

Visual Formation in Children's Stories by Arwa Khamees

التشكيل البصري في قصص الطفل عند أروى خميس

Asem bani Amer^{*1}.

¹King Faisal University, Hofuf, Saudi Arabia.

ARTICLE INFO

Article history:

Received 04 Feb 2020

Accepted 22 Apr 2020

Published 01 Oct 2021

*Corresponding author:

King Faisal University, Hofuf, Saudi Arabia.

Email: asem_baniamer@yahoo.com.

Abstract

This study examines the technique of visual formation in children's stories by the Saudi writer Arwa Khamees. It explores the concept of visual formation by analyzing three models: "Ziad and the Moon", "Sadeen's Carriage and My Doll", and "The Listening Game". The study looks into visual formation aspects such as the cover, colors, drawings, images, shapes, lines, contrasts, page division, and linear extension. It concludes that Arwa Khamees paid significant attention to visual formation in her stories. This attention is so substantial that the written visual formation is enhanced with definitive indications, adding to its clarity and emphasis. Her integration of visual formation in these stories has resulted in a well-balanced relationship between the written and visual texts.

Keywords: Literature, Children Literature, Visual Formation, Saudi Writers.

المخلص

تتناول هذه الدراسة تقنية التشكيل البصري في قصص الطفل عند الكاتبة السعودية أروى خميس، وهي تقنية فنية استخدمتها الكاتبة باقتدار من أجل تعزيز رؤاها وتصوراتها المكتوبة وإيصالها إلى الأطفال، فجاءت قصصها أكثر فاعلية وتأثيراً في الأطفال، وقد عاينت الدراسة ذلك وفق المنهج السيميائي من خلال الوقوف على مصطلح التشكيل البصري ومفهومه، ومن ثم تتبعه في نماذجها القصصية الثلاثة، قصة "زياد والقمر" وقصة "عربة سديل ودميتي" وقصة "لعبة الإنصات"، وقد تمظهر التشكيل البصري في أعمال الكاتبة في عتبة الغلاف والألوان والرسوم والصور والأشكال والخطوط والسواد واللاسواد وتقسيم الصفحة والامتداد السطري.

الكلمات المفتاحية: الأدب، أدب الأطفال، التشكيل البصري، الكاتبات السعوديات.

١. المقدمة

١,١ الإطار النظري والدراسات السابقة

تتناول هذه الدراسة تقانة أساسية من تقانات البناء الفني في قصص الأطفال، هي تقانة التشكيل البصري بوصفها امتداداً للمادة المكتوبة، بل إنها أحياناً تتفوق على النص المكتوب ذاته حضوراً وأهمية، ومن هنا يكمن الإشكال في مدى توافق البصري مع المكتوب في أدب الطفل في قصص أروى خميس؟ أي إلى أي مدى واكب البصري المكتوب أو تنكب عنه في قصصها؟ والإجابة عن هذا التساؤل استدعت تحديد مصطلح التشكيل البصري ومفهومه وأهميته، وبيان آليات تحقيقه في نماذج القاصة أروى خميس الثلاثة، قصة "زباد والقمر" التي صدرت سنة (٢٠٠٤)، وقصة "لعبة الإنصات" التي صدرت (٢٠٠٦)، وقصة "عربة سديل ودميتي" التي صدرت سنة (٢٠٠٧). وقد اتخذت الدراسة من المنهج السيميائي وسيلة للكشف عن دلالة التشكيل البصري في قصص أروى خميس كونه منهجاً يبحث في آليات إنتاج العلامات التي هي محور التشكيل البصري وأسه.

ولا بد من الإشارة إلى أن جهود الباحثين لم تسعف في الوقوف على دراسة اتخذت من قصص الطفل السعودي منحنى موضوعياً. مثل دراسة (جريدي، ٢٠١٣؛ الصفرائي، ١٩٨٦) التي ظلت عامة وغايتها الكشف عن التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. وهي، بطبيعة الحال، تختلف عما تبنته هذه الدراسة التي انقسمت في خطتها المنهجية إلى تمهيد (المقدمة) حدد منهجية المعاينة، ومبحثين (تناول الأول تحديد مصطلح التشكيل البصري ومفهومه وأهميته ودواعيه، في حين تتبع الآخر هذا المفهوم وتشكيلاته في قصص الطفل عند القاصة السعودية أروى خميس)، وإلى خاتمة.

٢. خطة الدراسة

- تمهيد (المقدمة).
- المبحث الأول: التشكيل البصري.
- المبحث الثاني: عناصر التشكيل البصري في قصص الطفل عند أروى خميس.
- خاتمة.

المبحث الأول: التشكيل البصري

التشكيل البصري: المصطلح والمفهوم

فرض التضافر المعرفي زيادة التداخل بين الحقول العلمية والفنية وفاعليتها، إذ تم تناقل الكثير من المصطلحات والمفاهيم من حقل علمي أو فني إلى آخر، وهو ما حدث فعلاً مع مصطلح "التشكيل البصري" الذي ينتمي في أصل مولده إلى حقل الرسم وانتقل إلى الأدب، بفعل ما انعقد من علاقة تفاعلية وثيقة بينهما (المزغني، ١٩٨٩)، ولعل العلة وراء هذه العلاقة الوثيقة أن الخطوط والكتل والألوان في الرسم تتحرك على سطح اللوحة وفي أعماقها في فعالية حراك سيمائية خارج مرتبة اللوحة، وتصبح فضاءً جمالياً رحباً ومفتوحاً وغنياً على صعيد الكينونة النصية، وقابلاً ومتهيئاً بأعلى مستويات الكفاءة لاستقبال شهوة التأويل على صعيد التواصل والتداول وإنتاج المعنى، وبهذا المعنى يكون التشكيل البصري نصاً إبداعياً بصرياً يتضمن خطاباً متحدياً ومحفزاً ومثيراً للتأويل.

ويمكن إيجاز العوامل والمؤثرات العصرية في ابتعاث التشكيل البصري في قصص الأطفال إلى تطور الطباعة وفنون الإخراج، وتطور صناعة الحاسوب، ودخول الملتوميديا كل بيت، ووصول التجارب الأدبية الغربية، والكتابات النظرية وخاصة المتصلة بعلم العلامة، والتجريب، وشعور الأديب بقصور العلامة اللغوية عن الإحاطة بالمطلوب. إضافة إلى انفتاح الآداب على الفنون التشكيلية والدرامية والموسيقية والمعمارية، ومن ثم الأدب على الرسم، والصفحة على اللوحة، والكلمة على الصورة، ورواج مقولات "النص الجامع" و"الجنس المركب" و"الفن الشامل" إلخ. فضلاً على ازدهار التصوير الفوتوغرافي والسينمائي والتلفزيوني، ولوذ المسموع بالمرئي (الأشرطة الغنائية والشعرية المصورة وانتقال مركز الثقل إلى العين بعد الأذن، واستيلاء أضواء الشارع على الكثير من سلطان الأديب، وفعل الملتصقات وصور الإشهار ولوحات الإعلانات واللافتات (التلاوي، ١٩٩٩).

