العدد 21A 2 تموز 2026
المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
NO.21A2 Jul.2026 Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

التشكلات الجمالية للحوارية في بنية نصوص حسين علي هارف المسرحية الموجهة للطفل

The Aesthetic Formations of Dialogism in the Structure of Theatrical Text Directed to the Child

م.م علي عبد الصاحب عبد
researcher :Ali Abed al sahib Abed
ali.sshh178@gmail.com
أ. د / عباس محمد ابراهيم
Assist. Prof . Dr: Abaas mohammad Ibrahim
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
University of Babylon / College of Fine Arts
fine.abbas.mohammed@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث:
تُعتبر الحوارية التي صاغها الباحث والمنظر الروسي الكبير (ميخائيل باختين) واحدة من أكثر المفاهيم النقدية والتنظيرية تأثيراً في القرن العشرين، حيث قدمت هذه النظرية بديلاً جذرياً للنظرة المنولوجية التي كانت تهيمن على النصوص الأدبية والفنية في وقتها. فالحوارية، في جوهرها العام، ليست مجرد تقنية أسلوبية تعني نقطة تزايد الحوار بين الشخصيات، بل هي رؤية فلسفية وجمالية للوجود ذاته، تقوم على أن المعنى لا يولد في عزلة أو داخل وعي فردي مغلق، وإنما تتشكل في المنطقة البين-ذاتية، أي في داخل فضاء التفاعل والجدل بين الأصوات المتعددة والمختلفة، بل والمتناقضة أحيانا. لقد طور باختين نظريته أساساً في سياق تحليل الرواية، لكن مفاهيمه تجاوزت جنس الرواية لتشمل اجناس اخرى، ومنها المسرح بصورة عامة ومسرح الطفل بصفة خاصة، حيث تتجلى الحوارية بأشكال جمالية فريدة تتناسب وطبيعة المتلقي الطفل ووعيه المتشكل، وجاء هذا البحث بأربعة فصول، تضمن الاول منها(الاطار المنهجي) أي مشكلة البحث من خلال التساؤل التالي: (ما هي الحوارية وما هي التشكلات الجمالية في نصوص مسرح الطفل؟)، وضم الفصل ايضاً اهمية البحث والحاجة اليه(كونه دراسة تسلط الضوء على الحوارية وتشكلها الجمالي داخل النصوص المسرحية الموجهة للطفل، وكيف استطاعت الحوارية التأثير على النصوص بعد ظهور الحوارية خصوصاً وان الاثنين يعتبران من اهم الابداعات في القرن الحديث، وصولاً الى هدف المرتكز وهو التعرف على (الحوارية وتشكلاتها الجمالية في بنية النص الموجه للطفل)، اما حدود البحث فقد اقتصرت مكانياً في العراق(بغداد) وزمانياً (2009)، فضلاً عن تعريف المصطلحات، اما الفصل الثاني (الاطار النظري) تضمن مبحثين عُني الاول بدراسة (الحوارية مفاهيمياً)، وجاء المبحث الثاني بدراسة (التشكلات الجمالية للحوارية في نصوص الطفل)، واختتم الفصل بأهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، الفصل الثالث (اجراءات البحث) حيث جلل الباحث نص مسرحية (السمكة الذكية) تأليف حسين علي هارف اما الفصل الرابع فتضمن البحث واهمها:
1- شكلت الحوارية في أدب الطفل وعياً أخلاقياً دون حاجة إلى خطاب وعظي مباشر، وذلك من خلال تفاعل الأصوات المختلفة داخل النص، مما يجعل الطفل متلقياً فاعلاً يشارك في بناء المعنى بدلاً من كونه وعاءً للتلقين.
2- كشفت النص عن قدرة اللغة الحوارية من أن تكون ساحة للصراع الأيديولوجي والطبقي، حيث تجسدت رؤيتان متضاربتان للآثار: الأولى تراها سلعة قابلة للبيع والشراء، والثانية تراها ممتلكات عامة وهوية وطنية، مما يعكس وعيين اجتماعيين مختلفين.
كما احتوى هذا الفصل على الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات فضلاً عن قائمة المصادر والمراجع.
الكلمات المفتاحية (الحوارية، تشكلات، الجمالية، مسرح الطفل)

Abstract:

The dialogic theory, formulated by the great Russian scholar and theorist Mikhail Bakhtin, is one of the most influential critical and theoretical concepts of the twentieth century. It offered a radical alternative to the monologic perspective that dominated literary and artistic texts at the time. In its essence, dialogism is not merely a stylistic technique signifying the increasing number of dialogues between characters; rather, it is a philosophical and aesthetic vision of existence itself. It posits that meaning is not born in isolation or within a closed, individual consciousness, but is formed in the intersubjective realm—that is, within the space of interaction and debate between multiple, diverse, and sometimes even contradictory voices. Bakhtin developed his theory primarily within the context of novel analysis, but his concepts have transcended the novel genre to encompass other genres. From it, it appears in general and in children's theater in particular, where the dialogue is revealed in specific aesthetic forms and the nature of the child recipient and his shaped awareness. This research came in four chapters, the first of which, i.e. (the formal framework), prevents the research through the following question: (What is dialogue and what are the aesthetic formations in children's theater texts?), and the chapter also includes the basics of the research and the need for it (where the study of the light on dialogue and its aesthetic formation within so far, and how the texts will develop after the emergence of the new dialogue, and that the two are considered among the most important innovations in the modern century, leading to the derived goal, which is to distinguish on (dialogue and its aesthetic formation in the structure of the text directed to the child(As for the scope of the research, it was limited spatially to Iraq (Baghdad) and temporally (2023 in addition to defining the terms. As for the second chapter (the theoretical framework), it included two sections, the first of which dealt with studying (dialogic conceptually), and the second section came with studying (**The aesthetic configurations of dialogism in children's texts**
The chapter concluded with the most important indicators yielded by the theoretical framework. The third chapter (Research Procedures) examined the text of the play The Intelligent Fish by Hussein Ali Harf. As for the fourth chapter, it included the research findings, the most important of which are:

1. Dialogism in children's literature formed an ethical awareness without the need for direct didactic discourse, through the interaction of different voices within the text. This makes the child an active recipient who participates in constructing meaning, rather than being a vessel for indoctrination.
2. The text revealed the ability of dialogic language to serve as an arena for ideological and class conflict, as two conflicting visions of antiquities/artefacts were embodied: the first sees them as commodities available for buying and selling, while the second sees them as public property and national identity, reflecting two different social consciousnesses.

This chapter also contained the conclusions, recommendations, and suggestions, as well as a list of sources and references.

Keywords: (Dialogism, Configurations, Aesthetic, Children's Theatre)

اولاً: مشكلة البحث:

تُعد الحوارية من مرتكزات الدراسة النقدية للنص الأدبي، فالحوارية شكل تعبيري اساسي في النصوص الأدبية. وهي بصورة عامة تعني أن الكاتب أو المتكلم حين يكتب او يتكلم، فإنه يكون محكوماً بمنظومة من الكلام والخطابات الثقافية والاجتماعية الموجودة سابقاً، تؤثر بدورها في خطاب الآخر الآني (قيد الإنجاز). ويعود مصطلح الحوارية إلى الاديب الروسي ميخائيل باختين، وقد استخدمه ليشير إلى العلاقة التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، وصعوبة التفرد بخطاب مستقل غير متجذر. فكل خطاب في رأيه، يعود إلى فاعلين (ذوات متكلمة).
والقصة والملحمة لا تختلف كثيراً عن الرواية التي ركز عليها باختين وجعلها الاساس في نظريته فهما يُبنيان على ثيمة مشتركة هي الدراما وكذلك على اللغة وهي اللبنة الاساس في أي نص، والاثنين يتخذان من الفاظهما مادة اساسية للنص، ويمكننا تحديد اشكالية البحث من خلال دور اللغة الحوارية في تشكيل النص المسرحي الموجه للطفل اضافة الى اشكال ووظائف الحوار، وما يحمله من دلالات رمزية بوصفه خزيناً معرفياً يستعرض من خلاله المؤلف اراءه وتصوراته ومواقفه من القضايا المختلفة، اخذاً بنظر الاعتبار الفئة الموجه لها هذا النص وفي بحثنا الحالي الفئة المستهدفة هم الاطفال، وتأسيساً على ذلك صاغ الباحث سؤاله التالي : **ما هي الإشكاليات التي تنشأ بين الحوارية كتشكيل جمالي في النصوص المسرحية الخاصة بالطفل، وكيف تؤثر هذه الإشكاليات على جودة العمل المسرحي وجاذبيته بالنسبة للأطفال؟**

