



السرد العجائبي في قصص الأطفال (العتبات والشخصيات)

نماذج مختارة من قصص كامل كيلاني

The Fantastic Narrative in Children's Stories: Thresholds and Characters, Selected Models from the Stories of kamil kilani

الجوهرة بنت علي النغمشي *

أستاذ الأدب الحديث ونقده المشارك، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن - السعودية
Al-joharah5151@hotmail.com

تاريخ النشر:

2026-01-29

تاريخ القبول:

2025-12-03

تاريخ الإرسال:

2025-11-18

(أنجز هذا البحث بدعم من هيئة الأدب والنشر والترجمة، في المملكة العربية السعودية، تحت مظلة كرسي أدب الأطفال واليافعين، بجامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، فلهم منا خالص الشكر والتقدير).

Funding: This research is funded by the Literature Publishing, and Translation Commission of Saudi Arabia, for the interest of the Chair of Children and Young Adults' Literature, Princess Nourah Bint Abdulrahman University. To whom we extend our sincere gratitude and appreciation.

ملخص: تناولت الدراسة السرد العجائبي للعتبات والشخصيات في نماذج من قصص الأطفال المأخوذة عن (ألف ليلة وليلة) لكامل كيلاني، وتكونت من جانبين: نظري وتحدث عن المصطلح والتأصيل له ثم تحدث عن مدونة الدراسة، وجانب تطبيقي، قام باستقراء العتبات والشخصيات من خلال مقاربتها سيميائياً وتحليلياً.

كلمات مفتاحية: العجائبي؛ العتبات؛ الشخصيات؛ ألف ليلة وليلة؛ كامل كيلاني.

Abstract: This study examines the marvelous narrative of thresholds and characters in selected children's stories adapted from Alf Layla wa Layla (One

Thousand and One Nights) by Kamel Kilani. The research consists of two components: a theoretical section, which discusses the concept and its foundations before addressing the study corpus, and an applied section, which investigates the thresholds and characters through semiotic and analytical approaches.

Keywords: The marvelous; thresholds; characters; One Thousand and One Nights; Kamel Kilani..

1-المقدمة: يُعدُّ السرد الحكائي من أهم الفنون الإنسانية التي تقدم الفائدة مقرونة بالمتعة في قوالب جمالية عن طريق استراتيجيات عدّة، يتّكأ بعضها على بعض ليكون الناتج عملاً مدهشاً، وجاذباً، وقيماً.

والعجائبية من التقنيات القديمة التي اعتمد عليها القاص في حكاياته؛ ليُحقق أهدافاً عدّة منها: التشويق، وجذب الانتباه، وإثارة الدهشة، وتوسيع المدارك، وتنمية الخيال، لاسيما حين يقدّم أدبه للطفل الذي يحتاج ذهنه للإدهاش والإثارة حتى يتهيأ للتلقّي والقبول.

وعلاقة الطفل بالمقروء تبدأ منذ الوهلة الأولى، التي تقع فيها عينه على مادة قصته، حيث الانطباع الذي تتركه عتبه الغلاف في ذهنه، وكيف يمكن أن يتوافق المرئي الخارجي مع المقروء الداخلي، ثم يأتي تأثير الشخصيات التي تدّير الحدث، وكلما كان المرئي في الخارج غريباً، والشخصيات معزّزة له في صميم الحكاية، كان الإدهاش أقوى، والتلقّي أكثر مرونة، وقبولاً، وتشويقاً.

وهنا تكمن أهمية هذه الدراسة التي تقف عند عجائبية العتبات والشخصيات في سرديات كامل كيلاني للطفل، ومدى قدرتها على الإدهاش والجذب.

وقد اعتمدت الدراسة على بعض قصص كيلاني المأخوذة عن (ألف ليلة وليلة) في طبعتها الأولى (2010م - 1431هـ) عن الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت.

ويطمح هذا البحث إلى استقراء عنصر العجائبي في العتبات والشخصيات عن طريق المقاربة السيميائية والتحليلية لثلاث قصص، وهي المقاربة الأكثر ملاءمة لطبيعة الدراسة وفكرتها وهدفها.

كما تهدف إلى الإجابة عن بعض التساؤلات حول مفهوم العجائبي، وكيف يمكن لطفل أن يتقبل هذا اللون من السرد؟ وهل لعجائبية العتبات والشخصيات أثر في سيرورة السرد، وتراتبية الأحداث؟، وما موقع الحدث العجائبي من العتبات والشخصيات؟، وهل العجائبي مقصودة بذاته، أم أنه يأتي لضرورة طبيعة السرد؟ وهل تحمل العتبات سمات عجائبية يمكن لطفل أن يتلقاها بوضوح؟.

والجدير بالذكر أنني لم أجد دراسة سابقة تناولت العجائبي في هذا المدونة من قصص الأطفال.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع تقسيمه إلى مبحثين:

أولاً: الجانب النظري: الذي تناول المصطلح، والتأصيل له، ثم الحديث عن مدونة الدراسة.

ثانياً: الجانب التطبيقي: الذي عنى باستقراء العتبات والشخصيات بمقاربة سيميائية تحليلية، ثم الحديث عن أنماط الشخصية المرجعية في المدونة، وتمثلت في نمطين هما:

الشخصية الاجتماعية العجائبية، والشخصية الخرافية الأسطورية التي بدورها انقسمت إلى: شخصيات خرافية متحولة، وشخصيات مؤسنة، وشخصيات ممتسخة.

ثم الخاتمة التي لخصت أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

أولاً: الجانب النظري:

1- المصطلح، والتأصيل: ورد في لسان العرب (عجب) : العُجْبُ والعَجَبُ: إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده، والاستعجاب، شدّة التّعجب، والعَجَب: أن يرى الإنسان ما ينكره

ويقل مثله، والتَّعَجُّبُ: أن ترى الشيء يُعجبك، تظنُّ أنك لم تر مثله⁽¹⁾، وهذا المعنى له صلة بكلمة (غريب) التي ورد في اللسان: العَرَبُ: الذهاب والتّحّي عن الناس، والعَرَبية والعَرَبُ: النوى والبُعد، ويقالُ: عَرَّب في الأرض وأُغرب: إذ أَمَعَن فيها، وأُغرب القوم: انتَوَوْا، والتَّغَرَّبُ: البُعد، والغريب: الغامض من الكلام⁽²⁾، فالإنسان يأخذ العجب والإنكار إذا ورد عليه الغامض الممعن في البعد من الكلام أو الفعل.

ولكن التعريف اللغوي يأخذنا في جذر (عجب) إلى شأو بعيد أكثر من جذر (غرب)⁽³⁾، وهذا بعد استقرار الجذرين في القرآن الكريم، فقد ورد جذر (عجب) في عدّة آيات⁽⁴⁾ وكلها تؤدي إلى معنى البعد والغموض والإنكار لقلة الاعتياد، كما ورد جذر (غرب) في مواضع للإشارة إلى الجهة (الغرب)⁽⁵⁾ التي تختفي فيها الشمس مساءً، فهي تبعد وتختفي عن النظر، فبعد الحدث ونأيه عن الفهم موجود وكثير، كثرة تردد غروب الشمس، تأمل العقل له في كل مرّة وكأنه يراه جديداً هو العجيب، فكيف به لو تحول إلى (العجائبي) الذي يزيد في بناء الكلمة لزيادة المعنى، وهو التردد في قبول الحدث لشدة إدهاشه وغرائبيته، وربما هذا الذي أراده صاحب كتاب (العين) في قوله: "أما العجيب فالعجب، وأما العُجاب فالذي جاوز حدّ العجب"⁽⁶⁾.

وقدّم ذلك (تودوروف) في كتابه: (مدخل إلى الأدب العجائبي) في قوله: "العجائبية تتحقق في لحظة التردد، وبعد هذا التردد يقرر القارئ إما اعتبار أن قوانين الواقع قادرة على تفسير الظاهرة، ومن ثمّ تصبح في إطار الغريب، أو أن الظاهرة تحتاج إلى قوانين جديدة لتفسيرها، ومن ثمّ يصبح في إطار العجيب"⁽⁷⁾.

إذاً: العجائبية لا تعني مجرد (الدهشة) في أبسط صورها، كما ذهب إلى هذا المعنى بعض النقاد⁽⁸⁾، ولا تعني غرابة الشيء، لكنها تدعو إلى الحيرة، والتردد، والإنكار لإبهارها.

والعجيب ورد في القرآن الكريم (حدثاً) وهو كثير، وورد (بالتشبيه به)، وأمثلة حدوثه كثيرة، ومنها معجزات الأنبياء عليهم السلام، وما جاء في سياق إحياء الموتى في سورة البقرة، وهي خمس قصص⁽⁹⁾، ومن تحول النار إلى برد وسلام على نبي الله إبراهيم، وقصة الهدد مع النبي سليمان، ونجاة يونس عليه السلام من بطن الحوت، وولادة عيسى ونجاة موسى -عليهما السلام- مراراً من الموت، وغيرها من العجائب الربانية التي يعجز البشر عن محاكاتها⁽¹⁰⁾.

ومن التشبيه به قول الله -عز وجل- في سورة الصافات: ﴿طَلَعَهَا كَأَنَّه رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾ الصافات 65، وهذا تشبيه تخيلي، أو تشبيه عقلي بالمجهول، فرؤوس الشياطين لم يرها البشر في الواقع، ولكن لما كان الغرض إبراز غاية القبح؛ كان هذا التشبيه العجيب⁽¹¹⁾، ومثله قول امرئ القيس⁽¹²⁾:

أيقُتُلني والمشرقيُّ مُضاجعي
ومسنونة زُرُقْ كأنيابِ أغوال

فالأغوال لم تُر، ولا يُعرف شكل أنيابها ليشبه بها الشاعر، ولكن الغرض البلاغي المراد ينقل الصورة من حيز الغريب الممكن إلى حيز العجيب، الذي يدعو إلى الامتاع، وهذا الذي وجه (أرسطو) بأهميته في كتابه (فن الشعر)⁽¹³⁾.

ولما كانت العقلية العربية معتادة على ذكر مثل هذا المستوى من التعجيب في السرد والتصوير في تراثها، كان الانتقال بها إلى مستوى أكثر ارتفاعاً في هذا التعجيب إلى مستوى الخيال أكثر سلاسة، وأسرع في استجابة العقل لا للحدث؛ ولكن لسرده بهذه الصورة، فانتقلت من مستوى العجيب إلى العجائبي الذي يُشعر بالانفصال عن الحقيقي أو الطبيعي، والانتقال إلى التردد والمستحيل وغير المؤلف، دون وجود تفسير عقلي أو نفسي، وكأنه قطع عنيف للمستوى الفكري العادي وما فوق العادي باتجاه الضبابية والخارق وغير الممكن في الطبيعة في مجال السرد كون القارئ لديه فكرة مسبقة عن العجيب القديم؛ لكنه منفصل وجدانياً، متصل عقلياً مع الجديد العجائبي.

والاختلاف بين كل من: الغريب، والعجيب، والعجائبي يكمن في أن الغريب: تفسر أحداثه وفق القوانين المألوفة في الطبيعة، والعجيب: تقبل الأحداث فيه كما هي لأنها لا تنتمي أساساً للواقع والمألوف، أما العجائبي: فتسوده الضبابية التي تجعل المتلقى متردداً بين التفسيرين: الطبيعي وفوق الطبيعي⁽¹⁴⁾.

وإذا كنا نعد (العجائبية) مصطلحاً حديثاً بحكم ظهور اعتماد المصطلح والدراسات الحديثة، التي بنيت عليه متمثلة بـ (الخرافة) وهي: "الشكل الأقدم للأدب الخيالي الرومانسي، فهي الأدب غير المكتوب الذي انتجه الإنسان القديم والبدائي في جميع بقاع العالم، مما يجعل الحكاية الخرافية تمثل طفولة الأدب في هذا العالم"⁽¹⁵⁾، إلا أن جذور العجائبية تمتد بعيداً في التراث الشعبي الحكائي لدى الأمم القديمة، ومثالها: الأساطير كالألياذة والأوديسة، والخرافات والملاحم التي بلغت غاية نضجها في التراث العربي متمثلة في حكايات ألف ليلة وليلة، وفي رسالة التوابع والزوابع، والغفران وغيرها.

وبعيداً عن إشكالات تلقي السرد العجائبي في التراث الإنساني، وتفسيراته العقلية والنفسية، والأسباب التي أدت إلى لجوء الأدباء إليه منذ القدم؛ فإن صموده هذه الحقبة الزمنية الممتدة يدل على احتياج إنساني متجدد للخروج على قوانين الطبيعة، وتخطي الزمن، والانفتاح على عوالم أخرى جديدة تخرج المؤلف والمتلقي على حد سواء من عالم الواقع والحقيقة المعتاد إلى عالم المفاجآت والفرائد، وقد ذهب (تورودوف) ومعه بعض النقاد إلى أن العجائبي: القاعدة وليس الاستثناء⁽¹⁶⁾، وربما كان هذا الاحتياج أحد الدواعي التي جعلت بعض الشعراء القدماء يزعمون أن لهم شياطين، يعينونهم على نظم الشعر⁽¹⁷⁾ كما جعلت العرب يسمون أبناءهم أسماء قاسية، مستشعنة مثل: مرة، وحنظلة، وبغيض، واللعين، والهدم، وجُشَم، وظالم وغيرها كثير⁽¹⁸⁾.

