

The relationship of text to drawings in children's stories

Fatima Ibrahim Mohamed Ali AlAmeri

Researcher in Literature and Criticism - Arabic Language and Literature

College of Arts, Humanities, and Social Sciences - University of Sharjah

u16200773@sharjah.ac.ae

Dr. Badeeah Khaleel Alhashemi

PhD in Literature and Modern Criticism

Associate Professor

Arabic Language and Literature

College of Arts, Humanities, and Social Sciences - University of Sharjah

balhashemi@sharjah.ac.ae

Copyright (c) 2025 **Fatima Ibrahim Mohamed Ali AlAmeri, Dr. Badeeah Khaleel Alhashemi**

DOI: <https://doi.org/10.31973/65xt8f77>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Abstract:

The relationship between the text to the drawing is a very old one, its roots extending throughout the ages through the diversity of its characteristics and the styles of its artists, regardless of their tools. Different people and civilizations adopted drawing to express their ideas, lives, achievements, beliefs, and even their journey after death. Children's story writers invested in this relationship in their writing of children's books from the beginning of the printing era until the modern era. The interaction between the linguistic text and the visual discourse appeared in their books in a different and a disparate patterns. Some books follow a method in which the drawings and words tell the same story, by translating the descriptions, colors and shapes provided by the text visually as it is through the executed drawings. Some of them include interaction in the form in which drawings amplify the meanings of words, giving them an artistic or philosophical dimension, a feeling, an impression, or a reference to an idea. Contradictory interaction has also appeared in some books, in which there appears to be a contradiction between words and drawings. The drawings do not represent the words nor vice versa. This is an ambiguity that poses a challenge to the recipient in understanding the connection between the words and the drawings and vice versa. This study seeks to reveal these different forms of the relationship, by providing a historical look at the development of children's book production from ancient times until the modern era, in addition to explaining the patterns and forms of that interaction by applying it to different models, using the descriptive and analytical approach.

Keywords: Children's stories, Drawings, The Interaction.

علاقة النص بالرسوم في قصص الأطفال

الباحثة فاطمة إبراهيم محمد علي العامري

د. بديدة خليل الهاشمي

تخصص الأدب والنقد - قسم اللغة العربية وآدابها

أستاذ مشارك - قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة الشارقة

جامعة الشارقة

(مُلَخَّصُ البَحْث)

إنَّ علاقة النص بالرسوم علاقة قديمة جدًا، امتدَّت عمق جذورها على مرِّ العصور بتنوُّع خصائصها وأساليب فنَّانيتها على اختلاف أدواتهم، حيث اتخذت شعوب وحضارات مُختلفة الرِّسم أسلوباً للتعبير عن أفكارها، وحياتها، وإنجازاتها، ومعتقداتها، بل حتى رحلتها بعد الموت. وقد استثمرَ كُتَّاب قصص الأطفال هذه العلاقة في تأليفهم لكُتُب الأطفال وصناعتها مع بداية عصر الطباعة وصولاً إلى العصر الحديث؛ إذ ظهرَ التفاعل بين النص اللُّغوي والخطاب البصري في كُتُبهم على أنماطٍ مُختلفة ومُتباينة؛ فمن الكُتُب ما اتَّبَعَ أسلوباً تحكي فيه الرسوم والكلمات القصة ذاتها، وذلك بترجمة ما يُقدِّمه النص من أوصاف وألوان وأشكال ترجمته بصريّة من خلال الرسوم المنقّدة. ومنه ما جاء التفاعل فيه على هيئة تعمل فيه الرسوم على تضخيم معاني الكلمات، بإعطائها بُعداً فنياً أو فلسفياً، أو شعوراً أو انطباعاً أو إحالةً لفكرةٍ ما. كما ظهرَ في بعض الكُتُب التفاعل المتناقض، وهو الذي يبدو فيه التناقض بين الكلمات والرسوم؛ فلا تمثِّل الرسوم الكلمات ولا العكس كذلك، وهو غموضٌ يشكِّل تحدياً لدى المُتلقي في إدراك صلة الكلمات بالرسوم والعكس. وتسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن هذه الأشكال المختلفة من العلاقة، عبر تقديم نظرة تاريخية على تطوُّر إنتاج كتب الأطفال منذُ العصور القديمة وحتى العصر الحديث، بالإضافة إلى بيان أنماط ذلك التفاعل وأشكاله بالتطبيق على نماذج مختلفة، متوسّلة في ذلك المنهج الوصفي التحليلي.

الكلمات المفتاحية: قصص الأطفال، الرسوم، التفاعل.

على الرغم من أن الرسم -خطاً كان أو لوناً أو شكلاً أو نقشاً أو خريشة- بدأ قبل الكتابة إلا أنه من الواضح أن علاقة النص بالرسم علاقة ضربت جذورها في عمق التاريخ، وامتدت إلى شعوب وحضارات آلت إلى انتهاج الرسم أسلوباً للتعبير عن أفكارها، وحياتها، وإنجازاتها، ومعتقداتها، بل حتى رخلتها بعد الموت؛ فرسومات الكهوف، والجداريات الآشورية، ومقابر الفراعنة، والمخطوطات الإسلامية القديمة، ما هي إلا نماذج أولية عن فكرة الترجمة البصرية للغة منطوقة ما. وعلى الرغم من أن كثيراً منها أخذ شكل التوثيق أو الإيضاح إلا أنه يمكن عد تلك الأعمال بوادر أولية مهمة، مُمهدة لفكرة ربط الرسوم باللغة. بل إن بعض نظم الكتابة نفسها كانت مُمثلةً بأشكال فنية، مثل الكتابة المسمارية، والهيروغليفية. (انظر الصورة ١-٠). وهذا رأي لا يُقصد فيه أن الفنون البدائية سمها بلغت من بساطة أو تعقيد - هي فنون ساذجة غير مصقولة، بل هي فنون أنتجت بما توفر للفنان من أدوات آنذاك؛ فكان أن أنتج أعمال لصيقة ببيئته وخصوصيتها ومُعطياتها.

(١-٠)

MEANING	OUTLINE CHARACTER, B. C. 3500	ARCHAIC CUNEIFORM, B. C. 2500	ASSYRIAN, B. C. 700	LATE BABYLONIAN, B. C. 500	ANCIENT EGYPT HIEROGLYPHICS
1. The sun					
2. God, heaven					
3. Mountain					
4. Man					
5. Ox					
6. Fish					

وبالحديث عن علاقة النص بالرسوم، يجدر الالتفات إلى الأعمال الفنية والمُمنمات^١ المنتجة في الفترة ما بين القرن الثاني إلى القرن الثالث عشر. (انظر الصورة ١-١).

^١ المُنمنمات هي لوحات صغيرة على ورق الرق، أو الورق العادي، وعادة ما تكون رسوماً توضيحية للكتب أو المخطوطات. وقد تكون أعمالاً فنية مستقلة تمتد على صفحات كاملة.

(١-١)



تمثل هذه الصورة الأمير الفارسي هوماي الذي يلتقي الأميرة الصينية هومايون في حديقةها، وهي مُنمَّنة من مخطوطة: قصّة حُب (١٤٣٠-١٤٤٠). يقول إرنست غومبرتش عن هذا العمل: "نحن نستطيع أن نقرأ هذه الصفحة كما نقرأ نصاً تقريباً، ونستطيع أن ننظر من عند البطل الواقف متصالب الذراعين في الزاوية اليمنى، وهو ينظر إلى البطة التي تقترب منه، وأن ندع خيالنا يهيم في حديقة ساحرة أضاءها القمر من دون أن نظفر منها بكثير". (غومبرتش، ٢٠١٦، ص: ١٤٧) وهو هنا -على الرغم من أنه يحلل إحدى المنمنمات التي ليس لها علاقة بقصص الأطفال- يشير إلى ثلاثة عناصر أساسية هي: الإيضاح، والتلخيص، وإعمال الخيال. وهي نفسها المبادئ المتبناة في عملية رسم الكتب الموجهة للأطفال، أولها: أن الرسوم توضح وتدعم النص بصرياً، وهي تأتي مُلحَّصة إذ ليس من المُتَوَقَّع أن يرسم الرسّام كل جملة وحركة وفعل، وإلا لاحتاج إلى صفحاتٍ ومساحاتٍ ورقية قد تصل إلى ضعف حجم الكتاب المُتَوَقَّع، وهذا التلخيص من مهمته أيضاً أن يقود المطلع/ القارئ إلى إعمال خياله لإدراك تفاصيل قصة الحُب وما جرى فيها من أحداثٍ داخل تلك الحديقة المضيئة بالقمر.

وبذكر المنمنمات، يجدر الالتفات إلى أعمال الفنان الخطاط يحيى بن محمود الواسطي (القرن ١٣م). الذي خطّ نسخة من مقامات الحريري التي أنجزت عام ١٢٣٧م وزينها بمئة منمنمة من رسومه عبّرت عن خمسين مقامة (قصة)^٢. ويلاحظ في (الصورة ١-٢) أن النص يُرافق الرسوم، كما يتشكّل في اتجاهاتٍ عدّة بألوانٍ تتوّعت ما بين الأسود والأحمر.

^٢ حُفَظَ العمل في مكتبة باريس الوطنية إلى جانب عمل آخر بمكتبة بطرسبرج في روسيا.

وفي (الصورة ١-٣) يظهر تصويرٌ لعددٍ من المخلوقات: (الطيور، القردة، الأسماك، البشر، وأنصاف البشر). وفيها أضيف جزءٌ من المقامات: "...خادمٌ قد علّته كِبْرَة، وَعَرَّتْهُ عَبْرَة، وقال يا قوم لا توسعون سبًا ولا توجعوننا..." (الحريري، ١٨٩٧، ص: ١٨١).

(٢-١)



(٣-١)



وما من مُبالغةٍ بالقَوْلِ إنّ أعمالَ الواسطي المُعبّرة عن مقاماتِ الحريري هي أنموذجٌ عربيٌّ شديدُ الاقترابِ من معاييرِ الكتابِ القصصيّ المُصوّرِ الحديث؛ فقد اعتمدَ على مبادئِ تُستخدَمُ اليومَ للمزوجةِ بين النصِّ والرسومِ في الكتابِ المُصوّرِ، وهي: تلخيصُ المشاهدِ المرسومة، وإعمالُ خيالِ الفنانِ الذي يدعّمُ النصَّ بصرياً، واستخدامُ الألوانِ المتنوعةِ التي تُضفي حيويّةً لافتة، وتصميمُ النصِّ وتشكيله بأكثر من أسلوبٍ ولون. وينبغي التأكيدُ على

وصف الكتاب بأنه (قصصي مُصوّر)؛ فهذا ما يُجَدِّد العَهْد بأهداف هذه الدراسة ويشحذُ نظرنا نحو العلاقة بين النص والرسوم وتطوُّرها عبر الزمن. ومع ذلك، فإنه من غير المُرجَّح التأكيد على أسبقية هذا الأنموذج ولا الجُرم بربادته لاسيما مع ضياع كثيرٍ من المخطوطات وفُقدان العديد من الكتب لظروف الزمن القاهرة. لكننا لو بحثنا في ذاكرة العصر العباسي لَوَجَدنا مخطوطاتٍ وكتباً أخرى مصوَّرة - وإن كانت غير قصصية - منها كتاب: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني (٦٠٥-٦٨٢هـ). انظر (الصورة ١-٤). (القزويني، د.ط، ص: ١٣٥) والتي تظهر فيها جلياً عملية المُزاوجة ما بين النص والرسوم، وتصميم النص من حيث اختيار حَجْمه ولَوْنه وطريقة توزيعه على امتداد الصفحات.

