بنية السرد عند الكاتب الإيرانى عباس قدير محسنى (نماذج مختارة)

د. آمال عبد المنعم أحمد محمد*
amalabdelmonem33@yahoo.com

ملخص

يدرس البحث سمات بنية السرد فى قصص الأطفال عند الكاتب عباس قدير محسنى، عبر تناول ثلاثة نماذج مختارة من أعماله القصصية التى كتبها للطفل، وهى: (هزار ويک پا/ ألف قدم وقدم)[1]، و(همهء پدرها يك روز گم مى شوند/ جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما)[2]، و(يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير/ السلحفاء العجوز)[3]

فى البداية تشير الباحثة إلى المكانة الأدبية المرموقة للإيرانى عباس قدير محسنى فى مجال كتابة القصة القصيرة للأطفال فى إيران، موضحة أسباب اختيارها له لدراسة بنية السرد فى أعماله، ثم توجز أحداث القصص الثلاث بوصفها النماذج التطبيقية للبحث، وترصد السمات التى تميز بنية السرد فى كل منها، بداية من اختيار عناوين هذه القصص، مروراً بأسلوب البناء، واختيار المضامين المطروحة، ورسم الشخصيات، وتصوير الصراع، فضلاً عن لغة السرد، وصولاً إلى تشكيل الفضاء الزمانى والمكانى.

وقد أسفر البحث عن نتائج عدة مهمة، من أبرزها: أن بنية السرد فى قصص الأطفال عند عباس قدير محسنى كشفت عن قدرته على صياغة عناوين قصصه بشكل جيد، وتأسست على التتابع المتصاعد فى البناء الذى يتكون من بداية ووسط ونهاية، وطرحت قيماً ومضامين متعددة تنوعت مابين العجائبية والفكاهة والثيمة الدينية، ورسمت شخصيات متنوعة، وصورت نوعين من الصراع: (صراع داخلى) و(صراع خارجى)، واستخدمت لغة تتسم بالوضوح والبساطة، والاعتماد على الجمل القصيرة، والألفاظ التى تثير الأوصاف الحسية، فضلاً عن التكرار اللغوى، وأدارت الأحداث فى زمان مفتوح، ومكان متعين تحدد عبر أسلوب القص.

الكلمات المفتاحية: بنية السرد – قصص الأطفال – عباس قدير محسنى.

*مدرس الأدب الفارسى الحديث والمعاصر بقسم اللغات الشرقية وآدابها - كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

مقـدمـة

لقد حظى أدب الطفل فى إيران باهتمام ملحوظ؛ بسبب التقدم العلمى والصناعى العالمى فى القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين؛ للدرجة التى احتل معها أهمية كبرى على خارطة الأدب الإيرانى الحديث والمعاصر؛ حتى أصبح من أبرز الروافد الثقافية والتربوية المعاصرة داخل الساحة الإيرانية؛ ولعل من أوضح الشواهد على ذلك تأسيس مركزين مهمين فى إيران يلعبان دوراً جوهرياً فى تطوير أدب الأطفال الإيرانى، وهما: (مركز خلاقيت فكرى كودكان ونوجوانان/ مركز الإبداع الفكرى للأطفال والناشئة)، و(مجلس نويسندگان كودكان/ جمعية كُتاب الأطفال)، فضلاً عن وجود أربع جامعات إيرانية رسمية تعتنى بأدب الأطفال، وتُنمى فى الطلاب حب هذا المجال، وأهميته؛ للدرجة التى أصبح معها بمثابة تربة خصبة للمبدعين، والمؤلفين، والمترجمين، والباحثين، والطلاب.[4]

ومن الملاحظ أن القصة القصيرة فى إيران– بوصفها إحدى صور أدب الطفل – عُدت بمثابة روح العصر، والتجربة الشخصية والاجتماعية للبشر الذين يحيون فى مجتمع واحد معاصر؛ وهى تجربة لاتعنى بزمان معين، أو مكان دون غيره؛ ولعل هذا ما جعلها أقرب إلى وجدان الأطفال؛ مما دفع كثير من الكُتاب إلى تأليف القصة القصيرة استناداً إلى مجريات الحياة اليومية الإيرانية؛ فظهر فى وقت قصير عشرات الكُتاب، ومئات القصص القصيرة الموجهة للطفل الإيرانى، وكان الأسلوب السلس البسيط، وسيلة الكُتاب لترويجها.

ويُعد فضل الله صبحى أحد رواد القصص القصيرة للأطفال فى إيران؛ فقد كان من أوائل من اعتنوا بكتابتها، وكان يستقى موضوعاتها من الأدب الشعبى، ثم يقوم بإعادة صياغتها. وهنا من الضرورى الإشارة إلى أن صادق هدايت كان أول من أشار إلى أهمية الأدب الشعبى وضرورة العناية به، فاستلهم

فضل الله صبحى منه أعماله القصصية فى أدب الأطفال؛ وكان يقدم صباح كل يوم جمعة برنامجاً إذاعياً خاصاً بالأطفال يحكى لهم القصص المتنوعة، وكان يبدأه بقوله: "أيها الصغار، تحية طيبة وبعد..."، ثم يقص عليهم قصصاً شيقة؛ ولهذا أطلقوا عليه اسم (والد الصغار). كما ظهر عباس يمين شريف – فى تلك الحقبة– وقد كتب كثيراً من الأعمال القصصية المتنوعة، ونظم الأشعار العذبة الخاصة بالأطفال، والتى حققت شهرة واسعة، واستمرت لسنوات طويلة موضع عناية الكتب الدراسية؛ إذ كانت تقتبس منها نماذج كثيرة.(5)

وكان عباس يمين شريف قد قام بتحرير مجلات متخصصة للأطفال ينشر فيها قصصه القصيرة، كما تولى إدارة مجلتين مخصصتين للطفل، وهما: (التلميذ)، و(كيهان)، وترجم الكثير من قصص الأطفال من ثقافات أخرى إلى اللغة الفارسية؛ فكانت هذه الترجمات من أبرز ما شهدته إيران فى مجال أدب الأطفال فى العقود الماضية، وقد عنيت دور النشر بهذه الترجمات. ومنذ أواخر الثلاثينيات عُرفت أهمية أدب الأطفال بصفة عامة، والقصص القصيرة للطفل على وجه الخصوص بوصفها وسيلة لاستغلال أوقات فراغ التلاميذ بأسلوب جذاب يثير خيالهم، ويعود عليهم بالفائدة.(6)

وفى آخريات القرن العشرين ظهر فى إيران جيل جديد من كُتاب القصة القصيرة للطفل، يُعد عباس قدير محسنى من أبرزهم على الساحة الأدبية، وقد وُلد فى عام 1972م، وعُرف عنه أنه كاتب ساخر، كتب معظم أعماله فى مجال أدب الأطفال والناشئة، فضلاً عن أنه عمل فى الصحافة الإيرانية. ولقد بدأ حياته المهنية بالتعاون مع مركز التنمية الفكرية للأطفال والناشئة، إلى جانب كتابة القصص القصيرة والمقالات فى المجلات، والصحف الإيرانية، كما نشر معظم أعماله فى مجلات الأطفال والناشئة تحت اسم مستعار "بابا قدير"، ومن هذه الأعمال نذكر: (كيهان بچه ها/ أطفال مدينة كيهان)، و(سلام بچه ها/ سلام أيها الأطفال)، و(بوباك/ بوباك)؛ وفى هذا الوقت شكل نشر الأعمال الخيالية للأطفال والقصص الواقعية للشباب جزءًا رئيساً من كتاباته.(7)

وتتناول الباحثة بالدراسة بنية السرد فى القصة الإيرانية القصيرة عند عباس قدير محسنى، من خلال بعض أعماله القصصية القصيرة المعاصرة الموجهة للطفل؛ لترصد السمات الفنية المميزة لبنية السرد القصصى فى هذه الأعمال، وتكشف عن أهمية بنية السرد فى القصة القصيرة للأطفال، تطبيقاً على بعض نماذج من أعماله؛ الأمر الذى يطرح مجموعة من التساؤلات توردها الباحثة فيمايأتى:

- ما الأهمية التى تحظى بها بنية السرد فى القصة القصيرة للأطفال؟
- هل هناك أمور تخص بنية السرد القصصى يجب على كاتب قصص الأطفال مراعاتها؟
- ما السمات الفنية المميزة لبنية السرد القصصى للطفل فى أعمال عباس قدير محسنى؟
- كيف تبلورت هذه السمات داخل أعماله القصصية موضوع البحث؟

وتجيب الباحثة عن هذه التساؤلات من خلال تناول ثلاث قصص قصيرة موجهة للطفل، كتبها الإيرانى المعاصر عباس قدير محسنى، وهى: (ألف قدم وقدم)، و(جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما)، و(السلحفاء العجوز)؛ وذلك بوصفها نماذج تطبيقية ترصد الباحثة بوساطتها السمات التى تميز بنية السرد عند الكاتب.

المكانة الأدبية للإيـرانى عباس قدير محسنى

يُعد عباس قدير محسنى من القلة القليلة التى حققت مكانة أدبية مرموقة فى مجال كتابة القصة القصيرة للأطفال فى إيران، وقد تبدت هذه المكانة الأدبية الرفيعة فى غزارة انتاجه القصصى، وما حصل عليه من جوائز، فضلاً عن جهوده فى تطوير قصص الأطفال؛ وبسبب ذلك كله تعود أسباب اختيار الباحثة له – من دون غيره من معاصريه – لدراسة بنية السرد فى أعماله القصصية المعاصرة الموجهة للطفل، وهذا ما توجزه **فيما يأتى:**

(اولاً) يتميز بين أقرانه، ومعاصريه، بغزارة إنتاجه الأدبى فى مجال القصة القصيرة الإيرانية المعاصرة الموجهة للطفل؛ إذ كتب أعمالاً قصصية كثيرة، ومتنوعة، من أبرزها– على سبيل المثال لا الحصر– (پسرى كه گم شد/ الولد الذى فُقد)، (من يک جادوگر هستم/ أنا ساحر)، (مستان پرنده كوچک/ مستان الطائر الصغير)، (قصه‌هاى غولى/ قصص العملاق)، (توى شكم اين گرگ چه خبر است؟/ ماذا يحدث فى بطن هذا الذئب؟)، (سرزمين دزدهاى يک چشم/ أرض اللصوص العور)، (زمين روى دوش باباى من بود/ كانت الأرض فوق كاهل والدى)، (يک آدم يک دماغ/ إنسان بأنف واحدة)، (مجموعه اى قصه هاى عهد بوق 1، 2، 3، 4/ مجموعة قصص عهد بوق 1، 2، 3، 4)، (يادداشت‌هاى يک بچه نخستين باهوش نه، خيلى خيلى باهوش/ مذكرات أول طفل ذكى، لا بل ذكى جداً جداً).

(ثانياً) حصد الكثير من الجوائز عن أعماله فى المهرجانات الأدبية المختلفة؛ إذ حصل على جائزة "صادق هدايت" فى مسابقة القصة القصيرة عام 2007م، ونال جائزة المهرجان الأدبى الخامس لـ "يوسف المختار" فى عام 2012م، وحظى بجائزة أفضل قصة فى المهرجان الأول لـ "القصص الساخر الهزلى" فى عام 2019م، كما فاز بالجائزة التقديرية فى المسابقة الأدبية "شهيد حبيب غنيبور" عن كتاب (ضيوف الشياطين).[8] وقد تكرر اختياره وترشيحه لتحكيم أبرز مهرجانات القصة فى إيران؛ بسبب أهميته فى مجال الأدب القصصى الإيرانى، ومن أهمها مهرجان الخيال الثانى لمركز التنمية الفكرية للأطفال والناشئة.

(ثالثاً) عُرف عنه سعيه الدائم للارتقاء بأدب الأطفال بعامة، والقصة القصيرة المعاصرة على وجه الخصوص؛ إذ كانت لديه نظرة انتقادية صائبة للوضع الحالى لأدب الأطفال والناشئة فى إيران؛ لذلك نُشر عدداً من انتقاداته البناءة فى مجلات متخصصة مثل:(كتاب ماه كودك ونوجوانان/ الكتاب الشهرى للأطفال والناشئة)، و(ادبيات داستانى/ الأدب القصصى)؛ بهدف تطوير أدب الطفل، وتصحيح مساره، وانعكس ذلك– بلا شك – على نضج إنتاجه الأدبى من القصص القصيرة.

أحداث القصص الثلاث

تصور قصة (**هزار ويک پا**/ ألف قدم وقدم) دودة ضخمة تملك ألف قدم، وتسخرها لخدمتها؛ فكل ماتفعله فى الحياة هو أن تستيقظ وتطلب من أقدامها أن تبحث لها عن الطعام، ثم تأكل وتنام، لتستيقظ وتأكل مرة أخرى، وما أن يحل المساء تُجبر أقدامها على الغناء لها حتى تنام، لتستيقظ فى صباح اليوم التالى، ويتكرر الأمر نفسه؛ حتى جاء اليوم الذى تمردت فيه الأقدام من شدة التعب، وأبت أن تستسلم، فاتفقت جميعها على عدم الإصغاء للدودة، وعدم تلبية طلباتها، فكان هذا هو يوم نهايتها؛ إذ قررت الدودة من شدة جوعها أن تلتهم أقدامها الواحدة تلو الأخرى؛ حينئذ تحولت إلى دودة أرض ضعيفة تختبئ فى التراب، وتبحث عن طعامها بنفسها؛ وهنا عُرف سبب تسميتها بالألف قدم وقدم؛ إذ كانت القدم الزائدة هى الدودة نفسها.

