأ السارد في هذه القصص إلى تكرار الأسماء حتى وإن تقاربت الجمل، تأمل قوله: "يحكى أنه عاشت في قديم الزمان دجاجة صغيرة حمراء في مزرعة، وفي أحد الأيام وجدت الدجاجة الصغيرة الحمراء قليلاً من حبات القمح، أخذت حبات القمح إلى الحيوانات الأخرى التي تعيش في المزرعة، سألت الدجاجة الصغيرة الحمراء حيوانات المزرعة"[45].

والمُلاحَظ في هذا الشاهد على الرغم من قصره تكرار اسم الشخصية والمكان ثلاث مرات، ولا ضير من هذا التكرار إذا أدرك السارد أن في استبدالها بالضمائر إرباكاً لفهم الطفل القارئ[46].

ب – خطاب السارد في قصص الأطفال العالمية الحديثة:

لم يلتزم رواة قصص الأطفال العالمية الحديثة بطريقة واحدة في استهلال الحكايات وعرض عناصرها، كما هو الحال في القصص الكلاسيكية، ويمكن أن نلمس هذا التنوع بدءًا من العبارات الاستهلالية لهذه القصص في الجدول التالي :

القصة	الاستهلالية
تيكو في حي الدجاجات	"ها قد وَصَلتُ... انتقل تيكو اليوم للعيش في حي الدجاجات"[٢٧]
الأسود الآخرون	قالت اللبؤة الأم لأطفالها: "علينا أن نهرب من هنا حالاً"[٢٨]
معاً تحت الشمس	"أطل الصباح وحان موعد استيقاظ حيوانات الغابة"[٢٩]
سمير والساحرة	"في قرية بعيدة يعيش السكان بالقرب من غابة كثيفة مهجورة تسكنها ساحرة شريرة"[٣٠].
العصفور والقطعة الذهبية	"هذا العصفور الجميل يحب الغناء كثيراً، ولا يكف عن التغريد صباحاً ومساءً"[٣١]
رحلة الكرة الحمراء	"«لين» كرة حمراء مختلفة، فهي رخوة؛ لأنها ليست مملوءة بالهواء"[٣٢].
خفساء سايدو	"هل تعرفون قصة سايدو؟ في صباح يوم مشمسٍ ذهبت أم سايدو..."[٣٣].

ففي القصص الثلاث الأولى -بحسب ترتيبها في الجدول- تنطلق عجلة السرد من قلب الحدث ، حيث يجذب السارد قارئه إلى الواقعة مباشرة دون أية مقدمات عن الشخصية أو عن المكان، وهو أكثر الأساليب انتشاراً في قصص الأطفال الحديثة.

وفي القصص الثلاث التي تليها يبدأ السارد بمهاد وصفي قصير، سواءً عن الشخصية الرئيسة كما في قصتي "العصفور والقطعة الذهبية" و"رحلة الكرة الحمراء"، أو عن فضاء الأحداث كما في قصة "سمير والساحرة"، أما في قصة "خنفساء سايدو" فيبدو جليًّا للقارئ تأثر السارد بأسلوب القص التراثي.

يتمكن السارد من إيهام القارئ بآنية الحدث في ثلاث قصص، هي: "تيكو في حي الدجاجات" و"الأسود الآخرون" و"رحلة الكرة الحمراء"، حيث لا أثر فيها للارتداد، تأمل قوله: ""انتقل تيكو اليوم للعيش في حي الدجاجات"[47]، فتيكو انتقل (اليوم) وليس في أحد الأيام أو ذات يوم، أما في بقية القصص فيحيلنا السارد إلى لحظةٍ ماضية مجهولة المدة، لكن صيغة "الارتداد" توحي بأن مداها الزمني قريب من لحظة الحكي، وصيغ الارتداد التي وردت في القصص هي: "في أحد الأيام"[48]، "في يوم من الأيام"[49]، "في صبيحة يوم مشمس"[50].

تأتي الجمل في القصص الحديثة أحياناً أطول بقليل من جمل القصص الكلاسيكية، حيث يتخلل بعضها وصف أو تعليل أو غير ذلك، تأمل قوله مثلاً: "فقدَ ميلو المسكين وعيه، وعندما فتح عينيه رأى الأسد مكشراً عن أنيابه ولعابه يسيل من منظر ميلو الشهي"[51]، فلو أمعنا النظر في جمل هذا الشاهد لتبين أنها بمجملها لم تخبرنا سوى بفعلين، (إغماءة ميلو، وإفاقته في وجه الأسد)، لكن هذا الطول لم يُغرق القصص في التفاصيل التي تشتت فكرة النص. فهذه الجمل تعد أيضاً قصيرة، ويلاحظ أن السارد وُفِّقَ في اختيار الأفعال البسيطة الواضحة التي تلائم القارئ في هذه المرحلة العمرية، وابتعد عن الأفعال المزيدة أو المبنية للمجهول، أو المبالغ في اشتقاقاتها[52].

وتتفق القصص الحديثة مع القصص الكلاسيكية من حيث الموقع الذي يتخذه السارد لنفسه من الأحداث، ففي كل القصص يأتي الراوي "عليماً"، ينقل الوقائع من خارج نطاقَيها الزماني والمكاني.

أما سرد الأفكار فيحضر بين حين وآخر في القصص العالمية الحديثة، وإن لم يكن مزاحماً لسرد الأحداث، فالأخير له الحيز النصي الأكبر، وقد لُوحظ بجلاء في كل القصص وبنسب متفاوتة، عدا قصة "خنفساء سايدو"، تأمل قوله: " كل حيوان في غابةٍ يظن نفسه مختلفاً عن الحيوانات التي في الغابات الأخرى، وقد يظن كذلك أنه يملك المكان الذي يعيش فيه، فيرى أنه لا يجوز للقادمين من غابات أخرى أن يدخلوا غابته، هذا بالضبط ما شعر به هذا الأسد، لم يُعجبه قدوم الأسود كثيراً"[53]. فقد سرد في هذا الشاهد ما دار في تفكير الأسد، وما شعر به عندما رأى أسوداً قادمة إلى غابته. ولم يتحدث عن فعلٍ رآه.

وثمة ملمح بارز يميز هذه القصص عن القصص الكلاسيكية ، ويتجلى في مخاطبة السارد للمسرود له "القارئ المستدعى"[54] ، فالسارد يتوجه إليه بالخطاب بين حين وآخر، إما متسائلاً كقوله: "هل تعرفون قصة سايدو؟"[55]، أو منبهاً إياه، كقوله: "لما وصل الأسود إلى الغابة البعيدة جدًّا، استقبلهم أسد ملك بهي المنظر. وأنت تعلمُ أن للأسود الذكور لِبد شعر كثيفة"[56]، وقد لوحظَ هذا الخطاب في أربع قصص هي: "خنفساء سايدو"، و"سمير والساحرة"، و"الأسود الآخرون"، و"تيكو في حي الدجاجات".

ثانياً – خطاب الشخصيات:

يتوخى السارد في نقله لملفوظ الشخصيات في العمل القصصي عدة أساليب، وتتبين من خلال هذه الأساليب مدى ذاتية السارد أو موضوعيته في عرض ذلك الملفوظ، وقد تواضع السرديون على تسمية كل أسلوب من تلك الأساليب بمصطلح، وهي:

أ – **الخطاب المنقول:** في هذا الخطاب يتم الحوار المتكامل بين الشخصيات دون تدخل السارد[57]، فمهمة السارد تكمن في نقل أقوال الشخصية حرفيًّا دون تغيير[58]. وقد يبدو للقارئ أن السارد في هذا الخطاب يكون موضوعيًّا على الإطلاق، لكن ذاتيته تظهر أحياناً من خلال تأثيره في القول المنقول الذي يتجلى في تحكمه في السياقات المقالية والمقامية التي ينقل عبرها قول الشخصية[59].

ب - **الخطاب المسرود:** ويعرف هذا الخطاب بأنه "عبارة عن ضرب من الأقوال المنقولة عن الشخصية ولكنها لا تخرج عن نطاق لغة الراوي الخاصة به"[60] ، فملفوظ الشخصية يُنقل بلغة الراوي مسنداً إلى ضمير الغائب[61]. لأن الشخصية لا تنقل ملفوظها بلسانها، بل ينتقل عبر لسان

السارد[62].

