الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الكتابة المسرحية للأطفال في الجزائر قراءة في الرؤى الفنية والمضامين تجربة عز الدين جلاوجي "سالم والشيطان" أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

ربعية رويقي

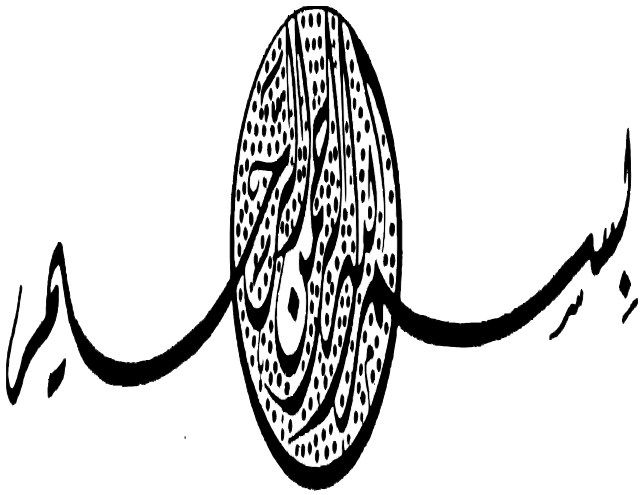
إشراف الأستاذ الدكتور :

دياب قديد

اللجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
رشيد رايس	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي- تبسة	رئيسا
دياب قديد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة01	مشرفا ومقررا
رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة01	عضوا ممتحنا
يمينة بن سويكي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي	عضوا ممتحنا
سمرة عمر	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي- تبسة	عضوا ممتحنا
رضا زواري	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي- تبسة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2023-2024



هَٰذَا مِن فَضۡلِ رَبِّي لِيَبۡلُوَنِيٓ ءَأَشۡكُرُ أَمۡ أَكۡفُرُۖ

وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشۡكُرُ لِنَفۡسِهِۦۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ ﴿٤٠﴾

النمل الآية 40.

إلـى كـل:

مخلـــــــــص لله

محـــــــب للعلـم

شغـــوف للمعـرفة

أهـــدي ثمـــرة عملـــــي

ربعية رويقي

شكر وتقدير

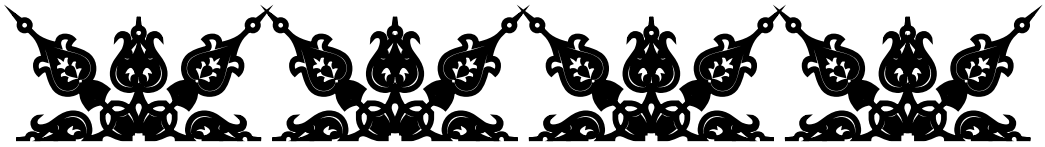
يقول صلى الله عليه وسلم:

﴿لا يشكر الله، من لا يشكر الناس﴾

رواه الترمذي

أتقدم بشكري الجزيل إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور: دياب قديد لما قدمه من دعم وتشجيع بصبر وخلق نادرين، أثابه الله عني كل خير.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم في قراءة هذا البحث ومناقشته فجزاهم الله كريم الجزاء .



مقدمة

أدى الانفتاح الفكري للمجتمع العربي خلال القرون الأخيرة إلى ضرورة إعادة النظر في المنظومة الإبداعية العربية الهادفة إلى بناء الفرد والمجتمع، وتنشئته وفقا لمستجدات العلم والتطور التكنولوجي، مع الحفاظ على الهوية والتقاليد المؤطرة للمضامين والأفكار. ولعل تربية الطفل والارتقاء بفكره وسلوكاته كان أكبر هاجس لدى المربين والمبدعين ضمن مشروعهم الفكري والفني. لذا وجدنا أقلام المبدعين تنحو إلى الكتابة للطفل من أجل تلبية حاجاته وتغذية أفكاره، فكان أدب الأطفال مجالا إبداعيا متميزا يتصدى له كبار الكتاب ومتذوقو الفن، وذلك لصعوبة هذا المجال الإبداعي من جهة، وخصائص متلقيه الصغير من جهة أخرى.

إنَّ الكتابة للطفل تعني تسخير مختلف الطاقات الإبداعية، والفكرية، والفنية، وإخراجها في ثوب أدبي جمالي يرقى بالطفل ويغذي خياله، كما يمتعه ويوجه سلوكه، من هنا تعددت موضوعات أدب الطفل واختلفت أشكاله، فمن القصة والرواية إلى القصيدة والأنشودة، ومنه إلى الإبداع المرئي والتمثيل والمسرح، وقد برزت الحاجة إلى تبني هذا التنوع في الأشكال من أجل الانسجام مع تطورات العصر والوصول إلى الأهداف التربوية الأسمى في النهوض بالطفل وتعليمه. ويعد فن المسرح أو الدراما الطفلية من أهم فنون أدب الأطفال، التي فجّرت الطاقات الإبداعية للكتاب والممثلين معا، كبارا كانوا أم صغارا، كما أنّه فن أثبت جاهزيته الكبرى لالتصاقه بالطفل وتلبية حاجاته النفسية، والاجتماعية، والفنية. ولعل المنعرج الأكبر الذي شهده مسرح الطفل في العالم العربي عامة، والجزائر على وجه الخصوص كان قد بدأ منذ تسعينيات القرن الماضي، وهو منعرج أدى إلى تحولات نوعية في بنيتي المجتمع التحتية والفوقية.

اتجهت الكتابة المسرحية للأطفال في الجزائر بعد الاستقلال مباشرة إلى المنظومة التربوية التعليمية، من أجل بناء رجل الغد بناء سليما يمحو ترسبات الماضي، ويوقظ شعاع الأمل بالغد الأجمل في قلوب المتلقين الصغار، فكان المسرح المدرسي بكل أشكاله تجربة

درامية ناجحة في استمالة الطفل وإثراء العملية التربوية التعليمية. وازدادت الحاجة إلى مسرح الطفل مع ازدياد إقبال الأطفال عليه واقتناعهم برسائله النبيلة وحبهم لوسائله الفنية التي تنمي ملكة الإبداع لديهم وتفجر طاقة الخيال في عقولهم. من هنا وجدنا ثلة من المبدعين الذين نذروا أقلامهم وأفكارهم لخدمة أشبال الأمة والمضي معهم نحو مستقبل أفضل، وعلى الرغم مما أُخذ على مسرح الطفل في الجزائر ومستوى الكتابة الإبداعية في هذا المجال، إلا أن الأسماء المسرحية التي خاضت غمار التجربة أثبتت نجاحها في الوصول إلى جمهور الأطفال عبر خشبة العرض، ومن خلال تعدد النصوص واختلاف مضامينها وأساليبها.

فمن الأسماء المسرحية التي أَثْرَتْ فنّ الكتابة المسرحية في الجزائر الكاتب المبدع "**عز الدين جلاوجي**"، الذي بدأ مساره بالكتابة للكبار في مختلف مجالات الإبداع الأدبي ليتجه إلى فئة الصغار، ويسهم بقلمه في تطوير شخصية الطفل وبنائه عقليا وسلوكيا وفنيا عبر مختلف القيم والمضامين المسرحية في نصوصه الطفلية. ومجموعته المسرحية "أربعون مسرحية للأطفال" والتي وسمتها بـ "سالم والشيطان" مدونة إبداعية فذة في عالم الكتابة المسرحية لفئة الأطفال نحت منحى تربويا، تعليميا، وتهذيبيا عبر مختلف موضوعاتها المسرحية، ونظرا لقيمتها الفنية والموضوعية ارتأيت اختيارها كمدونة تطبيقية لموضوع أطروحتي الذي يبحث في مسرح الطفل الجزائري تحت عنوان:

"**الكتابة المسرحية للأطفال في الجزائر قراءة في الرؤى الفنية والمضامين**

تجربة عز الدين جلاوجي "سالم والشيطان" أنموذجا

كما يجدر بي التنويه إلى أمر بالغ الأهمية يتعلق أساسا بالمدونة التطبيقية وعنوان أطروحتي ذلك أنني وسمت تجربة عز الدين جلاوجي "الأربعون مسرحية" بـ "سالم والشيطان" من باب تسمية الكل باسم الجزء، كما أن ذكر عنوان أطول مسرحية في المجموعة لتعبر عن المجموعة كاملة أنسب لعنوان البحث من ذكر العنوان العام للمدونة وهو "أربعون مسرحية للأطفال"؛ بمعنى آخر أنني عَرَّفْتُ المجموعة المسرحية من خلال أول مسرحياتها

وأطولها من حيث المشاهد. وقد صادقت اللجان العلمية على الموضوع والعنوان.

أما ما حذا بي لاختيار هذا الموضوع جملة من الأسباب أهمها:

أ- ميلي الكبير إلى أدب الأطفال لاسيما ما تعلق منه بفن المسرح في الجزائر، فهو ينمي الذوق ويفتح إمكانيات المغامرة الدرامية.

ب-عدم عثوري سنة تسجيلي الأولى في الدكتوراه (2012م- 2013م) على أي بحث أو مرجع تناول المجموعة المسرحية "أربعون مسرحية للأطفال" بالدرس والتحليل ما جعلني أخوض مغامرة التجربة الأولى في مكاشفة النصوص والوقوف عند مضامينها الدلالية.

ج- أهمية الخطاب المسرحي الطفلي ودوره البالغ في تربية وتعليم الطفل، ومن ثم بناؤه بناءً سليما وواعيا.

د- تحليل الموضوعات ومضامينها المسرحية للمجموعة هو ما يضمن القبض على الأبعاد القيمية والتربوية لنصوصها الدرامية.

انطلاقا من جملة الدوافع وللشروع في رحلة بحثي كان لزاما عليّ طرح جملة من الإشكالات المحورية للإجابة عنها عبر محطات العمل التطبيقية:

- ما هي الموضوعات والمضامين المسرحية التي عالجها عز الدين جلاوجي ضمن مجموعته المسرحية "سالم والشيطان"؟
- إلى أي مدى حققت النصوص المسرحية للمدونة أبعادها التعليمية والتربوية من خلال أبنيتها الفنية ومضامينها الدرامية ؟.
- هل أسهمت عناصر البناء الفني للمسرحيات (المكان، الزمان، الشخصيات والحوار) في تجلية المضامين وتحقيق القيم لدى المتلقين الصغار؟.

هذه الأسئلة وغيرها أحاول الإجابة عنها بالاعتماد على المنهج الموضوعاتي، الذي يهدف للكشف عن مكامن النص الأدبي من منطلق موضوعه المرتبط أساسا بالأديب وعالمه المحيط، ومنه تنبثق المضامين في شكل قيم وأبعاد مختلفة. مع اعتمادي على آليتي

الوصف والتحليل في قراءة النصوص وتحليل عناصر بنائها الفني كالمكان والزمان والشخصيات. إنها النافذة الفنية التي بث الكاتب من خلالها رؤيته لعالم الطفل وممكناته المختلفة وهو ما عبرت عنه بـ: قراءة في الرؤى الفنية، وعبر مضامين موضوعاتية تأرجحت بين المضامين الاجتماعية والأخلاقية والوطنية، الثورية، الترفيهية، الدينية وغيرها.

ورغم خصوصية الكتابة المسرحية للأطفال في الجزائر إلا أنني لم أسجل ذلك التسارع الشغوف إلى البحث في هذا الموضوع بالمقارنة مع مسرح الكبار والأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة. أما ما تعلق بمدونة بحثي فقد عثرت على بعض الدراسات السابقة التي تناولت عددا من مسرحيات عز الدين جلاوجي وقصصه الموجهة للأطفال إلا أنها لم تقارب المجموعة المسرحية "أربعون مسرحية للأطفال" كاملة واكتفت بنماذج قليلة، منها :

- **عليمة نعون: مسرح الطفل في الجزائر عز الدين جلاوجي أنموذجا، رسالة ماجستير، إشراف: عبد السلام ضيف، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة باتنة، 2011م-2012م.**
- **زبيدة بوغواص: النص المسرحي الموجه للطفل مقاربة تطبيقية في نصوص عز الدين جلاوجي ط01، دار ألفا، قسنطينة، الجزائر، 2023م.**

مع العلم أنني اكتفيت بالاطلاع على فهارس هذ الدراسات دون متنها، وذلك حرصا مني على مجانبة الغش العلمي من جهة، وإيثاري الاعتماد على نفسي في تفصيل عناصر البحث وفقا لوجهة نظري الخاصة من جهة ثانية.

لطبيعة البحث العلمي واجهتني صعوبات وعوائق كثيرة كان أهمها الوضع الصحي الذي مررت به، وهو السبب الأول في تأخري هذا، كما افتقرت في السنوات الأولى إلى المادة العلمية الكافية لاسيما ما تعلق منها بالجانب النظري، والتأريخ لمسرح الطفل بالجزائر. إضافة إلى طبيعة المدونة من حيث أساليبها ومضامينها جعلني دوما في حيرة من إمكانية إيجاد الطريقة الأنجح لمقاربة نصوص مسرحية توجه للطفل، تجمع بين بساطة النصّ من ناحية، وخصوصية المتلقي الصغير من ناحية أخرى.

رغم ذلك خضت غمار البحث واستفدت من بعض المراجع التي جعلت من الطفل هدفا في دراستها، لاسيما في بعض الجوانب النظرية، وفي مقدمة هذه الدراسات:

* راقية بقعة: مسرح الطفل التجربة والآفاق، (د.ط)، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر 2013م.
* زينب محمد عبد المنعم: مسرح ودراما الطفل، ط01، عالم الكتب، مصر، 2007م.
* قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا، ط01 دار غيداء، عمان، الأردن، 2012م.

وقد قسمت أطروحتي إلى أربعة فصول إضافة إلى مقدمة وخاتمة، أفردت **الفصل الأول للكتابة المسرحية للأطفال في الجزائر بين النشأة والتطور**، من خلال التأسيس النظري للمصطلح ومراحل النشأة، وهو وقفة نظرية في عالم مسرح الطفل بالجزائر بدءً بتاريخ المسرح الجزائري الذي يعد المشكاة الأولى التي انبثقت عنها الكتابة المسرحية للأطفال مرورا بالمقاربة المصطلحية لمسرح الطفل ونشأة هذا الجنس الأدبي في الجزائر، مع أبرز أعلامه: الكاتب عز الدين جلاوجي، وصولا إلى أشكال المسرح الطفلي، وأبعاده القيمية كمسرح الدمى والعرائس، المسرح المدرسي ومسرحة المناهج.

أما **الفصل الثاني المكان المسرحي في المجموعة "أربعون مسرحية للأطفال- سالم والشيطان"** تناولت فيه أنماط الأمكنة المغلقة (البيت، المدرسة، القصر)، والأمكنة المفتوحة (الصحراء الخيمة، الغابة)، وما تضمنته من أبعاد وقيم هادفة لبناء شخصية الطفل، وترسيخ قيمة المكان في حياته.

وخصصت **الفصل الثالث** للحديث عن **الزمن الدرامي في المجموعة "أربعون مسرحية للأطفال- سالم والشيطان"**، حيث حددت أنماط الأزمنة من خلال المضامين الموظفة في النصوص فكان الزمن الوطني التاريخ والهوية، الزمن الاجتماعي السلطة والأخلاق، والزمن الفكاهي الذاكرة الشعبية التي توزعت بين الحكمة والفكاهة.

وعالجت في **الفصل الرابع الشخصيات الفنية بين الحدث الدرامي ولغة الحوار في المجموعة** "**أربعون مسرحية للأطفال- سالم والشيطان**" وهو أطول فصول البحث نظرا لتركيزه على مختلف الشخصيات المسرحية التي وظفها الكاتب خدمة لمتلقيه الصغير؛ حيث استدعى مختلف شخصيات المجتمع العربي التي تمثل نماذج فنية وواقعية في الوقت ذاته أما عن دورها فمنها الشخصيات الارتكازية المحورية: البشرية كالطفل/الابن، الأم/الزوجة الأب/الزوج، التاجر...، والحيوانية نجد منها: الأسد، الثور، الذئب،.. وقد تجلت ضمن صراعها الدرامي عبر لغة الحوار الموظَّفة، ثم تأتي الشخصيات المساعدة أو الثانوية التي أسهمت في تنامي الأحداث، منها البشرية: كالأخت والأخ والصديق، الجار وأخرى حيوانية كالحمار والقرد والأفعى.

ثم جاءت الخاتمة تتويجا لأهم النتائج المتوصل إليها في هذه الأطروحة.

لا أدعي بأي حال من الأحوال اكتمال العمل وخلوه من النقائص، ولكنني حاولت قدر الإمكان إعطاء قراءة جديدة ورؤية مختلفة لمسرح الطفل، لدى "عز الدين جلاوجي" من خلال نصوصه المسرحية التي أثرت المكتبة العربية عامة، والجزائرية خاصة بهذه الأعمال الفنية التي تمثل امتدادا طبيعيا في المنظومة التربوية؛ حيث تبني قاعدتها التعليمية على أسس أخلاقية ومرتكزات جمالية في تنمية ذوق الطفل، ومن ثم تصبح التربية الجمالية ركنا من أركان التربية.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل والامتنان الكبير لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "دياب قديد" الذي كان أملي في البحث، وشغفي في إتمامه والخروج به على الوجه اللائق، كما أنه كان سندا لي في محنتي الصحية؛ حيث لم يمنعه حرصه على البحث من مراعاة ظروفي، وحرصه على سلامتي قبل كل شيء. كما أشكره على توجيهاته القيمة ومتابعته الدقيقة للبحث طيلة هذه السنوات، فجزاه الله خيرا وأمده بوافر الصحة والعافية.

الفصل الأول:

الكتابة المسرحية للأطفال في الجزائر بين النشأة والتطور

أولا– الكتابة المسرحية في الجزائر: النشأة والتطور

01– نشأة المسرح الجزائري وتطوره

02– موضوعات المسرح الجزائري

03– الكتابة المسرحية للأطفال: مسرح الطفل مقاربة مصطلحية

04– نشأة مسرح الطفل في الجزائر وتطوره الموضوعاتي

ثانيا– أشكال الكتابة المسرحية للأطفال وأبعادها القيمية

01– مسرح العرائس والدمى

02– المسرح المدرسي وأهدافه التعليمية

03– مسرحة المناهج

تحتاج عملية إعداد الطفل إلى مجموعة من الوسائل والتقنيات الدقيقة التي تضمن بناء رجل المستقبل بناءً سليما واعيا، لذا لجأت ثلة من المهتمين إلى عالم الفن والأدب سعيا منهم لإيجاد المنفذ السليم لعقل الطفل ووجدانه، ومن ثم التأثير على أفكاره وسلوكاته تأثيرا إيجابيا مباشرا. فكرسوا أقلامهم للكتابة للطفل وحده والعناية باتجاهاته وثقافته التي لا تتجزأ عن ثقافة مجتمعه المُعاش. بناء على هذا الأساس اهتمت الأمم بالطفولة، واتجه بعض الأدباء إلى العمل على توجيه إبداعهم نحو الطفل بوصفه أساس قيام النهضة لأي شعب من الشعوب.

وهو ما انعكس في مختلف الفنون الزمانية والمكانية التي جعلت من الطفل مادة للإبداع، من حيث المفهوم والدلالة. وقد أظهرت مختلف تلك الفنون **(كفن الشعر، القصيدة الأنشودة...، والنثر كالحكايات، القصص)** أثرها البالغ في تعليم الطفل وإكسابه المهارات اللغوية المختلفة. غير أنّ ما لفت انتباه المهتمين بأدب الطفل اهتمام الأخير بفن المسرح أو أدب الفرجة، وهو كل ما يكتب ليمثل دراميا على خشبة يشاهدها الطفل، ويتفاعل مع أبطالها وممثليها تفاعلا حركيا وصوتيا، وكذا وجدانيا. من هنا دعت الحاجة إلى الالتفاف حول هذا الفن الإبداعي المميز، والاهتمام به على مستوى الكتابة والإخراج والتمثيل من أجل تحقيق أهداف تربوية وتعليمية، وأخلاقية مهمة للطفل في مختلف مراحله العمرية.

على هذا الأساس كان حضور الكتابة المسرحية في الجزائر لافتا من خلال ظهور كوكبة من المبدعين الذين اهتموا بالإبداع المسرحي، وذلك بالاعتماد على تيمات في مراحل عمرية للطفل قصد الإسهام في تنشئة الطفل، وفق مستلزمات الراهن مع مراعاة الخصوصيات الفردية والجماعية التي يستقي منها الطفل مشاربه المعرفية والأخلاقية والدينية وهو ما عمدت إليه المنظومات الإبداعية في الوطن العربي عامة والجزائر خاصة.

أولاً- الكتابة المسرحية في الجزائر: النشأة والتطور

يعدُّ المسرح من أهم الفنون الإبداعية التصاقا بحياة الإنسان لأنه يعكس روح الأمة وعنوان تقدّمها وعظمتها، وقد عرف كغيره من الفنون الإبداعية تطورات متعاقبة غير مختلف العصور، فأصبح بذلك أداة للكشف عن وعي وثقافة أي شعب من الشعوب؛ لأنه فن ينطوي تحته العديد من الفنون الأخرى، كالرَّقص والموسيقى والغناء... حتى لقب فيما بعد بالفن المختلط.

لهذا نجد أن الحركة الثقافية الجزائريّة استوعبت أهمية هذا الفن، فكانت جذور الفرجة المسرحية موجودة منذ وقت مبكر، إلَّا أَنَّه برز بروزا واضحًا إبَّانَ الثورة التحريرية؛ حيث أدى هذا الفن دورًا هاماً في نشر الوعي السياسي والثقافي والاجتماعي، ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعية والخرافات التي عَلِقت بحياة الجزائريين نتيجة سياسة فرنسا الرامية إلى القضاء على المقومات الإسلامية. فظلّ المسرح الجزائري يساير الظروف والمراحل الحرجة التي تمر بها البلاد، وكان لكل ظرف عمل مسرحي يناسب تحدي الحواجز والعراقيل. ويعود الفضل في ذلك إلى أولئك الذين حوّلوا هذا الفن إلى سلاح فضح الأساليب الاستعمارية ومختف الأكاذيب والتضليل الإعلامي الذي مارسته فرنسا في تشويه الحقائق. لهذا تعددت مضامين الكتابة المسرحية وتنوعت أغراضها، استجابةً لتطورات الواقع وتفاعلاً مع أحداثه. ومن هذا المنطلق يمكننا أن نتساءل هل كانت هذه الوقائع والظروف والقضايا هي الدافع الوحيد لظهور هذا الفن في الجزائر؟ أم أن هناك وقائع أخرى شجعته مضيًا إلى الأمام وذلك من أجل اكتشاف خفايا الماضي العريق والذي يمثل قرارات الأمة ومن ثم بناء المستقبل الذي يعبر عن تطور الأمم وازدهارها.

01- نشأة المسرح الجزائري وتطوره:

على الرغم من بشاعة الاستعمار الفرنسي، الذي استعمل جميع الوسائل الإجرامية في تجهيل الشعب الجزائري، والقضاء على مقوماته الثقافية والدينية والتاريخية، إلا أنّ المسرح كان له حضور في الواقع الجزائري، من حيث أنه حمل مضامين ذات صلة بالهوية الوطنية والانتماء العربي والإسلامي، من منطلق أن المسرح يفتح آفاقا واسعة أمام الجمهور في تلقي هذه المعارف وهذه القيم عن كثب، ودون وساطة، وهو ما يتيح لكثير من القضايا الهادفة وصولها إلى المشاهد، من معاناة وقمع، وسلب للحقوق، وطمس للقيم والأعراف.

ومن أجل الوصول إلى هذه الأهداف كان لا بد أن تقف حواجز في وجه هذا الفن المسرحي، الذي وجد فيه الشعب الجزائري استجابة لأفكاره، من خلال هذه المشاهد المعروضة عليه، والتي تحمل قيما ورؤى تعبر عن طموحاته، وربما هذا ما حرّك في نفوس المشاهدين روح التغيير، وأشكال الرفض والتصدي غير المسبوق في مقاومة المستعمر.

انطلاقا من هذا عرف المسرح الجزائري الكثير من الصعوبات عرقلت تطوره، فكان ظهوره عبر مراحل تاريخية متعددة. ورغم قصر هذه المراحل إلا أنّ كل واحدة منها تميزت بمميزات خاصة أعطتها طابعها المستقل عن المرحلة التي سبقتها، ولقد قسمت مراحله إلى سبع مراحل ممتدة ما بين سنة (1924م إلى 1981م)[1].

أ- المرحلة الأولى (1921م- 1926م):

إنَّ المتتبع للبدايات الأولى للمسرح في الجزائر يستنتج أن الجزائر كغيرها من البلدان العربية الأخرى لم تعرف إلا أشكالا بدائية للمسرح، مثل بعض التمثيليات وخيال الظل وعرائس المسرح القراقوز **<<التي نقلها الأتراك إلى شمال إفريقيا في القرن السابع عشر الميلادي أي على عهد الأخوين عروج وخير الدين بربروس>>**[2].

(1)- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، (د.ط)، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، الجزائر، (د.ت)، ص: 13.

(2)- أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، ط01، دار هومة، الجزائر، الجزائر، 2005م، ص: 09.

ويعود الفضل في تأسيس هذا الفن خلال هذه الحقبة التاريخية إلى الممثل "محي الدين باش طارزي" و"علي سلالي"–المشهور باسم علالو– بحكم أنهما شاركا في استمراره وتطويره وذلك أعقاب زيارة قامت بها فرقة مسرحية للجزائر بقيادة "جورج أبيض" من خلال مسرحيتين هما "**شهامة العرب**" و"**صلاح الدين الأيوبي**"[1].

وإلى جانب هؤلاء ظهرت مسرحيات أخرى نذكر منها مسرحِيّة "**المهذبة**" مثلها مجموعة من الشبان الجزائريين المثقفين سنة 1921م، ومسرحية "**الشفاء بعد الغناء**" كتبها "الطاهر علي الشريف" و"**قاضي الغرام**" سنة (1924م) ومسرحية "**بديع**"[2].

ويمكن القول إنّ المسرح في هذه الفترة لم يشهد تطورًا ملحوظا، بل اقتصر على ما قدمته تلك الفرق المسرحية نظرا للظروف الصعبة التي كان يعيشها الشعب الجزائري بسبب الاستعمار الفرنسي، وكانت هذه البداية الأولى للمسرح الجزائري التي مهدت للمرحلة الثانية.

ب– المرحلة الثانية 1926م – 1934م.

برز في هذه المرحلة أدباء وكتاب كرسوا حياتهم لخدمة المسرح بوصفه فنًا يعالج الواقع الجزائري؛ حيث قدموا مسرحيات تهم الشعب بالدرجة الأولى وما كان يعانيه بسبب الاستعمار الفرنسي، وقد تميزت الكتابة المسرحية في هذه الفترة باستخدامها اللغة العربية الفصحى كوسيلة للتعبير والتمثيل، وهي محاولة تنبع من فكرة تدعو إلى النهضة الحديثة التي تستفيد من الغرب ومن تقدمه الثقافي والحضاري. ومن أشهر رجال المسرح في هذه الفترة رشيد القسنطيني الذي يعد المؤسس الأول للمسرح الجزائري الحديث كما قيل عنه **<<أنه يعتبر بحق أب المسرح الجزائري الحديث>>**[3]، وإلى جانبه كان هناك الفنان "علالو" صاحب مسرحية "**جحا**"، كما ألف مسرحيات أخرى مكتوبة باللغة العامية تعالج موضوعات

(1)– أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، ص، ص: 12، 13.

(2)– بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 14.

(3)– سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر– دراسة أدبية نقدية–، (د.ط)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، لبنان، (د.ت)، ص: 14

هزلية ذات طابع شعبي وكان يمثلها مع صديقيه "عزيز الحل" و"إبراهيم دحمون"[1]، وقد كان "محي الدين باش طارزي" خير خلف للفنان البارز "القسنطيني"، وقد تناولت مسرحياته قضايا اجتماعية كالفقر والخمر والزواج المتعدد ومن أشهر مسرحيات القسنطيني نذكر منها: "**العهد الوفي**" عرضها سنة 1927م، "**بابا قدور الطمّاع**"، "**زواج بوبرمة**" (1928م)، "**تأخير الزمان**" (1933م)[2].

ج- المرحلة الثالثة (1934م – 1939م):

ارتبط تطور المسرح الجزائري في هذه الفترة بظهور الأحزاب السياسية الوطنية التي كان لها الدور الفعّال في إعطاء المسرح الطابع السياسي؛ حيث أدى "رشيد القسنطيني" الدور الفعال في هذه الفترة، وقد اعتمد في كتابة مسرحياته اللهجة العامية نظرا للظروف الصعبة التي أملاها الواقع السياسي لتلك الفترة، **<< وقد ازدهر المسرح الشعبي الهزلي ازدهارا كبيرا على يد رشيد القسنيطني الذي كان يعمل كالآلة التي تعمل دون توقف>>**[3]، ومن أشهر المسرحيات التي ظهرت في هذه الفترة: "**شِدْ مليح**" (1935م)، "**يا حسرة عليك**" (1936م) "**أش قالوا**" (1938م) لرشيد القسنطيني، إلى جانب مسرحيات أخرى للفنان "محي الدين باش طارزي" أهمها: "**الفقير**" (1924م)، "**الهماز**" (1934م)، "**زواج بالهاتف**" (1934م)، كما نشير في هذه المرحلة إلى ظهور أول مسرحية شعرية في الأدب الجزائري الحديث بعنوان "**بلال بن رباح**" للشيخ "محمد العيد آل خليفة"[4]. يلاحظ على هذه المسرحيات الطابع الشعبي من جهة، والارتباط بالتراث العربي من جهة أخرى، من خلال الاتكاء على التاريخ

(1)- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والتطور والرواد والنصوص حتى سنة 1972، (د.ط)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005م، ص: 62.

(2)- المرجع نفسه، ص، ص: 58، 59.

(3)- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931م-1954م)، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983م، ص: 204.

(4)- المرجع السابق، ص، ص: 87، 88.

الإسلامي في بعده النضالي الرافض لأنواع الاضطهاد الذي مارسته قريش على أتباع محمد صلى الله عليه وسلم.

د- المرحلة الرابعة (1939م – 1945م)

تزامنت هذه الفترة مع ظهور الحرب العالمية الثانية؛ حيث تراجع العمل المسرحي لمدة بسبب الرقابة الاستعمارية، لأنه كان السلاح الفعال من تنمية الروح الوطنية في نفوس الجماهير، وكان المعبّر الحقيقي عن أوضاع الشعب الجزائري. ويبقى في الساحة مواصلاً دربه لتطوير المسرح الجزائري الفنان محي الدين باش طارزي، الذي كتب رواية "**الحشّاش**" متأثرا بكتابات موليير المسرحية[1]. وقد يكون هذا التوجه عند "محي الدين باش طارزي" محاولة منه لإبعاد متابعة فرنسا لنشاط الجزائريين من خلال ما يعرض على المشاهد، وعليه سلك الاقتباس من مسرحيات موليير ومضامينها للكشف عنها عبر هذه الفنون.

بناء على هذا يمكن القول: إن المسرح في هذه الفترة ابتعد عن الواقع الوطني بسبب الظروف الصعبة التي كانت تعيشها البلاد، لكن رغم ذلك تحدى رجال المسرح هذه الظروف وبرز آخرون على الساحة المسرحية يدافعون على القضية الوطنية أمثال "محمد النوري" و"محمد قزدرلي"[2]، ليبرز دور جمعية العلماء المسلمين من خلال فلسفتهم ذات النزعة الإصلاحية، والتي مكنت من ظهور عدة مسرحيات في المرحلة الخامسة.

هـ- المرحلة الخامسة: (1945م – 1962م):

بينما تزامنت هذه المرحلة مع حدث تاريخي غير مجرى التاريخ في الجزائر خاصة والوطن العربي عامة، تمثل في اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية، التي أعادت للشعب الجزائري كرامته وحريته ليكون فيما بعد عبرة في الصمود والتحدي والتضحية، لذلك اهتم الكتاب في هذه الفترة بالموضوعات التاريخية من أجل إثبات حقيقة للشعب الجزائري، وهي

(1)- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر- دراسة أدبية نقدية-، ص: 58.

(2)- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 19.

أنَّ المحنة التي أصابت الجزائر ما كان لها أن تدفع بها إلى التنكر لشخصيتها والانسلاخ منها، وبذلك نشط الكتاب في التأليف والإخراج، حتى أنتجوا عدة مسرحيات تاريخية تعيد للشعب الجزائري بعض ملامح الماضي المهمل، وتذكره ببعض البطولات التي كادت تنسى بسبب الاستعمار الفرنسي **<< فكانت المسرحية التاريخية تقترب من التاريخ وتبتعد عنه في آن واحد وهي تقترب منه في الأحداث والمواقف والشخصيات الرئيسية وتبتعد عنه في الأحداث والمواقف والشخصيات الثانوية، ومن خلال ذلك يستطيع الكاتب المسرحي أن يخلق تفسيرا جديدا للتاريخ، أو أن يخلق بناء التاريخ من خلال وجهة النظر الفنية>>**[1].

ومن أشهر المسرحيات التي وجدت إقبالاً كبيرا سواء حين مُثلَت أَو طُبَعَت، مسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق المدني (1947م-1948م) ومسرحية "يوغرطة" كتبها عبد الرحمن ماضوي سنة "1952م" ومسرحية "ملكة غرناطة" للكاتب أحمد رضا حوحو[2]. وتعتبر مسرحية "النور" للكاتب عبد الحليم رايس، المسرحية الخالدة في تاريخ المسرح الجزائري لأنها تعبر عن كفاح ونضال الشعب الجزائري[3]. إضافة إلى مسرحيتي "الخالدون" و"دم الأحرار" للمخرج والكاتب مصطفى كاتب[4]. يستنتج من هذا الكم الهائل من المسرحيات ذات المضامين الوطنية والعربية أنها شكلت سمة ثورية، وإصرارا في تحدي الاستعمار الفرنسي.

وعليه فقد امتاز المسرح الجزائري في هذه المرحلة بالموضوعات ذات الطابع التاريخي، مرتبطا بالوضع الراهن في تلك الفترة، لتكون مرحلة ممهدة للمرحلة السادسة؛ حيث شهد فيها هذا الفن تطورا ملحوظا وبرز فيها كتَّاب أبدعوا فيه، وبذلك أنتجوا فنا نثريا متماسكا مع الظروف التي عرفتها الجزائر خلال تلك الحقبة التاريخية.

(1)- سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، (د.ط)، دار قباء، القاهرة، (د.ت)، ص: 55.

(2)- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والتطور والرواد والنصوص حتى سنة 1972م، ص: 103.

(3)- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 19.

(4)- المرجع نفسه، ص: 23.

و- المرحلة السادسة (1962م – 1972م):

لم تتغير رسالة المسرح الجزائري بعد الاستقلال، بل ظلت امتدادا لمهمته التي قام بها قبل الثورة التحريرية والمتمثلة في التعريف بالقضيّة الجزائرية للعالم كله، وحماية الشخصية الوطنية والدفاع عن كل مقوماتها وإثبات هويتها الأصيلة، والخروج من تحت أنقاض الدمار والخراب الذي سببه الاستعمار الفرنسي بكل وحشيّة، وفي ظل هذه التطورات التجديدية كان لا بد للمسرح الجزائري مواصلة دربه من أجل التحرّر التام لهذا الشعب. اتخذت الحكومة بعد الاستقلال سلسلة من الإجراءات تهدف إلى الرفع من قيمته وأهدافه بما يخدم المبادئ الثورية الوطنية، وذلك من خلال إنشاء مدارس لتكوين الفنانين، وتخريجهم وتخصيص أساتذة أكفاء قادرين على تنشئة الفنان المسرحي، وعلى الرغم من هذه الجهود المبذولة من أجل تطوير المسرح الجزائري، لم يتم تفعيل هذه الإجراءات بسبب عدم المتابعة والسهر على تطبيق هذه القرارات[1]. فقد كان هناك تقصير من بعض الجهات في جعل المسرح حدثا فنيا عالميا يكفل حمل راية الثورة الزراعية والصناعية والثقافية.

ومن أبرز الفنانين المسرحيين في فترة ما بعد الاستقلال نجد: "مصطفى كاتب" الذي بدأ حياته الفنية عام (1938م) إلى جانب "كاتب ياسين"، و"أحمد عياد" المدعو "رويشد" صاحب الأسلوب الفكاهي، ومن أشهر مسرحياته "حسن طيرو" (1964م) "الغولة" (1964م) و"البوابون" (1968م)، وقد عالجت هذه المسرحيات الحياة الاجتماعية التي كانت تعبّر عن مستوى شعبي آخر من التضحية والبذل والعطاء[2]، وكان إلى جانب رويشد الفنان المسرحي "عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي" صاحب المسرحيات التالية: "الطائر الأخضر" و"كل واحد وحكمو" (1966م)[3].

(1)- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، ص، ص: 23، 24.

(2)- المرجع نفسه، ص: 25.

(3)- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والتطور والرواد والنصوص حتى سنة 1972م، ص- ص: 105-107

كما زودنا بعد الاستقلال "الجنيدي خليف" بمسرحية اجتماعية تحت عنوان "في انتظار نوفمبر جديد"[1]. هذه المسرحيات وغيرها كانت مزيجا بين البعدين الوطني الثوري، وبين المسحة الجمالية.

ولقد كتبت هذه المسرحيات باللغة العربية العامية تارة، والفصحى تارة أخرى، كما ظهرت مسرحيات أخرى تميزت بالمستوى الفني العالي مكتوبة باللغة الفرنسية التي لم يسبق لها أن عرضت على خشبة مسارح الجزائر، كونها باللغة الفرنسية، مما جعلها بعيدة عن العامة وكانت تعالج مواضيع كفاحيّة لكونها رسالة عالمية. ومن أشهر كتاب هذا النوع من هذا الفن المسرحي "**كاتب ياسين**"، الذي تنفرد مسرحياته عن سابقاتها بالمستوى الفني الرفيع وكانت مسرحياته نضالية كفاحية، ومن أشهر روائعه المسرحية ثلاثيته المتكونة من ثلاثة أجزاء تحت عنوان "حلقة الضغط والإرهاب"، وقد صوّر فيها بأسلوبه التعبيري الأصيل أنواع الضغط الاستعماري والإرهابي، وبهذا يمكن القول إن روائع "كاتب ياسين" جعلت من المسرح الجزائري مسرح الحرية والنصر[2]؛ لأن الكاتب كان يهدف إلى تأسيس المسرح وفق القواعد الفنية المنصوص عليها في فن المسرح.

انطلاقا مما سبق ذكره يتبين للدارس أن المسرح الجزائري في فترة الاستقلال قد شهد حركية كبيرة من خلال بروز مجموعة من الكتاب الذين اشتغلوا على الفن المسرحي بوصفه وسيلة من وسائل إيصال مجموعة من الأفكار إلى المشاهد والقارئ على حد سواء.

ز- المرحلة السابعة (1973م – 1981م):

انقسمت هذه المرحلة إلى فترتين؛ حيث تبدأ الأولى من 1973م إلى 1977م، والفترة الثانية من 1978م إلى 1981م، نظرا للتطورات التي حدثت في هذه المرحلة.

---

(1)- محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، تح: عبد الجليل مرتاض، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2006م، ص: 526.

(2)- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر- دراسة أدبية نقدية-، ص، ص: 60، 61.

❖**الفترة الأولى (1973م-1977م):**

بدأت هذه الفترة مع قرار اللامركزية عام 1972م الذي نص على إنشاء مسارح جهوية في كل من: وهران وعنابة، قسنطينة سيدي بلعباس، ويمكن تقسيم الإنتاج المسرحي في هذه الفترة إلى ثلاثة مسارح هي[1]:

- المسرح المركزي (مسرح العاصمة) أنتج هذا المسرح في هذه الفترة المسرحيات التالية: باب الفتوح، بوجدبة، دائرة الطباشير القوقازية، هي قالت وأنا قلت.

- المسرح الجهوي بوهران فقد عرف إنتاجا وفيرا ومن أبرزها: (الجفوة، الخبزة، حوت ياكل حوت، الأمخاخ، الحساب تلف، الرهان).

- المسرح الجهوي بعنابة: أنتج مسرحيتين هما: بوعلام زيد القدام، يوم الجمعة خرجوا لريام.

ومن أشهر المسرحيين الذين برزوا في هذه الفترة "عبد القادر علولة" والفنان "ولد عبد الرحمن كاكي" بمسرحياته "ديوان القاراقوز" و"القراب والصالحين"، إلى جانب المسرح الوطني بالعاصمة، حيث ظهرت مجموعة من المسرحيات: "باب الفتوح، بوجدبة، سلاك الحاصلين". كما برز في هذه الفترة الإنتاج الغربي مثل "دائرة الطباشير القوقازية، الإنسان الطيب في ستشوان" للكتاب الألماني "برنولد بريخت" وأخرج هاتين المسرحيتين "الهاشمي نور الدين" [2]. وما نلاحظه في هذه الفترة غياب النشاط المسرحي للمسارح الجهوية بقسنطينة وسيدي بلعباس وعنابة، وقد امتاز المسرح الجزائري عموماً خلال هذه الفترة بالرزانة والجمال والموضوعية في تناوله القضايا المعاصرة.

❖ **الفترة الثانية: (1978م- 1981م).**

لقد واصل المسرح المركزي نشاطه ولم يتوقف حيث قدم المسرحيات التالية: فرسومة والملك، عفريت وهفوة، الحمامات... اقتبسها "محمد بن قطاف" إضافة إلى مسرحية "المحقو"

(1)- بوعلام رمضاني المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 29.

(2)- المرجع نفسه، ص: 29.

اقتبسها سليمان عيسى ومسرحية "الأقوال" للفنان عب القادر علولة، ومسرحية "كل واحد حكمة" لولد عبد الرحمن كاكي، ومسرحية "ميمون الزوالي" لمحمد أدار وعباس الأخضر. والملاحظ على هذه المسرحيات أن بعضها كان في المستوى من حيث الشكل والمضمون والبعض الآخر كانت أعمالهم ضعيفة[1]، وكانت معظم الأعمال المسرحية تعالج موضوعات اجتماعية كالإدمان على الخمر، والحشيش والقمار نذكر منها: مضار الخمر والحشيش لمحمد العابد الجلالي، ومسرحية امرأة الأب لأحمد بن ذياب القنطري[2].

ومجمل القول: إن مسيرة المسرح الجزائري شهدت تقليصا من الناحية الكمية وضعفا من الجانب النوعي. ومن خلال ما تقدم في نشأة المسرح الجزائري وتطوره وجدنا أن هذا الفن تعددت موضوعاته وتنوعت بتنوع أغراضه التي يهدف إليها.

02- موضوعات المسرح الجزائري

يهتم المسرح الجزائري منذ نشأته بقضايا الشعب واهتماماته، لاسيما إبان الاحتلال الفرنسي، بوصفه الوسيلة والأداة الوحيدة للتعبير عن تلك الأوضاع الراهنة، والتطورات التي آلت إليها البلاد في تلك الفترة العصيبة التي مر بها الشعب الجزائري، فتعددت بذلك موضوعاته منها:

أ- الموضوعات الاجتماعية:

تناول المسرح الجزائري موضوعات اجتماعية مرتبطة كل الارتباط بالمجتمع وقضاياه المتنوعة كالبؤس والفقر، والظلم الطغيان والاستبداد ومثل هذه القضايا كانت سائدة وبالدرجة الأولى في المجتمع الجزائري، زعزعت كيانه وهددت استمراريته، وباعتبار أن المسرح الجزائري بدأ مسرحا شعبياً عاميًا، منطلقه الأول الشعب ومشاكله الاجتماعية، لهذا كان النص الاجتماعي أسبق في التأليف من النص التاريخي ولكن معظم النصوص التي كتبت

(1)- بوعلام رمضاني المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص، ص: 31، 32.

(2)- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931م- 1954م)، ص: 230.

في تلك الفترة – وحسب ما يرى بعض الدارسين والباحثين- ضاعت ولم يبق منها سوى المشتت والمتناثر هنا وهناك مما يصعب الوقوع عليه[1]. وهذا واحد من المشاكل التي تعترض سبيل المسرح في الجزائر لغياب النصوص المسرحية المكتوبة، إذ يلاحظ أن أغلب المسرحيات التي عرضت على خشبة المسرح في الجزائر لم تكن مكتوبة، مما جعل الدارس أثناء الدراسة والتحليل يجد صعوبات كبيرة في الاستناد عليها لعدم وجوده؛ وذلك أن بعضها خضع إلى المشافهة دون تدوينها وهو ما يجعلها سببا للإتلاف والنسيان. وعليه فإن الدراسات المسرحية في توثيق المسرح الجزائري قبل الثورة وما بعدها تفتقر إلى التدوين والكتابة.

وبعد الاستقلال شهد المسرح الجزائري انفتاحا أكثر تأليفا باللغة العربية الفصحى الممزوجة باللهجة العامية، ونذكر من هذه المسرحيات: مسرحية البشير ألفها "أبو العيد دودو" سنة (1970م) **<< وهي مسرحية خيالية ذهنية، تطرح فكرا وفلسفة حول العلاقات الاجتماعية قبل الثورة>>**[2]، ومسرحية الهارب **<< وهي دراما اجتماعية سياسية من أربعة فصول كتبها المؤلف الطاهر وطار(1961م) بتونس وهي تعالج أساليب الفكر الإقطاعي في الحياة، وهروب الإنسان من المجابهة أمام الأخطاء والمصائب..>>**[3]، كما نالت المسرحيات الكوميدية الحظ الأوفر في العرض وذلك ترفيها عن الجمهور وتخفيف لآلامه كمسرحيات **<<البارح واليوم، فكار الخير الفلوس، دار المهابل، مصايب بوزيد>>**[4].

(1)- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931م- 1954م)، ص: 230.

(2)- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ط02، دار بها الدين، قسنطينة، الجزائر، 2007م، ص: 103.

(3)- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000م، ط01، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، 2006م ص: 41.

(4)- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، (د.ط)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005م ص: 09.

ب- الموضوعات السياسية:

يعبر المسرح السياسي عبر وظيفته القومية عن مختلف **<<القضايا الوطنية، ويعتبر أحد أدوات التوعية والمساندة، كما يستطيع أن يتخذ موقفا واضحا من القضايا السياسية الداخلية وحدها وإنما من القضايا الخارجية أيضا. وأن يكشف بأسلوب فني عن وسائل الاستعمار، وحيله وأقنعته، أو أن يحمل في ذاته دعوة إلى التغيير، وهذه هي رسالة المسرح السياسي الأساسية>>**[1] من هذا المنطلق يمكننا القول إنَّ الثورة الجزائرية أعطت دافعا قويا للمسرح للمضي قدما، فلم تجف أقلام كتاب المسرح في الحث على الثورة والدعوة إليها ومساندتها. فألفت مسرحيات عديدة أثناء الثورة التحريرية أو ما يصطلح عليه بالمسرح **<<التسجيلي الوثائقي>>**[2].

ج- الموضوعات التاريخية:

إن التاريخ مادة رسمية يلجأ إليها كثير من المؤلفين المسرحيين لأغراض مختلفة لارتباطه الوثيق بماضي الأمم وحاضره وذلك عن طريق الكتابة لنشر الوعي القومي**<< ولعل أول من تصدى لمثل هذه المواضيع أحمد توفيق المدني في مسرحية حنبعل التي قدمتها فرقة هواة المسرح العربي التي أنشأها محمد الطاهر فضلاء... >>**[3].

د- الموضوعات النضالية:

يذهب كثير من المؤلفين المسرحيين إلى أن المسرح هو المرآة العاكسة لمعاناة المجتمع لذلك كان لا بد من الكفاح بكل ماله من وسائل تعبيرية، تسهم في تحقيق الهدف المنتظر ألا وهو فك أغلال الشعوب المستعمرة من قبل الاستعمار، ودكّ أركان المستدمر.

(1)- توفيق موسى اللوح: اتجاهات المسرح السياسي المعاصر تشكيل منظومة القيم الدرامية، ط01، دار مصر العربية القاهرة، مصر، 2008م، ص: 26.

(2)- حفناوي بعلي: الثورة التحريرية في المسرح العربي الجزائر أنموذجا، (د.ط)، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008م، ص: 209.

(3)- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، ص: 17.

03- الكتابة المسرحية للأطفال: مسرح الطفل مقاربة مصطلحية

تولدت الحاجة للكتابة المسرحية للأطفال منذ أن أدرك المهتمون بهذه الفئة استجابة الطفل للتأثر بالمكتوب والمسموع والمرئي. إنها وسائل الفن والإبداع التي يتخذها الكتاب قناة لبث رسائلهم، وإنفاذ استراتيجياتهم التربوية والتعليمية. ولعل الأدب أكثر ما يستدعي اهتمام الطفل؛ حيث لديه القابلية للتلذذ بالقصص وإنشاء القصائد، وتمثيل الأدوار على الخشبة.

من هنا كانت الحاجة للاهتمام بأدب الطفل حيث يأتي تلبية لمختلف حاجيات الطفل النفسية والعلمية، والعمل على تنشئته تنشئة سليمة واعية. من أجل أن يكون عنصرا فعالا في بناء المجتمع، والإسهام في تطويره وتقدمه؛ لأن البناء مرهون بالأطفال بوصفهم رمزا من رموز التقدم في المستقبل. ومن أجل تحديد ماهية هذا الفن وجب علينا طرح التساؤل الآتي: ما هو مسرح الطفل وما علاقته بأدب الأطفال؟ وكيف يمكن أن يكون وسيلة تربوية وتعليمية ناجحة ؟.

أ- مفهوم مسرح الطفل:

يندرج مسرح الطفل ضمن دائرة أدب الأطفال الموجه لهذه الفئة العمرية التي هي بحاجة ماسة إلى فن يتناسب وأعمارهم، ويستجيب لمطالبهم التيمية والجمالية. فهو نمط من الفنون الزمانية والمكانية، التي تحوي أفكارا ورغبات تلائم سن الطفل في مختلف مراحله العمرية. ويعطي الباحث "**ربحي مصطفى عليان**" معنيين لأدب الأطفال أحدهما عام والثاني خاص، فيشرح ذلك بقوله: **<<أدب الأطفال بمعناه العام: وهو يعني الإنتاج العقلي المدون في كتب موجهة لهؤلاء الأطفال في شتى فروع المعرفة. (وتدخل هنا على سبيل المثال الكتب الإعلامية). أدب الأطفال بمعناه الخاص: هو يعني الكلام الجيد الذي يُحدث في نفوس الأطفال متعة فنية... سواء أكان شعرا أو نثراً .. وسواء أكان شفويًا بالكلام أم تحريريا بالكتابة>>**[1]. هذا المعنى لا يخرج عن سياق أدب الطفل في هذه المرحلة العمرية من الحياة.

(1)- ربحي مصطفى عليان: أدب الأطفال، ط04، دار صفاء، عمان، الأردن، 2014م، ص: 41.

كما ينبغي أن نشير إلى أن مصطلح الأدب في مدلوله العام والذي هو **<< فن لغوي تنتظمة أنواع أدبية معروفة شعراً ونثرا وهو تشكيل أو تصوير تخيلي للحياة والفكر والوجدان من خلال أبنية لغوية/.../ فن لغوى جميل يدفع إلى المتعة ويعمل على توحيد المشاعر الإنسانية ويغذي العواطف بأنبل التوجهات>>**[1] ينسحب على أدب الكبار كما ينسحب على أدب الصغار، بيد أن أدب الأطفال يختلف عن الكبار في كونه نموذجا أدبيا له خصائصه المميزة والمرتبطة أساسا بالطفل وميولاته وأفكاره لذا **<< فليس كل عمل أدبي مقدم للكبار يصبح بمجرد تبسيطه أدبا للأطفال، إذ لا بد لأدب الأطفال أن يتوافق مع قدرات الأطفال، ومرحلة نموهم العقلي والنفسي والاجتماعي، ولا بد من أن يكسب مضمونه في أسلوب خاص>>**[2].

إنَّ هذه الأساليب الخاصة التي صيغت كقوالب فنية لمضامين أدب الأطفال، تنوعت هي الأخرى واختلفت أشكالها من أجل تحقيق الغاية العلمية والأهداف التربوية، وكذا النفسية كالتثقيف والمتعة وغيرها. لذا وجدنا القصة والشعر والأنشودة والمسرح أشكالا أدبية مختلفة تؤدي الغرض، وتشبع رغبة المتلقي الصغير في تلقي هذه الفنون بأساليب مختلفة، وأنماط متعددة تسهم في ترك أثر في المشاهد.

ضمن هذه الأشكال الأدبية يطفو مسرح الطفل على الساحة الإبداعية، ويغدو أدبا محببا لدى الطفل؛ حيث المادة القصصية والأسلوب المشوق والخشبة الساحرة، إنه الفضاء الأدبي الذي أدمج فيه الطفل ليكون ممثلا ومتلقيا، مستمعا ومشاركا في أداء الدور وتمثل الأهداف. ورغم التأخر التاريخي لظهور مسرح الطفل – مقارنة بمسرح الكبار– في الدول العربية والجزائر على وجه الخصوص، إلا أن شغف الكتّاب بهذا الجنس كان كبيرا يضارعه في ذلك شغف الطفل للنص والعرض معا. كما ذهب عديد من المختصين إلى صعوبة ممارسة الكتابة الإبداعية للطفل عموما، والكتابة المسرحية على وجه الخصوص؛ حيث تغدو

(1)– سمير عبد الوهاب أحمد: محمد الأدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ط01، دار المسيرة، عمان، الأردن 2006م، ص: 44.

(2)– ربحي مصطفى عليان: أدب الأطفال، ص: 42.

<< كتابة النص المسرحي/.../ من أصعب أنواع الكتابة في أشكال أدب الطفل، فلا بد للكاتب أن يمتلك الحس المسرحي الدرامي، لأن ما يكتبه ليس أدبا يقرأ من الباب الأول، بل هو عمل تتجسد فيه الشخصيات على خشبة المسرح لتقدم الأحداث>>[1]، إنه الحس الدرامي الذي يفرض نضج الملكة الفنية واتساع الخبرة والمعرفة بمكامن النفس والمجتمع، فالمسرح فن جماهري لا فردي يعانق الجماهير المختلفة بشكل مباشر[2].

يشير مسرح الطفل إلى ذلك **<< المسرح المعد، والمُنتَج من قبل أفراد أو جهات ثقافية، أو فنية. أو تجارية، بقصد موجه للأطفال للفرجة عليه، أو المشاركة فيه في أي زمان ومكان، وليس المسرح التربوي أو التعليم الذي يقدم في المدرسة، وحيث يكون الفارق بين الاثنين مهما وحيويا، لفهم المسرح الموجه للطفل ومقاصده، إلا أن قواعد العمل الأساسية بينهما واحدة في عالم الطفولة، بوصفه – أي الطفل– ظاهرة نفسية وحالة بيولوجية واحدة في كل زمان ومكان>>**[3]. إنَّ الفارق الذي ذهب إليه الباحث فيما يتعلق بالمسرح المدرسي ومسرح الطفل لا يعد أن يرتبط بالمكان وفضاء الخشبة فحسب؛ لأنهما موجهان للطفل ولهما قواعد أساسية واحدة.

أما جميل حمداوي فيقف في لفتة مصطلحية دقيقة مركزاً على المسرح كإخراج وأداء حيث يشترك الكبار والصغار في الأداء تارة، وفي الإخراج تارة أخرى، والمغزى من كل ذلك هو خدمة الطفولة من نافذة التمثيل والتشخيص، يقول:**<< مسرح الطفل هو ذلك المسرح الذي يخدم الطفولة سواء أقام به الكبار أم الصغار ما دام الهدف هو إمتاع الطفل والترفيه عنه وإثارة معارفه ووجدانه وحسه الحركي، أو يقصد به تشخيص الطفل لأدوار تمثيلية ولعبية ومواقف درامية للتواصل مع الكبار أو الصغار، وبهذا يكون مسرح الطفل مختلطا بين الكبار والصغار>>**[4] ما يعني بالضرورة

(1)– محمد بوكراس: **<<مسرح الطفل الراهن والرهانات>>**، مجلة الثقافة، ع06 و07، 2005م، المكتبة الوطنية الجزائرية الحامة، الجزائر، ص: 48.

(2)– ربحي مصطفى عليان: أدب الأطفال، ص: 192.

(3)– عبد العزيز بن عبد الرحمن السماعيل: مسرح الطفل لعبة الخيال والتعلم الخلاق، (د.ط)، المجلة العربية، الرياض المملكة العربية السعودية، 1439هـ، ص: 37.

(4)– جميل حمداوي: **<<ملامح من تاريخ مسرح الطفل في العالم>>**، مجلة البيان، ع478 نوفمبر2009م، رابطة الأدباء، الكويت، ص: 65.

أن مهمة الإنتاج والإخراج منوطة بالكبار بالدرجة الأولى فهم من يكتبون للأطفال لتبقى مهمة التمثيل للصغار؛ حيث يؤدون الأدوار ويجسدون الشخصيات لغة وحركة مستخدمين في ذلك جميع وسائل الخشبة المسرحية، ولكن يبقى التأطير من طرف الكبار لحاجة الأطفال إليه، فالتمثيل لا يتأتى من فراغ. أما إذا تم تكوين الطفل وتأطيره تقنيا وفنيا وإبداعيا سيصبح الطفل كاتبا للطفل، يقول جميل حمداوي في هذا الصدد: **<< من هنا فمسرح الصغار هو مسرح للطفل ما دام الكبار يقومون بعملية التأطير، وهو كذلك مسرح الطفل إذا كان مسرحا يقوم به الطفل تمثيلا وإخراجا وتأليفا. ومن هنا فمسرح الطفل يعتمد تارة على التقليد والمحاكاة وتارة أخرى يعتمد على الإبداع الفني والإنتاج الجمالي>>**[1].

إن اهتمام الكبار بالأطفال نابع بالأساس من شعورهم بالحاجة إليهم في هذه المواقف من جهة، ولأن الكبار عايشوا هذه المرحلة العمرية حينما كانوا أطفالا، إذا لا يفهم حقوقهم إلا من كان في يوم من الأيام يطلب هذه الحقوق.

فالكتابة المسرحية للطفل تكون من طرف المؤلفين الكبار إلى فئة الأطفال على اختلاف مراحلهم العمرية، كما قد تكون من طرف الأطفال– المرحلة العمرية المتقدمة حيث الطفل الواعي– إلى فئة الأطفال أيضا لكن ضمن تأطير الكبار. أما من حيث التمثيل ففضاء الخشبة يحوي ممثلين صغارا وكبارا، منفردين ومجتمعين، كما قد ينسحب العنصر البشري من الخشبة ليترك مجال التمثيل للدمى والعرائس.

يختار كاتب المسرحية مادة شعرية لاحتواء موضوعه كما قد ينزع إلى النثر والسرد فيتخذ من القصة مادة لمسرحيته، وعليه نجد مسرح الأطفال على ضربين مسرح شعري غنائي يستطيع الأطفال أداءه موسيقيا على شكل أوبيرا، ومسرح سردي تكون القصة والحبكة والأحداث نقاط الإثارة فيه.

أيا كانت مادة المسرحية: شعرية أم نثرية فهي **<< وصف أدبي يعالج مشكلات الأطفال وينمي مشاعرهم وإحساسهم، [كما هي] شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس**

(1)– جميل حمداوي: **<< ملامح من تاريخ مسرح الطفل في العالم>>**، ص: 37.

البشرية>>[1]، فالمسرحية الطفلية مرآة يرى فيها الطفل آماله ويترجم من خلالها أفكاره وطموحاته. كما يصحح توجهاته وسلوكاته. ومن خصائص مسرح الطفل إذا ما قورن بمسرح الكبار مستواه المتواضع نصا وعرضا؛ حيث تؤكد الباحثة زينب محمد عبد المنعم أن مسرح الطفل: **<< مسرح ذو مقام متواضع مع عدد قليل من الممثلين وقليل من الأدب المسرحي، ولكن بإمكانيات يستطيع بها الوصول إلى كامل أفراد الشعب ويصبح أساسا لحضارة مسرحية جديدة، والقيم المسرحية /.../ تشتمل على التسلية والتطور النفسي، العرض التربوي، التقدير الفني وتوسيع جمهور المستقبل>>**[2].

إنَّ إمكانيات الكتابة المسرحية لفئة الأطفال هي ما يحقق غاياته وإن احتوى نصا متواضعا وعددا قليلا من الممثلين، من هنا تنبثق خصوصية هذا النمط من الكتابة، حيث لا يمكن لأي مبدع أن يكون كاتبا مسرحياً للأطفال.

ب- أهداف الكتابة المسرحية للأطفال:

يسعى كاتب المسرحية الطفلية إلى الوصول عبر قناته الفنية إلى عقل الطفل ووجدانه حتى يتسنى له تحقيق جملة من الأهداف والغايات الخادمة للمتلقي ، والداعمة لفكره، ويمكن إيجاز جملة أهداف مسرح الأطفال فيما يأتي:

- تدريب الطفل على استخدام حواسه وعقله بصورة جيدة، بحيث تمكنه من اكتشاف بيئته ومختلف مثيراتها، كما يتعرف على ذاته و موقعه من الجماعة[3].
- إدماج الطفل في عالم الفن والإبداع من خلال خشبة المسرح وعنصر التمثيل.
- تأصيل الانتماء الوطني لدى الأطفال، وتعميق حبهم للأرض والرغبة في الدفاع عنها وذلك من خلال النصوص الوطنية التي تقدم تضحيات الشخصيات الثورية وبطولاتهم.
- تنمية مواهب الطفل وقدراته العلمية من أجل تحصيل معرفي ناجح.

(1)- ربحي مصطفى عليان، أدب الأطفال: ص: 194.

(2)- زينب محمد عبد المنعم: مسرح ودراما الطفل، ط01، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2007م، ص: 15.

(3)- المرجع نفسه، ص، ص: 21، 22.

- مساعدة الأطفال على التفكير بمرونة وحرية واختيار صحيح تجاه القضايا التي تصادفهم من خلال ما يقدمه النص المسرحي والعرض الدرامي من وجهات نظر تجاه المواقف والأشخاص[1].
- إثارة الطاقة الخلاقة للطفل من خلال عنصر الخيال الموظف في المسرح، والذي يعد ضرورة من ضرورات الإبداع الفني[2].
- إدخال المرح والسرور على الأطفال من خلال القصص المسرحية الفكاهية، والتي من شأنها تخفيف التوتر الذي يمر به الطفل بين الحين والآخر[3].
- تنمية مهارات الطفل المختلفة كقوة الملاحظة ودقة التنبيه وكذا حسن الإصغاء والنقد[4].
- تنمية الحس الفني لدى الأطفال، والذي سيؤثر بدوره على سلوكاتهم وتصوراتهم، فيحَسِّنُ
- بذلك قدرتهم على التمييز بين مواقف الخير والشر[5].إدماج الطفل في المجتمع والجماعة، بحكم أن المسرح عمل جماعي يتطلب المشاركة الفعالة في صنع الحدث وإنجاح العمل وهو ما يدفعه من جهة إلى مواجهة الجمهور دون خوف أو تردد.
- كما يهدف المسرح إلى علاج القصور اللغوي لدى فئة من الأطفال من خلال تدريبهم على أداء الأدوار وحفظ النصوص بشكل مستمر[6]. وهو ما يحقق للطفل الأداء اللغوي السليم من نطق الكلمات وتوظيفها بحسب مقتضى الحال.

---

(1)- نرمين يوسف الحوطي: **<<الكتابة لمسرح الطفل تجنب لغة الوعظ والاهتمام بالناحية الفنية>>**، مجلة البيان ع489 أبريل 2011م،رابطة الأدباء، الكويت، ص: 75.

(2)- المرجع نفسه، ص: 75.

(3)- عبد المعطي نمر موسى ومحمد عبد الرحيم الفيصل: أدب الأطفال، (د.ط)، دار الكندي، عمان، الأردن، 2000م ص: 48.

(4)- المرجع نفسه، ص: 30.

(5)- عبد الكريم عطية سويبج: **<<مسرح الطفل ومستلزمات النهوض>>**، مجلة الطليعة الأدبية، ع03 آذار 1979م السنة الخامسة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق، ص: 26.

(6)- محمد فؤاد الحوامدة: أدب الأطفال فن وطفولة، ط01، دار الفكر، الأردن، 2014م، ص، ص: 187، 188.

❋ بناء جيل المستقبل بناء فعالا عن طريق الفن المسرحي، الذي يحقق المتعة الفنية إلى جانب تحقيقه لمختلف الأهداف التربوية والأخلاقية الموازية[1].

04- نشأة مسرح الطفل في الجزائر وتطوره الموضوعاتي

قبل الشروع في الحديث عن نشأة مسرح الطفل في الجزائر وجب علينا التنويه والإشارة إلى أن البحث في هذا الموضوع بالذات يعد ضربا من ضروب التأريخ للمسرح في الجزائر مع العلم أن العمل يحاط بكثير من الصعوبات، نظرا لعدم وجود كتابات تؤرخ لنشأة المسرح في الجزائر، وهذا راجع إلى أسباب بموضوعية، وأخرى مرتبطة بغياب الكاتب المختص في أدب مسرح الأطفال، وهو ما يعني أن هناك مجموعة من الأسباب كانت وراء هذه الصعوبات في الكشف عن بداية نشأة مسرح الطفل في الجزائر وتطوره، لاسيما في فترات قبل الاستقلال وبعده.

أ- مسرح الطفل في الجزائر:

وجد كثير من الباحثين والدارسين للمسرح الجزائري عند الطفل صعوبات في تقصي الحقائق، والوصول إلى ضبط زمن نشأته، إلى أن بدأت الدراسة تهتم بهذه الفترة العمرية من حياة الطفل قصد الوصول إلى العمل على صقل مواهبه، وتلبية رغباته، وتحقيق طموحاته. بناء على هذا فإن العالم العربي قد عرف حالة من النشاط والحركية في هذا الاتجاه، مثل العراق وسوريا ولبنان ومصر وغيرهم من الدول العربية.

لقد أدرك الجزائريون النهضة الفعلية للمسرح الطفلي وعرفوه تمثيلا وعرضا ومشاهدة مع نهاية السبعينيات من القرن الماضي، على الرغم من ظهور بعض الإشارات إلى وجود ملامح المسرح الشعري قبل الاستقلال، وقد ألف بعض الشعراء الجزائريين لتلك الفئة البريئة نصوصا تؤسس لأدب الطفل عموما مثل: محمد الأخضر السائحي، محمد عبد القادر

(1)- هيثم يحي الخواجة: القيم التربوية والأخلاقية في مسرح الطفل (التجربة السورية: 1975م- 2007م)، ط01، دائرة الثقافة والإعلام، 2009م، ص: 36.

السائحي محمد ناصر ويحيى مسعودي[1]، وذلك نظرا لأساليب فرنسا في جعل الشعب الجزائري بعيدا عن إدراك ما وصل إليه الآخرون من نهضة، لاسيما في مجال المسرح نظرا لخصوصية المسرح في إبلاغ الرسائل التثقيفية والتربوية والأخلاقية والوطنية.

كانت المعاناة أساس لظهور هذا الفن الأدبي، وباكورة لميلاده، فقد فرضت هذه المرحلة بالذات ضرورة التوجه لبناء الفرد في كل المستويات خاصة ذلك المتعلق بالمستوى الثقافي فالكلمة والسلاح وجهان لعملة واحدة، ولتتم هذه العملية البنائية كان لا بد من **<<تسخير كافة الأشكال الشعبية لتكريس الحس النضالي ضد السيطرة الاستعمارية، حيث رافقت هذه الحركة جهود الطبقة المثقفة التي استمدت ملامح الاتصال الفكري من خلال إصدار الصحف والإبداعات الأدبية/.../ ونتيجة لذلك تم إنشاء جمعيات ونوادي ذات طابع وطني وتربوي، وأبرزها جمعية العلماء المسلمين والكشافة الإسلامية>>**[2].

جاء في كتاب "مسرح الطفل التجربة والآفاق" للباحثة راقية بقعة- وهو الكتاب الذي وجدنا فيه استفاضة واسعة مقارنة بالبحوث الأخرى التي تناولت التنظير لمسرح الطفل الجزائري- أن مسرح الطفل في الجزائر كان له حضور في الثقافة الجزائرية منذ الثلاثينيات من خلال جملة من الأعمال المسرحية التي كتبها مؤلفوها، بهدف بناء خطاب توعوي ضد المحتل الفرنسي. كما له أهداف أخرى فنية لا مناص منها، من بين هؤلاء الكتاب نجد: محمد العيد آل خليفة بمسرحية "**بلال بن رباح**" **سنة 1938م**، إذ عدّها بعضهم أول نص مسرحي طفلي جزائري[3]، أما "محمد الصالح رمضان" فألف أكثر من نص منها مسرحية "**الناشئة المهاجرة**" و"**الخنساء**" و"**مغامرات كليب**"[4].

(1)- محمد فؤاد الحوامدة: أدب الأطفال فن وطفولة، ص: 86.

(2)- كريم علي: **<< مسرح الطفل بين المزاوجة التربوية والمسرحية>>**، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، مج07 ع27 مارس 2007م، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ألمانيا، ص: 477.

(3)- راقية بقعة: مسرح الطفل التجربة والآفاق، (د.ط)، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2013، ص: 146.

(4)- المرجع نفسه، ص: 146.

ولو نتأمل جيدا في عناوين تلك المسرحيات كنصوص كبرى نرى أنها ذات مضامين تدل على النضال والمقاومة سواء النفسية والجسدية وقد استوحت موضوعاتها من التاريخ العربي القديم، وذلك من أجل توعية الشعب الجزائري، وربطه بثقافته العربية الأصيلة التي لا تركن للخضوع.

كما عَرَفَ المسرح الجزائري في فترة الأربعينيات والخمسينات أيضا نشاطا ثقافيا، سعى إلى إثراء الفكر الثقافي الجزائري عموما، وذلك مع أعمال أحمد رضا حوحو ومحاولاته في بناء قصة ومسرح جزائري فصيح، من خلال إنشاء فرقة مسرحية عام 1994م حملت اسم "المزهر للمسرح والموسيقى"، وقد بغلت مسرحياته حاولي (12) مسرحية، ومما ذكره أحمد منور حول رضا حوحو أن مسرحياته لم تكن موجهة لأطفال المدارس فقط بالقدر الذي كانت موجهة للأطفال في العالم، وهذا ما جعلها تدفع بالحركة المسرحية الجزائرية إلى الأمام وتشكل جمهورها من الأطفال والكبار[1].

تعد فترة السبعينات والثمانيات فترة مهمة في حركة مسرح الطفل الجزائري، وذلك نتيجة الدعم الحكومي في الرقي بمستوى الفرد الجزائري خاصة مع تبني النظام الاشتراكي[2]، غير أن لوحظ تراجع وركود كبير في درجة الاهتمام حتى قال حفناوي بعلي في هذا الصدد **<<فإنه لا يزال يعرف هذا النوع المسرحي تأخرا ملموسا، وهذا يعود أساسا إلى انعدام الدراسات العلمية والأكاديمية المتخصصة، والدليل على ذلك أنه قلما نكاد نعثر على مؤلف مسرحي أو كاتب متخصص. وفي هذا الصدد ومنذ سنوات معدودة جدا انطلق في تدريس مسرح الطفل في بعض معاهد الآداب الجزائرية>>**[3].

(1)- أحمد منور: **<<أحمد رضا حوحو رائد القصة الجزائرية>>**، مجلة الحياة الثقافية، ع32، 1982، تونس، ص:77.

(2)- راقية بقعة: مسرح الطفل التجربة والآفاق، ص: 146.

(3)- حفناوي بعلي: **<<عالم الكتابة المسرحية للطفل تجربتا عنابة وباتنة أنموذجا>>**، مجلة الثقافة، ع03 و04 2004م، المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، الجزائر، ص: 93

إذًا كان للنظام والفكر الاشتراكي في العالم أثره الكبير على التفكير الجزائري في مرحلة ما بعد لاستقلال، وقد نظر بعض الدارسين في تاريخ المسرح أن للاشتراكية دورا مهما في ظهور مسرح الأطفال في الجزائر، بل تعدى هدفه إلى استخدامه وسيلة للتأثير على الفرد والمجتمع الجزائري تكوينا وتفكيرا، ومن بين النشاطات التي دلت على ذلك ظهور الاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية، وكذا المهرجان الوطني لأشبال هواري بومدين عام (1977م) [1].

أما ما يخص مسرح الأطفال فقد بدأ تجربته الأولى على المستوى الوطني منذ (1967م) مع فرقة بمدينة باتنة، وهي أول فرقة حاولت تقديم عروض مسرحية للطفل ومن مميزاتها أنها كانت فرقة مدرسية تابعة لمدرسة ترشيح المعلمين، من أهم عروضها مسرحية سقوط غرناطة، واقتداء بمسرح باتنة، ففي سنة 1970م تم إنشاء فرق أخرى للنهوض بمسرح الطفل والتي كانت من بينها "شبيبة جبهة التحرير الوطني" و"المستقبل"، ومن أهم عروضهم مسرحية "فاقو" و"عبد المؤمن بن على الندرومي الجزائري" و"الثورة"، وكل هذه المسرحيات لم تخرج موضوعاتها عن مضامين حب الوطن والتضحية ودلالات التاريخ الجزائري[2]، ومن هذا نستشف الدور الذي يؤديه المسرح المدرسي في إثراء وازدهار مسرح الطفل عموما باعتباره جزءا أصيلا منه. وفي سنة 1975م ظهر المسرح الإقليمي بمدينة وهران من خلال بناء قسم خاص لهذه الفئة وتخصيصه لها، ومنذ تلك السنة وهو يقدم عروضه لهم، ليظهر بعده المهرجان الوطني لمسرح الأطفال بمدينة قسنطينة عام1977م[3].

شهدت فترة التسعينيات تأسيس العديد من الفرق المسرحية في مدينة عنابة نذكر منها: فرقة "ورشة الطفل" و"جمعية الشهاب" وفرقة "بونة"، وقد أسهمت هذه الفرق في التعريف بمسرح الطفل وبناء شخصيته، ومن أهم عروضها مسرحية "عمي الغالي وعليلو" برعاية

(1)- محمود حسن إسماعيل: المرجع في أدب الأطفال، ط01، دار الفكر العربي، مصر، 2004م، ص: 240.

(2)- راقية بقعة: مسرح الطفل التجربة والآفاق، ص، ص: 147، 148.

(3)- المرجع السابق، ص: 240.

المرحوم "أبو بكر مخوخ"[1].

أما في الألفية الأخيرة فقد نشطت حركة جديدة بدأت تدب فعاليتها في مسرح الأطفال حيث أولته اهتماما كبيرا عرضا وتأليفا ودراسة؛ حيث كثرت المهرجانات على المستوى الوطني برعاية الديوان الوطني للثقافة والإعلام، وكذا تأليف ونشر النصوص الإبداعية برعاية الكتاب المبدعين، ودراستها من جانب الباحثين الجامعيين، ففي موسم 2001م و2002م تم عرض مجموعة من المسرحيات من قبل الديوان الوطني للثقافة والإعلام منها مسرحية **محفظة نجيب الزهرة الجميلة، زينب الفتاة، الخياط الماهر، النملة والصرصور**، وقد لاقت هذه العروض إقبالا واستحسانا وتفاعلا من قبل الأطفال والمشاهدين[2].

من خلال ما تقدم حول نشأة مسرح الطفل في الجزائر فإنه يجب الإقرار بما جاء على لسان حفناوي بعلي: **<< تعد تجربة/.../ مسرح الأطفال [في الجزائر] بالرغم من التجربة القصيرة وعلى صعوبتها لنشأتها في ظروف غير متجانسة، وأزمنة متقطعة لأنها كانت نتيجة مبادرات فردية وجماعية موجهة إلى جماعات متفرقة، مما يصعب على الباحث الإحاطة التامة بحيثيات التجربة وظروف ملابساتها>>**[3]، غير أن مسرح الطفل في الجزائر في العقدين الأخيرتين عرف تجاربا ومحاولات من شأنها أن تنهض بهذا النوع الأدبي والفني، لما لهذه المحاولات من قيمة أسلوبية فنية وجمالية قطعت أشواطا من النضج في البناء الشكلي، والتنوع الموضوعاتي جعلت الفرصة كبيرة في تحقيق نجاح مسرح الطفل الجزائري[4]. ونجد من أهم الكتاب محاولة في النهوض بهذا النوع سواء قصصا أو مسرحيات، الكاتب الجزائري "**عز الدين جلاوجي**" الذي سنحاول في العنصر التالي الاطلاع على تجربته المسرحية وأهم مضامينها.

---

(1)- راقية بقعة: مسرح الطفل التجربة والآفاق، ص: 150.

(2)- كريم علي: **<<مسرح الطفل بين المزاوجة التربوية والمسرحية>>**، ص، ص: 478، 479.

(3)- حفناوي بعلي: **<<عالم الكتابة المسرحية للطفل تجربتا عنابة وباتنة أنموذجا>>**، ص: 94.

(4)- المرجع نفسه، ص: 94.

ب- تجربة عز الدين جلاوجي المسرحية

تنوعت تجربة عز الدين جلاوجي الأدبية ما بين الرواية والقصة والمسرحية، كما نوع أيضا في الفئات الموجهة إليها بين الكبار والصغار، نظرا للقيم والموضوعات والأهداف التي يريد الكاتب توجيهها وبناءها، وقد كانت تجربته المسردية نوعا جديدا من التجريب، هدفه النهوض بالأدب الجزائري خصوصا، وتطوير الأجناس الأدبية عموما. سنحاول في هذه الصفحات التطرق إلى هذه التجربة وتسليط الضوء عليها ووظيفتها في مسرح الطفل.

❋ **عز الدين جلاوجي كاتبا ومؤلفا مسرحيا**

إن الكتابة والتأليف المسرحي ليس بالأمر السهل البسيط، بل إنه من أشدها تداخلا وتواشجا، وقد يذهب بعض الدارسين إلى اعتبار أن هذا الفن منوط بالركح بالدرجة الأولى متناسيا أن عملية العرض لا تتم إلا من خلال عبورها على النص، وهذا الأخير لا يكون إلا من جرّاء ولادة عسيرة متراتبة الفصول والأجزاء، منظمة التقنيات والآليات الكتابية، وعز الدين جلاوجي باعتباره أكاديميا وناقدا أدبيا فقد جمع بين الوظيفتين: الكتابة المسرحية ونقدها. فإذا كان المؤلف المسرحي يكتب نصه المسرحي ويعرضه للمشاهدين فقط، ثم يأتي النقاد فيما بعد لنقده، فعز الدين جلاوجي يجمع ويختصر هاتين الوظيفتين في واحدة المؤلف والناقد[1] نظرا لما له من قدرة ولغة خاصة به **<<يتعامل مع النص المؤلف في لحظة تأليفه بمنظور نقدي في آن واحد. يغير الإشارات أو يلغيها لفائدة قوله الخاص، لأنه مسؤول عن حياة العمل المسرحي /.../ فالكاتب خبير بهذا الوسط ويعتبر من سلالة المسرحيين المحترفين. خابر في كتابة الحوار وإخراجه؛ ثلاثيته [نقصد هنا علولة] تتميز بتوازن الحوار بين الشخصيات، فلا يعطي لشخصية مقطعا حواريا طويلا، لأن ذلك يرهق الممثل والمتلقي في آن واحد>>**[2].

---

(1)- فاطمة الزهرة بركة: **<<آليات المسرح العالمي لمسرح عبد القادر علولة في النقد الأكاديمي العربي>>**، مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي الأول "الأدب الجزائري في ميزان النقد العربي بحث في النص ومقارباته العربية" المنعقد يومي 28-29 أفريل 2021، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الشهيد حمة لخضر، بسكرة، الجزائر، ص: 810.