وتحكى قصة (**همهء پدرها يك روز گم مى شوند**/ جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما) عن ذئب يطرق باب منزل العنزة الأم بزقندى فى غيابها؛ ليأخذ صغارها وليمة لصغاره الجوعى، فيفتح له صغار العنزة الباب، ويعتقدون أنه أبوهم الغائب منذ مدة طويلة وقد عاد إليهم، فيستقبلونه بالترحاب، والعتاب، لكنه يشعر فى قرارة نفسه أنه على أعتاب الجنون لما يراه من الصغار، خاصة حين وقعت عيناه على صورة له مُعلقة على الحائط، وأكدوا له أنه لم يتغير كما فى الصورة تماماً، وسرعان ما يتذكر صغاره الجوعى، فيهم بالهرب من منزل العنزة بزقندى، لكنه يقابلها فى أثناء دخولها إلى المنزل، فتنظر له، ثم تعاتبه بغضب شديد على غيابه؛ مما يثير شدة جنونه، حينئذ تسرع هى وصغارها الثلاثة بربطه بوساطة حبل طويل؛ كى لا يتركهم مرة أخرى، ثم يخرج الصغار سعداء ليخبروا صغار الذئب بأن أباهم قد عاد بعد غياب، وفى الوقت نفسه كان صغار الذئب يجرون ليخبروا صغار العنزة بأن أباهم قد اختفى، وفُقد.

أما قصة (**يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير**/ السلحلفاء العجوز) فتدور حول سلحفاء كهل كسول، يعيش فى غابة، ويقضى حياته فى غفوات نوم متكررة، وإذا بطوفان شديد يوشك أن يجتاح الغابة؛ مما يضطر الحيوانات إلى الصعود إلى أعلى التل حيث ترسو سفينة نوح التى ستحميهم من الطوفان، لكن شرط ركوب هذه السفينة أن يكون الجميع أزواجاً؛ إذ لا يُسمح بركوب أى واحدٍ بمفرده من دون زوجه، ويرى السلحفاء العجوز العرسة وهى تجرى بسرعة فيسألها عما يحدث، فتخبره بحقيقة الطوفان، لكنه لا يتحرك من موضعه؛ بسبب كسله، وعندما يشتد المطر يجد نفسه مضطراً للبحث عن زوجة له؛ حتى يستطيع أن يحتمى بالسفينة، فيذهب باحثاً عن السلحفاة التى كان قد تقدم للزواج منها منذ مائتين وخمسين عاماً، ويضطر مجبراً إلى قبول ما تمليه عليه من شروط؛ حتى ينقذ نفسه، وعند موافقتها على الزواج منه تبتلع الأرض الماء، ويُنقذ الجميع.

سمات البُنى السردية فى القصص الثلاث

تتوقف الباحثة – فى البداية – عند العنوان فى القصص الثلاث، وصياغته صياغة مقبولة ومنطقية، بوصفه عتبة سردية دالة؛ إذ "يُعد العنوان مفتاح الموضوع، ويدل على محتوياته فى الغالب؛ فهو أول ما يقرأ المتلقى، ومن وظائفه: تشويق القارىء، وإثارة فضوله؛ كى يقرأ. والكاتب الجيد يستطيع أن يثير فضول القارىء، ويجذبه نحو كتاباته".[9]

ومن الواضح أن الكاتب دقق فى اختيار عناوين القصص الثلاث؛ لأن "اختيار العناوين والأسماء فى القصة له مفعول السحر فى نفوس الأطفال، وخاصة اختيار اسم البطل، وعنوان القصة؛ ومن عوامل نجاح هذا الاختيار اتفاق الأسماء والعناوين مع مراحل نمو الأطفال"[10]، وهذا ما قد انتبه إليه الكاتب وراعاه؛ فقد كتب القصص الثلاث لتناسب أطفال المرحلة الابتدائية، وكما نعلم أن الابتدائية هى المرحلة التى تتضمن فى طياتها طورين من الأطوار

المختلفة التى تمثل النمو العقلى والوجدانى لدى الأطفال كما حددها علماء النفس، والتربويون، وهما: (طور الخيال الحر)[11] ويمثله الطفل من سن الخامسة إلى الثامنة أو التاسعة، ويجنح فيه إلى بيئة الخيال الحر الذى تظهر فيه الجنيات، والعمالقة، والأقزام. و(طور البطولة والمغامرة)[12] ويمثله الأطفال من سن الثامنة إلى الثانية عشرة، وفيه ينجذب الطفل بكثرة إلى قصص المغامرات، والشجاعة، والعنف، عما ينجذب إلى الأمور الخيالية والوجدانية إلى حدٍ ما.

وبمطابقة سمات هذين الطورين مع عناوين قصصه الثلاث – موضوع البحث – نلاحظ أن الكاتب تحرى الدقة فى عناوينها؛ إذ ضمنها من أسماء الحيوانات، والكائنات اللابشرية، والمغامرات ما يناسب الطفل فى هذه المرحلة التى يهتم فيها بمثل هذا النوع من القصص.

فإحدى القصص الثلاث يحمل عنوانها اسم بطلها (ألف قدم وقدم)؛ وهو عنوان يشى بما تتضمنه القصة من مغامرات، وإثارة، وشجاعة، وقصة صغار العنزة الثلاثة كان دور الذئب فيها يتبلور بوصفه أباً فسميت (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما)؛ ومن ثم ينبه عنوانها لما بها من مغامرات، وعنف يستهوى الطفل فى هذه المرحلة السنية، أما القصة الأخيرة سميت باسم بطلها (السلحفاء العجوز)؛ وهو عنوان يشير إلى أن وقائعها ومغامراتها تدور حول سلحفاء كهل عجوز.

وبإمعان النظر فى القصص الثلاث يتضح أن الكاتب نَوَّع فى عناوينها، كما يتضح أن هذه العناوين جاءت مختصرة فى معظمها، فضلاً عن ابتعادها عن الرمزية؛ أى إنها تتسم بالوضوح؛ ومن ثم يدرك الطفل أن الأحداث تتمحور حول الكائن المذكور اسمه فى عنوانها، وهو البطل الرئيس فيها، ومفجر الصراع؛ ومن ثم يشكل العنوان – على هذا النحو – طليعة سردية كاشفة تعكس ما تحويه القصص من مضامين، وأفكار، بل تجعل القارىء يخمن أحداثاً ما قد تحدث؛ مما يضفى قدراً من التشويق لديه، وهو أسلوب يثير فضول الطفل؛ كى يقبل على القصة.

وهكذا لم تحمل القصص الثلاث عناوين مضللة لا ارتباط بينها وبين ماتحمله من أفكار، أو ما تشتمل عليه من أحداث، بل لم يترك الكاتب مساحة لتسرب الحيرة إلى الطفل وتشتيته؛ "فالقصص التى لا توحى عناوينها بشىء ذى دلالة، تترك الطفل حائراً، وغير قادر على تحديد المناسب لميوله، المتفق مع استعداداته".[13]

وتنتقل الباحثة إلى أسلوب البناء؛ إذ تلاحظ أن بنية السرد فى القصص الثلاث تأسست على أسلوب التتابع المتصاعد؛ ذلك الذى بموجبه تسير الأحداث بشكل منطقى يقوم على السببية فى ترتيب المواقف والوقائع؛ أى إن الحدث الثانى يكمل الحدث الأول ويمهد للحدث التالى، وهكذا حتى تنتهى القصة؛ وفى إطار هذا السياق تتصاعد الأحداث بشكل تدريجى لتصل إلى لحظات التأزم التى يجىء بعدها الحل؛ وهو ما يُعرف بالبناء الهرمى للأحداث، أو(البنية الأرسطية)[14] التى تقوم على بداية، ووسط، ونهاية.

ويُعد الاستهلال الجيد من أبرز خصائص هذا البناء المتصاعد؛ وهو ما يتمثل فى بداية القصة، فيما يُعرف بـ (البداية) أو(الحدث الافتتاحى)؛ وهو ما لا يعقب أى شىء بالضرورة، ولكن يعقبه بالضرورة شىء آخر، أو ينتج عنه. وترجع أهمية هذ الاستهلال إلى أنه يحدد الموقف الرئيس الذى تنطلق منه الوقائع الدرامية، بل يمثل الأساس الذى تُبنى على ما يتولد من أحداث؛ ومن ثم فهو يحدد مجال الاهتمام الرئيس فى القصة بتركيز انتباهنا على أشياء محددة.[15] كما يُعرف القارىء بشخصيات الحكاية، تمهيداً للصراع الذى سيتفجر بينها؛ لذلك يُعرف بالاستهلال الجيد.

وهذا ما نلاحظه بوضوح فى القصص الثلاث؛ إذ إن الاستهلال فى كل منها يحدد الموقف الرئيس الذى تنطلق منه الأحداث، ويلقى الضوء على شخصيات الحكاية منذ البداية، ويمهد للصراع الذى سينشب بينها؛ فقصة (ألف

قدم وقدم) تُفتتح بهذا الاستهلال: "**آقای هزار پا، هزار پا نداشت. هزار ویك پا داشت؛ به خاطر همین همه به او می گفتند: (آقای هزارپا) چون هیچ کس پای هزار ویکم او را ندیده بود حتی خودش. هزار ویک پا هر روز صبح زود از خواب بیدار می شد وبه پاهایش فرمان می داد بروند دنبال غذا. خودش هم روی پاهایش لَم می داد وگاهی اوقات هم چُرت می زد تا پاها به غذا برسند. بعد از چُرت می پرید وغذا را می خورد ودوباره فرمان می داد تا پاها غذای بیشتری پیدا کنند؛ پاها هم تا شب غذا پیدا می کردند واو می خورد ومی خورد ومی خورد**/ لم يكن للسيد (هزار پا) ألف قدم. كان له ألف وواحد قدم، لكن الناس كانوا يلقبونه بالسيد (هزار پا)؛ لأنه لم ير أحد قدمه الواحدة بعد الألف، ولا حتى هو نفسه. كان (هزار ويك پا) يستيقظ كل يوم فى الصباح الباكر، ويطلب من أقدامه أن تذهب وتبحث عن الطعام. وكان هو نفسه يتمدد على أقدامه، وكان أحياناً أخرى يغفو حتى تصل الأقدام بالطعام، وكان بعد أن ينهض من الغفوة ويتناول الطعام، يطلب مرة أخرى من الأقدام أن تبحث عن مزيد من الطعام؛ فكانت الأقدام تبحث عن الطعام حتى الليل، وكان هو يأكل ويأكل ويأكل".[16]

وإذ تأملنا هذا الاستهلال نلاحظ أن تسلط السيد على أقدامه الألف هو الموقف الرئيس الذى تنطلق منه الأحداث، كما يتبين أن السيد وأقدامه الألف هم الشخصيات التى تدور حولها وقائع الحكاية. وينجح هذا الاستهلال فى التمهيد إلى الصراع الذى سينشب بين هذه الشخصيات؛ إذ يكشف عن طبيعة العلاقة بينهم، وهى التى تحكمها سمة التسلط من قبل أحد الأطراف، وما ينجم عن ذلك من معاناة تقع على كاهل الطرف الآخر؛ مما ينبىء بحتمية انفجار الصراع بينهما، وهذا يتضح مما يأتى: "**زندگی برای پاها سخت بود وتکراری. آنها مجبور بودند هر روز صبح وزن سنگین هزار ویك پا را که روز به روز هم**

سنگين تر می شد، تحمل كنند وساعت ها راه بروند وغذا پيدا كنند. بيشتر پاها تاول زده بودند واز درد تاول تا صبح خوابشان نمی برد/ كانت الحياة بالنسبة للأقدام صعبة ومتكررة. فكانت مجبرة على تحمل الوزن الثقيل للسيد (هزار ويك پا)، الذى يثقل يوماً بعد يوم، فكانت تمشى لساعات طويلة، وتبحث عن الطعام. وكانت الأرجل معظمعها متقرحة، ولا تستطيع النوم حتى الصباح من ألم التقرح".[17]

وبالنسبة لقصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما) فتبدأ بهذا الاستهلال: **(آقا گرگه همين كه در خانه بزبزقندی را زد، شنگول ومنگول در را بازكردند وپريدند توی بغل آقا گرگه وگفتند: "سلام بابا جون! اين همه وقت كجا بودی؟" بعد هم زدند زير گريه وتوی بغل آقا گرگه، های های گريه كردند. آقا گرگه كه حسابی گيج شده بود، نمی دانست چه كار كند. به خاطر همين كمی گوش راست وكمی گوش چپش را خاراند وآمد حرفی بزند كه شنگول دست او را گرفت ومنگول هم از پشت سر او را هل داد، او را بردند توی خانه شان. آقا گرگهكه هنوزگيج ومنگ بود، رفت توی خانهء بزبزقندی وچشمش افتاد به حبهء انگور كه تاتی تاتی كنان آمد كنارش وگفت: "بابا... بابا"**/ بمجرد أن طرق السيد الذئب باب منزل العنزة (بزقندى)، فتح شنجول ومنجول الباب وقفزا فى حضن السيد الذئب وقالا: "أهلاً أبى العزيز! أين كنت كل هذا الوقت؟" ثم أخذا يصرخان ويبكيان فى حضن السيد الذئب. وكان السيد الذئب متعجباً، ولم يكن يعرف ماذا يفعل. لذلك خدش أذنه اليسرى قليلاً واليمنى قليلاً، وعندما هم بالحديث، فأمسك شنجول يده ودفعه منجول من ظهره، وأدخلاه منزلهما. دخل السيد الذئب الذى مازال متعجباً إلى منزل (بزقندى) ووقعت عيناه على الصغير أنجور الذى اقترب منه وقال: "أبى... أبى".[18]

ويصور هذا الاستهلال أن رد فعل الصغار الثلاثة الذى صدم الذئب ولم يكن يتوقعه حين طرق باب منزلهم فى غياب أمهم العنزة (بزقندى) هو الموقف الرئيس الذى تُبنى عليه الأحداث وتنطلق منه. كما يوضح أن الذئب الماكر، والعنزة الأم (بزقندى) الذكية، وصغارها الثلاث:(شنجول، ومنجول، وأنجور) هم شخصيات الحكاية. وقد نجح هذا الاستهلال فى التمهيد إلى الصراع الذى نشب بين الشخصيات.