ولا نستطيع حقيقةً أن نحصر دوافع الإنسانية في لجوئها منذ طفولة السرد إلى هذا اللون من التأليف، لكن يمكننا استتطاق الأحوال النفسية الإنسانية لتفصح عن بعض مخاوفها الوجودية الداعمة للخيال الذي يساعد الفكر الإنساني على التعايش مع حوادث العالم بإطلاق طاقاته للكشف عن الغامض والتعبير عن الواقع عن طريقه، مع محاولة تمرير بعض الأفكار والمعتقدات، والخروج والتحرر من سطوة الحقيقة، والتمرد على سطوة الزمن، والتهيئة لتقبل حوادث العالم، وإبداء مهارات الحلول، بالإضافة إلى كثير من القيم الفكرية والأخلاقية، والدوافع النفسية الداخلية والكونية الخارجية.

ويُعد أدب الكبار بألوانه وفروعه وتجلياته الشجرة التي أزهرت أدب الصغار بكل أجناسه وصوره ولغته وخیالاته وأفكاره، ولا نعدم الحقيقة لو قلنا إن الفكرة أصبحت عكسية، بمعنى أن أدب الطفل يمثل الطفولة الحقيقية لأدب الكبار قديماً أو حديثاً، وهذا ما لم يغفل عنه الفكر الإنساني منذ ارتبطت وحشة الليل ورهبته وظلمته وضبابية رؤاه، والخوف من مجاهيله بحكايات الجذات والأمهات التي كانت تبدد هذه الوحشة، وتسكن الروح عن طريق ألوان السرد، والانتقال إلى عالم النور المتخيل، حيث يلتقي الواقع الليلي المظلم بالخيال النوراني المضيء.

وهكذا تطورت المفارقة السردية لتجمع الصحو بالحلم، والخوف بالطمأنينة، والممكن بغير الممكن، وكل الأضداد تحت مظلة الحكاية المليئة بالغرائب والعجائب، التي تحمل عبء تبديد الخوف، وقتل الزمن، وتغذية الفكر، وتعويض نقص الواقع، وكأن العجيب والعجائبي يشكل المبدأ الأساس لفضاء سرديات الطفل، الذي لا بد أن تسكنه الدهشة؛ ليؤتي ثمرة الجذب وتخصيب الخيال، ويدخل مغامرة السرد ويستسلم لما يتلقى مع علمه السابق عقلياً وفطرياً بالمستوى الحقيقي للأحداث ومدى واقعيتها، ولكنها لعبة الغواية التي تأخذه إلى عالم الدهشة، فيسلم مستمعاً، مستمتعاً مستزيداً.

2- مدونة الدراسة: يُعدُّ النظر في التراث الحكائي العالمي من أهم الأدوار التي يجب أن يضطلع بها الناقد الحصيف، والمؤلف الذكي، ذلك أنها مادة أدبية وفكرية يمكن أن تستتق فتقصح ويمكن أن تحاكي، فتتوالد الأعمال ويمكن أن يُستلَّ منها مواد يعاد تركيبها وترتيبها مرات شتى.

وتتسحب الفكرة نفسها على الأدب الشعبي، وهو أكثر الآداب قرباً من الإنسان، لأنه يعرض لحياته الحقيقية البسيطة كما هي في طفولة فكرها، مما يشعر المتلقي بأنه ربما يكون يوماً بطلاً من أبطالها، لا سيما كلما صغر سنه واتسع خياله.

ومما لا شك فيه أن معظم سرديات الطفولة اتخذت من الآداب الشعبية الخيالية مادة لها، ولو أخضعنا السرد لمنطقية العقل أو مقاييس الحقيقة، فقدَ بريقه الجاذب، ومن هنا نقول: إن التخيل هو أهم عنصر في سرديات أدب الطفل، حيث التجدد والتوالد والتنوّع والنماء إلى ما لا نهاية، والطفل قادر على تلقّف هذا الخيال والتفاعل معه، كما يتفاعل مع ألعابه التي يحاكي بها الشخصيات، أو الحالات، فيدخل في صميمها وتستغرقه في كل أبعادها.

وتزخر كتب التراث العربي القديمة بكثير من هذه القصص والأخبار والنوادر للفرسان، والأبطال، والجبّاء، والأذكىاء، والحمقى، والمتطفلين⁽¹⁹⁾، واشتهرت كثير من الشخصيات ذات الفكاهاة والظرف وذات الحكمة والدهاء والذكاء ولا أدل على ذلك من استلال الشخصيات الأسطورية من الشخصيات الحقيقية مثل: شخصية عنترة، وسيف ابن ذي يزن، والوزير سالم، وشخصية أشعب الطفيلي، وجحا وهبّقه...

وفي التراث العربي كتب كان لها التأثير المباشر في الآداب العالمية، مثل كتاب ألف ليلة وليلة، الذي تغلب عليه القصص والحكايات العجائبية والغرائب (وهي الأساس الذي بُنيت عليه حكاياته)، ودليله قول شهرزاد - البطلة الساردة للقصص - لشهريار كل ليلة بعد انتهاء قصتها: "الأجمل سيأتي بعد"⁽²⁰⁾، لتثير في نفسه الشوق واللهفة

لسماع ما ستأتي به في الليلة القابلة من العجائب، هذا التشويق الذي أدركه القُصّاص والحكواتية منذ سنوات طويلة، وخاصة في ليالي السمر الرمضانية العربية، إذ يجتمع الناس حولهم لسماع هذه العجائبيات، فتكون دافعاً لمواصلة السرد، ومواصلة السماع⁽²¹⁾.

وقد فطن لهذه الأهمية الأديب المصري (كامل كيلاني) الذي أفاد من هذه القصص، وحول بعضها بعد التهذيب إلى قصص موجهة للأطفال، ونشرها، فلقبت رواجاً كبيراً في أوساط الطفولة، وتحول هذا المشروع إلى امتداد سردي مدهش للمصنف الأم، وعتبة صغرى يلجُ عن طريقها الطفل إلى عالم السرديات الأوسع في أدب الكبار. وتقوم العجائبية في سرديات (ألف ليلة وليلة) بدور البطولة المطلقة، التي جعلت (شهریار) يُبقي على حياة زوجته الساردة، للقصص في أنموذجها للكبار، والبطولة الموازية في أنموذجها للصغار⁽²²⁾، وعبرت عن نضج كبير في فن السرد والقص وتوالي الأحداث، التي قدمت المحال بصورة واضحة ومتينة، لم تخلُ من بلاغة اللغة وبلاغة الخيال.

وروح بعض هذه القصص شبيهة بروح قصص الأطفال التي كتبها الفرنسي (شارل بيرو 1628م - 1703م)⁽²³⁾، خاصة في قصص (سندريلا، والجمال النائم، وعقلة الإصبع).

ويُعد (شارل بيرو) رائد أدب الطفل المدون في العصر الحديث، ولولا ثبوت ترجمة ألف ليلة وليلة في القرن الثامن عشر، لنما إلى ذهني تأثره المباشر بها⁽²⁴⁾، وقد سمى هذا النوع من التأليف للطفل: حكاية خرافية.

ومن جهود كامل كيلاني في قصصه للطفل المستلة من ألف ليلة وليلة، أنه حاول تقديمها بما يناسب القيم الأخلاقية والإنسانية، وربطها بالقيم الدينية قدر المستطاع، لاسيما فيما يتعلق بالقصص التي تقوم على أعمال السحر والخوارق،

وتستطيق الجن والعماريت (25)، فكان أسلوبه تمهيدا تجريبيا، تجاوز الشكل التعبيري القديم، واستقبلها السرد الحديث في حكايات الطفولة بطريقة إيجابية خلاقة، حيث استلهمت هذه العجائبية في إثراء أدب الأطفال بشقيه شعراً ونثراً، وأصبحت سمة مألوفة، وعلامة إبداعية جديدة لسرديات الطفولة التي "لا تعرض معاني وأفكار فحسب، بل تقود إلى إثارة عواطف وانفعالات لدى الطفل، إضافة إلى إثارة العمليات العقلية المعرفية كالإدراك والتخيل والتفكير. ومع أن هناك من يرى أن وظيفة القصة الأساسية ليست ثقافية، إلا أنها في جميع الأحوال تشكل وعاءً لنشر الثقافة بين الأطفال" (26).

ويُعد كامل الكيلاني، إبراهيم كيلاني (1897هـ - 1959م)، أول من كتب قصص الأطفال في الأدب العربي الحديث (27)، مولده ووفاته في القاهرة، التي تعلم بها، وأجاد الإنجليزية والفرنسية، وألقى محاضرات في الجامعة المصرية القديمة، واشتغل بالتدريس الثانوي، ثم كان من موظفي وزارة الأوقاف، واستمر زهاء 30 عاماً يقيم في منزله ندوة أسبوعية لأصدقائه من رجالات العرب والإسلام، وألف كتباً كثيرة، منها على سبيل المثال: روائع من قصص الغرب، على هامش الغفران، مجموعة قصص من ألف ليلة وليلة، ومجموعة قصص من شكسبير، وأول ما نُشر من هذه القصص: السندباد البحري (28).

وقد تُرجمت قصصه إلى لغات كثيرة، منها آسيوية، وأوروبية، وأمريكية، فضلاً عن أعماله المترجمة، التي اقتبسها من لغات عالمية: هندية، وأفريقية، وإنجليزية، وفرنسية، وتناولت أعماله كثيرٌ من الدراسات بالبحث (29).

وتتضح مصادر قصص الكيلاني من عناوينها غالباً، فهو يعود إلى التراث في كثير منها، مثل: قصص ألف ليلة وليلة، وحي بن يقظان، وابن جبير، وجحا قال يا أطفال (30)، وقد كتب مقدمات لبعض هذه القصص، منها ما يتعلق بالسلسلة التي

تتضمنها، ومنها ما يتعلق بمضمون القصة، أو رؤيته ومنهجه في الكتابة للطفل، وهذا قليل عند الكُتّاب.

وفي بعض هذه المقدمات، يتوجّه بالحديث مباشرةً للطفل⁽³¹⁾، وفي بعضها، يتوجّه إلى المرّبي⁽³²⁾، وأحياناً لا يشير إلى القارئ المستهدف، لكنه يشرح دوافعه في التأليف للطفل، ومنهجه واختياراته⁽³³⁾، بأسلوب واقعي مباشر، كما أشار إلى تناوله لبعض القصص العجائبية بقوله: "وأحب أن تعلم أن هذه الأساطير التي تراها، أو ترى أكثرها، خيالية غير ممكنة الوقوع"⁽³⁴⁾، ثم يُبين سبب كتابته لها، كونها "خلاصة رائعة لحقائق الحياة، ومعرضاً جميلاً تتجلى فيه نزعات النفس الإنسانية، وتظهر أخلاقها ورغباتها في الإساءة والإحسان"⁽³⁵⁾، فالكيلاني الكاتب، الأديب، الناقد، الشاعر، المثقف، المتعدّد اللغات، يأبى أن يهيم الطفل في خيالات لا وجود لها، ويرفض أن يقوده في أسلوبه إلى عوالم بعيدة عن واقعه؛ فهو يريد أن يرتبط الطفل بترائه، كما يريد أن يربطه بحاضره ومستقبله⁽³⁶⁾. ولذلك قدّم له بعض كتب التراث بأسلوب بسيط، سهل، ميسر، كما أنه لم يبتعد عن الجانب العلمي البسيط⁽³⁷⁾.

ومن هنا جاء اختياري لمدونة هذا الأديب، لثرائها وتنوع مادتها وأصالتها، ووضوح هدفها، وقوة لغتها، وكونها تخدم بشكل كبير ومباشر فكرة العجائبي التي قامت عليها هذه الدراسة، فقد اعتمدت - كما سبق ذكره - على قصص ألف ليلة وليلة، بما يتناسب مع السن المبكرة للطفل.

والمسار السردّي هو الطريق الذي تسير عليه القصة من بدايتها، مروراً بأحداثها المتسلسلة، إلى نهايتها. والسرد مرادف تقني للحكي، ويُعد إنتاجاً كتابياً أو شفهاياً للأحداث التخيلية أو الواقعية، ويفترض وجود: سارد ومسرود له يمنحه القيمة الخطابية والتداولية⁽³⁸⁾، ويدخل في نطاق السرد القصصي: العتبات، والحبكة، والعقدة، ولحظة

السرد العجائبي في قصص الأطفال (العتبات والشخصيات) الجوهرة بنت علي النغمشي

الانفراج، والتتوير، كما يشمل كل ما له علاقة مفهومة يدركها العقل. هذه العلامة تتشكل لتحرك الفعل وتقلبه من مستوى لآخر.

والسرد يُمثل حياة الإنسانية منذ طفولتها حتى هذا اليوم؛ فهو المنطلق للمعرفة الإنسانية الحسية بكل صورها، وهو الطاقة الفاعلة في اكتساب الخبرات الوجودية. وما حياة الإنسان إلا سردية ملونة بالخبرة، والأحداث، والتشكلات.