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:
1- يساعد البحث على توضيح الكيفية التي من خلالها يمكن استخدام الحوار كأداة تسهم في تطوير المفاهيم الأدبية لدى الأطفال.
2- يسلط البحث الضوء في الكيفية التي تؤثر فيه الحوارية على النص المسرحي اضافة الى تعزيز المهارات الاجتماعية للأطفال، مثل الحوار والتواصل والتعاون مع الآخرين.
اما الحاجة اليه:
1- يعتبر البحث مرجع للكتاب والاكاديميين المسرحيين في فهم الية وتقنيات الحوارية باعتبارها اداة تنظير مهمة لصياغة نصوص مسرحية تعزز وتطور العمل المسرحي الموجه للطفل.
ثالثاً: هدف البحث:
يهدف البحث للتعرف على التشكلات الجمالية للحوارية كمنظور فلسفي في بنية النص المسرحي الموجه للطفل والية تنفيذه.
رابعاً: حدود البحث:
الحدود المكانية : جمهورية العراق /محافظة بغداد
الحدود الزمانية : نصوص مسرح الطفل للعام 2009.
الحدود الموضوعية : التعرف على التشكلات الجمالية للحوارية في بنية نصوص حسين علي هارف المسرحية الموجه للطفل.
خامساً: تحديد المصطلحات:
التشكلات لغةً: جاء في (لسان العرب لابن منظور): شكل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة، والجمع كالجمع. وتشكل الشيء: تصور، وشكله: صوره. [i]
التشكلات اصطلاحاً: تعرفه (سعاد عبد الوهاب)"ان مفهوم التشكيل يضع امامنا عناصر التكوين للقصيدة او النص في حال تداخلها، بحيث تصنع بناء اي شكلاً له جماليات خاصة(وهذا ما نريد بوصفه الخصوصية) تكشف عن المعنى او الفكرة او الموقف بطرائقها التي تنفرد بها في هذه القصيدة او النص المحدد عن اي قصيدة تشاركها اطارها الموسيقي المتحقق في البحر الشعري ".[ii]
الجمالية لغةً: ورد في القاموس المحيط بانها: "مصدر صناعي مشتق من (الجمال)"[iii] والجمال عند ابن منظور في (لسان العرب)"هو مصدر الجميل، والفعل جمل اي حسن، اي الجمال هو حسن. [iv]

الجمالية اصطلاحاً: "الجمال هو امتزاج مضمون عقلي، مؤلف من تصورات تجريبية غير ادراكية، مع مجال ادراكي، بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي وهذا المجال الادراكي، لا يمكن ان يتميز احدهما عن الاخر".[v]

الحوارية لغةً

حِواريّة : (اسم) [vi]

- اسم مؤنَّث منسوب إلى حِوار.
- مصدر صناعيّ من حِوار: حالة من التناغم والتلاؤم بين الأشياء استمتع.
- إمكانيّة تبادل الآراء والأفكار.
- اللاَّحواريَّة: حالة من التعصب للرأي وعدم سماع آراء الآخرين.

الحوارية اصطلاحاً:

يعرف (باختين bakhtine.M)الحوارية بانها "جملة من الأفكار تصف العلاقة القائمة بين الخطابات على اعتبار أنّها تنتمي إلى عالم الخطاب لا إلى عالم اللسان، وتتعلق بالعبر- لسانية وليس باللسانيات، وذلك لقيامها على المستوى الدلالي المشترك بين المتخاطبين" [vii]

مسرح الطفل :

وجاء تعريف مسرح الطفل عند (وينفرد وارد) بأنه "مسرح ملتزم بتقديم أفكار جديدة، وإخراج شيق لمجموعة من الصغار وتعريفهم بألوان مختلفة من الفن"[viii] .

الفصل الثاني الاطار النظري

المبحث الاول: الحوارية مفاهيمياً:

تعد الحوارية مفهوم فلسفي وأدبي يحمل أهمية كبيرة في الدراسات النقدية. ويهتم بتحليل الأعمال من الداخل تحليلًا يعتمد على المستوى التركيبي للنص، ليكشف من خلاله عن العلاقات الاجتماعية بين الواقع المعاش وعالم الرواية.

وتعتبر الحوارية احد أبرز المفاهيم الحديثة، الذي ترك بصمة واضحة في حقلي النقد والأدب من خلال أفكار مطورة ومُهندَسة ويعد الفيلسوف والناقد الادبي (ميخائيل باختين)* هو المؤسس الاول لهذه النظرية، وتتمحور فكرة الحوارية كمفهوم عام حول العلاقة بين النصوص الأدبية وسياقاتها الاجتماعية والثقافية. تنطلق فكرة الحوارية من تصور أن كل نص أو عمل أدبي لا يُفهم بمعزل عن الحوار مع نصوص وتجارب وممارسات ثقافية أخرى، مما يعكس حقيقة أن الفهم الإنساني هو دائماً نتيجة تفاعل معقد بين الأصوات المختلفة.

بدايةً يجب ان نبحث عن البدايات الاولى لخروج مصطلح (الحوارية) وكيف نشأة وما هي الحيثيات التي تبعت ظهوره، فهنالك الكثير من اللغط الذي يحيط بهذا الموضوع ففي بدايات القرن العشرين وبالتحديد عام 1929م ظهرت عدد من الكتب التي كانت اللبِنة الاولى لظهور الحوارية فشرحت هذه الكتب الحوارية بشكل مفصل ومعها الظهور الاول لهذا المصطلح، وهي كتاب (الفرويدية) وكتاب (الماركسية وفلسفة اللغة) اللذان وقِعا باسم (فولوشينوف) وكتاب (المنهج الشكلي في الدراسة الادبية) الذي وقِع باسم (ميدفيدف) ويعتبر الموقعون هم من طلبة باختين وحواريه، فالجدير بالذكر ان هذه الكتب هي بالأصل كتب باختين ولا نعلم السبب الذي دعا الى ظهور هذه الكتب بأسماء طلبة باختين، المهم ان هذا الامر لم يكشف الا بعد سنين أي بعد سطوع نجم باختين تقريباً في ستينيات القرن الماضي فصار هناك اهتمام متزايد بالناقد والمفكر الجديد وبأعماله وانجازاته في مختلف الحقول البحثية ضمن الادب واللغة الامر الذي جعل القارئ يلتفت الى مفهوم حواري جديد من هنا بدءَ الحراك للبحث عن الكاتب الحقيقي لهذه الكتب وبالفعل فقد ظهرت بعض المخطوطات لباختين التي يعود تاريخها الى بداية العشرينات والتي اشارت في مضمونها الى ان هذه الكتب هي من صنيعة باختين وحده وحددت الفترات التي كتبت بها هذه الكتب فكتاب (الفرويدية) قد كتب في عام 1927م وكتاب (المنهج الشكلي في الدراسة الادبية) في عام 1928م ام كتاب (الماركسية وفلسفة اللغة) فكُتبَ في تاريخ 1929م ومن هنا ظهرت الاحقية الكاملة لهذه الكتب ومعها ظهرت الاحقية المؤكدة بان الحوارية كمصطلح وما تبعها من كتب ومصادر هي بالأصل لميخائيل باختين، وقد يميل البعض الى ان هناك مساهمة من قبل فولوشينوف وميدفيديف في كتابة هذه الكتب، لكن يبدو ان العالم قد انتبه الى مبدع جديد قد ظهر من بين تلك الطروحات والاحقية من عدمها في كتابة تلك الكتب، الامر الذي وجه انظار المعنيين الى حقبة ادبية جديدة خاصة في الادب الروائي يقودها ميخائيل باختين [ix] .