أما قصة (السلحفاء العجوز) فإنها تُفتتح بهذ الاستهلال: "**يک لاک پشت پير توى جنگل چُرت مي زد كه با سر وصداى جنگل از خواب بيدار شد وسرش را آرام آرام از توى لاكش بيرون آورد واين طرف وآن طرف را نگاه كرد وبه خودش گفت: "باز چه خبر شده ؟... بعد از هم يك خميازهء بلند بلند بلند كشيد وپيش خودش گفت: "اگر گذاشتند چرت ما يك ساله بشه ؟... لاک پشت پير پير پير دوباره اطرافش را با دقت بيشترى نگاه كرد. اطراف او پر از سر وصدا وگرد وخاك بود. حيوانات جنگل يكى يكى و دوتا دوتا با عجله اين طرف و آن طرف مى دويدند ومعلوم نبود چه خبر شده است.**/ كان هناك سلحفاء عجوز يغفو فى الغابة، وقد استيقظ من النوم بسبب صخب الغابة وضجتها، أخرج رأسه من داخل قوقعته ببطء شديد وأخذ ينظر هنا وهناك وقال لنفسه: "ماذا حدث مرة أخرى؟" بعد ذلك تثاءب بصوت عال وقال لنفسه: "ماذا لو تركوا غفوتنا تستمر لمدة عام؟"... نظر السلحفاء العجوز حوله مرة أخرى بعناية أكثر. كانت الأنحاء من حوله مليئة بالصخب والغبار والتراب. وكانت حيوانات الغابة تركض بسرعة هنا وهناك واحدة تلو الأخرى بشكل ثنائى، وليس معلوماً ماذا حدث؟!".[19]

ويكشف هذا الاستهلال عن أن الهلع الذى أصاب حيوانات الغابة، وهرولتهم فى فزع فى ثنائيات، وما نتج عن ذلك من صخب وضجة – بينما

السلحفاء العجوز لا يدرك مايدور حوله من أمر الطوفان – هو الموقف الرئيس الذى تنطلق منه الحكاية. كما أن السلحفاء العجوز وحيوانات الغابة المختلفة هم الشخصيات التى تنسج المواقف والأحداث. وقد نجح هذا الاستهلال فى التمهيد إلى الصراع بين الشخصيات.

وفى سياق البناء المتصاعد الذى انتهجه الكاتب فى قصصه الثلاث، فإن النهاية تُمثل الجزء الأخير من القصة فيما يُعرف بـ (الخاتمة أو الحل)، وهى تعقب بالضرورة شيئاً آخر، ولكن لا شىء آخر يعقبها، وهى تمتد من نقطة الذروة، وتأتى نتيجة طبيعية للأحداث السابقة كلها؛ فالأحداث كلها لابد أن تصل بنا – بشكل منطقى– إلى هذه النهاية أو هذا الحل؛ ومن ثم فمن شأنها أن تحقق حالة من التوازن المطلوب[20]؛ إذ ينبغى أن تأتى الخاتمة عادلة يتوزع فيها الثواب والعقاب على من يستحقون.

وهذا ما تحقق بالفعل فى خاتمة القصص الثلاث؛ إذ جاءت النهايات واضحة ومحددة شملت الشخصيات جميعها؛ حتى لا يُترك الأطفال فى حيرة عند نهاية القصة بشأن مصير أية شخصية من شخصياتها، أو حدث من أحداثها؛ وقد توافقت النهايات بذلك مع رغبات الأطفال وميولهم من حيث عقاب الشخصيات الشريرة، وإثابة الشخصيات الخيرة؛ إذ ينجذب الأطفال دوماً إلى القصص ذات النهايات العادلة؛ فقصة (ألف قدم وقدم) تنتهى بمسخ السيد ألف قدم وقدم فى صورة دودة أرض ضعيفة؛ بسبب ظلمه، وتسلطه. وقصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما) تنتهى باحتباس الذئب، وتقييده بالحبال، وحرمانه من أبنائه؛ بسبب أفعاله الشريرة. وقصة (السلحفاء العجوز) تنتهى بنجاة السلحفاء والسلحفاة عندما امتثلا إلى الصواب، واعتزما على تلبية نداء سيدنا نوح.

ومن الملاحظ أن الخاتمة فى القصص الثلاث اتسمت بأنها نهايات مغلقة؛ أى تنتهى أحداثها نهاية حاسمة لا تسمح بنسج قصة جديدة تعد امتداداً لها، ومكملة لأحداثها، وهذه سمة من السمات المميزة لقصص الأطفال؛ إذ لا

يمكن أن يستوعب خيال الطفل النهايات المفتوحة، أو الغامضة. وإذا تأملنا نهايات هذه القصص الثلاث نلاحظ أنها تضمنت بوضوح الفكرة التى يريد الكاتب إيصالها للأطفال؛ إذ تضافرت جميعها وتوافقت؛ للتأكيد على حكمة مهمة مفادها أن من يعمل خيراً يجد الخير كله، ومن يعمل شراً ينبغى أن يتذوق مرارته؛ فالجزاء دوماً من جنس العمل.

وبالنسبة للمضامين التى تعالجها القصص الثلاث، فتلاحظ الباحثة أن عباس قدير محسنى وفق فى بث عناصر الإثارة، والتشويق فى هذه القصص؛ وذلك عن طريق طرح ثيم ومضامين متنوعة تراوحت مابين العجائبية، والفكاهية، فضلاً عن الثيمة الدينية.

فبالنسبة إلى العجائبية فهى "نزعة إنسانية قوامها ابتكار ماهو عجيب، والعجيب هو ما يكسر المألوف، ويتجاوز الممكن؛ ليخترق المستحيل، ويحقق ما لا يمكن تحقيقه"[21]؛ أى إن الحكايات العجائبية تسير فى اتجاه ما لايصدقه العقل. وإذا تأملنا القصص الثلاث سنجدها تنطوى على الغرابة، والدهشة، ولا تخلو من الأحداث العجيبة؛ فالعجيب فى قصة (ألف قدم وقدم) هو أن السيد يلتهم أقدامه الألف الواحدة تلو الأخرى ليسد جوعه بدلاً من أن يبحث عن الطعام لنفسه. والعجيب فى قصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما) أن الصغار يرتمون فى أحضان الذئب الغادر حين يفد إلى منزلهم، ويتوهمون أنه أبوهم الغائب بدلاً من أن يفزعوا، ويهربوا خوفاً منه. والعجيب فى قصة (السلحفاء العجوز) أن حيوانات الغابة جميعها يتملكها حالة من الرعب، والفزع، ويهرعون خوفاً من الطوفان الذى يكاد أن يهلكهم، بينما نجد السلحفاء العجوز تتملكه حالة لامبالاة شديدة، فلا يعبأ بما يحدث من حوله، ويظل فى موضعه لا يحرك ساكناً.

وبالنسبة إلى الفكاهية فهى مضامين تحوى طرافة ومواقف تثير الضحك؛ إذ ينبغى أن تتضمن قصص الأطفال روح الفكاهة عند تقديم موضوعاتها، وشخصياتها للأطفال؛ لأن الأطفال يقفون موقفاً مرحاً من الحياة،

ويواجهونها بسعادة، وإيجابية؛ لذلك لابد أن تحتوى القصص المقدمة للأطفال على قدر كافٍ من المرح، أو الفكاهة؛ حتى عند تقديم الشخصيات السيئة أو الشريرة يجب أن تُقدم بشكل يجعل الأطفال تسخر منها؛ لأن السخرية تشعرنا بالتفوق؛ مما يؤكد للطفل أن مواقف الشر لا تسبغ على صاحبها صفة البطولة، فضلاً عما تتيحه السخرية من إمكانات فكاهية مرغوبة.

وهذا ماتوفر فى القصص الثلاث؛ إذ ضمنها الكاتب قدراً من الطرافة، والفكاهة، والمواقف المرحة، مستعيناً بالمفارقات الساخرة التى تأسست على (أسلوب القلب)[22]؛ حيث قلب الأوضاع المألوفة؛ إذ تتقلب المواقف وتنعكس الأدوار؛ مما يخلق جواً هزلياً مثل موقف الظالم الذى يقع ضحية ظلمه، والمخادع الذى يقع ضحية خداعه، وهذا ما تبدى فى القصص الثلاث؛ فالشخصيات الشريرة جميعها كالسيد ألف قدم وقدم، والذئب، وقعت ضحية أفعالها الشريرة. والشخصيات الكسولة كالسلحفاء العجوز تضطر أن تفعل ماكانت ترفضه من قبل، وهكذا. فبعد أن كان السيد ألف قدم وقدم يحيا مرفهاً فى راحة شديدة، ولم يذق فى حياته مرارة البحث عن الطعام طوال اليوم؛ لأن أقدامه كانت مسخرة لهذا الأمر، انقلبت الأوضاع رأساً على عقب؛ إذ تحول إلى دودة أرض ضعيفة عاجزة، تبحث عن الطعام فى كل مكان. وبعد أن كان الذئب هو سيد الموقف، والقادر على الفتك بصغار المعزة، انقلبت الأوضاع؛ فأصبح ضعيفاً ذليلاً يقع تحت قبضة الصغار، وبعد أن كان حراً طليقاً تغيرت أحواله وأصبح حبيساً مقيداً، وبعد أن كان صغاره ينعمون بوجوده بينهم، بينما تعانى صغار العنزة من حرمان الأب، تبدلت المواقف وتحولت؛ إذ حُرم صغار الذئب من أبيهم، وتوهم صغار العنزة أن أباهم قد عاد إليهم. أما فى (السلحفاء العجوز) فبعد أن رفضت السلحفاة طلب السلحفاء العجوززواجه منها عادت ووافقت على طلبه مقابل تلبية شروطها، ورغم رفضها له من قبل، عاد مرة ثانية مضطراً بعد مرور مائتين وخمسين عاماً؛ يستجدى موافقتها على الزواج منه، راضياً بشروطها ومتطلباتها على مضض. وكلها مواقف تفجر المفارقات الساخرة التى تبعث على المرح، والفكاهة، والسخرية، وتثير ضحك الأطفال.

أما المضامين الدينية فتتبدى فى استلهام القصص الدينى وشخصياته الدينية، وهذا ما توافر فى قصة (السلحفاء العجوز)؛ إذ استعار الكاتب حكاية الطوفان الذى أغرق قوم سيدنا نوح، مستلهماً قصة سيدنا نوح وسفينته التى لاتحمل سوى زوجين من كل نوع: الذكروالأنثى، وهذا تناص دينى؛ إذ إن قصة الطوفان، وسيدنا نوح وسفينته، وردت فى القرآن الكريم فى سورة (هود).[23] كما ذكر الكاتب فى قصته أن الطوفان استمر أربعين يوماً: "**چهل روز باران باريد وتوفان وآب همه چيز را روى زمين خراب كرد واز بين برد**/ أمطرت أربعين يوماً وخرب الطوفان والماء كل شىء على وجه الأرض ومحاه"[24]، وهذه هى المدة التى استغرقها الطوفان بالفعل كما ورد فى القصص القرآنى.

أما الشخصيات الدينية الإيمانية صاحبة العقيدة – فقد تجلت ملامحها فى هذه القصة ممثلة فى شخصية سيدنا نوح بوصفها شخصية (حاضرة / غائبة)؛ أى إنها لم تكن حاضرة حضوراً مباشراً فى الأحداث عن طريق اشتباكها فى أطراف الحوار مع باقى شخصيات القصة، وإنما كانت حاضرة عبر حديث الشخصيات الأخرى عنها، فتذكرها العرسة فى حديثها مع السلحفاء العجوز فى أكثر من موضع: **(الأول)** حين تحفز العرسة السلحفاء العجوز على الإسراع؛ كى ينجو بنفسه، فقالت له: "**تو كه هنوز ايستادى؟ زود باش! الان نوح، لنگر كشتى رو مى كشه وتو جا مى مونى**/ ألا زلت واقفاً؟ أسرع! الآن نوح سيسحب مرساة السفينة، وأنت مازلت فى مكانك؟".[25] **و(الثانى)** حين تجيبه عن تساؤله حول ضرورة أن يصعد السفينة مع زوجته من عدمه، فتقول: "**آره. توى كشتى نوح، همه را با جفت خودشان راه مى دهند**/ نعم. فى سفينة نوح، يفسحون الطريق للجميع مع أزواجهم".[26]

وتنتقل الباحثة إلى عنصر الشخصيات؛ إذ إن الشخصية "من أهم عناصر النص السردى؛ لأنها تمثل العنصر الأساسى الذى يضطلع بمهمة الأفعال السردية، ودفعها نحو نهايتها المطلوبة، ويمكن القول إن طبيعة الشخصيات، ووعيها، وقدرتها، تحدد نوع النص السردى".[27]

ومن الملاحظ على القصص الثلاث تنوع شخصياتها ما بين شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية، وشخصيات ثابتة وأخرى متنامية، وشخصيات صالحة وأخرى شريرة؛ فشخصيات مثل: السيد (هزار پا)، والذئب، والسلحفاء، أنموذجاً للشخصيات الرئيسة التى تدور حولها الأحداث، بينما تُعد صغار العنزة، وصغار الذئب، والعرسة، وحيوانات الغابة جميعها كالأسد، والنمر، والدب، والديك، والفيل، وغيرهم، أنموذجاً للشخصيات الثانوية؛ إذ يقومون بأدوار صغيرة غير محورية. وإن العرسة أنموذجاً للشخصيات الثابتة التى لم يطرأ عليها أى تحول أو تغيير عبر الأحداث؛ إذ كانت دوماً على عجلة من أمرها طوال الأحداث واقتصر دورها على تنبيه السلحفاء العجوز بقدوم الطوفان الذى أوشك على الوقوع. لكن شخصيات مثل: الأقدام الألف، العنزة (بزقندى)، والسلحفاء العجوز، يمكن أن توصف بأنها شخصيات نامية؛ إذ يطرأ عليها تغيير واضح عبر الأحداث، ويتبدل وضعها من حالٍ إلى حال؛ فالأقدام الألف يتبدل وضعها من الخضوع والاستسلام إلى الجرأة والتمرد، والعنزة الأم (بزقندى) تهزم الذئب فى النهاية وتنتصر عليه من دون أن ينجح فى تحقيق أهدافه، أما السلحفاء العجوز فيتحول من التراخى إلى الحماس، ومن اللامبالاة إلى الجدية، والإصرار.

