تشكّل المعنى في قصص الأطفال بين دلالات النّص والتشكيل البصري: مقاربة سيميائيّة تأويلية

أ. أسماء الصمايرية•

مستخلص:

يشتغل كلّ شيء في النّص بوصفه علامة تحتاج إلى التّأويل السيميائيّ بحثا عن المعنى في سيرورته الدّلاليّة التي تبنى في فرضيّات القراءة. ولأنّ السيميائيّة لم تقصر اهتمامها على ما هو لغويّ فحسب، فإنّها قد انصرفت أيضا نحو تأويل البنى غير اللغويّة لأنّها رموز وعلامات دالّة تحضر داعمة للملفوظ اللغوي. من هنا، جاء بحثنا الموسوم بـ "تشكّل المعنى في قصص الأطفال بين دلالات النّص والتّشكيل البصري: مقاربة سيميائية تأويلية" محاولة للنّظر في كيفيّة إنتاج المعنى في نماذج من قصص الأطفال من خلال تعاضد الملفوظ اللغوي والعلامات البصريّة وتفاعلهما في هذا الصّنف من الأدب الذي يعوّل كثيرا على حضور الجانب البصريّ لما له من تأثير على تلقي الطّفل، وعلى تعزيز الدّلالات وتوجيهها، كما أنّه يشكّل مع الملفوظ بنية متكاملة لفهم القصّة.

الكلمات المفاتيح: المعنى–تأويل – التشكّل البصري –تفاعل –سيرورة دلاليّة.

Abstract:

Everything in the text functions as a sign that needs semiotic interpretation in search of meaning in its semantic process that is built in the reading assumptions. And because semiotics did not limit its attention to what is linguistic exclusively, it has also focused on the interpretation of non-linguistic structures because they are symbols and signs that support the linguistic utterance. Hence, our research, entitled “The Formation of Meaning in Children’s Stories between the Connotations of the Text and Visual Formation: An Interpretive Semiotic Approach,” came as an attempt to look at how meaning is produced in samples of children’s stories through the synergy of linguistic items and visual signs and their interaction in this type of literature that relies considerably on the presence of the visual side for its impact on the child's reception, and on strengthening and directing meanings, and it forms with the speech an integrated structure for understanding the story.

Keywords: meaning - interpretation - visual formation - interaction - semantic process.

• جامعة قفصة–تونس

مقدّمة:

اهتمّت الدراسات والبحوث بأدب الطّفل عموما، وبقصص الأطفال على وجه التّحديد وعنيت بدراستها بناء ومضمونا، وتتبّع الدّلالات فيها، والبحث في سماتها ومميّزاتها، ذلك أنّ هذا الصنف من الأدب الموجّه إلى فئة مخصوصة "الأطفال" ليكسبهم مهارات وخبرات ومعارف تسهم إلى حدّ بعيد في تكوين شخصيّاتهم والتّأثير عليها، ولتعليمهم عبر تلك القصص كيفيّة القراءة والكتابة والتّعبير، لم يقتصر على توظيف ما هو لغويّ فحسب، بل انفتح على الفنون التّشكيليّة ليوظّف الرّسومات في إنشاء نصّه. وإنّ هذا التّشكيل البصريّ طُوّع من أجل تعزيز فهم النّص المكتوب وتبليغ الرّؤى والأفكار التي تتجاوز حدود الملفوظ.

من هنا، جاء هذا العمل ليدرس كيفيّة تشكّل المعنى في هذه القصص وليهتمّ بتقنيّتن أساسيّتين شكّلتا الجوهر فيها وهما الجانب الدّلالي النّصيّ والجانب الدّلالي الأيقوني وتفاعلهما وأهمّيّة حضورهما معا والغاية منه، معتمدين منهجا سيميائيّا ينظر إلى النّص على أنّه "شبكة من العلاقات التي تنتظم في ما بينها استنادا إلى قوانين بنيويّة خاصّة يعدّ التّعرف عليها مطلبا رئيسا لتحديد "المعنى" أو المعاني التي يحيل عليها" (سعيد بنكراد، 2018، ص37) ، بل والأهمّ أنّه يُعنى بما هو لغوي وأيقونيّ في الآن ذاته بحثا عن المعنى في سيرورته لا في ثباته.

وسنشتغل على هذه الإشكاليّة من خلال قصّتين ليعقوب الشّاروني وأحمد نجيب وهما كالآتي:

-دنانير لبلبة (يعقوب الشاروني "دنانير لبلبة"، د-ت)

-سر العلبة الذهبيّة (أحمد نجيب "سر العلبة الذهبية"، د-ت)

1-المعنى في نص قصص الأطفال:

تسعى السّيميائيّة إلى دراسة مختلف الأنساق (اللغوية وغير اللغوية) الدّالة والمنتجة للمعنى، إنّها في رحلة لا متناهية للبحث عن المعنى وطرحه على كلّ النّصوص بوصفه سؤالا مشكلاً لابدّ من الإجابة عنه بتبيّن الكيفيّات التي ينتج بها في أيّ نصّ، ذلك أنّ مهمّة السيميائيّ ليست البحث عن المعنى بوصفه معطى ثابتا وجاهزا في النّص بل بوصفه "سيرورة دلاليّة تبنى في فرضيّات القراءة"(سعيد بنكراد "2018، ص 14.) ، ولأنّ "النّص صناعة للمعنى"(سعيد بنكراد ،2018، ص10) وإنتاج له فقد اهتمّت السيميائيّة باستكناه بناه الدّاخليّة للكشف عن السيميوز المحتجب فيه، معتبرة أنّه "لا يمكن البحث عن مضمون النّص خارج لغته، فهي المرجعيّة الوحيدة التي تتبلور انطلاقا منها كلّ الأكوان الدّلاليّة"(سعيد بنكراد ،2018، ص10.) .