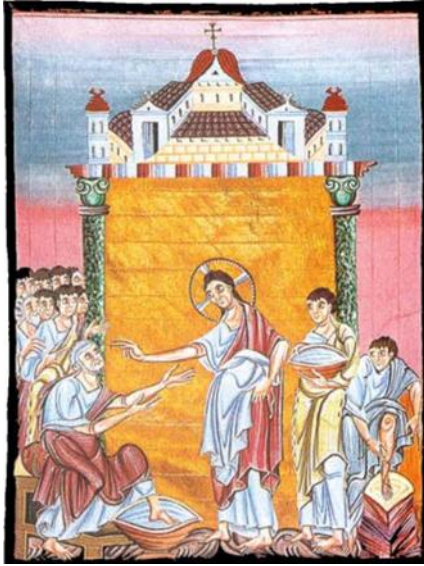
(١-٤) صفحات من كتاب: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات



في عملٍ فني آخر نُسب إلى كاو كو كانغ، (انظر الصورة ١-٥)^٣ يلاحظ النص مكتوباً على الجهة العلوية اليسرى، وعلى الرغم من أنَّ العمل يُصوِّر جبالاً غامضةً مُرتفعة، إلى جانب بعض الشجيرات المرسومة في الجزء السفلي من العمل، إلا أنَّ هذا العمل هو أقرب نموذجٍ لمبادئ الفنانين الصينيين، فجَلَّ ما كانوا يطمحون إليه هو التعامل السهل مع الفرشاة والحبر ليدونوا رؤاهم قبل أن يفقد الإلهام غضاضته. وكانوا يعتقدون بأن النظر إلى التفاصيل في العمل الفني ومقارنته بالواقع هو أمرٌ ساذج؛ فأنارُ حماسة الفنان المرئية هي ما كانوا يرغبون في استجلائه في أعمالهم.

^٣ وصف العمل: منظر طبيعي بعد المطر، نحو ١٣٠٠، لفيفة معلقة، حبر على ورق. متحف القصر الوطني في تايبيه.

(٦-١) ٢٤١



(٥-١) ٢٣٩



وكثيراً ما كانوا يكتبون أبياتاً من الشعر إلى جانب الرسوم على لفافة الحرير ذاتها. (انظر: غومبريتش، ٢٠١٦، ص: ١٥٣) وبصرف النظر عما إذا كانت تلك الأبيات متصلةً بموضوع العمل الفني أم لم تتصل، يظل هذا العمل -إلى جانب أعمال فنية صينية أخرى- نماذج يُستنتج منها مُجدداً أن علاقة النص بالرسوم ليست وليدة هذا العصر فحسب، بل مُمتدة إلى فترات تاريخية سابقة. وإذا أمعنا النظر في الكتب الدينية للاحظنا أن النسخ ذات الرسوم التوضيحية منها ما هي إلا شكل من أشكال ربط النص بالرسوم؛ ففي (الصورة ٦-١)^٤ المأخوذة من أحد كتب الأنجيل في ألمانيا، نحو عام ١٠٠٠، تمثيلٌ لحادثة مَروية في إنجيل يوحنا (٩: ١٣-٨): "قال له بطرس: لن تغسل رجلي أبداً، أجابه يسوع: إن كنت لا أغسلك فليس لك معي نصيب. قال له سمعان بطرس: يا سيّد، ليس رجلي فقط بل أيضاً يدي ورأسي". هذا الحوار هو ما كان مُهماً للفنان، الذي كان مَعنياً بإيصال رسالة التواضع الإلهي بالاستناد إلى ما وُجد في النص. (غومبريتش، ٢٠١٦، ص: ١٦٦) إذاً؛ فهذه نظرة أُلقيت على مجموعة من النماذج السابقة التي زاوجت بين النص والرسوم، وعلى الرغم من أنها لم تكن مُوجهة لهدف صناعة كتب الأطفال، لكنها أسعفتنا في إدراك امتداد هذه العلاقة وعمق جذورها على مرّ العصور بتنوّع خصائصها وأساليب فنّانيتها على اختلاف أدواتهم.

^٤ وصف العمل: المسيح يغسل أرجل الحواريين، نحو ١٠٠٠. من إنجيل أوتو الثالث. المكتبة البافارية الحكومية، ميونخ، ألمانيا.

أولاً: كتب الأطفال عبر التاريخ:

لو أننا نقصينا تاريخ نشأة الكتب الموجهة للأطفال، لوجدنا أن كثيراً من الباحثين يتخذون من كتاب "حكايات أمي الإوزة" (١٦٩٧م) قاعدةً يتنامى منها هرم أدب الأطفال، فقد اشتمل الكتاب على مجموعة من الحكايات التي كتبها الكاتب والشاعر الفرنسي: شارل بيرو Charles Perrault (١٦٢٨-١٧٠٣)، مثل: (الحيّة الزرقاء)، و(الجمال النائم)، و(عقلة الإصبع)، و(سندريلا) وغيرها. يقول دكتور علي الحديدي في كتاب (في أدب الأطفال): "...كذلك فعل تشارلز بيرو الشاعر الفرنسي الكبير وعضو الأكاديمية الفرنسية؛ فقد كتب للكبار والصغار معاً، وكان كتابه "حكايات أمي الإوزة الذي ألفه عام ١٦٩٧ أول كتاب ظهر في عالم أدب الأطفال". (الحديدي، ١٩٨٨، ص: ٦٦)

وفي صفحة سابقة لهذه الجزئية، وفي الكتاب نفسه، ذكر الدكتور علي الحديدي أن "أقدم قصص خرافية خُكِيت للأطفال وصلت إلينا وعرفها التاريخ قبل أن يعرف قصص سندباد وعلاء الدين والشاطر حسن وسندريلا وذات الرداء الأحمر بألوف السنين، وقد عثر المُتَقَبُّون عن آثار مضر القديمة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على أول تسجيل في تاريخ البشرية لأدب الأطفال ولحياة الطفولة ومراحل نموها، ويرجع تاريخه إلى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد مكتوباً على أوراق البردي، ومُصَوَّراً على جذران المعابد والقصور والقبور... سجّلت البرديات فيما سجّلت، قصة (جزيرة الثعبان)، وهي قصة سفينة هبت عليها عاصفة فأغرقتها وغرق معها ملاحوها المئة والعشرون... إلى نهاية القصة. وسجّلت البرديات قصة الملك خوفو ثاني ملوك الأسرة الرابعة القديمة، وباني الهرم الأكبر الذي تولى الملك نحو عام ٢٧٠٠ ق.م. حين انتابه السأم يوماً وأحسّ بالملل استدعى أبناءه الصغار وطلب منهم أن يسروا عنه بأن يقصوا عليه أحسن ما عرفوه من قصص الأعمال السحرية التي وقعت في عهود الملوك السابقين، وكان أول الصبية خُفِرَ؛ فقصّ على الملك قصة "التاج الفيروزي"، وتلاه أخوه الأوسط؛ فقصّ قصة "الأمير المقضي عليه بالهلاك"، ثم جاء دور الثالث فقصّ عليه قصة "الثور المسحور".

أما فيما يتعلق برأي أوريئيل أوفيك Uriel Ofek، فقد قسم تطوّر أدب الأطفال إلى خمسة أطوار هي: (انظر: الصادق، ٢٠١١، ص: ٣):
أ. العصور القديمة: وقصّد بها النصوص التي وُجِدَتْ على أوراق البردي من زمن الحضارة الفرعونية.

ب. العصور الوسطى: وهي مرحلة قام فيها رُهبان الأديرة بجمع القصص القديمة التي ضمّت أيضاً قصص الأطفال.

ج. عصر الطباعة: وتبدأ من مُنتَصَفِ القرنِ الخامسِ عشر؛ أي بَعْدَ اختراعِ الطباعة، إذ بدأت في أوروبا طباعةُ كُتُبٍ تَضُمُّ قصصاً شعبية، وفي إنجلترا ١٥٥٠م صدرت الكتب الأولى المطبوعة المُخَصَّصَةُ للأطفال والتي سُميت Horn Book. في القرن السابع عشر ظهرَ في فرنسا جان دي لافونتين (بالفرنسية: Jean de La Fontaine) (١٦٢١-١٦٩٥) الذي أُطْلِقَ عليه "أميرُ الحكاية الخرافية في الأدب العالمي". كما ظهر كتاب أمي الإورّة لشارل بيرو Charles Perrault (١٦٢٨-١٧٠٣)، وفي القرن الثامن عشر، من ألمانيا برز الأخوان جريم (بالألمانية: Grimm Brüder)، وهما جايكوب (١٧٨٥-١٨٦٣) وفيلهلم (١٧٨٦-١٨٥٩). وهما اللذان ألفا "الصغيرة ذات الرداء الأحمر"، والتي عُرفت لاحقاً بـ بليلى والذئب، وبياض الثلج، والفتاة الإوز. وفي الدنمارك لمع هانز كريستيان أندرسن Hans Christian Andersen (١٨٠٥-١٨٧٥).

د. العصر التعليمي: وتبدأ هذه المرحلة مع صدور كتاب (إميل أو التربية) الذي ألفه جان جاك روسو (بالفرنسية: Jean-Jacques Rousseau) (١٧١٢-١٧٧٨). وقد أكد فيه على أهمية التعامل مع الطفل بِصِفَتِهِ اللَّبَنَةِ الأساسية لِتَنْشِئَةِ الْفَرْدِ، كما ظهرت في هذه الفترة موادٌ علمية وتثقيفية وموسوعات خاصة بالأطفال.

هـ. العصر الحديث: بدأ في مُنتَصَفِ القرن التاسع عشر مع صدور كتاب (أليس في بلاد العجائب) لمؤلفه: لويس كارول Lewis Carroll، (١٨٣٢-١٨٩٨)، وقد صدرت بعد هذا الكتاب كثير من الكتب للأطفال وبدأت اتجاهات متعددة في الكتابة للطفل.

أما عربياً فقد كان أول ظهورٍ لأدبٍ مدوّنٍ للأطفال في الوطن العربي بمصر في زمن محمد علي، عن طريق الترجمة، ومنه ما ترجمه رفاة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣)، مثل: حكايات الأطفال، وعقلة الإصبع. ثم جاء أحمد شوقي الذي اطلع على أدب الأطفال في أثناء وجوده في فرنسا؛ فكتب قصصاً شعرية للأطفال على ألسنة الحيوانات والطيور، مثل قصة: "الثعلب والديك". وفي مُنتَصَفِ القرن التاسع عشر، في عام ١٩٢٧ تحديداً اتجه أدب الأطفال العربي إلى كتابة أكثر تخصصاً، على يد كامل الكيلاني، الذي كتب قصة "السندباد البحري ١٩٢٧"، وتتابعت كتاباته حتى وصلت إلى نحو ٢٠٠ قصة وكتاب.

