الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

معالم تجربة عز الدين جلاوجي في الكتابة المسرحية

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث

تخصص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الباحثة:

زبيدة بوغواص

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد العيد تاورتة

لجنة المناقشة

أ.د:الربعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة1	رئيسا
أ.د: محمد العيد تاورتة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة1	مشرفا ومقررا
أ.د: رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	مناقشا
د:مراد مزعاش	أستاذ محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	مناقشا
د:إلهام علول	أستاذ محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	مناقشا
د:صورية غجاتي	أستاذ محاضر أ	جامعة قسنطينة1	مناقشا

السنة الهجرية : 1439هـ-1440هـ

السنة الجامعية : 2017م-2018م

الإهـــداء

إلى كل من أضاء بعلمه عقل غيره

إلى من وهبني الحياة والأمل .. إلى من افتقدته في الغياب.. إلى "أبي" _رحمه الله_

إلى النور الذي ينير درب حياتي... إلى "أمي" _حفظها الله_

إلى الأب الروحي وأستاذي الفاضل "محمد العيد تاورتة" ...

الذي ظل يأخذ بيدي في درب العلم والبحث الأكاديمي _حفظه الله_

إلى... إخوتي وأسرتي

إلى صديقتي الصغيرة جدا التي أتمنى أن لا أكون قد ظلمتها

في احتكارها لنفسي ... "أحلام"

إلى كل أطفالي... الذين أحبهم

إلى كل من علموني وأحبهم

زبيدة بوغواص

مقدمة

– أهمية الموضوع:

تدخل أهمية هذه الأطروحة في دائرة الدراسات المسرحية في الجزائر، والتي هي في الواقع قليلة مقارنة بأنواع الدراسات الأخرى، حول الشعر والرواية والقصة والنقد...إلخ، ومع أن هنالك دارسين أكاديميين قد سبقونا إلى هذا الميدان في الفترة الأخيرة من أمثال: **ميراث العيد** في جامعة وهران، و**أحمد منور** في جامعة الجزائر، و**صالح لمباركية** –رحمه الله– في جامعة باتنة، و**مخلوف بوكروح** في جامعة الجزائر، و**أحسن ثليلاني** في جامعة سكيكدة، و**أحمد شنيقي** في جامعة عنابة، و**صورية غجاتي** في جامعة قسنطينة1، و**عز الدين جلاوجي** بوصفه دارسا وناقدا في جامعة برج بوعريريج، وغيرهم، فضلا عن دارسين كثيرين كتبوا مقالات أو أبحاث جزئية حول الكتابة عن المسرح في الجزائر، غير أن كل ذلك لا يمكن الجزم بأنه يغطي ظاهرة الكتابة المسرحية الجزائرية، وأنشطة العرض المسرحي التي اتسعت في الجزائر منذ الاستقلال إلى الآن، وهو ما يجعل لهذا الجهد الذي نقدمه في هذه الأطروحة أهميته بوصفه لبنة تضاف إلى الجهود السابقة، والتي جميعها لا تغطي في مجملها ما ينبغي أن يساير حركة الإبداع النصي المسرحي في الجزائر.

***

– أهمية العلاقة النظرية بين النص والعرض المسرحيين:

الكتابة المسرحية تعني صياغة نص مكتوب يخضع لقواعد التأليف المسرحي التي تأخذ بعين الاعتبار تحول النص إلى عرض، من هذه القواعد الحوار والإرشادات المسرحية، والشخصيات، والفعل الدرامي وتطوره من بداية ونهاية، والتقطيع إلى فصول ومشاهد أو لوحات وغير ذلك.

إن هذا النوع من الكتابة المسرحية، أو الكتابة الدرامية يشكل جزءا من الخطاب المسرحي الذي يتميز بازدواجيته التي تقوم على النص والعرض، هذا الأخير الذي يتضمن كل ما هو مرئي ومسموع على الخشبة كالديكور والإكسسوار والزي المسرحي، ونظم الألوان والموسيقى والمؤثرات الصوتية وغيرها من العناصر التي تشكل خطابا جديدا يختلف بطبيعته عن النص المكتوب، ومع التمييز بين النصين صار من الممكن الحديث عن الكتابة المسرحية التي تشمل الكتابة الدرامية وهي نص المسرحية، والكتابة المشهدية التي هي جزء من عمل المخرج ضمن فن الإخراج، وعليه فالكتابة المسرحية تتمتع بازدواجية التلقي، فهي تقوم على النص/العرض، وهو ما يميز الكتابة المسرحية عن غيرها من أنواع الكتابة الأخرى، سواء من حيث البنية أو الأسلوب، أو القراءة.

إن هذا النوع الحديث نسبيا، أو المفهوم الجديد، ظهر مع الدراسات السيميولوجية _خاصة دراسة

الباحث الفرنسي **رولان بارث**_ التي اعتبرت المادة المطروحة للدراسة مهما كانت طبيعتها سمعية وبصرية، أو لغوية، نصا يتكون من مجموعة علامات، وعملية تفكيك هذه العلامات هي عملية القراءة.

لقد أحدث هذا المفهوم نقلة نوعية في التعامل مع المسرح وقراءته من حيث إنه أدى إلى التحول الجوهري من المفهوم التقليدي للنقد المسرحي، كتوصيف ومطابقة مع المعايير، إلى البحث في مكونات العمل مهما كان نوعه، وتفسيره أو تأويله.

إن قراءة المسرح تشمل قراءة النص وقراءة العرض، كما تشمل قراءة علاقة النص بالعرض، فقراءة النص هي عملية تحليلية تشمل المضمون النصي، والبناء الفني الذي يتوجه نحو البناء الدرامي للنص، وتطور الصراع، والفضاء المسرحي، بمعنى أنها تتقصى أيضا ما هو نواة العرض في النص من خلال تحليل علامات النص، أما قراءة العرض فهي عملية تقوم على تتبع المعنى الذي يتشكل من العرض، ومن علاقة العلامات ببعضها (علامات سمعية وبصرية ولغوية: إضاءة وحركة، وديكور...الخ، على اعتبار أن العرض هو نص جديد من طبيعة مختلفة، ويكون هو الآخر مفتوحا على التفسير والتأويل.

***

– طبيعة حدود الموضوع:

إن الهدف من هذه المعالجة النظرية في الفقرة السابقة هو التقديم لطبيعة الموضوع الذي ستتناوله هذه الأطروحة، والتي ستركز على نصوص الكاتب **عز الدين جلاوجي** والتي كان حضورها لافتا من حيث الكم ومن حيث الأبعاد الفنية والفكرية جميعا.

ذلك أن الخطاب المسرحي هو خطاب إبداعي يقول _من حيث البنية الهيكلية_ ما لا تقوله خطابات أخرى كالقصيدة والرواية والموسيقى...إلخ، غير أنه نوع من أنواع الأدب _من حيث جماليات اللغة_ كما هو الشعر والرواية والقصة القصيرة، ومن الممتع أن نقرأه، وإذا كان الكمال فيه أن يقدّم على خشبة المسرح، فإنه لا يفقد قيمته الأدبية، وإلا لم يكن ممكنا أن يطبع في كتب وأن تتوارثه الأجيال باعتباره جزءا من تراث الأمة الأدبي والفكري، وهذا الأدب المسرحي تتباهى به الأمم كما يفعل الانجليز في افتخارهم بـ**شكسبير**، و**مارلو**، **وأسكار وايلد** وغيرهم من أدباء مسرحهم، ومثل ذلك يفعل الفرنسيون بمسرحيات **موليير**، و**راسين**، و**كورني**، و**فيكتور هيجو**، ولو أن المسرح لم يكن أدبا لجاز لنا أن نرمي أدبنا المسرحي كله بعد تقديمه على خشبة المسرح في عرض أو عرضين، لكننا ينبغي أن نفعل غير ذلك فنحيط أدبنا المسرحي بالرعاية والاهتمام والتأريخ والتقييم، لأنه جزء مهم من تراثنا الأدبي.

اعتمادا على هذا الطرح، فقد جاء اهتمامنا بالنص المسرحي الجزائري، والبحث عن جماليات الكتابة

التي توفر عليها، من خلال مدونة رأينا أنها تستجيب للدوافع الذاتية والموضوعية في الاختيار، وقد سبق الإشارة إلى أن الاختيار كان قد انصب على الكتابة المسرحية عند (**عز الدين جلاوجي**)، ويعود اهتمامنا بالكتابة المسرحية عند هذا الكاتب إلى بحث أنجزناه لنيل درجة الماجستير وكان عنوانه "**الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي**"، إذ تعرفنا من خلاله على خاصية الرمز التي تَسِم النسق الإبداعي لهذا الكاتب، والاشتغال على مدونات محددة موجهة للكبار، وبعد إتمام تلك المذكرة تبين لنا أننا لم نعط هذا الأديب حقه من الإلمام والبحث، فهو يعد في تقديرنا إحدى العلامات البارزة في الممارسة الإبداعية المسرحية المعاصرة في الجزائر رغم حداثة ظهوره في الكتابة، إذا ما قورن بسابقيه من رواد هذا النوع الأدبي المسرحي في الجزائر قبل الاستقلال، لذلك فضلنا مواصلة البحث في هذا الاتجاه من أجل الإحاطة بأعمال هذا الأديب التي لم ندرسها من قبل والتي أخرجها وأبدعها بعد وأثناء إعدادي لمذكرة الماجستير، خاصة وأن هذا الأديب مكثر في إبداعاته المسرحية وغير المسرحية أيضا، فهو إلى جانب الإبداع المسرحي كاتب روائي، وقصصي، وناقد أيضا.

لهذا رأينا أن نواصل محاولة الإحاطة بتجربة هذا الأديب في مجال الإبداع المسرحي، التي لم تلق ــإلا ما ندرــ عناية أكاديمية شاملة تتابعها وتبرزها وتثمنها، وعليه فقد رأينا تجاوز هذا النقص من خلال أطروحة دكتوراه، وقررنا أن يكون عنوان الأطروحة: "**معالم تجربة عز الدين جلاوجي في الكتابة المسرحية**".

ولعل أهمية هذا المشروع تنبع أيضا من كونها تحاول دراسة النص المسرحي الجزائري المعاصر في علاقته بالرؤية النقدية لصاحب النص، وتنبع كذلك من أن المسرح في عمومه يجمع بين (فن الأدب)، و(فن الدراما) التي تحاول إبراز حركة المجتمع في أبعاده المختلفة في الفترة المعاصرة.

مما لا شك فيه أن جهود (**عز الدين جلاوجي**) المسرحية قد أسهمت في إثراء المشهد المسرحي الجزائري ليس من ناحية الكم، بل أيضا من حيث تدعيم الظاهرة المسرحية في الأدب الجزائري والكشف عن جماليات الفن المسرحي العربي وفق رؤية نقدية متطورة، وكذا المشاركة في حل أزمة النص المسرحي بما يتيحه من إبداعات في هذا المجال، وإن هذه الملامح والجهود في مسرحه تشكل جوهر ما سعت إليه هذه الدراسة، والتي خصت نصوصه المسرحية بالدراسة والتحليل من حيث مختلف الرؤى، على اعتبار أن الكتابة المسرحية تعد شكلا من أشكال الوعي الإنساني، ووعاء تصب فيه أفكار ورغبات، وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه، ولهذا لا بد من الحفر في هذا الجانب قصد توضيح طبيعته، كما ستهتم هذه الدراسة ــوهذا هو الأهمــ بالتقنيات الدرامية التي يوظفها (**جلاوجي**) في

كتاباته الإبداعية المسرحية، والتي قد تكشف عن خصائص البناء الدرامي سواء في البنية العامة للمسرحية، أو في الحركة الدرامية، أو في اللغة الحوارية، أو في تصوير الشخصية.

***

– إشكالية الموضوع:

إن إشكالية هذه الدراسة تنبع أساسا من الجهود الإبداعية التي يواصل تقديمها الأديب (**عز الدين جلاوجي**)، في مجال المسرح خاصة، وتنبع كذلك من قلة الدراسات حول هذه الجهود التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة، ومن هنا فإن هذه الدراسة حاولت الإجابة عن عدد من التساؤلات التي نطرحها:

_ما مدى قدرة (**عز الدين جلاوجي**) على توظيف الأدوات الفنية للعمل المسرحي، وكذا تحقيق التميز والتجديد في مجال الإبداع المسرحي؟

_كيف استطاع (**جلاوجي**) أن يتواصل في الإبداع المسرحي بين جيلين: جيل الكبار وجيل الصغار، من خلال منجزه في مسرح الكبار، ومسرح الطفل؟

_إلى أي مدى استطاع الاستفادة من التراث والتطلع إلى التجريب لتقديم الجديد؟

_إلى أي حد يمكن للإبداع المسرحي عند هذا الكاتب أن يسهم في سد ثغرة النص المسرحي في الجزائر؟

_كيف يمكن للبحث عن هوية وخصوصية الظاهرة المسرحية الجزائرية المعاصرة أن يفتح آفاق الإبداع نحو مسرح عربي متقدم في صياغته الفكرية والجمالية؟

وفي كل الحالات، فإنه من المرجح أن هذه الجهود قد عمقت عوالم الإبداع والتأليف في التجربة المسرحية عند الكاتب (**عز الدين جلاوجي**)، لما لها من تأثير على قدرته وإرادته في تعميق تلك العوالم بعيدا عن السطحية والارتجال وتكثيفها أيضا.

***

– مادة البحث ومنهج الدراسة:

ولتقصي تلك العوالم في مجال الإبداع المسرحي، تناولنا بالدراسة والتحليل إبداعاته في مجال التأليف المسرحي سواء على مستوى مسرح الكبار أو مسرح الصغار، فقد قدم للكبار كتاب" الأعمال المسرحية غير الكاملة"، وأتبعها بمنجزات أخرى تدور في فلك الكتابة الجديدة، التي أطلق عليها "المسردية"، وهي نصوص مسرحية أعاد صياغتها بنكهة السرد، كما كتب للطفل من خلال منجزه الموسوم بـ"أربعون

مسرحية للأطفال" وقد اخترنا بعضا نصوص المدونة كنماذج في مجال التطبيق قصد الوقوف على الخصائص الفنية والتقنية لعناصر العمل الدرامي عند هذا المبدع.

أما المنهج المتبع في هذه الأطروحة فقد توزع بين المنهج البنيوي التكويني والمنهج السيميائي، فقد مكننا هذا المنهج من رصد مختلف العلاقات القائمة بين بينة النص المسرحي والواقع الاجتماعي الذي استقى منه الكاتب مفرداته، وهذا بالتركيز على البنية الدالة، ورصد العلاقة أيضا بين البنية النصية والبنية الشكلية والجمالية، على أساس أن التكوينية تنظر إلى البنية على أنها ليست كيانا مغلقا، إنها ذات دلالة وظيفية غير معزولة عن الذات الفاعلة، أما المنهج السيميائي فقد سمح لنا بملاحظة الظواهر حين القيام بتحليل النص المسرحي من جميع جوانبه، تحليلا يبدأ من ظواهر النص ويغوص في أعماقه ويستكشف مدلولاته المحتملة.

***

– الدراسات السابقة:

أما فيما يخص الدراسات التي تناولت مدونة الكاتب في مجال الكتابة المسرحية، فإن أهم ما يميزها هو التناول الجزئي من ناحية، والتكرار لمدونات معينة من ناحية أخرى، ففي حدود علمنا فقد تمت دراسات أكاديمية لنيل شهادة الماجستير والماستر، منها:

_ بحث الطالب "خالد عبد الوهاب" للحصول على شهادة الماجستير الموسوم بجمالية التلقي في مسرحية " النخلة وسلطان المدينة"، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة، عام 2008.

_بحث الطالبة "عليمة نعون" الذي تناول عنوان مذكرة ماجستير "مسرح الطفل في الجزائر" (عز الدين جلاوجي) أنموذجا، جامعة الحاج لخضر باتنة، عن كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، عام 2012.

_ بحث الطالبة ريزوق زغلاش هناء، وهي عبارة عن مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جاء بعنوان "النص المسرحي للأطفال في الجزائر –دراسة في البناء الفكري والتربوي– لمسرحيات (عز الدين جلاوجي)، جامعة المسيلة، سنة 1912.

والمتاح أيضا بعض المداخلات والمقالات النقدية التي خصت بالدراسة بعض الظواهر الفنية في أعمال الكاتب المسرحية من المقالات:

_ دراسة "أحسن ثليلاني" التي تناول فيها قراءة لمسرحية "البحث عن الشمس" ضمن عنوان "القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري (مقاربة تطبيقية)، على موقع إلكتروني بتاريخ 2010/09/07.

_دراسات لمجموعة من الباحثين حول أعمال الكاتب (عز الدين جلاوجي) الروائية والمسرحية، ضمن منشورات مختبر تحليل الخطاب بجامعة مولود معمري تيزي وزو، بتاريخ 23 ماي 2012.

_دراسة "لخضر روبحي" التي جاءت موسومة بـ" مدارات التنظير في نقد الفن المسرحي من خلال أعمال عز الدين جلاوجي"، بمجلة "الذاكرة"، ع3، 2014، التي تصدرها كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.

وضمن أشغال الملتقى المغاربي الثاني في الكتابة المسرحية وحوار الفنون الذي انعقد بجامعة قاصدي مرباح، ورقلة، بكلية الآداب واللغات، قدمت الدراسات الآتية:

_يوسف سعداني: حوارية المشاهد في مسرحية "النخلة وسلطان المدينة" لعز الدين جلاوجي.
_محاورة الموروث وحوار الفنون في تجربة عز الدين جلاجي المسرحية.
_توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوجي.
_التداخل المسرحي مع الفنون الأخرى "مسرديات" عز الدين جلاوجي" أنموذجا.

إن ما يميز هذه الدراسات _كما أشرنا_ هو اقتصارها على جانب من جوانب الظاهرة المسرحية عند الكاتب، وعلى عينة محدودة من النصوص، وتوزعت بين مدونته المسرحية سواء على مستوى الكتابة للطفل، أو الكتابة للكبار، فوجدنا غيابا تاما للدراسة التي تشمل كل عوالم الإبداع في مجال الكتابة المسرحية عند (**عز الدين جلاوجي**)، ومع ذلك فقد أضاءت لنا تلك الجهود بعض عوالم الإبداع عند هذا الكاتب في هذا المجال.

***

-مكونات البحث وأقسامه:

لقد اعتمدنا في هذا البحث على مجموعة من الخطوات الضرورية تمثلت في ستة فصول توزعت على بابين؛ ثلاثة فصول في الباب الأول، وثلاثة فصول في الباب الثاني، مع احتواء كل فصل على مباحث.

أما **الباب الأول**: فعنوانه: **معالم الكتابة المسرحية للطفل عند عز الدين جلاوجي**، وزعناه إلى ثلاثة فصول، جعلنا **الفصل الأول** مرتبطا بـ**المقاربة المعرفية لمسرح الطفل**، ويقوم على مبحثين، تناول المبحث الأول مسرح الطفل من حيث التعريف بالمصطلح، والخصائص والأهداف، وتناول المبحث الثاني واقع مسرح الطفل في الجزائر.

وفي **الفصل الثاني** جعلنا الحديث عن **الأبعاد التربوية والأخلاقية في النص المسرحي للطفل عند**

(عز الدين جلاوجي)، وقد قسمناه إلى خمسة مباحث تتجلى في: البعد الأخلاقي، والبعد الاجتماعي، والبعد الوطني/القومي، والبعد التعليمي/الديني، والبعد الترفيهي.

أما **الفصل الثالث** فعنوانه: **التشكيل الفني لمسرح الطفل عند عز الدين جلاوجي**، وتضمن تحليلا فنيا للمدونة المسرحية للكاتب الموجهة لمسرح الطفل، وقد تناول ستة مباحث هي: الفكرة الدرامية، والقصة أو الحكاية، والبناء والحبكة، والصراع الدرامي، والشخصية الدرامية، وبناء المشهد الدرامي.

و**الباب الثاني** تضمن **معالم تجربة مسرح الكبار عند عز الدين جلاوجي**، وقسمناه أيضا إلى ثلاثة فصول، تناول **الفصل الأول الرؤية الإبداعية في تجربة عز الدين جلاوجي في الكتابة المسرحية للكبار**، وتناول ثلاثة مباحث هي: الرؤية السياسية بين واقعية الثورة وإشكالية السلطة، والرؤية الاجتماعية/القناع والظلم الاجتماعي، والرؤية الدينية/استحضار الماضي وتمثل الحاضر.

و**الفصل الثاني** من البحث فيتمثل في **البناء الدرامي في النص المسرحي عند عز الدين جلاوجي**، وتم معالجته في أربعة مباحث تناولت: الحبكة الدرامية وتداخل أنماط الصراع، والشخصية/النموذج والوظيفة، وتشكيل الفضاء الزمكاني، واشتغال اللغة الدرامية.

وأما **الفصل الثالث** فقد تناول **التجريب بين مسرحة الحكاية الشعبية وتداخل الأجناس الأدبية في النص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي)**، وقد تضمن الحديث عن تيمتين اثنتين هما: مسرحة الحكاية الشعبية، وتداخل الأجناس الأدبية: المسردية أنموذجا.

وقد اعتمدنا في تنفيذ هذه الخطة البحثية على عينة من المسرحيات للكاتب، ذلك أن مدونته واسعة، وغنية بمسرحياتها، سواء ما تعلق بمسرح الطفل، أو بمسرح الكبار، ولم يكن اختيارنا للمدونة قائما على المفاضلة من حيث القيمة الفنية، ذلك أننا نرى أن هذه التجربة ظاهرة جديدة من حيث النوع والكم، بل إن اختيارنا تأسس على اعتبارها _النصوص المدروسة_ نماذج، حاولنا من خلالها الكشف عن خصائص هذه التجربة الرائدة في مجال الكتابة المسرحية.

كان لابد علينا لتحقيق الغاية من البحث الاعتماد على مجموعة قيمة من المراجع العربية والمترجمة التي تعنى بالخطاب المسرحي، وأهمها: فوزي عيسى: **أدب الأطفال**: شعر، مسرح الطفل، القصة، ووينفريد وارد: **مسرح الأطفال**، تر: محمد شاهين الجوهري وفاطمة يوسف: **دراما الطفل** (أطفالنا والدراما المسرحية) دراسة تحليلية،، والربعي بن سلامة: **من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي**،

وأحلام أميرة بوحجر: **واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل بالجزائر**، وطارق جمال الدين عطية ومحمد السعيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، وحفناوي بعلي: **سيرة مسرح الطفل في الجزائر**، وسعد الله ونوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، وأحسن ثليلاني: **المسرح الجزائري والثورة التحريرية**، ولاجوس إيجري: **فن كتابة المسرحية**، تر: دريني خشبة، س. دبليو. دوسن: **الدراما والدرامي**، تر: عبد الواحد لؤلؤة...، وغيرها من الدراسات التي دوناها في مكتبة البحث.

هذا وقد واجهتنا بعض العراقيل خلال إنجاز هذا البحث، ومنها صعوبة الحصول على بعض المراجع التي نستأنس بها في الجانب التطبيقي لدراسة المدونة، وعدم التمكن من الاطلاع على بعض الرسائل الجامعية المتخصصة في المكتبات العربية التي تعذر السفر إليها، كما أن انشغالنا بأداء واجب رئاسة القسم قد أضاع علينا وقتا ثمينا.

وأخيرا أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من أسهم في إنجاز هذا البحث، وإخراجه بهذه الصورة، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل، والأب الروحي **محمد العيد تاورتة** الذي أمدني طيلة سنوات البحث بالنصائح والتوجيهات السديدة، فقد خصني بتصحيحه الدقيق للأخطاء اللغوية والمنهجية، وكذا توجيهي إلى العديد من المراجع التي استفدت منها الكثير، فله مني كل الشكر والتقدير، كما أتوجه بالشكر لأعضاء لجنة المناقشة، وإلى الأديب **عز الدين جلاوجي**، والأستاذة الفاضلة **صورية غجاتي** على كل ما قدموه لي، وكل من تعلمت على يديه حرفا.

ولا أنسى في هذا المقام أن أتوجه إلى كلية الآداب واللغات بجامعة منتوري قسنطينة، عمادة وقسما ومجالس أساتذتها الموقرين، أتوجه لهم جميعا بخالص الشكر والاحترام والتقدير.

والحمد لله أولا وأخيرا، ومنه العون والتوفيق

زبيدة بوغواص

قسنطينة 13 فيفري 2018

الباب الأول

معالم الكتابة المسرحية للطفل

عند عز الدين جلاوجي

الفصل الأول

مسرح الطفل: مقاربة معرفية

1- مفهوم مسرح الطفل

1-1- تعريف مسرح الطفل

1-2- خصائص مسرح الطفل

1-3- أهداف مسرح الطفل

2- واقع مسرح الطفل في الجزائر

1-مفهوم مسرح الطفل:

1-1-تعريف مسرح الطفل:

ظلت الطفولة لسنوات طوال علامة الدونية والقهر في القوانين البشرية، وتمثّل ذلك في أساليب العقاب والمراقبة الصارمة التي كان يمارسها الكبار في حق الأطفال، بيد أن العناية بهذه المرحلة العمرية لم تصبح جديّة إلا مع ظهور الإسلام، في ظل شريعته التي دعت إلى الاهتمام بالطفل وتربيته، ومما لا شك فيه أن الدرس التربوي الغربي قد تأثر بما جاءت به التعاليم الإسلامية والفلاسفة المسلمون فيما يخص النظرية في تربية الطفل والاهتمام به، ففي القرن الثامن عشر، ظهر الفيلسوف والمربي الطبيعي(**جان جاك روسو**) وانتشرت تعاليمه من خلال كتابه "إميل"، أو"بحث في التعليم"، التي اهتمت بدراسة الطفل كإنسان حرّ، على أساس أن مرحلة الطفولة "تعد من أهم مراحل النمو وأخطرها في حياة الإنسان، فهي المرحلة العمرية التي تشكّل حجر الزاوية في البنية الأساسية للشخصية الإنسانية، ففي تلك المرحلة تتشكل الأسس والركائز التي تقام عليها شخصية الفرد في كثير من جوانبها المختلفة حيث تلعب عملية التربية دورا مهما وأساسيا في هذا الشأن"[1].

ومع القرن العشرين أخذت تشكل الطفولة ظاهرة سيكولوجية وسوسيولوجية محور الأبحاث والدراسات التي تناولت هذه المرحلة من منظور متكامل، إنّ هذه التطورات الحديثة التي مست الطفل أدت إلى إنتاج ثقافي موجّه للأطفال، وإنّ أدب الأطفال بمفهومه الحالي يشكل جزءا من هذا الإنتاج، هذا الأدب الذي بدأت بذوره في بدايات القرن السابع عشر، وتعتبر حكايات " أمي الإوزة"، و"سندريلا" و"الجميلة النائمة" التي كتبها الشاعر الفرنسي (**تشارلز بيرو**) عام 1697، أول قصص الأطفال بالمعنى الحقيقي، أمّا الأمم التي أسهمت في تراث العالم القصصي كالهند والفرس والعرب وشعوب الشرق الأوسط والإغريق، لم يسجل التاريخ أنها عنيت بالتأليف للأطفال، وما وصل إلينا من التراث القصصي كان يهدف إلى تسلية الكبار، فقصص الحيوان التي ظهرت في تلك البلدان، وكتاب "كليلة ودمنة"، وما جاء على شاكلته في الأدب العربي لم تكتب للصغار، بل قصد بها مؤانسة الكبار[2].

أمّا الآن يمكن الحديث عن أدب الأطفال، الذي يتجلى في كل الأجناس الأدبية والفنية من شعر وتشكيل فني، وموسيقى، وقصة، ومسرح، فالأدب عامة يشمل الفكر والفن، وهذا ما تحدّث عنه

---

[1]-فاطمة يوسف: **دراما الطفل (أطفالنا والدراما المسرحية) دراسة تحليلية**، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، الاسكندرية، مصر،2007، ص19.

[2]-علي الحديدي: **في أدب الأطفال**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976، ص25

(**محمد غنيمي هلال**)، حيث قال: "مهما يكن من اختلاف بين الباحثين في تعريفات الأدب، فهم لا يُمارون بتوافر عنصرين في كل ما يصح أن نطلق عليه أدبا هما: الفكرة وقالبها الفني، وهما يتمثلان في جميع صور الإنتاج الأدبي، سواء أكان تصويرا لإحساسات الشاعر تجاه الكون وما فيه من جمال وأسرار، وخيال آلام الإنسانية وآمالها، أم كان تعبيرا عن أفكار الكاتب في الإنسان والمجتمع، وسواء أكان ذاك الإنتاج الأدبي رسالة، أم مقالة، أم مسرحية أم قصة"[1].

وهكذا فالمسرح عموما هو جزء من الأدب، يشكّل فيه النص المسرحي الأساس، الذي لا يكتمل إلا حين يؤدّى على خشبة المسرح أمام جمهور المشاهدين، و"قد نقرأ المسرحية مطبوعة في كتاب دون أن نشاهدها ممثلة على المسرح، فتتحول إلى ما يشبه القصة، ولكنها مع ذلك تظل محتفظة بمقوماتها الخاصة"[2]، وهو شأن الكثير من النصوص المسرحية، ولعل أهمها في الأدب العربي، المسرحيات التي كتبها توفيق الحكيم، والتي عرفت بالمسرح الذهني، وفي الجزائر نجد أن أغلب نصوص الرواد (**محمد العيد آل خليفة**)، و(**توفيق المدني**) لا تختلف عن نصوص (**أحمد بودشيشة**) و(**عز الدين جلاوجي**)، و(**أحسن ثليلاني**)، من حيث إن فأغلب مسرحياتهم بقيت محتفظا بها على رفوف المكتبات دون صعودها على خشبة المسرح، لا لشيء إلا لأنها لم تتناولها يد المخرج الذي يعيد صياغتها مشهديا لتتوافق وفعاليات العرض.

إن مسرح الطفل أيضا هو جزء من أدب الطفل، يكتبه الراشد ويوجهه إلى الطفل، ويقوم في أغلب الأحيان بكتابة النص المسرحي للطفل بفكرة منه، وقد عرفته المختصة بتربية الطفل وثقافته (**وينفريد وارد/winfrid word**) في قولها بأنه "وسيلة لإيصال التجارب السارة إلى الطفل، بتجارب توسع مداركهم وتجعلهم أكثر قدرة على فهم الناس"[3]، فالمقصود إذن بمسرح الطفل تلك الخبرة المسرحية المقصودة، والمقدمة للطفل من خلال عمل مسرحي تتوفر فيه عدة عوامل تجعله وسيطا مؤثرا فيهم، مثل الإيهام المسرحي، وخيال الأطفال، ومواقفهم الانفعالية، وكذلك اندماجهم وتعاطفهم[4]، خاصة عندما يراعى فيها جانب التمثيل الذي يجسد المسرحية أمام الأطفال تجسيدا مباشرا، توظف فيه المناظر والمؤثرات المختلفة.

ويستخدم مصطلح (دراما/Drama) كمرادف لمصطلح مسرح (Theatre)، والتي تشتق من

---

[1]–محمد غنيمي هلال: **الأدب المقارن**، ط3، دار العودة، بيروت، 1983، ص5.

[2] – طارق جمال الدين عطية ومحمد السيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، 2002، ص9.

[3]– ونفريد وارد: **مسرح الأطفال**، تر: محمد شاهين، المطبعة العصرية، بغداد، 1986، ص46.

[4] –مفتاح دياب: **مقدّمة في ثقافة وأدب الطفل**، ط1، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص102.

الفعل اليوناني "Drao"، الذي يعني "أنا أفعل"، ولهذا يقال (دراما) الطفل التي تعني "تلك الخبرة المسرحية المقصودة المقدمة للطفل من خلال عمل مسرحي، يوظف فيه تكنيك وأساسيات المسرح، دون الاستغراق في الأدب الدرامي بهدف تهيئة الأطفال لـ(دراما) الكبار"[1].

تجدر الإشارة إلى أن مسرح الطفل نوعان: مسرح الطفل والمسرح المدرسي وسنحاول التمييز بينهما وهذا لضرورة منهجية تقتضي الإلمام بكل ما من شأنه أن يكون ذا علاقة بدراسة المدونة المسرحية الموجهة للطفل من خلال النصوص المسرحية التي كتبها (**عز الدين جلاوجي**)، خاصة وأنها تحفل بدروس يمكن للطفل أن يستوعبها في صفه المدرسي عن طريق التمثيل.

أ-مسرح الطفل:

هو المسرح "الذي يقدّمه المحترفون المتخصصون للأطفال ويمثل فيه الصغار إلى جانب الكبار في بعض العروض"[2]، هذا يعني أن هذا المسرح يحمل مفهومين:

1-أنه المسرح الذي يقدمه الكبار للصغار.

2-أنه المسرح الذي يقدّمه الطفل.

الملاحظ أن المفهومين يتفقان على أن مسرح الطفل هو الشكل الذي تعرض فيه المسرحية أمام المتفرجين من الأطفال، وهو موصوف بجمهوره، و"يعني بصفة عامة كل أشكال مسرح الطفل سواء ذلك الذي يمثل فيه الطفل للطفل أو الذي يمثّل فيه الكبار للصغار.."[3]، وفي رأينا فإن ما يميز بينهما أنّ الأول هو المسرح الذي ينتجه الكبار للصغار كتابة وتمثيلا وإخراجا وديكورا وملابسا وإضاءة ...إلخ، وهذا على أساس أن الطفل لا يملك القدرة والخبرة الفكرة والوجدانية الكافية على هذا الإنتاج الإبداعي، مما يجعله مسرحا يتسم بالاحترافية، وتوظيف تقنيات فنية، وهو مسرح يقدم عروضه على مدار برنامج مخطط له سلفا من قبل هيئة المسرح المعنية، وفق نظام محدد وهو ما يسمى بـ"ربارتوار/Répertoire"، حيث يمكن للأطفال أن يشاهدوا على مدى أسبوع أكثر من عرض مسرحي[4]، والثاني _المسرح الذي يقدمه الطفل_ نجده يتسم بالعفوية والتلقائية، خاصة وأن الممثل فيه

---

[1]-طارق جمال الدين عطية، ومحمد السيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص5.

[2] -حسن مرعي: **المسرح المدرسي**، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1993، ص15.

[3]-ماري إلياس وحنان قصاب حسن : **المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.

[4]-محمد بري العواني: **دراسات في أدب ومسرح الأطفال**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2013، ص159.

يكون الطفل نفسه، إلا أنه تجدر الإشارة إلى أنّ هناك من يرفض قيام الطفل بالتشخيص والتمثيل، لأسباب مختلفة من أهمها "إهمال الدراسة، والإصابة بعقد نفسية عندما يشتهرون، ثم ينزوون في مجاهل النسيان، والتعب الصّحي"[1]، ومع ذلك وبغض النظر عن هذا الجانب الذي قد يكون استثنائيا لا ينطبق على كل من يمارس المسرح من الأطفال، فإنّ الأطفال سيجدون "متعة حين يلعبون أدوارا في مسرحية من تأليفهم تفوق متعتهم وهم يؤدون تدريبا لمسرحية مؤلفة [...] والأطفال الذين يشتركون في هذه المسرحيات يكتسبون مرانا على التعبير الشفوي عن أفكارهم، ولمّا كان الحوار في هذه المسرحيات مرتجلا فسوف يتعلمون سرعة التفكير وطلاقة التعبير"[2]، وفي هذا تحقيق لبعض أهداف المسرح التي سنبينها لاحقا في هذا المبحث.

ب–المسرح المدرسي:

وهو نوع من مسرح الطفل تكون الغاية منه تقديم معرفة للطفل، وتضطلع المدرسة بتقديمه على أساس أنها مؤسسة تعنى بالتنشئة الاجتماعية التي يكون أساسها هو التلميذ، وهدفها هو تأهيله لكي يكون عضوا فاعلا في المجتمع ويصبح قادرا على المشاركة في صنع العالم من حوله[3]، وهذا عن طريق مجموع الخبرات التي تمنحها له هذه المدرسة، ولما كان المسرح هو فرع من فروع التربية الفنية والجمالية، شأنه شأن الفنون التشكيلية، التي تشكل "حافزا قويا لتحسين وتطوير عملية الاتصال لدى المتعلم عن طريق الكلام، والرقص، والغناء، والتمثيل، والرسم، والكتابة"[4]، فقد كانت الدعوة ملحة في إدخال هذا الفن إلى المدرسة.

وهو المسرح الذي يأخذ معناه من الصفة الملحقة به (المدرسي)، باعتباره مكونا من مكونات وحدة التربية الفنية، وحتى يكتمل مفهومه يمكن أن نضيف أنه "مجموعة النشاطات المسرحية بالمدارس التي تقدّم فيها فرقة المدرسة أعمالا مسرحية لجمهور يتكون من الزملاء والأساتذة وأولياء الأمور، وهي تعتمد أساسا على إشباع الهوايات المختلفة للتلاميذ كالتمثيل والرسم والموسيقى...إلخ، وكل ذلك تحت إشراف مدرب التربية المسرحية"[5]، ويمكن أن نستنتج من هذا التعريف أنه المسرح الذي لا يحتاج فيه

---

[1] –عبد المجيد شكري: **الدراما المرئية للنشر والتوزيع**، ط1، القاهرة، 1995، ص92.

[2] –فاطمة يوسف:**دراما الطفل**، مرجع سابق، ص37.

[3] –سالم أكويندي: **ديداكتيك المسرح المدرسي : من البيداغوجية إلى الديداكتيك**، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص49.

[4] –المرجع نفسه، ص52.

[5] –حسن مرعي: **المسرح المدرسي**، مرجع سابق، ص13.

المتعلم إلى مهارات مسرحية أو دراسة لفنون المسرح من أجل المشاركة في هذا النشاط الفني، لأنه أكثر ما يعتمد على الارتجال والمشاركة في تأدية الأدوار.

وهو على حد تعبير الباحث (**حفناوي بعلي**) المسرح الذي يشكل جزء من بقية جوانب المنهج المدرسي[1]، هذا المنهج الذي يتضمن المواد والأدوات، ومن بين أدواته يأتي المسرح الذي يساعد على تبسيط وتيسير الفهم وحل المشكلات وتنمية بعض القدرات والمهارات التي تتناسب مع بعض عناصر المنهج الذي يسعى لتحقيق الهدف العام من التربية[2]، التي تسعى إلى غرس القيم الأخلاقية والدينية والوطنية في الطفل المتمدرس، سواء من خلال النص المسرحي، أم العرض المسرحي بكل مكوناته، وهذا عن طريق مسرحة بعض الموضوعات الدراسية داخل الفصل الدراسي، وهذا حتى يكتشف المعلومة التعليمية بذاته أو بمساعدة زملائه دون تعلّمها بأسلوب التلقين المباشر، ويعتمد فيه على ميل المتعلم الفطري للعب الدرامي، وتوظيفه من أجل التعليم، وإنه الهدف الذي تبلور فيما بعد تحت مسمى "مسرحة المناهج"*، وهذا بتقديم جزء من مقرر دراسي ما في إطار درامي، معتمدا على المشاركة الإيجابية للتلاميذ.

إلا أن هذا الهدف لا يمنع أن يكون المسرح المدرسي شاملا ومرتبطا _في الوقت نفسه_ بتعليم فنون المسرح وغير مقتصر على العملية التعليمية فقط، من حيث تناوله مشكلات عامة تخص الطفل قد تشارك فيها فرق مسرحية محترفة بالتعاون مع هيئات التدريس، فيجمع بذلك بين الوظيفة التعليمية والوظيفة الفنية والترفيهية، ومن هنا يتسع مصطلح المسرح المدرسي، ليدخل في دائرة أوسع، وهي التربية المسرحية، ويمكن أن نجمل مختلف أهداف هذا النوع من المسرح في النقاط التالية:

1-تعليم حرفية المسرح وتقنياته، وتنمية التذوق الفني والجمالي من خلال نشاط التربية المسرحية.

2-المساعدة في شرح بعض المقررات الدراسية، أو أجزاء منها، فيما يعرف بنشاط مسرحة المناهج.

3-المساعدة في تعديل السلوك، وعلاج بعض الاضطرابات السلوكية والانفعالية، فيما يعرف

---

[1]- حفناوي بعلي: **مسرح الطفل في المغرب العربي، الحاضر في المشهد الثقافي العربي**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، ص59.

[2]- كمال الدين حسين: **المسرح التعليمي، المصطلح والتطبيق**، ط2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 2009، ص 23.

*-مسرحة المناهج هي إعادة تقديم الموضوع التعليمي بشكل غير مباشر، من خلال وضعه في خبرة حياتية، وصياغته في قالب درامي لتقديمه إلى مجموعة من التلاميذ داخل المؤسسات التعليمية في إطار من عناصر الفن المسرحي، بهدف تحقيق مزيد من الفهم و التفسير، للمزيد، ينظر كمال الدين حسين، المرجع نفسه.

بنشاط الإرشاد النفسي، أو استخدام (السيكودراما)* والعلاج بالدراما[1].

ومن شأن هذا النوع من المسرح أن يخرج العملية التعليمية من تلك القوالب الجامدة التي أكثر ما تعتمد على التلقين، لأنه يسعى إلى تقديم المادة الدراسية عن طريق إقامة المواقف الدرامية والحركة، "إذ أن تمثيل الطلبة وحركتهم في تجسيد الموقف الدرامي الذي يحوي على جدل وصراع ينتهي بنهاية مفتوحة، يتيح لهم بعد انتهاء المشهد التمثيلي المناقشة واكتشاف المعاني، ثم ترسيخها..."[2]، فالتفاعل العمري والذهني في تلقي المعلومة عن طريق الحركة والإيماءات الجسدية سيجعل الدرس حيويا، ودرجة الاستيعاب تكون أقوى، وهو الهدف الذي يجب أن يدركه من يشرف على هذه العملية من المعلمين والقائمين على النشاط المسرحي في المدرسة، فوظيفة المسرح المدرسي هي تعليمية وتربوية في الدرجة الأولى، فليس الهدف منه تخريج ممثلين أو مخرجين محترفين، إنما الهدف هو توظيف التمثيل المسرحي في العملية التعليمية بهدف تنمية قدرات وإمكانات التلاميذ على نحو أفضل وإلى أقصى مدى[3]، إذ يعتمد في المقام الأول على الصوت والحركة والصورة، وهي التقنيات التي تولد المشاهد التمثيلية الآنية والماثلة والناطقة والمتحركة أمام المتعلم، مما يجعله نشاطا محببا لديه، يكسبه القدرة على التعبير، والحوار والكتابة أيضا، وهذا على أساس أن المسرح ثنائية: النص/العرض، بالإضافة إلى أن المسرح المدرسي يشكل فضاء للطفل المتعلم للتنفيس عن مكبوتاته، وانفعالاته، وتخليصه من حالات القلق والخوف والخجل، وبذلك فهو يمنحه بعضا من الصحة النفسية، وهذا عن طريق التمثيل.

أما عن مصادر هذا النوع من المسرح يمكن أن نذكر منها ما يلي[4]:

_المنهاج الدراسي: فللمسرح دور تربوي كبير من خلال المنهاج المدرسي والمهارات اللازم إضافتها للفكرة وهي التعبير الجسماني عن طريق اليدين، الإيماءات، التعبير بملامح الوجه...إلخ، ومن الممكن

*-السيكودراما هي شكل من أشكال العلاج النفسي الجماعي الذي ابتكره (مورينو) أول مرة عام 1921، واستخدمه بنجاح في أول مسرح علاجي أنشئ لهذا الغرض عام 1927 في الولايات المتحدة الأمريكية، فهو عبارة عن تمثيل مسرحي يقوم فيه الفرد بأداء أدوار من حياته على نحو تلقائي ليس مقصورا على الكلمات فقط، ولكن على جميع أنواع التعبير الأخرى، مثل التمثيل والتفاعلن والرقص والغناء، والرسم بمساعدة فريق يختاره في حضور المعالج، مما يحقق نوعا من الاستبصار الجديد بذاته وبمشكلاته، وتعمل على تطهيره من التوتر، وذلك باستخدام عدد من الفنيات الدرامية التي تساعد الفرد الذي يقوم بالعرض على فهم جديد وتغيير نماذج السلوك الخاطئة، ثم بعد ذلك مناقشة العرض لتحقيق التكامل والخبرة والفهم للخبرة التي يتم عرضها، للمزيد ينظر: لينا نبيل أبو مغلي، ومصطفى قسيم هيلات: **الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق**، ط1، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص-ص 164-165.

[1]-كمال الدين حسين: **المسرح التعليمي، المصطلح والتطبيق**، مرجع سابق، ص35.

[2]-لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات، المرجع نفسه، ص ص27-28.

[3]- حفناوي بعلي: **مسرح الطفل في المغرب العربي**،مرجع سابق، ص59.

[4]-نيللي محمد العطار وشريف إبراهيم خميس: **مسرح ودراما الطفل**، ط1، المكتب الجامعي الحديث، 2014، ص138.

مثلا أن يرسم المتعلمين دور شرطي المرور، والإشارات الضوئية، في تنظيم المرور، وقد يقوم الطفل ببعض الحركات في حصة النشيد على سبيل المثال، ومن الممكن أن يقوم بها بتلقائية، وبدون تدريب، وبتنظيم هذه الأدوار أو الحركات يمكن إجراء التمثيل داخل الفصل الدراسي.

_**التربية الدينية**: وعلى سبيل المثال: "السيرة النبوية" و"قصص الصحابة".

_**الظواهر الطبيعية**: مثل: "العواصف، المطر، حركة المد والجزر".

_**أحداث التاريخ**: مثل: "المعارك البطولية، الأحداث التاريخية، المؤتمرات العالمية".

_**تجارب الحياة المتنوعة**: مثل: "الامتثال لإشارات المرور، الاصطفاف بالدور".

_**القيم الاجتماعية ولإنسانية**: مثل: "التسامح مع الآخر، التعاون والمحبة..."

إنها مجموعة من المصادر التي يمكن أن يستعين بها المسرح المدرسي لتقديم المعلومة للمتعلم، كجزء من مقرر دراسي، يمكن مسرحته، سواء اعتمادا على نص مكتوب يعده المعلم، أو عن طريق الارتجال الذي يؤديه المتعلم عن طريق الحركة، والإيماء، والصوت، والإيقاع.

ويمكن القول إن كل من مسرح الطفل والمسرح المدرسي يشترك في أنهما يتوجهان إلى هذا المتلقي الصغير وهو الطفل، وأن "الجمهور هو الذي يخرج مسرح الطفل من إطار العام ويدخله في إطار الخاص، فيكون المسرح مسرح أطفال باعتباره إنتاجا إبداعيا من الكبار لجمهور خاص ومحدد من الصغار، ليكتسب هذا التخصص وذاك التخصيص"[1]، إلا أن ذلك لا يمنع من أن يكون هناك فروقات بينهما أهمها أن الأول عام يتوجه إلى كل الأطفال في فضاءات مختلفة كالمسرح، أو دور الثقافة، وأينما توفرت خشبة المسرح يكون، بالإضافة إلى حرية التيمات التي تكون مختلفة الأبعاد والاتجاهات.

بينما المسرح المدرسي فنجده مرتبطا بفضاء المدرسة، وبالتربية الفنية المدرسية، ويضطلع بتقديمه التلاميذ، وموضوعاته مأخوذة من المقرر الدراسي، حيث يهدف إلى تقديم المادة التعليمية وتبسيطها، وترسيخها في ذهن التلميذ، فهو إذن طريقة من طرق التدريس[2]، تهتم أكثر بالفهم عند كل من الممثلين والمشاهدين الذين يمثلون مجموع المتعلمين.

ويشترك كل منهما في خصائص الكتابة المسرحية للطفل، لأنه يدخل ضمن "مجموعة من الإنتاجات الأدبية، تراعي خصائصهم وحاجاتهم ومستويات نموهم، فهذه النتاجات تجسد الأفكار

[1] – محمد بري العواني: **دراسات في أدب ومسرح الأطفال**، مرجع سابق، ص159.

[2] – العيد جلولي : **النص الأدبي للأطفال في الجزائر، دراسة تاريخية فنية في فنونه وموضوعاته**، دار هومة، الجزائر، 2003، ص184.