وقد رُسمت شخصيات مثل: السيد (هزار پا)، والذئب بوصفهما من الشخصيات الشريرة، بينما صُورت العنزة (بزقندى)، والعرسة بوصفهما من الشخصيات الإيجابية الصالحة التى تجابه الشر، وتقدم الخير للآخرين.

ومن الضرورى أن تحتوى أية قصة على شخصية راوٍ، أو سارد، أو حكاء، يروى أحداثها، ويستعرض شخصياتها، وليس من الضرورى أن يخصص الكاتب للسرد القصصى شخصية محددة تعرف بـ (الراوى)؛ إذ إن الراوى "وجوده ملموس من التعليقات التى يسوقها، والأحكام العامة التى يعطيها، ومن الحقائق التى يدخلها إلى العالم التخيلى مستمدة من العالم الحقيقى، والتى تتجاوز محور معرفة الشخصيات".[28]

ومن الجدير بالذكر أن مظاهر حضور الراوى داخل فن القصة يتمثل فى شكلين: (الأول) أن يكون خارج نطاق الأحداث؛ أى إنه ليس إحدى شخوصها، ولا يشارك بالإيجاب أو السلب فيما يجرى من وقائع. و(الثانى) أن يكون جزءًا من أحداثها، وشخصية حكائية موجودة داخل القصة، يشارك فيما يجرى فيها، ويروى سيرته [29].

وبتأمل عنصر السرد القصصى داخل القصص الثلاث، يمكن أن ترصد الباحثة سمات عدة تتعلق بالراوى، وتوجزها **فيما يأتى:**

– (أولاً) لم يكن لشخصية الراوى حضور صريح ومباشر؛ إذ لم توجد شخصية داخل أية قصة من القصص الثلاث موضوع الدراسة تحمل اسم (الراوى)، وإنما كان وجوده ملموساً من التعليقات والحقائق التى يدلى بها؛ لذلك لم تكن القصص الثلاث فى حاجة إلى القوالب الحكائية التقليدية التى تمثلها الصيغ الموحدة للبداية، والتى يتوسل بها الراوى عند بدء القصة مثل: (كان يامكان، فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان)، كما تنتهى الخاتمة التى يخاطب فيها الراوى الأطفال؛ ليوجز الغاية التعليمية والوعظية، أو ليبلور القيم التربوية التى تتضمنها القصة.

– (ثانيا) لم يتمثل الراوى فى إحدى الشخصيات الحكائية داخل أية قصة، ولم يشارك فى أى حدث، بل يتجلى حضوره خارج نطاق الأحداث، فكان صوت الكاتب يمثل صوت الراوى، وكانت وظيفته الأساسية سردية محضة؛ إذ يروى حكاية القصة بأسلوب مبسط؛ حتى يضمن أن تصل الرسالة.

– (ثالثاً) كان نمط (الراوى كلى المعرفة) هو المظهر المسيطر على محور السرد فى هذه القصص الثلاث؛ أى كان الراوى يحيط علماً بكل شىء؛ يعرف ما يدور فى خُلد أبطاله، ويعرف طباعهم، ويعرف ما تفكر فيه الشخصية، ويصف مشاعرها الداخلية، ويعبر عن معاناتها، وأمنياتها، ولايتوقف عند هذا الحد بل يخبرنا بالوقائع التى تحدث داخل المدن وفوق الأرض كما فى قصة (ألف قدم وقدم)، والوقائع التى تحدث فى الغابات كما فى قصة (السلحفاء العجوز)، والوقائع التى تحدث خلف الجدران كما فى قصة (جميع الأباء سوف يختفون يوماً ما)؛ وكأن الراوى "ينتقل فى الزمان والمكان من دون معاناة، ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما فى خارجها، ويشق قلوب الشخصيات، ويغوص فيها، ويتعرف على ما خفى من الدوافع، وأعمق الخلجات، وتستوى فى ذلك عنده الشخصيات جميعها، فكأنها كلها من أكبرها شأناً إلى أقلها شأناً كتابٌ منشور أمامه، يقرأ فيه ما يدور فى نفوسها كله".[30]

– (رابعاً) جاء السرد على لسان الراوى سرداً لاحقاً للحدث، لا سابقاً له، أو متزامناً، أو متداخلاً معه؛ أى إن الأحداث تُروى عبر صوت الراوى بعد أن تقع. ففى قصة (ألف قدم وقدم) تُروى الحكاية بعد أن التهم السيد أقدامه الألف، وتدور قصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما) بعد أن وقعت الأحداث، ويسرد الراوى قصة (السلحفاء العجوز) بعد أن انتهت وقائعها.

ومن الجدير بالذكر أن علاقة صوت الراوى بصوت الشخصيات الحكائية تتجلى – فى فن القصة بصفة عامة – فى ثلاثة أنماط أسلوبية : (الأسلوب المباشر) وفيه ينقطع السرد؛ كى يفسح مساحة لكلام الشخصية أو صوتها؛ أى يتوقف صوت الراوى لتبادر الشخصية بالكلام والنطق المباشر؛ لأنها تخاطب أو تحاور آخر، وعادة ما يوضع الكلام بين مزدوجين.[31]

و(الأسلوب غير المباشر) وفيه يعيد الراوى طرح ما تفوهت به الشخصية الحكائية بصياغته الخاصة؛ أى إنه ينقل كلام الشخصية على لسانه هو، لا بلفظه كما نطقت به بل بمعناه.[32]

و(الأسلوب اللامباشر الحر) وفيه يتداخل صوت الراوى وصوت الشخصية، فيبدو الكلام ملتبساً، ويقع القارىء فى حيرة إزاء ذلك، فلا يعرف أهو كلام منقول بصوت الراوى، أو منطوق بصوت الشخصية مباشرة.[33]

وقد لاحظت الباحثة أن العلاقة بين صوت الراوى وصوت الشخصيات الحكائية تجسدت فى هذه القصص الثلاث عبر الأسلوبين: (الأسلوب المباشر)، و(الأسلوب غير المباشر). وقد تبدى (الأسلوب المباشر) فى قصتين فقط، إحداهما قصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما)، فتذكر الباحثة كلام الصغير شنجول للذئب "**بابا، مامان هميشه می گفت تو گم شدی؟ راست می گفت؟**"/ "أبى، كانت أمى تقول دائماً أنك فُقدت؟ هل كانت تقول الحقيقة؟".[34]، وكلام الصغير منجول للذئب "**بابا، تو كجا گم شده بودی؟ راه رو بلد نبودی؟**"/ "أبى، أين كنت تائهاً؟ ألم تكن تعرف الطريق؟".[35] وكلام العنزة (بزقندى) للذئب "**وبعد بزبزقندى داد زد: "ای سنگدل بی رحم! تو نگفتی من با این سه تا بچه‌ء تنها باید چه کار کنم؟**"/ ثم صاحت العنزة (بزقندى): "أيها القاسى عديم الرحمة! لم تخبرنى ماذا يجب أن أفعل مع هؤلاء الصغار الثلاثة بمفردى؟".[36]

والقصة الأخرى هى: (السلحفاء العجوز) وتروى أن السلحفاء تثاءب بصوتٍ عالٍ "**وبا خودش گفت: "اگر گذاشتند چرت ما يك ساله بشه؟**" / وقال لنفسه : "ماذا لو تركوا غفوتنا تستمر لمدة عام؟"[37]، ووجهت العرسة كلامها إلى السلحفاء العجوز "**به او گفت: "تو كه هنوز این جایی. نكنه چسبیدی به زمین! نمی خواهی نجات پیدا كنی؟ الان بارون اون قدر زیاد می شه واگه نجنبی توی آب غرق می شی زود باش. جفتت رو پیدا كن وبیا بالای تپه**

توى كشتى" / وقالت له: "أتزال هنا؟ لا تلتصق بالأرض! ألا تريد أن تنجو؟ إنها ستمطر كثيراً الآن، إذا لم تتحرك ستغرق فى الماء. أسرع، اعثر على زوجك وتعال أعلى التل داخل السفينة".[38] فضلاً عن الحوار الذى دار بين السلحفاء العجوز والسلحفاة "**سرش را برگرداند وتوى دلش گفت: "اگر مجبور نبودم!" بعد هم رو كرد به لاكى خانم وگفت: "لاكى جان، مى بينم كه شما هم هنوز تنها هستيد. من كه بعد از شما نتوانستم به هيچ."لاكى خانم در همين وقت پريد توى حرف لاک پشت پير وگفت: تو الان توى دلت چى گفتى؟**" / أدار رأسه وقال فى سره: "لو لم أكن مضطراً!". ثم توجه نحو السلحفاة وقال: "عزيزتى السلحفاة. أرى أنك لازلت وحيدة. وأنا لم أستطع فعل شىء من بعدك" حينئذ قاطعت السلحفاة كلام السلحفاء العجوز وقالت: "ماذا قلت الآن فى سرك؟".[39]

ففى هذه الأمثلة وغيرها نلاحظ أن كلام الراوى ينقطع، وصوته يتوقف؛ ليتكلم صوت الشخصية عبر حوار مباشر، وقد ميز الكاتب هذه الجمل الحوارية للشخصيات الحكائية عن كلام الراوى حين وضعها بين مزدوجين.

أما من أمثلة (الأسلوب غير المباشر) فى القصص الثلاث؛ فتذكر الباحثة ما ورد فى قصة (ألف قدم وقدم): كان السيد كل صباح "**وبه پاهايش فرمان داد بروند دنبال غذا**/ يطلب من أقدامه أن تذهب وتبحث عن الطعام".[40] كذلك "**بعد هم پاها دوتا دوتا توى گوش همديگر حرف زدند، وآنقدر آرام پچ پچ كردند**/ تحدثت الأقدام كل اثنتين فى أذن بعضهما بعضاً، وكانوا يهمسون بقدرٍ من الهدوء".[41]

وقصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما) تروى: "**آقا گرگه براى اين كه حبهء انگور را ساكت كند، او را بغل كرد**/ أسكت الذئب الصغير أنجور، واحتضنه".[42] وأن صغار العنزة "**رفته بيرون خانه تا به بچه گرگ ها بگويند پدر آنها بعد از مدت ها برگشته است. ودرست همين موقع بچه گرگ ها دويده بودند بيرون تا به بزغاله ها بگويند بابايشان گم شده است**/ خرجوا من المنزل ليخبروا صغار الذئب أن والدهم قد عاد بعد وقت طويل. وفى الوقت نفسه، كان صغار الذئب قد خرجوا ليخبروا صغار العنزة بأن والدهم قد فُقد".[43]

وقصة (السلحفاء العجوز) تروى: "**لاك پشت پير كه مى ديد با اين اوضاع واحوال نمى شود چُرت زد**/ كان السلحفاء العجوز يرى أنه لن يغفو مع كل هذه الأوضاع والأحوال".[44] كما تروى أنه "**دوباره وبا صداى بلندترين سلام داد وسه باره وچهار باره هم سلام داد اما خبرى نشد**/ ألقى التحية مرة أخرى بصوت أعلى، وكذلك ألقى السلام للمرة الثالثة والرابعة، ولكن لم يجد رداً".[45]

وفى هذه الأمثلة – جميعها– وغيرها يتضح أن السرد لم يتوقف، ولم ينقطع صوت الراوى كى تتكفل الشخصيات بمهمة الحوار، بل كان صوت الراوى ينوب عنها، وينقل كلامها على لسانه بمعناه؛ فلم يترك مساحة للحوار المباشر بين الشخصيات.

وبالنسبة لعنصر الصراع فى القصص الثلاث فقد توافر فى صورتين مختلفتين هما:(الصراع الداخلى)، و(الصراع الخارجى)؛ فتلاحظ الباحثة – على سبيل المثال – أن الصراع الداخلى فى قصة (ألف قدم وقدم) يتمثل فى معاناة الأقدام الألف من إجبار السيد لهم على البحث له عن الطعام لساعات طوال، وما يسببه لها ذلك من مشقة وتعب شديد من دون راحة أو نوم، فضلاً عن تحملهم بدانته ووزنه الثقيل؛ مما بدد قواهم، وأرهقهم، وأصابهم بالألم والتقرح. وقد أفضى ذلك إلى خلق حالة من الصراع الخارجى تمثل فى تمرد الأقدام على

ظلم السيد؛ ومن ثم فلم تستجيب لأوامره كما هو معتاد؛ مما أثار دهشته وغضبه، فالتهمها من شدة جوعه، وهذا يتضح فيما يأتى: "**اما پاها به روى خودشان نياوردند وهمان طور بى حركت ماندند... آقاى هزار ويک پا هم تعجب كرده بود، هم ناراحت شده بود، هم عصبانى. از همهء اين ها بدتر گرسنه اش شده بود. خيلى هم گرسنه اش شده بود واين آخرى آن قدر به او فشار آورد كه سر انجام از همان جلو شروع كرد به خوردن پاهايش؛ پاى اول، پاى دوم، پاى سوم، و..../** لكن الأقدام لم تستجب، وظلت كما هى على وضعها لاتتحرك...كان السيد (هزار ويك پا) متعجبا، وكذلك مضطربا، وأيضا غاضباً. والأسوء من كل هذا أنه كان جائعا. وكان جوعه يشتد جداً ويضغط عليه حتى أنه فى النهاية بدأ فى التهام أقدامه، القدم الأولى، القدم الثانية، القدم الثالثة، و...".[46]

وفى قصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما) تلاحظ الباحثة أن الصراع الداخلى يتمثل فى ذلك الصراع الذى دب فى نفس الذئب إثر صدمته من رد الفعل غير المتوقع من صغار العنزة الثلاثة، فبدلاً من فزعهم منه، شعر بلهفتهم عليه، وتعلقهم به، متوهمين أنه أبوهم الغائب؛ فرق قلبه، وانتابته رغبتان تتصارعان داخله: الرغبة فى التهام الصغار الثلاثة بسبب جوعه الشديد من ناحية، والإشفاق الذى شعر به تجاه هؤلاء الصغار من ناحية أخرى؛ الأمر الذى وسبب له قدراً كبيراً من الدهشة والحيرة، وأشعره بالدوار الشديد، وهذا ما ظهر بوضوح فى أكثر من موضع: "**... يک لحظه تصميم گرفت، هر سه تا بزغاله را با يک حركت بگيرد وآن ها را لقمهء چپ وراست كند وبخورد... آقا گرگه براى اين كه حبهء انگور را ساكت كند، او را بغل كرد... آقا گرگه خيلى خيلى گيج شده بود... آقا گرگه داشت ديوانه مى شد؛ يک لحظه سرش گيج رفت ونشست روى زمين/** ... وقرر ذات لحظة أن يأخذ صغار العنزة الثلاثة