كل ذلك أسس لثقافة التشكيل البصري في أدب الطفل إلى حد المغالاة أحياناً، وهذه المغالاة جاءت على ضربين: أولهما ظهور التشكيل البصري أحياناً في صورته الجلية الشكلية المقصودة لذاتها أو الحائلة دون النفاذ إلى معنى وهذا الضرب مؤشر انحطاط (العوفي، ١٩٨١)، والضرب الثاني جاء في نزوع بعض التجارب البصرية إلى توحّي العلامة غير اللغوية واسترفاد الرسوم والتصاویر والأشكال الهندسية والأيقونات، وهو ما رأى فيه معارضوه سيماء عجز يلجأ إليها بعض الكتاب وحدها لسد عجزهم اللغوي عبر السباحة أو السباحة خارج اللغة التي تبقى مادة القصة الأولى وأساسها، وإن خاب في تصنيعها لا تنفعه العكاكيز التي يستقوي بها مثل بول شاوول الذي يرى أن "القصة المهمة لا تحتاج إلى رسوم ولا إلى ألوان كي تتقدم ولا إلى تنحيت كي تلمع، وبأن القصة الشعرية كي لا تلتبس بالفنون الأخرى عليها أن تتخلص من كل ما يشدها لما سواها، أي أن تتقدم عارية بقوة الكلمة (شاوول، ١٩٩٢). وقد يكون فيما يراه شاوول صحة في حال أدب الكبار إلا أن أدب الصغار أعوز ما يكون إلى التشكيل البصري.

أما ما تتوخاه الدراسة من التشكيل البصري في قصص أروى خميس، فهو ما يعضد سواد (مكتوب) النص بياضه، وسيرهما جنباً إلى جنب في توالف وتساوق وانسجام، مما يسهم في تحرير النص المكتوب والمقيد من خطيته، ونقله إلى موقع التناول البصري بوصفه مستوى جديداً مرشحاً للتأمل الذهني، ومحرّضاً على استكشاف معناه المركّب والمتعدد، لما يتمتع به البصري من مرونة ورحابة ودينامية في الطبقتين السطحية والعميقة للنص، فهو لا يتلبّث في منطقة معينة ومحددة من القصة، بل يتمظهر في كل منطقة وزاوية وبطانة وظلّ، أي يصبح نظاماً نصياً سيمائياً، يختلط عنده الحلم بالوعي، والخيال بالواقع، واللا مرئي بالمرئي، فيصبح بناء مندمج الأجزاء، منظماً تنظيمياً صارماً، وآلية عمل نسيجي يحيط بالكتابة، ويدخل بين فعاليتها وأنشطتها وحراكها التكويني، ولا يتوقف عمله عند حد، بل يطال كلّ العناصر الأخرى المكوّنة للنص، ويفتح عليها ويجمعها ويتضافر معها في كيان نسيجي متجانس وقوي وبالغ التماسك؛ لأن المكان الذي يكتب فيه النص وطريقة كتابته على البياض، أصبحت تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره. وقراءته محكومة بالفضاء البصري المرئي – فضاء الورقة، وطريقة كتابة النص – ولا يتم التعامل مع النص إلا عبر التشكيل البصري، كما أن المعنى الكلي لا يتحقق إلا بهذا الفضاء الدلالي، والفضاء النصي الخطي، والمزاوجة بين المرئي والمقروء (أبو أصعب، ٢٠٠٨). وعلى هذا الأساس يعد التشكيل البصري في قصص الطفل عنصراً أساسياً في تكوينها، والقصة التي تفتقد التشكيل البصري تفتقد الكثير من مسوغات وجودها، بوصفه الفضاء الأساس والمركزي الذي يمنح القصة هويتها الفنية الجمالية ومعناها الحدائي، ويديرها بقوة في المجال النوعي المتميز للنثر الفني.

من هنا يتهىء المبحث الثاني تتبع التشكيل البصري في قصص الطفل بمعناه البنائي والتنظيمي، والكشف عن العبقرية الهندسية التصويرية للقاصة أروى خميس، وكشف قدرتها على خلق أدوات أكثر جدة ونفاذاً، وبيان مدى ارتباطها بنفس القاصة وذاتها وشعورها، وجغرافية نفسها التي لا تفصل عن نفسية الطفل.

المبحث الثاني: عناصر التشكيل البصري في قصص الطفل عند أروى خميس

تطلب المهاد النظري السابق مرانا تطبيقياً يجسر الهوة بين التنظير والتطبيق، ويقف على شواهد استرفاد البصري في تشكيل قصص الطفل، وتحسس مدى اغتناء جبهة الدوال في النص القصصي المقدم للأطفال عند أروى خميس عبر أمثلة ثلاثة من أعمالها، هي "عربة سديل ودميتي"، و"لعبة الإنصات"، و"زياد والقمر". ويمكن تتبع التشكيل البصري في نماذج أروى خميس على مستويين من التشكيل.

المستوى الأول: العتبات النصية

العتبات في النص مجموع اللواحق أو المكملات المتممة لنسيج النص، وهي خطاب قائم بذاته، يحمل ضوابطه ومحدداته التي تفضي إلى المساهمة في توجيه المتن النصي، أي "مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يخفّره أو يحيط به، بل إنه يلعب دوراً مهماً في نوعية القراءة وتوجيهها" (بلال، ٢٠٠٠). وتتمثل العتبات النصية في أعمال أروى خميس في تشكيلين: الغلاف والعنوان.

يعد الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر الطفل، مما جعله محل عناية القاصة التي صيرته من حاجة تقنية معدة لحفظ المادة المطبوعة إلى فضاء من الموجهات الفنية، تحفز الطفل وتساعد على تلقي المادة القصصية، وقد قدمت الكاتبة ذلك من خلال غلافي القصة: الغلاف الأمامي والغلاف الخلفي.