الرواية...

بالنظر الى ان الحوارية هي وليدة الرواية فلا بأس من ان نعرج على الرواية وندخل في حيثياتها حيث ان الرواية هي الشكل الادبي الاكثر دلالة داخل المجتمع البرجوازي، ودون ادنى شك هناك اثار ادبية قديمة "يعود تاريخها الى العصور

القديمة والعصر الوسيط غير ان الخصائص التي تُعنى بالرواية وحدها وترتبط بها لم تبدأ بالظهور الا بعد ان صارت الرواية الشكل الذي يعبر عن المجتمع البرجوازي وفضلاً عن ذلك ففي الرواية نرى التناقضات التي يتميز بها المجتمع البرجوازي توجد مصورة بطريقة اكثر ملاءمة وافصاحاً، والتغيرات التي احدثتها الرواية في اشكال الصور العامة هي من العمق بحيث صار في مقدورنا الان ان نتحدث عنها كشكل ادبي نموذجي بالنسبة للبرجوازية الحديثة على العكس من الاشكال الادبية الاخرى التي كيفها التطور البرجوازي واعاد بنائها وفقاً لغاياته كالدراما على سبيل المثال"[x].

الرواية: لقد اخذت الرواية رواجاً وشيوعاً كبيرين بالنسبة لباقي الاجناس النثرية الاخرى، من هنا اخذت تميزها بالانفتاح والمرونة الامر الذي جعلها ذات قدرة على استيعاب انواع واشكال ادبية اخرى، بالتالي فرضت سطوتها كنوع ادبي مميز ذا اشكال وانواع.

حاول الباحث الحصول على تاريخ محدد لظهور الرواية لكن بعد البحث والتقصي لم يجد الباحث بداية مؤكدة وواضحة، حيثُ تعتبر الرواية فن ادبي حديث نسبياً، لكن ربط البعض بين الرواية كنص ادبي وبين اشكال السرد القصصي او المسرحي، واعتبار ان الظهور الحقيقي للرواية هو مع ظهور رواية (دون كيشوت او دون كيخوتي)*، لقد ربطت بعض الدراسات الرواية بأدب العصور القديمة واعتبرتها امتداد لظهور الرواية كجنس ادبي خالص[xi] " فمن غير المقبول تجاهل ادب العصور القديمة او الانتاج الروائي الغزير، فان المدونة المعتمدة مع ذلك مكونة من اعمال كتبت بالفرنسية المعاصرة . واقعاً لا يمكن اجراء تحليل سلوبي مرضٍ على ترجمات تحويلات او اقتباسات، اذن ولأسباب تيسيرية واضحة تم تركيز الانتباه على اعمال سردية من القرن السادس عشر الى يومنا هذا: الامثلة كثيرة ، لم تمنع من الرجوع الى اعمال سابقة معروفة للجميع الروايات القروسطية (الشعرية)، الروايات الكبرى الاغريقية واللاتينية للعصور القديمة المتأخرة، الادب البطولي، العاطفي او الريفي الذي ازدهر حتى العصور الباروكية. واذا ما كانت الروايات الانكليزية في القرن الثامن عشر التي اتفق العديد من النقاد على انها عرفت حدث ولادة الروائي الخالص لا غنى عنها، يستحق فارس المحيط: دون كيخوتة بجدارة ان ينعت بما غنى عنه" [xii]

اطلق هيجل على نظرية الرواية اسم (الملحمة البرجوازية) فهو هنا يؤكد على ان الرواية بدايتها جاءت مع البرجوازية وارتبطت معها ارتباطاً وثيقاً باعتبارها اخر مرحلة من مراحل التسلط الطبقي التي كانت سائدة، اضافة الى ان هيجل يطرح هنا المسألة اجمالية والتاريخية ويرى" ان الرواية بوصفها النوع الفني الذي يقابل، من داخل التطور البرجوازي، الملحمة، فمن جهة تمثُل في الرواية السمات الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة، ومن الجهة الثانية تخضع لجميع التعديلات التي جاء بها العهد البورجوازي الذي هو من طبيعة مغايرة تماماً، ومن ثم تغدو نظرية الرواية طوراً تاريخياً من اطوار النظرية العامة للفن الملحمي الكبير"[xiii].

"فهيجل حين يقول بأن الرواية هي عبارة عن (ملحمة برجوازية) انما تطرح في آن واحد المسألة الجمالية والتاريخية: فهو يعتبر الرواية شكلاً فنياً بديلاً للملحمة في اطار التطور البرجوازي، ذلك ان الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة وللملحمة، من جهة. وتتأثر بكل التعديلات التي جاء بها العصر البرجوازي الذي هو من طبيعة اخرى مخالفة، من جهة ثانية. ويستنتج من ذلك ان نظرية الرواية شكلت مرحلة تاريخية من مراحل النظرية العامة للفن الملحمي الكبير. بذلك تتحدد معالم المكانة العامة التي تحتلها الرواية في مقولة الاشكال الفنية" [xiv]

يرى الباحث ان فكرة هيجل تجاه الرواية ووصفها بـ (الملحمة البرجوازية) هي الفكرة الاساسية للنظرية الروائية، معتبراً النص هو القوة الرئيسية، ونقاط التلاقي بين الملحمة والرواية، اضافة الى جمعه بين البعد الجمالي والتاريخي، فلا يمكن فهم النص الروائي بشكله العام دون معرفة سياقه الاجتماعي والاقتصادي الذي نشأة فيه النص مثلاً صعود البرجوازية والرأسمالية الذي نشأ على اعتاب البرجوازية بالنسبة لهيجل ليس مجرد تطور طبيعي للملحمة بل هو نتيجة جمالية وضرورية لعصر الملحمة التي كانت سائدة في اغلب الاعمال الاغريقية حيث كانت الاعمال الملحمية جزء من الثقافة اليونانية القديمة مثل ملحمة (الالياذة والاوديسا*) للكاتب (هوميروس) التي تعتبر من اهم الركائز لتمثيل ادوار البطولة بمفهومها الدلالي الواضح.

الحوارية....