(2)- المرجع نفسه، ص: 811.

لهذا يعد عز الدين جلاوجي من أهم الأعلام الجزائرية في الساحة الفنية الإبداعية وحتى النقدية، فهو الغزير كتابة في الرواية والقصص والمسرح، والناظر إلى البيبليوغرافيا التأليفية له يجد أثر ذلك، ويمكننا عرضها في الجدول التالي[1]:

الروايات	❖ سرادق الحلم والفجيعة ❖ الفراشات والغيلان ❖ رأس المحنة ❖ الرماد الذي غسل الماء ❖ حوبة ورحلة الحث عن المهدي المنتظر ❖ حائط المبكى ❖ العشق المقدنس ❖ ثلاثية عناق الأفاعي.
القصص	❖ لمن تهتف الحناجر؟ ❖ خيوط الذاكرة ❖ صهيل الحيرة ❖ رحلة البنات إلى النار
المسرحيات	❖ النخلة وسلطان المدينة ❖ تيوكا ورحلة الوحوش ❖ رحلة فداء ❖ الأقنعة المثقوبة ❖ غنائية أولاد عامر ❖ البحث عن الشمس ❖ أم الشهداء ❖ الأعمال المسرحية غير الكاملة.
أدب الأطفال	❖ أربعون مسرحية للأطفال ❖ ظلال وحب ❖ العصفور الجميل ❖ الحمامة الذهبية ❖ ابن رشيق

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، ط01، دار موفم، الجزائر، 2008م، ص، ص: 251، 252.

الدراسات النقدية	❖ النص المسرحي في الأدب الجزائري ❖ شطحات في عرس عازف الناي ❖ الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف
السيناريوهات	❖ الجثة الهاربة.. عن رواية الرماد الذي غسل الماء ❖ حميمين الفايق.. 30 حلقة اجتماعية فكاهية ❖ جني الجنتي.. 30 حلقة ثقافية

❋ عز الدين جلاوجي والمسردية: نحو فكرة تكامل أجناسي

تميزت العلوم والمعارف في الزمن الراهن بانفتاحها على بعضها، وعُرف هذا حسب تعبير الناقد اللبناني "علي حرب" بنهاية جغرافيا العلوم، وعلى هذا الصعيد برزت أيضا علامات وتجارب داخل الساحة الأدبية الإبداعية تنطلق من فكرة التجريب في محاولة منهم إحداث نهاية لجغرافيا الجنس الأدبي، والوصول إلى تكامل أجناسي ينفتح فيه الشعر على النثر فيسمى هذا النوع الجديد بقصيدة النثر، وتتداخل الرواية بالمسرح، فيسمى هذا النوع الآخر بالمرآوية، وثالثا ينفتح السرد على المسرح فيسمى بالمسردية.

ما يهمنا من هذه الأشكال الثلاثة الجديدة هو المسردية التي كانت نتاجا تجريبيا للكاتب "عز الدين جلاوجي" وكانت شكلا جديدا يصبغ به تجربته المسرحية. فما هي المسردية في نظره؟ وما هدفها وأهميتها على النص المسرحي حسبه؟.

يرى عز الدين جلاوجي أن المسردية هي **<<كتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة ظاهرها السرد وباطنها المسرح ظاهرها يغري بالقراءة وجوهرها يغري بالفعل والتجسيد/.../ لتكون شكلا جديدا يستلهم روح السرد دون أن يجرح كبرياء المسرح>>**[1] ليكشف هذا المفهوم عن العلاقة والرابط الخفي بين السرد والمسرح عنده، حيث يعتبر أن ليس كل سرد مسرح، بينما كل مسرح هو سرد وذلك لأنه قائم على مجموع الفنون والأجناس الأخرى، ففيه نجد الشعر والموسيقى

(1)- عز الدين جلاوجي: **<<هاجس الأجناس وتعدد الخطابات المسردية بين المسرح والسرد>>**، مجلة الشارقة الثقافي ع39 يناير 2020م، الشارقة، الإمارات، ص: 121.

والغناء والرسم، والتاريخ والسياسة وغيرها من مكونات وتقنيات الكتابة ومواضيعها، إن المسرح بالنسبة له فسيفساء ملونة تتشكل من مميزات وخصائص جميع الأجناس الأدبية وأشكالها الفنية.

إن هذه المحاولة التجريبية من عز الدين جلاوجي إلى إقامة نوع جديد من الأجناس الأدبية لم تكن ناتجة من فراغ، وضربة حظ، إنما كان حدثا يرجع إلى أسباب كونه مبدعا وقارئا يبحث عن طرائق جدية في الكتابة السردية التي تجمع بين السرد القصصي والعرض المسرحي، ويرجع هاجسه وهدفه في استحداث هذا النوع إلى محاولة **<<الاحتفاظ بالنّص المسرحيّ للقراء، ذلك أن النّصّ المسرحي يوجّه إلى العرض فيضيع على ملايين القراء؛ وعادة العروض المسرحيّة أنّها تتلاشى ويستولي عليها النسيان بمجرد العرض>>**[1]، والمتأمل إلى هدفه هذا يجد من الصحة سداد الرأي الشيء الكثير، فالنص المسرحي يندثر في لحظة تحوله إلى عرض، وكأن العرض عبارة عن هوة يسقط فيها النص المسرحي فيتفكك ويختفي نهائيا.

ولم يقف جلاوجي عند هذا الهدف فحسب، بل ذهب أبعد من ذلك للدفاع عن تجريبه المسردي قائلا: **<< ولست هنا بصدد إنكار ربط النص بالخشبة، ولا بصدد إنكار ما يفعله المخرجون فهذا شأنهم، لكن شأني أيضا أن أجد مَخْرجًا لهذا النص من الورطة التي وقع فيها، فأعيد له ألقه دون أن أبعده عن رحاب الخشبة، فكانت المسردية مصطلحا جديدا يجمع إليه المسرح والسّرد، يرتدي برنس السّرد حتى ليكاد يَشْكَلُ على المتلقي فيقرأه سردا سائغا، ويضم جناحيه على المسرح جوهرا وروحا وتقنيات، مما يجعله لينا سلسا فيمن يرغب في قيادته إلى خشبة المسرح، ونكون بهذا قد حررنا النص المسرحي دون أن نغربه على فضائه الذي يتنفس فيه>>**[2].

يبدو هدف جلاوجي من المسردية هو الحفاظ على نسل النص الأصلي وعيشه بين القراء والنقاد، واعتبار المسردية المخلص للنص المسرحي والمحرر له من خشبة المخرجين

(1)- محمد كاديك: حوار هادئ مع عز الدين جلاوجي، موقع محمد كاديك – قراءات وبحوث قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة، تم الاطلاع في 2023/09/16م/، الساعة: 22:50. الرابط الإلكتروني:
https://www.kadik.net/?p=1168

(2)- عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، (د.ط)، منشورات المنتهى، الجزائر، 2020م، ص:203.

دون المساس بمهامهم، بل إعادة بناء النص وإنتاجه بما يجعله هلاميا يحافظ على أصله كنص مسرحي داخل منظومة السرد، وقابل للطواعية أيضا إلى الوقوف على الخشبة تمثيلا وعرضا، ليتجلى هنا سؤال في غاية الأهمية حول الآليات والتقنيات الفنية التي ركز عليها جلاوجي في صناعة مسرديته، ونظرا لوعيه بصعوبة المهمة في الجمع بين الإبداع السردي والمسرحي يجيب بقوله: **<< لا فصل بين نص الحوار والنص الموازي الذي يشمل التفصيل في شخصيات المسرحية، ثم يحدد المكان والزمان بداية كل فصل أو مشهد، ثم يضبط اسم الشخصية قبل كل حوار أو فعل، مع ضبط الإشارات الإخراجية والتي عادة ما توضع بين قوسين، لقد تم تعويض كل ذلك بحكي ووصف مطول أحيانا/.../ وكل ذلك لا يعني هدم جوهر المسرح، إذ إن النص يراعي تماما مقتضيات العرض حدثا ومكانا وزمنا>>**[1].

والواضح من هذه التقنيات أنها لا تختلف عن باقي تقنيات الرواية أو القصة، إنما تختلف في الرؤية التي يرى بها الكاتب والمؤلف الدور الذي يُمَوْقِعُ فيه القارئ والمخرج معا فالأول باعتباره مشاهدا ومتأثرا، والثاني كونه مبدعا ومجسدا والاثنان في نظر المؤلف المسرحي قارئ ومبدع ثان– حسب نظرية القراءة والتلقي–.

ختاما يمكن القول إنّ المسردية كتجريب فني يساعد في تطوير تقنيات وآليات الأجناس الأدبية شكلا ومضمونا، كما ظهر ذلك من خلال قصيدة النثر، لذا وجب على الباحثين والمبدعين استثمار مسألة التجريب كبنية تساعد في الوصول إلى الفكرة التي طرحها "علي حرب" حول نهاية جغرافيا العلوم، فالتجريب هو أيضا فكرة لنهاية جغرافيا الأجناس الأدبية وهو ما وظفه عز الدين جلاوجي في تجربته المسرحية.

❋ مسرح الطفل عند عز الدين جلاوجي

كانت التجربة المسردية في المسار الإبداعي لعز الدين جلاوجي حافزا كبيرا للإسهام في تطوير الأدب الجزائري عموما والمسرح الخاصة، فقد نظر في جوانبه وأطواره فوجد أن أدب الطفل ومسرحه في الجزائر بعيدا عن اهتمام الكتاب والمؤلفين والنقاد مقارنة بأدب

(1)– عز الدين جلاوجي: **<<هاجس الأجناس وتعدد الخطابات المسردية بين المسرح والسرد>>**، ص: 121.

الكبار، فحمل نفسه على المضي في طريق الكتابة لتلك الفئة، التي تشكل مستقبل الأمة وقوامها، فأنتج لهم مجموعة من النصوص شكل بها تجربته في أدب الطفل ونوّع بين أجناسها قصة ومسرحا، وتمثلت القصص في "**الحمامة الذهبية**" و"**ظلال وحب**" "**العصفور الجميل**" و"**ابن رشيق**"، أما المسرح فكتب مجموعته الموسومة "**أربعون مسرحية للأطفال**". ويعتقد جلاوجي بأن **<<ما قدمناه في ثقافة الطفل في العالم العربي عموما مازال دون الحاجة ودون المستوى، ربما يعود ذلك لصغر عمر التجربة في الوطن العربي، أو لاعتقادنا أن أدب الطفل مواعظ وإرشادات، أو لاستسهال ذلك فتصدى له كل من هب ودب، أو لضعف المستوى والتكوين ومن ثم فهناك حاجة إلى إعادة النظر في الموضوع، وإلى استحداث مراكز بحث ومتابعة تهتم بذلك>>**[1].

إنّ المتتبع لتجربة جلاوجي عموما، وتجربته في أدب الطفل خصوصا يلاحظ تركيزه الكبير والعميق على التراث، والتاريخ العربي والجزائري، نظرا لما وجد فيه من مادة خام **<<وسلطة عجيبة على النفوس/.../ [لما فيها من] الإرث الحضاري الممتد في تاريخنا المتجذر في حضارتنا>>**[2] فالتراث ساعده على تطويع الجانب المسرحي الطفلي وتطويره، وإعادة إنتاج نصوص ذات أزمنة متصلة تؤسس لطفل متأصلٍ تاريخيا بماضيه المجيد، ومحاولة توعيته بحاضره أيضا ورسم صورة لمستقبله.

اهتم عز الدين جلاوجي في كتاباته الإبداعية الموجهة إلى الأطفال بالعديد من القضايا والمضامين ذات الأبعاد المرتبطة والتي لها علاقة مباشرة بالمراحل العمرية للطفل وقد تنوعت أبعادها وتعددت مضامينها بين الذاتي والتاريخي والتربوي والتعليمي والترفيهي.

(1)- حنان عقل: عزالدين جلاوجي- الروائي يتفوّق على المؤرخ-، موقع العرب، تاريخ النشر: 2019/05/05، تاريخ الاطلاع: 20/09/ 2023، الساعة: 14:33. الرابط الإلكتروني:
https://alarab.news/%D8%B9%D8%B2%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86

(2)- قارة محمد سليمان: **<<التراث في مسرح عز الدين جلاوجي>>**، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية مج05، ع01 مارس2022، جامعة الوادي، الوادي، الجزائر، ص: 750.

ثانيا- أشكال الكتابة المسرحية للأطفال وأبعادها القيمية

تعبر الكتابة المسرحية للأطفال عن جميع النصوص الفنية الموجهة للتمثيل من أجل الطفل سواء أداها الكبار أم الصغار أم اشتركوا في تأديتها، بهدف تسلية الطفل وتهذيبه وصقل مواهبه وتنمية قدراته الإدراكية المختلفة، ومن أجل تحقيق ذلك اتخذ المبدعون عدة طرق أو أشكال لتقديم محتواهم المسرحي، من أجل التنويع وعرض جملة الممكنات لدى الطفل. من هنا وجدنا مسرح الطفل قد اتخذ أشكالا متنوعة على مدار تاريخه الفني بدأت بتوظيف الدمى والعرائس لتأدية الأدوار وإشباع رغبة الطفل، وذلك لميله للعب بالعرائس والدمى، ثم اتجه مسرح الطفل إلى فضاء المدرسة خدمة للتلميذ المتمدرس بالدرجة الأولى فظهر المسرح المدرسي ليؤدي مهاما تربوية تعليمية عظيمة، ومنه إلى مسرحة المناهج التي خرجت هي الأخرى من مشكاة المنظومة التعليمية. وللإحاطة بأبرز الأشكال المسرحية سنأخذ كل شكل على حده. وتجدر الإشارة هنا أن مسرح الطفل في مفهومه العام يمثل أول أشكال المسرح وأعمها، وقد سبقت لنا الوقفة المصطلحية مع هذا النمط المسرحي.

01- مسرح العرائس والدمى

أ- المفهوم:

عرفت الشعوب والأمم عبر مسارها التاريخي فن مسرح الدمى والعرائس، وقد ارتبط بالموروث الشعبي في الثقافة خاصة الاعتقادات من جهة، والأعراف والتقاليد من جهة أخرى ويعد أقدم المسارح الفنية التي نشأت في أزمان سحيقة متزامنة مع الملاحم والدراما، وكذا الفلسفة[1]، وقد ارتبط بمسرح الكبار أولا ووظف لأغراض كثيرة تخدم الفن الموجه للكبار ليرتبط بعدها بعالم الطفل، ويصبح وسيلة مسرحية محببة لدى الأطفال حيث وجد **<< تلازم بين الطفل والدمية في حضارات الشعوب كافة التي صنعت على مختلف العصور من جميع المواد بمختلف القياسات والأشكال والتي تثير عند الطفل التخيلات، وينشأ بينهما عالم ساحر وخاص يكاد**

(1)- زينب محمد عبد المنعم: مسرح ودراما الطفل، ص: 151.

يعتبرها الطفل كائنا حيا سواء كانت تمثل شخصا أم حيوانا>>[1].

إنَّ الدمى والعرائس هي تلك اللعب التي تصنع في المنزل أو المدرسة من القماش أو البلاستيك، أو الخشب أو القطن والفراء وغيرها، وعادة ما تصنع على هيئة عروس مثبة بمجموعة من الخيوط؛ حيث يقوم بتحريكها فنيون مدربون جيدا، كما يعتمد مسرح الدمى والعرائس على الخيال من جهة وعلى مهارة الفنان في تحكمه في الدمى وحركاتها الخادمة لأحداث القصة المسرحية من جهة أخرى[2].

وفي معرض الحديث عن الفارق بين الدمية العادية التي يلاعبها الطفل وبين الدمية المسرحية، يرى بعض الباحثين أنَّ دمية المسرح **<< كائن خارق الحيوية، يفكر ويخطط وينفذ ويتحرك، ويتكلم، ويجيب عن كل الأسئلة، ويحل العقد والمشكلات في مختلف البطولات>>**[3] إنه كائن معطاء لا يَكلُ ولا يمل ويلبي رغبة الطفل دون تعب، فهو يؤدي الدور على أكمل وجه بأدق تعبير، لذا لم تكن الدمية المسرحية صورة عن الممثل البشري، كما أنها ليست الدمية التي يلاعبها الأطفال إنها **<< هيكل يمثل وفق ما يريده الفنان تمثيلا غير اعتيادي، لأن الدمى لا يمكن أن تتحرك وتعبر بنفس الطريقة التي يتحرك بها الممثل. كما أن الممثل لا يمكن أن يقلدها. وهذه ميزة ذات أهمية لأنها تجعل من الدمية وسيلة تعبير مكتملة بما توحي به من دلالات رمزية وبما تنطوي عليه من إمكانات تعبيرية، وهي بهذا أقوى تأثيراً من الممثل بكل آدميته وطاقاته البشرية>>**[4].

إن توافر عنصر الحيوية والطاقة الخلاقة لدى الدمية لا يختلف فيه اثنان، غير أن الحكم على الدمية المسرحية بأنها أقوى تأثيرا من الممثل البشري يحتاج إلى أدلة إقناعية أكثر من التي سيقت، لاسيما وأن هوس الطفل وتعلقه بالدمية المسرحية يختلف من مرحلة عمرية إلى أخرى. ذلك أن الطفل في مرحلة الطفولة المتأخرة قد يحتاج إلى ممثل بشري

(1)- زينب محمد عبد المنعم: مسرح ودراما الطفل، ص: 151.

(2)- المرجع نفسه، ص: 146.

(3)- أبو الحسن سلام: مسرح الطفل (النظرية- مصادر الثقافة- فنون النص- فنون العرض)، ط01، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، 2004م، ص: 58.

(4)- المرجع نفسه، ص، ص: 58، 59.

يمثل النموذج بالنسبة إليه فيتخذه قدوة ويقتنع به، ثم يميل إليه أكثر من اقتناعه بالدمية المسرحية مهما كانت ماهرة. وينقسم مسرح الدمى إلى قسمين:

1- قسم يتحرك بواسطة الخيوط أو العصى مباشرة أمام المتفرجين.

2- قسم يتحرك بوساطة أيدي الفنانين أنفسهم وفي كلا القسمين يحتاج هذا المسرح إلى مكان مكشوف يعرض فيه، كالساحات الواسعة في الهواء الطلق، ويتميز بوجود ستارة تنزل على العرائس أو ترتفع عنها حين يقطع العرض، كل ذلك بوجود المبدعين الذين يحركونها، والذين تتراوح أعدادهم من واحد إلى خمسة ممثلين[1].

من هنا اختلف مسرح الدمى والعرائس عن المسرح الآدمي، لاسيما من زاوية التمثيل **<<ففي مسرح العرائس الممثلون هم مخلوقات خيالية، أبدعها خيال المؤلف ووضعتها موهبة الفنان وحركتها إرادة المخرج، في إطار واسع من الحرية في مجال الإبداع الفني لا نظير له في المسرح الآدمي، وهذا يتيح لمسرح العرائس أن يسبح في عالم الخيال، مما يصعب تنفيذه على المسرح البشري بالأشخاص العاديين>>**[2]، فالدور الخيالي الذي تلعبه الدمية بصورة دقيقة هو الدافع الحقيقي لتعلق الطفل بهذا الشكل من المسارح الفنية حيث الحرية الفنية والخيال الخصب.

ب- أنواع دمى وعرائس المسرح:

لجأ الفنانون إلى تنويع الدمى والعرائس في عالم مسرح الطفل من أجل صنع التغيير والتميز في هذا الإبداع الفني الذي يركز فيه المتلقي الصغير بصره أولا ثم عقله ثانيا، لذا كان الاهتمام بشكل الدمى والعرائس وكذا طريقة تحريكها أمرا حتميا فرضته طبيعة هذا المسرح في حد ذاته. ومن أهم تلك الأنواع التي عرفت إلى يومنا هذا نجد:

- **دمى/ عرائس القفاز**: إنها الدمى التي توضع بيد المبدع وكأنه يلبس قفازا أي إن **<< الدمية تعلو قفازا في أيدي اللاعبين>>**[3]، وتصنع هذه الدمى من مواد مختلفة كالقماش، البلاستيك

(1)- محمد فؤاد الحوامدة: أدب الأطفال فن وطفولة، ص: 189.

(2)- حنين فريد فاخوري: سيكولوجيا أدب وتربية الأطفال، (د.ط)، دار اليازوري العلمية، الأردن، 2016م، ص: 199.

(3)- أبو الحسن سلام: مسرح الطفل(النظرية- مصادر الثقافة- فنون النص- فنون العرض)، ص: 59.

والقطن وغيرها، ولا شك أن أشكالها وألوانها تختلف من بيئة إلى أخرى، ومن شعب إلى آخر بحسب العادات والتقاليد.

وتعد هذه العرائس أكثر إمتاعا للأطفال؛ حيث يقتربون منها ويستمتعون بحركاتها إنها تستطيع المصافحة، كما تصفق وتقفز بحرية وتحرك أذرعها يمينا وشمالا، ويعتمد اللاعب الفنان على سبابة اليد لتحريك رأس العروسة، في حين يحرك ذراعيها باستخدام الإبهام والوسطى[1]. كما تتميز عرائس القفاز ببساطتها؛ حيث لا تحتاج إلى معدات كثيرة لصنعها أو تحريكها، لذا كان الطفل مهيأ ليصنع نماذج بسيطة منها، والتدريب على استخدامها فهي أحب العرائس إليه[2].

- **عرائس العصا:** أو الدمى العصوية أو عرائس القضبان، وذلك لأنها تعتمد في تحريكها على عصي أو قضبان خشبية بدلاً من استخدام الأيدي مباشرة، أي إنها تتحرك بعصي مختلفة حجما وطولا في أيدي اللاعبين أو الممثلين؛ حيث يرفعونها للجمهور وهم يختفون[3] كما أن هذا النوع من العرائس قد تتحرك **<<عن طريق قوى مغناطيسية تكمن تحت المسرح وهي تتحرك بلا قيد عليها، وهي رشيقة رائعة، وأحيانا تحتاج إلى مسرح خاص يصل ارتفاعه إلى ارتفاع المسرح العادي لكبر حجمها، وحتى يختفي اللاعبون>>**[4]. وبالتالي فهذا النوع من الدمى يختلف في حجمه وشكله من مسرح إلى آخر سوى أنه يشترك في صفة العصي والأسلاك المحركة. وتتكون عرائس العصا من الرأس، الجسم، العصي الرئيسية التي عادة ما تكون خشبية، الأسلاك الرفيعة المتحكمة في حركة الدمى[5]. وهذا النوع من الدمى يعطي

(1)- حنين فريد فاخوري: سيكولوجيا أدب وتربية الأطفال، ص: 200.

(2)- نهلة محمد فاروق أحمد: إعداد عرائس المسرح لدور الحضانة ورياض الأطفال، ط01، دار العلم والإيمان الإسكندرية، مصر، 2008م، ص: 65.

(3)- أبو الحسن سلام: مسرح الطفل(النظرية- مصادر الثقافة- فنون النص- فنون العرض)، ص: 59.

(4)- حنين فريد فاخوري: سيكولوجيا أدب وتربية الأطفال، ص: 200.

(5)- نهلة محمد فاروق أحمد: إعداد عرائس المسرح لدور الحضانة ورياض الأطفال، ص: 70.

انطباعا نفسيا، وشعورا لدى المشاهد بواقعية المشهد، ومن ثم يكون استقباله مصدر إمتاع ومؤانسة لدى الطفل.

- **عرائس الماريونيت:** أو ما يصطلح عليها بدمى الخيوط والأسلاك، والتي تعد من أقدم أنواع العرائس المستخدمة في المسرح، ويقصد بها تلك العرائس **<< التي تتحرك من أعلى عن طريق تحريك اللاعب لآلة خشبية بسيطة تتدلى منها الخيوط المرتبطة بأطراف العروسة وعن طريقها يتحكم اللاعب في حركة العروسة بمصاحبة الصوتيات والمؤثرات والحيل والموسيقى>>**[1]، بمعنى أن المسرحية تسجل على أشرطة صوتية وتصاحب تلك المؤثرات حركة العرائس متزامنة مع المشهد المسرحي المطلوب[2]. كما تتميز هذه العرائس عن غيرها بحركتها الواسعة والمتعددة، وذلك راجع لكونها عرائس مفصلية؛ أي إن أجزاء جسمها منفصلة تربطها وتحركها الخيوط، كما تبدو أكثر أنواع المسارح المحببة لدى الأطفال.
- **عرائس خيال الظل:** وهي من أقدم الفنون المسرحية الموجهة للأطفال والتي عُرفت في العالم، وهو مسرح يختلف عن سابقيه في كونه يجمع بين فن التشخيص باستخدام الإشارات المختلفة وبين الموسيقى والتصوير والشعر، ويكون المسرح عبارة عن شاشة بيضاء أو شفافة يوضع خلفها مصباح كبير؛ حيث تتحرك الأجسام والرسوم بين الشاشة والمصباح، لتظهر ظلالها وخيالاتها على الشاشة أمام الجمهور، وتتكون هذه العرائس مسطحة غالبا تصنع من الجلد أو الورق[3] أما تحريك هذه العرائس فيعتمد هو الآخر على العصي المثبتة خلف الدمية الجلدية بفعل حركة الممثل، وينتمي لهذا اللون من المسارح: عرائس المسرح الأسود حيث كل شيء أسود ما عدا الدمية أو العروسة التي تكون بيضاء اللون وباستخدام الإضاءة فوق البنفسجية يظهر اللون الأبيض[4].

(1)- أبو الحسن سلام: مسرح الطفل (النظرية- مصادر الثقافة- فنون النص- فنون العرض)، ص: 59.

(2)- حنين فريد فاخوري: سيكولوجيا أدب وتربية الأطفال، ص: 200.

(3)- المرجع نفسه، ص: 201.

(4)- أبو الحسن سلام: مسرح الطفل(النظرية- مصادر الثقافة- فنون النص- فنون العرض)، ص: 59.

ج- أهداف مسرح الدمى والعرائس

يحقق مسرح الدمى والعرائس الموجه للطفل أبعادًا قيمية مختلفة بعضها يرتبط بما هو تربوي وتعليمي، وبعضها الآخر بما هو ترفيهي وتثقيفي، وكذا توجيهي، بهدف ترقية التربية الجمالية عند الطفل، وتتفاوت هذه القيم تبعا لنوعية المسرح وخصوصيته الفنية. ومن أهم هذه الأهداف ما يأتي:

- ❋ خدمة الطفل جماليا وتربويا وتثقيفيا.
- ❋ تعريف الطفل بالتراث الشعبي والحكايات التاريخية والقصص الهزلية وغيرها. كل ذلك مما يوسع مدركاته العلمية[1].
- ❋ مساعدة الطفل على الاندماج مع الجماهير من خلال اقترابه من العرائس ومحاولة الاندماج معها أولا من خلال الانتباه والتقليد والمحالة وغيرها.
- ❋ إشباع ميولات الأطفال المختلفة وإيجاد حلول لمشكلاتهم المطروحة بطريقة جذابة وممتعة كالتي تمارسها العروسة والدمى المتحركة[2].
- ❋ تدريب الأطفال على أشكال التعبير الشفهي من خلال حوار العرائس فيما بينها، وجعل الطفل قادرا على اكتساب ثقافة الحوار بعيدا عن التشنج أو القلق.
- ❋ إمتاع عقل الطفل من خلال عنصر الخيال الذي تحتويه عرائس خيال الظل، كونها إيهاما بالصورة من خلال الظل[3].
- ❋ تمكين الطفل من المشاركة في الأعمال اليدوية كصناعة العرائس وتجهيزها بوسائل بسيطة تنشط دماغه وتدرب عضلاته الجسدية على الحركة الدقيقة، ليصبح الطفل فيما بعد على مقدرة من الاستقلالية في التدرب على الحِرَف، وبذلك يصبح صانعا لأشكال مختلفة من الألعاب.

---

(1)- عبد العزيز بن عبد الرحمن السماعيل: مسرح الطفل لعبة الخيال والتعلم الخلاق، ص: 21.

(2)- ربحي مصطفى عليان: أدب الأطفال، ص: 197.

(3)- نهلة محمد فاروق أحمد: إعداد عرائس المسرح لدور الحضانة ورياض الأطفال، ص: 87.

- ترسيخ الدروس التعليمية للأطفال من خلال عرضها في مسرح العرائس، لاسيما عرائس القفاز التي وظفت كثيرا لأغراض تعليمية.
- تحويل القصص الحيوانية إلى عروض عرائسية ليسهل على الطفل فهم القصة والتجاوب مع شخصياتها وأحداثها.
- تربية الطفل على مختلف القيم الخلقية كالشجاعة والوفاء والكرم من خلال ممارسات العرائس الفنية.
- إكساب الطفل معجما لغويا ثريا من خلال الحوارات الصوتية للعرائس، لأن الطفل يشد انتباهه للدمية وحركاتها، كما يلقي سمعه لكلام العرائس وحواراتها.
- زرع حب التعاون بين الأطفال من خلال المشاركة في صنع الدمى بشكل جماعي لاسيما في المدارس. وقد يشكل هذا العمل الجماعي شخصية الطفل في استجابته للآخر وفي مد يد العون من أجل العمل سويا على تحقيق المنفعة الجماعية.

يمكننا القول: إن هذا الشكل المسرحي الموجه إلى الطفل قد أثبت نجاحه في عالم التربية والتعليم من خلال توظيفه في مختلف المراحل التعليمية بدءا برياض الأطفال، حيث سَجلَ تجاوبًا منقطع النظير مع الأطفال مقارنة بالمسارح العادية.

02- المسرح المدرسي وأهدافه التعليمية

بدأ نشاط مسرح الطفل في الجزائر مع المسرح المدرسي وارتبط به ارتباطا كبيرا، من حيث الموضوعات وفضاءات الخشبة وغيرها. لذا عد المسرح المدرسي من بين أهم أشكال مسرح الطفل عموما وفي الجزائر على وجه التحديد. وسنحاول في هذه الوقفة النظرية الإحاطة بهذا النمط المسرحي لنستجلي ماهيته وأهدافه الخادمة لتربية وتعليم الطفل.

أ- مفهوم المسرح المدرسي

المسرح المدرسي أو ما يصطلح عليه أيضا المسرح التعليمي والمسرح التربوي، فكلها تشير إلى النشاط المسرحي المقدم في المدارس على اختلاف مراحلها. فهو ذلك **<< النشاط المسرحي الموحد أو المركزي، والذي يشارك فيه مختلف فئات الطلاب في المدرسة الواحدة، بغض**

النظر عن أعمارهم، ومراحلهم الدراسية، وبالتالي فهو يمثل جميع طلاب المدرسة بمختلف فئاتهم العمرية، كما يمثل المدرسة ذاتها، والإداريين والمعلمين، وحتى أولياء الأمور أثناء العروض المسرحية في المناسبات أو المسابقات المسرحية في قطاع التعليم>> [1]. إنه نشاط درامي يقوم أساسا على نماذج أدبية فنية، ليعمل كفن أصيل بالمشاركة مع مختلف الفنون في بناء الطفل/التلميذ وتعليمه وتوجيهه سلوكيا وحضاريا أيا كان عمره المدرسي[2].

يدخل المسرح المدرسي ضمن الوسائل والتقنيات الجديدة المسخّرة لخدمة المنظومة التعليمية والعمل على تطويرها، ومن ثم تطوير أفكار وخبرات التلاميذ، يقول عبد المجيد شكري في هذا الصدد إن المسرح المدرسي: **<< يدخل بالضرورة في إطار تطوير العملية التعليمية والبحث عن أساليب جديدة لتوصيل المعلومات والمعارف المختلفة بشكل أكثر جاذبية، وأكثر فاعلية حيث يمكن توصيل تلك المعلومات والمعارف المختلفة كأوضح ما يكون وفي زمن قصير ومن خلال توافر عنصري الفرجة والتعليم. مما يوفر إمكانية فتح مجالات واسعة للمناقشة والبحث/.../ [إنه] نافذة واسعة نفتحها على مصراعيها لكي يطل منها التلاميذ على المجتمع والعالم وعلى المواد الدراسية ذاتها. وهو بذلك وسيلة تعليمية أكثر جذبا وأكثر شمولا، مما يجعله يحتل مكانا بارزا، ويقف جنبا إلى جنب مع كافة مستحدثات تكنولوجيا التعليم>>** [3].

إنّ المسرح المدرسي كنافذة للعلم والمعرفة قد عرف تطورا ملحوظا، كما أشار إليه عبد المجيد شكري؛ حيث صار يضارع بالوسائل التكنولوجية الحديثة في تحقيق الأهداف التعليمية بأسرع وقت وأدق عمل، وهو تطور راجع إلى تطور أساليب التعليم ومناهجه، وكذا تطور الأدوات والوسائل ليتطور معها المسرح كفن وليصبح شريكا فاعلا في هذه القفزة النوعية لمنظومة التربوية والتعليم. وليصبح التلميذ في ظلها شريكا فاعلا بدلا من المتلقي

(1)- عبد العزيز بن عبد الرحمن السماعيل: مسرح الطفل لعبة الخيال والتعلم الخلاق، ص، ص: 89، 90.

(2)- مالك نعمة غالي المالكي: **<<أهمية المسرح المدرسي ومسرح الطفل وتداخلهما لتحقيق أهداف تربوية وغيابهما في المدارس والمؤسسات التربوية>>**، مجلة دراسات تربوية، ع11 تموز 2010م، العراق، ص: 164.

(3)- عبد المجيد شكري: المسرح التعليمي أصوله التربوية والفنية والإعلامية دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، ط01، دار العربي، القاهرة، مصر، 2004، ص: 16.

المباشر للدروس، وذلك عن طريق التعليم الذاتي الذي يعتمد على التعاون وإشراك التلاميذ مع بعضهم لتصبح العملية التعليمية جماعية. كما هو المسرح فن قائم على المشاركة الجماعية للتلاميذ وإطاراتهم الفنية والإدارية[1].

بالمقابل ورغم هذا التطور الذي شهده المسرح المدرسي في إطار المدرسة والمنظومة التعليمية، إلا أنه لا يزال يعاني الأزمة المعرفية التي شهدها مع أول ظهور له في البلاد العربية وعلى رأسها الجزائر، حيث اقتصر في بادئ الأمر على تقديم مسرحيات صغيرة في مناسبات معدودة ضمن الاحتفالات المدرسية، ما يعني أنه لم يكن جزءا من المادة المنهجية للتلميذ، كما أنه لم يبرمج كفن مستقل بذاته يدرس للتلاميذ كباقي المواد الأخرى من مثل التربية الرياضية والفنية...، وهو ما جعل المسرح مفصولا عن سياقه التاريخي وخصوصيته الفنية والثقافية، وهذه إحدى أبرز إشكاليات المسرح المدرسي في عالمنا العربي لحد الآن[2].

ومهما تكن ظروف إنشاء النصوص المسرحية وظروف عرضها فإن هذا النشاط المدرسي أثبت نجاعته في تعليم الطفل المتمدرس وتربيته وتنمية قدراته المختلفة، علاوة على ذلك فالقائمون على هذا النشاط لم يكتفوا بتقديم نمط واحد من المسرحيات في مختلف الأوقات والمناسبات، بل جعلت المدرسة فضاء لعرض مختلف أنواع مسرح الطفل لذا نجد المسرح المدرسي يقسم إلى عدة أقسام وهي[3]:

- **المسرح التلقائي أو الدراما الإبداعية:** وهي أنشطة مسرحية يقدمها الصغار بمساعدة الكبار وتوجيههم، حيث يثبت الطفل المتمدرس قدرته على أداء الدور وتمثيله، وكذا إبراز قدرته على التجاوب مع مختلف المواقف، ولأنه مسرح تلقائي فهو لا يعتمد عادة على نص مسرحي مكتوب مسبقا، بل تتاح للتلاميذ فرصة التأليف والتمثيل، وكذا الإخراج كل ذلك حين يوجههم المشرف إلى طبيعة الدور الذي سيلعب ويمثل، كتمثيل دور المعلم أو

(1)- عبد العزيز بن عبد الرحمن السماعيل: مسرح الطفل لعبة الخيال والتعلم الخلاق، ص: 86.

(2)- المرجع نفسه، ص، ص: 87، 88.

(3)- راقية بقعة: مسرح الطفل التجربة والآفاق، ص- ص: 97- 101.

الطبيب وغيرهما، وبذلك يخرج الطفل من الجو العادي إلى عالم الإبداع والتمثيل لتهذيبه وتحسن سلوكياته.

- **المسرح التعليمي:** يتعلق هذا النوع من المسارح المدرسية بمسرحة الدروس- وسنأتي على تفصيل هذا النوع لاحقا- فيصبح المسرح التعليمي وسيلة المعلم في شرح الدروس وتبسيطها للتلاميذ حتى تعلق في أذهانهم.
- **المسرح التربوي:** مجموعة من المسرحيات التربوية ذات المضامين الأخلاقية الهادفة تؤدى داخل المدرسة وتقدم في طابع ثقافي تربوي، يهدف إلى إنشاء طفل مثقف يتبنى القيم النبيلة التي تساعده على أن يكون فردا ناجحا في مجتمعه.
- **مسرح العرائس:** وهو نوع مسرحي سبق الإشارة إليه والحديث عنه، غير أنه من الضرورة الإشارة إلى أنَّ المدرسة تتبنى هذا النوع من العروض التي يقدمها المحترفون باستعمال الدمى والعرائس في مختلف الموضوعات، وعبر كثير من القصص المفيدة للتلاميذ، وهذا النوع من المسارح المدرسية أدى دورا هاما في توجيه سلوكيات التلاميذ، وتزويدهم بالخبرات والمهارات اللازمة.

في السياق ذاته يقدم الباحث عيسى عمراني تقسيمات أخرى لمسرح الطفل بالاعتماد على موضوعاتها وأهدافها منها[1]:

- **المسرحية الاجتماعية:** التي تعالج مختلف الظواهر الاجتماعية كالآفات والأضرار.
- **المسرحية الخيالية:** التي تؤديها الحيوانات وبعض الجمادات كعناصر الطبيعة وعالمها الساحر والعجيب من أجل تنمية خيال الطفل/ التلميذ.
- **المسرحية الترفيهية** التي تستخدم لغة خاصة تهدف إلى إضحاك التلاميذ وإدخال البهجة إلى قلوبهم من خلال حركات تبعث المرح في نفوسهم.

(1)- عيسى عمراني: المسرح المدرسي، (د.ط)، دار الهدى عين مليلة، الجزائر 2006م. ص: 18.

ب- المسرح المدرسي وخشبة العرض:

أرسى مفهوم المسرح المدرسي قاعدة أساسية مفادها ترسيخ هذا النمط من المسارح في الثقافة المدرسية، ليصبح جزءا لا يتجزأ من مسرح الطفل، فهو متضمن فيه منبثق عنه، غير أنه يتفرد عن مسرح الأطفال في كون المدرسة كمؤسسة تعليمية تحتضنه نصا وعرضا، وقد اصطلح عليه اسم "المسرح المدرسي" أو "مسرح المدرسة"، لذا فإن المدرسة بدورها كهيئة تنفيذية توجه محتوى هذا المسرح وأغراضه الخادمة للتلميذ والمنظومة التربوية على حد السواء. يذهب الباحث عبد العزيز بن عبد الرحمن السماعيل إلى أن الفرق بين المسرح المدرسي ومسرح الطفل لا يكمن في **<< جوهر الصفات، والأهداف النبيلة لمسرح الطفل، بل في المحتوى والأغراض التنفيذية للمسرح وفي الشكل أحيانا بسبب خصوصية المكان>>**[1]. مع ضرورة مراعاة الفوارق لدى الفئات العمرية في القدرة على الاستيعاب وتحقيق الفائدة المرجوة من هذه العروض المشهدية، وهذا الأمر يجب أن يكون من بين أولويات الفنان في مراعاة مقتضى المراحل العمرية لدى الطفل.

نشأ المسرح المدرسي داخل أسوار المدرسة، وبالتالي فهي الخشبة المسرحية للعرض بكل أماكنها وزواياها إنها **<< المكان الوحيد الذي يوفر الجو للطفل [التلميذ] لإثبات ذاته وكذا توفر الجو للكاتب المسرحي في نشر أفكاره البناءة، فالمسرح المدرسي هو تلك العروض التي تقام داخل مبنى المدرسة سواء في قاعة العروض المسرحية أو في حجرة الدرس أو في فناء المدرسة، ويقوم بالتمثيل فيه الأطفال للتواصل مع المتفرجين الأطفال، فهذا الفضاء يجعل المسرح من الطفل إلى الطفل>>** [2]. إذن المدرسة كبناء هي فضاء العرض أو الخشبة، وهي بدورها تحتوي أماكن متعددة يمكن تقديم العروض المسرحية فيها بما يتناسب والتلاميذ، وكذا جمهور المتفرجين. من تلك الأماكن نذكر:

(1)- عبد العزيز بن عبد الرحمن السماعيل: مسرح الطفل لعبة الخيال والتعلم الخلاق، ص: 85.

(2)- راقية بقعة: مسرح الطفل التجربة والآفاق، ص، ص: 96، 97.

* **ساحة المدرسة:** أو فناء المدرسة، وهو أوسع الأماكن المتاحة للعروض داخل مبنى المدرسة؛ حيث تُسْتَغَلُ منصته كخشبة للعرض، أو يمكن بناء منصة خشبية خاصة. كما يستفيد الممثلون من الأشجار الموجودة في تزيين فضاء العرض، ويجلس الجمهور حول هذه الخشبة.
* **حجرة الدراسة:** أو حجرة الصف وهي أقرب الأماكن للتلميذ، كما هي الفضاء الذي يعرف محتوياته جيدا، ويستغل محتويات الحجرة كالطاولات والكراسي لتهيئة خشبة العرض ومكان المتفرجين.
* **المسرح المدرسي:** قد تخصص قاعة للمسرح بكل ما يلزمه من أثاث وديكور، وأغلب المدارس الحديثة تحوي مسارح للعروض مع تغيير الديكور والمناظر إذا اقتضت حاجة العرض وموضوع المسرحية لذلك[1].

وعن المسرح المدرسي في الجزائر نجد عديد العروض التمثيلية في مختلف المدارس وضمن مختلف التظاهرات الثقافية والمناسبات، وكذا الأيام والأعياد الدينية والوطنية. وقد أبدى التلميذ في المدرسة الجزائرية حبه الكبير، وإقباله الحثيث على التمثيل وخدمة مدرسته بما يملك من قدرات وطاقات إبداعية هائلة. وقد أورد الباحث "عيسى عمراني" نماذج لمسرحيات مدرسية جزائرية مُثِّلتْ وعُرضت في الصفوف المدرسية مثل مسرحيات: الحمامة المطوقة – الأرانب والفيل – الجملة الاسمية في المحكمة[2].

ج- أهداف المسرح المدرسي

يتوخى المسرح المدرسي تحقيق جملة من الأهداف التربوية والتعليمية والأخلاقية القيمية وغيرها، يمكن إجمالها فيما الآتي:

❖ تنمية القدرات العلمية والمهارات اللغوية للتلاميذ من خلال حفظ النصوص وتأدية الأدوار

(1)- سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ص، ص: 171، 172.

(2)- عيسى عمراني: المسرح المدرسي، ص: 104.

- ❖ تعديل سلوك التلاميذ وغرس الصفات النبيلة وتنمية مدركاتهم وتوسيع خيالهم.
- ❖ تعزيز الثقة بالنفس وتأكيد الذات من خلال عنصر التمثيل[1].
- ❖ تدريب الطفل/ التلميذ على النطق السليم، ومن ثم تنمية معجمه اللغوي، لصبح قادرا على حسن الأداء والالقاء والحوار.
- ❖ تنمية ملكات الطفل وجعله على قدر كبير من الاستمتاع بما يُعرض عليه، كما يعمل على تحقيق التوازن النفسي لدى الطفل من جهة، وجعله على استعداد لتلقي العلوم والمعارف من جهة أخرى.
- ❖ ممارسة عدد كبير من الأنشطة المدرسية من خلال العروض التمثيلية داخل المدرسة[2].
- ❖ خلق وإحداث التوازن النفسي، وكذا البدني لدى التلاميذ يجعلهم في منأى عن الأمراض النفسية كالقلق، الانطواء، والعزلة. كما يسهم وبشكل ملحوظ في علاج الأطفال الجانحين ذوي صعوبات التكلم والنطق، وكذا العدوانيين، فيساعدهم على التخلص من سلوكاتهم العدوانية، وحب الآخرين والاندماج معهم[3].
- ❖ غرس حب الانتماء الوطني والقومي في التلاميذ، سواء عن طريق رموز حيوانية موحية كالحمامة والثعلب وغيرها، أو من خلال مسرحيات وطنية يظهر أبطالها المجاهدون وقد ضحوا من أجل إعلاء كلمة الحق وراية الوطن[4].
- ❖ حث التلميذ ودفعه إلى حب العلم والتعلم، وإدراك العلاقة بين التجربة والمشاهدة والاستنتاج وأيضا تحفيزه لتوقع نهايات القصص من منطلق فرضيات معينة.
- ❖ التمسك بالقيم والتعاليم الدينية التي أرساها الإسلام الحنيف كالصدق والوفاء، وتعليم الطفل الأداء الصحيح لمختلف العبادات كالصلاة والحج من خلال العمل الدرامي.

---

(1)- ربحي مصطفى عليان: أدب الأطفال، ص، ص: 190، 191.

(2)- محمد فؤاد الحوامدة: أدب الأطفال فن وطفولة، ص: 190.

(3)- عيسى عمراني: المسرح المدرسي، ص- ص: 32- 34.

(4)- المرجع نفسه، ص: 39.

03- مسرحة المناهج

دائما وفي إطار التربية والتعليم وتحت لواء المدرسة ومختلف المؤسسات التعليمية يفتح الإبداع المسرحي نوافذه وأبوابه لهيئات التدريس والتلاميذ، كي يحققوا أكبر عدد من الأهداف التعليمية بوسائل ناجحة وفي أوقات قياسية، حيث يلجأ المعلم والمشرفون إلى توظيف أحدث الأساليب التعليمية وأقربها إلى عقل ووجدان الطفل، من أجل تقديم الدروس وترسيخ المادة العلمية في أذهان المتلقين، وبأسلوب المتعة وأداء التمثيل يشارك التلميذ معلمه في التعلم والتعليم.

أ- مفهوم مسرحة المناهج

يصطلح عليه أيضا مسرح المنهاج أو مسرحة المناهج، أو الدراما التعليمية، كلها مصطلحات تصب في اتجاه واحد، وهو توظيف المسرح والعمل الدرامي لتقديم الدروس العلمية المقررة في المناهج الدراسية، والمبثوثة في الكتب المدرسية على اختلاف موادها ومراحلها. وبعبارة أقرب يعد مسرح المناهج شكلاً **<< من أشكال المسرح الذي يستخدم الدراما التربوية والمسرح المدرسي لتبسيط المناهج والمقررات الدراسية، والتخلص من حرفية الكتاب وجمود الإلقاء، والذي يقوم على اشتراك الطلاب وبشكل فعّال في عمليات التعلم، وبشكل أكثر فاعلية وتحت إشراف المدرس وتوجيهه بغية توضيح المواقف التعليمية، التي يتعرض لها الدرس/.../ وهي بذلك تعد وسيلة من الوسائل التعليمية التي يمكن للمعلم أن يستخدمها لنقل محتوى ومهارات الدرس>>** [1] ومن هنا يتضح لنا الإسهام الكبير والدور الفعال للمسرح في تبسيط الدروس المقررة، وتقديمها في قالب فني إبداعي هادف، يُحوِّل المادة العلمية الجافة إلى فن درامي رفيع المستوى، يخاطب عقول التلاميذ وقلوبهم على حد السواء[2].

(1)- عبد الهادي هاشم الفرواتي: **<<استراتيجية مسرحة المنهج>>**، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، ع5، مج02 مايو 2021، السودان، ص: 502.

(2)- حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطفل منهج وتطبيق، ط04، دار الفكر، عمان، الأردن، 1997 ص: 170.

مواكبة للنظرية الحديثة في التربية والتعليم، والتي تعتمد أساسا على تقديم الأنشطة المصاحبة للمنهاج، كانت الحاجة ملحة لتطوير الوسائل التعليمية، لإيصال المعلومة بطرق ناجحة وفي أوقات قصيرة، لذا أصبح الاعتماد على مسرحة المناهج ضروريا كاتجاه حديث في التعليم، كل ذلك لمرونة المنهج الدراسي وفاعلية **موضوعاته** القابلة للتمثيل الدرامي[1].

يقوم التلاميذ بأداء هذا النوع من المسارح في القسم أو المسرح المدرسي أو أي مكان آخر داخل المدرسة لا خارجها فتعم الفائدة على جميع تلاميذ المؤسسة، إنها الطريقة الأنجع في ترسيخ المعلومات والدروس في أذهان التلاميذ/الأطفال ومنحهم الخبرة المباشرة. فكلاهما أي الطفل الممثل والطفل المتفرج يستفيد، وبذلك تغدو الدروس الصعبة سهلة المنال محببة إليهم لتحقق مسرحة المناهج ما لم تحققه الدروس العلمية التلقينية داخل حجرات الصف وهنا تتحول الدروس من معلومات علمية وجب على الطفل حفظها واستحضارها وقت الامتحان إلى مكتسبات وخبرات يوظفها في حياته بكل تلقائية وذاتية[2]. ولمسرحة المناهج طريقتان يمكن من خلالهما عرض وتقديم المسرحية وهما :

- **الطريقة التقليدية:** فيها يقوم المعلم باختيار نص من النصوص المقررة دراسياً فيعيد صياغته بما يتلاءم والعمل المسرحي، وقد يستعين في ذلك بالمتخصصين، كما يشرك التلاميذ في النص ويدربهم على تمثيل الأدوار ويهيئون كل لوازم العرض في القاعة أو خارجها[3].
- **الطريقة التلقائية:** أو ما يسمي بالدراما الخلاقة أو المبتكرة وضمنها يلجأ المعلم إلى استخدام نصوص غير معدة مسبقا، حيث يشرك التلاميذ في ابتكار الشكل المسرحي المناسب للفكرة أو المشكلة التي يطرحها أمام التلاميذ ليعطيهم بذلك فرصة التأليف واختيار الأدوار ووضع الديكور ولوازم العرض، وتكون فكرة المسرحية مأخوذة من أحد

(1)- عبد الهادي هاشم الفرواتي: **<<استراتيجية مسرحة المنهج>>**، ص: 503.

(2)- راقية بقعة: مسرح الطفل التجربة والآفاق، ص، ص: 99، 100.

(3)- سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ص: 170.

المقررات الدراسية في المنهاج[1]. وهي الطريقة التي تفسح المجال أكثر لإبداع المعلم وتلاميذه، فهذا النوع من الدراما **<< من وجهة نظر الأطفال أجدى من القيام بأدوار في مسرحيات مؤلفة، وهذا أمر متوقع لأن مسرحية الدراما الخلاقة عملية جماعية يتعاون فيها الطلاب من حيث التخطيط والتنفيذ، يقومون بتأليفها وارتجال، حوارها، ويتبادلون أدوارها ويكررون عرضها مما يكسبهم خبرات عالية وكثيرة ويصقل مواهبهم بحيث تكون قادرة على الأداء بشكل تام ومتطور>>** [2].

فالطفل يبدي فاعليته أكثر إذا أُشرِكَ بكل روح جماعية في المسرحة وزامن كل مراحلها وخطواتها، فلهذه المسرحة مراحل ينبغي على المعلم المرور بها مع تلاميذه كي يضمن نجاح العرض، وهي[3]:

- يقوم المدرس باختيار النص القابل للمسرحة من المنهاج المقرر وبمساعدة تلاميذه.
- قراءة النص أكثر من مرة بوضوح من طرف المعلم ثم أحد التلاميذ.
- يُدوِّن المعلم أفكار النص الرئيسة (كأن تكون قصة) على السبورة، إضافة إلى تدوين أهم العبارات التي ستثري معجم التلميذ أثناء الحوار
- مناقشة محتويات المسرحية من طرف المعلم وتلاميذه كالبداية، حبكة المسرحية، نهاية المسرحية وغيرها.
- تحويل النص إلى مجموعة من الحوارات المسرحية موزعة على مجموعة طلابية يختارها المعلم.
- يقرأ المعلم المسرحية المعدة على تلاميذه ومسرحيات أخرى ليتم اختيار الأنسب للتمثيل
- تمثيل التلاميذ للمواقف الرئيسية مع الحوار المناسب لها.
- تدريب التلاميذ تمثيل المشاهد المسرحية.

(1)- سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ص، ص: 170، 171.

(2)- حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطفل منهج وتطبيق، ص: 171.

(3)- المرجع نفسه، ص، ص: 171، 172.

- يعيد التلاميذ تمثيل المسرحية كاملة بجميع أدوارها.
- اتفاق المعلم والتلاميذ على نوعية الملابس وديكور الخشبة وغيرها.
- يقوم مجموعة من التلاميذ يختارهم المعلم للعناية بالمسرح وتهيئته بلوازم العرض.

ب- شروط وصفات معلم مسرحة المناهج

تقع المهمة الأسمى في مسرحة المناهج على عاتق المدرسين والمربين، فالمعلم منوط بعملية التعليم بكل طرقها واستراتيجياتها القديمة منها والحديثة، ولمَّا كانت مسرحة المناهج وسيلة تربوية وتعليمية ناجحة وجب على المعلم أن يهيأ أولا ليكون أهلاً لهذا العمل الأدبي والفني في آن، فلا تكفي خبرته العملية في تقديم الدروس بطريقة نمطية، وإنما وجب عليه تبني عملية مسرحة الدروس المقررة وتحسين أداء التلاميذ حتى يحقق الأهداف التعليمية المنشودة لذا وجب توافر جملة من الشروط والسمات في معلم مسرحة المناهج يمكننا إجمالها في الآتي:

- حب العمل والمادة العلمية والتلاميذ فهذا مهم جدا في التفاني لتقديم الأفضل.
- فهم المادة المقدمة فهما عميقا ملما بأفكار تلاميذه وميولاتهم.
- الحماس والرغبة في اكتناه احتياجات الأطفال المختلفة.
- الاستعداد دائما لتحمل أعباء التدريس والتوجيه وتدريب التلاميذ من أجل التفاعل معه.
- معرفة الطاقات والإمكانيات الإبداعية للتلاميذ.
- الإلمام بالأهداف التعليمية للمرحلة الدراسية بموادها ودروسها.
- دقة الملاحظة التي تمكنه من تسجيل سلوكات وحركات التلاميذ في مختلف أوقات الدراسة، ما يجعله قادرا على تميز كل تلميذ من غيره بقدراته وإمكاناته.
- القدرة والاستعداد التام لبث روح النشاط بين التلاميذ خلال أدوار الحوار بينه وبين أطفاله
- الخبرة والمعرفة العلمية بفن المسرح في المدرسة نصا وإخراجا وعرضا[1].

(1)- سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ص، ص: 172، 173.

- الإلمام بأدب الأطفال عامة وبفن المسرح الطفيلي على وجه الخصوص.
- مواكبته لتطورات دراما الطفل تمكنه من مسرحة الدروس بشكل متطور[1].

كما ينبغي على المعلم لضمان نجاح مشروعه المسرحي أن يعمل **<<على تعميم النماذج الناجحة من مسرحة المناهج على أكبر عدد من طلاب المرحلة المعنية لتعم الفائدة مع تسجيلها عن طريق شريط الفيديو كاسيت حتى تكون في الإمكان تبادل الخبرات بين المناطق التعليمية>>**[2]، إنه أمر ضروري لتبادل الخبرات بين المعلمين والتلاميذ علاوة على أنه يمنح العملية التعليمية دفعا قويا نحو التمكين الثقافي السلوكي.

كما تجدر بنا الإشارة إلى أن مسرحة المناهج تؤدى في المدارس وفقا لطريقتين من طرق الأداء تتعلق الطريقة الأولى بالطريقة الغنائية؛ أي مسرحيات غنائية، حيث يشرف المعلم على تهيئة التلاميذ لأداء دور الغناء الجماعي أو الفردي، فيدربهم مرارا على الأداء والتلحين، وذلك بمشاركته مباشرة، أما الثانية فهي الطريقة التمثيلية أو الدرامية التي ترتكز على الحوار والإلقاء لتحسين نطق التلاميذ وتشجيعهم على الأداء اللغوي عبر الأدوار المختلفة [3].

ج- الأهداف التعليمية والتربوية لمسرحة المناهج

لا شك أن مسرحة المناهج جزء لا يتجزأ من المسرح المدرسي، فهو متضمن فيه انطلق منه ليعود إليه، غير أن مسرحة المناهج أعلنت الولاء التام للمقررات والمناهج الدراسية، فكانت مادتها المسرحية منبثقة منها نابعة من برامجها الدراسية المرتبطة بكل مرحلة تعليمية، لذا كان لمسرحة المناهج أهدافها التي لا تقل شأنا عن أهداف مسرح الطفل عموما، فكيف بها وهي تنجز في فضاء المدرسة تأليفا وإخراجا، من هنا برزت أهداف مسرحة المناهج التعليمية والتربوية وتحققت بشكل يجعل من التخلي عن التمثيل الدرامي

(1)- حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطفل منهج وتطبيق، ص: 63.

(2)- أبو الحسن سلام: مسرح الطفل(النظرية- مصادر الثقافة- فنون النص- فنون العرض)، ص: 130.

(3)- سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ص: 169.

لتقديم الدروس أمرا مستحيلا إذا حرصنا على تطور المنظومة التعليمية ونجاحها. ويمكننا إيجاز جملة الأهداف في النقاط الآتية:

- ❖ دفع الطفل/ التلميذ نحو التعلم من خلال تبسيط المواد الدراسية وتقديمها في شكل درامي حديث.
- ❖ تحسين الأداء اللغوي وتنمية حب اللغة العربية الفصحى من خلال تأدية الأدوار الحوارية، ومن ثم تنمية مهارات الاتصال الشفهي المباشر أمام المتفرجين[1].
- ❖ تشويق التلميذ لتلقي الدروس ومعرفة خباياها العلمية.
- ❖ تهيئة التلميذ من أجل الاستيعاب الجيد للمعلومات عن طريق التمثيل.
- ❖ تجديد القوى وإنعاشها لدى المعلم والتلاميذ في الفصل.
- ❖ تكوين علاقة المودة بين المعلم وتلاميذه من خلال المسرحة وهو ما يجعل الأطفال يتأثرون بمعلمهم فيدفعهم ذلك للتركيز والانتباه له[2].
- ❖ تهذيب الطفل سلوكيا من خلال تقمصه للأدوار الإيجابية وإحياء المثل العليا لديه[3].
- ❖ تحقيق مزيد من الفهم للمواد الدراسية من خلال إضافة الكثير من التفاصيل والمعلومات من طرف المعلم- بمعنى لا يكتفي بما يرد في الكتب الدراسية- ثم يربط كل ذلك بالخبرات الحياتية فيقترب من واقع التلاميذ من خلال أحداث القصص وشخصياتها الدرامية[4].
- ❖ الترويح عن التلاميذ من خلال التسلية واللعب لاسيما ما تعلق بمسرح الدمى والعرائس التعليمية.
- ❖ تكوين مبدعين مسرحيين صغارًا من خلال إشراك التلاميذ في التأليف والعرض.

---

(1)- عبد الهادي هاشم الفرواتي: **<< استراتيجية مسرحة المنهج>>**، ص: 504.

(2)- علي الحديدي: في أدب الأطفال، ط04، مكتبة الإنجلو المصرية، الجيزة، مصر، 1988م، ص: 291.

(3)- زينب محمد عبد المنعم: مسرح ودراما الطفل، ص: 166.

(4)- كمال الدين حسين: المسرح التعليمي المصطلح والتطبيق، ط01، الدار المصرية اللبنانية، مصر، 2005م، ص: 112.

- ❖ تدريب التلاميذ وتعليمهم جودة الإلقاء نظما ونثرا، ورفع مستوى الخبرات الأدبية والعلمية والتاريخية لدى التلاميذ.
- ❖ المساعدة على نمو الأطفال جسميا وروحيا وعقليا اجتماعيا ووجدانيا، ووقايتهم من العصاب الذي يهدد الطفل.
- ❖ التحليق في فضاء المعرفة من خلال عنصر الخيال والذوق والرغبة في الاكتشاف[1].
- ❖ ترسيخ مختلف القيم الدينية والخلقية لدى الأطفال.
- ❖ تعلم فن الإلقاء وآداب الإصغاء من خلال عنصر الحوار وتبادل الأدوار، ليتعلم الطفل من خلالها معنى الصبر والأناة في محادثة الغير وضرورة الاستماع التام إليهم.
- ❖ توطيد العلاقة بين المعلم وتلاميذه وكذا كافة الأسرة التربوية في المدرسة، لتصبح المصلحة العامة غاية الجميع.
- ❖ زرع حب الوطن والتضحية في سبيله من خلال تقمص أدوار المجاهدين وأبرز الأسماء الوطنية في المسرحيات ذات البعد الوطني والتاريخي.

في الأخير ومن خلال هذه الرحلة النظرية القصيرة في عالم الكتابة المسرحية للأطفال أمكننا الإحاطة بأهم المصطلحات المفاتيح في مسرح الطفل، بدءا بتاريخ المصطلح المرتبط أساسا– في الجزائر– بمسرح الكبار الممتد إلى فترة ما قبل الاستقلال، لينحو منحاه التعليمي والتربوي بعد الاستقلال مباشرة من خلال المسرح المدرسي الموجه للطفل بجميع أشكاله. كما أثبتت لنا هذه المحطات بروز أسماء لامعة سخرت موهبتها لخدمة الطفل وجدانيا وفكريا عبر المسرح كفن وخيال وعلى رأسها الكاتب المسرحي عز الدين جلاوجي الذي أثرى الكتابة المسرحية الطفلية في الجزائر، فكان أيقونة مسرحية معاصرة أسهمت إسهاما كبيرا في ترميم الصدع، وتشييد البنيان الدرامي في زمن شهد فيه المسرح العربي بعض الركود والخلل نظريا وتطبيقيا.

(1)– حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطفل منهج وتطبيق، ص: 177.

الفصل الثاني:

المكان المسرحي في المجموعة:

"أربعون مسرحية للأطفال- سالم والشيطان"

أولا- الأماكن المغلقة

01- البيت: لبنة تأسيسية للطفل

02- المدرسة: أرضية للتربية والتعليم

03- القصر: إطلالة على قيم المجتمع

ثانيا- الأماكن المفتوحة

01- الصحراء: نحو بناء طفل منتم

02- الخيمة: أنموذج الأصالة والعروبة

03- الغابة: فضاء للحلم والتسلية

لا يخلو جنس أدبي من بنية المكان، والكتابة المسرحية واحدة من تلك الأجناس، إذ يشكلان خاصيتين تميزان الكتابة الإبداعية، لما لهما من الأهمية في مكاشفة المجتمع والقضايا التي تدور فيه، وانعكاسا له، والهدف الذي يسعى الكاتب المسرحي لتحقيقه، وبهذا يصبح المكان والزمن ركيزتين في **<<احتواء كينونة الإنسان، وهما يخضعان باستمرار لجدلية التأثير والتأثر فيما يتعلق بما يحيط الوجود الإنساني من مستوى ثقافي واجتماعي وسياسي>>**[1]. ولهذا ينبغي على المبدع اختيار المكان الملائم للمسرحية، خاصة تلك الموجهة للطفل لأن خللهما يؤدي إلى الخلل في بقية أركانها، وتغير مسار هدفها.

في سياق البحث عن مفهوم المكان نجد أن المعجم اللغوي قد لخصه بمعنى الدلالة الهندسية والفيزيائية، أما من الناحية الاصطلاحية فهو **<< مجموع الأمكنة المحددة جغرافيا، والتي هي مسرح الأحداث، وملعب الأبطال>>**[2]. ويرى أيضا ياسين النصير أن المكان في العمل الفني **<<شخصية متماسكة، بل الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بفعل الشيء. والروايات أو القصائد التي تحسن استخدامه تسجل جزءا من تاريخية الزمن المعاصر. وبعكسه يكون المكان عند كاتب عاد مجردا من معناه الفلسفي والفكري فالمكان هو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني>>**[3].

نستخلص من هذين المفهومين أن المكان مكون مركزي يشتغل عليه الكاتب المسرحي بين الواقعي والمتخيل، وكثيرا ما يحوله إلى خطاب نسقي مضمر، فيحمله أنساقا وقيما، وقد يحوله أيضا إلى شحنات إنسانية عالمية تتجاوز الطبيعة والبلدان، فتنمحي معها حدود الجغرافيا المكانية، ليصبح **<<الفسحة التي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم>>**[4].

(1)– محمد توامي: الفضاء في الشعر العربي المعاصر الشعر الرواد، أطروحة دكتوراه، تخصص: أدب حديث ومعاصر إشراف: عبد القادر هني، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر02، الجزائر، 2011م– 2012م ص: 08.

(2)– فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، ص: 114.

(3)– ياسين النصير: الرواية والمكان، (د. ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986م، ص، ص:17، 18.

(4)– مهدي عبيدي: جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة، (د. ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2011 ص: 26.

إن تلك الخطابات النسقية المضمرة، أو الشحنات الإنسانية التي حملها الكاتب في المكان، تجعل هذا الأخير أكثر تخييلا ومرونة في علاقته بباقي العناصر المشكلة للنص المسرحي كالشخصيات والحوار والأحداث، بل تجعله جزءا غير قابل للانفصال الحر عنهم. كما تجعله أيضا بنية تشكل الوعي الكلي للصورة الذهنية عند المتلقي، بناءً على وعي لغة المكان الذي لا يتم إلا من خلال الإنصات **<< لتلك اللغة التي تكتسب حضورا من تاريخ وخصوصية الأمكنة، ومن هنا يفرض المكان على النص سياقا تأليفيا، قد لا يكون المؤلف قد فكر به>>**[1] وهذا ما يكسبه فعالية وتخييلا. لتكون مميزات المكان في النص المسرحي الموجه للطفل انطلاقا من أنه فضاء لبناء وعي الطفل، وإدخاله في لحظة ما إلى عوالم جديدة متخيلة، تنمي مقدرته الذهنية ذكاءً وتفكيرا. ليسعى هذا الفصل إلى تقصي هذا الخطاب المسرحي الجلاوجي الموجه إلى الطفل الذي أعطى للمكان والزمن أبعادا تعليمية وترفيهية وتربوية وغيرها كثير.

انطلاقا من هذا الطرح نقيم مكاشفة للمكان الدرامي في النص المسرحي الجلاوجي محاولين كشف رؤاه الفنية، واستنطاق مضامينه المضمرة التي حملها إياه، وفق تقسيمه إلى قسمين: أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة.

أولا– الأماكن المغلقة:

تؤدي الأمكنة المغلقة دورا رئيسا في البناء المسرحي؛ إذ تمثل ذلك الفضاء الإيجابي أو السلبي الذي يفرض على بنية الشخصيات أنماطا معينة من التفكير، كما يحدد لها جوا نفسيا يلائمها، فقد يمنحها أفقا للراحة والتحرر، والشعور النفسي المتوازن، وقد يجعل منها محيطا قلقا يفقد الشخصية توازنها النفسي، لتعيش عندئذ شعور الاغتراب الذاتي الخانق.

وكاتب مسرح الطفل لا بد له من مراعاة هذه القضية البالغة الأهمية، لأن الهدف الذي يرمي إليه هو بناء وعي سليم، وتشكيل قيم إيجابية متوازنة وسطية له، لأن بناء الطفل هو

(1)– ياسين النصير: شحنات المكان، ط01، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2010م، ص: 08.

بناء للإنسان، وبناء الإنسان هو بناء للعالم ككل. ومن الملاحظ أن عز الدين جلاوجي قد حرص في مدونته "أربعون مسرحية للأطفال" على تحديد الأماكن بعناية فائقة، كما أنه اعتمد على أسلوب جيد في تعريف الطفل بأماكن المسرحية عن الطريق ذكرها مباشرة في بداية كل مشهد (البيت– المدرسة– الشارع– القصر– النادي...) وهذا الأسلوب يناسب الفئة العمرية الموجهة إليها التي تتراوح بين 09 إلى 16 سنة.

01– البيت: لبنة تأسيسية للطفل

يمثل البيت الصرح الأول لبناء الطفولة وكينونتها، كونه مركز الكون إنه منبع السر المجتمعي، الذي يمنح الشعور بالأمان والطمأنينة، أو الخوف والقلق ويبدأ عادة هذا السر بالتكشف من السيرورة الأخلاقية القائمة بين الأولياء، والأبناء إنما هم ثمرتها ونتاجها، وعليه وجب الاهتمام بهذه اللبنة الصغيرة التي ستكون صرحا في المستقبل.

يبدأ المشهد الأول من مسرحية جلاوجي الموسومة بـ "**سالم والشيطان**" في إطار البيت ليدخلنا كقرّاء في نظامه، وما ستنتجه الثمرة الأسرية، عبر الحوار المونولوجي (الداخلي) القائم بين شخصية سالم الطفل الصغير الكسول، وصراعه مع ذاته التي انقسمت إلى قسمين هما الخير والشر، عبر أهم وسيلة أفرزها الإنسان عموما، والطفل الصغير خصوصا وهي السؤال وكأن بالكاتب يضعه كأول اللبنات التي تبني وعي الطفولة وكيانها، والسؤال أيضا عامل فني مهم في عملية تكثيف النص الإبداعي، فهو يعمل على توليد وإنتاج الدلالات وانفتاحها مع كل قراءة جديدة[1].

تعالج المسرحية في إطار البيت قضايا عديدة ومهمة، منها ما هو اجتماعي، وآخر تربوي تعليمي، وتتمثل القضية الاجتماعية في آفة التدخين، التي تعد من أكثر الآفات الاجتماعية التي تفتك بالمجتمع والأسرة، يجب على الفنان المبدع توعية متلقيه الصغار

(1)– صالح محمد حسن أرديني: **<<شعرية السؤال في شعر جميل بثينة (دراسة في الأدوات)>>**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج10 ع04 مايو/أيار 2011، جامعة الموصل، العراق، ص: 230.

بخطورتها، ومدى انعكاسها سلبا على حياتهم مستقبلا. لم يقف جلاوجي عند هدف توعية الصغار هنا، بل ركز أيضا على توعية الآباء والكبار في مراعاة ومراقبة سلوكاتهم غير الواعية التي قد توقع الأبناء في متاهات الحياة من خلال المشهد الأول:

<< سالم: (يدخل متثائبا يفرك عينيه) ما هذا؟ لقد نسي أبي سجائره وخرج للعمل.

الشر: يظهر فجأة هذه فرصتك خذ لك دخينة.. انظر ما أجملها!

إنها ترد الروح للميت شمها.. شمها.

سالم: (يشمها) إيه صدقت ما أحلاها. >>[1].

نلاحظ في هذا المقطع من بداية المشهد الأول أن الكاتب قام بعملية تكثيفية لكشف مظاهر وأسباب انتشار ظاهرة التدخين، وعدَّ البيت المنشأ الرئيس لها، عبر مدلول العبارة **(لقد نسي أبي سجائره وخرج للعمل)**، هذه العبارة التي قد يراها البعض بسيطة في مبناها، إلا أن معناها عميق جدا، يشمل ماضي الفعل "**نسي**" حاضر ومستقبل الطفل سالم، الذي استخدم وسيلته الفطرية بسؤاله (ما هذا؟)، لينتج عنه حوار ذاتي، ربما يتحول إلى صراع داخلي ينبني عليه وعي وشخصية الطفل/سالم، ولا نجزم بأن يكون بُعدُهُ إيجابيا أو سلبيا، لأنه الطفل تتجاذبه أطراف عديدة يمكن وضعها تحت مسمى القدوة، ولا يظهر هذا النموذج القدوة إلا من خلال تمظهرات الأفعال والسلوكيات. وهذا ما يبينه المقطع التالي:

<< الخير: يظهر فجأة بل كذب ما أقبحها إنها مضرة بالصحة ومؤذية للآخرين.

سالم: صدقت التدخين مضر بالصحة ومؤذ للآخرين (يضعها).

الشر: لا تأخذ برأيه.. إنه يخرف.. وهل مرض كل الذين يدخنون؟

سالم: يخرف! آه ،صحيح، أنت تخرف (يحملها).

الشر: أشعلها.. أشعلها، آه كم هي جميلة! أشعلها.. أشعلها.

الخير: كثير من الأشياء تخدعنا بشكلها الجميل، ولكنها خطر جسيم.>>[2].

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص: 8.

(2)– المصدر نفسه، ص، ص: 08، 09.

يبدو سؤال سالم الذاتي مسرحا لاستكشاف العالم المحيط به، ابتداء من فضائه المغلق والأشياء الموجودة فيه، فتغدو الإجابة عنده متأتية من خلال التجربة الحسية والشعورية فعبارات (شمها– أشعلها– يضعها– يحملها) كلها عبارات دالة على الممارسة والتجربة ولكنها هنا تجنح إلى ظاهرة ضارة، والتجربة كعملية عند الطفل حسب الكاتب أسلوب إيجابي شريطة أن تكون مؤطرة من قبل الآباء أو المربين، لما لهم من القدرة على التوجيه السليم له وهذا ما لم نجده في المقطع؛ إذ تخلى الأب عن دوره، تاركا علبة السجائر في البيت، دون أن يفكر في مخاطر هذا الفعل غير الواعي، وما سينجر عنه من آثار سلبية تجاه أفراد أسرته بدءا بأطفاله. والمقطع الأخير من المشهد الأول يبرز عواقب ذلك، يقول:

<< الخير: وماذا يفعل بك أبوك لو علم؟

سالم: (خائفا) آه.. يجلدني بالحبل المتين حتى يسود ظهري.

الخير: لأنه لا يحب لك الهلاك.

الشر: وهو لماذا يدخن إذا كان حقا مضرا ومهلكا؟ ولماذا يدخن الناس جميعا؟

الخير: من الغباء أن نقلد الناس في خطئهم وانحرافهم مهما كانت درجتهم وقيمتهم.

الشر: يا له من فيلسوف! إنه يخدعك بكلامه دخن، وسترى ستصبح كبيرا وعظيما.. دخن وانظر إلى نفسك في المرآة.

سالم: (متبخترا) صدقت والله، أنت صديقي العزيز. >>[1].

تظهر نتيجة وعواقب تلك السلوكيات اللاواعية من طرف الآباء داخل البيت في خلخلة سلوك أبنائهم، وقد مثل كل من مشهد الخير والشر صورتين عن نماذج القدوة في المجتمع بهدف غرس النموذج الأصلح والسليم للطفل، والكشف عن الصورة السلبية للآخر، حتى وإن لاحظنا أن نموذج الشر السلبي قد انتصر على الخير في نهاية المقطع من المشهد الأول وهذا الفعل غرضه من المتلقي الصغير إشعاره بلذة مؤقتة، لأن في المشاهد الأخرى ستكشف له التجربة أن الخير هو النموذج القوة والأصلح له، والشر إنما هو لذة عابرة مشوهة، تفسد

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص: 09.

حياة الإنسان.

إن المضامين والخطابات النسقية المضمرة التي حملتها الرؤى الفنية في مسرحية "**سالم والشيطان**" أخذت أبعادا وأهدافا تربوية للطفل، وتوعوية للأسرة، بغية إعادة النظر في بعض القضايا التي لها علاقة بتكوين الطفل وتربيته، ومعالجة الخلل الحاصل داخل البيوت، ففي المشهد الرابع ينتقل بنا جلاوجي إلى ظاهرة أخرى لا تقل خطرا عن آفة التدخين، إنها ظاهرة الإهمال الدراسي الذي ينتج عنها في كثير من الأحيان تسرب مدرسي، مركزا على البيت كأحد أسباب حدوث هذا المظهر والسلوك، والمقطع الأول من المشهد الرابع يبين ذلك:

<< الأب: يدخل على ابنه سالم هل اقتربت الامتحانات؟

سالم: أجل هي على الأبواب والنوافذ والمداخن.

الأب: إذن راجع دروسك يا ولدي، أنا ذاهب لأنام، أنا تعبان من كثرة العمل (يخرج). >>[1]

تظهر ملامح العلاقة بين سالم وأبيه في استهلال المقطع بصورة نمطية، لأن سؤال الأب للأبناء شيء يدعو إلى التفاؤل من حيث هو ملمح للاهتمام بهم، والسؤال عن دراستهم بهدف شحنهم بطاقة إيجابية تدفعهم إلى وجوب تحسين تحصيلهم المعرفي والدراسي ولكن يبدو من المقطع أن والد سالم يسأل بشكل صوري، خال من الاهتمام المضاعف كأب **(يدخل على ابنه سالم هل اقتربت الامتحانات؟)**، وهكذا يكون رد سالم الابن بطريقة باردة فيها أسلوب ساخر غير مهذب **(أجل هي على الأبواب والنوافذ والمداخن)**، وهو مما لا يجوز التصرف به مع الآباء جميعا، ومما يلفت النظر في إجابة سالم لفظة المداخن التي حمّلها جلاوجي تأويلات نص المشهد الأول حتى يربط العلاقة في ذهن المتلقي بين ظاهرة التأخر المدرسي، وآفة التدخين على أن سببهما خرج من مشكاة واحدة هي خلل الأسرة **(أنا ذاهب لأنام، أنا تعبان من كثرة العمل يخرج)**، وأنهما صفتان سلبيتان في سلوك الفرد، ونتيجتهما ستظهر عليه وعلى المجتمع مستقبلا. ليعود الكاتب في المقطع الثاني من المشهد الرابع إلى الحوار الذاتي، الذي يقيمه سالم مع الخير والشر بعد سؤال والده وخروجه، فيقول:

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص: 13.

<< سالم: (بصوت خافت) اخرج ودعني (يشعل دخينة.. يفتح الكراس) ماذا أراجع يا ترى؟.. آه غدا عندنا تاريخ، أين كراس التاريخ؟ أين هو؟ أين هو ؟.. يظهر أنه ضاع آه ها هو، والله ما عرفته ريشته كالدجاجة الهزيلة يقلب الأوراق لم أكتب إلا القليل من الدروس.

الخير: هذا جزاء كسلك لو كتبت دروسك لوجدتها الآن.

سالم: صدقت.. فما العمل؟

الخير: اتصل بأحد زملائك وراجع معه.

الشر: لماذا كل هذا التعب؟ الطريق بعيدة، وأنت متعب والليل بدأ يظلم، راجع ما عندك فقط.. أنت ذكي وحين يأتيك السؤال تذكر فقط ما سمعته من الأستاذ وأجب.. لا تخف، الأستاذ رحيم وسيساعدك.

سالم: إلا هذه فقد كذبت فيها يا صاحبي أستاذنا أبخل إنسان في الوجود كأنه يعطينا النقطة من لحمه ودمه >>[1].

إنّ إهمال الأسرة لدورها المركزي في مسرحية "**سالم والشيطان**" فرض على الكاتب استدعاء الشخصيات المعنوية كالخير والشر، وتوظيفهما توظيفا داخليا في الحوار ليكتمل التصور المسردي، ويؤدي هذا الاستدعاء تناسقا مع طبيعة المكان (البيت) باعتباره هيكلا مغلقا مثل نفسية الذات الإنسانية التي لا يتم الولوج إلى عمقهما وكيانهما إلا من خلال فتح بابها، وباب الذات هو الحوار. وما يلفت النظر في هذا المقطع وما سيأتي بعده غياب شخصية الأم ودورها الفعال والمركزي في احتضان الأبناء وانتشال الأسرة، كونها صمام الأمان الذي يضمن استمرارية حياة العائلة، والحفاظ على القيم المثلى، وهذا خطاب ثان توعوي ضمنه جلاوجي مقاطع مسرحيته البسيطةِ الشكل واللغة.