دفعة واحدة، ويمضغهم يميناً ويساراً ويأكلهم... أسكت السيد الذئب الصغير أنجور، واحتضنه... كان السيد الذئب يشعر بالدوار الشديد... فأصيب السيد الذئب بالجنون، وشعر بالدوار للحظة وجلس على الأرض".(47)

أما الصراع الخارجى فقد نشب بين العنزة (بزقندى) الأم والذئب، حين وصلت ووجدت الذئب يفتح باب المنزل محاولاً الهروب؛ فواجهته، واشتبكت معه على النحو الآتى: "...**وبا سُم هايش زد توى سينهء آقا گرگه. آقا گرگهعقب عقب رفت وافتاد زمين... ويک طناب بزرگ آورد وبا کمک بزغاله هايش دست وپاى آقا گرگه را محکم محکم بست تا ديگر نتواند جايى برود** / ... وضربت السيد الذئب فى صدره بكل غضبها. فتراجع السيد الذئب وسقط على الأرض... وأحضرت حبلاً طويلاً، وقامت بربط يد السيد الذئب وقدمه بإحكام بمساعدة عنزاتها حتى لايستطيع الفرار مرة أخرى".(48)

وقد صورت قصة (السلحفاء العجوز) صراعاً داخلياً يدور فى نفس السلحفاء العجوز، وقد تبدى ذلك فى رغبته فى الاستفسار عما يدور حوله فى الغابة من أمر، ويتضح ذلك فيما يأتى: "**لاک پشت پير که می ديد با اين اوضاع واحوال نمی شود چُرت زد، دنبال دوستی وآشنايی گشت تا از او بپرسيد چه خبر شده است.**/ كان السلحفاء العجوز يرى أنه لن يغفو مع كل هذه الأوضاع والأحوال، وبحث عن صديق قريب له ليسأله عما حدث".(49) كما تبدى فى خوفه من الغرق بسبب الطوفان، ورغبته فى النجاة بحياته؛ مما دفعه إلى أن يفكر فى البحث عن السلحفاة التى كان قد طلبها للزواج من قبل، فيقول: "**يعنى من دوباره بايد برم سراغ لاکی خانم. اون هم بعد از ۲۵۰ سال ... يا يك جفت ديگه**"/ هذا يعنى أننى لابد أن أذهب مرة ثانية بعد مائتين وخمسين عاماً للبحث عن السيدة السلحفاة، أو زوجة أخرى".(50) وتبدى الصراع الداخلى أيضاً فى اضطرار السلحفاء العجوز إلى أن يعاود طلب الزواج من

السلحفاة رغم الذكريات المؤلمة السابقة بينهم، وهذا ما ورد فى أكثر من موضع بوضوح: "... **حالا ديگر هيچ اثرى از حيوانات جنگل نبود. هما رفته بودند وفقط او مانده بود ولاكى خانم. لاک پشت پير هيچ چاره اى نداشت. بالاخره تصميمش را گرفت... لاک پشت پير كه با ديدن لاكى خانم دوباره ياد خاطرات 250 سال قبل افتاد بود سرش را برگرداند توى دلش گفت: "اگر مجبور نبودم**"/ ... ولم يكن هناك أى أثر لحيوانات الغابة، الجميع كانوا قد ذهبوا. وبقى فقط هو والسلحفاة. فلم يكن لديه أى خيار! وفى النهاية اتخذ قراره... وتَذَكَّر السلحفاء العجوز مع رؤية السلحفاة ذكريات كانت قد وقعت قبل مائتين وخمسين عاماً. فأدار رأسه وقال فى سره: "لو لم أكن مضطراً".(51)

كذلك صورت هذه القصة صراعاً خارجياً نشب بين السلحفاء العجوز والسلحفاة، وهذا ما يتضح فيما يأتى: "**بنابر اين دوباره ويا صداى بلندترى سلام داد وسه باره وچهار باره هم سلام كرد، اما خبرى نشد وآخر سر نعره كشيد: "سلاااام"... ويا عصبانيت گفت: "باز.. هم.. تويى؟دست.. بردار.. نيستى؟ مگه.. ديروز.. بهت.. نگفتم.. نمى خوام.. با.. تو..عروسى.. كنم؟**/ لذلك ألقى التحية مرة أخرى بصوت أعلى وألقى السلام كذلك للمرة الثالثة والرابعة ولكن لم يجد رداً! وفى النهاية صرخ قائلاً: "مرحباااااا"... فقالت بغضب: "أنت مرة أخرى؟ ألم تصرف نظر؟ ألم أخبرك أمس أننى لا أريد الزواج منك؟!".(52)

وفيما يخص عنصر لغة السرد فتوضح الباحثة أنه من الضرورى أن يهتم الكاتب بلغة السرد فى قصص الأطفال؛ ذلك لأن "اللغة هى البناء الأدبى المعبر عن معانٍ، ومعارف، وقيم؛ فإذا لم يكن البناء ملائماً للطفل، انصرف عنه وأهمل القراءة، وإذا لاءمه البناء أقبل عليه، وشرع يستفيد من مضمونه، وشكله، ولكى يحقق البناء معيار الملاءمة لابد من: وضوح اللغة، وبساطتها، والابتعاد عن الغموض فى الألفاظ، والتداخل فى التراكيب. وكذلك الابتعاد عن الألفاظ الغريبة عن معجم الطفل اللغوى".(53)

ومما يسهم فى تحقيق وضوح اللغة، وبساطتها فى قصص الأطفال – كما يُذكر – هو قرب المفاهيم والمدركات من عالم الطفل، ووجود التكرار، والإكثار من الألفاظ المألوفة، والتراكيب القصيرة، وعدم الإغراق فى المجاز، والاقتصاد فى الروابط؛ بهدف الابتعاد عن الجمل المركبة.

وترجع أهمية استخدام الجمل القصيرة فى قصص الأطفال، وضرورة وضوحها إلى أن "الطفل يريد من الجملة نتيجة سريعة، وهو قليل الصبر لايحتمل التريث، ويريد من تراكيبها أن تكون واضحة؛ لأنه لا يحمل نفسه كثيراً مشقة الاستنتاج، ويُفضل أن يتسلم النتائج جاهزة فى كثير من الأحيان".(54)

ومن ثم فإن على كاتب القصة أن يراعى دوماً المستوى اللغوى للفئة العمرية التى يقدم لها قصته، فيستخدم الكلمات، والعبارات، والألفاظ التى تدخل فى القاموس اللغوى للطفل فى كل مرحلة عمرية، كما يراعى طول الجملة المناسبة له، ودرجة صعوبتها من حيث التركيب والتعقيد بما يتلاءم ومرحلته العمرية.

ويتجلى وضوح اللغة، وبساطتها، وقصر جملها عند عباس قدير محسنى فى قصصه الثلاث، كما فى قصة (ألف قدم وقدم)؛ حيث يقول فيها: "**روزها همين طور مى گذشت وادامه داشت تا اين كه يك شب وقتى هزار ويك پا خواب بود وخرّ وپفش رفته بود آسمان، پاى هزار ويكم همهء پاها را يكى يكى وبه آرامى بيدار كرد. بعد هم به همان آرامى شايد هم آرام تر در گوش پاها شروع كرد به حرف زدن وپچ پچ كردن. بعد هم پاها دوتا دوتا توى گوش همديگر حرف زدند وآن قدر آرام پچ پچ كردند كه ما چيزى از حرف هاى آنها نفهميديم، فقط مى دانيم كه اين حرف ها تا صبح ادامه داشت**/ هكذا كانت تمر الأيام، وهكذا استمرت حتى جاءت هذه الليلة التى نام فيها السيد (هزار ويك پا)، ووصل صوت شخيره إلى السماء، فأيقظت قدم السيد (هزار پا)

جميع الأقدام بهدوء، الواحدة تلو الأخرى. وبدأت بالهدوء نفسه، وربما بهدوء أكثر، بالحديث، والهمس فى أذن الأقدام. ثم تحدثت الأقدام كل اثنتين فى أذن بعضهما بعضاً، وكانوا يهمسون بقدرٍ من الهدوء؛ حيث إننا لم نفهم شيئاً من حديثها، ولكن ما نعلمه فقط هو أن حديثها استمر حتى الصباح".(55)

وفى قصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما) يقول: "**بعد هم زدند زير گريه وتوى بغل آقا گرگه، های های گريه كردند. آقا گرگه كه حسابى گيج شده بود، نمى دانست چه كار كند. به خاطر همين كمى گوش راست وكمى گوش چپش را خاراند وآمد حرفى بزند كه شنگول دست او را گرفت ومنگول هم از پشت سر او را هل داد، او را بردند توى خانه شان**/ ثم بدأوا يصرخون، ويبكون فى حضن الذئب. وكان الذئب متعجباً، ولم يكن يعرف ماذا يفعل. لذلك خدش أذنه اليسرى قليلاً، واليمنى قليلاً، وعندما همَّ بالحديث، فأمسك شنجول يده، ودفعه منجول من ظَهَرِه، وأدخلاه منزلهما".(56)

أما فى قصة (السلحفاء العجوز) فيقول: "**عجيب بود. حالا آب روى زمين جنگل را افتاده بود و از زير پاهای لاكى خانم هم رد شده بود، اما او هنوز خواب خواب خواب بود.لاك پشت پير،نزديك لاكى خانم كه رسيد،ايستاد واول فكر كرد. بعد كمى اين طرف وآن طرف را نگاه كرد. انگار هنوز مطمئن نشده بود، هنوز تصميم نگرفته بود. حالا ديگر هيچ اثرى از حيوانات جنگل نبود. همه رفته بودند وفقط او ماند بود ولاكى خانم، لاك پشت پير هيچ چاره اى نداشت!**/ كان الأمر عجيباً. كان الماء يتساقط فوق أرض الغابة، وكان يمر من تحت أقدام السلحفاة، لكنها لازالت مستغرقة فى النوم! وصل السلحفاء العجوز بالقرب من السلحفاة، وقف وفكر أولاً. وبعد مدة قصيرة نظر هنا وهناك، كما لو كان لا يزال غير متأكد، أو أنه لم يقرر بعد. ولم يكن هناك أى أثر لحيوانات الغابة، كانوا قد ذهبوا جميعهم. وبقى هو والسلحفاة فقط. فلم يكن لديه أى خيارٍ!".(57)

ففى هذه الأمثلة وغيرها يتبين اقتصاد الكاتب فى الروابط اللغوية؛ من أجل الابتعاد عن الجمل المركبة، واستخدامه الجمل القصيرة الواضحة التى لا تكلف الطفل عناء فهمها. كما تلاحظ الباحثة أنه يفصل بين الجملة والأخرى فى هذه الاستشهادات بوساطة الفاصلة (،) أو النقطة (.)؛ لتمييز كل جملة. وإذا تأملنا هذه الجمل يتضح أن هناك جملاً تتكون من ثلاث كلمات، وهناك جمل أخرى تتكون من أربع كلمات، أو خمس كلمات أو ستة أو أكثر، ولكن لم تزد أطول جملة عن إحدى عشرة كلمة تقريباً؛ وهو عدد مقبول من الكلمات، والتراكيب اللغوية التى تلائم عقلية الطفل فى هذه المرحلة العمرية؛ ومن ثم يسهل عليه استيعاب معانيها بكل يسر.

كذلك تدلل الباحثة – عبر هذه الأمثلة – أن الكاتب لجأ إلى لغة واضحة، خالية من الصعوبة، والغموض، وغريب الألفاظ. وقد تشكلت اللغة فى جمل بسيطة غير معقدة؛ لتتفق ودرجة النمو اللغوى لأطفال المرحلة العمرية الموجهة إليهم. كما راعى أن تكون الجمل اللغوية قصيرة إلى حدٍ ما؛ حتى تتيح للطفل أن يدرك حوادث القصة، ويتخيلها، فالهدف الرئيس من وراء أية قصة هو أن تصل فكرتها للطفل فى لغة قريبة من مستواه الفكرى؛ ومن ثم فليست هناك ضرورة لتحميل القصة بمضامين فكرية أعلى من مستوى تفكير الطفل عبر لغة تتسم بالغموض أو التعقيد.

ومن الجدير بالذكر أنه ينبغى على كاتب قصص الأطفال أن يختار من الألفاظ، والمفردات، والتراكيب اللغوية، ما يثير المعانى والأوصاف الحسية كالمبصرات، والمسموعات، والملموسات، والمتحركات وغيرها؛ وذلك من غير مبالغة أو إسراف فى الحليات اللغوية.[58]

وقد تبدت هذه السمة بشكل واضح أيضاً فى لغة السرد عند عباس قدير محسنى؛ إذ لاحظت الباحثة فى قصصه القصيرة الموجهة للطفل اختياره – بين الحين والآخر– بعض الألفاظ التى تثير الأوصاف الحسية التى تُدرك بالبصر، أو السمع، أو غيره؛ مما يقرب المعانى من الطفل، ويحرك خياله، فتتجسد صورة الوقائع والأحداث فى مخيلته. ومن أمثلة هذه الألفاظ ما ورد فى قصة (ألف قدم وقدم) من وصف السيد بالبدانة تارةً: "**هر روز چاق وچاق وچاق تر می شد/** كل يوم يزيد وزنه يوماً بعد يوم، ويصبح أكثر بدانة"[59]، والضعف تارةً أخرى؛ إذ تحول إلى "**يك كرم بی دست وپا/** دودة ضعيفة عاجزة"[60]، ووصف بطنه بالضخامة: "**پاها يكی يكی می رفتند توی شكم بزرگ هزار ويك پا/** وهكذا ذهبت الأقدام واحدة تلو الأخرى فى بطن السيد (هزار ويك پا) الضخمة"[61]، ووصف مدى غضبه وقوته: "**وپاهايش را محكم تكان تكان داد/** وقام بهز أقدامه بقوة"[62]؛ وكلها معانٍ حسية تدرك بالبصر.