ونماذج الدراسة التي بين يدي تتبع بنية سردية تقليدية مرادفة للحكي والقص بأبسط صورته؛ فهو كَوْن دلالي مصغّر، وصياغة جديدة للقيم، كما عبّر عن ذلك سعيد بنكراد⁽³⁹⁾، إلا أنها ذات حمولات عجائبية مثيرة للانتباه، والجدول الآتي يوضح المسار السردى لقصص المدونة بصورة موجزة:

القصة	المسار (الحبكة السردية)
(الملك عجيب) (40)	تمهيد: حب الملك عجيب للبحر جعله يُكثر من السفر، ولا يكاد يستقر في مملكته التي كانت تحتاجه. وفي إحدى سفراته، التي أَعَدَّ لها سفينة كبيرة، هَبَّت عاصفة استمرت عشرة أيام، لعبت في مسار الرحلة، فاتجهت السفينة نحو جبل المغناطيس الذي لا ينجو منه أحد، إلا بوقوع فارسه في البحر. الحبكة: غرقت السفينة بمن فيها، ونجا الملك عجيب، الذي استطاع أن يوقع فارس البحر، واستقل زورقاً مسحوراً، إلا أنه تاه مرة أخرى، ووصل إلى الجزيرة التي يَقْتُل فيها ابن تاجر اللؤلؤ من غير قصد، ويهرب إلى قصر النحاس، الذي يجد فيه الرجال العور العشرة، الذين ينهونه عن التدخل فيما لا

يعنيه، ثم يحصل له ما حصل لهم، بسبب فضوله وعدم امتثاله للنصيحة. الحل: تمكّن الملك عجيب من العودة إلى مملكته بعد نجاته من عدّة أهوال، وتعرّضه للموت المحقق عدّة مرات، ومعرفته مغبّة ما يجزّه الفضول على صاحبه.	
تمهيد: تعرّض عبد الله البري للفاقة والحاجة الشديدة مدة طويلة من الزمن بعد وفاة زوجته، واحتباس سمك البحر عن شبكته، التي لا يملك غيرها مصدراً للرزق، ومساعدة صديقه عبد الله الخباز له طوال فترة حاجته، ونصيحة ابنته له بالصبر، ولو طال الزمن. الحبكة: وقوع عبد الله البحري في شبكة عبد الله البري، وانعقاد صداقة بينهما تقضي بتبادل المنافع بين الاثنين، وكيف صار البحري يزود البري بكنوز البحر التي لا يستطيع أحد الوصول إليها. وزواج البري من ابنة الملك، واعترافه بفضل صديقه الخباز، ثم زيارته للبحري في مقرّه تحت الماء، وغضب البحري منه بسبب الكذبة التي كذبها، لعدم رغبته في زيارة جيرانه من أهل البحر. الحل: عودة عبد الله البري إلى مقرّه في البرّ مطروداً، وحكايته قصته العجيبة للملك، وعدم عودته للكذب مرة أخرى، لما فرّق بينه وبين صاحبه البحري.	(عبد الله البري وعبد الله البحري) (41)
التمهيد: خسروشاہ ابن أحد ملوك الفرس، ذاع صيته لنبوغه في العلم، وجمال رسمه في الخط، فطلب ملك الهند رؤيته،	خسروشاہ (42)

وفي رحلة الإجابة للدعوة، قطع عليه وعلى أصحابه الطريقَ خمسون لصاً، لسرقة النفائس التي حملوها هديةً لملك الهند. الحبكة: قاتل خسرو شاه مع رجاله حتى سقطوا عن آخرهم، وجرى به فرسه حتى نجا من المعركة، ووصل إلى مدينة خصم والده، وتعلّم فيها مهنة قطع الأشجار. وفي يومٍ، وجد باباً من الخشب في الأرض، فعبّر خلاله، ليجد فتاة حسناء أسرها جني في قصرٍ تحت الأرض. وفي لحظة تهور، قرّر خسرو شاه مواجهة هذا الجني ليُخلّص الفتاة، ولكن الجني مسخه قرداً. الحل: ركب القرد في سفينة مع جماعة مسافرين، وعند وصولهم إلى مدينتهم، علموا أن خطاط الملك قد مات، ولما استعرض القرد خطه، استحسّنه الملك. وعندما رآته بنت الملك، وكانت بارعة في السحر، علمت بأنه أمير وليس قرداً، واستطاعت إعادته إلى صورته الإنسانية، مما كلفها حياتها، بعد وقوع حرب شرسة مع الجني العنيد الذي مسخ خسرو شاه لقرد أول مرة.	
---	--

جدول (1) مسار السرد عن كامل كيلاني

يتضح من الجدول السابق أن كامل كيلاني اعتمد على الأسلوب التسلسلي المنتظم والمتدرج في عرض عناصر القصة، حيث البداية، ثم الحدث أو الحبكة المحركة، ثم العقدة، فالحل في نهايتها⁽⁴³⁾، ولأن "من بين وسائل استكشاف مجال غير معروف هو والانطلاق من المعروف"⁽⁴⁴⁾ كما في الجدول.

ثانياً: الجانب التطبيقي:

الحدث العجائبي عند كامل كيلاني يقوم بدور البطولة التقنية الموازية المحركة لعنصر القص، بشكل متسق، متتابع، ومتوالٍ، ومنظم، متكناً على عنصر الخيال الذي يُغذي الفكرة السردية القصصية بالطاقة المتجددة لشدّ الانتباه والتحليق في أبعاد عالم جديد لا يمكنه التحقق، والحدث العجائبي هنا يصبح "مصدر المعنى، أو على الأصح: مصدر المعاني المتعددة اللامحدودة" (45)، فهو العنصر الفعّال الجامع والمهيمن، الذي يحكم بقية المكونات ويحددها ويحوّلها (46) في هذه المدونة.

أولاً: العتبات: تُعدّ العتبات المصاحبة للمتن الأساس نصوياً موازية (47)، ممهّدة للعمل الأدبي، ويرى (جيرار جينيت) في كتابه: (أطراس): إن المتعاليات النصية هذه هي موضوع الشعرية، مثلما أن النص هو موضوع النقد الأدبي (48).

والنص لا ينغلق على نفسه، ولا يكتفي بفكرته، بل تتفتح سرديّته على كثير من العلاقات الظاهرة المحيطة به، والخفية التي يمكن قراءة سيمائها من خلال الخبرة، والتجربة، والاستقراء، وتبرز هنا أهمية العناية بهذه المتعاليات؛ لأنها موجّهة للطفل، الذي لا بدّ أن يكون عنصر الجذب لديه كبيراً، ليقبل على قراءة العمل، لا سيما في عصرنا الحاضر، وقد أصبح من الصعب بمكان إرضاء الطفل وإشغاله عن وسائل اللعب الإلكترونية المشوّقة، والقصص الرقمية، والكمّ الهائل من برامج الإيموجي التي تعمل على إدهاشه بالصوت والصورة والتفاعل، مما يهدّد مستقبل القصص المصوّرة التقليدية، ما لم تستطع المنافسة بالعناصر الإشهارية والإغوائية (49).

ومن هنا، كان البُعد العجائبي هو العنصر الموازي لكمية التشويق التي يمكن للطفل أن يتلقّاها داخل المنظومة السردية الجديدة في هذا الزمن الرقمي، حيث يوفّر الانطلاق والتحرّر من سلطة الحقّ، وصرامة المنطق، وعقلنة الحدث، ليتلقّاها الطفل

وكأنّها الامتداد الطبيعي لخياله المستمدّ من الواقع، حيث امتزاج المعقول بغير المعقول، والمادي بالمعنوي، والحسي بالمجرد.

والعجائبية مرتبطة بالحدث الحكائي في القصص، وتكون أكثر خدمة للمدونة والنص عندما تُوظَّف منذ عتباته الأولى، أو في: المناصّ النسري الافتتاحي على حدّ تسميته (جيرار جينيت)، حيث: العنوان، ورسوم الغلاف، والمقدمة، والألوان، والخطوط، وغيرها⁽⁵⁰⁾.

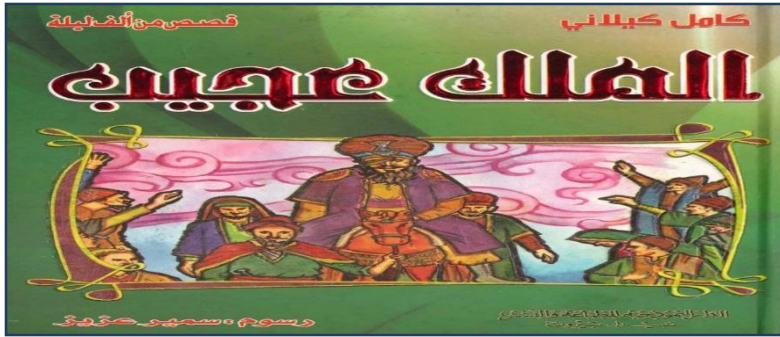
وتمثّل عتبة الغلاف الصورة الإشهارية والتداولية الأولى للطفل؛ فهي تمثّل الخطاب البصري المباشر الذي يدعو للتأمل، ويجذبه نحوه، وهي من أهم العناصر التعبيرية، والأدوات الفنية في النص⁽⁵¹⁾، ولا تُبالغ عندما نقول: إن علاقة الطفل بالقصة تبدأ من لحظة رؤيته للغلاف، حيث يكون الانجذاب والتخيّل والتأويل لما بداخل هذا الكتاب، وهي لعبة أدرك أهميتها كثير من الكتاب للطفل، فاهتموا بالصورة، والألوان، والرسوم، والخطوط، والتجنيس، وغيرها.

والعنوان أولى عتبات كلّ عمل، إذ يفتح على النص، وعلى المتلقّي، وعلى نفسه⁽⁵²⁾ الوقت ذاته، وهو أولى عتبات العملية التواصلية بين طرفي العمل.

وبالإضافة إلى تمظهر العنوان المتعالي في الغلاف، ممةً ذا لبؤرة العمل الأساسية، فهو: "الممرّ الضروري الذي يخدم الحكاية في تلقّيها، إذ يشير إليها، ويختصر مسارها، إنه عتبة القراءة، وهو من جهة أخرى بدؤها، به تستعين على النهوض ولمّ شتاتها، إنه محرّكها الأول"⁽⁵³⁾.

ولأن العنوان نقطة استراتيجية تنفذ إلى النص، وتُبرِّع في الذهن الانطباع الأول عن المضمون، اختار كيلاني لهذه المجموعة عناوين من النوع الصريح، الذي يُسلّم دلالاته فور قراءته، ويُحيل إلى أبطالها الذين حرّكوا الحدث، فعنون لها بأسمائهم، واكتفى

بأن تكون العلاقة بين العنوان والنص تقابلية، وكأنه يقول: هذه قصة الملك عجيب، وهذه قصة عبد الله البري وعبد الله البحري، وهذه قصة خسرو شاه.



صورة رقم (1)، غلاف قصة (الملك عجيب)

في ضوء الغلاف قد يعتقد القارئ أن هذه العنوانية اعتبارية الانتقاء من قبل المؤلف لتقريريتها ومباشرتها، ولكن الفكرة -حقيقة- تغوص في بُعد أعمق من مجرد التسمية بالبطل، وهي أن المؤلف أراد جمع الفكر وحصره، ولم شتات العمل بتركيز الذهن حول شخصية هذا البطل الذي استحق أن تُعنون به القصة. فالعنوانية تُحيل إلى الأبعاد العجائبية لأبطالها، هذه الأبعاد التي ستكشف ويُفصح عنها العمل السردية، ومن هنا يظهر تقاطع العجائبي في العنوانية مع الأحداث المكونة للعمل، حيث الإنجاز الإغرائي، والإثارة التي تُجرد الطفل لاستكناه العمق، باعتباره جزءاً عضوياً أساسياً في القصة، يبدأ به نسيجها المحكم.

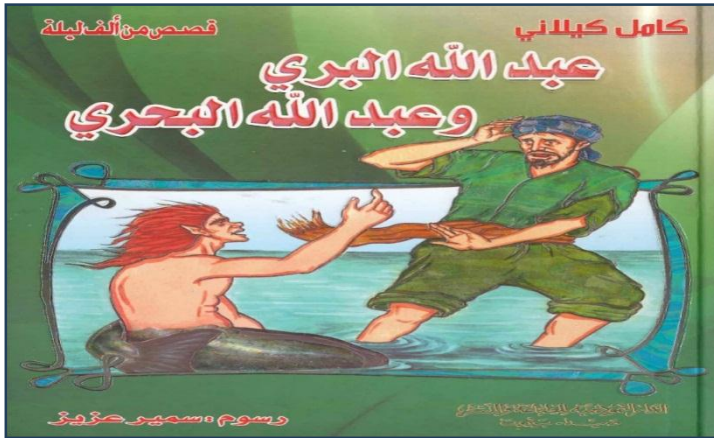
ويبدأ غزل الفكرة منذ اختزالها بالعنوان، وهذا من جماليات الشعرية وعجائبيها حين تركز طاقتها في مفردة واحدة⁽⁵⁴⁾، أو تركيب بسيط تتكشف فيه درجة الإيحاء، "وكانه كلما ضاقت العبارة اتسعت الرؤية"⁽⁵⁵⁾، هذه التقريرية والمباشرة تحمل قيمة إيحائية وإغرائية⁽⁵⁶⁾.