عودة إلى النظر في المقطع وما يثيره من أسلوب بنائي لوعي الطفل كمتلقي أول؛ إذ نجد سالم في حالة من الانعتاق الأسري السلبي، فكلماته الخافتة (أخرج ودعني) تحمل دلالات مشاعره نحو الأب كسلطة، وهي مشاعر اللامبالي المهمل، ليشعل بعدها دخينته الصغيرة ويصور لنا مشاعره الرجولية من وراء ذلك، لكنه سرعان ما يغوص في متاهة

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص، ص: 13، 14.

السؤال في موضوع دراسته ليدل هذا على تشتته النفسي، ليدفع بشخصية الخير والشر إلى الظهور من جديد كنموذجين للقدوة، فينفتح النص على أفكار الخير الإيجابية **(اتصل بأحد زملائك وراجع معه)**، وأفكار الشر السلبية **(لماذا كل هذا التعب؟ الطريق بعيدة، وأنت متعب والليل بدأ يظلم، راجع ما عندك فقط.. أنت ذكي وحين يأتيك السؤال تذكر فقط ما سمعته من الأستاذ وأجب)**، كما وظف عز الدين جلاوجي المادة التي سيدرسها سالم وهي التاريخ توظيفا في غاية الأهمية لاقترانها الطبيعي بالبيت بوصفه ذاكرة، وهو بذلك يضعنا ضمن فكر غاستون باشلار الذي اهتم بالبيت **<<كمادة لتحليل سيكولوجي، يكشفه النفساني، فضلا عن كونه حالة مادية ظاهرية، تولّد عامل التفكير نحو وصف فلسفي/.../ فسمات المأوى تبلغ حدا من البساطة، ومن التجذر العميق في اللاوعي>>**[1]. وليكتمل المشهد في بحث سالم عن حل نجد المقطع التالي يصور ذلك:

<< الشر: إن هناك حل جميل بديع.

سالم: ما هو؟

الشر: أنقل الإجابة من زميلك.

سالم: فكرة رائعة.

الشر: ولا تنس أن تحضر بعض الأوراق السرية لتنقل منها.

سالم: هذا تخصصي يا صديقي العزيز.

الشر: إذن دع الكراس جانبا وشاهد الفيلم. >>[2].

يكشف المشهد عن غياب الخير في ظل حضور الشر، بوصفه نموذجا يمنح الحلول السريعة لسالم، محققا اللذة المؤقتة لمتلقينا الصغير، وللشخصية المسرحية أيضا من خلال الحل الإجرائي المتمثل في عملية الغش عن طريق نقل إجابة الامتحان من زميله، والتي رحب بها سالم الكسول كفكرة رائعة، ليسلط الكاتب الضوء على قضية مهمة تعيشها الأمة

(1)– رائد عبيس الحسناوي: فلسفة الذاكرة بين المكانية والزمانية عند غاستون باشلار، ضمن كتاب مؤانسات في الجماليات نظريات، تجارب، رهانات، إشراف وتنسيق وتق: أم الزين بنشيخة المسكيني، ط01، منشورات الاختلاف الجزائر 2015م، ص– ص: 133– 138.

(2)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص:14

وزمن الكاتب الذي يعيش فيه، فظاهرة الغش ليست مرتبطة بالدراسة فقط إنما هي قضية اجتماعية تتم في جميع المستويات، ولكن بدايتها تنطلق من الصغر ومن الجهل، وبهذا هدف الكاتب إلى خطاب البناء والتوعية الاجتماعية للحد من عملية الغش.

لم يقف الشر عند تقديم الحل السلبي لسالم، بل أضاف اقتراحا بمشاهدة فيلم، لإدخاله في جو من الترفيه، ونسيان طلب العلم، وتحقيق النجاح، وهذا ما سولت له نفسية سالم، هنا نجد أن الفطرة الإنسانية متمثلة في نموذج الخير قد تدخلت كصورة الناصح والواعظ بعد مجريات الحوار السابق، ليقام حوار آخر بين سالم والخير والشر فهل يؤثر الجانب الإيجابي للخير على نفسية سالم؟ أم أنه يواصل عبثه؟ والمقطع التالي سيبين لنا موقفه:

<< الخير: الامتحان بالمرصاد وأنت تشاهد الفيلم؟ لا ينفعك النقل والغش، فعند الامتحان يكرم المرء أو يهان.

الشر: ولكنك تحفظ القاعدة الذهبية : "من نقل انتقل ومن اعتمد على نفسه بقي في قسمه".

سالم: (يضحك) صدقت والله يرمي الكراس إلى الفيلم.. إلى الفيلم.

الخير: ألا تريد أن تنجح وتصبح عظيما وتتخلص من شقاء الحياة؟

الشر: وفيلم المصارعة اليابانية (يقوم بالحركات الضرب .. القتل .. الركل.. آ.. آ.. آ..

سالم: آ.. آ.. آ.. (يقوم بالحركات .. يشعل التلفزة.. ويمتد على فراشه).

الشر: الأحسن أن تتغطى فالبرد شديد.

الخير: لا، لا تتغط حتى لا تنعس فتراجع دروسك بعد الفيلم.

الشر: وهل يمنعك الغطاء من المراجعة؟

سالم: آه انتهى الفيلم (يتثاءب) لقد كان ممتعا.

الخير: قم واغسل وجهك، وراجع دروسك.

الشر:حي على النوم النوم خير من المراجعة، حي على النوم، النوم على النوم، النوم خير من المراجعة

سالم: يدخل رأسه تحت الغطاء والله صدقت دعنا ننام، النوم نعمة من الله >>[1].

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص، ص: 14، 15.

نلاحظ في المقطع أن هيمنة نموذج الشر في الحوار يعكس شعور وحالة سالم النفسية العاجزة عن التفكير والعمل، في ظل بقاء نموذج الخير على طريق النصح والإرشاد باعتماد أسلوب المثل المكثف **(فعند الامتحان يكرم المرء أو يهان)**، ولأن **<<المكان يمارس سلطته في وعي الشخصيات التي تقدم الحوار>>**[1]؛ فهو ينتج أكثر من خطاب في مدار خطابه الأول، ويحمله دلالات مضمرة، فالعجز نابع من الحالة التي بعثها المكان البيت في شخصية سالم وإنما الخطابات المضمرة الأخرى المصاحبة لهذا العجز هي التدخين والغش، واللامبالاة. ومثلما استخدم الخير أسلوب المثل، عمد الشر أيضا إلى استخدام المثل السلبي للتأثير على سالم **("من نقل انتقل ومن اعتمد على نفسه بقي في قسمه)** ليكشف لنا الكاتب أن الأمثال ليست كلها صالحة، فهي منقسمة بين خيرة وشريرة، خاصة ما ارتبط منها بالأمثال الشعبية المتداولة والتي تبث الطاقة السلبية، وهدفه الإحاطة والحذر.

يُظهر الحوار بنية جديدة للمكان، وسلطة بناء وعي المتلقي الصغير والكبير على حد سواء، وهي التلفاز، ليصبح في هذا الإطار وسيلة أخرى لمعرفة نمط عيش الأسرة داخل المكان/ البيت، فما يدور في الفيلم الذي يشاهده سالم ينعكس على سلوكه وأفعاله، إنه فيلم المصارعة المشحون بالحركات العنيفة بالقتل والركل والضرب، وهذا النوع من الأفلام لا يجب على الأطفال مشاهدته، كي لا يشكل العنف بنوعيه وعيهم، فينتج عنه جيل غير سوي ويرجع ذلك إلى دور الآباء في مراعاة ومراقبة ما يشاهده أطفالهم، فلقد كشفت نتائج العديد من أبحاث السلوك النفسي للطفل أن التلفزيون وصوره تؤثر عليه في لحظات غير واعية وهو ما يشبه عند غاستون باشلار بالأحلام، التي تسبب أحيانا قلقا نفسيا، وهنا يأتي دور البيت وفائدته عند باشلار وهو حماية **<< أحلام اليقظة، والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء. إن الفكرة والتجربة لا يكرسان وحدهما القيم الإنسانية. فالقيم المنسوبة إلى أحلام اليقظة تسم الإنسانية**

(1)– قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا، ط01، دار غيداء، عمان، الأردن 2012، ص: 93.

في العمق>>[1] لأنها تُؤسَسُ على العاطفة والذوق الراقي.

ينتصر نموذج الشر للمرة الثانية بهدف زيادة الإثارة للمتلقي، وكشف عواقب الكسل واللامبالاة، واتباع الحلول السريعة غير الهادفة، مؤجلا مآلات سالم في عدم طلبه للعلم وعجزه عن التفكير والعمل، من خلال خطابٍ لبناء الوعي السليم الصحيح للطفل في المشهد السابع، مقدما آثار الإهمال الأسري من خلال النتيجة خطاب توعوي للآباء، ففي المشهد السادس يتبين ذلك:

<< الأب: (يدخل غاضبا) يا رب ماذا فعلت؟ يضرب الطاولة صارخا يا امرأة أين أنت؟

الأم: (تدخل عليه) اهدأ.. اهدأ ما هذه الثورة؟ تكاد أعصابك تحترق.

الأب : (غاضبا) كان علي أن أمزق جسدي.. أن أكسر رأسي.

الأم: كم مرة تردد هذا الكلام، ولكن لم تفعل شيئا.

الأب: وأنت تريدين أن أكسر رأسي، وأمزق جسدي.

الأم: ما الذي أغضبك؟

الأب: ابنك هذا اللعين.

الأم: ماذا فعل أيضا؟ >>[2].

يكشف المشهد أبعادا سلبية لسلوك الأب والأم من خلال الحوار، إذ يظهران للمرة الأولى داخل مشهد كلي لنرى العلاقة الأسرية القائمة بينهما؛ وهي علاقة غير متوازنة فشكل الأب وهو يدخل البيت غاضبا صارخا على زوجته يعكس سلوك سالم، وعلامات فعله بضرب الطاولة وكلامه المجازي عن تمزيق جسده وكسر رأسه، انعكاس أيضا على مشاهد سالم لفيلم المصارعة الياباني المتنوعة حركات العنف من قتل وركل. أما ردة فعل الأم فتوحي ببرودة في الأعصاب، هذه البرودة السلبية التي تدل على اللامبالاة واللامسؤولية تجاه أفراد الأسرة، وهو الدور الذي جسده سالم، ومنه نكشف سلوكيات الطفل إنما هي جزء

(1)– غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط02، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، 1984 ص: 37.

(2)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص، ص: 16، 17.

من علاقة الأب والأم داخل البيت. ليكتمل الحوار داخل المكان البيت ويتطور تصاعديا حول فعلة سالم وطرده من الدراسة، كما يفصح عنه المقطع الآتي:

<< الأب: لقد طردوه كالكلب من الدراسة انظري. (يريها كشف النقاط).

الأم: ماذا تقول؟ طردوه ؟ كل هذا من إهمالك، تخرج فجرا ولا تعود إلا ليلا.

الأب: (بغضب) تريدين أن أبقى معك، ثم بعد ذلك تأكلون التراب؟ أنت التي أهملتيه ولم تهتمي به يدخل سالم الكسول) وعدت إلى البيت.. اخرج.. لا أحب أن أراك، لا أحب أن أراك، لست ابني ولست أباك، عشت حياتي كلها أكدح لتفرح، وأشقى لتسعد ثم أخيرا تحرمني من فرحتي التي انتظرتها سنوات طويلة أخرج اخرج >>[1].

يبدو من الوهلة الأولى أن خطاب العنف الأبوي مستمر في التعالي كما هو واضح من تعابيره في وصف ابنه بالكلب، ولا يقف عند ذلك الحد، بل يشرع في تبرير موقفه بعد أن وجهت الأم أسباب هذا الفشل إليه، جراء إهماله للأسرة وسعيه خارجها فقط من الفجر إلى الليل، وكان تبريره بأنه يسعى من أجلهم، وراحتهم، ويرمي بالأسباب إلى إهمالها هي، وكل مجريات الحوار تدور في لحظات مشحونة بالقلق والاضطراب.

وتزداد وتيرة وسرعة القلق حين يدخل سالم البيت، لتظهر سلطة الأب بعد فوات الوقت ولكنها تأخذ بعد سلبيا، لأن معالجة الخطأ والفشل الذي أحدثه سالم قد تم بطريقة سلبية مضاعفة وهي طرده من البيت، وهذا السلوك فيما يبدو للباحثين النفسانيين سلوك لا يعالج بقدر ما يزيد في إحداث فجوة، ومشاكل أخرى أكثر خطورة، كما نلاحظ أن عبارات الأب خالية من دلالات العتاب الإيجابي المبني على المحبة، بل نجدها ضمن حقل الكره مثل ألفاظ **(لا أحب أن أراك، لست ابني، لست أباك اخرج اخرج)** التي ستترك في وعي الطفل حالات من القهر النفسي، وتكبر معه، وتنعكس على سلوكه مع الآخرين والعالم الخارجي.

يأتي في المقطع الموالي تبرير سالم لفشله، وهنا نجد تفتحا لمخزونه ولا وعيه الذاتي وما شكله حواره الداخلي مع الخير والشر، ليبرز تقمص سالم لنموذج الشر وإيجاده تبريرا

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص: 17.

سريعا لينجو من العقاب:

<< سالم: أمي أفهميه أني لست الوحيد الذي طرد، وأن الحياة فيها رابح وخاسر.

الأم: إليك عني دعني وحالي ولماذا كنت من الخاسرين؟ لماذا حرمتني الفرحة؟ لماذا؟

سالم: وماذا فعل الذين نجحوا وتخرجوا من الجامعات؟

الأب: اخرس. هذا الكلام لا يقوله إلا الكسالى ليبرروا به خيبتهم، العلم هو العلم ومكانته عظيمة ولذته لا تعادلها، لذة ولذلك يجب أن نطلبه لا أن نطلبه من أجل الوظيفة أو من أجل لقمة العيش.

سالم: ولكن يا أبت افهمني.

الأب: اخرج.. اخرج.. لست ابني ولست أباك، أنا بريء منك.. بريء منك >>[1].

في خضم تأنيب الأب لسالم، تقوم الأم أيضا بمعاتبته عبر خطاب نراه أقل حدة وعنفا من الخطاب الأبوي، ويرجع ذلك إلى قلب الأم، الذي لا يمكن أن يقسو على ابنها فالكاتب بصورة ما يظهر في هذا المقطع الفطرة الإنسانية للأم.

كما تتكشف ملامح المكان حسب نظرة باشلار باعتبار البيت ذاكرة وتاريخا؛ إذ تتفتح ذاكرة سالم على مخزونها ولاوعيها في لحظة متأزمة، وما تشكل في حواره الداخلي مع الخير والشر ليبرز تقمص سالم لنموذج الشر وإيجاده تبريرا سريعا لينجو من العقاب بقوله: **(وماذا فعل الذين نجحوا وتخرجوا من الجامعات؟)**، هذا التبرير الذي زاد من شدة التوتر للأب داخل المكان مما جره إلى إعادة الحل نفسه بطرده من البيت، والتوكيد على عبارات الخروج.

إن التوجه الفكري في الخطاب المضمر للكاتب يرفض هذا السلوك الأسري، فما جرى للأب والأم هو نتيجة حتمية للكسل والإهمال وعدم تحمل المسؤولية داخل البيت ككل والذي سيرجع بآثار سلبية على المجتمع والمستقبل، والحل في تغيير هذه السلوكيات لا يتأتى إلا من تغيير سلوكيات الآباء داخل البيت لأن **<<البيت مثل الكون لا يضاء إلا من داخله>>**[2].

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص: 17.

(2)- ياسين النصير: شحنات المكان، ص: 145.

في المشهد السابع والأخير ينتقل بنا الكاتب إلى مستقبل سالم، ومآلاته في الحياة بعد بلوغه سن الشباب، وتكوين أسرة أيضا، فيشكل على لسان الراوي سردا زمنيا مكثفا وفق طبيعة المكان الذي كون شخصية ونفسية سالم، لتأتي مقاطعه حادة تنبعث منها رائحة الشقاء والتعب الحياتي **(الراوي: ويكبر سالم الكسول ويغدو أبا، ويجد نفسه مضطرا للعمل وماذا يعمل؟ زملاؤه الآن في وظائف راقية، أما هو فقد اختار مهنة حقيرة)**، بهدف أن يوحي للمتلقي الصغير بلغة بسيطة صدق المسردية عن طريق توعيته وبناء شخصيته من خلال عدم إعادة تقمص الأحداث وممارستها في الواقع لأنها ستنتج له النهايات نفسها.

تجلى شعور سالم في نظرته لمستقبله؛ حيث نجده مشحونا بندم وتحصر على ما أحدثه لنفسه، في عدم طلب العلم، وتدخينه المستمر، الذي أصبح مدمنا عليه، **<< سالم آه البرد شديد.. الناس نيام وأنا واقف هنا كالشريد (ينادي) دخائن.. دخائن من كل نوع.. نسيم.. هقار .. ريم.. دخائن دخائن (يبيع علبة ويأخذ ثمنها) أقف النهار كله فلا أحصل حتى على قوت يومي.. آه لو أخذت برأي أبي وأساتذتي>>**[1].

يعرض عز الدين جلاوجي نمطين من الأسرة، تمثل كل منهما في عبارة **(الناس نيام)** التي دلت على وجود أسرة دافئة ومحمية داخل البيت في ظل هذا البرد الشديد، ويعود ذلك إلى تأطيرها الإيجابي، مقارنة ببيت سالم وتأطيرها السلبي، ومنه يبين المؤلف للمتلقي أهمية المكان/ البيت وبعده الاجتماعي الرئيس في بناء الفرد والمجتمع.

ويعود بعدها الحوار بين سالم والخير والشر، ليحضر معه امتداد الواقع والذاكرة، ويتابع تفاصيل مرتبطة بالطفولة، كما سيبنه المقطع التالي:

<< الخير أرأيت؟ كم كنت أنصحك بالاجتهاد! لكن للأسف الشديد.

سالم: هذا قدري! أراد الله لي الشقاء.

الخير: حاشا لله، الله خير ورحمة.. بل هذا تهاونك وكسلك لو نجحت لعشت سعيدا .

سالم: صدقت رأسي كان غليظا، وكنت كسولا، أنا الآن نادم، وسأحرص على نجاح أولادي.

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص: 18.

الشر : ولماذا تندم يا صاحبي؟ أنت الآن خير من كثير من الناس.

سالم: (يهدده) ما زلت تتعقبني يا لعين أنت الذي حرمتني من نعمة العلم، وكنت تزين لي الكسل أغرب عن وجهي. /.../

الشر : (يظهر) يا غبي أنا شر، وهل تنتظر مني خيرا؟ ولكني لم أفرض عليك شيئا فقد كنت أزين لك الشر والكسل، وكنت تطيعني لأنك كسول فلم نفسك ولا تلمني.

سالم: (يجري خلفه) ابتعد عني ودعني لحالي يا لعين هدمت حياتي وما زلت تتعقبني ابتعد.. ابتعد.. (يجري خلفه فيفر الشر) >>[1].

إن حضور نموذج الخير والشر هو رجوع وعودة بالذاكرة إلى تاريخ الطفولة، واستدعاء لتفاصيل البيت والأسرة، وما ينبعث منها من دلالات وأبعاد اجتماعية، سواء أكانت إيجابية أو سلبية، وهنا في مسرحية "**سالم والشيطان**"، يكون الاستدعاء سلبيا، لأن مظاهر وخطابات العزلة والإهمال والكسل تصاحب هذه الذاكرة والتاريخ.

اعتمادا على آلية الاستدعاء يكشف لنا عز الدين جلاوجي حضور عالمين في الحوار يتمثل الأول في عالم الطفولة المتبع لنموذج الشر، وتهميش نصائح الخير، مما نتج عنه شعور بإشباع الشخصية باللذة والمتعة المؤقتة، في حين تمثل الثاني في عالم الكبر، وكان الخير هو النموذج المركزي، الذي أضاف بعدا إيجابيا على الشخصية، من خلال إنتاج شعور الحسرة والندم، لينتصر الخير على الشر في النهاية، وقد كان هدف جلاوجي من هذه النهاية بناء وعي الطفل، وترسيخ القدوة الخيرة في ذهنه كنموذج للاهتداء إلى الطريق السليم والتفكير القويم المتوازن، وأن اللذة المصطنعة والمؤقتة زائلة، بل تترك في النفس آثارا ضارة كالحزن والندم، والتي جاءت في النهاية على لسان الراوي **<< وأخيرا هذه أبنائي الصغار قصة سالم الكسول ونهايته التعيسة، وفي كل واحد منكم الخير والشر، والخير دائما يأخذ بأيديكم إلى ما ينفعكم /.../، والشر يدفعكم دائما إلى ما يضركم... >>[2].**

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص، ص: 18، 19.

(2)– المصدر نفسه، ص: 19.

وعليه تعالج مسرحية **سالم والشيطان** في بنيتها المكانية أبعادا اجتماعية وقضايا تربوية وأخلاقية داخل البيت، باعتباره نواة مركزية في الحياة المجتمعية، هادفة إلى بناء شخصية الطفل عبر تقنيات الإفهام والإرشاد والترسيخ القيمي العالي كالاحترام وطلب العلم والابتعاد عن الآفات الضارة كالتدخين والغش، كما كانت أيضا توجها نقديا للآباء، من خلال تسليط الضوء على قضية الإهمال الأسري، وتوعيتهم بدورهم المهم في بناء الأسر السليمة، لإنتاج مجتمعات سليمة.

لا تقف مسرحيات عز الدين جلاوجي في مدونته "أربعون مسرحية للأطفال" على تصوير الأبعاد الاجتماعية السلبية للبيت والأسرة فحسب، بل نجده أيضا قد صوّر لنا الأبعاد الإيجابية واهتمام الأب والأم بالأبناء، وتأطيرهم تأطيرا سليما على الفطرة الإسلامية الوسطية، ومن بين تلك المسرحيات مسرحية "**سمكة أفريل**" التي تطرقت إلى موضوع الكذب وكيفية معالجته بطريقة عقلانية من طرف الآباء من خلال المشهدين الثالث والرابع.

تتجلى أولى المظاهر الإيجابية للبيت في المشهد الثالث من خلال الاستهلال التقديمي للمشهد **(في البيت يظهر سعيد يجلس إلى طاولة الغداء مع أفراد العائلة)** هذا الاجتماع يشكل صورة متخيلة في ذهن المتلقي عن العلاقة الدافئة التي تنبعث من الأسرة:

<< الأم: (تقطع الصمت) إن ما فعلته اليوم يا سعيد لخطير جدا !

سعيد: وهو يتوقف عن الأكل وماذا فعلت يا أماه؟

سميرة: كذبت على صديقك سالم حتى صدمته السيارة.

سعيد: لكن لم أكن أقصد ذلك./.../

الأم: وهل تمزح معه بالكذب يا سعيد؟

سعيد: إننا في أول أفريل، وهو يوم الكذب.

الأب: هذه عادة غريبة دخيلة على مجتمعنا.

سعيد: ولكنها كذبة بيضاء >>[1].

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سمكة أفريل**"، ص: 69.

منذ الوهلة الأولى يلاحظ القارئ علامات الألفة والضياء البيتي، من خلال النظر إلى شخصيات المسرحية، فهي مكوِّنة لعائلة متكاملة من الأم والأب والابن والابنة، ومن الحوار ذاته ثانيا؛ إذ يدور بطريقة تراتبية وجدية، لا مجال للسخرية كما رأيناها مع شخصية سالم ليغدو هذا كله شحنات وطاقات ذات فائدة لبناء وعي متلقينا الصغير، ورسالة للقارئ الكبير.

يبدأ المقطع بدور الأم الجوهري بوصفها نواة هذا الكون، والمربي المركزي لجميع أفراده كما أننا نجد دور الأب حاضرا، وكل من تعابيرهم تدل على الاهتمام والرعاية الأسرية ودرايتهم بأفعال الأبناء صغيرة كانت أم كبيرة داخل البيت وخارجه **(تقطع الصمت) إن ما فعلته اليوم يا سعيد لخطير جدا!- هذه عادة غريبة دخيلة على مجتمعنا- وماذا كنت تقصد؟- وهل تمزح معه بالكذب يا سعيد؟)**، ووفق هذه المعطيات يمنح الكاتب جوا نفسيا عاطفيا وجماليا للبيت متجاوزا هيكلته الهندسية كجدران وأبواب وستائر، بهدف تهيئة الطفل للتفاعل وجدانيا مع أفكار العمل المسردي، لأن البيت كمكون مسردي**<< سيتشكل في لا وعي الإنسان ويصبح جزءاً من ذاكرته التي تظل دائماً تحمل تفاصيله وخطوطه بكامل وضوحها واتساقها وبدون إبطال الفرق القائم، في هذين النموذجين/.../ سعياً وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات>>**[1].

عودة إلى موضوع المسرحية الذي يدور حول قيمة سيئة وهي الكذب ولو كان مزاحا لأن آثارها السلبية تسبب الفرقة بين العائلات والأصدقاء، ولكن في الوقت نفسه يتبين الخطاب القيمي الجيد متمثلا في قيمة الصدق والتسامح ونتائجها التي تجمع بين أفراد، وتزيد من متانة وتكافل المجتمع، ولا يتم معالجة القضية إلا بالرجوع إلى الوسطية الإسلامية التي تدعو دائما إلى "**لا ضرر ولا ضرار**"، كما نلاحظه في المشهد التالي:

<< الأم: الإسلام يا ولدي لا يفرق بين الكذب الأبيض والأسود، فالكذب هو الكذب حتى ولو كان مزاحا

الأب: انظر ماذا فعلت بمزاحك هذا، ماذا لو مات صديقك؟

سميرة: سيكون من أهل جهنم يوم القيامة.

(1)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، ط01، المركز الثقافي العربي، بيرت، لبنان، 1990م ص: 53.

الأم: بل وسيعيش حياته حسرة وندما.

الأب: وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم حين قال: "كبرت خيانة أن تحدث أخاك حديثا هو لك به مصدق، وأنت له به كاذب".

سعيد: (نادما) إني أقر بخطئي.

الأب: بل يجب أن تكفر عن خطئك.

سعيد: عندي بعض النقود سأشتري بها هدية قيمة وأذهب لزيارة سالم، وأطلب منه الصفح.>>[1].

نلاحظ أن شخصية الأم هيمنت على مشاهد المسرحية، وقيامها بشحن المكان/البيت بشتى أنواع الطاقات الإيجابية، كما نلاحظ أنها شخصية ملتزمة بتعاليم الإسلام فالكاتب يعبر بلغته البسيطة عن مجتمعه الذي يعيش فيه، فيُخْرج البيت عندئذ من التصور الطبيعي الداخلي، إلى التصور الأنثروبولوجي التعريفي لثقافة مجتمعه إلى باقي المجتمعات الأخرى ولا تغيب شخصية الأب الممثلة لسلطة البيت بالشكل الذي يدعو إلى التفاؤل والسعادة، لما لها من مقدرة على التوازن النفسي، وخطاب عتاب المحب لأفراد بيته زوجة كانت أم أبناءً وتوافق طبيعة فكره مع طبيعة فكر زوجته، هذا الخطاب التوعوي الهادف إلى توعية المتلقي الكبير قبل الصغير، في كيفية معالجة مواضيع الأسرة، وتغيير خطاب العنف كما لاحظناه في مسرحية "سالم والشيطان" بخطاب الحوار الهادئ، وعلى الطريقة النبوية السمحاء، بغية اجتثاث المشكل من أعماقه، وتحويله إلى عبرة وجب التعلم منها، وهذا ما قدمه المقطع بالتوزيع الدوري لكلام الشخصيات تباعا، والاستماع للآخر هو جزء من التربية الأخلاقية التي تبني الأسس المتينة لوعي الطفل، فالأم والأب بيانا خطر الكذب لابنهم سعيد، واستشهادهم بأقوال نبوية **(وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم حين قال: "كبرت خيانة أن تحدث أخاك حديثا هو لك به مصدق، وأنت له به كاذب")**، جعلت من سعيد بعد استماعه الجيد يرجع ليكفر عن خطئه بطلب السماح من سالم.

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سمكة أفريل**"، ص، ص: 69، 70.

كما يشير الكاتب في خطابه المضمر إلى قيمة الصدق، وهي من السلوكيات التي حث عليها الإسلام، لما فيها من نفع في تماسك المجتمعات، ليعرض لنا المشهد الرابع نموذجا آخر من الأسر السليمة والمتوازنة أخلاقيا، القائمة على دور الأم الحقيقي في تربية أبنائها:

<< يظهر سالم في بيتهم ممددا على السرير، يضع الجبيرة على ساقه اليمنى.

سالم: لقد فاتتني دروس يومين.

أم سالم: أرسل لصديقك يعرك كراريسه وانقل منها ما فاتك.

سالم: (غاضبا) لن أكلم سعيدا أبدا، روعني ثم تسبب في كسري.

أم سالم: (تفتح الباب وتعود) هذا سعيد أقبل لزيارتك.

سالم: (غاضبا) لا أريد أن أراه أبدا.

أم سالم: لا يجوز أن نقابل الإساءة بمثلها يا ولدي، أنسيت قول الله تعالى: "ادفع بالتي هي أحسن"

سالم: ولكنه ظلمني.

أم سالم: لا بأس يا ولدي، إن الضيف لا يطرد.

سالم: سأكلمه هذه المرة طاعة لك فقط>>[1].

يشكل حوار الأسرة الثانية التي ارتكزت على شخصية سالم وأمه داخل البيت خطابا راقيا في كشف تلك العلاقة القائمة بينهما؛ إذ تبرز فيه قيمتان جماليتان إيجابيتان سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، تمثلتا في طاعة الوالدين ومسامحة المخطئ. لتتوافق طبيعة أسرة سالم وسعيد معا، لأنهما ينطلقان من فكر جامع مانع هو الإسلام. تبعا لهذه العلاقات التي قامت بين نموذج الأسرتين تشكلت نهاية مسرحية "**سمكة أفريل**" في المشهد الأخير:

<< سعيد: السلام عليكم ورحمة الله (يقف عند سرير سالم، ويسلمه الهدية) أعرف يا صديقي أني أخطأت خطأ كبيرا، وأرجو أن تسامحني، فلقد ندمت على ما فعلت.

سالم: (بعد صمت) لا بأس عليك، سامحتك، وإياك أن تعيدها.

سعيد: لقد تعلمت أن الكذب حرام حتى ولو كان مزاحا، ولن أعود إليه مطلقا. /.../

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سمكة أفريل**"، ص: 70.

سعيد: (وهو يقوم) سامحني يا صديقي (يصافحه، ثم يقبله على جبينه)، وأرجو أن يغفر الله لنا.

أم سالم: غفر الله لنا جميعا >>[1].

إذا كانت مسرحية "**سالم والشيطان**" عرضت نهاية مأساوية حزينة، فإن مسرحية "**سمكة أفريل**" قد ختمها الكاتب بنهاية سعيدة، بهدف إقامة توازن نفسي لوعي الطفل، وإعادة نظره لنتائج القيم المثالية، ومحاولة تقمصها في الواقع، ففي المقطع الأخير صور لنا شعور سعيد بالفرحة بعد مسامحته من قبل سالم. وفي ظل هذه الجماليات التي رسمها الكاتب لأسرة سالم وسعيد، سطع ضوء النهايات السعيدة الذي يمد عالم الطفل بالتأمل التفاؤلي، لفتح نافذة وباب البيت حبا وطاعة وصدقا، كما يمده بشعور حماسي يفجر به طاقته للدراسة والعمل.

لم يقف عز الدين جلاوجي عند هذا الحد من المواضيع الوطنية، بل عمد إلى التأسيس إلى قضايا أخرى أخذت بعدا وطنيا وقوميا وحتى إنسانيا، ونجد منها القضية الفلسطينية التي تعتبر همّا إسلاميا وعربيا بالدرجة الأولى، وفي هذا الإطار تمثل مسرحية "**غصن الزيتون**" المسرحية التي حملت أبعاد وقيم هذه القضية، انطلاقا من تاريخية المكان باعتباره رمزا للوطن، هذا الجزء من الكل الذي شكل به الكاتب مسرحيته لبناء شخصية متلقينا الصغير وتكوين وعيه تجاه هذه القضية، وما يشبهها من قضايا التحرر العادلة.

تتكون المسرحية من ثلاثة مشاهد، تستهل انطلاقتها عبر لسان الراوي الذي حاول أن يؤسس لسير الأحداث وحوار الشخصيات للعودة بالذاكرة إلى البيت **<<في بيت فلسطيني بسيط كانت الأم تهدهد مهد صغيرها لينام وهي تغني...>>**[2]، فالراوي هنا ربط المكان بالزمن وكأنه يضعنا في مرحلة ما قبل النكسة؛ إذ صور لنا حالة البيت وشحنات الطاقة التي تتفجر منه رغم شكله الهندسي البسيط، ويرجع ذلك إلى الهدوء والألفة التي تكتنفه، وفي دور شخصية الأم الفعال في بث الأمان في زواياه، وفي بعث زمن الطفولة فيه عبر الغناء لصغيرها وهي تهدهد مهده، ليكون هذا التشكيل اللغوي الفني رسما للفردوس الفلسطيني قبل النكسة، لأننا

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سمكة أفريل**"، ص، ص: 70، 71.

(2)– المصدر نفسه، مسرحية "**غصن الزيتون**"، ص: 59.

<< حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه/.../ ننخرط في ذلك الدفء الأصلي>>[1].

يرسم الكاتب في مستهل مسرحيته صورة لفلسطين المستقلة، هذا الوطن المقدس كالأم وصغيرها، وما تعيشانه من أمن وأمان قبل الاحتلال الصهيوني الظالم لأن في المقاطع التالية ستنقلنا إلى عوالم مشحونة بالحزن والحرب تارة، والحماس والمقاومة تارة أخرى، كما يمثله هذا الحوار:

<< يدخل الجد وحفيده عمر.

الجد: (يتكئ على عصاه) لا تحزني يا بنيتي.. لا تحزني.. غدا سيبزغ الفجر، وستخضر أشجار الزيتون والنخيل.. ويحلق الحمام في سماء هذا الوطن العظيم.

الأم: (بحزن) ومتى يأتي الغد..؟ متى يأتي؟؟ ومن أين يأتي؟؟ وقد كثرت آهاتنا ودموعنا.. وجراحاتنا..

الجد: لأنها أرض الأنبياء.. أرض الطهر والنقاء.. أرض الاتصال بالسماء..

الجد: (وهو يشير إلى حفيده) وهؤلاء أليسوا مجاهدين؟ إنهم يرعبون اليهود بالحجارة. >>[2].

تتكشف الأحداث منذ البداية؛ حيث تتجلى لنا المراحل العمرية في أحلى صورها، لتنبئنا عن تفاصيل البيت عبر دخول كل من شخصيات الجد والحفيد عمر، إضافة إلى الأم، هذه العلاقات التي تنبعث منها رائحة العائلة المتصلة بتاريخ الأرض، فالجد عبارة عن ذاكرة تاريخية، ووثيقة ملكية للمكان والزمان معا، فقد وصف المكان البيت/الوطن بدلالات مادية **(أشجار- الزيتون- والنخيل- الحمام)** وأخرى معنوية **(أرض الأنبياء- الطهر والنقاء الاتصال بالسماء)**، وكل هذه الدلالات تشحن الحوار بحلم العودة للمهجرين من فلسطين، وحلم طرد المحتل الصهيوني، واستقلال الوطن.

أما الأم فهي ذاكرة الحاضر وروحه، إذ تُصوّر لنا العيش في المكان بملامح الحزن الصاعد من أعماق روحها **(آهاتنا.. ودموعنا.. وجراحاتنا.. وضحايانا)**، وعبر تساؤلاتها المطلة على شرفات مستقبل مجهول **(ومتى يأتي الغد...؟؟ متى يأتي؟؟ ومن أين يأتي؟؟)**، الذي طبع

(1)- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص: 38.

(2)-عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غصن الزيتون**"، ص: 59.

بمرارة الخذلان العربي للقضية. بينما الابن أو الحفيد يمثل مستقبل الوطن وأفكاره **(الجد: وهو يشير إلى حفيده) وهؤلاء أليسوا مجاهدين؟ إنهم يرعبون اليهود بالحجارة).**

تلون المقطع السابق بمشاعر حزينة يائسة، خلّفت في النفس شعور التعاطف مع القضية، والنهوض بالهمم العربية وشحنها في إطار بعدها الإنساني أولا، ثم القومي العروبي ثانيا، لهذا يطرح الكاتب في عمق المسرحية سلوك الحفيد عمر في حواره مع جده عن حادثة وقعت له مع طفل يهودي في مثل سنه، يقول عمر:

<< قال لي طفل يهودي: اليهود أقوى.

الجد: وماذا قلت له؟

عمر:(متحمسا) قلت له بل نحن أقوى وسنطردكم من أرضنا كاللصوص كما طرد صلاح الدين أجدادكم.

الجد: وبعد ذلك؟

عمر: وحاول أن يعاند فلكمته.. ففر.. فرميته بالحجارة.

الجد: (يضم حفيده ويقبله) بارك الله فيك يا ولدي... بارك الله فيك.

(دق على الباب) /.../

الأم: تجنبا الاشتباك مع اليهود... أصبحوا كالكلاب المسعورة /.../

الجد: انتفاضة الأمة هذه المرة أرعبت اليهود وزعزعت عروشهم >>[1].

تتجلى ملامح المستدمِر الصهيوني في صورة الطفل اليهودي؛ حيث كشف حواره مع عمر عن مدى الحقد الدفين الذي تشربه اليهودي الصغير من أفكار آبائه الكبار ومنظومتهم تجاه كل ما إسلامي وعربي، ليظهر حماس الجد الفطري قبل حماس عمر الطفولي، وكيفية رده على قول اليهودي الصغير، لتكون الإجابة بشرى للجد تدعوه إلى الاعتزاز بحفيده، ولا خوف على مستقبل البيت والأرض ما دام فكر الطفل قد ترسخت فيه معالم الحرية، ليختتم هذا المشهد الأول بأسلوب دراماتيكي مشحون بالأمل والقوة في النصر على المحتل الصهيوني الظالم.

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غصن الزيتون**"، ص، ص: 59، 60.

يمكن الإشارة إلى مسألة أخرى عمد الكاتب إلى طرحها من خلال لفظة الحجارة وربطها بالفعل الذي قام به الطفل عمر، الذي يؤدي بنا إلى ذلك النوع الجديد من المقاومة الفلسطينية المسمى بـ "أطفال الحجارة"؛ إذ أبان هؤلاء الأطفال نظرتهم العميقة للأرض فأقاموا ثورة، وحاربوا عدوهم بالحجر، ليسطروا **<<أروع معالم البطولة في تاريخ الإنسانية المعاصرة وأزاهير الشهادة أسمى إبداعاتهم على أرض فلسطين/.../ والذين حازوا فضل ابتكار السبل للذود عن حياض الأمة والأوطان فكانت لغتهم مسموعة ومقروءة أمام الكبار وأصبحت مكانتهم مشعة في تاريخ النضال العربي المعاصر>>**[1].

احتفى الشعراء بهذه الكتيبة المقاومة احتفاءً كبيرا فقد كتب فيهم نزار قباني ديوانا شعريا كاملا وسمه بـ" ثلاثية أطفال الحجارة"، وعرض في مقدمة الديوان دورهم الذي تجاوز ميدان الحرب، بل وصل إلى زجاج القصيدة وفجره بالحجر، يقول: **<<الحجر الفلسطيني لم يكسر زجاج البيت الإسرائيلي فقط..، وإنما كسر زجاج القصيدة العربية ووضعها أمام الأمر الواقع، وغير هويتها، وخصائصها، وملامحها الخارجية والداخلية>>**[2]، ومما قاله شعرا عنهم:

<< بهروا الدنيا
وما في يدهم إلا الحجارة..
وأضاؤوا كالقناديل ،
وجاؤوا كالبشارة.
قاوموا..
وانفجروا..
واستشهدوا..
وبقينا دببا قطبية
صفحت أجسادها ضد الحرارة>>[3].

(1)– محمد سعيدي: **<<المقاومة الفلسطينية وتجلياتها في قصيدة الرفض المعاصرة>>**، مجلة المعرفة، ع 579 ديسمبر 2011م، وزارة الثقافة، سوريا، ص– ص: 39– 41.

(2)– نزار قباني: ديوان ثلاثية أطفال الحجارة، ط01، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1988م، ص: 16.

(3)– المرجع نفسه، ص: 19.

يُعَبر نزار بشاعريته المفعمة بالانفعال الإيجابي عن روح الطفولة النقية المطهرة وهي تحدث ثورتها في كينونة البيت، ومعاتبا في الوقت نفسه الدول العربية لخذلانهم هؤلاء البراءة الصغار والوطن المقدس.

يهدف الكاتب بأسوب إبداعي رائع إلى تمرير رسالته التوعوية لمتلقيه الصغير، ودوره في نصرة قضايا أمته ووطنه إنسانيا وقوميا، بربط العلاقة بين المتلقي الصغير وأطفال الحجارة الذين **كانت رسالتهم << رسالة تغييرية هادفة، اجتماعيا وأخلاقيا وسياسيا. تهدف إلى تغيير نهج المداهنة والاجترار ولوك الألسنة، الذي تسلكه الأنظمة العربية حول القضية الفلسطينية >>**[1].

كشفت بداية المشهد الثاني عن عنف التظاهرة وتجمعات الأهالي المحيطين بها وإيمانهم بأن حرية الأرض لا تتم إلا بالتضحية، ومقاومة ظلم المحتل الصهيوني الذي يقتل الأبرياء، والمقطع الأول من المشهد يبين زمن معاناة الشعب والطفولة الفلسطينية:

<< الجد: المظاهرات اليوم عنيفة جدا، الرجال النساء الصغار الكبار كل من في الأرض تحرك حجارة الشوارع، أغصان الأشجار، عصافير الفضاء، محاريب المساجد.

الأم: (وهي تدعو) سترك اللهم... سترك /.../

عمر: لم يكتف الطواغيت بالدخان لقد ضربونا بالرصاص.

الأم: هذه عادتهم.

عمر: لقد أصاب رصاصهم سليم.

الأم: (مندهشة) أصابت سليم؟ وأين هو؟

عمر: لقد قضى شهيدا.

الجد: (بحنق) الجبناء.. قتلة الأطفال والأبرياء.

الأم: قطفوه كما تقطف الزهرة.. يريدون قهرنا.. يريدون كسر شوكتنا.. ولكننا لن نستسلم.

الجد: أجل لن أستسلم سنكسر شوكتهم سنبيدهم عن آخرهم سنذكرهم بخالد وعمر وصلاح الدين.>>[2]

(1)– محمد سعيدي: **<<المقاومة الفلسطينية وتجلياتها في قصيدة الرفض المعاصرة>>**، ص: 43.

(2)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غصن الزيتون**"، ص، ص: 60، 61.

في ظل معاناة الشعب الفلسطيني تظهر شخصية الجد لتعيد التوازن لموضوع الحوار بشحنه بالأمل، وعدم الاستسلام، كما يستمد هذه الطاقة التفاؤلية من خلال مخزون الذاكرة التي عاشها في كنف البيت والوطن قبل النكسة والاحتلال وهذا ما نجده محملا في ألفاظه وما يمت صلة بأثاث البيت والوطن مثل **(حجارة، الشوارع أغصان الأشجار، عصافير الفضاء محاريب المساجد)**. هذه الإرادة والعزيمة التي أوجدها الجد إنما هي مستمدة من تاريخ الذاكرة أيضا فما فعله خالد بن الوليد وعمر بن الخطاب وصلاح الدين الأيوبي لا يزال القوة المعنوية الخفية التي تمنح المسلمين طاقات التفاؤل والنصر على أعداء الإسلام من صهاينة معتدين، أو محتل مهما كان نوعه. كما نراه موضحا في الحوار التالي بين الأم والجد وعساكر الصهاينة:

<< الأم:(بغضب) سحقا لكم... ماذا تريدون؟ ماذا تريدون أيها الأوغاد؟

الجد: (ثائرا) حرام أن تطأ أقدامكم القذرة بيتنا اخرجوا اخرجوا لا تلوثونا أيها الكلاب.

عسكري1: اخرس أيها الشيخ اللعين.. أين هو ابنك حسين؟

الأم: لسنا ندري.

عسكري2: ولكنا ندري كان هنا في البيت والتحق بالقتلة والإرهابيين.

الجد: بل التحق بالمجاهدين الأبطال.

عسكري 3: ولكننا سنبيدهم عن آخرهم.

الجد: بل نحن الذين سنبيدكم لأننا الحق والخير، ولأنكم الباطل والشر. وصدق الله حين قال: "لأنتم أشد رهبة في صدورهم من الله، ذلك بأنهم قوم لا يفقهون، لا يقاتلونكم جميعا إلا في قرى محصنة، أو من وراء جدر بأسهم بينهم شديد تحسبهم جميعا وقلوبهم شتى ذلك بأنهم قوم لا يعقلون" >>[1].

تلقي الصورة في المقطع الضوء على الممارسات العنيفة الظالمة للاحتلال الصهيوني تجاه البيت الفلسطيني العتيق، والتدخل في حياة المواطن لزرع الخوف فيه وقمعه واستسلامه لهم، وهي أساليب كل محتل للسيطرة على المكان، غير أن المقطع يسطع بضوء آخر نلمح

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غصن الزيتون**"، ص، ص: 62، 63.

بريقه، وحرارته من رد الأم والجد على سلوك العساكر المداهمين للبيت، فالبنية اللغوية لهما كانت مشحونة بالغضب والثورة، ليصبح الدفاع عن البيت هو دفاع عن الوطن، وهذا ما يدله قول العسكري الثاني **(ولكنا ندري كان هنا في البيت والتحق بالقتلة والإرهابيين)**، لكن الجد صحح له بأنه التحق بالمجاهدين الأبطال، لتعتبر هذه اللفتة من طرف الكاتب قيمة جدا في بناء وعي الطفل حول قضية المقاومة، باعتبار أفرادها مجاهدين أبطال، وليسوا قتلة وإرهابيين ويكتمل المقطع دائما بالجد ليبعث بنظرة الأمل والتفاؤل، والتوازن النفسي لدى متلقينا الصغير لمنحه القوة والإيمان بانتصار المقاومة على كل احتلال.

تعتبر الانتفاضة الفلسطينية أقوى الثورات في تاريخ الإنسانية، لما قدمت من تضحيات وشهداء في سبيل تحرير الوطن، خاصة عندما نجد في مقدمة هؤلاء الشهداء الأطفال:

<< الأم: (يدخل الجد وهو يحمل عمر)

الأم: (فزعة) ماذا وقع؟ ماذا وقع؟

الجد: قتلوه يا فاطمة.. قتلوه... قتلوه.

الأم: قتلوه؟؟؟؟ يا ويلهم يا ويلهم

(تبكي وتنتحب)

الجد: وأصابوا مني مقتلا.. فيا بشرانا بالشهادة فيا بشرانا... لا تبكي يا بنيتي.. بل افرحي وزغردي...

أخي، جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفـــدا

أنتركهم يغصبون العروبـــة مجد الأبـوة والســؤددا >>[1].

يختتم المشهد الثالث بانضمام الجد والحفيد عمر واستشهادهما، ليوضح الكاتب قيمة الأرض، والثمن الغالي الذي يدفعه الفلسطينيون لتحريرهما، ولتعميق هذا الشعور عمد الكاتب إلى توظيف تقنية أو أسلوب الأنشودة، لما فيها من وظيفة تعليمية وتربوية وتأثيرية، ونجده هنا وظّف الأنشودة الوطنية القومية، لأنها تبعث في النفس حماسة النضال، وروح الانتماء للمكان والزمان والموضوع.

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غصن الزيتون**"، ص: 65.

فتح الكاتب ذاكرته على الاحتلال الفرنسي للجزائر، وكأنه يربط مشاهد المقاومة الفلسطينية بالمقاومة الجزائرية، وما دفعه الشعب الجزائري من أجل استقلاله هو أيضا ما يدفعه الشعب الفلسطيني اليوم مما يزيد من تراجيدية الزمان، بهدف استشعار حقيقة القضية.

02-المدرسة: أرضية للتربية والتعليم

إذا كانت الأسرة هي النواة التي تشكل محور المجتمع، عبر مكون المكان/ البيت، فإن المدرسة لا تقل أهمية عن الأسرة، من حيث الإسهام في عملية بناء هذا المجتمع، لما لها من دور تعليمي وتربوي في تلقين الطفل أسس العلم، وقواعد الأخلاق والأعراف والتقاليد فالبيت والمدرسة يمكنان **<< الطفل من مواصلة رغبته في التثقيف وفعل التثقيف باستثماره إيجابيا في سيرورة تكوينه>>**[1].

على هذا الأساس اهتم مبدعو أدب الطفل بالمدرسة بوصفها فضاء لتلاقي الأطفال والتعبير عن رغباتهم، وتبادل المشاعر، وتحقيق المهارات، وتجسيدها في هذه الفترات العمرية التي يجمع فيها الطفل بين إدراك المنفعة التعليمية، وتحقيق المتعة الترفيهية، وعليه لم تكن المرسة بعيدة عن دور البيت من حيث الوظيفة التربوية إلى جانب الوظيفة التعليمية. من هنا كان الاهتمام موجها إلى المدرسة للدور الذي تقوم به في التنشئة والتربية والتعليم وهذا ما جسدته مسرحيات عز الدين جلاوجي الثلاث "**سالم والشيطان**" و"**سمكة أفريل**" و"**الحافظة السوداء**" ونركز في هذا العنصر على مسرحية الحافظة السوداء بشكل أكبر، لما فيها من بعد تعليمي ومضمون تربوي أخلاقي، وقد كان لهذا الأخير حضور قوي في المتن المسرحي.

تتكون مسرحية الحافظة من ثلاثة مشاهد، تدور أحداثها بين ساحة المدرسة والبيت. وما يلفت النظر أن الكاتب حافظ على أسماء شخصيات المسرحيات ذات البعد الاجتماعي سواء أكان تربويا أو أخلاقيا أو تعليميا، والتي جمعت بين بنية البيت والمدرسة، وقد تمثلت

(1)- فاطمة الزهراء حراث: **ثقافة الطفل وتثقيفه: واقع وتطلع**، ضمن كتاب ثقافة الطفل خارج المدرسة، دفاتر المجلس- سلسلة منشورات الجيب، فيفري 2006، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ص: 15.

تلك الشخصيات في (سالم، سعيد، سميرة، الأب، الأم)، ليكون هدف الكاتب ترسيخ القيم المطروحة بشكل كبير في وعي المتلقي الصغير لأخذ العبرة، كما ينمي حسه الإبداعي في رسم الصورة الذهنية للمشهد، والتفاعل معه في إطار تخييلي.

يدور المشهد الأول في ساحة المدرسة التي هي جزء من المكان المغلق، ليكشف لنا الكاتب موضوع المسرحية بشكل غير واضح، فيثير في متلقينا الصغير شوق متابعة مجريات أحداث المشاهد القادمة، يقول:

<< يظهر سعيد في ساحة المدرسة منصرفا عن زملائه منشغلا بفتح حافظة يدوية.

يقبل عليه صديقه سالم.

سالم: (يحيي صديقه) السلام عليك يا سعيد.

سعيد: (متلعثما) وعليك السلام يا سالم.

(يخفي الحافظة في جيبه)

سالم: ماذا تخفي عني؟

سعيد: (خائفا) لا لا شيء يا صديقي.

سالم: أنا صديقك ما كتمت عنك شيئا أبدا.

سعيد: هل تعاهدني على أنك لا تفشي سري لأحد؟

سالم: أعاهدك يا سعيد.

سعيد: حسنا، لقد وجدت حافظة يدوية ها هي.

(يظهرها له). >>[1].

يستهل المقطع الأول بالتأثيث لبنية المدرسة، عبر شخصية التلميذين سعيد وسالم وهما صديقان تجمعهما علاقة كبيرة، تفوق بنية المدرسة، لأنها متشكلة من رحم البيت والعائلة ويرجع هذا التأويل من خلال مجريات أحداث مسرحية "سمكة أفريل". فقد عمد الكاتب حسب هذه الرؤية إلى بناء مسرحيات مدونته وفق نظام مسردي، يربط فيه شخصيات، وأمكنة وأزمنة، وحوارات المسرحيات ذات البعد والمضمون الواحد مع بعضها البعض، بغية تحقيق

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الحافظة السوداء**"، ص: 73.

هدفه في تربية الطفل وتشكيل وعيه وسلوكه الإيجابي.

موضوع المسرحية هو الحافظة السوداء، التي تشكل محور حوار بين الشخصيات داخل المدرسة وخارجها، بل ستكشف وتسطر سلوكيات كل من شخصية سالم وسعيد، ودور أسرة سعيد في التعامل مع المشكلة الواقعة بين الأبناء. فبعد أن عثر سعيد على الحافظة السوداء وقدوم صديقه سالم ظهرت أولى ملامح وسلوك سعيد وهي الخوف والتلعثم، مما أجبره على البوح بالسر لسالم، ليستمر الحوار تصاعديا ويزيد في وتيرة فضول المتلقي لمعرفة حقيقة الحافظة السوداء، والمقطع التالي يكشف ذلك:

<< سعيد: نعم أعرفه لقد سقطت منه دون أن يشعر فحملتها.

سالم: وماذا ستفعل الآن؟ أترجعها إليه؟

سعيد: لا لن أرجعها إليه، سآخذ منها ما أريد ثم أضعها في المكان الذي وجدتها فيه.

سالم: يا سعيد هذا غير مقبول.

سعيد: سأعطيك ما تريد إن سكت عني ولم تبح بالسر.

سالم: (فرحا) أصحيح ما تقول يا سعيد؟ قبلت قبلت. /.../

سعيد: هيا هيا إلى القسم سأعطيك نصيبك بعد الخروج./.../

سعيد: (وهو يفتح الحافظة) خذ يا سالم هذه كلها لك.

سالم: (فرحا) أنت حقا صديقي الوفي يا سعيد أشكرك، أشكرك جزيل الشكر.

(تقدم عليهما سميرة فجأة) >>[1].

يكشف سعيد سر الحافظة لسالم، لتحدد سلوكيات كل منهما، وتبرز القيمة الاجتماعية والأخلاقية تجاه الموضوع الذي يدور حول الأمانة، وقد أطر الكاتب هذه القيمة داخل المدرسة لرصد مختلف المواقف والرؤى بين التلاميذ، فمنهم من يسقط في شراك الخيانة وتسول له نفسه أخذ ما ليس له، كفعل سعيد، ومنهم من يحاول إعادة ما وجد لصاحبه أو ينصح صديقه بردها مثل ما فعل سالم، وفيه طرف ثالث يتم إغراؤه عبر قسمتها أو أخذ جزء

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الحافظة السوداء**"، ص، ص: 73، 74.

منها كما فعل سعيد مع سالم، وبهذا يبين جلاوجي لمتلقينا الصغير كل من إيجابيات وسلبيات كل سلوك من خلال دور شخصية سميرة، التي أدت دور الخير في مسرحية "سمكة أفريل" وحافظت على الدور، تقول سميرة:

<< (لأخيها سعيد) ما هذا الذي في يدك يا سعيد؟

سعيد: (متلعثما) لا لا شيء على الإطلاق يا سميرة.

سميرة: ولكن أراك تحمل حافظة نقود هل سرقتها؟

سعيد: أسرق؟ أستغفر الله أنا لست سراقا. اسألي سالم.

سميرة: إذن اشتركتما في سرقتها؟

سالم: (مستنكرا) لا لا أنا لا دخل لي لا دخل لي.. سعيد هو الذي سرقها وحده.

سميرة: سأخبر والدي بالحقيقة

سعيد: والدي؟ لا لا أرجوك أرجوك يا سميرة.

(تنطلق إلى البيت) >>[1].

يبين الكاتب من خلال المقطع وسابقه نموذجين متناقضين، يمثل النموذج الأول في الخير، والذي كان من نصيب سميرة التي نراها متحلية بالأخلاق الحميدة والإيمان، ولم يتم إغراؤها، ويرجع هذا إلى دور الأسرة والبيت في تربية أبنائها ورعايتهم، وقد جعل الكاتب من شخصية الخير شخصية واقعية عكس ما جعله في مسرحية "سالم والشيطان" كشخصية معنوية، هادفا وراء ذلك إلى تنمية مهاراته في التمييز بين ما هو واقعي وما هو مجرد ذهني أما النموذج الآخر فتمثل في الجانب السلبي من شخصية سعيد اتبع شهوة نفسه في إبقاء الحافظة معه، وسالم الذي تم إغراؤه وتبديل سلوكه من الإيجابي إلى السلبي.

إن دور سميرة عبارة عن معادل يعيد التوازن لسلوكات الطفل داخل وخارج المدرسة من خلال إشراك بنية البيت والأسرة في معالجة موضوع المسرحية، وهذا ما قامت به سميرة حيث أخبرت الأم والأب، وفي المقطع التالي سنكتشف أن الكاتب ركز على العلاقة القائمة

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الحافظة السوداء**"، ص، ص: 74، 75.

بين فعالية البيت والمدرسة كمؤسستين متكاملتين في تربية الأطفال وبناء وعيهم السليم:

<< (في البيت الأم تنسج، الأب يطالع الجريدة، وسميرة تراجع دروسها).

الأب: (للأم) أين سعيد؟

الأم: لقد صلى العشاء وهو الآن يراجع دروسه.

سميرة: (غاضبة) يسرق أموال الناس ويصلي.. إن الصلاة تنهي عن الفحشاء والمنكر.

الأب: (للأم) استدعي سعيد.

الأم: (تنادي) سعيد، سعيد تعال أقبل >>[1].

المدرسة بعد رمزي عند الكاتب، فكل مكان يُعَلِمُ الإنسان هو مدرسة، وقد اتخذ من البيت هذه الرمزية ليكشف لنا عن الطابع التربوي في إثراء رؤية الطفل، مشكلا الصورة الأسرية في بعدها الإيجابي؛ إذ كل فرد منها قائم بواجباته ودوره الطبيعي المنطقي، ونلاحظ أيضا تقديمه شخصية الأم دائما على شخصية الأب ليؤكد للمتلقي أن فعالية البيت تنطلق منها فهي الراعي الرسمي للمجتمع ولا نقلل هنا من فعالية الأب، فهو الجدار المتين والحصن الحصين والسند الذي تتكئ عليه الأسرة في التنشئة الاجتماعية وتربية الأطفال، لما له من السلطة والقوامة، وقد عكست تصرفات الآباء على الأبناء في المسرحية خاصة على سلوك سميرة التي نراها شخصية صادقة مؤمنة تتحلى بصفات وأخلاق حميدة.

من خلال هذه الصورة التي رُسمت لأسرة سميرة، سنرى كيف تعامل الأب مع سعيد بعدما أخبرته سميرة بالموضوع، يقول الأب:

<< اجلس يا سعيد وأخبرني بصدق عما فعلت.

سعيد: (يرتعد خائفا) إنها تكذب عليّ يا أبت.. إنها تكذب

(يبكي).

سميرة: لا لا أنا لا أكذب أبدا فالكاذب ملعون عند الله تعالى.

الأب: وسعيد يعرف ذلك أسكتي أنت ودعيني أتفاهم معه (لسعيد) اسمع يا بني إن الناس جميعا يخطئون، ولكن فيهم من يعترف بخطئه ويتوب إلى الله.

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الحافظة السوداء**" ، ص: 75.

سعيد: ولكن يا أبت...

الأب: (مقاطعا) لن أستعمل معك القوة.. أريدك أن تعترف بالخطأ.. لأن الاعتراف بالخطأ فضيلة تدل على شجاعة الإنسان >>[1].

تتبدى مقولة "البيت مدرسة" من خلال المضامين والخطابات التعليمية والتربوية التي ضمنها الكاتب مسرحيته، وكانت هذه الخطابات توجيهية إرشادية ركزت على **<< تحديد طبائع تلك المهمة التعليمية بطريقة مدرسية تنحو إلى الإيجاز ووضع الأفكار في صياغات مختصرة تبتغي الإظهار والإيماء دون التفصيل>>**[2]، وهو ما بينه حوار الأب مع سعيد، وتدخل سميرة في الموضوع، كما رسم المقطع صورة وملامح الأسرة المترابطة لتغدو مدرسة، لينبثق منها خطاب توعوي للآباء في كيفية التعامل مع الأبناء الصغار في مثل هذه الحوادث والأفعال فقد استعمل أسلوب تعليمي تربوي تمثل في "الحوار الهادئ غير العنيف" الذي يجعل من الطفل قادرا على البوح بتفاصيل المشكلة، بل والاعتراف بخطيئته، ومحاولة التكفير عن ذنبه كما نراه مبينا في نهاية المشهد الأول:

<< سعيد: أنا ما سرقت الحافظة ولكني وجدتها في الطريق.

سميرة: (مندفعة) ولكنك تعرف صاحبها.

الأب: إن كنت تعرفه فأرجعها له.. وإن لم تكن تعرفه بحثنا عنه فالحافظة أمانة عندنا.. والله سيعاقبنا إن لم نردها إلى أهلها.

سعيد: نعم أعرفه لكن صديقي سالما أخذ منها بعض النقود.

الأب: لا تخش سأعوض لك ما نقص.. على أن ترد الحافظة لصاحبها.. وتعتذر له.

سعيد: (خائفا) ولكني أخاف منه.

الأب: لا يا سعيد لا تخش.. يجب أن تتعلم الاعتراف بالخطأ بنفسك.

سعيد: (يرتمي في حضن أبيه باكيا) سامحني يا أبت سامحني.

---

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الحافظة السوداء**" ، ص، ص: 75، 76.

(2)– سامي سليمان أحمد: التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة– تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ط01، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2016م، ص: 471.

(يضمه الأب إلى حضنه في حب وحنان) >>[1].

يهدف الكاتب إلى توضيح المفهوم التربوي لـ "البيت مدرسة"، بناءً على تسليط الضوء على طبيعة الرسالة التربوية للمفهوم عبر وسائل الشرح والتوضيح التي استخدمها في خطابه التعليمي والتوعوي؛ إذ يكشف لنا المقطع أسلوبا حواريا تعليميا وتربويا في كيفية التعامل مع الأطفال، ومعالجة كل الظواهر السلبية داخل البيت وخارجه، ويتجلى هذا الأسلوب أولا في وصف الخير وما يحبب إليه، ووصف الشر وعقابه وما ينفر عنه. هذا لأن تصوير الخير كما يستحق يجعلنا نحبه حتى عندما يكون خطيرًا ومغريًا. وأن عقوبة الشر هي خيبة الأمل وإثارة الكراهية والاحتقار. أما ثانيا فهو إظهار مكافأة الخير والشر في نهاية المشهد، لأن مكافأة الفضيلة تثير في الطفل الاهتمام بها، ومحاولة تمثلها لما تخلفه من شعور الراحة والإيمان ويصبح أكثر رغبة وحماسة في فعل الخير[2] وهذا ما تبينه نهاية المسرحية في المشهد الثاني:

<< سعيد: هل ضاعت منك حافظة يدوية؟

محمد: (فرحا) نعم نعم.. هل وجدتها؟

سعيد: نعم لقد وجدتها.

محمد: وأين هي الآن؟ أين هي؟

سعيد: هي عندي.

محمد: أعد إلي الوثائق إنها مهمة وخذ النقود.

سعيد: (يخرج الحافظة) ها هي كاملة لا ينقص منها شيء وأرجو أن تسامحني /.../

محمد: بارك الله فيك يا ولدي فأنت طفل كريم.. أرجو أن يكون كل الأطفال مثلك.

سعيد: إني أحس بالسعادة تغمر قلبي (يرفع يديه إلى السماء) اللهم اغفر لي وتب عليّ إنك أنت التواب الرحيم.

---

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الحافظة السوداء**"، ص: 76.

(2)– سامي سليمان أحمد: التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة– تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ص: 472.

(يتصافحان بحرارة ثم يفترقان) >>[1].

في المشهد الختامي، يقف سعيد في الشارع متوترا، منتظرًا العم محمد مالك المحفظة مقررا مواجهة الموقف الذي هو فيه، مرجعا إياها للعم محمد، وعزمه على عدم إعادته لهذا السلوك، والتوبة إلى الله فهو الغفور الرحيم، كما يصور المقطع النهائي للمسرحية شعور الأطفال في اتباع الحق، ليصبحوا نموذجا ساميا للطفولة المتخلقة، من خلال عدم ميلهم إلى الرغبة في التلاعب بمشاعر الآخرين، بل الالتزام بالأخلاق الإسلامية التي تؤدي إلى بناء روابط وعلاقات مجتمعية متينة.

يتضح لنا في نهاية المسرحية هدف الكاتب التعليمي والأخلاقي من خلال مقولة "البيت مدرسة" وآثارها على الطفل والمتلقي عموما، كخطاب توعوي يسعى إلى نشر روح الصدق والإيمان، والتحلي بتعاليم الإسلام الضابطة للنفس في عدم مطاردة الشهوات النفسية والشعور بالرضا ورفض الأساليب الشريرة.

03- القصر: إطلالة على قيم المجتمع

تعد بنية القصر في المسرح من المكونات المهمة لنظام الأمكنة، لما له من قوة جذب القراء باستمرار، وإغرائهم لاستكشاف الأنماط الحياتية والاجتماعية المخفية لعلاقات الملوك برعيتهم. وقد ربط المسرحيون صور القصر بقيم متنوعة تحمل أفكارا متأصلة في البعد الإنساني كالظلم والعدل، الخيانة، الوفاء، وهذا ما نلمسه في مسرحيات عز الدين جلاوجي الموجهة للأطفال ومنها مسرحية "الكلب والملك" و"أساس الملك"، "جزاء سنمار".

يتحول القصر عند عز الدين جلاوجي إلى مكان نفسي يعكس نفسية الشخصيات والحوار القائم بينهم، لتميل الصور إلى توليد ثنائيات ضدية، وهو ما يظهر في مسرحية "**الكلب والملك**"، إذ تبدأ أولا من شخصية الملك الظالم، وتنتهي بشخصية الرعايا كمظلومين ومحاولتهم التخلص من هذا الظالم، والمشهد الأول يصور لنا نسق المُلك، حيث يقول:

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الحافظة السوداء**"، ص، ص: 76، 77.

<< (الملك في مكان ظليل يشرف على جمع الرجال يعملون في نحت الصخور ورفعها)

الملك: أسرعوا.. عجلوا... مالكم تتماوتون هكذا؟.. لن تناموا ولن تطعموا ما لم تكملوا أعمالكم

(يضرب بعضهم بالسوط)

الأخ: ولكن أيها الملك هؤلاء رعيتك.

الملك: أعرف أنهم رعيتي.

الأخ: والملك يعامل رعيته بالتي هي أحسن.

الملك: (بغضب) بل بالتي هي أخشن.. لا يستحق هؤلاء الكلاب إلا السحق والقتل.

زوجة الملك: على الأقل أطعمهم حتى تقدر أجسامهم على حمل الثقيل.

الملك: بل الجوع أولى لهم.

الزوجة: ولكنهم هكذا سيهلكون، أو يتوحشون ضدك >>[1].

يكشف لنا هذا المشهد العلاقة القائمة بين الملك داخل وخارج القصر، أي مع أفراد عائلته من زوجة وأخوة، ومع رعيته، وقد كانت علاقته معهم بصورة الظالم المتكبر إذ تدل العلامات اللغوية **(أسرعوا عجلوا / لن تطعموا/ يضرب بعضهم بالسوط/ بغضب أخشن/ لا يستحق هؤلاء الكلاب إلا السحق والقتل الجوع)** على أنه يتمتع بسلطة السيطرة على أسرته ورعيته وممارسة جميع أشكال الاستبداد والحكم، سالبا كل معنى للحرية والفرح والراحة عنهم، ليهدف الكاتب من إبراز هذه الصورة للملك عبر نسق الشر والظلم، لتعليم الطفل أن عاقبة الظلم وخيمة، وأن لكل فعل ردة فعل توازيها في القوة والشعور أيضا:

<< الملك: ضعوا الغنائم في مخازني وانصرفوا للعمل.

أحدهم: ولكن يا سيدي لقد وعدتنا بأن تعطينا نصيبا من الغنيمة.

الملك: اخرس أيها الكلب لا نصيب للعبيد مع سيدهم، هيا انصرفوا، انصرفوا

(يدخل الملك قصره) /.../

الملك: ما زلتم هنا تنهقون كما تنهق الأحمرة ... هيا إلى العمل.

أحدهم: بل أنت الحمار يا جبان.

---

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الكلب والملك**"، ص: 203.

الملك: (مندهشا) ماذا تقول يا لكع، يا زنيم، يا حقير، اقتلوه اقتلوه.

أحدهم: بل تقتل أنت يا ظالم، يا من قلت جوع كلبك يتبعك، خذها.

(يطعنه فيسقط حينا)

أخو الملك: (ينظر للجثة) ربما أكل الكلب مؤدبه... إذا لم ينل شبعه >>[1].

يستمر الملك بتصعيد جبروته تجاه خدمه، مما يضطرهم إلى الرد عليه وقتله وتنصيب أخيه ملكا عليهم لأنه يمثل نسق الخير والعدل والرحمة، فهذه الثنائية التي رسمها الكاتب من شر وخير تسعى لتربية الطفل، وكشف له السلوك السليم وكيفية التعامل مع باقي أفراد المجتمع، لأن ذاكرة الطفل تعتبر ذاكرة المجتمع، فهي تحفظ أنماط تفكيرهم وسلوكاتهم من عادات وتقاليد، لتمثل الصلة بين ماضيهم ومستقبلهم.

لا تقف ثنائية الكاتب عند المتلقي الصغير، بل نجده قد ضمنها دلالات مضمرة للقارئ الكبير، مستثمرا بنية القصر وشخصية الملك من خلال إلباسها لبوسا معاصرا تتمثل في سلطة الحاكم العربي في اضطهاد شعبه، محاولاً تعريته تلك السلطة، فالمسرحية إسقاط على واقعنا العربي.

أما في مسرحية "**أساس الملك**" يستحضر عز الدين جلاوجي شخصية المأمون ممثلة نسق الملك العادل، لتشكيل ثنائياته داخل بنية القصر، من خلال استثماره للذاكرة التاريخية فيعرض عبرها صورة مناقضة لما عاشه الطفل في مسرحية "**الكلب والملك**"، بغية إحداث توازن نفسي له، وتوعيته بأن الخير والعدل لا ينقطعان أبدا، وأن الإسلام هو نظام قيمي عادل يساوي بين الحاكم والمحكوم، وهذا ما يفصح عنه المشهد الأول:

<< المأمون في مجلسه وقد أنهى النظر في المظالم.

المأمون: (لحاجبه) ألم يبق أحد أيها الحاجب.

الحاجب: كل الذين جاءوا نظرت في مطالبهم يا أمير المؤمنين غير امرأة لحقت الساعة.

المأمون: امرأة لحقت الساعة؟

---

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الكلب والملك**"، ص: 204.

الحارس: وعليها هيئة السفر.

المأمون: (للقاضي يحيى) من تكون هذه المرأة؟

يحيى: لا علم لي يا أمير المؤمنين.

المأمون: دعها تدخل أيها الحاجب. >>[1].

يبدو أنّ الكاتب فتح تاريخ الذاكرة ليشكل مسرحيته "أساس الملك" على أحداث واقعية من التاريخ الإسلامي، مبرزا قيم العدل التي زخرت بها تلك الفترة، ليصبح القصر بنية دالة على أنماط السلطة السياسية والنظام الاجتماعي القائم آنذاك؛ إذ تظهر ملامح المساواة بين الملك المأمون وهو يقضي مظالم رعيته، وشخصية المرأة تمثل المنعطف الذي أراد به الكاتب التدليل على قضية المساواة، فحضورها المتأخر، واستقبالها من طرف المأمون أظهر قيمة العدل، لنرى في المقطع التالي أسلوبا راقيا في كيفية طرح المسائل والشكاوي من طرف الرعية، وهذا بغية تعليم الطفل وتربيته على كيفية عرض مشاكله، يقول:

<< المرأة: السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله تعالى وبركاته.

يحيى: وعليك السلام يا أمة الله، تكلمي في حاجتك فإن أمير المؤمنين يستمع إليك ولكن عجل فصلاة العصر على الأبواب.

المرأة: (تنشده)

يا خير منتصف يُهدي لـه الرشدُ	**و يا إماما به قد أشرق البلــد**
تشكو إليك عميد القـــوم أرملة	**عُدَي عليها فلم يُترك لها سبدُ**
وابتُي زمني ضياعي بعد منعتها	**ظلما وفُرِّق مني الأهلُ والولـد**

المأمون: يا للظالم الجبار لأأدبنه >>[2].

أوضح لنا المقطع المكانة التي وصلت إليها قيم العدل والمساواة في نفسية الملك؛ حيث تشكل له منهجا في قيام الخلافة، حتى إنّ ذلك قد سرى مثلا على الألسن "فالعدل أساس المُلْك"، لهذا نجده مندفعا إلى الاحتكام إلى إنصاف المظلوم، ورفضًا لأي نوع من

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**أساس الملك**"، ص: 153.

(2)– المصدر نفسه، ص، ص: 153، 154.

الظلم، وإن هذا التعامل هو ما يعكس التطور الحاصل للمجتمع الإسلامي آنذاك، ووصوله إلى مرحلة متقدمة من التنظيم، وازدهار الحياة الاجتماعية، كما نلاحظ أيضا الأسلوب الراقي للرعية في كيفية طرح تظلمه أمام الملك؛ إذ كان أسلوبا تعبيريا جماليا، حمل غرض المدح والثناء، وهو أمر مقبول، لأن من يتحلى بقيم العدل والخير يكون أهلا للمدح والافتخار ويذكر قدامة بن جعفر أن القيم التي يمتدح الناس عليها أربع وهي: العقل، الشجاعة، العفة العدل[1]، ويهدف الكاتب من هذا التهجين المسردي إلى إحداث الأثر النفسي الجميل لدى الطفل، بل وتنمية قدراته ومهاراته اللغوية والفكرية.

يستمر الملك في المشهد الثاني بإظهار عدله ورحمته تجاه المرأة، وانتصاره لها ضد أقرب الناس له، وهو ابنه العباس، وتأكيد قيمه الأخلاقية، ليغدو القصر بنية لتحقيق أهداف تربوية تعليمية سامية يستفيد منها الطفل، وهو ما تكشفه نهاية المسرحية:

<< الأمير: وأين الخصم؟

المرأة: (تشير للعباس) الواقف عند رأسك يا أمير المؤمنين.

الأمير: (مندهشا) خصمك هو العباس ابني.

المرأة: أجل يا أمير المؤمنين.

الأمير: (لرئيس الجند) خذ بيده فأجلسه معها مجلس الخصوم./.../

المرأة: (بصوت مرتفع) يا أمير المؤمنين أنا أرملة ضعيفة اعتدى عليَّ الظالم واستولى على أرضي وضياعي، وقد جئتك... /.../

المأمون: أعطوها من مالنا نفقة تستعين بها على قضاء حوائجها.

يحي: أمرك أيها الأمير.

المأمون: أما هذا (يشير لابنه) فينال عقابه خذوه.

(يقيده الحرس ويأخذونه صامتا) >>[2].

(1)– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح وتع: محمد عبد المنعم خفاجي، ط05، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ت)، ص: 96.

(2)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**أساس الملك**"، ص: 155.

تصل المسرحية في نهايتها إلى كشف أولى مظاهر العدل في الحكم بالمساواة بين المتخاصمين في المنزلة، وهنا نرى حكمة الملك، وقيم الإسلام الحميدة، بل لم يكتف بذلك فقط، بل عاقب ابنه العباس، لنجد هذه الصورة من أعلى صور عدل السلطة، إذ يؤثر هذا الفعل تأثيرا إيجابيا على متلقينا الصغير، فالهدف من هذه النهاية التفاؤلية ترسيخ حضور القيمة الأخلاقية الجيدة في وعي الطفل.

كما تكشف المسرحية قيمة أخلاقية أخرى تتمثل في الكرم، حين عوض الملك المرأة حاجتها بأكثر مما ضاع منها، وأراد الكاتب تسليط الضوء على الأخلاق الإسلامية التي تحلى بها العرب في عصر الازدهار والقوة، كما نلمح خطابا آخر مضمرا وراء هذه القراءة وهي نقد واقع السلطة والمجتمع في زماننا المعاصر، لما نراه من غياب للقيم الإسلامية في تعاملات أفراد المجتمع ككل.

تعتمد المسرحيات الموجهة للأطفال غالبا على الأمثال، لتستمد منها وظائف تعليمية وتربوية، والمثل العربي "جزاء سنمّار" من الأمثال التي شاعت كثيرا في السرد العربي، لهذا نجد الكاتب قد استعان به وبنى عليه مسرحية كاملة، حملت اسم المثل نفسه، إذ تدور أحداثها حول بنية القصر، لكننا هنا سنقرأها قراءة مختلفة عن السائد في مضرب مثلها، إذ سنكشف قيم القبح متمثلة في الظلم والخديعة والطمع[1]، وهذا هو الخطاب المضمر الذي غفلت عنه كثير من القراءات.

يوضح المشهد الأول من المسرحية بنية القصر من خلال الملك المتكبر والطماع والبناء سنمار الذكي الواثق من نفسه، والوزير الماكر، كل هذه الصفات تؤطر لنا صورة عن كيفية تأثير المكان في بناء الشخصية وقيمها وسلوكها، يقول:

<< (الملك في قصره غاضبا ومعه وزيره مستكينا)

الملك: (يدور حائرا) اسمع أيها الوزير.

(1)– معجب العدواني: **<< جزاء سنمار>>**، مجلة جذور، مج04، ع07 ديسمبر2001، النادي الثقافي الأدبي، جدة المملكة العربية السعودية ص: 446.

الوزير: أمرك سيدي.

الملك: هذا القصر لا يليق بعظمتي، قلت ألف مرة هذا لا يليق بي. /.../

الملك: سأجربك... يجب أن تبني لي قصرا لم يبن ملك مثله أبدا.

سنمار: سأفعل.

الملك: وإن لم تفعل قتلتك.

سنمار: قبلت المراهنة، وإن نجحت؟

الملك: جعلتك وزيري المقرب مكان هذا الأحمق

(يشير لوزيره)

الوزير: (لنفسه) هكذا إذن اخترته فزاحمني في مكانتي لأكيدن له >>[1].

يظهر الملك في قصره غاضبا مجسّدا دور الطّاغية، بينما كان وزيره مستكينا، لتكوّن الصورة القوّة والنفوذ وما تصنعه بالآخرين حين لا تكون مؤطرة بالأخلاق الحميدة، بل إنهما يأخذان الفرد إلى الغرور والتكبر، وهذا ما تراه في حديث الملك **(هذا القصر لا يليق بعظمتي قلت ألف مرة هذا لا يليق بي)** كما كونت أيضا صورة الوزير المستكين الخائف الضعيف أمام الملك، ولكنه بحكم منصبه نراه ماكرا متسلطا هو الآخر على الآخرين، وكأن العملية تراتبية مثل نظام الغابة القوي يأكل الضعيف :

<< (الملك والوزير وهما في القصر الجديد)

الوزير: ولكن ألا يخشى سيدي من هذا المهندس البارع أن يدعك يوما ليبني لغيرك من ملوك الأرض قصرا أحسن من قصرك؟

الملك: ويحك كيف غاب عن بالي هذا؟

الملك: لأقتلنّه إذن، مر الجنود برميه من أعلى القصر، مُرهم (يحس باقتراب سنمار) أُسكت لقد اقترب نفذ ما أمرتك به. /.../

الملك: أيها الجنود توجو هذا المهندس وزيرا في الحال.

(يقبل الجنود ويحملونه ويتقدمون به لرميه)

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**جزاء سنمار**"، ص، ص: 181، 182.

سنمار: ويحكم ماذا تفعلون؟ أنا الوزير أيها الأوغاد أنا الوزير.