والمشاعر"[1]، وهي إشارة إلى جزئية من خصائص مسرح الطفل، الذي يختلف في زاوية ما عن مسرح الكبار، مع أنه "جزء من مسرح الكبار ويتصف بصفاته في الغالب مع فارق في مستوى النص وفي نوعية الممثلين والأهداف والأفكار"[2]، ووفق هذا الاختلاف فإن السؤال الذي يلح علينا هو: ما هي مجمل الخصائص التي تميز هذا النوع من المسرح الموجه إلى الطفل عن مسرح الكبار؟

1-2-خصائص مسرح الطفل:

من أهم خصائص المسرح المقدّم للطفل مراعاة طبيعة المرحلة العمرية التي يمرّ بها الطفل، إذ يجب أن يتناسب الخطاب المسرحي مع المراحل العمرية، ذلك أنّ "المسرح الموجه إلى الصغار، أي إلى فئة عمرية محددة ذات اهتمامات معينة، يراعي خصائص مراحل الطفولة ويندرج بها إلى الكمال عن طريق إشباع احتياجاتهم في إطار المثل والانطباعات السليمة"[3]، وهذا بخلاف مسرح الكبار، فحين نتحدث عن "مسرح الكبار" فإننا لا نستعمل هذا المصطلح، بل نكتفي بكلمة "مسرح" دون إضافة كلمة "الكبار" إليها، ويكتب مسرح الكبار من جيل الثامنة عشرة وما فوق من دون فصل في مراحل هذا الجيل، وهذا لا يعني أنّ الصلة بين مسرح الطفل ومسرح الكبار غير موصولة، بل إنّ مسرح الطفل هو البداية الفعلية لمسرح الكبار، إذ "إنّ المسرح الكبير يعتمد في نجاحه على المسرح المدرسي ومسرح الطفل لخلق طاقات جديدة لترفد مسرح الكبير"[4]، وهذا لأن المسرح عملية إبداعية تراكمية، ومسرح الطفل ذو أهمية لديمومة المسرح وتشكيل الذوق الفني والأدبي لدى الطفل.

الكتابة المسرحية للطفل تختلف بعض الاختلاف عن الكتابة المسرحية للكبار، فـ"الكلمة التي تمر على مسامع الطفل والصورة التي تراها عيناه من الصعب زوالها، كما أن لها عنده مدلولا واحدا، لذلك فإن الكتابة الأدبية للطفل يجب أن يكتبها من درس خصائص الطفل"[5]، إذ يخطئ من يظن أن الطفل _في مرحلة معينة_ مجرّد صفحة بيضاء نكتب عليها ما نشاء، فالأطفال لهم عالمهم الخاص الذي يختلط

---

[1]-هادي نعمان الهيتي : "**ثقافة الأطفال**"، **عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع123، 1988، ص55، نقلا عن: منصور عمايرة: **المسرح الأردني، البدايات جماليات مسرح الطفل العلامة المسرحية**، ط1، دالا ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2013، ص104.

[2]- عبد الفتاح أبو معالي: **في مسرح الأطفال**، ط1، دار الشروق، عمان، 1984، ص39.

[3]-أنور عبد الحميد الموسى: **أدب الأطفال "فن المستقبل"**، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2010، ص32.

[4]-علي الراعي: "**المسرح في الوطن العربي**"، **عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع248، 1995-2000، ص283.

[5]-أبو الحسن سلام: **مسرح الطفل (النظرية، مصادر الثقافة، فنون العرض)**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2004، ص93.

فيه الواقع بالخيال، ولهم اهتماماتهم وقضاياهم الخاصة، كما أنهم في طور النمو والإدراك والتعلم، مما يجعلهم أكثر قدرة على التلقي والتأثر[1].

وهنا تبدو خصوصية هذا المسرح من حيث تحديد نوعية المتلقي ومراعاة المستويات الفكرية والمعرفية لدى هذا المتلقي، وحيث اختلاف المراحل العمرية التي يمرّ بها الطفل، إذ "الطفولة نفسها ليست مرحلة واحدة، فما يضحك طفل العاشرة قد يثير رعبا أو خوفا في طفل الخامسة"[2]، لذا يجب على المبدع مراعاة ذلك في مضامين أعماله ولغته وأسلوبه وتراكيبه وصوره، إذ التوجه إلى مسرح الطفل يحتاج إلى دراسة بلغة الطفل لمخاطبته والوصول إلى عقله وإحساسه وعواطفه، والكتابة المسرحية للطفل ليست عملية سهلة، لاقترانها بالخيال الدرامي والابتكار والموهبة، وكذا المعرفة بآليات إنتاج النّص المسرحي، ذلك أنّ مسرح الطفل مجال واسع للطفل لمحاولة الفهم والتفكير والتغيير، إذ يجب أن لا يقتصر فقط على توفير المتعة التي غالبا ما تكون بإثارة الضحك لدى الطفل والتهريج، إذ أن هذه المتعة تكون جزئية والمتعة الكلية هي التي تجمع بين ما هو حسي وعقلي، إذ أن هناك المتعة العقلية والخيالية، وعليه ندرك تماما أهمية الكتابة المسرحية للطفل كنص أولا، ثم كعرض ثانيا، والأول يلبي الذوق المعرفي من خلال قراءته، والثاني يلبي البعد الجمالي من خلال المشاهدة، ولهذا يجب أن تتوفر في العمل المسرحي لدى الطفل خصائص هي:

1-الجدية في استعمال اللغة.

2-الجديّة في التعبير عن الفكرة.

3-الجدية في الحوار وطرح المساءلة، مع عدم الاستهانة في كتابة النص المسرحي للطفل فكرة وأسلوبا[3].

وفق هذه الخصائص نلاحظ التركيز على لغة مسرح الطفل، وكذلك على مضمونه المتمثل في الفكرة الجيدة، وعليه يبدو أن المسرح الموجه للطفل ليس عملية سهلة، وهو الأمر الذي يفسر إحجام الكثير من الكتّاب عن كتابة النصوص المسرحية الموجهة للأطفال، ذلك أنها بحاجة إلى استخدام أقصى طاقات الخيال والإبداع، التي تتمظهر في تقنيات هذا الفن الدرامي وعناصره، ومما يجب مراعاته في هذا

---

[1]-فوزي عيسى: **أدب الأطفال: شعر مسرح الطفل**، القصة، دار الوفاء، دنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2006، ص106.

[2]-أنور عبد الحميد الموسى، **أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص10.

[3]-منصور عمايرة: **المسرح الأردني**، مرجع سابق، ص110.

الشأن نذكر ما يلي:

1-الحبكة البسيطة غير المعقدة.

2-الشخصيات الواضحة المقنعة والمتميزة.

3-التتابع الطبيعي للأحداث وعدم التنقل السريع في الزمان والمكان.

4-الاهتمام بالحكاية البسيطة الواضحة والمشوقة.

5-البداية المشوقة والنهاية المشوقة والعادلة.

6-روح المرح والفكاهة.

7-الحركة المناسبة.

8-مشاركة الأطفال المشاهدين في العمل المسرحي.

9-اشتراك الأطفال في الكتابة المسرحية[1].

إذا تكاملت هذه الخصائص في (دراما) الطفل كتابة وعرضا، فإنها توفر المواقف الدرامية التي تؤثر في الطفل، وتنمي الذوق الفني لديه وكذا الإحساس بالجمال الفني، وتمنحه أيضا الشعور بالرضا، والتوازن النفسي، فتعدل سلوكه.

كما يمكن أن يتحقق هذا المطلب بتوظيف مختلف الفنون كالقصة، والرسم، والموسيقى، والرقص، فهو الفن الذي يجمع بين أكثر من شكل من أشكال الفن، لهذا فهو يعد من أحب ألوان الفن إلى الأطفال، وهو التوظيف الذي من شأنه أن يوقض لدى الطفل الإحساس بالمبادئ الفنية الأولية، ويسهم في تنشيط عمليات الخلق والإبداع الفني[2]، ويضفي طابع البهجة والمرح عن طريق الحركة والفعل الذي تؤديه الشخصيات وهي تتصارع فيما بينها، على أساس أن الصراع "حركة وحركة مضادة، أي هو فعل ورد فعل، إنه بالتحديد أفعال تجري أمام الأطفال مباشرة، والآن"[3]، وعليه يجب الابتعاد عن السرد والرواية، لأن الطفل يكون عاجزا عن إدراك الأفكار والمفاهيم المجردة، واعتماد الحركة، وتقديم الأفكار الإنسانية النبيلة كالحرية والعدالة والمساواة والخير والحق والجمال، وغير ذلك حتى يأتي العرض المسرحي واضحا، يجمع بين المتعة والفائدة للطفل، وهي من الأهداف التي يجب أن تتحقق في مسرح الطفل نصا وعرضا.

---

[1]-حنان عبد الحميد العناني: **الدراما والمسرح في تربية الطفل**، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن، 2007، ص ص114-115.

[2]-محمود حسن إسماعيل: **المرجع في أدب الأطفال**، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011، ص253.

[3]- محمد بري العواني: **دراسات في أدب ومسرح الأطفال**، مرجع سابق، ص183.

وحتى تتحقق أهداف الكتابة للطفل فإنّ سؤالا نجده يطرح نفسه وهو: ماذا يجب أن تتوفر في كاتب يكتب مسرحا للطفل، والأكيد أن هناك شروطا وسمات يجب أن تتوفر في هذا الكاتب، ومن أهمها أن يكون مدركا لنظرية الدراما، التي تتلخص في الإيقاع، والخيال، والحكاية، والحركة، والشخصية، والصراع، فهي ليست مجرد حوار لغوي بل هي صراع، بالإضافة إلى إدراك خصائص الطفل الوجدانية والفكرية والاجتماعية، ولهذا فإن من أهم الأسئلة التي يجب أن يطرحها الكاتب في هذا المجال هي: لمن نكتب؟ وماذا نكتب؟ ولماذا نكتب؟[1]، فهي الأسئلة التي تجعل الكاتب يدرك حقيقة (دراما) الطفل وخصوصيتها، نظرا لما يميز هذا الطفل من خصائص النمو، فيكون على اطلاع واسع بها، بالاندماج في هذا الوسط الذي يشكل جمهور الأطفال، ليتعرف على ما يميزهم، بالإضافة إلى ملكة التعبير، والإبداع، وامتلاك ثقافة العرض المسرحي التي تتمثل في الإخراج، وتقنياته.

ولقد أورد (**منصور عمايرة**) في كتابه "المسرح الأردني البدايات جماليات مسرح الطفل" مجموعة من السمات لعل من أهمها سمتان هما:

1-أن يكون الكاتب ملما بالمعرفة النفسية والاجتماعية والتربوية.

2-اكتساب تجارب ميدانية سواء من البيت أو المدرسة[2].

هكذا فالتأكيد يكون على أن الكتابة للطفل عملية واعية يجب أن يقوم بها من درس خصائص الطفل، إذ أن "الكاتب المسرحي يقدم للطفل حركة، وفعلا، وفرجة واستمتاعا، لذا يجب أن تتوافر في الكاتب معرفة علمية، ونفسية، واجتماعية، وتربوية، وميدانية، وخبرة فنية في الكتابة ومعرفة بالعرض المسرحي"[3].

وعليه فإنّ من الشروط التي تتوافر في الكتابة المسرحية للطفل ملاءمتها لسن الطفل ومقدراته المختلفة الوجدانية والفكرية، والتمايز على مستوى الفئة العمرية التي تتواءم مع المستوى الإدراكي والنفسي لمسرح للطفل، فعلى الرغم من أن حياة الإنسان تعدّ وحدة مترابطة، إلا أن المتتبع لمراحل نموه يلحظ أن لكل مرحلة خصائصها، ولهذا فقد قدّم علم النفس والتربية تقسيمات عديدة لمراحل النمو، اعتمادا على الخصائص العقلية والوجدانية التي تميّز كل مرحلة، وأهم هذه التقسيمات ما يلي:

---

[1]- حفناوي بعلي: **مسرح الطفل في المغرب العربي**، مرجع سابق، ص88.

[2]- منصور عمايرة: **المسرح الأردني**، مرجع سابق، ص107

[3]-المرجع نفسه، ص108.

أ–مرحلة الواقعية والخيال المحدود

وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ثلاث سنوات إلى خمس سنوات، في هذه المرحلة لا يهتم الطفل بالتفاصيل، ويكون إدراكه حسيّا، ويتصف الطفل فيها بالحركة السريعة والنشاط الزائد، ويميل إلى اللعب الإيهامي، ويشتد فيه ميله أيضا إلى التقليد والمحاكاة، ويكون انتباهه في هذه المرحلة قصيرا[1]، واعتمادا على خصائص النمو عند الطفل، أمكن استخلاص بعض سمات المسرحية التي تقدّم لهذه المرحلة العمرية للأطفال دون ست سنوات:

1–اعتماد الحركة أكثر من الكلام.

2–ملاحظة عالم الطيور والحيوان.

3–تستخدم العرائس.

4–اعتمادها على الصور الحسية والابتعاد عن التعقيد.

5–أن تكون مشوقة.

6–تنوع الأشكال والإضاءة والألوان لخلق الدهشة والإبهار[2].

وبناء على هذه الخصائص فإن المسرح المقدم للطفل في هذه المرحلة قد يتميز بالخصوصية الشديدة نظرا لطبيعة الطفل الجسمية والفكرية والنفسية، التي لا تقوى على فهم الحوار واللغة، والميل إلى اللعب الإيهامي، لهذا يمكن أن يقدم لهم مسرحا يعتمد بالدرجة الأولى على الفكرة البسيطة والواضحة، مع تكثيف توظيف الألعاب والعرائس، مع مشاركة الأطفال أنفسهم في هذا التقديم.

ب–مرحلة الخيال المطلق

وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ست إلى ثماني سنوات، ويبقى الطفل فيها مرتبطا بالأشياء المحسوسة، إلا أن خياله يكون أرحب، بحيث يتجاوز فيها هذا الخيال مرحلة الإيهام إلى مرحلة الإبداع، ينتقل معها إلى بيئة أوسع هي المدرسة، التي تكسبه "بعض مهارات التفاعل مع الآخرين، وتطور مهارات القراءة والكتابة، ومهارة الاستقلالية لديه"[3]، بالإضافة إلى ذلك ففي هذه المرحلة ينطلق خياله نحو آفاق أوسع، بحيث يتطلع إلى عوالم أخرى، عوالم تعيش فيها الجنيات والملائكة والعمالقة والأقزام، وحتى تحقق المسرحية غاياتها في هذه المرحلة يجب أن تتميّز بـ:

---

[1]–محمود حسن إسماعيل: **المرجع في أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص255.

[2] –المرجع نفسه، ص227.

[3]–المرجع نفسه، ص258.

1-الخيال الذي يجذب الطفل.

2-تكون المسرحية مستمدة من البيئة الاجتماعية.

3-تشتمل على القيم التربوية بطريقة إيحائية غير مباشرة.

4-تحتوي على نوع من المغامرات المحسوسة.

5-الوضوح والبساطة في الأسلوب والفكر[1].

ج-مرحلة البطولة

وهي المرحلة التي تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ثماني وتسع سنوات إلى اثنتي عشرة سنة، وفي هذه المرحلة وهي مرحلة البطولة، فإنّ الطفل ينتقل إلى الواقعية، و"يميل إلى الأعمال التي تظهر فيها روح التنافس والشجاعة والبطولة [...] وتزداد خبرة الطفل أكثر بالحياة وبالمجتمع الذي يعيش فيه، ويخلص إلى الجماعة التي ينتمي إليها.. ويتعاظم دور القدوة"[2]، إذن فهي مرحلة النضج، حيث تبلغ درجة قدرة الطفل على التفكير والاسترجاع "والاستظهار للحوادث التاريخية والحقائق العلمية والألفاظ والعبارات والأناشيد والأغاني وما يناسبه من مقتضيات الشعر والنثر، وتزداد قدرته على إدراك العلاقات بين الأشياء وبعضها، خاصة العلاقات الزمنية ويستطيع التفكير في أمور معنوية أكثر مما كان عليه من قبل ولكن قدرته على التجريد والتعميم وتكوين المعاني الكلية الواضحة تظل محدودة"[3]، والمسرحية في هذه المرحلة تتسم بـ:

-البطولة والشجاعة والمغامرة.

-الواقعية بمعنى أن تتضمن معلومات وحقائق كونية ومعاني إنسانية وتاريخية وحضارية، تطور من مفهوم الطفل عن الكون والمجتمع حوله، وتتضمن المعلومات العلمية.

-الطابع التربوي والاجتماعي وتأكيد القيم الدينية والأخلاقية والانتماء القومي بأسلوب غير مباشر[4].

---

[1]-المرجع السابق، ص259.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-المرجع نفسه، ص260.

د–المرحلة المثالية:

إنها المرحلة التي تضم الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين اثنتي عشرة سنة إلى خمس عشرة سنة[1]، وهي المرحلة الأخيرة يبدأ الطفل في فترة المراهقة، وهي مرحلة يكون الطفل فيها واسع الخيال، يظهر هذا في كتاباته التي تتخذ أشكالا متنوعة من التزيين الأدبي والبلاغي، عكس الطفل في المراحل السابقة التي تكون صوره التعبيرية بسيطة وساذجة، كما يبدأ في هذه المرحلة في البحث عن القدوة والمثل الأعلى من أشخاص آخرين غير الوالدين كأبطال من التاريخ أو من نجوم السينما أو المسرح، أو المؤلفين، لهذا فهو يحتاج في هذه المرحلة إلى أعمال أدبية تبرز فيها روح المغامرة والشجاعة والعنف، وهنا يفيد الطفل كثيرا من المسرحيات البوليسية وقصص الحروب التي تظهر شجاعة الأبطال، لهذا فمن أهم خصائص المسرحية التي تقدّم لهم:

–تأكيد المثل العليا.

– أن تكون ذات أهداف تربوية.

–أن تتضمن معلومات تاريخية ودينية تخاطب العقل[2].

وتجدر الإشارة إلى أنّ كل مرحلة من تلك المراحل لها خصائصها في عملية التلقي للطفل للعمل المسرحي، ويختلف فيها مستوى الكتابة من حيث اللغة والفكرة والأهداف، وهذا لا يعني أنّ هناك حدودا وفواصل قاطعة بين المراحل المذكورة، لأنّ مراحل الطفولة كلّها تشكّل وحدة نمو متصلة ومترابطة يكمّل بعضها بعضا، ومن الصّعب أن تصل إلى تقسيم دقيق تميّز فيه بداية المرحلة ونهايتها، ولكن يُلجأ إلى التقسيمات الشّكلية لتسهيل البحث فقط.

أما عن السؤال: متى يتمّ تفاعل الطفل مع المسرح؟ أو ما هي المرحلة العمرية التي تنشد هذا التفاعل، فإن آراء الدارسين والباحثين تؤكّد أن الطفل في المرحلة الأولى أي دون السادسة لا حاجة له للمسرح، وهذا ما ذهبت إليه (**وينفريد وارد**)، ذلك أن الطفل في هذه المرحلة يعتمد أكثر على الحركة واللعب الإيهامي، وكل ما يحتوي على الإبهار من الألوان والإضاءة والأشكال، ولا يمكنه فهم الحوار الذي تقوم عليه المسرحية، لأن متابعته تكون محدودة، وذلك لعدم ثباته في مكان واحد، ولا تركيزه على الأفكار ولعب الشخصيات، والطفل في هذه المرحلة بحاجة إلى مسرح العرائس الذي يدور في عالم الحيوانات والطيور والأشكال التي تعتمد على الحركة وتكون شخصياتها من الدّمى، وهناك رأيان:

---

[1]–هادي نعمان الهيتي : "**ثقافة الأطفال**"، مرجع سابق، ص18.

[2]–محمود حسن إسماعيل: **المرجع في أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص261.

-الرأي الأول: يرى أن نقدّم مسرحية للطفل بصفة عامة، أي لكلّ مراحل الطفولة، بمعنى أن نقدّم مسرحية يلائم مضمونها جميع الأعمار، على اعتبار أنّ ذلك سيتيح لجمهور الأطفال تبادل الخبرات والتفاعل بين المراحل العمرية المختلفة، مما سيؤدي إلى النضج المبكر وخاصة الأطفال الأقل عمرا.

- الرأي الثاني: يرى أن تقدّم مسرحية خاصة بكل مرحلة عمرية من مراحل الطفولة، وهو الرأي الذي يجانب الصواب-في رأينا- حيث إن ما يصلح من أعمال فنية وأدبية لمرحلة عمرية لا يصحّ بالضرورة لمرحلة عمرية أخرى، حيث تختلف خصائص النمو الجسمية الانفعالية والعقلية والاجتماعية من مرحلة عمرية لأخرى[1]، وتؤكد (**ونفيريد وارد**) أهمية الموضوع المقدّم للطفل ومدى توافقه مع سنه، حيث تقول:"فما يقبله الأطفال في سن الخامسة يبدو تافها بالنسبة للأطفال في سن الحادية عشرة، وما يهز مشاعر هؤلاء الأطفال يثير فزع الأطفال في الخامسة"[2]، وعلى ذلك وجب تخصيص المسرح المقدّم للأطفال وتحديد المرحلة العمرية التي يوجه لها هذا المسرح.

1-3-أهداف مسرح الطفل:

إنّ الفن المسرحي ومنذ نشأته عند الإغريق مرورا بمراحل تطوره عبر العصور مارس دورا تربويا بارزا، وشكّل أحد عناصر التربية غير المقصودة أو غير المباشرة[3]، من حيث إنه يسهم في بناء شخصية الفرد ورسم صورة المجتمع بحسب ظروف وجوده وحيثياته في كل بلد وكل مجتمع أو جماعة في العالم[4]، ويؤكد (**فوزي عيسى**) على دور المسرح على جميع المستويات فيذكر قائلا: "المسرح مظهر حضاري يرتبط بتقدّم الأمم ورقيّها، وهو ليس وسيلة ترفيه أو متعة بقدر ما هو أداة تنوير ووسيط هام لنقل الفكر وبث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية"[5].

إذن فالمسرح يعد من أهم الفنون الذي ما فتئ يقدّم نشاطه الجمالي ليفيد به في تنمية ثقافة الفرد وزيادة الخبرات والمهارات والمعلومات، ولا غرو في ذلك فقد قيل أعطني مسرحا أعطيك شعبا متحضرا، فهو يشكّل رافدا مهما من روافد الثقافة، وتزداد أهميته يوما بعد يوم خاصة في ظل المتغيرات الحالية التي يحكمها مصطلح العولمة التي تحاول أن تسلب هويات الشعوب، من حيث تأثيرها في كيفية التنشئة، وأنماطها الاجتماعية وحيث التقليل من شأن الأدب بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة، إذ أضحى

---

[1] -مرجع سابق، ص254.

[2] -وينفريد وارد: **مسرح الأطفال**، مرجع سابق، ص145.

[3] -حسن رزق عبد النبي: **المسرح التعليمي للأطفال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص53، 54.

[4] -هشام زين الدين: **التربية المسرحية: الدراما وسيلة لبناء الإنسان**، ط1، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2008، ص26.

[5] -فوزي عيسى: **أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص89.

المجتمع عرضة لتيارات أجنبية وثقافات مستوردة قد شوّهت أفكاره، ونحن بأشد الحاجة إلى تأصيل هذه الهوية وتثبيتها في النفوس، خاصة الأجيال الصغيرة، والمسرح يعد عنصرا أساسيا في هذا التأصيل، ولعل الاهتمام بآداب الطفل وثقافته قد تحدُّ من غزو هذه الثقافات المتوحشة، وذلك بإنتاج أدب وثقافة خاصة به، تتوافق ومجتمعه وعاداته ومعتقداته، باعتباره أهم مكونات عملية التنشئة الاجتماعية والدينية والخلقية والسياسية والمعرفية[1].

إن المسرح وسيط مهم من وسائط الثقافة، ففيه الحوار والحركة والألوان والموسيقى وفيه الجمال والحقيقة، فبهذا كلّه يعتبر المسرح أكثر الوسائط الثقافية تأثيرا على المتلقي..والطفل هو أشد المخلوقات تأثرا وانفعالا"[2].

هكذا يتم التأكيد على أن المسرح هو واحد من الأجناس الأدبية والفنية التي تسهم في تشكيل ثقافة الطفل، لما يتوفر عليه من قيم جمالية وفنية وأفكار تحققها مختلف العناصر الفنية التي تتوفر في مسرح الطفل، وكذا الوسائط الثقافية والترفيهية كالفنون التشكيلية والموسيقى وغيرها، وما تبثه من القيم الروحية والاجتماعية والتربوية، ويحدد بعض الدارسين وظيفة مسرح الطفل في عدد من العناصر أو الوظائف كما يلي:

1-**الوظيفة التعريفية:** أي نقل المعلومات إلى الطفل، مخطط حركي ومؤثرات بصرية وصوتية.

2-**الوظيفة التربوية:** وهي إحدى أدوات بناء القيم السائدة والمستهدفة، وترسيخها.

3-**الوظيفة الترفيهية:** حيث يمكن أن يكون المسرح وسيلة لإسعاد الطفل والترفيه عنه[3].

وعلى ذلك يمكن أن نلاحظ أن مسرح الطفل يعد وسيلة هامة تكسب الطفل مصادر المعرفة المختلفة، كما يسهم في ترسيخ القيم التربوية والأخلاقية في ذهنه، وعلى هذا الأساس فقد جعله (**مارك توين**) أقوى معلّم للأخلاق وخير دافع للسلوك الطيّب[4]، ولهذا فالاهتمام بهذا النوع من المسرح يكون مركزا على تنمية شخصية الطفل، أكثر من الاهتمام والتركيز على الاتقان في التمثيل.

وأيضا فإن مسرح الطفل يساعد الطفل على الترويح عن نفسه، وتنمية الحس الفكاهي والتلقائي، من حيث ما تثيره الشخصية المسرحية من مواقف هزلية مضحكة يقلدها الطفل، وهذا ما يؤكده (**أنور**

---

[1]- محمود حسن إسماعيل: **المرجع في أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص ص 8-19.

[2] -فاطمة يوسف: **دراما الطفل**، مرجع سابق، ص26.

[3]-زينب محمد عبد المنعم: **مسرح ودراما الطفل**، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2007، ص17.

[4]-وينفريد وارد: **مسرح الأطفال**، مرجع سابق، ص89.

عبد الحميد المورسي) في كتابه " أدب الأطفال"، حين عرّف مسرح الطفل بأنه "خبرة لغوية لها شكل فني، يصوغ قضايا الحياة للأطفال بشكل ممتع وسار، وينمي فيهم الإحساس بالقيم الإنسانية من خير وجمال، ويطلق العنان لخيالهم وطاقتهم الإبداعية"[1]، إن هذا التعريف يركز على أهداف مسرح الطفل، حيث يمكن أن نجمل هذه الأهداف كما يلي:

-هدف ترويحي وترفيهي.
- هدف فني (تذوق الجمال وإطلاق الطاقات الإبداعية والخيالية)
- وهدف إنمائي (تكامل نمو متكامل للطفل)[2].

ووفق هذه الأهداف فإننا نراها تتوجه إلى وجهتين:

الأولى: إمتاع الطفل وتسليته وتنمية مداركه النفسية والذوقية وتحسيسه بمظاهر الجمال والحياة.
الثانية: تربيته على القيم النبيلة وتشكيل شخصيته بما يتوافق مع المهارات الاجتماعية والوطنية والعادات والتقاليد النافعة[3].

ولا يمكن أن تتحقق هذه الأهداف إلا بفهم الطفل لبيئته ووسطه الاجتماعي، وتقريب القيم الدينية والتراثية، وإدراك مظاهر الخصوصية لمجتمعه وقبل كل شيء عقيدته، ويعد المسرح من النشاطات التربوية التي ترسي دعائم هذا الفهم، وقد أدرك الكتاب أهمية هذا الفن في حياة الطفل، باعتباره جزءا من أدبه، إذ يشكل في بنيته التحتية نصا أدبيا له أبعاده وأساليبه، يراعي خصائص الطفل الفكرية والوجدانية، التي تحددها مستويات الطفل العمرية، وهذا بهدف التلقي الناجح من لدن الأطفال، والمتمثل في التأثير الإيجابي على مستوى الأبعاد التربوية والفنية والترفيهية، وفي الوقت نفسه يمثل ازدواجية النص/العرض، التي تنقل هذا الأدب عن طريق ما هو سمعي/بصري، فيستحوذ على حواس الطفل وإدراكه، فيكون المسرح "أكثر ملاءمة لتقديم المفاهيم المجردة إلى الأطفال في صورة حسية، لأن تفكير الأطفال يغلب عليه الجانب الحسي الذي يعتمد على الأشياء المحسوسة، ذلك أن المسرح يضع أمام الطفل الوقائع والأشخاص والأفكار بشكل مجسد وملموس ومرئي محسوس، مما يسهل إدراكهم للأشياء، وفهم الأمور المعقدة، وهو بذلك يفوق الوسائط الأخرى مثل الإذاعة والتلفزيون التي تعتمد على حاسة أو حاستين

[1]-أنور عبد الحميد المورسي : **أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص32.
[2]-هدى قناوي، **أدب الأطفال**، مركز التنمية البشرية، القاهرة، 1990، ص23.
[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فقط، في حين يعتمد المسرح على كل الحواس"[1].

فالمسرح يعد من أفضل الوسائل التي يمكن توظيفها في مجال التعليم والتربية وأيضا التسلية الفنية التي تثير المتعة والفائدة لدى الطفل، فهو "...بخصائصه الدرامية يساعدهم على التفاعل مع أحداثه لأنه يريهم الأحداث وهي تتجسد في أماكنها، ويريهم الأبطال (الممثلين) وهم يمارسون حياتهم على الطبيعة في أماكنها التي يجسدها الديكور بألوانه وإضاءاته الساحرة التي تنقل الطفل إلى عالم يشعره بالسعادة ويرتفع به إلى قمة المتعة والانفعال"[2]، ولهذا فقد لقي مسرح الطفل اهتماما من قبل الأدباء والكتاب، وقد انعكس هذا الاهتمام في إبداعاتهم، ولا غرو في ذلك، فكما قال الشّاعر (**حطّان بن المُعلي**):

وإنمـــــــا أولادنـــــــا بيننـــــــا أكبادنـــــا تمشـــــي علـــــى الأرض

لـــو هبّـــت الـــريح عـــل بعضـــهم لامتنعـــت عيـــني عـــن الغمـــض[3]

من أجل هذا ذهب الأدباء يصوغون بأقلامهم تجارب تواكب التكوين النفسي والوجداني والفكري للطفل، ولعل المرور بتجربة الكتابة المسرحية للطفل في الجزائر تعد من متطلبات هذا الفصل الذي سيتناول مدونة الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) المسرحية الموجهة للطفل، وهو جزء من هذه التجربة، فالحاجة تقتضي أن نعرج على العام، لننتقل إلى الخاص للتفصيل فيها وفق مباحث محددة، فما هو واقع الكتابة المسرحية الموجهة للطفل في الجزائر؟

[1]-إسماعيل عبد الفتاح: **أدب الأطفال في العالم المعاصر-رؤية نقدية تحليلية-**، ط1، الدار العربية للكتاب، 2000، ص64.

[2]-الربعي بن سلامة: **من أدب الطفال في الجزائر والعالم العربي**، ط1، دار مداد يونيفارسيتي براس، قسنطينة، 2009، ص129.

[3]-أميل يعقوب: **معجم لآلئ الشّعر**، ط1، دار صادر للنشر، بيروت، 1996، ص222.

2- واقع مسرح الطفل في الجزائر:

إن ظهور مسرح الطفل وبمفهومه الحقيقي ــوبغض النظر عما كان موجودا في العصور القديمة من يونانية وفرعونية وحيث تحدّث (**أرسطو**) في بعض مؤلفاته عن نوع "الدمى" التي تتحرك تلقائيا، كما أشار (**هوراس**) إلى "دمى" خشبية تتحرك بشدّ الخيوط[1]ــ قد عُرف في أوربا منذ القرن الثامن عشر، ويعد العرض المسرحي الذي قدّمته مدام (**ستيفان يدي جبلينيس**) عام 1784م في باريس أول عرض مسرحي قدّم للأطفال حتى أن بعض الباحثين يؤرخون بهذا العرض لبداية مسرح الطفل[2]، وقد تأثرت في ذلك بأفكار (**جان جاك روسو**) التي وردت في كتابيه "إميل" و"بحث في التعليم"، وكانت تهدف من وراء مسرحها التعليمي إلى الفائدة التي يحصل عليها الأطفال من خلال ممارستهم للتمثيل[3]، للتتوالى بعد ذلك التجارب وتتنوع في مختلف أنحاء العالم.

أما في الوطن العربي فقد وجدت أشكال نمطية تشبه الفرجة المسرحية، وأبرزها "خيال الظل و"القراقوز"، لكن هذا النوع من الفرجة لم يجد العناية اللازمة فاضمحل واندثر، وبدأ هذا النوع من المسرح مرحلة جديدة من مراحل تطوره، وتجاوز تلك الطرق البدائية القديمة واعتمد على الاقتباس، والترجمة، والتأليف.

ولعل الكتابة الحقيقية لمسرح الطفل في الوطن العربي كانت عن طريق المسرح الشعري، فقد كان الشاعر السوري (**سليمان العيسى**) يكتب للطفل، وقد تمت مسرحة العديد من نصوصه وعرضت أمام الأطفال وقد لقيت استحسانا كبيرا من لدن هذا المتلقي الصغير، والأكيد أن هذا النوع من المسرح قد استطاع أن يحقق بعض خصائص مسرح الطفل كالوضوح والمرونة وحسن الإيقاع في اللحن والحركة الخفيفة، هكذا ظهر مسارح الأطفال في هذا الوطن تلبية لوعي جديد بمدى حاجة الطفل حينا، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بالأهداف الرسمية للدولة في معظم الأحيان[4].

أما الجزائر فإنها لم تعرف المسرح قبل العصر الحديث، مثل غيرها من البلاد العربية، إلا تلك الأشكال التي ارتبطت بأشكال شبه مسرحية، منها "القراقوز"، التي نقلها الأتراك إلى شمال إفريقيا في

---

[1]-فوزي عيسى : **أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص19

[2]-محمد مبارك الصوري: "**مسرح الطفل وأثره في تكوين القيم والاتجاهات**"، **حوليات كلية الآداب**، الكويت، حولية 18، 1998، ص20.

[3]-طارق جمال الدين عطية، ومحمد السيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص15.

[4]-حمدي الجابري : **مسرح الطفل في الوطن العربي**، الهيئة العامة للكتاب، 2002، ص82.

القرن السابع عشر، إلى جانب بعض مظاهر احتفالية تقترب من (الدراما) من حيث بعض العناصر والتقنيات التي يتطلبها مثل هذا الفن، كالحركة والجمهور والممثل، وكانت "الحلقة" تشكل مثل هذا المظهر الاحتفالي التراثي الشعبي في فضاء السوق، والتي تعني أن يتحلق المتفرجون حول المداح" أو "القوال" الذي يقوم بفعل الحكاية لقصص أبطالها من التاريخ أو من الحكاية الشعبية، موظفا الحركة والصوت والارتجال، وهو يقترب من "الحكواتي" الذي نراه في الوطن العربي.

أما عن المسرح العربي بالمفهوم الحديث، فإن التأريخ له ينطلق من التأثر بفرقة (**جورج أبيض**) إثر زيارتها للجزائر عام 1921، ولهذا فالكثير من الأعمال المسرحية في فترة العشرينيات جاءت مقلدة للتجربة في الوطن العربي من حيث الاقتباس، أو أسلوب الآداء، وإعداد الخشبة، وإن الباحث عن تاريخ ظهور المسرح الجزائري يمكن أن يجد حوله إفاضة في مؤلفات من مثل (أحمد بيوض) في مؤلفه الموسوم بـ" المسرح الجزائري، و(**عبد الله الركيبي**) من خلال كتابه "تطور النثر الجزائري الحديث"، و(**صالح لمباركية**) في كتابه " المسرح في الجزائر"، و(**نور الدين عمرون**) و(**علاوة وهبي جروة**) في مؤلفه "ملامح المسرح الجزائري" و(**حفناوي بعلي**) في مؤلفه "سيرة مسرح الطفل في الجزائر"، **و(عز الدين جلاوجي)** في كتابة" النص المسرحي في الأدب الجزائري"، وغيرهم ممن أفاضوا في سيرة المسرح الجزائري بالشرح والتحليل والاستنباط.

وإنّ ذكر أهم محطات سيرة المسرح الجزائري ككل قد لا يسعه هذا البحث، وإنما سنقتصر على ذكر بعض الملامح لمسرح الطفل في الجزائر، لتكون لنا انطلاقة نحو المدونة المسرحية التي تعد مظهرا من مظاهر هذا المسرح في مجال الكتابة لمسرح الطفل، ويمكن أن نذكر أن بعض الدارسين قد ذهبوا إلى تقسيم تجربة الجزائر في مسرح الطفل إلى مرحلتين هما:

المرحلة الأولى: (ما قبل الاستقلال).

يشير تاريخ الكتابة لمسرح الطفل في الجزائر إلى أنها تعود إلى الثلاثينيات من القرن العشرين، وتتمثل أساسا في تلك المسرحيات التي كانت تقدم في مدارس جمعية العلماء المسلمين الحرة، وهذا ما أشار إليه (**عبد المالك مرتاض**) في كتابه "فنون النثر الأدبي في الجزائر" في قوله: "فكان كل مدير مدرسة عربية أو أحد معلميها المستنيرين، يكتب مسرحية ليمثلها التلاميذ، إما بمناسبة انتهاء السنة الدراسية، وإما بمناسبة عيد المولد النبوي، وإما بمناسبة أخرى من نوع آخر، ولكن المناسبة الثانية هي التي ظهرت فيها معظم المسرحيات الدينية التي لا يمكن أن يحصرها باحث، لأنها كانت تكتب ثم تمثل، ثم تهمل وتنسى،

دون أن يحتفظ كتابها بنصوصها، لتوهمهم أنها ليست ذات قيمة أدبية، أو لعوامل أخرى قاهرة"[1]، فقد كان النص المسرحي مرتبطا بالعرض، ويموت أحيانا بعد نهاية العرض المسرحي.

وفي هذه الفترة كتب (**محمد العابد الجيلالي**) مسرحية "مضار الخمر والحشيش" وهي أول مسرحية شعرية مدرسية تكتب باللغة العربية الفصحى، وكان هذا قبيل الحرب العالمية الثانية، ومما قاله (**عبد المالك مرتاض**) عن هذه المسرحية ما يلي: "... لم نعثر على عنوان دقيق لهذه المسرحية، وقد اجتهدنا فوضعنا لها عنوان مستوحى من محتواها، وهو مضار الخمر والحشيش، غير أن العنوان الحقيقي الذي ينبغي أن ينطبق عليها انطباقا تاما يجب أن يكون: "مضار الجهل والخمر والقمار والحشيش..."[2]، وهو العنوان الذي فصلت فيه المسرحية من خلال فصولها الأربعة، حيث تناولت في كل فصل مضار كل ظاهرة على حدة، وقد توزعت شخصياته بين عالم الصغار وعالم الكبار، إلا أن البطولة فيها تفرد بها الأطفال الذين مثلوا فيها عنصر الخير بينما مثل الكبار عنصر الشر[3].

كتب في الفترة نفسها (**محمد العيد آل خليفة**) مسرحية شعرية أيضا، وهي "بلال بن رباح"، نظمها الكاتب لأطفال المدارس، وتم نشرها سنة 1938، ومثلت أول مرة بمسرح باتنة بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف سنة 1958.

وبعد الحرب العالمية الثانية، اتسع مجال الكتابة للمسرح المدرسي، ومن المسرحيات التي ظهرت مسرحية "طارق بن زياد" لـ(**محمد الصالح بن عتيق**)، ومسرحية "الصراع بين الحق والباطل" لـ(**علي مرحوم**)[4].

وفي أواخر العقد الخامس من القرن العشرين، كتب (**عبد الرحمان الجيلالي**) مسرحية مدرسية بعنوان: "المولد النبوي"، تقع في ثلاثة فصول، وقد طبعت في الجزائر سنة 1949، ومثلت فيها سنة 1951، وفي هذه الفترة كتب (**محمد الصالح رمضان**) مسرحية "الناشئة المهاجرة"، وقد مثلت لأول مرة بمدرسة دار الحديث بتلمسان في نهاية العقد الخامس من القرن العشرين، كما كتب مسرحيتي "الخنساء" و"حليمة مرضعة النبي"، الأولى نشرت بالمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، والثانية مثلت بمدرسة دار الحديث بتلمسان عام 1948[5]، ومن المسرحيات التي ظهرت في هذه الفترة مسرحية

---

[1]-عبد الملك مرتاض: **فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص199.

[2]-المرجع نفسه، ص203.

[3]- العيد جلولي: **النص الأدبي للأطفال في الجزائر**، مرجع سابق، ص198.

[4]-المرجع نفسه، ص-ص187-188.

[5] -المرجع نفسه، ص202.

"الحذاء الملعون" لـ(**جلول أحمد البدوي**)، وقد جاءت في أربعة فصول، ونشرت أول مرة في مجلة "هنا الجزائر"، سنة 1953، وأعيد نشرها ضمن سلسلة "مسرح الفتيان" سنة 1989، من طرف المؤسسة الوطينية للكتاب، وفي عام 1952 كتب (**أحمد بن ذياب**) مسرحية "امرأة أب"، وقد مثلت أول مرة بمدرسة العلمة بشرق الجزائر، سنة 1952[1].

وهكذا عرف هذا النوع من المسرح نشاطا واسعا في هذه الفترة، أي فترة ما قبل الاستقلال، مع الإشارة إلى أن"هذه المسرحيات لم تكن موجهة للأطفال مباشرة، وإنما كانت موجهة للكبار عامة، وتلاميذ المدارس خاصة"[2]، وهذا لما تنطوي عليه من مضامين تناسب فئة الأطفال.

المرحلة الثانية: (بعد الاستقلال).

وهي المرحلة التي أعقبت الاستقلال مباشرة، حيث كان مسرح الطفل فيها قد ظهر متأخرا، إذ اقتصر حتى نهاية الستينيات على بعض التمثيليات المدرسية التي كانت تقدّم في المناسبات الوطنية والدينية والتي كان يكتبها (**عبد الحليم رايس**)، ومنها مسرحية "نحو النور" ومسرحية "أبناء القصبة" ومسرحية "دم الأحرار"، وهي عبارة عن لوحات فنية تصور كفاح الشعب الجزائري وصموده أمام الاحتلال، وقد قام (**مصطفى كاتب**) بإخراج هذه المسرحيات الثلاث، وإن الجدير بالذكر أن هذه المسرحيات لم تكن موجهة للطفل بشكل مباشر، وإنما كانت موجهة للكبار عامة وتلاميذ المدارس خاصة، وقد تعود هذه الازدواجية في التوجه إلى طبيعة المسرح الجزائري الذي كان في مرحلة بداية الاستقلال، كما كانت هذه المسرحيات تحمل في ثناياها رسالة تتضمن الدعوة إلى التمسك بالوطن والدفاع عنه، وهذا نظرا لطبيعة المرحلة التي كان يعيشها الجزائريون[3].

كما أعيد طبع الكثير من المسرحيات التي كتبت ما قبل الاستقلال كمسرحية "الناشئة المهاجرة"، لـ(**محمد الصالح رمضان**) ومسرحية "الحذاء الملعون" لـ (**جلول أحمد بدوي**) وإنّ تلك "الكتابات المسرحية للطفل في بدايتها كانت موجهة للقراءة، إذ كان هدفها تقديم أدب طفولي جزائري يهتم بالطفولة والتعريف بنضالات وتاريخ وتراث بلادنا، وقد اعتبرت خطوة إيجابية، وتطورا عما كانت عليه قبل الاستقلال"[4]، والأكيد أن هذا التأخر في الظهور له أسبابه، وقد أجملها الباحث (**زويرة عياد**) في

---

[1]–حمادي الجابري: **مسرح الطفل في الوطن العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص111.

[2] –عبد المالك مرتاض: **فنون النثر الأدبي في الجزائر**، مرجع سابق، 187.

[3]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]–أحلام أميرة بوحجر: "**واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل بالجزائر**"، رسالة ماجستير، جامعة وهران، السانية، 2007_2008، ص33.

نقاط منها:

-التفاف معظم العاملين بالمسرح عقب الاستقلال بمسرح الكبار وعدم التفافهم إلى جمهور الأطفال.
-تحمس العاملين في المسارح المحترفة والهاوية بالقضايا العامة التي كان يقررها النظام، ويحاول الدعاية لها.
-عدم وجود النصيب الكافي لثقافة الطفل والتخصص في مسرح الأطفال.
-قلّة الأقلام المؤلفة للنصوص المسرحية الطفولية[1].

أما عن فترة السبعينيات فقد كانت بمثابة مرحلة التكوين والنشأة بالنسبة لمسرح الطفل، وخاصة في جانب العرض حيث بدأت الحركة المسرحية تسترجع نشاطها، ففي سنة 1972، صدر قرار اللامركزية في المسرح، فنص على إنشاء مسارج جهوية في كل من قسنطينة، وعنابة ووهران، وسيدي بلعباس، بالإضافة إلى المركز الوطني بالعاصمة، وقد أنشأت هذه المسارح فيما بعد فرقا للأطفال تقدم عروضها المسرحية للصغار[2].

ففي هذه الفترة -السبعينيات- عرضت أول مسرحية للطفل وهي مسرحية "النحلة" التي أنتجها مسرح وهران الجهوي عام 1975، أما التأليف والإخراج فقد كان جماعيا[3]، كما يذكر (**زويرة عياد**) أن في الفترة نفسها أحدثت الدولة فرقة مسرحية، اجتهدت لخلق تقليد مسرحي هو مسرح الطفل، الذي يمتلك خصوصيته التي تختلف عن مسرح الكبار، وتعميمه على باقي المسارح الجهوية، كما أخذت هذه الفرقة تجوب بعروضها المدارس على اعتبار أن المسرح المدرسي هو جزء من مسرح الطفل، كما اتسع نطاق هذه الفرقة إلى الدوائر الثقافية الموجودة على مستوى القطر الجزائري، وبعد عامين من تقديم مسرحية "النحلة" قدمت مسرحية "البحيرة"، وهي من تأليف جماعي، وإخراج (**موفق الجيلالي**)[4].

أما في فترة الثمانينيات والتسعينيات والألفيات، فقد شهد مسرح الطفل نشاطا كبيرا، حيث ازدهر بفعل إقامة مختلف المهرجانات والمسابقات، واستطاعت بعض الأعمال المسرحية الحصول على جوائز وطنية ودولية، كما برز إلى جانب ذلك كتاب مسرح الطفل، من مثل (عبد القادر شرابة، وأميمة جميلة، ومحمد قادري، وكمال سقني وسهام بوخروف، وفتيحة بن عيسى، وفاتح صمودي[5]، إلا أنّ نصوص

[1] -زويرة عياد: "**مسرح الطفل في الجزائر، نشأته وتطوره**"، **مجلة فضاءات المسرح**، مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، الجزائر، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ع1، 2012، ص144.

[2] -حفناوي بعلي: **سيرة مسرح الطفل في الجزائر**، مرجع سابق، ص26.

[3] -زويرة عياد، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4] - المرجع نفسه، ص145.

[5] -المرجع نفسه، ص187.

هؤلاء المؤلفين كانت تصلح للقراءة، مع قابليتها للتمثيل، وهناك من وضع مسرحيات معدة للتمثيل، ومن هؤلاء: (**منيرة حداد، وسعيد دراجي، وصلاح الدين حراج**) وغيرهم، إدراكا منهم أنّ "المسرحية عندما تقرأ تفتقد إلى المؤثرات الحيوية التي ترتبط بالبناء الفني للمسرحية، من مناظر وديكور، ومكياج، وإكسسوار، وموسيقى، وغيرها"[1].

ومع فترة الثمانينيات دائما استفتح المسرح الجهوي بوهران بمسرحية "الرجوع" وكان ذلك سنة 1982، وهي من تأليف وإخراج جماعي، وقد سار هذا التقليد إلى أن وصل إلى مسرح بلعباس الجهوي بمسرحية مترجمة لـ(**هانس كيتيان**) وهي مسرحية "العندليب والطائر الميكانيكي" أخرجها (**قادة بن شميسة**)، وفي عام 1983، أعاد مسرح وهران عرض مسرحية "النحلة" وتأليف مسرحية جديدة هي" يوسف والوحش"، ألفها (**منصوري بشير**)، وأخرجها (**زلال عبد الكريم**)، ليعود مسرح "بلعباس" بعرض جديد والمتمثل في مسرحية "البيضة الزرقاء" من تأليف وإخراج (**قادة بن شميسة**)، وهو نفسه من قام سنة 1985 بتسجيل عرضين لمسرحيتين هما: "المهرجون" و"الدّمية الخشبية"، وهكذا تدعم هذا الإنتاج الموجه للطفل بعدة مسرحيات وعرف ازدهارا اشتركت فيه جميع المسارح الوطنية، فقد عرض مسرح العاصمة مسرحية "الشاطرين" عام 1986، ومسرح عنابة الجهوي مسرحية "مغامرات قطوس" في السنة نفسها، وبعد عام قدّم المسرح الوطني مسرحية "الغابة المسحورة".

أما اللغة التي كانت تقدم بها تلك المسرحيات فهي اللهجة العامية، إذ كان الغرض منها إرساء تقليد مسرحي للطفل والحفاظ على وجود وحضور هذا المتلقي الصغير، بالإضافة إلى غرس بعض المضامين التربوية والأخلاقية في نفس الطفل باللغة التي هي أقرب إلى فهمه وإدراكه.