إنّ اللغة دالّة، ومكمن دلالتها في ذاتها لا في ما هو قابع خارجها، وهو أمر يؤكّده أمبرتو إيكو بقوله إنّ "المعنى موجود في اللغة لا خارجها، فهي نسق يوضّح نفسه بنفسه (Umberto Eco, 1970, p66) ، في حين يذهب جاك داريدا إلى أنّ طاقة اللغة الدّلاليّة تكمن في قدرتها على "الإخفاء"، ويقول موضّحا: "الإخفاء

هنا يعني أنّ قوّة اللغة التوضيحيّة هي عينها قوّة اللغة الإخفائيّة وقدرتها على تأجيل المعنى إلى المستقبل"(Jacque Derrida, 1981, p6.) ، ويذهب داريدا إلى أنّ المعنى لا يوجد قبل الكتابة ولا بعدها إنّما يولد معها (Jacque Derrida, 1981, p11) ، إنّها خلق له.

وهنا يذهب أمبرتو إيكو إلى أنّ "النّصّ كون مفتوح (Open-end) بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائيّة" (أمبرتو إيكو، 2004، ص42.) ، تلك الروابط هي المنتجة للمعنى في النّصّ، وهي أيضا منطلق العمليّة التأويليّة فيه. ولا ننسى أنّ السيميائيّة تعتبر أنّ كلّ ما في النّص يمثّل علامة تحمل معنى وتحيل على دلالات تحتاج جهدا تأويليّا يفكّ قيد المسار التأويليّ وعلى القارئ للنّصّ أن "يتخيّل أنّ كل سطر يخفي دلالة ما. فعوض أن تقول الكلمات، فإنّها تخفي ما لا تقول"(أمبرتو إيكو، 2004، ص43.). بناء على ما تأسّس، يمكننا القول إنّ النّص يحمل معنيين الأوّل معطى أوّليّ جاهز يسهل تحصيله وإدراكه، وهذا لا يمثّل غاية السيميائيّة، بل إنّه المنطلق الذي تبدأ به من أجل بلوغ الثّاني وهو المعنى الخفيّ القابع في عمق النّصّ وهو المقصود.

وقد تحدّث سعيد بنكراد عن هذين المعنيين في إطار ما اصطلح عليه بـ "مراتب المعنى". ففي هذه التّراتبيّة يوجد "فاصل بين معنى بدئيّ وثيق الصلة بالظاهر في العمل الفني" (سعيد بنكراد، 2018، ص159) وبين آخر "يشير إلى معنى "جوهري"(سعيد بنكراد "سيميائيات النّص مراتب المعنى"، ص159). إنّ هذه التراتبية الدّلاليّة هي ما تمنح للعمل الأدبي فرصة للتنصّل من معانيه المباشرة واستحضار أخرى هي جوهر النّصّ ومدار العمليّة التأويليّة.

هذا ويلعب السياق الذي توضع فيه اللغة دورا هامّا في توجيه المعنى وتحديده، من حيث أنّ السياق هو مجموع العلاقات والروابط ما بين الكلمات والتراكيب والجمل، وهو أيضا جملة الظروف والملابسات الحافّة بالنّص والمؤثّرة في لغته، وفي إطـــــار حديثه عن السياق يذهب أمبرتو إيكو إلى أنّ النّصّ "آليّة كسولـــــة") (Eco Umberto, 1985 , p29 ، ومعنى الكسل هنا أنّ النّص لا يقول كلّ شيء وأنّ هذا "التقاعس عن قول كلّ شيء، قد يخفي في واقع الأمر دعوة إلى تحيين كلّ الدّلالات، الممكن منها وغير الممكن، هذا ما يجعل التّدلال حركة موجّهة للتأويل"(سعيد بنكراد ،2018، ص42).

وقصص الأطفال بما هي جنس أدبي يمتلك مقوّمات فنيّة خاصّة تقوم على جملة من الأحداث المؤطّرة بأطر زمانية ومكانية، والعاكسة لقيم معيّنة، فإنّها توظّف لغة مخصوصة موجّهة للطّفل، ومستمدّة من معجمه ليسهل عليه تقبّلها وفهمها وإدراك مغزاها، وفي القصّتين اللتين اخترنا الاشتغال عليهما، كما شأن بقيّة قصص الأطفال، فإنّ "الحدث لا ينطلق عشوائيّا، والشخصيّات لا تتصرّف ارتجالا أو اعتباطا، وإنّ وراء كلّ حركة وسكنة في القصّة هدفًا، أو تعبيرًا عن معنى. عن فكرة، عن موضوع"(نجيب، 1419، ص27.)،

ففي كلا القصّتين افتتح السرد بتحديد الشخصيّات وهي أربع رئيسيّة في قصّة "سر العلبة الذهبية" لأحمد نجيب" وهي "سنج" و"بنج" و"كاو" و"ماو"، أمّا في قصّة "دنانير لبلبة" ليعقوب الشاروني فنجد ثلاث شخصيّات رئيسة هي "نعسانة" و"جميلة" و"لبلبة"، وقد كشفت الشخصيّات في القصّتين عن تصارع القيم التي انتظمت في ثنائيّات وهي الخير≠ الشر / العدل ≠ الظلم/ الطيبة ≠ الخبث / الاجتهاد ≠ الكسل / الثقة ≠ الخيانة.

وبما أنّ الطّفل لا يقوى على استيعاب مفهوم البطل، فإنّ تلك القيم المتصارعة إذا ما تبيّنها هي التي تمكّنه من إدراك عمق هذه القصص والغاية منها، خاصّة إذا ما أبدى تعاطفا مع الشخصيات الأكثر طيبة وحبّا للخير، والتي كانت اللغة الواصفة دالّة عليها على غرار قول أحمد نجيب في وصف الشخصيّات الأربع الأولى ""ماو" الأبيض .. كان شابّا طيّبا شجاعا ... يحبّ الخير للنّاس ... أمّا (سنج) و(بنج) فكان يغلب عليهما الشرّ.. على حين كان (كاو) وسطا بين الخير والشر (أحمد نجيب "سر العلبة الذهبية"، ص42)، إنّ التّجاذب الضّمنيّ الحاصل بين هذه القيم مثل الخير والشر يجعل الطّفل يميل إلى الشخصيّة الأكثر طيبة والمحبّة للخير، وإنّ هذه الدّلالات تَبني في ذهن الطّفل واقعا قيميّا إيجابيّا مرغوبا فيه وآخر سلبيّ مرغوب عنه، خاصّة وأنّ أغلب قصص الأطفال، إن لم نقل كلّها، تنتهي بانتصار الحب على الكراهية والخير على الشّر... ذلك أنّها تمثيل دلاليّ ومعرفيّ وأخلاقيّ وتعليميّ يؤثّر على الطّفل ويسهم في بناء شخصيّته وتكوينها.