ج – **الخطاب المحول:** يتميز هذا الخطاب "باتساع المسافة بين الكلام كما قالته الشخصية وما نقله الراوي عنها نقلاً ينحرف به تماماً عن أصله حتى أن القول ليتحول إلى مجرد حدث يُسرد. فما كان في

الأصل كلاماً يصبح حدثاً يُروى"[63]. فالسارد يتصرف في أقوال الشخصية، حيث يقوم بنقلها والتعبير عنها بأسلوبه الخاص[64].

وفي حكايات الأطفال العالمية بشقيها التراثي والحديث يلمس القارئ اتفاقاً في بعض الطرائق واختلافاً في توظيف بعضها، بحسب المراحل، وبحسب طبيعة كل قصة، إذ جاءت على النحو الآتي:

أولاً – خطاب الشخصيات في قصص الأطفال العالمية الكلاسيكية:

لا يعول السارد في هذه الحكايات على صوته داخل القصة، فإضافة إلى نقله للوقائع والأفعال يمنح مساحة لحضور أصوات الشخصيات؛ كي يكسر أحادية وجهة النظر، يتضح ذلك من التناوب السريع بين خطاب السارد وخطاب الشخصيات في هذه القصص، فأصوات الشخصيات خطابٌ – كما أسلفنا – ولكل سارد طرائقه في إدراج هذا الخطاب وتوظيفه في النص القصصي.

والمتتبع لخطاب الشخصية في الحكايات الكلاسيكية يلمس ميل السارد لنقل ملفوظها كما ورد على لسانها دون تغيير، أي بتقنية "الخطاب المنقول"، تأمل قوله مثلاً: "قال بطوط نطوط، وهو يجلس هادئاً فوق قفصٍ خشبي صغير: ((صباح الخير يا كتكوتي الذهبي.. أراكم خائفين.. إلى أين أنتم جميعاً ذاهبون بهذه السرعة؟ لماذا لا تجلسون معي قليلاً لتستريحوا؟!)) أجاب الكتكوت الذهبي: ((هذا ليس وقت الراحة يا بطوط نطوط، السماء تسقط، ونحن في طريقنا لنخبر الأسد. تعال معنا.. أسرع..)) "[65].

فما بين كل علامتي تنصيص في الشاهد السابق ورد ملفوظ الشخصية دون زيادة أو نقصان، ودون تدخل أو تحريف، وقد اعتمد السارد اعتماداً شبه كلي على طريقة العرض هذه، فهي التقنية السائدة في نقل خطاب الشخصيات في القصص السبع كلها، بل إنه في أربع قصص لم يلجأ لطريقة أخرى سواها، والقصص هي: "الكتكوت الذهبي الخواف" و"الدجاجة الصغيرة الحمراء وحبات القمح"، و"الجنيان الصغيران والحذّاء"، و"القدر السحرية".

وإذا كانت هذه الطريقة هي أكثر الطرائق موضوعية في نقل خطاب الشخصية، إلا أن ذاتية السارد تتسلل أحياناً لتحاول التأثير عليه، وذلك من خلال العبارات الواصفة التي تسبق ملفوظها، وفي القصص السبع شواهد على ذلك ، ولكنها قليلة بالنظر إلى الشواهد التي اتسمت بالموضوعية، تأمل قوله مثلاً: "قابل الابن الأكبر في الغابة عجوزاً أشيب ضئيل الجسم. قال العجوز: ((أنا جائع وعطشان. أعطني، من فضلك، قطعة صغيرة من الكعك وجرعة من العصير!)) أجاب الابن الأكبر بفظاظة: ((لن أعطيك شيئاً. إذا أعطيتك شيئاً قَلّ طعامي ونقص عصيري. ابتعد عني!))"[66]. ففي هذا الشاهد اتسم السارد بالموضوعية في نقل كلام العجوز، لكنه عندما نقل كلام الابن الأكبر سبَقَهُ بعبارة واصفة (أجاب بفظاظة) أثرت على موضوعية النقل، وإن كان قد نقل كلام الابن كما هو. وهذا الأسلوب يساعد السارد على إيصال الانطباع الذي يجب أن ينغرس في نفس الطفل عن هذه الشخصيات.

وتُعد تقنية "الخطاب المحول" من أقل التقنيات استعمالاً في نقل خطاب الشخصية في القصص الكلاسيكية، ففي القصص التي بين أيدينا لم يلجأ إليها السارد إلا في قصتين فقط، هما: "الوزة الذهبية"، و"العنزات الثلاث"، وفي كل قصة لم يرد سوى في موضعين، تأمل قوله: "وبعد مدة قصيرة، قالت أصغر العنزات إنها تريد أن تكون أول من يحاول عبور الجسر"[67].

ففي هذا الشاهد غَيَّبَ السارد صوت الشخصية ولم يغيب كلامها، بل نقله بتحريف الضمائر فقط، فأبدل ضمير المتكلم بضمير الغائب، أي أنه أحضر ملفوظها بصوته، وهنا تتجلى الذاتية.

أما "الخطاب المسرود" فقد لاذ إليه السارد في قصتين فقط، وهما: "الوزة الذهبية" وكان حضوره فيها لافتاً كقوله: "ظهر العجوز الأشيب الضئيل الجسم مرة أخرى، ورجا الابن الثاني أن يعطيه قطعة صغيرة من الكعك وجرعة من العصير"[68] ، أما القصة الثانية فهي قصة "الخياط الصغير" التي تجلى فيها هذا الخطاب في ثلاثة مواضع، ومنها قوله: "عجب العملاق مما رأى عجباً شديداً. ودعا الخياط الصغير للنزول عنده ضيقاً تلك الليلة، ليعرفه إلى شقيقيه العملاقين"[69].

ففي هذين الشاهدين غاب ملفوظا العجوز والعملاق، وأورد السارد مضمونهما، وهذه أقصى درجات الذاتية؛ فالقارئ لا يعرف ما الذي تلفظ به العجوز وهو يرجو الابن الثاني، ولا الذي قاله العملاق حرفيًّا وهو يدعو الخياط إلى منزله، بل أدرك مضمونهما مسروداً، والسارد عادة يلجأ لهذا الأسلوب في نقل خطاب الشخصيات ليُبعِد الطفل/القارئ عن تفاصيل قد تشتته عن محور القصة الرئيسي.

ثانياً – خطاب الشخصيات في قصص الأطفال العالمية الحديثة:

يمنح رواة هذه القصص مكانة أعلى ومساحة أكبر لخطاب الشخصيات مقارنة بالقصص الكلاسيكية، فحيناً يفتتح به السارد حكايته كما في قصتَي "تيكو في حي الدجاجات" و"الأسود الآخرون".

ويلاحظ أن التناوب بين خطابي السارد والشخصيات في هذه القصص أقرب، فلا تكاد تخلو صفحة من حضور هذين الخطابين متعاقبين أو مندمجين، تأمل على سبيل المثال تناوب الخطابين في صفحة واحدة من قصة "معاً تحت الشمس"، يقول: "اقترب وقت غروب الشمس وقد تعب ميلو تماماً، وقال: ((أريد العودة للمنزل، لقد اشتقت لأمي وأبي)).. ومشى ميلو ببطء وقد خارت قواه ولكن، هبت رائحة غريبة من مكان ما فأخذ يشم ويشم.. ((آآه.. إنها رائحة غريبة تدل على الخطر))"[70].

وفي كثير من المواضع التي يندرج فيها خطاب الشخصيات ينقل السارد ملفوظها دون تنبيه إلى أنه ينقل كلام الشخصية، مستغنياً عن العبارات التي تنبه القارئ إلى ذلك، مثل (قال، يقول، قالت، سأل...)، ليأتي صوت الشخصية دون إشعار مسبق، فمثلاً يقول: "استاء تيكو من هذه الإشاعات، لكنه لم يستسلم، ففكر في محاولة ثانية. تفطن تيكو إلى أمر: ألم تكن الدجاجات تشتكي من أكل الطيور لمحصول الذرة؟ ربما إن ساعَدتُها في طرد تلك الطيور فستحبني"[71].