في الثمانينيات دائما "كتب (**أحمد بودشيشة**) عدة مسرحيات منها "محفظة نجيب" التي وظف فيها تقنية الأنسنة، حيث جعل كل المحفظة والمقلمة والمبراة والكراس والأقلام شخصيات ناطقة، بالإضافة إلى نجيب وأمه، وهذا التوظيف جاء ليناسب فكرة المسرحية التي دارت حول الدعوة إلى ضرورة المحافظة على الأدوات المدرسية، كما كتب مسرحية "المصيدة" وقد صدرت عن قسم المنشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، ضمن سلسلة مسرح الفتيان سنة "1986[2].

أما في عام 1987، فقد قدّم مسرح باتنة الجهوي مسرحية باللغة العربية الفصحى عنوانها "الحمامة" لـ(**صالح لمباركية**)، وفي العام الموالي قدم مسرح وهران الجهوي مسرحية مأخوذة من التراث

[1] -نجيب الكيلاني: **أدب الأطفال في ضوء الإسلام**، ط2، مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع، الجزائر،1997، ص104.

[2] -العيد جلولي، **النص الأدبي للأطفال في الجزائر**، مرجع سابق، ص190.

الشعبي بعنوان" جحا وحديدوان"، كما قدم قسم المسرح الطفل التابع للمسرح الجهوي لوهران مسرحية بعنوان "يوسف والوحش" من تأليف (**البشير منصوري**)، وإخراج (**بلال عبد الكريم**)[1].

ومع مطلع التسعينيات قدم المسرح الجهوي لوهران مسرحيتين الأولى بعنوان "كنز لويزة" والثانية بعنوان "المسابقة"، وفي العام نفسه قدم مسرح العاصمة مسرحية "البطة البرية"، أما مسرح بجاية فقد قدّم أول مسرحية للطفل هي مسرحية "الأمير"، والجدير بالذكر أن معظم هذه المسرحيات كانت مترجمة ومقتبسة عن المسرح العالمي، وفي سنة 1991 قدم مسرح باتنة الجهوي مسرحيتين هما "باديس النية و"الحكيم" و"كنزي" وقد استلهمت من التراث العربي، واستهدفت المضامين التربوية والاجتماعية، وفي عام 1993 عاد مسرح العاصمة بمسرحيتين اقتباسا وترجمة، الأولى جاءت بعنوان "رحمة والغابة المسحورة" والثانية "الخياط الماهر"، كما قدّم المسرح نفسه مسرحية مقتبسة من التراث العربي وهي بعنوان "وصية دمنة" وهذا عام 1994، وفي العام نفسه عرض كل من مسرحي بجاية وعنابة مسرحيتين هما على التوالي "فيتا بنت الألوان" وهي ذات بعد تربوي، ومسرحية "حكمة لبوبة" لها غرض اجتماعي، وفي عام 1995 عاد مسرح وهران إلى نشاطه وهذا بعرض مسرحيتين مقتبستين هما: مسرحية "النية والحيلة" من تأليف وإخراج (**ميسون المجاهري**)، ومسرحية "في عالم الحيوانات"، وفي السنة نفسها عرض مسرح العاصمة مسرحية "النملة والصرصور" لـ(**أحمد منور**) وهي مترجمة ومقتبسة، وبحلول سنة 1996 قدمت ثلاث مسرحيات في ثلاثة مسارح هي مسرحية "جزيرة النور" لمسرح باتنة، ومسرحية "الأميرة المفقودة" لمسرح عنابة، ومسرحية "بابور القاراقوز" لمسرح بجاية[2].

وفي السنة نفسها أي **1996** صدرت مسرحية "بلاغ في فائدة العائلات" لـ(**عبد الوهاب حقي**) ضمن سلسلة المسرح الهادف للأطفال، وهي السلسلة التي تضمنت أيضا مسرحيات للكاتب نفسه منها مسرحية "خبز وتراب" و"أعداؤنا"، و"السيد الفاعل"، والسيد المفعول"، والمغرور" والفعل المضارع"، و"الاسم سمسم"، وقد صدرت معظمها عن دار هومة بالجزائر[3]، وكما يلاحظ فإن معظم عناوين المسرحيات تتناول موضوعات من المنهاج المدرسي، مما يعني أن مسرح الطفل في الجزائر قد اهتم بمسرحة المناهج الموجه للمسرح المدرسي.

كما عرض مسرح بجاية في سنة 1997 مسرحيتين هما: "قزمان" و"آهو"، وفي سنة 1998 قدّم

---

[1]-حفناوي بعلي: **سيرة مسرح الطفل في الجزائر**، مرجع سابق، ص42.

[2]-العيد جلولي: **النص الأدبي للأطفال في الجزائر**، مرجع سابق، ص190.

[3] -حفناوي بعلي، المرجع السابق، ص 61.

مسرح عنابة مسرحية "الطائر العجيب" لـ(**سعيد دراجي**)، ومسرحية "الحمامة" تأليف جماعي، وفي سنة 1999 قدم المسرح البلدي لمدينة سكيكدة مسرحيتين هما " سر الحياة" و" القصر الملعون"، الأولى من تأليف (**أحسن ثليلاني**)*، وكان موضوعها قد تناول الطفل والبيئة، من خلال رصد ظاهرة تبذير الماء الشروب، وقد حاول أن يقترب من مرحلة الطفولة في سن ثماني سنوات إلى ما فوق، أما الثانية فهي من تأليف (**السعيد زنير**)، وقد عالجت ظاهرة التسلط وحكم القوي على الضعيف[1]، وفي السنة نفسها قدّم كل من مسرح العاصمة وباتنة مسرحيتين، الأول عرض مسرحية "رحلة الحظ"، تأليف (**نور الدين الهاشمي**)، والثاني قدّم مسرحية باللغة الفصحى وهي مقتبسة بعنوان "رحلة الأمير الصغير"، ومن بلعباس قدّم (**قادة بن شميسة**) مرة أخرى مسرحية مقتبسة وهي مسرحية "ماجد"، وهذا في عام 2000، وبعد عام قدم مسرح باتنة مسرحية "الحافر الفضي" وهي مسرحية باللغة العربية الفصحى ومقتبسة، أما المسرح الجهوي بوهران وفي السنة نفسها فقد عرض مسرحية "كسلان في بلاد الشجعان".

وفي موسم 2002 قدّمت مسارح وهران وبلعباس وعنابة عروضا لمسرحيات على التوالي، قدم خلالها مسرح وهران مسرحية "المسابقة"، وبلعباس "الأمانة"، أمّا مسرح عنابة فقد عرض مسرحية "دورة في زحل"، وفي عام 2005 عرض مسرح بلعباس مسرحية "أفراح" لـ(**قادة بن شميسة**)، وفي عام 2006 عرض نص "قمر الزمان والفتية الثلاث" للكاتب (**محمد حمادو**) وهذا في مهرجان مستغانم للمسرح المدرسي، وقد استند فيه الكاتب إلى حكاية من حكايات "ألف ليلة وليلة"[2].

وقد استمرت العروض المسرحية على مستوى مختلف المسارح الجهوية، وهي كثيرة ويصعب حصرها وذكرها جميعا في هذا المقام، إلا أن الجدير بالذكر أن هذا النشاط الكبير في مسرح الطفل من قبل مختلف الفرق والمسارح، فتح المجال لتنشيط المهرجانات والأيام الدراسية التي تعنى بمسرح الطفل[3].

ويمكن القول أيضا إنه على الرغم من هذا التفعيل لمختلف العروض والمسارح والنصوص المسرحية سواء المؤلفة منها أو المقتبسة، فإن مسرح الطفل والمسرح الجزائري عامة يبقى يعاني نقصا كبيرا، ذلك أن "المؤسسة المسرحية الجزائرية لم تتمكن من إقامة حوار مع الجمهور ولم تجعل من العرض المسرحي حدثا

*-كما كتب (أحسن ثليلاني) مسرحيتين هما "الضربة السابعة"، و"أمراء للبيع" في السنة نفسها -1999-.

[1]- العيد جلولي: **النص الأدبي للأطفال في الجزائر** ، مرجع سابق، ص108.

[2]-المرجع نفسه، ص228.

[3] -زويرة عياد: **مسرح الطفل في الجزائر**، مرجع سابق، ص ص146-156.

ثقافيا يسهم في إرساء عادة المشاهدة وتكريس تقاليد الذهاب إلى المسرح"[1]، وهذا يعود –في رأينا- إلى عدم الاهتمام بالكاتب المسرحي وتشجيعه من خلال تحويل نصوصه إلى عروض مسرحية، لكي لا تبقى وقفا على رفوف المكتبات، لأن النص الدرامي يختلف عن النص الشعري أو الروائي، على أساس أنه يحيى وتدب فيه الحياة فوق الركح، وهذا ما أدى إلى انصراف الأدباء عن الكتابة المسرحية، الأمر الذي نتج عنه ندرة النصوص المسرحية الموجهة للطفل، رغم النشاط المتزايد للعروض المسرحية التي تعتمد على الاقتباس والتأليف الجماعي من لدن الفرق المسرحية، وفي أغلب الأحيان يوضع النص المسرحي شفهيا، أما عن هذا النشاط المتزايد نسبيا، فإنه غالبا ما يكون مرتبطا بمهرجانات أو احتفالات لها طابع دعائي أو إعلامي أكثر منه ميلا للأهداف التثقيفية العامة في هذا المجال، حيث "إن الدعاية الحقيقية لإرساء حركة مسرحية خاصة بالطفل، ليس بتكاثر أعداد العروض الموجهة للطفل أعدادا كل سنة"[2]، وإنما بتحويل العمل المسرحي إلى التزام وطني وإنساني كما كان "الحال عليه عند الإغريق، حيث كانت الدولة تشرف على الإنتاج المسرحي وتشجعه وتخصص له الجوائز والمكافآت وتسدد ثمن تذكرة الدخول لغير القادرين"[3]، وإن نقص الرعاية والاهتمام، أو هذا الفقر أدى في الواقع إلى الإعراض عن المسرح، ولهذا فإن الباحثين والدارسين يرون أن النهوض بالظاهرة المسرحية وجعلها تقليدا والاهتمام بمسرح الطفل هو ضرورة، على اعتبار أنه نشاط تكويني، وترفيهي، وتحريضي يقوم على تغيير الواقع، وجعل الاهتمام بالمسرح مطلبا اجتماعيا وثقافيا، حيث إن نشأة مسرح الطفل منذ مراحله الأولى يعني خلق جمهور مسرحي متفاعل على المدى المتوسط والبعيد.

ويأتي هذا الفصل كجزئية في الدراسة، على اعتبار أنّ النصوص المسرحية الموجهة للطفل تشكّل بنية كبيرة في مدونة الكاتب المسرحي (**عز الدين جلاوجي**)، الذي يعدّ من الكتّاب الذين أخلصوا للكتابة المسرحية، حيث بدأت تجربته هذه بمسرح الكبار منذ عام 1985، بمسرحية "البحث عن الشمس"، ثم تلا ذلك بمسرحيات أخرى جمعها في مدونة هي "ثلاث عشرة مسرحية للكبار"، كما أصدر مجموعة مسرحيات للطفل قدّم فيها أربعين مسرحية جمعها في منجز طباعي واحد، جاء موسوما بـ"أربعون مسرحية للأطفال"، كما جاءت هذه النصوص تأكيدا على أهمية مسرح الطفل نصا وعرضا، وعلى اعتبار أنّ مسرح الطفل مصطلح حديث النشأة، فهو يتصف بخصائص معينة واحتياجات عقلية ووجدانية خاصة، واستعمال لغوي مرتبط بكل ذلك وبمراحل نمو الطفل المختلفة، ولكي تحقق المسرحية

---

[1]–مخلوف بوكروح: "**المسرح– الجمهور– التلقي**"، **مجلة الثقافة**، العدد 17، سبتمبر 2008، ص ص 92– 95.

[2]–زويرة عياد: **مسرح الطفل في الجزائر**، مرجع سابق ، ص153.

[3]–طارق جمال الدين عطية ومحمد السعيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص42.

أهدافها، وجب أن تتوفر على شروط كنا قد ذكرنا بعضها في مقام سابق، وهناك أسئلة يقوم عليها هذا الفصل يمكن صياغتها كالآتي:

-ما هي المصادر التي استقى منها الكاتب مادته المسرحية؟

-ما مدى تطعيم (**عز الدين جلاوجي**) نصوصه المسرحية الموجهة للطفل بالقيم والأبعاد التربوية والتعليمية؟

- ما مدى استجابة هذه القيم للحاجة الوجدانية والفكرية للطفل بشكل عام، والطفل الجزائري على وجه الخصوص؟

- ما هي خصائص عناصر البناء الدرامي التي شكلت صفة الدرامي فيها؟

-وإلى أي مدى يمكن لهذه الخصائص أن ترشح هذه النصوص على خشبة المسرح؟

-وهل عبرت اللغة التي كتبت بها نصوصه المسرحية عن الموضوع الذي تناولته؟ وإلى أيّ مدى يمكن للقارئ أو المتلقي الطفل فهم اللغة التي كتب بها؟

-هل يمكن لتلك النصوص أن تحقق البعدين: الفكري والجمالي؟

هي أسئلة تطرح نفسها، ونحاول الإجابة عنها وفق عناصر البحث التي تبحث عن الأبعاد التربوية والتعليمية التي اشتملت عليها مسرحياته، وكذلك خصائص عناصر البناء الدرامي كالفكرة والشخصيات والحوار، وطبيعة اللغة التي اعتمدها الكاتب في كتابته المسرحية للطفل، ونظرا لما تحويه هذه النّصوص من أهداف تربوية وتعليمية كان لابد إذن من الوقوف على أبعاد هذه النصوص، وعلى أهدافها، وذلك بغية الاستفادة منها في العملية التربوية والتعليمية، فماذا قدّم النص المسرحي الموجه للطفل عند (**جلاوجي**) تربويا وتعليميا وفنيا أيضا.

الفصل الثاني

الأبعاد التربوية في النص المسرحي عند عز الدين جلاوجي

1- البعد الأخلاقي
2- البعد الاجتماعي
3- البعد الوطني/ القومي
4- البعد التعليمي/ الديني
5- البعد الترفيهي

لقد ثبت على مرّ العصور أن المسرح "مظهر حضاري يرتبط بتقدّم الأمم ورقيّها، وهو ليس وسيلة ترفيه أو متعة فقط بقدر ما هو أداة تنوير ووسيط مهم لنقل الفكر وبث الوعي من أجل النهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية"[1]، فقدأشار (**أرسطو**) أنّ المسرح يقوم بوظيفة التطهير (catharsis)، كما رأى فيه رجال الدين المسيحيين خلال القرون الوسطى خير معلم للمسيحية نظرا لقدرته على التأثير، على الرغم من أنّ أفلاطون قد ذهب إلى أنّ المسرح يساهم في إفساد النشء من خلال محاكاته لما يعرض من أحداث لا أخلاقية فوق خشبة المسرح، ولذلك قام بإخراج الشعراء المسرحيين من جمهوريته.

وإنّ لهذا التّأكيد علاقة بالمدونة التي تشكّل وجهتنا في هذه الدراسة وهي النصوص المسرحية الموجهة للطفل لدى (**عزالدين جلاوجي**)، إذ نجدها في مضامينها تتجه نحو تحقيق الأهداف التربوية والتعليمية بامتياز، ولا غرو في ذلك فالكاتب مربيّا قبل أن يكون كاتب قصة أو مسرح، وهو يقرّ في مقدمة كتابه "أربعون مسرحية للأطفال" أنّ " الدافع إليها كثرة الطلب عليَّ من المعلمين والأساتذة في كل الأطوار الدراسية والمربين..."[2]، مما يعني أنّ الغايات محددة بين ما هو تربوي وما هو تعليمي.

ونظرا لما تحويه هذه النصوص من أهداف تربوية وتعليميّة كان لابد من الوقوف على أبعادها، وذلك بغية الاستفادة منها في العملية التربوية والتعليمية، وإنّ المقصود بالأبعاد التربوية والتعليمية تلك القيم والمعارف والمعلومات العلمية والتاريخية والسياسية وغيرها من المعلومات، وقد رأينا أن نبحث أولا في مصطلح التربية – ولو بإيجاز- حتى ندرك أسسها وقيمها وبناها، ومنها يمكن أن نستنتج بعضها في النصوص المسرحية لـ(**جلاوجي**).

لقد وجدنا (**أفلاطون**) يلخص "التربية" بقوله هي: "أن نضفي على الجسم والنفس كل جمال وكمال"[3]، هذا يعني أن المصطلح يخص الإنسان في بعده المادي والروحي كأن يشمل الأول النظافة وقواعد الصحة في جميع أبعادها، بينما يشمل الثاني الروح وصفائها مع ذاتها وفي علاقتها مع الآخر، وغير بعيد عن هذا التعريف يعرّف (**هربرت سبنسر**) التربية بأنها "كل ما يقوم به الآخرون من أجلنا بغية التقرب من كمال طبيعتنا، والمثل الأعلى في التربية هو أن نزود الإنسان بإعداد كامل للحياة بكاملها"[4]، وهذا يحيل إلى الوظيفة التربوية وأهدافها في أبعادها الاجتماعية والأخلاقية والتعليمية

[1]-طارق جمال الدين عطية ومحمد السيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص26.

[2]-عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص5.

[3]-محمد حسين العمارة : **أصول التربية التاريخية والاجتماعية والنفسية**، دار الميسرة، الأردن، 2000، ص10.

[4]-المرجع نفسه، ص286.

والوطنية والقومية التي يضطلع بها الكبار لتنشئة الطفل فكريا ووجدانيا وبشتى الوسائل المتاحة.

وهكذا فالتربية تهدف إلى تحقيق النمو المتكامل للمتعلم في مختلف النواحي: الجسمية، والنفسية، والاجتماعية والتي تُحقق التوافق بينه وبين المجتمع الذي يعيش فيه، والوصول إلى هذا الهدف يتطلب جهداً غير يسير، ولكي يتم ذلك يجب أنْ يتاح للمتعلم ممارسة عدد من الأنشطة والخبرات التي تؤهله لاكتساب المعلومات والاتجاهات التربوية، والمهارات العملية من حيث كونها جوانب أساسية من مكونات العملية التعليمية.

والمسرح هو وسيلة من تلك الوسائل المتاحة، إذ يمثل نشاطا تربويا يكتسب من خلاله الطفل قيما تربوية وتعليمية تُعدّل سلوكه وتطوره نحو الأفضل، وحيث "إنّ المسرحية تعدّ من أقرب الأشكال الأدبية لنفس الأطفال، لذا يجب مراعاة مجموعة من الاعتبارات عند اختيار المسرحية كوسيط تربوي لتنمية سلوك الطفل وغرس القيم لديه، وتتمثّل أهم تلك الاعتبارات في مراعاة خصائص المرحلة العمرية عند الطفل"[1]، وعليه فقد أدركت الأمم المتقدمة أهمية المسرح في التربية والتعليم، فقامت في أوروبا وروسيا وأمريكا مسارح للصغار تفوق مسارح الكبار استعدادا، ويعمل فيها الأخصائيون في التمثيل والتربية وعلم النّفس[2]، وفي الوطن العربي بدأ هذا النشاط في بعض المدارس، وكانت الغاية منه التربية والتعليم، وكان عبارة عن تمثيليات تحمل الطابع الوطني والقومي، وتهدف إلى تنشئة الطفل وتعليمه مختلف القيم، وللوصول إلى الأهداف المرجوة ينبغي تعميم هذا النشاط في مجمل مدارس الوطن العربي.

هذا وقد ذكرت (**حنان عبد الحميد العناني**) وظائف كثيرة للدراما في كتابها "الدراما والمسرح في تربية الطفل" ومن بين تلك الوظائف:

-تبسيط المواد الدراسية عن طريق مسرحتها بأسلوب مشوق وجذاب.
-إثراء اللغة عند الطفل، والقضاء على عيوب النطق، وتعديل السلوك.
-إعداد الصغار لدراما الكبار[3].

وغير بعيد عن هذه الوظائف فقد اهتم (**عز الدين جلاوجي**) بالكتابة للطفل عن طريق النص المسرحي، واستنادا إلى مضامين تلك النصوص فقد جعل نصب عينيه ثلاث وظائف يمكن ترتيبها كالآتي:

---

[1]-طارق جمال عطية ومحمد السيد حلاوة، **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص ص 5-6.

[2]-محمد شاهين الجوهري: **الأطفال والمسرح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص3.

[3]-حنان عبد الحميد العناني: **الدراما والمسرح في تربية الطفل**، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن، 2007، ص12.

1-الوظيفة التربوية

2-الوظيفة التعليمية

3-الوظيفة الترفيهية

ومجمل هذه الوظائف نجدها:

أ-ذات أبعاد أخلاقية.

ب-ذات أبعاد اجتماعية

ج-ذات أبعاد وطنية/ قومية

د-ذات أبعاد دينية

وبالرجوع إلى مضمون المدونة، نلاحظ أن هذه الوظائف ذات أبعاد مختلفة، فمثلا الوظيفة التربوية تمتلك أبعادا أخلاقية، وأخرى اجتماعية، وأبعادا وطنية/قومية، أما الوظيفة التعليمية، أو المعرفية فقد تنوعت بين ما هو تعليمي علمي، وبين ما هو ثقافي، وعليه يمكن أن تشكل هذه الوظائف وأبعادها عناصر لهذا الجزء من الدراسة، ويمكن أن نبني أسئلته على النحو الآتي:

-ما هي أبعاد تلك الوظائف التي تناولتها مسرحيات المدونة الموجهة للطفل؟

- وما مدى تلبية تلك الأبعاد لحاجات الطفل النفسية والاجتماعية الوطنية، والفكرية؟

-ما هي مختلف المصادر التي استقى منها المؤلف مضامينه وأبعاده التربوية؟

وحتى نتمكن من تبيّن مختلف تلك الوظائف والأبعاد، وأثرها في توجيه الطفل وتنشئته، يجب أولا رصد بعض مسرحيات تلك المدونة وطبيعتها استنادا إلى الموضوعات التي تعالجها وهي مبيّنة كالآتي:

المسرحيات	الموضوعات	الوظيفة التربوية/أبعادها
-سالم والشيطان	الكسل في الدراسة	تعليمية
-خيوط الفجر	مقاومة المحتل	وطنية
-غنائية الحب	الاهتمام التاريخ الوطني	وطنية
-الأم	بر الوالدين	أخلاقية، اجتماعية
-غصن الزيتون	القضية الفلسطينية	قومية

-سمكة أفريل	الإقلاع عن الكذب	أخلاقية
-الحافظة السوداء	أداء الأمانة	أخلاقية
-الصياد الماهر	العناية بالطبيعة	أخلاقية/اجتماعية
-الليث والحمار	احترام المجالس	أخلاقية
-خادع النعام	البعد عن الخديعة	أخلاقية
-العمد والفضلات	تعليم قواعد اللغة العربية	تعليمية
-الهمزة	الإشادة باللغة العربية	تعليمية
-الدجاجة سنيورة	قواعد الكتابة	تعليمية
-الشاعر البطل	حسن الظن	أخلاقية
-المتكلمة بالقرآن	حب الوطن والتضحية	وطنية
-أساس الملك	حفظ القرآن الكريم	دينية
-السيف الخشبي	العدل أساس الملك	اجتماعية
-الأم الحقيقية	الابتعاد عن الزيف	ترفيهية
-النغم الخالد	الصدق في القول والفعل	أخلاقية
-الإيثار	بحور الشعر العربي	تعليمية
-لقاء الأذكياء	الإيثار	أخلاقية
-جزاء سنمار	وافق شن طبقة	تعليمية
-هبنقة	وهل جزاء الإحسان...	أخلاقية
-لبن الصيف	الحمق	ترفيهية
-المتطفل	تحمل مسؤولية الاختيار	اجتماعية
-اللهفة القاتلة	الابتعاد عن التطفل	ترفيهية
-الضبع	التأني وعدم العجلة	أخلاقية
-الانتظار	لا تصنع المعروف في غير أهله	أخلاقية
-اللسان المقطوع	الوفاء بالعهد	أخلاقية
-تراتيل الحرية	الفصاحة والذكاء	تعليمية
-البطولة النادرة	الإباء والصبر والشجاعة	وطنية
	الشجاعة بالفعل لا باللسان	ترفيهية

وكما هو ملاحظ في الجدول أعلاه فقد تنوعت الوظائف في المسرحيات التي جاءت في مدونة (**عز الدين جلاوجي**)، وتشعبت أبعادها حسب الموضوعات والقيم التي تستهدفها هذه المسرحية أو تلك، وقد طغت الوظيفة التربوية ذات الأبعاد الأخلاقية على بقية الوظائف، وهذا يدل على مدى إدراك الكاتب لأهمية هذه الوظيفة التي أكد عليها الرسول –**صلى الله عليه وسلّم**– في قوله: "أدّبني ربي فأحسن تأديبي"، وقول الشاعر (**أحمد شوقي**) الذي غدا قولا مأثورا تداولته الأجيال في قوله :

إنّما الأمم الأخلاق ما بقيت * فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا[1]

وقد رأينا أن نصنف تلك الوظائف حسب تكرارها في النصوص المسرحية الموجهة للطفل عند الكاتب وفق المباحث الآتية:

[1]–أحمد شوقي: **الشوقيات**، تقديم: محمد حسين هيكل، ج1، دار الكتب العلمية، القاهرة، مصر، 1946، ص224.

1- البعد الأخلاقي

ممّا لاشك فيه أن مجمل الأهداف التي يسعى العمل الأدبي والفني إلى تقديمها زرع القيم الأخلاقية الفاضلة في نفس الطفل كالعدل والإحسان والصدق ومساعدة المحتاج، والرفق بالحيوان، والوفاء بالوعد، وأداء الأمانة وغيرها، ويعدّ (**عز الدين جلاوجي**) من الكتاب الذين اهتموا في مسرحياتهم بالوظيفة التربوية ذات الأبعاد الأخلاقية، ومن المسرحيات التي تناولت هذه الوظيفة : "سمكة أفريل"، "الحافظة السوداء" و" الليث والحمار"، "خادع النعام"، "الدجاجة سنيورة"، "الإيثار"، "جزاء السنمار"، و"المتطفل"، و"اللهفة القاتلة"، و"الضبع"، و" الانتظار" و"تراتيل الحرية"، و"البطولة النادرة" و"الصياد الماهر"...إلى آخر ما كتب من مسرحيات.

ففي مسرحية "سمكة أفريل" يستدعي الكاتب المعتقد الاجتماعي السائد في الوسط العربي والمحلي، الذي يقضي بأن أوّل يوم من شهر أفريل يكون الكذب فيه حلالا على وجه المزاح، وقد وجد في هذا النص معادلا موضوعيا يناسب المرحلة العمرية المتوسطة للطفل، حتى يقنعه بخطأ هذا المعتقد، فيقدم مسرحية تقوم على الحدث المفاجئ والفعل المسرحي، فـ(سعيد) زميل (سالم) في المدرسة يخبر هذا الأخير بأن أمّه ماتت بسبب الكذب، وهذا بفعل المعتقد الخاطئ الذي سبق ذكره:

" تلميذ: ماذا تقول؟ ماتت أمّ سالم؟

سعيد: (ينفجر ضاحكا): سمكة أفريل أيّها المغفلون"[1].

ويتدرج الكاتب في أحداث المسرحية، حتى يكشف عن النتائج الوخيمة للكذب حتى ولو كان أبيضا كما يعتقد (سعيد):

"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 سيارة.

سعيد: لكن لم أكن أقصد ذلك.

الأب: وماذا كنت تقصد؟

سعيد: كنت أمزح معه فقط.

الأم: وهل تمزح معه بالكذب يا سعيد؟

[1]-عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص67.

سعيد: إننا في يوم أول أفريل، وهو يوم الكذب"[1].

ونلمس حرص الكاتب على تنبيه الطفل إلى عاقبة الكذب، والإيمان بأن الكذب يؤذي الآخرين ولم يجد الكاتب –في هذا المقام – أحسن من الإرشاد الديني المباشر لتوجيه الطفل إلى البعد الأخلاقي الذي تمثل في الصدق والابتعاد عن الكذب، وقد ورد هذا التوجيه على لسان الأم والأب:

"الأم: الإسلام يا ولدي لا يفرّق بين الكذب الأبيض والأسود، فالكذب هو الكذب حتى لو كان مزاحا.

الأب: وصدق رسول الله(ص) حين قال:"كبرت خيانة أن تحدّث أخاك هو لك به مصدّق، وأنت له به كاذب"[2].

فهذا النص المسرحي قد أدّى وظيفة تربوية ذات بعد أخلاقي، يتمثل في قول الصدق والبعد عن الكذب مهما كانت مراميه، ويلتقي أيضا مع ما هو اجتماعي، حيث نلمس دعوة من الكاتب–وقد جاءت على لسان الشخصيات كالأب والأمّ– إلى الأجيال حتى يبتعدوا عن هذه المعتقدات الخاطئة، التي تؤدي إلى آفات اجتماعية خطيرة كانتشار العداوة والخصام، والخلاف، وهذا من خلال الفعل المسرحي الذي تمثل في الحادث الذي تعرض له (سالم) نتيجة للكذب الذي يسمونه أبيض، والتي لا تزال بعض فئات المجتمع تؤمن به، ولم يشأ الكاتب النهاية المأساوية لقصة المسرحية، فطعمها بسلوك أخلاقي نعتقده فطري في الإنسان، وهو الاعتراف بالذنب والتكفير عنه، بما يتناسب وطبيعة الطفل الفكرية والوجدانية:

"سعيد: (نادما) إني أقرّ بخطئي.

الأب: بل يجب أن تكفّر عن خطئك.

سعيد: عندي بعض النقود سأشتري بها هديّة قيّمة وأذهب لزيارة سالم، وأطلب منه الصّفح"[3].

وفي مسرحية "الحافظة السوداء" يقرر (سعيد) أن يأخذ الحافظة السوداء التي عثر عليها صدفة في الشارع، واقتسام النقود التي كانت فيها مع زميله (سالم)، إلا أن أمره يكتشف من طرف (سميرة) أخته، التي تتسارع إلى إخبار أبيها، الذي كان بدوره واعيا بطريقة إقناع ابنه بخطأ هذا الفعل، حيث طلب منه

[1] –المصدر السابق، ص69.

[2] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –المصدر نفسه، ص70.

أن يبحث عن صاحبها ويسلمها إياه، وفعلا تم ذلك وكانت النتيجة سارة لـ(سعيد)، الذي أخذ يدعو الله أن يغفر له ذنبه هذا، في هذه المسرحية تظهر الأبعاد الأخلاقية: الصدق، وواجب أداء الأمانة، وأهمية النصيحة، والتربية القويمة للوالدين، وضرورة الاستغفار من الذنب.

وفي مسرحية "الليث والحمار" يُظهر الكاتب جانبا أخلاقيا مهما، وقد اختار لذلك عالم الحيوانات للإيحاء بذلك، فلقد وُلد لليث شبل جديد، وقد احتفى بذلك أيّما احتفاء، إذ استدعى كل حيوانات الغابة، التي قدّمت له التهاني، وجاء دور الحمار رافعا صوته بالمدح والثناء:

"الحمار: (تصفيقات حارة..صوت مرتفع) باسم الله الرحمن القدير، خالق الحبّ والشعير، وباعث العصا إلى الحمير، ومزودهم بالعقل المنير، ورافعهم إلى السماء على سرير (ضحك) أتقدّم باسم كل الأحمرة بالتهاني الحارة إلى سيّدي ومولاي أبي الأشبال وسيّد الأبطال ولنجله الفاضل، بطول العمر و..."[1]

ورغم أن القول يبدو جميلا، ينسجم مع المناسبة، إلا أن صوت الحمار المرتفع والذي أثار الضحك والصخب في المجلس، قد كان سببا في موت الشبل، فأمر الليث بقتله والتخلص من شره بإجماع كل الحيوانات:

"القابلة: بهديرك السخيف، وصوتك المخيف قتلت السّيد اللطيف.

الليث: سأقتلك أيّها اللعين المكار، وأمحو أثرك من الديار.

(يهجم عليه وتهجم عليه كل الحيوانات فيقتلونه)"[2].

وهكذا فقد أراد الكاتب تكريس قيم الاحترام، وتقدير المجالس، وحسن التواصل، وعدم إيذاء الآخرين، إلا أن الملاحظ في هذه النهاية غير المرتقبة للحمار أنها تميل إلى العنف، وذلك بممارسة القتل أمام الأطفال، وهذا لا يتناسب والمستوى الفكري والوجداني للطفل في كل مراحله، فكان يمكن أن يخفف الكاتب من هذا الفعل المشحون بالقوة والعنف بنفي الحمارّ، وهكذا يضمن السلامة النفسية للطفل، إذ المسرح يهذب ويعلم ويرفّه أيضا.

وأما مسرحية "الدجاجة سنيورة" فإنها مأخوذة من قصة قصيرة لـ(**ميخائيل نعيمة**) الموسومة بـ: "دجاجة أم يعقوب"، وكما نلاحظ فقد أحدث (**عز الدين جلاوجي**) تغييرا على مستوى عنوان المسرحية، بالإضافة إلى أسماء الشخصيات، فقد جعل (أم يعقوب) هي (فطومة) في المسرحية، أما على

[1] -المصدر السابق، ص90

[2] -المصدر نفسه، ص91.

مستوى الأحداث فقد حاول اختصارها في مواقف درامية، على أساس أنّ الدراما تقوم على الفعل، الذي يتطلب الاختزال، وحافظ على مضمون المسرحية، وجعل منها منطلقا لتثبيت الوظيفة التربوية ذات الأبعاد الأخلاقية في ذهن الطفل، ومن مجموع القيم الأخلاقية التي تناولتها المسرحية: حسن الظن بالآخر، خاصة وأنّ "فطومة" قد اتهمت جارتها عائشة وبناتها بسرقة الدجاجة سنيورة وبيضها، لتموت حزنا على فقدها، ليكتشف بعد ذلك أنها ذهبت إلى حقل فلاح لتحتضن بيضها:

"الفلاح: هل رأيتم الحقيقة؟ إنّ سنيورة كانت تبيض في حقلي ثم حضنت بيضها فظنت خالتي فطومة ظن السوء.. ولكن ها هي الحقيقة تظهر.. لما تفقس البيض جاءت سنيورة مع فراخها لتفرح خالتي فطومة"[1].

وإلى جانب ذلك فقد أراد الكاتب تكريس قيم أخرى إيجابية من مثل الإحسان إلى الجار وهذا يظهر في سلوك جارتها (عائشة) وأيضا رد الأمانة إلى أهلها، ويستشف هذا من خلال الفلاح الذي أحضر الدجاجة وفراخها إلى بيت (فطومة)، بالإضافة إلى قيمة التفاؤل والبعد عن العناد والإصرار على الخطأ والاعتراف به.

أما مسرحية "الإيثار" فإن القيمة الأخلاقية التي تبنتها المسرحية تظهر بطريقة صريحة وواضحة من خلال عنوان المسرحية، اعتمد فيها الكاتب على قصة بسيطة، وجعلها وسيلة لغاية هي تجسيد صفة الإيثار، ومحاولة التأثير في وجدان الطفل، فقد أراد الكاتب تثبيت هذه الصفة ليس فقط على المستوى الفردي، بل أكثر في تنمية روح الجماعة وتوحيد الصفوف، وهو الموقف الذي عبرت عنه شخصيات المسرحية عبر الحوار الآتي:

"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.

(يتعانقون جميعا ويخرجون)"[2].

[1]-المصدر السابق، ص137.

[2]-المصدر نفسه، ص174.

كما نجد الكاتب يبث مختلف القيم التربوية عبر القصص والأمثال والحكم الموروثة التي تتداولها الجماعة عبر مخيال شعبي جمعي[1]، أو عبر الاتجاه التاريخي أو الأسطوري أو الرمزي من خلال انطاق الحيوان والجماد، وهذا من أجل بث قيم تربوية وتعليمية بشكل مؤثر وفعّال، ومما تناوله عنوان مسرحيته "جزاء السنمار"، وكما يبدو من العنوان فمضمونها مأخوذ من التراث الأدبي الذي تزخر به مدونة العرب في الأمثال، تقاسم أدوارها شخصيات : الملك، الوزير، سنمار، جنديان، الحارس، شخَّص هؤلاء القصة التي قام عليها المثل العربي الشائع الذي يروي حكاية مهندس اسمه (سنمار) قام ببناء قصر عظيم لأحد الملوك، فما إن انتهى من بنائه حتى صعدوا كلّهم إلى أعلى القصر، و"السنمار" يتلهف للجزاء الذي وعده إياه الملك وهو تنصيبه وزيرا، مقابل تفرّده في البناء، إلا أن الملك يأمر جنوده برميه من أعلى القصر، حتى لا يبني لغيره قصرا أحسن منه، إلا أن السّبب الآخر غير المباشر فيتمثّل في غيرة الوزير من سنمار، لأن الملك أراد تنصيبه وزيرا بدلا منه، فدبّر له هذه المكيدة:

"الملك: لقد أبطأ (سنمار)، لأجازينه بأحسن ما يجازي الملوك الكرام.

الوزير: يستحق كل خير، وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان؟ ولكن...

الملك: ولكن ماذا أيّها الأحمق ليكونن سنمار وزيري الأول، وزيري المقرّب...

الوزير: رأيك الحق سيّدي، ونحن عبيدك وخدمك

الملك: جميل منك هذا الاعتراف.

الوزير: ولكن ألا يخشى سيّدي من هذا المهندس البارع أن يدعك يوما ليبني لغيرك من ملوك الأرض قصرا أحسن من قصرك؟"[2].

والملاحظ أن عنوان المسرحية جاء مطابقا للمثل الذي يراد به أن هناك من يعمل خيرا فيجد شرا، وهو ما عبرت عنه أحداث المسرحية، أما عن الوظيفة التربوية ذات البعد الأخلاقي التي تستفاد من هذا المثل الممسرح هو الدّعوة إلى ضرورة مقابلة الإحسان بالإحسان، والحذر من المكر والحسد والأذى، وفي رأينا فإن مثل هذه النصوص الممسرحة عن الأمثال العربية المتضمنة في التراث الأدبي تدخل في نطاق المسرح المدرسي، إذ يمكن للمعلم أن يسند أدوارها إلى التلاميذ، وبهذا فإنّ الغاية سواء التربوية أو الأدبية تتحقق بفاعلية كبيرة، بالإضافة إلى الوظيفة الترفيهية التي تتحقق للطفل، ذلك أنّ المسرح وسيط مؤثر يعمل على استثارة قدرات الطفل المختلفة واستغلالها في الموقف التعليمي[3].

---

[1]-عبد العزيز عبد المجيد: **القصة في التربية**، ط1، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص ص15 -19.

[2]-عز الدين جلاوجي، **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص183.

[3]-لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات: **الدراما والمسرح في التعليم-النظرية والتطبيق-**، مرجع سابق، ص59.

ونبقى دائما مع التراث، التي تعد الحكاية الشعبية جزء من مأثوراته التي لها وقع خاص في المجتمع العربي، ممثلا في عاداته وفنونه وخبراته المتوارثة، ويمكن أن نعدّها تأصيلا للشخصية العربية، لأن فيها نمط تفكيره ووجدانه وعقائده، ومن أبرز الصفات التي تتضح في القصص الشعبي البطولة والكرم والمروءة، فالمتتبع للكتابة للطفل في العالم يدرك أن أغلب الأعمال الأدبية والفنية الموجهة للطفل مأخوذة من التراث الشعبي، وإن مسرح الطفل هو واحد من هذه الأعمال، حيث استثمر الكتاب حكايات التراث الشعبي عالميا وعربيا في وضع مسرحيات للأطفال.

ويعد (**عز الدين جلاوجي**) واحدا من هؤلاء الذين استفادوا من هذا التراث في العديد من نصوصه المسرحية الموجهة سواء للكبار أم للصغار، ففي مسرح الطفل وظّف الكاتب قصصا من السير الشعبية والنوادر والطرائف، وهذا لما تتضمنه من دروس في البطولة والمروءة أو من مظاهر للمرح والضحك، ومن ذلك مسرحية "الانتظار"، التي تحمل قيما تربوية ذات بعد أخلاقي من مثل الوفاء بالوعد، والمروءة، والجود والكرم، ويأخذ فكرتها من الحكايات التي ارتبطت بشخصية الملك العربي (النعمان بن المنذر)، وهو ملك عربي عاش في الجاهلية وكان له عادة غريبة جعلها سنّة لكل الأزمان، وهذا ما يوضحه هذا المشهد والنعمان 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؟

النعمان: لأغنينه.

الأول: ألا ترى أن هذا كثير على نفسك وعلى الناس؟

النعمان: هذه سنة أتبعها منذ سنوات، إذا طلع علي شخص في يوم بؤسي قتلته، ولو كان فلذة كبدي، ولو طلع علي شخص في يوم سعدي أغنيته ولو أنفقت كل مالي"[1].

ويتّخذ الكاتب من هذه الحكاية عملا دراميا يقوم على قصة بدوي (حنظلة) كان قد استضاف الملك (النعمان) في إحدى رحلاته إلى الصيد وقد ضلّ طريقه، وأحسن ضيافته وأكرمه كرما كبيرا، وتمضي السنوات ويصيب الجفاف والقحط الصحراء، فينتفض البدوي متذكرا ما أشار به (النعمان) من أن يقصده وقت الحاجة ويقرر الذهاب إليه ليكون يوم ذهابه هو يوم نحس عند (النعمان)، ويظهر هذا من خلال الحوار الآتي:

[1]-عز الدين جلاوجي، **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص230.

"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: أبيت اللعن، ما كان علمي بهذا اليوم؟

النعمان: والله لو ظهر لي في هذا اليوم قابوس ابني لم أجد بدّا من قتله، فاطلب حاجتك من الدنيا وسل ما بدا لك فإنك مقتول.

حنظلة: أبيت اللعن، وما أصنع بالدنيا بعد نفسي؟

حنظلة: فإن كان لابد فأمهلني حتى ألمَّ بأهلي فأوصي إليهم وأهيئ حالهم، ثم أنصرف إليك.

النعمان: فأقم لي كفيلا بموافقتك.

(يلتفت الطائي إلى من حوله ويركّز على أحدهم يسمى شريكا)

حنظلة: يا أخا النعمان فك اليوم ضيفا قد أتى له طالما عالج كرب الموت لا يعلم باله.

شريك: لا يا حنظلة ومن يضمن لي رجوعك وعودتك (يندفع رجل من الجمع يسمى قرادا).

قرادا: أين الرجولة والإباء؟ أبيت اللعن هو علي.

النعمان: اعرضوا لحنظلة خمس مئة ناقة، وليمض لأهله على أن يعود بعد عام مثل هذا اليوم"[1].

هكذا يقبل النعمان بما وعده (حنظلة) الرجل البدوي الذي كان عند وعده له، وبعد طول انتظار كاد أن يتحول الأمر إلى قتل (قراد)، يعود (حنظلة) في اليوم الموعود مع علمه أنه سيقام عليه حدّ القتل، وهذا يتفق تماما والغاية التربوية ذات البعد الأخلاقي الذي يقصده المؤلف في هذه المسرحية ويظهر في المشهد الأخير (النعمان) في حاشيته ومعه (قراد) مكبلا بالحبال.

"النعمان: هذا آخر يوم لك يا قراد.

قراد: ما زال لم ينته بعد أيها الملك، وإن قلبي ليحدّثني بمجيء حنظلة.

النعمان: أمس قلت لي: فإن يك صدر هذا اليوم ولى فإن غدا لناظره قريب

واليوم هل لك غد آخر؟

[1]-المصدر السابق، ص231.

قراد: ليس لي غد ولكن لي أمل كبير.

النعمان: يا سياف أعد نفسك فقد دنا الأجل.

(تأتي زوجته تولول من بعيد)

الزوجة:

أيا عين أبكي لي قراد ابن أجدعا رهينا لقتل لا رهينا مودعا

أتته المنايا بغتة دون قومه فأمس أسيرا حاضر البيت أضرعا

النعمان: أضرب عنقه يا سياف.

أحد الحاضرين: على رسلك أيها الملك أنظر ها هو شخص أت من بعيد.

قراد: ليس لك أن تقتلني حتى يصل إليك الشخص فتعلم من هو.

شريك: لقد وصل أيها الملك، إنه هو نعم هو حنظلة بشحمه ولحمه.

(يصل حنظلة مجهدا)

النعمان: ويحك، ما حملك على الرجوع بعد إفلاتك من القتل؟

حنظلة:

ما كنت أخلف ظنه بعد الذي أسدى إليك من الفعال الخالي

ولقد دعتني للخلاف ضلالتي فأبيت غير تمجدي وفعالي

إني امرؤ مني الوفاء سجية وجزاء كل مكارم بذال

النعمان: هو الوفاء والمروءة إذن؟ والله ما أدري أيهما أفضل وأكرم: أهذا الذي نجا من القتل فعاد؟ أم هذا الذي ضمنه؟ والله لا أكون ألأم الثلاثة، صدقت يا قراد إن غدا لناظره قريب، إن غدا لناظره قريب، اذهبا لقد عفوت عنكما، وليعلم الجميع أني تركت علاتي إلى الأبد.

الجميع: ونعم ما تفعل.. نعم ما تفعل ... (يتعانق الجميع)"[1].

وهكذا فقد قام الكاتب بإخضاع هذه القصة التراثية لمتطلبات التربية السليمة، حيث أبرز في نصوصه المسرحية ما هو إنساني، وذلك تعميقا للقيم النبيلة والإيجابية في نفس الطفل، إلا أن ما يلاحظ هنا أن الكاتب عالج الحدث المسرحي بمنطق الكبار، حيث أثقله بمختلف الإرشادات والتوجيهات بهدف توعية الطفل، إذ المفترض أن تكون المعالجة ضمنية، غير مباشرة، وذلك بتضمينها في إطار مواقف وصور، ونلاحظ كذلك أنّ الكاتب في كل موقف لا يغفل عن الغاية التربوية التي يتوجه بها إلى

[1]-المصدر السابق، ص232.

الطفل من خلال ما تهدف إليه المسرحية من نشر قيم تربوية ذات بنى أخلاقية، المتمثلة في الصدق مع النفس ومع الآخر في القول والفعل، والوفاء بالوعد وتحمل المسؤولية، وضرورة البعد عن التشاؤم، هذه الصفة التي مثلتها شخصية (المنذر) حين فرّق بين أيّام للخير وأخرى للشر، ليثبت الكاتب من خلال الحدث المسرحي أن الإنسان مسؤول عن سعادته وما يحدث له، والأيام كلّها سواء، وهي الأفكار الأساسية التي تطرحها المسرحية وتؤكد عليها، والدعوة نراها تتراوح بين المباشرة الصريحة والمعالجة الدرامية التي تتجلى من خلال المواقف الدرامية التي صورتها هذه المسرحية بالذاتالتي نراها لا تخلو من الإمتاع والتشويق والبهجة التي صنعتنها في آخر الحدث، وهي عناصر نخالها تشدّ انتباه الطفل وتمتعه، وهذا من خلال إعادة تشكيل الحكاية في قالب مسرحي، جوهره الصراع بين الأنا والآخر، وحيث يتحقق التوحد بينهما في آخر مشهد من مشاهد المسرحية، وهذا ما ذهب إليه (**إدريس قرقورة**) حين أكد على "أنّ الأعمال الموجّهة للأطفال ما كانت لتنجح في مجال كتابتها لولا طريقة إعادة تشكيل الحكاية، وذلك في الحقيقة لا يخدم التراث بقدر ما يخدم الأهداف التربوية التي توخاها المؤلف"[1].

كما لم يكتف الكاتب بتناول القيم الأخلاقية في المسرحية، بل راح يرصد طبيعة الحياة البدوية عند العربي قديما، حيث القحط والاعتماد على الطبيعة في الاسترزاق والمشاق التي مرّ عليها العربي، وهذا محاولة منه المزج بين الأصالة البدوية بواقعية الحدث الدرامي، وإن الهدف من ذلك هو ربط الطفل بماضيه وتراثه ليستمد منه قيمه الأصيلة ويرد على محاولة التغريب والتشويه.

أما مسرحية "الصياد الماهر" فالكاتب يدعو فيها إلى ضرورة المحافظة على الطبيعة، وذلك من خلال عناصرها، ومن بينها الطيور التي تعد جزءا من هذه الطبيعة، وحيث تشكل مصدرا للجمال والمتعة البصرية والسمعية، حيث حثّ الطفل وبطريقة غير مباشرة على ضرورة ترك الطيور طليقة من خلال شخصية الطفل (سعيد) الذي صنع قفصا واصطاد عصفورا جميلا ووضعه في القفص، وشخصية (سميرة) التي رأت أن هذا الفعل مشين، فتخبر أباها بذلك:

"تقف سميرة أمام أبيها مترددة في إخباره.

الأب: أهلا سميرة، أأكملت المطالعة؟

سميرة: لا، ولكن هل علمت يا أبت ماذا فعل سعيد اليوم؟

الأب: وماذا فعل أيضا؟

سميرة: لقد صنع قفصا.