على أنّ هذه القصص تميّزت بالبساطة وتناولت بعضا من الأحداث المستمدّة من عالمه تقدّم له تصوّرا للحياة مفاده أنّ من يعمل الخير يلقى خيرا ومن يعمل الشر يلقى شرّا، فـ"لبلبة" لمّا كانت فتاة محبّة للخير تؤثر الآخرين على نفسها وعلى جدّتها موقنة أنّ ما تفعله يعود إليها أضعافا مضاعفة، حصلت في النهاية على أكثر ممّا كانت تحلم به. و"ماو" الذي رفض مشاركة أصحابه في تكوين عصابة للسرقة وكادوا له ليقتلوه نجّته نيّته الطيّبة وأصبح ملكا له شأن كبير، في حين قتل أصدقاءه الثلاثة. وإنّ توظيف الجانب الخيالي في قصّة لبلبة ممثّلا في الحوريّات اللاتي عاقبن "نعسانة" و"جميلة" وكافأن "لبلبة" بتلبية أمنيات ثلاث، لم يأت اعتباطا بل لأنّ عقل الطّفل تستهويه الأحداث الخياليّة التي تخلو من الجانب الترهيبي، ولأنّها أيضا تضفي على القصّة جانبا إمتاعيّا وتزيدها تشويقا يشبع حاجات الطّفل ويوسّع أفق خياله ويغذّيه، خاصّة وأنّ الحوريّات الثلاث شخصيات جميلة وطيّبة جاءت لتكافئ لبلبة أوّلا على اجتهادها في عملها وثانيا على إيثارها لشخصيّة الطّفلة والأم والعجوز على نفسها حين تصدّقت بدنانيرها التي تملكها، يقول الكاتب "لبلبة الصغيرة... لقد أتينا من أرض الحوريّات لكي نكافئك على الدّنانير الذهبيّة التي أعطيتها لنا. لقد أردت –أنا وأختاي– أن نعرف ما إذا كنت تملُكين قلبا طيّبا شفيقا، مثلما تملكين قلبا يجعلك تخلصين في أداء عملك وتقومين به على خير وجه، وقد وجدنا أنك كذلك فعلا..." (يعقوب الشاروني "دنانير لبلبة"، ص38.).

وإنّ الدّمج بين الواقع والخيال الأسطوريّ في القصة خلق نوعا من التّشويق الذي لا بدّ أن يتوفّر في قصص الأطفال حتّى تشدّه وتجعله يُعمل عقله ويتكهّن كيف ستنتهي القصّة واضعا في ذهنه فرضيّات أوّليّة عدّة عمّا سيكون عليه أمر الشخصيّات في ما بعد، والحقيقة أنّ القصّتين تضمّنتا عنصر التّشويق، ففي قصّة "سر العلبة الذهبيّة" عندما أخذ "ماو" العلبة التي تحتوي الحبوب القاتلة على أساس أنها ستخلّصه من أيّ ورطة فقد شكّل هذا الحدث الذي وجدناه في الصفحات الأولى من القصّة ذروة التّشويق والباعث على أسئلة عدّة على غرار هل سيتناول "ماو" من تلك الحبوب؟ وأيضا عندما كاد له وزراء الملك بطلبهم من الملك أن يكلّفه بقتل الأسد الذي أرعب السّكّان وفي داخلهم نيّة مبيّتة للتّخلّص منه لكن الله أنقذه في لحظة يئس فيها هو من نجاته، لأنّ حسن نيّته غلب سوء نواياهم. وقد ساهم هذا الحدث في تعقيد الحبكة السردية وإثارة تعاطف الطّفل مع ماو الطيّب. من هنا يمكننا القول إنّ عنصر التشويق مطلب مهم لتكثيف الدّلالات في النّصّ.

إنّ هذا الصراع بين أنساق القيم مبثوث على كامل أحداث القصص التي عُني الكتّاب جيّدا ببنائها بطريقة مبسّطة في الطّرح حتى يسهل على الطّفل فهمها، لأنّ الأحداث المركّبة والموغلة في التّعقيد والتّعتيم تُشْكِلُ على التركيبة الذّهنية له والتي مازالت في طور التّكوين، فأحمد نجيب ويعقوب الشاروني لم يوظّفا سوى الأحداث التي ستخدمهما في القصّة وجعلاها متسلسلة مترابطة ذلك أنّها "تؤلّف (...) جزءا من النسيج البنائي لها، في شكل متسلسل ومتناسق ومنساب، ويترابط دون افتعال أو حشو لتتكامل معا، وتتأزّم مشكلة أو عقدة يجد الأطفال أنفسهم إزاءها في شوق للوقوف على الحلّ" (هادي نعمان ، 1988، ص172.).