ان مصطلح الحوارية الذي يختص بالأجناس النثرية وتحديدا بالرواية كما يرى مبتكره باختين انه صورة ذات صيغة حوارية من هذا النمط يمكن ان تجد مكانها بدون ان تكون لها نبرتها في مجموع الاجناس الشعرية لكنها داخل الجنس الروائي وفيه وحدة تستطيع ان تطور وان تصبح معقدة وعميقه وفي نفس الان تدرك اكتمالها الادبي في التشخيص الشعري بمعناه الصارم داخل الصورة الاستعارية يجري كل الفعل دينامية الكلمة ما بين الكلمة والموضوع في مظاهرهما

لذلك فان الكلمة لا تفترض شيئا خارج حدود سياقها والا فان ذلك الشيء يكون هو ذخائر اللغة نفسها لان الكلمات تنسى تاريخ المفهوم اللفظي المتناقض بموضوعها كما تنسى حاضر ذلك المفهوم الذي هو ايضا متعدد اللسان [xv]
انفتح باختين في بدأيه تكوينه الفكري والايديولوجي على جملة من المرجعيات الفكرية والايديولوجيا والمعرفية التي اسهمت بشكل او باخر في تأسيس نظريته الحوارية التي استحوذت على اهتماماته في جميع مراحب تفكيره النقدي . و كان باختين قد أسس نظريته على مبدأ فلسفي ينطلق أساسا من نظرة خاصة للوجود على أنه حوار دائم و مستمر باستمرار تعاقب الزمن بين الماضي و الحاضر ؛ أو بمعنى آخر فإنها تتحدد في 《 حضور الآخر في حياتنا و اختراقه لآرائنا و تصوراتنا للعالم و للأشياء و منه يستحيل أن ندرك الذات دون تفكيك المرجعيات الخارجية المؤسسة لوعيها ومن هنا يحدث ما يسمى بالتفاعل بين ما هو لاحق وما هو سابق ويبدو ان باختين قد استمد هذا المصطلح من الفلسفة الماركسية التي مثلت في تلك الحقبة لدى الكثير من النقاد الادب في روسيا القاعدة الأساسية التي بنوا وفقا لها كل اسهاماتهم ومحاولاتهم الرامية الى التحليل الادبي والتحليلات السوسيو ادبيه. [xvi]
ومن اهم المكونات او المبادئ الاساسية للحوارية :

- التعدد الصوتي (البوليفونية)
- اللغة

تعدد الاصوات (البوليفونية):
جاء مصطلح التعدد الصوتي كاستعارة من عالم الموسيقى إلى حقل دراسة الخطاب. ففي الموسيقى، يعني هذا المصطلح الانسجام بين مجموعة من الأصوات المستقلة لكنها متآلفة في آن واحد، وقد استخدمه الباحثون لوصف ظاهرة مماثلة في النصوص والخطابات. البولفونية: إنه مصطلح تعدد صوتي استعارة استعملها دارسو الكلام وقد أخذوها من مجال الموسيقى حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد.
تعتبر اللغة ثاني ابرز مكون للحوارية والذي يعد من اهم المفاهيم الاساسية في نظرية باختين (الحوارية) ، واللغة في حوارية باختين ليست ذلك النظام اللغوي الذي يحوي القواعد المجردة والكلمات المحايدة والمرادفة، بل تعتبر اللغة ساحة ومجال للصراع والتفاعل بين الاصوات والوعي الاجتماعي، لقد عارض باختين المدرسة البنيوية ممثلة ب (دي سوسير) الذي اعتبر اللغة نظام مجرد ومستقر ومشترك بين جميع المتحدثين، بمعنى انه افرغ اللغة من نظامها الانساني والكوني وحصرها بين جدران القواعد النظامية، في حين خص باختين اللغة بان جعلها حية ونقلها من مفهومها المجرد الى مفهوم اكثر حياة فهي لغة الخطاب والتخاطب، وهي اللغة التي تستخدم فعلياً في سياقات اجتماعية وتاريخية والتي ينطقها، العامل والفلاح والفني والمدرس والعالم بمختلف لهجاتها وتكويناتها.

المبحث الثاني

الحوارية في بنية النص الموجه للطفل

يعتبر الأدب الموجه للطفل، عالماً لغوياً وجمالياً مميزاً، ينطلق من مفهوم ووعي عميقين بخصوصية هذا المتلقي (الطفل) اضافة الى طبيعة نموه العقلي والوجداني، ان النصوص الأدبية بشكل عام تحمل سمات بنيوية خاصة تتنوع بين الوصف والسرد والحوار، اما النص الموجه للطفل يبرز فيه العنصر الحواري باعتباره مقوماً أساسياً ورئيسياً من مقومات البنية الفنية والتربوية. فالحوار بحد ذاته ليس مجرد أداة سردية تقدم الحدث وتصوره وتطوره، بل هو وسيط تفاعلي يتجاوز وظيفته التقليدية ليصبح فضاءً لتشكيل الوعي، وبناء شخصية هذا الطفل، وتعزيز القدرات اللغوية والتواصلية لديه.
تظهر الحوارية في نصوص الاطفال بأشكال متعددة، فهي قد تظهر على شكل حوارات خارجية بين شخصيات النص، أو قد تظهر على شكل حوار داخلي يكشف عالم البطل الذاتي للطفل، أو قد يكون حواراً ضمنياً بين النص والقارئ الصغير، وقد يدعوه إلى المشاركة والتأمل والاستنتاج.
لقد تطور مفهوم الحوارية تاريخياً، متأثراً بالتحولات الفلسفية والتربوية والاجتماعية، حيث انها انتقلت من خطاب ووعظ وارشاد مباشر، إلى خطاب تفاعلي تنويري، يحترم عقل هذا الطفل وخياله وتأملاته واحلامه، ويسعى إلى إشراكه في عملية تأويل النص.

على الصعيد العالمي، فقد شهدت الحوارية في أدب الاطفال تطوراً ملحوظاً، خصوصاً مع نظريات التلقي والتواصل الحديثة والدراسات السيميائية التي أكدت على دور القارئ النشط، "ان وظيفة الاتصال تتسع لتشمل افاقاً ابعد. فكثير من الباحثين يتناولون الاتصال، كوظيفة للثقافة، وكوظيفة للتعليم والتعلم، وكوظيفة للجماعات الاجتماعية، وكوظيفة للعلاقات بين المجتمعات، بل ويعتبرون الاتصال كوظيفة لنضج شخصية الفرد" [xvii] اضافة الى التجارب الأدبية الرائدة كتلك التي قدمها كُتاب مثل أستريد ليندغرين وموريس سينداك وجيان روداري وتشارلز بيرو، الذين وظّفوا الحوار ببراعة لخلق علاقة تكافلية بين الطفل والنص، في المقابل، يطرح المشهد العربي لتطبيق الحوارية في أدب الطفل إشكاليات وتحديات خاصة، مرتبطة بالتراث السردي العربي من جهة، وبالمنظومة التربوية السائدة من جهة أخرى، رغم المحاولات الجادة لعدد من الكتّاب العرب لتطوير بنية حوارية حديثة ومتطورة [xviii].

الطفل...

الطفل ..... من الممكن ان نجد صعوبة كبيرة في اقامة حوار مع الاطفال بسبب قلة صبرهم وسرعة تقلبهم، فترى الطفل بسهولة ينسحب منك عندما يجد ما يلهيه، او عند حصول امر يستفز حواسه، وحتى ان استطعنا اقامة هذا الحوار، فلن يستوعب هذا الطفل كل كلماتنا او قد يفهم بعض الكلمات بشكل خاطئ، فغالباً ما تأتي اجابات الطفل من وحي دلالة هذه الكلمات، ويحاول الاطفال في كثير من الاحيان تقليد الكبار من خلال ترديد كلماتهم وعباراتهم، لقد بُذلت جهود كثيرة لفهم السلوك الحياتي للأطفال من خلال فهم استجاباتهم من خلال مراقبة رسائل بعض الاطفال التي يكتبوها الى بعض الصحف والمحطات الاذاعية في المسابقات فلوحظ عزوف كبير لدى الاطفال تجاه الكتابة، لهذا لم يُستخلص من تجربة طفولية أي دروس تذكر، حتى بعض النظريات التي خرج بها بعض علماء نفس الطفل كانت تجرى كتجارب فردية للأطفال والتي كانت تجري في مختبرات خاصة او في بعض الصفوف المدرسية او المنزل، وكانت عبارة عن تجارب تجري في جو صناعي وتجري على نطاق ضيق وكانت بعيدة عن المواقف الاجتماعية الواسعة والمختلفة التي تخلق جو من تفاعل الطفل الطبيعي والتلقائي، ويعني هذا انه لم تكن تلك الدراسات الاكاديمية لم تكن مستمدة من حياة الطفل الواسعة.[xix]

ويتفق الباحث مع الرأي السابق حول فقر النظريات الخاصة بالأطفال كونها كانت تجري على نطاق ضيق، واذا تناولنا اهم النظريات للنمو المعرفي وهي نظرية (جان بياجيه) للنمو المعرفي للأطفال نجد ان بياجيه في هذه النظرية كان يتابع اطفاله وبعض الاطفال الاخرين مستخدماً المنهج الاكلينيكي (المقابلات الخاصة) بمعنى انه بنى نظريته من مراقبة اطفاله ولم تكن هناك اختبارات واسعة لعدد من الاطفال غير اطفاله ليخرج لنا بهذه النظرية المعرفية وقسم المراحل العمرية الى اربعة اقسام اولها المرحلة الحسية، ومرحلة ما قبل العمليات، ومرحلة العمليات المادية والمحسوسة، واخرها المرحلة المجردة، رغم ذلك خروج بياجيه بهذه الدراسة جعل من السهل التعامل مع الطفل كونه كتلة عقلية خاصة تحتاج لتفسير وتحليل ومراقبة تتطور ونمو قدرات هذا الطفل، خاصة عمليات التفكير والذاكرة وفق مراحل مختلفة من حياته.