الملك: وزير في القبر، في مملكة الموت /.../

سنمار: عليك اللعنة، أهذا جزاء سنمار؟

(يرمونه من أعلى فيسقط ميتا) >>[1].

تظهر لنا شخصية البناء سنمار بسلوكين نراهما متضادين، أما الأول سلوك إيجابي وهو الشخص الواثق من نفسه، أما الثاني سلبي وتمثل في سلوك الطمع، حيث راهن على حياته من أجل منصب الوزير، وهو ما جعل الوزير يكيد له، ليأخذنا هذا المقطع بلغته البسيطة إلى مواقف ذات أبعاد فكرية ونفسية يطرحها الكاتب في مضمر خطابه مفادها أن السلطة الفاسدة لا ينجر عنها إلا الهلاك، وهي سلطة تغلب مصلحتها على مبادئها، ولا تفي بوعودها، وهو ما يتضح في المشهد الثاني بعد بناء سنمّار للقصر ووسوسة الوزير للملك لقتل سنمار وبقائه في منصبه لتكون نهاية سنمار الموت جراء طمعه، نهاية مستحقة.

تكشف هذه المسرحيات رؤية عز الدين جلاوجي في إعادة توظيف التراث العربي القديم من أمثال وحكم، ومشاهد من حُكم العرب، وإسقاطها على الواقع العربي المثخن بأنواع الظلم والاستبداد السياسي، من خلال هذه الصور المأساوية للإنسان العربي، في سوء الأحوال الاجتماعية والاقتصادية، وهو ما أنتج مظاهر التخلف والمجون والخلاعة، وانحطاط القيم. الأمر الذي أراد عز الدين جلاوجي غرسه في الطفل لئلا يبني شخصيته وفق النموذج السلبي، بل عليه اختيار الطريق الصحيح في الوجود من خلال التفريق بين الخير والشر والحكم الفاسد والرشيد، وعليه فكل ما تفعله السلطة الفاسدة بكل متملق طماع لها، فتكون نهايته كما حدث لسنمار، وكأنه << **يطالب بإعادة النّظر ليس فقط بالقناعات التّاريخية السّائدة والمستقرّة، بل ويطالب أيضاً بمناقشة: المواقف الأخلاقية التي يجب أن تتّسم بها الثقافة؛ العلاقة بين المعرفة والسلوك؛ دور الثّقافة والمعرفة، وهل يجب أن يكونا في خدمة القوّة والسّلطان، أو في زيادة**

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**جزاء سنمار**"، ،ص– ص: 183– 185.

وعي النّاس وصقل أرواحهم؛ العلاقة بين الطّموح المشروع للمثقّف وإغراءات السّلطة والمال؛ ثمّ ماذا يعني المثقّف.. هل هو مجرد تقنيّ أم صاحب وجهة نظر وضمير؟>>[1].

ثانيا– الأماكن المفتوحة:

تؤدي الأماكن المفتوحة أيضا دورًا مهمًا في البناء المسرحي؛ وتؤثر إيجابا أو سلبا على بنية الشخصيات، لتضيف نمطا معينا من والرؤية والتفكير عليها، كما تحدد لها جوها النفسي، خاصة وأن المتلقي هو الطفل، وهو ما أدى بالكاتب إلى تحديد الأماكن المفتوحة الموائمة لشخصية متلقينا الصغير كالصحراء والغابة، والتنويع في القيم المشكلة لها.

01– الصحراء: نحو بناء طفل منتم

أخذت الصحراء عند عز الدين جلاوجي تطل على عوالم تاريخية قديمة، وكأنها إطلالة على **<<عوالم بتاريخ سري لتحفظ مكونات الساكنين القدامى، وكأنها وديعة توصلها لأجيال قادمة فهي غشاء يغذي نسيج الأسرة اليومي وحياتها بما تحفظه>>**[2] من سلوكيات وقيم، ونجد من بينها قيمة الوفاء التي استحضرها جلاوجي من تاريخ الجاهلية وضمنها مسرحية "الشاعر البطل" حيث تدور أحداثها بين مكانين هما: المملكة والقبيلة، ليعكس كل منهما دلالات مجتمعين مختلفين برزا في تلك الفترة إنهما المجتمع الفارسي ممثلا في الملك كسرى، والمجتمع العربي الجاهلي ممثلا في الشاعر "لقيط بن يعمر"، ويكشف لنا المشهد الأول من المسرحية بنية المملكة، وطبيعة سلوك ونظرة المجتمع الفارسي للآخر العربي:

<< القائد: مولاي الملك لقد تجرأ الرعاة الأجلاف على مهاجمتنا

الملك: (يقف غاضبا) من تقصد؟

القائد: قوم هذا الشاعر الذي اتخذته لك جليسا.

الملك: قبيلة إياد؟

القائد: أجل قبيلة الحفاة العراة.

(1)– عبد الرحمن منيف: لوعة الغياب، ط03، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، 2003، ص، ص: 29، 30.

(2)– ياسين النصير: شحنات المكان، ص: 147.

الملك: أيها القائد، قُد جيشك إليهم الساعة فلا تبق منهم أحدا أبدا.

القائد: أمرك مولاي أمرك >>[1].

يكشف المقطع عن اختلاف صورة الملك بين المجتمع الفارسي (كسرى)، والمجتمع العربي (المأمون)، فالأول ظهر ظالما متكبرا، بينما الثاني ظهر ملتزما بالعدل والعاطف على رعيته، ويرجع ذلك إلى منظومة التعاليم القيمية المبنية على الخطاب الديني المؤطر للفكر الفردي والمجتمعي، فالملك العربي تحكمه تعاليم الإسلام السمحاء، التي تساوي بين أفراد الرعية، بل وتنظر إلى الآخر المختلف نظرة محترمة، ليس كما نراه في المقطع؛ إذ نرى احتقار الملك الفارسي للعربي **(الرعاة الأجلاف/الحفاة العراة)**، ولا يكتفي التفكير الفارسي عند الاحتقار، إنما تتجاوز إلى احتلال وتسيير هذا العربي إلى العبودية، وهي نظرة لا تزال قائمة وموجودة لحد الآن، غير أن المشهد الثاني يكشف للمتلقي صورة المجتمع العربي الجاهلي والقيم التي يتحلى بها نظامها الصحراوي، فالقبيلة عندهم **<< تعد أحد الأنظمة المركزية التي يدور في فلكها جميع نشاطات أفرادها، كونها الفضاء المشكل لتصوراتهم الفكرية>>**[2] وأهم هذه القيم التي خطها هذا النظام الوفاء والولاء والحمية، يقول:

<< عامر: من الفارس؟

الفارس: رسول يحمل رسالة من شاعر القبيلة لقيط بن يعمر الإيادي .

(يفتحها ويقرأ)

المنذر:

أبلـــغ إيـــادا وخلـــل فـــي سراتهـــم إنـــي أرى الـرأي إن لـم أعـص قـد سـطعا

يـــا قـــوم لا تـــأمنوا أن كنـــتم غيـــرا علـــى نســـائكم كســـرى ومـــا جمعـــا

هـــو الفنـــاء الـــذي يجتـــث أصـــلكم فمـــن رأى مثـــل ذا رأيـــا ومـــن ســـمعا

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الشاعر البطل**"، ص: 144.

(2)– حمزة بوساحية: **<<فضاء الذات والقبيلة في الشعر الجاهلي>>**، مجلة لغة كلام،مج06، ع04 ديسمبر2020 المركز الجامعي، غليزان، الجزائر، ص: 290.

قومـــوا قيامـــا علـــى أمشـــاط أرجلكـــم وافزعوا للحرب ما نال الأمن إلا من فزعنا

عامر: كما توقعنا إذن لا تكمل القصيد وهيا لأعداد الرجال والعدد.

المنذر: هيا قبل أن تداهمنا جيوش الفرس هيا هيا. >>[1].

يؤسس المقطع لقيمة الوفاء التي عرفها النظام القبلي الجاهلي، ويرجع ذلك إلى الارتباط الوثيق بين الفرد والقبيلة، وهذه القيمة منحتهم القوة في مواجهة أعدائهم، ليعبر من خلال هذه الصورة عن تصور الولاء، ودرجة إسهام القبيلة في إنشاء نظام لحماية الفرد والمجتمع ليظهر انتماء الشاعر لقيط للقبيلة**<< كاستراتيجية تنظيمية لجملة القيم والمبادئ للفضاء الجغرافي المعاش فيه، لتشكل وتؤسس هذه الفكرة ما يسمى حاليا بالمواطنة والسلطة المركزية الهادفة إلى تنظيم الحياة في شتى مجالاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية>>**[2] وهذا ما دلت عليه أبياته التي كانت صرخة لتحذير قومه من جيش كسرى، وإعداد أنفسهم للحرب. ومما نلحظه أن المسرحية جعلت من القبيلة مكانا رمزيا وذلك باعتبارها "أسرة ووطنا". وقد هدف الكاتب من خلال هذه الفكرة إلى تشكيل خطاب توعوي يبني به شخصية الطفل، ويسعى إلى التركيز على قيمة الوفاء لأفراد الأسرة والوطن الواحد، مما يجعلهما أكثر تماسكا وترابطا.

صور المشهد الثالث نسقين أحدهما تفاؤلي وهو انتصار القبيلة على القصر، بمعنى انتصار الوفاء على الظلم، والحرية على العبودية، أما النسق الثاني فتراجيدي محزن وهو تعرض الشاعر لقيط إلى قطع لسانه بعد معرفة كسرى بوفائه لقبيلته، يقول:

<< كسرى: يا لكم من جبناء تهزمكم صعاليك العرب؟

الحارس: لقد أعدوا العدة قبل أن تصل إليهم، وفي الوقت الذي كنا نريد أن نفاجئهم فاجؤونا.

كسرى: إذن علموا بخطتكم.

الحارس: لقد خانك ترجمانك العربي يا سيدي. /.../

كسرى: أهذا أنت أيها الخائن؟

---

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الشاعر البطل**"، ص، ص: 145، 146.

(2)– حمزة بوساحية: **<< فضاء الذات والقبيلة في الشعر الجاهلي>>**، ص: 292.

لقيط: ما خنتك أيها الملك إنما هو واجبي قمت به تجاه قومي.

كسرى: (بغضب) أخرجوه أخرجوه واقطعوا لسانه اقطعوا لسانه >>[1].

تكشف بداية المقطع عن استمرارية تفكير الآخر (الفارسي/ الغربي) للفرد والمجتمعات العربية بازدراء وعنصرية مقيتة، إذ تدل ألفاظ كسرى على رؤية العرب على أنهم خارجون على نظامه، مما يوحي إلى حبه في سيطرته، واستعباده للآخر، غير أن رؤية أخرى تتجلى في سلوك تضحية الشاعر لقيط ووفائه لنظام القبيلة، الذي نظر إليه كسرى على أنه خيانة فيأمر بعدها بقطع لسانه، يمكننا هنا أن نتكشف خطابا مضمرا ضمنه الكاتب هذه النهاية تتمثل في استبداد السلطة الفاسدة ومحاربة محبي الوطن، ومحاولة قطع ألسنتهم بالصمت ليكون عندئذ **<< صوت لقيط على تعاقب الأيام، يحمل أصداء صرخاته وتنهداته، ويجدد في هذه الأمة صفاء الإخلاص للقبيلة، والوطن، وكثيرا من القيم التي هجرها الناس، ويقين الإيمان والشرف في عالم يسوده كثير من الغدر والقبح>>**[2].

استطاع الكاتب تصوير المكان الصحراوي بصورة مبسطة وعميقة لمتلقينا الصغير وانصهار الشخصية فيه، ليضع أمامنا أنموذج الإنسان الجاهلي الصحراوي، وملامح الثائر والمضحي لأجل الوطن والجماعة، مفجرا من خلاله جملة القيم الإنسانية والأخلاقية الرفيعة ولا يقف الكاتب عند ذلك، ففي مسرحية "**الابن الذبيح**" يغوص بنا في أعماق الصحراء عبر أثاثها ممثلة في إطار الخيمة، مصورا لنا مظهر قسوة الصحراء على أبنائها ورغم هذه القسوة تبرز قيمة الكرم العربي كمعيار أصلي في جيناته، يقول:

<< صحراء قاحلة وداخل خيمة مهلهلة بالية تظهر أسرة عربية متكونة من الأب والأم والأبناء الثلاثة وقد ساء حالهم من شدة الجوع.

الأب: إن تواتر الجوع يا عفراء يقضي على الإنسان مهما كان

---

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الشاعر البطل**"، ص، ص:146، 147.

(2)– ناصري علاوة: **<< رسالة شاعر(قراءة في "أبلغ إيادا وخلل في سراتهم" لقيط بن يعمر)>>**، مجلة حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، ع 19 جوان2017، جامعة قالمة، الجزائر، ص: 378.

الزبير: بل قد أتى علينا يا أبت وإني أرى شبح الموت قادما

لبنى: لقد صبرنا ثلاثة أيام كاملة

الأب: فلنصبر أكثر

عكرمة: وهل قدت أجسامنا من صخر؟ /.../

الأم: (متضرعة) ربنا إنا مسنا الضر، وأنت أرحم الراحمين.

الأب: ولا يجد الإنسان الضعيف حين يمسه الضر وتضيق به السبل وتنقطع به الحيل إلا ربه، يجأر إليه، ويلوذ به، ويستمد منه العون >>[1].

تنطلق مسرحية "الابن الذبيح" في بدايتها بتصوير المكان الصحراوي القاسي، والمهلك لأهله، وهذا ما انبعث من الخيمة المهلهلة البالية، والتي أحالت لنا على ساكنيها من الأب والأم والأبناء، الذين ظهروا من خلال الحوار في حالة مزرية جرّاء هذا الفضاء الشاسع وانعدام سبل العيش فيه، فكل دلالات الألفاظ حملت طابعا من الحرمان، والفقر، غير أن ملامح الأسرة بدا عليهم مظهر أخلاقي آخر عكس خطابا دينيا، وهو الإيمان بالله، وهو ما كشفته ألفاظ الصبر، وعلامات التضرع لله والالتجاء له في الشدة واليسر، ففي ظل هذه الشدة يطرق ضيف على تلك الخيمة، مما يزيد الحدث أكثر شدة وعسر، لنجد تعاملا وأدبا رفيعا من تلك الأسرة العربية تجاه الله أولا، ثم تجاه الضيف ثانيا :

<< الضيف: السلام على أهل البيت

الأب: وعليك سلام الله، ضيف كريم في بيت كريم. /.../

الزبير: ما عسانا نفعل يا أبت؟

الأم: لقد ضاقت السبل ولكن أملي في الله كبير، اذهب يا عكرمة إلى الماء فاملأ السقاء. /.../

لبنى: (تنادي قبل أن تدخل) أبت.. يا أبت (تدخل) ابشر.. ابشر جاء الفرج؟ !

الأب: (متعجبا) جاء الفرج !! ؟ :

لبنى: عند النبع رأينا سربا من الضباء ينساب إلى الماء عطاشا، ولقد تركت عكرمة يرقبها. /.../

عكرمة: (فرحا) ظفرنا ورب الكعبة .. ظفرنا ورب الكعبة.

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الابن الذبيح**"، ص: 117.

لبنى: ما أعظمك يا رب.. سنأكل لحما كثيرا طريا مالحا بعد هذا الجوع المهلك.

الأب: (وهو يدخل) حياكم الله يا وجوه الخير واليمن والبركات.

الزبير: (وهو يلحق به) لا شلت يمينك >>[1].

يقدم المشهد أرقى صور الكرم العربي؛ حيث يكون الترحيب بالضيف ولو انعدم ما يقدمه له، ضف إلى ذلك مرحلة الصمود أمام هذه الصحراء القاحلة والتوكل على الله حق توكله من طرف الأسرة كاملة، وإيمانهم بأن مع العسر يسرا، وهو الذي أخرجهم من تلك الضائقة، لتتكشف لنا مرحلة الانفراج للحالة عبر صراع العربي في عالم الصحراء من خلال خطاب الصيد، الذي يشكل ثنائية نسقية تتمثل في الكرم والبخل، هذه الصورة التي تظهر أخلاق العربي في سبيل تحقيق وجوده الجماعي والذاتي، فالأب هنا يؤرخ لتاريخ العربي في كيفية إكرام الضيف، وصيده هذا هو حياته وحياة الجماعة التي معه لتشكل قيمة الكرم أنموذج الإنسان المسلم الحق، وهو ما أكده نبينا صلى الله عليه وسلم في وجود مكارم الأخلاق عند العربي قبل الإسلام وقد جاء الإسلام ليتممها.

02-الخيمة: أنموذج الأصالة والعروبة

من الثابت علميا ووجوديا أن الماضي جزء أساسي في تكوين شخصية الطفل، وعليه لا بد من تعليم الطفل عبر الوسائل التربوية والتعليمية المختلفة في مراحل عمرية متعاقبة أن الموجودات الثقافية، والأشكال الهندسية في البناء هي من صميم التراث، وتندرج ضمن الرموز الثقافية عند الإنسان، ولعل الخيمة من التصاميم الهندسية التي عرفها العرب قديما وحديثا، لاسيما في الصحراء والبوادي إذ تمثل إرثا ثقافيا في تاريخ الشعوب والأمم، ومن هنا فإن الاهتمام بها في الاقتفاء ليس ضربا من التخلف، بل على العكس تماما فهو واحد من عناصر الموروث الثقافي والاجتماعي في ثقافة الشعوب؛ لأنه يعكس رمزية الوحدة الأسرية والقبلية، وعلامة من علامات الارتباط الاجتماعي بين أفراد المجتمع.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الابن الذبيح**"، ص، ص: 119، 122.

تؤدي "الخيمة" في العمل الفني عموما والمسرحي خصوصا دورًا مهمًا في تطوير المضامين وإبراز القيم والسلوكات للأفراد فيما بينهم. كما تعد مكانًا تقليديًا يجتمع فيه الناس للتفاعل وتبادل الأحاديث. فهي مجتمع صغير داخل مجتمع أوسع؛ حيث يتم فيه توجيه القيم والمبادئ والثقافة. فالخيمة كمكان يُعبّر عن الهوية الاجتماعية والثقافية.

وتكمن علاقة الخيمة كمكان سردي بمسرح الطفل من خلال رؤيتها وتوظيفها على أنها مكان يعكس عوالم الأطفال، كونها تسمح للشخصيات بالتفاعل بصراحة وتبادل الأفكار والعواطف، تشبه البيت، غير أنها مكان مفتوح، وهذا الانفتاح يؤدي وظيفة داخلية وخارجية في الآن نفسه، مما يجعل بنى المسرحية ومضامينها ذات أبعاد تربوية تعليمية حيث تُمَكِّنُ الأطفال من التعرف على قيم عديدة مثل الشجاعة والصداقة وغيرها. وقد وظف عز الدين جلاوجي الخيمة في مجموعته المسرحية الموجهة للطفل وحملها مضامين إيجابية ومن بين تلك المسرحيات نجد "**تراتيل الحرية**" التي سنتناولها بالدرس والتحليل.

تطرح مسرحية "**تراتيل الحرية**" مجموعة من المضامين الأساسية التي تعزز ثقة الطفل بأسرته ومجتمعه، والمحيط الذي يعيش فيه؛ حيث اعتمد الكاتب في ذلك على توظيف البعد التراثي الثري بالولاء للمجموعة فخص بالذكر العصر الجاهلي وقصة عنترة بالذات، هذا التوظيف الجيد سيؤثر حتما تأثيرا إيجابيا على شخصية الطفل، فمن خلال تبادل الحوارات والأحداث بين الشخصيات تتبين لنا قيم ومضامين رئيسة نجد منها "الشجاعة والفداء" والتي تتجلى في النشيد الشعري الذي ينشده عنترة، حيث يعبر عن عزمه على المشاركة في الحرب وشرب كأس المنية بكل شجاعة، ورغبته العارمة في تحقيق شرف القتال والتضحية من أجل القبيلة، وهذا ما نراه واضحا في المقطع الآتي:

<< على مقربة من خيام القبيلة كان عنترة وأخوه شيبوب يرعيان الإبل

عنترة: (ينشد) دعوني أوفي السيف في الحرب حقه وأشرب من كأس المنية صافيا

ومن قـــال إنـــي سيد وابن سيـــد فسيفي وهذا الرمح عمي وخاليا

شيبوب: ما أعظمك شاعرا وفارسا أيها الأخ الكريم.

عنترة: إيه وأين مقامي ممن هم دوني من الشعراء والفرسان؟

شيبوب: لقد جنى عليك سواد لونك.

عنترة: (بتحد) ولكني سأعرّف القوم مقامي.

شيبوب: متى؟

عنترة: وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر. >>[1]

كما نجد أيضا قيمة "الولاء والصداقة" التي تم التركيز عليها في العلاقة القائمة بين عنترة وشيبوب وهما يتبادلان الإعجاب والتقدير، ويُظهران دعمًا لبعضهما البعض، لتمثل هذه العلاقة بالنسبة للطفل قيم الروابط الاجتماعية في المجتمع، وتعكس لديه أهميتها في التلاحم والتضامن بين الأفراد:

<< شيبوب: كم أحلم أن أراك بدرا يشع علينا جميعا بنوره

عنترة: عما قريب يا شيبوب.. عما قريب.

شيبوب: وسأعز بعزك.

عنترة: بل سيعز كل ذليل... دعك من هذا وهيا لحلب النوق.

(يحمل الإناء وينطلقان باتجاه الإبل. يسمع ضجيج وصياح يتعالى من خيام القبيلة) >>[2]

من خلال المقطعين السابقين نلاحظ اندماج المضامين مع المكان الخيمة من خلال تفاعل الشخصيات داخلها. وحديثهما عن الشجاعة والفداء والصداقة والولاء مما يكشف عن السياق الثقافي الذي تؤديه الخيمة في ترابط العلاقة بين عنترة وشيبوب رغم الصعاب التي يعيشانها، ليهدف الكاتب إلى غرس قيمة الوطن في شخصية الطفل، وتعزيز قيم وعلاقات الترابط الأسري والمجتمعي مهما كانت الصعاب التي يمكن للفرد التعرض لها.

تتطور الأحداث عندما يسمع كل من عنترة وشيبوب ضجيجًا وصياحًا يتعالى من خيام القبيلة فيكشف هذا الصياح التهديد المحتمل لقبيلة عنترة من طرف قبيلة ذبيان، يقول عنترة:

<< (وهو ينظر إلى القبيلة) بل أسمع وأرى.. هاته ذبيان تشن علينا غارة.

---

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**تراتيل الحرية**"، ص: 244.

(2)– المصدر نفسه، ص: 244.

شيبوب: استغلوا غياب الرجال وما بقي منهم لا يكفي لصد الهجوم.

عنترة: سينهبون الأموال ويقتلون الرجال والصبيان ويستحيون النساء.

شيبوب: وهل يرضيك ذلك؟

عنترة: ماذا تقصد؟

شيبوب: لنشارك في رد الهجوم.

عنترة: (بغضب) ويحك نحن عبدان ولا شأن لنا بالحرب.

شيبوب: ولكن....

عنترة: ويحك اسكت .. انظر إن شداد قادم.

شيبوب: أبوك الذي تبرأ منك؟

عنترة: بل أنا الذي سأتبرأ منه.

شيبوب: يكاد يسقط من العياء.

(يصل شداد تكاد تنقطع أنفاسه) >>[1]

يتجلى دور المكان/الخيمة في تعزيز التوتر والتوقعات حول التهديدات المحتملة من ذبيان، لتسهم الخيمة في تعزيز الشعور بالاستعداد والاستعداد لمواجهة الأحداث المتوقعة. فمن خلال الحوار والأحداث التي تجري داخل المكان الخيمة تظهر مضامين وقيم أخرى تتمثل في القومية والتكاتف للدفاع عن القبيلة والمجتمع والهوية، ما يكشف للطفل الدور الذي تؤديه البيئة في التنشئة الاجتماعية والثقافية للأفراد، وإسهامها في تعزيز البناء الفني للشخصيات وتطورها وتفاعلها داخل المسرحية.

في المشهد الأخير تظهر شخصية شداد الأب، هذه الشخصية التي تشكل القيمة الأساسية في البناء المكاني الخيمي، إذ تفجر طاقة عنترة القتالية في الذود عن القبيلة وتحثه على الدفاع عنها:

<< شداد: عنترة.

عنترة: ماذا وراءك؟

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**تراتيل الحرية**"، ص، ص: 244، 245.

شداد: كأنك لا ترى.

عنترة: وماذا أرى؟

شداد: لقد هاجمنا القوم فأثخنوا فينا.

عنترة: هذا الأمر لا يعنيني./.../

شداد: كر عنترة.

عنترة: لا يحسن العبد الكر والفر إنما يحسن الحلب والصر.

شداد: كر وأنت حر... كر وأنت حر.

(يثبُ عنترة فوق فرسه وينطلق مرددا)

إني امرؤ من خير عبس منصبا شطري واحمي سائري بالمنصل>> [1]

تكشف بداية المشهد علامات الترقب والتوتر وذلك عندما ينتقل الحديث إلى الهجوم المحتمل من جانب ذبيان، تتصاعد حدة الترقب والتوتر بين عنترة وشداد، ليظهر قلقهما من احتمالية فقدان الممتلكات والأرواح لتزداد وتيرة الأحداث بظهور شخصية الأدب شداد وهو يبحث عن عنترة ويبعث فيه عزيمة الاستجابة للمشاركة في رد الهجوم، ليهدف الكاتب من خلال هذه الأحداث وتسارعها إلى بث المشاعر الإيجابية في روح الطفل وشخصيته بتعليمه حتمية التفكير في محيطه الخاص والعام (الأسرة، المجتمع).

ختاما يمكن أن نستنتج أهم القيم والمضامين التي تضمنتها مسرحية "**تراتيل الحرية**" والتي كانت ذات خطاب معلن وآخر مبطن، أما الأول فكان خاصا بالطفل ويتعلق بأبعاد اجتماعية أخلاقية، أما الثاني فكان للناقد والمحلل المسرحي الذي يسلط الضوء على الأنساق الثقافية كالولاء للقبيلة والبراء منها، وهي أنساق ضمنها الأدب العربي القديم فكانت جزءا أساسيًا من ذلك المجتمع. ونجد من أهم تلك القيم والمضامين التي هدف الكاتب إلى تعليمها وإظهارها للطفل من أجل تقمصها والتحلي بها ما يلي:

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**تراتيل الحرية**"، ص، ص: 245، 246.

- **الشجاعة والفداء:** التي كانت ركيزة أساسية في ثقافة المجتمع؛ حيث يتمثل ذلك في إصرار عنترة على المشاركة في الحرب وتحقيق الفداء من خلال النشيد الشعري. وتُعد هذه القيمة محورية في ثقافة المجتمع العربي القديم، حيث كانت الشجاعة والفداء قيمًا مرموقة تميز الرجال في القبائل.
- **الصداقة والولاء:** وبرزت في العلاقة بين عنترة وشيبوب، وهي تمثل قيمة الترابط الاجتماعي والتضامن بين الأفراد.
- **التضامن والتعاضد:** وتمثلت في مواجهة التهديدات من ذبيان، مما يعكس أهمية الوحدة والتكاتف للحفاظ على السلامة.
- **القومية والانتماء للقبيلة:** وظهرت من خلال حماية عنترة وشيبوب لقبيلتهما من التهديدات الخارجية. كما تظهر الهيكل القبلي في التنظيم الاجتماعي والثقافي للمجتمع.

03- الغابة: فضاء للحلم والتسلية

تعتبر بنية الغابة من الأماكن المفتوحة المهمة لإثراء النص المسرحي، لما لها من قوة في الارتحال بالطفل إلى عوالم أخرى عجائبية، وتتمثل غالبا في عوالم الحيوانات والأحداث المختلفة التي تحدث بينها، وهذا ما عبر عنه غاستون باشلار ورؤيته للغابة وما تحتويه من أشجار وأزهار وحيوانات بأنها فضاء الإنسان الحالم[1]، من خلال تفعيل طاقة التخييل بأنسنتها واستنطاقها، مثل مؤلف كليلة ودمنة لابن المقفع وغيره كثير، ليصبح هذا الفعل وسيلة تعليمية وترفيهية للمتلقي الصغير مما يؤدي إلى إغرائه.

لقد ربط الكاتب بنية الغابة بقيم تحمل أفكارا متأصلة في البعد الإنساني، وهذا ما نلمسه في مسرحتي "**القبرتان والريح**" و"**الثيران والأسد**"، وسنركز على المسرحية الثانية.

تتجلى أولى معالم عجائبية المكان الغابة في شخصياتها الحيوانية، التي أخذت بعدا إنسانيا مستعيرة آلية الكلام لإدخال عنصر الخيال والترفيه على الطفل، وتضمينها سلوكات

(1)- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص: 105.

أخلاقية تعليمية للمتلقي، وهذا ما سنكتشف من خلال المشهد الآتي:

<< في غابة جرداء مما يوحي بالقحط والجفاف كان الأسد يدور ذهابا وإيابا في قلق شديد وبالقرب منه برك ثوران أحدهما أسود والآخر أحمر وقد ظهر عليهما الجوع والهزال >>[1].

تنطلق المسرحية برسم صورة الغابة في حالة مأساوية **(جرداء/ القحط/ الجفاف/ الجوع الهزال)** وهو ما سينعكس على شخصياتها والحوار القائم بينهم، وهذا المنحى القلق في البداية يجعل من القارئ الصغير يندفع إلى معرفة خبايا ومضامين الأحداث في تشوق وتأمل ليكون هدف الكاتب استخدام تصوراته الذهنية البسيطة وتنميتها، وإدخال الطفل عالم الطبيعة عبر شخصيات الأسد والثيران، التي تشكل ثنائية متضادة تتمثل في المفترس والفريسة، لكن هذه الثنائية أخذت بعدا تعليميا تتمثل في الحيلة والطمع والخيانة، كما جاءت في المشهد:

<< الأسد: (وقد توقف) وهل بقيت لي قوة تذهب؟ وأين الغابة التي أكون ملكها؟ لقد هلك الزرع والضرع.

الثور الأحمر: وما الحل؟

الأسد: (بخبث) عندي فكرة أرجو أن توافقني عليها.

الثور الأسود: وما هي؟

الأسد : إن لوني بين السواد والحمرة.

الثور الأحمر : صحيح.

الأسد: فأنا منكما وأنتما مني لأني أشبهكما ولأنكما تشبهانني.

الأسد: أما الثور الأبيض فهو يختلف عنا تماما.

الثور الأحمر: ذاك ناشز علينا.

الأسد: لذلك أتركاني آكله.

الثور الأحمر: فكرة طيبة، أنا أوافق.

الثور الأسود: وأنا أيضا >>[2].

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الثيران والأسد**"، ص: 198.

(2)– المصدر نفسه، ص، ص: 198، 199.

تظهر مكانة شخصية الأسد داخل بنية الغابة في صورة الذكي المحتال، لتتصهر هاتان القيمتان وتجعل منه الملك المسيطر عليها، وإيجاده حلولا لسد جوعه بينما تظهر الثيران بصورة الأغبياء والطماعين، فيقعون في حيلة الأسد عندئذ.

رغم استلهام الكاتب هذه المسرحية من قصص كليلة ودمنه، إلا أننا نجده قد أعادها بشكل معاصر فضمنها بعض قضايا هذه الأمة؛ حيث يمكننا في قراءة تأويلية أن نلمس خطابا مضمرا يطرح فكرة أن الغابة إنما هي الوطن، كما يمثل الأسد السلطة، بينما الثيران فهم الشعب باختلاف أنواعهم مثقفين وسياسيين وعوام، ومحاولة السلطة الاحتيال على شعوبها، وإشراك بعض تلك الأنواع في هذه الحيل، نظرا لبحثهم عن مصالحهم الشخصية، وهذا ما يمثله كل من الثور الأحمر والأسود اللذين قبلا بأن يخونا الثور الأبيض وهو الذي يمثل في المجتمع المعاصر الشعب العامي الكادح.

تستمر حيلة الأسد وخديعته في محاولة إشباع جوعه الضاري، ففي المشهد الثاني نجده يحاول استعمال الحيلة نفسها للتفرقة بين الثورين الأحمر والأسود، وانطلاء الخدعة على الثور الأحمر، ووقوعه في الخيانة للمرة الثانية، يقول:

<< كان الثور الأحمر غارقا في النوم بينما كان الأسد رابضا لكنه مستيقظ.

الأسد: (محدثا نفسه) هل تنطل الحيلة هذه المرة على الثور الأحمر؟ أم يفطن لها؟ سأعرض عليه الأمر الآن، فالجوع قد عض معدتي... لن يفطن ومتى فطن البقر. /.../

الأسد: أنت قنوع، أما الثور الأسود فإنه يحصد الحشيش بلسانه حصدا.

الثور الأحمر: صدقت لكأنما في فمه منجل. /.../

الأسد: إذن خل بيني وبينه فتفيد وتستفيد.

الثور الأحمر: ماذا تعني؟

الأسد: دعني آكل الأسود فأطرد عني شبح الموت جوعا، وتتخلص أنت من منافس يأكل معك كل شيء>>[1].

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الثيران والأسد**"، ص، ص: 199، 200.

مما لا شك فيه أن هذا المقطع لا يختلف مضمونه عما سبق، ولكن تختلف مواضع ومراكز الشخصيات فيه؛ إذ تدور هذه المرة الخديعة والحيلة بين الأسد السلطوي على الثورين الأحمر والأسود اللذين يمثلان نوعا آخر من الشعب وهم الطبقة التي تتخلل السلطة، في محاولة كل منهما إلى الوصول إلى مصالحه الشخصية، حتى بالتضحية بالآخر، وهو ما حدث بين الأسد والثور الأمر الذي شكل شخصية رئيسة، وانطلاء الحيلة للمرة الثانية عليه ليستعمل الأسد السلطوي أسلوب الإغراء، كوسيلة إقناع ومخاتلة، وتفرقة بين المتحدين وهنا يمكننا ذكر المقولة المشهورة "فرق تسد" كشعار تستخدمه كل سلطة تبحث عن مصالحها لينتهي المشهد الثاني بانتصار السلطة الأسدية وإعلان غفلة الشعوب وخيانة بعضها للبعض للوصول إلى مصالحهم الشخصية.

كان هذا التحليل في صورته العميقة خطابا مضمرا للمتلقي، عمد إليه الكاتب عبر مسرح الطفل، بينما نجد الخطاب البسيط الظاهر والمعلن الذي يخص الطفل يتضمن قيم التوحد، وعدم الغفلة، واستعمال العقل، وهي قيم تجعل من أفراد المجتمع الواحد أكثر تماسكا وترابطا، أمام كل المصاعب والمصائب التي تحل به، وإن التفرقة والتضحية بالآخر ينتج عنه عواقب وخيمة، وهذا ما سطره المشهد الثالث والأخير، يقول:

<< الشمس محرقة ولا يظهر إلا الثور الأحمر

الأسد: مادام كل شيء قد ذهب كما تزعم، فإني أرى أنه من الأصلح لك أن تغادر أنت أيضا.

الثور الأحمر: وأين أذهب يا سيدي؟

الأسد: إلى بطني أيها المغفل، إنها رحلة ممتعة جدا.

الثور الأحمر: (خائفا) ألم تجد طعاما في كل هذه الغابة؟

الأسد: لم يبق طعام في الغابة غيرك.

الثور الأحمر: (يصرخ) لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض

لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض

لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض

الأسد: الآن فقط عرفت الحقيقة.

الثور الأحمر: ما أغباني كان عل أن أعرف أن حياتي قد انتهت يوم وافقت على قتل الثور الأبيض إن في التعاون قوة، وهأنذا وحدي، فمن يدفع عني ضيمك؟ >>[1].

تصل المسرحية في نهايتها إلى كشف أولى عواقب الخيانة والتضحية بالآخر في تجرع المصير نفسه وهو الموت، وهنا نرى جشع وطمع الأسد في السلطة، وقيم المفترس المستبد وإن هذه الختامية من شأنها أن تؤثر على وعي الطفل وسلوكه تأثيرا إيجابيا، بإدراكه الحكمة من خلال التمثل المشهدي أمامه، وكذلك إدخاله عوالم متخيلة تنمي تفكيره عبر آلية التخييل التي تنمي التصور الذهني لديه، كما تكشف المسرحية بشكل عام النماذج البشرية ولكن على لسان الحيوانات، والقيم التي تتمحور حولها كالأنانية والخيانة وإنكار الذات، ومحاولة بناء رؤية الطفل للتخلص من هذه الأخلاق السيئة، أما في إطارها الخاص المضمر فقد كان نقدا لاذعا للواقع العربي سلطة ومجتمعا.

اشتغل عز الدين جلاوجي في كتابة مسرحياته للأطفال على الأمكنة المغلقة والمفتوحة، نظرا لأهميتها في التنشئة الاجتماعية والتربوية الصحيحة في حياة الطفل، ذلك أنّ الطفل في هذه المرحلة العمرية بحاجة ماسة إلى بناء تربوي وتعليمي وأخلاقي، وانتماء وطني لتعزيز وجوده في تشكيل شخصيته التي تكون المنطلقات الحقيقية في البناء والتشييد في المستقبل القريب. ولعل ما دفع بالكاتب عز الدين جلاوجي من خلال خبراته ووظيفته إلى العمل على بناء شخصية الطفل، وصقل ملكاته الجمالية والخيالية وربطها بالعالم الخارجي لإدراك سنن الكون التي تقتضي الاهتمام بالعالمين للطفل: أولا التنشئة الاجتماعية الصحيحة، وثانيا إمداد الطفل بالمكاسب المعرفية الضرورية في اكتساب معارف وعلوم تكون أساس المستقبل.

لم تقف المسرحيات عند حدود البناء والترفيه، بل ربط ذلك بالانتماء إلى مجموعة من القيم التي تؤسس هوية الطفل، وانتماءه قيميا وجغرافيا وتاريخيا إلى هذه الأمة الإسلامية.

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الثيران والأسد**"، ص، ص: 200، 201.

الفصل الثالث

الزمن الدرامي في المجموعة:

"أربعون مسرحية للأطفال- سالم والشيطان"

أولا- الزمن الوطني والقومي: التاريخ والهوية

01- الاستعمار وثورة الكلمة

02- الاستعمار وثورة السلاح

ثانيا- الزمن الاجتماعي: السلطة والأخلاق

01- الفرد والسلطة، نحو بناء طفل اجتماعي

02- الفرد والمجتمع، نحو بناء طفل أخلاقي

ثالثا- الزمن الفكاهي: منظومة القيم بين السخرية والحكمة

01- الزمن الفكاهي في الأمثال والحكم

02- الزمن الفكاهي في الطرائف والنوادر والألغاز

إذا كان المكان بنية لا يخلو منها أي جنس أدبي، فإن الزمن هو التوأم الحقيقي الذي لا ينفصل عن المكان، ذلك لأنه لصيق به، وجزء منه، وقد شغل الزمن **<< الإنسان منذ بدء الخليقة، لارتباطها به أشد الارتباط، إذ شكلت تساؤلاته التي أقضت مضجعه وحيرته فكانت دهشته الأولى والأزلية>>**[1]، لتتأتى مميزات الزمن في النص المسرحي الموجه للطفل انطلاقا من أنه فضاء يعزز المغزى الفني والمعنوي للعمل المسرحي، ويمكن أن يؤثر بشكل كبير على استجابة المتلقي الصغير. كما أنه يسهم بشكل كبير في تحديد هيكل الأحداث والشخصيات ويمكن أن يستخدم بطرق مختلفة لإيصال المضامين والمفاهيم الفنية والاجتماعية والسياسية.

إنّ مقاربة الزمن في النص المسرحي الموجه للطفل تقودنا إلى معالجته من منظور أنه هاجس للكاتب أولا، وللقارئ الناقد ثانيا؛ حيث يشكلان من خلاله تاريخ الذاكرة وهموم المجتمع كتابة وقراءة، وفي هذا يُفرض على الكاتب ما لا يفرض على القارئ الناقد وهو استخدام لغة بسيطة تلائم تفكير الطفل، هذه اللغة هي ما سيصنع سحرا خاصا للزمن وباقي مكونات وتقنيات الكتابة المسرحية الموجهة للأطفال.

إن تلك الخطابات النسقية المضمرة، والمضامين التاريخية التي حمَّلها الكاتب الزمن المسرحي تجعل هذا الأخير أكثر ترابطا وتأثيرا في علاقته بباقي العناصر المشكلة للنص المسرحي، كالمكان والشخصيات والأحداث، بل تجعله جزءا غير قابل للانفصال عنهم، كما تجعله أيضا بنية تشكل الوعي الكلي للصورة الذهنية عند المتلقي. انطلاقا من هذا الطرح سنقيم مكاشفة نقدية لفضاء الزمن في النص المسرحي الجلاوجي محاولين كشف رؤاه الفنية واستنطاق مضامينه المضمرة التي حملها أبعادا تعليمية وتربوية وترفيهية وغيرها كثير.

(1)- رابح الأطرش: **<<مفهوم الزمن في الفكر والأدب>>**، مجلة المعيار، مج07، ع13 أوت 2006م، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، ص: 140.

أولا- الزمن الوطني والقومي: التاريخ والهوية

غدا المسرح سيد الفنون الأدبية قبل كل الأجناس الأخرى منذ العصور القديمة ويرجع ذلك إلى كونه شاهدا على الذاكرة الإنسانية لجميع الأمم والشعوب، ناقلا لنا تاريخ الإنسان وحياته ونمط تفكيره، وهو ما يعد أحد محاولاته في فك شفرات تلك التساؤلات التي أقضت مضجعه، وحيرت تفكيره حول قضية الزمن ومعناه العميق، فقد كان الفن المسرحي سبيلا لأحد تلك المفاهيم؛ حيث اعتبر الزمن تاريخا وهوية له ودليلا عليه، لأنه **<<كان معبرَه الفني إلى جوانب أخرى خفية من واقعه، ونقلَ مشاعره، وعبر عن رغباته، وصور بطولاته/.../ فمنحوه كل طاقاتهم الإبداعية تأليفا وتمثيلا>>**[1]. ولم تقف هذه الرؤية عند القدماء، بل نجدها تأصلت في تفكير الإنسانية حتى الوقت الراهن، فقد درج العديد من المبدعين خاصة المعاصرين منهم إلى اعتبار الزمن في المسرح بنية تؤسس لتاريخهم وهويتهم **<< ليغرفوا منه، ويبنوا نصوصهم المسرحية، لغناه وثرائه بالمادة التي تمنح الكتاب قدرة على الانطلاق في صياغة عوالمهم المسرحية>>**[2].

إذا كان الكاتب المسرحي عموما يراعي الزمن كقضية بالغة الأهمية في التأريخ لهوية الأمم والشعوب، فإن كاتب مسرح الطفل لا بد له من مراعاة هذه القضية بشكل مضاعف لأنه هنا لا يعتبر مبدعا وفنانا فحسب، بل مؤرخا وأنثروبولوجيا يثبت قضايا التاريخ ويفندها في وعي متلقينا الصغير، بل ويمنحه بطاقة هوية سواء وطنية أو قومية، ومن الملاحظ أن عز الدين جلاوجي كما حرص في مجموعته المسرحية "أربعون مسرحية للأطفال" "سالم والشيطان" على تحديد الأماكن بعناية فائقة، نجده حرص بالقدر نفسه على العناية بالأزمنة معتمدا على قضايا رئيسة أهمها الثورة الجزائرية والقضية الفلسطينية، كونهما من الهوية

(1)- علاوة كوسة: **<< توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوجي>>**، مجلة العلامة، مج01، ع02 نوفمبر 2016م، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص: 287.

(2)- المرجع نفسه، ص: 290.

الوطنية والقومية عند الفرد والمجتمع الجزائري.

عندما نتحدث عن العلاقة بين الهوية والوطن، فإننا نستحضر التاريخ والنسيج الثقافي الذي يربطهما في زمن يشكل الهوية الوطنية ويعزز سماتها، حيث ركز كتَّاب المسرحية على إعادة تخيل هذا التاريخ من خلال إحياء تلك التضحيات والانتصارات التي حققوها، وتصور تاريخ ذلك النسيج بالكامل تحقيقا وتأليفا وتمثيلا[1].

وقد عمد عز الدين جلاوجي في مدونته "**أربعون مسرحية للأطفال**" إلى تأكيد هذه العلاقة عبر الزمن الوطني، فكشف من خلاله أحداث الثورة الجزائرية ومجرياتها تجاه المحتل الفرنسي المتوحش، هادفا من وراء ذلك إلى بناء مشروع فني وطني وقومي لترسيخ ما يسمى بالوطنية والقومية في نفوس الأطفال، كونهما أساسا ثابتا يجب أن يُورَث ويُعَزَّز بالتربية والتعليم، ومن بين المسرحيات التي عكست هذا المشروع نجد: "**خيوط الفجر**"، "**غنائية الحب**" "**الخيانة**" و"**غصن الزيتون**". ويدور اهتمام هذه المسرحيات بشكل كبير حول قيم عديدة من أبرزها: الثورة، الحرية، المقاومة... وغيرها.

01- الاستعمار وثورة الكلمة

يشكل الاستعمار والثورة ثنائية مركزية في بناء الزمن السياسي، ففي الحين الذي يتطلع فيه الاستعمار إلى احتلال الأوطان وقهر الآخرين، تتطلع فيه الثورة أيضا إلى التحرر من سلطة هذا المتوحش الدخيل، ساعية عبر سواعد أبنائها إلى تغيير واقعهم، ومعانقة نسيم الحرية، وهو ما لا يتم إلا من خلال عمليتين وجب أن تكونا متلازمتين وهما الثورة بالسلاح والكلمة معا وقد استثمر عز الدين جلاوجي هذه الفكرة في تشكيل الزمن المسرحي لمسرحياته الموجهة للأطفال، بهدف تعزيز الحس الثوري لديهم، خاصة فيما تعلق بثورة الكلمة التي هي

(1)- عبد الله بن صفية: المتخيل التاريخي في الرواية الجزائرية جدلية المرجع والمنجز السردي، أطروحة دكتوراه، تخصص: سرديات إشراف: إسماعيل زردومي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب، جامعة باتنة01، الجزائر، 2016-2017م ص، ص: 271، 272.

الجزء الأول في بناء شخصيتهم وتفكيرهم، ومن بين المسرحيات التي جسدت ذلك نجد مسرحية "**خيوط الفجر**" التي سنسلط عليها ضوء التحليل والمكاشفة.

تنطلق مسرحية "**خيوط الفجر**" من زمن الاحتلال الفرنسي، لتدور مشاهدها الخمسة حول صراع الشعب الجزائري مع المحتل، وإبراز الدور الذي أدته جمعية العلماء المسلمين عبر ثورة الكلمة للقضاء على التحالف الذي شكّله الفرنسيون مع الجالية اليهودية في الجزائر ليصور الكاتب عندئذ هموم أبناء المجتمع الجزائري وتفكيرهم في كيفية الدفاع عن أرضهم يقول الكاتب:

<< في مقهى شعبي بمدينة قسنطينة كان علي وكريم يتصفحان جريدة عربية فيما كان محمد غارقا في التفكير.

علي: (يقوم ويمرر يده على عيني محمد) إيه.. افطن أيها النائم.

محمد: (لا يرد ويبقى في شروده)

علي: (يكرر العملية) إيه أيها النائم.

محمد: (يبعد يد علي بغضب) كفاك عبثا يا أخي دعني وحالي.

كريم: حدثنا بهمومك التي تثقل كاهلك لنشاركك ذلك.

محمد: كأنكما لا تحسان بجرح الأمة الذي يزداد اتساعا يوما بعد آخر.

علي: وهل هناك في الأرض من لا يحس بهذا الخطب العظيم؟ >>[1]

تتكشف أولى علامات الزمن من خلال الحوار القائم بين شخصياتها المتمثلة في "علي، محمد، كريم" ليمتزج الزمن بالمكان الذي يدور فيه وهو مقهى شعبي، هذا المكان الذي يفتح على الحركية والتفاعلية بين أفراد المجتمع، وكأني بي هنا أستحضر مقولة الشهيد العربي بن مهيدي رحمه الله "**ألقوا بالثورة في الشارع فيحتضنها الشعب**". ليبدأ المشهد بتصوير علاقة الثورة بالشباب، كونهم صناعها ومفجريها، وتتبدى حالة هؤلاء الشباب مأساوية وهذا ما يدل عليه تفكيرهم العميق في إيجاد طريقة مناسبة لحل قضيتهم والدفاع عن أرضهم

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خيوط الفجر**"، ص: 21.

وتعزيزا لذلك نلاحظ في النص علامات زمنية تشكل هذه الحالة (غارقا/النائم/شروده/همومك جرج الأمة/لا يحس) كل هذه الألفاظ حملت بعدا زمنيا ماضيا ومضنيا لمعاناة الشعب الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي، ليهدف الكاتب إلى نقل صورة المحتل لمتلقينا الصغير ليشحنه بطاقة حب الوطن، ولا يقف الكاتب عند المأساة فقط كي لا يزرع في شخصية الطفل صورة انهزامية، بل يتبعها بشعور الأمل الإيجابي لينمي فيه روح الانتصار، ومقدرة النفاذ إلى فضاء الحرية:

<< محمد: ولماذا هذا النوم العميق ألا ترى الموت يطبق علينا شدقيه؟

كريم: لا يا صديقي لا تدع اليأس يتسرب إلى نفسك.

محمد: وهل هناك ما يدفع إلى الأمل؟

علي: إن هذه الأرض التي أنجبت الأمير وبوعمامة ولالا فاطمة لا يمكن أن تموت.

كريم: وإنما هي كالبركان يخمد زمنا يجدد قوته ثم يثور فإذا هو قضاء مبرم.

محمد: لكني لم أر هذا القضاء المبرم... منذ سنوات طوال لم نسمع بثورة ولا بمقاومة، انطفأ كل شيء وركعنا لأعدائنا ولا أرى إلا أننا ضعنا وضاعت أرضنا كما ضاعت الأندلس وصقلية.

علي: إن انطفأت مقاومة السلاح فقد اشتعلت مقاومة الكلمة. >>[1]

تتجلى تصاعدية روح التحدي في إيجاد أسلوب المقاومة عبر السفر في الذاكرة باعتبارها أرشيفا زمنيا ملهما للكاتب إبداعه المسرحي، وتطعيم شخصياته بانفتاحها على التذكر فالسفر في الذاكرة استحضارٌ للماضي، وتصوير للواقع واستشراف للمستقبل، والكاتب في كثير من الأحيان يتقمص شخصياته ليعبر عن همومه ومعاناته، أو ربما قضاياه المعاصرة من خلال الزمن الماضي، ويكون هذا التعبير عن طريق السؤال فلو تأملنا شخصية محمد لوجدناها تُصورُ أزمة العربي وركوده في الوقت الراهن **(ولماذا هذا النوم العميق ألا ترى الموت يطبق علينا شدقيه؟/ وهل هناك ما يدفع إلى الأمل؟/ لكني لم أر هذا القضاء المبرم... منذ سنوات طوال لم نسمع بثورة ولا بمقاومة، انطفأ كل شيء وركعنا لأعدائنا ولا أرى إلا أننا ضعنا**

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خيوط الفجر**"، ص: 21.

وضاعت أرضنا كما ضاعت الأندلس وصقلية) لتوحي أسئلة محمد بشيء من التشتت والضياع وهكذا تلاعب عز الدين جلاوجي بالزمن المسرحي، فخطابه المضمر متكشف في إجابات "كريم وعلي" التي تنبعث منها أشعة الأمل في الانتصار على المحتل لكن بطريقة أخرى مختلفة، وهي الجنوح إلى ثورة الكلمة بالعلم والعمل.

تمتد شخصية "محمد" في المسرحية على طول زمني ماض وحاضر، أما شخصيتي "كريم" و"علي" تمتد على عرض زمني ماض ومستقبل، فينتج عن الأول تساؤلات انهزامية مثبطة، بينما ينتج عن الثاني إجابات تفاؤلية، بهدف إقامة توازن في ذهن المتلقي الصغير وإدخاله في العملية التفاعلية على مدى المسرحية، ففي المشهد الآتي نجد محمد لا يؤمن بثورة الكلمة، بل يستهزئ بها، في حين كريما وعليا يتقبلانها كحل للأزمة، وهذا ما ينطبق على زماننا؛ حيث الكثير من لا يؤمن بقوة الكلمة وأنها تفوق قوة الرصاصة:

<< محمد: (مستهزئا) تحدثني عن هاته الأحزاب المخدوعة التي لا تحسن إلا الخطب الرنانة...

كريم: بل الكلمة المسؤولة الواعية الطيبة التي تعيد للأجداث أرواحها.

علي: لقد ظهر في مدينتنا هذه فتى في ريعان شبابه يدعو لأمر عظيم.

محمد: من هو وإلام يدعو؟

كريم: هو عبد الحميد بن باديس عاد منذ سنوات من المدينة المنورة واستقر بالمسجد الأخضر وبدأ ينشر العلم ويبث الوعي ولقد كون جيشا من طلبة العلم.

محمد: (غاضبا) التعليم.. الوعي.. التعليم.. الوعي.. لا تحدثني بهذه الخزعبلات، لا فائدة إلا في البندقية، لا يفل الحديد إلا الحديد.

(يفاجئهم عبد الحميد ومعه الإبراهيمي) >>[1]

إن ارتباط الزمن بالشخصيات، وتعاقب الأحداث يضعنا أمام خطابين اثنين، يشكل الأول ملامح الذات العربية غير الواثقة من قوة الكلمة، نظرا للجهل بها ويمثل هذا زمن شخصية محمد في المسرحية، أما بالنسبة لحاضر وواقع الكاتب فكان نتيجة للخيبة التي

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خيوط الفجر**"، ص: 22.

سكنت الإنسان المعاصر جراء ما يعانيه من أصحاب تلك الطبقة، بينما يكشف الخطاب الثاني عن الشق الآخر من ملامح تلك الذات التي تؤمن إيمانا مطلقا بقوة الكلمة والعلم والعمل حتى في ظل الانكسارات والخيبات، وبهذا يستثمر عز الدين جلاوجي التاريخ باعتباره **<< ليس وصفًا جامدًا لفترة زمنية محددة، بل هو متجدد دائمًا حسب نظرة الكاتب المسرحي له أو المبدع عمومًا. ودلالة الشخصيات التاريخية - بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير- وهي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن [ماضيه و] واقعه وواقع عصره>>**[1].

إن هدف أي مشروع استعماري هو تفتيت الوحدة الوطنية للمستعمَر، وتدميره اقتصاديا وثقافيا ودينيا، بسحق هويته من خلال تدمير نفسية أبنائه[2] وهو ما ظهر في شخصية محمد حيث بدت لنا انهزامية مستهزئة بقوة الكلمة، واعتبارها مجرد تفاهات لا فائدة منها، حتى لو كان مدافعا بحماسة الشباب، وإيمانه بقوة السلاح، وأنها القوة الوحيدة للقضاء على المحتل. ويعكس هذا التفكير عن الدمار الثقافي الذي أحدثه الاستعمار الفرنسي على المجتمع الجزائري؛ حيث دمر المدارس والمساجد، فنشر الجهل والأمية، ولقد تصدى كثير من أبناء الجزائر لهذه الطريقة التي انتهجها الاستعمار آنذاك؛ إذ برزت جمعية العلماء المسلمين بزعامة عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي وتأسيسهم لخطاب توعوي يقوم على تعليم وتثقيف كل أطياف المجتمع خاصة الأطفال والشباب، كونهم سواعد الأمة في الدفاع عن الوطن عبر ثورة السلاح، لهذا نجد كل من شخصية "كريم" و"علي" تحيل إلى الإيمان بدور الوعي والتعليم والكلمة الطيبة وتبنيها ثم التوجه بعدها إلى النضال المسلح.

في مقابل أي مشروع استعماري نجد مشروع نهضة وإصلاح **<< ينطلق أساسا من تحليل تجارب الماضي ومحاولة فهم ذلك والنهوض به في الحاضر، خصوصا إذا كانت تلك الأمة تعاني من**

(1)- سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، ص: 55.

(2)- خديجة بلخير: **<<ثقافة الإصلاح في فكر عبد الحميد بن باديس>>**، أعمال ملتقى: فلسفة الثقافة السياقات- الأبعاد الرهانات، إصدارات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، 2015م، ص: 314.

تدهور وتخلف. فالإصلاح كان ولا يزال قضية الجميع من فيلسوف ومفكر وفقيه>>[1] ومبدع، وقد تشكل هذا المشروع في مسرحية "**خيوط الفجر**" هذه المرة في الحوار القائم بين شخصية محمد وشخصيتي عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي "رحمهما الله"، وكان هدف الكاتب من وراء هذا الاستحضار التاريخي للشخصيتين تعريف الأطفال بالأعلام الوطنية المؤثرة في تاريخ الجزائر، وغرس الاعتزاز والافتخار بهم، وتبني أفكارهم، جاء في المشهد:

<< عبد الحميد: لا تغضب كثيرا أنا معك في "لا يفل الحديد إلا الحديد" فلن نسترد حريتنا إلا بالقوة.

محمد: هذا عين الصواب.

عبد الحميد: وهل شعبنا مستعد لحمل السلاح والثورة؟

محمد: ربما.

الإبراهيمي: لا تقل ربما، ولكن قل: تلك هي الحقيقة، إن سبب فشل الثورات السابقة هو أن الأمة لم تع مسؤولياتها ولم تشد أزر الثائرين، فكانت الخاتمة هزائم نكراء لنا وانتصارا للاستعمار.

محمد: صدقت.

علي: هذا هو ابن باديس وهذا صاحبه الإبراهيمي.

محمد: ولكن ما الحل.

عبد الحميد: علينا أن نعلم الأمة، نصلح لها دينها ولغتها، ونعرفها بنفسها وتاريخها، ونزرع فيها روح السمو، فإن عرفت ذلك رفضت الرضوخ لأجنبي يخالفها في الدين واللغة والتاريخ.

محمد: إذن تريد أن نهيئ الشعب للثورة بتربيته وتعليمه؟

الإبراهيمي: هو بالذات.

محمد: عين العقل ما تقولان، إني معكما.

علي: لننطلق معهما عبر أحياء المدينة لتوعية الشباب.

كريم: هيا.. هيا >>[2].

(1)- خديجة بلخير: **<<ثقافة الإصلاح في فكر عبد الحميد بن باديس>>**، ص: 313.

(2)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خيوط الفجر**"، ص، ص: 22، 23.

يكشف الحوار عن الدور الذي يؤديه الزمن في بناء وعي الشخصية وأثرها على المتلقي الصغير، إذ نلمس في الحوار القائم بين محمد وعبد الحميد والإبراهيمي تلك الرؤية الفنية التي استخدمها الكاتب في تبليغ رسالته والوصول إلى أهدافه المنشودة، فقد اعتمد الكاتب على أسلوب الخطاب الحجاجي، وهذا بدوره نجده حقيقة وأساسا في الخطاب والفكر الباديسي والإبراهيمي والتبسي، ومن بين الملامح الحجاجية التي أطرها المقطع للتأثير الإيجابي على شخصية محمد، وهو في الآن نفسه تأثير على متلقينا الصغير، نجد:

الدعوى وهي قول<< المتكلم ومقصده من الحجاج، فهي في الأصل نتيجة الحجاج؛ حيث تسعى إلى التأثير في المتلقي وتكون طريقة الحوار تصريحية أو ضمنية يفهمها المتلقي من خلال سياق الكلام>>[1]، وتتمثل الدعوى في الاستهلال الذي دخل به عبد الحميد للتأثير على محمد من خلال تأييد فكرته في أنَّ السلاح هو الحل في مقاومة الاحتلال.

في خضم الدعوى يحاول المتكلم التأسيس لفكرته عن طريق طرح **مقدمته** وهي عبارة عن**<< معطيات الحجاج فهي تمثل مجموعة من المسلمات التي يرتكز عليها المتكلم في تقديم حجته وتكون مربوطة بالنتيجة؛ حيث يكون هذا الارتباط منطقيا>>**[2]، وقد جاءت المقدمة كسؤال ارتكز عليه عبد الحميد في حواره "**وهل شعبنا مستعد لحمل السلاح والثورة؟**"، ليكشف به عمق الحالة المأساوية التي وصل إليها المجتمع الجزائري زمن الاحتلال؛ حيث لم يكن قادرا على إقامة ثورة سلاح، وهو راجع إلى جهل الأمة، وعدم وعيها لدور ومسؤولية الكلمة والعلم والعمل في بناء المقاومة المسلحة وكل هذه الأسباب تدخل في ما يعتبره الحجاج **تبريرا ودعامة**، ويقصد بهما **<< بيان البرهنة [وأدلته] حيث يكون هناك تطابق في الكلام المقدم وكأنَّه هناك مقدمة لنتيجة ستظهر من خلال الجدال القائم بين طرفي العملية التواصلية (متكلم/سامع)./.../وتهدف إلى تقوية**

(1)- نجاة عبد اللاوي: **<<آليات النظرية الحجاجية عند بيرلمان وتتيكا>>**، ضمن كتاب الخطاب الحجاجي بين النظرية والإجراء، ط01، منشورات مخبر التراث والدراسات اللسانية، جامعة الطارف، الجزائر، 2022م، ص: 412.

(2)- المرجع نفسه، ص: 412.

النتيجة للمتلقي.>>[1]. لنصل أخيرا إلى ما يسمى **بالتحفظات** وهي **<< ردود أفعال المتلقي عند سماعه للنتيجة المقدمة>>**[2] وتتمثل في ردود محمد التي تأثرت كثيرا بمشروع عبد الحميد وتغيره إلى شخصية تفاؤلية بتبنيه لثورة الكلمة حيث يبين كلامه حماسه الجديد.

إن الاتكاء على هذه الأساليب الحجاجية التي جاءت بها المسرحية تعكس جانبا مهما في تكوين الشخصية عند الطفل، ذلك أن الوسائل الإقناعية والقواعد الحجاجية طريق إلى بناء الطفل وفق منظومة خاصة من خلال وسائل الإقناع بضرورة ذلك في حياة الأفراد والشعوب، ومن ثم يصبح الطفل قادرا على تقديم رؤيته والدفاع عنها بالوسائل العقلية والحجج المنطقية.

لقد كان الخطاب الباديسي والإبراهيمي خطابا تربويا يسير مع أهداف الكاتب في المسرحية؛ حيث أدى أسلوب الحجاج وملامحه دورا مهما في بناء الزمن الوطني، إذ هدف إلى تنمية شخصية الطفل، وزَرَعَ فيه روح المواطنة وحب الوطن، والإيمان بسر الكلمة والعلم والعمل، ففي المشهد الثاني يصوّر الكاتب الزمن الاستباقي لنتائج وثمار المشروع الإصلاحي لجمعية العلماء المسلمين، فالمقاومة حسبها ليست **<< مجرد عملية عسكرية، ولاسيما عندما تكون معنية بوجود وطن، بتاريخه ومستقبله، بل هي نمط حياة، ومستوى وعي، وقدرة على التفكير والمعرفة. إنها وضعية فكرية-اجتماعية تحول دون سقوط أفعال المقاومة ومعانيها>>**[3]، يقول:

<< في إحدى نوادي الجمعية يظهر الشبان السابقون

محمد: (فرحا) ها هي السنوات تمر، وها هي ذي جمعية العلماء أصبحت كالشجرة الطيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها.

علي: (مؤكدا) مدارس تشع النور.. فرسان ينشرون الهداية... مآذن تعلن نداء الحق.. مجلات تبصر

(1)- نجاة عبد اللاوي: **<<آليات النظرية الحجاجية عند بيرلمان وتتيكا>>**، ص: 412.

(2)- المرجع نفسه، ص: 412.

(3)- يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول مقاربة للكتابة في زمن الحرب اللبنانية، ط01، دار الآداب، بيروت، لبنان 1993م، ص: 185.

الشعب.. و إن النصر لقريب.. إن النصر لقريب. >>[1].

يأخذنا الزمن الاستباقي إلى اكتشاف معالم مستقبل الشخصيات وأحداث الحوار، حيث يظهر كل من "محمد" و"علي" في إحدى نوادي الجمعية مما يؤكد التأثير الكبير الذي عاشوه مع مشروع الكلمة والعلم، وقد كَبِرُوا عليه، وتشربوا أفكاره، كما يكشف الحوار المرجعية الفكرية ومنهج الجمعية في بناء فكرها الإصلاحي النهضوي؛ ونجد أولها، المرجعية الدينية التي ركز عليها عبد الحميد في تأطير المجتمع الجزائري، فالدين الإسلامي هو ضرورة لكل نهضة فكرية، وقاعدة للتمكين والنصر، تصديقا لقوله تعالى: ﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرۡكُمۡ وَيُثَبِّتۡ أَقۡدَامَكُمۡ ۝٧﴾ (سورة محمد/الآية:07). ويعكس هذه المرجعية قول محمد الذي استشهد بآية من القرآن الكريم، وجعل من جمعية العلماء نموذجا وتفسيرا للكلمة الطيبة المذكورة في القرآن، ولو دققنا جيدا نجد أن الكاتب وظف أسماء الشخصيات الإسلامية توظيفا يتماشى مع السياق الحقيقي للأحداث، أما ثاني تلك المرجعيات فهي التربية والتعليم عبر مختلف الأماكن وأهمها المدرسة والمسجد.

يبعث الحوار على حالة تفاؤلية وحركية داخل المسرحية، بمعنى آخر يجسد حركية المجتمع الجزائري آنذاك، ومن هنا يُبرز الكاتب دور البعد الثقافي والتربوي والتعليمي في مقاومة الاستعمار الفرنسي، فهي دعوة لمتلقينا الصغير إلى بناء وعيه، وتنمية معارفه في سبيل مقاومة أي مشكلة يتعرض لها.

وفي سبيل القضاء على المشروع الإصلاحي للجمعية، عمد الاستعمار الفرنسي إلى طرق أخرى، وهي إحداث صدع داخل المجتمع الجزائري، من خلال تجنيد الخونة والعملاء ونجد من هؤلاء شيخ الطرقية وتلاميذه الذين كانوا ضد عمل الجمعية، وقد جسد لنا المشهد الثالث زمن خيانة ثورة الكلمة، وكأن عز الدين جلاوجي**<< يعيد كتابة التاريخ بطريقته وإعادة بنائه وفق إشكالياته وتساؤلاته. ولا يستطيع وهو يقوم بذلك الانفلات من العملية السردية التي هي في**

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خيوط الفجر**"، ص: 23.

الجوهر نوع من أنواع المحاكاة>>[1]، يقول:

<< القائد: إني لأنتظر ممثلهم (يسمع دق على الباب) ها هو قد جاء.

العسكري: (بعد التحية) شيخ الطرقية بالباب سيدي.

القائد: دعه يدخل.. أسرع أسرع.

الشيخ: (وهو يدخل) الولاء لسيدي القائد ولفرنسا العظيمة.

القائد: (مرحبا) أهلا بالشيخ أهلا بصاحب البركات.

اليهودي: إن سيدي القائد يحدثني عن عظمتك وبركاتك.

الشيخ: ونحن خدام فرنسا.

القائد: هل حضرت كل شيء؟

الشيخ: رسمنا خطة محكمة واخترنا رجالا أشداء سيكمنون له ليلا وهو ذاهب إلى المسجد لآداء صلاة الفجر ويردونه قتيلا..

القائد: فكرة طيبة فإن عبد الحميد هو رأس الحربة.

الشيخ: إنه عدونا اللدود.

القائد: ولا تخشوا سنتدخل في الوقت المناسب. >>[2].

يتضح الصراع القائم بين الجمعية والطرقية؛ إذ يصوره الكاتب بشكل فني من خلال القيمة السلبية التي دلت عليها ألفاظ شيخ الطرقية في خيانته للشعب الجزائري وولائه للاستعمار الفرنسي، ومحاربته لمشروع الإصلاح الباديسي، فالذاكرة التاريخية في الزمن الفني**<< تشهد وتحكي [و] تُستولَد بفظائع المشهد/.../ وبذلك يبدو الزمن الأول زمن الفعل والقتال، ويبدو أن الزمن الثاني زمن التعبير والإدانة>>**[3]، وهنا ينحو الكاتب إلى الزمن الثاني.

(1)- خالد طحطح: ما بعد التاريخ الجديد، ط01، دار رؤية، القاهرة، مصر، 2019م، ص: 83.

(2)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خيوط الفجر**"، ص: 25.

(3)- يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول مقاربة للكتابة في زمن الحرب اللبنانية، ص: 155.

تكشف شخصيات المشهد (القائد- شيخ الطرقية- اليهودي) عن الثالوث الاستعماري المنتهج ضد كل أمة محتلة، يتمثل الأول في الحركة العسكرية التي تتوجه إلى إبادة الشعوب بالقتل والإفساد ويمثلها القائد الفرنسي، وثانيها التطرف والانحراف الثقافي والديني الذي يهدف به المستعمِر إلى القضاء على الهوية الوطنية، بسلخ الشعب من لغته وموروثه ودينه السليم، ويجسدها شيخ الطرقية، وأخيرا التهجين القومي وعادة ما يستخدم فيه الاحتلال العرق اليهودي كوسيلة للقضاء المستَعمَر عن طريق سياسة الاستيطان. ليهدف عز الدين جلاوجي إلى توعية المتلقي حول هذا الثالوث من خلال السفر الزمني إلى ماضي الثورة الجزائرية وصولا إلى الحاضر وواقع الحال مع الاحتلال الصهيوني للأراضي الفلسطينية.

يأخذنا زمن الخيانة إلى تطور صراع شيخ الطرقية وعدائه للجمعية إلى التخطيط إلى قتل زعيمها عبد الحميد، وهو ما نراه في المشهد الرابع:

<< طرقيان في أحد شوارع قسنطينة حيث الظلام حالك

الطرقي الأول: سنختفي هنا.. هذا هو الشارع الذي يمر منه.. كن شجاعا.. اضربه على رأسه وإذا سقط أغرز في صدره خنجرك./.../

الأول: (مطمئنا) قلت لك لا تخش شيئا... ها هو قد جاء اختف... اختف...

(يختفيان.. يمر عبد الحميد فيخرج عليه الطرقي ويضربه على كتفه فيسقط وتصدر منه صرخة)

الثاني: سآكل قلبك أيها العدو اللدود.

(يخرج الطرقي سكينا ويهم بغرزها في صدر الإمام، لكن الطلبة يحيطون به من كل جهة بعضهم يمسكه وبعضهم ينهض الإمام)

محمد: (غاضبا) مرنا يا شيخ نضرب رأسه على الحائط.

علي: لنتركه عبرة لأمثاله من الخونة العملاء.

عبد الحميد: بل سلموه لفرنسا ولا تلوثوا أيديكم بدماء الخونة (داعيا) اللهم اهدي قومي فإنهم لا يعلمون.. اللهم اهدي قومي فإنهم لا يعلمون. >>[1]

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خيوط الفجر**"، ص: 26.

تتحول الخيانة الطرقية من فعل الولاء لفرنسا إلى فعل القتل لزعيم الجمعية عبد الحميد بن باديس، هذه المحاولة إنما هي سعي إلى القضاء على ثورة الكلمة الطيبة والعلم الصحيح ففي الوقت الذي يتبين فيه هدف وتأثير الجمعية الإيجابي على تلاميذها وشبابها، وتعزيز روح الوطنية والمقاومة. يظهر تيار الطرقية والتأثير السلبي على المنتمين لها من شباب وتلاميذ، والتبعية إلى الاستعمار طمعا في تحقيق مصالحهم الشخصية، وهنا تنقسم الكلمة إلى طيبة وخبيثة كما في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِيٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا ۗ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ ٱجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ ٱلْأَرْضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٍ ﴿٢٦﴾ يُثَبِّتُ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ بِٱلْقَوْلِ ٱلثَّابِتِ فِي ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَفِي ٱلْءَاخِرَةِ ۖ وَيُضِلُّ ٱللَّهُ ٱلظَّٰلِمِينَ ۚ وَيَفْعَلُ ٱللَّهُ مَا يَشَآءُ ﴿٢٧﴾﴾ (سورة إبراهيم/ الآية 24، 27).

عودة إلى المشهد الذي يتجلى فيه مستوى حقد وكراهية تلاميذ الطرقية لعبد الحميد بن باديس؛ إذ تدل العبارات **(اضربه على رأسه/ اغرز في صدره خنجرك/ سآكل قلبك أيها العدو اللدود)** على أفعال العنف والقتل التي زرعها شيخ الطرقية في نفوس تلاميذه، لتصبح كلمته شجرة خبيثة كما دلت عليها الآية. يتصاعد الحدث إلى ضرب الطرقيين عبد الحميد بن باديس ضربة غدر حتى سقوطه صارخا متألما، فيلبي تلاميذه نداء نجدته ممسكين بالمعتديين لتتكشف هنا الأخلاق الإسلامية لابن باديس وحثهم على عدم قتلهما، وترك تلويث أيديهم بدماء العملاء والخونة، وهي صورة تدل على تلك الشجرة الطيبة التي يريد غرسها في نفوس تلاميذه، وأبناء الوطن ككل، وهو الهدف نفسه الذي يرمي إليه الكاتب إيصاله إلى الطفل.

تصل مسرحية "**خيوط الفجر**" إلى نهايتها في مشهدها الخامس الذي يصوّر لنا شهيد الكلمة عبد الحميد بن باديس، وانتصاره على الاستعمار الفرنسي حيا وميتا، ليبرز الكاتب للمتلقي**<<أهمية الثقافي بمعناه الوطني، أي من حيث هو مناخ يهيئ شرط استمرار المقاومة: مقاومة**

الاحتلال في أشكاله وآثاره وأبعاده>>[1]، يقول:

<< الشيخ: (يدخل فرحا) أبشر سيدي أبشر.. أبشر.

القائد: ماذا وراءك؟

الشيخ: مات ابن باديس.. مات ابن باديس.

القائد: (ساخرا) مات ابن باديس؟ وهل هذا شيء يفرحك؟؟ وهل تعتقد أن ابن باديس شخص؟ إن ابن باديس هو هذا الشعب الذي استيقظ، ابن باديس هو هذه الأفكار التي زرعها في القلوب والعقول>>[2]

اتسمت نهاية المسرحية بشعور الحزن؛ حيث يتمثل في اغتيال زعيم جمعية العلماء المسلمين عبد الحميد بن باديس، ليتضح الثالوث الأول من النظام الاستعماري وهو قتل أعلام المقاومة المؤثرين إيجابيا على الشعب، وكثيرا من يتم استخدام الثالوث الثاني وهو الخونة والعملاء والمتطرفين من بني الوطن نفسه ما صوره المشهد الخامس.

رغم هذه النهاية المأساوية، إلا أن المشهد يكشف عن جانب آخر تفاؤلي؛ حيث يصوّر انتصار شهيد الجمعية ابن باديس على الاستعمار الفرنسي، إذ تدل عبارات القائد الفرنسي على هزيمته النفسية، والمعنوية نتيجة للدور الذي أدته ثورة الكلمة في بقاء روح المقاومة في نفوس تلاميذ ابن باديس، والمتأثرين به من المجتمع الجزائري، وهدف الكاتب من خلال هذه الثنائية إلى محاولة إضاءة الزمن الماضي، وإعادة بنائه لمتلقينا الصغير لتعزيز معارفه حول تاريخ وطنه وهويته العربية والإسلامية، وبيان دور العلم والعمل به في مقاومة الاحتلال وأهميته في التمهيد للثورة المسلحة.

02- الاستعمار وثورة السلاح

كان لثورة الكلمة التأثير الكبير على المجتمع الجزائري في مقاومة المحتل الفرنسي ومواصلة النضال، وتفجير الثورة المسلحة لتحرير الوطن، ليعتمد عز الدين جلاوجي على

(1)- يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول مقاربة للكتابة في زمن الحرب اللبنانية، ص: 185.

(2)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خيوط الفجر**"، ص، ص: 27، 28.

هذه التراتبية في التأسيس للجزء الثاني من بنائه الزمني، والتأريخ لفترة ثورة السلاح من خلال نصوصه المسرحية، مبينا تلك العلاقة **<< بين ثورة الأدب وأدب الثورة في تاريخ بلادنا ولعلها من الحالات الثورية الأدبية النادرة التي/.../ تخلقت في رحم الكفاح، وآتت ثمارها وعيا ثوريا عميقا فاستحالت النصوص الحبرية دما، والكلمات رصاصا وقنابلا؛ فثورة الحبر أنتجت ثورة الدم>>**[1]، ومن المسرحيات التي شكلت زمن ثورة السلاح نجد مسرحيتي "**غنائية الحب**" و"**الخيانة**" حيث ستناولهما بالتحليل والمكاشفة.

تتميز مسرحية "**غنائية الحب**" عن باقي مسرحيات المجموعة، إذ جاءت مختلفة في طبيعة بنائها، فهي مسرحية ملحمية غنائية مشبعة بالزمن التاريخي للثورة الجزائرية المسلحة وهذا ما ظهر من خلال أسماء شخصياتها والحوار القائم بينها، فالمسردية التي اتخذها عز الدين جلاوجي في ملحمته الغنائية هدفها توصيف الثورة وإثارة الحماسة في نفوس متلقينا الصغار، وبث روح الوطنية الحقة لديهم، وقد جسد الكاتب التاريخ كشخصية متكلمة؛ أي باعتبارها شاهدا على حقيقة تلك الفترة الزمنية، تحاوره المجموعة الصوتية التي تمثل أبناء الجزائر في زمن الاستقلال، والطامحين إلى التعريف على تاريخ وهوية وطنهم، والاعتزاز به والمشهد الآتي يبين ذلك:

<< المجموعة: (تنادي التاريخ)

أيها التاريخ اصدع بالحق المبين

واكشف للحيارى وكل العالمين

فالحق كالدر الثمين

لا يغطيه غبار السنين

ولا تدجيل الكائدين >>[2]

---

(1)- محمد العربي: **<<بين ثورة الأدب وأدب الثورة قراءة في نماذج شعرية جزائرية>>**، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، مج05، ع20 أيلول- سبتمبر 2021م، برلين، ألمانيا، ص: 163.

(2)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غنائية الحب**"، ص: 34.

يبدأ الولوج إلى زمن الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، حيث جاءت شخصية المجموعة الصوتية عبارة عن محرك ومثير لشخصية التاريخ، من أجل تصوير ملامح نضال وحجم تضحيات الشعب الجزائري للانتصار ومعانقة نسائم الحرية. وقد جاءت لغة المقطع بشكل مباشر، وألفاظه ذات معنى بسيط، تلائم الطفل ومن أجل تعزيز فكرة الحماسة وإدخال الطفل في الحالة الثورية وظف الكاتب ألفاظا مشحونة بالثورة والمقاومة.

يستجيب التاريخ لنداء المجموعة الصوتية، ليدخل في حوارية معها، ممثلا دور الشاهد على ذاك الزمن، فيصور الثورة الجزائرية، والمجاهدين بشكل دراماتيكي، وأسلوب شاعري هدف من خلاله الكاتب إلى التعريف بأهم مجاهدي ثورة السلاح الجزائريين، وبث روح الوطنية في نفوس الأطفال، يقول على لسان التاريخ:

<< التاريخ: (يقف وسط الركح كالخطيب)

سيرة من نار ونور

غرة في جبين الدهور

درة في تاج العصور

عمن أحدثكم فيها ومن أدع؟ /.../

عن الأمير؟

عن النجم المنير؟

يصد ظلام الغرب الخطير /.../

عن لالا فاطمة؟

تعفر أنف المارشال /.../

عمن أحدثكم فيها ومن أدع؟

عن ثورة أينعت؟

ذات صباح من شهر نوفمبر>>[1]

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غنائية الحب**"، ص، ص: 36، 38.