فضلاً عن وصف الأغانى الجميلة: "**پاها هم، همگی با هم لالايی قشنگی می خواندند/** كانت الأقدام جميعها تغنى مع بعضها بعضاً أغانى الهدهدة الجميلة"[63]، ووصف الضحكات الهادئة: "**والبته به همان آرامی شب قبل خنديدند تا هزار ويك پا نفهميد/** وبالطبع ضحكوا بهدوء الليلة الماضية نفسه؛ حتى لا يفهم السيد (هزار ويك پا)"[64]؛ وكلها أوصاف حسية تُدرك بالسمع.

ومن أمثلة الألفاظ التى تثير الصور والمعانى الحسية كالمبصرات، تذكر الباحثة الأتى من قصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما): "**حبهء انگور/** الصغير انجور، **چند بسته علف/** مجموعة حزم من العشب".[65] والمسموعات مثل قول الصغير انجور: "**مامان.. دد.. به به/** أمى.. دد.. ب ب".[66]

أما فى قصة (السلحفاء العجوز) فقد وردت ألفاظ عبر السرد القصصى تصف السلحفاء بمدى تقدمه فى السن مثل: "**لاك پشت پير پير پير دوباره اطرافش را با دقت بيشترى نگاه كرد**/ نظر السلحفاء العجوز حوله مرة أخرى بعناية أكثر"[67]، وألفاظ تصف شجرة الصنوبر بالضخامة مثل: "**لاكى خانم را زير درخت بزرگ كاج وسط وسط وسط جنگل توى يك چُرت**/ كانت السلحفاة فى قيلولة تحت شجرة الصنوبر الضخمة"[68]، وألفاظ تصور هلع العرسة مثل: "**راسوى جوانى كه با سرعت از كنارش رد مى شد**/ كانت العرسة تمر من جانبه بسرعة، **راسو كه خيلى عجله بود**/ كانت العرسة على عجلة من أمرها، **راسو كه داشت مى دويد**/ العرسة التى كانت تركض".[69] كما وردت ألفاظ أخرى مثل: "**سر وصداى جنگل**/ صخب الغابة وضجتها، **يك خميازه ى بلند بلند بلند كشيد**/ تثائب بصوتٍ عالٍ، **صدايش را صاف كرد وبه آرامى گفت**/ رقق صوته وقال بهدوء".[70] وهذه الألفاظ جميعها توضح الصورة الحسية والبصرية والسمعية.

ومن الملاحظ على لغة السرد القصصى عند عباس قدير محسنى ظاهرة التكرار اللغوى، سواء أكان تكرار كلمة، أم تكرار جملة، أم تكرار عبارة، وهو أمر إيجابى يحسب للكاتب؛ إذ يستهدف التأكيد على بعض المعلومات حتى تثبت فى ذهن الطفل، بل ينبهه للتركيز على أمر محدد؛ حتى يفهم أبعاد الفكرة المطروحة؛ فإن "من جماليات اللغة فى حكايات الأطفال استعمال أسلوب التكرار؛ لأنه من الأساليب اللغوية المحببة عند الأطفال. كما أن له هدفاً تعليمياً يتمثل فى تأكيد المعلومة فى ذهن الطفل؛ من خلال إعادتها".[71]

ويحمل أسلوب التكرار فى طياته فوائد فنية أخرى تتعدى ذلك؛ فالوحدة اللغوية المكررة لاتظلكما هى، بل تصبح أخرى بمجرد أن تخضع للتكرار؛ إذ نقرأ فى المقطع المكرر المعنى المباشر المقصود، وشيئاً آخر يكمن خلفه[72]؛ ومن ثم فإن أسلوب التكرار يسهم فى إثارة الطاقة الإيحائية للكلمات، وتفجير طاقة اللغة.

وقد تجلت سمة التكرار اللغوى فى قصصه القصيرة الموجهة للطفل بوضوح، بل تتوافر فيها بأشكال متنوعة، ففى قصة (ألف قدم وقدم) – على سبيل المثال – تكرر اسم (**آقاى هزار ويك پا**/ السيد ألف قدم وقدم)، وتكررت كلمة (**پاها**/ الأقدام) مرات كثيرة فى مواضع عدة عبر السرد القصصى؛ وذلك للتنبيه على أنهما المحور الرئيس للأحداث، فعبر علاقة السيد بأقدامه الألف تتكشف الفكرة الرئيسة، وتتصاعد الأحداث، وتتشابك، وتتأزم. كذلك تكررت كلمتى: (**خواب**/ النوم) و(**غذا**/ الطعام) كثيراً جداً فى أكثر من موضع منذ البداية، مع اقترانهما بالأقدام تارةً، وبالسيد تارةً أخرى؛ فالسيد هو من يطالب أقدامه بالطعام، ثم ينام منتظراً عودتها به إليه، والأقدام هى التى تبحث عن الطعام، وتقدمه إلى السيد، وقد أُرْهِقت من كثرة البحث عن الطعام، وقلة النوم؛ ومن ثم فإن تكرار الكلمتين كثيراً عبر الأحداث فجر طاقتهما الإيحائية، وأكسبهما عمقاً؛ إذ خرجتا عن معناهما المباشر، وأصبحتا بمثابة وسيلتى إمتاع وتعذيب؛ فالطعام والنوم وسيلتا إمتاع للسيد طوال الأحداث، لكنهما بمثابة تعذيب يسبب المعاناة للأقدام، وفى الوقت نفسه تعكس الكلمتان مدى القهر الذى يمارسه السيد على أقدامه على الرغم من المعنى الإيجابى لهما؛ مما يؤكد على أن السيد لاهم له فى الحياة سوى الطعام ثم النوم، فما يكاد ينام إلا ويستيقظ متلهفاً على الطعام، فيأكل ثم ينام، ثم يستيقظ، وهكذا.

كما تكررت الكلمة الواحدة مرتين متتاليتين، أو ثلاث مرات متتالية تباعاً، بهدف تعميق بعض الصفات، مثل تكرار جملة: (**مى خورد**/ كان يأكل) واقترانها بالسيد مثل: (**او مى خورد ومى خورد ومى خورد**/ كان يأكل ويأكل ويأكل)؛ للكشف عن صفة النهم التى يتسم بها، فهو يأكل بنهم وشره طوال اليوم؛ والدليل على ذلك أن وزنه قد ثقل، وازدادت بدانته. وكذلك تكرار كلمة (**لاغرتر**/ أنحف) واقترانها بالأقدام: "**وپاها كه فقط راه رفتن وغذا پيدا كردن بلد**

بودند، هر روز لاغر ولاغر ولاغر تر می شدند/ والأقدام تعرف فقط الذهاب، والبحث عن الطعام، وتصير أنحف، وأنحف، وأنحف"[73]؛ وهو تكرار يشى بمدى سوء الحال الذى صارت إليه الأقدام.

وتكرار كلمة الجوع أو جملة **(گرسنه اش شده بود/** قد كان جائعاً) أكثر من مرة فى ذروة الأحداث مثل: "**از همهء این بدتر گرسنه اش شده بود. خیلی هم گرسنه اش شده بود، واین آخری آن قدر به او فشار آورد/** والأسوء من كل هذا أنه قد كان جائعاً، وقد كان جوعه يشتد ويضغط عليه"[74]؛ فهو تكرار يؤكد على حالة الجوع الشديدة التى اجتاحت السيد بعد أن عاقبته أقدامه، ورفضت أن تبحث له عن الطعام؛ مما يهىء ذهن الطفل لما سيحدث من جرم بشع، وكأنه يضع المبرر، أو الباعث الذى يدفع السيد لالتهام أقدامه بنهم.

كذلك نلاحظ تكرار النقيضين كثيراً وهما: **(صبح، شب/** الصباح، الليل) للتعبير عن الحياة الروتينية المتكررة التى يحياها الطرفان: السيد، والأقدام؛ فهو ما بين الصباح والليل يتناول الطعام أكثر من مرة، ثم يتمدد حتى يأتى الليل فينام على صوت الأقدام وهى تغنى له بعض أغنيات الهدهدة الجميلة، ثم يستيقظ فى الصباح ليتناول الطعام، وهكذا. أما الأقدام فهى ما بين الصباح والليل تستيقظ لتبحث للسيد عن الطعام، وتقدمه له، ثم تبحث له عن مزيد من الطعام، وما إن يحل الليل تغنى له حتى يفقد جميعهم وعيه من شدة التعب، ثم تستيقظ فى صباح اليوم التالى تبحث له عن الطعام وهكذا؛ فالجميع يسير على نمط واحد متكرر، وحياة رتيبة لا جديد فيها؛ فالسيد يعيش فى رفاهية دوماً، والأقدام تتعذب باستمرار، وهو ما يمهد لتمرد الأقدام على السيد، كما يمهد لغرس قيمة الشجاعة فى نفوس الأطفال، مثلما تشجعت الأقدام ورفضت هذا الظلم الواقع عليها.

وفى قصة (السلحفاء العجوز) ظهر التكرار اللغوى بوضوح أيضاً؛ فتكررت كلمة (**جنگل**/ الغابة) مرات كثيرة؛ لتذكير الطفل بين الحين والآخر بأن الغابة هى المكان الذى تدور فيه الأحداث، والتأكيد على ذلك. وتكررت كلمة (**سر وصدا**/ صخب) كثيراً؛ للتأكيد على حالة الذعر والهلع التى تنتاب حيوانات الغابة. وتكررت كلمة (**توفان**/ الطوفان) أكثرمن مرة؛ للتأكيد على جسامة الخطر الذى سيجتاح الغابة. وتكررت تساؤلات السلحفاء العجوز كثيراً مثل: (**چرا؟**/ لماذا)، و(**برای چی؟** من أجل ماذا؟)، و(**اینجا چه خبره؟**/ ماذا يحدث هنا؟) وغيرها؛ ليشى بعدم إدراكه بما يدور حوله من أحداث بسبب نومه الكثير، وغفواته المتكررة التى تستمر الواحدة منها ستة أشهر؛ ومن ثم أصبح مغيباً عن الواقع، وما يحدث فيه؛ للدرجة التى يصبح معها السلحفاء غير مدرك لما يدور حوله من أمور، وأهوال.

وتكررت جملة "**همه داران با جفت خودشان می رن بالای تپه**/ الجميع يصعدون أعلى الجبل مع أزواجهم"[(75)]؛ مما يكشف عن مدى الرغبة فى البقاء، فالكل يحاول أن ينقذ نفسه وحياته عن طريق الصعود إلى أعلى الجبل؛ للاحتماء داخل سفينة نوح؛ ومن ثم يصور التكرار غريزة التمسك بالحياة أمام خطر الموت، كما يكشف عن ضرورة التفكير الجيد وقت الأزمات، وحسن التصرف المطلوب.

وتكررت (**کشتی نوح**/ سفينة نوح) أيضاً؛ للتأكيد على أنها وسيلة النجاة المثلى من الطوفان. كما تكررت كلمة (**جان**/ عزيزتى) التى يتفوه بها السلحفاء العجوز حين يطلب من العرسة أن تجيبه عن تساؤلاته، وتفسر له حيرته تجاه ما يحدث حوله فى الغابة من صخب، فيقول: "**آهای راسو جان! راسو جان چه خبر شده**/ عزيزتى العرسة! ماذا حدث عزيزتى العرسة؟"[(76)]؛ وهى صيغة تحمل قدراً من المودة، والتقدير؛ ومن ثم فإن تكرارها يُعد وسيلة للتأكيد على أهمية مخاطبة الآخرين بكل تقدير؛ حتى يستجيبوا لمطالبنا، فمن يطلب مساعدة، أو عوناً من الآخرين ينبغى عليه أن يطلبه بأسلوب مهذب، ولائق.

كذلك لاحظت الباحثة أن اللفظة الواحدة تتكرر مرتين متتاليتين تباعاً أو أكثر، عند اقترانها بأمر ما، مثل "**لاك پشت پير كه خيلى خيلى خيلى تعجب كرده بود، كمى فكر كرد/** فكر السلحفاء العجوز– الذى كان متعجباً جداً جداً جداً – قليلاً"[77]؛ وهنا تكررت لفظة **(خيلى/** جداً**)** ثلاث مرات متتالية تباعاً وراء بعضها بعضاً؛ للتأكيد على الإمعان فى حالة التعجب التى تتملكه بسبب الصخب الذى يحدث حوله فى الغابة. كما تكررت جملة **(حسابى حسابى حسابى تعجب كرده بود/** كان متعجباً جداً**)** مرة أخرى؛ مما يفجر الطاقة الإيحائية للجملة، فتكشف عن عدم إدراكه للخطر الجسيم المحيط به؛ بسبب غفواته المتكررة.

أما عن عنصرى: الزمان، والمكان فى القصص الثلاث؛ فتشير الباحثة أولاً إلى عنصر الزمان، موضحة أن هذه القصص اعتمدت على الزمان المفتوح؛ أى ليس هناك تحديد صريح ومباشر للزمان أو العصر الذى تدور فيه الأحداث؛ مما يمنحه صفة الشمول؛ مما يعنى إمكانية حدوث هذه الوقائع أو مثيلتها فى أى وقت وحين؛ فالزمان المفتوح "فضلاً عن أنه ممتد طولاً، فهو مبهم، وغير محدود؛ وهو فى الأغلب قديم الزمان، وسالف العصر والأوان".[78] وقد تضمنت هذه القصص بعض الإشارات الزمنية المتنوعة التى تدل على عمق زمن الأحداث؛ فتارة تحوى بعض الإشارات الزمنية التى تشير إلى الصباح، والمساء، ومرور الأيام، كما فى قصة (ألف قدم وقدم) من دون الإشارة إلى عصر الأحداث، ويكرر هذه الإشارات، ومنها: **(هر روز صبح زود/** كل يوم فى الصباح الباكر، **شب كه مى شد/** عندما يأتى الليل، **روز به روز/** يوماً بعد يوم، **روزها همينطور مى گذشت/** هكذا كانت تمر الأيام، **ساعات ها/** لساعات طويلة، **معلوم نيست چه قدر طول كشيد/** ليس معلوماً كم المدة التى استغرقتها**)**، وغيرها؛ وكلها علامات تشير إلى زمن مبهم وغير محدد، وهو فى

الغالب فى قديم الزمان، لكنها توحى بالديمومة، والاستمرار – فى الوقت ذاته – حيث ديمومة تسلط الظالم من ناحية، وتضاعف معاناة المظلوم بسبب استمرار فعل التسلط الواقع عليه من ناحية أخرى؛ ومن ثم وفق الكاتب فى توظيف الإشارات الزمنية؛ لبلورة مغزى محدد يرتبط بالفكرة الرئيسة.