ورغم كل هذه الحواجز التي تفصلنا عن الطفولة، تظل هناك مؤشرات ودلالات بحضور فاعل وقوي لأهواء الاطفال وميولهم ورغباتهم الفطرية في المعرفة واكتشاف العالم الامر الذي استدعى من ادباء الاطفال الى الوصول لهذا الجمهور الصغير راسمين له خارطة جديدة توطد العلاقة وتقويها، من خلال ابداعاتهم الادبية، لرسم طريق متوازي بين مسرح الكبار ومسرح الطفل الذي سنستعرض بداياته بشكل سريع.

مسرح الطفل .....

لا يخفى على احد ان الفن عموماً والمسرح خصوصاً، كانت بداية ظهوره عند الاغريق ابان العهد الاغريقي قبل ما يقرب من الفين وخمسمائة سنة ورغم تنوع مذاهبه واجناسه ظل المسرح هو اكثر الاجناس الفنية ظهوراً وقرباً لجمهور المتلقي كونه يتعايش مع الممثل بشكل مباشر، مقابل ذلك وبظهور مسرح الطفل اصبح لدينا ادب خاص بالطفل يُعنى وبشكل مباشر بثقافة

الطفل كونه اللِبنة الاساسية لسائر المجتمعات الانسانية، وبالرجوع الى البدايات الاولى لظهور مسرح الطفل رغم انها لم تكن واضحة، لان ما صلنا هو قليل ونادر، وانه كان متصل بأعمال الكبار، فقد ظهرت في مصر القديمة بعض النقوش والصور على جدران القصور والقبور، اضافة الى بعض الكتابات على ورق البردي، حيث يظهر ان تصرفات الاطفال ولعبهم بين العهد القديم والجديد لا تختلف كثيراً، لقد كان اطفال المصريين القدامى لا يختلفون عن اي اطفال اخرين، لقد عثر المنقبون في اثار مصر القديمة في منتصف القرن الثاني من القرن التاسع عشر، على اول تسجيل في التاريخ البشري لأدب الاطفال وحياة الطفولة ومراحل نموها، حيث يرجع تاريخها الى ثلاثة الاف سنة قبل الميلاد، وشملت صوراً على جدران المعابد والقصور والقبور، اضافة الى بعض انواع العرائس واللعب[xx]

لمسرح الطفل خصوصية كونه يقدم لفئة من جمهور الصغار الذين يحتاجون الى نوع خاص من التعامل الحياتي قبل ان يكونوا جزءً من مسرح الطفل، فالطفل عموماً هو كائن عبثي مُستكشف لمحيطه، اين ما حل تراه يحاول البحث واكتشاف ما حوله واكتشاف ما يخصه وما لا يخصه وبالطبع هو يمر بمراحل عمرية مختلفة، والتي قسمها بعض علماء النفس الى اربعة اقسام وبعضهم قسمها الى خمسة وهذه التقسيمات، رغم انها تُلقي الكثير من الضوء على الخصائص الخاصة بالطفولة في مراحل النمو المختلفة، الامر الذ يتيح لنا ان نخرج بمفهوم كامل عن ميول الطفل تجاه القصص التي تستهويه والافكار المناسبة له، الا انه لم نرى اتفاق بين علماء النفس على تقسيم موحد، وبداية مرحلة النمو مؤكدة، حيث تتداخل هذه المراحل من ناحية الزمن التي تختلف بين الذكر والانثى، اضافة الى اختلافها بين الشعوب والافراد، وميل الطفل لنوع محدد من القصص، وتعتبر الدراسات الاجنبية بهذا الخصوص هي الاكثر والاعم، الامر الذي يبتعد بنا عن بيئاتنا والاختلاف في نوعية الاطفال من ناحية المستوى الاجتماعي والبيئي وحتى الوان التراث الثقافي الذي ينعكس على عاداته وتقاليده ودينه، والاهم من ذلك التطور المجتمعاتي، والهوة الكبيرة بين المجتمعات العربية والاجنبية ومن نواحي كثيرة، فالتكنولوجيا ووسائل الاعلام على اختلافها كلها لا تترك الطفل ان ينمو وفق مراحله الطبيعية.[xxi]

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

1- تعد الحوارية في جوهرها الفلسفي هي أنطولوجيا للوجود الإنساني ذاته، حيث يقوم كل فهم وإدراك على تفاعل معقد بين الأصوات المختلفة وحضور الآخر الذي يخترق تصوراتنا للعالم.

2- اللغة في الحوارية ليست نظاماً مجرداً كما في البنيوية السوسيرية، بل ساحة حية للصراع والتفاعل بين الأصوات والأوعية الاجتماعية المختلفة داخل النص.

3- الرواية تمثل بديلاً فنياً للملحمة الكلاسيكية في العصر البرجوازي، محققة بذلك جدلاً بين البعد الجمالي والبعد التاريخي في بنيتها.

4- التعدد الصوتي يكسر أحادية الصوت المركزية في النص، ليحل محله انسجام بين أصوات مستقلة ومتآلفة تعكس تعقيد الواقع[xxii].

5- في النص الموجه للطفل، تتحول الحوارية من أداة سردية إلى فضاء تفاعلي يشكل الوعي ما قبل النقدي ويبني الشخصية اللغوية والتواصلية.

6- أي فهم للنص يستحيل أن يتم بمعزل عن حواره الضمني مع نصوص وتجارب ثقافية سابقة، إذ يحضر الآخر دائماً في بنية الخطاب.

الفصل الثالث

اولاً: اجراءات البحث.

ثانياً: مجتمع البحث: مسرحية(السمكة الذكية) تأليف حسين علي هارف.

ثالثاً: منهج البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمته هدف البحث.

رابعاً: اداة البحث: تم الاعتماد على مؤشرات الاطار النظري كأداة للتحليل.

خامساً: تحليل العينة: مسرحية السمكة الذكية، حسين علي هارف.