يُسْتَنْجَحُ من جميع ما سبق أننا أمام تقسيمات زمنية استطلت تحت مسمى (أدب الأطفال)، والحقيقة أنه ينبغي إعادة صقل الآراء بما يتماشى مع مُعطيات العصر الحالي. وبالعودة لرأي دكتور علي الحديدي، فإنه من الواجب الإشارة إلى أنّ رأيه بحديثه عن شارل بيرو، ووصف كتابه بأنه "أول كتاب ظهر في عالم أدب الأطفال" اتجه إلى العمومية؛ ذلك لأن أدب الأطفال مُصطلح واسع، ولو تتبعنا تاريخ ما وصلنا من كُتُبٍ وُجّهت ونُشرت

للطفل، لَوَجَدْنَا أَنَّ هناك تجاربَ أخرى سَبَقَتْ حِكَايَاتِ أُمِّي الإِوزة. مثل: (خرافات إيسوب) التي تُرجمت ونُشرت عام ١٤٨٤م على يد ويليام كاكستون.

كما ظَهَرَتْ في القرن السابع عشر أعمال لبعض المُنَشِّقِينَ عن الكنيسة، مثل كتاب: (العالم المرئي بالصور) The Orbis Sensualium Pictus، أو ما يعرف باسم: Visible World in Pictures الذي ألفه التشيكي جون آموس كومينيوس. وقد تُرجم الكتاب إلى العديد من اللغات الأوروبية. وفي الطبعات كلها يبدأ الكتاب بالأبجدية، ثم يسعى من خلال مزيج من الكلمات والصُّور - إلى تمثيل كل شيء في العالم، بدايةً من المخلوقات والنباتات، وحتى المفاهيم المُجرَّدة مثل الثالوث القدوس. وكان الهدفُ منه تعليم الأطفال من خلال تَسْلِيَتِهِمْ. وقد جَسَدَ الكتابُ عدَّةَ خصائص للكتابة المُبَكِّرة للأطفال، بدايةً من افتراضاته بشأن السِّنِّ؛ فكومينيوس كان يَكْتُبُ من أجل الأطفال الصغار؛ أي الأطفال تحت سن السادسة، ليتعلَّموا القراءة بلغتهم الأصلية، وبعدها بدايةً من سن السادسة يتعلَّمون القراءة باللاتينية، ولهذا كانت نصوص الكتاب مُرَدَّوْجَة اللِّغَة ومكتوبةً بالمحليَّة واللاتينيَّة معاً. (انظر: رينولدز، ٢٠١٤، ص: ١٨) على نحو ما هو مُوضَّح في الصورة (١-٧).

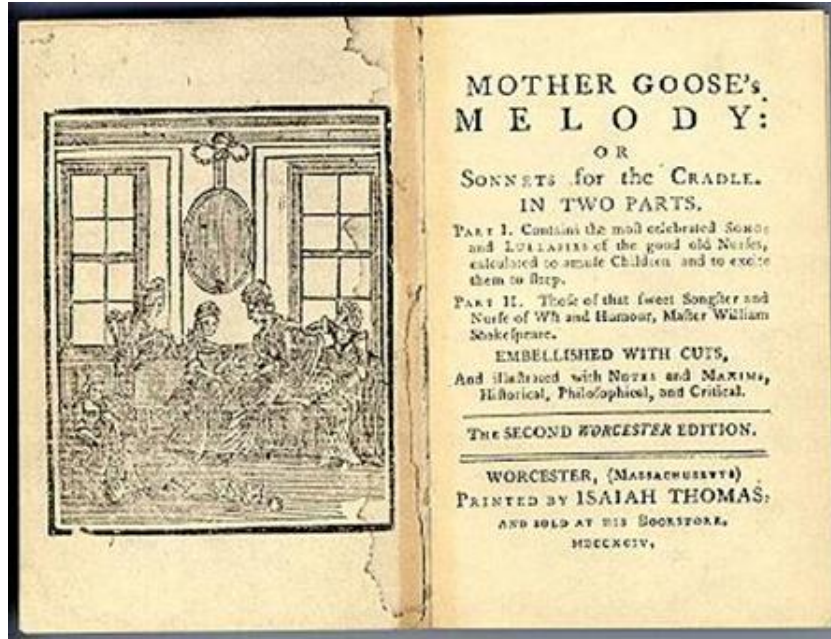
(٧-١)



فإذا كُنَّا بصَدَدِ استخدامِ مُصْطَلَحِ أدبِ الأطفال، فإننا أيضاً نشملُ بذلك الكتب التعليمية والتربوية إضافة إلى القصص والحكايات ومُعْظَمِ الكتابات المُخَصَّصَة للأطفال. أما أوريثيل أوفيك، فقد زَاحَجَ بين ما قُدِّمَ للطفل، وبين ما كُتِبَ عن الطفل حين حدّد كتاب "إميل" لجان جاك روسو مثلاً، لكن الجدير بالإضافة أن هذه المرحلة الزمنية اشتملت على جهود عديدة في إنتاج كتب قصصية مصوَّرة أنتجها ناشرون مثل: جون نيوبيري John Newbery

(١٧١٣-١٧٦٧) الذي عُرف بأنّه الأبّ الرّوحي لكتب الأطفال لاسيما أنّه كان الناشر الذي منَح كتب الأطفال استقلاليتها بما اشتملت عليه تلك الكتب من عناية بالأغلفة والأوراق والرّسومات والدّمي المُصاحبة. (انظر الصورة ١-٨). (Guion، ٢٠٢٢) كما اشتملت هذه المرحلة على كُتب مصوّرة نشرها توماس بورمان Thomas Boreman عام ١٧٤١م الذي كان ناشراً مُهِتماً بنشر كتب الأطفال، والتي ضَمّن فيها مجموعة من الرسوم (انظر الصورة ١-٩). (Guion، ٢٠٢٢)

٨-١ الطبعة الأمريكية من كتاب لحن الأم الإوزة. التي نشرها في الأصل جون نيوبيري



٩-١ الطبعة الأمريكية من كتاب لحن الأم الإوزة. التي نشرها في الأصل جون نيوبيري



وعلى صعيد آخر، هناك وعي مجتمعي سائد بأن "كليلة ودمنة"، و"ألف ليلة وليلة"، و"حي بن يقظان" نماذج قصصية تاريخية موجهة للطفل. ووجب هنا السؤال، في أي مرحلة ضُمت تلك الكتب إلى قائمة قصص الأطفال؟ لأنها في مرحلتها الأولى عالجت قضايا سياسية ودينية وفلسفية ووجودية، واستخدمت أساليب لغوية أعلى من مستوى الطفل. والأخرى عدها أصلاً مؤسساً لتجارب كتاب عالجوها وبسطوها وأعادوا تقديمها بما يتماشى مع عقلية الطفل وإدراكه. كقصة حي بن يقظان الذي أصبح لاحقاً فتى الأدغال وطرزان وماوكلي.

تجدُر الإشارة أيضاً إلى أن ظهور الرسوم والصور في المطبوعات والمجلات والكتب، ظهر تزامناً مع تقدّم تقنيات الطباعة، لكن الاعتقاد السائد أن أول كتاب مصوّر للطفل عالمياً، كان كتاب: (العالم المرئي بالصور) Visible World in Pictures المذكور آنفاً. ومن هنا يتطلب إعادة التأكيد على أن ما يعيننا في هذه الدراسة، وما سيجري التركيز عليه في التحليل، هو (الكتاب القصصي المصوّر للطفل)، وهذا توضيحٌ دارئ للخلط الذي قد يقع ما بين (الكتاب المصوّر للطفل) أو ما يُطلق عليه Picture Book، و(الكتاب القصصي المصوّر للطفل)؛ فالثاني فرعٌ من الأول، والأول يعدُّ حاوياً لمضامين متنوعة موجهة للطفل، مثل: كتب القصائد والأغاني الموجهة للطفل، والأساطير والحكايات الشعبية، والكتب الدينية (مثل: قصص الأنبياء)، وكتب العلوم والمعارف Information Books (مثل: تعليم الحروف، أو علوم الكواكب والفضاء). واختيار (الكتاب القصصي) هنا، ينبع من تنوع موضوعاته وقضاياها، مما يؤدي إلى قدرةٍ أوسع على تعقب الرسوم، وتقنيات تنفيذها، وعناصر التصميم فيها، وعلاقتها بالنص المكتوب.

وهذا التقسيم مبني على هدف هذا المبحث من حيث الإيمان بتكامل العلاقة ما بين النص والرسوم، بينما توجد تقسيمات تفرّق ما بين الكتاب المصوّر Picture Book، وبين الكتاب الإيضاحي illustrated book، فالأول تتكافأ فيه أهمية النص مع الرسوم، أما الثاني فيملك النص السيادة، وتأتي العناصر الفنية من رسوم وأيقونات وخرائط ذهنية عناصر داعمة موضحة فقط. (انظر: Robert R) وبوصف أدق، يُعرّف الكتاب المصوّر Picture Book بأنه الكتاب الذي يحتوي على صورة/رسم واحدة على الأقل في كل صفحة ممتدة (Nikolajeva، ٢٠٠٠، ص: ٢٢٦) أو ما يتعارف على تسميته Spread.^٥

^٥ يُطلق على كل صفحتين متقابلتين في الكتاب (صفحة ممتدة) وباللغة الإنجليزية تُسمى Spread.

ويُمكن القول إذاً بأن الكتب المدرسية، شكلٌ من أشكال الكتب الإيضاحية للأطفال *illustrated children books* لأنها كُتِب مُستَملة على الصور والرسوم، لكن النص المعلوماتي يهيمن على الصفحة في المقام الأول، إضافةً إلى كونها موجهة للأطفال أو فئة منهم (محددة بمرحلة عمرية ودراسية)، وتُراعي قدراتهم ومستوى إدراكهم، وتسعى لتنمية مهاراتهم وعلومهم في مجال، أو موضوع، أو مادة ما. وفي هذا الصدد يقول أحمد نجيب: "إذا كان من الآمال الحلوة المنشودة أن تتحوّل (الكتب المدرسية) إلى (كتب أطفال) شائقة جذابة في مضمونها وشكلها، فإنّ العكس يجب ألا يحدث، وكتب الأطفال وبخاصة الكتب العلمية - يجب ألا تفقد طابعها (كأدب أطفال) وتتحوّل إلى ما يشبه الكتب المدرسية المُقرّرة". (نجيب، ١٩٧٩، ص: ٧٨) لكن واقع الحال الذي نشهده، ويشهده الطلاب، هو أن الكتب المدرسية في معظم الدول العربية لم تتجاوز دائرة الكتب الإيضاحية في أحسن حالاتها، وقد تقلّ فيها الرسوم والصور أو تزيد أو تنعدم إلّا من الغلاف بحسب نوع المادة، والمرحلة الدراسية، وطبيعة المنهج المُقدّم.

ثانياً: التفاعل ما بين النص والصورة في قصص الأطفال:

هناك ثلاثة أنواع من التفاعل ما بين النص والصورة في القصص المصوّرة للأطفال، هي:

- ١- Symmetrical Interaction ويمكن أن تُسميه التفاعل المتماثل.
- ٢- Enhancing Interaction ويمكن أن نسميه التفاعل المُعزّز أو المطوّر.
- ٣- Contradictory Interaction ويمكن أن نُسميه التفاعل المتناقض.