ففي هذا الشاهد لم تفصل ملفوظ السارد عن ملفوظ الشخصية سوى النقطتان الرأسيتان، ولا أثر لأي إشارة تنبه القارئ لأن صوت السارد توقف وبدأ صوت الشخصية.

تتجلى موضوعية السارد في نقله لخطاب الشخصيات في هذه القصص أكثر مما هي عليه في القصص الكلاسيكية، فقد استغنى عن تقنية "الخطاب المحول" في عرضه لملفوظ الشخصية في كل القصص السبع، أما تقنية "الخطاب المسرود" فلم يلجأ إليها إلا في موضعين فقط، الموضع الأول في قصة "العصفور والقطعة الذهبية" حيث يقول: "سُرَّ الملك عندما صارت القطعة في يده، وسمحَ لحراسه بالاستراحة وأخذ قيلولة"[72]، إذ لم يذكر ما تلفظ به الملك بل سرده، والموضع الثاني في قصة "تيكو في حي الدجاجات"، وتحديداً في قوله: "فاعتذر تيكو إليه وإلى صغاره أيضاً"، فلم يأت السارد بصيغة الاعتذار كما تلفظ بها تيكو. ويبدو أن الاختصار وعدم الخوض فيما يبعده عن سرد أهم الأحداث والأقوال هو الذي دفع السارد في الشاهدين السابقين لعرض ملفوظ الشخصية بهذه التقنية.

لقد اعتمد السارد على تقنية "الخطاب المنقول" اعتماداً كليًّا في عرضه لأقوال الشخصية، دون تأثير – في الغالب - بأي عبارة تسبق الملفوظ وتمس من موضوعية عرضه، فعلى سبيل المثال يقول: "حط العصفور فوق سقف القصر وراح يغرد: ((قطعة الذهب صارت ملكي، صرتُ أغنى من الملك، قطعة الذهب صارت ملكي، صرتُ أغنى من الملك!)) سمع الملك غناء العصفور وهو يغير ثيابه، وطبعاً استاء كثيراً، فنادى على حراسه وقال: ممنوع أن يكون أي مخلوق أغنى من الملك، هيا يا حراس، اذهبوا وأحضروا لي القطعة الذهبية"[73]. فالملفوظ هنا منقول كما نطقته الشخصيات، والعبارات التي سبقته لم تؤثر على سياق نقله.

ولم يؤثر السارد على سياق "الخطاب المنقول" في القصص السبع إلا في مواضع محدودة في قصتي "سمير والساحرة" و"العصفور والقطعة الذهبية"، ليقبح صورتي الساحرة والملك عن طريق السياق، أما ملفوظهما فقد أورده كما هو، تأمل قوله: "غضبت الساحرة غضباً شديداً وصرخت: ((سوف أنال من ذلك الشقي الصغير، كيف يتجرأ أن يتحداني ويهرب مني؟! سأجعله عبرة للآخرين!)) كان صراخها عالياً، حتى اهتزت جدران الكوخ"[74].

ففي هذا الشاهد يلاحظ أن السارد نقل كلام الساحرة كما ورد على لسانها، لكنه سبق ذلك بوصف حال الساحرة (الغضب الشديد والصراخ) ، ثم بعد أن نقل ملفوظ الساحرة وصف ذلك الملفوظ وصفاً يجعل منه مخيفاً، فتجلى تأثير السياق على موضوعية المنقول.

المبحث الثاني – الوصف:

ويُعرف الوصف بأنه "نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها وهو أسلوب من أساليب القص يتخذ أشكالاً لغوية كالمفردة والمركب النحوي والمقطع"[75].

ويميز السرديون بين نوعين من أنواع الوصف، هما: "وصف استقصائي" يقوم على "تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف، ولذلك تطول مقاطع الوصف"[76] فيه، وعلى العكس من ذلك يأتي النوع الثاني، وهو "الوصف الانتقائي" الذي يقوم على اختيار بعض العناصر الموحية من الشيء وطرحها من منظور الشخصية، فالسارد لا يصف الأشياء كما هي، بل يصف الأثر الذي تَرَكَتْهُ فيه[77].

ولإنشاء الوصف يتبع الراوي أسلوباً من ثلاثة ، أولها "الوصف عن طريق القول" ، فالراوي ، أو الشخصية الواصفة لا ترى المشهد ، بل تتحدث إلى شخصية أخرى عن المشهد ، وهذه الطريقة نجدها غالباً في الحوارات[78].

والطريقة الثانية "الوصف عن طريق الفعل"، أي وصف الأفعال المتعاقبة، كأن يصف الراوي الأفعال التي تقوم بها الشخصية وهي تصنع شيئاً، أو يصف معركة، أو مشهداً[79]، ويطلق على الطريقة الثالثة "الوصف عن طريق الرؤية" ، وهي "كل وصف قناته إحدى الحواس الخمس. وفيه توكل الرؤية إلى شخصية مشاركة في الأحداث"[80]، فالراوي يصف ما يراه ، أو يسمعه ، أو يتذوقه ، أو يشعر به ، أو يلمسه.

وبطبيعة الحال فإن حكايات الأطفال التي بين أيدينا تتضمن وصفاً، ولو تتبعنا أسلوب السارد وطرائقه في الوصف نجدها تأتي على النحو الآتي:

أ – الوصف في حكايات الأطفال العالمية الكلاسيكية:

لا يحظى الوصف في هذه الحكايات باهتمام كبير من قبل السارد الذي غالباً ما ينشغل بسرد الوقائع وأقوال الشخصيات، فلا يقدم عن الموصوف – شخصاً كان أو فضاءً أو شيئاً – إلا ما يلائم طبيعة وظروف الحدث الذي يكون بصدده، دون خوض في التفاصيل والأجزاء. ولعل السبب في ذلك يعود إلى اعتماده على الرسوم المرافقة للنص.

وبناء على ذلك فإن "الوصف الانتقائي" هو الغالب على أساليب الرواة في هذه القصص، حتى في وصفهم للشخصيات الرئيسة، ففي قصة "الوزة الذهبية" يصف السارد شخصية "سرحان" بقوله: "كان... شابًّا لطيفاً طيب القلب"[81]، ويصف العجوز الذي قابله في الغابة قائلاً: "أشيب ضئيل الجسم"[82].

لقد اكتفى السارد بوصف جزء من المظهر الحسي للعجوز (الشيب وضآلة الجسم)، أما في وصفه لسرحان فقد غيب ملامحه تماماً، ولجأ إلى "الوصف الوجداني"[83] في تصوير شخصيته (اللطف وطيبة القلب)، وهذا الضرب من الوصف يكثر في هذه القصص، ليس على مستوى الشخصية فحسب، بل وعلى الفضاء القصصي بكافة مكوناته، ففي وصفه للمكان في قصة "العنزات الثلاث" يقول: "على الضفة المقابلة من النهر مرجة بديعة خضراء"[84]. فَوَصفُ المرجة بالبديعة لا يرسم صورة محددة وواضحة لها في مخيلة

الطفل، بل هو تصوير انفعالي للأثر النفسي الذي يعكسه المكان، أما المظهر الخارجي فتتكفل بتصوير جزء كبير منه الرسوم المرافقة للنص.

ولا يركن السارد في تركيبه للوصف إلى المقاطع الوصفية الطويلة، فالتركيب النحوي للوصف في هذه القصص يتراوح ما بين الجملة والمفردة، فمن الوصف بالمفردة قول السارد: "وفي الطريق، قابل الكتكوت الذهبي دجاجةً حنوناً بيضاء اسمها: دجاجة بجاجة"[85]. ومن الوصف بالجملة قوله: "وفي الطريق، قابل الكتكوت الذهبي... البطة السمراء ذات الريش الناعم: ((بطة نطة))"[86].