وتارةً ثانية تتبدى بعض الإشارات الزمنية التى توحى بالزمن الماضى كاستخدام الأفعال الماضية، وهى كثيرة، منها على سبيل المثال ما ورد فى قصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما) مثل: "**در زد**/ طرق، **تصميم گرفت**/ قرر، **خيلى عجيب بود**/ كان عجيباً جداً"[79]، وغيرها. وفى القصة – ذاتها – لجأ أيضاً إلى أسلوب وصف مرور مدة زمنية ما بـ (**مدت ها**/ وقت طويل)، كما ورد فى عبارة "**رفتند بيرون خانه تا به بچه گرگها بگويند پدر آنها بعد از مدت ها برگشته است**/ خرجوا من المنزل ليخبروا صغار الذئب أن والدهم قد عاد بعد وقت طويل".[80] وكلها علامات توحى بوقوع الأحداث فى الزمان القديم المبهم.

وتارةً ثالثة ترتبط الأحداث بشخصية ما عاشت منذ قرون فى قديم الزمان؛ ومن ثم ينتقل الفضاء الزمانى للقصة إلى عمق الزمن؛ إذ يُستدل على زمن الأحداث عن طريق العصر القديم الذى عاشت فيه هذه الشخصية أو تلك، كما فى قصة (السلحفاء العجوز) التى يُستدل على زمنها عن طريق ارتباط أحداثها بوقائع الطوفان، وسيدنا نوح، وسفينته؛ وهو نوع من الإخبار الرمزى؛ إذ يُرمز بشخصية سيدنا نوح إلى الزمن الماضى، فيدرك القارىء أن القصة دارت فى الماضى فى عصر سيدنا نوح؛ أى منذ قرونٍ عدة.

وهكذا تلاحظ الباحثة أن الكاتب قد أطلق الفضاء الزمانى فى القصص الثلاث، بحيث يعود بالأحداث إلى زمن قديم مجهول فى بعضها، وزمن قديم معلوم – فى بعضها الآخر – يضرب بجذوره فى الماضى السحيق.

أما بالنسبة إلى الفضاء المكانى فى قصص الأطفال فلا يمكن إغفاله؛ إذ يحتل المكان أهمية كبرى؛ فيبتدى فى معظم الأحيان بوصفه جزءًا رئيساً من مجرى القصة، وعنصراً فاعلاً فيه؛ لذلك يؤثر فى الشخصيات، بل تتأثر به الوقائع والأحداث، كما تنبع أهميته أيضاً من كونه أنه "يجعل من أحداثها بالنسبة للقارىء شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى أنه يوهم بواقعيتها؛ فمن الطبيعى أن أى حدث لايمكن أن نتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكانى معين"[81]؛ ومن ثم لا يمكن الاستغناء عن عنصر المكان فى القصص القصيرة للطفل.

وقد اعتمد كُتاب فن القصة على تقنيات عدة فى بناء الأمكنة داخل أعمالهم، مثل: (الوصف)؛ وهو يعنى رسم المكان بوساطة اللغة، وتحويله إلى لوحة عبر الكلمات.[82] و(القص)؛ إذ "يكتسب المكان ملامحه بشكل غير مباشر عن طريق سرد أحداث قصة تجرى فى إهابه، أوعن طريق عرض تفاصيله، وموجوداته، وإطاره بشكل قصصى".[83] و(ملامح الشخصيات)؛ والمقصود بها أن "يتمكن القارىء – أحياناً – من إدراك ملامح المكان عن طريق الأشخاص المتحركين فوقه على طريقة تجريد الصفة من عناصر الموصوف".[84]

وفى هذه القصص الثلاث تلاحظ الباحثة أن الكاتب لم يلجأ إلى (الوصف) فى بناء الأمكنة؛ إذ لم يخصص مقاطع وصفية يسهب بوساطتها فى ذكر ملامح الأمكنة وتفاصيلها، ولم يعول على (ملامح الشخصيات) فى إدراك طبيعة المكان وتفاصيله، لكنه اعتمد بشكل رئيس على (القص) فى بلورة ملامح الأمكنة كالمنزل فى قصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما)، وكالغابة فى قصة (السلحفاء العجوز)، وغيرها؛ فكانت هذه الأمكنة تتحدد بشكل غير مباشر عبر السرد القصصى للأحداث، والذى يُضَمنه الكاتب بعض الإشارات الخاطفة والمقتضبة للمكان فى سياق القصة، فتأتى هذه الإشارات الخاطفة غير منفصلة عن السرد أو القص.

ففى قصة (ألف قدم وقدم) لم تُخصص مقاطع وصفية مسهبة للمكان، بل اتضحت ملامح المكان عبر إشارة وحيدة مقتضبة جاء ذكرها فى النهاية؛ إذ ورد فى خاتمة القصة: "**درست بعد از خوردن اين پا، هزار ويك پا تبديل شد به يك كرم بى دست وپا وخزيد توى خاك وشد كرم خاكى واز همان جا دنبال غذا گشت**/ تحولت هذه القدم بعد الأكل مباشرةً من ألف قدم وقدم إلى دودة ضعيفة عاجزة، تزحف فى التراب، بل أصبحت تبحث عن الطعام من نفس المكان"[(85)]؛ وعبر هذه الإشارة الخاطفة يدرك القارىء أن الأحداث لا تدور فى مياة البحر، أو فوق سحب السماء، بل فى تراب الأرض.

كما تضمنت قصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما) إشارات مقتضبة عن المكان: "**آقا گرگه خيلى خيلى گيج شده بود. اتاق داشت كم كم دور سرش مى چرخيد كه چشمش افتاد به قاب عكس روى ديوار وخشكش زد. شنگول كه حواسش بود گفت: بابا تو اصلا عوض نشدى، درست مثل عكست هستى**/ كان الذئب يشعر بالدوار الشديد، وكانت الغرفة تدور حول رأسه رويداً رويداً؛ حتى وقعت عيناه على إطار صورة على الحائط، وأصيب بالذهول، فقال شنجول بكل اهتمام: إنك لم تتغير مطلقاً يا أبى، تماماً مثل صورتك".[(86)] وهكذا قد حمل هذا السرد فى طياته ما يفيد بأن مكان الأحداث عبارة عن غرفة وحيدة عُلقت على أحد جدرانها صورة للذئب.

أما فى قصة (السلحفاء العجوز) فيُشار إلى مكان الأحداث فى الغابة من دون أن توصف ملامحه، وتفاصيله، فتروى القصة: "**يک لاك پشت پير پير پير توى جنگل چُرت مى زد**/ كان هناك سلحفاء عجوز يغفو فى الغابة".[(87)]

وحين انتقلت الأحداث إلى وسط الغابة ورد أن السلحفاء العجوز "**آرام آرام آرام حركت كرد ورفت طرف درخت بزرگ كاج وسط جنگل. جايى كه لاكى خانم 250 سال قبل آنجا بود**/ تحرك ببطء شديد، وذهب ناحية شجرة الصنوبر الضخمة وسط الغابة؛ حيث المكان الذى كانت تقبع فيه السلحفاة قبل مائتين وخمسين عاماً".[(88)]

ومن الملاحظ أنه فى قصص الأطفال تتنوع الأمكنة ما بين (المكان المتخيل)؛ وهو فضاء غير محدد وغير حقيقى، مثل: بيوت الجنيات، ومغارة اللصوص، والمصباح السحرى، وغيره، وهو ما ينقل المكان إلى مستوى الفانتازيا، وتجتذب هذه الأمكنة الكثير من الحالمين؛ لأنها تدفع الناس نحو الحلم والخيال، ومنهم الأطفال.(89)

و(المكان المتعين)؛ هو ليس مكاناً خيالياً، بل له وجود فى الواقع، ويمكن للطفل أن يتعامل معه، أو يراه، كالشارع، أو المدينة، أو القرية، أو غيره.(90)

وقد وظف الكاتب النوع الثانى فقط من الأمكنة داخل القصص الثلاث؛ فإن تراب الأرض فى قصة (ألف قدم وقدم)، والمنزل فى قصة (جميع الآباء سوف يختفون يوماً ما)، والغابة فى قصة (السلحفاء العجوز) تُعد نماذج للمكان المتعين الذى له وجود واقعى.

وهكذا فإن الأمكنة التى وردت فى هذه القصص على هذه الشاكلة تقرب الوقائع والأحداث من ذهن الطفل، وتجعلها سهلة الاستيعاب، فضلاً عن أن الفضاء المكانى لعب هنا دوراً مهماً فى بناء الأحداث، واحتوائها.

نتائج البحث

– كشفت بنية السرد عند عباس قدير محسنى عن قدرته على صياغة عناوين قصصه الموجهة للطفل بشكلٍ جيد؛ إذ اتسمت هذه العناوين بالتنوع، والوضوح، وجاءت مختصرة، غير مضللة، تبتعد عن الرمزية، بل تكشف عما تحويه القصص من مضامين وأفكار؛ مما يمنع تسرب الحيرة إلى الطفل، ويثير تشويقه، وفضوله.

– تأسست بنية السرد عند الكاتب على أسلوب التتابع المتصاعد الذى يتكون من: بداية، ووسط، ونهاية.

– نجحت بنية السرد فى أعماله فى طرح قيم ومضامين متنوعة، تراوحت ما بين العجائبية، والفكاهة، فضلاً عن الثيمة الدينية؛ مما يبعث على الإثارة، والتشويق.

– حققت بنية السرد قدراً كبيراً من التنوع فى رسم شخصيات القصص الثلاث مابين شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية، وشخصيات ثابتة وأخرى متنامية، وشخصيات صالحة وأخرى شريرة.

– صورت بنية السرد فى القصص الثلاث نوعين من الصراع: (صراع داخلى) يدور فى نفس الشخصية من الداخل؛ وذلك لإبراز بعض المشاعر والأحاسيس المختلفة التى تنتابها. و(صراع خارجى) ينشب بين شخصيات القصة؛ وذلك لينتصر فى النهاية للفكرة المطروحة، ويبلورها.

– تبلورت شخصية الراوى عبر صوت الكاتب؛ إذ لم يكن لشخصية الراوى حضور صريح، وكان نمط (الراوى كلى المعرفة) هو المظهر المسيطر على محور السرد فى القصص الثلاث، وقد تجسدت العلاقة بين صوت الراوى وصوت الشخصيات الحكائية فى القصص الثلاث عبر الأسلوبين: (المباشر)، و(غير المباشر).

– صيغت بنية السرد فى هذه القصص عبر لغة اتسمت بوضوحها، وبساطتها، وقصر جملها، وقد اعتمدت هذه اللغة على بعض المفردات والألفاظ التى تثير الأوصاف الحسية التى تُدرك بالبصر، أو السمع، أو غيره؛ حتى تُقرب المعانى من الطفل، وتثير خياله، كما توافرت فيها سمة التكرار اللغوى؛ بهدف تثبيت بعض المعلومات فى ذهن الطفل، والتركيز على أمور محددة توضح أبعاد الفكرة المطروحة.

– أبرزت بنية السرد الفضاء الزمانى بوضوح فى الأعمال القصصية عند الكاتب؛ إذ وظف الزمن المفتوح فى القصص الثلاث؛ أى إطلاق الزمان دون تحديد صريح للعصر الذى تدور فيه الأحداث؛ مما يمنحه صفة الشمول؛ أى إمكانية حدوث هذه الوقائع وغيرها فى أى زمن.

– كذلك بلورت بنية السرد ملامح الفضاء المكانى فى القصص الثلاث عبر أسلوب القص؛ فكانت الأمكنة تتحدد بشكل غير مباشر عن طريق سرد قصة تجرى فى إهابها، وقد صورت هذه القصص نماذج للمكان المتعين الذى له وجود واقعى، حتى تقرب الوقائع والأحداث من ذهن الطفل، وتجعلها سهلة الاستيعاب؛ فيستطيع أن يفهم معناها، ومغزاها.

هـوامـش البحـث

1- عباس قدير محسنى: داستان (هزار ويک پا)، (مجموعه داستان كودک) توى شكم اين گرگ چه خبر است؟، امير كبير، تهران، 1391.

2- عباس قدير محسنى: داستان (همهء پدرها يك روز گم مى شوند)، (مجموعه داستان كودک) توى شكم اين گرگ چه خبر است؟، امير كبير، تهران، 1391.

3- عباس قدير محسنى: داستان (يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير)، (مجموعه داستان كودک) توى شكم اين گرگ چه خبر است؟، امير كبير، تهران، 1391.

4- مريم جلالى: ندوة بعنوان(أدب الأطفال فى العراق وإيران)، موقع الوفاق أونلاين، 10 أكتوبر 2018.
- http://www.al-vefagh.com/News/234741.html

5- انظر، معرفة،الأدب الفارسى الأدب الفارسى/https://www.marefa.org-

6- المرجع نفسه.

7- ويكى پيديا دانشنامهء آزاد عباس قدير محسنى /https://fa.wikipedia.org/wiki/ –
وانظر، عباس قدير محسنى، پايگاه مجلات تخصصى نور،4 آوريل ۲۰۱۸

- https://www.noormags.ir/view/fa/creator/عباس قدير محسنى

8- انظر، سمر روحى الفيصل: الخصائص اللغوية لأدب الناشئة، مجلة التربية، قطر، 118/25، 1996، ص205.

9- عبدالقادر أبو شريفة: الكتابة الوظيفية، دار حنين، الأردن، 1994، ص27.
وانظر، صديقه هاشمى نسب: كودكان وادبيات رسمى ايران، نشر سروش، تهران، 1371، ص65.