والمتمعّن في قصص الأطفال يلمح أنّها بُنيت جميعها على تصارع الأنساق القيميّة ضمنيّا، وإن اختلفت طريقة التقديم وطريقة الطّرح، لكنّ الغاية التي توحّد جميع القصص أنّها تهدف إلى مدّ الطفل بالقيم النبيلة عبر وضعها في صراع متواصل مع نقيضها، على أن تراعي هذه القصص الجانب النّفسيّ والوجدانيّ والروحيّ للطّفل من أجل تحقيق الغاية التربوية والتعليميّة والتّوجيهيّة، فإذا ما نظرنا في دلالة المتون التي نحن بصددها وجدنا أنّ قصة "دنانير لبلبة" تشدّد على أهمّيّة الجانب الاجتماعي والإنساني والأخلاقيّ على حساب الجانب المادّي والاستغلالي واللاأخلاقي ممثّلا في شخصيّتيْ "ناعسة" و"جميلة"، أمّا قصّة "سر العلبة الذّهبية" فتنتصر للجانب الإنساني الأخلاقي الذي كشفته قيم الطيبة والصّدق وحبّ الخير والشجاعة وأيضا حسن النوايا والعدل في مقابل الخبث والنفاق والغدر والظلم والسطو على أملاك الغير.

وتسهم اللغة التي اعتمد فيها الكاتبين على ألفاظ سهلة وفصيحة، مستمدّة من معجم الطّفل بحيث أننا لا نعثر على كلمات صعبة يتوجّب شرحها، في تنمية مهارات الطّفل التعبيريّة مثلما تسهم أيضا في استقراء

البعد الدّلالي العميق من هذه القصص واستجلائه، إنّها لغة دالّة لم يسرف المؤلّف في توظيفها بل طوّع منها فقط ما يخدمه في المسار السّرديّ.

من هنا نكون قد وقفنا على كيفيّة تشكّل المعنى في قصص الأطفال من خلال استقراء دلالات النّصّ وتأويلها تأويلا سيميائيّا يتجاوز ظاهر اللفظ الذي يجعل من هذه القصص حكايات طريفة تتصارع فيها الشخصيّات محاولة ترسيخ ذاتها تهدف فقط إلى التسلية، لتحيد بها نحو دلالات أخرى عميقة تأخذ فيه الحكايات مسارا تعليميّا وتربويّا اجتماعيا وأخلاقيّا عبر تصارع نسق القيم.

2- المعنى في التشكيل البصري لقصص الأطفال:

يجدر التنويه بداية إلى أنّ التشكيل البصري مصطلح مأخوذ من مجال الرّسم، فقد أسهم الانفتاح بين مختلف الفنون والتّداخل بينها إلى الأخذ من بعضها البعض، فانعقدت علاقة تفاعليّة بين الرسم والأدب، ويكمن عمق هذه العلاقة في أنّ الصورة بمختلف ألوانها وخطوطها وتمثيلاتها منفتحة على النّص دالّة عليه ومكمّلة للدّلالات التي تعجز اللغة عن نقلها فتتفاعل سيميائيّا مع ما هو مكتوب ليصبحا قابلين للتأويل.

وقد يتّخذ التشكيل البصري في تعبيره عن المعنى في الصورة شكلين؛ الأوّل أن تكون واضحة معبّرة عن معنى ظاهر يسهل إدراكه منذ القراءة الأولى، والثاني أن تكون غامضة حائلة دون النفاذ إلى المعنى تحتاج جهدا تأويليّا مكثّفا. لكن مهما يكن من أمر ففي كلّ الحالات فإنّ تلك الصّور تحمل معنى ما محكوم بمبدأ التراتبيّة؛ فمتى نظرنا إلى الخطوط والأشكال والألوان بمعزل عن أيّ شيء آخر فإنّنا لن نمسك سوى بمعنى أوّليّ كشفته لنا القراءة السطحيّة لظاهر الصورة، وهو معنى أوّليّ بدئيّ انطلاقا منه سنتمكّن من الغوص في أعماق الصورة عبر ربطها بالنّص وبالقارئ المنتج لها للبحث عن المعنى الجوهري فيها، وهو أمر تفطّن إليه سعيد بنكراد في قوله "فأمام اللوحة يقترح بانوفسكي الانتقال من التعرف على ما يسميه كتلة الأشكال الخالصة، ما له علاقة بالخطوط والألوان، أو ما له علاقة بكتل برونزية منحوتة بطريقة بعينها، أو تمثيلا لكائنات.

ففي جميع الحالات ستظلّ اللوحة صامتة لا يمكن أن تقول أيّ شيء خارج العناصر الممثلة ذاتها، وتلك هي الدّلالة البدئيّة في تصوّره. إنّها من طبيعة الحدث. ومع ذلك، فإنّ هذه العناصر هي الممرّ الضروريّ، أو السبيل الممكن نحو دلالات، هي القصد المركزي من اللوحة" (سعيد بنكراد، 2018، ص164)، إنّ هذه المراتب هي "الممكنة في المعنى كما يمكن أن تتحقّق في اللوحة التشكيليّة أو غيرها في فنون القول والبصر. فالمادة في الوجود صامتة، أمّا المعنى فناطق في الذّات التي ترتب وتنظّم وتخلق روابط جديدة بين عناصر لا رابط بينها" (سعيد بنكراد، 2018، ص165.).

وإنّ الرسوم في قصص الأطفال ليست عنصرا تكميليّا يمكن الاستغناء عنه، بل إنّها مادة أساسية تحضر في هذا الأدب بقوّة، وفي قصّتي أحمد نجيب ويعقوب الشاروني جاء التّشكيل البصريّ مكثّفا ومعاضدا للنّص المكتوب في أهمّ أحداثه وأدقّ مشاهده الوصفيّة، متمفصلا في العديد من صفحات القصص بدءا بصفحة الغلاف. إنّه نصّ سيميائيّ محيط بالملفوظ، مبتعد عن الغموض والتعتيم ويميل إلى إخراج النّص من القيد اللغوي إلى آخر بصريّ يمنح القصّة بعدها الجماليّ. والحقيقة أننا لا يمكننا أن ندرس معنى الصور في القصّتين بمعزل عن النّصّ المكتوب.