الغلاف الأمامي

جعلت القاصة الغلاف الأمامي عتبة أمامية للقصة، وظيفتها "افتتاح الفضاء الورقي" (الصفراي، ١٩٨٦)، ففي قصة "زياد والقمر" يتكشف غلاف القصة الأمامي عن خلفية سوداء اللون تمثل الليل البهيم مشوبة بالنجوم البيضاء، مع طبع عنوان القصة أعلى الغلاف باللون الأصفر في بعض تدرجاته، واسم المؤلفة تحته مباشرة باللون الأبيض، مع ذكر اسم دار النشر في أسفل الغلاف، ونجد ذات الغلاف قد ذيل بصورة طفولية للقمر على شكل هلال مبتسما، وقد اصطبغ باللون الأصفر، وارتدى قبعة بيضاء مسطرة باللون الأحمر تشي بأعياد الميلاد، يرقبه طفل يرفل بالأصفر، وهو تشكيل مستوحى من عنوان القصة الذي اصطبغ باللون الأصفر بتدرجاته، فبين لونين (الأسود والأصفر) هيمنا على معظم مساحات الغلاف، راوحت الكاتبة بين اليأس (الأسود) والأمل (الأصفر)، بوصف الأسود صورة للظلام ولضيق البوصلة وغموض الرؤية، في مقابل الأصفر بوصفه علامة على التفاؤل والابتسام، وهو ما يتوافق وينسجم مع فكرة اللوحة التي هي تصادم زياد مع القمر ثم صداقتهما وتصافيهما وتوافقهما، كذلك فإن رسم عنوانها بتدرجات الأصفر دلالة على الإشعاع والشروق، لكن السؤال يبقى عن العلة وراء استهلاك اللون الأسود حيزاً أكبر من الأصفر في حجم الغلاف الكلي مع أن النص المكتوب اتجه نحو التفاؤل والأمل؟ ولعل الإجابة في حجم التحديات والصدمات التي قد يمر بها الأطفال في حيواتهم التي لا بد في النهاية من أن تتكل بالنصر والفرح.

أما قصتها الأخرى "عربة سديل ودميتي"، فجاءت خلفية الغلاف بلون أنثوي من مشتقات الزهري البارد في صورة تتماشى مع النص المكتوب تماماً يتخللها، العنوان بلون أزرق، واستهلك صورة سديل وأسيل ولعبتهما حيزاً كبيراً منه، وجميع أجزاء صفحة الغلاف الأمامي انتخب أصباغها باقتدار يواكب حركة سير النص المكتوب، فأحرف العنوان جاءت باللون الأزرق بتفاوت متناسق، في حين جاءت الخلفية للغلاف بأكملها بلون أنثوي طفولي، هو أحد مشتقات اللون الزهري، والأهم من ذلك هو الرسم المحترف للطفلتين مع دمية وعربة في صورة موحية ودالة على فكرة النص الكامنة في نبذ الشجار والاتفاق على التعاون وتقاسم الأدوار. وهو موقف يتوافق مع ما اختارته القاصة من حشد وتساقق لألوان الأنوثة الدالة على اللطف والرفقة.

في حين جاء الغلاف الأمامي في قصتها "لعبة الإنصات" صورة للإشراق، فاتخذ خلفية بنفسجية يتوسطها نافذة تطل منها شمس في حالة إشراق، وطفلين في حالتين مختلفتين بين إنصات وضحك. وهو ما يمثل مغزى القصة التي تحض على التمكين للأطفال حتى يقدروا على تمييز الأصوات المحيطة بهم ويفسروها حين ينصتون لما حولهم، ومن جهة أخرى جاء الغلاف الأمامي بعمومه خلوا من الخفاء والصمت بصورة معاكسة لواقع النص المكتوب، ولعل الأمر محاولة من القاصة لعمل عصف ذهني للطفل واستفزاز قدراته العقلية حتى يصل إلى ما وراء الصورة، فيصل إلى قسيم الكلام (الصمت) ويتعلمه بوصفه قيمة يجب أن يتعلمها، ولربما فاق ذلك المرحلة العمرية التي تنتمي إليها القصة، التي هي المستوى الثاني ما بين سن (٥-٧) سنوات، كما حددتها القاصة على الغلاف الخلفي، كذلك كان الأصفر الذي صبغ به العنوان، وهو لون لافت مثير للغيرة ودال عليها، يرمي إلى استفزاز الطفل وتحفيزه نحو القيمة التي تعززها القصة وهي قراءة ما وراء الصمت. وقد يكون في استحضار صورة الغلاف للقصص الثلاثة كشف عن كل تلك الإيحاءات، كما هو في الشكل (١).



الشكل (١): الغلاف الأمامي لقصة لعبة الإنصات

الغلاف الخلفي

هو العتبة الخلفية، ووظيفته "إغلاق الفضاء الورقي" (الصفراي، ١٩٨٦)، فقد صمم الغلاف الخلفي في عملي القاصة "عربة سدیل ودُمي" و"لعبة الإنصات" بنمط متشابه وبصورة دعائية واضحة ومباشرة تمثلت في صورة دعائية مكررة تعلن عما ترمي إليه كلا القصتين، وهو تصميم لا يمكن أن يكون موجها للأطفال، مما يفتأ بجزء مهم من عناصر التشكيل البصري الموجهة للطفل، إذ إن المباشرة والدعائية عدو للفن الصادق المخلص. وقد جاء على الشكل (٢).



الشكل (٢): الغلاف الخلفي لقصتي "عربة سدیل ودُمي" و"لعبة الإنصات" ووظيفته في إغلاق الفضاء الورقي

ومن جهة أخرى وفي ملمح مميز سطرت القاصة على الغلاف الخلفي عبارة لخصت مغزى القصة كما هو بالشكل (٣)، مما يساعد الطفل على الوصول إلى مغزاها. أما قصة زياد والقمر فتخلصت فيها القاصة من الدعاية وحل مكانها صورة يطل فيها القمر من النافذة على ليل بهيم، وعبارة تكشف مغزى القصة عن طريق تساؤل يحفز على قراءة القصة على النحو الآتي:



الشكل (٣): الغلاف الخلفي لقصة "زيد والقمر" وعلاقته بالكشف عن مغزى القصة

العنوان

توصف عتبة العنوان بأنها أول مثير ومنبه أسلوبى يتلقاه الطفل في القصة، بل الوحدة الصورية الأولى المشحونة بالدلالة والمستجيبة لفكرة النص (الجزار، ١٩٩٨)، ومن عتبة العنوان يمكن توقع مدى نجاح العمل القصصي في علاقته مع بقية العتبات الأخرى التي تؤلف المنظومة العتباتية في النص القصصي، وعليه فقد حظيت هذه العتبة بأهمية بالغة في سلم ترتيب أهمية عتبات الكتابة القصصية في نماذج أروى خميس، فيمكن توصيف العلاقة القائمة بين عتبة العنوان، وطبقات المتن النصي في أعمال أروى خميس الثلاثة أنها "علاقة قائمة على التلاحم الروحي والجسدي والبنوي" (عبيد، ٢٠٠٨). من هنا اتخذت الدراسة من عناوين القصص الثلاثة مفتاحاً أساسياً "تسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها" (حمداوي، ١٩٩٧)، فجاء تأويلها عبر العلامة المؤول في مستوياته الثلاث: المؤول المباشر الذي تحدد بوصفه المعنى المباشر والأولي للعلامة (العناوين الثلاثة) "زيد والقمر" و"لعبة الإنصات" و"عربة سدبل ودميتي" وهم هنا جميعاً لا معنى لهم سوى عطف أو إسناد لون (القمر أو الإنصات أو سدبل ودميتي) إلى شيء ما هو (زيد أو لعبة أو عربة).