[1]-إدريس قرقورة: **الظاهرة المسرحية في الجزائر: دراسة في السياق والآفاق**، دار الغرب، وهران، 2005، ص34.

الأب: صنع قفصا ! هذا شيء جميل، أين هو؟

سميرة: ولكنه اصطاد عصفورا صغيرا.

الأب: اصطاد عصفورا صغيرا؟

سميرة: أجل، ووضعه داخل القفص.

الأب: وأين سعيد الآن؟ استدعيه سريعا"[1].

هكذا يتدخل الأب ليقنع ابنه بضرورة التخلي عن هذا الفعل بالحوار والحجة، فبين له أن ديننا ينهى عن إلحاق الضرر بالآخر حتى ولو كان طيرا، وأن هذا الطير سيشكوه يوم القيامة، كما أخذ يصور له القسوة في حبس الطيور في الأقفاص، من حيث إنها تمثل سجنا والسجن قتل:

"الأب: إن الرسول (ص) 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..."[2].

من خلال هذا الحوار يريد الكاتب أن يغرس في الطفل التواصل الجيد بالحوار وأدبياته، فالأب كان مثاليا في التعامل مع ابنه، ليقنع الطفل في النهاية بضرورة الاهتمام بالطيور وعدم إيذائها بالقتل أو بالأسر، وهذا يدخل في دائرة الرفق بالحيوان، وحيث كانت حرية العصفور رمزا لحرية الإنسان،كان يمكن أن يفيد الكاتب الطفل المتلقي لهذا النص أكثر لو أورد بعض الأدلة النقلية سواء من الحديث أو القرآن الكريم التي تحرم إلحاق الضرر بالآخرين مهما كان جنسهم، فقد ذكر نهي الرسول-**صلى الله عليه وسلم**- ولم يشفعه بنص يثبت ذلك.

كما جسّد الكاتب في مسرحيته "الكلب والملك" استغلال الإنسان لأخيه الإنسان وعدم احترام حقوقه، خاصة الفئة الغنية من المجتمع والتي تملك السلطة، فبدل إشاعة العدل والرحمة يكون الاستغلال والاحتقار للإنسان الضعيف المغلوب على أمره، وهو ما رمز له الكاتب بـ"الكلب" لأن الشخصية الرئيسيّة في المسرحية والتي تمثل قمة الطغيان وهي "الملك" كان يؤمن بالمثل القائل "جوع كلبك يتبعك" إلا أن هذا الكلب قد تحول إلى وحش كاسر ليأكل صاحبه، ولعل الكاتب أدرك شح المجتمع الأخلاقي، الأمر الذي جعله يلح في طرح مثل هذه المسرحيات التي تعد دروسا في الأخلاق للطفل.

---

[1]-عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**: مصدر سابق، ص ص80-81

[2]-المصدر نفسه، ص81.

2- البعد الاجتماعي

يبرز الهاجس الاجتماعي في مسرحيات الأطفال عند (**جلاوجي**) بشكل واسع ومتنوع، حيث تشكّل العلاقات الاجتماعية كالتعاون والعمل وقيمة الفوارق الاجتماعية أبعادا اجتماعية، كما تشكّل البيئة الاجتماعية المحيطة بالطفل والمظاهر الاجتماعية وغيرها أبعادا اجتماعية أيضا.

ومن تلك النصوص المسرحية "سالم والشيطان" التي اهتمت بمحيط الطفل: الأسرة، المدرسة والمجتمع، تمحورت حول العلم والعمل وتحمل المسؤولية والتنشئة الاجتماعية، وقد استمدها الكاتب من واقع الطفل، وهذه المسرحية تتكون من سبعة مشاهد تصور يوميات (سالم الكسول) الذي ينساق وراء وساوس نفسه الأمارة بالسوء والتي جسدتها شخصية "الشر"، فلا يستمع لنداء "الخير"، فلا ينجز واجباته المدرسية ويهمل أدواته ويلهو في قاعة الدرس ولا يحترم المعلم، ولا يستمع لنصائح والديه، فيمر عليه الزمن، في الوقت الذي كان يتعالى فيه على صوت "الخير" فلا يستمع إليه، ويصير رجلا ويضطر إلى امتهان مهنة شاقة والمتمثلة في بيع السجائر في الشوارع، وهو ما صوره الكاتب في آخر مشهد من مشاهد المسرحية:"**سالم: آه البرد شديد...الناس نيام وأنا واقف هنا كالشريد (ينادي) دخائن...دخائن من كل نوع...نسيم...هقار...ريم...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].

إنّ المرحلة العمرية لشخصية (سالم) هي مرحلة انتقل فيها الطفل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الإنسان الراشد، يدخل فيها الطفل في مسار يتسم بالاتزان الجسمي والنفسي، وهو ما يؤكده قوله: "**آه لو أخذت برأي أبي وأساتذتي**"، والجدير بالذكر أن المسرحية تحيل خاصة على قيمة العلم والعمل، باعتبارهما قيما من قيم الحياة الفاضلة، كيف لا والقرآن الكريم يحث على العلم وطلبه والاستزادة منه، وفي ذلك يقول -عز وجل-: "...**وقل ربّ زدني علما**"[2]، فهي إذن من الفضائل التي يجب أن نغرسها في نفوس الأطفال، وهذا ما حاول الكاتب تقريبه من ذهن الطفل عن طريق قصة (سالم) مع الشيطان، مع أن الكاتب قد قرن طلب العلم والاجتهاد فيه بالوظيفة، حيث قدم لنا (سالم) وهو في جو بارد ومكان مفتوح هو الشارع يبيع علب السجائر، إذ في رأينا أن الغرض من التوجيه هو غرس قيمة العلم لذاتها، حتى يكتسبها الطفل كمطلب أساسي لاكتماله، وليس لينال بها فقط وظيفة محترمة.

---

[1] -المصدر السابق، ص18.

[2] -سورة طه،الآية:114.

وللمسرحية مقاصد تربوية هامة، حيث يتبين لنا من خلال قراءتنا للنص المسرحي أن المؤلف يريد أن يبيّن للطفل أن الشر يبحث دائما عن الفرصة لكي يسطو على الخير، إذا لم يواجه بالصمود والتحدي، كما أنه يقدّم دروسا في العمل، وأهمية العلم في حياة الفرد، إذ أنه الطريق الذي يحصنه ضد تقلبات الزمن، حيث يدرك الطفل أن معاناة (سالم) هي نتيجة تكاسله في المدرسة، وعدم تكملة تعليمه، ولعل الكاتب قد رسم نهاية مأساوية لبطله ليثير الخوف في نفس الطفل من أن يلقى المصير نفسه، كما نعدها بمثابة اعتراف بأن (سالم) قد أخطأ في حق نفسه ولكن بعد فوات الأوان، وهذا يُعد في حد ذاته رادعا لكل طفل حتى يجدّ في عمله ويحترم مدرسته ويستمع لنصيحة والديه، وإلا سيكون مصيره مثل مصير (سالم)، ففي مسرح الطفل العقاب أو الخوف من العقاب له تأثير كبير في الوقاية من الوقوع في الخطأ وارتكابه عمدا، هكذا بدا واضحا أن الكاتب أبرز الخطأ السلوكي وعالجه تربويا، وهذا من خلال تعريف الطفل المتلقي بأسباب الفشل، ليستفيد منها ويتجنبها من خلال النموذج الذي قدمه له من خلال هذه المسرحية.

كما أنّ أهم وظيفة اجتماعية تضطلع بها مسرحيات (**جلاوجي**) والتأسيس لها وبثها بين الأطفال تقوية الجماعة والتأكيد على وحدتها وتماسكها، ونجده العنصر التربوي الذي تكاد تتقاطع فيه أغلب المسرحيات، فمسرحية "الأنف الأجدع" تلامس الجانب الاجتماعي من حيث التشديد على علاقة الأخوة والحفاظ على هذه العلاقة مهما كانت الدواعي، ويبدو ذلك من خلال عفو الأخ (الربيع) عن أخيه (كميش) حين ضيَّع أجود الخيول وهو في مهمة، بسبب حمقه وقلة حيلته، ولعل عنوان المسرحية يوحي بذلك، حيث نجد له أثرا واضحا داخل المسرحية:

"الربيع: (وهو يستل سيفه) لن أشفي غضبي إلا بقتلك أيها الأحمق.

قنفد: بل دعه يا ربيع (يمسك ربيعا) اذهب من هنا يا كميش اذهب.

الربيع: كيف تريدني أن أدعه يا قنفد كيف؟

قنفد: أَلْهُ عما فاتك يا ربيع.

الربيع: ولكنه ضيَّع أعز ما أملك.

قنفد: وما عساك تفعل؟ منك أنفك وإن كان أجدعا.

الربيع: صدقت منك أنفك وإن كان أجدعا، هيا هيا"[1].

فالأخوة جزء لا تتجزأ، وإذا ألحقنا بها الضرر فكأننا نلحقه بأنفسنا، تماما مثلما لو كان لدينا أنف

[1]-عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص237.

أجدع، فذلك لا يدعو إلى قطعه لأننا سنصير دون أنف وسنؤذي أنفسنا، وهذا ما دعا (الربيع) إلى العفو عن أخيه، كما تعالج المسرحية صفة الحمق، ويركز الكاتب على أهمية الذكاء وضرورة إعمال العقل وحسن التصرف، ويفضح المخادعين والمنافقين ويحذر الأطفال منهم.

أما مسرحية "الأم" تأتي لتؤدي وظيفة تربوية ذات بنية اجتماعية أخرى، تتمثل في تفعيل اندماج الفرد في الجماعة والتجاوب والتعاون معها في إطار قيم المسؤولية، إذ الإحساس بهذه القيمة يؤدّي إلى بناء الإنسان اجتماعيا، وهي الفكرة التي عالجتها هذه المسرحية والتي جاءت في مشهدين، فنرى في المشهد الافتتاحي زوجة الابن وهي تتأفف من وجود حماتها: أمّ الزوج معها في بيت واحد :

"الزوجة: (تذوق الطعام) أخ...أخ...إنه مالح...الملح دليل القبح، ما أغباني لقد وضعت كمية كبيرة...أف لست طباخة حتى أحسن تحديد المقادير.

الأم: (تدخل وهي تتوكأ على العصا) صباح الخير.

الزوجة: (غاضبة) ما دمت معي في البيت فلن أرى الخير أبدا يا وجه النحس"[1].

لم يبتعد الكاتب عن البيئة الاجتماعية الجزائرية من حيث حضور قضايا هذا المجتمع وبعض الممارسات على الصعيد الاجتماعي بشكل سلبي، حيث ينقل واقعا اجتماعيا يتكرر من حيث رفض زوجة الابن أن تقيم وأم الزوج في بيت واحد، فتكيد لها المكائد، ومسرحية "الأم" تطرح موضوعا جديّا، اعتمد فيه الكاتب على الصراع المتصاعد الذي يدفع بالموقف الدرامي إلى الأمام فلا يقف ساكنا:

الابن: اهدئي يا امرأة لا تبكي.

الزوجة: قلت لك لن أبقى في البيت ما دامت أمك معنا.

الابن: وماذا تريديني أن أفعل لها لقد كبرت وجنّت.

الزوجة: وأنا أرفض العيش مع مجنونة...اقتلها...اذبحها...ارمها في الجب..خذها إلى دار العجزة..

الابن: (لأمه) لماذا تنغصين علي حياتي يا أمي لماذا؟[2]

ويحاول الكاتب أن يخلق بعض المواقف الدرامية التي تناسب خياله في المشهد الثاني:

"في غابة متوحشة كثيرة الأشجار وصل الابن مع أمه.

"الأم: لقد أتعبت نفسك كثيرا يا ولدي.. دعني هنا وعد إلى بيتك وزوجتك وابنك وعش

---

[1]-المصدر السابق، ص50.

[2]-المصدر نفسه، ص50.

سعيدا هانئا"[1].

وكأن الكاتب يهدف من خلال هذا المشهد إلى نقد هذا التعسف الاجتماعي في حق الوالدين إذا بلغا من الكبر عتيا، وينقل وجهة نظره هذه على لسان الحيوانات التي أطلقت وابلا من النقد اللاّذع على الابن العاق لوالدته.

"الجبل: لا تثريب عليك أيتها الأم الكريمة.

الأفعى :أريد أن ألسع ابنك الحقير...

الريح: مريني أحمله في الجو وأرمي به في المهالك والردى.

الأسد: وهذا الابن الخبيث الذي عصى الله وعصاك مريني والله لأقطعنه إربا إربا"[2].

وتسارع الأم لحماية الابن من هذا الانتقام، ويسارع هو بدوره لاسترضاء أمه وزوجته:

"الزوجة: (للأم) أرجو عفوك يا أمي العزيزة، أنا التي كسرت الصحن، وأنا التي ملحت الطعام، 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"[3].

ففي هذه المسرحية يبرز الكاتب أهمية العلاقات الاجتماعية داخل الأسرة، فالابن لم يتخل عن أمه ولم يتركها في الغابة، والزوجة أدركت أن الدور سيأتي عليها يوما، حين تخيلت نفسها عجوزا، وقد أصبح ابنها رجلا، فإذا به يطردها من بيته، فهي إذن الحكمة التي تقول "كما تدين تدان"، هذا الصوت الداخلي الذي نسميه الضمير هو من أيقظ الإحساس بالآخر، وبعاقبة الظلم، فكان الحل ايجابيا ومنطقيا للصراع الذي كان قائما في المسرحية، كما تتجسّد العلاقة الاجتماعية الأسرية بأسمى معانيها في علاقة الأم بابنها وتضحيتها من أجله ومن أجل راحته، كما حرص الكاتب على عدم إخراج الطفل من الدائرة التربوية، وهذا من خلال استنطاق الحيوان وعناصر الطبيعة في الغابة وتشخيصها وأنسنتها لتنتهي المأساة في هذه المسرحية نهاية سعيدة، بخلاف ما هو معروف عن المآسي التي تكون نهايتها مأساوية، ولعل الكاتب قصد هذه النهاية لأنها تتماشى والهدف التربوي والاجتماعي الذي سطّره.

وإن إبراز مثل هذه العلاقات الاجتماعية بهذا الشكل،يرجع إلى الواقع المرير الذي تعيشه الأسرة

---

[1]-المصدر السابق، ص53.

[2]-المصدر نفسه، ص55.

[3]-المصدر نفسه، ص57.

والذي يجسده المؤلف للأطفال على سبيل التوعية المبكرة، وإن موضوع المسرحية يكون موجها إلى الفئة العمرية الثالثة، على اعتبار أن الطفل في فترته المتقدمة لا يستوعب مثل هذه الإشكاليات ولا يلتفت إليها، بل تكون حاجته إلى المرح واللعب أكثر، أي أنّ التأثير التربوي للمسرح يكون كبيرا " عندما تكون فكرة المسرحية وأساسيات العمل الفني متناسبة مع مستوى النمو العقلي والنفسي والاجتماعي للأطفال"[1]، وإن هذه المسرحية إذا ما أخرجت على الركح، فمن شأنها أن تدخل الانسجام بين مختلف العلاقات الاجتماعية، على اعتبار أن المسرح وسيلة تحريضية، فهو"يضع المرايا أمام الأطفال ليروا من خلالها واقعهم، ويدفعهم إلى أن يدركوا أن لهم دورا في تغيير ذلك الواقع، ويقودهم إلى التفكير واحترام المثل النبيلة والالتزام بها"[2]،

كما لم يغفل الكاتب عن بعض القضايا الاجتماعية الخطيرة التي أخذت تطفو على السطح فاتكأ على التراث، فقدّم لنا نصا مسرحيا استمده مما جاء عن النبي سليمان الذي حكم بين امرأتين تنازعتا على ملكية طفل بطريقة تعتمد كثير من الذكاء والفطنة، وهذا ما جسدته مسرحية "الأم الحقيقية":

"القاضي: هل جئت بالطفل؟

المرأة: ها هو سيدي القاضي لكنه ابني.

الأم: بل هو ابني ابني

المرأة: بل ابني.

القاضي: سنقتل كل من نكتشف كذبها.

الأم: قبلت.

القاضي: إذن ما دمتما قد تنازعتما الولد، ولم نستطع أن نعرف الحقيقة، فقد حكمنا بتقسيم الصبي بينكما.

الأم: يقسم الصبي بيننا؟؟ هذا ظلم..هذه جريمة.

القاضي: يا سياف قم بتقسيم الصبي.

الأم: (تصرخ) لا يا سيدي القاضي أرجوك دعه إنه ابنها وليس ابني.

القاضي: بل أنت أمه أيتها السيدة الفاضلة..سلموا لها الصبي.

المرأة: ولكن يا سيدي القاضي.

---

[1]–طارق جمال الدين عطية محمد السيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص54.

[2]– الهادي نعمان الهيتي : "**ثقافة الأطفال**"، مرجع سابق، ص ص 303-304.

القاضي: واسجنوا هذه اللعينة..ميتة الضمير والإحساس"[1].

فكل واحدة منهما تدّعي أمومتها للطفل، فاحتكمتا إلى قاضي القضاة، ولما رأى إصرار كلتيهما على أخذ الطفل، لجأ إلى حيلة، فأمر بأن يُقسم الطفل إلى نصفين وكل واحدة منهن تأخذ النصف، وهنا تحدث المفارقة فتعترض الأم الحقيقية على هذا الفعل ويحسم الأمر لصالحها، ويأمر القاضي برد الابن إلى أمه الحقيقية ومعاقبة المرأة المزيفة، وهكذا تتحقق العدالة، ولعل هذه المسرحية توقظ في نفس الطفل حب المعرفة التي جسدها القاضي من خلال الحيلة التي اعتمدت العقل والذكاء، ومن القيم التي ركز عليها الكاتب أيضا في هذه المسرحية المقابلة بين (الكذب، والصدق)، و(الزيف، والحقيقة)، لكي يصل إلى الحكم العادل، ولعل هذا التوظيف من الكاتب قد حقق التشويق وتمرير الإشارة إلى حدث معاصر له أهدافه والمتمثل في ظاهرة اختطاف الأطفال، والتنبيه إلى هذه القضية من خلال هذه المسرحية.

وتأتي مسرحية "لبن الصيف" لتضيف إلى رصيد الطفل بعدا تربويا واجتماعيا آخر نراه يتكرر في مجتمعاتنا، إذ تنبه الكاتب إلى ظاهرة الطلاق والزواج غير المؤسس على قاعدة سليمة، إذ أن أغلب الزيجات تتم لعامل مادي، وهو ما يفضي في الأخير إلى الطلاق الذي ينتج عنه آفات اجتماعية تهدد المجتمع، يفتتح المشهد الأول في المسرحية على تبرم (دختنوس) من حياتها مع زوجها (عمرو) لأنه شيخ كبير وهي لازالت شابة، رغم حياة الغنى التي وفرها لها، ويسمع (عمرو) حديثها فيطلقها، أما المشهد الثاني فيصور (دختنوس) مرة أخرى وهي تشكو هذه المرة لزوجها الثاني (الحارث) من الفقر، وتقرر أن تطلب المساعدة من زوجها الأول (عمرو)، لينتهي المشهد الأخير برفض عمرو مساعدتها،، لأن هذا اختيارها وعليها أن تتحمل مسؤولية هذا الاختيار، معبرا عن رأيه بمثل نراه في المشهد الأخير من المسرحية:

"الحارث: ها هو الرسول عائد

دختنوس: أكاد أقرأ على وجهه علائم الخيبة

الحارث: (وقد وصل الرسول) بماذا عدت أيّها الرسول؟

الرسول: عدت صفر اليدين

دختنوس: وماذا قال لك؟

[1]-عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص163.

الرسول: قال ل : قل لها الصيف ضيعت اللبن"[1].

ولعلنا نلاحظ أن فكرة المسرحية جيدة، إلا أنها لا تتناسب والمراحل العمرية الأولى للطفل، فهي تتناسب والمراحل العمرية المتقدمة للطفل (اثني عشرة سنة فما فوق)، حيث تتسع مداركهم لتقبل مثل هذه المضامين واستيعاب ما تدعو إليه، كتحمل المسؤولية في اختيار شريك الحياة، وهي الفكرة التي تطرحها المسرحية وتلح عليها.

كما تعجُّ هذه المسرحية أيضا بالقيم ذات البعد الأخلاقي من حيث إنها تعلّم الطفل القناعة، وحسن التدبير والإحساس بالمسؤولية في اتخاذ القرارات المصيرية، وقد حاول الكاتب تسريب تلك الأبعاد ضمن الحكاية وبطريقة لا تعتمد على الإرشاد والتوجيه المباشر الذي ينفّر الطفل من الإقبال على النص المسرحي، "لأن غاية المسرح الأساسية ليست الإرشاد والتوجيه المباشر، وإنما تسريب الوعي بمجالاته المتعددة وترسيخ القيم عن طريق الحكاية الشائقة والمتعة والفن عامة"[2]، فقد أعتمد الرمز الكلي والإيحاء خاصة على مستوى العنوان "لبن الصيف".

ومن الوظائف الاجتماعية الأساسية أيضا في مسرحيات (**جلاوجي**) الموجهة للطفل دعوتها الصريحة إلى نبذ الظلم وذلك بالتأسيس للحكم الذي يقوم على العدل بين الرعية، ويتراءى هذا المبدأ من خلال مسرحية "أساس الملك"، هذه المسرحية التي استمدها الكاتب من التراث العربي الإسلامي، وهي تلخص صفة الحاكم العادل من خلال شخصية (المأمون) في المسرحية، الذي أقام العدل في البلاد، ولم ينحرف عن نهجه حتى وهو يجد ابنه (العباس) متهما من طرف امرأة كان قد أخذ أراضيها ظلما، فحكم للمرأة وأمر بتسليط العقاب على ابنه:

"المرأة (بصوت مرتفع) يا أمير المِؤمنين أنا أرملة ضعيفة اعتدى عليّ الظالم واستولى على أرضي وضياعي، وقد جئتك...

يحيى: (مقاطعا) يا أمة الله إنك بين يدي أمير المؤمنين فاخفضي صوتك.

المأمون: دعها دعها فإنّ الحق أنطقها وأخرسها، يا قاضي القضاة اكتب إلى عامل بلدها يرد عليها ضيعتها ويحسن معاملتها.

المأمون: أما هذا (يشير لابنه) فينال عقابه خذوه"[3].

---

[1]-المصدر السابق، ص209.

[2]-هيثم يحي خواجة: **القيم التربوية والأخلاقية في مسرح الطفل (التجربة السورية : 1975-2007)**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2009، ص172.

[3] -عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص155.

والحقيقة فإنّ الحياة لا تخلو من الظلم، إلا أنه عندما نقدّم للطفل مسرحا ينبغي التأكيد على أن تكون النهاية نصرة للمظلوم وعقابا للظالم "لأن الأطفال بحاجة إلى معرفة المقاييس الصحيحة للعدالة، وهذا من شأنه أن يساهم في بناء ضمائرهم ويقوي عزائمهم في مواجهة الظلم والصعوبات في مستقبل حياتهم"[1]، ولعل الكاتب قد أدرك هذه الحقيقة، وحاول من خلال هذا النص الممسرح أن يولد لدى الطفل الإحساس القوي بالعدالة، "فيرتاحون إلى المسرحية التي يوزع فيها الثواب والعقاب بالقسطاس على من يستحقونه"[2].

ومما لا شك فيه أيضا أن الواقع قد فرض على الكاتب مثل هذه المعالجة الدرامية الموجهة للطفل على أساس أن فكرة المسرحية لها صلة بتاريخ المواطن العربي، ففي كل عصوره نجده يصارع الظلم والسيطرة الغاشمة، ويحلم بالحكم العادل الذي تتم من خلاله الوحدة التامة والحياة الاجتماعية العادلة، وهذا ما سعت إليه المسرحية من حيث التأكيد على أهمية العدل وإرسائه حتى يعم السلام والطمانينة، وترسيخ ما ينبغي أن يتوافر للحاكم من صفات كالعدالة والحكمة، وقد جُسّدت هذه الصفات في شخصية الملك، وتعريف الناشئة بعدالة الخلفاء المسلمين وسماحة الدّين الإسلامي، وإنّ النهاية السعيدة للمسرحية —في رأينا– نراها مناسبة للطفل، حيث كان التأكيد على أن الخير ينتصر دائما.

[1]–حنان عبد الحميد العناني: **الدراما والمسرح في تربية الطفل**، مرجع سابق، ص31

[2]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- البعد الوطني / القومي

يسيطر الهاجس الوطني على معظم الأعمال الفنية والأدبية الموجهة للطفل في الجزائر، حيث يبرز البعد التربوي ذو البنية الوطنية والقومية بشكل موازي لحركة النضال الوطني والعربي، الممثلة في حركة الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي على المستوى المحلي، والقضية الفلسطينية على المستوى العربي، ويظهر هذا الوعي في النصوص المسرحية للكاتب (**عز الدين جلاوجي**) الموجهة للطفل، ومن بينها مسرحية "خيوط الفجر" و"غنائية الحب" و" تراتيل الحرية" " الشاعر البطل" و" غصن الزيتون".

تدور أحداث المسرحية الأولى "خيوط الفجر" حول صراع الشعب الجزائري مع العدو الفرنسي، وتأييد هذا الأخير للتواجد اليهودي بالجزائر، ونذكر هذا التواجد لأن المسرحية عالجت قضية اليهود في مدينة قسنطينة خلال الفترة الاستعمارية، وفضل جمعية العلماء المسلمين في تعميق الوعي الوطني، ممثلة في علمائها، حيث اتَّكأ الكاتب على علمائها وأسند لهم أدوارا بطوليّة في المسرحية التي تتكوّن من خمسة مشاهد، وينفتح المشهد الأول على الشكوى من الوضع المزري الذي تفرضه السلطات الاستعمارية على الشعب الجزائري على لسان (محمد) وهو يخاطب رفيقيه (علي) و(كريم): "... **منذ سنوات لم نسمع بثورة ولا بمقاومة، انطفأ كل شيء وركعنا لأعدائنا ولا أرى إلا أننا ضعنا وضاعت أرضنا كما ضاعت الأندلس وصقلية**"[1].

هكذا فالكاتب يوظف تيمة الاستعمار ليحيل على المغزى القومي الممثل في مجد العرب والمسلمين الذي ضاع نتيجة التخاذل والاستسلام، وهو بهذا يحاول أن يغرس الوعي السياسي في ذهن الطفل، من خلال تعرية الماضي، ليصنع حاضره، هذا الوعي الذي مثله الإمام (**ابن باديس**) والشيخ (**البشير الإبراهيمي**) والصراع الحضاري والثقافي والديني والمادي مع المستعمر والموالين لهم كاليهود والطرقية، هذه الثلاثية التي انهزمت أمام قوة إرادة هؤلاء الرواد في إنتاج جيل يعتمد في انتصاراته على الفكر والتخطيط، وهي الفكرة التي قامت عليها المسرحية، لتنتهي المسرحية في مشهدها الخامس بوفاة (**عبد الحميد بن باديس**) ومولد لجيل جديد حمل مشعل الإمام ليقود ثورة التحرير وهذا ما عبرت عنه الأبيات الشعرية التي اختتم بها الكاتب هذه المسرحية بنشيد الشيخ (**ابن باديس**):

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتســـــب
من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب[2]

---

[1] -المصدر السابق، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

فالمسرحية إذن تستمد مادتها من التاريخ الوطني المجيد، وتطرح أبعادا تربوية ذات بنية وطنيّة عاشها الشّعب الجزائري في فترة تاريخية، الأربعينيات من القرن العشرين، وهي فترة الاحتلال والمقاومة، وهي في رأينا تتناسب المرحلة العمرية الثالثة للأطفال، ففي هذه المرحلة العمرية (....) يدرك الطفل هذه الأبعاد، كتعليمه تاريخ هذا الوطن وتفاصيله وأعلامه، حيث أن مداركهم واسعة تستطيع استيعاب مثل هذه المضامين، وما تهدف إليه المسرحية من نشر قيم وطنية كالدعوة إلى التضحية من أجل الوطن وحمايته من كل قوى خارجية تستهدف أمنه وسلامته، وهي الفكرة التي تلح وتؤكد عليها المسرحية.

كما يبرز البعد الوطني المرتكز على الكفاح ضد الاستعمار أيضا في مسرحية "غنائية الحب" وهي ملحمة جاءت على لسان شاعر الثورة الجزائرية (**مفدي زكريا**)، وقد استمد الكاتب فكرة المسرحية من ملحمة هذا الشاعر، أبطالها شباب الجزائر الذي بدا حائرا قلقا وهذا ما عبرت عنه المجموعة الصوتية:

"يا أمنا إنهم حيارى
في متاهات الصحارى
قد أكثروا العويل
وأنكروا مجدك الأثيل"[1].

وكأن بالكاتب يمهد للموضوع الذي تستهدفه هذه الغنائية، وقد تبين مع بقية الأدوار التي توزعت بين الشباب، والمتمثل في انعدام الوعي بدورهم في رسم تاريخ وطنهم مستقبلا، وسببه جهلهم بهذا التاريخ، وعليه فقد قدم الكاتب التاريخ والجزائر كشخصيتين مجردتين استنطقهما، ليكونا منارة الشباب:

"الجزائر: (بحنان كبير) أيا فلذاتي.
إني هنا كقمة شماء
التاريخ: (يقف وسط الركح كالخطيب) سيرة من نار ونور
غرة في جبين الدهور
درة في تاج العصور"[2].

وهنا يبدو الفضاء الزماني وأهميته وهو الزمن الحاضر بكل تجلياته السلبية، حيث حيرة الشباب وعدم وعيهم بدورهم بعد معركة التحرير، فكان التاريخ حجة لهم، واستدعى الكاتب شخصية الشاعر، وهذا إدراكا منه لدوره في رسم التاريخ، وخلق الحماس في نفوس الشباب واستنهاض الهمم حتى يقوم

[1]-المصدر السابق، ص30

[2]-المصدر نفسه، ص36.

بدوره في معركة البناء، ولا نخاله هنا إلا (مفدي زكريا) الذي استمد الكتاب هذه الأوبرا من ملحمته.

وقد وفّق الكاتب في سرد أمجاد الجزائر عبر العصور، والإشادة بأبطالها الذين رسموا هذه الأمجاد: (يوغرطة، وبربروس، ولالا فاطمة، وبوعمامة، وابن باديس، والإبراهيمي..)، كما مجّد مختلف مدنها ودورها الحضاري كقسنطينة، وتلمسان، وبجاية، وأيضا كان نوفمبر وشهدائه القاسم المشترك في هذه الملحمة بين الماضي والحاضر الذي ينادي أبناء هذه الأمة للتمسك بها، والافتخار بالانتماء إليها وطرح كل عوامل اليأس:

"التاريخ: وتقضي الجزائر سبعا شدادا
تطعمهن دما وأكبادا
ألف ألف ونصف
من الشهداء
جزاؤهم أن تحفظوا الأمانة
وترعوا أرضكم فلا تهون"[1].

وقد استمدت المسرحية قيمتها من أهدافها الجليلة، فهي تعدّ درسا في توعية الطفل بقيمة الوطن، ودوره في النهوض به إذا ما أُحسن تعليمه وتنشئته، ويمكن القول إنّ هذه الغنائية هي إضافة لمسرح الطفل المدرسي، الذي لا نرى له أثرا في مدارسنا إلا في القليل النادر، وكأن بالكاتب أيضا يؤسس للمسرح الشعري عند الطفل.

وقد اهتم الكاتب بالتراث التاريخي العربي، وهذا في مسرحيات عدة، ومن بينها تلك التي تحمل البعد القومي، والوطني، ومنها مسرحية "تراتيل الحرية"، و"الشاعر البطل"، فقد اتكأ في الأولى على السيرة الشعبية التي تعرض قصة الشاعر العربي (**عنترة بن شداد**)، أما في الثانية فقد اعتمد فيها على قصة الشاعر العربي (**لقيط بن معمر**) والحادثة المشهورة التي أدت به إلى قطع لسانه من طرف ملك الفرس، وقد يسأل سائل لماذا هذا الاستلهام من التراث ومن السير الشعبية؟ وقد نجد إجابة عن هذا السؤال في كتاب "استلهام التراث في مسرح الطفل" لـ(**طارق الحصري**)، حين أحال على ما ذكره (**عبد الوهاب يوسف**) في هذا الشأن في أن السير تربط الطفل بتاريخ أمته وأبطالها الذين يتمنى الصغير أن يتشبه بهم، وهو بذلك يرتقي بفكرته عن نفسه، ويستطيع أن يتأمل ذاته في ضوء هذه الصفات التي يتحلى بها أبطال السير، فينبذ ما لا يليق به ويتجنبه، ويحاول أن يغرس في نفسه ما يجعله في مصاف

[1]-المصدر السابق، ص46.

هؤلاء الذين أعجب بهم وأن يكون في مستواهم[1]، هذا وقد سبق الذكر أن هناك مرحلة يمر بها الطفل وهي مرحلة البطولة التي تكون ما بين (8-12) سنة، يميل فيها الطفل إلى الأعمال التي تظهر فيها روح التنافس والشجاعة والبطولة.

وقد كانت سيرة (**عنترة بن شداد**) من السير الشعبية التي حظيت باهتمام الكتاب، فقد قام (**أحمد شوقي**) عام 1932 بكتابة مسرحية تاريخية بالاسم نفسه "عنترة"، وأيضا الكاتب المسرحي (**السيد حافظ**) في مسرحيته التي كتبها للأطفال "عنترة بن شداد"[2]، أما (**عز الدين جلاوجي**) فقد حاول أن يتجاوز المباشرة في عنوان مسرحيته، واعتماد الإيحاء، فجاءت موسومة بـ"تراتيل الحرية"، وكأنه يستلهم هذا العنوان من المصطلح الديني أي ترتيل القرآن، أو من ملحمة الشاعر (**مفدي زكريا**) حين يقول في لازمته: "شعر نرتله كالصلاة * تسابيحه من حنايا الجزائر"[3]، وندرك أن الشعر الذي يريده هذا الشاعر هو الشعر الذي يحرض على الثورة من أجل الحرية، أما تراتيل الحرية في المسرحية فهي تراتيل (**عنترة بن شداد**)، وهو يخوض صراعا نفسيا واجتماعيا ووطنيا، ونعني بذلك قضية اعتراف أبيه بنسبه، وما نتج عنها من تحديات استطاع بجرأته أن ينتزع الاعتراف بنسبه وبنوته، وهذا لأنه أثبت أنه فارس، يستطيع أن يدافع عن قبيلته، بل والتضحية من أجلها، وهنا تجلت ارتفاع قيمة (عنترة)، وترتفع قيمة الوطن عند الطفل حين يقرأ هذا البيت، وقد ردده الكاتب في مسرحيته:

"إني امرؤ من خير عبس منصبا شطري وأحمي سائري بالمنصل"[4].

فـ(عنترة) كان شاعرا وفارسا في العصر الجاهلي، "لكن عندما استمر الشعب العربي يروي قصص بطولته بعد الإسلام تشكلت صورته بشكل جديد بحيث أصبح رمزا للبطولة العربية والإسلامية"،[5]وقد قدمه الكاتب كما ورد في السيرة دون تحوير، فقد تقاسم الشعب بطولة هذه المسرحية مع (عنترة) و(شيبوب)، و(شداد)، هي شخصيات حاول من خلالها الكاتب استنطاق جزء من هذه السيرة، ركز فيها على أهم ملامح شخصية (عنترة) من حيث إنه فارس مغوار، وشاعر مجيد، يذود عن قبيلته وهي التي أنكرته، إلا أنه لم يذك الجانب العاطفي لـ(عنترة)، والمتمثل في حبه لابنة عمه (عبلة)، ولعل الكاتب قصد إلى ذلك، لأن الطفل في هذه المرحلة قد يخطأ فهم هذه المحطة من حياة (عنترة)، فابتعد عن

---

[1]-طارق الحصري: **استلهام التراث في مسرح الطفل**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2007، ص20.

[2]-المرجع نفسه، ص24.

[3]-زكريا مفدي: **إلياذة الجزائر**، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص53.

[4] – عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص107.

[5]-طارق الحصري، المرجع السابق، ص 20.

التفاصيل، والاستغراق فيها وفي جزئياتها، وركّز على الأداء البطولي وإبراز القيم الأخلاقية كالتسامح والنبل والوفاء، مع المحافظة على الإطار الأصلي للقصة.

أما مسرحية "غصن الزيتون" فهي مستوحاة من واقع القضية الفلسطينية والمعاناة التي يعيشها المواطن الفلسطيني في ظل الاحتلال الغاشم، تدور أحداث المسرحية في بيت فلسطيني، البطولة في هذه المسرحية مشتركة بين شخصياتها الرئيسية، وهي الأم، والجد، والعم، والطفل عمر وسالم، على اعتبار أنها ساهمت جميعها في تأجيج الصراع ضد الاحتلال، إذ تعرض علينا المسرحية لوحة من لوحات الانتفاضة الفلسطينية والتفاف الشعب حولها، نساء وأطفالا ورجالا وشيوخا، هذا الحماس الذي ضاعف من همجية العدو الذي استعمل كل الوسائل الإجرامية لإبادة هذا الشعب بكامله، وهذا ما صورته المسرحية في المشهدين الأول والثاني، كما لم تخل المسرحية من نقد لاذع لمواقف العرب المتقاعسة التي استكانت واكتفت بالتنديد والاستنكار:

"الأم: (للجد) كثرت ضحايانا هذه الأيام.

الجد: وفي كل يوم لنا ضحايا يعبدون درب الحق بأشلائهم.

الأم: وبنو العرب أين منا؟... بل أين المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها؟

الجد: إنهم يعينوننا دائما.

الأم: (مستغربة) بماذا؟

الجد: (مستهزءا) هم ينددون.. يستنكرون.. يشتكون اليهود إلى اليهود.. يصلون علينا صلاة الغائب، ينظمون فينا الأشعار.. يتحدثون عنا في نشرة الأخبار.. أليس هذا كثيرا؟"[1].

ويختتم الفصل الثاني بسلسلة من الاستشهادات ثمنا لحرية مؤجلة، إذ يلتحق الطفل عمر بالانتفاضة ويستشهد، ويفرح الجد بهذا الفدى، وتحزن الأم على طفلها وفي المقابل تهدهد في حجرها طفلا آخر، ونخاله امتدادا للانتفاضة ورمزا للأمل، لتنتهي المسرحية بقصيدة للشاعر المصري (**علي محمود طه**) التي يتوعد فيها الاحتلال الاسرائيلي لفلسطين بالانتقام والتي مطلعها:

أخي جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا[2]

وهي نصوص موجهة للطفولة على مشارف الشباب، ومرحلة المراهقة، وهي المرحلة المثالية حيث "يصبح خيال الطفل ميالا للبطولة والقصص التاريخية والنصوص المسرحية التي تراعي هذه الخاصية في

[1]-عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص63.

[2]-المصدر نفسه، ص65.

خيال الطفل، فإنها تسهم في تنمية اتجاهات وقيم إيجابية فيما يتعلق بسلوك الطفل الفردي وبتطلعاته الاجتماعية"[1]، ومن بين ما تسهم فيه زرع قيم الأصالة والقومية العربية في وجدان الطفل، كما أكدت هذه النصوص المسرحية على أهمية الكفاح ضد أي عدو غاصب، وتؤكد أهمية القضية الفلسطينية التي هي قضية الطفل العربي، وهذا من خلال حضور الانتفاضة الفلسطينية في هذا الفن وهو فن المسرح.

فالمغزى من المسرحية يحمل دلالة الفرقة التي تطبع الأنظمة العربية والإسلامية، وتطبع مواقفهم المتخاذلة أمام همجية الاحتلال الإسرائيلي وشراسته، وهو نص لا يخلو من الحلم، حلم الوحدة، التي لا محالة هي التي ستحقق النصر، وهو حلم مشروع مؤجل إلى حين التحرك الإيجابي لهذه الأمة، والدعوة إلى استنهاض الهمم نراها تتراوح بين المباشرة الصريحة والمعالجة الدرامية التي تتجلى من خلال المواقف الدرامية التي صورتها هذه المسرحية التي نراها لا تخلو من الإمتاع والإفادة.

[1]–طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص67

4- البعد التعليمي/ الديني

يعد المسرح من الوسائل المهمة التي تقدّم المادة التعليمية، حيث يكون استيعاب الطفل لها أفضل، ففي القرن الثامن عشر لقي الأطفال عن طريق مشاهد كوميدية مبادئ الأخلاق، وكان ذلك على يد مدام (**دي جينيس**)، فقد حاولت أن تلقن الأطفال مبادئ الأخلاق بطريقة الكوميديا القصيرة التي كانت تقدّمها في المسرح التعليمي الذي أنشأته"[1]، على اعتبار أنّ توظيف المادة الدّراسية وتقديمها عن طريق شخصيات مسرحيّة له دور مهم في تثقيف الطفل، من حيث إنها تشرح لهم مبادئ العلوم العامة بطريقة محببة أو مستحبة، وقد ذكرت (**حنان عبد الحميد العناني**) في كتابها "الدراما والمسرح في تعليم الطفل" وظائف كثيرة للدراما، ومن بين تلك الوظائف :

-تبسيط المواد الدراسية عن طريق مسرحتها بأسلوب مشوق وجذاب.

-تثري اللغة عند الفرد وتقضي على عيوب النطق وتعدّل السلوك.

-تعدُّ الصغار لدراما الطفل[2].

هذا تأكيد على أهمية المسرح، وإعداد الطفل للدراما، فالمسرحيات التعليمية تكتب لتقديم المادة العلمية للأطفال في شكل مسرحي بسيط، فـ" المسرح يتيح للطّفل جرعات من المعرفة والثقافة من أيسر السّبل وأحبّها إلى قلبه، ثمّ هو وسيلة لتوسيع الخيال وتقريب الأشياء إلى ذهن الطّفل بصورة محبّبة"[3]، وهذا النوع من المسرح يمكن استخدامه على نطاق واسع لتقديم مختلف المواد والمناهج الدراسية وهو ما يطلق عليه "مسرحة المناهج"، فـ"لقد لفت نظر الكثير من المربين النجاح الذي حققته البرامج التعليمية بالتلفزيون، فبدؤوا يفكرون جيدا في استخدام (الدراما) كوسيلة من وسائل الإيضاح في تدريس المواد الدراسية وتقويمها بأسلوب شيق إلى نفوس التلاميذ وعقولهم، ثم تطورت الفكرة، لتتخذ خط (مسرحة المناهج)، أي وضع المادة التعليمية في شكل مسرحي"[4]، فموضوع المسرحية وصياغته في إطار درامي هو من صميم (مسرحة المناهج)، والتي تُعنى بوضع المادة الدراسية في إطار مسرحي.

لهذا فقد أدركت الأمم المتقدمة أهمية المسرح في التربية والتعليم، فقامت في أوربا وروسيا وأمريكا مسارح للصغار، تفوق مسارح الكبار استعدادا لغرس أهمية المسرح لدى الأطفال، ويعمل فيها

---

[1]-وينفريد وارد : **مسرح الأطفال**، مرجع سابق، ص152

[2]-حنان عبد الحميد العناني: **الدراما والمسرح في تربية الطفل**، مرجع سابق، ص ص12-13.

[3]-أبو الحسن سلام: **مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص129.

[4]-محمد حسن إسماعيل: **المرجع في أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص309.

الأخصائيون في التمثيل والتربية وعلم النّفس[1]، في الوطن العربي بدأ في المدارس، كانت الغاية منه التربية والتعليم، وكان عبارة عن تمثيليات تحمل الطابع الوطني والقومي، وتهدف إلى تنشئة الطفل وتعليمه مختلف القيم، وهكذا فقد كانت ذات طابع تعليمي في مجمل أهدافها.

وقد تفطن (**عزالدين جلاوجي**) لهذه الوظيفة المسرحية، فألف نصوصا مسرحية لها صلة بعالم المدرسة والتعلم، وجهها خصيصا لتلاميذ المدارس قصد تعليم اللغة العربية، وقواعدها، حيث إن هؤلاء التلاميذ يعانون من صعوبتها، وهذا ما أكّده (**رسمي علي عابد**) في مقدّمة كتابه "مسرحة النّحو العربي" في جزئه الأول، حين قال: "منذ نعومة أظفاري وأنا أحس أنّ مادة النّحو مادة صعبة، [...] ولذلك فيما أرى أسباب كثيرة أولها صعوبة المادة نفسها، وثاني الأسباب هو التقصير في حقها من حيث أساليب العرض"[2].

ولعل الأسباب ذاتها التي أدّت بهذا المؤلف وبالكاتب (**عز الدين جلاوجي**) إلى التفكير في تناول مادة اللغة العربية ومسرحة مباحثها وموضوعاتها، كالنحو والعروض، محاولة لتسهيل عرضها، هكذا يمكن تبسيط هذه اللغة وقواعدها وفنونها في قالب فني، شيّق، من شأنه أن يبعد الملل والشّعور بالصعوبة عن المتلقي الصغير، وحتى ترسخ المعلومة من خلال أحداث ومفردات العمل المسرحي، وخاصة وأن الكاتب له تجربة في مجال التأليف المسرحي، أما المسرحيات ذات البعد التعليمي لدى هذا الكاتب حتى الآن، فهي ثلاث مسرحيات مبيّنة في الجدول الآتي:

المسرحيات ذات البعد التّعليمي	الموضوعات
-العمد والفضلات -الهمزة -النغم الخالد	تعليم قواعد اللغة العربية الإشادة باللغة العربية بحور الشعر العربي

وبالنظر إلى الجدول أعلاه نجد أنّ الوظيفة التعليمية البحتة حاضرة وبقوة في تلك النصوص المسرحية، وقد اقتربت في وظيفتها من الشعر التعليمي الذي يهتم بنظم العلوم في قوالب شعرية ليسهل على الطالب حفظها واستيعابها، وقد جعل موضوعها يهتم أكثر بالنحو والصرف، ولعل هذا الاتجاه يفسره ارتباط الكاتب بهذه المادة التعليمية الأساسية لتعلم اللغة العربية، فهو أولا وقبل كل شيء أستاذ

[1]-محمد شاهين الجوهري: **الأطفال والمسرح**، مرجع سابق، ص3.

[2]-رسمي علي عابد: **مسرحة النحو العربي، تعليم وتعلّم النحو عن طريق المسرح**، ط1، ج1، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص9.

لغة عربية، وقد رأى أنّ التلاميذ يجدون صعوبة في هذا النشاط عن طريق مشاهد مسرحية يمكن لهؤلاء التلاميذ أن يؤدونها داخل الفصل، وحاول أن يدخل على هذه المادة بعض من الطّرافة، من خلال عناصر العمل الدرامي من تشخيص وحوار وحركة وصراع.

فمسرحيتي "العمد والفضلات" و"الهمزة" تتناول موضوع "النحو العربي"، وهو من الموضوعات التي يجد فيها الأطفال صعوبة وجفافا، وقد سعت هاتان المسرحيتان لتقديم –النحو العربي- في صورة مبسطة، "لأن الانطلاق من نص مسرحي بوصفه وحدة لغوية يمكن استثماره في تعليم النحو والبلاغة والقراءة بطريقة تلقائية"[1]، ففي الأولى شخصت العمد كالفاعل والمبتدأ والخبر باعتبارهما عمدا، والفضلات في شخصية الحال والتوابع كالنعت والتوكيد، والمجرورات كالمضاف إليه.

وقامت هذه المسرحية التعليمية على الصراع بين العمد والفضلات، وهو صراع تميز بالفائدة العلمية والترفيهية:

"الفاعل: أما أنا فلولاي ما كان للفعل قيمة ولا للجملة الفعلية وزن.

المبتدأ: حسبك إن هذا يحط من قيمتك.

الفاعل: كيف يحط من قيمتي؟ اقرأ "انتصر البطل، فاز المجتهد"، فالفاعل هنا هو البطل، المجتهد..كلاهما جاء مرفوعا معلوما"[2].

وكما هو ملاحظ فإن ما تقدمه هذه المسرحية هو درس في قواعد اللغة، بالأمثلة والشرح والاستنتاج، في أسلوب لا يخلو من المتعة والترفيه وهو ما جسده الصراع الذي نشب بين العمد والعمد وبين العمد والفضلات حول الأفضلية، أما الصراع فتكون نهايته على يد "اللغة" التي بادرت إلى حل الخلاف، حيث صوت جوهر هذا الخلاف الكامن في أهل هذه اللغة، واشتغالهم بالتوافه والاختلافات وهو مل جسدته العمد والفضلات، ودعتهم إلى الاتحاد والعمل على تطوير هذه اللغة:

"الجميع: (مندهشا) أمنا أمنا.

الفاعل: لم نرها من قبل.

اللغة: لأنكم مشغولون بأنفسكم عن الأعداء..لأنكم مهتمون بالتوافه عن العظائم..لأن بأسكم بينكم شديد..بدل أن تتحدوا لتقفوا في وجه الأعداء تناحرتم وتقاتلتم..لا هَمَّ لكم إلا أن

---

[1] –محمد ملياني: "**أهمية مسرح الطفل في تعليمية اللغة**"، **فضاءات المسرح**، ع2، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2013، ص92.