القصّة الأولى: دنانير لبلبة ليعقوب الشاروني:

صورة 1: أولى الصور تطالعنا على صفحة الغلاف، مشكّلة أحد العتبات المختزلة للمضمون النّصيّ بشكل مكثّف:

تظهر في الصورة فتاة نحيفة تلبس لباس الخدم، وحولها مجموعة من الأواني وحنفيّة، قد يفهم القارئ أنّها خادمة. وتمسك هذه الفتاة بقطعة نقديّة ذهبيّة مشعّة، ولم تخل الصورة من الألوان التي تمثّل علامات إيحائيّة دالّة قابلة للتأويل ذات وظائف تتميّز بالتّشاكل، وهنا يغلب على الصورة اللون الأزرق الدّاكن والفاتح المحيل على الصفاء والسلام، ويحضر أيضا اللون الأصفر الدّال على الشحوب، وإنّ هذه الدّلالات لتتدعّم في قول الكاتب: "وكان اسم هذه الخادمة الثالثة لبلبة وإن سمّاها الجميع "لبلبة الصغيرة" لما هي عليه من

ضآلة حجم، ونحافة وشحوب، حتى بدت كأنّها أصغر من حقيقتها" (يعقوب الشاروني "دنانير لبلبة"، ص 6-7)، غير أنّ وجود قطعة نقديّة ذهبية مشعّة بيد الخادمة يظلّ محلّ سؤال ومركز تأويل، وإنّ اللون الأصفر اللامع في هذه القطعة يحيل على التفاؤل والأمل.

وإنّ العنوان الذي نسبت فيه الدّنانير إلى لبلبة من باب الملكيّة يشوّق القارئ لتدبّر المتن من أجل معرفة السرّ الدّنانير، وكيف حصلت عليها. أمّا بالنسبة إلى الصور الواردة في المتن فإننا سنتناول بعضها لتأويلها والبحث في دلالاتها:

صورة 2:

المتأمّل في الصورة يلمح فتاة طويلة نحيفة ترتدي ملابس غير مرتبة بشعر أشعث تجلس في وسط المطبخ بين الأواني والحنفية ممسكة بكتاب، مسندة رأسها إلى الخلف كأنّها غارقة في الخيال، وإنّ هذا المشهد جسّد ما جاء في الملفوظ السردي الوصفيّ الآتي في تعريف المؤلّف بالشخصيّة "وكان اسم الفتاة الكبرى "ناعسة" وهي فتاة طويلة، ذات شعر أسود، ووجنات ورديّة (...) كان همّها أن تقضي أكثر من نصف النهار على مقعد في المطبخ، مرتدية ملابس غير منظّمة ولا نظيفة، شعثاء الشعر، حافية القدمين. وكانت تقضي الساعات تقرأ القصص، وتحكي للفتاتين الأخريين ما يمكن أن تفعله لو أنّها أصبحت غنيّة" (يعقوب الشاروني "دنانير لبلبة"، ص 3-4.).

صورة 3:

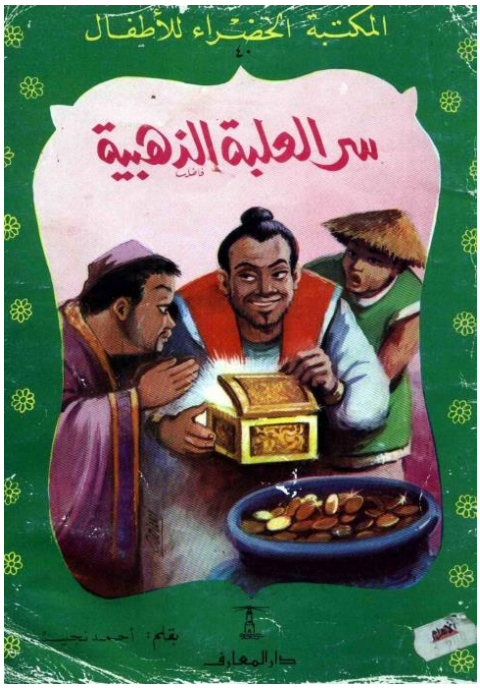
في هذه الصورة نلمح فتاة بشعر أصفر طويل تقف أمام المرآة إلى جانبها مجموعة من الأواني ممّا يدلّ أنّها هي الأخرى تعمل خادمة، مثلما يتبيّن لنا وجود ملابس فاخرة ومجوهرات ما يدلّ على أنّها مهووسة بكلّ ما هو ثمين، يهمّها جدّا شكلها ومظهرها ومعجبة بجمالها، وإذا ما ربطنا هذه الدّلالات بما جاء في النّصّ قلنا بأنّ الفتاة هي خادمة اسمها "جميلة" قال الكاتب في وصفها "كان اسم الثانية جميلة وهي ذات وجه جميل جدّا، زرقاء العينين، ذهبيّة الشعر، ولكنّها كانت هي الأخرى كسولا تكره العمل. لم تكن تهمل نفسها مثل "ناعسة" بل على العكس، كانت مغرمة جدّا بأن ترتدي ملابس جميلة، وبأن تقف الساعات الطويلة تتطلّع إلى نفسها في المرآة (يعقوب الشاروني "دنانير لبلبة"، ص ص 4-5).

صورة 3:

غابت عن هذه الصورة الألوان في دلالة على الظلام، وإنّ المتأمّل فيها يلمح فردة حذاء نسائيّ به قطعة نقديّة كبيرة، وهذه الصورة جاءت تجسيدا للمفاجأة التي وجدتها لبلبة بعد يوم عمل شاق، ويتدعّم هذا في الشاهد الآتي "وعندما تناولت حذاءها لتلبسه، توقّفت فجأة .. لقد أحسّت بشيء صلب وبارد في حذائها الأيمن، وعندما تحسسته (...) وكم كانت دهشتها عندما نظرت إلى الشيء الذي وجدته .. فإذا به دينار ذهبيّ لامع كبير" (يعقوب الشاروني "دنانير لبلبة"، ص 11). تلك القطعة الذهبية التي ستجدها لبلبة لأيام ثلاثة كانت مكافأة لها من الحوريات وتمهيدا لاختبار طيبتها حتى يكافئنها بما هو أكثر من ذلك.