وأسميةُ العنوان تُتيح للخيال مزية التخمين، وتمنحه الاستقلال والقدرة على التواصلية مع المتلقي، لكونها تدل على الثبات والرسوخ، وتتأى عن التغيّر والتحوّل، وهذا يُعزّز قيمة الإحياء بالحدث وثباته، كما توحى بالحسم الدلالي والانعقاد من التقيّد الزمني والحياد، وسهولة الانتقاء⁽⁵⁷⁾، مما يُلائم سرديات الطفولة.

وفي المدونة ثلاثة عناوين، كلّها جمل اسمية، وتتوّعت بين التركيب الإضافي (الملك عجيب)، والتركيب الوصفي مع الإضافي (عبد الله البري وعبد الله البحري)، والكلمة المفردة⁽⁵⁸⁾ (خسروشاه)، وهي عناوين كلّها معرّفة، لأنها تُحيل مباشرة إلى صاحب القصة وبطلها.

ولا شكّ أن عناصر الإضافة في العنوان الاسمية المركبة تستمدّ من بعضها "القوّة والمتانة لاجتماع وحداتها، وجميعها تُعدّ توسعة في القول من المُرسَل لتوسيع أثره على المتلقّي"⁽⁵⁹⁾، والاسم يُؤثّر في السامع لكونه أوقى الدلالات⁽⁶⁰⁾.

وتمثّل العنوان باسم (عبد الله البري وعبد الله البحري) تقابلية عجائية بين الطبيعي المألوف، والعجائبي الغريب، وكأنّ ثمة حواراً بدأ بين الواقع والخيال، أو بين العالم الأرضيّ العقلانيّ الواضح، وبين العالم البحريّ الغامض المجهول.



صورة رقم (2)، غلاف قصة: (عبد الله البري، وعبد الله البحري)

إن العنوان يجمع بين عالمين متضادين في بؤرة بصرية وفكرية واحدة، تُلخّص ثنائية الطبيعة، وتُلغي فكرة أحادية المعنى، مع تأكيد جدلية وحدة الأصل، والإنسانية جانب مشترك ظاهر بين الاثنين، فكلاهما اسمه (عبد الله)، لكن أحدهما (برّي، طبيعي، مادي، محسوس)، والآخر: (بحري، عجائبي، غيبي، مجهول)، مما يُعزّز ازدواجية الطبيعة الإنسانية، التي قد تغلب عليها المادية الواقعية مرة، وأخرى تتحوّل إلى الروحية الخيالية، وسيُتضح ذلك أكثر عند قراءة سيمياء الصورة.

ويجدر بنا الوقوف على سيمياء العنونة وعجائبيتها من خلال استتطاق دلالات الخط، والألوان، والرسوم؛ لأنّ العلامات الظاهرة تقوّي فكرة العجائية التي قامت عليها هذه الدراسة.

كُتِب عنوان قصة: (الملك عجيب)، وقصة: (خسرو شاه)، بالخط الكوفي المورّق، بأبسط صور هذا الرسم، حيث تستدير الحروف، وتُزخرف نهاياتها بما يُمثّل ورق الشجر. وهو رسم يوحي بالتراثية والقدم، ويشي تماثل انحناءات الحروف بالثقّة، وتتواءم تراثيته مع تراثية الأسماء المُعنون بها، والكتابة بهذه الطريقة توحي بأنّ الحرف يُزهر، وأنّ الكلمة تمتلئ بالنبض والحياة؛ فالحرف يورق، وينمو، وتبدو الموازنة والامتزاج بين هندسة الخط الصارمة، وجمال الطبيعة المنطلقة؛ فالحرف كائن حي، والكلمة جسد يحمل هذه الروح، والقصة بالداخل بناء هندسيّ مُزهر، مُتوالّد، مُتناسل، لا تكاد تنتهي جمالياتها وعجائبيتها، حتى تبدأ من جديد بفكرة تزرعها في الآخر، لِتُثْمِر قصة جديدة، تنمو في خيال الطفل المستعدّ للانطلاق والإبحار في خياله، محاكياً ما سمع أو قرأ، وربما جاعلاً نفسه بطلاً قادماً لقصته القادمة. وهنا تظهر الموازنة بين نوع الخط، وسرديات القصص.

والإطار الموحّد الشكل، الذي رُسمت بداخله شخصيات القصص، إطار غير منتظم، يوحي بأن الحياة ذات تقلّبات وتغيّرات، لا تسير مُوطّرة، مُسطّرة، مستقيمة، واضحة، إذ لا بدّ فيها من المطبات التي تتقلّب بأهلها.

بالإضافة لكونه يتخلّص من صرامة الواقع والحقيقي، ويوحي بانكسار الزمان والمكان، وكأنّ الحدث يقع في منطقة تُشبه الحلم، أو في المنطقة الحديّة: لا في الحقيقي، ولا في الخيال المُخلّق، وهذا يُعزّز عجائبية الإقناع الحدّثي للرسم بالداخل.

والملابس التي رُسمت للشخصيات في الغلاف - وفي داخل القصص - عبارة عن عمام، وعباءات، وثياب عربية، وأحزمة قماشية، وتتراوح ألوانها بين: البني، والأخضر، والأزرق، والبنفسجي، كما تكرّر رسم الفرس، وكلّ هذه علامات يستطيع الطفل من خلالها استظهار العلاقة بين غلاف القصة وما بداخلها، فيستنتج زمنها، ونوعية الشخصيات، وبعض أحوالها، وأماكنها، وأدواتها، وغير ذلك من العلامات، مما يظهر في التشكيل البصري للصور.

وكُتبت عناوين القصص بخط كبير لافت، أعلى صفحة الغلاف، تُقارب في فضائها البصري ثلث الصورة المرسومة أسفله، وكأنّه يُقرّر ويؤكد أن هذا الغلاف، بما فيه من متعاليات يعود في كلّ قراءاته وتأويلاته إلى هذا العنوان الخبري، ويعلو العنوان، بخط صغير، اسم المؤلف مع التجنيس، والإحالة إلى أن هذه القصص مأخوذة عن (ألف ليلة وليلة).

واللون الذي كُتبت به هذه المتعاليات هو الأحمر الفاقع اللامع، ولا شكّ أن لهذا اللون دلالات عدة، لكنها في مدونتنا تشير إلى: القوّة، والنشاط، والخطر، مع إمكانية حدوث قتال أو شدّة في الحدث⁽⁶¹⁾.

واللون الأحمر عَزَزَ العنونة بإعطائها أثراً جمالياً، ومسحة بصرية قويّة، ثابتة، جريئة، تحمل صفات هذا العمل المُدهش؛ إذ ليس من المعتاد أن يُكْتَبَ الخط الكوفي باللون الأحمر، وغالباً ما يُكتب بالذهبي أو الأسود.

وهنا تبدو الغرابة في شدّ الانتباه إلى ما يُعنون به هذا اللون، وكأنه يُعلن حالة التأهّب والخطر في الداخل، بالإضافة إلى ما سبق شرحه من دلالات الخط الكوفي المورّق، وهذا متوائم مع الرسم التشكيلي للشخصيات في الغلاف.

وخلفية المتعاليات السابقة في القصص موحّدة باللون الأخضر، الذي يتدرّج بالعرض من اليسار إلى اليمين، من المدهام إلى الفاتح، مما يُوحى بفكرة الجلاء في اليمين بعد الإبهام في اليسار، والتتوير بعد الظلمة، والإشعاع بعد الانطفاء.

واللون الأخضر بتدرجاته كأنه يُمثّل ستارةً مُسدلةً لمسرح بُورته البصرية إطار اللوحة، التي تضمّ بداخلها رسوماً لشخصيات القصة.

هذه الستارة الخضراء أعطت الغلاف بعداً درامياً متّسعاً منطلقاً، حمل قيمة إثرائية للمجموعة، حيث وسطية اللون بين السماء والأرض التي تمزج الخلود بالفناء، مع الاتساع والامتداد، والحيوية، والخصب، والنضارة، كما أنها أوحى بانزياح لمتعاليات الغلاف، وكأنها ترميز متّسع، منفتح على ثراء الفكرة المؤطّرة بالبدايات والنهايات السعيدة، الملائمة لشعور الطفل، ونفسيّته، وإدراكه.

والصور المرسومة داخل الإطار في الغلاف متوائمة مع الشخصيات داخل القصص، ومع عنونتها، ومتفاعلة مع المتن القصصي بالداخل.

فقصة (الملك عجيب)، رُسمت صورته وهو يمتطي خيلاً، ويرتدي زياً فاخراً يليق بملك، بلونه البنفسجي، الموحى بالعظمة والفخامة، حيث يُكثّف البعد التشكيلي للصورة⁽⁶²⁾، وحوله عشرة من الرجال، مما يُؤكّد أن ثمة علاقة تربط الملك بهم، بالإضافة لكون الرسم أعطاه تفاصيل مُقرّبة للحدث، ومنها: تغطية العين اليمنى للملك، ورفع

الأيدي من قبل بعض هؤلاء الرجال، بما يُحدّر من شيء ما، وهيئة الملك التي لم تكن رأسه مرفوعة، وكأنّ ثَمّة هدفاً أخضعه، بالرغم من مكانته. وخلفيّة هذه الرسوم جاءت كأنّها ستائر موشاة بلون الورد.

وللستائر دلالة الخصوصية والحجب بين عالمين: داخلي مرئي، وخارجي غير مرئي. ولون الورد لونٌ أنثويّ بامتياز، ومن صفات الأنثى: الحنوّ، والرقّة، والعاطفة من جهة، والفتنة، والغموض من جهة أخرى.

وفي الجزء الأسفل من خلفية الصورة، يظهر اللون الأزرق المتدرّج، الذي يُوحى بالصفاء والسلام، وربما يُوحى بالبرودة، وصورة الستائر بلون الورد، والأرض بزرقته رمزية تُشيء بالصراع الذي عاشته هذه الشخصية؛ حالان متضادان، وثنائية جديدة، أحدهما يُمثّل حال الفتنة والرفاه والعاطفة من جهة، وحال البحث عن الحقيقة، والجدّ في السعي نحو الصفاء والسلام من جهة أخرى، وهي الرمزية التي أوحّت بها الستائر منذ البدء، حيث فصلت بين عالم الداخل المجهول غير الظاهر، وعالم الخارج المرئي الظاهر.

وفي قصة (عبد الله البري وعبد الله البحري)، يظهر في الصورة رجل طبعي تعتريه علامات الفزع، والخوف، والذهشة، وقد مدّ يداً كأنّه يدفع عن نفسه شيئاً، ويده الأخرى مرفوعة إلى رأسه، الذي يلقّه بعمامة، وكأنّه يُحدّد بها، ولباسه التقليدي، هويّته الطبيعية المرتبطة بنظام اجتماعيٍّ وعُرفٍ سائد، في محاولةٍ للحفاظ على توازنه الفكري، وهو بهيئة صياد، يرتدي زياً بسيطاً أخضر اللون، يُلائم حاله، كما أنّه يقف على شاطئ البحر، وقد غمر الماء ربع ساقيه. وللبحر رمزية الغموض والمجهول، بكينونته، وكأنّ ثَمّة حواراً دائراً بين طبيعة الرجل وماديّته، وبين غيبية البحر وغموضه، هذا التضاد اجتمع في الرجل الآخر الواقف أمامه في الصورة، بجسدٍ عارٍ، نصفه الأعلى جسد بشريّ يوحى بالقوّة والفتوّة، ونصفه الأسفل سمكة، بشعر كثيف طويل

أحمر اللون، مُنسدل، كأنه يُخبر بحريته الخارجة عن أيّ نظام، وقد رفع يده للرجل الطبيعي، يدعوه للإقبال والمسالمة.

ولا شك أن لحُمرّة الشعر دلالة جذب الانتباه إلى هذه الهيئة المُزدوجة الهجينة، التي تُعيدنا مرّة أخرى إلى ثنائية تكسر حدّية الواقع الطبيعي - المُتمثّل في الجزء الأعلى الحاضن للعقل والمنطق - والمجهول الغامض - المُتمثّل في الجزء الأسفل السمكيّ - وكأنّ العالم ينقسم إلى قسمين: طبيعي، يُوازيه العالم الآخر المُتخيّل.

ويمرّ في قصص الأطفال كثيراً صورة حوريّة البحر بهيئتها العجيبة، ولكن أن تكون هذه الهيئة لرجل، فهي الدهشة والغرائبية الأكبر!