حكاية المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول فتى في الثانية عشرة من عمره اسمه (سلام)، يجلس عند حافة نهر صغير لمراجعة دروسه وحفظ قصائده، حيث يجد في هدوء الطبيعة عوناً على التركيز. يأتيه صديقه (صلاح) ويحاول إقناعه بالسباحة إلى الضفة الأخرى، لكن سلام يرفض لأنه لا يجيد السباحة ويتذكر وصية أبيه: "ما لا تحسنه وما لا تعرفه ولا تتقنه لا تفعله"[1]. ينزل صلاح إلى النهر بمفرده بعد أن وضع كتبه وملابسه فوق رأسه، لكنه يفقد توازنه وتغرق كتبه وملابسه ويكاد يغرق هو أيضاً. ينقذه سلام من خلال إعطائه قميصه والذهاب لإحضار ملابس بديلة، دون أن يدخل الماء. في الليلة التالية، تحكي أم سلام حكاية قبل النوم عن سمكة صغيرة أكلتها سمكة كبيرة لأنها لم تطع وصايا والديها. يحلم سلام بالحكاية، ويرى سمكة صغيرة تعثر على كتب صلاح وملابسه، ثم تظهر سمكة كبيرة تهدد بأكلها. يستيقظ سلام مرعوباً، ثم يلتقي صديقه صلاح الذي أصيب بالزكام ويعترف بخطئه. يعود سلام إلى النهر، فتظهر له سمكة ذكية ذات ألوان زاهية، تخبره أنها تعلمت من والديها الصبر والاختباء بين الصخور، كما تعلمت من الكتب المدرسية التي سقطت في النهر أموراً مثل جدول الضرب وقصة الثعلب الماكر. تحاول السمكة الكبيرة أكل السمكة الذكية، فيدافع سلام عنها ويستغيث بصياد سمك، فتهرب السمكة الكبيرة خائفة. تقدم السمكة الذكية لسلام لؤلؤة كهدية، ثم تختفي هرباً من الصياد. يعود سلام إلى بيته ويحكي الحكاية لأبويه، وينتهي العرض بتصفيق الجميع للسمكة الذكية التي أطاعت والديها وتعلمت من الكتب.

تحليل المسرحية

عندما يفتح الستار على المشهد الأول، نرى سلام واقفاً على صخرة عند حافة النهر، يحمل كتبه ويحدث الجمهور عن حبه لهذا المكان الذي يساعده على المذاكرة. سرعان ما يدخل "صلاح" ويبدأ حوار بين الصديقين. هنا يظهر المبدأ الأول للحوارية بوصفها أنطولوجيا للوجود الإنساني، أي أن وعي سلام لا ينبثق من ذاته المنعزلة، بل من تفاعله مع الآخرين. فقراره بعدم النزول إلى النهر لم يكن مجرد وصية أبوية جاهزة، بل نتيجة حوار داخلي مع صوت صديقه الذي يحاول إقناعه، وصوت أبيه الذي يستحضره في ذاكرته. وعندما يسمع سلام صرخات صلاح وهو يغرق، نرى صراعاً داخلياً حقيقياً بين صوت الخوف على نفسه ("أنا لا أجيد السباحة") وصوت الواجب تجاه صديقه ("كيف أتركه يغرق؟"). هذا التحول من الصراع الخارجي (بين سلام وصلاح) إلى الصراع الداخلي (في نفس سلام) هو تجسيد حي لأنطولوجيا الحوار: الوعي الإنساني يتشكل عبر الحوار بين الأصوات المتضاربة داخل الفرد.

أما في المستوى اللغوي، فتتضح فكرة أن اللغة ليست نظاماً مجرداً بل ساحة حية للصراع والتفاعل. صلاح يستخدم لغة الحماس والاندفاع: "تعال نسبح، لا تخف، لا تكن جباناً". سلام يستخدم لغة العقل والتذكير بالوصية: "أبي سيغضب، لا أجيد السباحة". وعندما يروي سلام الحادثة لأبويه لاحقاً، يستحضر وصية الأب: "ما لا تحسنه وما لا تعرفه لا تفعله". بينما الأم تستخدم لغة الحنان والثناء: "أنت ولد طيب". هذه الألسنة المختلفة لا تتعايش بسلام، بل تتصارع: لغة صلاح تحاول فرض المغامرة، ولغة الأب تحاول فرض الحذر، ولغة الأم توفر الراحة النفسية. اللغة هنا ميدان صراع بين قيم متضادة: الطاعة مقابل التمرد، الحذر مقابل الشجاعة، الحنين مقابل المغامرة. واستخدام صلاح لعبارة "لا تكن جباناً" هي محاولة لفرض تعريف معين للشجاعة، بينما يرى الأب أن الحذر هو الشجاعة الحقيقية. هذا الصراع اللغوي يعكس التناقضات الأخلاقية الواقعية التي يعيشها الطفل في تكوينه.

بعد حادثة الغرق، تنتقل المسرحية إلى غرفة نوم سلام، حيث يطرح أسئلة متتالية على أبيه: "بابا، ماذا يفعل النهر بالغرقى؟ وماذا تأكل الأسماك عندما لا يكون هناك غرقى؟". هنا نجد بعداً آخر من أبعاد الحوارية، حيث أن المسرحية (وهي شكل روائي حديث) تختلف جذرياً عن البناء الملحمي الكلاسيكي. في الملحمة التقليدية، كان البطل خارقاً والزمن خطياً والأصوات أحادية. أما هنا، فسلام طفل عادي يواجه أسئلة وجودية صغيرة، والزمن يقفز من النهار إلى الليل إلى الحلم، والنص لا يقدم إجابات نهائية عن الحياة والموت، بل يترك الباب مفتوحاً للأسئلة. هذا الشكل الروائي الحديث، الذي يستبدل البطولة الخارقة ببطولة الطفل العادي، ويعوّض الخط الزمني المتصل بقفزات وانقطاعات، ويعوّض اليقين المطلق بالتشكيك والتساؤل، هو كما يرى منظرو الحوارية (هيجل ولوكاتش) بديل فني للملحمة في العصر الحديث. عصر لم تعد فيه الإجابات جاهزة، بل الأسئلة هي ما ينتج المعنى.

عندما تدخل الأم لتحكي لسلام حكاية قبل النوم: "كان يا مكان.. في قاع النهر... كانت هناك سمكة..."، وتترك الحكاية مفتوحة ليتحول الحلم إلى استكمالها، يبدأ التعدد الصوتي الحقيقي. في الحلم، تظهر سمكة صغيرة تعترض

[1]– حسين علي هارف: شمس والكواكب التسعة ومسرحيات اخرى– مسرحيات تعليمية للأطفال والفتيان، ط1 (سورية– دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، 2009) ص79.

طريقها سمكة كبيرة. والسمكة الكبيرة لا تكتفي بأكل الصغيرة، بل تبرر فعلها: "لقد سبحت في مكان ليس لك. عندما كنت في عمرك كنت أسبح في أماكن صغيرة وأسمع وصايا أبي وأمي". هنا نرى أصواتاً مستقلة ومتآلفة في آن: صوت السمكة الصغيرة المعتذرة، وصوت السمكة الكبيرة المبررة، وصوت الأب الذي تستحضره السمكة الكبيرة داخل خطابها. هذا التعدد الصوتي لا يخلق فوضى، بل يخلق انسجاماً من نوع خاص، حيث تتعايش الأصوات دون أن يعلو صوت على آخر. النص لا يقول إن السمكة الكبيرة شريرة مطلقة، بل يعرض منطقها القاسي. كما لا يقول إن السمكة الصغيرة ضحية بريئة، بل تشير إلى أنها عصت وصايا والديها. هذه البوليفونية تحرر النص من أحادية الصوت الأخلاقية، وتجعل الطفل المتلقي شريكاً في الحكم، لا مجرد مستقبل لمواعظ جاهزة.

بعد أن يستيقظ سلام من الحلم، يلتقي صديقه صلاح المصاب بالزكام. يعترف صلاح بخطئه أمام سلام: "نعم، وأنا أشعر بالندم والخجل". لكنه أيضاً يمزح عن كتبه التي سقطت في النهر قائلاً: "لقد صارت من نصيب الأسماك. تتعلم.. تتعلم الحذر". هنا يظهر بعد آخر من الأبعاد الحوارية، وهو أن الحوار في النص الموجه للطفل لا يبقى مجرد أداة سردية، بل يتحول إلى فضاء لتشكيل الوعي ما قبل النقدي. الطفل (صلاح) يتعلم من خلال الحوار مع والديه ومع صديقه ومع نفسه أن أفعاله لها عواقب. لكنه لا يتلقى هذا الدرس كخطاب مباشر، بل من خلال الحوار الذي يعترف فيه بنفسه. سلام أيضاً يتعلم من خلال حواره مع صلاح أن الصديق يمكن أن يخطئ ثم يعترف ويتوب. حتى السمكة الذكية، عندما تظهر لاحقاً، تتحدث عن تعلمها ليس فقط من والديها ولكن من الكتب التي طالعتهم. هذا التعلم عبر الحوار والاستماع والقراءة هو ما يبني الشخصية اللغوية والتواصلية للطفل. المسرحية إذاً ليست مجرد قصة، بل نموذج مصغر لكيفية تشكل الوعي عبر الحوار.