القصّة الثانية: سر العلبة الذهبية لأحمد نجيب:

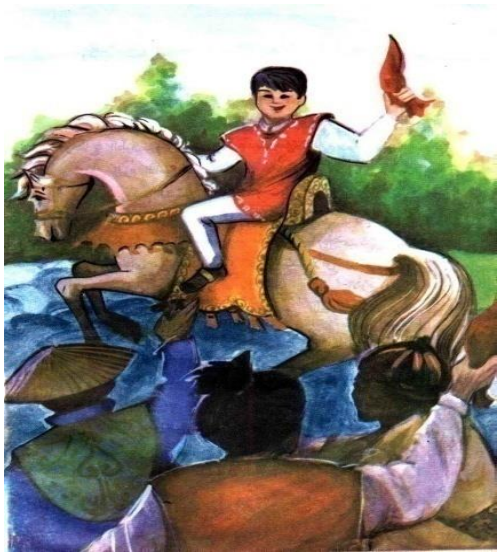
صورة 1: سنبدأ أوّل بدراسة صورة الغلاف وربطها بالعنوان وبالمتن:



الصورة هنا هي لوحة تجلّى فيها أشخاص ثلاثة تجمّعوا ينظرون إلى علبة ذهبية، تنم ابتسامة الشخص الذي يقف في الوسط ونظرته، والتعجّب الشديد الذي أبداه الشخص الذي على يمينه عن مكر وخبث شديدين، ونلمح أمامهم إناء آخر مملوء بما يشبه القطع النقديّة. تعدّدت الألوان في هذه الصورة على غرار اللون الأزرق الدّاكن الذي يحيل على القلق والحزن، لكن الغالب عليها هو اللون البنفسجي الذي نجده في اللباس ولوّنت به أيضا الخلفيّة وكتب به العنوان والذي يدلّ على الحقد والخيانة والغدر وهو ما نجده واضحا على ملامح الشخصيّات في الصورة.

قد يشكل علينا انطلاقا من هذه القراءة فهم الدّلالة الحقيقيّة من الصورة ولن نمسك فيها سوى بمعنى أوّليّ سطحي لا يتجاوز التّوصيف لما هو ظاهر فيها، ونحن هنا ملزمون من أجل فهمها على ربطها بعتبة العنوان "سرّ العلبة الذّهبيّة"، لنتبيّن أنّ وراء تلك العلبة سرّ لا يعلمه إلا هؤلاء الثلاثة لكنّه ولا شكّ سرّ خطير دلّت عليه أمارات المكر. أمّا بالنّظر إلى في المتن فإنّ الأشخاص الثلاثة هم "بنج" و"سنج" و"كاو" الذين أردوا التّخلّص من "ماو" لأنّه رفض فكرة أن يكوّنوا عصابة للسرقة بإعطائه حبوبا سامّة "إنّ هذه الحبوب سامّة يا صديقي .. تكفي حبّة واحدة منها لتقتل فيلا ضخما" (أحمد نجيب "سر العلبة الذهبية"، ص12).

صورة 2:

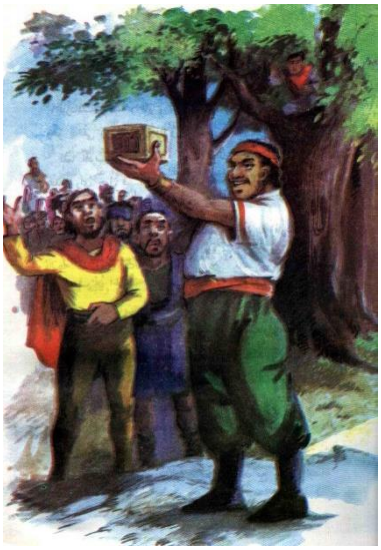


ترسم لنا الصورة الأشخاص الثلاثة الذين وجدناهم في صورة الغلاف وهم أصدقاء "ماو" وهنا ثلاثتهم يودّعون شابّا آخر يركب حصانا، ويشير هو الآخر إليهم مودّعا حاملا منديلا أحمر يشبه الذي بأيديهم، وبالعودة إلى المتن فإنّ هذه الصورة تمثيل لمشهد وداع "ماو" لأصدقائه الثلاثة في رحلته إلى بلاد الكهرمان " جهّزوا له حصانا قويّا جميلا. أصفر اللون يسابق الريح، وزوّدوه بالطعام والماء. وبعض الأموال. والسلاح ليدافع عن نفسه ضدّ ما قد يقابله من الأخطار. وودّعوه" (أحمد نجيب "سر العلبة الذهبية"، ص11.).

غير أنّ اللافت للإنتباه في هذه الصورة هو غلبة اللونين الأخضر والأزرق فيها خاصّة حيث يقف حصان "ماو"، واللون الأزرق يحمل الدّلالة على الصفاء والسلام، فأن تلوّن الطريق التي يقف عليها حصان "ماو" بالأزرق فإنّها تدلّ على أنّ طريقة ستكون آمنة أو أنّه سينجو من مكيدة أصدقائه له لحسن نيّته وهو ما يؤكّده الشاهد الآتي من المتن "اقشعرّ جسده عندما فكّر أنّه هو الذي كان سيتناول هذه الحبوب. فحمد الله ..الذي نجّاه..وقضى على هذه العصابة البشعة المخيفة. وفهم أنّ حكاية (المغارة الذهبية) وساحر (بلاد

الكهرمان) ليست إلا مؤامرة صنعها سنج وبنج ليتخلّصا منه ..لأنّه يعارض تكوين العصابة .." (أحمد نجيب "سر العلبة الذهبية"، ص18)

صورة 3:



تُظهر الصورة في قراءة أوّليّة مجموعة من الأشخاص بعضهم مترجّل والبعض الآخر على جيادٍ، أحدهم يمسك بالعلبة الذهبية التي كانت مع "ماو" يظهر من خلال ضخامته أنّه زعيم تلك المجموعة، ويبدو من خلال غلظة ملاحهم وطريقة لباسهم أنّهم عصابة خطيرة من قطّاع الطّرق. وإنّ المتأمّل في الصورة يلمح أيضا شخصا يطلّ من بين الأغصان وهو "ماو". وإنّنا نلحظ أمرا مهمّا في هذه الصورة أيضا، وهو غلبة اللون الأزرق، فمن المفترض أنّ الأحداث تجري في الغابة ومن البديهي إذن أن تكون خضراء غير أنّنا نلمح أنّ الأرض زرقاء بلون السماء، وتوظيف هذا اللون مثلما رأينا في الصورة التي قبلها يحيل على السلام، ولا ننسى أنّ الألوان علامات دالّة ناطقة بالمعاني.