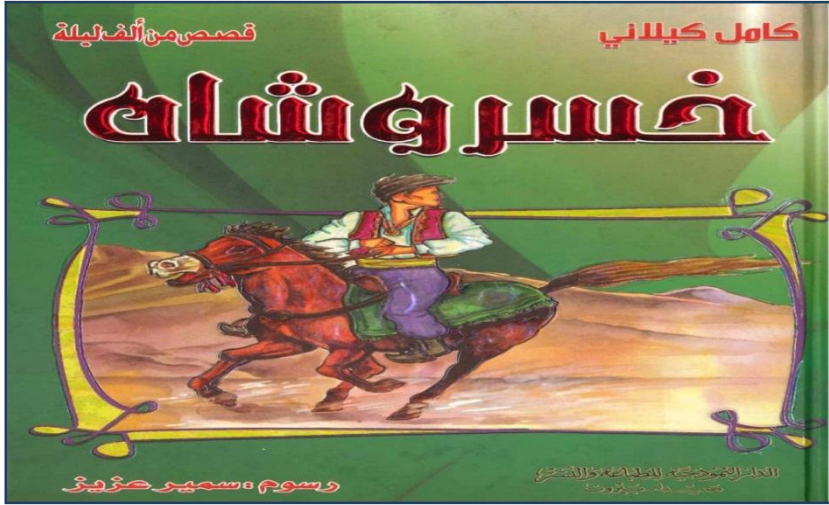
وكانها تؤسّس لرمزية إمكان الجمع بين عوالم متباينة، في إطار عجائبي، وتعدّ الصورة: "من الممهّدات المهمة لعجائبية السلوك الذي ستأتيه الشخصيات" (63) لاحقاً، وعُدولها عن صورة الأنثى - بلا شك - له رمزيته، التي فُكّت شفراتها داخل النص.

ويبدو واضحاً خروج صورة الرجل الطبيعي عن الإطار المرسوم لها، وكأنّ ثمة تحوّل في الوعي، أو استيقاظاً للحواس، وتنبهاً للفكر، ورغبةً في تغيير الواقع.

هذه الصورة الكلية العجائبية الزاخرة بالتضاد، لا شك أنها تُحفّز خيال الطفل، وتهزّ عقله الذي يبدأ بالبحث عن تفسير معاني ورموز هذه الازدواجية بين البحر واليابسة، والسمكة والإنسان، والمجهول والمعلوم.

وكذلك القول بالنظر إلى الصورة الإشهارية لقصة الملك عجيب، حيث أسست العجائبية للعمل منذ عتبته الأولى، وكانت تقنيةً أساسيةً ممهدة وفارشة له.

أما صورة الغلاف المرسومة في قصة (خسروشاه)، فهي لرجل يمتطي جواداً يעדو، كما يتضح في الصورة رقم (3).



صورة رقم (3)، غلاف قصة (خسرو شاه)

تستدعي صورة الجواد الجواد رمزية الحرية، والقوة، والسرعة، والانطلاق، وسيميائيته وافقت الرسم الإشهاري (الجري)، إلا أن هذا الجواد محكوم بحبل يشده الفارس إليه، دلالةً على التحكم والضبط، وقد وُضع على ظهر الجواد بساط أخضر، مما كسر حدة اللون الصحراوي، وأعطى مساحة حياة لظهر الجواد.

ويأخذ رسم الصحراء مساحةً كبيرةً من الغلاف، ولا شك أن رمزية الصحراء هي القسوة، والتحدّي، والخطر، والضياع، والبعد، وكأنّ السيمياء العجائبية تقول: إن ظهر هذا الجواد هو الطريق إلى النجاة والخير، والانتقال من ضفة هذه الصحراء المهلكة إلى ضفة الحياة، وهنا تظهر تقابلية الحياة والفناء، والنجاة والهلاك.

وتبدو صورة الرجل الذي يمتطي الحصان وهو مُلْتَقَتٌ للوراء، دلالةً على الشك، والخطر المحقق، والخوف، والهرب.

يقوي الصورة كون الرأس مكشوفاً بلا عمامة، دلالةً على تعجّل الهرب والخروج السريع من مأزقٍ ما، بحيث يضيق الوقت على الرجل للتفكير في هيئته.

بالإضافة إلى كون الصورة خرجت من الإطار المحدّد للوحة، مما يدل على الرغبة في الانطلاق والتحرر، والخروج عن قيد الحال، والدخول في عالم آخر مضاد لعالم الصحراء.

كل هذه المعاني، وأكثر، تدفع عجلة العجائبية السردية منذ الغلاف، حتى آخر لحظة في هذه القصص.

ثانياً: الشخصيات:

اهتم كامل كيلاني بفكر الطفولة وخيالها، منذ أن أسّس لطريق الكتابة في سرديات الطفل، ولم يكن هذا الاهتمام لمجرد اكتشاف ذلك العالم الصغير، واكتناه خباياه، واهتماماته للمعرفة المجردة، أو لتقرير حقائق، ولكن: لتقديم خدمة تربوية، وفكرية، وثقافية، ودينية أفضل، من خلال الوعي التام بتنوّع احتياجات هذا الكيان الصغير، ومن هنا، كان للشخصية في قصصه الحضور الملائم لخصائص البنية العقلية للطفولة، حتى إن كانت تجنح لفئة العجائب، في تكوينها، أو في الأحداث التي تمرّ بها.

وحدثني هنا عن مدونة هذه الدراسة من قصص (ألف ليلة وليلة)، حيث استطاع بوعي، وحذرٍ شديد، الارتقاء بمستوى الطفل لفهم هذه العجائبية السردية، والامتزاج مع شخصيات حكاياته، عن طريق عقد صداقة بينها وبين الطفل، وكأنها تعيش في عالم الواقع، ومن جهة أخرى: تبسيط هذه الشخصيات، والهبوط بها إلى مستوى عقلية طفل قد يرفض الاندماج معها، لو عُرضت عليه بتشكّلها الحقيقي في مدوّنتها الأم (ألف ليلة وليلة)، وذلك بالتصرّف الملائم، مع الاحتفاظ بروح الحدث وشخصه كما هي، دون المساس بالفكرة الرئيسية.

هذه الصداقة بين الكاتب والطفل نشأت عن طريق عدة استراتيجيات، منها: الاهتمام الكبير بوضع الرسوم الملائمة المقربة للمراد، والممثلة للشخصيات، والاهتمام

بالجانب البصري كالألوان ولباس الشخصيات وهيئاتها وحركاتها مرسومة، ووضع مقدمات واقعية لبعض هذه القصص تشرح أهدافها وتسرد مضامينها، كما مزج بين الأسلوب المسلي بالفائدة في صميم النص، ووضع خواتيم ملائمة لقصصه حتى يُقرّر الفائدة وتبلغ الأثر المراد منها.

ومن الاستراتيجيات كذلك: تسمية القصص بأسماء أبطالها مجرّدة، والتمهيد لبعض هذه الشخصيات ببعض المتعاليات التي تخدم النص، مثل: العناوين الجانبية، والتعريف البسيط بها، والحديث عن حياتها قبل بدء أحداث القصة، ليُقيم علاقة ود وملاطفة قبل الشروع في سرد الحكاية، بالإضافة إلى اهتمامه باللغة عن طريق شرح بعض المفردات الغامضة أو التعليق على فكرة، وهذا في ظاهره يخدم الحالة السردية، ولكن في حقيقته هو إنشاء رابطة قبول أولية تمهّد لعجائية تضع عقل الطفل في حال التوازن بين الحقيقة والخيال، ثم القبول باعتبار ذلك عنصر جذب ودافع ارتباط.

وتعدّ الشخصية مكوناً سردياً وبنية أساس في تشكيل الخطاب وتكوين العجائية القصصية باعتبارها "القطب الذي ينطلق منه الحدث فوق الطبيعي وعليه يقع" (64)، حيث التحول من مستوى البطولة والأنسنة والغريب والعجيب الذي يتقاطع مع الشخصية في الحياة الطبيعية إلى مستوى أعلى يحطم التمثلات الحقيقية.

وبين الهدم والبناء، تنمو العجائية وتتشكل في فضاء جديد وُلد من رحم الواقع، وانطلق ليتجاوزه. وللشخصية العجائية دور في تحريك "مجرى الحكى، والمفارقة لما هو موجود في التجربة" (65)، وذلك لأن "هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكى" (66).

ومن صفات الشخصية العجائية عند (سعيد يقطين) أن تكون ملامحها مفارقة لما هو قابل للإدراك والتصور والتجربة، وتكمن عجائبيتها في تكوينها الذاتي، وطريقة تشكيلها المخالف للمألوف (67)، وبلا شك تُعدّ الشخصية "أو العناصر السردية التي

يلتقيها المتلقي/الطفل، وآخر ما يعلق ويبقى في مخيلته، حتى تصبح رموزاً حكاية خالدة في ذاكرته، لذا يتطلب بناؤها السردية خصوصية فنية تجذب الطفل إليها وتبقيها في ذاكرته، ومن أبرز التقنيات المساعدة في ذلك: عجائبية الشخصية" (68).

وتتوّعت الشخصيات العجائبية في قصص كامل كيلاني للأطفال، المأخوذة عن ألف ليلة وليلة، ما بين: خرافية أسطورية خيالية، ورمزية، ومؤنسنة، ومُسخة، ومتحوّلة وهجينة، حتى الأحداث، والأرقام، والجمادات، والحيوانات، قامت بأدوار بطولة عجائبية، واتخذت لنفسها مكاناً في تحريك سيرورة الحدث السردية، وكانت ذات دور واضح موسّع، يُضفي لمساته في مجرى الحدث الذي دخل في حقل العجائبي، وكان لها دورها المرسوم داخل جسد الحكاية.

وبحسب تقسيم (هامون) للشخصية عامة⁽⁶⁹⁾، نلاحظ أن شخصيات مدوّنتنا تنتمي إلى الفئة المرجعية التي: "تحيل على معنى ممتلئ وثابت حدّدته ثقافة ماء، كما تُحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة"⁽⁷⁰⁾، وترتبط قراءتها "بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة، وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معيّن"⁽⁷¹⁾، لأنها: "ستشتغل أساساً بصفتها إرساءً مرجعياً يُحيل على النص الكبير للإيديولوجيا والكليشيهات، والثقافة، إنها ضمانة لما يُسميه (بارت) الأثر الواقعي"⁽⁷²⁾.

أنماط الشخصية المرجعية في المدونة:

أولاً: الشخصية الاجتماعية العجائبية: تُعدّ الشخصيات المحوريّة في هذه المدونة من الشخصيات الاجتماعية التي لبست ثوب الطبيعة البشرية، وأُضفي عليها سمات واقعية من خلال تغيب السمات النفسية، والصفات الجسدية، والتفكير المادي، وحديث النفس - إلا فيما قلّ واحتاج إليه السرد، مُتمثلاً في التفكير المجرد - والأسماء، والاكتفاء بذكر المهنة أو المكانة الاجتماعية أو الصفة، من خلال السرد الخارجي الذي

يُحدث الصدمة العجائبية للمتلقي، ويمزّق الثوب الواقعي عبر الانزياح لغير الطبيعي والحدث المفارق.

ففي قصة (الملك عجيب)، يسير الحدث بالملك طبيعياً، حيث حبّ المغامرة، والاكتشاف، والسفر، حتى يحدث اصطدام السفينة بجبل المغناطيس، الذي يُحدث نقطة تحوّل هذه الشخصية من الطبيعية الواقعية إلى العجائبية، التي تبدأ ملامحها بالظهور شيئاً فشيئاً، وساعدها تطوّر الحدث السريع، وانتقاله من وضع لآخر أسوأ منه، وكلّما تنامي الحدث، تراكم العجائبي، وتطوّر، وازداد اتساعه في الشخصية، التي تنتقل إليه بترابئية حتمية، وكأنّها تسير بمنطقية مُقنعة سلسلة، تبدأ من أحادية نجاته على لوح طافٍ فوق البحر.

ولأن شخصية (الملك عجيب) هي بؤرة الضوء التي تحتضن التحريف في القصة، تبدأ بالاتساع من خلال رؤيته للحلم العجيب، الذي يعطيه التفاصيل التي تساعد في قتل: فارس البحر، فيتحقّق له ذلك، ثم قدرته على السباحة في البحر ليوم كامل!، وكيف وجد ذلك المكان العجيب تحت الأرض، وتحقيق نبوءة قتل الفتى دون قصدٍ منه، وقصته مع الرجال العشرة العُور.

بالإضافة إلى شخصيات اجتماعية أخرى في القصة، عزّزت فكرة أن تكون العجائبية طبيعية في صميم الشخصية، مثل: تاجر اللؤلؤ، الذي يرى رؤيا تُعبّر له بقتل ابنه الوحيد، والرجال العُور العشرة الذين يلتقي بهم الملك عجيب في محطّته الأخيرة من القصة، وكيف حصل لهم العُور جميعاً.

فالمغامرات الخارقة، وقدرة البطل على النجاة في كل مرة، وهو في عالم يحكمه السحر، وتسيطر عليه القوى غير الطبيعية، بالإضافة لاسمه (عجيب)، وكأنّ هذه الخوارق التي تمرّ به، إنما هي من صميم شخصه. ولعُور عينه، وعيون الرجال العشرة،

رمزية تُوحى بنقص البصيرة أو نقص التفكير الإنساني، وغيرها من الأمور التي يمكن استقراؤها من خلال الأحداث.

والسؤال الذي ينبغي أن يُطرح حول شخصية الملك عجيب لو جُرِّدت من التسمية: هل كانت مقصودة بذاتها لتمرّ بها هذه الأحداث؟

وهل استطاعت النجاح، والتغلب على ما مرّ بها لخصوصية فيها؟ إن التعجيب مقصود بذاته، ويمكن أن يحلّ مكان شخصية الملك أيّ شخص آخر، لافتقارها لسمّة التنامي، وعدم تداخلها مع مكانتها الاجتماعية، وبعد تأثير هذه المكانة على سيرورة السرد، وربما كان الأثر الإيهامي بواقعية الحوادث هو الدافع لتسكينه (ملكاً)، وهذه إحدى تقنيات تحطيم القواعد الواقعية. لتخلق المخيلة مع عجائبية الشخصية بعد نجاتها من الاصطدام بالحقيقي والمعقول.