ينطلق هذا المشهد الملحمي كإجابة عن المجموعة الصوتية وهي تنادي على التاريخ الذي يعبر عن البناء الزمني، فيغدو النداء طريقا يعبده الكاتب للسفر بنا في ذاكرة التاريخ الماضي مستعرضا ومؤرخا لزمن الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، وحجم النضال والتضحيات من أجل عيش لحظة الانتصار والحرية، فنلاحظ أن الثنائيات الموجودة في الأسطر الثلاثة الأولى من التصوير الشاعري لملامح الثورة تأخذ طابع الترادف، فهي النار المحرقة للأعداء، والنور المنير لأبناء الجزائر، وأنها العار والغرة في جباه المستعمر الفرنسي التي يبقى على طول الأزمنة، وهي درة على رؤوس الشعب ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

لم يقف التصوير عند هذه الشاعرية، بل ذهب إلى استعراض بطولات ثوارها، كالأمير عبد القادر الذي صوره كالنجم، لتصبح الثورة عندئذ ضوءا منيرا، بينما الاستعمار ظلاما دامسا وخطيرا. ثم ينتقل بعدها إلى كشف الدور الذي أدته المرأة الجزائرية في الكفاح عن شرف وطنها، فيذكرنا بالبطلة "لالا فاطمة النسومر" وهي تُعفِّر أنوف الطغاة المحتلين.

يوضح الكاتب لمتلقيه الصغار أبعادا سياسية ووطنية، وأخرى تعليمية حول زمن الثورة الجزائرية، فهي**<<الثورة من أجل الحرية والكرامة.. وهذا هو الشعب الجزائري الذي صنع الثورة برجاله ونسائه وأطفاله خصوصا أولئك الذين ذهبوا في الخفاء دون أن يحدثوا ضجة، ناضلوا، وسُجنوا واستشهدوا>>**[1]، وقد كان شهر نوفمبر التاريخ الذي انطلقت فيه ثورة السلاح لمقاومة المحتل الفرنسي، فقهر المجاهدون الأعداء، وحالف النصر الأبناء.

يواصل الكاتب سفره الزمني عبر شخصية "التاريخ" مصورا للأطفال مشاعر الشعب الجزائري في لياليه النوفمبرية، يقول:

<< التاريخ: ذات ليلة من ليالي الخريف

كان الشهر نوفمبر

ثار الشعب وشمر

(1)- زينب الأعوج: السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، ط01، دار الحداثة، لبنان، 1985م، ص: 103.

يحدوه حب الوطن

وتاريخ مزهر

وأعلن الشعب للورى

إني هنا

في كل شبر في الذرى

عربي أنا

مسلم أنا

جزائري لن تقبرا

وليشهد شاعر الثورة الكبرى. >>[1]

إنّها الثورة النوفمبرية التي قام بها الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، فعبّر الكاتب عن الزمن الوطني بصورة شعرية ليدخل الطفل في حالة شعورية حماسية عالية، كما يثير في انفعاليته الوطنية تجاه قضايا وطنه، وأن يجعل نوفمبر نموذجه الأعلى للمقاومة فيجمع هنا الكاتب بين زمنين الماضي والحاضر من أجل بناء شخصية الطفل الوطنية في المستقبل.

تظهر ملامح الشعب الجزائري وأحاسيسه في لياليه النوفمبرية مشحونة بقوة المقاومة ودافعية الانتصار فدلت الأفعال (ثار- شمر) علامة إعلان الشعب عن ثورته التي لن تخمد إلا باستقلال الوطن، وقد لعبت شعرية المقطع على أوتار القومية، والدينية، ثم الوطنية **(عربي أنا مسلم أنا/ جزائري لن تقبرا)** بهدف جعل الثورة الجزائرية قضية إنسانية، ومرجعا تاريخيا للصمود أمام كل ظلم وجور، لهذا نجد أن نهايات الأسطر جاءت منتهية بحرف الراء، وهو حرف تكراري يدل شعريا على زمن الحركة، واستمرارية حدوث الأفعال، وهي لفتة من الكاتب إلى المتلقي لاستمرارية الحفاظ على هذا الوطن.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غنائية الحب**"، ص: 42.

يستحضر الكاتب شخصية مؤثرة ومعبرة عن تاريخ الثورة كلمة وسلاحا وهي شخصية "مفدي زكريا"، الذي يعتبر **<<علامة مرجعية ذات أبعاد تاريخية وسياسية وفكرية، فهو يمثل رمزا للثورة وصوتها، فقد أسهمت قصائده الثورية في ترسيخ القيم والمبادئ الثورية في نفوس الجزائريين لما تتميز به من قوة المعنى وفخامة اللفظ وروعة الأسلوب، كما اتسمت بثرائها المعرفي>>**[1] مثل قصيدة "**قسما**" التي خلدها نشيدا وطنيا للجزائر.

إنَّ الثورة النوفمبرية **<<عبَّد طريقها أناس حقيقيون ذابت ذاتهم الخاصة في ذات الجماعة واستشهدوا من أجل هذه الجماعة التي هي الأهل، وهي الأرض وهي الجزائر كلها بمختلف أفراحها وعذاباتها>>**[2]، وقد اخترنا المقطع الآتي كنهاية لأحداث ومجريات هذه الثورة المسلحة، التي عبر عنها الكاتب بصورة مشهدية مطرزة بدماء الشهداء حبا في الوطن، وخيبة للاحتلال وانتهاء بطشه، يقول:

<< التاريخ: وتقضي الجزائر سبعا شدادا
تطعمهن دما وأكبادا
ألف ألف ونصف من الشهداء
سبحوا فوق لجج من دماء
باعوا نفوسهم لله، للوطن /.../
ويفشل الطغاة
أمام الأباة
واذلهم
خابت مساعي العتاة >>[3]

(1)- سامية غشير وخالد خالدي: **<<القيم التربوية والعناصر الجمالية في مسرحية غنائية الحب" عز الدين جلاوجي>>** مجلة دراسات معاصرة، مج05، ع01، 2021م، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، ص:155.

(2)- زينب الأعوج: السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، ص: 107.

(3)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غنائية الحب**"، ص، ص: 45، 46.

نختتم مسرحية "**غنائية الحب**" بهذا التصوير المشهدي الزمني لتاريخ نهاية الاستعمار الفرنسي وخيبة مساعيه في إخضاع الشعب الجزائري، وسلب ثرواته، وهذه الخيبة كانت نتيجة التضحيات التي قدمها أبناء الوطن عبر الثورة النوفمبرية، فقد جاءت هذه النهاية مطرزة بألفاظ ثورية تثير الحماس، وتفتح الذاكرة على واقع تلك الفترة **(وتقضي/ تطعمهن دما وأكبادا/ سبحوا فوق لجج من دماء/ باعوا)**؛ حيث بلغت مدة الثورة الجزائرية سبع سنين، وكانت حصيلة شهدائها ميلون ونصف المليون شهيدا، ليهدف هنا الكاتب الجمع بين قيمتين تربوية وتعليمية تتمثلان في حب الوطن، ومعرفة حقائق عن تاريخه. كما يحاول تهيئة نفوس المتلقين الصغار**<< وبنظرة جد تفاؤلية، وأمل كبير في أن يكون الحلم الجميل هو النهاية والبداية. نهاية كابوس الاستعمار، وبداية واقع جديد>>**[1]، وهو ما أثبته انتصار الثوار على الطغاة.

إذا كان الاستعمار قد عمد إلى تجنيد الخونة والعملاء للقضاء على مشروع وثورة الكلمة، فإنه سيعمد إلى تجنيدهم أيضا للقضاء على ثورة السلاح، وإحداث صَدعٍ داخل المجاهدين، وقد صور لنا عز الدين جلاوجي هذه العملية من خلال مسرحية "**الخيانة**" التي جاءت في ثلاثة مشاهد، تدور مضامينها حول القيمة السلبية للخيانة، وكيفية معالجتها من طرف قادة الثورة والمجاهدين الأحرار.

إنَّ استحضار تاريخ الخيانة هو استحضار لجزء من زمن الذاكرة الوطنية؛ حيث يصور لنا المشهد الأول والثاني قيمتين متناقضتين للعمالة إحداهما سلبية، والأخرى إيجابية، كما تتبين من خلالهما ملامح الشخصية وأبعادهما النفسية، يقول:

<< يظهر الضابط الفرنسي في مكتبه يقلب أوراقا.

يدخل عليه أحد العملاء خائفا.

العميل: (وهو يرتجف) سيدي سيدي احمني احمني.

الضابط: (باستعلاء) فرنسا تحمي المخلصين لها لا تخف ماذا وقع؟

(1)- زينب الأعوج: السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، ص: 104.

العميل: لقد أرسلوا يتوعدونني بالقتل.

الضابط: من هذا الجبان الذي يجرؤ على ذلك.

العميل: إنه القائد عميروش أرسل يتوعدني بالذبح عند منتصف النهار بالضبط.

الضابط: عميروش لا يستطيع أن يتحدى إرادة فرنسا، في آخر هذا الرواق حجرة خاصة، اذهب وابق هناك، ولا تخشى فنحن هنا.

العميل: والنوافذ ألا يمكن أن يتسللوا إلي عبرها؟

الضابط: (بغضب) ماذا تظنهم أشباحا؟ جنا؟ هل نسيت أنك في حماية فرنسا العظيمة؟ اخرج ... اخرج.

(يخرجان معا إلى الحجرة) >>[1]

يبدأ المشهد الأول بعرض درامي لزمن الخيانة، حيث يظهر الضابط الفرنسي في غرفة المكتب، فيدخل العميل عليه خائفا مرتجفا طالبا الحماية منه جراء التهديد الذي وصله من القائد عميروش، لتشكل هذه الشخصيات الثلاث حوارا تتصاعد فيه مظاهر الصراع، كما تتكشف من خلاله ملامح كل شخصية، فالضابط الفرنسي يمثل القوة الاستعمارية الباطشة الواثقة من قوتها وهو ما تدل عليه الألفاظ التالية **(باستعلاء/ فرنسا تحمي/ من هذا الجبان/ لا يستطيع أن يتحدى إرادة فرنسا/ هل نسيت أنك في حماية فرنسا العظيمة)**، بينما تمثل شخصية عميروش القوة الأخرى المقاومة لهذا المحتل، وهاتان القوتان تصنعان توازنا للحوار والصراع في حين تمثل شخصية العميل دور الجبان الخائف اللامنتمي، الذي سيخسر نفسه في نهاية المسرحية **(خائفا/ يرتجف/ احمني احمني)**، كما نلاحظ احتقار كل من القوتين لهؤلاء العملاء الخونة، خاصة من طرف الاستعمار الذي نجده يعامله بإذلال ودونية **(اخرج ... اخرج)**.

وفي المشهد الثاني يصور الكاتب الحركة المضادة التي استعملتها الثورة للتخلص من خونة الوطن، وهي استخدام العميل المزيف، وهو العميل الثاني، لتؤدي هذه الشخصية دور الشجاع والمنتمي، فهي شخصية إيجابية، لها أبعاد نفسية تبعث في الطفل روح المقاومة

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الخيانة**"، ص: 125.

وحب الوطن، والتضحية من أجله، كما يبينه المشهد الثالث والأخير:

<< في حجرة تكاد تكون فارغة إلا من كرسيين وطاولة يظهر العميلان في قلق شديد.

العميل1:(ينظر من النافذة المغلقة في خوف) اللعنة عليهم ما أفظع أن يموت الإنسان مذبوحا كالشاة!

العميل2: وما أفظعه حين يموت عميلا !

العميل1: صدقت خسرنا كل شيء. /.../

العميل2: (يخرج مسدسا) لماذا تضع المكتب خلف الباب؟

العميل1: (مرتاحا) حتى لا يدخل عميروش علينا الحجرة فيقتلنا معا.

العميل2: اطمئن عميروش معك الآن في الحجرة.

العميل1: (يختفي بالمكتب) أين هو؟ أين هو؟ اضربه بالمسدس.

العميل2: أنا مبعوث عميروش إليك أيها الخائن.

العميل1: ألست عميلا لفرنسا؟ لقد كنت معنى.

العميل2: كنت أتظاهر بذلك فقط، ولكني أخدم شعبي وبلادي، اطمئن أيها الخائن إن المسدس كاتم للصوت.

(يضربه فيسقط ويخرج هاربا) >>[1]

جاءت نهاية مسرحية "**الخيانة**" بصورة مشهدية تلخص نهاية كل خائن للوطن، وفشل كل مخططات الاستعمار الفرنسي، وانتصار الشعب الجزائري على المشروع الاستعماري ففي المشهد تنتصر قوة المقاومة على القوة الاستعمارية عبر قتل العميل الثاني المزيف للعميل الأول الخائن، كما تدل حركة العميل المزيف على ذكاء المقاومة، وهو مستمد من خلال ثورة الكلمة وصناعتها لرجال مفكرين ثائرين، لتجتمع في هذه المسرحية ثورة الكلمة والسلاح معا.

لقد كانت مسرحيات "**خيوط الفجر/غنائية الحب/ الخيانة**" ثلاثية جسد فيها عز الدين جلاوجي التاريخ الوطني للثورة الجزائرية إبان الاحتلال الفرنسي، فعرج إلى استثمار الزمن تارة بشكل خطي يفتح فيه الذاكرة على ماضيها مسافرا بأحداثها إلى حاضرها، وتارة أخرى بشكل استباقي يستشرف مستقبل تلك الأحداث، لتكون أبعاد الزمن السياسي- الوطني

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الخيانة**"، ص، ص: 126، 127.

تربوية وتعليمية هدف من خلالها إلى تكوين شخصية الطفل وبناء وعيه الوطني، وغرس روح المقاومة للدفاع عن وطنه.

ثانيا- الزمن الاجتماعي: السلطة والأخلاق

إذا كان الزمن الوطني والقومي حديث عن العلاقة بين الهوية والوطن، واستحضار للتاريخ ونسيجه الثقافي، فإنَّ الحديث عن الزمن الاجتماعي في مسرح الطفل هو كشف للعلاقة بين الفرد والسلطة، وكذا الفرد مع باقي أفراد المجتمع، من خلال استثمار الكاتب لقضايا التراث والحوادث التاريخية القديمة سواء أكانت واقعية أم متخيلة، خاصة تلك التي تحتوي على أبعاد تربوية وأخلاقية إيجابية تنمي وعي الطفل ومدركاته، ومحاولة تسليط الضوء عليها، ليمزج الكاتب بين ماضي الأحداث وحاضر وواقع الطفل، بهدف تعزيز قيمه الإيجابية، وتنبيهه لنبذ كل قيمة سلبية **<< فالمبدع المسرحي الذي يعي دور التراث وعيا نقديا هو الذي يفجر ما في هذا التراث من دلالات إيحائية، ويكشف ما فيه من طاقات متفجرة قادرة على التجديد والاستمرار>>**[1].

قد عمد عز الدين جلاوجي في مجموعته المسرحية "**أربعون مسرحية للأطفال**" "**سالم والشيطان**" إلى تأكيد علاقة الفرد بالسلطة، والفرد بالمجتمع عبر الزمن الاجتماعي، ومن بين المسرحيات التي عكست ذلك نجد **مسرحيتي** "**الانتظار**"، و"**الإيثار**"؛ حيث ركز فيهما عز الدين جلاوجي على الحياة الاجتماعية في الزمن العربي القديم مثل حياة الملك النعمان ومحمد الواقدي، وتدور مضامين هذه المسرحيات بشكل كبير حول مجموعة من القيم أبرزها: الكرم المروءة، الوفاء، الصداقة، العلم.

(1)- مصطفى رمضاني: **<< توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي>>**، مجلة عالم الفكر، ع04 أبريل 1987، الكويت، ص: 87.

01-الفرد والسلطة، نحو بناء طفل اجتماعي (كرم ومروءة ووفاء)

يبدو العنوان في نظر القارئ بعيدا نوعا ما عن أهداف أدب الطفل، كون مفرداته توحي بشيء من الجدلية والصراع السياسي القائم بين الفرد والسلطة، هذا المصطلح الأخير الذي يظل في وعي الكثير بأنه مصطلح تنبجس منه معارك واعتقالات، ولعل أكثر زمن عرف عليه هذا التفكير هو زمن القرن الماضي المسمى بجيل الهزيمة والنكسة، غير أننا في هذا العنوان سنحاول توضيح هذه العلاقة بين الفرد والسلطة، ومحاولة بسطها، انطلاقا من كون أدب الأطفال وسيلة جوهرية في بناء مجتمع وجيل اجتماعي له أسس حوارية، وتفكير متوازن لا يرى في السلطة العدو القاهر، ولا ترى السلطة فيه الفرد الخارج عنها.

وقد اعتمد عز الدين جلاوجي فيما نظن هذه الفكرة العميقة وضمنها نصوصه المسرحية الموجهة للطفل بلغة بسيطة، بهدف القضاء على جيل الهزيمة والإخفاق، وإنتاج جيل البناء من خلال بناء منظومة القيم الاجتماعية التي هي أساس كل مجتمع، وهذا ما سنكتشفه في مسرحية "**الانتظار**" التي تدور أحداثها حول الزمن العربي القديم، زمن الملك النعمان الذي يمثل السلطة، بينما حنظلة يمثل الفرد، والمشهد الأول والثاني يظهران البعد الاجتماعي للفرد اتجاه السلطة من خلال قيمة الكرم والضيافة:

<< الملك النعمان في صيد له مع رجاله.

النعمان: الصيد وفير هذا اليوم.

أحد أصحابه: أجل أيها الملك فلنعد.

النعمان: هل أخذ منكم الجهد مأخذه؟.

آخر: أجل تعبنا ورب الكعبة./.../

النعمان يتجه تحت جنح الظلام إلى خيمة رآها

النعمان : لقد أنهكني التعب سأتجه إلى هذه الخيمة

(يخرج صاحب الخيمة)

حنظلة: (لزوجته) انظري يا امرأة إنه ضيف كريم

الزوجة: وتفرح يا حنظلة؟

حنظلة: ساق الله إلينا ضيفا في جنح هذا الظلام ولا نفرح؟

الزوجة: وماذا نطعمه يا حنظلة؟

حنظلة: سنتدبر أمرنا.. دعينا نستقبل الضيف

(يصل النعمان إليهما) >>[1]

يكشف المشهد عن الحياة الاجتماعية التي تحياها السلطة وما يحيط بها، فالخروج للصيد عبارة عن تسلية للنفس ووسيلة ترفيهية لهم، ويبين الحوار القائم بين النعمان وحاشيته طبيعة العلاقة بينهم، حتى إن الكاتب استبدل أسماء الشخصيات من وزيره إلى أصحابه ليدل على مدى قربهم منه، لينعطف مسار رحلة الصيد إلى دخول شخصية حنظلة في أحداث المسرحية فيصبح بعدها قطبا رئيسا فيها، ومسيرا لأستارها؛ حيث يتعب النعمان وأصحابه وينبلج الليل عليهم وهم في فضاء الصحراء، لتتكشف لهم خيمة حنظلة، والخيمة في التصور العربي مكان للضيافة والكرم، فينطلقون إليها، ليؤكد الكاتب للطفل نسقه الثقافي الاجتماعي والترابط بين الفرد والآخر دون معرفته المسبقة به، وفي إشارة أخرى نجد أن النص يخفي خطابا مضمرا يتمثل في دور الكرم ومحاولة العربي الاختفاء وراءه للتستر على ملامح الصحراء الموحشة ومعيشة الفرد القاسية جراء الفاقة وهو ما يبينه قول حنظلة وزوجته عند قدوم النعمان **(وماذا نطعمه يا حنظلة؟ سنتدبر أمرنا.. دعينا نستقبل الضيف)**.

في المشهد الآتي: سنلاحظ كيف تدبر حنظلة وزوجته في إكرام ضيفهما دون أن يعلما أنه الملك النعمان، والمقطع يقول:

<< النعمان: حياكما الله

حنظلة: حللت أهلا ونزلت سهلا ترجل يا أخا العرب

النعمان: لقد ظللت الطريق في هذه الصحراء، وأخذ مني التعب والجوع والعطش كل مأخذ.

حنظلة: ستجد عندنا كل ما تطلب ادخل.. ادخل

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الانتظار**"، ص، ص: 227، 228.

(يدخل النعمان وينشغل حنظلة بتقييد الفرس)

الزوجة: وفي ماذا فكرت يا حنظلة؟

حنظلة: عندنا شاة سأحلبها أولا ثم أذبحها

الزوجة: وعندي شيء من طحين قد ادخرته

حنظلة: عجل.. اتخذي له منه ملة واصنعي من حليب الشاة مرقة مضيرة وسأهيئ الشاة

(ينطلقان في العمل بجدية) >>[1]

نلحظ في هذا الحوار الترحيب الحار الذي قام به حنظلة، وهي سمة من سمات العرب أهل البادية والصحراء على الخصوص، لنكتشف من خلال الحوار بين حنظلة وزوجته عن الحل في كيفية ضيافة النعمان؛ حيث نجد في نهاية المقطع أنهما سيذبحان شاتهما الوحيدة ويطهوان ما تبقى لهما من طحين، وهذا الفعل ينم عن أخلاقهما العظيمة في إيثار الآخر ويهدف الكاتب من هذا المشهد ترسيخ قيمة الكرم في وعي الطفل، ليحيلنا الزمن الاجتماعي العربي على رفعة مكارم الأخلاق ودورها في تعزيز العلاقة بين الأفراد والمجتمعات.

تبدو العلاقة بين الفرد والسلطة في المشهد الأول والثاني علاقة هادئة، كون الفرد لا يعرف أن الآخر يمثل السلطة، فالمشهد الثالث يسدل ستاره عن هذا السر، ويكتشف حنظلة وزوجته أن الضيف كان الملك النعمان، فهل يا ترى سيتغير سلوكهما وتفكيرهما إلى حالة من الامتعاض مما فعلاه معه؟ أم أن موقفهما سيظل كما هو ويبقى كرمهم أصلا أخلاقيا متجذرا فيهما؟، والمشهد الثالث يبين ذلك:

<< يقوم حنظلة من نومه فيوقظ زوجته/.../

النعمان: عمتما صباحا.. لقد أشرقت الشمس وأنا نائم

حنظلة: استرح ما تشاء

النعمان: لا، يجب أن أذهب

حنظلة: حتى تتناول طعام الإفطار

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الانتظار**"، ص: 228.

النعمان: بل أنا في عجلة من أمري (يركب فرسه) يا أخا طيء اطلب ثوابك أنا الملك النعمان

(ينطلق ويتركهما)

حنظلة: (مندهشا) الملك النعمان؟

الزوجة: الملك النعمان؟ هذه فرصتنا يا رجل لنزيل عنا الفاقة

حنظلة: عما قريب سأكون عنده.. عما قريب.. عما قريب

(يدخلان الخيمة) >>[1]

ينطلق المشهد الثالث من زمن الصباح تشرق فيه الشمس لمعايشة أحداث جديدة، فإذا كان الليل عند حنظلة وزوجته هو زمن لاستقبال الضيوف، وإغاثة الملهوف، فإنَّ الصباح لا يختلف عنه في راحة المسافر من المسير، ونصرة الهارب المستجير، لهذا نراه يصر على راحة الضيف، فيخبره الضيف أنه الملك النعمان، لتظهر علامات الدهشة على حنظلة، هذه الدهشة هي إجابة عن تساؤلنا هل سيتغير سلوك حنظلة أم لا، لنتوصل إلى أن أصل الكرم متجذر في كيانه العربي، ومتأصل فيه، وأن علاقة الفرد اتجاه السلطة تنزع إلى الهدوء والسلام الاجتماعي، كون الفرد هو جزء حقيقي في بناء تلك السلطة.

إذا كانت المشاهد الثلاثة الأولى من المسرحية تعلن عن علاقة الفرد بالسلطة. فالمشهد الرابع والخامس يكشفان علاقة السلطة في معاملة الفرد؛ حيث تنعكس الضيافة حين يذهب حنظلة إلى الملك النعمان من أجل إغاثته في النكبة التي أهلت به، وقد كان يُعْرَفُ أن للنعمان يومين يوم بؤس وآخر سعد، ومن سوء حظ حنظلة أنه جاءه في يوم بؤسه، فيا ترى ما سيحدث، كيف سيتعامل النعمان/السلطة مع حنظلة/الفرد؟، يقول المشهد الرابع:

<< النعمان في جمع من حاشيته وأصحابه

أحد أصحابه: إذن لو ظهر عليك اليوم شخص لقتلته

النعمان: لأنه هذا هو يوم بؤسي

آخر: ولو ظهر عليك في يوم سعدك

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الانتظار**"، ص، ص: 228، 229.

النعمان: لأغنينه/.../

حنظلة: عمت صباحا أيها الملك العظيم

النعمان: أهذا أنت حنظلة الطائي الكريم الجواد

حنظلة: أجل هو أنا أيها الملك، أصابتني نكبة وجهد، وساءت حالي فجئت إليك لترفع عني ما ألم بي

النعمان: أفلا جئت في غير هذا اليوم. /.../

حنظلة: فإن كان لا بد فأمهلني حتى ألمي بأهل فأوصى إليهم، وأهيئ حالهم، ثم أنصرف إليك

النعمان: فأقم لي كفيلا بموافقتك.

(يلتفت الطائي إلى من حوله ويركز على أحدهم يسمى شريكا)

حنظلة: يا أخا النعمان فك اليوم ضيفا قد أتى له طالما عالج كرب الموت لا ينعم باله.

شريك: لا يا حنظلة، ومن يضمن لي رجوعك وعودتك. /.../

قراد: أين الرجولة والإباء؟ أبيت اللعن هو علي.

النعمان: اصرفوا لحنظلة خمس مئة ناقة، وليمض لأهله على أن يعود بعد عام...>>[1]

ينقلنا المشهد الرابع إلى الجزء الآخر من الزمن الاجتماعي وهو علاقة السلطة بالفرد إذ ينقسم موقف النعمان باعتباره سلطة إلى موقفين أحدهما سلبي والثاني إيجابي، أما الأول فيتمثل في استخدام السلطة كقوة ظلم الرعية بها؛ إذ نلاحظ أن النعمان جعل يومين متناقضين من أيامه يوم بؤسه، ويوم سعده، وهذا مما لا شك فيه استخدام مفرط للسلطة فمن غير المعقول أن يؤخذ المرء بجريرة لم يفعلها، وكأن بالكاتب يوقظ في ذهن المتلقي الصغير روح السؤال عن أهداف هذه الأفعال وآثارها على الفرد، ليكشف له الكاتب بعدها الإجابة من خلال مجريات الأحداث التي جرت بين النعمان وحنظلة، حيث وقع حنظلة في يوم بؤس السلطة، ولم تشفع له عندها كرم ولا ضيافة ذاك اليوم الذي غدا عنده واستراح.

أما الموقف الثاني الإيجابي الذي عمد إليه النعمان لتهذيب الحادثة بعد معرفته بالنكبة التي حلت بحنظلة، وشفقته عليه وعلى أهله بأن صرف له مكافأة من النوق يحملها إليهم، ثم

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الانتظار**"، ص- ص: 229- 231.

يعود بعد عام، وقبل مغادرته عليه أن يقيم كفيلا يكفله، وهنا يبرز الكاتب علامة أخرى من الأخلاق العربية الأصيلة المجبول عليها وهي قيمة المروءة، التي مثلتها شخصية قراد.

صوّر لنا المشهد الرابع قيما مختلفة في الشخصية الواحدة، كالظلم والكرم والشجاعة والمروءة، وهدف الكاتب من ورائها إلى رسم ملامح الذات الإنسانية بكل أبعادها المتناقضة والمختلفة للتأثير على مدركات الطفل وفهمه لها خاصة تلك التي تتعلق بالسلطة، كونها غير ممتلكة للقوة، كما هدف من خلالها أيضا إلى إدخال التشويق إلى ذهن المتلقي الصغير في محاولة تصور نهاية الحادثة بين النعمان وحنظلة، وما مصير قراد بعد ضمانه في حنظلة وذلك من خلال طرح بعض التساؤلات التي تُكَوِّنُ في لاوعيه قيما أراد الكاتب التركيز عليها وتثبيتها في شخصية الطفل، منها: هل يعود حنظلة ويفي بوعده في مقابل أن يلقى حتفه؟ هل يندم قراد على مروءته ويهلك نفسه من أجل غيره؟ كيف للنعمان أن يفعل هذا بأفراد رعيته وماذا يستفيد من ذلك؟ وهل سيعدل عن كل ما حدث؟.

كل هذه الأسئلة ضمنها عز الدين جلاوجي مسرحيته لبناء شخصية الطفل ليكون المشهد الخامس عبارة عن قفلة للمسرحية يكشف فيها نهاية الأحداث، وملامح كل شخصية وشعورها النفسي الداخلي، يقول المشهد الخامس:

<< النعمان في حاشيته ومعه قراد مكبلا بالحبال./.../

النعمان : اضرب عنقه يا سياف/.../

(يصل حنظلة مجهدا)

النعمان: ويحك ما حملك على الرجوع بعد إفلاتك من القتل؟.

حنظلة:

ما كنت أخلف ظنه بعد الذي أسدى إلي من الفعال الخالي

إني امرؤ مني الوفاء سجية وجـــزاء كـــل مكـــارم بـذال

النعمان : هو الوفاء والمروءة إذن؟ والله ما أدري أيهما أفضل وأكرم أهذا الذي نجا من القتل فعاد؟ أم هذا الذي ضمنه؟ والله لا أكون الأم الثلاثة، صدقت يا قراد إذا غدا لناظره قريب، أن غدا لناظره قريب

اذهبا لقد عفوت عنكما وليعلم الجميع أني تركت عادتي إلى الأبد>>[1]

يسعى المشهد الختامي لإسدال ستاره على كشف نهاية مسرحية "**الانتظار**" التي دل عنوانها كبنية كبرى على جزء كبير من وقائع أحداثها، فالانتظار دائما يحمل في ثناياه شعور الأمل، وبعضا من الاحتضار، فانتظار قرادة والنعمان في عودة حنظلة كانتظار قارئنا الصغير لمعرفة نهاية الأحداث، فهما على الأمل نفسه.

عودة إلى مجريات المشهد فقد بيّن الكاتب الشعور النفسي للشخصية المركزية، خاصة كل من قراد وحنظلة؛ حيث كان شعور قرادة الواثق من سلوكه تجاه حنظلة في وفائه بوعده وذلك نظرا لما قرأه بفراسته العربية ومعرفته بأخلاق العربي الأصيل المعروف بالكرم والجود والمروءة والوفاء وغيرها من المكارم، في حين كان شعور حنظلة تجاه نفسه أولا؛ ثم تجاه قراد والجمع كلل شعورا بإلزامية الوفاء بالوعد والعهد كي لا يكون سببا في إنتاج قيم سلبية ينتج عنها ضياع واندثار لتلك القيم الإيجابية بين أفراد المجتمع، ليكون فعل الشخصيتين فعلا اجتماعيا تربويا، يهدف الكاتب من خلاله إلى تمرير جرعة إيجابية وتفاؤلية لشخصية الطفل، ومحاولة جعله يتمثلها في واقعه الاجتماعي المعيش.

كما جعل الكاتب من هذه القيم سبيلا لمعالجة مظاهر السلطة السلبية في معاملتها للأفراد؛ وهذا ما بينه لنا شعور شخصية الملك النعمان الذي عدل عن إلحاق الضرر بقراد وحنظلة والنظر إلى مكارم أخلاقهما مروءة ووفاء وكرما، لنخلص إلى أن العلاقة بين الفرد والسلطة أساسها الترابط ما دامت الأخلاق الحميدة والنبيلة قوامهما، بينما تكون العلاقة انفصالية وعدائية إذا كان أساسها الظلم والجور.

02- الفرد والمجتمع، نحو بناء طفل أخلاقي (الصداقة منح وعطاء)

إذا كان **الزمن الاجتماعي** سلط الضوء على العلاقة بين الفرد والسلطة، فإنه لا يغفل عن النظر العميق في العلاقة بين الأفراد داخل المجتمع، كونها المدار الرئيسي الذي يشكل

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الانتظار**"، ص، ص: 231، 232.

ملامح ذلك المجتمع، ويظهر مظاهر التكافل أو الصراع فيما بينهم، وقد حاول عز الدين جلاوجي استثمار هذه الرؤية في بناء زمنه الدرامي في مجموعته المسرحية الموجهة للطفل ونجد من بينها مسرحية "**الإيثار**" التي رصد فيها الكاتب قيمة مهمة تؤثر تأثيرا كبيرا على حياة وشخصية الطفل وهي قيمة الصداقة، باعتبارها **<< صلة وثيقة تبين التفاعل مع الأصدقاء والتوافق النفسي والاجتماعي في كل مراحل الحياة بصفة عامة وفي مرحلة الطفولة والمراهقة بصفة خاصة>>**[1]، ليهدف عز الدين جلاوجي في مسرحيته هذه تشكيل خطاب توعوي للمتلقي الكبير خاصة الآباء والأمهات، وكذا تشكيل خطاب اجتماعي تربوي للمتلقي الصغير يهتم ببناء العلاقات الاجتماعية مبرزا قيمة الصداقة، ومدى أثرها في الترابط الأسري والمجتمعي.

تتكون مسرحية الإيثار من أربعة مشاهد، تدور أحداثها حول شخصية تاريخية إسلامية من العصر العباسي تتمثل في محمد الواقدي الذي عرف بالكرم والسخاء، كما عرف بالعلم رغم ما قيل فيه من أهل علم الحديث، إلا أن كثيرا منهم كالإمام الذهبي نبه إلى أنه يُحتاج إليه في التاريخ؛ حيث قال: **<< محمد بن عمر واقد الأسلمي مولاهم الواقدي المديني القاضي صاحب التصانيف والمغازي /.../ أحد أوعية العلم على ضعفه المتفق عليه /.../ سمع من صغار التابعين /.../ وكان جوادا كريما مشهورا بالسخاء. وقد تقرر أن الواقدي ضعيف يحتاج إليه في الغزوات والتاريخ>>**[2]. لهذا عمد الكاتب إلى توظيفه كشخصية تاريخية لها أبعاد نفسية إيجابية تعزز قيمة الصداقة بين أفراد المجتمع الواحد، كما يبرز أهمية العلم على نفسية الإنسان ودوره في بناء علاقاته الأسرية أولا، ثم المجتمعية ثانيا وهو ما يكشفه المشهد الأول:

<< الواقدي بين كتبه يطالع.. بعد لحظات تدخل عليه زوجه سلمى.

سلمى: (بقلق) ألم تنهض بعد يا محمد؟

---

(1)- أسامة سعد أبو سريع: الصداقة من منظور علم النفس، سلسلة عالم المعرفة، ع179 نوفمبر1993، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص: 41.

2- شمس الدين محمد الذهبي: تهذيب سير أعلام النبلاء، تح: شعيب الأرنؤوط، تهذ: أحمد فايز الحمصي، مر: عادل مرشد، ج01، ط01، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1991م، ص: 342.

الواقدي: ألا ترين أني مشغول يا سلمى؟

سلمى: ولكن غدا العيد.

الواقدي: أعرف ذلك. /.../

سلمى: بل نسيتَ حقنا جميعا، وقضيت عمرك كله بين هذه الأوراق.

الواقدي: هذا علم يا سلمى.

سلمى: علم أو ليس علما، أريد ثيابا للأولاد اليوم.

الواقدي: ولكنك تعرفين أن ليس لي مال.

سلمى: اقترض من أصحابك، أليس محمد التاجر صديقك؟ اذهب إليه.

الواقدي: محمد تاجر صغير، وعائلته كثيرة أفرادها.

سلمى: لعل عنده ما يدخره.

الواقدي: حسبي الله ونعم الوكيل، إني ذاهب إليه>>[1]

يستهل المشهد الأول انطلاقته من البيت باعتباره الأساس الذي يكوِّن المجتمع، وهي لفتة عميقة في إبراز مهمة الأولياء في تربية أبنائهم انطلاقا من سلوكهم داخل البيت، وبهذا حاول الكاتب بداية التأسيس لعلاقة الفرد بالفرد لتكوين علاقته بالمجتمع ثانيا. وتكمن العلاقة الأولى في الحوار القائم بين الزوجين "محمد الواقدي وزوجته سلمى"؛ حيث ظهر الحوار بينهما حوارا راقيا يبعث على الهدوء والأخلاق الطيبة والمحاججة العقلانية، وكأنه حوار علمي، وهنا يطرح الكاتب دور وأهمية العلم في التأثيث والتأسيس لأسرة قويمة صالحة يؤدي كل من الزوجين دورهما على أكمل وجه، بمعالجة قضية رئيسة وهي مسألة أخلاقية تؤثر على الأطفال والأبناء بصورة إيجابية، فالأبناء هم أكثر المقلدين على وجه هذه البسيطة إذ يرون في آبائهم القدوة والمثال الذي يستمدون منه سلوكاتهم وأخلاقهم. والمشهد يصور شخصية محمد الواقدي تقريبا كما في زمنها الحقيقي، تلك الشخصية العالمة والسخية، وهذا التوظيف الواقعي للأحداث والشخصيات من بين أهم السمات التي يتميز بها أدب الطفل

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الإيثار**"، ص: 170.

وذلك بهدف التأثير على الطفل وجعل الصورة الذهنية أقرب للواقع لتمثلها.

عودة لأهمية المشهد فإننا نجد أن سلمى زوجة الواقدي تطلب منه اقتراض بعض المال لأجل الاحتفال بالعيد في الحين الذي نراه من خلال العبارات أنه منشغل بالعلم والكتب ولا سبيل لديه في ادخار المال، لتؤدي المرأة والزوجة هنا دور الناصحة، ويأخذ الآخر برأيها ليبين الكاتب العلاقة الزوجية في أجمل صور التفاهم والحوار البناء، وفي الوقت نفسه يبين لنا مظاهر الحياة الاجتماعية في الزمن العربي القديم ليس بين الزوجين فقط، بل حتى بين الأصدقاء، ففي المشهد الثاني ينتقل الطفل إلى علاقة اجتماعية أخرى مهمة تؤثر في تكوين شخصيته بطريقة سليمة ومتزنة، وهي علاقة الصداقة التي لا يستغني عنها في الحياة، وقد آثر عز الدين جلاوجي في مسرحية الإيثار إلى تقديم وتوظيف صداقة إيجابية دون تعريضه إلى الحالة السيئة، وهذا بهدف غرس الأخلاق النبيلة مباشرة لمحاولة تقمصها وتقليدها، وهي بدورها ستكون عبارة عن الحامي والمعالج التلقائي لجملة الأخلاق والصداقة السيئة:

<< الواقدي وقد عاد من عند صديقه

الواقدي: السلام عليكم.

سلمى: وعليكم السلام، بماذا عدت؟

الواقدي: (يضع الصرة فوق الكتب) أعطاني صرة كاملة تكفينا لشراء اللباس والطعام.

سلمى: بارك الله فيه وفي تجارته..

الواقدي: يا له من رجل كريم، ما ردني قط.

سلمى: بارك الله في ماله وولده.

(دق الباب)

الواقدي: حاضر.. حاضر..

(يفتح الباب فيدخل صديقه سلمان)

سلمان: السلام عليكم.

الواقدي: (فرحا) أخي سلمان الحمد الله أن عدت إلينا سالما أيها المجاهد الكريم./.../

سلمان: أنت تعرف يا أخي أن الغد عيد وأني عدت اليوم من الجهاد وليس معي درهم واحد، فماذا لو أقرضتني ما يكفيني، بارك الله لك في مالك وولدك.

الواقدي: (بعد لحظة صمت) حاضر حاضر يا أخي إنك لتستحق كل خير (يعطيه صرة النقود) خذ يا أخي خذ. >>[1]

يطرح هذا المشهد جزءا من عنوان المسرحية "الإيثار"، في حين يكمن الجزء الثاني في المشهدين الأخيرين، أما عن الجزء الأول فقد تجسد معنى الصداقة في العلاقة الكامنة بين شخصية الواقدي وشخصية محمد من خلال إقراض محمد للواقدي نقودا لفك عسره وإدخال السرور على زوجته وأبنائه، وهذه تبعث عن زمن تسود فيه الأخلاق الكريمة والمروءة والوفاء وأن الصداقة كانت مبنية على العطاء والمنح وأن ما يسيرها إنما هو العلم. وقد ظهر الواقدي بعد فعل الإقراض في دور الكريم، المؤْثِر صديقة سلمان على نفسه، ففي نهاية المشهد نجد الواقدي قد منح ماله إلى سلمان إكراما له، لأن معنى الصداقة والإيثار واحد.

يسقط الستار ليكشف عن الجزء الثاني من علاقة الأفراد فيما بينهم وملامح الإيثار والصداقة الحقة التي تبني المجتمع السليم ودا وترابطا :

<< محمد: يا أخي أنا في ضائقة مالية وأرجو أن تقرضني شيئا من المال أرده لك بعد العيد إن شاء الله.

سلمان: وهل أنت الذي أرد طلبه خذ تفضل

(يعطيه صرة النقود)

محمد: سبحان الله كأنها هي! /.../

الواقدي: أعطيتني وذهبت لتقترض؟

محمد: مثلما اقترض سلمان منك وأعطاني.

الواقدي: يا للقلوب العامرة بالحب والخير والتقوى "ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة"

سلمان: ولا حل إلا أن نقتسم ما في الكيس سواسية.

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الإيثار**"، ص، ص: 171، 172.

الواقدي: أبشروا لقد اقتسمنا الحب والخير. >>[1]

كما ظهرت زوجة الواقدي على أنّها امرأة صالحة وذات أخلاق حميدة، تظهر زوجة سلمان على الشكل نفسه، حامدة وشاكرة لله، ليعود الكاتب في التأكيد على دور الأسرة المهم في بناء المجتمعات، لأنه الحاضنة الأولى لأبناء الجيل والضمان الوحيد لسلامتهم من الأخلاق السيئة الفاسدة، فإذا صلحت الأسرة صلح المجتمع، والأب والأم هما أساسا هذه الأسرة والمجتمع.

عودة إلى الجزء الثاني من ملامح الإيثار والصداقة التي ضمنها المشهد الثالث والرابع فبعد فرح كل من أسماء وسلمان بالمال الذي جلباه من الواقدي، تحدث المفاجأة عندئذ وهي قدوم محمد التاجر-الشخصية الأولى التي أقرضت الواقدي- للاقتراض هو الآخر من سلمان وهو ما لم يبخل عليه به، ولكن حين منحه الصرة عرف محمد أن هذا ماله وصرته، فالطفل المتأمل لهذه الحادثة يشعر بنوع من التفاؤل والفرح والسعادة ذلك لحجم المحبة والصداقة الحقة بين هؤلاء الأصدقاء، وإيثارهم لبعضهم على أنفسهم، ويكشف أن العلاقة بين الآخرين إنما تنمو وتترابط بالأخلاق الطيبة والحسنة، لا بالأخلاق السيئة والفاسدة، وهذا ما يبينه المشهد الختامي الذي يوضح قيمة الصداقة والإيثار كونهما عطاء ومنحا يعزز علاقة الفرد بالفرد ويزيد رابطة الأخوة بينهم، مما يؤدي إلى بناء مجتمعات متماسكة وسليمة مبنية على العلم والقرآن والخير والمحبة كما يظهرها الحوار والآية الكريمة.

ثالثا- الزمن الفكاهي: منظومة القيم بين السخرية والحكمة

في الوقت الذي ركّز فيه عز الدين جلاوجي على كل من الزمن التاريخي والاجتماعي كبناءين مهمين في الكتابة المسرحية عموما، إلا أنه لم يغفل عن الزمن الفكاهي الذي يعتبر ركيزة أساسية لا يستغني عنها مبدع وكاتب أدب الطفل، كون الزمن الفكاهي عنصرا ترفيهيا يؤدي مهمة وهدف هذا الأدب، إذ يستعمله المبدع كوسيلة ذات بعدين الأول للتسلية وهو بعدٌ

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الإيثار**"، ص- ص: 172- 174.

ظاهر، بينما يتمثل البعد الثاني في التربية والتعليم أخلاقيا وسلوكيا وهو بعدٌ باطن لتجتمع عندئذ مهمة أدب الأطفال في بعديها الفني الترفيهي والتربوي التعليمي.

عمد عز الدين جلاوجي في مجموعته المسرحية "**أربعون مسرحية للأطفال**" "**سالم والشيطان**" إلى التركيز على مواضيع اجتماعية وتربوية وأخلاقية ذات أهمية كبيرة من خلال الزمن الفكاهي، وهي عبارة عن التصرفات الإنسانية الأخلاقية التي تحدث في المجتمع سواء أكانت سلبية أو إيجابية، ومما رصدناه من مواضيع في المجموعة المسرحية تركيز الكاتب على السلوك السيء**<< فالجبن والسرقة والكسل والشجع وجميع الشرور الأخرى التي يجري تصويرها أو السخرية منها في الهزليات ليست بالغريبة عن الأطفال، إن لم تكن ضمن سلوكهم فهي بالتأكيد موجودة في سلوك الآخرين>>**[1]؛ حيث أراد الكاتب معالجته بطريقة كوميدية مسلية للتأثير على المتلقي الصغير بطريقة غير مباشرة، وتمرير رسائل إيجابية تعليمية وأخلاقية من أجل ترك وتجنب كل سلوك سلبي نظرا لما يحدثه من آثار ضارة على حياته وحياة من حوله. ومن بين المسرحيات التي سنعالجها: "**خف حنين**"، "**طفيل**"، "**هبنقة**"، "**السيف الخشبي**"، "**لقاء الأذكياء**". وتدور مضامين هذه المسرحيات حول سلوكات اجتماعية مختلفة كالطمع الحيلة والشجاعة والجبن، الكذب، والذكاء والحمق والغباء، وكلها تم توظيفها بهدف بناء وتكوين شخصية طفل سليم ومتوازن.

01- الزمن الفكاهي في الأمثال والحكم

ينطلق الزمن الفكاهي في المجموعة "أربعون مسرحية للأطفال" "سالم والشيطان" من خلال التركيز على منظومة القيم والمضامين ذات الأبعاد التربوية والأخلاقية، وقد عمد عز الدين جلاوجي إلى توظيف الموروث العربي باعتباره حاملا لرؤى وأنساق اجتماعية مطعمة بالفكاهة والحكمة في الآن نفسه ومن أبرز ما تم توظيفه من الموروث نجد الأمثال والحكم

(1)- نيكولاس تاكر: الطفل الكتاب دراسة أدبية نفسية، تر: مها حسن بحبوح، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 1999م، ص: 207.

حيث تدل بعض عناوين المسرحيات على ذلك كمسرحتي "**خف حنين**" و"**المتطفل**"، ليكشف لنا الكاتب عن المعنى والمغزى الحقيقي الذي أراده من وراء هذا الاستدعاء للموروث العربي بطريقة مباشرة، إذ نجدها لا تخرج عن دورين أو مهمتين مترادفتين الأولى السخرية كفعل كوميدي والثانية الحكمة وبهذا نكون أمام زمن فكاهي يمتع ويضحك الطفل، ولكن يمارس في الوقت نفسه مهام بناء شخصيته القِيَمِيَة الإيجابية أخلاقيا وتربويا، ذلك لأن **<< الفكاهة من أعظم المواهب العبقرية ومن أشد العوامل التي تحفظ [أدب الأطفال] /.../ ومن أعظم العوامل النافعة الفعالة في تهذيب الطباع>>**[1].

وتعد المسرحيات المبنية على الأمثال والحكم من المسرحيات التي يركز فيها الكاتب على الزمن الفكاهي بدرجة يسلي فيها المتلقي ويؤثر عليه إيجابيا، فهي من **<<الأشكال الأدبية التي ينبغي تقديمها للطفل/.../ [لأنها] ذات أهمية خاصة في البناء الخلقي للطفل، وذلك لما يحتوي عليه من عظات وعبر وقيم أخلاقية>>**[2]، وقبل الولوج في تحليل المشاهد المسرحية لـ "خف حنين" نجد تأثير الزمن الفكاهي في البناء المسرحي يؤدي دورا مهما في إحداث جو من المتعة والضحك. ليعزز عن طريق الحوار الكوميدي تفاعل الجمهور مع المشهد، ويخلق توترًا طريفًا في الأحداث. كما يسهم في جذب انتباه الطفل وتسليته، وهو ما يشكل أحد عناصر الجاذبية الرئيسة في أدب الطفل، بهذه الطريقة يتم استخدام الزمن الفكاهي في مسرحية "**خف حنين**" لإيصال الفكاهة والتسلية للطفل الصغير. وإسهام اللغة والشخصيات في خلق تأثير فكاهي يعزز جاذبية المسرحية للأطفال، ويترك لديهم ذكريات ممتعة فنيا وتربويا.

تتكون مسرحية "**خف حنين**" من ثلاثة مشاهد، والتي صور فيها الكاتب مظاهر السلوك الإنساني وصراعه مع الآخر في محاولة الأنا أو الذات الإنسانية استغلال ذلك الآخر

(1)- أحمد أمين: النقد الأدبي، (د.ط)، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2012م، ص: 113.

(2)- سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ط01، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2006م ص: 187.

باستخدام السلوكات السيئة المتمثلة في الطمع والخداع، وقد يتساءل أحدهم حول العلاقة بين مضمون المسرحية وعلاقتها هنا **بالزمن الفكاهي**، لتكمن الإجابة في العلاقة الموجودة بين مضمون الفكاهة والهدف منها؛ حيث إنّ كل مضمون فكاهي لا يخرج في حقيقته عن ثلاثة أهداف قد تجتمع معا في كثير من الأحيان، وقد يأتي أحدها في ظل غياب الآخر، وهذه الأهداف الثالثة هي: الإمتاع، السخرية، الحكمة، وبما أنّ أدب الطفل يراد من خلاله بناء شخصيته والتأثير عليه إيجابا، وإمتاعه وتسليته أيضا، فإن الغاية من الزمن الفكاهي هو البعد التربوي والأخلاقي أي تظافر كل تلك الأهداف معا، وهذا ما جسده الكاتب في مسرحية "خف حنين" من خلال قيم الطمع والخداع والحيلة والتسرع.

عودة إلى مضمون المسرحية، إذ يعرض الكاتب في المشهد الأول لغة التواصل الأولي بين الإسكافي حنين وبين المشتري الأعرابي وتفاعلهما حول الخف، لتتضح من خلالها ملامح شخصية حنين الشرهة الطامحة في استغلال الأعرابي لصالحه الشخصي، وإفشال رغبة الأعرابي دون تحقيق هدفه، وهو ما يبينه لنا المقطع الآتي:

<< داخل الدكان يظهر الإسكافي منهمكا في العمل /.../

الأعرابي: أعجبني هذا (يحمل خفا) لم أر مثله في حياتي قط.

حنين: وستفرح به زوجك فرحا شديدا.

الأعرابي: لا شك في ذلك، ما ثمنه.؟

حنين: عشرون دينارا.

الأعرابي: عجبا عشرون دينارا، هل تبيعني ذهبا؟ /.../

الأعرابي: لا أنا لا أقدر على عشرين دينار.

حنين: وأنا لا اقدر على بيعه.

الأعرابي: في أمان الله إذن يا حنين يا أمهر إسكافي في الوجود

(يخرج الأعرابي)

حنين: لأحتالن عليه واستولي على راحلته وما حملت، إنه صيد ثمين ساقه القدر إلي.

(يخرج في إثره) >>[1]

يصوّر هذا المشهد الملامح الداخلية لشخصية الإسكافي حنين وانعكاسها على معاملته للأعرابي؛ إذ برزت تلك الملامح النفسية في رغبته الاستغلالية الجشعة في بيع الخف للأعرابي بثمن مرتفع جدا، وكذا الحوار الداخلي (المونولوجي) الذي ظهر في نهاية المقطع في محاولة الاحتيال عليه وسرقة قافلته، ليظهر المشهد انعكاس الشخصيات الرئيسية للأعرابي وحنين، حيث يتم تمثيلهما كشخصيتين متضادتين، الأعرابي يظهر كشخص طموح يسعى للثراء والحصول على خف لزوجته كهدية، بينما يرمز حنين إلى الطمع والحيلة. ويتخذ من الأعرابي هدفًا للتهكم والمرح. لتتمثل أهمية أحداث هذا المشهد وعلاقتها بالزمن الفكاهي في إطلاق الأحداث الرئيسية للمسرحية لإثارة التشويق لدى المتلقي الصغير وترقبه لما سيحدث في المشاهد القادمة.

يكشف المشهد الثاني عن الطريقة التي رسمها حنين في احتياله على الأعرابي؛ حيث تتجلى الحيلة من خلال تصرفات حنين الشخصية الماكرة:

<< الأعرابي يحث السير عائدا وهو يحدث نفسه

الأعرابي: لقد وجدت في طريقي خفا... ولكنه فرد واحد.. آه لو وجدت الفردين معا.. سبحان الله يشبه خف حنين بالضبط... آه يا حنين يا طماع خف بعشرين دينارا ؟... آه ماذا أرى ؟؟ فرد آخر إنه هو (يحمله) أخو الفرد السابق هذه اليسرى والأولى اليمنى... يشبهان تماما خف حنين.... آه ما أغباني لو حملت الأولى لأصبح عندي خف كامل ولقدمته لزوجتي ففرحت به فرحا كبيرا... لكن لا بأس سأدع راحلتي هنا وأعود عدوا لآتي بالفرد الأخرى ليست بعيدة من هنا..

(ينطلق الأعرابي عدوا حاملا الفرد فيظهر حنين من خلف الهضبة)

حنين: (ضاحكا) آه يا غبي اذهب بخفي حنين وأذهب أنا بالراحلة وما تحمل من غال ونفيس

(يسوق الراحلة وينطلق ضاحكا) >>[2]

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خف حنين**"، ص، ص: 186، 187.

(2)- المصدر نفسه، ص: 187.

يعتمد حنين في هذ المشهد على الحيلة في تلاعبه بالأعرابي واستغلال طموحاته الكبيرة. عندما يجد الأعرابي زوجا واحدًا من الخف، يعود لجلب الخف الأول من أجل تحقيق رغبته في الحصول على خف كامل. يتظاهر حنين بأنّ الفرد الثاني ليس لديه، فيما يخفيه عنه ويجعله يعتقد أنه سيجده في المكان المحدد. هذه الحيلة تظهر بشكل واضح كونها خطة حنين للاستفادة من الأعرابي وإظهاره كشخص طموح ومستعجل، هذا الطموح المبالغ فيه والتفكير السريع الذي يظهره يشكلان مصدر فكاهة. ليبدو الأعرابي مشغولا بالأشياء المادية مما يجعله يفقد رؤية الأمور الحقيقية في الحياة، في المقابل، يتجلى حنين كشخصية ماكرة؛ حيث يستفيد من طموحات الأعرابي ويسخر منه ويأخذ، ما يريد بذكاء ودهاء، دون أن يكترث للراحلة التي تحمل قيمة معنوية للأعرابي.

يكشف المضمون أهمية التريث في تحقيق الثروة المادية على حساب الجوانب الأخرى مثل العلاقات الإنسانية والاهتمام بالأمور الروحية. كما يُظهر التحليل تناقض الأعرابي الذي يريد أن يحصل على زوج خفين متطابقين لكنه في النهاية يترك راحلته وحيدة.

وعليه يكمن المضمون المسرحي للمشهد في علاقته بالزمن الفكاهي من خلال التناقضات والسخرية التي نشأت بين شخصياته المتباينة والمواقف التي يتعرضون لها. وهذه الاختلافات الواضحة في الشخصيات تمثل جزءًا من الزمن الفكاهي في النص، حيث يتم استخدام السخرية والتناقضات لخلق المرح والضحك، لتتمثل الفكاهة في تحايل حنين على الطموحات المبالغ فيها للأعرابي، مما يجعل القارئ يضحك ويستمتع.

تصل مسرحية "خف حنين" في مشهدها الثالث الختامي إلى بيان الملامح النفسية لشخصية الأعرابي، ومدى أثرها على الطفل، وهذا ما سنبينه من خلال المشهد الختامي:

<< الأعرابي وقد اقترب من قبيلته.

الأعرابي: ماذا أقول لأهل وأسرتي وأولادي..؟ ذهبت براحلة وسلعة وعدت بخفي حنين...؟ يا لخيبتك يا سفيان... يا لخيبتك يا سفيان؟ /.../

شاب: أين راحلتك يا سفيان؟

الأعرابي: راحلتي ضاعت.

أخر: وأين البضاعة يا سفيان؟

الأعرابي: ضاعت.

آخر: وبماذا عدت؟

الأعرابي: (يخرج الخفين) عدت بخفي حنين.

الأول: عاد بخفي حنين.

الثاني: عاد بخفي حنين>>[1]

تكشف نهاية المسرحية عن الآثار النفسية لشخصية الأعرابي بعد تعرضه للخداع والحيلة من طرف حنين، فبدت عليه علامات السخط والخيبة بعد فقدان راحلته وبضاعته كما يُظهر أيضًا تفاعل الناس في القرية مع الأعرابي واستفسارهم حول مصير راحلته. وقد دل التكرار في ألفاظ المشهد مثل "**يا لخيبتك يا سفيان**" على شعور الألم الذي يحمله الأعرابي عندما يذكر ما جرى له، وهو الآن عائد بخفي حنين. ليتيح النص ويفتح للمتلقي الصغير مجالًا للتأمل في المشاعر والأحاسيس التي يمكن أن يشعر بها الإنسان عند فقدان شيء مهم في حياته.

أما مسرحية "طفيل" فقد حملت في طياتها المثل القائل "أوغل من طفيل"، حيث يصور الكاتب من خلاله قيمة الجشع والطمع والحيلة وتأثيرهم على سلوك الفرد والمجتمع. إذ تظهر لنا شخصية طفيل كشخصية تمثل الرغبة الشديدة في تحقيق المكاسب الذاتية بأي وسيلة حتى وإن كان ذلك على حساب الآخرين. ليهدف عز الدين جلاوجي إلى توعية الأطفال وتمرير رسالة حول تبعات هذا السلوك وكيف يمكن أن يتسبب في تفاقم الصراعات والتوترات في المجتمع، وهذا ما تجسد في المشاهد الثلاثة للمسرحية.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خف حنين**"، ص: 188.

يقدّم الكاتب شخصيتين رئيسيتين تمثلتا في الأم وابنها طفيل؛ حيث يتناول الحوار الوضع الاقتصادي/الزمن الاقتصادي السيئ الذي يعيشانه، لتكشف الأم عن قلقها بسبب تلك الأوضاع الصعبة، وتبدي قلقها إزاء نقص الطعام. بينما تظهر شخصية طفيل كسولة غير مبالية بالأمور المادية، ليتبنى عندئذ منهجًا من الكسل وعدم الاهتمام بالعمل، معتبرا أن الذكاء يكمن في استغلال الأغنياء بدلاً من العمل الشاق:

<< طفيل في بيته مع أمه

الأم: لقد ساءت حالنا هذه الأيام يا ولدي .

طفيل: ماذا؟ هل نفد ما عندنا من طعام أيضا؟

الأم: لم يبق إلا ما يكفينا ليومين فقط... /.../

طفيل: مادام ابنك حيا فلن تحمل هما أبدا .

الأم: ابني... ابني الكسول... ابني الذي لم يعمل في حياته.

طفيل: يا أماه هل تريدين أن أعمل وأشقى لينعم الأغنياء من جهدي وعرقي وتعبي؟ لا، الذكي من يأكل منهم وهو مستريح.

الأم: تعمل أو لا تعمل فهذا أمر لا يهمني، المهم أن يأتينا رزقنا.

طفيل: انتظريني يا أماه.

(يخرج طفيل ليتدبر أمره) >>[1]

في المشهد الثاني تتوسع أحداث المسرحية وتتنامى؛ حيث يتم تقديم طفيل في الشارع وهو يشتم الروائح اللذيذة ويحاول معرفة مصدرها. لتتكشف لنا ملامحه النفسية في انقسامها الداخلي بين رغبته في تناول الطعام وبين رغبته في مساعدة أمه وزوجته. فيظهر طفيل كشخص يعمل بما يراعيه من مصلحة ذاتية، حيث يقوم بمحاولات متعددة للدخول إلى الوليمة، مظهرًا طبيعة اندفاعه وطموحه لتحقيق ما يريده، والمقطع يبين ذلك:

<< (طفيل في الشارع كأنما يبحث عن شيء ويشتم الروائح)

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**المتطفل**"، ص: 211.

طفيل: (يشتم) آه كأني أشتم رائحة اللحم، وصنوف المرق والأطعمة لن يكون ذلك إلا وليمة ولابد أن أحضر وآكل منها، بل وآخذ منها لأمي.. ولكن أين هم سأستعين بحاسة شمي (يواصل الشم وبعد لحظات) إنها هنا.. هناك حيث يقف ذلك الغبي.. ولكن كيف أدخل؟... سأحتال عليه.

(يخرج ظرفا من جيبه ويتجه إليه) /.../

الحارس: (لنفسه) هذا طماع تفطن للوليمة فأراد أن يأكل منها.

طفيل: ماذا يقول؟

الحارس: لا، لا شيء لا شيء، ولكن ماذا تريد من فضلك؟ /.../

طفيل: أحمل رسالة عاجلة للسيد.>>[1]

تتسارع ذروة التوتر من خلال نجاح طفيل أخيرًا في الدخول إلى الوليمة، وبدئه تناول الطعام بشكل جشع ونهم. ليكون هذا الحدث واللحظة تحولًا هامًا في المسرحية ونتيجة إلى معرفة سبب قول المثل "أوغل من طفيل" والحادثة التي قيلت فيها حيث يتحقق هدف طفيل من تناول الطعام اللذيذ، وفي تلك اللحظة تتشكل الفكاهة حين يلاحظ السيد مالك المنزل وجود طفيل ويبدأ في استجوابه، ليكون الحوار عندئذ تمظهرا **للزمن** الفكاهي من خلال ألفاظ طفيل وسخريته من عقل السيد، الذي يسبب انقلابا في الموقف بين السيد وطفيل بسبب فشل طفيل في تقديم الرسالة المزعومة، مما يزيد من التوتر والتصاعد:

<< طفيل يدخل فجأة على المجموعة وهم في وليمة بها أشهى الأطعمة.

السيد: (وهو يقوم فجأة) من هذا الغريب؟

الحارس: يحمل إليك رسالة سيدي. /.../

السيد: أين الرسالة التي تحمل؟

طفيل: خذ إنها في الظرف يا سيدي.

(فيما يفك السيد الظرف يشرع طفيل في التهام الطعام بشره) /.../

(يخرج طفيل ويدخل ابن السيد)

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**المتطفل**"، ص، ص: 211، 212.

الفتى: ماذا يفعل هنا يا أبت؟

السيد: فقير جائع أكل وأخذ لأمه ولزوجته.

الفتى: لقد خدعك يا أبت، هذا طفيل الطماع.

السيد: طفيل إذن؟

الفتى: ألم تسمع ما يقوله الناس؟

السيد: ماذا يقولون؟

الفتى: يقولون أوغل من طفيل>>[1]

نلاحظ من خلال المشاهد الثلاثة لمسرحية "طفيل"، والمقاطع التي تم الاستشهاد بها أنّ الكاتب ربط بين الزمن الفكاهي والمنظومة القيمية لسلوكات الفرد داخل المجتمع التي جسدتها كل من شخصية "**طفيل والسيد**"، وقد تشكلت الفكاهة هنا في التناقضات والمفاجآت الكوميدية التي عبر عنها الفعل الكوميدي الساخر. وتتجلى تلك التناقضات أولا في سلوك طفيل وتصرفاته مع وضعه الفقير وحاجته إلى الطعام، فهو يتجاوز التوقعات بتصرفاته الشاذة التي تكمن في استغلال الفرص بدلاً من السعي لحل المشكلة بطرق أخرى. إضافة إلى ذلك، يظهر تفاعل طفيل مع الحارس والسيد بشكل ساخر ومضحك وهو ما شكله الحوار الساخر والتفاعل غير المتوقع بينهما، وجميع تلك التصرفات هي ما تُضفي جوًا كوميديًا يُشد انتباه متلقينا الصغير ويجعله يتلذذ بقراءة المشهد ومشاهدة تفاصيله.

ختاما يمكن القول: يمثل الموروث العربي في صيغة الأمثال والحكم مثالًا فعّالًا لإبراز القيم السلبية كالحيلة والطمع وتأثيرهما على سلوك الإنسان، ومدى الضرر الناجم على حياته وحياة الآخرين. وهذا ما هدف عز الدين جلاوجي إلى كشفه من خلال مسرحية "خف حنين" لتوعية وبناء شخصية الطفل، ببيان الملامح الداخلية والنفسية لشخصية حنين المتمثلة في الطمع والحيلة، وما تمثله أيضا شخصية الأعرابي المتسرعة والاندفاعية لتحقيق مبتغاها

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**المتطفل**"، ص، ص: 213، 214.

المادي، فيكشف هذا النص المسرحي بسيط اللغة عميق المضمون للطفل خطر الحيلة والطمع والتسرع وما يمكن أن يؤدوه من نتائج غير متوقعة وضارة به وعلى غيره..

02- الزمن الفكاهي في الطرائف والنوادر والألغاز

لقد تنوع التراث العربي في سرد أشكاله الأدبية ولم يقف عند صيغة الأمثال والحكم كشكل أدبي جمع بين الفكاهة والحكمة، بل هناك أنواع أخرى لها من الأهمية الأدبية ما للأمثال والحكم، منها الطرائف والنوادر والألغاز التي تعد منبعا يستلهم منه المبدعون أفكارهم لبناء نصوصهم الأدبية، وتشكيل لوحة تتناغم فيها مضامين الحكمة والفكاهة.

لقد ركّز عز الدين جلاوجي في مجموعته المسرحية الموجهة للطفل على الطرائف والنوادر والألغاز نظرا لما لها من **<< وقع خاص في نفوس الكبار عامة، والأطفال خاصة، وهذه الأشكال رغم اختلاف أنواعها، فإنها تتقارب في كل من البنى والمعنى والمغزى، فمن حيث المبنى، يكاد يجمعها الإيجاز والقص، والسرد أو الحوار، ويسر التعبير وسهولة اللغة، ومن حيث المعنى، فهي تدور حول تصرفات غير مألوفة، أو مواضيع غير مطروقة، ومن حيث المغزى، فهدفها إعمال الذهن وإدخال السرور وغرس القيم>>**[1]، وهو ما سنحاول تقصيه في المجموعة المسرحية وكشف أهدافها ومقدرتها في التأثير على شخصية الطفل وتسليته.

أ- الطرائف والنوادر

تعد الطرائف والنوادر أشكالا أدبية تتقولب في عدة أنماط، منها ما هو شعري، ومنها ما هو سردي، والطرفة أو النادرة هي **<< الأحدوثة القصيرة المنثورة أو المنظومة التي تحكي نادرة أو سلسلة من النوادر وتنتهي بموقف فكه وموح، يستجلب الضحك ممن يستمع إليها، ويؤخذ موضوعها من الحياة>>**[2] وقد جاءت في المجموعة المسرحية "أربعون مسرحية للأطفال" "سالم

(1)- أحمد حسن حنورة: أدب الأطفال، (د.ط)، مكتبة الفلاح، الكويت، 1989، ص، ص: 190، 191. نقلا عن: سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ص: 186.

(2)- سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ص: 187.

والشيطان" لعز الدين جلاوجي العديد منها على شكل طرفة ونادرة بهدف إدخال السرور والبهجة وكسر جو الملل، كما لا ننسى غرس القيم الإيجابية في نفوس الأطفال، ونذكر من تلك المسرحيات مثلا مسرحيتي "**هبنقة**" و"**السيف الخشبي**" التي تدور مضامينها حول سلوكات وتصرفات غير سليمة مثل الغباء والكذب، بهدف معالجتها والتحذير من خطرها وآثارها.

نلاحظ من الوهلة الأولى أن عنوان مسرحية "هبنقة" يوحي بطرافتها؛ حيث نجد اسم هبنقة في حد ذاته يجعل متلقينا الصغير يدخل في حالة من الضحك حول غرابة الاسم، مما يشكل لديه حافزا لمعرفة الدور الذي يؤديه والفكرة التي تطرحها المسرحية، فيكون مشدودا إلى معرفة مضمونها.

تدور أحداث المشهد الأول بين شخصية هبنقة وراعي الغنم؛ حيث يتباهى هبنقة بفكرة عبقرية تقوم على قسمة القطيع إلى قسمين: السمينة والهزيلة، ويقترح أن يُدَفَع السمان للعشب الطري وأن يُمنع المهازيل من الأكل تمامًا. كما يدّعي أنه يفعل ذلك لأنه إنسان صالح وأنه لا يفسد ما أصلحه الله. وعلى الجانب الآخر، ينتقد رَبُ الغنم هبنقة بسخرية ويصفه بالأحمق مما يُظهر تحفظه وعدم تأييده لهذه الفكرة الغريبة:

<< هبنقة بلحيته الطويلة وقلادته العظيمة يرعى الغنم

هبنقة: عندي فكرة عبقرية.. لم يسبقن إليها أحد من بني البشرية.. ما هي؟ سأقسم القطيع قسمين: السمان أدفع بها إلى العشب الطري، والمهازيل أحرمها من الأكل تماما تماما... هل تعرفون لماذا؟ عقولكم لا تقوى على فهمه أيها الأغبياء الحمقى.

(يقوم بتقسيم القطيع، فيقبل رب الغنم من بعيد)

رب الغنم: ماذا تفعل ويحك يا هبنقة؟

هبنقة: فكرة عبقرية يا سيدي لم يسبقن إليها أحد من بني البشرية.

رب الغنم: وما هي أيها العبقري؟

هبنقة: قسمت الغنم إلى قسمين: السمان والمهازيل.

رب الغنم: ولماذا؟

هبنقة: السمان أدفع بها إلى العشب الطري الكثير، والمهازيل أحرمها من الأكل تماما.

رب الغنم: ولماذا أيها العبقري الألمعي؟

هبنقة: لأني إنسان صالح.

رب الغنم: وأين الصلاح هنا؟

هبنقة: لا أفسد ما أصلحه الله وأصلح ما أفسده.

رب الغنم: لذلك قال الناس أحمق من هبنقة، أغرب عني ويحك يا أحمق.

(يجري خلفه فيفر هبنقة) >>[1]

يصوّر الكاتب شخصية هبنقة بصورة مبالغ فيها كشخص ذكي وصالح، لكنه في الواقع شخص غبي لديه أفكار غريبة وغير منطقية. فيصنع من هذا التضاد بين الذكاء المفترض والغباء الظاهر طرفته الفكهة عبر أسلوب السخرية الهادفة.

يبرز **الزمن الفكاهي** من خلال ملامح الشخصيات التي تدخل متلقينا الصغير في عالم الضحك جراء الألفاظ والأداء والأفكار، وهنا نرى شخصية هبنقة أدت وظيفتان تتمثل الأولى في اعتبارها شخصية ذكية بطريقة ساخرة، فهو يُطلق على نفسه لقب العبقري ويعتبر أن فكرته التي لم يسبق إليها أحد من بني البشرية تفوق قدرات الآخرين. ومع ذلك، يَظْهَرُ بشكل طريف ومضحك كشخص لا يدرك غرابة غباء فكرته، ويُشارك رب الغنم في السخرية منه. كما يظهر بأنه مغرور بفكرته الخاصة، وقد يُعتبر هذا النوع من الذكاء كقيمة مشوبة بالغرور والتحامل على الآخرين.

أما الوظيفة الثانية فتتمثل في كون هبنقة شخصية غبية بطريقة ساخرة. فرغم اعتقاده بأنه صالح وذكي، إلا أنه لم يدرك أن فكرته في القسمة بين السمان والمهازيل تفتقر للتفكير المنطقي، وذلك ما رفضه رب الغنم مظهرا حذره من اتخاذ قرارات عشوائية وغير مدروسة. لتتجلى السخرية والفكاهة أيضًا في موقف رب الغنم عندما يقترح على هبنقة أن يُسمح

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**هبنقة**"، ص: 190.

للمهازيل بالأكل أيضًا، مما يؤكد على غرابة وغباء فكرة هبنقة. فيتحول هذا الموقف والنقاش في ذهن المتلقي الصغير إلى موقف كوميدي مضحك.

في حين تدور أحداث المشهد الثاني بين شخصية هبنقة وأمه؛ لينتقل الكاتب إلى طرفة أخرى من طرائف هبنقة، وهذه المرة تجري مجرياتها داخل البيت؛ حيث عاد إليه بعد فقدان بعير له. لتسأله أمه عما إذا كان قد وجد البعير، ليقول هبنقة أنه لم يجد أي أثر للبعير وأن الناس كانوا يضحكون عليه بدلاً من مساعدته، لتتشكل ملامح الطرفة من خلال النداء الذي كان يقوله في البحث عن بعيره، وسؤال الناس عنه، ليسلط الكاتب الضوء هنا على مضمون مهم وهو فقدان الشيء الثمين والبحث عنه، وعلى سوء التواصل الذي يصل بصاحبه إلى الاستهزاء به. كما يظهر لنا ذلك من خلال تفاعلات متناقضة بين هبنقة وأمه:

<< هبنقة يعود إلى البيت وقد كان يبحث عن بعير ضاع له./.../

الأم: هل وجدت بعيرك؟

هبنقة: لقد ناديت في الناس حتى بح صوتي ولم يجبني أحد، بل كانوا جميعا يضحكون.

الأم: يضحكون لماذا؟ ماذا كنت تقول؟

هبنقة: كنت أنادي وأقول : أيها الناس من وجد بعيري فهو له.. أيها الناس من وجد بعيري فهو له.

الأم: تعسا لك يا أحمق يا أخرق./.../

الأم: (مقاطعة) أسكت ونم ويلك./.../

الأم: صدق من قال أحمق من هبنقة. >>[1]

تبدو ملامح شخصية هبنقة في المشهد الثاني أكثر غباءً وسذاجةً؛ حيث يكشف الحوار كلامه وتصرفاته الغريبة وغير المنطقية، وعدم استيعابه لردود الأفعال الساخرة منه من طرف الآخرين. في حين تتكشف ملامح الأم على أنها شخصية مسؤولة وتحاول توجيه ابنها بعد رؤية تصرفاته الغريبة والطريفة. ليتجلى الأثر النفسي عليها في شعورها بالإحباط

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**هبنقة**"، ص، ص: 190، 191.

والاستياء من تصرفات ابنها، وقد تكون مشاعرها متباينة بين القلق والاستهزاء، كما تشعر أيضا بالعجب والاستغراب من كلامه وتظل تحاول توجيهه رغم ذلك.

يهدف الكاتب من خلال مسرحية "هبنقة" إلى استثمار التراث العربي في صيغة الطرائف في إضحاك وتسلية وبناء شخصية متلقينا الصغير من خلال تمرير رسائله الأخلاقية والتربوية والتعليمية عبر **الزمن الفكاهي** الذي كان وسيلة لبناء المنظومة القيمية كالذكاء والغباء، ومدى تأثير تلك الصفات على تصرفات الشخصيات وتفاعلهم مع الآخرين.

أما مسرحية "**السيف الخشبي**" فتدور أحداثها حول شخصية تنسج من الخيال قصصا تدعو للاستغراب والشك، لتجعل من قيمتي الصدق والكذب إطارا لتوعية الطفل وهدفا لتربيته حيث تتمثل الشخصية الرئيسية التي تنسج تلك الأحداث وتنميها في شخصية أبوحية الذي جعل من صفات سهمه الغريب وقدرته على صيد الحيوانات بشكل غير عادي، وسيلة لإبراز شجاعته، إذ يتجمع قيس وحسين مع أبي حية في جماعة ليستمعوا إلى قصصه المثيرة.

يبدأ "أبو حية" بوصف سهمه الذي لم ير مثيلًا له في حياته، حيث يستعرض حادثتين مذهلتين، إحداها مع ظبي اكتنز لحمًا وشحمًا، والأخرى مع ظبية أحبها، وكلاهما تم الإمساك به بفضل قوة السهم ومهارة أبي حية، لتثير هذه الأحداث دهشة قيس وحسين الذين يشكان في صدق القصتين، بل ويسخران منه من خلال الضحك عليه حتى القهقة، وكذا اختبار قدرته عندما يدعوهما للخروج معه إلى الصحراء لمشاهدة قوته على جذب الغربان:

<< أبوحية يسهر في جماعة من أصحابه.

قيس: يا أبا حية ألا حدثتنا عن بعض غرائبك؟

أبو حية: من أعجب ما رأيت أنه كان عندي سهم لم أر مثله في حياتي قط.

حسين: وما يميزه عن باقي السهام؟

أبو حية: خرجت مرة إلى الصيد، فعن لي ظبي قد اكتنز لحما وشحما فرميته فراغ عن سهمي، فعارضه السهم ولحقه، فراغ عنه الظبي فعارضه السهم، ومازال الظبي يروغ يمينا وشمالا والسهم يعارضه حتى صرعه وعدت به إلى البيت.

قيس: (مقهقها) ليس العجب في السهم ولا في القوس، ولكن العجب فيك لأنك أنت الذي رميته ولو رماه غيرك لأخطأ. /.../

أبو حية: (متبجحا) وتعودت هذه الأيام أن أخرج إلى الصحراء فأدعو الغربان فتقع حولي فآخذ ما أشاء. /.../

حسين: إذن نخرج معك إلى الصحراء لنرى ذلك./.../

حسين: (متعجبا) ما رأيت أكذب من هذا الرجل ولا أجبن.

قيس: وسيفه لعاب المنية لا فرق بينه وبين قطعة الخشب.

حسين: (متعجبا) هيا بنا للنوم فلله في خلقه شؤون >>[1]

يصوّر الكاتب من خلال هذه الأحداث قوة الخيال والسرد، الذي يهدف من خلاله إلى تسلية الأطفال وإمتاعهم بقصص أبي حية الطريفة، التي تنتمي في أصلها إلى عالم الطفولة لتتراوح بين الواقع والخيال. كما يهدف أيضا إلى محاولة رؤية استجابتهم وتفاعلهم الذي هو جزء من نموهم وتطورهم الذهني والاجتماعي، وأيضا النظر في كيفية محاولتهم التأكد من صحة القصص، فجعل من شخصية قيس وحسين نموذجا لذلك.

أما المشهد الثاني فقد جاء بشكل ساخر أكثر، حيث يُسلط الضوء على تقديم صورة مضحكة وساخرة لتفاعلات الإنسان في مواقف غير مألوفة. يُقدم لنا الكاتب من خلال شخصية "أبوحية" الفكاهية مع زوجته حين عودته إلى منزله للراحة، إلا أن الأمر ينقلب رأسًا على عقب بعدما تخبره زوجته بوجود لص في المنزل. فتنشأ حوارات بين الزوجين تُظهر خوف أبي حية وارتباكه، ليحاول التصرف بشجاعة مصطنعة، يقول أبوحية:

<< وقد عاد إلى بيته فنام في فراشه... بعد لحظات.

الزوجة: (خائفة) هل سمعت يا أبا حية؟

أبوحية: (خائفا) وهل سمعتِ شيئا؟ /.../

الزوجة: ويلك، ألست البطل الشجاع؟

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**السيف الخشبي**"، ص، ص: 158، 159.

أبوحية: آه...آه، أجل أجل إلي بسيفي لعاب المنية.

الزوجة: خذ ها هو سيفك أرني بطولتك يا زوجي الشجاع.

أبوحية: (وهو يستل سيفه مفتخرا مرتجفا) أيها المغتر بنا، بئس ما اخترت لنفسك /.../ اخرج بالعفو عنك قبل أن أدخل بالعقوبة عليك... إني والله إن أدع قيسا إليك تملأ والله الفضاء خيلا ورجلا، يا سبحان الله ما أكثرها !!!

(يخرج كلب من وراء الخزانة... يتنفس بمعمق وقد ذهب عنه الخوف)

الحمد لله الذي مسخك كلبا وكفاني حربا.

الزوجة: (باستهزاء) يا لك من بطل ألقيت خطبة عظيمة من أجل كلب>>[1].