ينتهج السارد أسلوب "الوصف عن طريق الرؤية" ليجعل منه سمة بارزة للوصف في كل القصص، ففي أربع قصص لم يجنح السارد لطريقة سواها، والقصص هي: "الوزة الذهبية"، و"القدر السحرية"، و"العنزات الثلاث"، و"الدجاجة الصغيرة الحمراء"، تمعن في قوله: "كان فوق النهر جسر خشبي، وتحت الجسر عفريت قبيح المنظر"[87].

فالموصوفان في هذا الشاهد مكان (نهر يعلوه جسر خشبي)، وشخصية (عفريت)، لم يتتبع السارد في وصفهما فعلاً، بل رسم صورتين ثابتتين للمرعى وللعفريت، كما أن الوصف تلفظ به السارد ولم يسمعه من شخصية أخرى.

جاء "الوصف عن طريق القول" في قصتين فقط، ففي قصة "الجنيان الصغيران والحذاء" ورد في موضعين، ومنها قوله: "نظرت زوجته إلى الحذاء، وقالت: "هذا أحسن حذاء رأيته في حياتي. إنه مصنع بمهارة"[88]، وفي قصة "الخياط الصغير" ورد في موضع واحد، وهو قوله: "قال الملك للخياط: ((في مملكتي عملاقان مرعبان. وكلنا نعيش في خوف من أفعالهما الشريرة. إذا خلصتنا من هذين العملاقين زوجتك ابنتي ووهبتك نصف مملكتي))"[89].

فوصف الحذاء في الشاهد الأول ووصف العملاقين في الشاهد الثاني لم يتلفظ بهما السارد، بل شخصية أخرى داخل القصة، فالسارد استمع إلى الوصف ولم يصف هو بنفسه، لذا فإن هذا الوصف لا يصنف أنه عن طريق الرؤية، بل عن طريق القول.

أما "الوصف عن طريق الفعل" فهو أقل طرائق الوصف حضوراً في هذه القصص، إذ لم يأت إلا في موضعين متقاربين في قصة "الخياط الصغير"، ففي الموضع الأول يقول: "سرعان ما اشتبك العملاقان في عراك عنيف. وراحا في عراكهما يقتلعان الأشجار والصخور ويرميانها أحدها على الآخر. وتماسكا وتضاربا بشراسةٍ، وأخذا يتدحرجان في الغابة محطمين أشجارها"[90]، وفي الموضع الثاني يقول: "فجأة لمح الحصان الأقرن يندفع نحوه صاخباً مخيفاً فقفز في اللحظة الأخيرة مختبئاً وراء شجرة"[91]. فالسارد في هذين الشاهدين يتتبع بوصفه أفعالاً.

ب – الوصف في حكايات الأطفال العالمية الحديثة:

إن أول ملمح يمكن ملاحظته في هذه القصص اهتمام السارد بالوصف أكثر مما لمسناه في قصص الأطفال الكلاسيكية، ولعل السبب يعود إلى تعقبه لبعض الأفعال السردية بالوصف، تأمل قوله مثلاً: "فوق الكهف المظلم وقفت مجموعة السرقاط منتصبةً على أرجلها، دون أن تتحرك وعيونها تنظر إلى السماء، ولم يمض وقتٌ طويلٌ حتى أرسلتِ الشمسُ خيوطها الذهبية ببطء، وطلع الصباح على الصحراء الإفريقية"[92].

فالسارد لم يكتفِ بالحديث عن وقوف مجموعة السرقاط التي تنتظر الشروق، بل تتبع أفعالها بالوصف (طريقة الوقوف، وثباتها، ونظرتها للسماء).

ويميل السارد في تركيبه للوصف إلى الجمل الوصفية الطويلة أولاً، ثم في المقام الثاني الوصف بالمفردة، ولا يتطرق للمقاطع الوصفية، فمن الوصف بالجملة قوله: "وهنا قدمَ فيل باتجاه البركة، كان فيلاً ضخماً بأذنين كبيرتين وخرطومٍ طويلٍ، طويل جدًّا"[93]. فالسارد في هذه الجملة لم يتوقف على وصف ضخامة الفيل، بل ألحقها بوصف أذنيه وخرطومه. وكذلك يرد الوصف بالمفردة بكثرة في هذه القصص، تأمل قوله مثلاً: "وفعلاً ظهر ثعبان ضخم من فوق الشجرة العالية"[94]، فمفردتا "ضخم، والعالية" ما هما إلا صفتان للثعبان والشجرة.

لا يصف السارد المكان وصفاً واضحاً يتبين القارئ شكله، وهو في هذا الأمر يتفق مع سارد القصص الكلاسيكية، فالمكان في قصة "الأسود الآخرون" ما هو إلا غابة، دون أية صفة أخرى، ولا تختلف عنها بقية القصص عدا قصة "سمير والساحرة" التي يزيد فيها وصف المكان ببعض كلمات لا تمنحه وضوحاً، يقول: "في قرية بعيدة، يعيش السكان بالقرب من غابةٍ كثيفة مهجورة تسكنها ساحرة شريرة"[95]. معتمداً في تقديم هذه الفضاءات على الرسوم المصاحبة للقصة.

أما وصف الشخصيات فقد اهتم به السارد في كثير من المواضع، وإن كان انتقائيًّا، ففي القصة السابقة يصف الساحرة بقوله: "لمحَ عجوزاً غريبة الأطوار تخرجُ من وسط الغابة. كان شعرها أبيض منكوشاً، وأصابعها مخيفة، أما وجهها فمليء بالتجاعيد، وعلامات الخبث بادية عليه"[96]. وهذه الأوصاف ليست رسماً دقيقاً نلمس منها صورة تعكس هيئة الوجه والجسد، إذ لا يتبين من مظهرها الحسي في وصفه إلا لون الشعر والتجاعيد، أما وصف الأصابع بالمخيفة ووصف الوجه بالخبث فيندرجان ضمن الوصف النفسي، ولا يقدمان ملامح واضحة للموصوفات. وكاتب قصص الأطفال ليس بحاجة للإغراق في الوصف، فالرسم المصاحب يأخذ عن عاتقه هذه المسؤولية.

يغلب على السارد أسلوب "الوصف عن طريق الرؤية" في ثلاث قصص فقط، وهي "خنفساء سايدو"، و"الأسود الآخرون"، و"سمير والساحرة"، وإن تطرق السارد معها إلى طرائق الوصف الأخرى، تمعنوا في قوله: "بسط سايدو يد أمه المقبوضة، أتدرون ماذا وجد فيها؟ وجد حشرة لطيفة، حمراء اللون، بنقاطٍ سوداء"[97]. فوصف الخنفساء جاء على لسان السارد، وهو وصف لشكلها الظاهر لا لحركتها أو فعلها.

أما في بقية القصص فيلجأ السارد كثيراً إلى "الوصف عن طريق الفعل" ليكون عضيداً للوصف عن طريق الرؤية في تقديمه للموصوفات، بل قد يفوقه حضوراً ، وخاصة في القصص "معاً تحت الشمس" و"تيكو في حي الدجاجات" و"رحلة الكرة الحمراء"، فمثلاً يقول: "بينما تثب الكرات هنا وهناك.. تتدحرج ((لين)) على الأرض ببطء ومهل. تتدحرج وتتدحرج ثم تتوقف وتفكر"[98]. فالوصف هنا يتتبع حركة "لين" الكرة الحمراء بدقة.

وتتفق هذه القصص مع قصص الأطفال العالمية الكلاسيكية في ابتعاد السارد عن أسلوب "الوصف عن طريق القول"، حيث كان من أقل الطرائق استعمالاً، بل إن بعض القصص خلت منه تماماً، كقصتي "خنفساء سايدو" و"رحلة الكرة الحمراء"، أما في القصص الأخرى فقد جاء عابراً، فحيناً لا يأتي إلا مرة واحدة في القصة ، كقصة "الأسود الآخرون" التي لم يأت فيها هذا الوصف إلا على لسان اللبؤة حين قالت لملك الغابة: "لقد اشتعلت نار ضخمة في الغابة التي نعيش فيها، فاضطررنا إلى تركها"[99]. فوصف النار بالضخمة لم يتلفظ به السارد، بل شخصية داخل القصة، وهي اللبؤة.

كما تتفق معها في ميل السارد إلى الوصف الانتقائي وإغفاله للوصف الاستقصائي، ويمكن تلمس ذلك بوضوح من خلال العودة إلى الشواهد السابقة.