[2] –عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص99.

ينقص بعضكم من قيمة بعض..ويصعد إلى الأعلى على عيوب الآخر والحقيقة أنكم جميعا عباقرة[1].

إنه حوار يلخص حال أهل اللغة، فهم في خلاف وخصام لا يكاد ينتهي، والنتيجة تكالب الأعداء عليهم، وإهمال لغتهم التي تعد مفتاح وحدتهم، وكأن بالكاتب جعل من هذا الدرس النحوي مسوغا ليوبخ أهل هذه اللغة التي هجرها أهلها إلى لغات أخرى، كما عالجت مسرحية "الهمزة" درسا آخر في تعليمية اللغة العربية، من حيث بيان خصائص حروف العلة، وكيفية كتابتها كتابة صحيحة، من خلال شخصيات مؤنسنة هي: الحركات وحروف العلة، بالإضافة إلى المشاهدين في مشهدين:

"المشاهد1: عجلي نحن في شوق إليك.

الهمزة: جميل، شوقكم هذا إلي هو شوق للعلم والمعرفة، هل تعرفون أين أكون من الكلمة؟

الكسرة: (مجيبة) تكونين في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها.

الهمزة: صدقت، لكل مكان قوانين فمن أين نبدأ؟

الهمزة: في أول الكلمة أرسم دائما على الألف هكذا (تسجل أمثلة) أكل، أحمد...هل تعرفون لماذا؟

الألف: لأنني طويل..

الهمزة: طبعا حتى أستطيع أن أراقب الحياة في شوارع الكلمات وأزقتها."[2].

هكذا فقد حرّك الكاتب الجامد، وجعله شخصية تتكلم وتتحرك وتختلف، وذلك بهدف تقديم المعلومة وتسهيلها على التلاميذ "خاصة وأن الطفل في مراحل التعليم الابتدائي إلى الثانوي يكون بحاجة ماسة إلى الانغماس في اللغة العربية استماعا وتحدّثا وقراءة وكتابة"[3]، وهي المراحل التي تتوجه –بالفعل– لهم هذه المسرحية بالخطاب، وهكذا فقد وفق (**جلاوجي**) في تقديم درس تعليمي للتلاميذ بشكل مسرحي بسيط تتوافر فيه عناصر التأثير واستثارة خيال الطفل من خلال التشخيص والتصوير، ومن حوار فيه الكثير من الحركة والتدفق ممزوج بالفكاهة وبإمكانات بسيطة تُيسَّر عرضه مسرحيا.

كما نخلص إلى أن الإتقان اللغوي ومعرفة خصائص اللغة، وكذا اكتساب مهارة لغوية يمكن أن يتحقق للطفل عن طريق النص المسرحي، بالإضافة إلى تنمية قدراته الفكرية والوجدانية والثقافية، ولا

---

[1]– المصدر السابق، ص105.

[2] –المصدر نفسه، ص111.

[3]–محمد مليباني: **أهمية مسرح الطفل في تعليمية اللغة**، مرجع سابق، ص93.

يفوتنا لفت الانتباه إلى أن الكاتب من خلال مدونته قد سعى إلى الوظيفة التعليمية في جل مسرحياته، ويظهر هذا من خلال توظيفه للأشعار العربية القديمة، وكذا الأمثال والحكم العربية المأثورة في ثنايا نصوصه، من ذلك ما جاء في مسرحية "الهمزة" على لسان الفتحة:

عـــش عزيـــزا أو مـــت وأنـــت كـــريم بـــين طعـــن القنـــا وخفـــق البنـــود"[1]

وفي المسرحية ذاتها وعلى لسان السكون:

ومـــن لا يـــذد عـــن حوضـــه بســـلاحه يهـــدم ومـــن لايظلـــم النـــاس يظلـــم"[2].

كما لا تخلو هذه الأبيات من الوظيفة الدلالية التي حملتها هذه الشواهد، حيث يمكن القول إنها ساعدت على إبراز فكرة العمل المسرحي وتعميقها، كما لا نخال هذا التوظيف من الكاتب قد جاء اعتباطيا، بل هو إدراك منه بأهمية التراث الأدبي لهذه الأمة ومنه يجب الاطلاع عليه والارتباط بمقوماته، فهو يشكل إرثا أدبيا وثقافيا وحضاريا من الواجب حفظه من الإهمال والنسيان، ويمكن القول أيضا إنّ "هذا النوع من المسرح يمكن استخدامه على أوسع نطاق، لتقديم مختلف المواد والمناهج الدّراسية بطريقة تربط الطفل بمدرسته[...] لما فيها من تشويق، وللدّور الإيجابي الذي تعطيه للطفل في العملية التعلمية"[3].

ولا تخلو النصوص المسرحية عند (**عز الدين جلاوجي**) من الوازع الديني، وهذا ما تخبر عنه مسرحية "المتكلمة بالقرآن الكريم"، حيث تستمر الإفادة من التراث، وتعد هذه المسرحية نموذجا لهذه الإفادة، خاصة وأن الكاتب استهدف هذه المرة البعد الديني، حيث جسّدت المسرحية مواقف تربوية، ذات مرجعية دينية، كالتوكّل على الله وحده وإخلاص العبودية، والزهد، والقناعة، والشكر، والكرم، والمسرحية هي عبارة عن مشهد واحد، وقد جاء في شكل محاورة، الشخصية الرئيسية فيها عجوز قدّمها الكاتب في مكان مهجور، تلتقي بها شخصيات المسرحية الأخرى: "ابن مبارك" و"صاحبه"، وقد عبرا عن دهشتهما لوجودها –العجوز– في مثل هذا المكان المهجور، وللإشارة فإن الشخصيتين كانتا متوجهتين نحو مكة المكرمة بنيَّة أداء مناسك الحج، ويبدآن في الاستفسار عن وجودها في مثل ذلك المكان وعن وجهتها، ليتفاجأ بأن المرأة لا تجيب إلا بالقرآن الكريم:"**ابن مبارك: (وقد وصلا إليها) السلام عليك ورحمة الله وبركاته.**

[1] –عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص114.

[2] –المصدر نفسه، ص115.

[3] –عز الدين اسماعيل: **الأدب وفنونه**، مرجع سابق، ص ص252– 253.

العجوز: سلام قولا من رب رحيم[1].

ابن مبارك: (لصاحبه) ماذا تعني؟

الصاحب: لعلها ضلت الطريق.

ابن مبارك: وأين تريدين؟

العجوز: سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى"[2].

وهكذا يعلم أنها قد أدت فريضة الحج وتريد زيارة بيت المقدس، ويستمر الحوار بين هذه الشخصيات الثلاث، هذا الحوار الذي كان عبارة عن أسئلة الغاية منها مساعدة العجوز للعودة إلى أهلها أو المكان الذي تقصده، أما الغايات التربوية ذات البعد الديني فهي مبثوثة في ثنايا هذا الحوار، ومن أبرزها علم الخالق المطلق في قولها: **"وما تفعلوا من خير يعلمه الله"**[3]، وفي هذا حث على فعل الخير لذاته وليس لغاية في نفس يعقوب كما يقول المثل، وعدم التدخل في شؤون الآخرين : **"لا تقف ما ليس لك به علم...."**[4]، وإن الغاية الأساسية التي نراها في هذه المسرحية يلخصها الكاتب في اعتراف أحد أبنائها ردا على استفسار ابن مبارك عن سر تكلم أمه بالقرآن فقط : **"هذه أمنا منذ أربعين سنة لم تتكلم إلا بالقرآن مخافة أن تزلّ، فيسخط عليها الرحمن"**[5]، وكأنّ الكاتب يشتغل على هذه الرواية ليوجد للطفل نموذجا جاهزا، لعله يتخذه قدوة في الدين والأخلاق، وهي غاية تتقاطع معها كل الغايات، لأن القرآن الكريم يجمع كل القيم، ورغم ما قيل في صحة هذه الحكاية، فقد قدّمت المسرحية مضمونا إسلاميا للطفل من خلال موقف المرأة المتكلمة بالقرآن الكريم، والتي جسدت قيم الإسلام ، واتجاهاته النبيلة التي تنير للإنسان سبيل علاقاته مع خالقه، ومع الناس، ومع الكون كلّه، مما يحقق السعادة في الدّارين، وفي ضوء تلك المادة المعرفية، يمكن للطفل أن يكون نموذجا في فكره وتصرفاته ومعاملاته، خاصة إذا وعى ما في القرآن الكريم من تعاليم ترسم له الطريق نحو الفضيلة، وهو ما سعى إليه الكاتب من خلال هذه القصة الممسرحة التي قد يتعلم منها الطفل الكثير، بطريقة رمزية، إحائية، وهذا وعي من طرف الكاتب بطبيعة الأطفال الذين "يحبون أن يتعلموا ولكنهم يكرهون أن يُعلَّموا"[6].

---

[1]-سورة يس، الآية 58.

[2]-سورة الإسراء، الآية 01.

[3]-سورة البقرة، الآية 197.

[4]-سورة الإسراء، الآية 36.

[5]-عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص151.

[6]-موسى كولدبرغ: **مسرح الأطفال**، تر: صفاء روماني، وزارة الثقافة، دمشق، 1991، ص 146.

5- البعد الترفيهي

إنّ مسرح الطفل لا يقتصر على الوظيفة التربوية التعليمية فقط، بل إنّ الوظيفة الترفيهية تعدّ أيضا من الوظائف الرئيسية في هذا المسرح، وهو ما يحتاجه الطفل في مراحله العمرية المختلفة، إذ يميل إلى الفكاهة والمرح، وقد دلّت التجارب على أن روح الفكاهة تقترن بالنمو النفسي للطفل"فتكون في كثير من الأحيان بمثابة أمارة على سلامة العقل وصحته وقدرته على تفهم حقيقة الأشياء"[1]، بالإضافة إلى أنه يعزز انتباه المتلقي ويبعده عن الملل والنفور، وإن هذا الهدف يمكن تفعيله عن طريق اللغة والحكاية والغناء والرقص والموسيقى وكل الفعاليات التي يقوم عليها العرض المسرحي من ديكور وإضاءة وشخصيات...، وعليه فمن المفيد أن يستعين المسرح باعتباره ثنائية (كتابة وعرضا) المقدّم للطفل بعنصر الفكاهة والإضحاك، إذا كانت الفكرة أو الموضوع يسمح بذلك دون إسفاف أو تكلف.

وإنّ أغلب ما كتب (**جلاوجي**) يدخل في إطار الفعل الجاد، أي التراجيديا بالمعنى الحديث، وليس بالمعنى الكلاسيكي في تعريف (**أرسطو**)، من حيث إنها تنتهي في أغلبها بإيقاع الخوف والشفقة، من ذلك مسرحية "سالم والشيطان"، ومسرحية "غصن الزيتون"، ومسرحية "الليث والحمار"، إلا أنّ هناك من النصوص المسرحية التي استعان فيها بعنصر الفكاهة إذ "من المفيد أن تستعين المسرحية المقدّمة للطفل بعنصر الفكاهة أو الإضحاك، إذا كانت الفكرة أو الموضوع يسمح بذلك، دون إقحام أو تكلف"[2]، فلم تخل من الكوميديا، حيث الغاية منها إضحاك الطفل إلى جانب الأبعاد التربوية التي قصد إليها المؤلّف من ذلك مسرحية "السيف الخشبي" و"هبنقة" ومسرحية " تفاريق العصا"، فمسرحية "السيف الخشبي"، من النصوص التي جاءت للترفيه عن الطفل، عن طريق الحكاية والحوار، والشخصية:

"قيس: يا أبا حية ألا حدّثتنا عن بعض غرائبك؟

أبو حيّة: من أعجب ما رأيت أنه كان عندي سهم لم أر مثله في حياتي قط.

حسين: وما يميزه عن باقي السهام؟

أبو حيّة: خرجت مرّة إلى الصّيد، فعنّ لي ظبي قد اكتنز لحما وشحما، فرميته فراغ سهمي، فعارضه السهم ولحقه، فراغ عنه الظبي فعارضه السهم، وما زال الظبي يروغ يمينا وشمالا والسهم يعارضه حتى صرعه وعدت به إلى البيت"[3].

---

[1]-زكريا إبراهيم: **سيكولوجية الفكاهة والضحك**، دار مصر للطباعة، ب.ت، ص50.

[2]-فوزي عيسى: **أدب الأطفال**: مرجع سابق،، ص102.

[3]- عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص157.

وكأن الكاتب قد وجد في أسلوب حكايات الجدات أو "ألف ليلة وليلة"، أو "كليلة ودمنة" طريقة لجذب الطفل، فقام بمسرحتها عن طريق الحوار الذي كشف عن طابع السخرية من هؤلاء الذين يعتقدون أنهم يخدعون غيرهم بادعائهم ما ليس فيهم، كالذي يدّعي الشجاعة وهو في حقيقة غير ذلك، مثلما هو حاصل لشخصية المسرحية (أبو حية):

"قيس: (يضحك) قم يا أبا حيّة إلى بيتك فإن الليل قد كاد ينتصف وزوجك وحدها.

أبو حيّة: (مفتخرا) لا تخافا فلن يجرؤ أحد على الاقتراب من بيتي والجميع يعلم بأمري وبطولتي، ويعلمون سيفي لعاب المنية...

حسين: (متعجبا) ما رأيت أكذب من هذا الرجل ولا أجبن.

قيس: وسيفه لعاب المنية لا فرق بينه وبين قطعة الخشب"[1].

ويحاول الكاتب أن يشّع بعض المواقف الضاحكة في هذا المسرحية من خلال الحبكة البسيطة، والحركة الطريفة، فلا يجد حرجا في تمثيل البطل المغوار وهو في الحقيقة غير ذلك، ومثل هذا التناقض يولد الطرافة والإضحاك، على نحو ما تمثّل في هذا المشهد:

" أبو حية وقد عاد إلى بيته فنام في فراشه...

بعد لحظات.

الزوجة: (خائفة) هل سمعت يا أبا حيّة؟

أبو حيّة: (خائفا) وهل سمعت شيئا؟

الزوجة: كأنّ لصا يتسلل إلى بيتنا.

أبو حيّة: (خائفا) لص؟ يا ويلنا وما عسانا نفعل؟

الزوجة: ويلك ألست البطل الشجاع؟

أبو حيّة: أه..أه.. أجل أجل إليّ بسيفي لعاب المنيّة.

أبو حيّة: (وهو يستل سيفه مفتخرا مرتجفا) أيّها المغتر بنا، بئس ما اخترت لنفسك، خير قليل وسيف صقيل، لعاب المنية الذي سمعت به مشهورة ضربتها خرج بالعفو عنك قبل أن أدخل بالعقوبة عليك، إني والله إن أدع قيسا إليك تملأ والله الفضاء خيلا ورجلا، يا سبحان الله ما أكثرهاَ !!!

(يخرج كلب من وراء الخزانة يتنفس بعمق وقد ذهب عنه الخوف)

[1]- المصدرالسابق، ص158.

الحمد لله الذي مسخك كلبا وكفاني حربا"[1].

هذا التشكيل اللغوي الذي تمثل في هذا الحوار ساهم بشكل كبير في خلق عنصر الفكاهة في المسرحية، وهو ما يتفق مع أهداف مسرح الطفل من حيث إن "الإضحاك والبهجة والمتع الجمالية والفنية تساعدنا في إكساب أطفالنا أجواء من السعادة، ولحظات من الصفاء، يستطيعون معها أن يتخلصوا من النقائص، والشوائب التي تعلق بنفوسهم"[2]، وكما هو ملاحظ، فإنّ هذه السخرية لا تخلو من الأهداف التربوية التي حاول الكاتب أن يبرزها في هذا النص كالدعوة إلى الشجاعة والبعد عن الخوف والكذب والزيف.

وفي مسرحية **"خادع النعام"** مثل شعبي متداول وهو "راح يصيد فصادوه"، فالزوج يصر على صيد كبير من النعام ولكن دون جدوى، والزوجة تتبرم من فشل الزوج في الصيد، رغم كل محاولاته، لتخطر له فكرة القناع، قناع النعام يلبسه ويتجه للصيد، إلا أن الحظ دائما لا يقف إلى جانبه، فقد كان هناك صياد آخر يتربص به، على أساس أنه نعامة، فرمى بسهمه فأصابه، وهكذا تضاعفت خيبة الصياد وزوجته:

"**الصياد 2: حسنا**

(يطلق سهمه فيصيب الصياد1 يرتفع عويله وصراخه)

يا ويلي إنه عفريت..عفريت.

الصياد1: عليك اللعنة كدت أصطادها فاصطادتني..ماذا أرى؟ ماذا أرى؟ يا ويلي، يا ويلي، يا ويلي...أهذا يصدق؟ من أصابني؟ صياد مثلي؟ نعامة؟ جني؟ عفريت؟"[3].

نلاحظ أن الكاتب حاول أن يبث مجموع القيم التربوية ذات البعد الأخلاقي عبر مختلف مشاهد المسرحية، وهي قيم تخدم الطفل وتساهم في بناء شخصيته، فنجد قيم: الحوار، القناعة، الأمل، الشراهة، الاستعجال، البعد عن الخديعة، ضرورة اللباقة، الإخلاص ويبدو في موقف الزوجة عندما أصيب زوجها بسهم الصياد الثاني، رغم قساوتها معه.

وفي مسرحية "المتطفل"، فإنّ الكاتب يحاول أن يعرض على الطفل لوحة ساخرة لأحد المتطفلين، ولعله اتكأ في ذلك على حكاية "أشعب" هذه الشخصية التي دونتها الأمثال العربية حيث، ومع ما

---

[1]- المصدر السابق، ص ص158-159.

[2]-عبد الرؤوف أبو السعد: **الطفل وعالمه المسرحي**، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1993، ص ص161-163.

[3] -عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، المصدر نفسه، ص96.

يلاحظ من ضعف الحبكة المسرحية التي تقترب من السذاجة أحيانا، فإنها يمكن أن تساهم في إضحاك الطّفل، وكذا الترفيه عنه، كما نجد الطرافة عن طريق رسم الشخصيات، مثلما كان مع مسرحية " الأنف الأجدع"حيث جمعت الشخصية المحورية (قتادة) بين الذكاء والحمق، ويبرز ذكاؤه في أكثر من مشهد، على نحو المشهد الثاني من المسرحية:

"قتادة: (صارخا) أي قتلني الكلب ابن الكلب، الحقيني يا أماه الحقيني.

الأم: (وقد قامت فزعة) ويلك ما الذي حلّ بك؟

قتادة: كما ترين يا أماه..كما ترين.

الأم: لا أرى إلا الدماء كأنّك شاة مذبوحة.

قتادة: كما ترين يا أماه..كما ترين.

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 يتحدّث الناس فيقولون أبناء هاشم يعتدون على ضعفاء القبيلة.

الأم: بل يستحق أكثر من ذلك وماذا يعني جدع هذا الأنف الذليل.

هاشم: (يعطيها صرّة) هذه ديّة أنف قتادة يا أمّ قتادة، ولك عشرة من الإبل قد تركها لك خارج الخيمة"[1].

لقد تولدت عناصر الفكاهة من جزئيات هذا المشهد، من خلال البنية الحوارية التي تبعث على الضحك مثل عبارة: "**وهل لك أنف حتى يجدعها لك الناس؟**"، ويتكرر السيناريو نفسه في مشهدين آخرين، ففي المشهد الثاني يتم قطع لسانه، ويتسلم دية، أمّا في المشهد الثالث فيقطع له الشفتين، ولكن هذه المرة يخيب ظن الأم، فلم تتسلم دية من شيخ القبيلة الذي كان طرفا في هذا النزاع.

وهكذا يتخذ (**قتادة**) من هذا السلوك وسيلة لجلب المال، وكما يقال فالحاجة أم الاختراع، فقد اخترع بذكائه هذه الطريقة حتى يرضي أمه التي لا تكاد تشبع، بل وتفضل المال على ولدها الذي كان في كل مرة يفقد فيها أحد أعضائه : الأنف، ثم اللسان ثم الشفتين، وقد أضفى الكاتب على شخصياته في هذا النص المسرحي قدرا كبيرا من الفكاهة وقدّهم في صور هزلية تثير الضحك، أما مسرحية "هبنقة"

[1]- المصدر السابق، ص140.

فقد وظف الكاتب هذه الشخصية، أو النموذج التراثي الذي وجد فيه مادة خصبة للإضحاك وكذا تجسيد صفة الحمق والغباء عند الإنسان، إذ تعرض علينا المسرحية في مشهدين، فالجانب الكوميدي لا نعثر عليه من خلال اللغة أو الحوار، أو حتى الشخصية منفردة، بل من الصورة الكلية التي رسمتها المسرحية لهذه الشخصية المعروفة في المخيال الشعبي بغبائها، والكوميديا تظهر منذ مطلع المشهد الأول من المسرحية:

"هبنقة: عندي فكرة عبقرية..لم يسبقن إليها أحد من بني البشرية..ما هي؟ سأقسم القطيع قسمين: السّمان أدفع بها إلى العشب الطري، والمهازيل أحرمها من الأكل تماما تماما...هل تعرفون لماذا؟ عقولكم لا تقوى على فهمه أيّها الأغبياء الحمقى"[1].

ويسترسل الكاتب من خلال الحوار في الكشف عن صفة الغباء عند (هبنقة):

"هبنقة: قسمت الغنم إلى قسمين: السمان والمهازيل.

ربّ الغنم: ولماذا؟

هبنقة: السمان أدفع بها إلى العشب الطري الكثير، والمهازيل أحرمها من الأكل تماما.

ربّ الغنم: ولماذا أيّها العبقري الألمعي؟

هبنقة: لأني إنسان صالح.

رب الغنم: أين الصلاح هنا؟

هبنقة: لا أفسد ما أصلحه الله ولا أصلح ما أفسده[2].

وفي المشهد الثاني ينقلنا عبر فضاء البيت، وقد كان يبحث عن بعير ضاع له:

"الأم: هل وجدت بعيرك؟

هبنقة: لقد ناديت في الناس حتى بحّ صوتي ولم يجبني أحد، بل كانوا جميعا يضحكون.

الأم: يضحكون لماذا؟ ماذا كنت تقول؟

هبنقة: كنت انادي وأقول:"أيها الناس من وجد بعيري فهو له.."[3]

ومن خلال هذه المشاهد التي قد يقرؤها الطفل والابتسامة تعلو شفتيه لما تتضمنه من مواقف تثير الدهشة والاستغراب والضحك، خاصة في مسرح موجه للطفل إذ "يعتبر من القنوات المهمة التي تمدّ

[1]- المصدر السابق، ص190.

[2]- المصدر نفسه، ص190.

[3]-المصدر نفسه، ص191.

الأطفال بالقيم الدّينية والثقافية والتربوية، فمن خلاله يمكن توجيه ميول الطفل واتجاهاته والعمل على غرس القيم الحميدة التي يهدف إليها المجتمع، إضافة إلى دوره الترفيهي الذي يبعث البهجة والسرور في نفسه ويشبع حاجاته إلى اللعب"[1].

وهكذا نخلص من خلال هذا الفصل إلى اهتمام الكاتب بمجموعة من الجوانب المتمثلة في الجانب الأخلاقي، والاجتماعي، والقومي السياسي، والوطني، والديني والتعليمي، وكذا الترفيهي، وقد جاءت بتلك الأبعاد لغرس مختلف القيم التربوية التي ظهرت جلية ابتداء من قيم الشجاعة والفضيلة، فالمسرح إذن يعد وسيلة تربوية وتعليمية مساعدة ذات فاعلية أسرع في التأثير الحاضر، بما له من عناصر إمتاع وجذب يسهل توظيفها لخدمة الموضوع، وقد حاولنا الفصل بين الأبعاد التي استهدفها الكاتب في نصوصه المسرحية، بتقسيمها حسب الموضوعات والمغزى العام للمسرحية، وهذا لغاية منهجية، إلا أن الملاحظ هو تداخل المضامين التربوية مع المضامين الاجتماعية والتعليمية والترفيهية، وذلك لارتكاز كل منها على توجيه الطفل وتحفيزه بشكل تربوي إلى السلوك القويم، وعليه فإنّ النص المسرحي عند (**عز الدين جلاوجي**) جاء تربويا تعليميا، اتخذ الشكل المسرحي أداة لنقل موضوعات وقضايا مختلفة أهمها: التربوية والتعليمية والاجتماعية والفكاهية، والسياسية الوطنية والقومية المتمثلة في القضية الفلسطينية على وجه الخصوص.

[1]-أبو الحسن سلام : **مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص130.

الفصل الثالث
التشكيل الفني لمسرح الطفل
عند عز الدين جلاوجي

1- الفكرة
2- القصة أو الحكاية
3- البناء أو الحبكة
4- الصراع الدرامي
5- الشخصية الدرامية
6- اللغة والحوار
7- بناء المشهد الدرامي

إنّ العمل الدّرامي كل متكامل، حيث لا يمكن أن ننكر أنّ موضوعات ومضامين المسرحيات وأحداثها ووظيفة أبطالها وشكل حبكتها واتجاه الصّراع فيها تسهم بشكل فاعل في إنجاز العمل الدّرامي، و"المضمون ليس سوى رصيدا لمعطيات داخلية، نفسية وأخرى خارجية، اجتماعية، وسياسية وثقافية واقتصاديّة"[1]، وهذا يعني أن المسرحية يجب أن تتضمن عناصر محددة تميزها عن أنواع أخرى من الكتابة كالرواية والقصة وغيرها.

وعليه فإنّ بنيّة النص المسرحي تتكون من مجموعة عناصر تدخل ضمن جماليات المسرحية، وإنّ هذه العناصر هي"الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها البعض وبالكل العام"[2] هذه الوسائل تتمثل في الفكرة والقصة والحبكة والشخصيات واللغة والحوار، وإنّ النص المسرحي الجيّد لا يقتصر على المضمون والقيم مهما كان ثراؤها وجديتها، بل إنّ البناء الدرامي أيضا له أهميته، فالمعروف أن المؤلف المسرحي حينما يشرع في التأليف فإنّه يحدد تلك الوسائل، على اعتبار أن الكتابة الأدبية عامة والدرامية لها شروطها، حتى تستأثر بانتباه المتلقي وتذوقه الفني، وفي مسرح الطفل تزداد مسؤولية الكاتب وتتضاعف، إذ عليه أن يكون على دراية بشروط الكتابة لهذا المتلقي الصغير، من حيث معرفته مثلا بنفسية الطفل والمرحلة العمرية التي يكتب لها، وأي خلل في عناصر البناء الدرامي يؤدي إلى فشل العمل، وعدم الوصول إلى هذا المتلقي.

فمسرح الطّفل ليس مجرّد خطاب موجّه للطفل، إنّه فن يحمل في مضمونه قيما خلقية وتربوية، بالإضافة إلى الجماليات، بمعنى آخر فإنّ "تماهي المنظور التربوي مع المنظور الفني تنتهي بمسرح الطّفل إلى نتائج جدّ مهمة، وتسهم بشكل كبير في بناء سلوك الطّفل ورفده بعناصر جمالية وإبداعية أخرى"[3]، هكذا فالمسرح سيكون بالنسبة للطّفل فنا يجمع بين الواقع والفكر والجمال، وهي الثلاثية التي تسهم في بناء الطّفل وتنمية قدراته وإمكاناته، وهذا ما حاول الأديب (**عزيز النصار**) قوله حين كتب للطّفل:"حاولت إقامة التوازن بين العملية الإبداعية والعملية التربوية، فهما جناحان إذا افتقدنا أحدهما هوى الأدب الطفلي، فلا يغني جناح عن آخر"[4]، هكذا لابد من توفير المعايير الفنية والجمالية في الكتابة للأطفال مهما كانت المضامين راقية وهامة، إذ أنّ الكتابة الإبداعيّة في جميع أجناسها فن

[1]–عبد القادر بوشيبة: "**الظواهر االأرسطية في المسرح العربي (1964–1989)**"، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2002، 2003.

[2]–س.دبليو.دوسن: **الدراما والدرامي**، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص141.

[3]–هيثم يحي خواجة: **القيم التربوية والأخلاقية في مسرح الطّفل (التجربة السورية 1975–2007)**، مرجع سابق، ص 82.

[4]–عزيز نصار: "**تجربة وأفكار أخرى**"، **مجلة الموقف الأدبي**، العدد 208–210، سورية، 1988، ص192.

وإبداع، وإنّ الكتابة في مسرح الطفل تتطلب انسجاما بين كل عناصر البناء الدرامي المكون للنص مع طبيعة الطفل، بدءا بالفكرة والحدث والشخصيات والصّراع والحوار، حتى لا تتحول إلى منبر للوعظ والإرشاد، حيث يجب أن ينأى الكاتب عن النظرة التي تقول بنزوله إلى مستوى تفكير الطّفل، بل الأصح الارتفاع إلى مستوى ذهنية الطفل "لأنّ العملية الإبداعية أصلا هي بنية فوقية راقية الارتفاع إلى مستوى يعني السّمو"[1]، أي السمو بلغته وتطلعاته وقيمه ووطنه.

وإنّ المعوّل عليه في هذا الفصل هو الوقوف على الخصائص الفنيّة لتلك العناصر الدّرامية التي نراها تحدث التفاعل بين الرؤية والتشكيل من خلال التلاقي بين المضامين التربوية والتّعليمية وبين العناصر المعروفة في الأثر الدرامي، وإنّنا نرى أن استحضار الخلفيات المفاهيمية لهذه العناصر أمر لا بدّ منه، لأنها تربط ربطا إلزاميا كلمة الدراما كمفهوم بتلك المصطلحات كعُدّة إجرائية منتشرة في الوسط المسرحي، فنستحضر مفاهيم تلك العناصر التي تشير إلى نمط الكتابة الدرامية المخالفة للأجناس الأدبية الأخرى غير الدرامية كالرواية والشّعر والقصّة، وعليه فإنّ أسئلة تفرض نفسها، ويمكن صياغتها كالتالي:

-ما مدى توفيق الكاتب (عز الدين جلاوجي) في تناوله للنص المسرحي كبناء درامي له مقوماته الأساسية من أحداث وحبكة وشخصيات وصراع وحوار؟

- وما مدى التفاعل بين عملية التوجيه والإرشاد والإمتاع الفني؟

-هل كانت عنايته بالموضوع أولا ووضع الشّكل المسرحي أخيرا في خدمتالفن الدرامي؟

تلك أسئلة تشكّل في نظرنا إشكالية يطرحها هذا الجزء من الدّراسة، وفي رأينا فإنّ الإجابة عنها تقتضي وقفة تحليلية للنّص المسرحي الموجّه للطفل من خلال بنائه الفني وعناصره الفنيّة، إذ التّحليل هو الوسيلة التي تمكّننا من الإجابة عن تلك الأسئلة، وفي هذا الشأن فإنّنا نقف في هذا الفصل عند عدد من النّصوص المسرحية في مدونة الكاتب من حيث: الفكرة أو القصة والصراع والشخصية واللغة والحوار، وقياس مدى التحام الجانب الفني مع الجانب الفكري.

[1]- منصور عمامرة: **المسرح الأر دني**، مرجع سابق، ص112.

1- الفكرة

إنّ (**أرسطو**) يكون أول من تحدّث عن الفكرة، إذ تشكل أهم عناصر المأساة عنده، وقد عرّفها بأنّها "القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة"[1]، هذا يعني أنها المضمون الذي تقوم عليه المسرحية أو موضوعها، فالمسرحية بدون فكرة واضحة تعبّر عنها ما هي إلا مجموعة الحركات والكلمات التي لا معنى لها، ولا رابط فني بينها، وهذا من شأنه أن يفكك العمل الفني، فيصعب فهمه، كما يضعف تأثيره على المشاهدين[2]، وفي هذا إشارة إلى أهمية الفكرة التي تعد الأساس الذي يبنى عليه المشهد المسرحي، والذي تتجمع حوله كل الأحداث والمواقف الفرعية والأصلية وكافة التفاصيل بهدف إبرازه وإيصاله إلى الأطفال والمشاهدين،[3]ضرورة الاهتمام بالفكرة وبصياغتها صياغة جيدة، ولهذا فقد عمد المهتمون بالمسرح من الباحثين والدارسين إلى توضيح سمات الفكرة الجيدة من ذلك :

-أن تصاغ بطريقة فنية غير مباشرة.

-أن يبتعد فيها الكاتب عن النصح والإرشاد، حتى لا يدخل الملل إلى المتلقي خاصة إذا كان طفلا.

-أن يغلّف كاتب المسرحية أفكاره بشيء من المتعة والجاذبية.

-أن تتلاءم الفكرة في مسرح الطفل ومستوياته العمرية، فكلما كانت الفكرة قريبة من عالمه، كلما استطاعت تحريك مشاعره وتحقيق الأهداف التربوية التي يسعى إليها هذا النوع من المسرح، إذ أنّ الأطفال يقبلون على الأفكار القريبة من عالمهم والتي تعبّر عن رغباتهم وتطلعاتهم[4].

وعليه فإن وضوح الفكرة في مسرح الطفل مطلبا أساسيا، وهذا لا يعني اعتماد الأسلوب المباشر لأحداثها ومواقفها، فـ"إذا أردت القول إنّ الصداقة عظيمة وأنّ الوطن أجمل شيء في الحياة، فإنّ الفكرة هذه تستنبط من النص، ولا نراها معلنة وصريحة وجاهزة"[5]، وهذا لا يعني أيضا غموض الفكرة وإجهاد الطفل في استنباطها، وإنّما هي دعوة لإعمال الفكر، وتشغيله لإدراك بعض المجرّدات.

أمّا عن الفكرة في النص المسرحي عند الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) فقد جاءت ثرية من حيث أهدافها، تنوعت بين ما هو أخلاقي وبين ما هو اجتماعي، وبين ما هو سياسي وبين ما هو تربوي تعليمي، وسنتناول هذا العنصر من خلال ثلاثة نماذج وهي مسرحية "سالم والشيطان" ومسرحية "الأم"،

---

[1]-أرسطو: **فن الشعر**، تر: شكري محمد عياد، دار الكتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، 54.

[2]-عواطف إبراهيم وهدى قناوي: **الطفل العربي والمسرح**، الأنجلو المصرية، القاهرة،1984، ص26

[3]-سميرة قشوة: **مسرح الطفل الحديث**، ط1، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،، 2006، ص39.

[4]-حنان عبد الحميد العناني: **في تعليم الطفل**، ط4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،، 1997، ص36.

[5]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثم مسرحية "الثيران والأسد"، ففي مسرحية "سالم والشيطان" حاول الكاتب أن يجسد من خلال شخصية "سالم" فكرة الكسل والإهمال وما يقابلهما، حيث بدأ الكاتب النص بفكرة بسيطة وهي التدخين، إذ انفتح المشهد الأول على ما يلي:

"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].

إن هذه الفكرة البسيطة قد استمدها الكاتب من مشكلات الحياة الاجتماعية للطفل وحياته، وهي الفكرة التي أخذت تنمو وتتطور،في ظل صراع داخلي شديد مثّله الخير والشر في نفس الشخصية الرئيسية الطفل "سالم" لتكشف عن الفكرة الأساسية في آخر المسرحية وهي "الكسل" إلا أننا نراها تنفتح على زوايا عدّة بالنظر إلى طبيعة الشخصية وسير الأحداث والمواقف ويمكن أن نقول إن الفكرة في هذه المسرحية هي :-حمق سليم.

-عاقبة من لا يستمع للنصيحة.

-إن من يستمع لنداء الشر يؤدي به إلى الهلاك، على اعتبار أنّ الصراع كان صراعا بين الخير والشر.

وهي أفكار نراها انبثقت عن الفكرة الأساسية، وهي مناسبة للفئة العمرية للطفل خاصة في مرحلة الدراسة، وقد جاء تناولها بالأسلوب الواقعي المباشر، حيث نقل الموقف الدرامي والأحداث نقلا مباشرا من الواقع الحياتي للطفل، وهذا لا ينفي أن تركيز الكاتب على فكرة الكسل جاء بصورة فيها الكثير من العمق، خاصة على مستوى الحبكة الفنية التي سنتناولها كعنصر أساسي من عناصر البناء الدرامي، وبهذا فإنّ تأثيرها من الناحية التربوية –بلا شك- سيكون عميقا، خاصة "عندما تكون فكرة المسرحية وأساسيات العمل الفني متناسبة مع مستوى النمو العقلي والنفسي والاجتماعي للأطفال"[2]، كما تسهم هذه الأفكار في توجيه الصغار وذلك بإثارة أسئلة لديهم من نحو ما الخطأ الذي ارتكبه (سالم)؟ ما نتيجة هذا الخطأ؟ كيف يكون تصحيحه؟

وإن وضوح الفكرة نلمسه أيضا في كل النصوص المسرحية التي كتبها (**جلاوجي**)، فالخطاب

---

[1] -عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص8.

[2] -طارق جمال الدين ومحمد السّيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص24.

المسرحي الذي تضمنته مسرحية "الأم" مثلا يرتكز أساسا على فكرة البر بالوالدين أو عقوقهم هذه الثنائية التي انتظمت حولها الأحداث والمواقف والشخصيات، والواضح أن الكاتب قد استمد فكرته هذه من الواقع الحياتي، وهي الفكرة التي برزت واضحة منذ بداية المسرحية، وهذا ما جاء في المشهد الأول: "**الابن: اهدئي يا امرأة لا تبكي.**

الزوجة: قلت لك لن أبقى في البيت لن أبقى ما دامت أمك معنا.

الابن: وماذا تريديني أن أفعل لها لقد كبرت وجنت"[1].

فالكاتب قد اختار فكرة المسرحية من الواقع الذي يعيشه الفرد بطريقة فنية وهي المسرح، وقد شكلت بؤرة الصراع بين الشخصيات المسرحية التي تدفع الحدث إلى التطور والتأزم[2]، وهذا ما يميز العمل الإبداعي عما يوجد في الواقع، وعليه فإن العمل الفني ليس محاكاة للواقع، بل إنه إعادة تشكيل هذا الواقع، بالإضافة إلى تلك الفكرة الرئيسية الواضحة، هناك أفكار أخرى قد تستفاد من المسرحية منها:-ضعف شخصية الابن أمام زوجته.

-فشل الأم في تربية الابن على الطاعة والبر بها.

-أن الخير في النهاية لابد وأن ينتصر.

وهكذا يبدو أنّ الفكرة في المسرح لا يمكن تحديدها في عبارة، إذ تبقى مفتوحة على القراءة، والكاتب يحرص دائما على الاهتمام بالطفل الذي يتوجه له بالخطاب، ولا يغفل عن مقاصده الأخلاقية والتربوية وهذا ما نلمسه في آخر المسرحية، من حيث التأكيد على الفكرة الأساسية وهي البر بالوالدين والإحسان إليهما حينما يبلغان الكبر، وهي الفكرة التي انتصرت في النهاية حتى وإن كانت هذه النهاية تقليدية، حيث يعم الصفاء والسلام الروحي بين شخصيات العمل الدرامي:

"الزوجة: (للأم) أرجو عفوك يا أمي العزيزة، أنا التي كسرت الصحن، وأنا ملحت الطّعام، 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."[3].

أما عن مدى مناسبة هذه المسرحية للمرحلة العمرية للطفل، فإن المرحلة المناسبة لطرح مثل هذه

---

[1] -عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص51.

[2] -الربعي بن سلامة: **من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي**، مرجع سابق، ص124.

[3] -المصدر السابق، ص57.

الفكرة التي تدور في عالم الكبار، نراها تناسب مرحلة الطفولة المتأخرة التي هي على أبواب مرحلة الشباب وتأسيس أسرة يكون عمادها الود والتراحم بين أفراد الأسرة الواحدة، ولأن المراحل الأولى بخصائصها هي تحتاج إلى ما يفرحها ويدخل عليها البهجة دون الإغفال عن الجانب التربوي، هكذا فالأعمال التي تكتب للطفل ينبغي أن تقوم فكرتها وبناؤها على مستوى استيعاب الطفل في مرحلته العمرية التي كتبت له.

أما في مسرحية "الثيران والأسد" فإن فكرة المسرحية لم تتشكل إلا بعد نهايتها، وقد تمثلت في البعد عن الأنانية وحب الذات، كما انفتحت هذه الفكرة الرئيسة على عدة أفكار منها:

- الاتحاد قوة والتفرق ضعف.
- الفطنة والبعد عن الغفلة.
- البعد عن الطمع.

وإن مجموع هذه الأفكار تستفاد من الحدث البسيط الذي اعتمده الكاتب في هذا النص التراثي الممسرح، والذي تمثل في تلك الحبكة التي ألفها الأسد ليأكل الثيران الثلاثة، فبعد أن أحس بالجوع فكر، ودبر، واهتدى إلى أن الطريقة المناسبة هي أن يدخل الطمع والشك بين تلك الثيران، والإيقاع بينها، ليسهل بعد ذلك أكل كل ثور على حدة:

"الثور الأسود: (للأسد) يا ملك الغابة اربض مكانك فإن 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: صحيح.

الأسد: فأنا منكما وأنتما مني لأني أشبهكما ولأنكما تشبهانني.

الثور الأسود: (فرحا) صحيح..صحيح.

الأسد: أما الثور الأبيض فهو يخالفنا تماما.

الثور الأحمر: ذاك ناشر علينا.

الأسد: لذلك أتركاني آكله.

الثور الأسود: (مندهشا) ماذا...تأكله؟

الأسد: أجل نضرب عصفورين بحجر.

الثور الأحمر: كيف؟

الأسد: كيف؟ أنقذ نفسي من الموت جوعا، وأخلصكما من منافس نهم شره يشارككما في المأكل والمشرب على قلتهما.

الثور الأحمر: فكرة طيبة، أوافق.

الأسود: وأنا أيضا."[1].

ومما لا شك فيه أن مثل هذا السياق الدرامي المستمد من التراث الأدبي، سيثير خيال الطفل من خلال الانطلاق من عالم شخصياته من الحيوانات، إلا أن هذا العالم الذي يتسم في بعده بالخيالي له ما يماثله في واقع الطفل، فالفكرة التي أقام عليها الكاتب مسرحيته ستعزز عند الطفل الحذر من الغفلة، والبعد عن الفرقة، وعدم الانسياق وراء الرغبات الشخصية التي تضر بالآخر وتنفي وجوده، وقد جاءت الفكرة واضحة، وإن كانت لا تخلو من التلميح، من خلال توظيف الكاتب لشخصيات من عالم الحيوانات لتكون المعادل الموضوعي لما قد يوجد في واقع الطفل، أما مدى مناسبة الفكرة للطفل من حيث خصائصه في مختلف مراحل نموه، فهي لا تناسب الطفل في مراحله الأولى، لأنها تقوم على القسوة والإيلام الذي يؤدي إلى الحزن والحسرة والتشاؤم، إذ من المفيد أن نبعد الطفل في هذه المرحلة عما يحدث في نفسه أي تذبذب أو اضطراب نفسي[2].

هكذا يمكن القول إن الفكرة هي الأساس الذي يقوم عليها البناء الدرامي للمسرحية، ولهذا فعلى الكاتب أن يراعي الوضوح والعمق في آن واحد في تقديم أفكاره خاصة في مسرح الطفل، حيث يكون استيعاب الطفل محدودا، نظرا لأنه يمر بمراحل عمرية مازالت تنمو وتتشكل، وبذلك فإن البعد عن التجريد والإيحاء والتلميح هي من أهم خصائص الفكرة في مسرح الطفل، وفي النص المسرحي عند **(جلاوجي)** نلاحظ أنه جمع بين الوضوح والتلميح، ولهذا فقد رأينا أنها أكثر ما تستهدف المرحلة العمرية المتقدمة التي بدأت تتلمس التجريد وفهم بعض إيحاءاته.

[1] –المصدر السابق، ص ص198-199.

[2] –نجلاء محمد علي أحمد: **أدب الأطفال**، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، 2011، ص97.

2- القصة

القصة أو الحكاية هي العنصر الرئيسي في البناء المسرحي، وتمثل مجموعة من الحوادث المرتبة ترتيبا زمنيا، وتعدّ من أحب الأشكال إلى الأطفال وأقربها، وأكثرها إمتاعا لهم، وتعتمد أساسا على حب الاستطلاع الذي يجعلهم دائما يتساءلون عما حدث بعد ذلك[1]، ومن شأنها في مجال المسرح دفعه إلى متابعة الأحداث والشّخصيات وتحقيق عنصر الإثارة والتّشويق، ومنه فإنّ هناك خصائص للقصة في المسرح يمكن أن نذكر منها ما يلي:

-أن تكون غريبة، مثيرة، تخلق حالة من الدّهشة ولذة المتابعة عند المتلقي.

-أن يكثر في المسرحية الفعل الذي يرافق الحوار، فالمسرحيات الناجحة هي التي تعجّ بالنشاط والحركة.

-أن تكون الأفعال والأقوال منطقية مقبولة، وهذا بالاهتمام بالأسباب النفسية لحوار وأفعال الشخصيات، الذي من شأنه أن يدفعها إلى التطور والتغير، هذا التغير الذي يخلق ما يسمى في المسرحية بـ"التصاعد الدّرامي"[2].

وقد تتنوع مصادر القصة في الكتابة المسرحية بين ما هو من الواقع أو من التراث بكل تجلياته الشعبي والتاريخي والأدبي، وإذا ما ذهبنا إلى مدونة (**جلاوجي**) المسرحية الموجهة للطفل، فإننا نلاحظ أنّه اعتمد في –الأغلب– على المادة المستمدة من التراث العربي القصصي القديم، على اعتبار أن الحكاية حلقة كبرى في التراث الأدبي الشعبي، وخطا مشتركا بين العرب وبين الإنسانية جميعها، تستهدف تثبيت القيم الإنسانية العليا بالإضافة إلى التعليم والترفيه، خاصة إذا كان العمل المسرحي موجها إلى الطفل، فقد اقتبس مسرحية "الانتظار" من التراث العربي القديم والممتد من العصر الجاهلي وقصة "النعمان بن المنذر"، ومسرحية "المتكلمة بالقرآن الكريم" وأيضا مسرحية "تراتيل الحرية" التي تعرض جانبا من جوانب حياة شخصية (عنترة بن شداد) هذه الشخصية التي تكاد تشكل أسطورة في وجدان الفرد العربي لما تحمله من قيم البطولة والمروءة، وأيضا مسرحية "ابن الذبيح" التي استلهمها من قصص الكرم للحطيئة، ومسرحية "لقاء الأذكياء" التي استمد أحداثها من المثل العربي " وافق شن طبقة"، و"هبنقة" من أخبار الحمقى التي أوردها (**ابن الجوزي**) في كتابه "أخبار الحمقى والمغفلين"، و"الثيران والأسد" من قصص كليلة ودمنة لـ(**ابن المقفع**).

إذن هي قصص وحكايات من التراث حوّلها الكاتب إلى نصوص درامية، ونلاحظ أن الكاتب

---

[1]-أحمد نجيب: **القصة في أدب الأطفال**، جمعية المكتبات المدرسية، القاهرة، 1982، ص106.

[2]-فرحان بلبل: **النص المسرحي: الكلمة والفعل**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 47.

قدمها بعناوين جديدة، لكن هناك مسرحيات احتفظ فيها بالعنوان الأصلي، على غرار "جزاء السنمار" و"خف حنين" و"المتكلمة بالقرآن" و"الصيف ضيعت اللبن" وغيرها، أما السؤال الذي نطرحه هو: إلى أي مدى استطاع الكاتب تحوير القصة التراثية وتحويلها إلى عمل درامي له مقوماته؟

وحتى نقترب من الإجابة عن هذا الطرح، وسنحاول أن نتقصى بعض من تلك النصوص، ومنها مسرحية "لقاء الأذكياء" إذ هي في الأصل حكاية صاغها الكاتب بأسلوب حواري، استمدها من إحدى الأمثال العربية الشهيرة "وافق شن طبقة"، وهي الشخصيات التي قامت عليها المسرحية، "شن" و"طبقة"، وهي في مجملها عبارة عن سؤال وجواب بين الشخصيات (الرجل) و(شن) وقد ترافقا في السفر نحو القرية التي تسكنها (طبقة):

"**شن: (بعد لحظات) أتحملني يا رجل أم أحملك؟**

الرجل: (يضحك باستهزاء) يا جاهل أنت راكب وأنا راكب فكيف أحملك أو تحملني؟

(يسكت شن ويواصلان السير..بعد لحظات يشاهدان زرعا قد نضج)

شن: أترى هذا الزرع، أُكل أم لا؟

الرجل: (مستغربا) عجبا لأمرك يا رجل ! ترى زرعا لم يحصد بعد وتقول أكل أم لا؟ إنّك لجاهل حقا"[1].

وتواصل الشخصيتان السّير، ويواصل (شن) تساؤلاته التي تبدو غير منطقية للرجل الذي رافقه والتي بنى عليها الكاتب هذا النص الممسرح، ليصلا إلى بيت هذا الأخير، الذي يستضيف (شن)، ويعيد الحوار دائريا على ابنته (طبقة):.