والقول نفسه ينسحب على شخصية (عبد الله البري)، الذي لم تكن للشخصية خصوصية تسكنها في هذا الرجل تحديداً بهذه الصفات الإنسانية والاجتماعية وغيرها - سوى أنه صياد فقير - مما يؤكد أن هذه العجائب غير مقصورة على النخبة أو الرموز، ولكنها ربما حدثت لإنسان بسيط، ودليل ذلك التسمية بـ (عبد الله) للبري الصياد، وللبحر الجني على حد سواء، وكأن توحيد الاسم يكسر الحواجز بين الظاهر المعروف والمشاهد (البر)، والخفيّ المجهول الغيبي (البحر)، هذه المفارقة العجيبة - المستحيلة في الواقع - هي التي مهّدت وفرشت لفكرة القصة منذ الغلاف بصرياً، وعملت علاقة توطئة فكرية للطفل المتلقي، إذ عكست ثنائية البر والبحر، أو المحدود واللامحدود.

وإذا أضفنا اسم (عبد الله الخباز)، نلاحظ أن المقصود فكرة مطلقة تدور حول وحدة الانتماء لعبادة الله، ووحدة الأصل والكينونة المشتركة للمخلوقات، بعيداً عن البيئة أو الطبيعة البشرية أو غير البشرية⁽⁷³⁾، وهذا يؤكد ما سلف ذكره من كون الحدث العجائبي هو المقصود والأهم في هذه المدونة.

ويتمثل البُعد العجائبي في شخصية (عبد الله البري) لقدرته على تجاوز العالم الواقعي الحقيقي، والولوج إلى عالم جديد تتعطل فيه قوانين الطبيعة بالنسبة للبشر، فيُصبح الخيال واقعاً باندماجه ببساطة مع عالم (الجن) في أعماق البحر، حيث يتنفس، ويأكل، وينام، ويعيش كما لو كان على اليابسة، هذا الاندماج يُمثل خرقاً صارخاً لبشريته، التي تستطيع الحفاظ على كينونتها وتعود إلى البر مرة أخرى.

وشخصية الأمير (خسروشاه) تُعدّ من الشخصيات المرجعية المزوجة، فهي اجتماعية ومُسخة في الوقت نفسه - كما سيأتي تفصيله لاحقاً - وتبدو منطقية سلسلة في حكايتها، ثم يبدأ هدم نمطيتها وتحطيم طبيعتها لإعادة تشكيلها بصورة خيالية تتجاوز قوانين الطبيعة، بتسلسل منطقي وتراكم مباشر وسريع، وفق رؤية البناء، وكأنّ ما يحدث مستمر تحت سيطرة المنطقي، بينما يُحيل القصّ إلى سرد مأزوم، وحمولات حديثة عجائبية لا تتقاطع مع الواقع في الرؤية، ولا تتحد مع سيرورة العادي، إذ تمر الشخصية بعدة أزمارت عجيبة ينجو منها (خسروشاه) جميعاً، تبدأ بتخلّصه وحيداً من اللصوص الخمسين!، ووصوله إلى مدينة أعداء والده الملك، وهنا تتوالى الأحداث العجيبة، من: لقائه تحت الأرض بالأميرة أسيرة الجني، وتحديّ الجني، ثم مسخه قرداً، إلى قدرته على التأثير بطاقم السفينة؛ لينجو ببقائه معهم - مع كونه بصورته القردية لا مكان له بين البشر - ثم طلب الملك رؤيته بعدما رأى جمال خطّه، واكتشاف آدميته من قبل الأميرة الساحرة، ابنة الملك، التي حاربت المارد الجني لأجله حتى ماتت، وهلك الجني. أحداث خيالية وأحوال ينجو منها (خسروشاه) في كلّ مرة، هذه الأحداث مشابهة لاسمه، الذي يوحي بتراكم العظمة، والإفراط في الفخامة⁽⁷⁴⁾، وقد يمتد المعنى إلى أن لـ (خسروشاه) سلطتين مركبتين: إحدهما: في الواقع الطبيعي لشخصيته المرجعية اجتماعياً، والأخرى: في العالم العجائبي لشخصية الأمير، الذي يفقد سلطته بلاإرادة منه، وهي رمزية تُبرّر انفتاح حدود الحقيقة وامتزاجها بالخيال، وتعمل على تهدئة

الارتباك الناجم عن الغريب في الحدث، مما يُمرّر اختراقات الأحداث غير المنطقية، لتوازي في عقلية الطفل المتلقي مع الأحداث المنطقية.

وكما سبق ذكره في (الملك عجيب)، فإن سلطة هذه الشخصية لم تُستمد من شرعيتها الاجتماعية، ولكنه منطق السرد العجائبي الذي يفتح أبواب العوالم الخفية لسرد مواز، وهو في كلا العالمين بطل الحدث الذي يُخالفه حظّ النجاة، ويُحفّز السرد لتحريك الحدث نحو التعقيد أو الحل، وتوسيع مساحة تراكمية الأحداث.

ومن الشخصيات الاجتماعية العجائبية في القصة نفسها: شخصية الأميرة التي خطفها (الجنّي) يوم عرسها، وسجنها تحت الأرض، وظلّت على حالها عدّة سنوات لم ترّ أحداً، ولم يعلم بحالها أحد! وإذا أرادت شيئاً، عليها فقط استدعاء (الجنّي) من خلال الطلسم العجيب.

هذه الشخصية التي لا يُعرف لها اسم، ولا شكل، ولا صفة، ولا في أي مكان أو زمان عاشت؟ وأين قصر أبيها؟ وأين أصبح سجنها؟ وكيف هي نفسيّتها؟ وما شعورها قبل الخطف والسجن وبعده؟ وكأن فكرة الخارق والخيال والحدث العجيب تجعل من هذه الشخصيات الثانوية (دُمي) تساعد في الاحتدام السردّي، وفواتح لنقلات جديدة في الشخصية الرئيسية (خسروشاه).

ولا أعجب من شخصية (الملك) الذي دُهِش من نبوغ (القرد) = (خسروشاه مُمسخاً)، وأعجب بخطّه!، ولعب معه الشطرنج!، وكأنه يُجالس إنساناً عاقلاً، وهي مفارقة صريحة بين المألوف وغير المألوف. وربما مثّلت (تيمّة) للعجائبي في القصة، وجعلت الخيال مُلتحماً، لائقاً بشخصيّاتها، وكأنه الطبيعي المقبول.

ولا شكّ أن الطفل لديه عاطفة طبيعية تجاه الحيوان، وينجذب تلقائياً للقصص المتضمّنة له، أو للحيوانات المؤنسة الناطقة، وهو جنس أدبي قائم بذاته⁽⁷⁵⁾، وربما

قامت فيه الحيوانات بالأدوار الرئيسية التي تُقدّم للطفل فكرة ما⁽⁷⁶⁾، أو تُعالج لديه مشكلة ما.

وفي هذا النوع القصصي، يتلقى الطفل المتعة والفائدة في جوّ عجائبي مشوّق، وتلقائية مناسبة لفكر الطفل، واستيعابه، وقدرته على التفريق بين الواقعي والخيالي للشخصيات، واستعارة الغريب البعيد للطبيعي القريب بآلية متبادلة وبوعي تجاه الحدث.

ثانياً: الشخصيات الخرافية الأسطورية: وهي الشخصيات التي تُبدعها مخيلة القاص، ويُلبسها ملامح وهيئات وصفات وأحوال وطاقات خارجة عن المؤلف، فهي ضمن العجائية شكلاً ومضموناً، ولها عدّة أنواع: فربما اتخذت هذه الشخصيات السمة الطبيعية للإنسان، ثم تحوّلت بعد ذلك عن طريق المسخ أو التحول أو أي طريقة أخرى، أو أن تظهر ابتداءً بصورتها الخرافية العجائية دون ربط بحالة أخرى، وتتشكل هذه الشخصيات على النحو الآتي:

أ. الشخصيات (الخرافية المتحوّلة): (فارس البحر المسحور) "على فرس من نحاس، وفي صدره لوح من الرصاص، قد نُقشت عليه طلاس لا نفهمها، ولا سبيل إلى خلاص السفن من الهلاك إلا إذا وقع ذلك الفارس في البحر"⁽⁷⁷⁾، شخصية مدهشة، يمكنها التحكم في هلاك السفن على بُعد ما بقيت على ظهر الفرس، وتستمد قدرتها من الطلاس والسحر، وتُعرف بصفتها التي توحى بالغموض والتمكن (فارس دائم الاستعداد لإغراق السفن، بهيئة امتطاء الفرس)،

وفكرة الفروسية توحى بالنبل والشهامة، ولكن المفارقة العجائية تبسط سلطتها على القصة، وتحول المعاني الذهنية المفترضة إلى العكس تماماً، لتتحول الفروسية في هذا المشهد إلى الشر والاستعداد لإيقاع الضرر!

ورمزية الفرس تُحيل إلى معاني الحرية والانطلاق والنجاة، ولكن أن يكون جماداً من معدن النحاس الدال على الصلابة والقوة، فهو إحياء بمعانٍ متضادة: من القوة الطبيعية العاجزة المقيدة في الوقت ذاته، والسيادة، وقوة الموقف، والهيبة، وعدم قدرة السفن تجاوز هذا المكان.

وهذا الفارس فوق فرسه متأهباً يُشيع جواً من الحذر والتوتر والقلق، لتقوم الصورة الكلية عبر الإحياء النفسي المضاعف لدى المتلقي، وتراكم عجائبية المغزى، حيث تصوير مفارقة الحقيقة والواقع للحدث، وهي أحد العقد الرئيسة في مجريات السرد، حيث مواجهة العقل مع القوة الخفية والقدرة العجائبية.

ومن شخصيات القصة الخرافية كذلك: (الحصان الجني)، الذي طار بالملك عجيب مدّة من الزمن، ثم هبط به وألقاه عن ظهره، وضربه بذيله في عينه اليمنى، فعوّرها⁽⁷⁸⁾.

وهي من الشخصيات المتحوّلة عن ماهيّتها الحقيقية (ماهية الجن) إلى صورة الحصان الجميلة، وهيئته المستعدة للامتطاء هي التي دفعت الملك عجيب للانخداع به، والاعتقاد بأنه حصان حقيقي، فهو رمز للسيادة والقوة والجاه، مما يُوهم بالأمان والوصول إلى مكنن الراحة، وهذا هو المألوف، وهو الذي سهّل خديعة الملك السريعة به، فلم يُذكر له أي صفة أو حال غير مألوفة تجعل الملك يحذره، حتى يحدث الانقلاب فجأة، وتحدث المفارقة، ويتحوّل الحال، ويصير الحصان جنياً يتسبب في عَوْر عشرة من الرجال غيره.

ونلاحظ تکرّر هيئة الفرس المستعد في هذه القصة، وكأنها تُكرّس فكرة معيّنة لدى الطفل وتعزّزها.

وفي قصة (خسروشاه)، تتمثّل الشخصية الخرافية الأسطورية المتحوّلة سرديّاً (بالجني) الذي سجن (الأميرة) تحت الأرض، ويحضر إليها كل يوم جمعة من كل

أسبوع، أو من خلال طلسم تلمسه الأميرة فيحضر⁽⁷⁹⁾، هذا الجني الذي يتحوّل عن صورته متى شاء، كيفما شاء، وأولى صور تحوّل: إلى شيخ عندما انشقّ السقف، وهبط منه، وأخذ بيد (خسروشاه) ثم طار به. ووظيفته الرمزية تُمثّل: الشر، والفساد، والاضطراب، ومحاولة السيطرة؛ بسبب سجنه للأميرة، ومسحه خسروشاه، ومحاربته للأميرة الثانية.

وقريبٌ من شخصية الجني هذه: شخصية الأميرة الساحرة بنت الملك، التي دارت بينها وبين الجني حرب أودت بحياتها وحياته، بسبب إعادتها (خسروشاه) لصورته الآدمية الأولى بعد مسحه قرداً.

وتمثّل في سياقها: الخير الذي يُحارب الشر، ويحاول إخضاعه والتخلص منه، وتحولها كان في النطاق السردى والوظيفي، إذ انتقلت من الموقع الهامشي إلى بؤرة الصراع، ومركزٍ يدور حوله حدث بطولي، كما أن تحولها شكليّ كذلك، وهذا حدث عند قتالها مع الجني عدة مرات.

وتتطبق العجائبية على كل "ما يؤدي إلى تغيير أمر، أو خلق حركة، أو إنتاج شيء"⁽⁸⁰⁾، وهذه الأحداث المتوالية للأمير (خسروشاه) تصطدم بقوانين الطبيعي والمعقول، وليس لها تفسير واقعي، لكنها ظواهر خارقة مقبولة في سياقها وبيئتها، باعتبارها جزءاً من الواقع، فهي داخل قوانين القصة، وهذا وفق تصور (تزيفيتان تودوروف).