يجمع المشهد بين قيمة الشجاعة المفتعلة والتهويل المبالغ فيه؛ حيث يُصور أبا حية بأنه بطل شجاع ويعبّر عن قدراته الاستثنائية. غير أن السخرية تتجلى عندما يُكتشف أن اللص المزعوم هو في الواقع كلب، مما يُضفي طابعًا كوميديًا ومفاجئًا على الحادثة. لينتهي المقطع بتفاعل ساخر بين الزوجين؛ حيث تستخدم الزوجة الاستهزاء للتعبير عن تصرفات زوجها الكوميدية، فيكون هدف الكاتب من وراء توظيف السخرية توعية الأطفال وتربيتهم بالابتعاد عن فكرة التهويل والتفاخر بالشجاعة دون أسس حقيقية، مشيرًا إلى أهمية التوازن والواقعية في التصرفات والتفكير.

ب– الألغاز

تعدّ الألغاز شكلا فنيا في الثقافة الأدبية من حيث الأداء والوظيفة، وقد تم توظيفه ضمن النصوص الأدبية العربية قديما وحديثا، ككليلة ودمنة لابن المقفع وغيرها كثير، وقد تم توظيف هذا الشكل في مجموعتنا المسرحية الموجهة للطفل؛ حيث مثل جزءا مهمًا من **الزمن الفكاهي** لإسهام الألغاز في إثراء الحبكة وزيادة تشويق وتفاعل الطفل مع أحداث المسرحية **<< نظرا لما يحدثه [اللغز] في نفوسهم من بهجة وسرور وبخاصة حينما يتوصلون إلى حله، بعد منافسة شريفة، يُعمل كل طفل من خلالها عقله وذهنه لكي يصل إلى الحل بسرعة قبل زملائه ورفاقه**

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**السيف الخشبي**"، ص، ص: 158، 159.

مما يزيده ثقة بالنفس واعتزازا بها>>[1]، إذ تعتمد الألغاز في النصوص المسرحية الموجهة للطفل على تقديم ألغاز تحفز عقول المشاهدين الصغار وتدفعهم للتفكير، مما يسهم في جعل تجربة المشاهدة أكثر إشباعًا واستمتاعًا. ومن بين المسرحيات التي نجدها تؤدي هذا الشكل الأدبي **مسرحية "لقاء الأذكياء"** والتي حملت في ثناياها أيضا شكلا أدبيا للمثل الذي يقول "وافق شن طبقة"، ليتناول هذا المثل اللغز موضوعات مختلفة مثل العقل والحكمة والتقدير والتواصل.

تتشكل مسرحية "لقاء الأذكياء" من أربعة مشاهد درامية تصور لنا سلسلة من الأحداث تعبر عن مضمون يتناول أهمية العقل والتفكير العميق، والتواصل الفعّال في مختلف المواقف ليهدف الكاتب من خلالها إلى تسلية الطفل وتوعيته وتعليمه طريقة التفكير واستخدام العقل والحكمة؛ حيث يتكشف الصراع بين رغبة شن في الرحيل وقيمة احترامه للعائلة والمجتمع:

<< (شن يجهز نفسه للرحيل فيما يدخل عليه أبوه فجأة)

الأب: (حزينا) أنت مصر إذن يا شن؟

شن: يا أبت لا بد أن أجد شريكة حياتي بنفسي.

الأب: أتترك ابنة عمك وتتزوج غريبة لا تعرفها؟

شن: ولكنني أريد امرأة مثل وإلا فلن أتزوج.

الأب: هذا قرارك إذن؟

شن: قراري الذي لا رجعة فيه، لن أتزوج إلا امرأة ذات ذكاء وفطنة.

الأب: (وقد أذعن) كما تشاء يا ولدي.

شن: أريد رضاك يا أبت ودعواتك المقبولة.

الأب: رافقتك رعاية الله وحفظه يا بني.

(1)- سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ص: 184.

(يخرج شن فيخرج معه أبوه مشيعا) >>[1]

تظهر شخصية "شن" من خلال استعداده للرحيل، وفجأة يدخل والده لتظهر مشاعر الحزن في وجه الأب، فيتم تقديم الصراع الأساسي بين شن ووالده حيث يريد والده بقاءه والزواج من ابنة عمه، بينما يريد شن البحث عن شريكة حياته بنفسه ويشترط أن تكون ذكية وفطنة مثله. فمن خلال هذا الصراع ومشهد الرحيل يهيئ الكاتب الطفل لإدخاله عالم الشخصية والألغاز التي سيطرحها في رحلته مع شخصياته الأخرى معتمدا في ذلك على نمط السؤال الذي يثير تفكير متلقينا الصغير ومحاولته البحث عن إجابات لألغاز شن، وفك شفراتها، والمشهد الثاني تمهيدا لذلك؛ حيث يتقابل شن مع رجل غريب أثناء رحلته، فيتناقش الاثنان، ومن النقاش تظهر ملامح الفكاهة في الألغاز:

<< (بينما كان شن في طريقه فوق جواده لحق به رجل)

الرجل السلام عليكم.

شن: وعليكم السلام ورحمة الله تعالى وبركاته/.../

(يحثان السير ساكتين)

شن: (بعد لحظات) أتحملني يا رجل أم أحملك؟

الرجل: (يضحك استهزاء) يا جاهل أنت راكب وأنا راكب فكيف أحملك أو تحملني؟

(يسكت شن ويواصلان السير.. بعد لحظات يشاهدان زرعا قد نضج)

شن: أتُرى هذا الزرعُ . أكل أم لا؟

الرجل: (مستغربا) عجبا لأمرك يا رجل ! ترى زرعا لم يحصد بعد وتقول أكل أم لا؟ إنك لجاهل حقا.

(يسكت شن ويواصلان السير صامتين وبعد مدة يدخلان القرية فيشاهدان جنازة)

شن: أترى هذه الجنازة؟

الرجل: أجل مالها؟

شن: أتُرى صاحبُ هذا النعش ميت أم لا؟

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**لقاء الأذكياء**"، ص: 176.

الرجل: (متعجبا) ميت أم لا ! ما رأيت أجهل منك على وجه الأرض! ترى جنازة فتسأل أحي صاحبها أم ميت؟.. دعك من هذا الحمق يا رجل وأخبرني هل تقصد أحدا في القرية؟ >>[1]

تظهر الفكاهة في هذا المقطع من خلال تبادل الحوار بين شن والرجل الغريب. إذ يقدم "شن" أسئلة غير منطقية مثل "أتحملني أم أحملك؟" وهل هذا الزرع أُكِل أم لا؟" و"صاحب النعش حي أم ميت؟"، لتغدو هذه الأسئلة غير المنطقية في نظر شخصية الرجل الغريب منطلقا للفكاهة والسخرية من شن، وهي التي تضيف لمسة من الغموض والسخرية للموقف حيث تكشف عن تخلّف فهم الرجل لذكاء شن، كما تكشف أيضا على تعقيد الأمور والتواصل غير الفعال بين الشخصيتين لاختلاف تفكيرهما. ليهدف الكاتب من وراء ذلك الاختلاف إلى توضيح وتوعية الطفل لمراعاة التواصل الجيد مع الآخرين من خلال الميل إلى البساطة والسهولة في طرح الأفكار والأسئلة لأنها من الحكمة والعقل السليم.

يعد المشهد الثاني ركيزة المسرحية لما له من دور كبير في إثارة الطفل، ومحاولته فهم الأسئلة التي طرحها شن على الرجل الغريب، وجعله يفكر ويبحث في برهة من الزمن عن إجابات لتلك الأسئلة، هذا البحث الذي سيجعله متأملا ومتشوقا إلى إكمال المسرحية قراءة أو مشاهدة من أجل معرفة النهاية والتأويل الصحيح لألغاز شن، وهو ما سيقدمه المشهدان الثالث والرابع حين تبرز شخصية "طبقة" وتعيد التوازن للفكرة غير المنطقية، وذلك الطرح المعقد كونها شخصية ذكية، وعميقة تتناسب مع الشخصية الرئيسية "شن":

<< (في البيت يدخل الرجل على ابنته)

البنت: من ضيفك يا أبت؟

الرجل: رجل أحمق لقيته في الطريق.

البنت: رجل أحمق وما دليل حمقه يا أبت؟

الرجل: حين كنا نسير قال لي أتحملني أم أحملك؟ وكلانا يركب فرسه، وبعد مدة شاهد زرعا ناضجا

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**لقاء الأذكياء**"، ص، ص: 176، 177.

أصفر مازال لم يحصد، فسألني أهذا الزرع أكل أم لا؟ ولما دخلنا القرية وجدنا جنازة فسألني أصاحب هذا النعش ميت أم لا؟ وهو يرى الناس يتجهون به إلى الجبانة.

البنت: (تسكت لحظة مفكرة) لا يا أبت ما هذا بأحمق بل راجح العقل، ذكي يا أبت.

الرجل: (مندهشا) ماذا تقولين، أهذا الكلام يصدر من عاقل؟

البنت: اجلس يا أبت أفسر لك ما قاله لك الرجل >>[1]

يكشف هذا المشهد اللقاء بين شن وابنة الرجل الذي التقاه في الطريق؛ حيث تقوم البنت بشرح وتحليل معاني الأسئلة التي كانت ألغازا لوالدها وقد فهمتها بطريقة ذكية ومنطقية ليتم التركيز هنا على الفهم الصحيح والتفكير العميق، وتتباين هذه الصفات بين شن وابنة الرجل. ليهدف الكاتب من وراء هذا الحوار تعليم الطفل سبل التفكير العميق والفهم السليم وتسليته في الوقت نفسه؛ حيث تعبر هذه المرة البنت، ابنة الرجل الغريب عن عقلانيتها وفهمها الجيد. لتتكشف للطفل أهمية قيمة العلم والتعلم والذكاء في تفسير الأمور والتفكير العميق. ويدخل في جو من المرح والتشويق لنهاية المسرحية، وذلك لمعرفة حل اللغز ضمن المشهد الختامي:

<< الرجل: أيها الضيف الكريم على مهلك إن هي إلا لحظات ويأتيك الطعام.

شن: ما أحوجني إلى الطعام.

الرجل: ولكن أتحب أن أفسر لك ما قلته لي ونحن في الطريق؟

شن: تتهمني في الطريق بالجهل والحمق وتريد أن تفسر لي الآن كلامي؟

الرجل: أجل أفسره.

شن: تفضل.

الرجل أما قولك أتحملني أم أحملك؟ فتقصد أأحدثك أم تحدثني حتى نقطع الطريق.

شن: صحيح.

الرجل: أما قولك هذا الزرع أكل أم لا؟ فتقصد هل باعه أهله فأكلوا ثمنه قبل حصده أم لا.

(1)– عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**لقاء الأذكياء**"، ص، ص: 177، 178.

شن: صواب ما تقول.

الرجل: أما قولك صاحب النعش حي أم ميت؟ فتقصد هل ترك بعده ذرية يحفظون اسمه، ويحي بهم ذكره أم لا.

شن: عين الصواب ما ذكرت، ولكن ليس هذا من كلامك يا رجل.

الرجل: نعم ليس من كلامي إنه كلام ابنة لي تسمى طبقة. >>[1]

تصل مسرحية "لقاء الأذكياء" إلى نهايتها لتبين ملامح الشخصيات الثلاثة سواء النفسية أو العقلية أو الجسدية وكلها تظهر لنا تغيرا ملحوظا عما جاء في المشاهد السابقة؛ حيث تغيرت من السلبية إلى الإيجابية خاصة شخصية الرجل الغريب، أما شن وطبقة فزادا تشابها حتى التطابق ذكاء وحكمة، عقلا وجسدا، وهو المراد من قول هذا المثل اللغز فالتغير الملاحظ على الرجل الغريب كان في كيفية التواصل وذلك بعد معرفة حقيقة شن ورجاحة عقله، إذ يعود إليه وعلامات الاهتمام بضيافته بادية عليه، وفي الوقت نفسه رغبته الملحة في طرح تفسيره عليه؛ وقد أصاب في تفسيره لألغاز شن، ليدرك الأخير أن هناك أجاب عن أسئلته، ليكشف الرجل أن ابنته طبقة هي من فعلت ذلك. لينتهي النص المسرحي اللغز بزواج شن وطبقة، وإرسائه مثلا عربيا خالدا يقول" وافق شن طبقة".

ركز الزمن الفكاهي على استخدام السياق والحوارات اللطيفة والتفاصيل الساذجة لتكوين الفكاهة، كما تُظهر الأوضاع الكوميدية الناجمة عن تفاعل الشخصيات وتصرفاتهم تجاه الأمور التي تبدو سهلة ولكن تثير السخرية بسبب عدم فهمها الصحيح. لتسهم هذه الفكاهة في جعل القصة أكثر متعة لمتلقينا الصغير بتسليط الضوء على مفاهيم معينة بطريقة غير تقليدية ومسلية.

وفي الأخير نجد أن الكاتب قد نوّع مضامين مسرحياته الطفلية؛ حيث وظّف الزمن بأبعاده الثلاثة، فالماضي يستحضره للتعريف ببعض الأعلام والشخصيات التاريخية، والدينية

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**لقاء الأذكياء**"، ص، ص: 178، 179.

والأدبية التي كانت رافدا من روافد ثقافتنا العربية والإسلامية عامة، وفي تاريخ الجزائر خاصة، وذلك من أجل بناء شخصية الطفل وفق هذه المرجعيات التاريخية لتي أسهمت في تحرير العباد والبلاد من الآفات والخرافات. وأما الحاضر فهو الذي احتل جانبا مهما في السرد المسرحي عند عز الدين جلاوجي، وذلك من حيث وقوفه على الواقع الجزائري والعربي والإسلامي الذي آل إليه من ناحية الصراع بين السلطة والمثقف، والواقع الاجتماعي بما يحمله من مظاهر اجتماعية، وهذا لتقديم مجموعة من القيم التي تكون منطلقات أساسية في بناء المستقبل مستفيدا من كل الأخطاء الماضوية، وتوظيف الوسائل النقلية والعقلية الصحيحة للإسهام في التغيير والبناء والتشييد.

الفصل الرابع:

الشخصيات الفنية بين الحدث الدرامي ولغة الحوار في المجموعة: "أربعون مسرحية للأطفال- سالم والشيطان"

أولا- الشخصيات الارتكازية وأبعادها الدرامية

01-الشخصيات البشرية: لغة الحوار والصراع الدرامي

02-الشخصيات الحيوانية: لغة الحوار والصراع الدرامي

ثانيا- الشخصيات المساعدة: الحوار وتنامي الأحداث

01- الشخصيات البشرية

02- الشخصيات الحيوانية

تعد الشخصية المسرحية مرتكز العمل الدرامي؛ حيث تمثل أهم عناصر البناء الدرامي للمسرحية، وأهم آليات تشكيله الفني، والحديث عن الشخصية حديث عن الحدث والحوار، فلغة الحوار هي تلك اللغة الدرامية السلوكية الصادرة عن الشخصيات المسرحية ومن هنا ينشأ الحدث ويتكون. والحدث **<< بوصفه موقفا يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل وردة الفعل وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة، لا ينفصل عن الشخصية.. فالشخصية هي صانعة الحدث، وبذلك تكون الشخصية والحدث شيئا واحدا>>**[1].

انطلاقا من هذا التأطير آثرت تخصيص الفصل الأخير من دراستي التطبيقية لعنصر الشخصية المسرحية وربطها بعنصري الحوار والحدث؛ حيث وجدناها أفضل طريقة لاستنطاق مكون الشخصية ضمن مجموعتنا المسرحية "**أربعون مسرحية للأطفال**" "**سالم والشيطان**"، من خلال التعرف على مكوناتها ومضامينها الدرامية عبر لغة الحوار وما تصنعه من أحداث تمثل عصب النصوص المسرحية.

وقد قسمت الفصل الأخير إلى عنصرين رئيسيين تتخللهما عناصر فرعية وأخرى جزئية، لنفصل بذلك بين العنصر الأول الذي خصصناه للشخصيات الارتكازية وأبعادها الدرامية من شخصيات بشرية وحيوانية، ومثلها فرضت علينا المجموعة المسرحية مع العنصر الثاني الذي أفردناه للشخصيات المساعدة، وفاعليتها في تنامي الأحداث من خلال لغة الحوار.

أولا- الشخصيات الارتكازية وأبعادها الدرامية

تعتمد المسرحية في بعديها الخطي والمرئي على عنصر الشخصية، فهو العنصر الرئيسي في النص المسرحي، كما هو العامل الحركي الأهم في العرض المسرحي، ويطلق عليها "مصطلح الممثل"، إنه المحرك الفاعل لجميع عناصر الدراما ومحتوياتها، لذا كان حريا بالكاتب المسرحي المهتم بفئة الأطفال إيلاء مكون الشخصية بالغ الأهمية فكريا وفنيا

(1)- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، ط01، دار هلا، الجيزة، مصر، 2006م، ص: 33.

فعن طريقها تبث الفكرة المسرحية، وتعرض موضوعاتها.

ولأهمية الشخصية في العمل المسرحي قسمها المختصون إلى قسمين: شخصيات ارتكازية رئيسية، وشخصيات ثانوية مساعدة. أما الشخصية الارتكازية فهي مرتكز العمل ومحور تحوله، وهي الشخصية البطلة المنوطة بدور البطولة، لذا تكون محل الاهتمام الأول للقارئ والمتفرج على حد السواء، كما تحتل المساحة الأكبر من حيث حضورها في النص المسرحي، وتستغرق الزمن الأطول على خشبة العرض، وهي صانعة الأحداث الرئيسية والمتحكم الأول في حل الأزمات[1]. وقد اصطلح على الشخصية البطلة عدة تسميات منها الرئيسية، المحورية، المركبة، النامية، وشخصية الحدث، وكل هذه المصطلحات تشير إلى وظيفة الشخصية ودورها في العمل المسرحي.

إن تحليلا عميقا للمجموعة المسرحية "أربعون مسرحية للأطفال" "سالم والشيطان" يحيل القارئ إلى ذلك التنوع في توظيف الشخصيات الارتكازية، التي أعطاها الكاتب أبعادا متباينة تختلف باختلاف موضوع وهدف المسرحية. كما مزج فيها بين ما هو بشري وحيواني التي يحبها الطفل ويستمتع فأعطاها دور البطولة، وجعلها المتحكم الأول في مسار الأحداث، ومنعرجات الصراع.

01- الشخصيات البشرية: لغة الحوار والصراع الدرامي

لم يقتصر الكاتب عز الدين جلاوجي في توظيف الشخصيات على المخلوقات البشرية فحسب، بل امتد الأمر إلى الاستعانة بالمخلوقات الحيوانية بوصفها تمثلات للبشر من حيث الرغبة في السيطرة، والذكاء والغباء، والسعي وراء ترسيخ المبادئ الخيرية، وبهذا تصبح تلك المخلوقات الحيوانية رموزا لتداعيات الإنسان في ممارسة سلوكاته وتصرفاته. انطلاقا من هذا نوع عز الدين جلاوجي الشخصيات، لتتوزع بين الإنسانية والحيوانية.

(1)- عيسى عمراني: المسرح المدرسي، ص، ص: 58، 59.

وقد استحوذت الشخصيات البشرية على دور البطولة في أغلب نصوص المجموعة المسرحية "سالم والشيطان"، وذلك لقربها من مدركات المتلقي الصغير، وبيئته الاجتماعية فمنها ما يرتبط بالأسرة/المدرسة الأولى للطفل كالأم والأب والإخوة، ومنها ما يرتبط بالأسرة المجتمعية كالجيران والأصدقاء وغيرهم.

أ- الطفل/ الابن:

الطفل هو الشخصية المركزية التي تدور حولها أغلب مسرحيات المجموعة، وقد اهتم عز الدين جلاوجي بهذا العنصر الجوهري اهتماما بالغا، فقدمه في صور مختلفة، وعبر أدوار متباينة، هدف من خلالها إلى بناء وعي الطفل نحو نموذجه الفني المتصور والواقعي على حد السواء، لذا افتتح الكاتب مجموعته المسرحية بأطول مسرحية مشهدية بطلها الطفل "سالم"، الذي ظهر في صراع مع عاملي الخير والشر، وقد حدد الكاتب المرحلة العمرية للطفل "سالم" في استهلال نصه، حين قال: **<< سالم الكسول: طفل في الرابعة عشرة من عمره، شعر رأسه وهندامه يدلان على إهماله وتهاونه>>**[1]، إنها من أحرج المراحل العمرية التي يمر بها الطفل؛ حيث يحاول بناء شخصيته بالاعتماد على نفسه وقراراته الخاصة.

إنَّ مسرحية "**سالم والشيطان**" مسرحية تربوية بامتياز رغم أن الطفل/ البطل ظهر كشخصية ارتكازية سلبية، تتنازعها قوى الشر والخير، فتضعف وتنهار لتسلم نفسها لنازعة الشر، كما يصوره المشهد الأول:

<< سالم: (يدخل متثائبا يفرك عينيه) ما هذا؟ لقد نسي أبي سجائره وخرج للعمل.

الشر: يظهر فجأة هذه فرصتك خذ لك دخينة.. انظر ما أجملها!

إنها ترد الروح للميت شمها.. شمها.

سالم: (يشمها) إيه صدقت ما أحلاها.

الخير: يظهر فجأة بل كذب ما أقبحها إنها مضرة بالصحة ومؤذية للآخرين.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص: 07.

سالم: صدقت التدخين مضر بالصحة ومؤذ للآخرين (يضعها).

الشر: لا تأخذ برأيه.. إنه يخرف.. وهل مرض كل الذين يدخنون؟

سالم: يخرف! آه، صحيح، أنت تخرف (يحملها).

الشر: أشعلها.. أشعلها، آه كم هي جميلة! أشعلها.. أشعلها>>[1].

يواصل الكاتب في عرض هذا الحوار الشائق بين الرغبة في التدخين من عدمه، من خلال تقديم الجوانب السلبية في التدخين، إلى جانب هذا الإغراء في أن التدخين لعبة جميلة منفصلة عن الشر أو الضرر، وكل واحد منها يريد توظيف الوسائل الإقناعية والأدوات الحجاجية لقوية رأيه.

<<الخير: كثير من الأشياء تخدعنا بشكلها الجميل، ولكنها خطر جسيم.

الشر: لا بل الشكل الجميل يدل على الباطن الجميل أشعلها.. أشعلها.

الخير: وماذا يفعل بك أبوك لو علم؟

سالم: (خائفا) آه.. يجلدني بالحبل المتين حتى يسود ظهري.

الخير: لأنه لا يحب لك الهلاك.

الشر: وهو لماذا يدخن إذا كان حقا مضرا ومهلكا؟ ولماذا يدخن الناس جميعا؟

الخير: من الغباء أن نقلد الناس في خطئهم وانحرافهم مهما كانت درجتهم وقيمتهم.

الشر: يا له من فيلسوف! إنه يخدعك بكلامه دخن، وسترى ستصبح كبيرا وعظيما.. دخن وانظر إلى نفسك في المرآة.

سالم: (متبخترا) صدقت والله، أنت صديقي العزيز.

(يختفي الخير والشر يشعل سالم الكسول الدخينة ويمشي متبخترا، ينظر في المرآة قليلا ثم يخرج)>>[2].

أدى تصاعد الحوار بين سالم ونفسه (الشر والخير) إلى وقوع الطفل تحت وطأة الضغط وهو ما ولد صراعا دراميا حادا قررت الشخصية أثناءه النزوع نحو الشر لخوض

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص: 08.

(2)- المصدر نفسه، ص، ص: 08، 09.

تجربة التدخين، وتجاهل نصائح الخير وتحذيراته من مغبة الوقوع في فعل الغواية.

إنَّ انتقال القارئ والمتلقي إلى مداخل شخصية الطفل سالم يسمح بالتعرف على نوازع الصراع الداخلي للبطل، عبر حواره مع شخصيتين وهميتين تمثلان حديث النفس البشرية لا غير، ليدرك الطفل المتلقي أنَّ الإنسان يعيش هذا الصراع بين ما هو خير، وما هو شر وإذا ما استسلم لنوازع نفسه ولم يحكم عقله، ويستشر من هم أكبر منه سنا وعلما خسر نفسه في وقت مبكر. ولعل النهاية المأساوية لمستقبل الطفل سالم خير دليل على المسير في طريق الخطأ وعدم التراجع.

أفصح الحوار الداخلي الذي وظفه الكاتب في المشهد الأول من المسرحية عن **<<دافع نفسي تعيشه الشخصية [الطفل] بكل أبعاده من توتر وصراع ومواقف فكرية، وهو نمط تواصلي يتجه نحو ذوات عدة، ليقدم لها داخلا غير متشكلا أو ما زال يتشكل>>**[1]، ولعله تشكل يُتم سيره نحو الاكتمال حين يتحول الحوار الداخلي إلى حوار خارجي، تتصارع فيه شخصية سالم مع شخصيات بشرية أخرى، تحرص كل الحرص على إنقاذ الطفل، وتعليمه مسالك الحياة ومنعطفاتها. إنه حوار سالم مع أستاذه داخل القسم من جهة، وحواره مع والديه داخل البيت من جهة أخرى. وضمن هذا وذاك يبقى صراع الطفل داخله/ نفسه قائما يحاول من خلاله إيجاد حلول لصراعه الخارجي مع أستاذه ووالديه، يقول:

<< الراوي: أما داخل القسم فإن سالما الكسول يجلس إلى الطاولة الأخيرة حتى يتجنب رقابة الأستاذ وعقابه /.../

الأستاذ: اكتبوا الآن ما دون على السبورة، وسنشرح الدرس.

الخير: اكتب درسك حتى تتمكن من مراجعته.

الشر: لا إياك، الكتابة متعبة دعك منها.

سالم: ولكن لم أراجع الدروس.

(1)- قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا، ص: 57.

الشر: من عند زملائك دعهم يتعبون ثم تطفل عليهم.

الأستاذ: (يراقب الكراريس) لماذا لم تكتب النص يا كسول؟

سالم: لأني كسول (يقهقه).

الأستاذ: احمل أدواتك وانصرف، انصرف. >>[1]

إنّ كسل سالم وخموله وعدم اهتمامه بدروسه وامتحاناته يؤدي به إلى الفصل، فيطرد من الدراسة، وتحل الكارثة بالعائلة، ولا يتقبل الوالدان عقوبة الطرد، فيقوم الأب بتعنيف ابنه، غير أن سالم حتى هذا الحدث لا يبدي ندما، ولا يظهر اهتماما بالمسألة وجديتها فنراه من خلال جداله لأبويه طفلا غير واع، ولم يكتمل تفتحه الفكري لهذه المرحلة بعد وربما كان من أسباب ذلك غياب الدور الأسري للأم والأب في التربية السليمة، والتوجيه الأخلاقي الرشيد. فطفل في مثل هذا السن يفيض بعنف لفظي، كقوله:

<< سالم: صدقت والله اللعنة على أبي، وعلى المدرسة، سأحرق هذه المحفظة>>[2].

يكشف هذا المقطع السردي الفجوة العميقة في العلاقات الأسرية بين الأطفال وأوليائهم إذ جاءت عبارات صادمة في عبارات الطفل: "اللعنة على أبي، سأحرق هذه المحرقة" هذه الأقوال والأفعال انعكاسات لحقيقة بنية الأسرة، والتي تفتقد لأبسط وسائل الحوار، الشيء الذي انعكس سلبا على تربية الطفل، فتحول إلى رافض لكل أشكال الأبوة الأسرية والمدرسية.

كما يدل أيضا على غياب التربية الدينية في البيت الذي نشأ وترعرع فيه. فما هو إلا عنف لفظي وليد البيئة التي أنشأته، فالأب بدوره يصف ابنه بأبشع الصفات، يقول مخاطبا أم سالم:

<< الأب: ابنك هذا اللعين. /.../

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص- ص: 09- 11.

(2)- المصدر نفسه، ص:11.

الأب: لقد طردوه كالكلب من الدراسة انظري. (يريها كشف النقاط) >>[1]

فلا شك أن هذا السياق العنيف لتربية الطفل ينمي في مخيلته العناد ودوافعه النفسية السيئة، فها هو سالم يبرر فشله بلغة تحجب أخطاءه، وتظهر قناعاته الزائفة بالنماذج التي سبقته في الفشل الدراسي، يقول:

<< سالم: أمي أفهميه أني لست الوحيد الذي طرد، وأن الحياة فيها رابح وخاسر. /.../

سالم وماذا فعل الذين نجحوا وتخرجوا من الجامعات؟ >>[2].

من الثابت تربويا أن الأقاويل الشفوية والتعابير السلوكية أمام الطفل من شأنها تنشئته وفق حمولات معينة، ومن ثم فليس من المفيد من الناحي التربوية التلفظ أمام الطفل، أو سلك مسالك معينة قد تكون نتائجها ضارة على شخصية الطفل، وهو ما يتجلى في هذا المقطع الحواري" **ماذا فعل الذين نجحوا وتخرجوا من الجامعات؟**".

إن الفشل الذريع الذي مُنِيَ به الطفل سالم جعله يعقد مقارنة بينه وبين من طرد هو الآخر من الدراسة ومن حصل تعليمه ولم ينتفع به ماديا، وهذه من الأفكار السلبية التي يروجها الطلاب والتلاميذ في أوساط المدارس حتى غدا تحصيل العلم ليس ضرورة حتمية لديهم. ونسي الطفل أن العلم وسيلة تطور الأمم والمجتمعات وازدهارها.

لقد نجح الكاتب في رسم ملامح الشخصية الارتكازية السلبية في أبعادها الثلاثة: البعد الجسمي، والبعد الاجتماعي الذي أفرز سلوكات الطفل وحركاته، والبعد النفسي المتجلي في صراعه مع ذاته وتقلباتها. غير أن متلقينا الصغير سيجد بعد كل هذه المشاهد المسرحية ورغم النهاية المأساوية منعرجا إيجابيا تشهده الشخصية البطلة في تحولها الدرامي الختامي، كما في قوله:

<< سالم: أصبحت مدمنا ولم أستطع الإقلاع عنه (يسعل) كلما أكملت دواء اشتريت آخر (يخرج قنينة

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص: 17.

(2)- المصدر نفسه، ص: 17.

ويشرب هذا الدواء لم ينفعني أرجوك اقرأ لي دليل استعماله.

الخير: اقرأه أنت.

سالم: أقرأ؟ أنا لا أستطيع أن أقرأ مثل هذه الأمور.

الخير: كنت أنصحك بطلب العلم ولكن تكاسلت.

سالم: اللعنة على ذلك الخبيث، لقد كان يزين لي الشر والكسل، آه اللعنة عليه، آه لو أمسكت به.

الشر: (يظهر) يا غبي أنا شر، وهل تنتظر مني خيرا؟ ولكني لم أفرض عليك شيئا فقد كنت أزين لك الشر والكسل، وكنت تطيعني لأنك كسول فلم نفسك ولا تلمني.

سالم: يجري خلفه) ابتعد عني ودعني لحالي يا لعين هدمت حياتي وما زلت تتعقبني ابتعد.. ابتعد .. (يجري خلفه فيفر الشر) >>[1]

حين يجد سالم نفسه وقد غدا شابا مدمنا على التدخين الذي ينخر بدنه، ومحاطا بجهل الذي يفتك بعقله وفكره، ليدرك لحظة عجزه عن قراءة علبة الدواء الذي يتناوله أنه دمر نفسه حين استسلم لنوازع الشر، ونفسه الأمارة بالسوء، فيندم ندما كبيرا على ما فاته من علم وحلم، ويعترف لضمير الخير فيه أنه كان مخطئا، فيجري طاردا الشر ليفر هذا الأخير من ضمير استيقظ بعد وقت طويل من الخمول والكسل.

استطاع عز الدين جلاوجي تقديم صورة واضحة المعالم لشخصية الطفل الكسول عن العلم وتحصيله بهدف تنفير المتلقي الصغير من هذا الصنف السلوكي، ودفعه لتبني السلوكات المضادة لفعل سالم والشر. ليفسح الكاتب بعد ذلك مساحة أكبر في نصوصه المسرحية لشخصية الطفل الإيجابية، الشخصية الارتكازية المبنية على رسالة تعليمية تربوية للمتلقي الصغير، مفادها التمسك بقيم السلوكات النبيلة في بعدها المادي والمعنوي وقد جسدت شخصية الطفل **عمر** في مسرحية "**غصن الزيتون**" شخصية الطفل الإيجابي بكل أبعادها؛ حيث يظهر الطفل كشخصية بطلة مقاومة للاحتلال الصهيوني في سبيل الأرض والوطن، كما نراه واضحا في مفتتح المسرحية، يقول:

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص: 19.

<< في بيت فلسطيني بسيط كانت الأم تهدهد مهد صغيرها لينام وهي تغني...

يدخل الجد وحفيده عمر/.../

الجد: (وهو يشير إلى حفيده) وهؤلاء أليسوا مجاهدين؟ إنهم يرعبون اليهود بالحجارة.

عمر: قال لي طفل يهودي: اليهود أقوى.

الجد: وماذا قلت له؟

عمر: (متحمسا) قلت له بل نحن أقوى وسنطردكم من أرضنا كاللصوص كما طرد صلاح الدين أجدادكم.

الجد: وبعد ذلك؟

عمر: وحاول أن يعاند فلكمته.. ففر.. فرميته بالحجارة. >>[1]

يمثل "عمر" عينة حية لأطفال الحجارة في فلسطين، وقد أحسن الكاتب إذ وسم شخصيته المحورية باسم "عمر" الذي يرمز إلى الشجاعة والإقدام، وعدم الخوف، فهو شخصية دينية وتاريخية كُتبت حروفها بماء الذهب في عمق الذاكرة والتاريخ. كما تتجلى شخصية الطفل "عمر" من خلال حواره مع أمه وجده حول الأرض والاستيطان، شخصية واعية بالوضع غير متجاهلة للأخطار المحدقة بهم من كل الجهات يدرك منذ ولادته أن عدوهم الأول الذي ينازعهم أرضهم هم اليهود وذريتهم. ورغم صغر سن عمر إلا أنه كان محركا أساسيا للحدث والفعل الدرامي في المسرحية.

كما يُظهر حواره مع اليهودي الصغير الرغبة النفسية الكبيرة في تحقيق الحلم والسير على خطى الأجداد الأوائل الذين دافعوا عن فلسطين وطهروها من نجس المحتل، ويجعل من شخصيتي "عمر بن الخطاب" و"صلاح الدين الأيوبي" دافعه القوي في وجه التحدي وتعنيف الصراع. فيكشف بذلك عن الاندفاع القوي لشخصية الطفل.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غصن الزيتون**"، ص، ص: 59، 60.

يستقبل عمر صديقه سليم ثم يقرران الذهاب إلى المدرسة رغم تأزم الأوضاع في شوارع المدينة، فتنصحهما الأم بعدم الاشتباك مع اليهود الذين طغوا وتجبروا وازدادت شراستهم هذه الفترة حتى صاروا كالكلاب المسعورة التي تهدد جميع الأحياء. لكن شجاعة عمر وإقدامه مع صديقه دفعهما نحو الأمام دون تراجع:

<< عمر: (يفتح الباب) تفضل تفضل يا سليم سنذهب الآن/.../

الأم: تجنبا الاشتباك مع اليهود... أصبحوا كالكلاب المسعورة.

(يخرج سليم وعمر) >>[1]

اختار الكاتب لعمر ملمحا بطوليا في كل حدث درامي من أحداث المسرحية؛ حيث جعله طفلا شجاعا مندفعا مواجها لقرنائه من أطفال اليهود، ثم مجاهدا صغيرا يستخدم الحجارة سلاحا في وجه العدو، ويشارك الكبار في انتفاضتهم متناسيا صرخات أمه، محاولا الانتقام لمقتل أبيه:

<< عمر: (يدخل مسرعا) لماذا أنتما هنا؟؟ أنتما هنا؟؟

الجد: هل من جديد؟

عمر:(بحماس) الشوارع تغل.. المظاهرات تعم المدينة.. حرائق في كل مراكز العدو.. والشباب يهاجم جنود اليهود في كل منعرج.

(يهم بالخروج)

الأم: (خائفة) إلى أين يا عمر؟

عمر: لأشارك إخواني انتفاضتهم.. لنرجم اليهود كما يرجم الشياطين لابد أن نخرجهم من أرضنا.>>[2]

إن التربية الوطنية والإسلامية تقوم على مجموعة من المبادئ والقيم المثلى التي تجسد الهوية الدينية والوطنية والقومية للطفل، عبر مراحل عمرية مهمة في تكوين شخصيته، الأمر الذي يستدعي الاهتمام به من أجل الإعداد الجيد لأن يكون قائد للغد، وهو ما يشير إليه هذا

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غصن الزيتون**"، ص: 60.

(2)- المصدر نفسه، ص: 64.

المقطع. كما يحيل بدوره إلى قواعد ثلاث في بناء الإنسان:

- القاعدة الأولى أن من أولى أولويات تربية الطفل هو جعله متصلا مع ماضيه وحاضره.
- القاعدة الثانية أن الجد يمثل الماضي والتاريخ والأرض.
- القاعدة الثالثة أن الشباب هم الذين تُكْفَلُ إليهم مهمة حمل السلاح والدفاع عن شرف الأمة.

يبلغ الحدث الدرامي ذروته في مسرحية "**غصن الزيتون**" حين يقرر عمر مشاركة إخوانه انتفاضتهم مدركا أنه قد يقضى عليه في ساحة المعركة من أول جولة، فيخرج مدعما بكلمات جده التي تصدح بحب الشهادة ومواجهة العدو، ليكون الطفل شهيدا في ختام المسرحية.

إذا كان الحوار الدرامي في هذه المسرحية في أهم الوسائل التي كشف بها الكاتب عن المكامن النفسية لبطله الصغير، حيث أظهر تفاعله مع باقي شخصيات المسرحية عن مواقفه الصريحة، وملامحه المكتملة التي سيرت الأحداث.

يتساءل قارئ مسرحية "غصن الزيتون" عن مدى مناسبة خاتمة المسرحية لمدركات المتلقي الصغير، وهل موت عمر وجده يمثل حدثا دراميا مأساويا يؤثر سلبا على الأطفال؟ قد يزول اللبس إذا ركزنا في مضمون المسرحية وموضوعها العام، إنها نص ثوري مشحون بالطاقات الإيجابية التي يهدف من خلالها الكاتب إلى شحن همم الأطفال تجاه القضية الفلسطينية، القضية الأم بالنسبة إلى كل مسلم وعربي صغيرا كان أم كبيرا إضافة إلى أنّ شخصيات المسرحية كانت واضحة وجلية تحاكي واقع فلسطين، وتفتح صفحات تاريخها المشرق المليء بدماء الأطفال الشهداء والأبطال، وحتى المأسورين منهم في سجون الاحتلال. وبهذا يحقق مضمون المسرحية بعدا تربويا مهما يتمثل في تنشئة الطفل على حب أرضه ووطنه منذ طفولته الأولى، ودفع النفس والنفيس في سبيل الحفاظ عليه وعلى حريته. وقد شحن عز الدين جلاوجي عتبة العنوان "غصن الزيتون" بهذه الدلالات السامية والمعاني الثورية، التي تنبعث من كل غصن يولد مع كل طفل من أطفال المقاومة.

كما يرمز غصن الزيتون إلى شرعية الفلسطيني في التشبث بأرضه، لأن جذوره ممتدة منذ القدم، وتدل أيضا على المقاومة التي تولد مع كل جيل.

أما في مسرحية "**الصياد الماهر**" يعيد الكاتب نسج ملامح شخصية الطفل سالم كشخصية ارتكازية مع شخصية الطفل "سعيد"، وهما شخصيتان جليتان ترمزان إلى الطفل الإيجابي الذي يتعلم من أخطائه ويصححها، والمسرحية تحاكي في شخصياتها وموضوعها مضامين مسرحيتي "**الحافظة السوداء**" و"**سمكة أفريل**"، وتمثل هذه النصوص ضمن المجموعة أهم المسرحيات التي **<< تعالج ظاهرة الكذب والخداع وتحث عن التآخي والسلام والمحبة بين الجميع والرأفة بالحيوانات ورحمتهم، والهدف من كل هذا هو ترغيب الطفل على الدراسة والاجتهاد وتعلم الصفات الحميدة والأخلاق العالية من أجل رعاية مواهب الأطفال، وتوفير المناخ الأمثل لهم للظهور والنمو بعيدا عن الضغوط والأخطار التي يمكن أن تهددهم في هذا العصر الذي طغت فيه العولمة الثقافية عبر وسائل الاتصال الحديثة التي تفرض على الأطفال نماذج فنية تركز على العنف واللامبالاة وتزرع فيهم قيما غريبة على ثقافتهم>>**[1].

يظهر سعيد أمام بيته منهمكا في صنع قفص لعصفوره الصغير، فيقبل عليه صديقه سالم ويدور بينهما حوار حول القفص وصيد العصافير التي يحبونها، يقول:

<< سالم: (يحيي صديقه) السلام عليك يا سعيد.

سعيد: (دون أن يترك العمل) وعليك السلام ورحمة الله تعالى وبركاته.

سالم: ماذا تصنع يا سعيد؟

سعيد: إني منهمك في صنع قفص جميل.

سالم (معجبا به) إنه لجميل حقا !

سعيد: (وهو يقف حاملا القفص) انظر ها هو قد كمل.

سالم: ولكن ماذا ستفعل به؟

(1)- زينب محمد عبد المنعم: مسرح ودراما الطفل، ص: 223.

سعيد: سأصطاد عصفورا جميلا، وأضعه في هذا القفص.

سالم: عصفور جميل؟ آه ما أجمل العصافير كم أحبها !

سعيد: كل الأطفال يحبون العصافير.

سالم: سأساعدك في الصيد، هل تقبل ذلك؟

(وهو ينظر إلى بعيد) الجو صحو جميل، هيا ننطلق إلى الغابة.

(ينطلقان إلى الغابة، يحملان القفص) >>[1]

إن الدافع النفسي الذي حذا بالطفلين إلى الصيد هو حبهما الشديد لامتلاك العصافير الجميلة ذات الصوت الشجي وإسكانها داخل القفص حتى تكون قريبة منهما. يلاعبانها ويطربان لصوتها. ولعله دافع أوحى للتلقي الصغير بدءا أن الفعل صحيح وممتع وأنه لا جرم في اصطياد العصافير ومنعها الطيران. غير أن المشهد الدرامي الثاني للمسرحية يغير نمط الأحداث ويقلب تصورات المتلقين، وضرورة إعادة النظر في حقيقة الموقف وطبيعة الحدث؛ حيث لا يُصدر العصفور أي صوت ولا يبدي أي حركة داخل القفص ويزداد الوضع تأزما حينما تكتشف الأخت العصفور الجريح فتقرر إخبار الأب بذلك.

يظهر سعيد في صراعه مع أخته وأبيه واثقا من موقفه مؤيدا لفعله ذلك أنه هيأ مسكنا جميلا لعصفوره، وقرر رعايته وتربيته، غير أن موقفه سرعانما يتغير مساره حين يجلي الأب حقيقة الجرم بكل حكمة وحجة لابنه الصغير:

<< الأب: أخبرني لماذا اصطدت العصفور؟

سعيد: العصفور مخلوق جميل، وأنا أحب العصافير، وأطرب لسماع صوتها الجميل.

الأب: إن الرسول صلى الله عليه وسلم قد نهانا عن قتل العصافير، وأكد لنا أن هاته العصافير ستشكوننا غدا يوم القيامة إلى الله.

سعيد: ولكني لم أقتله يا أبت، وإنما...

الأب: ولكنك سجنته والسجن كالقتل...

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الصياد الماهر**"، ص: 79.

سعيد: لقد صنعت له قفصا جميلا يا أبي وسأعتني به، وأعالجه، وأطعمه.

الأب: هل تحب يا سعيد أن نضعك في حجرة جميلة، ونغلق عليك الباب، ونطعمك ونعتني بك؟

سعيد: وتمنعونني من اللعب مع أصدقائي، ومن الذهاب إلى المدرسة؟

الأب: طبعا نمنعك من الخروج تماما.

سعيد: (مستنكرا) لا لا، أحب أن أعيش حرا طليقا.

الأب: كذلك كل المخلوقات الأخرى تحب أن تعيش حرة طليقة.

سعيد: أجل يا أبي. >> [1]

يقدم هذا المقطع المسرحي جملة من الحقائق الوجودية في أن الحرية مطلب كل مخلوق، لأن وضع هذا الأخير في قفص يكون قضاء على حريته، وسلب حقوقه المعنوية وهذه الصورة تكشف عن خلاف بين الناظر والمنظور إليه إلى هذه الحقائق، ثم يفصل الأب في الأمر ويبين للطفل أن سجن العصفور في القفص معناه سجن أولاده ومنعهم من الحرية في الارتباط بالأصول. وهذا يعد فرقا واضحا في أن كل فعل يمنع الآخر من ممارسة حقه في الوجود يشكل اعتداء على حريات الآخرين في الوجود، مع تقديم الوسائل الحجاجية من خلال الارتكاز على الدين، والأدلة الإقناعية المستمدة من احترام الآخر في التعبير عن مواقفه، وممارسة سلوكه بما يقتضيه الحق القانوني.

<<الأب: ثم لا تنسى يا بني أن لهذا العصفور أولادا صغارا هم في حاجة ماسة إليه كي يطعمهم من جوع ويحميهم من خطر. هل تحب أن أسجن أنا وأترككم وحدكم في البيت؟

سعيد: (وهو يرتمي في حضن أبيه) لا لا يا أبي لن نسمح لأحد أن يمسك بسوء أبدا.

الأب: إذن لا يجوز لك أن تمس آباء الآخرين بسوء، فالمسلم يحب لغيره ما يحب لنفسه.

سعيد: أعدك يا أبي أنني لن أمس أحدا بسوء، وسأعمل ما حييت على حماية العصافير بل سأكون مع أصحابي جماعة للدفاع عن الطيور وكل الحيوانات. >>[2]

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الصياد الماهر**"، ص، ص: 81، 82.

(2)- المصدر نفسه، ص، ص: 81، 82.

يدرك سعيد بكل فطنة خطأه ويسمع نصيحة أبيه، بل ويتجلى مستوى التربية الدينية الصحيحة في شخصية الطفل حين يبدي خوفه من الله تعالى، ويخشى العقاب، وهي مسألة جوهرية في تربية الأبناء؛ حيث لا بد من زرع الوازع الديني في قلوبهم قبل خوفهم من آبائهم وسمعتهم لدى الناس.

يقدّم الكاتب الوسيلة الصحيحة التي يسلكها الطفل حين يقع في الخطأ، وهي الندم على الفعل، والاعتراف بجرمه ثم تصحيح الفعل، وعدم العودة إليه أبدًا، وقد قرر سعيد علاج العصفور وإطلاق سراحه، ووعده بحمايته وحماية جميع العصافير من الصيادين، ثم عاهد الله عز وجل أنه لن يؤذي عصفورا أبدا: **<<سعيد: أعاهد ربي على أني لن أذي عصفورا أبدا>>**[1]، وبذا ظهرت شخصية الطفل سعيد في بعدها النفسي منفعلة بالحدث صامدة أمام قرارها، وسعيدة بنتيجة عملها.

ب- الأم/ الزوجة

أعطت نصوص عز الدين جلاوجي المسرحية للأطفال حيزا مهما لشخصية المرأة من خلال دورين مهمين في الحياة الاجتماعية عامة، وفي الإطار الأسري للطفل على وجه الخصوص، وهما دور الأم، ودور الزوجة، وسنبدأ بقراءة شخصية المرأة كأم ودورها في بناء ثقافة الطفل ووعيه التربوي، لاسيما إذا أدى الطفل/الطفلة دور الأم على خشبة المسرح سيكون لذلك التقمص أثره البالغ في توجيه أفعال الطفل وانفعالاته، ووجهات نظره تجاه الشخصية في الواقع المعاش. وفي هذا الصدد تقول الباحثة زينب محمد عبد المنعم **<<وفي تقمص الطفل لدور الآخر وإدراك اتجاهات هذا الأخير، وإدراك آثار أفعاله على الآخرين، فإن الطفل يُنظم اتجاهاته بحيث تتوحد مع وجهة نظر الآخرين فيه، ولهذا ينشأ الفكر الاجتماعي بمعنى أن يُصبح الفكر ظاهرة اجتماعية متفق عليها، ومن هنا تتكون المعايير الاجتماعية (كالعرف...>>**[2].

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الصياد الماهر**"، ص: 83.

(2)- زينب محمد عبد المنعم: مسرح ودراما الطفل، ص: 67.

إن شخصية الأم هي أقرب شخصية يألفها الطفل ويعايشها يوميا منذ ولادته، لذا يشد حضور الأم في المسرحية انتباه الطفل وشغفه إلى معرفة دورها ولغة حوارها داخل النصّ وكذا فاعليتها في سيرورة الحدث الدرامي.

رسم الكاتب ملامح شخصية الأم بشكل واضح في أكثر مسرحياته، وجعلها المتحكم الإيجابي الأول في تربية الطفل ونموه الجسدي والعقلي والعاطفي، فكانت شخصية إيجابية ضمن عدد كبير من النصوص، وبالمقابل تظهرها قلة من النصوص منزوية عن دورها التربوي الهادف، فتؤثر سلبا في شخصية الطفل والأسرة على حد السواء.

تطالعنا مسرحية "**سمكة أفريل**" بموضوع تربوي هادف عالجه الكاتب في إطار أسري متكامل؛ حيث تظهر الأم في البيت بدورها التربوي والتعليمي المكمّل لدور المربي في المدرسة، فلئن كان خطأ الابن سعيد قد ارتكب في المدرسة فهذا لا يعنى أن دور البيت والأسرة ينفصل عن دور المؤسسة التربوية، بل لا بد من التواصل مع الأبناء ومتابعة سلوكاتهم داخل البيت وخارجه. لذلك تقف الأم في مشهد حواري هادف مع ابنها سعيد، وقد بلغها ما فعله الابن مع صديقه سالم، يقول المشهد:

<< الأم: (تقطع الصمت) إن ما فعلته اليوم يا سعيد لخطير جدا !

سعيد: وهو يتوقف عن الأكل(وماذا فعلت يا أماه؟

سميرة: كذبت على صديقك سالم حتى صدمته السيارة.

سعيد: لكن لم أكن أقصد ذلك.

الأب: وماذا كنت تقصد؟

سعيد: كنت أمزح معه فقط.

الأم: وهل تمزح معه بالكذب يا سعيد؟

سعيد: إننا في أول أفريل، وهو يوم الكذب.

الأب: هذه عادة غريبة دخيلة على مجتمعنا.

سعيد: ولكنها كذبة بيضاء.

الأم: الإسلام يا ولدي لا يفرق بين الكذب الأبيض والأسود فالكذب هو الكذب حتى ولو كان مزاحا>>[1]

تفصح لغة الحوار عن المستوى الفكري الواعي للأبوين، فها هي الأم تقف معلمة لا معاتبة، ومربية لا معاقبة إدراكا منها أن لغة التواصل مع الأبناء لحظة الخطأ مهمة جدا في إيصال الرسالة وإقناع الطفل بالخطأ وضرورة الإقلاع عنه. لقد مزح سعيد مع صديقه سالم مستعملا أداة الكذب ظنا منه أن المزاح يستر الكذب ويحوله إلى لعبة متاحة بين الأصدقاء. وقد كانت نتيجة مزاحه أن تعرض صديقه لحادث تسبب في كسره وانطراحه على فراش المرض وهو ما أثار حافظة الأسرة لاسيما الأم التي أدركت خطر الفكر والسلوك الذي يتبناه ابنها سعيد.

تدعم الأم حدثيها بموقف الإسلام الصريح من الكذب، تقول: **<< الأم: الإسلام يا ولدي لا يفرق بين الكذب الأبيض والأسود، فالكذب هو الكذب حتى ولو كان مزاحا>>**[2].

لقد كان لحوار الأم الهادف مع ابنها أثره البالغ الذي دفع بسعيد إلى إعلان ندمه والإقرار بخطيئته، بل ولقد قرر التكفير عن ذنبه والاعتذار من صديقه، وهذا ما يصطلح عليه بثمرة التواصل الجيد من خلال الحوار بين المربي الناجح والأبناء فمن **<< صفات المربي الناجح [الأم/الأب] أنه يجيد مهارة التواصل الإيجابي مع أبنائه على المستوى الفكري بالحوار وعلى المستوى العاطفي بالحب، وعلى المستوى السلوكي باللعب والقصة، فالمربي الناجح يجيد مهارة الإنصات الجيد لأبنائه وكيفية إدارة الحوار معهم لحل مشكلاتهم وإشباع حاجاتهم>>**[3]، وهو الدور الإيجابي المدعم الذي أدته أم سالم من جهة أخرى، حينما أسكتت غضب ابنها المصاب وعلمته معنى التسامح والصفح في أجمل صور التربية السليمة:

<< أم سالم: (تفتح الباب وتعود) هذا سعيد أقبل لزيارتك.

---

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سمكة أفريل**"، ص: 69.

(2)- المصدر نفسه، ص: 69.

(3)- صالح عبد الكريم: فن تربية الأبناء كيف نربي أبناءنا تربية نفسية سليمة؟، (د.ط)، دار الراية، الجيزة، مصر 2011م، ص: 39.

سالم: (غاضبا) لا أريد أن أراه أبدا.

أم سالم: لا يجوز أن نقابل الإساءة بمثلها يا ولدي، أنسيت قول الله تعالى: "ادفع بالتي هي أحسن"

سالم: ولكنه ظلمني.

أم سالم: لا بأس يا ولدي، إن الضيف لا يطرد.

سالم: سأكلمه هذه المرة طاعة لك فقط. /.../

سعيد: لقد تعلمت أن الكذب حرام حتى ولو كان مزاحا، ولن أعود إليه مطلقا.

أم سالم: ابعث لسالم بكراريسك حتى ينقل ما فاته من الدروس.

سعيد: بل سأنقل له أنا كل ما فاته، وأحضر عنده كل مساء لأفهمه ما درسنا حتى يشفى إن شاء الله.

أم سالم: بارك الله فيك يا ولدي. >>[1]

إن هذا النموذج الإنساني المتسامي هو الذي يُعِدُ جيلا سويا فكريا وسلوكيا واجتماعيا وقد عبر حافظ إبراهيم عن الدور المركزي الأم في التربية الأسرية والمجتمعية حين قال: **<< الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعبا طيبا الأعراق>>**[2]، إنه إعداد يمتد بجذوره إلى أعماق نفس الطفل حين تغرس الأم بصبرها وعزمها معنى التضحية ودفع النفس للجهاد في سبيل الله ودفع ظلم المحتل، وقد أدت أم عمر هذا الدور في مسرحية "**غصن الزيتون**" فكانت الشخصية القدوة لولدها الصغير، استمد منها كل معاني الصمود والعزيمة؛ حيث رآها تحزن على فقدان أحبابها. وتبدي خوفها على أرضها والمجاهدين فيها، تصبر وتدعو الله عز وجل متضرعة آملة في وعد الله بالنصر والتأييد، يقول المشهد:

<< الأم: يصنعون ملحمتنا الخالدة... يسقون شجرة الحرية بدمائهم الطاهرة الزكية. كلما دفعنا عدوا ظهر آخر.. كم هي كثيرة أطماع الظالمين في هذه الأرض !

الجد: لأنها أرض الأنبياء.. أرض الطهر والنقاء.. أرض الاتصال بالسماء..

الأم: (خائفة) أخشى أن يقضي الظالمون على المجاهدين وهم قلة.. ينقصهم المال والسلاح والعدد

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سمكة أفريل**"، ص، ص: 70، 71.

(2)- عبد العزيز شرف: المختارات الشعرية وقضايا الوطن العربي، (د.ط)، دار قباء، القاهرة، مصر، 2000م، ص: 99.

ويتعاورهم الأعداء من كل جهة >>[1].

تكشف لغة الحوار عن وعي عميق بدور المرأة في الثورة والتحرر، فهي صانعة الرجال وحافظة أفكارهم، تدعم كل الجهات وهي أكثر من يخشاه العدو. توجه الأم سلوك ابنها، حين تنصحه بعدم الاشتباك مع جنود العدو لا لتُدِبَ الخوف في قلبه، بل لتجعله يتريث حتى يحين دوره القادم لا محالة، تعلمه معنى الصبر في سبيل الله لحظة تلقيها خبر استشهاد زوجها، ليعلم عمر الطفل أن الموت في ميدان الجهاد شرف وعزة. ثم تكتمل الصورة الدرامية المسرحية حين يقرر الطفل عمر المشاركة في الانتفاضة تاركا أمه لحزنها تحمل رضيعها الذي سيكون خلفا صالحًا لأبيه وأخيه وجده الشهداء.

في مسرحية "**الابن الذبيح**" تطالعنا شخصية الأم النموذج، امرأة تعيش مع أسرتها حالة من الفقر والفاقة في صحراء قاحلة، تحت خيمة بالية تومىء بآهات ساكنيها، ترسم الأم أجمل صورة للمرأة الصبورة العطوفة على زوجها وأولادها، الآخذة بالحكمة والموعظة في أحلك ظروف حياتها، يقول المقطع:

<< لبنى: لقد كرهت أمعائي الماء أعبه عبا ولولا خوفي من شبح الموت اللعين ما ذقته.

عكرمة: ليته جف لننتهي

الأم: إذا جف فتلكم لعمري الداهية

الأب: لتكن ثقتنا في الله كبيرة فما خاب من اعتصم بحبله

الأم: سبحان الله !

الأب: وما أعظم عنترة إذ قال:

ولقد أبيت على الطوى وأظله حتى أنال به كريم المأكل

/.../

الأم: (متضرعة) ربنا إنا مسنا الضر، وأنت أرحم الراحمين. >>[2]

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**غصن الزيتون**"، ص، ص: 59، 60.

(2)- المصدر نفسه، مسرحية "**الابن الذبيح**"، ص، ص: 117، 118.

إن صبر الأم على جوع أبنائها أمر لا تعهده فطرتها، لكن يقينها بالله وتضرعها إليه عز جل يطرح بعدا جديدا لمعنى الفطرة الإنسانية السليمة عند الأم، وذلك أن تعليم أبنائنا حسن الظن بالله خير من إطعامهم وإلباسهم، فهي تصنع فيهم ما يقوي عزيمتهم في مختلف الظروف وأسوء الأحوال.

إن الصراع الدرامي في نص "**الابن الذبيح**" يبلغ ذروته بأسرة الأم عفراء؛ حين يحل بخيمتهم ضيف جائع لا يعرف إلى طريقه سبيلا، فتقرر الأسرة مجتمعة استضافته رغم قافتها الشديدة، وفقرها لأبسط مستلزمات الحياة، فتدخل الأسرة في حيرة من أمرها ويطرح كل فرد منها حلا للأزمة دون تحقيقه والأخذ به. ولعل أكثر الأحداث جاذبية قرار الزبير الابن ذبحه حتى يكون طعاما للضيف، ليفتح المشهد المسرحي الآتي على مجموعة من القيم الاجتماعية التي على الطفل أن ينشأ في أحضانها، من حيث التشبع بها، وتمثلها في الحياة اليومية، لتجسد مختلف مظاهر المحبة والإيثار والكرم، وهي من صفات الفرد العربي الذي يستمد منها حضوره في الساحة الاجتماعية:

<<الأب: ليتني أملك فرسا كحاتم، إذن لذبحتها للضيف كما فعل هو مع ضيفه، ولكن أن لي الفرس وقد أخذ القحط مني كل ما أملك، وأهلك الزرع والضرع؟

الزبير: عندي حل.

الأب: حل؟ قله ماذا تنتظر؟ عجل .. عجل.

الزبير: (مترددا) اذبحني يا أبت ويسر للضيف طعاما، ولا تعتذر بالعدم

الأب: (مندهشا) أذبحك؟ هل جننت؟ !

الزبير: إن لسانه لن يعذرنا، ونصبح حينئذ عارا تلوكه الألسنة، وتتشدق به الأفواه.. ونرمى بالبخل واللؤم.

الأب: (ينظر لابنه بتعجب) سلمت يا ولدي، أنت على رأي الشاعر:

وإني لأختار القرى طاوي الحشا محاذرة من أن يقال لئيم

الزبير: اسرع إذن اذبحني يا والدي. >>[1]

إنه الإيثار في أسمى صوره، والسخاء في أبهى حلله، حلل هيأتها الأم بتربيتها العربية الأصيلة لأبنائها، فأنتجت جيلاً سليما يحمل معالم العروبة ويتغذى بدماء الأصالة إنها تضحيات جسام أُسدل ستارها حين بدأت أزمة الصراع تنفرج:

<< لبنى: (تنادي قبل أن تدخل) أبت.. يا أبت (تدخل) أبشر.. أبشر جاء الفرج؟ !

الأب: (متعجبا) جاء الفرج !! ؟ :

لبنى: عند النبع رأينا سربا من الضباء ينساب إلى الماء عطاشا، ولقد تركت عكرمة يرقبها.

الأم: (متعجبة) سرب من الضباء ! ؟

الزبير: (مندهشا) وهل في هذا المكان ضباء أو وحوش؟

الأب: هات كنانتي يا عفراء، املئيها سهاما.. /.../

(يخرج الأب عجلا) >>[2].

ثم يقدم عز الدين جلاوجي الطريقة التي استقبل بها الأبناء هذا الصيد، مع الشكر للخالق تعالى الذي أنعم عليهم بهذا الخير، في الوقت الذي كانت فيه الأسرة تعاني الويلات جراء لحظات العسر.

<< عكرمة: (فرحا) ظفرنا ورب الكعبة .. ظفرنا ورب الكعبة.

لبنى: ما أعظمك يا رب.. سنأكل لحما كثيرا طريا مالحا بعد هذا الجوع المهلك.

الأب: (وهو يدخل) حياكم الله يا وجوه الخير واليمن والبركات.

الزبير: (وهو يلحق به) لا شلت يمينك. >>[3]

تُكْرَمُ الأم الصابرة والأسرة المؤثرة بفضل من الله، فيظفرون بصيد كبير وفير يكفي ضيفهم، ويسد جوعا طال بهم أمده. وقد استطاع الكاتب أن يقدم صورة واضحة المعالم

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الابن الذبيح**"، ص: 120.

(2)- المصدر نفسه، ص: 122.

(3)- المصدر نفسه، ص: 122.

لشخصية الأم من خلال التركيز على بعديها الاجتماعي والنفسي، وربطها ربطا دراميا موحيا؛ حيث جعل انفعالات الأم ومشاعرها إيجابية تربوية رغم فاقتها ووضعها الاجتماعي المتأزم، لينعكس بدوره إيجابا على سلوكات الأبناء وتفاعلهم مع الوضع والصراع، والبحث عن الحل الأمثل لمواجهة الموقف.

لم يكتف عز الدين جلاوجي بهذه النماذج الإيجابية شخصية الأم الارتكازية في نصوصه الطفلية، بل عمق إبداعه الفني المسرحي حين نقل الطفل المتلقي الصغير إلى عالم طفولته المبكرة وقت كان رضيعا لا يدرك ما يحيط به، ولا يقوى على حماية نفسه فقدم له صورة الأم الحقيقية التي تقودها مشاعرها الصادقة وفطرتها النقية للتضحية بنفسها في سبيل إنقاذ رضيعها الذي سلب منها غدرا وطمعا.

إن البعد النفسي لشخصية الأم الحقيقية هو أكثر الأبعاد التي سلط الضوء عليها في مسرحية "الأم الحقيقية" والذي يرتبط أساسا بـ **<< الاستعداد والسلوك، والرغبات والعزيمة، والفكر وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها، ويتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، ومن انطواء أو انبساط، وما وراءهما من عقد نفسية محتملة>>**[1].

الأم امرأة في الأربعين من عمرها تظهر عليها علامات الحزن، تنتحب وتبكي لفقدان رضيعها الذي ضاع منها دون أن تعرف مكانه، يقول المشهد:

<< الأم: (تتلقى الخادمة) هل وجدتيه؟

الخادمة: لا يا سيدتي.

الأم: كيف تقولين لا ؟ كل يوم تخرجين صباحا ولا تعودين حتى المساء، ثم ولا يكون جوابك إلا لم أجده.

الخادمة: لقد بحثت في كل زاوية.. بل كدت أقلب الأرض قلبا ولكن لم أجده.

الأم: وقلبي تأكله نار الحزن والحسرة، كيف أستطيع أن أحيى دون فلذة كبدي؟؟؟ >>[2].

(1)- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1997م، ص: 573.

(2)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الأم الحقيقية**"، ص: 161.

إن رحلة البحث عن الرضيع متواصلة، غير أن يوم الأم كأمسها، فالخادمة لا تحمل لها الجديد عن رضيعها، إلا أن ما لاحظته في هذا اليوم أثار شكوكها فقررت إخبار الأم بذلك تظهر امرأة مريبة تحمل رضيعا بين يديها وتخفيه عن الأنظار خائفة مرتابة، حينها تقرر الأم اقتحام منزل المرأة وتتقصى أمر الرضيع لعلّها تجد ابنها المفقود، لتبدأ حركة الصراع بين شخصية الأم الفاعلة والشخصية المضادة المتمثلة في المرأة السارقة. فتتعرف الأم ابنها وتتهم المرأة بالسرقة، غير أن الأخيرة تدعي أمومتها الزائفة وتصر على امتلاك الرضيع وهي الأم الحقيقية:

<< الأم: أين ابني؟

المرأة: (متعجبة) ابنك ... وما الذي جاء بابنك إلينا أيتها المجنونة؟

الأم: تتظاهرين بالبراءة؟ أين الطفل الذي عندك؟

المرأة: ليس عندي إلا ابني.

الأم: تسرقين ابني وتنسبينه إليك؟

المرأة: أين أضع ابني حين أسرق ابنك؟

الأم: أرينا الطفل لنتأكد.

المرأة: بل أرفض ذلك وآمرك بمغادرة بيتي فورا.. هي اخرجا.. اخرجا.

الخادمة (تشير لصبي نائما) ها هو سيدتي إنه ابنك انظري انظري.

الأم: آه يا لعينة.. تسرقين ابني؟ ألا تخافين الله؟ (تصرخ) ولدي.. ابني...>>[1].

يعمل عز الدين جلاوجي على إدارة الحوار الدرامي بين الأم الحقيقية والمزيفة (السارقة) معتمدا في ذلك على الوسائل الإقناعية، فكل واحدة تقدم أحقيتها في الابن من خلال هذه الإجابات المعللة، والأخرى تدفع تهمة السرقة عنها بأسلوب مقنع، وهنا يشتد الصراع بينهما.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الأم الحقيقية**"، ص: 162.

يُدخل هذا المشهد الدرامي المتلقي الصغير في حالة من الارتباك والتطلع إلى نهاية المشهد، ضمن تفاعل عاطفي كبير تجاه الأم الحقيقية، يزداد التفاعل قوة حين ينتقل الكاتب بمتلقيه الصغير إلى مجلس القاضي أين سيتم الفصل في الأمر قانونيا وتظهر المرأتان أقصى ما لديهما من انفعالات عاطفية للظفر بالرضيع، واستمالة القاضي غير أن هذا الأخير يستخدم ذكاءه لمعرفة الأم الحقيقية من المحتالة. وحتى ينتصر الحق على الباطل، وهذه المواقف الدرامية التي **<< ينتصر فيها الخير على الشر/.../ من العوامل المهمة التي تجذب الأطفال، ويرجع ذلك إلى الروح البريئة التي يملكها الأطفال والتي من خلالها يتعاملون مع الأشياء بحسهم الطفولي البريء وبعالهم الخاص>>**[1]. فتنحل العقدة بعد أن شهدت ذروة التأزم حين طلب القاضي تقسيم الرضيع إلى نصفين، يقول:

<< القاضي: إذن ما دمتما قد تنازعتما الولدين ولم نستطع أن نعرف الحقيقة، فقد حكمنا بتقسيم الصبي بينكما.

الأم: يقسم الصبي بيننا؟؟ هذا ظلم.. هذه جريمة.

القاضي: يا سياف قم بتقسيم الصبي.

(يمسك جنديان الصبي ويهم السياف بتقسيمه) >>[2]

إنها لحظة لا يمكن للأم الحقيقية أن تخفي فيها مشاعرها الفطرية، فتصرخ لتطلب من القاضي ترك الرضيع دون إيذائه، وتصرح مرغمة أنه ابن المرأة الثانية، حينها يتحقق للقاضي ما أراده، وهو الكشف عن المكامن النفسية للأم الحقيقية، فيحكم للأم المضحية ويعيد لها رضيعها سالما، ويأمر بسجن المرأة السارقة المحتالة.

إن ارتباط الشخصية بالواقع وملابساته يفرض على الكاتب المسرحي للطفل أن يعاين بقلمه جملة النماذج البشرية التي يراها الطفل ويعايشها، سواء أكانت إيجابية أم سلبية لذلك

(1)- عبد الكريم عطية سويبج: **<<مسرح الطفل ومستلزمات النهوض>>**، ص: 27.

(2)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الأم الحقيقية**"، ص: 163.

أتاح فضاء من أفضية المجموعة المسرحية لبعض النماذج السلبية الواضحة في بنائها الدرامي كشخصية الأم في مسرحية "**تفاريق العصا**" و"**هنبقة**"، فأم قتادة في تفاريق العصا شخصية سلبية في سلوكاتها وأفعالها، في حين وظفت أم هنبقة كشخصية سلبية في أقوالها ولغة حوارها مع ابنها، وبين هذا وذاك تكتمل ملامح الشخصية السلبية التي تؤثر على سلوك الأبناء وتهدد وعيهم وقوام الأسرة.

قدم الكاتب شخصية الأم السلبية تقديما دراميا واضحا، وهو ما **<< يسهل على الطفل فهمها، وبالتالي التعاطف معها أو نبذها>>**[1]. لتفتح مسرحية تفاريق العصا ستارها على أسرة أم قتادة التي أنهكها الفقر، وأثقلها الجوع مع ابنها، يقول الكتاب:

<< في خيمة قديمة مرقعة كانت الأم ممتدة في حالة يرثى لها من الفقر والجوع.

بعد لحظات يدخل ابنها قتادة يجر رجليه من الجوع والتعب. >>[2]

إن سمات البعد الجسدي والاجتماعي لأفراد الأسرة سيؤثر بدوره على البعد النفسي للشخصية الدرامية، فالوضع المتأزم أفرز لنا ربة بيت متأزمة، منهكة متشائمة غير مؤمنة بقضاء الله وقدره، ولا تريد أن تخوض غمار الصبر لعدم قدرتها واستعدادها لذلك. وقد بدت انفعالاتها سلبية عنيفة حين لم تعد تحتمل مكوث ابنها في البيت، وأصبحت تجلده كل يوم بذمه والتطير به، وهو ما أثر في طباع الابن حتى أصبح يضجر الجلوس مع أمه:

<< قتادة:(يجلس بجوار أمه) كاد الجوع يمزق أمعائي.

الأم: كاد فقط؟ أما أنا فقد مزقها.

قتادة: وماذا نفعل؟

الأم: تسألني وأنت الرجل؟ تبا لك منذ رأيتك ما رأيت الخير.

قتادة: أتتطيرين بي يا أماه؟ وهل في يدي حيلة؟ /.../

---

(1)- إبراهيم المطوع: **<< مقومات بناء الشخصية في مسرحيات الأطفال مسرح الطفل في القصيم أنموذجا>>**، مجلة قوافل، ع33 مارس 2016م، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، ص: 129.

(2)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**تفاريق العصا**"، ص: 139.

الأم: عليك أن ترد النبع كل يوم كما ترد الهيم.

قتادة: لَأَن أجلس بعيدا عنك خير من أن أراك.

الأم: وحتى أنا يسعدني ذلك، فاغرب عن وجهي ودعني لهمي.. >>[1]

يكشف عز الدين جلاوجي طرائق التربية الخاطئة عند بعض الأمهات اللواتي لا يدركن قواعد تربية الطفل، وكيف أنها تعمل على بث الشعور باليأس في نفوس الأطفال لاسيما من خلال هذه الألفاظ المتداولة في البيت، والتي تكون مخالفة للطريقة الصحيحة في التربية وقد ينعكس هذا على نفسية الطفل، إذ يلجأ إلى الهروب من الوضع المتأزم بحيث يصبح أكثر رغبة في الانفصال عن الأم للشعور بالقلق إزاء هذه الأشكال التعبيرية المتكررة يوميا في البيت.

يأخذ الحدث الدرامي للمسرحية منعرجا جديدا في المشهد الثاني حين يدخل قتادة على أمه مجروح الأنف مسال الدم، فيتحول مجرى الصراع بدوره من فضاء الأسرة إلى العالم الخارجي، بين الأسرة وبعض سكان القبيلة، يعتدي الطفل ضرار على قتادة فيجرح أنفه لتستقبل الأم ابنها المصاب بالتعنيف وعدم الخوف على مصاب ابنها، لعلها قسوة الأيام التي امتصتها نفسية الأم فغدا قلبها قاسيا متحجرا تجاه فلذة كبدها. وهي قسوة تزداد حدتها عندما تبدأ عقدة النص بالانفراج فيتحول حال الأم من الفقر إلى الغنى والنعماء:

<< الأم: لا أرى إلا الدماء كأنك شاة مذبوحة.

قتادة: جدع ضرار بن هاشم أنفي.

الأم: (مندهشة) جدع أنفك؟ ويلك.. وهل لك أنف حتى يجدعها لك الناس؟

(تسرع بالماء تغسل له.. وبعد لحظات يدخل هاشم)

هاشم: لا بأس عليك يا قتادة لقد فعلها اللعين، وما أحب أن يتحدث الناس فيقولوا أبناء هاشم يعتدون على ضعفاء القبيلة.

الأم: بل يستحق أكثر من ذلك وماذا يعني جدع هذا الأنف الذليل

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**تفاريق العصا**"، ص: 139.

هاشم: (يعطيها صرة) هذه دية أنف قتادة يا أم قتادة، ولك عشرة من الإبل قد تركتها لك خارج الخيمة >>[1].

تسعد الأم لمصاب ابنها الذي كان حدثا مركزيا غير مجرى حياتها، وتتجاهل ألمه وتسعد بدية مصابه، وهو ما يظهر على ملامحها في هذا المشهد:

<< (تظهر الأم في خيمة أحسن من الأولى وهي فرحة)

الأم: بعد دية أنف قتادة رميت الفقر في قعر مظلمة، بعد أن كاد يرميني فيها، هكذا الحياة بعد العسر يأتي اليسر>>[2].

إن شخصية الأم في هذا النص شخصية انتهازية مارست اضطهاد القهر السلطوي ممارسة عنيفة على ابنها المصاب سعيا منها لتحقيق آمالها البالية على حساب ألم ولدها. إنها سلطة القهر التي عرفها رمز الأب في بعض المجتمعات العربية قديما وحديثا، غير أن هذا الرمز تحول إلى الأم فصارت معلما قهريا، أفصحت عنه انفعالاتها ومواقفها الصادمة:

<< قتادة: بل قطعوا أذني يا أماه.

الأم: استرحت منها، وما تفعل انت بأذن لا تسمع بها؟

سالم: (خارج الخيمة) أدخل يا أم قتادة؟

الأم: (مرحبة به) أهلا وسهلا.. ادخل تفضل.. تفضل. /.../

سالم: هذا النقد (يسلم لها صرة) ولقد تركت لك خارج الخباء مئة من الغنم

الأم: (فرحة داعية) أمد الله في عمرك يا سالم وزاد في فضلك وبرك. >>[3]

إن تجديع أنف الابن وقطع أذنه وشفته جلب للأم منفعة مادية نقلتها من حياة الفقر إلى حياة الغنى والرخاء حتى ظهرت في خيمة عظيمة وآثار النعمة عليها. كما اتخذت

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**تفاريق العصا**"، ص: 140.

(2)- المصدر نفسه، ص: 140.

(3)- المصدر نفسه، ص: 141.

خادمة تخدمها وتقضي أمورها، والضحية المقهورة هو قتادة الولد الذي عاكسه الحظ فكانت خيباته وآلامه سفينة النجاة التي ركبتها الأم بتجبرها وتسلطها، بل لقد بلغت ذروة العنف الدرامي حين صرحت في حواراتها مع الخادمة باستعدادها التام لدفع جسد ابنها في سبيل نيل الغنى ورغد العيش، إذ تقول لها: **<< الأم: (هي تحدث خادمتها) لماذا لم يقطعوا لهذا الشقي ما قطعوا منذ أن مات والده وضربني الفقر؟**

الخادمة: أترضين لابنك ذلك؟

الأم: لو خيرت بين الغنى وبين جوارح قتادة كلها لاخترت الغنى، وما يفعل ذلك الغبي بجوارحه، أليس هو كلاً علي وعلى القبيلة كلها؟. >>[1]

تقطع شفة قتادة فتستبشر الأم خيرا بالحدث، ليحل عليها شيخ القبيلة سعد وتحل معه فرحة الأم التي راحت تنشد في حق ابنها قائلة:

<< أحلف بالمروة حقا والصفا أنك خير من تفاريق العصا >>[2]

أي إن ما جلبه لها ولدها من خير ونعم أفضل مما تنتجه تفاريق العصا.

إن مسرحية "**تفاريق العصا**" من المسرحيات التي يظهر فيها توظيف قصص الأمثال العربية توظيفا دراميا فنيا يخدم الغرض التربوي والتعليمي لمسرح الطفل، فأصل هذه المسرحية أنها قصة المثل: إنك خير من تفاريق العصا الذي أثر عن المرأة الأعرابية التي نالت الفرح والغنى من ديات ابنها فأطلقت فيه هذا المثل، وقد نزع عز الدين جلاوجي في مجموعته "سالم والشيطان" هذا النزوع في العديد من المسرحيات منها: مسرحية "هبنقة" ومسرحية " لقاء الأذكياء" وغيرهما من المسرحيات(*)، فالأصل فيها أنها قصص للأمثال العربية تبين مورد المثل ومضربه، وقد حافظ فيها الكاتب على أصل القصة مع تطويع

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**تفاريق العصا**"، ص: 141.

(2)- المصدر نفسه، ص: 142.

(*)- المسرحيات هي: "جزاء سنمار"، "خف حنين"، "الثيران والأسد"، "لبن الصيف"، "المتطفل"، "اللهفة القاتلة"، "الضبع" "الأنف الأجدع".

النصوص إلى فنية الكتابة المسرحية وما تفرضه من قيود درامية. وفي هذا النوع من التناص نجد أن "عز الدين جلاوجي" حافظ على **<< الشخصيات وسلوكها وانفعالاتها وطموحاتها كما وردت في النص الأصلي، ولكنه أجرى بعض التحويلات داخل النص من حيث الشخصيات والانتقال بالأمكنة>>**[1] ومن ضمن تلك التحولات تكثيفه للحوار الدرامي، وعنايته الفائقة بلغة الحوار الموجهة إلى الطفل؛ حيث عمد إلى تبسيط الأساليب اللغوية وتوظيف المستهلك منها في الوسط الطفولي والمدرسي على حد السواء، فلو أبقى الكاتب على الأصل اللغوي لهذه القصص ما استطاع الطفل فهمها وإدراك مغازيها.

وقد راعى الكاتب عنصر الصدق في مسرحياته واستثمر أصل تلك النصوص في أغراضه التربوية والتعليمية للطفل، وهو ما يحقق نجاح العمل المسرحي وتفاعل المتلقي به وشخصياته الفنية **<< فالطفل لن يستمتع بقصة مليئة بكلمات لا تعطي له معنى، أو جمل غامضة غير مفهومة، أو يحتاج فهمها معجما يرجع إليه، واشتراط الصدق لا يعني اختفاء اللهو والمرح، بل يعني: أن يُشَدَّ الطفل إلى ما يكتب له، وأن يصور بأمانة ما يرد في القصة من أحداث وشخصيات بحيث تكون صادقة مع نفسها، وبما تدل عليه مع الدور الذي تقوم به>>**[2].