المبحث الثالث – الحوار:

يعرف الحوار بأنه حديث بين شخصيتين[100] ، فهو شكل من أشكال التواصل الإنساني يحدث بين طرفين وسيلته الكلام[101]. ويمكن التمييز في النص السردي بين نوعين من أنواع الحوار، هما:

1 – الحوار الداخلي: ويُقصَدُ به "إيراد أفكار الشخصية إيراداً حرفياً مثلما تم تلفيظها (verbalization) في ذهن الشخصية"[102]. فالسارد لا يخاطب شخصية أخرى ، بل يوجه الخطاب إلى ذاته. ويختلف مدار موضوع الخطاب ، فقد يكون ترجمة لما يعتمل في نفسه ، أو ماضياً يستعيده ، أو مستقبلاً يتوق إليه ، أو خواطر عاطفية ، أو اجتماعية، أو ثقافية[103].

وتظهر أهمية الحوار الداخلي في كونه يمنح الشخصية القصصية مساحة نصية كافية تبوح فيها وتكشف عن نوازعها وعلاقاتها الاجتماعية[104]. وهو كذلك عرض لأفكار الشخصية وانطباعاتها وتصوراتها[105].

2 – الحوار الخارجي: ويعرف "بأنه الأقوال المتبادلة بين شخصيتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل"[106].

وفي قصص الأطفال العالمية يأتي الحوار مكونًا مهمًا من مكونات بنيتها السردية، لكن توظيفه يختلف من مرحلة إلى أخرى، حيث جاء كالآتي:

أولاً – الحوار في قصص الأطفال العالمية الكلاسيكية:

يلاحظ في هذه القصص أن مدة الحوارات ليس طويلة، فأسطرها معدودة، لكنها في ذات الوقت منتشرة في الفضاء النصي للقصة، وتتناوب مع سرد الأحداث بصورة ملفتة. تأمل قوله: "قال الحذَّاء لزوجته في صباح اليوم التالي بينما كان يأكل فطوره:

((ماذا يجب أن نفعل لنكافئ الجنيين الصغيرين؟ نحن سعيدان وغنيان بفضل الجنيين.))

أجابت الزوجة: ((نصنع لهما ثياباً جديدة؛ لأن ثيابها ممزقة.))

قال الحذاء: ((نعم، نعم. ونصنع لهما أيضاً حذاءين جديدين؛ لأن أقدامهما حافية.))"[107].

فهذا الحوار مؤلف من (سؤال/الحذّاء، وإجابة/الزوجة، وإقرار/الحذّاء)، ولا شيء غير ذلك، أما عباراته فمتوسطة، فكل عبارة مكونة من جملتين قصيرتين. ويمكن قياس الحوار في هذا الشاهد من حيث عباراته ومدته على معظم الحوارات في بقية القصص.

يتجنب السارد توظيف الحوار الداخلي في هذه الحكايات، إذ خلت منه ثلاث قصص، وهي "الوزة الذهبية"، و"القدر السحرية"، و"العنزات الثلاث"، بينما لم يأتِ في بقية القصص الأربع إلا في موضع واحد فقط في كل قصة، ففي قصة "الخياط الصغير" يقول: "قتل الخياط الصغير في تلك الخبطة سبع ذبابات فأدهشه ذلك وملأ نفسه زهواً، قال في نفسه: ((ما هذه القوة، وما هذه الشجاعة! الدنيا كلها ينبغي أن تسمع بما فعلت))"[108]. ولعل السارد يلجأ لهذا الأسلوب لكي لا يشتت تفكير الطفل عن الأحداث المهمة عند قراءتها.

والمتأمل في الحوارات الداخلية في هذه القصص الأربع يجد أنها تأتي بصيغة تعجب في ثلاث قصص، ومنها الشاهد السابق، بينما في موضع واحد يأتي الحوار الداخلي لينقل ما تفكر به الشخصية، وتحديداً في قصة "الدجاجة الصغيرة الحمراء وحبات القمح" حيث يقول: "قالت الدجاجة الصغيرة الحمراء لنفسها، وهي ذاهبة إلى المزرعة: ((يجب أن يُرسَل القمح الآن إلى الطاحونة، لكي يصبح دقيقاً))".

ويأتي الحوار الخارجي الأكثر حضوراً وانتشاراً في الفضاءات النصية لهذه القصص، والمتمعن في مضمون هذه الحوارات يجدها تأتي على النحو الآتي:

في ثمانية عشر موضعاً يجيء مضمون هذه الحوارات "طلبيًّا"، منها أربعة عشر حواراً لا يكون فيها تنفيذ "الطلب" مشروطاً، كقوله: "لم تستطع البنت الصغيرة، في أول الأمر، أن تعرف ما جرى للبلد. ولكن أمها صاحت بها قائلة: ((أرجوكِ أن تُوقِفِي القدر السحرية الصغيرة عن طبخ المهلبية في الحال)). فقالت البنت الصغيرة: ((توقفي عن الطبخ، أيتها القدر الصغيرة، توقفي))"[109].

فمضمون الحوار مبني على طلب من قبل الأم، وجاء تنفيذه من قبل الفتاة دون اقتران بشرط، ومما يُلفت الانتباه أن بعض القصص جاءت كل حواراتها طلبية، كقصتي "الدجاجة الصغيرة الحمراء وحبات

القمح" و"الوزة الذهبية"، ففي قصة الوزة الذهبية جاء الحوار في تسعة مواضع، مضامينها كلها تقوم على الطلب.

وفي أربعة مواضع يأتي مضمون الطلب مشروطاً، كقوله: "ذهب سرحان، للمرة الثالثة، إلى الملك يُطالبُ بعروسه. رفض الملك مجدداً طلب سرحان وقال: ((عليك أن تأتيني بسفينة تسير في البر والبحر. إذا أتيتني، هذه المرة، بما أطلبُ منك زوجتك ابنتي))"[110]. ففي هذا الشاهد اقترن تنفيذ طلب سرحان بشرط من قبل الملك.

وتأتي مضامين الحوارات "إخبارية" في ثلاثة عشر موضعاً من هذه القصص، وبرزت بوضوح في قصتَي "الجنيان الصغيران والحذَاء" و"الكتكوت الذهبي الخواف"، كما تأتي في مواضع متفرقة في القصص الأخرى، ومن هذه الحوارات قوله: "قالت (دجاجة بجاجة) وهي واقفة تستظل تحت شجرة خضراء: ((صباح الخير يا كتكوتي الذهبي... أراكَ خائفاً... لماذا تجري بهذه السرعة؟.. إلى أينَ أنت ذاهب؟)). أجاب الكتكوت الذهبي: ((السماء تسقط يا دجاجة بجاجة، وأنا ذاهب لأخبر الأسد... تعالي معي..أسرعي)).خافت دجاجة بجاجة وصاحت: ((السماء تسقط؟! يجب أن أذهب معك يا كتكوتي الذهبي.. لابد أن نخبر الأسد العظيم))"[111].

ففي هذا الشاهد تتساءل الدجاجة عما يخيف الكتكوت، فيخبرها، وقد جاء في مضمون هذا الحوار أيضاً "طلب" غير مقترن بشرط.