وهذه المصطلحات لم ترد من قبل في أبحاث أو دراسات عربية، وعليه فإن ترجمتها هنا يمنحها اسمها العربي الأول. تقول ماريا نيكولاجيفا Maria Nikolajeva وكارول سكوت Carole Scott في بحث منشور لهما بعنوان: Dynamics of Picturebook Communication:

"يُعد التفاعل المتماثل *Symmetrical Interaction* أسلوباً تحكي فيه الرسوم والكلمات القصة نفسها. أي أنّ ما يُقدّمه النص من أوصاف وألوان وأشكال يُترجم بصرياً كما هو من خلال الرسوم المنفذة. وتتكّرر تلك الأوصاف والألوان أو المعلومات الواردة في النص في أشكالٍ مختلفة على امتداد النص. ولتوضيح ما تقصده الباحثتان، يُمكن إعطاء مثال على قصة ليلي والذئب؛ ففي القصة المصورة تُرسم (ليلي ذات الرداء الأحمر) على امتداد المشاهد بالشكل نفسه، والعمر نفسه، والهيئة نفسها على نحو ما ورد ذكرها في النص؛ فلا يتغيّر لون رداءها مثلاً، ولا يتغيّر لون شعرها، أو طولها، مادام النص حدّدها بتلك الخصائص.

أما النوع الثاني وهو التفاعل المعزّز أو المطوّر *Enhancing Interaction* فهو تفاعل تعمل فيه الرسوم على تضخيم معاني الكلمات، بإعطائها بُعداً فنياً أو فلسفياً أو شعوراً أو انطباعاً أو إحالة لفكرة ما، ويمكن أيضاً أن تقوم الكلمات بتوسيع الصور بحيث تُنتج المعلومات بطرق مختلفة. وفي هذا التفاعل يمكن القول إن خيال الكاتب والرسام لابد أن يعمل باسّاق، لإضافة طبقةٍ داخليةٍ جديدةٍ للنص، ما يجعله أكثر ثراءً وتأثيراً. وبحسب ما تذكره الباحثتان فإن التفاعل المعزّز عندما يصل إلى أقصى مستوياته تُصبح الديناميكية في الكتاب تامةً متكاملةً، واعتماداً على درجة اختلاف المعلومات المعروضة يمكن أن يتطوّر مستوى الديناميكية إلى *counterpointing dynamic* أو ما يمكن تسميته بـ (ديناميكية مضادة أو متقابلة)، إذ تتعاون الكلمات والرسوم لإيصال معانٍ تتجاوز نطاق كلٍ منهما. لكن يجب التنويه أن الشكل المتطرّف من الديناميكية المضادة أو المتقابلة هو التفاعل المتناقض *Contradictory Interaction*، حيث تبدو الكلمات والرسوم متناقضتين فلا تُمثّل الرسوم الكلمات ولا العكس، وهذا الغموض قد يشكّل تحدياً لدى القارئ في إدراك صلة الكلمات بالرسوم والعكس، ثم تكوين فهمٍ حقيقي لما يتم تصويره أو عرضه". (Nikolajeva، ٢٠٠٠، ص: ٢٢٥، ٢٢٦)

ومع وصف تلك الأنواع، لا يمكن أن نصنّف كلّ الكتب القصصية المصوّرة تحت تلك الأنواع الثلاثة من التفاعلات، كما لا يمكن أن نطلق حكماً قاطعاً مطلقاً على كتاب ما بأنه ينتمي كلياً إلى نوعٍ واحدٍ من التفاعل، ذلك لأن لكل كتاب خصائصه وطرق تقديمه وإعداده، ويمكن في كثيرٍ من الأحيان أن يعمل الفنان خياله فيزواج ما بين نوعين من التفاعل هما: المتماثل والمُعزّز/ المطوّر. ولو عدنا إلى مثال حكاية ليلي والذئب، لأدركنا أن كثيراً من الفنانين صوّروا بالفعل ليلي بأنها ذات رداءٍ أحمر، وأنها طفلة، وصوّروا أيضاً سلّتها التي تحملها إلى الجدة بطلبٍ من أمها. لكن أولئك الفنانين أيضاً شحذوا خيالهم بصورٍ ورسومٍ أخرى جعلت من نسخة حكاية ليلي والذئب تختلف كل مرة باختلاف رؤية الفنان المُصاحبة. ما جعل التفاعل ما بين النص والرسوم يدخل في حيّز التفاعل المعزّز/ المطوّر كما كان في حيّز التفاعل المتماثل. (انظر الصورة ١-١٠)، و(الصورة ١-١١).

(١١-١)



(١٠-١)



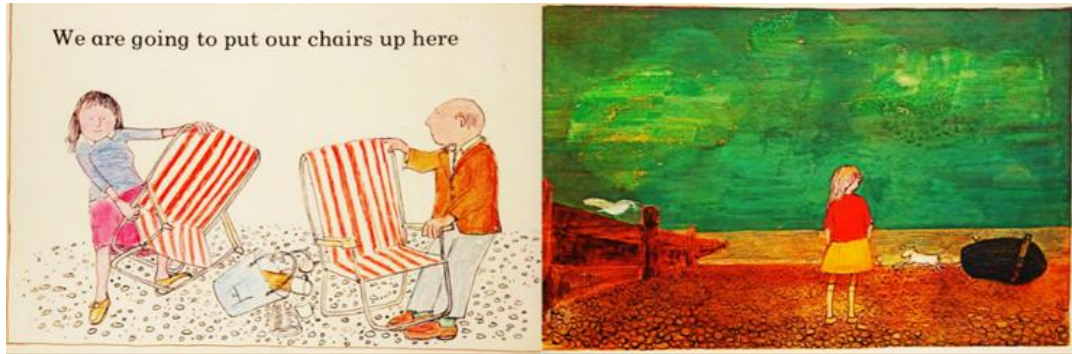
يُمكن الملاحظة من خلال الصورة الأولى (١٠-١)، أن الفنان منح شكلاً خاصاً لهيئة الذئب، وألبسه رداءً بدا أنه من صوف الخروف، رغم أن هذا التفصيل لم يرد في القصة المعروفة، لكنه منح القصة بُعداً فنياً جديداً يُمكن أن ينبّه القارئ المتأمل إلى صفة الخداع، أو يُشير إلى شراسة الذئب، أو يؤكد على سمة ما في شخصيته. وفي الصورة الثانية (١١-١)^٦ التي رسمها الفنان سكوت جوستافسون Scott Gustafson يظهر الذئب في صورة نبيل يُقدّم لليلي وردة، على الرغم من أن هذه الإضافة لم تُذكر في النص أيضاً، وهي على سبيل تطبيق التفاعل المعرّز/المطوّر لاسيما مع منح شكل الذئب هيئة أقرب إلى الهيئة البشرية. سيقود هذا القارئ/الطفل لاستنتاج شكل الذئب في بداية القصة، ويكون شعوره هنا مماثلاً لشعور ليلي، فكأنما هو هي، لكنه حتماً سيصاب بالدهشة -دهشة مساوية لدهشة ليلي- عندما تتأزم الأحداث ثم تتكشف عن حقيقة الذئب فيما بعد. إن استخدام هذا النوع من التفاعل يؤكد على أن الفنان هنا مُضيفٌ وصانعٌ للتأثير أكثر من كونه رساماً فقط؛ فقد قدّم فكرة -في مشهد واحد- انسابت بسلاسة وبساطة، ليأتي الدرس المُستفاد منها مع نهاية القصة: لا تثق بالغريب مهما بدا شكله جميلاً، أو مألوفاً. لا تثق به حتى لو قدّم هدية أو وردة. على مستوى الكتب القصصية المصورة المنشورة، قدّم المؤلف الرسام جون بيرنينغهام John Burningham (١٩٣٦-٢٠١٩) قصة: Come away from the water, Shirley. (أي: ابتعدي عن الماء يا شيرلي)، واستطاع من خلالها أن يرتقي بالتفاعل ما

^٦ أخذت الصورة من صفحة أعمال الرسام سكوت جوستافسون، عبر:

<https://havenlight.com/collections/scott-gustafson>

بين النصّ والرسوم إلى مستوى أكثر تطوراً، وذلك بمنح القارئ فرصة قراءة الكتاب بأكثر من طريقة، وسيأتي توضيحها فيما يأتي.^٧ تبدأ القصة بزهة تذهب فيها أسرة شيرلي -المكونة من الأم والأب وشيرلي- إلى شاطئ البحر، وما إن يصلوا هناك حتى يبدأ الوالدان بتوضيب الكراسي للجلوس، فيما تظهر شيرلي واقفة قبالة البحر تتأمل. انظر الصورة (١٢-١).^٨

(١٢-١)



في الصفحة التالية، (الصورة ١-١٣)، يظهر الأب والأم على يسار الصفحة وهما يدعوان ابنتهما شيرلي للعب مع الأطفال. وعلى الرغم من أنّ الكاتب أضاف الجملة في صفحات الكتاب، لكنه بصفته الرسّام أيضاً- غيّب وجودهم في المشهد. وعلى نقیض دعوة الأب والأم ظهّرت شيرلي في الصفحة المقابلة وقد ركبت قارباً للتجديف في البحر مع كلب وجدته على الشاطئ، مع أنّ هذا الفعل لم يرد في النص.

(١٣-١)



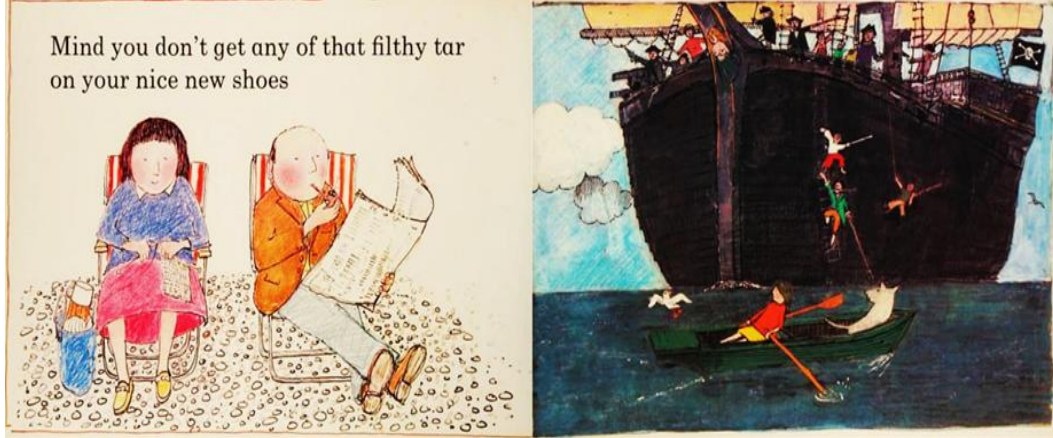
وفيما ينهمك الأب بقراءة الصحيفة، وتبدأ الأم بالحيّاكة، يحذّر أحدهما شيرلي من احتمالية اتساخ حذاءيها بالقار القذر، انظر (الصورة ١-١٤). وتامماً كما كان في

^٧ يرجى الانتباه أن هذا كتاب كُتب بالإنجليزية، وعليه لا بد من ملاحظة النص والرسوم من اليسار إلى اليمين، على عكس الكتب العربية.