ومن ثم يحضر المؤول الديناميكي، وينتقل فيه المعنى من مرحلة المباشرة إلى مرحلة الديناميكية في عملية التأويل، ويتعين هنا المعنى اللانهائي، أو المعنى الانفجاري للعلامة العنوان، ففي هذه المرحلة تفتتح العناوين على كل إمكانية في التأويل في سيروية التأويل ولا يتوقف عند نقطة معينة، فكل تلك العناوين ("زيد والقمر" و"لعبة الإنصات" و"عربة سدبل ودميتي" بتشكلاتها البصرية، لم تعد مجرد شيء أسند إليه لفظاً أو صبغ بلون من الألوان، بل انفتحت على كل التأويلات اللامتناهية، في علاقتها بكل المجالات، لسانية كانت أو طبيعية أو اجتماعية أو أنثروبولوجية أو فلسفية... إلخ (إيكو، ٢٠٠٠)، من جمال ولهو وجد وحب وغيرة وغيرها من احتمالات.

ويتدخل المؤول النهائي لكبح جماح الانفلات الذي قام به المؤول الديناميكي، "فداخل سيروية تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيت هذه السيروية داخل نقطة معينة تعد أفقاً نهائياً داخل مسار تأويلي يقود من جديد معطيات دلالية أولية (مؤول مباشر) إلى إثارة سلسلة من الدلالات (مؤول ديناميكي) إلى تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤول نهائي)" (بنكراد، ٢٠٠٥) ويرتبط المؤول النهائي لعناوين قصص أروى خميس بالسياق الخاص الذي وجدت فيه، وهو ما فرضته العادات والتقاليد السعودية، وأعراف المجتمع السعودي ومعتقداته، والسياق الإيديولوجي في التجربة الإنسانية السعودية، فجاء تشكيل العنوان بصرياً مفتاحاً لعالم حكاياتها، بوصفه دالاً والحكاية مدلولاً، مع أنه لم يحتو أجزاء النص كلها، إنما خلق إحياءات وتعليقات (رضوان، ٢٠٠٢). ففي قصة "زيد والقمر" رسم العنوان باللون الأصفر في تدرج لوني، هو أقرب إلى الهندسة والانحناءات المدروسة التي تمثل عالم الطفولة والرسم وتبتعد عن الجدية والصرامة، وهو ما يمثل مضمون الحكاية التي قامت على هاتين الشخصيتين (زيد والقمر) باقترانهما باسم الصداقة واتفاقهما على المودة والتعاون. كذلك فإن عنوان قصة "لعبة الإنصات" رسم باللون الأصفر دون ميلان أو ميوعة وفي مستوى لوني واحد، بصورة جدية وصرامة، والسبب في ظني هو تجسيد الجدية التي حملتها فكرة القصة، وهي التفكير في مخلوقات الله عن طريق الإنصات، وهو أمر يقتضي الجدية

والصرامة ولا يليق به اللهو والتسلية. أما عنوان قصتها "عربة سديل ودميتي" فكانت في رسم عنوانها انعكاساً لفكرتها القائمة على المحبة والاتفاق بدل الشجار، فجاء العنوان مصبوغاً بالأزرق الذي هو رمز الهدوء والصفاء النفسي.

ثانياً. المتن النصي

وظفت القاصة التشكيل البصري في المتن النصي بأشكال عديدة منها:

نوع الخط

إن العناية بخط اليد عناية بطريقة تقديم النص، أو بالنص بحد ذاته؛ لأن الخط له بعد جمالي ورمزي، و"قبل أن يكون شكلاً يعد معطى سيكولوجياً ذاتياً لا ينفصل عن صاحبه يضمّنه عن وعي أو دون وعي بلاغته الخاصة وإمكاناته الفنية الذاتية، بل يمنح النص من شخصية صاحبه، ونفسيته، وثقافته، وأسلوبه الخاص" (الماكري، ١٩٩١)، و"يعكس الرقعة الإبداعية بكل معطياتها من أحاسيس ومشاعر بشرط أن يكون القاص نفسه هو المنفذ لتكتمل أحاسيسه التعبيرية وتتمدد تشكيمياً" (التلاوي، ٢٠٠٦).

والحقيقة التي يجب الإقرار بها هنا، أن معظم كتاب قصص الأطفال لم يعتنوا بهذا الجانب، ولم يشرفوا على عملية تخطيط قصصهم بأنفسهم، لأن الطبع كان يتم عبر مؤسسات حكومية، كما أن معظم الناشرين – بعد ظهور المطابع الخاصة – قد أخضعوا النص القصصي للاعتبارات التجارية، والكاتبة ليس بدعا من هؤلاء بل إنها لم تقصد إلى التحكم بنوع الخط حسب مقتضيات الفكرة في جميع قصصها، ولم تخاطب العين بطريقة خطية فيها وجوه من الافتنان في تعريق الحروف وتحليقها وتوريقها وتنجمها وتقبيبها وتغليظها وترقيقها.

الرسوم

عمدت القاصة إلى الرسوم بوصفها فناً بصرياً يخاطب العين، وتحول فيه الصورة الذهنية والواقعية إلى صورة بصرية تكتسب وجودها من منطق الكتابة والخطوط والألوان والعواطف بغية الترميز وإضفاء البعد القيمي على الأشياء لتمرير خطاب ما أو قيمة من القيم.

لقد عنت أروى خميس في أعمالها الثلاثة بالرسوم، وجعلتها معياراً لتصنيف مستوى الكتابة للأطفال، ومن شدة حرصها على إخراج رسوم قصصها بالصورة المناسبة والمتماشية مع النص المكتوب، أوكلت تصميم الرسوم إلى مصمم محترف، هو (فرانسوا بوتيه)، فرسم قصة "عربة سديل ودميتي" وقصة "لعبة الإنصات" في حين عهدت إلى (مها بريم) تصميم رسوم قصتها زياد والقمر وتنفيذ (محمد مرتع)، جاء ذلك من باب حرصها على تنسيق وتناسب الرسوم والكتابة. وهي حركة تحسب لها من حيث إنها أوكلت رسم قصصها إلى فنانين مختصين في هذا المجال، فعالم الفنانين يشبه عالم الأطفال، إنه عالم لا قيود فيه، بل يمتلئ بالحرية والخيال والأحاسيس ويمتد إلى آفاق غير محدودة يجتاز في هذا الامتداد حواجز المنطق الواقعي والاجتماعي المثقل بالقيود والأعراف والتقاليد الخاصة بالكبار.

لقد حرصت القاصة على فتح حدود التصور في رسوماتها منطلقاً من المعقول إلى اللامعقول والمستحدث، فالطفل أكثر ميلاً إلى التصورات اللا معقولة؛ لأنه يستلذ بإيقاعها.