كما هدف الكاتب من خلال هذه النصوص المقتبسة ضمن مسرحياته إلى إكساب الطفل القيم العربية الفاضلة كالجود والفطنة، والابتعاد عن الحمق والتطفل وعدم ائتمان من نجهله إلى غير ذلك من الموضوعات المختلفة والهادفة التي عالجتها هذه المسرحيات.

من جهة أخرى تقمصت المرأة دور الزوجة في العديد من مسرحيات المجموعة حيث وظفها "عز الدين جلاوجي" توظيفا مباشرا يتأرجح بين الشخصية الإيجابية الفاعلة والشخصية السلبية المدمرة والهادمة للفكر والسلوك الأسري المتحكم في تنشئة الطفل وبنائه.

---

(1)- وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990م- 2006م)، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007م، ص: 91.

(2)- إبراهيم المطوع: **<< مقومات الشخصية في مسرحيات الطفل، مسرح الطفل في القصيم أنموذجا>>**، ص: 129.

تظهر الشخصية الإيجابية للزوجة في مسرحية "الكلب والملك"؛ حيث يعالج موضوع المسرحية ظلم الملك واستبداده برعيته التي تقرر التخلص منه في نهاية مشهد المسرحية وقد ظهرت الزوجة في ثوب الناصحة لزوجها الملك الخائفة على رعيته المتبصرة بحقائق الأمور وغاياتها، فهي تدرك أن غاية الملك هو إسعاد الرعية ونيل رضاها لا تعذيبها وأكل حقوقها فتزول الرعية ليزول الملك بعدها:

<< (الملك في مكان ظليل يشرف على جمع الرجال يعملون في نحت الصخور ورفعها)

الملك: أسرعوا.. عجلوا... مالكم تتماوتون هكذا؟.. لن تناموا ولن تطعموا ما لم تكملوا أعمالكم

(يضرب بعضهم بالسوط) /.../

زوجة الملك: على الأقل أطعمهم حتى تقدر أجسامهم على حمل الثقيل.

الملك: بل الجوع أولى لهم.

الزوجة: ولكنهم هكذا سيهلكون، أو يتوحشون ضدك.

الملك: لا يا عزيزتي، جوع كلب يتبعك، أجل جوع كلبك يتبعك.

الزوجة: بل أخشى أن يصيروا سباعا، وقد كانوا لك أتباعا.

الملك: هيا دعينا من ضعفك وعواطفك، أنا جوعان هيا للأكل هيا (لأتباعه) أما أنتم فالعمل العمل>>[1]

لقد وقفت الزوجة في هذا الحوار الدرامي موقفا وسطا بين الرغبة والرهبة، بين حبها لزوجها وحرصها عليه، وبين خوفها على الرعية وشفقتها عليهم، فقد أظهرت عباراتها الحكمة التي تنزع إليها في نصح زوجها الملك وتقييم تسييره لمملكته، وحكمه لرعيته حين نصحت زوجها بضرورة إطعام العمال والحرص على سلامة أجسادهم لتسلم أعمالهم ويستمر عطاؤهم ووفاؤهم للمملكة. كما أن عناد زوجها وفلسفة الاستبداد التي يحتكم إليها في حكمه جعل الزوجة تنذر زوجها بنهاية حكمه وانقلاب الرعية عليه، حيث تقول:

<< الزوجة: بل أخشى أن يصيروا سباعا، وقد كانوا لك أتباعا. >>[2]

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الكلب والملك**"، ص: 203.

(2)- المصدر نفسه، ص: 203.

لقد سعى الكاتب من خلال هذه المسرحية إلى رسم ملامح الزوجة الناصحة التي تسعى دائما للحفاظ على بيتها ومملكتها، وتنطلق حدود هذه الشخصية الإيجابية من دائرة الصبر على الزوج والأسرة عموما، فإذا كان هناك نقص وثغرة سدتها الزوجة وعالجت الخلل، والوقوف إلى جانب الزوج حتى وإن كان ظالما وذلك بنصحه وهو من تمام دور الزوجة الهادف إلى التهذيب وتعليم القيم وترسيخ المبادئ. وقد جاء في حديث النبي عليه والصلاة: **<< عن أنس رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم أنصر أخاك ظالمًا أو مظلومًا، فقال رجل: يا رسول الله، أنصره إذا كان مظلومًا، أفرأيت إذا كان ظالمًا كيف أنصره؟ قال: تحجزه أو تمنعه من الظلم فإن ذلك نصره>>**[1]، فالأخذ بيد الظالم من خلال نصحه مساندة له لكف ظلمه وإنقاذ نفسه من مهالك الدنيا وعاقبة الآخرة.

بلغ تأزم الحدث الدرامي ذروته في المسرحية ليصل إلى نهاية الملك/ الزوج الذي لم يصغ لنصائح زوجته فيغدو قتيلا على يد أحد رعاياه وبمرأى من أخيه الذي طالما كان له ناصحا.

من جهة أخرى وضمن العديد من المسرحيات يوظف الكاتب الزوجة توظيفا سلبيا يظهر من خلاله الدور الرئيس للمرأة في بناء الأسرة وهدمها. و من ثم بناء الطفل أو هدمه.

تطالعنا الزوجة السلبية في كل من مسرحيات "**الأم**"، "**لبن الصيف**"، "**خادع النعام**" "**الدجاجة سنيورة**" بمستويات متفاوتة وأدوار مختلفة تجتمع كلها في دائرة "الشخصية السلبية" المؤثرة على المجتمع، ففي مسرحية "الأم" تصعد الزوجة العاقة خشبة المسرح وهي مشحونة بالكره والمكر المضمران لأم زوجها العجوز، فتسعى جاهدة لتفريق الابن عن أمه والاستئثار به، وبالبيت وكل متاع مادي تراه أكثر قيمة من الحفاظ على الإنسان والاعتصام بشيم الأخلاق. لتتخذ من الكذب والافتراء وسيلة للتخلص من الأم العجوز وقد أظهرت لغة الحوار مدى بشاعة الزوجة وسلاطة لسانها وجهلها الذي حملها على استعجالها موت الأم العجوز

(1)- محمد بن اسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ط01، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، 2002، ص: 1721.

قبل حلول أجلها، وهو ما يبينه المشهد الحواري الآتي:

<< الأم: (تدخل وهي تتوكأ على العصا) صباح الخير.

الزوجة: (غاضبة) ما دمت معي في البيت فلن أرى الخير أبدا يا وجه النحس.

الأم: لماذا كل هذا الحقد؟ هل فعلت لك شيئا؟

الزوجة: (تصرخ) لماذا لم تموتي؟ لماذا؟ لماذا؟

الأم: وهل الموت بيدي إن الأجل بيد الله يا بنيتي.

الزوجة: كل العجائز ماتوا إلا أنت.

الأم: هداك الله >>[1]

إن إصرار الزوجة على موت الأم وخروجها من البيت مرض فتك بها، لتنتقل عدواه إلى زوجها بعدما تفتري على الأم لتقنعه بالتخلص منها في الغابة، يقول المشهد:

<< الابن: وماذا فعلت أيضا؟

الزوجة: ضربتني بالصحن ولولا أني تحاشيته لهشم رأسي والله لن أبقى في هذا البيت لحظة واحدة... لست أمة لك.. لست أمة لك./.../

الابن: اهدئي يا امرأة لا تبكي.

الزوجة: قلت لك لن أبقى في البيت لن أبقى ما دامت أمك معنا.

الابن: وماذا تريدينني أن أفعل لها لقد كبرت وجنت.

الزوجة: وأنا أرفض العيش مع مجنونة... اقتلها... اذبحها.. ارمها في جب.. خذها إلى دار العجزة... افعل بها ما تشاء المهم أنا لا أريدها معي. /.../

الابن: لا بل سأرميها وسط الغابة حيث لا تصل إلى أحد ولا يصل إليها أحد. /.../

(يجر أمه خلفه فتتبعها الزوجة وهي تفرح) >>[2]

يرتبط تدفق الصراع في المسرحية بحوار متأزم من بداية المشهد، ليحتدم شيئا فشيئاً فمن شجار الزوجة وتعنيف الأم إلى إقحام الابن في الصراع والتأثير عليه بالحيل والأكاذيب

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الأم**"، ص: 50.

(2)- المصر نفسه، ص- ص: 51- 53.

ليبلغ الصراع ذروته حين يقرر الابن التخلص من الأم فيجرها إلى الغابة لتغدو وحيدة.

إنّ الطفل الذي تلقى تربية سليمة في مجتمع مسلم يمجد الأم ويقدسها، سيحمله الفضول لمعرفة عاقبة الزوجة الظالمة بعدما تمكنت من إبعاد الأم لتغدو الأخيرة في غابة موحشة. ثم تزداد فعالية التأثير حين تقف مخلوقات الغابة مساندة للأم متوعدة الزوجة والابن سوء المصير.

تقف الأم المضطهدة في حوارها مع مخلوقات الغابة لتبينَ عن عمق العاطفة والأمومة التي لم تدنسها قساوة العيش مع الزوجة الظالمة. فتظل تدع لابنها وتستغفر له عله يعود وزوجته إلى جادة الصواب، تقول الأم مبتهلة:

<< الأم: يا رب اغفر لولدي واحفظه من كل سوء. >>[1]

إن الصراع بين الخير والشر صراع متجدد ومستمر ينتصر فيه الخير ويزداد فيه عناد الشر، والكاتب المسرحي يراعي مكتسبات المتلقي الصغير ومستويات انفعاله، كما يخشى الكاتب فكرة التقمص لدى مشاهد المسرحية، إذ إنه يسعى دائما إلى انتصار الشخصية الإيجابية، والمواقف السليمة بهدف ترسيخها في ذهن الطفل، ومن ثم تقمصها في الحياة اليومية. لذا نجد أغلب الشخصيات السلبية في هذه المسرحات سرعانما يتم ترميم تصدعاتها بانفراج العقدة، وانسلاخ الشخصية من نوازع الشر.

يعود الابن قادمًا إلى أمه، والأم تفرح لسلامة ابنها، أما الزوجة الشريرة فقد هددتها مخلوقات الغابة وطاردتها وضيقت عليها الخناق ووعدتها بقتل ابنها الرضيع ردا على صنيعها بالأم العجوز إلا أن تضمها وتصفح عنها، لتقرر الزوجة التوبة إلى الله وتعترف بجميع حيلها ومكائدها في مشهد درامي مؤثر يدعو إلى مساندة شخصية الزوجة بعد تحول مسارها من السلبي إلى الإيجابي؛ حيث تقول:

<< الزوجة: (للأم) أرجو عفوك يا أمي العزيزة، أنا التي كسرت الصحن، وأنا التي ملحت الطعام

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الأم**"، ص: 54.

سامحيني سامحيني لقد كنت أفتري عليك، سأكون لك خادمة مطيعة ما بقي من حياتك.

الأم: بل أنا راضية عنكما... عودا لتعيشا في سعادة واتركاني هنا فأنا سعيدة.

الزوجة: مستحيل لن نخطو خطوة حتى تذهبي معنا. >>[1]

كما تظهر الزوجة السلبية في مسرحيتي "لبن الصيف" و"الدجاجة سنيورة"؛ حيث تعالج المسرحية الأولى ظاهرة الفقر والغنى، وسوء التعامل مع الوضعين الاجتماعيين تعاملا حكيما، حين تقنط الزوجة من كبر سن زوجها وتفضل هجره رغم طيبته وثرائه، لتتزوج شابا جميلا يدخلها حالة اجتماعية لم تعهدها من قبل فتتأزم حالتها، وتقرر طلب المساعدة من زوجها الأول، والمسرحية تعالج مضمونا اجتماعيا ذي أبعاد تعليمية وتربوية.

قريبا منها تعالج المسرحية الثانية "**الدجاجة سنيورة**" موضوعاً أخلاقيا تمثل في كيفية التعامل مع الجار وحسن الظن به، وقد أدت الزوجة البطلة/السلبية دور الجارة المسيئة لجيرانها والمتنصلة من مهامها الزوجية.

ج- الأب/ الزوج:

إن قوام العمل المسرحي الموجه إلى الطفل هو الأسرة بما تحويه من مكونات بشرية وفكرية وثقافية وغيرها، لذلك حضرت الأسرة بشكل كبير وعميق في مسرحيات عز الدين جلاوجي وأعطى لدعامتي الأسرة: الأم/الأب الحظ الأوفر في ذلك الحضور، ترسيخا منه لفكرة أن الأم والأب أساس بناء الأسرة وتماسكها ونجاحها على مستوى جميع الأصعدة. وقد كان حضور الأب/الزوج مزامنا لحضور الأم/الزوجة في جميع المسرحيات التي ركزت على الموضوعات الاجتماعية والتعليمية والتربوية.

كانت شخصية الأب محورية أساسية في تحريك الحدث الدرامي وتنامي الصراع ضمن أغلب مسرحيات المجموعة. وقد وظف عز الدين جلاوجي شخصية الأب في صراعها الدائم مع الخير والشر فكانت شخصية إيجابية تمثل المدرسة التعليمية الأولى لبناء الإنسان في

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الأم**"، ص: 57.

شخصية الطفل.

كما أعطى للشخصية السلبية حيزا آخر حين نقل تداعيات المجتمع وتناقضاته إلى خشبة نصوصه المسرحية، فكان الأب السلبي أحد أكثر الفواعل السلبية تأثيرا في شخصية الطفل. وقد تمت الإشارة إلى النموذج السلبي للأب في المسرحية المحورية للمجموعة المسرحية "سالم والشيطان"؛ حيث كان الطفل سالم ضحية للإهمال الأسري وغياب السلطة الأبوية الداعمة، جاء في مفتتح المشهد الأول للمسرحية:

<< سالم: (يدخل متثائبا يفرك عينيه) ما هذا؟ لقد نسي أبي سجائره وخرج للعمل. >>[1]

إن وجود أب يدخن داخل أسرة يشكل أكبر خطر على تلك الأسرة، فالخطر المادي والمعنوي قائمان متلازمان ولا يمكن إنكارهما، فهذا الطفل أخذ دخينة من سجائر والده وراح يتصارع مع نوازعه في سبيل اتخاذ قرار تقليد والده في التدخين أم لا، ليتخذ قراره الجنوني ويُشعِل دخينة ظنا منه أن السجائر ليست مضرة ولا مهلكة والدليل هو فعل ولده.

تزداد حدة الصراع في كل مشهد من مشاهد المسرحية متزامنا مع توتر الشخصية وتعقد الأحداث وهذه **<<التوترات والمفاجآت التي تصاحب أحداث المسرحية تضمن بقاء الصراع حيا حتى النهاية>>**[2] فمن إدمان سالم على التدخين إلى تخليه عن دروسه وامتحاناته، فرسوبه وطرده من المدرسة، وقد تجلت سلبية الأب في المشهد السادس حين مارس قهره السلطوي على الطفل دون محاولة توعيته، واحتوائه، وهي من أخطر الممارسات عنفا على الطفل وتفكيره، كما يذهب إلى ذلك علماء النفس، يقول الأب:

<< الأب: يدخل غاضبا يا رب ماذا فعلت؟ يضرب الطاولة صارخا يا امرأة أين أنت؟.

الأم: (تدخل عليه) اهدأ.. اهدأ ما هذه الثورة؟ تكاد أعصابك تحترق./.../

الأب: ابنك هذا اللعين.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص: 08.

(2)- محمد محمود رحومة: في تحليل النص المسرحي، (د.ط)، مكتبة الشباب، المنيرة، مصر، (د.ت)، ص: 23.

الأم: ماذا فعل أيضا؟

الأب: لقد طردوه كالكلب من الدراسة انظري. (يريها كشف النقاط).

الأم: ماذا تقول؟ طردوه ؟ كل هذا من إهمالك، تخرج فجرا ولا تعود إلا ليلا.

الأب: (بغضب) تريدين أن أبقى معك، ثم بعد ذلك تأكلون التراب؟ /.../

سالم: وماذا فعل الذين نجحوا وتخرجوا من الجامعات؟

الأب: اخرس. هذا الكلام لا يقوله إلا الكسالى ليبرروا به خيبتهم، العلم هو العلم ومكانته عظيمة ولذته لا تعادلها، لذة ولذلك يجب أن نطلبه لا أن نطلبه من اجل الوظيفة أو من أجل لقمة العيش.

سالم: ولكن يا أبت افهمني.

الأب: اخرج.. اخرج.. لست ابني ولست أباك، أنا بريء منك.. بريء منك.

(يهرول خلفه بالمكنسة فيخرج فارا).>>[1]

إن الصراع الذي تواجهه شخصيات المسرحية هو في الحقيقة صراع واقعي لا تخلو منه الحياة الاجتماعية للأسرة، غير أن الفارق الزمني هو الذي يفصل بين الصراع الفني والصراع الواقعي؛ حيث إن **<< عمليات الصراع في واقع الحياة تستلزم أحيانًا سنوات وسنوات ولكنها في المسرح لا تستغرق أكثر من عدة ساعات، وعلى المؤلف أن يجد الطريقة التي يكشف بها هذا الصراع ليحتل أقصر مساحة زمنية على خشبة المسرح، ويبتكر الوسائل التي تساعد الشخصية على مواجهة أي تحدي، ويركز على تصرف الشخصية عند وقوعها تحت وطأة الضغط>>**[2] كانت وطأة الضغط التي شعر بها الأب لحظة طرد ابنه وعدم اهتمام الابن بالأمر هو ما جعله يتخذ قرارًا خاطئا وخطيرا في حق الطفل، وذلك بطرده من المنزل، وتبرئه منه ليتجرد الأب من كل معاني الحكمة، فلا تجد لها سبيلا إلى عقل الأب الغاضب المستسلم لغضبه والدافع بابنه إلى الشارع المفضي به إلى الهلاك.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سالم والشيطان**"، ص، ص: 16، 17.

(2)- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية في التعريف بالمأساة الإغريقية، (د.ط) المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، 1997م، ص: 65.

بالمقابل ترسم مسرحية "**الابن الذبيح**" ملامح شخصية الأب الإيجابي في فكره وسلوكاته فيغدو معلما مربيا لأبنائه، داعمًا لأسرته منافحا عنها في السراء والضراء. لقد وظف عز الدين جلاوجي في هذه المسرحية شخصية الأب توظيفا دراميا ناجحا صور من خلاله الأب العظيم في صبره وكرمه وحسن خلقه، حيث كان والد عكرمة شخصية نموذجية لرمز الأبوية.

تناولت مسرحية "**الابن الذبيح**" موضوع الصبر والكرم عند العربي الأبي، فكانت عائلة عكرمة نموذجا للأسرة العربية الأصيلة، أسرة تعصف بها مختلف الظروف المادية فترديها هلكى وعلى شفا من الموت، غير أن الصلابة والتكاثف الأسري المستمد أساسا من وجود أب صلب موقن بفرج الله، وزوجة محتسبة هو ما جعل عقدة النص تنفرج، ويتحقق اليقين فينتصر الأب العظيم، وتحيا الأسرة مفتخرة شامخة. يقول الكاتب في مفتتح المسرحية:

<< صحراء قاحلة وداخل خيمة مهلهلة بالية تظهر أسرة عربية متكونة من الأب والأم والأبناء الثلاثة وقد ساء حالهم من شدة الجوع. /.../

الزبير: بل قد أتى علينا يا أبت وإني أرى شبح الموت قادما

لبنى: لقد صبرنا ثلاثة أيام كاملة

الأب: فلنصبر أكثر

عكرمة: وهل قدت أجسامنا من صخر؟ /.../

الأب: لتكن ثقتنا في الله كبيرة فما خاب من اعتصم بحبله

الأم: سبحان الله !

الأب: وما أعظم عنترة إذ قال:

ولقد أبيت على الطوى وأظله حتى أنال به كريم المأكل

لبنى: يبيت ويظل وهذا يوم واحد أما نحن فإننا على أبواب يوم رابع.

الأب: فلنكن أعظم من عنترة .. أشعل النار يا زبير .

الزبير: ولماذا نفعل؟

الأب: هذه عادتنا نشعل النار ليلا نصيد بها الضيفان فنطعمهم من جوع ونؤمنهم من خوف .

(يخرج الزبير ليشعل النار) >>[1]

يكشف الحوار المطول بين الأب وأسرته عن عمق الأزمة التي تمر بها الأسرة، لقد فتك بهم الجوع والفقر فلم يعد لهم ما يسدون به رمق يومهم. والصحراء تحيط بهم من كل جانب، إنه نوع من الصراع مع المحيط والطبيعة؛ حيث شكلت الطبيعة/الصحراء عقبة كبرى حالت بين الأسرة وبين تغيير وضعها والبحث عن حلول لفقرها، إلا أن مواجهة الشخصية البطلة لهذا النوع من الشخصيات المعادية/المناقضة أفضى إلى التفاعل الإيجابي مع المكان وتحويله إلى وسيلة من وسائل الانتصار، يقول الأب:

<< الأب: هذه عادتنا نشعل النار ليلا نصيد بها الضيفان فنطعمهم من جوع ونؤمنهم من خوف. /.../

الضيف: السلام على أهل البيت

الأب: وعليك سلام الله، ضيف كريم في بيت كريم.>>[2]

لقد حول الخيمة البالية والبيت الفقير إلى بيت كريم، بل وعمل على تحويل هاجس الخوف لدى الضيف إلى طمأنينة وأمن حين جعل من الصحراء مكانا للراحة والطعام والماء كما في قوله:

<< الضيف: ما أقسى حياة الصحراء !!

الأب: (يشير إلى خباء بالجوار) إن لك في هذا الجانب متكأ، وسيأتيك الطعام والماء حالا. >>[3]

إن ما دفع بالأب إلى استقبال الضيف بكل حفاوة هو ثقته في الله تعالى، وأن الفرج سيطرق الباب مع الضيف الطارق، ومع ذلك تبقى طبيعته البشرية تصارعه حين يبدي خوفه من عدم قدرته على إطعام الضيف وقد حل بخيمته، يقول:

<< الأب: ليتني أملك فرسا كحاتم، إذن لذبحتها للضيف كما فعل هو مع ضيفه، ولكن أن لي الفرس

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الابن الذبيح**"، ص، ص: 117، 118.

(2)- المصدر نفسه، ص، ص: 118، 119.

(3)- المصدر نفسه، ص: 119.

وقد أخذ القحط مني كل ما أملك، وأهلك الزرع والضرع؟>>[1].

تتصاعد الأحداث وتزداد العقدة تأزما حين يمضي الوقت ولم يطعم الضيف، حينها تؤتي التربية السليمة أكلها ويبدي الولد الزبير شجاعة لا نظير لها، حين يقترح حلا على أبيه مفاده أن يذبحه ويبسر للضيف طعامه:

<< الزبير: اسرع إذن اذبحني يا والدي.

الأب: (محتارا يكلم نفسه) أذبح ابني فلذة كبدي؟ ! أهرق دمه وأزهق روحه لأكرم ضيفي؟ ! لا.. لا مستحيل.. مستحيل هذا جنون (يصمت تائها) والضيف ماذا أفعل معه؟ بماذا أعتذر له؟ هذا الليل ينتصف وهذا الصبح يكاد ينبلج، ويا ويحي بل يا ويلي >>[2].

يخترق حل الزبير على أبيه جميع توقعات المشاهد والمتلقي الصغير على وجه التحديد إذ لا يمكن تصور فدية كروح الابن من أجل إكرام الضيف، ولكنها لفتة هامة من الكاتب المسرحي يرسخ فيها قيم العروبة التي جبل عليها العربي كالكرم والمروءة، وهي قيم يأبى العربي التخلي عنها وأن يوسم بنقيضها. لقد فضل الزبير وهو ولد عربي أصيل الموت على أن يوصف وأهله بالبخل واللوم.

إن طبيعة أحداث المسرحية -وعلى رأسها الحديث المحوري حلول الضيف- هي المتحكم الأول في رسم الشخصية الدرامية بأبعادها، يقول الباحث عمر محمد نقرش: **<<إن طبيعة الأحداث هي التي تتحكم في رسم أبعاد الشخصية (المادية والاجتماعية والنفسية) ومدى تفاعل واستجابة المتلقي لها بوصفها منظومة الصفات والقيم والرغبات والعلاقات والتحولات التي يجسدها الكاتب الدرامي على هيئة قوى متفاعلة دراميًا، من أجل إيصال رسالته إلى المتلقي>>**[3] ولعل البعد النفسي أكثر الأبعاد تجليا في هذه المسرحية فالأب وكذا الأسرة مجتمعة تظهر توتراتها

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الابن الذبيح**"، ص: 120.

(2)- المصدر نفسه، ص، ص: 120، 121.

(3)- عمر محمد نقرش: **<<الشخصية الكاريزمية في النص المسرحي>>**، المجلة الأردنية للفنون، مج09، ع02 2016م ، قسم الفنون، الجامعة الأردنية، الأردن، ص: 128.

النفسية إزاء الحدث وكيفية الخروج من المآزق.

إنَّ لحظة اقتراح الزبير لحل ذبحه أدخلت الأب في صراع نفسي كبير، حاور فيه نفسه مونولوجيا وتأرجحت قراراته بين الرفض والقبول، وهي لحظة من الصراع الدرامي التي تثير عاطفة المتلقي، فهو**<< يؤدي في جزئياته إلى لحظات من التوتر العاطفي>>**[1] لحظة ينتظر فيه المتلقي الصغير متسائلا عن موقف الأب من اقتراح الابن، يُقرر الأب بفطرته السليمة وحكمته البالغة عدم ذبح ابنه راجيا من الله عز وجل أن يفرج كربه، ويفك محنة أسرته. وفي لحظة حيرته وخوفه على ضيفه، تدخل الابنة لبنى بالبشرى التي انتظرتها الأسرة طويلا سرب من الظباء ينساب إلى النبع:

<< لبنى: (تنادي قبل أن تدخل) أبت.. يا أبت (تدخل) أبشر.. أبشر جاء الفرج؟ !

الأب: (متعجبا) جاء الفرج !! ؟ :

لبنى: عند النبع رأينا سربا من الضباء ينساب إلى الماء عطاشا، ولقد تركت عكرمة يرقبها./.../

(يخرج الأب عجلا)

الزبير: (متضرعا) يا رب لا تحرمنا لحما طريا ولا تحرم ضيفنا.

لبنى: يا رب سدد سهام أبي>>[2]

إنها الأسرة المتكاتفة والمساندة لبعضها البعض في السراء والضراء، إنه البناء المتين الذي شيده الأب العظيم حتى صار شامخا لا تهزه المحن، ولا تثني عزيمته الكرب يتحقق يقين الأب وتظهر رأفته بالحيوان حين يحسن اختيار الوقت المناسب لصيد الظباء فيظفر بصيد وفير ويتحقق يقينه، فتنفرج الأزمة وينتهي المشهد الدرامي، بانتصار الشخصية الإيجابية/ الأب فكريا وماديا.

(1)- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية في التعريف بالمأساة الاغريقية، ص: 65.

(2)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الابن الذبيح**"، ص: 121.

يعالج الكاتب في مسرحية "**الصياد الماهر**" موضوعا تربويا هاما في حياة الطفل والأسرة يتمثل في الرأفة بالحيوان، وكيفية التعامل مع الحيوانات الأليفة التي يمكن للإنسان امتلاكها كالعصافير والطيور المختلفة. وقد كان الأب شخصية ارتكازية في المسرحية وعاملا مهما في الحدث الدرامي الذى يدور حول إقناع الطفل بعدم سجن العصافير وامتلاكها في البيت وإن كانت أحب هواياته وهي مهمة صعبة تنبع من حساسية الموقف المرتبط أساسا بالبعد النفسي لشخصية الطفل سعيد. فسعيد طفل يعشق العصافير ويهوى صنع الأقفاص الجميلة والاعتناء بها، إلا أن الأسرة بفطرتها السليمة تأبى هذا السلوك وإن كان مشاعا في أوساط المجتمع والأسر.

يُفتتح مشهد المسرحية بصنع سعيد لقفص جميل يعجب سالما، والذي يقترح عليه مساعدته في اصطياد عصفور مناسب لهذا القفص الجميل، يتحقق الأمر ويحصل سعيد على العصفور دون علم أهله، فتَحلُ لحظة التأزم حين تكتشف الأخت سميرة أمر الطائر فتقرر إخبار الأب:

<< سميرة: هذا عمل قبيح، وسأخبر أبي وأمي بالأمر./.../

سميرة: أطلقني، لن أسكت عن المنكر. >>[1]

تصف سميرة عمل أخيها بالقبيح وهو ما يزيد مخاوف سعيد من مغبة إطلاع الأب على صنيعه. غير أن شخصية الأب تطفو على خشبة الأحداث لتشكل حوارا دراميًا هادفا وبناء تتجلى فيه التربية في أسمى صورها وأفضل طرقها. حين يستدعي الأب سعيدا في محكمة هي الأنبل من نوعها، وفي هذا الموضع رسم الكاتب ملامح البعد النفسي لسعيد:

<< (تخرج سميرة، ثم تعود بعد لحظات ومعها سعيد، يحيي سعيد أباه، ويقف أمامه خائفا).

الأب: اجلس هنا يا سعيد >>[2]

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الصياد الماهر**"، ص: 80.

(2)- المصدر نفسه، ص: 81.

لقد تفجر خوف سعيد من إيقانه أن صنيعه خطأ وأن أباه لن يرض بحبس العصفور وهو ما يؤكد حرص الأب التام على تربية أبنائه، وبناء أسرته بناء سليما. غير أن خوف سعيد سيبدأ بالتلاشي شيئا فشيئا حين يحتوي الأب ابنه ويعطيه درسا تربويا يقنعه من خلاله بضرورة الحفاظ على الطيور والدفاع عنها بدل اصطيادها، يقول:

<< الأب: اجلس هنا يا سعيد.

(يجلس سعيد مقابل أبيه خائفا)

الأب: أخبرني لماذا اصطدت العصفور؟

سعيد: العصفور مخلوق جميل، وأنا أحب العصافير، وأطرب لسماع صوتها الجميل.

الأب: إن الرسول صلى الله عليه وسلم قد نهانا عن قتل العصافير، وأكد لنا أن هاته العصافير ستشكوننا غدا يوم القيامة إلى الله.

سعيد: ولكني لم أقتله يا أبت، وإنما...

الأب: ولكنك سجنته والسجن كالقتل... >>[1].

إن حاجة الطفل إلى التربية الجمالية في حياته من شأنها تهذيب الذوق الجمالي لديه وجعله أكثر الناس استعدادا إلى مثل هذه السلوكات التي تؤسس لمجتمع متمدن، تقوم سلوكاته عبر مجال التربية الجمالية من خلال حسن التعامل مع العصافير وغيرها من المخلوقات؛ لأن هذا الأمر سيحدث في الطفل نقلة نوعية في عالم التذوق الجمالي في الأقوال والأفعال. وعليه تحرص التربية الحديثة على تشكيل الطفل في مرحلة من حياته على البناء الجمالي في التعامل مع الأشياء، وهو ما يظهر جليا من خلال هذا الحوار الراقي بين الأب والطفل، إذ يعمد الأب إلى ترسيخ المفاهيم الجمالية في نفس ابنه:

<< سعيد: لقد صنعت له قفصا جميلا يا أبي وسأعتني به، وأعالجه، وأطعمه.

الأب: هل تحب يا سعيد أن نضعك في حجرة جميلة، ونغلق عليك الباب، ونطعمك ونعتني بك؟ /.../

سعيد: أعدك يا أبي أنني لن أمس أحدا بسوء، وسأعمل ما حييت على حماية العصافير بل سأكون مع

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الصياد الماهر**"، ص: 81.

أصحابي جماعة للدفاع عن الطيور وكل الحيوانات.

الأب: وهكذا ستكسب رضا الله سبحانه وتعالى.

سعيد: ولكن العصفور الذي عندي مجروح.

الأب: سنتعاون جميعا كي نعالجه ونطعمه، حتى يشفى، ثم نطلق سراحه.

سعيد: والقفص سأتركه مأوى لكل عصفور مريض كي أعالجه فيه.

الأب: شكرا بارك الله فيك، هيا لنعالج العصفور>>[1]

تفصح لغة الحوار عن شخصية إيجابية فذة جمعت بين الحكمة والشجاعة، وبين الحب الفطري والحرص الأبوي؛ حيث استطاع الأب في جلسة حواره مع ابنه سعيد أن يحول مسار تفكير الطفل من المكتسب السلبي إلى الفطري الإيجابي، ليغدو "سعيد" ولدا مسؤولا مقتنعا بضرورة إطلاق العصفور ليحيا حرا. كما قرر بكل شجاعة تكوين جمعية للدفاع عن الطيور ومنع صيدها. فنجاح لغة حوار الأب مع ابنه كان منوطًا بالبعد الديني الذي شحن به الأب لغته إنها قوة إيجابية كبيرة أفضت بالابن إلى معاهدة الله، يقول:

<< سعيد: أعاهد ربي على أني لن أوذي عصفورا أبدا. >>[2]

إن مثل هذا النموذج الإيجابي لشخصية الأب الارتكازية هو ما يصنعه الكاتب المسرحي للطفل ويقدمه لجمهوره الصغير والكبير على أنها شخصية درامية **<< حاملة لكل القيم والمفاهيم والمثل الجمالية المنسجمة مع ما تحلم به ويطمح أن يوصله إلى المتلقي بوصفها /.../ متفردة ومتميزة عن الآخرين، ويتوجب على المتلقي إجلالها واحترامها وتمثل القيم التي تجسدها وعيا وسلوكا من خلال خصائصها وأبعادها المادية والاجتماعية والنفسية>>**[3]. ولعل أكبر نجاح لتمثل الشخصية الارتكازية للمثل والقيم هو غرسها في المحيط الأسري المتكون من الأبناء والزوجة حتى يتسنى للمتلقي الصغير تمثلها هو الآخر بعد التأثر والاقتناع.

---

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الصياد الماهر**"، ص، ص: 81، 82.

(2)- المصدر نفسه، ص: 83.

(3)- عمر محمد نقرش: **<< الشخصية الكاريزمية في النص المسرحي>>**، ص: 128.

لم يكتف عز الدين جلاوجي بتقديم الرجل بصفته أبا في علاقته بالأبناء وتربيتهم، بل سلط الضوء في عدة مسرحيات أخرى على علاقته بالزوجة ووظيفته الأسرية كزوج، منها مسرحية "**خادع النعام**"، "**الدجاجة سنيورة**"، "**السيف الخشبي**"، **وكذا** "**لبن الصيف**"، ويمكننا رسم ملامح شخصية الزوج في هذه المسرحيات ضمن الجدول التالي:

المسرحية	الموضوع	الشخصية
خادع النعام	الفشل في الصيد	سلبية/ زوج فاشل في الصيد
الدجاجة سنيورة	احترام الجار	إيجابية/ زوج ناصح وصبور
السيف الخشبي	ادعاء البطولة	سلبية/ زوج كاذب مدّع
لبن الصيف	التسرع في اتخاذ القرار	إيجابية/ زوج حكيم

تظهر الشخصية الإيجابية للزوج في مسرحية "الدجاجة سنيورة"؛ حيث تعالج في المسرحية مضمونا اجتماعيا ذا أبعاد أخلاقية، تمثل في احترام الجار وحسن الظن به، وقد اعتمد الحدث الدرامي على عنصر الصراع بين العجوز المسيئة وجيرانها من جهة، وبين العجوز وزوجها من جهة أخرى، يفتتح المشهد الأول للمسرحية بحوار الزوج مع زوجته العجوز، يقول:

<< كانت العجوز فطومة تجلس على عتبة الباب ترمي الحب لدجاجتها وتغني. /.../

الزوج: لا تحسنين إلا الغناء لدجاجتك هذه كأنك تملكين الدنيا.

فطومة: عين الحسود فيها عود، عين الحسود فيها عود.. ابتعد ابتعد عني.

الزوج: ألا تحضرين لي الطعام إني ذاهب إلى الحقل.

فطومة: ألا تراني مشغولة بدجاجتي دعني وحالي.

الزوج: هداك الله يا فطومة >>[1]

يظهر الزوج حكيما صبورًا في حواره مع زوجته العجوز العنيدة، التي لا تهتم بزوجها المسن، ولا تكترث إلا لدجاجتها سنيورة، بل لقد بلغ بها حبها أن تستأثر بها لنفسها فتغني لها

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الدجاجة سنيورة**"، ص: 133.

وتخاطبها تاركة زوجها دون عناية أو اهتمام، يدعو الزوج لزوجته بالهداية وهوما ينم عن حكمته واحترامه لزوجته رغم عنادها وسوء أخلاقها.

تدخل الزوجة في صراع عنيف مع زوجها وجارتها أم سميرة حين تكتشف اختفاء البيض ثم اختفاء الدجاجة، كما يبينه الحوار التالي:

<< فطومة: منذ أيام أصبحت لا أجد البيض في الخم فأنا أستفسر منها.

الزوج: وأين يذهب البيض فقد تعودت أن تبيض كل يوم بيضة.

فطومة: ومن غيرُ عائشة؟ هي وبناتها يسرقن البيض.

الزوج: إن بعض الظن إثم.

فطومة: بل أنا متأكدة وسأعاقب السارقة.

الزوج: أنت كبيرة وأصبحت قريبة من الموت اهتمي بعبادة الله.

فطومة: بل ما زلت صغيرة وستموتون جميعا قبل.

الزوج: ليس في الكلام معك فائدة....مع السلامة.

(ينصرف) >>[1]

يستمر الزوج في نصح زوجته، ويبرئ جارته، قائلا: إن بعض الظن إثم، مستلهما فكره وسلوكه من معتقداته الإسلامية الرامية إلى احترام الجار وحسن الظن بالآخرين. كما يدعو زوجته التي شارفت على الموت إلى الالتفات إلى عبادة الله وترك مغريات الدنيا التي تعجل بصاحبها نحو الهلاك.

يتسم موقف الصراع الذي فجرته العجوز فطومة ضد جارتها بشحنة من التوتر الذي يلفت انتباه الطفل ويدفعه للمواصلة والمتابعة، إنّه صراع تطوقه بعض الفكاهة، لأن مداره الدجاجة سنيورة مدللة العجوز فطومة، لذا يمكن القول **<<إن نجاح المؤلف في خلق شحنة التوتر الناتجة عن هذا الصدام يضمن له مزيدا من اهتمام الجمهور ومتابعته لأحداث مسرحيته>>**[2]

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الدجاجة سنيورة**"، ص: 134.

(2)- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية في التعريف بالمأساة الاغريقية، ص: 67.

وبين هذا الصدام وذاك الصراع تثبت شخصية الزوج ولا تقابل إساءة الزوجة بالإساءة، بل يأخذ بيدها لنصحها وتسديد رأيها، ليتعد صدقه مع زوجته إلى الحزن عليها بعد موتها في المشهد الثاني للمسرحية:

<< يظهر الزوج حزينا كئيبا أمام بيته.. بعد لحظات تقبل سميرة.

سميرة: السلام عليكم يا عم.

الزوج: وعليكم السلام، أهذه أنت يا سميرة؟

سميرة: لقد كنا عند أقاربنا في العاصمة.

الزوج: جميلة هي عاصمة بلادنا.

سميرة: أصدقك القول.. لقد ذهبنا حتى لا نزعج خالتي فطومة.

الزوج: بل هي التي كانت تزعجكم.

سميرة: هي كبيرة في السن وعلى الصغير احترام الكبير دائما... ولكن أين هي خالتي فطومة لقد اشترينا لها هدايا جميلة جدا؟

الزوج: خالتك رحمها الله.

سميرة: ماذا تقول؟

الزوج: ماتت بعد أيام من ذهابكم. >>[1]

اتسمت لغة حوار الزوج بالهدوء والحكمة، حيث كانت عباراته ناصحة هادفة إلى تغيير سلوك الزوجة، إضافة إلى أن ما يشهد انتباه المتلقي أكثر ذلك التناقض الواضح بين الشخصيتين الرئيسيتين للمسرحية: الزوج والزوجة وهو التناقض الذي جعل النقاد أمرا حتميا في صنع الشخصية الدرامية، حتى لو بدت شخصية تافهة، يقول غنيمي هلال في هذا الصدد: **<< لا سبيل إلى تأليف مسرحية فنيّة من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها. فلا بد من تصارع نوازع الشخصيات وتناقضها، على ألا يضر هذا التناقض لضرورة تعاونها وتضامنها معا، حتى يبرر منطقها الحيوي. وهذا أقوى معنى اجتماعي تنفرد به المسرحية ثم القصة في الأجناس**

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الدجاجة سنيورة**"، ص، ص: 135، 136.

الأدبية والفنية. فكل شخصية من شخصياتها، في عالمها الصغير ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعي ونزعة إنسانية. وهذا هو الأساس/.../ الذي يسمى "المعنى العالمي" للمسرحيات، وتدل عليه الشخصيات بمنطق حياتها، لا بالنص والشرح، وفي هذا تبدو أصالة الكاتب وحتى لو أراد الكاتب أن يصور في مسرحياته شخصيات تافهة، مطمورة الوعي، ممحوة الوجوه. ليكشف عن مآس اجتماعية فليس معنى ذلك تفاهة التصوير، بل إن هذا النوع من الشخصيات من أشق فيه الخلق الأدبي من الشخصيات العادية>>[1]. لقد أفصح الصراع بين الشخصيتين المتناقضتين الزوج/الزوجة عن نموذج إنساني يكشف عن إحدى الظواهر الاجتماعية المتفشية غير أن الكاتب نجح في جعل الشخصية الإيجابية للزوج شخصية متعاونة ومتضامنة – كما قال غنيمي هلال- مع زوجته، وذلك من خلال نصحها وعدم التخلي عنها رغم شدة عنادها.

د- التاجر المحتال:

ترددت شخصية التاجر في مسرحيات مختلفة من المجموعة المسرحية "**سالم والشيطان**" وقد حملت تلك المسرحيات الطابع الأخلاقي ودعت في مضامينها إلى الفطنة والحذر والبعد عن الخداع والاحتيال على الناس، كما اتسمت شخصية التاجر بالسلبية حتى كانت شخصية التاجر والمحتال شخصية واحدة في مسرحيتي "**خفي حنين**" و"**اللهفة القاتلة**".

ترجمت مسرحية "**خفي حنين**" قصة المثل الشهير "**عاد بخفي حنين**" وهي من المسرحيات المقتبسة التي وقفنا عندها في موضع سابق.

لقد طبع عز الدين جلاوجي هذه المسرحية بطابعه الخاص وهدف من خلالها إلى تربية الطفل على الفطنة والحرص، ونبذ خلق الاحتيال والخداع. كما مثل التاجر شخصية رئيسية ارتكازية في المسرحيتين لأنه من أكثر النماذج البشرية الواقعية التي يصطدم بها الطفل ويتعامل معها، لذا وجب تنبيه المتلقي الصغير على هذا النموذج البشري الواقعي من أجل أخذ العبرة واكتساب الخبرة في التعامل وعدم الوقوع في المكائد.

(1)- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص، ص: 570، 571.

التاجر حنين شخصية ارتكازية، إسكافي ماهر يجيد صناعة الأحذية وبيعها، يطرق دكانه تاجر أعرابي بهدف شراء خف جميل لزوجته الغالية، كما هو مبين في المشهد:

<< داخل الدكان يظهر الإسكافي منهمكا في العمل

الأعرابي: السلام عليك أيها الاسكافي الماهر.

حنين: وعليك السلام، أهلا بك.

الأعرابي: أنا عابر سبيل، كنت في تجارة لي، وأنا الآن قافل إلى قومي.

حنين: رافقتك السلامة.

الأعرابي: لقد عدت إليهم بالخير الوفير والرزق الكثير. /.../

حنين: الخفاف أمامك كثيرة فاختر منها ما يعجبك.

الأعرابي: أعجبني هذا (يحمل خفا) لم أر مثله في حياتي قط.

حنين: وستفرح به زوجك فرحا شديدا.

الأعرابي: لا شك في ذلك، ما ثمنه.؟

حنين: عشرون دينارا.

الأعرابي: عجبا عشرون دينارا، هل تبيعني ذهبا؟ >>[1]

لم يظهر الإسكافي حنين أية ميول شريرة حين استقبل طارقه وحاوره، غير أن جشعه يطفو شيئا فشيئا حين بدأ يفكر بالخير الوفير الذي يحمله التاجر، لذا طلب منه عشرون دينارا كثمن لخُفِ الزوجة. فيستغرب الأعرابي ويستثقل الثمن رغم قدرته على اقتنائه، وهو ما يؤكد جشع حنين ومحاولة الاحتيال على الأعرابي.

يخرج الأعرابي دون شراء الخف، فيقرر حنين تدبير حيلة أخرى يستولي بها على راحلة الأعرابي مستخدما الخف طعما للإيقاع به، يقول حنين:

<< حنين: لأحتالن عليه واستولي على راحلته وما حملت، إنه صيد ثمين ساقه القدر إلي.>>[2].

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خف حنين**"، ص: 186.

(2)- المصدر نفسه، ص: 187.

يضع حنين أحد الخفين في طريق الأعرابي ليصادفه الرجل ويعجب به قائلا:

<< الأعرابي: لقد وجدت في طريقي خفا... ولكنه فرد واحد.. آه لو وجدت الفردين معا.. سبحان الله يشبه خف حنين بالضبط... >>[1]

غير أنه يتركه مكانه ويواصل سيره ليجد الزوج الثاني للخف فيتحسر على ترك الأول وقد وصل إلى راحلته، فيقرر ودون تردد العودة لجلب الزوج الأول للخف حتى يسعد به زوجته ظنا منه أن راحلته ستكون في مأمن:

<< الأعرابي:... لكن لا بأس سأدع راحلتي هنا وأعود عدوا لآتي بالفرد الأخرى ليست بعيدة من هنا.. أقطع واديا واحدا أجدها أما راحلتي فلن يراها أحد.

(ينطلق الأعرابي عدوا حاملا الفرد فيظهر حنين من خلف الهضبة)

حنين: (ضاحكا) آه يا غبي اذهب بخفي حنين وأذهب أنا بالراحلة وما تحمل من غال ونفيس

(يسوق الراحلة وينطلق ضاحكا) >>[2]

إنَّ الخديعة والاحتيال من أبشع الصفات البشرية التي قد يتعامل بها الإنسان مع أخيه لأنها ترمي إلى تدمير الآخر وسلبه أغلى ما يملك (ماديا ومعنويا) دون التفكير في العواقب الوخيمة التي تعود على الفرد والمجتمع، لذلك كان تركيز الطفل على مشهد عودة الأعرابي المظلوم دون ماله يدعو إلى نبذ خلق التاجر حنين والتعاطف مع الأعرابي إضافة إلى غرس خلق الفطنة والحذر في عقول الأطفال منذ صغرهم حتى لا يكونوا فرائس سهلة لأصحاب النفوس المريضة، فالمؤمن الحقيقي كيس فطن.

بطريقة درامية أخرى وبعنوان "**اللهفة القاتلة**" يقدم عز الدين جلاوجي مظهرًا مشابها لاحتيال التاجر في تجارته؛ حيث تدور الأحداث الدرامية بين شخصيتين ارتكازيتين هما التاجر التمار وقُضيب. كما غلب الحوار المونولوجي على المسرحية وهو ما أسهم في كشف ملابسات الشخصية ونوازعها الشريرة.

(1)-عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**خف حنين**"، ص: 187.

(2)- المصدر نفسه، ص: 187.

يطرح موضوع المسرحية قضية الغش في التجارة والاحتيال على الآخرين بالسلع المغشوشة، إضافة إلى الحب الشديد للمال الذي أدى بصاحبه إلى الموت، جاء في المشهد الأول:

<< (تاجر التمر في بيته يجمع التمر)

التمار: (لنفسه) لا بد أن أبيع هذا الحشف، لقد اجتمع عندي منه الكثير.. لكن كيف أبيعه، من يشتريه؟.. آه وجدتها، لأبيعنه لقضيب.. هذا موعد مجيئه لشراء التمر، وسوف أخدعه.

(يعدل الأكياس ويدخل بينها الحشف.. يدخل قضيب فجأة) /.../

قضيب: حضرت أكياس التمر؟

التمار: كل شيء جاهز، وكما طلبت.

قضيب: وهذا ثمن التمر.

(يعطيه صرة من المال ويبدأ بإخراج الأكياس) >>[1]

كشف الحوار المونولوجي للتمار منذ المشهد الأول عن جشع التمار وطريقته في كسب المال، فهو رجل محب لجمع المال وإن سلك طريقا محرما في كسبه. يخدع الآخرين ولا يبالي بالعواقب، اصطاد فريسته -قُضَيْب- بكل دهاء ومكر، ودس له الحشف في أكياس التمر إيهاما منه أنها تمر جيد يصلح للبيع .

يعود الكاتب لتوظيف الحوار الداخلي لشخصية التاجر وهي واحدة من وسائل الكاتب **<< للكشف عما يدور في أعماق شخصياته من أفكار وأحاسيس [كما] تسهم في تجسيد وعي الشخصية بمواقفها وتبرز مقاصدها>>**[2]. يقف التمار في دكانه يَعُدُّ أمواله فيكتشف نقص ماله ليدرك حمقه في آخر المطاف حين يتذكر أنه دس كيس المال مع الحشيف، يقول لنفسه:

<< التمار: إيه الويل لي ما أغباني !... ما أحقرني!... إني لأستحق الموت قتلا، بل شنقا، بل ذبحا..

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**اللهفة القاتلة**"، ص: 217.

(2)- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية في التعريف بالمأساة الاغريقية، ص: 69.

كيف ارتكب هذه الحماقة؟ لقد حشوت صرة المال مع الحشف في الكيس، ولقد فاز به قضيب... الويل له، هو طماع وبخيل، ولعله وجده، فهو الآن سعيد بهذه الغنيمة، ولكن لا، أنا له بالمرصاد (يحمل خنجرا) /.../ لا يهمني الأمر إن لم يرد مالي سأخرج قلبه، نعم سأخرج قلبه.

(ينطلق التمار) >>[1]

إن هذا النمط من المنولوجات الدرامية تلجأ إليها الشخصية ضمن مواقف عصيبة وشائكة تمر بها فيلجأ لحوار نفسه، وهو حوار كما يرى العديد من النقاد لا يصيب حركة الأحداث بالتوقف بل يدفع بها إلى التأزم[2]. فلحظة اكتشاف التمار لضياع نقوده لحظة تأزم، وقراره استرجاع ماله ولو بقتل قضيب قمة التأزم، وتعانقها نقطة التأزم الأخرى، حين يقرر قُضيب الآخر قتل التمار بعد اكتشاف الخديعة.

يدخل التمار على قُضيب فيتهم كل منهما الآخر، ليكتشف التمار أنَّ كيس ماله لم يُصَبْ بأذى، وأنَّ قُضيب لم يستول على الكيس، يقول التمار:

<< ألم تفتحه؟

قضيب: لا ما فتحته.

التمار: أبدا.

قضيب: لست حيوانا يا صاحبي خذ حشفك ورد مالي.

التمار: (يفرغ الكيس ويبحث بين التمر) آه ها هو، قد وجدته، كم أنت غبي!

قضيب: ما هذا يا أبا الفضل؟

التمار: صرة ذهب أخطأت فجمعتها مع الحشف في الكيس، وبت ليل مستيقظا ظننتك اكتشفتها، أو بعتها مع الحشف، ولقد حملت هذا الخنجر لأقتلك به أو أقتل نفسي.

قضيب: (متحسرا) آه ما أغباني؟ ما أتعسني ضيعت هذا الكيس المملوء ذهبا !دعني أقتل نفسي دعني، دعني. أغرز الخنجر في بطني، تلهفا وحزنا.

(يغرز الخنجر في بطنه ويموت)

---

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**اللهفة القاتلة**"، ص: 218.

(2)- محمد محمود رحومة: في تحليل النص المسرحي، ص: 25.

التمار: ما ألهف قضيب... ما ألهف قضيب... >>[1]

يفرح التمار بعودة كيسه، ويتحسر قُضيب على الكيس حتى يقتل نفسه لهفة على المال. إنه مشهد تتأزم فيه الأحداث تأزما بالغًا، فالتمار هم بالقتل لأجل المال وقضيب قتل نفسه حسرة على المال أيضاً وهي رسالة واضحة إلى المتلقي الصغير حين يدرك أن المال وسيلة لا غاية يعيش المرء من أجلها، وأن الحب الجم للمال صفة سلبية تدفع بصاحبها إلى ارتكاب الخديعة والجرم ومن ثم خسارة دينه ودنياه.

هـ- الأمير والأديب:

لم تخل نصوص الكاتب عز الدين جلاوجي المسرحية من حضور الشخصيات العربية الأصيلة، سواء ما ارتبط منها بالخلفاء والأمراء أو بالأدباء والشعراء، كمسرحية "**الصيادان والشاعر**" التي تحاكي حادثة طريفة وقعت زمن أبي دلامة والمنصور، وأبو دلامة شاعر عُرف بتفكهه وسخريته اللاذعة، وقد عاصر عهد الخليفة المهدي والمنصور من خلفاء بني العباس، وقد حاكت المسرحية شخصية المنصور التاريخية على أنه أمير حريص على أمور الأمة، كما كان كغيره من الخلفاء يعطي مساحة واسعة في قصره للشعر والشعراء.

يسامر أبو دلامة رفقته ويكون الشخصية الرئيسية في الحدث؛ حيث يصور المشهد الأول للمسرحية جلسة الشعر التي تجمع الشاعر مع رفقائه، يقول:

<< يظهر أبو دلامة مع جمع من أصحابه يتسامرون

أحدهم: أخبرنا يا أبا دلامة عن أغرب ما وقع لك.

أبو دلامة: دخلت يوما على الخليفة المهدي وعنده جمع من الكبراء فقال المهدي:" أنا أعطي الله عهدا لئن لم تهج واحدا ممن في البيت لأقطعن لسانك..." فوقعت في ورطة ورحت أقلب طرفي في الحاضرين، وكلما نظرت إلى أحدهم رماني بشواظ غضبه وتهديده، فعلمت أني وقعت، فلم أر أحدا أحق بالهجاء مني ولا أدعى للسلامة من هجاء نفسي فقلت منشدا:

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**اللهفة القاتلة**"، ص: 219.

ألا أبلـــــغ لـــــديك أبـــــا دلامـــــة فليس من الكرام ولا كرامة

إذا لـــــيس العمامـــــة كـــــان قـــــردا وخنزيـــــرا إذا نـــــزع العمامـــــة

جمعـــــت دمامـــــة وجمعـــــت لؤمـــــا كـــــذاك اللـــــؤم تتبعـــــه الدمامـــــة

(يضحك الجميع) /.../

أبو دلامة: لقد تأخرت كثيرا عن البيت فإلي بحقي فيما قلت.

(يجمعون له مالا وينصرف)

الأول: كل شيء بمقابل عند هذا الشاعر هيا ننصرف >>[1]

يرمي أبو دلامة نفسه بالدمامة واللؤم في مقطوعة شعرية يهجو بها نفسه هربا من الموقف الصعب الذي تعرض له في مجلس الخليفة المهدي. وهو ما يدل على ذكائه وفطنته الشعرية وسرعة بديهته. ثم يسترسل في قصة الصيادين: المهدي وعلي بن سلمان ليضحك صحبه ويأخذ مقابل قوله.

وعليه يكشف الكاتب من خلال استحضار شخصية الشاعر أبي دلامة عن ظاهرة انتشرت زمن الخلافة العباسية حتى غدت داءً بين مختلف الأدباء، وهي ظاهرة الكدية أو ما يعرف بالتكدي؛ أي كسب المال من طريق الأدب والشعر، حيث يقترب الشاعر من الناس في مختلف المناسبات وأحلك الظروف لكسب المال من خلال قصائد مختلفة يلقيها وقصصا مبتكرة يسردها ويرويها. كما يفد هؤلاء الأدباء على مجالس الخلفاء والأمراء لكسب ودهم ونيل جودهم فيمتدحوهم بأحسن ما جادت به قرائح الشعر لديهم.

وهذا التصوير الدرامي للنموذج الأدبي، وثيق الصلة بالواقع إذ إنه يقوم على الانسجام والتوافق بين الشخصية الحقيقية والشخصية المُمَثِّلَة؛ حيث لم يعرض الكاتب المسرحي آراءه أو أفكاره على الشخصية، بل اكتفى بتقديمها في صورتها التاريخية المتوارثة، بهدف اطلاع المتلقي الصغير على تاريخه الأدبي والتعرف على الشعراء العرب ونوادرهم القصصية التي

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الصيادان والشاعر**"، ص، ص: 194، 195.

تلفها الفكاهة من جهة والبديهة والذكاء من جهة ثانية. وهو ما تهدف إليه مختلف المقررات الدراسية المتبعة في البرامج التعليمة للأطوار الثلاثة.

تجلت صفة التكدي في شخصية أبي دلامة من خلال المشهد الحواري الذي دار بينه وبين الخليفة أبي جعفر المنصور:

<< المنصور: قل حاجتك نقضها لك.

أبو دلامة: شيء بسيط يا سيدي، بسيط جدا.

المنصور: اذكره وعجل.

أبو دلامة: أريد كلبا أصيد به يا سيدي.

المنصور: كلب، شغلتنا من أجل كلب أيها الشاعر المنحوس؟ أعطوه أحسن كلاب الصيد.

أبو دلامة: وفرس أتصيد فوقها. /.../ جارية تصلح لنا الصيد وتطعمنا منه /.../ فإن لم تكن لهم ضيعة، فمن أين يعيشون؟ /.../

المنصور: وهل تركت شيئا لم تأخذه؟

أبو دلامة : حمدا لله يا أمير المؤمنين. /.../

(يخرج أبو دلامة فرحا) >>[1]

إن هذا الاستدراج اللفظي للخليفة المنصور ينم عن ذكاء الشاعر وحرصه الشديد على كسب ما أراده من مال وبيت من الخليفة، لقد كان حواره مع المنصور هادئا هادفا في الوقت ذاته؛ حيث بدأ مسألته بكلب الصيد ليصل إلى الجارية والبيت والضيعة. كما أن صبر المنصور واستجابته للشاعر تضيء جانبا مهما في حياة شعراء العرب الذين كانت لهم الحظوة عند الخلفاء والأمراء، وكان هؤلاء الأمراء من المحبين لمجالس الشعراء وعلى قدر براعة الشاعر تكون مكانته لدى الخليفة.

شخصية أبي دلامة وشخصية ليلى الأخيلية في مسرحية "**اللسان المقطوع**" شخصيات أدبية استلهمها عز الدين جلاوجي في تصوير الحياة الأدبية للشعراء وعلاقتهم بالملوك

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الصيادان والشاعر**"، ص، ص: 195، 196.

والأمراء، إن انسجام الشخصيات مع تاريخها لا تنفي تفاعل الكاتب والجمهور معها، وهذه الشخصيات **<< تتسم بصفة واضحة ظاهرة [شاعر ساخر متفكه/ شاعرة فصيحة بليغة] فالشخصية المستدعاة من التراث لا بد أن تكون محددة الملامح والصفات لدى [الكاتب]، ومن ثم المتلقي، لتحمل من الإسقاطات ما تحمل>>**[1]. والوضوح من أهم الدعائم الأساسية في بناء الشخصية الدرامية في مسرح الطفل حتى يسهل التفاعل معها ومن ثم تقمصها.

02- الشخصيات الحيوانية: لغة الحوار والصراع الدرامي

لجأ الكاتب عز الدين جلاوجي إلى شحن الطاقة الدلالية لنصوصه المسرحية الطفلية بمجموعة من القصص الواردة على ألسنة الحيوانات؛ حيث أنطق حيوانات مختلفة وجعلها شخصيات ارتكازية في عدد من مسرحيات المجموعة نجد منها: "**الليث والحمار**" "**القبرتان والريح**"، "**الثيران والأسد**" إدراكا منه لطبيعة المتلقي الصغير، تلك الطبيعة والفطرة التي تخلق عالمًا موازيا من خلال تفاعلها مع مختلف الحيوانات، لاسيما في المراحل العمرية الأولى للطفل. كما تساعد من جهة أخرى الشخصيات غير البشرية العديد من الكتاب في إبراز القضايا، وإيصال الرسائل التربوية والتعليمية الهادفة حتى تستقر في مخيلة الطفل[2].

أ- الأسد الملك:

يوظَّفُ الأسدُ عادة كرمز للحاكم والملك المتميز بالقوة والسيطرة، وهو ضرب من الرمز والإيحاء في المسرح الطفلي؛ حيث يلجأ إليه الكاتب حين يختار خطاب التلميح بديل التصريح والإظهار، يقول جميل حمداوي في هذا الصدد إنَّ **<< المراد من قصص الحيوان أنْ نتخذها موادا للمسرحيات الطفلية من خلال استنطاق الحيوانات بطريقة رمزية قائمة على التشخيص**

(1)- غادة زين العابدين علي غنيم: **<< توظيف الشخصية التراثية في التعبير عن الوطن في المسرح الشعري المصري 1950م- 2000م (دراسة تحليلية نقدية)>>**، إشراف: عبد المرضي زكريا خالد وآخرون، مجلة كلية التربية، مج04 ع24، 2018، جامعة عين شمس، مصر، ص: 195.

(2)- أحمد كمال أحمد محمد: **<< بناء الشخصية في مسرح الطفل عند فاطمة المعدول "دراسة فنية">>**، مجلة كلية الآداب، ع49، ج02، أكتوبر 2018م، جامعة سوهاج، مصر، ص: 62.

والأنسنة والاستعارة الإيحائية واستعمال الماكياج والأقنعة من أجل الترميز والتورية والتكنية والتلويح والتعريف، أي إننا سنوظف الحيوانات في المسرحيات الطفلية، وذلك لأغراض تربوية وتعليمية وأخلاقية وسياسية واجتماعية، ما دمنا نريد خطاب الإضمار والتلميح والإيحاء بدلا من خطاب التوضيح المباشر>>[1]. وقد ظهر الأسد كشخصية ارتكازية في أكثر من مسرحية منها "**الليث والحمار**" و"**الأسد والثيران**".

تعالج مسرحية "**الليث والحمار**" قضية أخلاقية تربوية تتعلق بآداب الحديث وعدم رفع الصوت أمام الناس دون حاجة، ليكون أبطالها حيوانات الغابة وزعيمها ملكهم الليث/ الأسد حيث يظهر الليث في المشهد الدرامي الأول وهو قلق متوجس خائف على مصير وريثه في الحكم، ينتظر الليث ولادة اللبؤة بترقب شديد يؤازره فيه جليسه الحكيم الذئب:

<< (يظهر الليث وهو يدور جيئة وذهابا في حيرة على خشبة المسرح، ويظهر الذئب وقد جلس عن اليمين)

الذئب: (وهو يقف) ألا تهدأ يا أبا الأشبال، وملك الغابة والأدغال؟

الليث: وهل هذا هو وقت الهدوء والاطمئنان، والجلوس في راحة وأمان؟

الذئب: ولكن هذه سنة الله في الحياة، ولابد أن تمر بكل المخلوقات.

الليث: (لا يرد ويدور محتارا)

الذئب: إني أنصحك بالفرح والمرح، وإبعاد شبح الحزن والقرح، فأنت عما قريب ستصبح أبا عظيما لابن عظيم.

الليث: (وهو يرفع يديه بالدعاء) اللهم تقبل كلام الذئب يا رب، إنه لك من الطائعين الخاضعين الخاشعين العابدين، لم يعبد أحدا سواك، ولم يحقد على من والاك.

الذئب: ثم لا تنس يا أبا الأشبال أن زوجتي قابلة ماهرة، ما فشلت في عملية قط يشهد لها القاصي والداني، بالفضل السامي، والعقل النامي>>[2].

(1)- جميل حمداوي: مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ط01، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 2010م، ص، ص: 104، 105.

(2)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الليث والحمار**"، ص: 85.

إن مجتمع الغابة الذي يسوده الليث شبيه وإلى حد المطابقة بمجتمع الإنسان الذي يعايشه الطفل. لذلك نجد الكاتب قد صبغ مسرحيته بصبغة خاصة من حيث الأحداث والحوار والصراع، فالشخصيات حيوانية ولكن الكاتب عمد إلى أنسنتها عن طريق إنطاقها بلغة ثرية بليغة ترقى إلى اللغة المقامية المسجوعة. كما أنّ الوازع الديني والسلوكات الأخلاقية الصادرة عن شخصية الأسد وبقية الحيوانات هي سلوكات إنسانية في أصلها. وبصيغة أخرى عمد الكاتب عز الدين جلاوجي إلى**<< نقل سلوك الإنسان الثقافي المعرفي الاجتماعي إلى عالم الحيوان/.../ بحيث يغدو هذا العالم شبيها- وإلى حد المطابقة أحيانا- بعالم الإنسان عدا الشكل الإنساني>>**[1].

وقد رمز الأسد إلى الحاكم؛ حيث يتجلى في المسرحية حاكما عادلاً سخيا يُقرِّبُ الحكماء من مجلسه، ويجزل العطاء لرعيته. كما يظهر ورعًا تقيا يلجأ إلى الله في أحلك ظروفه، ويطلب من الصالحين الدعاء له ولأسرته الحاكمة. كما تتضح عباراته بالطيبة وحب الرعية.

بُشِّر الأسد بوريثه الشبل الكريم اللطيف السليم، فقرر إقامة وليمة لرعيته، يشاطرونه فرحته ويجزل لهم العطاء إكرامًا للوريث الجديد. يبدأ المشهد الدرامي الثاني بوقوف الليث خطيبا في رعيته قائلا:

<< الليث: (وهو يقف خطيبا) بسم الله القوي الجبار، خالق الليل والنهار، وباعث الظلمة والأنوار جاعل الليوث سادة وأخيارا، فرزقهم بقوة وعقول، هم بها عن الحمق عدول، وأمدهم ببنين كرام يخلفونهم على عروشهم العظام، وأما بعد فقد جمعتكم في عريني هذا لتشاطروني فرحتي وسروري بمولد ابني الكريم، فادعوا له أيها الكرام، بطول العمر والعز مدى الأيام >>[2].

(1)- محمد بَري العواني: دراسات في أدب ومسرح الأطفال، سلسلة الدراسات(03)، (د.ط)، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، سوريا، 2013م، ص: 174.

(2)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الليث والحمار**"، ص: 88.

إضافة إلى البعد الإنساني الذي صبغ خطاب الليث القوي، نجد الاعتزاز بالقوة والسيطرة نابعا من الفطرة الحيوانية التي تفرد بها الأسد عن سائر الحيوانات الأخرى، إذ فُطر على حُب البقاء والاستئثار بالملك.

يتوافد المهنؤون على الأسد بأسمى عبارات التهنئة والدعاء، غير أن لحظه التأزم ومن ثم ذروة الصراع تبدأ حين يقف الحمار أمام الأسد رافعا صوته، ليكون صوته سببا في وفاة الشبل الصغير:

<< الليث: هل حل مكروه؟

القابلة: لقد قتل الأمير الصغير، وانطفأ البدر المنير>>[1]

لتعرف بذلك الشخصية الارتكازية تحولا دراميا وسلوكيا بالدرجة الأولى، فيثور الملك غضبا ويتوعد القاتل: **<< الليث: قطعت منه الوتين، وشققت القلب، وفقأت العينين، وقصصت اللسان والأذنين، بل ولم أبق له أثرا، في بدو أو حضر، فمن هذا اللعين القذر؟>>**[2]، وحين يعلم أنه الحمار يهجم عليه متوعدا أن يمحو أثره عن وجه الأرض. يُقتل الحمار وتحل الأزمة بمملكة الأسد، وتقف الحيوانات متسائلة عن الخطأ المرتكب فيجيب الحكيم بأن الخطأ المرتكب يكمن في رفع الصوت الذي ينافي الأدب، وأن الأدب يكتسب بالعلم والمعرفة.

إنّ الرسالة التربوية المتوخاة من هذه المسرحية جلية واضحة قاعدتها قوله تعالى: ﴿إِنَّ أَنكَرَ ٱلۡأَصۡوَٰتِ لَصَوۡتُ ٱلۡحَمِيرِ١٩﴾ (سورة لقمان، الآية: 19). غير أن اللافت في الشخصية الارتكازية للأسد هو تسرعها في اتخاذ قرار عقاب الحمار، رغم أنه لم يقصد قتل الشبل أو الإساءة إليه، إضافة إلى التنكيل به ونبذه بعد موته؛ وهو ما يوحي برسم الملامح الحقيقية للأسد، حيث مثلث تلك اللحظة الدرامية انسلاخ الليث من ثوب الأنسنة، والعودة إلى الفطرة الحيوانية الأصلية وهو تحول مشروع في عالم الدراما الطفلية.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الليث والحمار**"، ص: 90.

(2)- المصدر نفسه، ص: 90.

ضمن مشهد درامي آخر تظهر الشخصية الارتكازية للأسد في مسرحية "**الثيران والأسد**" في بعدها السلوكي الفطري، أسد يملك غابة أصابها القحط والجفاف، فنال منه الجوع والتعب فلم يفكر سوى في إنقاذ نفسه من الهلاك دون التفكير في رعيته. ليرمز بذلك إلى الحاكم الانتهازي الذي يعيث فسادا في ثروات بلاده فتجوع الشعوب وتهلك من الفقر في عالم البشر الذي تجرد من إنسانيته، يقول الكاتب:

<< في غابة جرداء مما يوحي بالقحط والجفاف كان الأسد يدور ذهابا وإيابا في قلق شديد وبالقرب منه برك ثوران أحدهما أسود والآخر أحمر وقد ظهر عليهما الجوع والهزال.

الثور الأسود: (للأسد) يا ملك الغابة اربض مكانك فان كثرة الحركة تذهب بقوتك.

الأسد: (وقد توقف) وهل بقيت لي قوة تذهب؟ وأين الغابة التي أكون ملكها؟ لقد هلك الزرع والضرع.

الثور الأحمر: وما الحل؟

الأسد: (بخبث) عندي فكرة أرجو أن توافقني عليها.

الثور الأسود: وما هي؟

الأسد : إن لوني بين السواد والحمرة.

الثور الأحمر : صحيح.

الأسد: فأنا منكما وأنتما مني لأني أشبهكما ولأنكما تشبهانني.

الثور الأسود: (فرحا) صحيح.. صحيح.

الأسد: أما الثور الأبيض فهو يختلف عنا تماما.

الثور الأحمر: ذاك ناشز علينا.

الأسد: لذلك أتركاني آكله >> [1]

يُفصح حوار الأسد مع الثورين على فطنته وذكائه تارة، ومكره وخداعه تارة أخرى، إذ استطاع وبلغة الخداع أن يستدرج الثورين الأسود والأحمر ليشاركاه في أكل الثور الأبيض بحجة أنه منافس عنيد لهما في غابة جرداء لا تحمل من الطعام ما يسد جوع ساكنيها.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الثيران والأسد**"، ص: 198.

إن البعد النفسي لشخصية الأسد المتجلية في قوله: **<< الأسد: أنقذ نفسي من الموت جوعا>>**[1] يبرز خصلة منبوذة في عالم السلوك الإنساني، وهي الأنانية لذا لا بد للطفل أن يدرك أنَّ حب الآخرين هو جزء من حب النفس ولا ينفصل عنها، فالقضاء على الآخرين والعيش منفردًا من أجل البقاء لا يحقق السعادة والطمأنينة. كان الأسد أنانيا وانتهازيا فأحكم قبضته ورسم خطته للتخلص من الثورين الباقيين، فأوقع بالثور الأسود، ثم الأحمر، ليدرك الأخير فلسفة الأسد حين قال: **<< مادام كل شيء قد ذهب كما تزعم، فإني أرى أنه من الأصلح لك أن تغادر أنت أيضا.>>**[2]، إنها فلسفة البقاء للأقوى والتمسك بالحياة إلى آخر رمق، فيصرخ الثور الأحمر:

<< لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض /.../

الثور الأحمر: ما أغباني كان عليَّ أن أعرف أن حياتي قد انتهت يوم وافقت على قتل الثور الأبيض إن في التعاون قوة، وهأنذا وحدي، فمن يدفع عني ضيمك؟ >>[3].

يدخل الثور الأحمر في صراع داخلي مع نفسه معلنا أنّ في التعاون قوة وفي الخديعة ضعف وتشتت.

ب- الثور المشتت

شكل الثور شخصية ارتكازية ثانية موازية لشخصية الأسد، وذلك لاشتراكهما في صنع الحدث وتأزم الصراع، وقد تجلت شخصية الثور من خلال ظهور ثلاثة ثيران الأبيض والأحمر والأسود، وقد شكلوا مجتمعين ملمحا واحدا لهذه الشخصية الارتكازية، فالثور الأبيض يمثل الضحية بمساعدة الثورين وموافقتها على التخلص منه. أما الثوران الأسود والأحمر فقد تجلت ملامح الغباء والركون إلى الأقوى في حوارهما مع الأسد، كما أن تخلي

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الثيران والأسد**، ص: 199.

(2)- المصدر نفسه، ص: 200.

(3)- المصدر نفسه، ص: 201.

كل واحد منهما عن الآخر أفضى في نهاية الأمر إلى هلاكهم جميعا، جاء في المشهد:

<< الثور الأحمر: إن أمرك ليشغل بالي يا ملك الغابة.

الأسد: حتى أنتما بدأ العشب ينفد عنكما، ولو كنت وحدك لكفاك.

الثور الأحمر: لاشك في ذلك >>[1].

إن الصراع الذي يولده الأسد يأخذ مجرى مختلفا مع كل فريسة يخطط للإيقاع بها مستعملا في ذلك حيلة الاستدراج وأسلوب الخداع. يتأثر الثور الأحمر بكلام الأسد ويدرك أن بقاءه خير من بقاء منازع له في أكله وشربه، وهذا ركون مطلق لملك الغابة، وغير مبرر أيضا؛ لأنَ تحكيم العقل في اتخاذ القرار أمر لا بد منه ومتى سارع المرء وتعجل هلك وأهلك غيره.

يفقد الثور الأحمر صديقه الأسود، ليبقى في الساحة وحده موقنا بقبح المشهد:

<<الثور الأحمر: كأن اللعنة قد حلت على هذه الغابة... كل شيء جف وما بقي لا يكفيني.>>[2].

يكشف الحوار الداخلي عن هواجس الشخصية وتقلباتها النفسية، ففي لحظة من الفراغ النفسي يجد الثور الأحمر نفسه يصارع الطبيعة بعد صراعه مع منافسيه في الغابة، ولكن هيهات له بالنصر إنها القوة التي لا يمكن قهرها، فالطبيعة مسيرة بأمر الله عز وجل ولن تتغير نواميسها إلا بأمر خالقها. فيدرك بأسف أنَّ **<<كل شيء في هذه الغابة مخيف، نفد العشب نضبت ينابيع الماء، وذهب الخلان والأصدقاء>>**[3]، إنها لحظة الاعتراف بالذنب والإحساس بالضعف، وهي لحظة مناسبة يصطاد فيها الأسد آخر فرائسه. يدرك الثور الأحمر أن نهايته باتت وشيكة حين أقبل عليه الأسد مهددًا إياه بالقتل، فيتذكر الثور الأبيض أنه كان مستهدفا من الوهلة الأولى لحظة موافقته على غدر صديقه. يبدي الثور الأحمر شجاعة نادرة حين

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الثيران والأسد**"، ص: 199.

(2)- المصدر نفسه، ص: 200.

(3)- المصدر نفسه، ص: 200.

تأزم الصراع فيقرر عدم الاستسلام للأسد ويدافع عن نفسه بكل ضراوة حتى يموت موتا شريفا. يموت الثور الأحمر لكنه يبعث برسالة هامة إلى المتلقي الصغير قائلا:

<< ما أغباني كان عل أن أعرف أن حياتي قد انتهت يوم وافقت عليَّ قتل الثور الأبيض، إن في التعاون قوة، وهأنذا وحدي، فمن يدفع عني ضيمك؟ >>[1].

يحمل مضمون الرسالة بعدا أخلاقيا واجتماعيا تربويا؛ حيث يبرز الدور الذي يؤديه التعاون بين الأفراد، لأن في التعاون قوة وفي الفرقة تشتت. كما أن الغدر يناقض الوفاء وحتى نكون أوفياء لأنفسنا وأصدقائنا علينا أن نُحب الخير لغيرنا كما نحبه لأنفسنا فحينها فقط تتلاشى الأنانية والغدر.

جـ/ الذئب الحكيم:

الذئب حيوان شرس مرعب، يتميز بالغدر والمباغتة، يثير شكله مختلف ألوان الخوف لدى الطفل، لذا فعادة الطفل أنه يهاب الحيوانات التي تقترب في شكلها من الذئاب كالكلاب والثعالب، وحتى يتسنى للمتلقي الصغير استقبال شخصية الذئب وقبولها في المسرحية. عمد الكاتب إلى صبغ الذئب بصبغة إنسانية هذبت سلوكه فصار مسموعا ومرغوباً في الحدث الدرامي، ليظهر الذئب كشخصية ارتكازية حية في مسرحية "**الليث والحمار**" وهو الجليس الحكيم للحاكم، يستشيره في أموره ويطلب منه الدعاء والنصح. وقد أفصحت لغة الحوار بين الذئب والأسد وبقية حيوانات الغابة عن المكانة العلمية والدينية للذئب، يقول:

<< الذئب: (نعم نعم سأدعو) يجلس على ركبتيه ويبدأ بالدعاء، يا رب الأرض والسماء، وخالق الحب والماء، وميسر العنزة والشاء، لعبدك الذئب الطائع، التائب الراكع، الآيب الخاضع، فرج على مولاتي اللبؤة، وارزق مولاي أبا الأشبال، على قدر ما في نفسه من الآمال >>[2].

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الثيران والأسد**"، ، ص: 201.

(2)- المصدر نفسه، مسرحية "**الليث والحمار**"، ص: 86.

يرمز الذئب إلى الرجل الحكيم أو عالم الدين الذي يثق فيه الناس ويقدسون تدينه فيتقربون إليه طمعا في خيره والظفر بالدعاء منه، وهي الشخصية المحترمة التي تجيد إيجاد الحلول لمختلف مشاكل الناس حين يحكم بشرع الله والحكمة في أحلك الأزمات.

يبدي الذئب حكمته في ذروة الصراع الدرامي الذي شهدته المسرحية: موت الشبل والنيل من الحمار، فيقف موقفا وسطا حين يؤيد الأسد في عقاب الحمار، ويوافق على تأبين الحمار ودفنه لأنه واحد منهم:

<< الذئب: والله إنه لجزاء عادل، جزاء من يرفع صوته فوق الحدّ المطلوب.

الفيل: هو جزاء من ليس له ذرة من أدب، ولا أخلاق.

القرد: وبماذا نكسب الأدب والأخلاق.

الذئب: بالعلم والعرفان >>[1].

إذن فالعلم والمعرفة هما طريق نيل الأدب والأخلاق الكريمة، ومن ثم حسن التصرف وانتهاج السلوك القويم، فالشفقة على الحمار شعور يحس به المتلقي الصغير، فيدعمه الكاتب بالموقف النبيل لحيوانات الغابة، يقول حفناوي بعلي:**<< إنَّ حب الحيوان والطبيعة عموما والإشفاق على الضعيف، ونزعة العدالة الأصيلة في نفس الطفل قواعد عظيمة يشكل الانطلاق منها لتعزيزها وتعميقها وتطويرها أهم واجبات فنان الطفل، وأهم مضامين فنه>>**[2]، لهذا كانت مضامين نصوص عز الدين جلاوجي المسرحية تربوية، تعليمية وأخلاقية بالدرجة الأولى.

د- القبرتان وحب الوطن:

القبرة من الطيور الأليفة التي وظفها الكاتب، لتحمل العديد من المعاني السامية والرسائل النبيلة كرسالة حب الوطن، التي يجب غرسها في أعماق الطفل منذ سنوات إدراكه الأولى. ومسرحية "القبرتان والريح" تعالج موضوع الوطن والوفاء له، والصبر على الأزمات

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الليث والحمار**"، ص: 91.