"**البنت: من الضيف 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 مرور مدّة شاهد زرعا ناضجا أصفر مازال لم يحصد، فسألني أهذا الزرع أكل أم لا؟ ولما دخلنا القرية وجدنا جنازة فسألني أصاحب هذا النعش ميّت أم لا؟ وهو يرى الناس يتجهون إلى الجبانة.

البنت: (تسكت لحظة مفكرة) لا يا أبت ما هذا بأحمق بل راجح العقل ذكي يا أبت"[2].

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص177.

[2]-المصدر نفسه، ص178.

وتجيبه (طبقة) –بذكائها– عن تلك الأسئلة التي كان يطرحها (شن) ويراها الأب غباء ويعجب بها (شن)، ويراها نموذجا للمرأة التي كان يبحث عنها للزواج بما أنها توافق ذكاءه، فالموضوع الذي تناوله هذا النص هو اختبار الذكاء، الذي هو عمل تجريبي يبطل مفعول الصّراع، خاصة وأنّ هذا التجريب لشتى الأسئلة لم تنتج صراعا، والمعروف أنّ الدّراما جوهرها الصّراع، ولهذا فلا نلمس أنّ هناك دراما بالمعنى الحقيقي، وليس هناك حبكة أو نمو أو تصاعد في الأحداث والمواقف، فهي فتقد إلى عنصر التشويق حيث يتمتع المتلقي وهو يتنقل من حدث إلى آخر، وهي من المآخذ التي توجّه لهذا النوع من المسرحيات، حيث تطغى عليها الغاية الوظيفية والتربوية على الغاية الفنية، وربما يكون هذا نتيجة لطبيعة النص، ولعل الكاتب قصد إلى تقريب مفهوم هذا المثل إلى ذهن التلميذ، على اعتبار أنها جاءت في المقرر التربوي، فاهتمام الكاتب مركزا على الجانب التعليمي، فكان أن وظف المسرح ليكون وسيلة تربوية وتعليمية.

إلا أن الكاتب يحاول تعميق الحدث وتحريكه ليخلق عنصر التشويق والترقب عند الطفل، وهذا بتوظيف القصص التي تكون شخصياتها من عالم الحيوان، ولعلّه قد تأثر في ذلك بقصص "كليلة ودمنة" لابن المقفع، التي كان أبطالها من الحيوانات، ولا أدلّ على هذا من مسرحية "الليث والحمار"، فالليث ينتظر مولودا من زوجته "اللبؤة" والذئب يقف بجانبه ليهدئ من روعه، وعندما يأتيه المولود يحتفل به، فيدعو الحيوانات التي تهنئه الواحد تلوى الآخر، ولما يأتي دور الحمار تقاطعه اللبؤة زوجة الليث بأنه قتل ابنها بسبب صوته القوي والصاخب، حيث في هذه النقطة التي يسميها (**أرسطو**) في الدراما اليونانية بنقطة الهجوم، يأمر الليث بقتله وينتهي الحدث بتنفيذ العقاب، ورثاء الحيوانات له، وهي النهاية التي صنعت المفارقة بين بداية المسرحية، التي بدأت بالميلاد والفرح والاحتفال، وتنتهي بالموت والرثاء، ورغم هذه المفارقة إلا أنها لم تخلق عنصر التشويق عند الطفل، لأنها لم تثر لدينا كما عند هذا المتلقي الصغير حالة من الترقب فـ"القصة في المسرحية لا تكون جيّدة إلا إذا كانت جميلة تثير لدى المتفرج الترقب والتوجس ولذة المتابعة، وأن تمتلئ بالحيوية والحرارة وأن تكون مشحونة بالصّراع الذي يحبس الأنفاس"[1]، إذ نلاحظ أنّ هذا النص يفتقد إلى الدرامية، إذ لم يستطع تحقيق تلك الحيوية والحرارة وقوة الصراع بين أطرافه، والحكم نفسه مع مسرحيات "جزاء السنمار" "وخف حنين" و"المتكلمة بالقرآن الكريم" إذ اكتفى الكاتب بتحوير هذه القصص ونقلها من عالم السرد إلى عالم الحوار:

"الملك: يا لَبشراي يا لَسعادتي لم أر في حياتي مثل هذا القصر، ولا سمعت بذلك.

[1]–فرحان بلبل: **النص المسرحي: الكلمة والفعل**، مرجع سابق، ص ص 46 –47.

الوزير: حقا سيّدي إنه لمهندس ماهر، وإنه لقصر منيف مشيد.

الملك: لقد أبطأ سنمار، لأجازينه بأحسن ما يجازي الملوك الكرام.

الوزير: يستحق كل خير، وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان؟ ولكن...

الملك: ولكن ماذا أيها الأحمق ليكونن سنمار وزيري الأول، وزيري المقرب، ولا مندوحة لك من أن تعمل تحت إمرته"[1].

وقد أدرك الكاتب حقيقة الدراما حين أعان هذه القصة على الاقتراب من عالم الدراما من خلال الحبكة التي تقوم على الربط بين السبب والنتيجة، وقد حاول أن يوفرها في هذا النص الممسرح، من حيث إنه ربط نتيجة الفعل المفاجئ وهو جزاء السنمار الذي كان بقتله بطريقة معينة تظهر في آخر المسرحية وهي رميه من فوق القصر الذي بناه للملك بالسبب، وقد شكّل هذا الحدث في الوقت نفسه عنصر المفاجأة التي تعد من أهم ما تتطلبه الدراما، لما تثيره من صدمة لدى المتلقي الطفل الذي يكون في –الغالب– يجهل بمورد المثل وقصته، حيث تخلق له هذه النهاية غير المتوقعة استفزازا وغرابة، وهو المطلوب في التلقي للعمل الفني مهما كان نوعه، أين يكون المتلقي مساهما في بناء المعنى وإنتاجه.

"الملك: هيا لنصعد إلى الأعلى.

سنمار: خلفك يمشي خادمك وعبدك.

(يصعدون إلى أعلى)

الملك: أيها الجنود توجوا هذا المهندس وزيرا في الحال.

(يقبل الجنود ويحملونه ويتقدمون به لرميه)

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

الملك: وزير في القبر، في مملكة الموت"[2].

فسبب الفعل كان تلك المكيدة التي دبرها الوزير للتخلص من منافس له وقد أسرَّ له الملك بنيته في تنصيبه وزيرا بدله، ومع ذلك لم يرق هذا النص المسرحي إلى العمل الدرامي الذي أكثر ما يعتمد على الحركة والفعل، والاقتصاد اللغوي، بدل التكثيف الخطابي الذي طغى على هذا النص، وذلك من خلال التكرار للفظ والمعنى وهذا ما يخالف الدراما التي تنزع نحو الإيحاء بطريقة تناسب الطفل ومستوى استيعابه الذهني والإدراكي، وهذا –في رأينا– يعود إلى اختيار الكاتب قصصا عادية ليس فيها الغرابة أو

[1] –عز الدين جلاوجي: **الأعمال المسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص183.

[2] –المصدر نفسه، ص184.

الدهشة التي هي جوهر القصة.

وإنّ القارئ لتلك النصوص يلاحظ أيضا أنّ الكاتب قد التزم فيها بالوقائع التاريخية للحدث كما وردت في السيرة والمصادر التاريخية، من ذلك مثلا مسرحية "الانتظار"، ومع أنّ القصة لم تكن قريبة من محيط الطفل وبيئته وحياته، إلا أن الكاتب حاول أن يعتمد فيها على الحركة والمسرح، والابتعاد عن الوعظ والإرشاد المباشر، وهذا من خلال تفعيل الشخصيات عن طريق الحوار المسرحي، إلا أن المسرحية احتفظت بالإطار العام للحدث أو القصة، وتكاد مهمته تنحصر في مسرحة القصة أو الحدث التاريخي أو التراثي الأدبي، اعتمادا على الحوار الذي يشكل العمود الفقري للمسرح، دون أن يسعى إلى تحويره وإعادة صياغته وتشكيله، ولهذا افتقد هذا العمل إلى عنصر الصراع الذي هو جوهر الدراما، والعلة في ذلك أن الكاتب يستهدف الغاية التربوية في الأساس، أو يعرّف الأطفال بالقصة الأصلية أو يضرب لهم المثل كما ورد، ومع ذلك فقد سعى إلى تبسيط الحكاية وجعلها في متناول الطفل خاصة في الفترة العمرية المتأخرة.

بالإضافة إلى هذا الاقتباس من التراث، نجد (**عز الدين جلاوجي**) يقتبس من قصص الكتاب والشعراء، ومن ذلك مسرحية "الدجاجة سنيورة" عن قصة "دجاجة أم يعقوب"، لـ(**ميخائيل نعمية**)، ومسرحية "القبرتان والريح" عن قصة لـ(**أحمد شوقي**) "العصفورتان والريح"، وكما هو ملاحظ أيضا أن الكاتب أعاد صياغة العنوان لهذه المسرحيات صياغة جزئية بحيث يسهل على المتلقي إدراك مصدر القصة ومورد اقتباسها، وإن الملاحظ على مستوى قصة هاتين المسرحيتين أن الكاتب حافظ على بنائها الحكائي، كما وردت في موردها الأصلي، وحاول عن طريق الحوار أن ينقل هذه النصوص من عالم القصة إلى عالم المسرح عن طريق تفعيل الصراع الذي هو جوهر العمل الدرامي، ويظهر هذا من خلال الصراع بنوعيه الداخلي الوجداني والخارجي بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية، ففي مسرحية "الدجاجة سنيورة"، لا نلحظ إلا الصراع الخارجي، وهو صراع "فطومة" مع زوجها وجيرانها:

"**فطومة: امش يا شيخ السوء منذ أن تزوجتك لم أر الخير ولم أذق طعم السعادة.**

سميرة: (تظهر فجأة) لماذا تكلمين نفسك يا خالة؟ هل خرفت؟.

فطومة: أنا أخرف؟ لماذا هل تريننني عجزت؟

سميرة: أنت طاعنة في السن"[1].

أما الصراع الداخلي لهذه الشخصية المسرحية فقد عبَّر عنه الكاتب بطريقة غير مباشرة، وكان ذلك

[1]- المصدر السابق، ص134.

على لسان الشخصيات :

"سميرة: لقد ماتت خالتي فطومة يا أماه.

عائشة: سبحان الله إنا لله وإنا إليه راجعون.

الزوج: أثر عليها السقوط وزادها الحزن على سنيورة"[1].

وعليه نلاحظ أن القصة في هذه المسرحية ومن خلال هذا الحوار قد قامت على الحدث المفاجئ والذي تمثل في موت "فطومة"، دون تمهيد سابق، وهذا بخلاف ما جاء في القصة الأصلية حين صور (**ميخائيل نعيمة**) الحالة الوجدانية والنفسية لـ"أم يعقوب" حين ذهبت عنها دجاجاتها، وظنت أنها لم تكن بارة بها، وبذلك فقدت كل طعم في الحياة، وانزوت في بيتها لا تكلم أحدا، حتى فارقت الحياة، فقد كانت تلك الدجاجة الخيط الرفيع الذي كان يربطها بالحياة، مما جعل عقدة الحدث المسرحي لا تظهر بوضوح، هذه العقدة التي تتطلب شعور المتلقي بالتوتر والقلق، وهو ما يفتقد في هذا النص الممسرح.

بالإضافة إلى أن الكاتب في حوار "فطومة" لم يراع طبيعة الطفل الوجدانية وتلقيه لمختلف القيم، وهذا من خلال السلوك الفظ والعدواني الذي تميزت به تلك الشخصية الرئيسية، وكذا الطفلة سميرة عندما أخذت تنعتها بأوصاف لا تليق بالهدف التربوي الذي يقصده الكاتب، لأن الطفل في تلقيه يتأثر بالنماذج التي تقدم له في الأعمال الفنية.

وقد تناول الكاتب أيضا في مسرحياته حوادث مستمدة من الواقع ومن قضاياه الاجتماعية كمسرحية "سالم والشيطان" التي تصور التلميذ الكسول وكيف يكون مصيره، وهو في هذه المسرحية يؤكد على مدى اهتمامه بواقع الطفل والناشئة عموما، كما في مسرحية "سمكة أفريل" هذه الخرافة التي انتشرت في الوسط الاجتماعي الجزائري والتي تتيح الكذب باعتباره كذبا أبيضا ليوم واحد من أول أيام شهر أفريل، ويتوقف الكاتب عندها، فيعالجها في صورة درامية ويوجهها توجيها دراميا هادفا إلى تحذير الطّفل من الكذب مهما كان لونه، والتأكيد على أن لا لون للكذب.

كما كان الواقع المحلي والقومي العربي مصدر إلهام للكاتب في مسرحياته، ومن ذلك مسرحيات: "خيوط الفجر" و"غصن الزيتون"، فالأولى قامت على استلهام حوادث تاريخية متعلقة بالنضال الوطني والفكري الممثل في حركة الإصلاح الوطني (جمعية العلماء المسلمين) وروادها (**عبد الحميد بن باديس**) و(**البشير الإبراهيمي**) ورفاقهما، ووقوفهم أمام المد اليهودي في الجزائر والاحتلال الفرنسي بما نشروه من

[1]- المصدر السابق، ص136.

وعي ثقافي كان بمثابة القاعدة الثابتة لثورة التحرير الكبرى، أمّا الثانية وهي الملحمة التي استمد أحداثها من التاريخ ومن ملحمة شاعر الثورة (**مفدي زكريا**)، أما في الثانية وهي مسرحية "غصن الزيتون"، فقد استوحى الكاتب مضمونها من الواقع العربي، تناول فيها القضية الفلسطينية في بعدها النضالي كمحور رئيسي في المسرحية.

ويبقى القول إنّ النصوص الممسرحة عن قصص من التراث بأشكاله: الشعبي، والأدبي، والتاريخي، كانت في فترة ما تشكل محورا من محاور المنهاج الدراسي، مما يدفعنا إلى القول إن الهدف من مسرحتها تربوي وتعليمي بحت، بغية ربط الطفل بقضايا وطنه وأمته، وإقامة توازنا بين ما هو تاريخي مستمد من التراث وبين ما هو واقعي، وفي هذا ربط بين الماضي والحاضر.

ومع هذه الغاية التربوية والتعليمية، فقد نجح الكاتب في تحويرها وخلق منها عملا ممسرحا يمكن أن يؤديه الأطفال داخل الصف المدرسي لتجسيد الحكاية والقصة، وبالتالي يمكن ترسيخ فكرتها التربوية والفكرية أكثر في ذهن الطفل، عن طريق التمثيل والتجسيد اعتمادا على الحركة والفعل، وقد تكون الانطلاقة من المسرح المدرسي نحو مسرح للطفل يؤسس على كل فعالياته الضرورية.

3- البناء والحبكة

إنّ من المتّفق عليه أنّ أولى اهتمامات الكاتب المسرحي البناء الدرامي، هذا البناء "الذي يتكون من سلسلة من الوقائع والأحداث المرتبة التي تؤدي كل منها إلى ما يليه بلا افتعال أو تعسف، فإذا أحكم المؤلف بناء مسرحيته بحيث جاءت بنيتها سليمة، متماسكة، وحوادثها وشخصياتها مرتبطة بطريقة منطقية مقنعة، تجعل منها وحدة متماسكة، فإنه يحقق الحبكة الجيدة"[1].

وعليه فإنّ الحبكة هي من أهم ما يحققّ البناء الدرامي، والجزء الأساسي في بنية النص المسرحي، ولا غرو في ذلك وقد عدّها (**أرسطو**) روح (الدراما) وحياتها، وهذا يتفق وتعريف (**إبراهيم حمادة**) لها حين قال بأنّها: "ذلك التنظيم العام للمسرحية، ككائن موحّد، إنها هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها البعض، فهي روح العملية الدرامية"[2].

فهي ليست مجرد القصة التي تشتمل عليها المسرحية وإنّما هي تعني الأسلوب الذي يبني به الكاتب أحداث مسرحيته أو التنظيم العام لمجرى أحداث النص الدرامي، فكلّ مسرحية يجب أن تشتمل على حبكة تنظم أجزاءها ترتيبا يكسبها الشكل العام، لأنها تقوم بفعل البناء والتنظيم، حتى ولو كانت عبثية فهي لا تخلو من الحبكة، ولا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظريا، لأنها هي روح العملية الدرامية.

وإنّ الحبكة المسرحية تشتمل على ثلاثة أجزاء رئيسية تشكل كلّها البناء العام للمسرحيّة وهي: البداية، الوسط، والنهاية، والبداية هي تمهيد قصير للفكرة، ثم وسط تتابع بعده الأحداث لتشدّ إليها المتلقي حتى تصِل إلى العقدة في أشدّ المواقف تعقيدا وإثارة في عملية البناء، ثم تبدأ الأمور تتكشف حتى تصل إلى الحل وفقا للنهاية الحتمية [3].

من أحسن تلك الحبكات في نظر (**أرسطو**) ما توافرت على الوحدة التي يتولد فيها كل حدث من سابقه، وتقوم عليه من غير افتعال أو تدخل من الكاتب، وإنّما يقوم على أساس من الحتميّة على وفق السببيّة، التي هي مبدأ أساسي لـ (الدراما)، فهي ليست محض تسلسل أحداث غير متصلة ببعضها[4]، هكذا ففي الحبكة يكون التركيز فيها على الأسباب والنتائج، ويكون التساؤل لماذا؟.

و"تعدّ الحبكة جيدة [...] إذا تسلسلت حوادثها بشكل منطقي، فكل حادث يمهّد إلى ما يليه

---

[1]-فاطمة يوسف: **دراما الطفل**، مرجع سابق، ص ص178-179.

[2]-حمادة إبراهيم: **معجم المصطلحات الدرامية**،، **مادة الحبكة**، دار الشعب، القاهرة، 1971، ص127.

[3]-فاطمة يوسف، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-فؤاد الصالحي: **علم المسرحية وفن كتابتها**، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص ص 71-72.

بطريقة مثيرة، إذا كانت تكثر فيها الحركة ويقل فيها الوصف، وأخيرا إذا كان الحل الذي ينتهي إليه مريحا ومعقولا، ينال فيه البطل المكافح جزاءه العادل فنقول إنها تنتهي بالعدالة المتوقعة"[1]، هذا يعني أن الحبكة الناجحة تقوم على التخطيط الجيّد للأحداث، يبدأ من البداية وتتنامى الأحداث، ويتأجل الصّراع حتى القمّة، ويكون هذا النمو إمّا عن طريق الصّراع، أو التناقض في الأحداث والمواقف أو التكرار أو التضاد[2].

وتبدأ الحوادث عادة بمقدّمة مناسبة وهي البداية للقصة، شريطة أن تكون موجزة موضحة لما سيتبعها من أحداث، ثم تأتي العقدة التي تنمو فيها الحوادث، ويزداد الصّراع حتى يصل إلى القمّة، ثمّ الحل الذي يكون نهاية القصّة عندما تبدأ الأمور بالكشف، وتأتي لحظة التنوير[3]، والحبكة الدرامية نوعان:

1-الحبكة البسيطة: وهي التي لا يتغير فيها مصير البطل أو حدوث تحوّل في حياته.

2-الحبكة المعقدة (المركبة) وهي التي يتغيّر فيها مصير البطل، وتقوم على تحول وتعرُّف عند الشخصية.

وفي اعتقادنا فإنّ الحبكة البسيطة السلسة هي الأنسب لمسرح الطفل حتى "يصل المضمون التربوي والأخلاقي والدرامي بسهولة ويسر إلى عقل الطفل ووجدانه، ولكن السلاسة والبساطة لا تعنيان الركاكة والسذاجة والسطحية"[4].

بالإضافة إلى خلو مثل هذه الحبكة البسيطة من الاستطراد وتركيزها على الفعل الرئيسي أو الشخصية المحورية، ومع سرعة الإيقاع في الحدث والتنويع فيه من حيث الحوار والحركة، أو إدخال شخصية جديدة، أو توظيف مبدأ التحول والتعرّف، أو توظيف الأغنية[5] يتم المحافظة على اهتمام الطفل، ذلك أن قدرة الطفل على المتابعة والتركيز تكون محدودة.

إنّ هذه الحبكة البسيطة هي التي اعتمدها الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) في جل نصوصه

---

[1]-جولييندا أبو النصر وآخرون: **دليل لإنشاء مكتبة الأطفال**، الجمعية الكويتية لتقدّم الطفولة العربية، بيروت، لبنان، 1987، ص ص18-19، نقلا عن محمود حسن اسماعيل: **المرجع في أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص134.

[2]-علي الحديدي: **في أدب الطفل**، مرجع سابق، ص118.

[3]-أحمد بهجت: **فن الكتابة للأطفال**، دار المعارف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص76.

[4]-فاطمة يوسف: **أطفالنا والدراما المسرحية**، مرجع سابق، ص276.

[5]-نقاش غالم: **خصائص الكتابة المسرحية في مسرح الطفل "مسرحية علال وعثمان أنموذجا"، قراءات في المسرح الجزائري**، تأليف جماعي، منشورات مخبر البحث: أرشفة المسرح الجزائري، ط1، مكتبة الطباعة والنشر، الجزائر، 2014، ص87.

المسرحية التي نراها تتميز بترتيب الأحداث من بداية ووسط ونهاية، وإنّ الملاحظ على مستوى بداية الحدث في تلك النصوص بدايتها بالفعل والحركة والحوار، وهذا مناسب لتلقي الطفل الذي يميل بطبعه إلى الحركة، ففي مسرحية "خيوط الفجر" اعتمد على المواقف الواقعية التي تحدّث عنها تاريخ المقاومة الجزائرية وحركة الإصلاح الوطنية الممثلة في شخصياتها الرئيسية الشيخ (**عبد الحميد بن باديس**) والشيخ (**البشير الإبراهيمي**)، من خلال حبكة درامية بسيطة الهدف منها إبراز دور هؤلاء الرواد في حركة المجتمع الجزائري التعليمية والفكرية والسياسية، في وقت كان الاستعمار يجثو على صدر هذه الأمة ويحارب كل ما من شأنه أن يحررها من قيودها من مقومات أساسية كاللغة والدين والتاريخ.

وقد راعى الكاتب في هذه الحبكة المقدمة المنطقية بتوضيح الفضاء الدرامي أين تجري أحداث المسرحية وهذا من خلال الإرشادات المسرحية: "**في مقهى شعبي بمدينة قسنطينة كان علي وكريم يتصفحان جريدة عربية فيما كان محمد غارقا في التفكير**"[1].

هكذا قدم لنا الكاتب بداية الفضاء الدرامي والشخصيات المسرحية التي تدير الحدث، والممثلة في (علي) و(كريم) و(محمد)، وليس صدفة أن يجمع الكاتب هذه الشخصيات في هذا المكان، وهذا ما يكشف عنه الحوار التالي:

"**كريم: حدثنا بهمومك التي تثقل كاهلك لنشاركك ذلك.**

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

علي: وهل هناك في الأرض من لا يحس بهذا الخطب العظيم؟

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"[2].

فالكاتب قد بعث بهذا المشهد ليمهد للحدث الرئيسي وهو الاستعمار الفرنسي، وفي المشهد نفسه يسرع الكاتب إلى إظهار المحور الذي تدور حوله المسرحية كلها:

"**علي: إن انطفأت مقاومة السلاح فقد اشتعلت مقاومة الكلمة.**

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

[1]-عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص21.

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والألفاظ المنمقة.

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"[1].

يحاول الكاتب من خلال هذه الحبكة أن يخلق عنصر التشويق لدى الطفل المتلقي من خلال مختلف الأسئلة والأحداث التي تطرحها المسرحية، وهذا من حيث ترتيب الأحداث وتكثيفها وتكييفها مع أهداف المسرحية التربوية والتعليمية والسياسية أيضا، فألقى الضوء على شخصيات رائدة في تاريخ الجزائر، وهي الشيخ (**عبد الحميد بن باديس**) والشيخ (**البشير الإبراهيمي**)، وكذا الظروف التي أحاطت بظهور "جمعية العلماء المسلمين" من محاولة الاستعمار النيل من مؤسسها، إلى العنصر الدموي الذي تمثل في الصراع بين سكان "قسنطينة" واليهود القاطنين بها، ودور (**عبد الحميد**) في إطفاء هذه الفتنة بالحكمة والموعظة الحسنة:

"كريم: فقد المسلمون صبرهم فانكبوا على دكاكين اليهود فأحرقوها وقتلوا أكثر من عشرين يهوديا.

محمد: ليس لهم منا إلا القتل منذ أن رأوا جمعية العلماء تقرع عليهم الأبواب والغيظ يعصر قلوبهم.

علي: والشيخ عبد الحميد أين هو الآن؟ إني أخشى أن يستهدفوه بالقتل.

كريم: تركته في الميدان يواسي الجراح ويطفئ الفتنة كعادته.

محمد: (ثائرا) لماذا يبعدنا؟ ليتركنا نشفي غليلنا.

كريم: قال الشيخ إنّ هذه الفتنة تهدف إلى تفجيرنا وإزالتنا ويجب أن نفوت عليهم الفرصة[2].

حاول الكاتب أن يسير على الخط الدرامي الذي قال به أرسطو وهو البداية والوسط والنهاية.

أما الوسط فيشمل عقدة هذه المسرحية التي تمثلت في اللحظة التي خطط لها الاستعمار ورجال

[1]- المصدر السابق، ص22.

[2]-المصدر نفسه، ص24.

الطرقية واليهود لقتل (**عبد الحميد بن باديس**)، محاولا دفع الحدث إلى النهاية المنطقية وهي وفاة الشيخ (**عبد الحميد بن باديس**)، واستمرار المقاومة التي غذّاها بما نشره في الأجيال من تربية وتعليم على حب الحرية ورفض الظلم والطغيان.

وقد قام الكاتب بانتقاء الأحداث والتقليل منها في نصوصه المسرحية، لأنه ليس كل حدث يصلح لأن يكون حدثا دراميا، فقد اعتمد على مبدأ السببية، فكل حدث هو نتيجة لما سبق من الأحداث، وسببا لحدث لاحق، ففي مسرحية "لبن الصيف" –مثلا– قدّم الحدث عن طريق الحوار، ليضع المتلقي الصغير أمام الحدث الرئيسي أو الفكرة الرئيسية التي تقوم عليها المسرحية وهي تَبرُّم الزوجة (دختنوس) من زوجها لتقدّمه في السن، وهكذا نجده قد استطاع أو يدخل الطفل في جو الحكاية مباشرة دون سرد أو إطالة، وهذا ضمن نسق حوار الشخصيات، وهي المقدمة المنطقية كما يسميها البعض:

"أم هند: كيف تلم بك الهموم، وأنت تعيشين في رغد عيش، وخفض من الرزق يحسدك عليه كل من أعرفه.

دختنوس: ما المال أبغي يا أمّ هند.

أم هند: وماذا ينقص المليحة؟

دختنوس: لست هانئة في كنف هذا الزوج.

أم هند: عمرو بن عمرو بن عدس، والله لأنت أحب إليه من الماء البارد عند الضمأ.

دختنوس: ولكنه شيخ كبير وأنا صبيّة، ولقد حملت نفسي على حبّه حملا، ولكنها أبت إلا نفورا"[1].

لينتقل الحدث بعدها إلى الفعل، حين قررت (دختنوس) الطلاق من زوجها المتقدم في السّن (عمرو)، وبعد أن طلّقها يستمر الكاتب في نسج قصة الحدث المسرحي عن طريق الحوار، إذ في المقابل تتزوج (دختنوس) من (الحارث) وهو شاب فتي لكنه فقير، ليستمر الكاتب في رسم تبرم (دختنوس) مرة أخرى من حالة الفقر التي تعيشها مع زوجها الشاب، مبينا ذلك التباين بين الزوج الأول والزوج الثاني، ونخالها المفارقة التي قامت عليها فكرة المسرحية:

"**دختنوس: وما العمل الآن يا حارث؟**

الحارث: في ماذا؟

دختنوس: فيما آل إليه أمرنا.

[1] –المصدر السابق، ص88.

دختنوس: ليس إلا أشهرا مرّت على زواجنا أصبحت فيها شبحا.

الحارث: أيؤثر عليك الجوع إلى هذا الحدّ؟

دختنوس: وخاصة في هذا الشتاء البارد.

الحارث: فارقت عمرو صيفا فتذكرتيه شتاء.

دختنوس: عمرو بن عمرو بن عدس، صاحب الجاه العريض والثروة الطائلة، غير أنه شيخ وهل تهون صبية مثلي فتتزوج شيخا كعمرو؟.

الحارث: دختنوس لم تخلق إلا للحارث.

دختنوس: ولكن الحارث لم يحقق لها شيئا"[1].

وإنّ القيمة المعنوية التي تستفاد من هذه الحبكة من خلال هذه الشخصية الرئيسية نجدها في عدم صبرها وقناعتها بما كتب لها في زواجها الثاني أيضا، ممّا يضطرها في النهاية إلى الاستعانة بالزوج الأول طالبة منه العون فترسل له رسولا:

"دختنوس: أرسل رسولا إلى عمرو.

الحارث: لا، إلاّ هذه.

دختنوس: لا بخش..إنما هو صاحب مروءة وشهامة"[2].

في رأينا أنّ هذا التوجه في الحبكة في هذه المسرحية وبنائها غير منطقي وغير مقنع للطفل، لأنّ الطّفل ليس ساذجا إلى هذا الحدّ، إذ أن الشخصية المسرحية الرئيسية لم تكن مقنعة في أبعادها وأهدافها وسلوكياتها، إذ يتوجب على الشخصية المسرحية أن تكون سلوكياتها مبررة ومنطقية، والمعروف أن المسرح "يعتمد على منطقية الأحداث وترتيبها، وهذه المنطقية عامل من عوامل إقناع الطفل"[3].

هذا ما تفتقده (دختنوس)، بالإضافة إلى أننا لا نلمس أنّ هناك عقدة حقيقية أو نموا أو تصاعدا في الأحداث والمواقف بالمعنى الدرامي الحقيقي، حيث تتأزم الأحداث، وهي العملية التي تؤثر في المتلقي من حيث إنها تخلق لديه الإحساس بالتوتر، وفي الوقت نفس المتعة الفنية، ذلك أن الكاتب اعتمد على المباشرة في صياغة الحبكة الدرامية كما وردت في الحكاية الأصلية التي استقاها من التراث العربي، أيضا لأن الكاتب يهتم أولا بالغاية الوظيفية والتربوية التي نراها تطغى على الوظيفة الفنية، وقد كانت نهاية

---

[1] –المصدر السابق، ص207.

[2] – المصدر نفسه، ص208.

[3] –نقاش غالم: **خصائص الكتابة المسرحية في مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص85.

هذه المسرحية بمثابة درس تربوي وأخلاقي للمتلقي الصغير وهذا عن طريق الحكمة التي ساقها الكاتب في آخر المسرحية على لسان (عمرو بن عمرو بن عدس):

"الحارث: ها هو ذا الرسول عائد.

دختنوس: أكاد أقرأ على وجهه علائم الخيبة.

الحارث: (وقد وصل الرسول) بماذا عدت أيّها الرسول؟

الرسول: عدت صفر اليدين.

دختنوس: وماذا قال لك؟.

الرسول: قال لي: قل لها الصيف ضيعت اللبن[1].

وتجدر الإشارة أيضا إلى أنّ البناء الجيّد للمسرحية يقوم على أساس محكم من الأسباب والنتائج، ويكون كلّ حدث فيها سببا للحدث الذي يليه دون مصادفات أو مفاجآت مفتعلة، إلا أن هذه الخاصية في البناء الفني تفتقدها بعض النصوص المسرحية لـ(**عز الدين جلاوجي**)، وهذا ما نلمسه على مستوى مسرحية "الدجاجة سنيورة" إذ يتفاجأ المتلقي بموت الشخصية الرئيسية في المسرحية وهي العجوز "فطومة" رغم أن الأحداث والأسباب لا تستدعي مثل هذه النهاية المأساوية التي لا شك أنها تترك أثرا سلبيا في نفسية الطفل، قد يصل إلى حد التشاؤم، كان يمكن أن تكون النهاية سعيدة لتدخل الفرح والمرح على الطفل، وذلك بعودة الدجاجات إلى "فطومة" التي صراحة قد تعاني من ضياعها ولكن ليس إلى درجة الموت، فالنهاية في رأينا كانت قد اعتمدت على المفاجأة والافتعال، وهذا لا يتناسب ومسرح الطفل خاصة، ويمكن القول في ذلك إنّ الكاتب قد احتفظ بالحبكة القصصية، وعلى سياق الأحداث وتسلسلها كما وردت في أصلها، بما أنه اقتبسها من قصة "دجاجة أم يعقوب" لـ(**ميخائيل نعيمة**)، ولم يضف لها جديدا ما عدا الصيغة الحوارية التي تميز العمل المسرحي عن غيره، وكذا أسماء شخصياتها، واختزالها في مشاهد قصيرة، بحيث يمكن للطفل تمثيلها وتجسيدها على خشبة المسرح.

إذن فالحبكة الدرامية في النص المسرحي عند (**عز الدين جلاوجي**) الموجه للطفل جاءت بسيطة، وهذا في رأينا يناسب هذه الفئة التي يتوجه لها هذا النوع من الخطاب، كما أن الغاية من هذه النصوص هو وصول المضمون التربوي والتعليمي والأخلاقي بسهولة إلى عقل الطفل ووجدانه، وهذا لا يمنع من القول إن الكاتب قد ارتفع بالبناء الدرامي إلى مستوى التشويق أحيانا، وذلك بمحاولته خلق بعض التوتر وخلق أفق انتظار عند المتلقي الصغير.

[1]-المصدر السابق، ص209.

4- الصّراع الدرامي

إنّ ما يميّز العمل الدّرامي الصّراع فهو أهم العناصر الفنية في المسرحية، إذ يشكل المظهر المعنوي لها، وحيث يتجلى جمال المسرحية في الصّراع الذي يحدثه تداخل الأحداث، فهو يعدّ "من أهم العناصر الفنيّة في المسرحية، وإذا كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، فإنّ الصّراع هو المظهر المعنوي لها"[1]، إذن فالصراع يمثل جوهر المسرحية، وهو يَنتُج من خلال الخلاف أو النزاع الذي يقوم بين الشخصيات، أو بين الشخصية الواحدة داخل العمل الدرامي، وعليه فـ"الصراع إماّ أن يكون داخليا بين مجموعة من الدّوافع النفسية لدى الشخص، وإمّا أن يكون صراعا خارجيا بين أفراد عدّة ينتمون إلى طبقات أو فئات مختلفة متصارعة، وتنشأ الحركة الدرامية عن الصراع، إنها تجعل الحياة تدبّ في المسرحية، وإنّ المسرحية عبارة عن حركة"[2]،ولعل الدقة في تعريفه تقتضي القول إنّه "تناقض بين قوتين متكافئتين تمارس الإرادة فيه وعيها، ويتجه بالقصة إلى هدفها"[3]، فالصراع إذن يقتضي قوتين متكافئتين يعي كل طرف فيها بدوره في هذا الصراع، مع وجوب أن يرتبط هذا الصراع بالهدف الأعلى للمسرحية ويؤدّي إليه، وإنّ جمال الصراع وقوته يبدو عندما تكون إحدى القوتين مسيطرة والأخرى مدافعة، ومن جمالياته أيضا خاصة في مسرح الطفل أن يكون بين طرفين، إذ أنّ التعدد فيه من شأنه أن يشتت انتباه الطفل المتلقي.

أما على مستوى النصوص المسرحية الموجهة للطفل عند الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) فإن السؤال المطروح هو: هل أن هذه الضرورة الفنية المتمثلة في الصراع متوافرة في تلك النصوص؟ ثم ما هو نوع الصراع الذي اتكأ عليه الكاتب؟

بالرجوع إلى المدونة المسرحية الموجهة للطفل في هذا البحث، ندرك نماذجا لذلك سواء على مستوى تأليف الأسلوب؟ أم على مستوى الاقتباس من التراث، من ذلك مثلا مسرحية "سالم والشيطان"، التي ظهرت في مشهدها الأول تصوّر صراعا بين الشر والخير، وهي نوازع قامت في نفس بطل المسرحية (سالم):

"**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 تردّ الروح للميّت شمّها..شمّها.

---

[1]-حنان عبد الحميد العناني: **الدراما والمسرح في تربية الطفل**، مرجع سابق، ص21.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-فرحان بلبل: **النص المسرحي: الكلمة والفعل**، مرجع سابق، ص53.

سالم: (يشمّها) إيه صدقت ما أحلاها.

الخير: (يظهر فجأة) بل كذب، ما أقبحها ! إنها مضرة بالصحة ومؤذية للآخرين"[1].

فالصراع هنا يجري داخل الشّخصية المسرحية، وهو صراع داخلي، وهو نزاع شديد بين قوة الشر وقوة الخير، فالأولى تتجلى في المقطع السابق في خداعه وتزيين له الكسل، أما قوة الخير فتجلت في محاولته رسم طريق النجاح لـ(سالم)، من هنا يتولد العنصر الدرامي، من تعارض بين قوتين متكافئتين وهم الخير والشر، هذا التعارض الذي سمح بتفجير الحدث الدرامي، وهذا ما عبرت عنه كل مشاهد المسرحية، وعبر فضاءاتها، انطلاقا من البيت وقد اقتراب يوم الامتحان:

"الشر: انقل الإجابة من زميلك.

سالم: فكرة رائعة.

الشر: ولا تنسى أن تحضر بعض الأوراق السرية لتنقل منها"[2].

أما الخير فيكون له بالمعارضة:

"الخير: الامتحان بالمرصاد وأنت تشاهد الفيلم؟ لا ينفعك النّقل والغش فعند الامتحان يكرم المرء أو يهان"[3].

هكذا نلحظ أن الكاتب يجري الصراع بين هذه الشخصيات المعنوية (الخير والشر) لتحريك الأحداث، التي نراها تتحرك بإيقاع بطيء نتيجة الاسترسال في حوارات هاتين الشخصيتين، التي تميل إلى الطول أحيانا، ومع ذلك فالصراع مازال يتصاعد بنوعيه الداخلي والخارجي، أما الخارجي فنراه شديدا في المشهد السادس، حين يدرك الأب رسوب ولده (سالم) وموقفه العنيف:

"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، ثمّ بعد ذلك تأكلون التراب؟ أنت التي أهملتيه ولم تهتمي به (يدخل سالم الكسول) وعدت إلى البيت..أخرج..أخرج..لا أحب أو 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..أخرج"[4].

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 8.

[2]-المصدر نفسه، ص 14.

[3]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-المصدر نفسه، ص 17.

هكذا تتطور الأحداث ويتصاعد الصراع الداخلي بين الخير والشر والذي نتج عنه الصراع الخارجي السابق حتى يصل إلى ذروته التي يكتشف فيها (سالم) حقيقة الشر الذي طالما شوه له الجقائق:

"**الخير: كنت أنصحك بطلب العلم ولكنك تكاسلت.**

سالم: اللعنة على ذلك الخبيث، لقد كان يزين لي الشر والكسل، آه اللعنة عليه، أه 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 ومازلت تتعقبني ابتعد...ابتعد"[1].

فالصراع إذن كان بين قوتين متنافرتين أو متعارضتين و"هذا الصراع يحتدم ويتضاءل ثم يحسم لصالح القوى الطاغية، والعمل الفني سواء في مجال المسرح أو الرواية أو الموسيقى أو الفن التشكيلي، إذا خلا من هذا الصراع الدرامي فإنّه يتحول إلى شيء آخر لا ينتمي إلى الفن بصلة"[2]، وإن هاتين القوتين هما الخير والشر، يشكلان محور الشّخصية المسرحية التي يدور حوله سلوكها وتتشكل من خلاله مواقفها وعلاقاتها، وليس شرطا أن ينتصر الخير على الشر، فإنّ ذلك ليس من طبيعة الحياة، ولا من طبيعة النفس البشرية، ولكنه ينبغي أن يجتاز بطل المسرحية صراعا حقيقيا محتدما بين هاتين النزعتين، وأن يكون انحيازه للشر–إن انحاز إليه– مبررا عند المشاهد من خلال مواقف المسرحية وأحداثها، وإلا فقدت الشخصية المسرحية تعاطف المشاهد" [3]، هذا المبرر نجده قويا في المسرحية، حاول تعميقه في نفس المتلقي من خلال ضعف شخصية سالم، وكذا مواقف الأب السلبية التي تتجلى في طرد ابنه من البيت بدل احتوائه وإرشاده.

وهنا نقول إن الصراع قد حقق –إلى حد ما– عنصر التشويق الذي ينتج عن انتظار المتلقي ما سيحدث لهذه الشخصية وما ستتمخض عنه الأحداث، حيث إن نهاية (سالم) لم تحقق أفق انتظار المتلقي، وإنما جاءت استنادا إلى المنطق الدرامي الذي يقتضي أن تكون النتيجة من جنس السبب، لم يسْعَ (سالم) إلى الخير فلم يتحقق له في النهاية، مع أننا كنا ننتظر أن ينتهي الصدام بين الخير والشر إلى

[1]–المصدر السابق، ص 19.

[2]–نبيل راغب: **دليل الناقد الأدبي**، دار غريب، القاهرة، 1981، ص66.

[3]–عبد القادر القط: **من فنون الأدب، المسرحية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978، ص29.

نقطة التحول في شخصية (سالم) من السّلب إلى الإيجاب، حتى يبهج الطفل الذي يرضيه نفسيا ويتفق وأفق انتظاره، إذ يصل (سالم) إلى أقسى صور الفشل والإحباط، وقد تكشّف له في ظل محنته زيف شخصية الشر الذي كان يراوده طيلة المسرحية، ومع ذلك فقد قصد الكاتب تلك السلبية، وذلك المصير ليقدّم للطّفل درسا في الحياة، وهو أنها عمل وكدّ واجتهاد.

وإنّ هذا الصراع بين إرادتين غير متكافئتين ومتعارضتين نجده أيضا في مسرحية "غصن الزيتون" التي كانت من تأليف الكاتب، وقد استمدها من الواقع السياسي العربي والمتمثل في الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وإنّ هاتين الإرادتين هما: إرادة الشعب الفلسطيني في استرجاع الأرض وطرد الاحتلال الإسرائيلي، وإرادة هذا الاحتلال في الاستيطان واغتصاب الأرض الفلسطينية، وهي التيمة التي أقام عليها المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، وهذا ما يتبين في المشهد الأول:

"الجد: إنها أرض الأنبياء..أرض الطهر والنقاء..أرض الاتصال بالسماء.

الأم: (خائفة) أخشى أن يقضي الظالمون على المجاهدين وهم قلة..ينقصهم المال والسلاح والعدد، ويتعاورهم الأعداء من كل جهة.

الجد: (وهو يشير إلى حفيده) وهؤلاء أليسوا مجاهدين؟ إنهم يرهبون 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[1].

إنها بداية الإشارة إلى الصراع بين تلك القوى المتنافرة، وهو الأمر الذي يجعل العمل الدرامي أكثر عمقا، بالإضافة إلى أنه يولد الحركة ويقضي على الجمود، كما يثير انفعال الطفل وعواطفه ويجذبه نحو خشبة المسرح،[2] على اعتبار أنه يخلق التشويق لديه، خاصة إذا تعاطف مع شخصية من الشخصيات أو تعايش مع حالتها الانفعالية، وهذا ما عبر عنه المشهد الثالث في المسرحية:

"الأم: (فزعة) ماذا وقع؟ ماذا وقع؟

الجدّ: قتلوه يا فاطمة..قتلوه..قتلوه.

الأم: قتلوه؟؟؟؟ يا ويلهم يا ويلهم.

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 59.

[2]-سميرة قشوة: **مسرح الطفل الحديث**، مرجع سابق، ص53.

(تبكي وتنتحب).

الجد: وأصابوا مني مقتلا..فيا بشرانا بالشهادة فيا بشرانا..

لاتبكي يا بنيتي..بل افرحي وزغردي زغردي زغردي.

(يسقط فوق عمر جثة هامدة)[1].

هو صراع نراه عنيفا حين تخرج قوة الاحتلال آلات الموت ويواجهها الفلسطيني بالشهادة، وعليه فهو مشهد لا يناسب إلا فئة الأطفال في المرحلة العمرية المتأخرة القريبة من مرحلة الشباب، وهذا حتى يعي الطفل في مثل هذه المرحلة هذا الواقع الذي يشكل جزء من محيطه، وحتى يغرس فيه الوعي بالقضية، وعليه فإنّ هذا النص المسرحي لا يكون مناسبا إلا للفئة العمرية المتقدمة في مسرح الطفل، إذ أنّ العمل الفني الذي يوجه للطفل ينبغي أن يراعي المرحلة العمرية من حيث بناؤه الدرامي وفكرته وأسلوبه.

وقد بقي الصّراع في المسرحية مفتوحا على المقاومة، والجيل الآتي هو الذي قد يضع نهاية لهذا الصراع، وهي النهاية المفتوحة التي فرضت نفسها على أحداث المسرحية إما نقلا للواقع، أو ترك الطفل يضع لها النهاية، ولعل هذا يحقق ما ذهب إليه كل من (**طارق جمال الدين عطية**) و(**محمد السيد حلاوة**) في كتابهما الموسوم بـ"مسرح الطفل" عندما قالا إنه لن "تبلغ الدراما مكانة مرموقة إلا إذا نظر الناس إلى المسرح باعتباره وسيلة للصراع من أجل حياة أفضل بدلا من اعتباره وسيلة للهرب من الحياة"[2]، وهذا ما جسده الكاتب في هذه المسرحية، من خلال تناول موضوع الصراع العربي الإسرائيلي، ووضع الطفل أمام هذا الصراع، لأنه هو من يضع النهاية لهذا الصراع، مهما كانت قوة الشر طاغية، وهذا من شأنه في مسرح الطفل أن يدعم القيم الخيرة لدى الطفل، كحب الأرض والوطن والحرية والسلام وغيرها من المعاني التي لا شك أنها ترتبط بالأرض والوطن.

أمّا مسرحية "الثيران والأسد" فكما يوحي العنوان، فإنها تجسد صراعا في عالم الحيوانات المتوحشة، صراع القوي والضعيف، يلبس فيها "الأسد" عدّة أدوار، ويتضح بداية في المشهد الأول من المسرحية:

"**الثور الأسود: (للأسد) يا ملك الغابة أربض مكانك فإنّ كثرة الحركة تذهب بقوتك.**

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

---

[1]–عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص65.

[2]–طارق جمال عطية، ومحمد السيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص80.

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 تشبهاني.

الثور الأسود: (فرحا) صحيح..صحيح.

الأسد: أما الثور الأبيض فإنه يخالفنا تماما.

الثور الأحمر: ذاك ناشر علينا.

الأسد: لذلك أتركاني آكله"[1].

فالعنوان إذن قد حمل إشارات أولية إلى أن هناك صراعا سيقع بين الثيران والأسد، إلا أنه لم يكشف عن الحادثة أو الحوادث ولا عن مصير الثيران، وقد بدأت الحادثة بفكرة راودت الأسد هي أكل الثيران الثلاث: الأبيض والأسود والثور الأحمر، عن طريق الحيلة التي تقتضي التمثيل على الثيران وأخذهم غدرا الواحد تلوى الآخر، وقد انطلت الخديعة عليهم ثلاثتهم، إذ انتهت المسرحية بأكل الثور الأحمر.

إن الصراع في هذه المسرحية يقوم على ثنائية على أكثر من مستوى: السلطة والتبعية/ القوة والعنف،/الرفض والمقاومة والقوة، فالأسد يختزل فكرة السلطة والقوة والعنف من حيث فرض هيمنته على الثيران وفقدانهم تلك السلطة بالمكر والدهاء والقوة، وقد قصد الكاتب في العنوان تقديم "الثيران" التي جاءت جمعا على "الأسد" المفرد ليوحي للطفل أن القوة لا تتحقق بالعدد والعدة، بل بالتمييز والحكمة والقوة، وهو درس تربوي تعليمي، يسهم في رفع درجة نمو الطفل فكريا ومعرفيا ووجدانيا، مع ما في النص من ملامح الترهيب النفسي الذي مارسه الأسد على الثيران من أجل الخضوع والسيطرة.

ويمكن القول إنه ذلك الصراع الأبدي الذي اعتمده الكاتب في هذه المسرحية واتّكأ عليه ولو كان في عالم الحيوانات، ليس ببعيد عن عالمنا عالم الإنسان، حيث يسود منطق القوة، وهذا ما ينطق به الواقع فهناك الشمال والجنوب، واليسار واليمين وغيرها من الانقسامات، أمّا على المستوى العربي فهو الصراع العربي الذي يجري في الداخل، بفعل الانقسامات والتشتت، والمستفيد الأول هو هذا الأسد

[1]- عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 198.