فأروى خميس في رسوم قصة زياد والقمر والمتمثلة بطفل يمد يده ليلتقط القمر لا تهدف إلى نقل الشيء بمفهومه الواقعي (الإنسان، القمر)، إنما ترمي من وراء ذلك إلى رسوم عفوية تساعد الطفل على التخيل المفتوح، فتصبح الشجرة مثلاً في قصة "عربة سديل ودميتي" ليست الشجرة بالذات إنما هي رمز للشجرة التي لم نراها من قبل والتي نراها الآن والتي نغرسها في الحاضر، إنها خارج منطق الحياة الواقعية المتعلق بآطر الزمان والمكان، وباعتد للقدرة التخيلية للطفل لما يلزم طبيعة اللون، والحس النفسي من تركيب دقيق متداخل يمكن وسمه بالكيميائي، فقد تبين أن الألوان في حقيقتها مركبة من جزئيات متناهية الغور والتضاؤل هي في حقيقتها اجتماع جزئيات لونية تجتمع وتفترق بطرق كيميائية دالة حال التركيب الحسي النفسي فهو أصعب من أن تضبطه ملاحظة ما، وهذا التوافق التركيبي عامل انسجام بين الوسيطتين التعبيريتين من حس ولون. ومعنى هذا أن أدب الطفل أقرب ما يكون إلى الفنون التشكيلية منه إلى الأشكال الأدبية المتعارف عليها لدى الكبار، فهو بذلك أقرب ما يكون إلى تفسير الأشكال والألوان، والأمكنة وهو ما يناسب نفسية الانطباع واللعب والحلم وما شاكل ذلك.

وبنت القاصة رؤيتها في قصة "لعبة الإنصات" على فكرة الملفوظ المرسوم، ففاق ما قدمته القاصة من رسوم في قصتها حجم مكتوب النص، فجاءت الرسوم شرحاً مستفيضاً للنص المكتوب، فقد رافق النص المكتوب صفحتان من الرسم

المعبر والمواكب لحركة السواد ضمن نسق منتظم لم يتجاوز فيه المكتوب الثلاثة أسطر في كل صفحتين في تسلسل انتظم القصة حتى آخرها، تقول القاصة في قصة "لعبة الإنصات":

"قلت: اسمع صوت بوق سيارة.. لعلها سيارة... لعلها سيارة المثلجات

تنادي علينا كي تبيعنا البوظة؟" (خميس، ٢٠٠٦)

وأسفل هذا الكلام في ذات الصفحة طفلة فرحة بقدوم سيارة البوظة، وفي المقابل سيارة طفولية لها بوق يصيح على البوظة، فوضعتها بوصفها نوعاً من البرهنة والتدليل والتوضيح.

انسحب ما سبق على قصتها الأخرى "عربة سديل ودميتي"، حتى غدت الصورة استفاضة على لغة القصة، وأمر تعدى حدود الدلالة النصية إلى عمليات استدلال منطقية، فزرى الكاتبة في قصتها السابقتين جزأت القصة إلى أسطر وفق، لازم كل منها رسم يترجمها ويكملها؛ نتيجة لذلك تصير الرسوم مقرونة بالفقرة أو النص، فالتمازج قد حدث و"اختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال، وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص، وتعود من النص إلى الصورة" (الشريف، ١٩٩٠) لإحداث التواصل، واللجوء إلى هذه العلامات والرسومات من قبل القاصة من أجل "استغلال الفضاء الطباعي لتعميق دلالات النص اللغوية بأخرى غير لغوية" (صالح، ٢٠٠٤)، أما قصة "زياد والقمر" فقد تمازت الكاتبة في الرسم، إذ أخذ حيزاً أكثر خاصة إذا علمنا بأن القصة جاءت صفحاتها من الحجم الكبير جداً. وتحول دور الصورة فيها من تدعيم النص المكتوب إلى الهيمنة عليه حين استخدمت الألوان بشكل جذاب، خاصة الألوان الأساسية والأصفر والأزرق والأخضر، كونها تضيء على الرسم سحراً وجاذبية.

وكان من الأجدى بالكاتبة أن ترسم هي ذاتها رسوم قصتها حتى تكون أكثر دقة في نقل مشاعرها وأحاسيسها، وفي هذه الحال يكون النص الكلي صادراً عن هوية نفسية إبداعية واحدة تتعاطى الكتابة والتخيل انطلاقاً من إيقاع واحد مدرك لأبعاد الموضوع القصصي.

تقسيم الصفحة

ونعني بتقسيم الصفحة توظيف مساحة الصفحة في إنتاج دلالة النص (صالح، ٢٠٠٤)، فالصفحة حيز مكاني، وتأتي الكتابة (السواد) لملء ذلك الغموض وتقليصه بشكل أو بآخر، والشكل الحقيقي للقصة يتمثل في تشكّلها على الصفحة التي تتشكل باللغة ومستتبعاتها من رسوم وأشكال وألوان، وبالنظر في التشكيل البصري الممارس في تقسيم الصفحة في قصص أروى خميس يمكن إيجازه في:

تشكيل المتن والحاشية

والمقصود به تداخل الهيئة البصرية للصفحة مع الهيئة البصرية للهامش (صالح، ٢٠٠٤)، وهذا النمط يمكن النظر إليه عند أروى خميس في قصة "زياد والقمر"، فقسمت الصفحة إلى متن وحاشية مثبتة المتن في أعلى الصفحة والحاشية في أسفلها، فنجد الرسوم تستهلك معظم الصفحة، وهو ما يجعلنا نقول إن الرسوم تحولت إلى متن، والكتابة تحولت إلى حاشية في أسفل الصفحة، ويصح مثل هذا التحول كون القصة مقدمة إلى مرحلة الطفولة المبكرة، فتكون الصورة هي المحور والأساس والكتابة هامشاً على الصورة.

بنية البياض

يقصد ببنية البياض تقلص حجم السواد مقابل اتساع نطاق البياض، "ذلك أن البياض ليس فعلاً بريئاً أو عملاً محايداً، أو فضاء (الماكري، ١٩٩١)، مفروضاً على النص من الخارج، بقدر ما هو عمل واع للقاصة ومظهر من مظاهر الإبداع" (بن حميد، ١٩٩٥). ففي النماذج القصصية التي قدمتها أروى خميس نجدها تمدد مساحة البياض بوعي تام، لأنها ترى في ذلك تعبئة للفراغ والمسكوت عنه، وترجمة لبلاغة الصمت، فالبياض عندها يمتلك قيمة جمالية تتيح للطفل خلق عوالم تخيلية (جبار، ٢٠١١) عن طريق ملء الفراغ وتزويد الطفل بدلالات يتم الإحياء بها من خلال فضاء القصة. ومن ذلك ما عمدت إليه الباحثة من المزاوجة بين البياض والسواد من خلال توزيع النص المكتوب على نسبة البياض في تناسق يسمح بإبراز جماليات الكتابة، وجعلها تجمل في عين الطفل، ففي قصة لعبة الإنصات لم تزد نسبة السواد عن الثلث، وتركت الثلثين للبياض واللا بياض، ووزعتهم بصورة جمالية ليس فيها حشو أو تكثيف للسواد، فجعلت عين الطفل تتلقى السواد بشكل مريح، مثال ذلك الصفحة الثامنة عشرة، حيث جاء السواد في أربع عشرة كلمة، والبياض واللا بياض استغرقا الثلثين تقريباً،

وهو ما يجعل الطفل يتلقى المكتوب بسهولة ويسر، ويمكن تفسير ذلك على أنه إشارة على نزعة انطوائية متنامية لدى الذات المبدعة المعاصرة وهي تواجه أهوال الضغوط من كل صنف وحذب، وتقع تحت طائلة أفكار تمجد السلبية والفردانية وتحقر الفعل الإيجابي والروح الملحمية.