وفي خمسة مواضع فقط تأتي مضامين الحوارات حجاجية تتطلب الإقناع والبرهنة، ومنها الحوار الطويل الذي دار بين الخياط الصغير والعملاق في قصة "الخياط الصغير" حيث يقول: "رفع الخياط عينيه فإذا أمامه عملاق ضخم. صاح الخياط في العملاق قائلاً: ((ابتعد عن طريقي! ألا ترى ما هو مكتوب على هذا الحزام؟)) قرأ العملاق عبارة ((سبعة بضربة)) ثم انفجر ضاحكاً وقال بصوت مرعب: ((سيكون بيننا مباراة! إذا كسبتَ تركتك تمر)). التقط العملاق حجراً، وعصره بيده القوية عصرة أخرجت منه قطرة ماء. تذكر الخياط قطعة الجبن المدورة، فأسرع يخرجها من جيبه. ثم عصرها بيد واحدة فسال منها قطرات. عجب العملاق عجباً شديداً لأنه ظن قطعة الجبن حجراً. أمسك العملاق بعد ذلك حجراً كبيراً وقذفه في الفضاء بقوة. ارتفع الحجر فوق التلة المقابلة وسقط في البحيرة الكائنة وراءها. تذكر الخياط الصغير العصفور البني الذي في جيبه. تظاهر أنه يتناول حجراً من الأرض ثم رمى العصفور في الفضاء. طار العصفور عالياً حتى اختفى عن الأنظار. قال الخياط بزهو: ((حجرك سقط في البحيرة، أما حجري فلن يسقط على الأرض أبداً!)) صاح العملاق بغضب: ((ما دامت لك هذه القوة ساعدني على حمل هذه الشجرة.)) ثم أمسك شجرة بلوط كبيرة وانتزعها من الأرض ورماها أمام الخياط. أجاب الخياط بدهاء: ((سأساعدك. احمل أنت الجذع، وأنا أحمل الأغصان، فالأغصان كثيرة وتتطلب قوة أكبر.))..."[112].

ففي هذا الجزء من الحوار الطويل لم يكن العملاق مصدقاً لمزاعم الخياط، وفي كل مرة يطلب منه البرهنة على قوله، حتى يصدقه في النهاية، وإن كانت براهين الخياط مبنية على الحيلة والإيهام.

ثانياً – الحوار في قصص الأطفال العالمية الحديثة:

لا تلتزم الحوارات في هذه القصص بأسلوب أو نهج يمكن أن نعده خصيصة لها، إذ تعددت طرائق توظيفه في النص القصصي، كما تعددت أساليب الساردين في تقديمه وعرضه، حيث جاءت على النحو الآتي:

يلاحظ إهمال السارد للحوار الداخلي في ثلاث قصص، إذ خلت منه تماماً، وهي "العصفور والقطعة الذهبية"، و"خنفساء سايدو"، و"الأسود الآخرون"، بينما لم يأت في قصة "تيكو في حي الدجاجات" إلا في موضع واحد، وتحديداً في قوله: "تفطن تيكو إلى أمر: ألم تكن الدجاجات تشتكي من أكل الطير لمحصول الذرة؟ ربما إن ساعدتُها في طرد تلك الطيور فستحبني"[113].

وفي المقابل يأتي هذا النوع من الحوار كثيفاً في قصتين، حيث جاء في ثمانية مواضع من قصة "معاً تحت الشمس"، وفي ستة مواضع من قصة "رحلة الكرة الحمراء"، أما في قصة "سمير والساحرة" فقد تجسد في حوارين فقط. ويلاحظ أنه في كل هذه القصص يجري في صلب الأحداث، ولا يشتت القارئ عن الفكرة الرئيسة للنص.

ويمكن تصنيف مضامين الحوار الداخلي في هذه القصص تحت تصنيفين كبيرين، الأول التعجب، وقد ورد في ستة مواضع متفرقة في هذه القصص، ومن ذلك قوله: "طارت لين أعلى.

- ((ما أجمل هذه البحيرة)) صاحت لين"[114].

أما التصنيف الثاني فهو "سرد أفكار الشخصية"، وورد عشر مرات في مختلف القصص، ومن ذلك قوله: "زحف ميلو لمسافة طويلة عبر رمال الصحراء، حتى وصل إلى مكان غريب.

- ((ياه! يبدو هذا المكان مختلفاً عما يحيط بالكهف، هناك المزيد من العشب ورائحة الأرض مختلفة.. ولكن ما تلك البقعة السوداء المعلقة بالسماء))"[115]. فلم يتضمن هذا الحوار الداخلي سوى عرض ما تفكر به الشخصية.

وفي الحوار الخارجي في هذه القصص لا يمكن أيضاً أن نمسك بخاصية تميزه، فالأساليب وطرق العرض متنوعة، إذ خلت منه قصة "رحلة الكرة الحمراء"، وجاء محدوداً في قصتين هما "معاً تحت الشمس" و"سمير والساحرة"، بينما تكثف حضوره في بقية القصص.

ويأتي "الإخبار" في مقدمة مضامين الحوارات الخارجية، إذ جاء في خمسة عشر حواراً، منها قوله: "كان كلام الأم صحيحاً، فقد أتى نسر كبير محلقاً في السماء، وانقض على الدجاجة، وأخذها إلى عشه كي يفترسها. بكى سايدو مجدداً وقال: ((أمي أمي انظري! افترس النسر الدجاجة، الدجاجة التي ابتلعت خفسائي...))"[116]. فهذا الحوار لم يتضمن سوى الإخبار بافتراس النسر للدجاجة.

وثاني هذه المضامين هو "الطلب" الذي تجسد في سبعة حوارات، منها قوله: "انفعل الملك وصاح: ((ماذا؟! أنا الملك أغار من عصفور صغير؟! هراء!)) ونادى حراسه مرة أخرى: ((يا حراس، أعيدوا إليه قطعته الذهبية بسرعة؛ كي يصمت)) صعد الحراس إلى السقف مجدداً ، ورموا القطعة للعصفور"[117]. فهذا الحوار لم يتضمن سوى طلب الملك من حراسه أن يعيدوا للعصفور قطعته الذهبية.

ويأتي مضمون الحوار الخارجي إقناعيًّا حجاجيا في ثلاثة حوارات جاءت موزعة في ثلاث قصص، وهي "معاً تحت الشمس"، و"سمير والساحرة"، و"تيكو في حي الدجاجات"، تأمل هذا الحوار في قوله: "ولما دخلت الساحرة بيتها فتحت الكيس، وأخرجت سميراً وهو يرتجف خوفاً! وقالت له مكشرة عن أسنانها: ((ستبيت الليلة في معدتي أيها الصغير... ها ها ها... هيا ، فالفرن الساخن بانتظارك.)) عندها خطرت ببال سمير فكرة ذكية؛ كي ينقذ نفسه من هذا المأزق، وسألها: ((ولكن أيتها السيدة الساحرة ، إن فتحة الفرن صغيرة، ولا أعتقد أنها ستسعني!)) فردت الساحرة: ((بلى، أنتم أطفال اليوم لا تعرفون شيئاً، سوف أريك أنه يسعك ويسع أي شخص.)) وانحنت على الفرن كي تفتحه فركلها سمير ركلة قوية سريعة حتى وقعت داخل الفرن"[118]. فالحوار هنا تضمن اختلافاً في الرأي، وبرهنة، وإن كان الأمر برمته خدعة.

الخاتمة

أحمد الله سبحانه وتعالى الذي يسر لي من الوقت والأناة ما أعانني على إتمام هذه الدراسة ، آملاً أن أكون قد وفقت في توخي الطرائق العلمية والمنهجية في عرض مباحثه وصفاً وتحليلاً، وراجياً من الله أن يحقق الأهداف التي صيغت لها، ويسرني بعد تلك الجولة التي استغرقت ثلاثة مباحث أن أوجز ما أتت عليه من نتائج وتوصيات، وهي كالآتي:

أولاً – النتائج:

1 – تُستهل معظم قصص الأطفال العالمية الكلاسيكية الحكاية بالإحالة إلى أزمنة ماضية غير معلومة، وتتشابه في الغالب عباراتها الاستهلالية، أما القصص العالمية الحديثة فلا تلتزم باستهلالية محددة، فمنها ما ينطلق من قلب الحدث، ومنها ما يبدأ بمهاد وصفي عن المكان والشخصية، وبعضها يحاكي أساليب القصص الكلاسيكية.

2 – يغلب على السارد في القصص الكلاسيكية سرد الأحداث، ويتجنب بشكل ملحوظ سرد أفكار الشخصية للحد الذي يغيبها تماماً عن بعض القصص، أما في القصص الحديثة فإن السارد يهتم بسرد أفكار الشخصية، ولكن تختلف طريقة التوظيف من قصة إلى أخرى، فأحيانا يكون حضورها محدوداً، وأحيانا يأتي ملفتاً للانتباه.