ومن مقومات العجائبية في القصة: تعميق دلالتها من خلال الصراع العنيف الذي حدث بين شخصية الأميرة الساحرة، والجني، ويمكن تصنيفه بالمشهد المسرحي أو السينمائي في عرضه، حيث سرعة الحركة، وكثرة التحول، وتوالي المشاهد، وواقعية العرض المتميزة بالروح العجائبية، مما يفتح شهية القراءة ويصنع نقطة الانتباه في حالة تحفز.

يقوّي ذلك: قصر الجمل، وتنوع الشخصيات، التي وصفها المشهد بقوله: "وما كاد الجني يتم قوله حتى تمثّل لهم أسداً، وأراد أن يفترس الفتاة. فاستألت شعرةً من رأسها، فصارت سيفاً ماضياً، فضربت به، فشطرتة نصفين! فاختفى الرأس، فصار عقرباً، فصارت الأميرة حيّة، وانقضّت على العقرب لتقتلها، فصارا نسرين، وطارا زمناً قليلاً، فلم يرهما أحد، ثم انشقت الأرض وظهر منها قطّ يجري، ويجري وراءه ذئب يحاول أن يفترسه، وإذا بالقط يصبح رمّانة، ترتفع إلى أعلى، ثم تهوي إلى الأرض، فتتفرّق حباتها، ويصبح الذئب ديكاً يلتقط حبّها بسرعة لا مثيل لها"⁽⁸¹⁾، عرض يغذّيه الخيال بصورة واضحة وقوية، وتلوّن للشخصيات سريع ومذهل، يمكن لطفل أن يقبلها وفق سياقها السردى، ويمكن أن يستمد منها شخصيات يُولّدها فكره.

ب . الشخصية (المؤنسة): ويُقصد بها "كل شخصية تدخل في إطار غير العاقل، لكنها تتصرّف تصرّف الإنسان، أي تصرّفًا عقلاً، وتظهر في السرد والوصف والحوار بوصفها فاعلاً وتمتلك دوراً محدداً"⁽⁸²⁾، ويمثّل هذه الشخصية: (تمثال النحاس المسحور) الذي يحرك مجدافي الزورق ليسير في البحر، وذكر الله عز وجل يجعله يذوب، ويُبطل سحره، ويغرق من معه في الزورق⁽⁸³⁾، شخصية غابت صورتها الحقيقية، واتّخذت لنفسها شكل تمثال النحاس، ويتكرّر هنا ذكر معدن النحاس لرمزيّة الصلابة والقوة والديمومة، فالنحاس من المعادن التي لا تصدأ بسرعة، وهذا إحياء بالخلود، وكأن الصورة تُقدّم لونا من التضاد بين الحياة والفناء، مما يُعزّز البعد العجائبي للشخصية.

ج . الشخصية (المتسخة)

والامتساح: "غياب صورة التجسد، وحضور أخرى"⁽⁸⁴⁾، وهو يُغيّر هوية الكائن الإنساني، ويحوّله إلى كائن جديد بهويّة غريبة مغايرة⁽⁸⁵⁾، وهي إحدى وسائل جذب الطفل نحو الشخصيات والتفاعل معها، وتمثّل في المدونة شخصية (عبد الله البحري)، الكائن العجيب بنصف علوي إنساني، ونصف سفلي سمكة، هذه الازدواجية الخلقية

العجبية، المنافسة للمنطق، تضمن انجذاب الطفل نحوها، والتركيز في دورها القصصي، وتلقّي الفكرة بشكل سلس.

هذا الكائن البحري لديه القدرة على أن ينتقل بين عالم اليابسة وعالم البحر، فهو مزيج من وضوح اليابسة وغموض البحر، وكأن لديه القدرة على كسر الحدود الطبيعية والدخول في عالم اللامحدودية. وقدرته هذه تجعله يُصنّف في العجائبي الأسطوري، كما أن التضاد الذي ظهرت فيه هذه الشخصية يوحي بدلالات فكرية وفلسفية عميقة، يستطيع الطفل أن يلتقط المستوى البسيط الظاهر منها.

ومن الشخصيات الممتسخة في المدونة (خسروشاه)، التي تغيّرت فيها هوية (الأمير) الإنسانية، إلى هوية أخرى (حيوانية) عندما مُسّخ قرداً. والامتساخ هنا يظهر في تغيير صورته، وعدم قدرته على التعبير اللفظي، مع بقاء العقل الإنساني والتركيز والقدرة على التواصل والتفاهم، مما يقوّي العجائبية، ويربك الطبيعية، ويحدث الدهشة من حيث الجمع بين العقل الإنساني، والصورة الحيوانية.

وقد يحمل هذا الامتساخ في مضمونه معاني: فقد الكرامة والقيمة، وانتزاع السلطة والعقاب النفسي، ولا شك أن الطفل يستطيع التقاط هذه المعاني، وفهم المغزى السردى لها.

وثمة بعض الرموز التي وردت كثيراً في المدونة، ومنها الأرقام، فقد خلقت جواً من الدهشة والترقب، وساعدت الشخصيات في إعطاء الحدث قيمة واقعية، وبالرغم من أن هذه الأرقام لا تؤدي دور الشخصيات في السرد الحكائي، إلا أنها أسهمت في تشكيل الواقع العجائبي للقصص⁽⁸⁶⁾، وكوّنت البعد الحدثي للشخصيات، فهي ترتبط بوقوع التحول أو تحقيق الرغبات، فكانت من المحركات الضمنية التي حملت عبئاً وظيفياً، فهي مهيئات لحدوث الخرق العجائبي، الذي يسمّيه (تودوروف): القبول الداخلي

لقواعد العالم السردي العجائبي، وبالتالي: يكون الطفل المتلقي في حالة تأهب واستعداد وتوقع لحدوث شيء غير مألوف.

الخاتمة: ونخلص مما سبق إلى أن العجائبية نمط كتابي مميز، يبسط الواقع ويغذي الخيال، ولكنه في الوقت ذاته ممارسة صعبة، تحتاج إلى ثقافة عالية، ورمزية خلقة، وجراءة مدهشة تستفز التفكير وتوقظ التلقي، لا سيما إذا كانت موجهة للطفل، الذي لا بد من تفهم مشاعره، والغوص في فكره الطفولي، واستشعار احتياجاته النفسي.

ولا يستطيع الأديب اقتحام فكر الطفل إلا بتقديم عمل انقلابي يُدهشه ويُقنعه في الوقت ذاته، وهذا ما سعى كامل كيلاني جاهداً إليه من خلال مدوّنته المستلهمة من حكايات ألف ليلة وليلة، التي قدّمها للطفل بما يناسب فكره وعمره.

ومن خلال دراسة عتبات وشخصيات نماذج مختارة من مدونته، توصلنا إلى

النتائج الآتية:

1- العجائبي السردى نمط من الكتابة يقوم على خلق عالم متخيل، يُحطّم طبيعة الواقع عبر لعبة الغواية، حيث التوالد والنماء، مما يكسبه بريقاً يجذب القارئ نحو عالم متلون جديد.

2- ورود العجيب في التراث والعقلية الإنسانية عامة، والعربية خاصة، يجعل قبول الطفل لفكرة الخارق والعجائب أكثر سلاسة وأسرع قبولاً.

3- كان سير الحدث العجائبي في المدونة بتراتبية حتمية ومنطقية سلسلة مقنعة، يسهّل دخول الطفل إلى عالم السرد بهدوء وتلقائية.

4- يُعدّ الحدث العجائبي بطلاً تقنياً موازياً، محرّكاً لعنصر القص بشكل متنسق ومتتابع، ملائم لعقلية الطفل، كما عبّر عن نضج كبير لم يخلُ من بلاغة الخيال، ولم يُخلّ به.

- 5- ظهر البعد العجائبي كعنصر موازٍ لكمية التشويق التي يمكن للطفل أن يتلقاها داخل المنظومة السردية في الزمن الرقمي، حيث التحرر من صرامة المنطق وعقلنة الحدث، ليتحول إلى امتداد طبيعي لخياله المستمد من الواقع.
- 6- مثلت العلاقة بين العنونة والنص في المدونة علاقة تقابلية، كما قامت العنونة بوظيفة إغرائية عززت مستوى العجائبية، من حيث جمع الذهن وحصره حول فكرة الشخصيات، والأبعاد العجائبية التي حصلت لها، فالتقريرية والمباشرة ذات حمولة دلالية مركزة.
- 7- تآزرت المتعاليات السردية (الرسوم، الخط، الألوان، التجنيس، العناوين، المقدمات، الخواتيم) لتحفيز خيال الطفل وتكوين علاقة معه، لتمهد وتؤسس لعجائبية السرد.
- 8- افتقدت الشخصيات في المدونة سمة التنامي، وتحولت إلى التراكم، مما يؤكد أن التعجب كان مقصوداً بذاته، والفكرة الأقوى التي عززتها الشخصيات هي: الأثر الإيهامي بواقعية الحدث.

المراجع:

1. أدب الطفل العربي بين الواقع والمستقبل، د. ممدوح القديري، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 1999م، ط1.
2. أخبار الحمقى والمغفلين وأخبار الأذكىء، ابن الجوزي، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي. بيروت: دار المعرفة، الطبعة الأولى، 1405هـ / 1985م.
3. الاشتقاق، أبو بكر محمد الحسن ابن دريد، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1411هـ - 1991م، ط1.
4. إغواء العتبة: عنوان القصيدة وأسئلة النقد، سامي عبد العزيز العجلان، مؤسسة الانتشار العربي، نادي أبها الأدبي، بيروت، 2015م، ط1.

5. الإددهاش العجائبي في القصة القصيرة جداً، حسن علي البطران إنموذجاً، آلاء عبد الأمير كاظم، بحث منشور، جامعة ذي قار، كلية التربية والعلوم الإنسانية.
6. الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 1999م، ج1.
7. الاتجاهات الموضوعية والفنية للقصة القصيرة في مجلة شهرزاد، د. كوثر محمد القاضي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2015م، ط1.
8. إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.
9. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 1988م، ج1.
10. السرد الروائي، عادل ضرغام، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1431هـ - 2010م، ط1.
11. الشوقيات لأمير الشعراء: أحمد شوقي، يوسف الشيخ، محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1424هـ - 2002م، ط1.
12. الاشتقاق، أبو بكر محمد الحسن ابن دريد، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1411هـ - 1991م، ط1.
13. العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010م.
14. العجائبي مفهومه وتجليه في الموروث السردى العربى، حسين بغدادى، فوزية قفصي، مجلة "تسليم"، جامعة باجي مختار، الجزائر.
15. العجائبية في الرواية العراقية المعاصرة، ضياء غني لفته، دار البصائر، بيروت، ط1، 2013م.

16. العجائبية في قصص الأطفال الشعبية عبد الكريم الجهيمان، مقارنة سيميائية، نورة سعد محمد الشهراني، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، م32، 2024م.
17. العجائبي والغرائبي ومقاربات المصطلح، حيدر عبد عودة وعبد الباسط أحمد مراشده، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 13، العدد 2، 2016م.
18. العنوان وسيموطقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
19. الغرابية، المفهوم وتجلياته في الأدب، شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012م.
20. اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، د. فائق عبد الجبار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2009م - 2010م، ط1.
21. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2015م، ط4.
22. بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، مصطفى مويقن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2005م، ط1.
23. ثقافة الأطفال، نعمان الهيثي هادي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988م، ص171.
24. فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973م.
25. قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998م، ط1.
26. كامل كيلاني رائداً لأدب الطفل العربي، دراسة في اللغة والمنهج والأسلوب، طارق البكري، دار الرقي، لبنان، ط1، 2006م.

27. عبد الله البري وعبد الله البحري، كامل كيلاني، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، لبنان، 2010م، ط1.
28. لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، طبعة جديدة محققة، ط2، 1418هـ - 1997م، مادة: ع ج ب، ج9.
29. معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (فرنسي-عربي)، سعيد علوش، مراجعة: كيان أحمد حازم يحيى وحسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2019م، ط1.
30. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، بيروت، 2002م، ط1.
31. مدخل إلى الأدب العجائبي، ترفتات تودوروف، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، 1993م.
32. المفهوم وتجلياته في الأدب، شاكر عبد الحميد، الغرابة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012م.
33. نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، 2007م.
34. النص السردي نحو سيميائيات الأيدلوجيا، سعيد بنكراد، دار الأمان، 1996م.
35. حادثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، د. عبد الله العيفي، النادي الأدبي بالرياض، 1426هـ - 2005م.
36. عتبات جبرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية ناشرون، الجزائر، 1429هـ - 2008م.
37. التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط7، 1430هـ - 2007م.

38. سيميائيات السرد، أ.ج غريماس، ترجمة وتقديم: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2018م، ط1.

الهوامش والإحالات:

(¹) لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، طبعة جديدة محققة، 2، 1418 هـ - 1997م، مادة: ع ج ب، ج9، ص51.

(²) نفسه، مادة: غ ر ب، ج10، ص31.

(³) ينظر: لسان العرب، جذر: ع ج ب، وجذر: غ ر ب.

(⁴) ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم بحاشية المصحف الشريف، وضعه: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1417 هـ -- 1996م، ص547.