الذي –لا شك– أن الكاتب جعله رمزا للقوى المعادية، التي تتحين الفرص لإخضاع هذا العالم العربي لإرادتها، بسبب انقسامها وتشتت أجزائها، أمّا عن الصّراع بالمفهوم الدّرامي في المسرحية فقد افتقد إلى الحركة والحيوية، فجاء رتيبا لا يحقق المتعة الفنية للطفل ولا يشدّ انتباهه باستمرار، إذ أنّ الحركة العضوية خاصة هي التي تجذب الطفل إلى العمل المسرحي، فهي التي تمنحه المشاركة الوجدانية، بالإضافة إلى أنّ الأسد هو الذي كان البطل الوحيد في المسرحية، أمّا بقية الشخصيات المتمثلة في الثيران الثلاثة لم تشارك في الصراع وفي تطويره، وهذا لأنها غير متكافئة مع الأسد بسبب تفرقها، فلم نعثر على بطل معادي يسهم في احتدام الصراع وخلق التوتر عند المتلقي ومن ثم تحقيق عنصر المتعة والتشويق، وإنْ تحقَّق هذا في آخر المسرحية، وعليه فقد جاء الإيقاع الدرامي رتيبا، يسير في خط واحد، وهذه هي السمة الغالبة على الصراع في معظم النصوص المسرحية الموجهة للطفل عند هذا الكاتب، حيث يبدو بسيطا، يقوم على العقدة البسيطة التي لا تتطلب تأزما يستدعي توترا عند الطفل.

كما نسجل غياب الصّراع سواء على مستوى الحبكة أو على مستوى الشخصيات، ومن ذلك مسرحية "تراتيل الحرية" هذه المسرحية التي تقوم على التراث الأدبي، تقدم (عنترة بن شداد) في قبيلته وهو عبد لأبيه، ويحدث أن يتوعد الأعداء قبيلته (عبس) فيعده أبوه بعتقه إن هو ردّ هؤلاء، فينتفض عازما على النّصر والحريّة، فالمتلقي لهذه المسرحية يلاحظ أن حبكتها تفتقد إلى الإقناع والتشويق، وهذا لعدم توفر أحداثها على التوتر منذ البداية، وعلى الفعل الذي تقوم عليه الدّراما حسب تعبير (**أرسطو**).

5- الشخصية الدرامية:

تعدّ الشّخصية من أبرز العناصر الفنيّة في العمل الأدبي وعنصرا مهما من عناصر المسرحية، تتطلب مهارة وخبرة من طرف الكاتب المسرحي، إذ أنّها تساعد الطفل خاصة في السنوات الأخيرة على تقمص شخصياتها، إذ الطفل يميل إلى المحاكاة، وعليه فهو يحاكي شخصيات المسرحية والأعمال الدرامية، ومن هنا تنبع أهمية اختيار الشخصية الدرامية أو النموذج الذي سيحاكيه هذا الطفل، لأن عملية المحاكاة الواعية تجعله يتبنى وجهات نظر الآخرين، فيجرّب ديناميكيات العلاقات المتبادلة، ويكتسب رؤية للواقع أكثر مرونة، وعليه فإنّ من يكتب مسرحا للطفل يستطيع من خلال ما يقدّمه من مضامين وأفكار ونماذج أن يزوّد الأطفال بزاد ثقافي وتربوي وسلوكي لا ينضب، ولذلك كثيرا ما يلجأ إليه التربويون لبث مفاهيم أو قيم سلوكية أو أخلاقية، لأنّ الطّفل كثيرا ما يتقمص الشخصية التي يشاهدها[1]، هكذا تبدو مسؤولية الكاتب في اختيار أشخاص المسرحية وفق أسس واتجاهات تربوية واجتماعية، تقوم بغرس مختلف القيم الإيجابية كالشجاعة والبطولة والصدق والأمانة في نفس الطفل من خلال اختيار نماذج تحقق هذا الهدف.

وهي في مسرح الطفل ينبغي أن تكون واضحة المعالم، على قدر قليل من الدهاء والتعقيد، يكشف مظهرها عن مخبرها، بحيث يكون من السّهل عليه إدراك حقيقتها وسلوكها، ويميل الأطفال إلى الشّخصيات البطولية التي ينتصر البطل أو البطلة على القوى الشريرة[2]، وهي الشخصيات التي تبتعد عن النمطية، فنجدها نامية متطورة، عبر فصول المسرحية ومشاهدها، بخلاف الشخصيات الثابتة التي تبقى على موقف واحد أو حالة واحدة من بداية المسرحيّة إلى نهايتها، ومن الأهميّة أيضا أن تكون تصرفات كل شخصية وكلامها يتّفق وطبيعتها، دون الإكثار منها في العمل المسرحي الواحد، حتى يتناسب وقدرة استيعاب الطفل لأحداث هذا العمل ومواقفه، ذلك أنّ حشد عدد كبير من الشخصيات من شأنه أن يشتت ذهن الطفل، إذ أنّ مسرح الطفل يسعى في مضمونه إلى غاية تربوية وتعليمية، وهذا يتطلب تركيزا من الطفل في تلقيه للنص الدرامي أو الحدث المسرحي على خشبة العرض المسرحي، لهذا يحبذ أن لا يكثر الكاتب المسرحي من الشخصيات في النصوص المسرحية الموجهة للطّفل، فتقتصر على شخصية محورية أو رئيسية تقوم بتنفيذ الحدث، وبعض الشخصيات الثانوية التي تساعد الشخصية الرئيسية في تنفيذ الحدث.

---

[1]-فوزي عيسى : **أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص104.

[2]-عواطف إبراهيم وهدى قناوي: **الطفل العربي والمسرح**، الأنجلو مصرية، القاهرة، 1984، ص30.

وهكذا فإنّ نجاح المسرحية الموجهة للطّفل يتطلب مثل تلك الخصائص في النموذج المسرحي، من حيث التقليل من الشخصيات والتركيز على الشخصية المحورية على اعتبار أنها تقود إلى فهم العمل المسرحي، كما أنّ شخصيات مسرح الطّفل كثيرة ومتنوعة فقد تكون بشرا أو حيوانا أو معنى من المعاني، على اعتبار أنّ مسرح الطّفل هو فن الأنسنة، أنسنة الطبيعة بما فيها من الكائنات الحيّة والجامدة، "فوجودها ليس لذاتها بل يعود إلى المعنى الذي ترمز إليه، حيث تؤدّي أهدافا خاصة ومحدّدة وتدعو إلى سلوكيات يراد غرسها في الأطفال وتعويدهم عليها، وذلك وفق الأصول التّربوية والدّينية المتعارف عليها"[1]، وهذا من خلال ما تتضمنه من حمولة فكرية وإنسانية يتم تشخيصها، يستفيد منها الطفل المتلقي، فيأخذ عنها مبادئ الحياة وتجارها بطريقة فنية ممتعة ومشوقة، فتمدّه بالمتعة والمعرفة في الوقت ذاته.

وإذا ذهبنا إلى النص المسرحي الموجه للطّفل عند الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) فإنّ السؤال الذي يمكن طرحه كيف رسم شخصياته في نصوصه المسرحية الموجهة لهذا المتلقي الصغير؟ وما طبيعة الشخصيات التي وظفها على مستوى تلك النصوص؟

والقول إنّ الشخصيات في النص المسرحي لـ(**عز الدين جلاوجي**) قد تنوعت وانقسمت إلى قسمين: إنسانية ومؤنسنة، الأولى تتركز في شخصيات استمدها الكاتب إمّا من الواقع المعيش (التلميذ، المعلم، الأم، الأب، المصلح، الفدائي..)، وأخرى أخذها إما من التراث وحكاياته، وأمثاله وحكمه كـ(عنترة، حنظلة، شداد، طبقة، شن، دختنوس، الحارث...)، أمّا الشخصيات الحيوانية المؤنسنة فقد استمدها المؤلف من حكايات ألف ليلة وليلة (الأسد، الثيران، القبرة، الريح...)، وعليه سنحاول أن نتبين ذلك من خلال نماذج من تلك النصوص.

5-1-الشخصيات الإنسانية:

5-1-1-الشخصيات الإنسانية الواقعية

أمّا الشّخصية الإنسانية الواقعية فالمقصود بها تلك الشخصيات التي كثيرا ما نصادفها في واقعنا المعيش، بمواقفها وأسمائها، وهذا لا يعني أنّ الكاتب يوظف أشخاصا يعرفهم، لأن الفن لا ينقل الواقع، بل يعيد تشكيل هذا الواقع، وإنّ وظيفة الكاتب هو رسم هذه الشخصيات عن طريق التخييل بعد معرفة جيدة بتلك الشخصيات، بحيث تكون شديدة الوضوح في ذهنه، وفي هذا تقول (**هيلمان**

[1]-نجيب الكيلاني: **أدب الأطفال في ضوء الإسلام**، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص ص103- 104.

ليليان): "إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيّدة فإنّها تتولى عنك قول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها"[1]، فقد تخيّلها الكاتب في حبكة مسرحية اعتمد فيها على التخييل وصنع منها عملا دراميّا، حيث استطاع أن ينقل لنا الشخصية الإنسانية بمواقفها نقلا حرفيا، وهذا من خلال أقوالها وأحداث يتصل بها في الزمان والمكان، من ذلك مثلا شخصية (**العجوز فطومة**) في مسرحية "الدجاجة سنيورة" التي وفق الكاتب في رسم ملامحها النفسية انطلاقا من الحوار الذي عبر عنها بقوة، فهي تجمع بين عدة متناقضات : بين الشدة واللين، بين الحب والكره، بين القلق والطمأنينة، وهذا يبدو منذ المشهد الأول للمسرحية :..

"الزوج: لا تحسنين إلا الغناء لدجاجاتك هذه كأنك تملكين الدنيا.

فطومة: عين الحسود فيها عود، عين الحسود فيها عود...ابتعد ابتعد عني"[2].

وإن هذه الفظاظة التي اتصفت بها هذه الشخصية منذ البداية استطاع الكاتب عن طريق الحبكة الدّرامية وتطور الأحداث أن يخلق عند المتلقي نوعا من الشفقة عليها، بحيث جعله يتعاطف معها، نتيجة فقدها دجاجاتها وشدة حزنها عليها، وموتها في آخر مشهد من المسرحية، وإنّ هذا من شأنه أن ينمي في الطفل المشاعر الطيبة، كما أنّ الأثر الذي يتركه العمل الدرامي في نفس المتلقي هو دليل على نجاح العمل.

وعن طريق هذا الواقع قدّم في مدونته مختلف النماذج البشرية من خلال شخصيات قد نعثر عليها في الواقع كالتلميذ الكسول، والطفل الأناني، والأب الصارم أو الحكيم، والأم وزوجة الابن، والجندي والفدائي، والمصلح وغيرها "فالمسرح يحاكي أنماطا واقعية ونماذج سلوكية معيّنة، وبهذا يغدو المسرح وسيلة لتحقيق أهداف التربية"[3]، وهذا لأنه يطرح أسئلة وأمثلة من الحياة ذات أهمية ويقدّم حلولا لبعض مشكلاتها وهذا من خلال نماذجه كشخصية التلميذ الكسول التي نعثر عليها مثلا في مسرحية "سالم والشيطان"، حيث شكّل فيها (سالم) الشخصية المحورية التي يدور حولها الحدث، إلى جانب شخصيتي الخير والشر، وهي شخصيات مؤنسنة ساعدت على دفع الحدث نحو الصراع الداخلي للشخصية المحورية وهي شخصية (سالم)، وسيأتي التفصيل فيها في موضع آخر من هذا البحث.

أمّا شخصية الطفل (سالم) فهي شخصية يمكن القول عنها أنها نمطية، لأن الكاتب قد جعلها

---

[1]–حسن رامز محمد رضا: **الدراما بين النظرية والتطبيق**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972، ص338.

[2]–عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 133.

[3]–هيثم يحي خواجة : **القيم التربوية والأخلاقية في مسرح الطّفل**، مرجع سابق، ص58.

نموذجا للتلميذ الكسول الذي لا يتغيّر سلوكه، بل يمضي في كسله إلى النهاية، إذ أنّه لا يحمل خصائص فردية التي تجعله يتمايز عن بقية التلاميذ الكسالى، فقد رسمها بأساليب تنفّر الطفل من تبنيها واحتضانها كنموذج، وقد أجاد رسمها من خلال الحركة والفعل المسرحي، وكما ذكر (علي الراعي) في كتابه "فن المسرحية" فـ"الشخصيات هي وسيلة المؤلف المسرحي الأولى لترجمة القصة إلى حركة، فهذه الشخصيات بما تقوم، وبما تفعل، وبما تظهر، وبما تخفي، وبما تلبس، وبما تستخدم من أشياء، وبما يضطرم داخلها من حياة مكونة من عواطف وأفكار وأحلام، وبما تشترك فيه من صراع وما تخلفه من مشاكل تقدّم لنا المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية"[1]، وإن هذه المادة تجسدت في السلوكيات غير التربوية التي تبناها (سالم) وهي "التدخين، وإهمال الدّروس والتغيب عن المدرسة، والإخلال بالنظام داخل الصف، والغش في الامتحان..."، ورغم أن الكاتب لم يحدد في وضوح المرحلة العمرية لـ(سالم) إلا أن هناك إشارات توحي بذكر سنوات عمره، حيث وأنه في مرحلة التعليم المتوسط أو الثانوي، على اعتبار إطلاق اسم "أستاذ" على المدرس وليس "المعلم" والمعروف أن "الأستاذ" يطلق على المدرس في المرحلتين المذكورتين، وعليه فإن (سالم) يكون في مرحلة الطفولة المتأخرة ذات الأربعة عشر عاما، والتي تعتبر مرحلة تكوين الشخصية، لا يقع عليها العقاب المادي، وهي المرحلة التي تتميز بالتمرد على الكبار، بسبب القلق والتوتر الذي ينتاب معظم المراهقين، ولعل الكاتب قصد تعرية هذا النموذج من الأطفال حتى ينفر الطّفل منه، لأنه نموذج سيئ يجب الابتعاد عنه، وكذا تبصير المراهقين من الأطفال الذين يجنحون نحو التخلي عن الدراسة وإهمالها دون وعي بنتائج هذا الفعل، فحاول الكاتب أن يجعل هذه الشخصية تتسم بالوضوح والبعد عن التعقيد من خلال طبيعة اللغة والحوار الذي جاء مطابقا لشخصية "سالم الكسول":

"الأستاذ: وبهذا أبنائي الطلبة أنصحكم بالانتباه لدرس اليوم، فإنه من أهم الدروس..اكتبوا معي النص أولا (يكتب على السبورة)

سالم: (وهو يعبث) كل يوم درسه من أهم الدروس وأنا لا أفهم شيئا (يتثاءب) حين أدخل القسم أحس بالنعاس (يتثاءب)

الخير: يا سالم النعاس دليل الكسل والخمول..اهتم بدروسك..

سالم: وما دخلك أنت؟

الخير: أنا الخير، وأحب لك الخير..أحب لك النجاح.

سالم: لا أريده ابتعد عني.

[1]-علي الراعي: **فن المسرحية**، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، 1959، ص57.

الخير: انظر إلى زملائك..كلهم يتابعون الدرس إلا أنت.

الشر: بل كذب لا تصدقه، انظر إلى ذلك إنه يكتب على الطاولة وذلك إنه نائم.. وهناك إنهما يلعبان.

سالم: صدقت، حتى أنا أريد أن ألعب (يضرب زميله) كم الساعة الآن؟ كرهنا هذه الحصة[1].

فهذا الحوار قد طرح من خلاله المؤلف مضمون إهمال "سالم" وهو مضمون واقعي، حاول أن يعالجه الكاتب عن طريق رسم الكاتب هذه الشخصية بهذا الوضوح، لأنه يعي أن الشخصية في المسرح تَعرض على الطّفل نماذج من الشخصيات التي تتحدد بين ما هو خيّر وما هو غير ذلك، وهذا يسمح للطفل إدراك الفروق في أنماط سلوك الشخصيات واختلاف الأشخاص عن بعضهم البعض، وعليه فهو على هذا الأساس يستطيع أن يحدد نوعية الشخصية التي يريد أن يكونها في الحياة[2]، لتمييزه بين ايجابياتها وسلبياتها، وعليه فكلّما كانت الشخصية المسرحية واضحة ونموذجية في سلوكها وأخلاقها، كلما تجاوب معها الطفل وحاول أن يرسم شخصيته على منوالها ورفض النموذج النقيض، إذ الطفل في قرارة نفسه يريد أن يكون هذه الشخصية النموذجية وأن يتشبه بها في تميّزها، وإنّ هذا يعدّ قرارا من شأنه أن يجعل شخصية الطفل تنمو وتتطور لتصل إلى النموذج المثال لتلك الشخصية المسرحية التي رسمها في ذهنه ويعمل على تجسيدها، وقد وفق الكاتب في ذلك، وهذا يعود –في اعتقادنا– إلى توفيره مبررات كافية لكي تكون تلك الشخصية منفرة، وسلوكياتها مقنعة، فقد وقع (سالم) في شَرك وساوس "الشر"، ولم يجد الفكر الواعي الذي ينير له بصيرته لا من جهة الأب، ولا من جهة الأم، ولا حتى من جهة الأستاذ، أظف إلى ذلك أن الكاتب قد جعل تلك الشخصية تكتشف بنفسها سوء عملها، ليعطي لها فرصة لمراجعة نفسها، وإن كان ذلك قد أتى متأخرا وفات أوانه.

وفي مسرحية "الصياد الماهر" يكون الطفل (سعيد) الشخصية المحورية فيها إلى جانب أربع شخصيات، هي الأب والأم، والأخت (سميرة) والصديق (سالم) (سعيد)، صوره الكاتب كنموذج للطفل الأناني من خلال صيده لعصفور وحبسه في القفص، أما الطفلة (سميرة) في المسرحية نفسها فقد جعلها الكاتب رمزا للطفولة الواعية، فقد كانت عاملا مساعدا في توجيه سلوك أخيها (سمير) وهذا حين أخبرت الأب _بما أقدم عليه سعيد_ الذي تدخل بدوره، وحث ابنه على ضرورة احترام حرية الآخر حتى ولو كان طيرا.

---

[1]– عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 1.

[2]–طارق جمال عطية ومحمد السيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص 30.

وهناك الشخصيات الإنسانية الثانوية التي تساعد الشخصيات الرئيسية وتدفع الحدث إلى النمو والتطور، من ذلك شخصية "الأستاذ" في مسرحية "سالم والشيطان"، فقد استعان الكاتب بهذه الشخصية لإلقاء الضوء على سلوكيات (سالم) السلبية داخل حجرة الدراسة، وهذا في إطار واضح هو الإطار المدرسي، فقد فعَّل الكاتب هذا الدور في المشهد الثاني، والمشهد الخامس، وإن المتتبع لهذه الشخصية يلاحظ أن الكاتب خلق منها شخصية نمطية تعبر عما هو سائد في مدارسنا، حيث أن دور الأستاذ لا يتجاوز تقديم الدرس بطريقة فيها الكثير من الصرامة، يعتمد في ذلك على الأوامر والنواهي، وكثير من الأحيان على التجريح، وهذا ما عبّر عنه الحوار الآتي:

"الأستاذ: (يراقب الكراريس) لماذا لم تكتب النص يا كسول؟

سالم: لأني كسول (يقهقه)

الأستاذ: احمل أدواتك وانصرف انصرف"[1].

إنّ هذا السلوك الذي بدر من الأستاذ هو في علم النفس التربوي سلوك خاطئ، ولعل الكاتب قصد إلى ذلك، حتى يستدل على هشاشة منظومتنا التربوية التي تفتقد إلى تكوين فعلي للأستاذ، من حيث البعد النفس، فهذه الشخصية شخصية متسلطة، لا تحاول معرفة الأسباب الفعلية وراء سلوك تلاميذه من فشل وكسل وعدم انضباط، فتجنح إلى السلوك الفظ الحارج وهو طرد التلميذ من الصف، الأمر الذي يؤدي في الأخير إلى التسرب المدرسي، وهذا ما ينبئ به المشهد الخامس حين يوزع الأستاذ أوراق الامتحان:

"سالم: أرجوك يا أستاذ لا تذكر نقطتي.

الأستاذ: أتخجل من نفسك أم من زملائك؟"[2].

كما تنبئ هذه الشخصية الثانوية والتي تعد إستراتيجية في العملية التعليمية عن عنف في التعامل مع التلاميذ من حيث السخرية والتجريح:

"الأستاذ: لقد أخذت صفرا أيّها الكسول، ولكن لا بأس لقد تصدقت عليك بنقطة واحدة، أنت حارس المرمى بعد أن كنت في الاحتياط"[3].

وبالنظر إلى هذه الشخصية يمكن القول إنها كانت المساعد غير المباشر على طرد (سالم)، لأنها لم

[1]- عزالدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 11.

[2]-المصدر نفسه، ص 15.

[3]-المصدر نفسه، ص 16.

تكن نموذجية في تعاملها مع حالات الكسل والفشل، لنقص الوعي التربوي والنفسي بمهمة المعلم والأستاذ من حيث عدم محاولتها النظر في أسباب المشكلة ومن ثم معاجلتها ومساعدة مثل تلك النماذج التي هي على شاكلة (سالم)، فالعلامة كانت سببا مباشرا في طرد (سالم) من البيت من طرف والده الذي يمثل شخصية ثانوية أيضا في المسرحية التي قدمته كنموذج لذلك الأب الذي يشقى ويكد ليعول أبناءه دون وعي لمتطلبات أخرى هي لا تقل أهمية عن الأولى وهي الرعاية المعنوية والرقابة التربوية الصحيحة:

"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].

وإنّ مثل هذه الشخصية التي قدّمها لنا الكاتب في بعديها النفسي والاجتماعي تكاد تكون الشخصية الأبوية التي تسود في مجتمعاتنا المحلية والعربية، إذ نراها تتميز بالغضب السريع والعصبية المفرطة الغير مبررة في معظم الأحيان، فتصنع الفشل لأبنائها من حيث لا تدري، وهذا ما ينبئ عنه المشهد ما قبل الأخير وهو المشهد السادس:

"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 عليّ أن أمزق جسدي..أن أكسر رأسي.

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

الأب: وأنتِ تريدين أن أكسر رأسي وأمزق جسدي.

الأم: ما الذي أغضبك؟

الأب: ابنك هذا اللعين"[2].

فشخصية الأب قدّمها لنا الكاتب بطريقة واقعية بامتياز، فأغلب الآباء في مجتمعاتنا العربية تأخذ تصرفاتهم نحو أبنائم مسارا أقرب إلى العنف منه إلى اللين، وقد ساهمت هذه الشخصية في المسرحية في دفع الحدث إلى التأزم، وهذا بطرد الشخصية الرئيسة (سالم) من البيت، والإلقاء به في الشارع ليواجه مصيرا مجهولا، وهذا ما ينبئ به هذا الحوار:

---

[1]-المصدر السابق، ص 13.

[2]-المصدر نفسه، ص ص 16-17.

"سالم: وماذا فعل الذين تخرجوا من الجامعات؟

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

سالم: لكن يا أبتي افهمني.

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

هكذا شخصية في الواقع تمارس سلطتها المطلقة دون وعي، أبا لا يعي مسؤولياته التربوية، قاسيا يمارس سلطة على ولده دون وعي، لم يظهره الكاتب إلا في مشاهد محدودة من المسرحية ليدل بها على الغياب لدور الأب الذي يعدّ مصيريا في حياة الطفل.

إذن فإنّ الشّخصيات الثانوية في المسرحية التي تتمثل في الأب والأم والمعلم قد رسمها المؤلف على نحو نمطي ثابت، يرمز بها إلى مفهوم الوالدين والمعلم في كل الزمان، وفي ظل هذه النمطية لم تتحرك الشخصية الرئيسية نحو النمو لتتحول إلى شخصية ناجحة، فالأب يمثل في المسرحية السلطة الأبوية الآمرة، والأم هي أيضا شخصية سلبية، لا تملك تحت سلطة هذا الأب إلا الخضوع لأوامره، وكأن بالكاتب يقصد إلى ذلك، لجعلها علامة للوالدين التقليدين، حيث يغيب الفعل والوجود الحقيقي.

وفي مسرحية "الأم" يقدّم لنا الكاتب شخصيات رئيسية خيرة وهي (الأم) وشخصيات ثانوية شريرة وهي (زوجة الابن)، و(الإبن)، وقد وفق الكاتب في تجسيد البعد النفسي والاجتماعي لهذه الشخصيات، فقد كانت الأمّ مثالا للتضحية من أجل أن يعيش ولدها في راحة، حتى ولو كان ذلك على حساب وجودها، فقد كانت تكتم تبرم زوجة ابنها منها، حتى لا تزعجه، وحتى وهي بين وحوش الغابة وقساوة طبيعتها فقد كانت تتظاهر بالرضى والسعادة، هكذا فقد رسمها الكاتب منبع الخير كلّه وهذا ما يعبر عنه الحوار التالي في آخر مشهد من مشاهد المسرحية:

"الزوجة: (لأم زوجها) أرجو عفوك يا أمي العزيزة، أنا التي كسرت الصحن، وأنا التي ملحت الطعام، 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"[2].

أما بالنسبة لشخصية الابن وزوجته فقد أوحى الحوار السابق بأبعاد نفسية واجتماعية لكليهما،

---

[1]-المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]-المصدر نفسه، ص 57.

فالابن هو الشخصية المحورية الثانية في المسرحية، كان في بداية الحدث شخصية سلبية، يتأثر بما تحيكه الزوجة من مكائد ضد أمّه، حتّى أنّه تآمر معها، حين أبعد أمه عن دفء البيت العائلي، ورمى بها إلى فضاء معاد هو الغابة ولم تشفع له تضحياتها، وتقدّم سنها:

"**الابن:(مقاطعا بغضب) لا أريد أعذارا أصبحت لا أطيق بقاءك معنا لست أمي..لست أمّي..**"[1].

أمّا زوجة الابن شخصية غابت عنها التسمية، فهي رمز لكل زوجات الأبناء الذين نصادفهم في الواقع، وهي في هذه المسرحية رمز للقسوة، تقدّم الصورة السيئة لزوجة الابن التي تطغى عليها الأثرة، فلا تعود ترى إلا نفسها، فقد نجحت في جعل زوجها الابن في إبعاد أمه وطردها من البيت، مما ساهم في تفكيك الأسرة وزعزعة استقرارها الرّوحي:

"**الزوجة: وأنا أرفض أن أعيش مع مجنونة...أقتلها...اذبحها...ارمها...في جب...خذها إلى دار العجزة...افعل بها ما تشاء، المهم أنا لا أريدها معي**"[2].

إلا أن الكاتب لم يشأ تعميق الشعور السلبي لدى الطّفل تجاه هاتين الشخصيتين، حتى يحفظ صورتها الإيجابية، ولا يزرع عواطف الشرّ والكراهية في نفس الطفل، فجاءت النهاية بالاعتراف بالخطأ من كليهما:

"**الابن: سامحيني يا أماه سامحيني لقد رأيت وسمعت كل شيء لأني كنت مختبئا هنا، سامحيني يا أمّاه سامحيني**"[3].

"**الزوجة: أرجو عفوك يا أمي العزيزة، أنا التي كسرت الصحن، وأنا التي ملحت الطّعام، سامحيني سامحيني لقد كنت أفتري عليك، سأكون لك خادمة مطيعة ما بقي من حياتك**"[4].

ولعلّ هذا التغير الإيجابي الغير مفاجئ في الشخصيتين يُحدث التشويق لدى الطفل، من حيث إثارة تعاطفه مع البطل وهي (الأم)، وبالتالي "شد الاهتمام إليه إلى درجة الخوف على مصيره، أو الخشية عليه من العوامل المعادية"[5]، وهو فعلا ما صورته أحداث المسرحية، من حيث المواقف الدّرامية

---

[1]-المصدر السابق، ص 52.

[2]-المصدر نفسه، ص 51.

[3]-المصدر نفسه.ص. 56.

[4]-المصدر نفسه، ص 57.

[5]-طارق الحصري: **استلهام التراث في مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص228.

للشخصيات الشّريرة في المسرحية المعادية للأم، وهي نفسها الشخصيات التي دفعت بالحدث إلى التأزم ثم الانفراج، إذ تسفر نهاية المسرحية عن اعتراف بالخطأ من كليهما، والإصرار على عودة الأم إلى بيتها والعيش معا، وهو الحل المنطقي الذي يعزز –بلا شك– القوة الوجدانية والفكرية لدى الطفل، وإيمانه أن الحق والخير والجمال هو من ينتصر دائما مهما علا صوت الباطل.

أمّا في مسرحية "غصن الزيتون" يقدّم لنا الكاتب شخصيات فلسطينية على أساس التيمة التي تعالجها المسرحية وهي كفاح الشعب الفلسطيني ضد العدو الإسرائيلي، أمّا هذه الشخصيات التي قامت بدور رئيسي فهي: "الأم"، و"الجد"، و"عمر"، وهناك الشخصيات الثانوية التي ساعدت في نمو الحدث وهي الشخصيات الثانوية: "سالم"، و"العم"، و"العساكر".

قدّم لنا الشخصيات الرئيسية بصوت واحد ونموذج واحد لذلك الشعب الذي يعيش الحرب والدمار، ولكنه لا يستسلم، وهذا ما عبرت عنه جميع تلك الشخصيات عبر حواراتها التي صورت تمرد هذا الشعب من خلال انتفاضاته التي لا تنقطع، من خلال تعاقب الأجيال، فالجدّ يرمز في هذه المسرحية إلى تلك الأصالة، أما العساكر فهي شخصية جماعية رمز بها الكاتب إلى الاحتلال الإسرائيلي الدخيل الذي يملك العدّة والعتاد، ولكن في المقابل فالمعركة مستمرة مع أطفال الحجارة، وما (عمر) و(سالم) إلا نموذج لهذه المقاومة المستمرة.

وتجدر الإشارة إلى أنه في هذه المسرحية لم يكن الكاتب بمنأى عن القضية الفلسطينية، وأراد أن يبوح بشيء –الأكيد– أنه يشكل ألما وحسرة له وهو هذا الصمت العربي، وقد رمز له بشخصيات غير مرئية أحال عليها الحوار الآتي:

"**الأم: (للجد) كثرت ضحايانا هذه الأيام.**

الجد: وفي كل يوم لنا ضحايا يعبدون درب الحق بأشلائهم.

الأم: وبنو العرب أين منا؟...بل أين المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها؟

الجد: إنهم يعينونا دائما.

الأم: (مستغربة) بماذا؟

الجد:(مستهزئا) هم ينددون... يستنكرون...يشتكون اليهود إلى اليهود"[1]..

وقد وردت شخصيات نمطية، أحادية الجانب، تخلو من العمق، وهذا في نصوص قليلة وتكاد تقتصر على الشخصيات الثانوية، وهذا لا يتنافى وجودة الشخصية المسرحية، إذ أن الأحداث المسرحية

[1]–عزالدين جلاوجي : **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 63.

تتحقق عبر الصورة الجماعية التي هي بحاجة إلى أنماط مختلفة من الشخصيات، وهي التي تحقق تفاعل وتكامل الشخصيات داخل المسرحية.

5-1-2-الشخصية الإنسانية التراثية

يرى (**محمد عابد الجابري**) "أن التراث هو الموروث الثقافي والفكري والدّيني والأدبي والفني، هو المضمون الذي نحمّله هذه الكلمة داخل خطابنا المعاصر"[1]، والحقيقة أن توظيف التراث في الخطاب الإبداعي هو عنصر مهم في كل أشكاله سواء كان شعرا أو رواية أو مسرحا[2]ضمن هذا الخطاب يتحرك النص المسرحي الموجه للأطفال عند الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) بحكاياته الشعبية وأحداثه وشخصياته التاريخية كمادة خصبة ينهل منها مسرح الطفل، وإنّ هذا البحث عن الماضي وإعادته إلى الذاكرة الجماعية هو محاولة من الكاتب تجاوز أحد أوجه أزمة المسرح الجزائري، وهي أزمة النص المسرحي باعتباره أهم عناصر العمل المسرحي ككل، لهذا فقد حرص الكاتب على إعادة صياغة القصص والأمثال المستمدة من التراث العربي.

وإنّ ثراء التراث يشمل عناصر العمل المسرحي كلّه وأبرزها الشخصية، التي تكون أكثر العناصر الدّرامية استفادة من هذه الخاصية، وهذا قصد تضمين قيم خلقية وتربوية في قالب فني غير مباشر، ويفضل في مثل هذه الشخصيات أن يجسّد القيم النبيلة كالبطولة والمروءة والشجاعة والوفاء والصّدق، بالإضافة إلى الشخصيات التي تتوفر على قدر معيّن من الإضحاك أو التسلية.

وإنّ مثل هذه النماذج تساعد على التأثير في الطّفل ووجدانيا من حيث تفاعله مع هذه النماذج، ومحاولته تبني قيمها وأفكارها، هذه النماذج قد تكون حاكما عادلا أو امرأة صالحة، أو بطلا مغوارا، إذ يجب أن يعتمد مسرح الطّفل على الاختيار المتقن للنماذج التي تنمي فيه الخير والفضيلة، لا تلك النماذج السّلبية التي تمثل الشر، واغرس في أعماقه الترهيب والخوف، لأنّ ذلك من شأنه أن يؤثر على مخيّلته وعلى بناء الشخصية.

ولقد وجد الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) في التراث العربي والحكايات الشعبية والأمثال والحكم العربية مصدرا ثرّا لشخصيات ونماذج لمسرحياته الموجهة للطفل وقد أعدّها _في معظمها_ مناسبا لمراحل الطفولة، وإنّ هذه النماذج ترتسم في مسرحيات بعينها يمكن توضيحها في الجدول الآتي:

---

[1]-محمد عابد الجابري: **الخطاب العربي المعاصر**، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص8.

[2]-أدونيس: **الثابت والمتحول، صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، ج3، ص55.

المسرحية	الشخصيات التراثية
الابن الذبيح	عكرمة
تفارق العصا	قتادة
الشاعر البطل	المنذر، وكسرى، ولقيط بن يعمر
أساس الملك	المأمون، وابن العباس، والقاضي يحي
النغم الخالد	الخليل بن أحمد الفراهيدي.
لقاء الأذكياء	شن، وطبقة.
جزاء السنمار	سنمار، والملك، والوزير.
خف حنين	حنين
الصيادان والشاعر	أبو دلامة، والمنصور
المتطفل	طفيل
الانتظار	النعمان، وحنظلة، وقراد.
اللسان المقطوع	الحجاج، وعنبسة، والحاجب
تراتيل الحرية	عنترة، وشداد، وشيبوب.
البطولة النادرة	سعد، ومالك.

والملاحظ في الجدول أعلاه أن الشخصيات التراثية تطغى على النصوص المسرحية عند الكاتب، كشخصية (النعمان بن المنذر)، و(عكرمة) و(قتادة) و(عنبسة) و(مالك) وغيرها، وإنّ هذا المعجم من الأسماء نعثر عليه في التراث العربي الممتد في العصر الجاهلي كما هو الحال مع شخصية (عنترة بن شداد)*، هذه الشخصية التراثية العربية التي تعد سيرتها من روائع الملاحم القصصية في الأدب والملحمة، والملحمة –كما نعلم– هي حكاية حياة الأبطال والقادة والعظماء _في فترات الحروب خاصة_ الذين احتلوا مراتب عليا في الوجدان الجمعي، ولعل الكاتب قصد هذه الملحمة البطولية التي تجلت في مسرحية "تراتيل الحرية" لإدراكه أن الملاحم كانت منذ المسرح القديم مصدرا لتلك الروائع المسرحية للرواد الأوائل الذين استلهموا مسرحياتهم من ملحمة "الإلياذة" و"الأوديسة" لـ(هوميروس)، وإن المقصود بهؤلاء (أسخيلوس) و(سوفوكليس) و(يوريبيدس)، إذ كانت تلك الملاحم تشكل بالنسبة للذاكرة اليونانية أهم مصدر لاستلهام قوانينهم وأخلاقهم، وهكذا وجد الكاتب في"تقفي آثار الشخصيات الأكثر شهرة

وتأثيرا وتداولا في تركيبة المجتمع العربي"[1]، في هذه الشخصية التراثية (عنترة بن شداد) النموذج الأمثل للطفل فيما اتصف به من قيم إيجابية كالشجاعة والمروءة والتي من الواجب أن يتعرف عليها الطفل في وطننا العربي من خلال هذه المسرحية، وقد قدّم (**بوعناني سمير**) هذه الشخصية في النص المسرحي لـ(**عز الدين جلاوجي**) منذ البداية تقديما يليق بها، من اعتداد بالنفس يعبر عن بطولة نادرة :

"دعوني أوفي السيف في الحرب حقّه وأشرب من كأس المنية صافيا
من قال إني سيد وابن سيد فسيفي وهذا الرمح عمي وخاليا"[2].

وهي أبيات عبّرت أيضا عن تفوق (**عنترة**) في الشعر بالإضافة إلى تفوقه في فنون القتال، ويتكشّف لنا هذا التفوق مع تطور الأحداث وتناميها، وحين يخوض الصراع النفسي الداخلي، الذي تتجلى فيه ملامح عنترة أكثر، فقد كان يعاني الظلم الاجتماعي داخل قبيلته، نتيجة عدم اعتراف أبيه ببنوته، لأنه ابن أمة سوداء ولونه أسود:

"شيبوب: لقد جنى عليك سواد لونك"[3].

إلا أنّ هذا الظلم الاجتماعي وإحساسه بالضياع داخل قبيلته لم يفقده عزيمته، وهو يعبر عن ذلك:

"عنترة: (بتحدي) ولكني سأعرّف القوم مقامي"[4].

وتتكشف بطولة (**عنترة**) مع تطور الحدث الذي بنى عليه الكاتب مسرحيته، وهو هجوم الأعداء على قبيلته، وفي هذه الأثناء لم تجد قبيلة عنترة إلا عنترة من يدفع عنها هذا الخطر، وهذا بإيعاز من أبيه: **"شداد: عنترة.**

عنترة: ماذا وراءك؟

شداد: كأنك لا ترى.

عنترة: وماذا أرى؟

شداد: لقد هاجمنا القوم فأثخنوا فينا.

عنترة: هذا الأمر لا يعنيني.

شداد: كيف لا يعنيك.

---

[1]-بوعناني سمير: "**التوظيف الاسمي لشخصية جحا التراثية**"، **فضاءات المسرح**، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، ع2، فبراير، 2013، ص97.

[2]-عز الدين جلاوجي : **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 244.

[3]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

عنترة: وماذا تريدني أن أفعل؟

شداد:حر.

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

شداد: كر وأنت حر...كر وأنت حر"[1].

هكذا فقد وجد (عنترة) في هذا الهجوم مسوغا للحصول على حريته في مقابل رد الأعداء عن قبيلته، وهنا يبدو (عنترة) وكأنما يساوم أباه، فمقابل الكر والفر تكون حريته، ونظن أن هذا يتماشى وما عرفت به هذه الشخصية في السيرة الشعبية في التراث العربي، بالشهامة والمثالية والمروءة وتفانيها في خدمة قبيلتها، وهذا قد يؤثر في تلقي الطفل لهذه الشخصية.

ولا شك أن الطفل المتلقي لهذا النص يعجب بهذه الشخصية أيّما إعجاب، فهي رمز للعدل والقوّة، وأيضا شخصية (عنترة بن شداد) في مسرحية "تراتيل الحريّة"، فرغم أن الكاتب في البداية قدّمه عبدا مملوكا، إلا أن الشخصية مع سواد لونها، فهي تشعّ ذكاء وإخلاصا، وحبا للحريّة، حيث برهن على أنها تؤخذ ولا توهب، فأضفى على أبطاله جاذبية القبول من لدن الطفل المتلقي.

ومن نوادر "أشعب" أمير الطفيليين أو المتطفلين التي تردد مغامراته وحكاياته، وتصور نهمه الشديد إلى الطعام وتطفله على الولائم والأفراح والمآزق التي كان يواجهها والحيل التي اصطنعها، استقى الكاتب مسرحية "المتطفل" واعتمد فيها على شخصية (طفيل) وهذا نسبة إلى التطفل، وقد حاول الكاتب أن يضفي على هذه الشّخصية بعض الظلال والإيحاءات السّاخرة، اعتمادا على موقف من المواقف الكثيرة التي تعرض طريقة (طفيل) في ارتياد الولائم.

5-2-الشّخصية المؤنسنة

أمّا المقصود بالشخصية المؤنسنة فهي تلك الشخصية التي تجاوزت حدودها الإنسانية المعروفة من حيث تشخيصها، أو تجريدها، أو أنسنتها سواء كان ذلك من عالم الحيوان أو ظواهر طبيعية، أو معان أخرى..مثال ذلك : أسد، ودجاج، وذئب، وريح، وحجر، وخير، وشر...الخ، وهذا خدمة للجانب التربوي والتعليمي والترفيهي، في قالب فني وجمالي يخلق المتعة والتشويق عند الطفل في النص المسرحي.

ونعثر على هذا التوظيف في مسرحيات (**عز الدين جلاوجي**) التي حملت عناوين لشخصيات

[1]- المصدرالسابق، ص 245.

مؤنسنة*[1]، ومن ذلك "القبرتان والريح"، و"الثيران والأسد"، و" الليث والحمار" و"سالم والشيطان" و"الأم"، وكما تشير هذه العناوين، فإن أبطالها وشخصياتها الرئيسية من الطبيعة ومن الطيور والحيوانات، انطلق في هذا من رؤيته الفكرية حول التناظر أو التماثل بين عالم البشر وعالم الحيوان، وتأثرا منه بحكايات "كليلة ودمنة"، فهو يتّخذ من الشخصيات المؤنسنة مواقف ورموزا لما يحدث في عالم البشر، هذا ما تعبر عنه "القُبّرتَانِ" حين رفضتا إغراء الريح لهما بنقلهما إلى مناطق خصب جديدة:

"**الريح: (مفتخرا) اليوم فقط دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن، فرأيت حدائق غناء، وجبالا شماء،**

وسواقي رقراقة، وعصافير زقزاقة...

القبرة الأولى: (متعجبة) إيه ما أجمل هذا المكان....

القبرة الثانية: إنه لمكان جميل حقا ! "[2].

وممّا لاشك فيه أن الطّفل خاصة في مراحله العمرية الأولى، يعجب أيما إعجاب بهذه الشخصيات المؤنسنة التي أجادت دورها في خريطة وطنها، وذلك بالتمسك به، والإخلاص له مهما كانت تبعاته، وعندما نقول مراحله الأولى لأنّ ولَعَه يكون شديدا بالحكايات التي أبطالها من الحيوانات أو من عالم الجماد:

"**القبرة الثانية: هل لك وطن يا ريح؟**

الريح: لا فأنا ابن السبيل.

القبرة الأولى: إذن فأنت لا تعرفين قيمة الوطن ومكانته.

القبرة الثانية: وحبّ الوطن من الإيمان، ونحن هذا هو وطننا ولدنا فيه وترعرعنا.

القبرة الأولى: استنشقنا هواءه، وأكلنا خيراته، وشربنا مياهه، وحضننا ليله ونهاره.

القبرة الثانية: فكيف تريدينا أن ننسى له الفضل؟ إنا إذن لمن الأوغاد والجبناء.

الريح: لكن وطنكما غير جميل.

القبرتان: (معا) اسمعي يا ريح، هَبي جنة اليمن، فلا شيء يعدل الوطن."[3].

ولعلّ توسل الأسلوب غير المباشر سيسهم في تحقيق التّفاعل المنشود بين شخصيّة الطفل

---

[1] *-المؤنسنة: هي جعل الحيوانات بشرا في السلوك وفي العقل والمنطق، ينظر عادل أبو شنب: "**الوصول إلى الأطفال**"، **مجلة الأداب**، ع12، بيروت، لبنان، 1979، ص27.

[2] -عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 130.

[3] -المصدر نفسه، ص 131.

والشّخصية المسرحية النموذجية، خاصة إذا قام الطفل بإدراكه المتواضع بإسقاط هذه النماذج المؤنسنة على عالمه الحقيقي، باتخاذها قدوة في سلوكه ومواقفه، خاصة إذا علمنا أنّ الطفل يتميّز بالقدرة على المحاكاة والاستجابة النفسية والإبداعية أثناء التلقي.

وهكذا نلاحظ محاولة الكاتب تحميل شخصيات مسرحياته الرمزية أفكاره بشكل غير مباشر، ويظهر هذا فيما ورد على لسان "القبرتان" في آخر المسرحية من عبارات :

"(معا) اسمعي يا ريح، هَبي جنة اليمن، فلا شيء يعدل الوطن"[1].

إنّ هذه الشخصية –في رأينا– تكون أقرب إلى عالم الطفل، لأنه يميل إلى الشخصيات الحيوانية، إنها الأقرب إلى الذات الإنسانية، حيث جعلها الكاتب تمارس النشاط الإنساني نفسه، ومن ثم فإنّ العبرة التي يسعى إليها النّص المسرحي تكون أعمق في نفس الطفل، ففي النص السابق كانت الغاية من ذلك التوظيف لعالم الحيوان تقريب مفهوم المواطنة من إدراك الطفل، وإذكاء الحماس في نفسه ليلتفت إلى أهمية الوطن والتمسّك به في كل الأحوال.

ولعل الكاتب كان يدرك قيمة هذا التضمين، لما يعيشه الجيل الحالي من حالة استنفار قصوى للهجرة غير الشرعية، هروبا من قساوة العيش في مجتمعه، نتيجة الفقر والتهميش، وهنا يكمن الرمز على مستوى الشخصيات المؤنسنة في هذه المسرحية.

أمّا مسرحية "الثيران والأسد" فكما يوحي العنوان، فإنّ أبطالها حيوانية مؤنسنة هي: الأسد، والثور الأبيض، والثور والأحمر، والثور الأسود، وهي تحيل على نماذج من الكائن البشري، عندما تتغلب عليه غرائزه الحيوانية ويصير في عالم القوي يأكل القوي الضعيف، وهي التيمة التي قامت عليها المسرحية، وتبناها الكاتب وحاول تجسيدها وتقريبها إلى ذهن الطفل بطريقة فنية غير مباشرة، وذلك بالاعتماد على عالم الحيوان لتجسيد ذلك الصراع الأبدي، وحيث "الأسد" الذي يحيك بذكائه ومكره وقوته مؤامرة ضد الثيران الثلاثة، فيلتهم الثور الأبيض، ثم الثور الأسود بتواطؤ من الثور الأحمر الذي طمع في البقاء على حساب بني جلدته، ليتفطن متأخرا إلى أن مصيره ليس خيرا من مصير إخوانه، فيحاول أن يتماسك ويدافع عن نفسه، حين يهيم الأسد بأكله، لكن هيهات:

"الثور الأحمر: ما أغباني كان علي أن أعرف أنّ حياتي قد انتهت يوم وافقت على قتل الثور الأبيض، إنّ في التعاون قوّة، وها أنذا وحدي، فمن يدفع عني ضيمك؟

[1]–المصدر السابق، الصفحة نفسها.

الأسد: ما عليك إلا أن تستسلم.

الثور الأحمر: لقد قلت لي يوما إني أشبهك، وأن دماء الأسود تمشي في عروقي.

الأسد: (ضاحكا) صدقت، الأسد أسد والثور ثور، وهل تقبل أن يعدّ الكلب الأحمر عجلا؟

الثور الأحمر: صدقت.

الأسد: إذن دعني آكلك..استسلم ودعني ألتهمك.

الثور الأحمر:يستحيل بل سأقاوم فإن متّ مت شريفا.

(يدخلان في معركة شرسة تنتهي بموت الثور الأحمر)[1].

وكما نلاحظ في هذا المشهد كيف أنّ الكاتب يوكل إلى أبطاله نقل أفكاره إلى الطّفل بطريقة فنية غير مباشرة، وهذا ما نلمسه في عبارات "الثور الأحمر" :"إنّ في التعاون قوة، سأقاوم فإن متّ متّ شريفا"، وفي هذا تنويع في رسم شخصياته، فقد جعلها نامية —رغم رمزيتها– تفعل وتتفاعل إمّا بالتوافق أو بالتعارض مع غيرها، وهذا ما حدث مع "الثور الأحمر" ولم يتحقق ذلك إلاّ في حدود أبعاد هذه الشخصية الثلاثة: الجسمية، والاجتماعية، والنفسية، فالأولى تنبئ —وبالمقارنة–بأن البعد الجسمي للأسد أقوى، والاجتماعي كذلك على اعتبار أنه ملك الغابة، والبعد النفسي كذلك، ما دام أن البعدين الأوليين يشكلان مصدر قوة واعتزاز للأسد وشعوره بالتفوق، وهذا هو سر تفوقه، وخضوع الثيران الثلاثة، ومع ذلك يمكن القول إنّ الكاتب في جل مسرحياته لم يعط إشارات مفصلة عن الخصائص الجسدية للشخصية، ولعله تركها للمتلقي القارئ أو المشاهد يستحضرها ذهنيا أو بصريا بحضوره إلى العرض المسرحي، حيث غلب على النصوص الرسم الداخلي لملامح الشخصية، وهذا من خلال الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي.