^٨ جميع الصور المتعلقة بهذه الجزئية ملتقطة من كتاب: Come away from the water, Shirley، سنة النشر: ١٩٧٧.

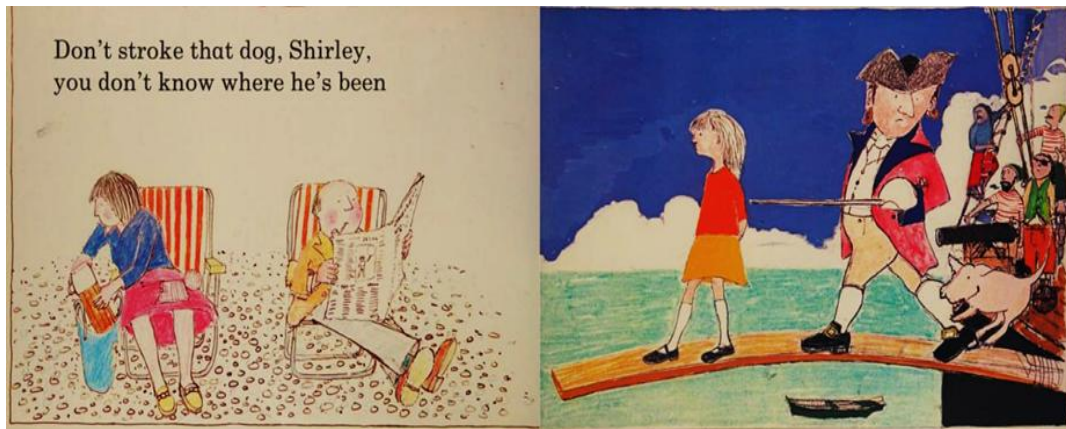
الصفحات السابقة، ودون ذكرٍ لأفعال شيرلي في النص، يتّضح أنها وصلت مع الكلب إلى سفينة كبيرة للقراصنة.

(١٤-١)



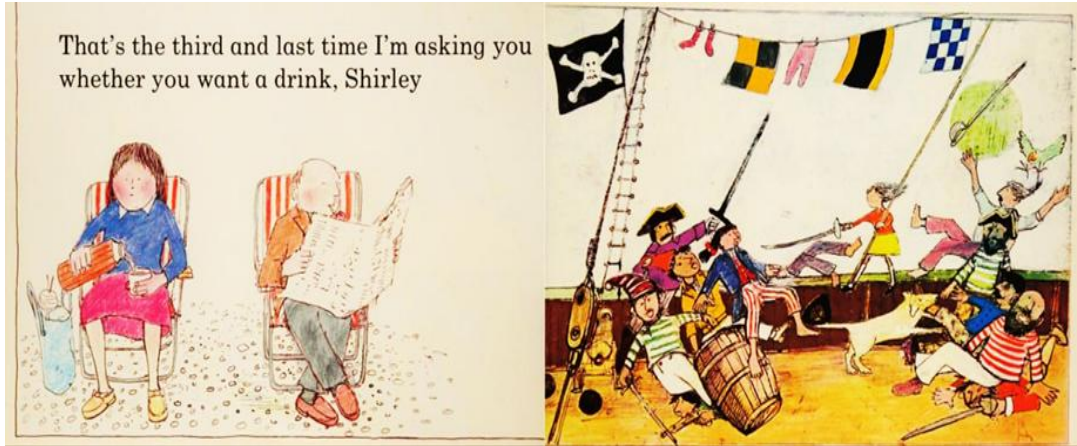
ثم في الصفحة التالية (الصورة ١٥-١) يعودُ الوالدان لتحذير شيرلي من ملامسة أو مداعبة الكلب، "لا تلمسيه أنتِ لا تعرفين أين كان" ويظهرُ الكلب على الصفحة المقابلة وهو يعضّ رجل القرصان لحماية شيرلي من خطرٍ دفعها إلى البحر.

(١٥-١)



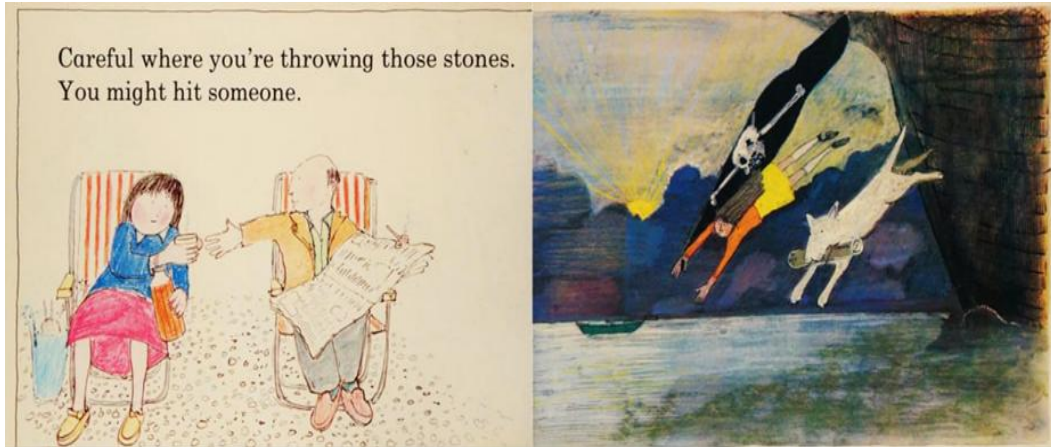
ثم تظهرُ الأم وهي تسكّب مشروباً وهي تتنادي شيرلي: إنها المرة الثالثة والأخيرة التي أسألك فيها إن كنتِ تريدين مشروباً يا شيرلي. لكن شيرلي في الصفحة المُقابلة قد دَخَلت في قتالٍ مُحْتدمٍ مع القراصنة على سفينتهم، وهي تحملُ أحد أسلحتهم، وهو مشهدٌ جاء بوتيّةٍ أسرع، ليقبَل الحدث لصالح شيرلي بعد أن أنقذها كلبها من القرصان الذي كان سيدفعها إلى البحر. وهذا ما يُفسّر انشغالها عن الرد على سؤال أمها. انظر الصورة (١٦-١).

(١٦-١)



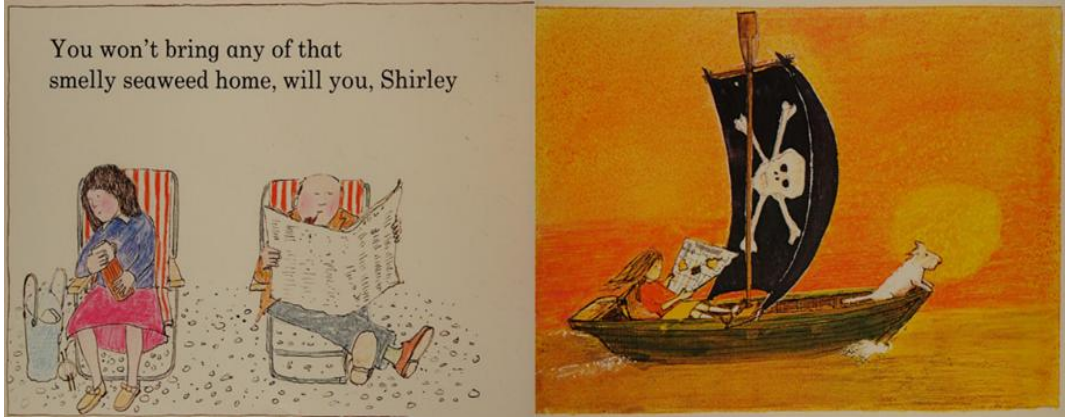
ومَعَ اقترابِ نهايةِ القصة، يبدو الأبوان كما لو أنَّهما مسترخيانِ تماماً، ومنفصلان (ذهنياً وجسدياً) عما يحدثُ في الصفحةِ المقابلة لشيرلي، ثم يُحدثانها على الرغم من غيابها في المشهد على اليسار: "انتبهي وأنتِ تُلقين تلك الأحجار، قد تؤذين أحداً". لكنها في الصفحةِ المقابلة لا تبدو أنها تُلقي حجراً، بل أَلْقَتْ نفسها في الماء مع كلبها وهما يحملان عَلمَ القراصنة وخريطةً ما. انظر الصورة (١٧-١)

(١٧-١)



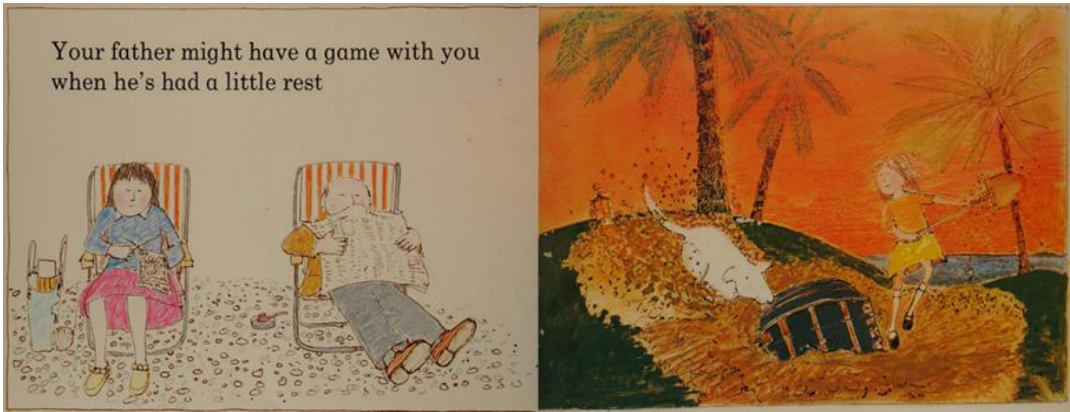
"لن تحضري معكِ أياً من تلك الطحالب كريهة الرائحة إلى المنزل، أليس كذلك شيرلي؟"، وفيما كان يُوجِّه هذا السؤال لشيرلي، لم يبدُ أبداً -في الرسم- أنها تحملُ أي كميةٍ من الطحالب، بل كانت تحملُ خارطة القراصنة. (انظر الصورة ١٨-١).

(١٨-١)



وفيما يستغرق الأب في النوم، تقول الأم: "ربما يلعبُ معك أبوك بعد أن يأخذ قسطاً من الراحة"، مُحدّثة شيرلي، المنغمسة في نبش الرمل مع الكلب، لاستخراج صندوقٍ ما من تحت الأرض. انظر الصورة (١٩-١).

(١٩-١)



ومع نهاية القصة، تقول الأم: "علينا العودة قريباً"، تظهرُ شيرلي وقد حصلت بالفعل على كنز القراصنة في الصفحة المقابلة. انظر الصورة (٢٠-١).

(٢٠-١)



ثم تقول الأم موجهة الحديث للأب: "انظر إلى الوقت إلى الوقت سنتأخر إن لم نُسرع".
ويبدو أن الليل قد حل في الصفحة المقابلة، وهي اللحظة التي تستعد فيها شيرلي للعودة من
مغامرتها أيضاً. انظر الصورة (١-٢٢).