3 – يميل سارد قصص الكلاسيكية في تراكيبه النحوية إلى استعمال الجمل الفعلية القصيرة (فعل+فاعل+مفعول به)، (فعل، فاعل، شبه جملة) مع ما يلحقها من صفة أو إضافة، ويغلب عليه استعمال الأفعال الماضية، وتأتي الجمل في القصص الحديثة أطول منها، حيث يتخللها تعليل أو وصف، ولكنها لا تعد طويلة.

4 – تتميز بعض القصص العالمية الحديثة عن القصص الكلاسيكية بأن السارد أحياناً يخاطب المسرود له/ القارئ، وفي ذلك تفعيل للوظيفة التنبيهية في الخطاب.

5 – لا يحظى الوصف في القصص الحديثة بشقيها التاريخي والحديث باهتمام كبير من قبل السارد، لحضور الصور المرافقة التي ترسم ملامح الشخصيات والفضاء القصصي، ويغلب "الوصف الوجداني" على أسلوب الرواة في إدراكهم للشخصية والمكان.

6 – يأتي "الوصف عن طريق الرؤية" سمة بارزة للوصف في القصص الكلاسيكية، وأحياناً يطرق "الوصف عن طريق القول"، ومن النادر أن يلجأ للوصف عن طريق الفعل، أما في القصص الحديثة فلا يلتزم السارد بطريقة واحدة، فبعضهم يعتمد "الوصف عن طريق الرؤية"، وبعضهم يرواح في أسلوبه ما بين "الوصف عن طريق الرؤية" و"الوصف عن طريق الفعل"، ويندر استعمالهم للوصف عن طريق القول.

7 – في القصص الكلاسيكية لا يهتم السارد بالحوارات الداخلية، فلا حضور لها إطلاقاً في بعض القصص، وإن حضر في قصص أخرى فحضوره ضئيل، ويأتي عادة للتعجب، أما في القصص الحديثة فلا يلتزم الساردون جميعاً بأسلوب واحد في توظيفه، فبعضهم يوظفه بكثافة، وبعضهم يغيبه عن النص السردي، وبعضهم يأتي به محدوداً في النص. وتختلف مضامينه ما بين تعجب أو سرد لأفكار الشخصية.

8 – تحضر الحوارات الخارجية بصورة ملفتة في القصص الكلاسيكية لتكون مناوبة لسرد الأحدث، لكن مدتها ليست طويلة. أما في القصص الحديثة فلا يسير الرواة على نهج واحد في توظيفها، ففي بعض القصص لا تحضر، وفي بعضها يُوظَّفُ بكثافة، كما لا يلتزم في بنيتها بخاصية مميزة في كل القصص.

9 – تتفق القصص الكلاسيكية والحديثة في مضامين حواراتها الخارجية، حيث يأتي "الإخبار" هو المضمون الأكثر انتشاراً، ثم "الطلب"، وأخيراً "الإقناع".

ثانياً - التوصيات:

- إقامة ورش عمل ودورات تدريبية تستهدف المهتمين بكتابة قصص الأطفال لمناقشة وعرض أساليب القص المتبعة في قصص الأطفال العالمية للاحتذاء بها.

- حث كتاب قصص الأطفال على قراءة القصص العالمية، والوقوف على طرائق الرواة في عرض الأحداث وأقوال الشخصيات والوصف، وبنية الجمل والعبارات فيها.

- استحداث مسابقات أدبية لكُتَّاب قصص الأطفال لمحاكاة نماذج من القصص العالمية في عرض العناصر الحكائية.

- تأسيس مجلات علمية محكمة تعنى بأدب الطفل، وتشجيع الباحثين المهتمين على إثراء هذا المجال بالدراسات الجادة التي تأخذ بأيدي المبدعين إلى أنجع السبل لكتابة قصة الطفل.

- تشكيل لجنة مختصة لتقييم الأعمال القصصية المقدمة للطباعة، ومنح أوسمة للقصص التي يُوصى بقراءتها، لتشجيع الإبداع، وعدم استسهال الكتابة في هذا المجال.

هوامش وإحالات المقال

[1] الدجاجة الصغيرة الحمراء وحبة القمح، محمد العدناني، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2000م.

[2] الجنيان الصغيران والحذاء، سلوى حلو، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2000م.

[3] القدر السحرية، محمد العدناني، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1981م.

[4] الكتكوت الذهبي الخواف، يعقوب الشاروني، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2000م.

[5] العنزات الثلاث، رجا حوراني، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 2009م.

[6] الوزة الذهبية، ألبير مطلق، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2000م.

[7] الخياط الصغير، سلوى حلو، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2000م

[8] تيكو في حي الدجاجات، نيشي كينالي، باندا للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2023م.

[9] الأسود الآخرون، غوكجه غوكجأر، باندا للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2023م..

[10] معاً تحت الشمس، جي يونغ مين، دار أسفار للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2017م.

[11] سمير والساحرة، غيل بيزويرن، منشورات حكايا، الجزائر، ط1، 2023.

[12] العصفور والقطعة الذهبية، فرنسوا فينسنت، منشورات حكايا، الجزائر، ط1، 2023م.

[13] رحلة الكرة الحمراء، جاي يونج مين، دار أسفار للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2017م.

[14] خنفساء سايدو، باتريك هيتييه، منشورات حكايا، الجزائر، ط1، 2023م.

[15] انظر: السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ضياء كعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 43-47.

[16] انظر: قصة الأدب في العالم، زكي نجيب محمود وأحمد أمين، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط2، 2021م، 295/2.

[17] تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، محمد القاضي ، دار مسيكلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط2، 2003م، ص61.

[18] انظر: في مناهج تحليل الخطاب السردي، عمر عيلان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008م، ص122.

[19] انظر: طرائق تحليل السرد الأدبي، مجموعة مؤلفين ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، المغرب ، ط1 ، 1992م ، ص75.

20 انظر: الوصف في الرواية العربية الحديثة ، نجوى القسنطيني ، جامعة تونس ، تونس ، ط1، 2007م ، ص435..

21 انظر: فاعلية الوصف في رواية "عطب الذاكرة" لسالم الغزولة، جمان فيصل الطائي، مجلة سر من رآى للدراسات الإنسانية، مجلد17، عدد66، 2021م ، ص459.

[22] انظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005م، ص 71-72.

23 السابق، ص159.

24 مضامين الحوار في رواية "يوم غابت الشمس" لغانم خليل، مولود مرعي الويس وفراس فتحي عبدالله، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد25، عدد6، 2018م، ص175.

25 انظر: فاعلية الحوار في قصص جمال نوري، ندى حسن محمد، مجلة مركز دراسات الكوفة، عدد51، 2018م، ص162.

26 انظر: البناء الفني في قصص كاظم الأحمدي، إياد جوهر عبدالله، دار المعتز للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017م، ص169.

27 انظر: الحوار في القصة القرآنية: قصة نوح عليه السلام أنموذجاً، خالد سليمان الخلفات، مجلة الأندلس، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، مجلد7، عدد27، 2021م، ص11.

[28] معجم السرديات، محمد الخبو، إشراف : محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م ص243.

[29] انظر: تقنيات السرد في الخطاب الرحلي عند جمال الغيطاني في كتابه "مقاصد الأسفار"، شعبان أحمد بدير، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، مجلد 6، عدد2، 2021م، ص 77.

[30] انظر: تحليل الخطاب الروائي: الزمن – السرد – التبئير، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ، لبنان، ط4، 2005م، ص194.

[31] انظر: صيغة الخطاب في روايات أحمد سعداوي، أحمد الكعبي وسعاد يوسف، مجلة الباحث، عدد 30، 2019م، ص 117.

[32] انظر: نمط اشتغال صيغ الخطاب في المقامات الريانية: قراءة في المقامة العمرية لشرف الدين الحسين بن سليمان ابن ريان، صباح غرايبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، عدد46، 2016م، ص 506.

[33] انظر: صيغ الخطاب الروائي في "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ، عريب عيد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 32، عدد9، 2018م، ص1701.

[34] انظر: الصيغة في الخطاب السردي: رواية "وتاهت بعد العمر الطويل" أنموذجاً، عهود ثعبان يوسف، مجلة الباحث، عدد30، 2019م، ص350.