ينطبق ذلك على قصة "زياد والقمر"، لكن بشكل أقل حيث تقاسم السواد واللا سواد والبياض واللا بياض المساحة المخصصة للكتابة في صورة لافتة تشي بتساوي حجم النور (القمر) والظلام، وهو ما هياً نصها أن يحقق اندماجا وتمازجا مع تصميم الصفحة بألوانها ورسومها المنسجمة، إذ ظهر زياد وهو ينظر من النافذة التي أطل منها القمر في تدرج معبر للون الأصفر مع الأسود الدال على الليل الداكن.

أما قصة "عربة سديل ودميتي"، فقد انتحت منجى آخر في حوارية السواد واللاسواد، إذ سطرت الكاتبة النص بخلاف طريقته في قصصها السابقة على مساحة ملونة هي ذات الألوان والرسوم التي حكمت خط سير القصة، فلا وجود للبياض إطلاقاً في القصة، من هنا تمت المحاورة بين السواد واللا بياض، واستغرق اللا بياض كل القصة، وخلاصة الأمر أن حركة الكاتبة تجاه بنية البياض كانت تسير في اتجاهين:

الأول دمج السواد لكن ببطء شديد، إذ إن حجم السواد الذي تخلل البياض لم يتجاوز الثلاثة أسطر في كل صفحتين، ولربما كانت العلة وراء ذلك المرحلة العمرية التي توجهت إليها قصصها، ففي قصة لعبة الإنصات مثلاً لم يزد حجم النص المكتوب عن سطرين في كل صفحتين، ينسحب ذلك على جميع صفحات القصة.

أما الاتجاه الآخر فانسرب في حشد كتلة من الألوان الموزعة بشكل رسوم على باقي الصفحتين، تتكفل بمعظم الصفحتين فيما يشبه التدليل على النص المكتوب.

تشكيل السطر

المقصود بتشكيل السطر كمية القول المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تاماً من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام (الصفرائي، ٢٠٠٨)، ويسمى كذلك بـ(التفاوت الموجي) الذي يعني تفاوت أطوال الأسطر تبعاً لتفاوت الموجة المتدفقة عبر كل سطر (الصفرائي، ٢٠٠٨). وقد وظفت القاصة التفاوت الموجي في أطوال أسطر النص لتسجل للطفل حالتها الشعورية تسجيلاً بصرياً ضمن نوعين:

الأطوال السطرية المتساوية

أي تساوي طول سطرين متوالين أو أكثر تساوي تركيباً وإيقاعاً (الصفرائي، ٢٠٠٨)، وأحياناً يخرج قيماً التركيب والإيقاع في التسويات السطرية الناتجة عن مط الحروف لتتساوى الأسطر في الطول (الصفرائي، ٢٠٠٨)، ففي قصة "زياد والقمر" جاءت الأسطر في تساوي واحد امتد على مساحة الصفحات الأولى للقصة، ففي كل صفحة سطر واحد امتد على مدار الصفحات الخمس الأولى، وفي هذا النوع من البناء السطري يظهر إيقاع القصة جلياً، مما يعيد للطفل ثباته وتوازنه تقوّل في قصة في قصة "عربة سديل ودميتي" في وصف الهديتين:

"إحدهما كانت ذات تغليف وردي وشرائط بنفسجية والأخرى

كانت ذات ورق أصفر زاه وشرائط خضراء" (خميس، ٢٠٠٧)

ومن التساوي أيضاً قولها أيضاً في قصة "عربة سديل ودميتي":

أنا وأنت أختان كبيرتان.. ولولا ولولا ابنتك الصغرى

نأخذها معنا ونذهب إلى المتجر لنتسوق بعربة

لقد كان وقتاً جميلاً قضيناه.. معا فعلى الرغم من أن كل

واحدة منا تلعب وحدها أحياناً وأنتا نتشاجر أحياناً أخرى (خميس، ٢٠٠٧).

وكأن الكاتبة أرادت من تساوي الأسطر في هذا المقطع مواكبة حركة النص المكتوب من إضفاء الموازنة والتساوي ليس في الهدايا فقط إنما في الكلمات المعبرة عنها كذلك.

التفاوت السطري

ويقصد به عدم تساوي الأسطر بقصد، ومن النصوص المبنية بتقنية التفاوت السطري الذي يتبعه تفاوت دلالي واضح عند أروى خميس رصف أسطرها في قصة "زياد والقمر" فالسطر الكتابي يتمدد ليأخذ كامل مساحته، في مثل قولها: "أحضر زياد حبلا طويلا ليصطاد القمر، ثم رمى به تجاه السماء.. تعلق بأحد طرفي القمر" (خميس، ٢٠٠٤) ثم يتضاءل السطر الثاني من الطرفين من الأمام والخلف، فيأخذ شكلا يتناسب مع عملية الاصطياد.

حرصت الكاتبة على التفاوت في رصف أسطر القصة، بحسب الدفقة القصصية إن صح التعبير، من أجل مساعدة الطفل على تلقي ذلك تقول في قصتها "لعبة الإنصات" على لسان أسيل في ردها على سديل:

قلت: " اسمع صوت غراب..."

أظنه يبوس البلابل كي تفسح له مكانا على الغصن بجوارها" (خميس، ٢٠٠٤)

وزعت الكاتبة الفكرة على غير سطر حرصا منها على سهولة تلقيها من قبل الأطفال، ولم ترد في السطر الثاني بترها حتى تبق الفكرة متصلة في ذهن الطفل، فبعض الأسطر قصيرة والأخرى طويلة مراعاة لقدرة الطفل على التلقي ولبقاء التعالق والتواصل، فقصر السطر الأول لما للغراب من وقع سيئ على ذوق الطفل، وأطالت السطر الثاني إمعانا في إطالة مدة الحب والتقبل والمودة.