أخيراً، عندما تظهر السمكة الذكية وتقدم هديتها لسلام، ثم تسمع صوت صياد وتهرب قائلة: "ماذا تقول؟! ألم تذكر أني سمكة!"، نرى بُعداً تناصياً واضحاً. المسرحية تحاور هنا نصوصاً ثقافية سابقة: حكايات "كليلة ودمنة" حيث تتحدث الحيوانات وتعطي دروساً أخلاقية، وقصص "ألف ليلة وليلة" حيث بنية الحكاية داخل الحكاية، وأساطير البحار حيث الكائنات المائية تتعامل مع البشر. حتى أغنية السمكة الذكية: "من أمي تعلمت الصبر / أتخفى ما بين الصخر" تحاور أناشيد الحكمة الشعبية التي تتناقلها الأجيال. هذا الحوار الضمني مع النصوص السابقة يثري المسرحية ويعطيها عمقاً ثقافياً. الطفل الذي يشاهد العرض، حتى دون أن يقرأ كليلة ودمنة، يدخل في حوار ضمني مع أنماط سردية عريقة شكلت مخيلته الجمعية. والوصية الأبوية "ما لا تحسنه لا تفعله" هي نفسها حوار مع أمثال وحكم عربية قديمة، تربط الماضي بالحاضر. المسرحية، إذن، ليست نصاً منعزلاً، بل هي حلقة في سلسلة طويلة من الخطابات التربوية والأخلاقية والسردية. بهذا المعنى، يكون فهم الطفل للمسرحية مشروطاً بحوارها الضمني مع هذه النصوص السابقة، حتى لو لم يكن الطفل واعياً بذلك. وبهذا تغدو "السمكة الذكية" عملاً بسيطاً لكنه يحمل عمقاً ثقافياً وتربوياً يتجاوز زمن العرض القصير.

الفصل الرابع

اولاً: النتائج

1- شكلت الحوارية في أدب الطفل وعياً أخلاقياً دون حاجة إلى خطاب وعظي مباشر، وذلك من خلال تفاعل الأصوات المختلفة داخل النص، مما يجعل الطفل متلقياً فاعلاً يشارك في بناء المعنى بدلاً من كونه وعاءً للتلقين.

2- كشفت النص عن قدرة اللغة الحوارية من أن تكون ساحة للصراع الأيديولوجي والطبقي، حيث تجسدت رؤيتان متضاربتان للآثار: الأولى تراها سلعة قابلة للبيع والشراء، والثانية تراها ممتلكات عامة وهوية وطنية، مما يعكس وعيين اجتماعيين مختلفين.

3- أن البنية البوليفونية (تعدد الأصوات) في المسرحية لم تؤد إلى فوضى أو تنافر، بل إلى تفاعل جدلي انتهى باستيعاب الأصوات المختلفة بدلاً من إلغائها، مما يؤكد أن الحوارية لا تعني صراعاً إقصائياً بل تكاملاً في الاختلاف.

4- أن حضور "الآخر" يعد ضرورة بنيوية لتشكيل الوعي، فصوت ياسر المخالف لم يكن عائقاً أمام سليم وطلال بل كان المحفز الذي دفعها إلى إعادة النظر في مواقفهما وبلورة وعيهما بالمسؤولية الجماعية.

5- الكشف عن إمكانية المزاوجة بين البعد الجمالي والبعد التاريخي في أدب الطفل، حيث عملت الأناشيد على جذب الطفل وإمتاعه وفي الوقت نفسه حمل رسائل تربوية وهوياتية، مما يحقق الحوارية كرؤية وجودية لا مجرد تقنية سردية.

ثانياً: الاستنتاجات:

1- ان الحوارية في أدب الطفل ليست مجرد تقنية سردية لنقل الأحداث، بل هي رؤية وجودية تقوم على أن الفهم الإنساني لا يتحقق عبر إلقاء أحادي الجانب، وإنما من خلال تفاعل معقد بين الأصوات المختلفة داخل النص، مما يؤهل الطفل ليكون مشاركاً فاعلاً في بناء المعنى وليس متلقياً سلبياً.

2- أن اللغة في النص الموجه للطفل لا يمكن أن تبقى أداة تواصل محايدة، بل تتحول إلى ساحة حية للصراع الأيديولوجي والطبقي، حيث تتصارع عبر الحوار قيم متضاربة تعكس وعياً اجتماعياً مختلفاً، مما يجعل النص الأدبي مجالاً لتنشئة الطفل على الوعي النقدي وليس مجرد نقل للمعلومات.

3- أن البنية البوليفونية (تعدد الأصوات) في أدب الطفل لا تؤدي إلى تشتت المعنى أو فوضاه، بل إلى تفاعل جدلي تكاملي، حيث يستوعب كل صوت الآخر ويتحاور معه بدلاً من إلغائه، وهذا ما يضمن أن الوعي الأخلاقي الذي يتشكل لدى الطفل هو وعي نابع من حوار داخلي لا من وصاية خارجية.

4- إن حضور "الآخر" داخل النص الموجَّه للطفل يمثل ضرورة بنيوية لتشكيل الوعي، فالصوت المخالف ليس عائقاً أمام تطور الشخصيات بل هو المحفز الذي يدفعها إلى إعادة النظر في مواقفها وبلورة وعيها بالمسؤولية الجماعية، وهذا يعكس ما تذهب إليه الحوارية من أن إدراك الذات يستحيل دون تفكيك المرجعيات الخارجية المؤسسة لوعيها.

ثالثاً: التوصيات

1- إقامة ندوات علمية وورش عمل متخصصة تستضيف النقاد والتربويين وكتّاب مسرح الطفل، بهدف التعريف بالنظرية الحوارية وآليات توظيفها في أدب الطفل والمسرح الموجّه له، وتبادل الخبرات بين العاملين في هذا المجال.

2- يوصي الباحث المؤسسات التربوية والثقافية (كدوائر المسرح المدرسي، ووزارات الثقافة، ونوادي الطفل، ومكتبات الأطفال) بأن تتبنى منهج الحوارية في تحليل وتقييم النصوص المقدمة للطفل، وذلك بوضع معايير تقيس مدى تعدد الأصوات في النص، ومدى خلوه من الوعظية المباشرة.

3- يوصي الباحث كتّاب المسرحية الموجهة للطفل بأن يعتمدوا البنية الحوارية البوليفونية القائمة على تعدد الأصوات المتكافئة، وأن يتجنبوا هيمنة صوت الوعظ والإرشاد المباشر، وذلك بإتاحة مساحة حقيقية للأصوات المخالفة داخل النص، لأن ذلك يجعل الطفل مشاركاً في بناء المعنى بدلاً من كونه متلقياً سلبياً.

رابعاً المقترحات: يقترح الباحث دراسة: (التشكلات الجمالية للحوارية في بنية نصوص فاضل الكعبي المسرحية الموجهة للطفل**).**

احالات البحث (الهوامش)

[i]- ابن منظور: لسان العرب، ج11، ط3 (بيروت، لبنان، دار احياء التراث، 1999) ص357.