(١-٢٢)



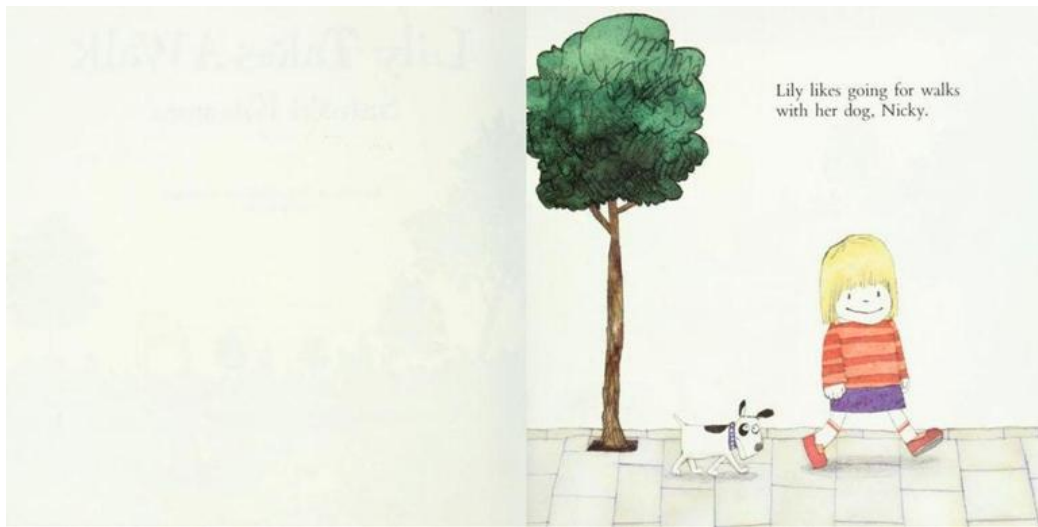
يُستنتج مما سبق عرضه، أن النص جاء مُغايراً للحدث المُصوّر؛ فقد كانت الصفحات
على اليمين تبدو كما لو أنها صفحات تنتمي إلى كتاب آخر مُخصص لمغامرة شيرلي. لقد
قدّم المؤلف هنا تجربة فريدة لفكرة التفاعل المعزّز/المطوّر ما بين النص والرسوم. وعلى
الرغم من كونه الكاتب والفنان في الوقت نفسه لكن مهارته في التناوب ما بين كونه كاتباً
ورسماً قد بدت واضحة على امتداد الصفحات. لقد قدّم كتاباً يُمكن أن يُقرأ مرةً (نصياً)
بمعزلٍ عن الرسوم ما يفتح مجالاً لخيال القارئ الطفل. ويُمكن أن يُقرأ مرةً (بصرياً) بمعزلٍ
عن النص فيُقدّم مغامرة شيرلي في البحث عن الكنز. كل ذلك دون إغفال العلاقات الرابطة
المُوَحِّدة للكتاب من حيث التكوين؛ فالعناصرُ الأساسية مثل الشخصيات، وفكرة قضاء وقتٍ
في نُزهة، وعنوان الكتاب، وتفاصيل الحوارات غير المباشرة، كلها جاءت في قالبٍ عولجَ
بمهارة.

لا شك أن المغامرة قد حدثت في خيال شيرلي فقط، فأبواها على الصفحة المقابلة لازالا
يُحدّثانها. لكنها لم تكن تجيبهم، ولم يُذكر لها أي حوارٍ في النصّ للرد عليهما، لكنها كانت
بمنزلة الحاضر الغائب، فذهنها مشغول في خوض مغامرة مع الكلب الذي صادفته على
الشاطئ. هذا الانفصال ما بين العالمين، عالم النص وعالم شيرلي، منح الكتاب طابعاً أكثر
حيويّة؛ لأنه لو رُسم بطريقة التفاعل المتماثل، بجعل شيرلي تداعبُ كلباً، ثم تتناول مشروباً
تعدّه أمها على الشاطئ، ثم تجمع طحالب أو ترمي حجارة (كما كان كل ذلك مذكوراً في
حوارات الأم)، لدخل الكتاب في حيّز التكرار المُمل. لكنها الصفحات على اليسار هي التي
تُثيرُ فضول وحماسة القارئ، وتدفعه إلى إكمال الكتاب لاكتشاف نهاية مغامرة شيرلي.

وعلى الرغم من أن هذا التفاعل يُعدّ شكلاً من أشكال التفاعل المُعزز/المطوّر، لأنه طوّر من النص ووسّع بُعده الفني؛ ليصير أكثر انفتاحاً على تأويلات أخرى وأكثر جاذبية للطفل، لكنه يميل إلى كونه تفاعلاً متناقضاً أيضاً، لأن كل ما قدّم من رسوم، لم يكن متوافقاً مع النص تماماً. بل إننا لو أخفينا صفحات النص على اليسار، لامتلأ أماننا نصّ مغاير، ولكان من المحتمل منحه عنواناً مختلفاً أيضاً. كما لم يخلُ الكتاب من مشاهد -في الصفحات على اليسار- حققت التفاعل المتماثل. فقد جاءت الرسوم فيها موافقة للنص: ذهاب الأسرة في نزهة إلى الشاطئ، وتوضيب الكراسي، وتناول المشروب، ونوم الأب، وتذكير الأب بالاستعجال لحلول الغروب، كلها مشاهد مرسومة توافقت مع النص. هذا يقودنا للعودة إلى ما تم توضيحه سابقاً، بأنه لا يمكننا بأي شكلٍ من الأشكال أن نُطلق حكماً قاطعاً مطلقاً أو نجزم بأن كتاباً ما ينتمي كلياً إلى نوعٍ واحدٍ من أنواع التفاعل؛ إذ لا بد من مراعاة خصائص النص ومعانيه، وإدراك مساحة الفنان وخياله، هذا مع التحذير بأن تطبيق أي نوعٍ من أنواع التفاعل دون وعيٍ كاملٍ بخصائصه ونتائجه، ودون مراعاة لخصوصية الفئة العمرية المستهدفة، قد يخلق إرباكاً للقارئ، يُحيل دون تحقيق الأثر المنشود من صناعة الكتاب.

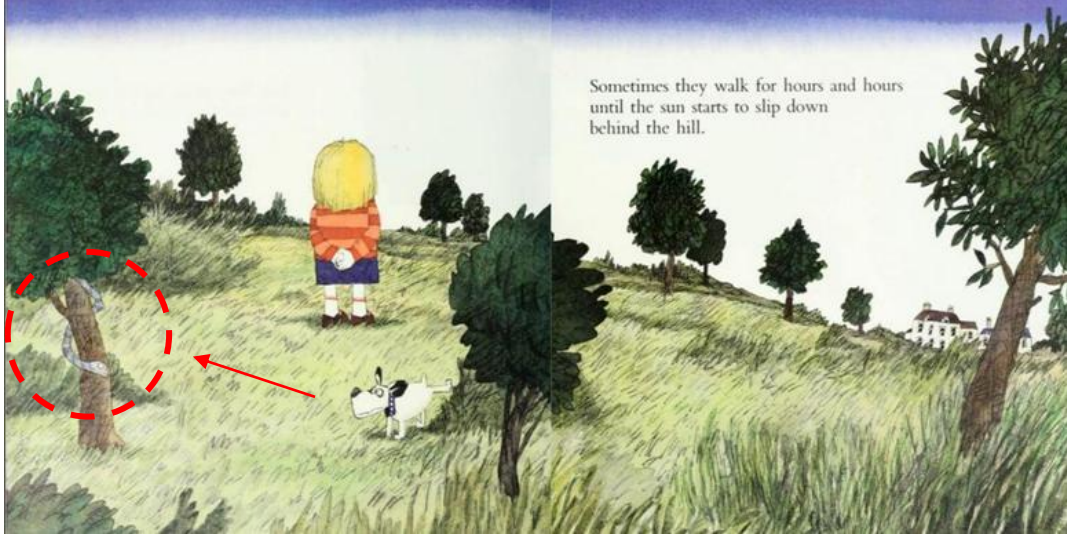
للكاتب الفنان الياباني ساتوشي كيتامورا Satoshi Kitamura، تجربة قصصية/فنية نقلت كتابه: lilly takes a walk، (أي: ليلي تمشي) إلى مستوى فريد من التفاعل ما بين النص والرسوم؛ ففي بداية الكتاب تظهر ليلي وهي تمشي مع كلبها، في مشهدٍ مُصوّر يوافق النص المكتوب. انظر (الصورة ١-٢٣).

(٢٣-١)



ثم في الصفحة التالية، يذكر أن ليلي مع كلبها يتمشيان لساعاتٍ طويلة حتى تبدأ الشمس بالمغيب وراء التل. يُلاحظ في هذه الصورة أن الكلب يُحدّق إلى أعلى تلتفت حول شجرة في أقصى يسار الصفحة. (انظر الصورة ٢٤-١).

(٢٤-١)



يذكر في الصفحتين التاليتين (٢٥-١): "حتى وإن بدأ يحلّ الظلام، ليلي لا تخاف لأنّ كلبها نيكى معها". وفيما تستمرّ ليلي في المشي، يبدو الكلب محدّقاً إلى شجرة لها عينان وابتسامة مخيفة أقصى يسار الصفحة.

(٢٥-١)



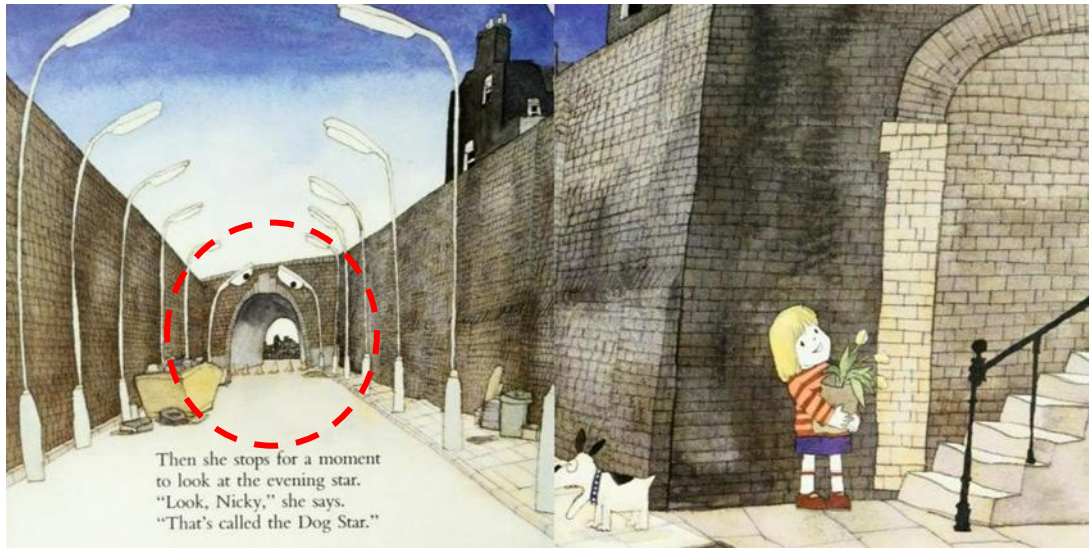
يتكرّر المشهد مجدداً في الصفحة التالية، فمع انهماك ليلي في التّبصّع لوالدتها، يظهر الكلب وهو ينظر إلى صندوق البريد الذي يبدو ككائن شرسٍ أحمر، له فم كبير بأسنان حادة. (انظر الصورة ٢٦-١).