10- يوسف الشارونى: دراسات فى القصة القصيرة، دار طلاس، دمشق، 1989، ص34.
وانظر، ليلى ايمن (آهى) وديگران: گذرى در ادبيات كودكان، چاپ سوم، نشر شورای كتاب كودك، تهران، 1396، ص134.

11- عبد العزيز عبد المجيد: مرجع سابق، ص16.

12- المرجع نفسه، ص17.

13- يوسف الشارونى، مرجع سابق، ص34.
وانظر، آسيه ذبيح نيا عمران، وحسين بردخونى: تاريخ ادبيات كودكان نوجوانان در ايران، نشر فدك ايساتيس، تهران، ب ت، ص223.

14- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص128.

15- سمير سرحان: مبادىء علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص ص61، 63.

16- عباس قدير محسنى: هزار ويک پا، مصدر سابق، ص11.
17- المصدر نفسه، ص12.
18- عباس قدير محسنى: همهء پدرها يك روز گم مى شوند، مصدر سابق، ص21.
19- عباس قدير محسنى: يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير، مصدر سابق، ص25.
20- سمير سرحان: مبادىء الدراما، مرجع سابق، ص 59، 60.
21- موفق رياض مقدادى، مرجع سابق، ص68.
وانظر، ناهد محمد بيگى: رازكاوى ادبيات كودک ونوجوان (تحليل محتواى كتاب كودک)، انتشارات ترفند، تهران، 1389، ص408.
22- موفق رياض مقدادى، مرجع سابق، ص ص77- 78.
23- القرآن الكريم، سورة هود، الآيات من رقم (36- 42).
24- عباس قدير محسنى: يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير، مصدر سابق، ص26.
25- المصدر نفسه، ص26.
26- المصدر نفسه، ص27.
27- أحمد زياد محنك: من التراث الشعبى – دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت – لبنان، 2005، ص86.
28- نبيل حداد: فى الكتابة الصحفية، دار الكندى، الأردن، 2002، ص23.
29- هنرى برجسون: الضحك، ترجمة: سامى الدروبى وعبدالله عبدالدايم، مكتبة الأسرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص ص69- 70.
30- سيزا قاسم بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص132.
31- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث فى المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط2، 1997، ص187.
32- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أحمد، دار غريب، 1991، ص279.
33- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث فى المنهج)، مرجع سابق، ص50.
34- عباس قدير محسنى: همهء پدرها يك روز گم مى شوند، مصدر سابق، ص23.
35- المصدر نفسه، ص23.
36- المصدر نفسه، ص24.
37- المصدر نفسه، ص25.
38- المصدر نفسه، ص27.
39- المصدر نفسه، ص31.

40-عباس قدير محسنى: هزار ويک پا، مصدر سابق، ص11.
41- المصدر نفسه، ص12.
42- عباس قدير محسنى: همهء پدرها يك روز گم می شوند، مصدر سابق، ص23.
43- المصدر نفسه، ص24.
44- عباس قدير محسنى: يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير، مصدر سابق، ص26.
45- المصدر نفسه، ص28.
46- عباس قدير محسنى: هزار ويک پا، مصدر سابق، ص14.
47- عباس قدير محسنى: همهء پدرها يك روز گم می شوند، مصدر سابق، ص23.
48- المصدر نفسه، ص24.
49- المصدر نفسه، عباس قدير محسنى: يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير، مصدر سابق، ص26.
50- المصدر نفسه، ص27.
51- المصدر نفسه، ص ص28: 31.
52- المصدر نفسه، ص28.
53- هادى الهيتى: أدب الأطفال (فلسفته، فنونه، وسائطه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، ص98-99.
وانظر، نادر ابراهيمى: مقدمه اى بر مراحل خلق وتوليد ادبيات كودكان2، نشر روزبهان، تهران، 1396، ص43.
وللاستزادة انظر، اسماعيل حاكمى: گزيده اى از نثرهاى مصنوع ومزين، دانشگاه تهران، تهران، 1364، ص63.
54- انظر، محمد تقى غياثى: در آمدى بر سبک شناسى ساختارى، انتشارات شعلهء انديشه، تهران، 1368، ص59.
وانظر، محمد رضا شفيعى كدكنى: ادبيات فارسى از عصر جامى تا روزگار ما، انتشارات نشرنى، تهران، 1394، ص104.
55- عباس قدير محسنى: هزار ويک پا، مصدر سابق، ص ص12: 13.
56- عباس قدير محسنى: همهء پدرها يك روز گم می شوند، مصدر سابق، ص21.
57- عباس قدير محسنى: يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير، مصدر سابق، ص28.
58- انظر، جمال مير صادقى: ادبيات داستانى، نشر شفا، تهران، 1366، ص84.
وانظر، عبدالعزيز عبد المجيد: القصة فى التربية، ط7، دار المعارف، القاهرة، ب ت، ص27.
59- عباس قدير محسنى: هزار ويک پا، مصدر سابق، ص12.
60- المصدر نفسه، ص14.

61- المصدر نفسه، ص14.
62- المصدر نفسه، ص13.
63- المصدر نفسه، ص11.
64- المصدر نفسه، ص14.
65- عباس قدير محسنى: همهء پدرها يك روز گم مى شوند، مصدر سابق، ص24.
66- المصدر نفسه، ص23.
67- عباس قدير محسنى: يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير، مصدر سابق، ص25.
68- المصدر نفسه، ص28.
69- المصدر نفسه، ص ص 26، 27.
70- المصدر نفسه، ص ص 25، 26، 28.
71- موفق رياض مقدادى: البنى الحكائية فى أدب الأطفال العربى الحديث، عالم المعرفة، القاهرة، سبتمبر2012، ص65.
وانظر، على اكبر شعارى نژاد: ادبيات كودكان، چاپ هفدهم، انتشارات اطلاعات، تهران، 1354، ص138.
72- انظر، سعيد غفارى: ادبيات كودكان ونوجوانان، چاپ دوم، نشر سپهر دانش، تهران، 1387، ص87.
وانظر، ثريا قزل اياغ: ادبيات كودكان ونوجوانان وترويج خواندن، نشر سمت، تهران، 1399، ص244.
وانظر، جوليا كريسطيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهى، دار توبقال، المغرب، 1991، ص81.
73- عباس قدير محسنى: هزار ويک پا، مصدر سابق، ص12.
74- المصدر نفسه، ص14.
75- عباس قدير محسنى: يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير، مصدر سابق، ص26.
76- المصدر نفسه، ص26.
77- المصدر نفسه، ص26
78- المصدر نفسه، ص26.
79- سعد عبد الحسين العتابى: الملحمية فى الرواية العربية المعاصرة، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 2001، ص190.
80- عباس قدير محسنى: يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير، مصدر سابق، ص27.
81- حميد لحمدانى: بنية النص السردى، المركز الثقافى العربى، المغرب، 1991، ص65.

82- صلاح صالح: قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، 1997، ص61.
وانظر، سيزا قاسم، مرجع سابق، ص78.
83- صلاح صالح، مرجع سابق، ص61.
84- المرجع نفسه، ص62.
85- عباس قدير محسنى: هزار ويک پا، مصدر سابق، ص14.
86- عباس قدير محسنى: همهء پدرها يك روز گم مى شوند، مصدر سابق، ص23.
87- عباس قدير محسنى: داستان يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير، مصدر سابق، ص25.
88- المصدر نفسه، ص28.
89- انظر، جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، 1980، ص177.
وانظر، سعيد يقطين: قال الراوى (البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية)، المركز الثقافى العربى، بيروت، 1997، ص246.
90- موفق رياض مقدادى، مرجع سابق، ص134.

المصادر والمراجــع

القرآن الكريم

أولاً : المصادر والمراجع الفارسية

1- اسماعيل حاكمی: گزيده ای از نثرهای مصنوع ومزين، دانشگاه تهران، تهران، 1364.
2- آسيه ذبيح نيا عمران، وحسين بردخونی: تاريخ ادبيات كودكان نوجوانان در ايران، نشر فدك ايساتيس، تهران، ب ت.
3- ثريا قزل ياغ: ادبيات كودكان ونوجوانان وترويج خواندن، نشر سمت، تهران، 1399.
4- جمال مير صادقی: ادبيات داستانی، نشر شفا، تهران، 1366.
5- سعيد غفاری: ادبيات كودكان ونوجوانان، چاپ دوم، نشر سپهر دانش، تهران، 1387.
6- سيروس شميسا: سبک شناسی2 (نثر)، مركز چاپ وانتشارات دانشگاه پيام نور، تهران، 1390.
7- صديقه هاشمی نسب: كودكان وادبيات رسمی ايران، نشر سروش، تهران، 1371.
8- عباس قدير محسنی: هزار ويک پا،(مجموعه داستان كودک) توی شكم اين گرگ چه خبر است؟، امير كبير، تهران، 1391.
9- ــــــــ: همهء پدرها يك روز گم می شوند،(مجموعه داستان كودک) توی شكم اين گرگ چه خبر است؟، امير كبير، تهران، 1391.
10- ــــــــ: يک لاک پشت پيرِ پيرِ پير،(مجموعه داستان كودک) توی شكم اين گرگ چه خبر است؟، امير كبير، تهران، 1391.
11- علی اكبر شعاری نژاد: ادبيات كودكان، چاپ هفدهم، انتشارات اطلاعات، تهران، 1354.
12- ليلی ايمن (آهی) وديگران: گذری در ادبيات كودكان، چاپ سوم، نشر شورای كتاب كودك، تهران، 1396.
13- محمد تقی غياثی: در آمدی بر سبک شناسی ساختاری، انتشارات شعلهء انديشه، تهران، 1368.
14- نادر ابراهيمی: مقدمه ای بر مراحل خلق وتوليد ادبيات كودكان2، نشر روزبهان، تهران، 1396.
15- ناهد محمد بيگی: رازكاوی ادبيات كودک ونوجوان (تحليل محتوای كتاب كودک)، انتشارات ترفند، تهران، 1389.
16- محمد رضا شفيعی كدكنی: ادبيات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، انتشارات نشرنی، تهران، 1394.

ثانياً : المراجع العربية والمترجمة

1- أحمد زياد محنك: من التراث الشعبى –دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت – لبنان، 2005.

2- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999.

3- جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، 1980.

4- جوليا كريسطيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهى، دار توبقال، المغرب، 1991.

5- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث فى المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط2، 1997.

6- حميد لحمدانى: بنية النص السردى، المركز الثقافى العربى، المغرب، 1991.

7- خوسيه ماريا بوثيلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أحمد، دار غريب، 1991.

8- سعد عبد الحسين العتابى: الملحمية فى الرواية العربية المعاصرة، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 2001.

9- سعيد يقطين: قال الراوى (البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية)، المركز الثقافى العربى، بيروت، 1997.

10- سمر روحى الفيصل: الخصائص اللغوية لأدب الناشئة، مجلة التربية، قطر، 118/25، 1996.

11- سمير سرحان: مبادىء علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

12- سيزا قاسم بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

13- صلاح صالح: قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

14- عبدالعزيز عبد المجيد: القصة فى التربية، ط7، دار المعارف، القاهرة، ب ت.

15- عبدالقادر أبو شريفة: الكتابة الوظيفية، دار حنين، الأردن، 1994.

16- موفق رياض مقدادى: البنى الحكائية فى أدب الأطفال العربى الحديث، عالم المعرفة، القاهرة، سبتمبر 2012.

17- نبيل حداد: فى الكتابة الصحفية، دار الكندى، الأردن، 2002.

18- هادى الهيتى: أدب الأطفال (فلسفته، فنونه، وسائطه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977.

19- هنرى برجسون: الضحك، ترجمة: سامى الدروبى وعبدالله عبدالدايم، مكتبة الأسرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

20- يوسف الشارونى: دراسات فى القصة القصيرة، دار طلاس، دمشق، 1989.

ثالثاً : النشر الإليكترونى

1- عباس قدير محسنى، پايگاه مجلات تخصصى نور،4 آوريل ٢٠١٨

- https://www.noormags.ir/view/fa/creator/عباس قدير محسنى

2- مريم جلالى: ندوة بعنوان(أدب الأطفال فى العراق وإيران)، موقع الوفاق أونلاين، 10 أكتوبر 2018.

- http://www.al-vefagh.com/News/234741.html

3- معرفة، الأدب الفارسى

- https://www.marefa.org/الأدب الفارسى

4- ويكى پيديا دانشنامهء آزاد

–https://fa.wikipedia.org/wiki/عباس قدير محسنى

The structure of narrative

according to the Iranian writer Abbas Kadeer Mohseny (Selected Models)

Abstract

The research studies the features of the structure of the narrative in the children's stories of the writer Abbas Kadeer Mohseny, by addressing three selected models of his fictional works that he wrote for the child, namely: (A Thousand and Feet Foot) and (All the Fathers Will Disappear One Day) and (The Old Turtle).

In the beginning, the researcher points to the distinguished literary position of the Iranian Abbas kadeer Mohseny in the field of writing the short story for children in Iran, explaining the reasons for choosing him to study the structure of the narrative in his works, then summarizing the events of the three stories as applied models for research, and observing the features that characterize the narrative structure in each of them, From choosing the titles of these stories, passing through the method of construction, the selection of the proposed contents, the drawing of characters, the depiction of the conflict, as well as the language of narration, to the formation of the temporal and spatial space.

The research resulted in several important results, the most important of which are: The structure of narration in the children's stories of Abbas kadeer Mohseny revealed his ability to formulate the titles of his stories well, and was based on the escalating sequence in the construction that consists of a beginning, middle and end, and presented multiple values and contents that varied between Miraculous, humor and religious themes, and painted various characters, and depicted two types of conflict: (internal conflict) and (external conflict), and used language characterized by clarity and simplicity, and reliance on short sentences, and words that evoke sensory descriptions, as well as linguistic repetition, and managed events in a time Open, specific location determined via clipping method.

Key words: The structure of narrative - Children's stories – Abbas Kadeer Mohseny.