وإنّ الصورة لا تمدّنا بكلّ تفاصيل المشهد لذا نحن مجبرين من أجل فهم معانيها على العودة إلى النّصّ حيث نجد أنّ "ماو" لمّا رأى العصابة خاف منها وتسلّق شجرة تاركًا حصانه والعلبة الذهبية التي تحتوي مائة حبّة مسحورة، وهو نفس عدد أفراد العصابة، الذين استولوا على العلبة وتقاسموا ما فيها وماتوا جميعا، ونجا ماو من موت مؤكّد فلو أنّه تناول حبّة واحدة لكان قتيلا، وهنا تتأكّد دلالة توظيف اللون الأزرق.

بناء على استقراء بعضا من الصور الواردة في القصّتين نقول بأنّ استرفاد الجانب التشكيلي البصري في قصص الأطفال بألوانه وخصائصه النّاطقة بالدّلالة يغني الجانب الدّلالي في هذه القصص مثلما يعزّز من تأثيرها على الطّفل، فضلا عن كونه يكشف عن قدرة كبيرة على خلق وسائل تعبيريّة أخرى تضفي

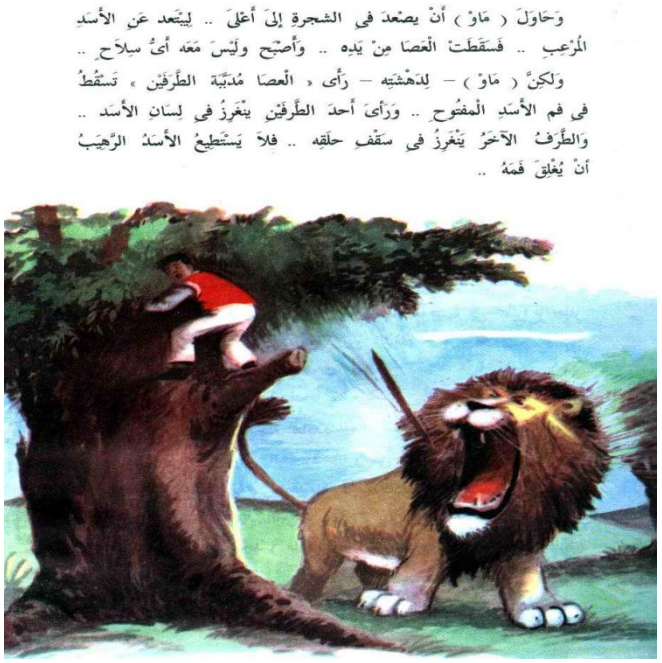
جماليّة على القصّة وتجعلها أكثر نفاذا إلى عقل الطّفل، وعلى هذا الأساس يعدّ حضور الجانب البصريّ ضروريّا في قصص الأطفال.

3- النّص أم التشكيل البصري أيّهما أهمّ في قصص الأطفال:

تتّخذ علاقة النّص بالصورة في أيّ عمل أدبي شكلين؛ الأول أن تأتي الصورة متوافقة مع النّص المصاحب لها معبّرة عنه عاكسة له موضّحة، والثاني أن تكون الصورة مناقضة لما جاء في النّصّ تلعب معه لعبة التّضادّ. وبما أننا نشتغل على قصص الأطفال فإنّ ما لمحناه أنّ الصور جاءت متوافقة مع النّص محيلة عليه، ذلك أنّها تلعب في هذا الصنف من الأدب وظائف تعليمية وتوضيحية وجماليّة حيث أنّها تيسّر فهم الكلمات، بل وتمدّ أواصر الحوار الفعّال بين الطّفل والأدب اعتمادا على الجانب البصريّ الإدراكيّ وتنشيط الذّهن بتنويع وسائل الفهم بين ما هو رمزي ولغويّ.

بهذا فإنّ النّص والصورة في قصص الأطفال يدخلان ضمن علاقة جدليّة تفاعليّة يحكمها التناسق والانسجام، في حركة أخذ وعطاء إذ تحرّر الصورة النّصّ المكتوب من حيّز الخطّيّة لتنقله إلى مستوى التناول البصريّ القابل للتأويل، مما يجعل من القصّة مركّبة تَصدر معانيها عن علامات متنوّعة لغوية وأيقونية، وتنحو به في مرحلة أخرى إلى تجاوز القصور اللغويّ عبر المشاهد، مثلما تعمل أيضا على تزيين المشهد اللغويّ لتجذب الطفل القارئ الذي تعدّ حاسة البصر بالنسبة إليه ذات تأثير كبير. هذا وتعدّ الصورة خطاب متعدّد المعاني يرافق النّص المكتوب ويحيط به. في حين يسعى النّص إلى تجاوز القصور الأيقونيّ للصورة عن الدّلالة اللغويّة مطوّعا قدرة اللغة العربيّة الفصيحة على الشرح، فيرافقها ويلازمها ليكمّل كلّ منهما الآخر. وإنّ هذا التلازم بين الصورة والنّص تؤكّده لنا صور من القصص التي درسناها في هذا البحث على غرار هاتين الصورتين:

هذه الصورة التي أخذناها من قصّة دنانير لبلبة (يعقوب الشاروني "دنانير لبلبة"، ص7) يتعاضد فيها الملفوظ اللغوي، الذي يصف فيه الكاتب نحافة لبلبة وضآلة حجمها وقيامها بأعباء المنزل لوحدها، مع التشكيل البصريّ الذي تظهر فيه الفتاة نحيلة ممسكة بمكنسة تنظّف البيت.