الاتجاه السطري

ويعني تغيير اتجاه السطر في اتجاهات متعددة لتوليد دلالات بصرية معينة (الصفواني، ٢٠٠٨) تبغيها القاصة، مثل من أي نقطة تكون البداية، وتغيير اتجاه الكتابة من اليمين إلى الشمال. فهو "تغيير الاتجاه الأفقي للسطر" (الصفواني، ٢٠٠٨)، كي تتكون بنية تشكيلية دلالية وبنائية، فتبدأ الأسطر أحيانا في قصة "زياد والقمر" من أول السطر وأحيانا من منتصفه، تقول:

وفجأة شعر زياد بشيء خارج النافذة، ورأى نفسه يطير فوق الأشجار والطرقات والمنازل

كانت المنازل تبدو صغيرة وهو يحلق عاليا في الفضاء

تمسك زياد بالحبل جيدا... وما لبث أن وجد نفسه يقف

أنا هنا فوق القمر (خميس، ٢٠٠٤)

يتجسد تغيير الاتجاه الأفقي للسطر في المقطع السابق من حيث البدء، فيكون تارة من أول السطر ثم من منتصفه وأحيانا مما بعد المنتصف. ولكل تغاير في الاتجاه السطري دلالة خاصة، فقد يكون للوصف كما السطر الأول والثالث ما يقتضي تغاير الاتجاه، وكذلك فإن طول النفس وقصره في المقطع القصصي يقتضي مثل هذا التغاير.

علامات الترقيم

لم تكن علامات الترقيم ترفا كتابيا زائد عن الحاجة بل مكسبا تاريخيا مفيدا للتواصل الإنساني وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب (العوني، ١٩٩٧)، لذا كان لا بد من التوصل إلى رموز بصرية أخرى تعبر عن هذا الجانب في اللغة المنطوقة ولا تستطيع الأبجدية القيام به فكانت علامات الترقيم (الصفواني، ٢٠٠٨)، مثل (العارضة، ونقاط الحذف، ونقاط التوقف، والاستفهام، والتعجب، والفاصلة المنقوطة، والشولتان (...))، فكل أيقونة عالمية من هذه الأيقونات، لها وظيفتها ودلالاتها الرامية إلى تشكيل النص الموازي، ولهذه الغاية جاءت علامات الترقيم في قصص أروى خميس على النحو الآتي:

نقطة التوتر [..]

هي كتابة نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص (الصفواني، ٢٠٠٨)، وقد ابتكرت نقطتا التوتر حديثا ووظفتا في إطار التلقي البصري لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب، من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المتكلم مؤقتا بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية (الصفواني، ٢٠٠٨)، ومن نصوص أروى خميس المبنية بتقنية التوتر الدالة بصريا على ارتفاع نبرة الصوت في قصتها "عربة سديل ودمي" حيث تجلت نقطة التوتر في السطر الأول والسادس والتاسع والعاشر من القصة:

"أوووه.. ليت لي مثل عربية سديل

أشعر أنني أريد أن ألعب بها بشدة.. الآن.. " (خميس، ٢٠٠٤)

فتحت كل واحدة منا هديتها..

كانت هديتي دمية جميلة أسميتها لولو..

وكانت هدية أختي عربية تسوق بلاستيكية. (خميس، ٢٠٠٤)

قالت سديل: أسيل.. ماذا تسمعين"

قلت: أسمع صوت غراب ...

أظنه يبوس البلابل كي تفسح له مكانا على الغصن بجوارها" (خميس، ٢٠٠٤)

وجود نقطتي التوتر في الأسطر السابقة كناية عن عدم توقف الشعور العميق بالحزن والأسى وتظهر من خلالها انكسارات سديل ولوعتها من هذه النقاط، فهي تتألم لعوزها وغيبتها، كما تدل على إسقاط الروابط النحوية كأن يكون التقدير فيها حرف العطف الواو، فهنا دلّت النقطتان في أسطر النص على حالة التوتر عند شخصية أسيل، وقد سجلت النقطتان التوتريتان هذه السمة للمتلقي تسجيلاً بصرياً. ومنها كذلك في قصة "زياد والقمر":

استهلت القاصة قصة زياد والقمر بسطر:

"كان زياد يحب القمر كثيراً... ينظر إليه كل يوم من نافذة غرفته.. فيراه متألقا.. مضيئاً.. جميلاً" (خميس، ٢٠٠٤)

فتكثر هنا نقاط التوتر من أجل إيصال انفعال زياد وتوتره النابع من لهفته على اصطياذ القمر.

نقط الحذف [. .]

وهي ثلاث نقط توضع على السطر متتالية أفقياً لتشير إلى أن هناك بترًا في طول الجملة (أوكان، ٢٠٠٢) وأحياناً تعبر هذه النقاط الثلاث عن المسكوت عنه في النص القصصي، فالنقاط المبهوثة في النص تعبر عن كلام لم يقله القاص رغم انتهاء الجمل، بل إنه أحياناً يترك للطفل تصور ما لم يقله كما في قولها في قصة "عربة سديل ودميتي":

"في أحد الأيام..

فاجأنا أمانا الحبيبة بهديتين كبيرتين. " (خميس، ٢٠٠٧)

هذه النقاط تبرز المحذوف، والدلالات الضمنية، والمقولات المخفية، وكأننا أمام نص آخر مكمل للنص المائل أمامنا، نص يبين عظم المحبة التي تختزلها الهديتين، وقد استعملت القاصة في سائر قصصها تقنية نقط الحذف، فهذه التقنية ربما تكون من أظهر التقنيات البصرية التي وظفتها، ومن نقط الحذف في قصصها كذلك:

قالت سديل: أسمع صوت معدني ...

أظنها تصرخ وتضرب بيدها على بطني تطالب بالطعام!" (خميس، ٢٠٠٧)

فهي هنا تسرح بخيال الطفل إلى توقع واستحداث أشياء تفوق الصوت المعدني إلى ما وراءه.

الأقواس الصغرى (التنصيص) [" "]

أما الأقواس فتكثر في حالات التوظيف والاقتباسات والتضمين (التلاوي، ١٩٩٩)، وهو ما ظهر في أعمال الكاتبة بوضوح، فلا يكاد يخلو سطر أو فقرة من علامات التنصيص خاصة في قصتها "لعبة الإنصات وعربة سديل ودميتي"؛ وهو ما يدل على أن الحوار قد أخذ نصيباً وافراً من القصتين.

علامة الانفعال [!]

تدل على عدد من المعاني كالتهجب والحيرة والنداء والتحذير وما شاكل ذلك (العوني، ١٩٩٧)، وتسمى - خطأً - بعلامة تعجب؛ لأن التعجب ليس إلا تعبيراً عن حالة انفعالية واحدة من حالة التأثير والانفعال (أوكان، ٢٠٠٢)، في حين أن

هذه الأيقونة تحمل غير معنى مما ذكرنا، وهذه العلامة من أظهر علامات الترقيم في قصص أروى خميس، حيث تقوم هذه العلامات غير اللسانية بنوع من الاستنطاق للنص أو بالإجابة عن سؤال يورق الطفل، كما تقوم بإحداث الصدمة لدى الطفل كأن تثير انتباهه أو تزيد من إعجابه أو تحاوره، وتعمل على نقل انفعالات القاصة التي يحملها النص إلى الطفل مباشرة فتدخله في الحقل المغناطيسي للقصة، فيتفاعل معها هذا الأخير بفضل ما تثيره من حركة صاعدة أو هابطة أو مستقيمة، ويستمتع بلحظة اقتران الصورة بالكتابة، وقد وظفت القاصة علامة الانفعال في هذا النص للدلالة على انفعال التعجب والحيرة، ومن ذلك قولها عن زياد في قصة "زياد والقمر":

"وفي ذات يوم بينما كان مستمتعا بالنظر إلى ابتسامة القمر العريضة من النافذة.. قرر أن يصطاده! لم لا!" (خميس، ٢٠٠٧)

في محاولة لتسطير التعجب والانفعال لدى الطفل.