(⁵) ينظر: السابق، ص609.

(⁶) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 1988م، ج1، ص235.

(⁷) مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفتان تودوروف، ترجمة: الصديق بو علام، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993م، ط1، ص18.

(⁸) ينظر: العجائبية في الرواية السعودية، روايتا (أم الصبيان والمنهوية) أنموذجاً، سميرة بنت ضيف الله أحمد الكنانى الزهراني، مجلة الساج، مجلة بحثية سنوية محكمة، أوسال، المجلد 5، يناير 2022م، كلية MES mampad، ص11.

(⁹) قصة بعث بني إسرائيل بعد موتهم إثر الصاعقة، وفي إحياء القتيل بعد ضربه ببعض البقرة، وموت وإحياء رجل مرّ على قرية خاوية، وإحياء الذين خرجوا من ديارهم وهم ألوف، وإحياء الطير لإبراهيم عليه السلام.

(¹⁰) "أما بالنسبة إلى النص القرآني فالأمر مختلف تمام الاختلاف، فقدرة الله القادر على كل شيء لا تحدّها تلك الحدود، بل هو جلّ شأنه خالق الطبيعة، وواضع قوانينها، ومصرفّ أحوالها والزمان والمكان، وسيان عنده الواقع والعجيب والغريب، أما تصنيف تلك الأفعال ما هو: عجائبي، وما هو واقعي يأتي من جهتنا نحن البشر، فما وافق مألوفنا ومنطقنا فواقعي، وما لم يوافق فعجيب غريب، وعليه سيكون

ما نصفه في خانة العجيب من القصص القرآني، هو من جهة ما يثيره فينا من دهشة وحيرة، لكونه لم يوافق مألوفنا وما اعتدنا عليه لا من جهة كونه وهماً أو خيلاً، "العجائبي والغرائبي ومقاربات المصطلح، حيدر عبد عودة وعبد الباسط أحمد مراشده، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 13، العدد 2، 2016م، ص 411.

(¹¹) للاستزادة ينظر: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط7، 1430هـ - 2007م، ص 219.

(¹²) ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004م - 1425هـ، ص 122.

(¹³) فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973م، ص 69.

(¹⁴) ينظر: العجائبي مفهومة وتجليه في الموروث السردى العربي، أ. د. فوزية قفصي بغدادي حسين، تسليم، مجلة فصيالية محكمة، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ص 440.

(¹⁵) العجائبية في الرواية العراقية المعاصرة المنجز الروائي في ذي قار اختياراً، ضياء غني لفته، دار البصائر، بيروت، ط1، 2013م، ص 40.

(¹⁶) ينظر: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 209.

(¹⁷) للاستزادة ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط23، ص 195.

(¹⁸) للاستزادة حول الفكرة ينظر: الاشتقاق، لأبي بكر محمد الحسن بن دريد، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1411هـ - 1991م، ط1، ص 4.

(¹⁹) لابن الجوزي مصنفات، في أخبار الحمقى والمغفلين، وفي أخبار الأنكباء، وكذلك للجاحظ، الذي أورد كثيراً من هذه الأخبار في مصنفاته.

(²⁰) ينظر: ألف ليلة وليلة، مؤلف غير معروف، طبعت على نفقة سعيد علي الخصوصي وأولاده، بجوار الأزهر الشريف بمصر، مقابلة ومصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية سنة 1380هـ، التزام: سعيد علي الخصوصي، صاحب المطبعة والمكتبة السعدية، بجوار الأزهر بمصر

نسخة أصلية نادرة.

(21) ينظر: كامل كيلاني رائداً لأدب الطفل العربي، دراسة في اللغة والمنهج والأسلوب، د. طارق البكري، دار الرقي، لبنان، ط1، 2006م، ص53.

(22) في قصص كامل كيلاني المأخوذة عن ألف ليلة وليلة كان للبطل حضور كبير، وللعجائبي حضور واضح، وكأن العجائبي بطلاً موازياً للشخصيات الرئيسية في القصص، وهذا ما قصدته بمصطلح (البطل الموازي) لأنها هي الأساس في تحريك الأحداث وسيرها.

(23) ينظر الترجمة في ويكيبيديا، وللمزيد من التفاصيل ينظر: أدب الطفل العربي بين الواقع والمستقبل، د. ممدوح القديري، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 1999م، ط1، ص25 وما بعدها.

(24) ترجمة ألف ليلة وليلة في القرن الثامن عشر لا يمنع كون (شارل بيرو) أطلع عليها بلغتها الأم، ولكني لم أجد ما يثبت ذلك أو يشير إليه.

(25) نبه إلى هذه الأساطير في مقدماته لبعض قصصه، وذكر الهدف من سياقها، ينظر: ص3 من قصص: السندباد البحري، بابا عبد الله والدرويش، مدينة النحاس.

(26) ثقافة الأطفال، نعمان الهيثي هادي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988م، ص171.

(27) سبقه في الكتابة للأطفال أحمد شوقي (1868-1932)، فهو من أهم رواد أدب الطفل العربي، واستلهم من حكايات كليلة ودمنة، ولقونتين وغيرها، إلا أن كتاباته للطفل كانت شعراً، وربما كان هذا سبب اتفاق معظم الباحثين على قيادة كيلاني (نثراً)، ينظر: الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1999م، فبراير، ط14، ج1، ص136، وينظر: الشوقيات لأمير الشعراء: أحمد شوقي، راجعه وضبطه، د. يوسف الشيخ، محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1424هـ - 2002م، ط1.

(28) ينظر: الأعلام، ج5، ص217.

(29) كامل كيلاني رائداً لأدب الطفل العربي، ص8.

(30) ينظر: السابق، ص16، وما بعدها.

(31) ينظر: السابق، ص54.

- (32) ينظر: الإهداء في قصة: مدينة النحاس من مجموعة قصص: ألف ليلة وليلة، كامل كيلاني، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 2010م. 1431هـ، ط1، ص3.
- (33) ينظر: مقدمة: السندباد البحري من قصص ألف ليلة وليلة، كامل كيلاني، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 2010م، 1431هـ ط1، ص3.
- (34) ينظر: مقدمة: علاء الدين، من قصص ألف ليلة وليلة، كامل كيلاني، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 2010م. 1431هـ، ص3.
- (35) الملك ميداس، كامل كيلاني، دار المعارف 1999م، ط11، ص3.
- (36) ينظر: السابق، الصفحة نفسها.
- (37) ينظر: كامل كيلاني رائداً لأدب الطفل، ص77.
- (38) ينظر: معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (فرنسي، عربي) سعيد علوش، مراجعة: د. كيان أحمد حازم يحيى، و د. حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2019م، ط1، ص423.
- (39) النص السردي نحو سيميائيات الأيدلوجيا، سعيد بنكراد، دار الأمان، 1996م، ص40.
- (40) ينظر: الملك عجيب، كامل كيلاني، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، لبنان، 2010م، 1431هـ ط1.
- (41) ينظر: عبد الله البري وعبد الله البحري، كامل كيلاني، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، لبنان، 2010م، 1431هـ، ط1.
- (42) ينظر: خسرو شاه، كامل كيلاني، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، لبنان، 2010م، 1431هـ، ط1.
- (43) للاستزادة حول بناء القصة ينظر: الاتجاهات الموضوعية والفنية للقصة القصيرة في مجلة شهرزاد، د. كوثر محمد القاضي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2015، ط1، ص427، وما بعدها.
- (44) سيميائيات السرد، أ.ج غريماس، ترجمة وتقديم: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2018م، ط1، ص29.
- (45) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2015م، ط4، ص69.

- (46) ينظر: في السرد الروائي، عادل ضرغام، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 1431هـ. 2010م، ط1، ص115.
- (47) من عناصر النص الموازي بالإضافة إلى العنوان: الإهداء، والمقدمة، والهامش والخاتمة والغلاف الخارجي والداخلي، ينظر: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، 2007م، ص6.
- (48) ينظر: عتبات جبرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية ناشرون، الجزائر، 1429هـ - 2008م، ص26.
- (49) انتقاء كامل كيلاني لمجموعة ألف ليلة وليلة وإعادة صياغتها بهذه الصورة بما يتناسب مع الطفل بما فيها من جذب عجائبي يُعد سبق لعصره الذي لم يعرف الإعلام الرقمي، لكنه حدس بمدى الحاجة الإنسانية لهذا اللون من الأدب.
- (50) ينظر: (عتبات جبرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، 1429هـ - 2008م، ط1، ص45.
- (51) ينظر: إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م، ص5.
- (52) ينظر: حول أهمية العنوان، سمياء العنوان، بسام قطّوس، عمان، 2001م، ط1، دن، ص26، وينظر: في نظرية العنوان، ص5 وما بعدها.
- (53) العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين عالم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الجزائر، 2010م، ص79.
- (54) ينظر: العنوان وسيموطقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دم، دط، 1998م، ص101.
- (55) حادثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية قراءة في تحولات المشهد الإبداعي، د. عبدالله العيفي، النادي الأدبي بالرياض، 1426هـ - 2005م، ص17.
- (56) للمزيد حول وظائف العنوان ينظر: عتبات جبرار جينيت، ص86 وما بعدها.
- (57) ينظر: إغواء العتبة عنوان القصيدة وأسئلة النقد، سامي عبد العزيز العجلان، مؤسسة الانتشار العربي، نادي أبها الأدبي، بيروت، لبنان، 2015م، ط1، ص385.

(58) الاسم المفرد في العنوان يقتضي تقدير مبتدأ محذوف قبله، أو خبر محذوف بعده، للمزيد ينظر: إغواء العتبة، ص385، اعتبرتها كلمة مفردة بحسب النطق العربي، وهي مركبة بالفارسية وتعني: الملك العظيم، وتطلق على الذكر، وتعطي دلالة الفخامة والعظم في سياق اللغة الفارسية، ينظر: معجم الأسماء، أكبر موسوعة للأسماء العربية والأجنبية على الشبكة العنكبوتية.

(59) الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، د. صفية مطهري، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص136.

(60) ينظر: السابق، الصفحة نفسها.

(61) للمزيد حول دلالات اللون الأحمر ينظر: اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، د. فائق عبد الجبار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2009م - 2010م، ط 1، ص138.

(62) ينظر: اللون لعبة سيميائية، ص165.

(63) العجائبية في قصص الأطفال الشعبية لعبد الكريم الجهيمان: مقاربة سيميائية، نورة سعد محمد الشهراني، بحث منشور في مجلة جامعة الملك عبد العزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، 2024م، م 32، ص527.

(64) شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2009م، ص197.

(65) الغرابة، المفهوم وتجلياته في الأدب، شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012م، ص8.

(66) شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص197.

(67) ينظر: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1998م، ط1، ص93 وما بعدها.

(68) العجائبية في قصص الأطفال الشعبية لعبد الكريم الجهيمان مقاربة سيميائية، نورة الشهراني، مجلة جامعة الملك عبد العزيز للآداب والعلوم الإنسانية، بحث محكم، 2024م، مجلد 32، ع2، ص499.

(69) قَسَم (هامون) الشخصية إلى فئات ثلاث: مرجعية، وإشارية، واستنكارية، ينظر: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص35 وما بعدها.

(70) السابق، الصفحة نفسها.

- (71) السابق ، الصفحة نفسها.
- (72) السابق ، الصفحة نفسها.
- (73) تكرر استخدام اسم: عبد الله في قصص: ألف ليلة وليلة الأصلية، واعتمدها كامل كيلاني كما هي، ومثالها: قصة (بابا عبد الله والدرويش وغيرها).
- (74) ينظر: معنى اسم (خسروشاه)، من هذه الدراسة.
- (75) أقصد جنس الأنثى.
- (76) كما في قصص كليلة ودمنة، وللكيلاني مجموعة قصصية موجهة للحيوان بعنوان: أساطير الحيوان، مقتبسة منه.
- (77) الملك عجيب، ص4.
- (78) ينظر: الملك عجيب، ص19.
- (79) ينظر: خسروشاه، ص10.
- (80) العجائية في الرواية العراقية، ميثم هاشم طاهر هارون، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم والإنسانية، جامعة ذي قار، 2013م، ص25.
- (81) خسروشاه، ص26 وما بعدها.
- (82) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، بيروت، 2002م، ط1، ص727.
- (83) ينظر: الملك عجيب، ص8.
- (84) الإدهاش العجائبي في القصة القصيرة جداً، حسن علي البطران إنموذجاً، آلاء عبد الأمير كاظم، بحث منشور، العراق، جامعة ذي قار، كلية التربية والعلوم الإنسانية، ص342.
- (85) ينظر: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، مصطفى مويقن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2005م، ط1، ص235.
- (86) ينظر مثلاً: الملك عجيب: ص3: سير السفينة 40 يوماً، ص8، وصوله للبلدة بعد 10 أيام، ص6: 3 نبال م الرصاص، ص10: 10 رجال مع تاجر اللؤلؤ، ص11: عمر الفتى 15 سنة، نجاته بعد 40 يوماً، ص14: سير الملك 9 أيام، ص14: الرجال العور عددهم 10، ص18: عدد الجواري 40 + اعطائه 40 مفتاحاً + تنمة اليوم 40 يحدث له العور، وهكذا في بقية القصص.