(٢٦-١)



وفيما تتوقّف ليلي لرؤية النجوم، وتدعو كلبها لمراقبة النجوم، يبدو هو باتجاهٍ مُعاكس - كما كان في الصفحات السابقة - لمراقبة ذلك النفق الطويل العميق، الظاهر كفم كبير يبتلع الطريق. فيما تبدو الأقمار الصغيرة كأَسنان حادة، والإضاءة كعينين مُحَدَقَتَيْن. انظر (الصورة ٢٧-١).

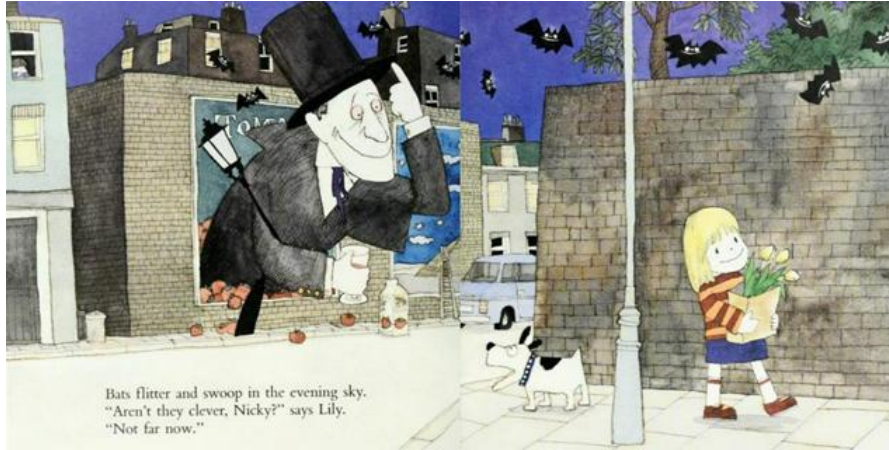
(٢٧-١)



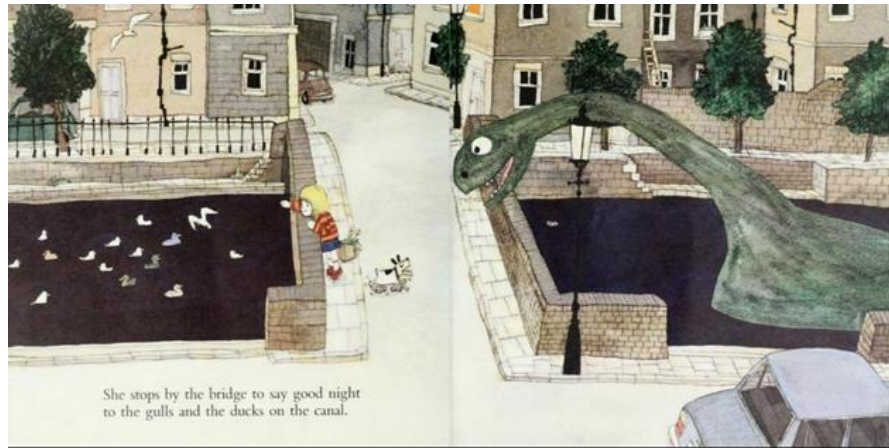
وهكذا تمرّ ليلي على العديد من المناطق في أثناء مشيها، لكنها تظلّ مُبتسمة سعيدة وبملاحٍ مريحة، فيما يظلّ كلبها نيكى في اتجاهٍ معاكسٍ لها ينظر إلى جماداتٍ ومشاهد ومناظر مختلفة، مُثَلَّت في شكل كائنات ووحوش وحيوانات وخيالات مُخيفة مرعبة. ويتضخّم

مستوى تلك المشاهد ليصل الكاتب/الفنان إلى تصوير مصاص الدماء، والديناصور، والوحوش المنبعثة من سلة المهملات (انظر الصور ٢٨-١)، (والصورة ٢٩-١)، (والصورة ٣٠-١).

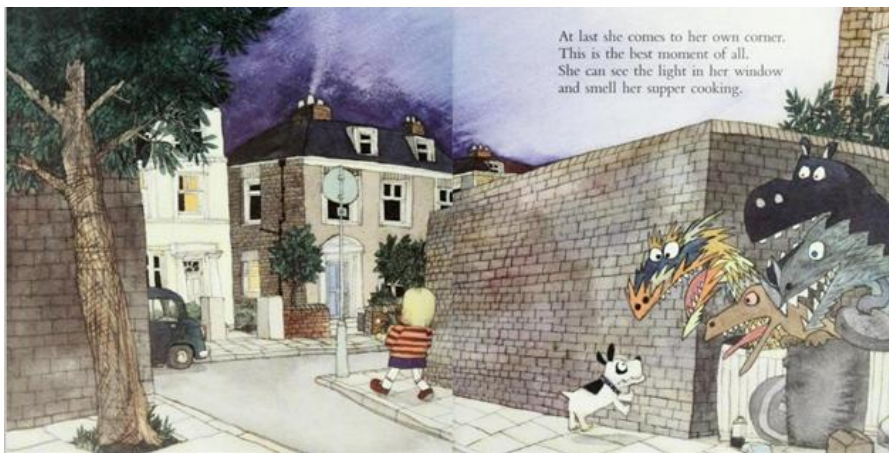
(٢٨-١)



(٢٩-١)



(٣٠-١)



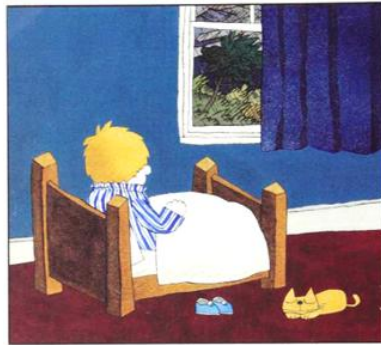
إلى أن تصل ليلي إلى المنزل، فيبدأ حوارها مع والديها اللذين يسألانها عما شاهدته في أثناء مشيها. لكنّ الحوار يقفّ إلى هذا الحد دون ردّ واضح لليلي، بينما يظهرُ نيكي الكلب، على الصفحة المقابلة وهو يتذكّر جميع المشاهد المخيفة التي مرّ بها. انظر (الصورة ١ - ٣١).

سلة المهملات. وعلى الرغم من أنها لم ترد أبداً في النص إلا أنها كانت الوسيلة الأكثر تعبيراً لوصف مشاعر الخوف الكامنة التي تتتاب ليلى.

ولولا إضافة كيتامورا لهذه التفاصيل بهذا التصاعد التدريجي (من الأصغر إلى الأكبر إلى الأضخم)، لما استطاع القارئ إدراك حقيقة مخاوف ليلى أو نوعها أو حجمها. مع ذلك، صوّر كيتامورا ليلى كفتاةٍ تمشي مبتسمة، تتبضع بثقة، وتراقب النجوم، وتنتظر إلى النوارس أسفل الجسر دون أي ملمح في الوجه دالٍ على الارتباك أو الخوف، لاعتقادها الضمني أنّ كلبها نيكي سيحميها. ذُكر في النص: "حتى وإن بدأ يحل الظلام، ليلى لا تخاف لأن كلبها نيكي معها". لقد كانت هذه الجملة هي الإشارة التي يستشعر فيها القارئ أهمية الرفقة بالنسبة ليلي عند المشي في الطرقات. المثير للانتباه أن كيتامورا اختار رسم الكائنات المرعبة بلغة فنية صامتة داعمة للنص، للتعبير الأمثل عن المخاوف المخفية غير المعبر عنها بصراحة. كما لم يكتف بتصوير الأشياء والجمادات ككائنات تُمثّل مخاوف ليلى فحسب، بل جعل اتجاه جسّد الكلب نيكي -المواجه للكائنات المرعبة، والواقف خلف ليلى لحمايتها- تمثيلاً ضمنياً للشجاعة في مواجهة الخوف. وهذا ما جعلها تمشي في اتجاهات معاكسة للكائنات المرعبة على امتداد جميع الصفحات؛ فكأنّها تتجاهلها، تاركة إياها وراء ظهرها.

إنّ هذه التجربة ليست التجربة الوحيدة التي نهج فيها كيتامورا هذا الأسلوب؛ فقد اعتنى بتكوين علاقةٍ شديدة الحساسية ما بين النص والرسوم في قصةٍ أخرى أيضاً، نُشرت في عام ١٩٨٧، تحت عنوان: Captin toby (أي: الكابتن توبي). وكما فعل في القصة السابقة في تصوير مخاوف الطفلة ليلى من المشي وحيدة في الطرقات، صوّر مخاوف الطفل توبي في مواجهة مخاوفه من صوت الرعد والعاصفة الشديدة خارج منزله، بل منح القارئ/الطفل أنموذجاً مُمثلاً بالطفل توبي الذي جعله يبدو كما لو أنه قبطان سفينة يواجه الأعاصير مع (طاقمه)، مع أن ذلك الطاقم، لم يكن سوى صديقه القط. (انظر الصورة ١-٣٣)، و(الصورة ١-٣٤)، و(الصورة ١-٣٥).

(١-٣٣)



One stormy night, Toby was in his bed listening to the wind.



It roared round the house, tearing at the windows and rattling the doors. It howled so loud that Toby couldn't sleep.

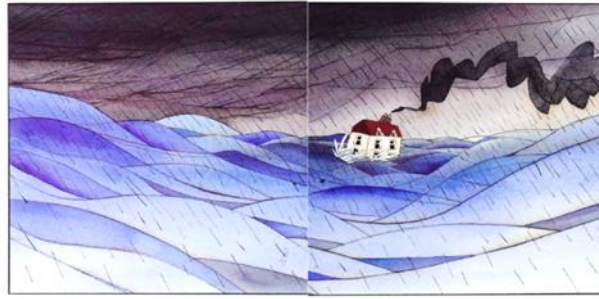
(٣٤-١)



He lay there as the thunder crashed and the rain pattered on the glass.

Suddenly, he felt the whole house rising and falling. It was rolling . . .

(٣٥-١)



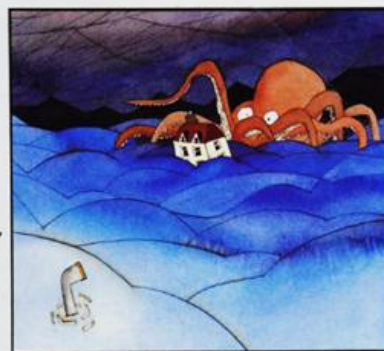
... like a ship in the middle of the ocean.

لقد تحول المشهد من (منزل بين الحقول)، إلى (منزل يسبح في المياه)، بمشهد أفقي وضّح اتّساع المكان/المحيط، وذلك بتقنية تشبه المعالجات الفنية السينمائية التي تتقلّب عنصراً ما (المنزل) من البر إلى البحر، مع وصف المنزل (في النص) بأنه أصبح كسفينة وسط المحيط. وفيما يصوّر كيتامورا مشاعر الخوف في ملامح الطفل يصوّره من خلال الرسم قُبطاناً يُديرُ سفينته مع قطّهِ بشجاعة رجلٍ متماسك، يعرفُ كيف يملكُ أعصابه لمواجهة خطر المياه والغرق. انظر الصورة (٣٦-١).

(٣٦-١)



Captain Toby grabbed the wheel. 'Full steam ahead!' he cried. 'Aye, aye, sir,' said the crew.