هذه الصورة المأخوذة من قصّة سر العلبة الذّهبيّة (أحمد نجيب "سر العلبة الذهبية"، ص27) تضمّنت هي الأخرى نصًّا مكتوبا يتحدّث فيه الكاتب عن مشهد مقتل الأسد الذي أرعب سكان مدينة البيسان، وعن خوف ماو وتسلّقه للشجرة وسقوط العصا منه لتصيب الأسد في فيه وترديه قتيلا، وقد لازمت الصورة النّصّ لتسهّل على الطّفل تخيّل المشهد بأكثر وضوح خاصّة وأنّ عقله البسيط قد لا يقدر على تخيّل الأحداث والوصف بنفس الدّقّة والوضوح اللذين تقدّمهما الصورة له.

يمكن القول بناء على ما تأسس إنّ استعمال التشكيل البصريّ مجاورا للملفوظ النّصيّ جاء من أجل تعزيز الرؤى والتّصوّرات المكتوبة وإيصالها إلى الطّفل، وأنّه "بات من النّادر مصادفة صورة ثابتة أو متحرّكة غير مصحوبة بالتعليق اللغوي (سواء أكان مكتوبا أم شفهيّا)" (ساعد ، صبطي، 2011، ص80.) ، مثلما نقول أيضا بأنّه لا مجال إلى المفاضلة بين حضور أحدهما وأهمّيّته على الآخر، إنّهما علامتان دالّتان تحمكهما فاعليّة حراك تأويليّ سيميائيّ يصبح معهما النّص جامعا لفنون مختلفة يختلط فيه المرئيّ بالمقروء واللغوي بغير اللغويّ، وينفتحان على بعضهما البعض ضمن فضاء أدبيّ متجانس ومتماسك فـ"لا يتمّ التعامل مع النّص إلا عبر التّشكيل البصريّ، كما أنّ المعنى الكليّ لا يتحقّق إلا بهذا الفضاء الدّلاليّ، والفضاء النّصيّ الخطّيّ، والمزاوجة بين المرئيّ والمقروء" (صالح أبو أصبع وآخرون، 2008، ص 202.).

خاتمة:

في الختام نقول بانّ قصص الأطفال رغم ما يظهر فيها من بساطة في اللغة وفي التّشكيل البصري إلا أنّها تعدّ من أكثر الكتابات صعوبة، ذلك أنّها، على عكس الكتابة للكبار التي يكون فيها الكاتب أكثر حرّيّة، خاضعة إلى شروط وقيود في الأسلوب والكتابة بحيث أنّها يجب أن تكون متناسبة مع متطلّبات المرحلة العمريّة لكلّ فئة من الأطفال، كما يجب أن تراعي أيضا تطوير مهارات الطّفل وتحقيق النّمو الذّهنيّ المتوازن له، وتنمية قدراته، مثلما يجد الكاتب نفسه ملزما على أن تكون قصصه محقّقة لأهداف عدّة على غرار التسلية والمتعة ضف إلى ذلك تحقيق جملة من القيم التعليمية والأخلاقيّة والتربويّة والسيكولوجيّة.

ومن أجل تحقيق كلّ هذا، فقد عنيت قصص الأطفال بالملفوظ اللغويّ وبالتشكيل البصريّ إلى حدّ بعيد، وقد مكّنت الاستعانة بتقنية الصورة الكتّاب من خلق توازن دلالي بين النّص المقروء والنّصّ المرئيّ، وقد تبيّنّا في بحثنا هذا كيف يتشكّل المعنى في هذا الصّنف من الأدب عبر التفاعل السيميائيّ بين هذين النّصيّن، بل إنّ لحضور الصورة دور كبير في تنمية الجوانب الإبداعية والذّهنيّة والبصرية للطّفل، كما لها دور كبير في فهم النّص المكتوب إذ تعدّ دعامة أساسيّة من دعاماته، توجّه المعنى الوارد في النّصّ وتؤطّره. وانتهى بنا هذا البحث إلى الإقرار بجدليّة العلاقة بين النّص والصورة وتكاملهما حيث لا مجال للمفاضلة بين أحدهما أو إقصاء أيّ منهما.

قائمة بالمصادر والمراجع المستخدمة:

-المصادر:

1. يعقوب الشاروني (د-ت) "دنانير لبلبة"، دار المعارف.
2. أحمد نجيب (د-ت) "سر العلبة الذهبية"، دار المعارف.

-المراجع العربيّة:

1. صالح أبو أصبع... وآخرون (2008). "ثقافة الصورة في الأدب والنّقد"، منشورات جامعة فيلادلفيا،.
2. أمبرتو إيكو (2004) "التأويل بين السيميائيّات والتفكيكيّة"؛ ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد. – ط2. – د_م: المركز الثقافي العربي.
3. سعيد بنكراد (2018) "سيميائيات النّص مراتب المعنى". – الجزائر: منشورات الاختلاف.
4. ساعد ساعد، عبيدة صبطي (2011) "الصورة الصحفية دراسة سيميولوجيّة". – القاهرة: المكتب الجامعي الحديث.
5. نجيب الكيلاني (1419) "أدب الطّفل في ضوء الإسلام". – ط 4. – د_م: مؤسسة الرسالة.
6. هادي نعمان (1988) "ثقافة الأطفال"؛ سلسلة عالم المعرفة ع 123. – الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

- المراجع الأجنبية:

1. Derrida Jacque « writing and difference », Alan Bass (Trans), (London & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981.
2. Eco Umberto « La structure absente », Ed, Mercure de France, 1970.
3. Eco Umberto « Lector in Fabula », Ed Grasset, 1985.