[ii]- سعاد عبد الوهاب: النص الادبي التشكيل والتأويل، ط1 (عمان الاردن، دار جرير، ، 2011) ص36.

[iii]- الفيروز ابادي: قاموس المحيط ج3، (الجمل)، (بيروت، دار العلم للجميع، ، ب ت)، ص351.

4- ابن منظور: مصدر سابق، ص128.

[v]- ولترت. ستيس: معنى الجمال نظرية في الاستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، (مصر ،المجلس الاعلى للثقافة، 2000)، ص73.

[vi]- تاريخ الولوج 2025/4/9، 1:20 ص، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.

[vii]- نجاة عرب الشعبة : حوارية باختين، دراسة في المرجعيات والمفردات، التواصل في اللغات والثقافة والأدب العدد 31 سبتمبر 2012، ص 2.

viii- وينفرد وارد: مسرح الاطفال: تر: محمد شاهين الجواهري، (القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة- المطبعة المصرية، 1986) ص 152.

* ميخائيل باختين: ولد (ميخائيل ميخايلوفتش باختين) عام 1895 في (أورويل) ابناً لعائلة أرستقراطية ما لبثت أن أضحت معدمة وكان والده كاتباً في مصرف وقد أمضى طفولته في (أوريل) بينما أمضى فترة صباه في (فلنيوس وأوديسا)، درس فقه اللغة في جامعة أوديسا ومن ثم في جامعة بتروغراد وتخرج عام ١٩١٨ عمل في سلك التعليم الابتدائي في بلدة نيفيل الريفية(1918-1920) حصل على شهادة الكلاسيكيات ودراسة النصوص وفقه اللغة من جامعة بتروغراد في عام (1918) . وقد شغل منصب الأستاذية في كلية المعلمين التابعة لولاية موردوفيا النائية .

[ix]- ينظر: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2(بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996) ص5-6.

[x]- جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، (د- ب، د- د، 1987) ص15.

* دون كيخوتي: او دون كيخوتي دي لا مانتشا رواية للاديب الاسباني ميغيل دي ثيربانتس نشرها بجزئين عام1605و1615 اشتهرت الرواية بين العرب بعدد من الاسماء مثل (دون كيشوت ودون كيخوته وضون كيخوتي ودون كيخوط) تعد من بين

افضل الاعمال الروائية وواحدة من افضل الاعمال في الادب العالمي التي ترجمت الى العديد من اللغات الاجنبية، يحمل الجزء الاول اسم العبقري النبيل دون كيخوتي دي لا مانتشا، وظهر عام 1605 بينما ظهر الجزء الثاني عام 1615 بعنوان العبقري الفارس دون كيخوتي دي لا مانتشا برهنت الرواية لبداية الواقعية الادبية كجزء من الجماليات النصية وبداية انطلاق للرواية الحديثة (الرواية المتعددة الالحان او المتعددة الاصوات) والتي ستحدث تاثيراً كبيراً لاحقاً. للمزيد https://ar.wikipedia.org/wiki

[xi]- ينظر: برنار فاليت: الرواية مدخل الى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الادبي، تر: عبد الحميد بورايو، د.ط (الجزائر، دار الحكمة، 2002) ص7.

[xii]- برنار فاليت: الرواية مدخل الى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الادبي، نفس المصدر، ص7- 8.

[xiii]- جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، تر:جورج طرابيشي، ط1(بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر،1979) ص28-29.

[xiv]- جورج لوكاتش: نظرية الرواية، مصدر سابق، ص19.

* الالياذة والاوديسا: هما ملحمتان اسطوريتان يعود تاريخهما الى الادب اليوناني، ان كل شيء يتعلق بالاوديسا في الواقع هو مختلف عن ما موجود في الالياذة فهما تعدان نقيضين ادبيين، لكن الرابط الوحيد بين هاتين الملحمتين هو الكاتب هوميروس.

الالياذة: تعتبر من اشهر الملاحم الادبية الهوميرية، نسبة الى هوميروس الكاتب لهذه الملحمة مع الاوديسا، والالياذة ملحمة يونانية كتبت في القرن التاسع قبل الميلاد تتسم بانها هائلة الطول الى حد يجعلها صعبة الفهم.

الاوديسا: تدور احداث الاوديسا حوالي القرن السابع او الثامن قبل الميلاد، حول رجل وهو(اوديسيوس) بطل الملحمة وهو يحاول العودة الى دياره في إيثاكا بلده الام بعد حرب طروادة، وفي طريق عودته تصادفه بعض المعرقلات التي تحول بينه وبين الرجوع الى دياره التي استمرت عشر سنوات داخل البحر. للمزيد ينظر: باري بي باول: هوميروس، تر:محمد حامد درويش (د.ب، مؤسسة هنداوي سي آي سي، 2017).

[xv]- ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1(القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1986)، ص13.

[xvi]- ينظر: نجاة عرب الشعبة: حوارية باختين- دراسة في المرجعيات و المفردات و آدابها، مصدر سابق، ص84 .

[xvii]- طلعت منصور: سيكولوجية الاتصال ، مجلة عالم الفكر، مجلد 11(الكويت، 1980) ص108.

[xviii]- ينظر: علي الحديدي: في ادب الاطفال، ط4 (القاهرة – مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1988) ص47-54.

[xix]- ينظر: هادي نعمان الهيتي: أدب الاطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986) ص9-11.

[xx]- ينظر: علي الحديدي: في ادب الاطفال، مصدر سابق، ص40-42.

[xxi]- ينظر: احمد نجيب: ادب الاطفال-علم وفن، ط1 (القاهرة، دار الفكر العربي، 1991) ص37- 38.

22- حسين علي هارف: شمس والكواكب التسعة ومسرحيات اخرى- مسرحيات تعليمية للأطفال والفتيان، ط1 (سورية- دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، 2009) ص79.

المصادر:

- ابن منظور: لسان العرب، ج11، ط3 (بيروت، لبنان، دار احياء التراث، 1999).
- احمد نجيب: ادب الاطفال-علم وفن، ط1،(القاهرة، دار الفكر العربي، 1991).
- برنار فاليت: الرواية مدخل الى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الادبي، تر: عبد الحميد بورايو، د.ط (الجزائر، دار الحكمة، 2002).
- معجم المعاني الجامع، تاريخ الولوج 2025/4/9، 1:20 ص، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.
- جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، تر:جورج طرابيشي، ط1(بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر،1979).
- ـــــــــــــــــــــــــــــ, نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، (د- ب، د- د، 1987).
- مختار عنابة: حوارية باختين: دراسة في المرجعيات ود المفردات، مصدر سابق..
- سعاد عبد الوهاب: النص الادبي التشكيل والتأويل،ط1: (عمان ، دار جرير،)
- طلعت منصور: سيكولوجية الاتصال ، مجلة عالم الفكر، مجلد 11(الكويت، 1980).د
- علي الحديدي: في ادب الاطفال، ط4 (القاهرة – مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1988).
- الفيروز ابادي: قاموس المحيط ج3، (الجمل)، ، (بيروت، دار العلم للجميع ، ب ت).
- ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2(بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996).
- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1(القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1986).

- نجاة عرب الشعبة : حوارية باختين، دراسة في المرجعيات والمفردات، التواصل في اللغات والثقافة والأدب العدد 31 سبتمبر 2012.
- هادي نعمان الهيتي: أدب الاطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986).
- ولترت. ستيس: معنى الجمال نظرية في الاستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، (مصر، المجلس الاعلى للثقافة، 2000).
- وينفرد وارد: مسرح الاطفال: تر: محمد شاهين الجواهري، (القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة- المطبعة المصرية، 1986).
- حسين علي هارف: شمس والكواكب التسعة ومسرحيات اخرى- مسرحيات تعليمية للأطفال والفتيان، ط1 (سورية- دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، 2009)