Whatever they did, they could not get up enough speed. The octopus was getting closer and closer.

وعلى الرغم من أن هذا النص يميلُ أغلبه لكونه تفاعلاً متماثلاً ما بين النص والصورة، إلا أننا لمسنا أيضاً مشاهدَ أخرى وظُفَّت التفاعل المطوّر المعزز، إذ لم يُذكر في النص أي وجودٍ للقط، بل أُشيرَ إليه بكلمة (الطاقم)، لكن الفنان صوّر الطاقم في هيئة (قط) يُرافق (الكابتن توبي) في رحلته. ولا مناص أبداً من القول إن لكيتمورا بصمة واضحة في الدخول إلى أغوار نفسيّات الأطفال، ونبش مخاوفهم وهواجسهم وإخراجها للسّطح، ثم تبسيطها وتلوينها وتقديمها في هيئة مغامرة خياليّة مثيرة محبّبة، دون الاتجاه إلى المباشرة والتلقين أو التكلّف والمبالغة. لقد استطاع من خلال النموذجين الأنف تحليلهما أن يُعالج نوعين من الخوف لدى الأطفال، والتخفيف من حدّتها، (الخوف من المشي في الطرقات، والخوف من الليالي العاصفة)، بتوظيف الرسم كعنصرٍ داعمٍ للنص أولاً والهدف التربوي/ النفسي ثانياً. ولعل القيمة الفنية الأكثر وضوحاً لدى كيتامورا تتمثّل في القدرة على إنتاج خيالاتٍ جميلة براقّة، من أخرى قاتمة ومخيفة، كما أنه يُحسن تماماً المزوجة بين قلمه وفرشاته دون أن يجعل أيّاً منهما يطغى على الآخر.

ثالثاً: الكتاب القصصي الصامت، (علاقة شبه خفية ما بين النص والصورة):

إن إطلاق صفة (الصمت) على الكتاب الذي يُقدم الرسوم فقط لا يعني بالضرورة انتفاء العلاقة مع النص. ولا يعني أيضاً أن الرسوم تربو على النص من حيث الأهمية. بل على العكس تماماً؛ فالرسوم تُستمدُّ روحها وعاطفتها وعناصر الخيال وطرق توظيفها من النص بعده القاعدة التي انطلقت منها الرسوم. والحقيقة أن إطلاق صفة الصمت على الكتاب الخالي من النص يجعله -بطريقة أو أخرى- يؤكّد على أنّ أداة السرد الوحيدة هي اللغة والكلمات، في حين أن هناك سرداً بصرياً أداته الرسوم والصور، وهي في كل الأحوال لغةٌ بطبيعيةٍ وخصائصٌ مختلفة. ولعلّ الوصف باللغة الإنجليزية جاء أكثر دقة، فمع تسميته Silent Book جاءت تسمية أخرى هي: Wordless book أي، الكتاب الخالي من الكلمات. والأجدر إعادة النظر في وصف هذا النوع من الكتب عربياً أيضاً.

إن الكتب الخالية من الكلمات، هي أكثر الكتب سخياً لتعدّد قراءاتها وتأويلاتها، بل إنّها الكتب الأكثر قدرة على إذابة الحدود الجغرافية، والفوارق اللغوية، وهي الأكثر قدرة على شحذ خيال الطفل لابتكار وتوليد قصص وحكايات وحُبكات مُستقاة من الرسوم. ولا يمكننا بأي شكلٍ من الأشكال إلغاء النصّ الأصلي الذي أُسس عليه الرسوم والصور؛ فعملية إنتاج الكتاب الخالي من الكلمات يتطلّب الإعداد لنصٍّ أولي، حتى وإن لم يُكتب بالمعايير المطلوبة (مثل: التدقيق اللغوي، ومراعاة علامات الترقيم، والانتباه والتدقيق إلى أسماء الشخصيات). على صعيدٍ آخر، يتجّه كثيرٌ من الرسامين إلى إنتاج كتبٍ مصوّرة خالية من

الكلمات، وعند سؤالهم عن النص الأصلي يؤكدون أنهم لم يكتبوه بالفعل، واللغة ليست أداة متمرسين هم في استخدامها، ولكنهم استطاعوا أن يبنوا سرداً خفياً اتصل بقصة ما ذات تسلسل وأحداث منطقية بُنيت في أذهانهم وعبروا عنها بالرسوم لاحقاً. وهذا يُعيدنا لعنوان هذه الجزئية، التي تؤكد الرأي بأن العلاقة ما بين النص والرسوم في الكتب الخالية من الكلمات أو المسماة بـ (الكتب الصامتة)، علاقة شبه خفية، إنها تظهر وتختفي بشكل متذبذب، فقد نلتبس ما يريد الكاتب/المؤلف إيصاله من خلال الرسوم، لكننا لا نقبض عليه بيقين تام.

عطفاً على ما تقدّم ذكره، تجدر الإشارة إلى أنّ دراسة هذه الأنواع من التفاعلات ما بين النص والرسوم، يصل بنا إلى ثلاث حقائق أساسية فيما يتعلق بعملية صناعة الكتب، أولها، أن سلطة الصورة في الكتاب المُوجّه للطفل مساوية لسلطة النص، وكلاهما مكمل للآخر، بل إن غياب أحدهما قد يخلّ بميزان صناعة كتاب ناجح. ثانيها: أن الرسوم ليست معنية دائماً بترجمة حرفية/بصرية لما ورد في النص، فهناك فُسحة لخيال الرسّام، تُفسح وتوسع بدورها خيال القارئ الطفل إذا ما صيغت بدقة وعولجت بحرفية. ثالثها: يظل لكل كتاب خصوصيته من حيث: طبيعة النص (لغته وإيقاعه وموضوعه)، ومهارات الفنان (خياله، وتقنياته، وأدواته)، والفئة العمرية المقترحة (الطفولة المبكرة، والمتوسطة، واليافعين). إنّ قولبة كل ما يُنشر ليصبّ في أنموذج واحد من أشكال التفاعل ما بين النص والرسوم بوصفه النموذج الأنجح أو الأفضل ينم عن فهم خاطئ لعملية صناعة الكتب الموجهة للأطفال، سواء أكانت قصصية أم غير قصصية.

الخاتمة

يتّضح مما سبق أنّ العلاقة بين النص والرسومات علاقة قديمة قديم التاريخ، وهو ما دلت عليه رسومات الكهوف، والجداريات، والمقابر، والبرديات والمخطوطات القديمة، التي تعدّ نماذج أولية عن فكرة الترجمة البصرية للغة المنطوقة. ومن خلال النماذج التي قدّمتها الدراسة تتأكد أهمية الرسومات لقصص الأطفال على وجه الخصوص، وتحديدًا مع ظهور الكتب المصوّرة التي تقدّمت صناعتها بالتوازي مع تقدّم تقنيات الطباعة، وفيها يتفاعل النص المكتوب مع الخطاب البصري بشكل يسهّل تلقي العمل الإبداعي القصصي للطفل. وقد تجلّى ذلك التفاعل من خلال أنماط متعدّدة، وهي: التفاعل المتماثل، والتفاعل المعزّز أو المطوّر، والتفاعل المتناقض. وعلى الرغم من ظهور نمط جديد من كتب الأطفال أطلق عليه (الكتاب الصامت)، إلا أن ذلك لا يعني بالضرورة انتفاء العلاقة مع النص، ولا يعني كذلك أن الرسوم تربو على النص من حيث الأهمية. بل إنها تستمدّ روحها وعاطفتها

وعناصر الخيال وطرق توظيفها من النص بوصفه القاعدة التي انطلقت منها الرسوم. وهذه الصفة إنما تؤكد بشدة على أن أداة السرد الوحيدة هي اللغة والكلمات، في حين أن هناك سردا بصريا أدواته الرسوم والصور، وهي في كل الأحوال لغة بطبيعة وخصائص مختلفة تتكامل مع النص المكتوب في تلك الكتب. وانطلاقاً مما توصلت إليه الدراسة من نتائج؛ فإنها توصي أدباء وصناع كتب الأطفال بتوجيه الاهتمام إلى الخطاب البصري المصاحب للنص اللغوي واستثماره؛ لما له أثر واضح وكبير في توضيح القصة المقدمة للطفل وبيان مقاصدها وتحقيق أهدافها لدى متلقيها، فضلاً عن إمكانية انفتاح تلك الرسومات على قراءات متعددة تُثري النص القصصي، وتشتغل على تعزيز خيال الطفل وتنشيطه؛ فيكون مساهماً إيجابياً في خلق الدلالة والمعنى.

المصادر والمراجع

المصادر:

1. Burningham, John, (1992), *Come away from water*, Shirley, Crowell, New York.
2. Kitamura, Satoshi, (2004), *Captin Toby*, Happy Cat, China.
3. Kitamura, Satoshi (2021), *Lily takes a walk*, Scallywag Press, United Kingdom.

المراجع:

١. الحديدي، علي، (١٩٨٨)، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
٢. الحريري، أبو القاسم، (١٨٩٧)، مقامات الحريري، مكتبة جامعة زيورخ، زيورخ.
٣. رينولدز، كيمبرلي، (٢٠١٤)، مقدمة قصيرة جداً: أدب الأطفال، تر: ياسر حسن، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر.
٤. الصادق، آلاء جعفر، (٢٠١١)، نشأة وتطور أدب الأطفال العربي، جامعة الإسكندرية، الإسكندرية.
٥. غومبريتش، إرنست، (٢٠١٦)، قصة الفن، تر: عارف حديفة، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة.
٦. نجيب، أحمد، (١٩٧٩)، المضمون في كتب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة.
7. Nikolajeva, Maria & Scott, Carole. The dynamics of picturebook Communicatio. *Children's Literature in Education*, Vol 31, No, 4, 2000. P:226.
8. Al-Hadidi, Ali, (1988), In *Children's Literature*, Anglo-Egyptian Library, Cairo.
9. Al-Hariri, Abu Al-Qasim, (1897), *Al-Hariri's Maqamat*, University of Zurich Library, Zurich.
10. Reynolds, Kimberly, (2014), *A Very Short Introduction: Children's Literature*, trans. Yasser Hassan, Hindawi Foundation for Education and Culture, Egypt.
11. Al-Sadiq, Alaa Jaafar, (2011), *The Origin and Development of Arabic Children's Literature*, Alexandria University, Alexandria.
12. Gombrich, Ernest, (2016), *The Story of Art*, trans. Arif Hadifa, Bahrain Authority for Culture and Antiquities, Manama.
13. Najib, Ahmed, (1979), *Content in Children's Books*, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo.

ثالثاً: المواقع الإلكترونية:

١. القزويني، زكريا محمد، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مكتبة قطر الرقمية :

https://www.qdl.qa/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9/archive/81055/vdc_100023630151.0x00003f

٢. Guion, David. John Newbery and the history of books for children. Sep 3, 2022. Retrieved from:

<https://allpurposeguru.com/2022/09/john-newbery-and-the-history-of-books-for-children/>

٣. Robert R. Muntz Library, picture book definition, The University of Texas at Tyler, Retrieved from:

<https://libguides.uttyler.edu/c.php?g=357600&p=2413653>

٤. <https://havenlight.com/collections/scott-gustafson>