(2)- حفناوي بعلي: **<<عالم الكتابة المسرحية للطفل تجربتا عنابة وباتنة أنموذجا>>**، ص: 90.

التي تعصف به بين الحين والآخر، يقول الكاتب:

<< في أرض قاحلة.. أشجارها عارية جرداء.. كانت القبرة حزينة على غصن شجرة بعد لحظات تحط بجوارها قبرة ثانية. /.../

القبرة الأولى: إني أفكر في المستقبل يا أختاه.

القبرة الثانية: تفكرين في المستقبل؟ إن هذا الأمر لا يشغل بالي فلا يعلم الغيب إلا الله.

القبرة الأولى: ألا ترين هذه الشمس الحارة؟ وهذا الجفاف والقحط؟ إني أخشى يا أختاه أن يأتي علينا زمان لا نجد فيه الطعام والشراب.

القبرة الثانية: (بعد تفكير) الحق معك يا صديقتي فال حب قد قل في هذه الأماكن ولم تبق لنا إلا هذه الحديقة التي نعيش بين أحضانها.

القبرة الأولى: وحتى هذه سنفقدها عما قريب.

القبرة الثانية: علينا أن نتمسك بحبل الله المتين، وندعوه في السر والعلن حتى يكشف عنا كربتنا>>[1]

تدخل هذه القصة حيز القصص اللطيفة التي تغذي المتلقي الصغير وجدانيا ونفسيا فذاك الحوار البسيط بين قبرتين صغيرتين يحمل الطفل على التفاعل مع المسرحية ومحاولة إيجاد حل للمشكلة الرئيسية، تمثل القبرة الأولى مواطنة صالحة ناضجة تفكر في وضع بلدها وتخشى على شعبها من القحط والجوع، وبالموازاة تعمل القبرة الثانية على شحن صديقتها بالطاقة الإيجابية حين تذكرها بقدرة الله عز وجل، فلا يعلم الغيب إلا الله، لذا لا بد من التوجه بالدعاء بكرة وأصيلا، من أجل الخروج من الكرب والبلاء.

يتحول المشهد الدرامي إلى نقطة صراع جديدة واضحة بين القبرتين وضيف ثقيل يختبر حبهما للوطن والوفاء له:

<< الريح: (مستغربة) ما أوحش هذا المكان وما أقفره ! ما فيه من ماء ولا شجر، ولا نبت ولا ثمر، ما يملؤه إلا الرمل والحجر.

القبرة الأولى: (وهي تظهر فجأة) بل فيه أهله وناسه يا ريح.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**القبرتان والريح**"، ص: 129.

الريح: ألا ترحبين بي؟

القبرة الأولى: (وهي تخرج من مخبئها) بل حللت أهلا ونزلت سهلا، أنت بين أهلك وناسك يا ريح.

الريح: (متعجبة) ولكني في أشد العجب والحيرة.

القبرة الأولى: ومم تتعجبين؟

الريح: أعجب منكما، جمال وبهاء وفتوة ولكنكما تسكنان مكانا قفرا موحشا.

القبرة الأولى: هنا خلقنا يا ريح، وهنا ترعرعنا، فأين تريدينا أن نذهب؟ >>[1]

يمرر الكاتب بطريقة سردية وحوارية دقيقة مجموعة من القيم الوطنية المتمثلة في ضرورة حب الوطن انتماء وهوية؛ لأن خرابه هو نهاية وطن، وبداية نهاية للإنسان، وعليه وجب على الجميع المحافظة على هذا الوطن، وهذه من القيم الجمالية الضرورية في تنشئة الطفل على حب وحماية وطنه. يقول الكاتب:

<< القبرة الثانية: هل لك وطن يا ريح؟

الريح: لا فأنا ابنة السبيل.

القبرة الأولى: إذن فأنت لا تعرفين قيمة الوطن ومكانته.

القبرة الثانية: وحب الوطن من الإيمان، ونحن هذا هو وطننا ولدنا عليه وفيه ترعرعنا.

القبرة الأولى: استنشقنا هواءه، وأكلنا خيراته، وشربنا مياهه، وحضننا ليله ونهاره.

القبرة الثانية: فكيف تريدينا أن ننسى له الفضل؟ إنا إذن لمن الأوغاد الجبناء.

الريح: لكن وطنكما غير جميل.

القبرتان: (معا) اسمع يا ريح، هي جنة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن.

(تجريان وراءها بالعصا فتنطلق فارة) >>[2]

تتضح عبارات القبرتين بالحب العميق للوطن، والقناعة بوضعه ومستواه المعيشي فيكفيهما فخرا أنها الأرض التي أنجبتهما ورعتهما في مختلف الظروف، وهي المشاعر والأحاسيس التي لم تعرفها الريح لأنها ابنة السبيل تروح وتجيء ولا تستقر، وبالتالي فلا

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**القبرتان والريح**"، ص: 130.

(2)- المصدر نفسه، ص: 131.

موطن لها تقر إليه.

إنَّ قوة حب الوطن التي أودعها الكاتب في مشاعر القبرتين تثير وجدان المتلقي الصغير وتدفعه لتبني هذا الحب، يقول حفناوي بعلي في هذا السياق: **<< ولما كان الطفل يتعلم من خلال المشاعر فإن مسرح الأطفال يتضمن كل المشاعر السامية والأخلاقية فكلمة حب "مثلا" تتحول من التصوير الفني إلى قوة تثير الوجدان وتدفع النفس باتجاه سلوك محدد "خير"، ولما كان مسرح الطفل تربويا بالضرورة فإنَّ أهم ما يتضمنه القيم الإنسانية والمثل>>**[1].

رغم قصر المسرحية في مشاهدها، إلا أنها جاءت مركزة في تفصيلات أحداثها، إذ ألقت بظلالها على موضوع مهم جدا في تربية الطفل، وهو حب الوطن والوفاء له، والحذر من هؤلاء الذين يحاولون تشويه الأرض وتشتيت الشمل، فما الوطن سوى الأسرة الكبيرة التي تحوي الفرد منذ طفولته لترعاه وتسقيه من معينها الذي لا ينضب.

ثانيا- الشخصيات المساعدة: الحوار وتنامي الأحداث

لا يكتمل العمل الدرامي إلا من خلال تضافر العناصر الأساسية المكونة له: الأحداث الشخصيات الصراع، وتمثل الشخصيات العصب الرئيسي للمسرح، يتم الاعتناء بها فنيا لضمان نجاح النماذج البشرية المقدمة للطفل، وتبقى الشخصيات الارتكازية محط نظر المتفرج والقارئ، غير أن حركتها وفعلها الدرامي لا يتم إلا بوجود شخصيات مساعدة تسهم إسهاما بارزا في مسار الأحداث وتناميها، وكثيرا ما تكون سببا مباشرا في الوصول إلى حل حبكة القصة.

يصطلح على هذه الشخصيات: "المساعدة أو الثانوية" وهي تلك التي**<< تقوم بالأدوار المساعدة البسيطة، ومن هذا النوع شخصيات متحركة مؤثرة، وأخرى لا أثر لها، وثالثة صماء>>**[2] كما ينبغي الإشارة إلى أن مصطلح "المساعدة" يقصد به الشخصيات التي لها دور في تنامي

(1)- حفناوي بعلي: **<<عالم الكتابة المسرحية للطفل تجربتا عنابة وباتنة أنموذجا>>**، ص: 90.

(2)- عيسى عمراني: المسرح المدرسي، ص: 58.

الأحداث إذ تساعد بحضورها البسيط في دفع مسار الصراع وتحرر عقدة القصة. وقد تكون صديقة مساندة للشخصية البطلة، كما قد تكون معارضة ومعادية في صراعها مع الشخصيات الارتكازية.

01-الشخصيات البشرية:

تأخذ الشخصيات البشرية حيزا أكبر من غيرها من النماذج في المجموعة المسرحية "**سالم والشيطان**" فتطغى في حضورها على الشخصيات الحيوانية من جهة، وتقل أدوارها عن أدوار الشخصيات البشرية الارتكازية من جهة أخرى وقد سجلنا أهم الشخصيات المساعدة.

أ- الأخت الناصحة:

تمثل الأخت فردا مهما من أفراد المؤسسة التربوية والتعليمية الأولى للطفل، لاسيما إذا كانت تكبر إخوتها علما وفهما وسنا؛ حيث تكون فاعلاً إيجابيا ونموذجا يحتذى به بعد الأبوين، وقد سلط "عز الدين جلاوجي" الضوء على دور الأخت في تعليم أخيها الطفل وتربيته، والحرص على نظام سلوكاته بالنصح، ومساندة الأبوين في مهام البناء الأسري.

الأخت الإيجابية "سميرة" شخصية ثانوية مساعدة أدت دورين متناسقين في مسرحيتي "**سمكة أفريل**" و"**الحافظة السوداء**" وهما مسرحيتان - كما سبق الذكر- تعالجان موضوعا تربويا وأخلاقيا: الصدق ومحاربة الكذب، إضافة إلى الأمانة. سميرة هي الأخت الكبرى لسعيد الشخصية الارتكازية- التي سبقت دراستها- تقف موقفا إيجابيا من خلال دورها الدرامي لتعمل بصراعها مع أخيها على تصحيح أخطائه، وسلوكاته مع أبويها في عمل تربوي متكامل. تعنف سميرة أخاها سعيدا بعدما اكتشفت كذبه على صديقه سالم وكيف تعرض الأخير لحادث سيارة جراء كذبة أخيها:

<< سميرة: كذبت على صديقك سالم حتى صدمته السيارة.

سعيد: لكن لم أكن أقصد ذلك./.../

الأب: انظر ماذا فعلت بمزاحك هذا، ماذا لو مات صديقك؟

سميرة: سيكون من أهل جهنم يوم القيامة. >>[1]

إن اعتقاد سعيد أنّ المزاح حديث جائز مهما كانت عواقبه، هو ما زرع الخوف في نفس سميرة ووالديها، لأن أغلب المعتقدات الخاطئة التي يؤمن بها الطفل ويتبناها تكون مصدر سلوكاته وتصرفاته اللامسؤولة في أغلب الأحيان. لذلك عملت سميرة ووالدها على توعية سعيد بجرمه تجاه صديقه، عن طريق تحريم الكذب ولو كان مزاحا، وهو ما تأمر به شريعتنا السمحاء. وأن الكذب جريرة وإثم مهما طوقه المزاح واللعب، بل لقد شددت سميرة لهجتها تجاه أخيها حين جعلته من أهل النار إن مات صديقه بفعلته، ما جعل سعيدا يدرك خطورة الأمر فيندم على فعلته، ويقرر زيارة صديقه وطلب العفو في مشهد تسامحي مؤثر. وبذلك أسهمت شخصية الأخت/سميرة في دفع حركة الحدث والصراع نحو الانفراج، فكانت أهم عوامل الخروج من الأزمة واختتام المشهد الدرامي.

بالوتيرة الدرامية نفسها تسهم سميرة في مسرحية "الحافظة السوداء" في تنامي أحداث المسرحية وتدرج حركة الصراع؛ حيث تدخل سميرة في صراع إيجابي مع أخيها سعيد لحظة اكتشافها أمر محفظة النقود، التي وجدها على الأرض ولم يرجعها لصاحبها، بل آثر أن يحتفظ بها ويعطي صديقه سالما قسطا من محتوياتها:

<< سميرة: ولكن أراك تحمل حافظة نقود هل سرقتها؟

سعيد: أسرق؟ أستغفر الله أنا لست سراقا. اسألي سالما./.../

سميرة: سأخبر والدي بالحقيقة>>[2]

إن نموذج الأخت الناجحة والإيجابية يتجسد أكثر في إطلاع والدها – رب الأسرة- على أمر ابنه وأخطائه المتكررة، إدراكا منها أن معالجة صدوع شخصية الطفل ليست مهمة سهلة منوطة بها منفردة عن والديها، بل إنّ خبرة الوالدين في تربية أبنائهما هي معينها في

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**سمكة أفريل**"، ص: 69.

(2)- المصدر نفسه، مسرحية "**الحافظة السوداء**"، ص: 74.

مسار بناء شخصية مربية المستقبل.

تصِّر سميرة على إخبار أبيها، فيغريها سعيد بنقود الحافظة لتصرخ في وجهه قائلة: **<< أنا لا آخذ مالا مسروقا.. أستغفر الله أستغفر الله>>**[1]، إنها ثمار التربية الدينية السليمة حين يُغْرَسُ الوازع الديني والخوف من الله تعالى سرا وعلانية في تلك القلوب الصغيرة المهيأة لجميع أشكال الغرس والبذر.

يزداد غضب سميرة على أخيها إذ لم يعترف بذنبه مصرًا على أن الحافظة أصبحت من حقه، وأنه وجدها ملقاة على الأرض ولم يأخذها من أحد. وهو المعتقد الفكري الخاطئ لدى الطفل سعيد، لذا كان لزاما على الأب أن يصحح فكر ابنه في مشهد حواري هادف تسهم فيه الأخت سميرة إسهاما واضحا، فالحافظة أمانة وجب إعادتها إلى صاحبها لاسيما وأن سعيدا يعرف صاحبها "العم محمد"، فيدرك سعيد بشاعة ما أقدم عليه ليندم ندما شديدا ويقرر إعادتها إلى صاحبها.

لقد عمل الصراع الدرامي بين سعيد وأخته الشخصية المساعدة على إنشاء حركة درامية أثارت عنصر التشويق لدى المتلقي الصغير، الذي اعتقد بدءا أن فعل سعيد ليس خطأً يعاقب عليه. ليكتشف نقاط الضعف في سلوك سعيد، وأخذ يتشوق لنهاية المسرحية ويترقب ردة فعل سعيد بعد تلقيه لدرس تربوي هادف من أسرته، تقول الباحثة حنان عبد الحميد العناني: **<< تعد الحركة الدرامية من عوامل التشويق الرئيسية، فالتشويق في كثير من الأحيان يبدأ من حيث تبدأ الحركة المسرحية، وحين يبدأ المشاهد (المتلقي) في التساؤل ما الذي سيحدث بعد ذلك وكيف.. والتشويق أيضا يقتضي التعاطف مع الشخصيات، إنه يجعل الفرد في حالة ترقب دائم حالة تتضمن الحب لهذه الشخصيات واللهفة عليها والرغبة في أن تتغلب على كل الصعوبات>>**[2]، أثمرت الوسيلة الناجعة للأخت سميرة في توجيه سلوك أخيها وعلاج فساد

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الحافظة السوداء**"، ص: 75.

(2)- حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطفل منهج وتطبيق، ص: 44.

أفكاره، بتجاوز سعيد لهذه المحنة النفسية التي مر بها. وتحوله إلى طفل كريم حريص على الخير، بل لقد أسفر حواره مع صاحب المحفظة "محمد" على شخصية مختلفة تكاد تكون صورة مطابقة لأخته سميرة في لغة حوارها، يقول:

<< سعيد: إني أحس بالسعادة تغمر قلبي (يرفع يديه إلى السماء) اللهم اغفر لي وتب عليَّ إنك أنت التواب الرحيم. >>[1].

ب- الصديق الأخ:

وظِّفتْ شخصية الصديق المساعد في عديد من مسرحيات المجموعة، وكانت شخصية ثانوية مؤثرة في مسار الأحداث ومنعرجات الصراع، ولا شك أن التفات الكاتب لشخصية الصديق أمر بالغ الأهمية للمتلقي الصغير، إذ تهدف مضامين هذه المسرحيات إلى زرع قيمة الصداقة الحقيقية بين الناس والتي قوامها الصدق والوفاء والنصح، ليعمل الطفل جاهدا على احترام أصدقائه، واعتبارهم أخوة له يشاركونه أفراحه وأحزانه، ويأخذون بأيديهم وقت الضيق والحاجة.

في مسرحية "**سمكة أفريل**" تُختم القصة بمشهد درامي مؤثر بين الصديقين "سعيد" و"سالم"، فرغم إصابة سالم البليغة بسبب سعيد، إلا أن حبه لصديقه جعله يصفح عنه ويدعو له بالمغفرة:

<< سعيد: (وهو يقوم) سامحني يا صديقي (يصافحه، ثم يقبله على جبينه)، وأرجو أن يغفر الله لنا.
أم سالم: غفر الله لنا جميعا. >>[2]

إن معاني الصفح والعفو هي أهم ما ينبغي للأصدقاء التحلي بها فيما بينهم، فسعيد أخطأ واعترف بذنبه، ليتم سالم الصديق المتسامح الدور ويصفح عن صديقه، وهكذا تكتمل معاني الصداقة الحقيقية بينهما.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الحافظة السوداء**"، ص: 77.

(2)- المصدر نفسه، مسرحية "**سمكة أفريل**"، ص: 71.

تشتد صداقة سعيد وسالم، ويظهر لها وجه نبيل آخر في مسرحية "الصياد الماهر" فتتجلى المودة والتوافق الإيجابي بين الصديقين في حوارهما البريء حول القفص والعصفور:

<< سالم: (يحيي صديقه) السلام عليك يا سعيد.

سعيد: (دون أن يترك العمل) وعليك السلام ورحمة الله تعالى وبركاته.

سالم: ماذا تصنع يا سعيد؟

سعيد: إني منهمك في صنع قفص جميل.

سالم: (معجبا به) إنه لجميل حقا !

سعيد: (وهو يقف حاملا القفص) انظر ها هو قد كمل.

سالم: ولكن ماذا ستفعل به؟

سعيد: سأصطاد عصفورا جميلا، وأضعه في هذا القفص.

سالم: عصفور جميل؟ آه ما أجمل العصافير كم أحبها !

سعيد: كل الأطفال يحبون العصافير.

سالم: سأساعدك في الصيد، هل تقبل ذلك؟ >>[1]

يبدأ حوار الصديقين بإلقاء السلام من طرف الصديق القادم سالم، وهو أدب رفيع أمرنا به الله عز وجل، وواجب شرعي بين المسلمين، فلا يبدأ الكلام إلا بعد إلقاء السلام. وقد جاء في الحديث الشريف، **<< عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: حق المسلم على المسلم خمس: رد السلام، وعيادة المريض، واتباع الجنائز، وإجابة الدعوة وتشميت العاطس>>**[2]، وقد أولى الكاتب عناية بالغة بعنصر السلام في نصوصه المسرحية مما يلفت انتباه المتلقي الصغير لأهمية الأمر وضرورته في أي موقف تواصلي ينشأ بينه وبين الآخرين.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الصياد الماهر**"، ص: 79.

(2)- محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ص: 301.

يشجع سالم صديقه "سعيد" ويثني على عمله في صنع القفص الجميل، بل ويدعم فكرته في اصطياد العصفور، ويقترح عليه المساعدة. وقد هدف الكاتب من خلال هذا الحوار الهادئ إلى اكتساب الطفل الأسلوب الصحيح في خطاب أصدقائه وخلانه، والابتعاد عن التطفل وبذاءة الكلام مهما كان الصديق قريبا من صديقه. أما مسرحية "الإيثار" فهي قصة درامية هادفة تعالج موضوع الإيثار بين الأصدقاء. وقد اختار عز الدين جلاوجي هذه المرة فئة الأصدقاء الكبار، حتى يتسنى للمتلقي الصغير فهم هذه العلاقة الأخوية النادرة فهما أعمق، وليدرك من جهة أخرى أن الصداقة حبل متين يمتد مداه إلى نهاية العمر.

لقد توارثت العرب مقولة "**رب أخ لك لم تلده أمك**" وأدرك الناس صدق هذه المقولة في مواقف الحياة المختلفة التي تعصف بنا، وهؤلاء "الواقدي وسلمان ومحمد" أصدقاء أخوة مثلوا معنى الأخوة الحقيقية، ونقلوا إلى المشاهد الصغير موضوع الإيثار في صورة درامية لا يمكن نسخها أو نسيانها:

<< الواقدي بين كتبه يطالع.. بعد لحظات تدخل عليه زوجه سلمى.

سلمى: (بقلق) ألم تنهض بعد يا محمد؟

الواقدي: ألا ترين أني مشغول يا سلمى؟

سلمى: ولكن غدا العيد.

الواقدي: أعرف ذلك.

سلمى: ألا تشتري للأولاد ما يفرحون به؟

سلمى: اقترض من أصحابك، أليس محمد التاجر صديقك؟ اذهب إليه.

الواقدي: محمد تاجر صغير، وعائلته كثيرة أفرادها >>[1]

يمثل الواقدي شخصية ارتكازية في المسرحية، فيما تعمل شخصيتي الصديقين "سلمان ومحمد" دور الثانوية المساعدة، يتوجه الواقدي بعد إلحاح زوجته إلى صديقه محمد ليقترض

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الإيثار**"، ص: 170.

مالاً، فيقرضه صديقه صرة نقود كاملة هي كل ما يملكه، فيعود الواقدي إلى بيته وقد فرحت زوجته بالمال ودعت بالبركة لمحمد الصديق:

<< الواقدي: (يضع الصرة فوق الكتب) أعطاني صرة كاملة تكفينا لشراء اللباس والطعام.

سلمى: بارك الله فيه وفي تجارته..

الواقدي: يا له من رجل كريم، ما ردني قط. >>[1]

تظهر خصال الرجل الكريم في أصعب الظروف، فيؤثر على نفسه ليعطي صديقه وأخاه الذي طرق بابه، تتصاعد حركة الحدث الدرامي وتتنامى، ويظهر التوتر من جديد حين يدق باب الواقدي بعد عودته مباشرة، فيكون الطارق الصديق سلمان وقد دفعت به الفاقة إلى دار صديقه علّه يجد عنده ما يكفيه ويكفي عياله، يقول:

<< سلمان: أنت تعرف يا أخي أن الغد عيد وأني عدت اليوم من الجهاد وليس معي درهم واحد، فماذا لو أقرضتني ما يكفيني، بارك الله لك في مالك وولدك.

الواقدي: (بعد لحظة صمت) حاضر حاضر يا أخي إنك لتستحق كل خير (يعطيه صرة النقود) خذ يا أخي خذ.

سلمان: حفظك الله يا أخي... أتركك في رعاية الله وحفظه. >>[2]

إنَّ خطاب الصديق لصديقه هو خطاب الأخ لأخيه، فهي أخوة صادقة لا تقيدها الدماء بقدر ما تصنعها المحبة والوفاء والإيثار، يقول الله تعالى: ﴿ وَيُؤْثِرُونَ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ ۚ وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِۦ فَأُو۟لَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُفْلِحُونَ ۝٩ ﴾ (سورة الحشر، الآية: 09).

لقد أفلح الواقدي حين آثر صديقه على نفسه، فهو مجاهد حل بالمدينة متعبا لا يملك قوت يومه، لذا وجده أحق منه بالمال، فدفع إليه الصرة كاملة متجاهلا زوجته وأولاده. ليفرح سلمان مع زوجته بالمال ويثنيان على الواقدي. غير أن صرة المال لن تبق هذه المرة أيضا عند الرجل الكريم سلمان، فها هو محمد الصديق الذي أقرض ماله للواقدي أقبل على صديقه

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الإيثار**"، ص: 171.

(2)-المصدر نفسه، ص: 172.

سلمان يقترض مالا بعد أن أعطى كل ما عنده:

<< محمد: يا أخي أنا في ضائقة مالية وأرجو أن تقرضني شيئا من المال أرده لك بعد العيد إن شاء الله.

سلمان: وهل أنت الذي أرد طلبه خذ تفضل

(يعطيه صرة النقود)

محمد: سبحان الله كأنها هي! >>[1]

يؤثر سلمان بدوره صديقه على نفسه فيدفع إليه بالمال، وهو في أمس الحاجة إليه ليتعرف محمد على صرة ماله، يقبل مع سلمان على الواقدي فيسأله على الصرة، يفضل الواقدي عدم البوح بالأمر، وهذا من شيم الأخلاق ونبل الطباع، فيخرج محمد كيس النقود ويضعه أمام الواقدي قائلا:

<< محمد: (يخرج الكيس) هذا كيسي أليس كذلك؟

الواقدي: بلى إنه هو لقد أقرضته لأخي سلمان.

محمد: وهو أقرضه لي.

الواقدي: أعطيتني وذهبت لتقترض؟

محمد: مثلما اقترض سلمان منك وأعطاني.

الواقدي: يا للقلوب العامرة بالحب والخير والتقوى "ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة"

سلمان: ولا حل إلا أن نقتسم ما في الكيس سواسية.

الواقدي: أبشروا لقد اقتسمنا الحب والخير.>>[2]

إنّ قلوب الأصدقاء العامرة بالحب والتقوى هي ما صنع هذا الإيثار والإخلاص النادر بينهم، فلولا تقوى الله والعلم بميزان الإيثار، ما استطاع حب هؤلاء الأصدقاء أن يحقق ذروته في الوفاء وتفضيل الآخر على النفس والولد.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الإيثار**"، ص، ص: 172، 173.

(2)- المصدر نفسه، ص، ص: 173، 174.

لذا ينبغي أن يدرك الطفل أن الصديق الأخ بمنزلة الأخ الشقيق يبادره بالحب والوفاء والإخلاص، ويتجاوز عنه ويسانده مهما كانت الظروف صعبة، فمن رحم المعاناة تولد المحبة المفضية إلى السعادة والقناعة.

ج- الجار المتسامح:

لا يختلف الجار المسلم عن الصديق الأخ في الحقوق والواجبات، بل إن منزلته تزداد رفعة ويكبر حقه إذا جمع بين الجيرة والصداقة والقرابة، وقد جاء في حق الجار قوله تعالى: ﴿ ۞وَٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ وَلَا تُشۡرِكُواْ بِهِۦ شَيۡـٔٗاۖ وَبِٱلۡوَٰلِدَيۡنِ إِحۡسَٰنٗا وَبِذِي ٱلۡقُرۡبَىٰ وَٱلۡيَتَٰمَىٰ وَٱلۡمَسَٰكِينِ وَٱلۡجَارِ ذِي ٱلۡقُرۡبَىٰ وَٱلۡجَارِ ٱلۡجُنُبِ وَٱلصَّاحِبِ بِٱلۡجَنۢبِ وَٱبۡنِ ٱلسَّبِيلِ وَمَا مَلَكَتۡ أَيۡمَٰنُكُمۡۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ مَن كَانَ مُخۡتَالٗا فَخُورًا ٣٦﴾ (سورة النساء/الآية:36). قرن الله عز وجل عبادته بالإحسان إلى الوالدين والقربى واليتامى والمساكين والجار أيا كانت مكانته قريبا أو جنبا. وعليه فالجار فئة من الفئات التي خصها الله بالاحترام والإحسان إليها، وحرّم أذيتها والإساءة إليها بالفعل أو الكلام أو الغيبة.

من هنا وجب تربية الطفل وتنشئته على احترام الجار صغيرا أم كبيرا، وإعطائه حقه من إلقاء السلام والمساعدة، وعدم إزعاجه بالصوت المرتفع ومختلف أنواع الأذية، وفي مسرحية "الدجاجة سنيورة" يقدم عز الدين جلاوجي نموذجا إنسانيا إيجابيا للجارة عائشة وابنتها سميرة، وهما جارتا العجوز فطومة التي كانت سليطة اللسان ومؤذية لمن حولها.

تمثل العجوز فطومة الشخصية الارتكازية السلبية، في حين تؤدي عائشة وابنتها دور الشخصية المساعدة الإيجابية. تتهم العجوز فطومة جارتها عائشة بسرقة بيض دجاجتها سنيورة، وتصر على اتهامها بعدما اكتشفت نقص عدد البيض:

<< سميرة: أطال الله عمرك يا خالة جئت لأشتري تسع بيضات.

فطومة: تسرقين البيض من الخم ثم تتظاهرين بشراء البيض اغربي عن وجهي واخبري أمك أني بحاجة إليها.

سميرة: حاضر يا خالة سأخبرها بالأمر>>[1].

سميرة جارة مهذبة تراعي سن جارتها العجوز فتخاطبها بألطف العبارات (يا خالة/أطال الله عمرك/ حاضر يا خالة) وهو ما يدل على التربية السليمة للجارة الفتاة، إنها نسخة عن أمها الجارة الطيبة عائشة، حاولت الفتاة امتصاص غضب العجوز الثائرة، وأسرعت لإحضار أمها عساها تقنعها بالعدول عن موقفها السلبي تجاهها. لتنقل العجوز اتهامها إلى مسامع زوجها:

<< الزوج: أين يذهب البيض فقد تعودت أن تبيض كل يوم بيضة.

فطومة: ومن غيرُ عائشة؟ هي وبناتها ي سرقن البيض.

الزوج: إن بعض الظن إثم.

فطومة: بل أنا متأكدة وسأعاقب السارقة. >>[2]

تزخر هذه النصوص الطفلية بالعديد من الاقتباسات النصية من القرآن الكريم وكذا الأحاديث النبوية الشريفة، كقوله تعالى: ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱجْتَنِبُواْ كَثِيرًا مِّنَ ٱلظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ ٱلظَّنِّ إِثْمٌ ﴾ (سورة الحجرات، الآية: 12)، ما يدل على الثقافة الدينية للكاتب، الذي بدوره يسعى من خلال كتاباته إلى نقلها وترسيخها في عقول الأطفال.

من جهة أخرى يُثبت هذا المسعى النبيل لأهداف الكتابة المسرحية للأطفال، أن الدين الإسلامي هو المشكاة الأساسية التي تبث القيم الروحية الإيجابية، فجميع هذه القيم **<< التي تدعو أبناء المجتمع للحرص عليها قد خرجت من عباءة الدين الذي قدم لنا نماذج قدوة على مدى التاريخ الطويل هو ما ينبغي أن يتناوله [مسرح الطفل]، فهناك مبادئ وسلوكيات وقيم ينبغي أن يتم غرسها في نفوس الأبناء>>**[3]، ولنا في عهد النبوة والخلافة الراشدة أجمل النماذج القيمة التي مثلت قيمة الجوار، وأعطت للجار حقه من الاحترام والإيثار.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الدجاجة سنيورة**"، ص: 134.

(2)- المصدر نفسه، ص، 134.

(3)- عبد المجيد شكري: المسرح التعليمي أصوله التربوية والفنية والإعلامية دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، ص: 54.

تقف العجوز فطومة معاتبة متهمة جارتها عائشة بالجبن والسرقة، غير أن عائشة كانت مثالا للجارة الحليمة التي لا تسيء الجوار حتى ولو جاروا عليها:

<< فطومة: أين بيض سنيورة؟ بل أين سنيورة ذاتها؟

عائشة: كل مرة تتهمينا بشيء هداك الله .

فطومة: سرقت البيض أولا.. ثم لم يكفك ذلك فسرقت الدجاجة كاملة يا خائنة.

عائشة: اتق الله.. أنا لست سارقة.

فطومة: اتق الله وحدك.. وما دخل الله في أمري.. انتظري سأهشم رأسك (تجري خلفها بالعصا فتسقط على الأرض) أي أي رأسي رأسي.

عائشة: (تعود إليها) سلامتك يا خالة سلامتك (لابنتها) احمليها معي لقد فقدت وعيها.

(يحملانها ويخرجان) >>[1]

إنَّ صراع شخصين مختلفين سلوكيا وفكريا يَنتج عنه في كثير من الأحيان الصدام وعدم التوافق بين الطرفين، غير أنَّ طبيعة هذا الحوار كشفت عن منعرج آخر للصراع تحكمت فيه الجارة الطيبة عائشة؛ حيث لم تزد حدة الصراع والتأزم الذي صدر عن شخصية العجوز، بل أفصحت لغة حوارها عن وعيها التام بحق هذه الجارة العجوز، فهي إضافة إلى كونها جارة، امرأة كبيرة في السن ينبغي احترامها وعدم تعنيفها مهما صدر منها لتكتفي عائشة بالدعاء لها بالهداية، ومحاولة نصحها بأن تتقي الله في جيرانها وتعيد النظر في اتهاماتها المتكررة، بل وتهم الجارة الطيبة لمساعدة العجوز حين تسقط أرضا ويغشى عليها.

تسافر الجارة عائشة وابنتها إلى العاصمة لزيارة أقاربهم، في تلك الأثناء تموت العجوز فطومة ولا تعلم الجارة بالخبر، فتقبل سميرة على زوج فطومة وتسأله عن حالها فيخبرها بموتها متأثرة بالإصابة:

<< سميرة: أصدقك القول.. لقد ذهبنا حتى لا نزعج خالتي فطومة.

الزوج: بل هي التي كانت تزعجكم.

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الدجاجة سنيورة**"، ص: 135.

سميرة: هي كبيرة في السن وعلى الصغير احترام الكبير دائما... ولكن أين هي خالتي فطومة لقد اشترينا لها هدايا جميلة جدا؟

الزوج: خالتك رحمها الله. /.../

سميرة: لقد ماتت خالتي فطومة يا أماه.

عائشة: سبحان الله إنا لله وإنا إليه راجعون. >>[1]

تموت العجوز فطومة، وتبقى معاني الود والاحترام قائمة في قلب الجارة عائشة وابنتها لقد عادت محملة بالهدايا إلى جارتها العجوز عساها تنال رضاها وتصفح عنها، لتكمل معها مشوار الحياة كجيران أتقياء يتقون الله في حق الجار. وعندما تعلم بموتها تحزن عليها حزنا شديدا، ولا تذكر سيئاتها، بل تواصل برها بأن تحسن إلى زوجها العجوز، وتدعوه لتناول الطعام في بيتها. وهكذا يتفاعل المتلقي الصغير مع هذه السلوكات النبيلة فيتبناها فكريا وسلوكيا في حياته الاجتماعية، ويشب رجل المستقبل على حب الجار واحترامه، وعدم مقابلة الإساءة بمثلها.

02- الشخصيات الحيوانية:

ضمّنت المجموعة المسرحية "**سالم والشيطان**" بعض الشخصيات الحيوانية المساعدة/ الثانوية؛ حيث كان حضورها مختصرا ولكن فاعليتها في تنمية الحدث واضحة وهامة، فلا يمكن الاستغناء عنها في النص المسرحي. وقد ظهرت أغلب الشخصيات الحيوانية المساعدة في مسرحية "**الليث والحمار**"، وبعضها الآخر في مسرحية "**الأم**" وهي كالآتي:

أ- القابلة الماهرة (أنثى الذئب):

تؤدي أنثى الذئب الحكيم في مسرحية "**الليث والحمار**" دور القابلة التي اعتنت بولادة اللبؤة، واهتمت بمهاراتها النادرة بتخفيف التوتر المصاحب للشخصية الارتكازية الليث. ولعل اللافت في اسم الشخصية "القابلة" هو أن الكاتب عمل على أنسنة هذا العنصر الحيواني

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الدجاجة سنيورة**"، ص، ص: 135، 136.

على مستوى الاسم والوظيفة، في حين أبقى على الأسماء الحقيقية لبقية الحيوانات في إطار الرمز والإيحاء؛ لأن أصل هذه القصص الحيوانية هي المادة الأساسية للمسرحية، فهي: **<<قصص وحكايات خرافية وردت على ألسنة الحيوانات لأغراض تعليمية وأخلاقية على سبيل الخصوص، لذا تتخذ مضامين هذه القصص أبعادا رمزية وإيحائية>>**[1].

تظهر القابلة شخصية حذقة ماهرة في عملها، تتسم بالحكمة وفصاحة اللسان، وهي زوجة الذئب الحكيم المقرب من الليث الحاكم، يقول عنها الذئب:

<<الذئب: ثم لا تنس يا أبا الأشبال أن زوجتي قابلة ماهرة، ما فشلت في عملية قط يشهد لها القاصي والداني، بالفضل السامي، والعقل النامي >>[2]، تخرج القابلة مبشرة الليث بميلاد وريثه، تقول:

<< (وهي تدخل مسرعة) أبشر، يا أبا الأشبال، وافرح طول الأيام، والليالي، وحلق في أجواء الأحلام والآمال >>[3].

وهو ما يدل على نجاح مهمتها واعتنائها بولادة اللبؤة وسلامة الشبل، إنه الإخلاص في أسمى معانيه للأسرة الحاكمة، وهو واجب من واجبات الرعية تجاه وليها وحاكمها. يقفز الليث ويحاول الدخول لرؤية شبله، غير أن العقل النامي للقابلة يحذره:

<< القابلة: حذار يا أبا الأشبال، الحلم يغنيك عن الحقيقة، والدخول في هذه الساعة ليس من الفضيلة>>[4]. لتهيئ له الدخول وتخاطبه بأسمى عبارات الأدب قائلة: **<< القابلة: (وهي تدخل) إذا شئت أن ترى النجل الكريم، والجليلة العزيزة، فالطريق أمامك مفتوح>>**[5]، غير أن فرحة القابلة بعملها لم تكتمل، حيث يصور المشهد المسرحي الثاني تأزم الجدث حين يقبل الحمار للتهنئة فيرفع صوته ويتسبب بموت الشبل:

(1)- جميل حمداوي: مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ص: 103.

(2)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الليث والحمار**"، ص: 85.

(3)- المصدر نفسه، ص: 86.

(4)- المصدر نفسه، ص: 86.

(5)- المصدر نفسه، ص: 87.

<< القابلة: (وهي تدخل مولولة يسكت الجميع، وتذهب البسمة من على وجوههم).

الليث: ماذا دهاك ماذا حل بك؟

الحمار: الخير الخير إن شاء الله؟

القابلة: (بصوت مرتفع) من أين يأتي الخير وأنت هنا شر؟

الحمار: شر، شر، أعوذ بالله.

القابلة: إنك لشر مستطير، وهم خطير، وسم غزير، وموت مرير، اغرب عن أوجهنا يا غراب البين.

الليث: (بغضب) ماذا وراءك يا سيدة القابلات؟

القابلة: ماذا تريديني أن أقول، وفمي من شآمة الخبر مقفول.

الليث: هل حل مكروه؟

القابلة: لقد قتل الأمير الصغير، وانطفأ البدر المنير>>[1]

تصف القابلة الموقف بكل عبارات الأسى والحزن، وتخبر الليث أن الجاني هو الحمار صاحب أنكر الأصوات لتزيل بذلك حيرة الحضور وذهول الليث، فيقرر الأخير قتل الجاني انتقاما لشبله الصغير. لتؤكد القابلة في حوارها مع الحمار أن صوته المرتفع سبب الأزمة وهو ما جعله شرا مستطيرا أينما حل آذى غيره، لذا وجب الانتباه إلى طريقة الكلام ومخاطبة الآخرين بصوت هادئ ونفس مهذب يؤدي هدفه التواصلي دون التسبب في الأذى.

ب- الحمار الجاني:

يدخل الحمار إلى مجلس الليث كغيره من المدعوين ليقدم تهنئته لليث:

<< الحمار: (تصفيقات حارة.. بصوت مرتفع) باسم الله الرحمن القدير، خالق الحب والشعير، وباعث العصا إلى الحمير، ومزودهم بالعقل المنير، ورافعهم إلى السماء على سرير (ضحك) أتقدم باسم كل الأحمرة بالتهاني الحارة إلى سيدي ومولاي أبي الأشبال وسيد الأبطال، ولنجله الفاضل، بطول العمر. (لا يكمل الكلمة). >>[2]

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الليث والحمار**"، ص: 90.

(2)- المصدر نفسه، ص: 89.

يظهر الحمار في صورة المتفاخر بنفسه ونسله، يغلب عليه طبعه الحيواني الغريزي فيرفع صوته بالكلام ويضحك بصوت مرتفع وصل صداه إلى الشبل الصغير فمات متأثرا بذلك، لم يدرك الحمار جرمه ولم يقتنع باتهام القابلة، فدافع عن نفسه أمام الليث: **<< أنا كنت معك يا سيدي وفي حضرتك أمدحك بكلامي، وأطربك بعذوبة صوتي>>**[1]، إلا أن الجرم يثبت ويقتل الحمار الذي جنى على نفسه بسوء أدبه وقله وعيه وعلمه بآداب الكلام، فرغم أنه لم يقصد قتل الشبل إلا أنه كان قليل الفطنة متباهيا بنفسه.

ج- القرد السفير:

أدى القرد دور سفير القرود في مجلس الليث، فقدم تهانيه الحارة باسم قبيلته، يقول:

<< القرد: (وهو يأتي بحركات مضحكة) باسم خالق القرود، والحب والورود، وخالق البرتقال واللوز والتفاح والموز، ومنبت الأشجار الكثيرة الثمار في الجبال الشماء، المرتفعة إلى السماء، أتقدم بصفتي ممثل القرود وسفيرهم المحمود، بالتهاني الحارة الخالصة لأبي الأشبال، متمنيا طول العمر للأمير الصغير والسلام. >>[2].

يطالع القرد جمهور الحاضرين بحركاته المضحكة، لإضفاء جو من المرح على الحفل الكريم، ثم يبدأ باسم الله خالق كل شيء والمنعم على فئة القرود بمختلف أنواع الأشجار والثمار، ليهنئ الليث متمنيا طول العمر للأمير الصغير. لتظهر شخصية القرد في هذه المسرحية متزنة مفطورة على الخير والإنصاف والرحمة والوفاء لبني جنسه، وذلك حين يقترح على الحيوانات دفن الحمار وتأبينه كونه فردا منهم وهو حق عليهم: **<< أيها الإخوان الكرام، لقد حل الذي حل، ونزل الذي نزل، ومهما يكن فهذا أخونا وواحد منا، وله علينا حق دفنه وتأبينه/.../ القرد: بالعلم والعرفان ونشيد البنيان، وننشر السلم والأمان، في ربوع البلاد والأوطان>>**[3].

(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الليث والحمار**"، 91.

(2)- المصدر نفسه، ص: 89.

(3)- المصدر نفسه، ص، ص: 91، 92.

إنَّ إكرام الميت دفنه والدعاء له، وهو موقف تعليمي للمتلقي الصغير، فحق الدفن يبقى قائما مهما كان جرم الميت، كما بين القرد أن الحكمة من النازلة التي ألمت بالمملكة هي الاعتبار والتوجه لنيل العلم والمعرفة حتى نبني الإنسان، ومن ثم نبني الأرض والأوطان. وهو أكبر درس تربوي يستفاد من حادثة الليث والحمار.

د- الأفعى الغاضبة:

الأفعى كائن مخيف شرس يبعث على الرعب والتوجس، استدعاها الكاتب في مسرحية "الأم" كرمز لإقامة القصاص وأخذ حق المظلوم من الظالم، مستخدمة قوتها وسطوتها. والملفت للنظر والانتباه أن أكثر الحيوانات الموظفة في نصوص المجموعة ورغم طابعها الإنساني الذي صبغت به، إلا أن الكاتب حافظ على الملامح الحقيقية للحيوانات، كالقوة والشراسة، ورفع الصوت وغيرها مراعاة منه للعالم الإدراكي للمتلقي الصغير. فالطفل في المراحل العمرية الأولى من 04 إلى10 سنوات يعرف أن الأسد قوي، والأفعى سامة قاتلة والحمار حيوان غير مؤذ إلى غير ذلك من مستويات إدراكه البسيطة لعالم الحيوان.

تقف الأم المظلومة في الغابة خائفة، كما نراه موضحا في المشهد الآتي:

<< (بعد لحظات من الصمت يسمع فحيح أفعى)

الأم: (خائفة) عجبا كأني أسمع فحيحا !

الأفعى: أنا الأفعى أيتها الأم العزيزة.

الأم: (متعجبة) الأفعى ! : ؟ وماذا تريدين؟

الأفعى: أريد أن ألسع ابنك الحقير الذي أهانك ورماك في هذا المكان المخيف، كأنه لا يعلم أن غضب الله في غضب الوالدين ورضاه في رضاهما.

الأم: لا لا أرجوك.

الأفعى: مريني ألسعه بسمي الأسود، مريني أخنقه بقوتي، مريني ابتلعه.

الأم: لا أرجوك إنه ابني فلذة كبدي الدغيني أنا إن شئت ولا تقربي ولدي.

(تختفي الأفعى) >>[1]

إنَّ تعجب الأم من ظهور الأفعى مرده أن الأفعى حيوان يبعث على الخوف دون الأمن، لذا استغربت ظهورها ومخاطبتها بعبارة "أيتها الأم العزيزة"، غير أن الأفعى تظهر كشخصية عادلة تقف إلى جوار المظلوم، وتنافح للانتصار له، خادمة موضوع المسرحية الهادف: بر الوالدين، وتجنب مغبة العقوق، لذلك سخِّرت الأفعى للدفاع عن الأم، ومحاولة عقاب الابن العاق، مع الحفاظ على طباعها الغريزية القوة والافتراس والتي جاءت في إطار وصفها المادي.

تستأذن الأفعى الأم للقضاء على ابنها بلسعة واحدة، لأنه أغضب الله وعق والدته فتصرخ الأم رافضة قرار الأفعى. لتصَّعد الأفعى لهجتها وتبرز قوتها، وتطلب إذن الأم لتلسع ابنها بسمها الأسود وتخنقه بقوتها، بل وتبتلعه حتى لا تقوم له قائمة بعد ذلك. غير أن عاطفة الأم أكبر قوة من سم الأفعى، لذلك استطاعت أن تدحر الأفعى، وتفدي ابنها وتقدم نفسها فريسة لها، حتى تنقذ ولدها من الأذى.

إنّ غضب هذه المخلوقات وشفقتها على الأم نابع من عظم الجرم المرتكب، فعقوق الوالدين من أكبر الكبائر التي حرّمها الله عز وجل، وقد جاء في كتابه العزيز قوله تعالى: ﴿۞وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعۡبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلۡوَٰلِدَيۡنِ إِحۡسَٰنًاۚ إِمَّا يَبۡلُغَنَّ عِندَكَ ٱلۡكِبَرَ أَحَدُهُمَآ أَوۡ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفّٖ وَلَا تَنۡهَرۡهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوۡلٗا كَرِيمٗا ٢٣ وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرٗا ٢٤﴾ (سورة الإسراء، الآيات: 23 و24).

إنَّ التأفف في وجه الوالدين محرّم شرعا، فمن باب أولى أن الإساءة والأذية محرّمة حرمة قاطعة، لذا غضب الله على العاق ما دام لم يتب إلى الله عز وجل، لذلك أرادت الأفعى أن تقتل الابن دون تردد، إلا أن أمل الأم في عودة ابنها وتوبته كان كبيرا جدا. وهو ما أنهى به الكاتب مشهده الختامي؛ حيث يعود الابن إلى الغابة ويأخذ أمه باكيا نادما على

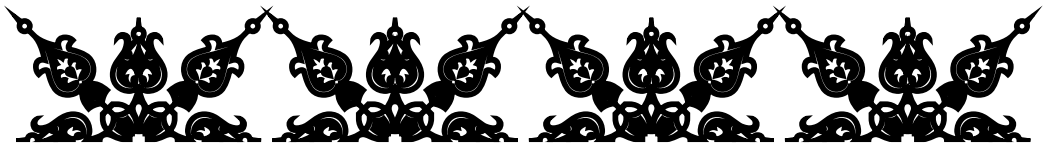
(1)- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "**الأم**"، ص: 54.

خطيئته، وإن ندمه يكفيه شر العقاب الذي توعدته به المخلوقات لاسيما الأفعى، وخوف الابن، وندم الزوجة نوع من العقاب العادل الذي حل بهما ليتوبا إلى الله عز وجل، وهي نهاية مناسبة لإدراك الطفل مضمون الرسالة المسرحية، وهدفها الأخلاقي والتربوي وذلك لأن **<<الحياة لا تخلو من الظلم ونحن عندما نقدم قصصا أو مسرحيات للأطفال ينبغي التأكيد على أن تكون النهاية مشتملة على النصر للمظلوم، والعقاب للظالم [كما هي نهاية مسرحية الأم وغيرها]؛ لأن الأطفال في حاجة إلى معرفة المقاييس الصحيحة للعدالة. وهذا شأنه أن يساهم في بناء ضمائرهم ويقوي عزائمهم في مواجهة الظلم والصعوبات في مستقبل حياتهم>>**[1]، ولعل تأثر الأطفال – على مختلف فئاتهم العمرية- بشخصيات المسرحية ينبع من تعاطفهم مع المظلوم مهما كانت صفته، وغضبهم من الظالم مهما كانت دوافعه، تحدوهم في ذلك الفطرة السليمة والتربية الصحيحة.

في ختام فصلنا يمكننا القول: إنَّ الكاتب عز الدين جلاوجي أجاد اختيار شخصياته المسرحية كما وكيفا، فراعى المتلقي الصغير إدراكا وحسا وشعورا وثقافة وكذا فطرة، حيث لامس جميع الممكنات لدى الطفل ونوع نماذجه الدرامية، وسبك نصوصه المسرحية لغة وحدثا وصراعا، مكانا وزمنا وشخصية، فكانت نصوصه خادمة، ومضامينها هادفة، عملت شخصياتها الارتكازية والمساعدة على تجلية المضمون وتقمص الأهداف التربوية والتعليمية والأخلاقية وكذا الاجتماعية والثورية، سعيا إلى بناء فكر الطفل والرقي بطموحه وسلوكاته.

لذا وجدنا الكاتب سلط الضوء على مختلف الشخصيات البشرية القريبة من الطفل والمؤثرة فيه مباشرة كشخصية الأم والأب والمعلم، الأخت، الصديق، الجار وغيرهم فقدمها في قالب فني هادف إلى تربية الطفل وتعليمه. كما لجأ من جهة أخرى إلى شحن بعض نصوصه بنماذج حيوانية، يميل الطفل إليها ويمعن النظر في سلوكاتها التي جاءت في إطار الأنسنة الدرامية كشخصيات الأسد والذئب، الحمار، الأفعى.

(1)- حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطفل منهج وتطبيق، ص: 43.



خاتمة

بعد هذه الرحلة الشاقة والشائقة في دروب مسرح الطفل عند "عز الدين جلاوجي" من خلال مجموعته المسرحية "أربعون مسرحية للأطفال– سالم والشيطان" خلصت إلى النتائج الآتية:

1. تعددت مضامين المسرحيات واختلفت موضوعاتها باختلاف أهدافها المرجوة، فنجد منها:

- **المسرحيات الوطنية**، التي تغرس في نفوس الأطفال حب الانتماء للوطن والتضحية من أجله، كمسرحيتي: "خيوط الفجر" و"غصن الزيتون".
- **المسرحيات التعليمية:** التي عالجت بعض الدروس العلمية وبسّطتها في شكل درامي كمسرحيتي: "الهمزة" و"العمد والفضلات".
- **المسرحيات التربوية والتهذيبية:** حيث ترسّخ القيم والفضائل النبيلة كالصدق والأمانة والتعاون والعفو، من مثل مسرحيات "الحافظة السوداء"، سمكة أفريل"، "الأم".
- **المسرحيات الدينية والأخلاقية:** والتي عملت على غرس العقيدة الصحيحة عند الطفل وترسيخ مبادئ الإسلام في روحه وعقله، ومن ثم سلوكه كمسرحية "المتكلمة بالقرآن".
- **المسرحيات الفكاهية:** تدخل السرور والبسمة على وجوه الأطفال "كهبنقة"، "خادع النعام" كما يمكن للموضوعات أن تتداخل ضمن مسرحية واحدة فتكون فكاهية وتربوية في آن كمسرحية "الدجاجة سنيورة".

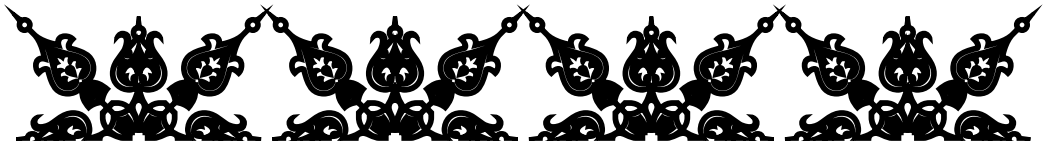
2. عرض الكاتب نمطين من الأُسر، الأولى تمثل الأسرة السلبية التي تنتج طفلا سلبيا غير صالح، وبيّن آثار تربيتها من خلال جملة من السلوكات كالإهمال الأسري والتسرب المدرسي وآفة التدخين، كما بيّن أيضا للطفل آثار تلك السلوكات على حياته – التي سيندم على فعلها مستقبلا– وهو ما ترجمته مسرحية "سالم والشيطان".
3. أما النمط الثاني فهي الأسرة الإيجابية التي تحمي الأبناء من جميع الآفات الاجتماعية بحيث يقوم الأب والأم بكل واجباتهم في سبيل الحفاظ على أبنائهم، وأول طريقة هي اتباع الشريعة الإسلامية السمحاء، وقد مثّل أسلوب الحوار وسيلة إيجابية تساعد على بناء

شخصية الطفل، وظهر ذلك من خلال مسرحيات عديدة كمسرحية "سمكة أفريل"، "والإيثار".

4. شكّل البيت بعدا وطنيا قوميا، إنسانيا من حيث الوقوف على الثورة الجزائرية والقضية الفلسطينية، ومحاولة نصرة كل قضية عادلة، وقد هدف الكاتب من خلال هذا التوظيف إلى ترسيخ مفهوم الهوية والوطنية في نفوس الأطفال، كونهم حماة الوطن ومستقبل الأمة مثل ما جاء في مسرحية "**غصن الزيتون**".
5. سجّل المضمون التاريخي السياسي حضورا قويا في النصوص المسرحية؛ حيث كان المكان القصر أو الوطن متضمنا جملة من القضايا التاريخية كالعبودية أو الاستعمار، التي تدور ضمن قيم العدل والمساواة والظلم والحرية وغيرها، للتأثير على الطفل إيجابيا وتوعيته بوجوب المقاومة والدّفاع والاستمرارية.
6. استطاع الكاتب توظيف عنصري المكان والزمن في نصوصه بالتركيز على أنموذج الإنسان الجاهلي الصحراوي، وتصويره تصويرا بسيطا وعميقا من خلال عرض قيمه الإنسانية والأخلاقية الرفيعة كالوفاء والكرم والمروءة، وحب الأهل والوطن، رغم كل معاناته في فضائها الموحش والمأساوي، ليكون دافعا محفزا للطفل في تقمصها.
7. اعتمد الكاتب على الموروث الإبداعي في كتابة نصوص المجموعة، فكان له أداة فنية جمعت بين الحكمة والترفيه وتسلية الطفل، وتمرير رسائل إيجابية أيضا، لضمان بناء منظومة قيمية تتماشى وأهداف أدب الطفل، وقد تجلى ذلك في مسرحيات "خف حنين" "هبنقة" "خادع النعام".
8. تمثل شخصية الطفل البطل أنموذجًا إنسانيًا، وجب على المتلقي الصغير الاعتداد به وتقمص سلوكاته.
9. الشخصيات الشريرة/السلبية في مسرحيات المجموعة شخصيات رمزية كشخصية: الشيطان الشر، المحتال.. وغيرها، فهي رموز لنوازع الشر الدفينة في أعماق الإنسان والتي تسيطر على قراراته، لذا وجب على الطفل التنبه لهذه الحقيقة ومحاربتها بالدين والعلم.

10. تبرز المسرحيات الأربعون التعارض وعدم الانسجام، وكذا الاختلاف بين العديد من النماذج البشرية والأسر المجتمعية، فلئن كانت شخصيات كل من "سالم وأسرته، والزوجة الشريرة والتاجر المحتال" يمثلون التصور السلبي للحياة والسلوك، فإنّ "عمر وسعيد والجد وابن باديس" يمثلون النماذج الرفيعة والقيم النبيلة التي يميل الطفل إلى تبنيها عبر مسرحه الصغير.
11. هدف عز الدين جلاوجي من خلال شخصياته المسرحية إلى دفع الطفل المتلقي إلى تمثل الشخصية، من أجل الخروج من دائرة التمركز حول الذات؛ أي الانشغال بغيره، والتخلص من الانشغال بنفسه.
12. ركّز الكاتب على رسم ملامح البعدين الاجتماعي والنفسي لشخصياته الدرامية أكثر من تقديمه للبعد الحسي، وهو ما يثير حافظة المتلقي حين يتفاعل مع المواقف النفسية، ويتأثر بها ويشارك في حلّها، وتخفيف توتراتها من خلال المشاهدة والتقبل.
13. إنّ إهمال وصف الأبعاد الجسمية للشخصيات المسرحية الارتكازية منها، والمساعدة مرده مضامين المسرحيات ذات الأبعاد التربوية والتعليمية، لذلك ركّز الكاتب على الملامح الفكرية أكثر من تركيزه على الملامح الجسمية المادية.
14. أفصحت لغة الحوار الموظَّفة عن المستوى البسيط، والوعي الواقعي الذي يستطيع المتلقي الصغير فهمه، وتعلمه، وتمثيله، وهنا يكمن نجاح العمل المسرحي وتطور لغة الحوار. وقد جاءت هذه اللغة بسيطة مناسبة لمقتضى الحال، كونها موجهة إلى الطفل، وهذا ينسحب على مجموعة من المسرحيات: "سالم والشيطان"، "غصن الزيتون"، "سمكة أفريل"، "الحافظة السوداء" وغيرها من المسرحيات.
15. كما وظّف عز الدين جلاوجي اللغة الشعرية الغنائية في مسرحيات أخرى كمسرحية "غنائية الحب" حتى يسهل على الطفل حفظها ومن ثم تلحينها وآداؤها.

ولعل هذه الأطروحة لا تدعي فضل السبق والريادة بقدر ما وقفت عند المضامين والرؤى الفنية التي صيغت بها هذه المسرحيات، وإنما قد يكون البحث فاتحة بحوث جديدة يمكنها الوقوف عند بعض الجوانب التي لم يسعفنا الوقت لتحليل وكشف دلالاتها الجمالية والمضمونية.



قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص.

أولا- المصادر:

1. عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، ط01، دار موفم، الجزائر، 2008م.

ثانيا- المراجع:

أ- الكتب العربية:

2. أبو الحسن سلام: مسرح الطفل (النظرية- مصادر الثقافة- فنون النص- فنون العرض)، ط01، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، 2004م.
3. أحمد أمين: النقد الأدبي، (د.ط)، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2012م.
4. أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، ط01، دار هومة، الجزائر، 2005م.
5. أسامة سعد أبو سريع: الصداقة من منظور علم النفس، سلسلة عالم المعرفة، ع179 نوفمبر1993م المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
6. أم الزين بنشيخة المسكيني وآخرون: مؤانسات في الجماليات نظريات، تجارب، رهانات، إشراف وتنسيق وتقديم: أم الزين بنشيخة المسكيني، ط01، منشورات الاختلاف الجزائر 2015م.
7. الأمين بشيشي وآخرون: ثقافة الطفل خارج المدرسة، دفاتر المجلس سلسلة منشورات الجيب، فيفري 2006م، المجلس الأعلى للغة العربية الجزائر.
8. بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، (د.ط)، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، (د.ت).
9. توفيق موسى اللوح: اتجاهات المسرح السياسي المعاصر تشكيل منظومة القيم الدرامية، ط01، دار مصر العربية القاهرة، مصر، 2008.
10. جميل حمداوي: مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ط01، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب 2010م.
11. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1990م.
12. حفناوي بعلي: الثورة التحريرية في المسرح العربي الجزائر أنموذجا، (د.ط)، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص: 209.

13.حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطفل منهج وتطبيق، ط04، دار الفكر، عمان الأردن، 1997م.

14.حنين فريد فاخوري: سيكولوجيا أدب وتربية الأطفال، (د.ط)، دار اليازوري العلمية، الأردن 2016م.

15.خالد طحطح: ما بعد التاريخ الجديد، ط01، دار رؤية، القاهرة، مصر، 2019م.

16.راقية بقعة: مسرح الطفل التجربة والآفاق، (د.ط)، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2013م.

17.ربحي مصطفى عليان: أدب الأطفال، ط04، دار صفاء، عمان، الأردن، 2014م.

18.رزيق بوزغاية وآخرون: الخطاب الحجاجي بين النظرية والإجراء، إشراف وتقديم وتنسيق: محمد فارح ط01، منشورات مخبر التراث والدراسات اللسانية، جامعة الطارف الجزائر، 2022م.

19.زينب الأعوج: السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، ط01، دار الحداثة، لبنان، 1985م.

20.زينب محمد عبد المنعم: مسرح ودراما الطفل، ط01، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2007م.

21.سامي سليمان أحمد: التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة- تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ط01، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2016م.

22.سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر- دراسة أدبية نقدية، (د.ط)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، لبنان، (د.ت).

23.سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، ط01، دار هلا، الجيزة، مصر، 2006م.

24.سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ط01، دار المسيرة، عمان الأردن، 2006م.

25.سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، (د.ط)، دار قباء، القاهرة، (د.ت).

26.شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية في التعريف بالمأساة الاغريقية، (د.ط) المكتب العربي الحديث، الاسكندرية، مصر، 1997م.

27.شمس الدين محمد الذهبي: تهذيب سير أعلام النبلاء، تح: شعيب الأرنؤوط، تهذ: أحمد فايز الحمصي، مر: عادل مرشد ج01، ط01، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1991م.

28.صالح عبد الكريم: فن تربية الأبناء كيف نربي أبناءنا تربية نفسية سليمة؟، (د.ط)، دار الراية، الجيزة مصر، 2011م.

29.صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والتطور والرواد والنصوص حتى سنة 1972م، (د.ط) دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2005م.

30. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، (د.ط)، دار الهدى، الجزائر 2005م.

31. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ط02، دار بها الدين، قسنطينة، الجزائر، 2007م.

32. عبد الرحمن منيف: لوعة الغياب، ط03، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، 2003م.

33. عبد العزيز بن عبد الرحمن السماعيل: مسرح الطفل لعبة الخيال والتعلم الخلاق، (د.ط)، المجلة العربية، الرياض المملكة العربية السعودية، 1439هـ.

34. عبد العزيز شرف: المختارات الشعرية وقضايا الوطن العربي، (د.ط)، دار قباء، القاهرة، مصر 2000م.

35. عبد المجيد شكري: المسرح التعليمي أصوله التربوية والفنية والإعلامية دراسة نظرية ونماذج تطبيقية ط01، دار العربي، القاهرة، مصر، 2004م.

36. عبد المعطي نمر موسى ومحمد عبد الرحيم الفيصل: أدب الأطفال، (د.ط)، دار الكندي، عمان الأردن، 2000م.

37. عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931م-1954م)، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983م.

38. عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، (د.ط)، منشورات المنتهى، الجزائر، 2020م.

39. علي الحديدي: في أدب الأطفال، ط04، مكتبة الإنجلو المصرية، الجيزة، مصر، 1988م.

40. عيسى عمراني: المسرح المدرسي، (د.ط)، دار الهدى عين مليلة، الجزائر 2006م.

41. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح وتع: محمد عبد المنعم خفاجي، ط05، دار الكتب العلمية، لبنان (د.ت).

42. قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا، ط01، دار غيداء عمان، الأردن 2012م.

43. كمال الدين حسين: المسرح التعليمي المصطلح والتطبيق، ط01، الدار المصرية اللبنانية، مصر 2005م.

44. محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، تح: عبد الجليل مرتاض، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 2006م.

45. محمد بري العواني: دراسات في أدب ومسرح الأطفال، سلسلة الدراسات(03)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2013م.

46.محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ط01، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، 2002م.

47.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1997م.

48.محمد فؤاد الحوامدة: أدب الأطفال فن وطفولة، ط01، دار الفكر، الأردن، 2014م.

49.محمد محمود رحومة: في تحليل النص المسرحي، (د.ط)، مكتبة الشباب، المنيرة، مصر، (د.ت).

50.محمود حسن إسماعيل: المرجع في أدب الأطفال، ط01، دار الفكر العربي، مصر، 2004.

51.مهدي عبيدي: جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة، (د. ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا 2011م.

52.نزار قباني: ديوان ثلاثية أطفال الحجارة، ط01، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1988م.

53.نهلة محمد فاروق أحمد: إعداد عرائس المسرح لدور الحضانة ورياض الأطفال، ط01، دار العلم والإيمان الإسكندرية، مصر، 2008م.

54.نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000م، ط01، شركة باتنيت، باتنة الجزائر، 2006م.

55.هواري حمادي وآخرون: فلسفة الثقافة السياقات- الأبعاد الرهانات، جمع وإشراف: فيصل لكحل إصدارات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية بالتعاون مع جامعة ابن خلدون- تيارت، الجزائر 2015م.

56.هيثم يحي الخواجة: القيم التربوية والأخلاقية في مسرح الطفل (التجربة السوري: 1975م- 2007م) ط01، دائرة الثقافة والإعلام، 2009م.

57.وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي(1990م- 2006م)، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.

58.ياسين النصير: الرواية والمكان، (د. ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986م.

59.ياسين النصير: شحنات المكان، ط01، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2010م.

60.يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول مقاربة للكتابة في زمن الحرب اللبنانية، ط01، دار الآداب بيروت، لبنان 1993م.

ب- الكتب المترجمة:

61.غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط02، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان 1984.

62.نيكولاس تاكر: الطفل الكتاب دراسة أدبية نفسية، تر: مها حسن بحبوح، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا 1999م.

ج- المجلات والدوريات:

63.إبراهيم المطوع: **<< مقومات الشخصية في مسرحيات الطفل، مسرح الطفل في القصيم أنموذجا>>** مجلة قوافل، ع33 مارس 2016م، النادي الأدبي، الرياض، السعودية.

63.أحمد كمال أحمد محمد: **<< بناء الشخصية في مسرح الطفل عند فاطمة المعدول "دراسة فنية">>** مجلة كلية الآداب، ع49، ج02، أكتوبر 2018م، جامعة سوهاج، مصر.

64.أحمد منور: **<<أحمد رضا حوحو رائد القصة الجزائرية>>**، مجلة الحياة الثقافية، ع32، 1982م تونس.

65.جميل حمداوي: **<<ملامح من تاريخ مسرح الطفل في العالم>>**، مجلة البيان، ع478 نوفمبر 2009م، رابطة الأدباء، الكويت.

66.حفناوي بعلي: **<<عالم الكتابة المسرحية للطفل تجربتا عنابة وباتنة أنموذجا>>**، مجلة الثقافة ع03 و04 2004م، المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، الجزائر.

67.حمزة بوساحية: **<<فضاء الذات والقبيلة في الشعر الجاهلي>>**، مجلة لغة كلام،مج06، ع04 ديسمبر 2020، المركز الجامعي، غليزان، الجزائر.

68.رابح الأطرش: **<<مفهوم الزمن في الفكر والأدب>>**، مجلة المعيار، مج07، ع13 أوت 2006م جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر.

69.سامية غشير وخالد خالدي: **<<القيم التربوية والعناصر الجمالية في مسردية غنائية الحب" عز الدين جلاوجي>>** مجلة دراسات معاصرة، مج05، ع01، 2021م، المركز الجامعي تيسمسيلت الجزائر.

70.صالح محمد حسن أرديني: **<<شعرية السؤال في شعر جميل بثينة (دراسة في الأدوات)>>**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج10 ع04 مايو/أيار 2011، جامعة الموصل، العراق.

71.عبد الكريم عطية سويج: **<<مسرح الطفل ومستلزمات النهوض>>**، مجلة الطليعة الأدبية، ع03 آذار 1979م السنة الخامسة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق.

72.عبد الهادي هاشم الفرواتي: **<<استراتيجية مسرحة المنهج>>**، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، ع5 مج02 مايو 2021، السودان.

73. عز الدين جلاوجي: **<<هاجس الأجناس وتعدد الخطابات المسردية بين المسرح والسرد>>**، مجلة الشارقة الثقافي ع39 يناير 2020، الشارقة، الإمارات.

74. علاوة كوسة: **<<توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوجي>>**، مجلة العلامة مج01، ع02 نوفمبر 2016م، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

75. عمر محمد نقرش: **<<الشخصية الكاريزمية في النص المسرحي>>**، المجلة الأردنية للفنون، مج09 ع02، 2016م، قسم الفنون، الجامعة الأردنية، الأردن.

76. غادة زين العابدين علي غنيم: **<< توظيف الشخصية التراثية في التعبير عن الوطن في المسرح الشعري المصري 1950م- 2000م دراسة تحليلية نقدية>>**، إشراف: عبد المرضي زكريا خالد وآخرون، مجلة كلية التربية، مج04، ع24، 2018، جامعة عين شمس، مصر.

77. قارة محمد سليمان: **<<التراث في مسرح عز الدين جلاوجي>>**، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية مج05، ع01 مارس2022، جامعة الوادي، الجزائر.

78. كريم علي: **<<مسرح الطفل بين المزاوجة التربوية والمسرحية>>**، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية مج07 ع27 مارس 2007م، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ألمانيا، ص: 477.

79. مالك نعمة غالي المالكي: **<<أهمية المسرح المدرسي ومسرح الطفل وتداخلهما لتحقيق أهداف تربوية وغيابهما في المدارس والمؤسسات التربوية>>**، مجلة دراسات تربوية، ع11 تموز 2010م.

80. محمد العربي: **<<بين ثورة الأدب وأدب الثورة قراءة في نماذج شعرية جزائرية>>**، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، مج05، ع20 أيلول- سبتمبر 2021م، برلين، ألمانيا.

81. محمد بوكراس: **<<مسرح الطفل الراهن والرهانات>>**، مجلة الثقافة، ع06 و07، 2005م المكتبة الوطنية الجزائرية الحامة، الجزائر.

82. محمد سعيدي: **<<المقاومة الفلسطينية وتجلياتها في قصيدة الرفض المعاصرة>>**، مجلة المعرفة، ع 579 ديسمبر 2011م، وزارة الثقافة، سوريا.

83. مصطفى رمضاني: **<<توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي>>**، مجلة عالم الفكر ع04 أبريل 1987، الكويت.

84. معجب العدواني: **<<جزاء سنمار>>**، مجلة جذور، مج04، ع07 ديسمبر 2001، النادي الثقافي الأدبي، جدة المملكة العربية السعودية.

85.ناصري علاوة: **<< رسالة شاعر(قراءة في "أبلغ إيادا وخلل في سراتهم" لقيط بن يعمر) >>** مجلة حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، ع 19 جوان2017، جامعة قالمة، الجزائر.

86.نرمين يوسف الحوطي: **<<الكتابة لمسرح الطفل تجنب لغة الوعظ والاهتمام بالناحية الفنية>>**، مجلة البيان ع489 أبريل 2011م،رابطة الأدباء، الكويت.

د- الرسائل الجامعية:

87.عبد الله بن صفية: المتخيل التاريخي في الرواية الجزائرية جدلية المرجع والمنجز السردي، أطروحة دكتوراه، تخصص: سرديات، إشراف: إسماعيل زردومي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة01، الجزائر، 2016م- 2017م.

88.محمد توامي: الفضاء في الشعر العربي المعاصر الشعر الرواد، أطروحة دكتوراه، تخصص: أدب حديث ومعاصر إشراف: عبد القادر هني، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر02، الجزائر 2011-2012م.

هـ- المعاجم والموسوعات:

89.فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.

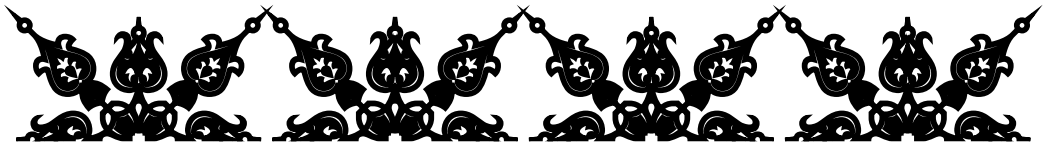
و- الملتقيات العلمية:

90.فاطمة الزهرة بركة: **<<آليات المسرح العالمي لمسرح عبد القادر علولة في النقد الأكاديمي العربي>>**، مقال ضمن أعمال الملتقى الدولي الأول "الأدب الجزائري في ميزان النقد العربي بحث في النص ومقارباته العربية" المنعقد يومي 28-29 أفريل2021، جامعة بسكرة، الجزائر.

ز- المواقع الإلكترونية:

91.حنان عقل: عزالدين جلاوجي- الروائي يتفوّق على المؤرخ، موقع العرب، تاريخ النشر: 2019/05/05، الموقع الإلكتروني:
https://alarab.news/%D8%B9%D8%B2%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86

92.محمد كاديك: حوار هادئ مع عز الدين جلاوجي، موقع محمد كاديك – قراءات وبحوث قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة، الموقع الإلكتروني: https://www.kadik.net/?p=1168 .



فهرس المحتويات

مقدمة	**07-02**
الفصل الأول: **الكتابة المسرحية للأطفال في الجزائر بين النشأة والتطور**	**58-09**
أولا- الكتابة المسرحية في الجزائر: النشأة والتطور	**38-10**
1. نشأة المسرح الجزائري وتطوره	11
2. موضوعات المسرح الجزائري	19
3. الكتابة المسرحية للأطفال: مسرح الطفل مقاربة مصطلحية	22
4. نشأة مسرح الطفل في الجزائر وتطوره الموضوعاتي	28
أ- مسرح الطفل في الجزائر	28
ب- تجربة عز الدين جلاوجي المسرحية	33
ثانيا- أشكال الكتابة المسرحية للأطفال وأبعادها القيمية	**58-39**
1. مسرح العرائس والدمى	39
2. المسرح المدرسي وأهدافه التعليمية	45
3. مسرحة المناهج	52
الفصل الثاني: **المكان المسرحي في المجموعة: "أربعون مسرحية للأطفال- سالم والشيطان"**	**115-60**
أولا- الأماكن المغلقة	**101-61**
01- البيت: لبنة تأسيسية للطفل	62
02- المدرسة: أرضية للتربية والتعليم	86
03- القصر: إطلالة على قيم المجتمع	93
ثانيا- الأماكن المفتوحة	**115-101**
01- الصحراء: نحو بناء طفل منتم	101
02- الخيمة: أنموذج الأصالة والعروبة	106
03- الغابة: فضاء للحلم والتسلية	111

الفصل الثالث: **الزمن الدرامي في المجموعة: "أربعون مسرحية للأطفال- سالم والشيطان"**	**174-117**
أولا- الزمن الوطني والقومي: التاريخ والهوية	**140-118**
01- الاستعمار وثورة الكلمة	119
02- الاستعمار وثورة السلاح	131
ثانيا- الزمن الاجتماعي: السلطة والأخلاق	**152-140**
01- الفرد والسلطة، نحو بناء طفل اجتماعي (كرم ومروءة ووفاء)	141
02- الفرد والمجتمع، نحو بناء طفل أخلاقي (الصداقة منح وعطاء)	147
ثالثا- الزمن الفكاهي: منظومة القيم بين السخرية والحكمة	**174-152**
01- الزمن الفكاهي في الأمثال والحكم	153
02- الزمن الفكاهي في الطرائف والنوادر والألغاز	162
أ- الطرائف والنوادر	162
ب- الألغاز	168
الفصل الرابع: **الشخصيات الفنية بين الحدث الدرامي ولغة الحوار في المجموعة:** **"أربعون مسرحية للأطفال - سالم والشيطان"**	**259-176**
أولا- الشخصيات الارتكازية وأبعادها الدرامية	**241-176**
01- الشخصيات البشرية: لغة الحوار والصراع الدرامي	**230-177**
أ- الطفل/ الابن	178
ب- الأم/ الزوجة	190
ج- الأب/ الزوج	209
د- التاجر المحتال	222
هـ- الأمير والأديب	227
02- الشخصيات الحيوانية: لغة الحوار والصراع الدرامي	**241-230**

أ- الأسد الملك	230
ب- الثور المشتت	235
ج- الذئب الحكيم	237
د- القبرتان وحب الوطن	238
ثانيا- الشخصيات المساعدة: الحوار وتنامي الأحداث	**259-241**
01- الشخصيات البشرية	**253-242**
أ- الأخت الناصحة	242
ب- الصديق الأخ	245
ج- الجار المتسامح	250
02- الشخصيات الحيوانية	**259-253**
أ- القابلة الماهرة (أنثى الذئب)	253
ب- الحمار الجاني	255
ج- القرد السفير	256
د- الأفعى الغاضبة	257
خاتمة	**263-261**
قائمة المصادر والمراجع	**271-265**
فهرس المحتويات	**275-273**

عنوان الأطروحة

الكتابة المسرحية للأطفال في الجزائر قراءة في الرؤى الفنية والمضامين

تجربة عز الدين جلاوجي "سالم والشيطان" أنموذجا

ملخص:

مثلت تجربة عز الدين جلاوجي المسرحية للأطفال نقلة نوعية في عالم الإبداع الفني للطفل في العالم العربي عامة، وفي الجزائر على وجه الخصوص، سعيا منه لخدمة الطفل وتنمية مهاراته، وصقل مواهبه، وكذا بناء خيالاته، وذوقه الفني والجمالي. لذا كانت مجموعته المسرحية "**أربعون مسرحية للأطفال**" مدونة درامية تعليمية، كشفنا من خلال مقاربتها موضوعيا وفنيا عن مكامن نصوصها المسرحية بنية ومضمونا. فضمن المكان المسرحي اشتغل الكاتب على نمطين من أنماط الأماكن الفنية وهما: الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة، وما تضمناه من أبعاد وقيم هادفة لبناء شخصية الطفل وترسيخ قيمة المكان في حياته.

أما الزمن الدرامي في نصوصه الطفلية فكان محملا بمحمولات تاريخية وطنية، وأخرى اجتماعية أخلاقية، وثالثة ارتبطت بزمن الترفيه عن المتلقي الصغير عبر عنصر الحكمة والفكاهة. ليكتمل صرح الدراما الطفلية عند عز الدين جلاوجي، حين قدم نماذج الشخصية المسرحية بصيغ وأشكال متعددة تحاكي الواقع وتعانق التاريخ. كما ترسم جيل الغد وبناة المستقبل. لتتوزع الشخصيات الفنية بين الارتكازية والمساعدة. منها ما ارتبط بالشخصيات البشرية الواقعية شديدة الصلة بالطفل كالأسرة والجيران، ومنها ما ارتبط بعالم الحيوان الذي مثل معادلا موضوعيا لعالم الإنسان وتناقضاته.

لقد صاغ عز الدين جلاوجي تجربته التربوية والتعليمية من خلال إبداعه المسرحي الموجه للطفل، فعدد بذلك في جملة مضامينه المسرحية، لتعدد أهدافها وغاياتها، فمنها ما كان تعليميا تربويا، ومنها ما كان وطنيا، وآخر تهذيبيا ودينيا، وكذا أخلاقيا.

الكلمات المفتاحية: مسرح الطفل، المكان، الزمن، الشخصيات، المضامين والأبعاد.

Abstract:

Azzeddin djalaoudji experience in children's theater represented a qualitative leap in the world of artistic creativity for children, both in the Arab world in general and particularly in Algeria. His efforts were driven by a commitment to serve children, enhance their skills, refine their talents, and foster their artistic and aesthetic taste and imagination. Thus, his theatrical collection "Forty Plays for Children" became a dramatic and educational guide. Through our analysis, we unveiled the structural and thematic aspects of his theatrical texts.

Within the theatrical space, the playwright worked with two types of artistic settings: enclosed spaces and open spaces, each carrying meaningful dimensions and values aimed at shaping the child's personality and emphasizing the significance of place in their lives. The dramatic time in his children's texts was laden with historical and national elements, as well as social and ethical ones. Additionally, it was intertwined with the element of wisdom and humor as a means of entertaining the young audience.

Azzeddin djalaoudji completed his contribution to children's drama by presenting various theatrical characters in diverse forms that mirror reality and embrace history. These characters depict the future generation and the builders of tomorrow, ranging from central to supporting roles. Some are closely related to the child's world, such as family and neighbors, while others are associated with the animal kingdom, serving as objective parallels to human life and its contradictions.

Through his creative theatrical work for children, Azzeddin djalaoudji articulated his educational and pedagogical experience, encompassing a variety of goals and purposes. Some plays were educational and pedagogical, others were patriotic, and yet others were moral and religious. In summary, his plays catered to multiple dimensions and objectives.

Keywords: Children's theater, space, time, characters, themes, and dimensions.

.