[35] معجم السرديات، محمد الخبو، إشراف: محمد القاضي، ص320.

[36] انظر: السابق، ص322.

[37] **الارتداد:** "سرد لاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصة"، انظر: معجم السرديات، فتحي النصري، إشراف: محمد القاضي، ص16.

38 الخياط الصغير، ناديا دياب، ص4.

39 **السارد العليم:** هو السارد الذي "يتخذ لنفسه موقعاً سامياً يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات ، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمي باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته ، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره"، انظر: الراوي والنص القصصي، عبدالرحيم كردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م ص 101.

40 الوزة الذهبية، ألبير مطلق، ص28.

[41] العنزات الثلاث، رجا حوراني، ص12.

[42] الجنيان الصغيران والحذاء، سلوى حلو، ص16.

[43] انظر: الأدب القصصي للطفل: منظور اجتماعي نفسي، محمد السيد حلاوة، مؤسسة حورس الأهلية، الإسكندرية، ط1، 2000م، ص35.

[44] انظر: في أدب الأطفال، علي الحديدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1988م، ص 75-76.

[45] الدجاجة الصغيرة الحمراء وحبات القمح، محمد العدناني، ص4-8.

[46] انظر: أدب الأطفال: فلسفته، فنونه، وسائطه، هادي الهيتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1986م، ص 100.

[47] تيكو في حي الدجاجات، نيشي كينالي، ص4.

[48] معاً تحت الشمس، جي يونغ مين، ص11. وكذلك: سمير والساحرة، غيل بيزويرن، ص8.

[49] العصفور والقطعة الذهبية، فرنسوا فينسنت، ص5.

[50] خنفساء سايدو، باتريك هيتييه، ص4.

[51] معاً تحت الشمس، جي يونغ مين،ص21.

[52] انظر: أدب الأطفال: فلسفته، فنونه، وسائطه، هادي الهيتي، ص 98.

[53] الأسود الآخرون، غوكجه غوكجأر، ص10.

[54] **القارئ المستدعى:** هو "قارئ غفل، دون هوية حقيقية، يتوجه إليه الراوي أثناء قصته، وهو ليس شخصية في الحكاية... وإنما تعلة تستخدم للفت انتباه القارئ ورسم أفق انتظار مخصوص". انظر: معجم السرديات، علي عبيد، إشراف: محمد القاضي، ص386-387.

[55] خنفساء سايدو، باتريك هيتييه، ص4.

[56] الأسود الآخرون، غوكجه غوكجأر، ص10.

[57] انظر: جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، عبدالحكيم المالكي، منشورات جامعة 7 أكتوبر، ليبيا، ط1، 2008م، ص 43.

[58] انظر: معجم السرديات، محمد الخبو، إشراف: محمد القاضي، ص186.

[59] السابق، ص186.

[60] معجم السرديات، محمد الخبو، إشراف: محمد القاضي، ص180.

[61] انظر: السابق، ص180.

[62] انظر: صيغ الخطاب الروائي وأبعادها النصية، سعيد يقطين، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، مجلد49، عدد 48، 1988م، ص39.

[63] معجم السرديات، محمد الخبو، إشراف: محمد القاضي، ص189.

[64] انظر: تفاعلات الصيغ السردية وتعدد أشكال اشتغال الذاكرة في سرود الزهرة رميج: المجموعة القصصية "أنين الماء" أنموذجاً، توفيق الستيتي، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة الجلفة، عدد34، 2019م، ص189.

[65] الكتكوت الذهبي الخواف، يعقوب الشاروني، ص 26-28.

[66] الوزة الذهبية، ألبير مطلق، ص 6-7.

[67] العنزات الثلاث، رجا حوراني، ص14.

[68] الوزة الذهبية، ألبير مطلق، ص9.

[69] الخياط الصغير، ناديا دياب، ص26.

[70] معاً تحت الشمس، جي يونغ مين، ص17.

[71] تيكو في حي الدجاجات، نيشي كينالي، ص17.

[72] العصفور والقطعة الذهبية، فرنسوا فينسنت، ص9.

[73] العصفور والقطعة الذهبية، فرنسوا فينسنت، ص7.

[74] سمير والساحرة، غيل بيزوين، ص19.

75 الوصف في الرواية العربية الحديثة ، نجوى القسنطيني ، ص472.

76 بناء الرواية ، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، القاهرة، د.ط، 2004م، ص123-124.

77 انظر: البنية السردية عند الطيب صالح: البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، عمر عاشور، دار هومة، تونس، ط1، 2010م ، ص 34.

78 انظر: الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء ، محمد نجيب العمامي ، دار محمد علي الحامي ، تونس، ط1، 2010م ، ص74.

79 انظر: السابق، ص77-79.

80 ا الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، محمد نجيب العمامي ، ص88.

[81] الوزة الذهبية، ألبير مطلق، ص4.

[82] السابق، ص6.

[83] **الوصف الوجداني:** ويسمى أيضاً "الوصف النفسي" و"الوصف الانفعالي"، وهو وصفٌ يتخطى فيه الواصف حدود الأشياء الظاهرة، وتغلب عليه النزعة النفسية. انظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا حاوي، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط1، 1959م، ص 1/ 10-12.

[84] العنزات الثلاث، رجا حوراني، ص8.

[85] الكتكوت الذهبي الخواف، يعقوب الشاروني، ص8.

[86] السابق، ص20.

[87] العنزات الثلاث، رجا حوراني، ص10.

[88] الجنيان الصغيران والحذاء، سلوى حلو، ص12.

[89] الخياط الصغير، ، ص35.

[90] السابق، ص40.

[91] السابق، ص45.

[92] معاً تحت الشمس، جي يونغ مين، ص7.

[93] خنفساء سايدو، باتريك هيتييه، ص20.

[94] السابق، ص14.

[95] سمير والساحرة، غيل بيزويرن، ص4.

[96] السابق، ص10.

[97] خنفساء سايدو، باتريك هيتييه، ص6.

[98] رحلة الكرة الحمراء، جاي يونج مين، ص5.

[99] الأسود الآخرون، غوكجه غوكجأر، ص12.

100 انظر: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص 154.

101 انظر: مستويات الحوار اللغوية في مسرحية "الصعود للسقيفة" لأحمد بو دشيش، عبدالعزيز بوشلالق، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور، عدد 5، 2016م، ص10.

102 معجم السرديات ، مجموعة مؤلفين، إشراف: محمد القاضي ، ص432.

103 انظر: باطن الشخصية القصصية: خلفياته وأدواته وقضاياه ، الصادق قسومة ، دار الجنوب للنشر، تونس ، ط1، 2008م ، ص 235.

104 انظر: أساليب السرد القصصي ووسائله في قصص محمود الظاهر، جبار بدن وياسمين عبدالرضا، مجلة حولية المنتدى، المنتدى الوطني لأبحاث الفكر والثقافة، العراق، عدد9، 2016م، ص202.

105 انظر: تيار الوعي في رواية "حامل الهوى" لأحمد الخلف، أكرم عنبر وشروق فليح، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، عدد 35، 2019م، ص13.

106 معجم السرديات، محمد نجيب العمامي ، إشراف: محمد القاضي ، ص159.

[107] الجنيان الصغيران والحذاء، سلوى حلو، ص36.

[108] الخياط الصغير، ناديا دياب، ص8.

[109] القدر السحرية، محمد العدناني، ص46-48.

[110] الوزة الذهبية، ألبير مطلق، ص46-47.

[111] الكتكوت الذهبي الخواف، يعقوب الشاروني، ص8-10.

[112] الخياط الصغير، ناديا دياب، ص15-22.

[113] تيكو في حي الدجاجات، نيشي كينالي، ص16.

[114] رحلة الكرة الحمراء، جاي يونغ مين، ص13.

[115] معاً تحت الشمس، جي يونغ مين، ص12.

[116] خنفساء سايدو، باتريك هيتييه، 12-13.

[117] العصفور والقطعة الذهبية، فرنسوا فينسنت، ص11-12.

[118] سمير والساحرة، غيل بيزويرن، ص33-34.