الفاصلة [،]

وهي "الوقوف على القليل في الجملة الواحدة" (العوني، ١٩٩٧)، وقد استعملت الكاتبة هذه العلامة في قصصها ضمن دلالاتها الوظيفية والأدائية دون أن تنقلها من دلالاتها البصرية القديمة وتجدد فيها أو تضيف إليها، وأمثلتها أكثر من أن تحصى في قصص الكاتبة.

علامة الاستفهام [؟]

وهي العلامة الدالة على السؤال، وقد وظفتها القاصة كثيرا، وخاصة في تلك المواطن التي ترمي إلى الاستفزاز والاستنكار من مثل قولها:

"ألا يشبه هذا صوت حبات لؤلؤ تناثر من عقد انفرط خيطه؟" (خميس، ٢٠٠٧)

فالجملة الاستفهامية السابقة، تشكيل صورة يرمي إلى استفزاز الطفل وجعله يشارك في إنتاج القصة عن طريق الإجابة عن التساؤلات المطروحة.

٣. خاتمة

خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج كان من أبرزها أن القاصة السعودية أروى خميس عנית عناية بالغة بتقانة التشكيل البصري في قصصها الثلاثة المقدمة للطفل وهي: قصة "زياد والقمر"، وقصة "عربة سديل ودميتي"، وقصة "لعبة الإنصات"، وقد بلغت هذه العناية حدا ردد التشكيل البصري المكتوب بدلالات قاطعة زادت من وضوحه والتدليل عليه.

وقد أدت استعانتها بالتشكيل البصري في قصصها الثلاثة إلى كثير من التوازن بين النص المكتوب والنص المرئي، على مستوى الغلاف الأممي والخلفي والعنوان والرسوم والصور وعلامات الترقيم وتقسيم الصفحة والتموج السطري وتشكيل الألوان وعلى مستوى المتن النصي من مثل الرسوم ونوع الخط وتقسيم الصفحة.. إلخ.

وقد أعتور بعض القصور عتباتها النصية على مستوى الغلاف الخلفي في قصتها "عربة سديل ودميتي"، وقصة "لعبة الإنصات"، حين حرصت على الدعائية المباشرة.

الشكر

يتقدم الباحث بالشكر الجزيل لعمادة البحث العلمي بجامعة الملك فيصل على دعمها المادي والمعنوي في تمويل هذا المشروع البحثي رقم (١٥٠٠٣٢)

بيان تضارب المصالح

يقر جميع المؤلفين أنه ليس لديهم أي تضارب في المصالح.

المراجع

- جريدي، سامي. (٢٠١٣). سيميائية التشكيل البصري: قراءة في ق ق ج السعودية. *مجلة الراوي*، ٢٦، ٩١-١٠٢. النادي الأدبي الثقافي، جدة.
- الصفرائي، محمد. (١٩٨٦). *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث* (رسالة دكتوراه غير منشورة). جامعة الملك سعود، الرياض.
- الصفرائي، محمد. (٢٠٠٨). *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث* (١٩٥٠-٢٠٠٤) (ط ١). المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء.
- المزغني، منصف. (١٩٨٩). *حنظلة العلي*. تونس: دار الأقواس للنشر؛ إربد، الأردن: دار طبريا للنشر والتوزيع.
- التلاوي، محمد نجيب. (١٩٩٩). الشاعر والشارع. *الموقف الأدبي*، (٣٤٤).
- التلاوي، محمد نجيب. (٢٠٠٦). *القصيدة التشكيلية في الشعر العربي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- شاوول، بول. (١٩٩٢). *علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية والبصرية*.
- أبو أصبع، صالح. (٢٠٠٨). *ثقافة الصورة في الأدب والنقد*. منشورات جامعة فيلادلفيا.
- بلال، عبد الرزاق. (٢٠٠٠). *مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم*. بيروت: إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.
- الجزار، محمد فكري. (١٩٩٨). *العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي* (ط ١). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبيد، محمد صابر. (٢٠٠٨). التشكيل مصطلحاً أدبياً. *الأسبوع الأدبي*، (١١٢٤).
- حمدادي، جميل. (١٩٩٧). *السيميوطيقا والعنونة*. *مجلة عالم الفكر الكويتية*، ٢٥ (٣).
- إيكو، أمبرتو. (٢٠٠٠). *التأويل بين السيميائيات والتفكيكية* (سعيد بنكراد، ترجمة). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- بنكراد، سعيد. (٢٠٠٥). *السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- رضوان، عبد الله. (٢٠٠٢). *البنى السردية: نقد القصة القصيرة* (الطبعة الثانية). عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع.
- الماكري، محمد. (١٩٩١). *الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- خميس، أروى. (٢٠٠٤). *زياد والقمر*. بيروت: دار النبتة للنشر والتوزيع.
- خميس، أروى. (٢٠٠٦). *لعبة الإنصات*. بيروت: دار العلم للملايين.
- خميس، أروى. (٢٠٠٧). *عربة سدبل ودميتي*. بيروت: دار العلم للملايين.
- صالح، يحيى الشيخ. (٢٠٠٤). *قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحدائي: الأهمية والجدوى*. *مجلة الآداب*، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، (٧).
- بن حميد، رضا. (١٩٩٥). *الخطاب الشعري الحديث: من اللغوي إلى التشكيل البصري*. *الحياة الثقافية*، ٧٩/٧٠.
- جبار، عبد القادر. (٢٠١١). *بطائر الوجد: دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري العربي الحديث*. سعدى يوسف أنموذجاً (ط ١). بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- أوكان، عمر. (٢٠٠٢). *دلائل الإملاء وأسرار الترقيم* (الطبعة الأولى). طرابلس: أفريقيا الشرق.
- الشريف، توفيق. (١٩٩٠). *الصورة والتواصل*. *المجلة التونسية للدراسات الفلسفية*، سبتمبر.
- العوفي، نجيب. (١٩٨١). *إثبات الكتابة ونفي التاريخ*. *الثقافة الجديدة*، (١٩).
- العوني، عبد الستار. (١٩٩٧). *مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم*. *مجلة عالم الفكر*، ٢٦ (٢).