أمّا في مسرحية "سالم والشيطان" حيث استطاع الكاتب أن يخلق شخصيات تجريدية مؤنسنة تدفع بالفعل والحدث إلى الصراع النفسي الذي كان يجري داخل الشخصية الرئيسية "سالم" وإن هذه الشخصيات المؤنسنة مثلتها شخصيتا: "الخير" و"الشر"، وعادة ما يلتقي الخير والشر وجها لوجه في مسرح الطفل، ويجسد الخير والشر فيه أشخاصاً يؤدون أفعالا مستمدّة من الحياة الواقعية ومن الطبيعة البشرية، هذه الازدواجية تبلور المشكلة الأخلاقية التي ينبغي على الطفل الإنسان أن يكافح من أجلها،[2]، وقد جعلها الكاتب في المسرحية شخصيات فاعلة، لها القدرة على الحركة والكلام، تساهم في

[1]–المصدر السابق، ص 201.

[2]–طارق جمال عطية ومحمد السيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص29.

احتدام الصراع الداخلي في نفس الشخصية الرئيسية "سالم الكسول"، الذي غلب عليه الشر بوساوسه، ورغم محاولات الخير منعه من ذلك والوقوف في وجه هذه المغريات، إلا أن الشر يتغلب عليه في كل مرة، ونلحظ أن هاتين الشخصيتين "الخير" و"الشر" هما اللتان تحركان الأحداث، والشخصية الرئيسية المتمثلة في (**سالم**) تبقى مجرد متلقٍ سلبي:

وهذا منذ المشهد الأول من المسرحية:

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

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

سالم: (يشمها) إيه صدقت ما أحلاها"[1].

ويستمر دور الشخصيتين مع سالم، حيث ترافقانه على الدوام، فيزين له الشر طريق الفساد، ويحاول الخير إبعاده عنه، إلا أن الشر ينتصر عليه، إذ يفشل "سالم" في دراسته ولا يجد إلا مهنة حقيرة:

"سالم: آه البرد شديد...الناس نيام وأنا واقف هنا كالشريد (ينادي) دخائن...دخائن من كل نوع...أقف النهار كله فلا احصل حتى على قوت يومي، آه لو أخذت برأي أبي وأساتذتي"[2].

وهكذا استطاع الكاتب تفعيل هاتين الشخصيتين، لتشارك في سياق الأحداث، والوصول إلى النهاية غير المتوقعة في مسرح الطفل، إذ كان من المفترض أن ينتصر الخير والحق ويعود سالم إلى رشده، إلا أن النهاية قد خيبت توقع الطفل المتلقي، وهذا بالنظر إلى النهاية غير السعيدة لسالم، وهذا لا يعني أن الخير كان ضعيفا، فلعلّ الكاتب قصد هذه النهاية المأساوية، وهذا بالرجوع إلى الدراما الأرسطية التي جعلت الهدف منها التطهير والشفقة والخوف، وهو ما تحقق على مستوى هذا النص المسرحي، لتكون دافعا للطفل المتلقي للحذر من الكسل وحثه على الاجتهاد، والخوف من أن يلقى المصير نفسه الذي لقيه بطل المسرحية "سالم الكسول"، وفي الوقت نفسه فإن هذه النهاية تنبئ عن أن الشر قد ينتصر على الخير بعض الوقت، ولكن الخير في النهاية هو الذي ينتصر[3]، وهذا ما نلمسه في المنولوج السابق، حيث الندم والاعتراف بالخطأ، وهذا في حدّ ذاته انتصار للخير في نفس (**سالم**).

هذا ما جسّده الكاتب في هذه المسرحية التي كان فيها الصراع قائما بين ثنائية هي: الخير≠ الشرّ، والثنائية التي كانت محور الشخصية المسرحية التي يدور حوله سلوكها، وتتشكل من خلاله مواقفها

---

[1]–عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 8.

[2]– المصدر نفسه، ص18.

[3]–طارق جمال عطية ومحمد السيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص29.

وعلاقاتها، وليس شرطا أن ينتصر الخير على الشّر، فإن ذلك ليس من طبيعة الحياة، ولا من طبيعة النفس البشرية، لكنه ينبغي أن يجتاز بطل المسرحية صراعا حقيقيا ممتدا بين هاتين النزعتين، وأن يكون انحيازه للشّر- إن انحاز إليه- مبررا عند المشاهد من خلال مواقف الشخصية المسرحية وأحداثها، وإلا فقدت الشخصية تعاطف المشاهد[1]، وفي هذا النص المسرحي لم نلمس مبررا حقيقيا لانحياز "سالم" للشر" وهو ما يفقد حقيقة تعاطفنا معه، وإنْ تعاطفنا معه فقد نرجعه إلى عدم وعي الوالدين بدورهما، من حيث لجوء الأب إلى التعنيف والترهيب بدل التوجيه والإرشاد.

كما استنطق الكاتب الجبل، والأفعى، والريح، محاولا دائما المزج بين ما هو إنساني وغير إنساني، لتحويل الطفل إلى عالم الحلم والخيال، وتعميق الحدث وتقدمه، وهذا ما نجده أيضا في مسرحية **"الأم"**، فقد التفتْ الشخصيات المؤنسنة حول الأم وناصرتها ووعدتها بالانتقام من الابن العاق الذي حاول إبعادها عن البيت العائلي بإيعاز من زوجته التي تمثل جانب الشر في الإنسان:

"الأفعى: أريد أن ألسع ابنك الحقير الذي أهانك ورماك في هذا المكان المخيف"

الريح: أجل أنا الريح ما إن علمت بأمرك حتى كدت أنفجر غضبا، وكل مخلوقات الله تعيش لأجلك في حزن وقلق.

الأسد: وهذا الابن الخبيث الذي عصى الله وعصاك مريني والله لأقطّعنه إربا إربا.

أصوات: لا بدّ أن نقتل العاق..لابدّ أن نقتل العاصي..لابدّ أن نقتله..لابدّ أن نقتله.

الأمّ: (خائفة) لا أرجوكم إنّه ابني ابني فلذة كبدي..."[2].

هكذا فقد حوّل الكاتب الريح والأسد والأفعى إلى شخصيات بشرية لها القدرة على الحركة والكلام والفكر والوجدان، وجعلها تسهم في حلّ الصّراع وإنهاء عقدة المسرحية:

"**الأم: (تبكي فرحة) ولدي أنت هنا سليما معافى... إنهم يريدون قتلك وسأفديك بروحي.**

الابن: سامحيني يا أمّاه سامحيني لقد رأيت وسمعت كلّ شيء..

(يجثو على الأرض ويقبّل قدميها)"[3].

وإنّ التوظيف لقصص من عالم الحيوانات والطبيعة هو نوع من التّخييل، وهو يمثل للأطفال "عالما

[1]-عبد القادر القط: **من فنون الأدب، المسرحية**، مرجع سابق، ص29.

[2]- عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص ص 54-55.

[3]-المصدر نفسه، ص ص 55-56.

جديدا يحبونه ويربطون بين صفات وسلوك أبطاله وبين صفات وسلوك أصدقائهم"[1]، من حيث جعل هؤلاء الأبطال شخصيات تتحدث، وتوجه خطابها غير المباشر للطفل، ذلك أن الطفل يجد في هذا التوظيف، وهي القصص التي تنطق فيها الشخصيات على ألسنة الحيوانات، وقد جاءت محملة بالمضامين الفكرية والتربوية، وقد تناولنا بعضاً من تلك المضامين في بحث سابق، وإنّ هذا النمط من القصص يجد الطفل فيها سهولة في تقمص أدوارها، وبالتالي حصوله على قدر كبير من المتعة والسرور، وهذا مطلوب في العمل المسرحي الموجه للطفل، مراعاة لخصوصيته الفكرية والوجدانية، وهذا بالمزج بين المضمون الفكري والتشكيل الفني الذي ظهر على مستوى الشخصيات الثانوية في تلك المسرحيات، إذ المسرح يساعد الفرد على "فهم العلاقة بين الأنا والآخرين، ويساعدهم على التكيّف الحسن مع البيئة التي تشكل الوسط الحيوي له، من خلال عرض الشخصيات والعلاقات والمعالجات والأنماط السلوكية المتباينة"[2].

ومن الشخصيات التي اتّكأ فيها الكاتب على الترميز والتجريد عناصر اللّغة التي استنطقها في مسرحياته التعليمية من مثل مسرحية "العمد والفضلات" و"الهمزة" كما يبوح العنوان فإنّه يعتمد على دروس لغوية خالصة " من خلال صياغة مسرحية تتناول أحداثها وتديرها شخصيات ترمز إلى عناصر المادة العلمية الممسرحة، تنطق بحوار متدفق يعمل على شرح وتبسيط المعلومة الدراسية بطريقة غير مباشرة في قالب محبب إلى قلوبهم سهل في أذهانهم، فتساعدهم على تيسير الفهم وتعميق الأثر وسهولة التّذكّر للمعلومات التي تضمنتها، لأنها ارتبطت بخبرة عاشوها في إطار مسرحي"[3].

ففي هاتين المسرحيتين كل الشخصيات تمثل دور البطولة، على اعتبار أن كل عناصر اللغة العربية تكمل بعضها بعضا، ولا يمكن أن يستغنى عن عنصر منها، ففي مسرحية "العمد والفضلات" فإنّ شخصيات المسرحية تمثلها مواقع الإعراب وهي: الفاعل، والمبتدأ، والخبر، والحال، والمضاف إليه، والتوكيد، بالإضافة إلى الجملة واللغة العربية، وفيها يوزع الكاتب الأدوار بين هذه الشخصيات*[4] التي قامت على عنصر الصّراع الذي تمحور حول التفاخر بالذات ومحاولة إلغاء الآخر من أجل الزعامة والرئاسة : " **في مكان خال كان المبتدأ جالسا وبجواره الخبر فيما كان الفاعل واقفا يفتخر**"[5]، وفي

---

[1]–هادي نعمان الهيتي: "**ثقافة الأطفال**"، مرجع سابق، ص190.

[2]–طارق جمال عطية ومحمد السيد حلاوة: **مدخل إلى مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص46.

[3]–أبو حسان سلام: **مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص129

*– العناصر المؤنسنة.

[5]–عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 99.

هذا السياق يمرر الكاتب الهدف التعليمي الذي يستهدفه في هذه المسرحية والمتمثل في التعريف بكل عنصر من تلك العناصر المذكورة، تعريفا نراه موفقا، ويمكن أن نمثل لذلك بالحوار الآتي:

"الفاعل: أما أنا فلولاي ما كان للفعل قيمة ولا للجملة الفعلية وزن.

المبتدأ: حسبك إنّ هذا يحطّ من قيمتك.

الفاعل: كيف يحطّ من قيمتي؟ اقرأ "انتصر البطل، فاز المجتهد" فالفاعل هنا هو البطل، المجتهد..وكلاهما جاء مرفوعا معلوما"[1]..

فإعطاء الأمثلة لهذا الدرس التعليمي من قبل هذه الشخصيات أو العناصر المؤنسنة قد عمق من دورها، وقد جعلها الكاتب وسيلة للتعريف بكل عنصر من عناصر اللغة العربية، وكذا إبراز خصائصها سواء أكانت من العمد أم الفضلات، انطلاقا من ذلك الصراع الذي لا يكاد يخلو من الطرافة التي اعتمد فيها الكاتب على محاولة كل شخصية لغوية إبراز ميزاتها والحط من شأن الآخر، وينهي هذا الصراع بدخول شخصيتين أساسيتين كان الكاتب قد أجَّلّ دورهما لإنهاء الصراع، الذي أخذ يشتد، وهاتين الشخصيتين هما "الجملة" و"اللغة العربية" :

"الجملة: (تدخل فجأة) ما لكم؟ هل جننتم؟

(يسكتون جميعا)

الخبر: صدقت والله ولكن من أنت؟

الجملة: ألا تعرفني ألا تعرفني؟ أنا أمكم..أمكم الصغرى..أنا الجملة"[2].

وتهيء الجملة هذه العناصر –الشخصيات– لاستقبال "اللغة"، بعد إخبارهم أنها أمهم الكبرى:

"تدخل العربية وعليها هيبة ووقار ممزوجان بسمة من الحزن".

الجميع: (مندهشا) أمنّا أمنا.

الفاعل: لم نرها من قبل.

اللغة: لأنكم مشغولون بأنفسكم عن الأعداء..لأنكم مهتمون بالتوافه عن العظائم...لأنّ بأسكم بينكم شديد...بدل أن تتّحدوا لتقفوا في وجه الأعداء، تناحرتم وتقاتلتم..لا هم لكم إلا أن ينقص بعضكم من قيمة بعض..ويصعد إلى أعلى عيوب الآخر، والحقيقة أنكم جميعا عباقرة"[3].

---

[1]–المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]–المصدر نفسه، ص 104.

[3]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ونلاحظ من خلال هذا الحوار السردي تبدو رمزية هذه الشخصية البطلة، فهي بدون شك تحيل إلى الأمة العربية، أما باقي الشخصيات فهي الدول العربية التي تقوم علاقاتها على الصراع والاختلاف، الأمر الذي أدّى إلى تفرقهم وتشتتهم شعوبا وأحزابا، وإن هذا المعنى الذي يتوارى خلف الهدف التعليمي نراه فوق مستوى إدراك الطفل، أو التلميذ المستهدف بمثل هذه النصوص الممسرحة، وفي هذه الحال يمكن للأستاذ الذي يدير هذا النص بأن يحيل التلميذ إلى قراءة ما وراء النص وهي تقنية تكسبه دربة على القراءة الواعية، وتحقيق التلقي الإيجابي.

وتؤدي الشخصيات المؤنسنة الدور نفسه في مسرحية الهمزة التي تقاسمها البطولة كل الحركات (الكسرة، والضمة، والفتحة، والسكون) بالإضافة إلى المشاهدين، ونقصد بالدور ذلك الصراع القائم بين الحركات من حيث الأفضلية:

"الألف: وهل للحركات مراتب؟

الهمزة: وعليها تترتب الحروف، اسمعوا المرتبة الأولى للكسرة ومعها الياء.

الكسرة: (مفتخرة) ما أعظمني أنا الرئيس..أنا الزعيم.

الهمزة: والمرتبة الثانية للضمّة ومعها الواو.

الضمة: (فرحة) الحمد لله أنا نلت الوزارة..أنا الوزير الأول..أنا الذي سأشكّل الحكومة.

الهمزة: والمرتبة الثالثة للفتحة ومعها الألف؟

الألف: هذا ظلم وجور لن نقبل به أبدا..أبدا"[1].

ويسند الكاتب للهمزة الدور في شرح طريقة رسمها، وهذا لإدراكه مدى الصعوبة التي يجدها الطفل المتمدرس في كتابتها، وهكذا فقد كانت الهمزة هي الوسيط الذي أخذ يفك هذا الصراع من خلال دعوة الحركات وحروف العلة إلى الوقوف جنبا إلى جنب خدمة للغة العربية، لأنها جزء من الكل:

"الهمزة: والمهم الآن إخواني الأفاضل أن نقف وقفة واحدة للدفاع عن أمّنا العربية لغة القرآن الكريم حتى نعيد لها مجدها التليد فقد تعاورتها سهام الأعداء وغطاها غبار الإهمال في متحف النسيان"[2].

هكذا فقد انطلق الكاتب من عنصر التشخيص ما هو معنوي لاستنطاق عناصر اللّغة، جاعلا من صراعها انطلاقة لتقديم المفاهيم اللغوية للطفل بطريقة فيها كثير من الطرافة والتشويق، خاصة وأنه أدخل

[1]-المصدر السابق، ص ص 112-113.

[2]-المصدر نفسه، ص 115.

في النص تقنية المسرح داخل المسرح من خلال تقديم شخصية "الراوي"، وهو عنصر تجريبي يجعل الطفل يتعرف على الفرجة المسرحية عن طريق هذا النموذج البسيط.

5-3-شخصية الراوي

اعتمد الكاتب على شخصية الراوي في مسرحية واحدة وهي مسرحية "سالم والشيطان" وقد كانت وظيفته فيها تحريك الأحداث والمشاهد، أو"الوسيط الذي يقدّم شخصياته ويعلق على ما حدث لها من إهمال أو نظام"[1]، من ذلك ما ورد في المشهد الأول من المسرحية وهو يتوجه إلى الأطفال:

"الراوي: أعزائي الأطفال أحييكم..أحييكم.. فحيوني (ينتظر تحياتهم) أحييكم.

أشياء كثيرة نحبها في الحياة؟ (الوطن..والأم..والأب..والعلم..والعلَم)، جميل العلم وأشياء أخرى لا نحبها ماهي؟(الوسخ..والجهل..والكذب..والكسل) آه ما أحقر الكسل هل تكرهون الكسل؟ (ينتظر ردهم).

هل تعرفون.. سنعيش الآن لحظات جميلة جدا مع مشاهد من مسرحية طريفة تحكي لنا قصة طفل كسول مهمل (سالم) سنشاهده في البيت مع والديه في المدرسة مع الأستاذ وزملائه، وفي الشارع أيضا، هل أنتم مستعدون؟ (ينتظر الرد)، إذن تابعوا"[2]..

هكذا فإنّ الراوي قام في هذا المشهد الافتتاحي للنص الدرامي بتهيئة الطفل للحدث وموضوع المسرحية، وتقديم الشّخصية الرئيسية، ودفعه للاشتراك في الفعل المسرحي من خلال التعليق على الأحداث والمواقف، من حيث طرح أسئلة هي مقدمة للموضوع، أو إخبار بالموضوع وهو "الكسل" والنتيجة التي سيوصل إليها، وهذا حتى تكون فكرة المسرحية واضحة في ذهن الطفل، والعبرة هي المقصودة من وراء أحداث المسرحية.

ويواصل الراوي سرد مواقف الكسل لـ(سالم) وفي إهماله لمدرسته بمواقف تجسد للطفل المتفرج صُوَراً من الإهمال الذي يجعله دائما في حالة فشل:

"الشر: انقل الإجابة من زميلك.

سالم: فكرة رائعة.

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

---

[1]- فاطمة يوسف: **دراما الطفل**، مرجع سابق، ص184.

[2]-عزالدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، المصدر نفسه، ص 8.

سالم: هذا تخصصي يا صديقي العزيز"[1].

كما ينفرد الراوي ببنية السرد، فيتحكّم في مساره، وقد يتولى وصف الشخصيات، كما نجد في هذا النموذج السردي في المشهد الثالث:

"الراوي: ولما خرج سالم الكسول من المدرسة كان قلقا ضجرا لا لأنّ الأستاذ طرده، ولا لأنه لم ينتبه للدّرس، أو لم يكتبه، ولكن لأنه كره الدراسة، وها هو الآن في الشوارع فماذا سيفعل؟ تابعوا"[2].

هكذا فالراوي يضطلع بدور محوري في العمل المسرحي، فهو الذي يقوم بوظيفة الحكي أو السرد ويوجّه الأحداث، ويختصرها وينهيها، ويتدخل لتقديم النصح والإرشاد والحكمة للطفل، وغالبا ما تأتي النصيحة في الخاتمة، وقد حرص على أن يطرح على لسانه في نهاية المسرحية الهدف أو المغزى الأخلاقي والتربوي الذي يسعى إلى غرسه في نفوس الأطفال ويلخصه،كما هو الأمر في هذه المسرحية(سالم والشيطان):

"الراوي: وأخيرا هذه أبنائي الصغار، قصة سالم الكسول ونهايته التعيسة، وفي كل واحد منكم الخير والشر، والخير دائما يأخذ بأيديكم إلى ما ينفعكم لأنه صوت ضمائركم وعقولكم، والشر يدفعكم دائما إلى ما يضركم لأنه صوت نفوسكم الأمارة بالسوء وصوت الشيطان الخبيث، ونهاية الطريقين معلومة فاختاروا النهاية التي تريدون،ثم لا تلوموا إلا أنفسكم لأن الجهل لا يرحم فهو أخطر من المرض والفقر وجميع آفات الدّنيا وعليكم مني السلام"[3].

فهو خطاب تعليمي مباشر، يتوجه به الكاتب إلى الطفل لحثّه على الاستماع إلى ما هو إيجابي، وهو نداء الضمير الذي يكون مصدره الخير، فيلفته إلى أنّ العلم هو مفتاح النجاح، وعليه فالراوي في مسرحية "سالم والشيطان" هي شخصية نرى الكاتب يتقمصها في المسرحية، ليعبّر عن آمال الطفل وطموحاته في شؤون العلم والحياة، فينشر الوعي بمشكلاته التعليمية والتربوية، ويضمّن هذه الشّخصية جوانب تعليمية وإصلاحية،وتربوية.

وخلاصة لهذا المبحث يمكن القول إنّ الغاية التربوية والتعليمية كانت هي الغاية التي قصد إليها الكاتب، الأمر الذي تطلب الوضوح والمباشرة، ولهذا فلم يكن للموقف الدرامي حظ كبير في مسرحياته

[1]-المصدر السابق، ص 14.

[2]-المصدر نفسه، ص 11.

[3]-المصدر نفسه، ص 19.

الموجهة للطفل، ومع ذلك هناك بعض المواقف الدرامية التي ترددت في بعض النصوص ، حيث إن بعض المسرحيات كان اهتمام الكاتب فيها مركّزا على المضامين الأخلاقية والتعليمية وإغفال قواعد البناء الفني، إذ جاءت بعض المسرحيات عبارة عن دروس في الوعظ والإرشاد، " وكان البديل الجيد أن يتم تقديم المضمون الجيّد بأفضل الطرق الفنية، إذ لا قيمة لمضمون جيّد يفشل فنيا في الوصول إلى عقول وقلوب الأطفال، بسبب عدم مراعاة العناصر الفنية المختلفة من حبكة مسرحية ورسم واضح للشّخصيات وصراع يتضمن قدرا كافيا من التّشويق وحوار ينبع من الشخصيات ويحسم الصراع ويتقدّم بالموضوع خطوة بعد أخرى حتى يصل بالموضوع إلى ذروته، وروح فكاهة تنسجم مع طبيعة الأطفال المرحة وتحببهم في العمل المعروض"[1]، كما اعتمد الكاتب على المضامين والأفكار المستمدة من التراث العربي، واقتصر جهده على إعادة صياغتها بشكل ممسرح، وهذا لأنّ الكاتب –حسب رأينا– قد رأى فيها أنماطا سلوكية تصلح كعظات وعبر يأخذ الطفل منها قيمه التربوية.

[1]–يعقوب الشاروني: **فن الكتابة لمسرح الطفل**، الهيئة المصرية للكتاب،1977، ص136.

6-الحوار واللغة:

6-1-الحوار

إنّ أهمّ ما يميّز المسرحية أسلوب الحوار بصفة جوهريّة عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية التي تشترك معها في اشتمالها على الحادثة والشخصية والفكرة والتعبير، وسواء أكانت المسرحية ممثلة أم مقروءة، فإنّ الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير[1]، والحوار هو عمود المسرحية، إذ هو الذي يرسم الشّخصيات وهي تتحدّث وتتصارع، وإنّ الطفل يستمتع بمواقفها وردود أفعالها.

ومن المعلوم أيضا أنّ الحوار المسرحي يأتي على شكلين: حوار داخلي وحوار خارجي، ولكل منهما وظيفة دلالية وجمالية، فالأول يتم على مستوى الذات التي تخاطب ذاتها وتكشف عن خباياها، أما الثاني فهو حوار يجري بين الشخصيات المسرحية وهي تخوض صراعا بينها، وكلاهما يشكل بنية واحدة في هرم العمل المسرحي وأداة للتخاطب تدخل الحياة إلى العمل المسرحي على اعتبار أنه يشكل ثنائية النص والعرض، فالمتلقي سواء كان قارئا أو مشاهدا هو المقصود في هذا الخطاب، لذا يجب الاعتناء بهذه البنية من طرف المؤلف، خاصة وهو يكتب للطفل، ولهذا وجب أن يكون الحوار في مسرحه كالآتي:

- واضحا، لأن الوضوح في الحوار يساعد المتلقي على تتبع الأحداث بشوق ومتعة.
- مرتبطا بمستويات الطّفل اللغوية، ومناسبا لفكر الطفل ومداركه.
-قصيرا وسلسا، وبعيدا عن الإطناب، وذلك باستخدام عبارات قصيرة، فالحوار القصير يحقق ويلائم طبيعة الأطفال.
-مناسبا للمواقف والأحداث ويعبر عن الشخصيات.
- أن يسير حول عقدة المسرحية.
-أن لا يكون وسيلة للكاتب يطرح من خلاله نصائحه وتوجيهاته، إذ أن ذلك يفقد الحدث الدرامي قيمته.

إنها تمثّل بعض المعايير والخصائص التي يجب الالتزام بها من طرف الكاتب المسرحي وخاصة أثناء الكتابة لمسرح الطفل على اعتبار أن هذا المتلقي الصغير هو "أقل خبرة سواء من ناحية الحصيلة اللغوية أو القدرة على فهم الدّلالات والمعاني المعقدة والمركبة"[2]، إذ قد يتحول الحوار إلى مجرد خطابات مباشرة

[1]- عز الدين إسماعيل: **الأدب وفنونه**، مرجع سابق، ص239.

[2]-مجموعة من الباحثين: **قراءات في المسرح الجزائري**، مرجع سابق، ص116.

تكرس الملل عند الطفل أكثر ممّا تثيره، خاصة إذا كان هذا الحوار أدبيّا فـ "ليس المطلوب أن يكون الحوار أدبيا جدا مثل الجمل المنمقة والأنيقة والمرتبة، والأوصاف الطويلة الجميلة التي تلائم المقالة والرواية، إنها قاتلة للدراما، وإذا لم يشبه الحوار الكلام الحقيقي الذي يمكّن الممثل أن يتفوه به بدون عرقلة أو تلعثم فإنه يفشل"[1]، وهذا لا يعني الهبوط بمستوى الحوار، بل يجب الارتقاء به عن مستوى الحوار اليومي، مع مراعاة التكثيف والاقتصاد لأن العمل الدرامي محكوم بعامل الزمن.

وإذا ذهبنا إلى الحوار في النص المسرحي لـ(**عز الدين جلاوجي**) فإننا نجده يتميز بالوضوح، وبالطول والاسترسال الناتج عن التكرار الذي تنوع بين تكرار المفردة وبين العبارة والمعنى، ومن أمثلة ذلك مسرحية "الثيران والأسد" :

"الأسد: فأنا منكما وأنتما مني، لأني أشبهكما ولأنكما تشبهاني.

الثور الأسود: (فرحا) صحيح، صحيح.

الأسد: لذلك أتركاني آكله.

الثور الأسود: (مندهشا) ماذا؟...تأكله؟"[2]

فالترادف في عبارة "**لأني أشبهكما، ولأنكما تشبهاني**" كان يمكن تجنبه بالصيغة الآتية: "**فنحن نشبه بعضنا بعض**"، أما في لفظة "صحيح" فالترادف كان ضرورة، وهذا لأنه يضيف كثافة دلالية للمعنى، أما بالنسبة للعبارة "تأكله" كان يمكن أن يكتفي بتقنية الحذف، والاكتفاء بالاستفهام الذي يعبّر عن الدهشة أيضا، فيأتي الحوار خفيفا يمكن أن يستوعبه الطفل أثناء الأداء المسرحي، ويكون كالآتي: "**الثور الأسود: (مندهشا) ماذا....؟**".

من الأمثلة أيضا ما جاء في مسرحية "لقاء الأذكياء"

"البنت: رجل أحمق، ما دليل حمقه يا أبت؟

الرجل: حين كنا نسير قال أتحملني أم أحملك؟ وكلانا يركب فرسه، وبعد مدّة شاهد زرعا ناضجا أصفر ما زال لم يحصد، فسألني أهذا الزرع أكلا أم لا؟ ولما دخلنا القرية وجدنا جنازة فسألني أ صاحب هذا النعش ميّت أم لا؟ وهو يرى الناس يتّجهون به إلى الجبانة.

البنت: (تسكت لحظة مفكرة): لا يا أبت ما هذا بأحمق، بل راجح العقل ذكي يا أبت"[3].

---

[1]–حنان عبد الحميد العناني: **الدراما والمسرح في تربية الطفل**، مرجع سابق، ص34.

[2] – عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر السابق، ص198.

[3]– المصدر السابق، ص 178.

والتكرار في هذا المثال نجده في العبارة " ما دليل حمقه يا أبت" وفي عبارة "وهو يرى الناس يتجهون به إلى الجبانة"، وأيضا في عبارة " لا يا أبت ما هذا بأحمق "، ففي الأولى يمكن الاكتفاء بعلامة الاستفهام التي تبقى بحاجة إلى إجابة دون حشو، وتحقيق الاقتصاد اللغوي، وهي تحمل الدلالة نفسها، بل وتضيف لها تكثيفا دلاليا، ويمكن الاستغناء عن العبارة الثانية والثالثة أيضا، لأن المعنى واضح من سياقه، فهو تكرار في المعنى، ومن أمثلة التكرار أيضا ما جاء من الصيغ اللغوية المكررة في مسرحية "الحافظة السوداء" في مواضع كثيرة من ذلك مثلا هذا المقطع الحواري:

"سعيد: (متلعثما خجلا) أريد أن أسألك سؤالا.

محمد: تفضل يا بني تفضل.

سعيد: هل ضاعت منك حافظة يدوية؟

محمد: (فرحا) نعم، نعم..هل وجدتها؟

سعيد: نعم، لقد وجدتها.

محمد: أين 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: لم ينقص منها شيء (وهو يفحص الحافظة) بارك الله فيك يا ولدي..أنت ابن طيّب يا ولدي..أنت ابن طيّب (يخرج ورقة نقدية) هاك خذ هذا حقك، خذ خذ"[1].

فالحوار السابق فيه الكثير من التكرار على مستوى الصيغ اللغوية التي كان يمكن للكاتب أن يقتصد فيها، فقد أعاد مثلا "محمد" في آخر المقطع الحواري صيغا منها "أنت ابن طيب" وفعل الأمر "خذ"، وإنّ هذه الخاصية تكاد تطغى على مستوى معظم النصوص عند (**جلاوجي**)، إذ الحوار يأتي فيه الكثير من الإطناب اللغوي، من ذلك ما جاء أيضا في المشهد التالي من مسرحية "الشاعر البطل":

"القائد: مولاي الملك.

الملك: ماذا خلفك يا قائد الجند؟

القائد: أمر طارئ مولاي الملك[2].

---

[1]-المصدر السابق، ص 77.

[2] -المصدر نفسه، ص 144.

إذ يمكن أن نقتصد في كثير من الألفاظ بعد تكرارها، لأنها حتى بالنسبة للمتلقي الصغير نراها واضحة من السياق، يمكن إعادة هذا الحوار بالشكل الآتي:

"القائد: مولاي الملك.

الملك: ماذا خلفك.

القائد: أمر طارئ"[1].

ولعل الكاتب قصد إلى ذلك على اعتبار أنّ التكرار- بمختلف صيغه- من الأساليب المحببة للطفل، بالإضافة إلى أنه يزيد من فعالية الحوار والتأكيد على المواقف وعلى العلاقة بين الشخصيات، إلا أنّ الحوار في النص الدرامي-عامة- يستحسن أن يأتي قصيرا وسلسا، فـ"الحوار الطويل يبدو أمام الأطفال أشبه ما يكون بالمواعظ والخطب والمناقشات الباردة التي تلقى على مسامعهم دون أن يستطيعوا احتمالها، فتموت الحياة على المسرح"[2]، ويبقى الإطناب والإسترسال في الحوار على مستوى الجملة وتكرارها خاصية تميز النص المسرحي عند الكاتب، إذ يوظف الجمل الطويلة التي تتكون من ثلاث وحدات إلى أربع أو خمس وحدات، مع أن معيار الجملة العربية يميل إلى الجملة المتوسطة التي تتألف – في الغالب- من لفظتين إلى أربع، ومن هذا النموذج ما نجده في البنية الحوارية الآتية من مسرحية "أساس الملك":

"المأمون يستعدّ لاستقبال المتظلمين ومعه يحيى القاضي وابنه العبّاس وحرسه.

"المأمون: (يفتتح) نسأل الله أن يرينا الحق حقا ويرزقنا اتباعه، ويرينا الباطل باطلا ويرزقنا اجتنابه...اللهم وفقنا للعدل والانصاف، يا يحيى كن سندي، لاتكلني إلى نفسي ولا للشيطان، نورني بالحق من كتاب الله وسنة رسوله، وأنت يا عباس تأمل كل القضايا جيّدا فإن أنت رأيت أباك قد أخطأ فردّه للصّواب"

العباس: بل سأتعلّم منك يا أبت، ومن القاضي الفاضل يحيى بن أكثم"[3].

فمما يلاحظ أن المقطع السابق اعتمد على الجمل الطويلة، وجاء مثقلا بالصيغ التي تستهدف التوجيه والإرشاد والموعظة مثل: "يرزقنا اتباعه، يرزقنا اجتنابه، لاتكلني إلى نفسي ولا للشيطان"، وإن كان هذا لا يتنافى مع هدف المسرح، خاصة ذلك الموجه للأطفال، حيث الحرص على التوجيه والنصح،

---

[1]-المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]-أبو الحسن سلام: **مقدمة في نظرية المسرح**، مصادر الثقافة، مركز الأبحاث العلمية، الاسكندرية، 1998، ص41.

[3]-عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 154.

ولكن يجب أيضا أن لا يثقل الكاتب المسرحي على الطفل، فيأتي الحوار مركزا لا يكثر فيه الإطناب والاسترسال، ويكون النص مرنا عند إخراجه بصريا على الخشبة.

كما يحاول الكاتب الابتعاد عن المباشرة في الطرح، وخلق نوع من التشويق، وذلك بتجسيد بعض المواقف الدرامية التي يتشابك فيها الحدث مثلما هو الحال في مسرحية "تفاريق العصا" في المشهد الثالث:

"الأم: بعد دية قتادة رميت الفقر في قعر مظلمة، بعد أن كاد يرميني فيها، هكذا الحياة بعد العسر يأتي اليسر.

قتادة: (يصيح من الخارج) أعينوني...أنقذوني.

الأم: ما بال الأحمق لا يحسن الصياح إلا بالإغاثة وطلب النجدة.

قتادة: (يدخل والدم يغطيه) فعلها بي الأوباش أبناء الأوابشة"[1].

فعلى المستوى الدلالي فالحوار لا يحمل عمقا، وأمّا على المستوى الفني فهي تميل إلى الأداء الدرامي وحركته وبعض من ملامح الصراع، حيث ترد فيه الألفاظ الدالة على الحركة مثل: "أعينوني، أنقذوني، الصياح، الإغاثة، وتلك الدالة على الصراع: "فعلها بي الأوباش"، كما عبّر هذا الحوار عن الشخصية المسرحية وكشف عن جانب منها، سواء بالنسبة للأم أو لـ(**قتادة**)، فالأولى تظهر لنا متبرمة من وضعها الاجتماعي الذي يميزه الفقر، لا تراعي وظيفتها كأم حنون، تحنو على طفلها وتجزع لمصابه، فهي تقدم مصلحتها على فلذة كبدها، بينما (**قتادة**) نراه مغامرا بنفسه من أجل إرضاء أمه، عندما يدفع لها الآخرون دية مقابل ما يصيبه منهم، وقد وجد في هذا الفعل ضالة أمه.

وهكذا فإنّ أهم وظيفة يقوم بها الحوار هو أنه يعد الطريقة التي تعبّر بها الشخصية عن نفسها، وعليه يجب أن يأتي مناسبا وطبيعتها عن طريق التراكيب والجمل التي تكون أقرب إلى الواقع وبعيدة عن الإطناب، حتى لا يقع المتلقي في دائرة الملل ويفقد الحوار وظيفته الدّرامية، إذ النص المسرحي ما هو إلا نص أدبي بداية، وكلمات يخاطب بها الممثل جمهوره نهاية[2].

وقد ساهم الحوار في النصوص المسرحية الموجهة للطفل عند الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) على كشف المواقف والشخصيات ورسم الشخصيات وتطويرها والتعبير عن أفكارها ودوافعها وحالاتها النفسية، كما جاء في المقطع السابق، وكما هو الحال أيضا في مسرحية "الخيانة"، إذ يكشف الحوار

---

[1]-المصدر السابق، ص ص 140-141.

[2]-فاطمة يوسف: **دراما الطفل**، مرجع سابق، ص173.

الخارجي بين الضابط الفرنسي والعميل عن أبعادهما النفسية بطريقة واضحة ومباشرة:

"العميل: (وهو يرتجف) سيدي سيدي احمني احمني.

الضابط: (باستعلاء) فرنسا تحمي المخلصين لها لا تخف ماذا وقع؟

العميل: لقد أرسلوا يتوعدونني بالقتل.

الضابط: من هذا الجبان الذي يجرؤ على ذلك.

العميل: إنه القائد عميروش أرسل يتوعدني بالذبح عند منتصف النهار بالضبط"[1].

فالحوار السابق جاء واضحا، كشف عن الملامح الأساسية للشخصيتين، حيث يبدو الضابط الفرنسي واثقا من قوة فرنسا التي لا تقهر، وتقزيم الآخر المدافع عن وطنه حين وصفه بالجبان، بالإضافة إلى تجنيدها لعملاء من الداخل يقومون بالوشاية والتجسس على رجال الثورة، أما شخصية العميل فقد عبّر الحوار بلغته عن بعدها النفسي، فهي ما فتئت تعيش فوبيا الخوف من الانتقام، كما كشف بوضوح وبطريقة مباشرة عن هشاشتها، فهي من صنف الجبناء الذين لا يعتدون بانتمائم ويؤثرون حياة التبعية والخيانة، والثقة بالقوة الاستعمارية، بدل الوقوف مع زملائهم ضد هذه القوة.

ومع أنّ الشّخصيتين اللّتين اختارهما الكاتب قد عبّرتا بالفعل عن نفسهما وعن تكوينهما السيكولوجي مما خلقته من حوار، إذ نجده يناسبهما من حيث الوضع الاجتماعي والسياسي: مستعمر/عميل، إلا أنه يتجه نحو التعبير السطحي، من حيث الإكثار من التفصيل، والبعد عن التكثيف اللغوي والدلالي، وخلوه من الصور الاستعارية ذات الدلالات الموحية، فلا نلمس فيه عمقا في التعبير عن تلك الذات المستعمرة الطاغية، وتلك الشخصية الخائنة لوطنها، وقد نرجع هذه السطحية في الحوار إلى أنّ النص موجه للطفل، وقد يعود ذلك إلى بساطة الحدث الذي اتّكأ عليه الكاتب، فالحوار: "ليس حوارا لذاته، ليس شخصية أو شخصيتين تقفان على خشبة المسرح، يتجاذبان الحوار أيّا كان، فليس كلّ حوار يصلح لأن يكون حوارا دراميا، ثمّ إنّ الحوار لا يقصد لذاته، بمعنى أنّه لا يكفي أن نرى شكلا أدبيا على شكل حوار لنقول هذا حوارا دراميّا"[2].

أما الحوار الداخلي فقد كان الكاتب مقلا في توظيفه في مسرحياته، ومن المواضع التي وظف فيها هذا النوع من الحوار المشهد الثالث من مسرحية "الثيران والأسد":

"الأسد: (محدثا نفسه) هل تنطلي الحيلة هذه المرة على الثور الأحمر؟ أم يفطن لها؟ سأعرض

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، المصدر السابق، ص 125.

[2]-عبد العزيز حمودة: **البناء الدرامي**، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1982، ص159.

عليه الأمر الآن، فالجوع قد عضّ معدتي...لن يفطن ومتى فطن البقر"[1].

فهذا الحوار الداخلي يكشف عن المضمر، الخفي، من حيث مساهمته في الكشف عن طبيعة شخصية الأسد ودوافعها، فهي شخصية ما فتئت تحكم قبضتها على كل كائنات الفضاء الذي تقيم به عن طريق التدبير، والحيلة، كما يكشف الحوار الداخلي في مسرحية "خف حنين" عن الشخصية المسرحية بامتياز:

"الأعرابي يحث السير عائدا وهو يحدّث 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 حنين 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 الآولى لأصبح عندي خف كامل ولقدّمته لزوجتي ففرحت به فرحا كبيرا...لكن لا بأس سأدع راحلتي هنا وأعود عدوا لآتي بالفرد الأخرى ليست بعيدة من هنا..أقطع واديا واحدا أجدها أما راحلتي فلن يراها أحد"[2].

هذا النموذج من الحديث الداخلي للأعرابي الذي نراه يتدفق بعفوية دون السقوط في ركاكة اللغة، عمل على توضيح الهاجس الداخلي لهذه الشخصية، كما ألقى الضوء على البعد النفس، والاجتماعي، والفكري لها، من حيث إنه كشف عن الغباء وعدم وزن الأمور وغياب التروي، وبخله بخف بعشرين دينار على زوجته، وتفكيره الساذج، وفي هذا هدف تربوي للطفل حتى يبتعد عن مثل هذا النموذج الذي لا يحتكم إلى العقل والمنطق، وكما يعد الحوار وسيلة للتعبير عن الشخصية وتطويرها، فهو الذي أيضا يخلق الموقف، ويحدد مسار الأحداث ويرتفع بها إلى ذروة التعقيد ويهبط معها حتى النهاية[3]، وعليه فقد ساهم هذا الحوار في دفع الحدث الدرامي نحو عقدته وإن كانت بسيطة، حيث نقله إلى صورة لغوية يمكن للمتلقي تخيلها وكأنّه يراها، كما ساعد الوصف في اكتمال المشهد الدرامي ووضوحه، لعل أن الكاتب قد وعى أن الحوار الدرامي هو "الحديث الذي تتبادله الشخصيات، فيكشف جوهرها، ويدفع الفعل إلى الأمام"[4]، وفي هذا تأكيد على الفرق الجوهري بين الحوار المسرحي والحوار الذي يدور بين الناس في الحياة، فالأول هو حوار فني يقوم على التّركيز والتكثيف والانتقاء، وله غاية محددة، أي أنه

---

[1]-عز الدين جلاوجي، **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 199.

[2]-المصدر نفسه، ص 187.

[3]-نبيل راغب: **دليل الناقد الأدبي**، مرجع سابق، ص71

[4]-فرحان بلبل: **النص المسرحي: الكلمة والفعل**، مرجع سابق، ص104.

درامي، يصاغ بطريقة فنية، حيث إنه لابد وأن يتوافق والشخصية الدرامية ومواقفها، "ويخلق الموقف ويطور الشخصية ويحدد مسارا لأحداث، ويرتفع بها إلى ذروة التعقيد ويهبط معها حتى النهاية"[1]، أما الثاني فيقوم على الفوضى والتداخل والارتجال، ومن أنواع الحوار الذي اعتمده الكاتب الأناشيد والمقاطع الغنائية التي تؤديها الشخصات المسرحية كما في "غنائية الحب"، وهذه الشخصيات هي:

"–المجموعة: مجموعة صوتية تقدّم مقاطعها غناء يحدد عددها حسب الظروف، يمكن أن تغير مكان تواجدها على الركح يمينا وشمالا كل مرة.

–الشباب: خمسة يمثلون بعض الشباب الرافض للواقع.

–الجزائر: فتاة ترتدي العلم الوطني تجمع بين الإباء وسعة الصدر.

–التاريخ: شيخ وقور يظهر محملا بالكتب يأتي شاهدا على عظمة الثورة.

الشاعر: هو شاعر الثورة مفدي زكريا"[2].

فكما هو مقدّم في الإرشادات المسرحية، فإنّ هذه الكتابة الورقية أو الأدبية هي مشروع عرض مسرحي وملحمي متكامل، محوره التأكيد على أصالة هذا الوطن في ظل الصراعات الطائفية، وأزمات الواقع السياسي والاجتماعي والقومي، والثقافي، ورغم أنها جاءت حوارية غنائية إلا أنها لم تخل من الصراع الدرامي، وإن كان بسيطا تراءى في تلك الحيرة التي كانت ترتسم على وجوه الشباب، نتيجة رفضهم لواقع تسوده الأزمات على جميع المستويات:

"**المجموعة: أيا أمنا إنا حيارى**

في متاهات الصحارى

قد غاب عنا الدليل

فالقلب منا عليل

والبصر فينا كليل"[3].

وكما نلاحظ من المقطع السابق كيف انطلق الكاتب من أسلوب فيه الكثير من التشويق، وظف فيه الاستفهام، والمناجاة الخارجية التي عكست ذلك الصراع الداخلي بين ثنائيات: الحقيقة/الوهم، السعادة/الشقاء، الضياع/الانتماء، وهو حوار اعتمد فيه على الإيقاع الصوتي والنفسي، ونراه إيقاعا

[1]–نبيل راغب، المرجع السابق، ص17.

[2]–عزالدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 29.

[3]–المصدر السابق، ص 30.

هادئا يعكس نغمة الحزن والشجن في نفوس هؤلاء، إلا أن هذا الإيقاع يعلو مع الشباب الخمسة الغاضب على الأوضاع:

الشاب الأول: حدثونا عن الحقيقة.

الشاب الثاني: في المجد عريقة

الشاب الثالث: دعونا من خرافات

الشاب الرابع: وافتراءات

الشاب الخامس: وأحاديث مريبة[1].

إنه إذن حوار غنائي يحاول من خلاله الكاتب استنطاق المواطن والوطن التاريخ والشاعر في لغة خطابية إيقاعية، غنية بالصور الشعرية وجمال اللفظ وسبك العبارة، وكأنّ الكاتب يؤسس للمسرح الشعري عند الطفل، كما حرص الكاتب في هذه الغنائية على تسجيل اسم الشاعر الذي عبر عن معركة التحرير بالشعر وهو شاعر الثورة (**مفدي زكريا**):

"الشاعر: قسما بالنازلات الماحقات

والدماء الزاكيات الطاهرات

والبنود اللامعات الخافقات

في الجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا فحياة أو ممات

وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر"[2].

إنه النشيد الوطني الذي يلخص المبادئ التي قامت عليها الثورة التحريرية الكبرى والذي من شأنه أن "يعمق في الناشئين الانتماء والمواطنة الصحيحة، بما يتمتع به النشيد الوطني من نظم إيقاعي صدوي، ومفردات رنانة"[3].

هكذا ومن خلال هذه الغنائية يمكن القول إن الكاتب يؤسس للمسرح الشعري والملحمي للطفل، فهي تروي تاريخ بطولة شعب تؤدى غناء ونشيدا، مما يجعلها تدخل المتعة والسرور على فئة الأطفال الموجه إليها هذا العمل، ونخالها هي الفئة المتقدمة، على اعتبار أن هذه الملحمة تنزع نحو التجريد

---

[1]-المصدر السابق، ص30.

[2]-المصدرنفسه، ص43.

[3]-نجلاء محمد علي أحمد: **أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص119.

والترميز، وتزخر بمختلف الصور الشعرية والأدوات اللغوية والبلاغية التي تفوق مستوى الطفولة في مراحلها الأولى.

كما أدرك الكاتب أنّ "الشعر بما فيه من موسيقى وإيقاع وصور شعرية بسيطة ومؤثرة تعتبر أقرب الألوان الأدبية إلى طبيعة عملية التذوق التي تمكّن الطفل من الاستمتاع بلغته وتثير في نفسه مشاعر الإحساس المبكر بمظاهر الجمال اللغوي، وذلك يساهم في النمو اللغوي لدى الطفل"[1]، فطعّم به مسرحياته، ونلاحظ هذا التوظيف على مستوى المشهد الافتتاحي في مسرحية "الدجاجة سنيورة"، حيث خصّه الكاتب بتلك المقطوعة الشّعرية التي تتغنى بها بطلة المسرحية (العجوز فطومة):

"دجـــــــاجتي المســـــــرورة اســـــــمها ســـــــنيورة
ريشـــــــها الجميـــــــل أســـــــود طويـــــــل
تنـــــــبش التـــــــراب تطعـــــــم الأحبـــــــاب"[2].

ومن المهم الإشارة إلى أن توظيف الغناء في مسرح الطفل، يكون له أثر جيد على الطفل، فالطفل يزداد ارتباطا بالمسرحية عن طريق الرقص والغناء والموسيقى، وعن طريقها يمكن تسريب الأهداف التربوية والتعليمية والوطنية، وإنّ هذا التوقيت الموسيقى في هذه المسرحية يناسب الطفل ويساهم في جذبه من حيث إنها جاءت في أول مشهد منها، وقد عوضت هذه الأغنية حوارا جرى على لسان (فطمومة)، وعليه يمكن القول إنّه، "قد تكون الأغنية ضرورة درامية في العمل المسرحي، وفي أحيان كثيرة تغني عن الحوار"[3]، لأنها أضافت تشخيصا لـ(فطومة)، فهي مناجاة نفسية تشخص الحالة النفسية التي كانت عليها (فطومة)، وهي السرور والفخر بدجاجته، التي كانت بمثابة الخيط الرفيع الذي يربطها بالحياة، كما أن توظيف هذه الأنشودة من شأنه أن ينشر البهجة والفرح أثناء العرض على خشبة المسرح.

وإنها جمالية الأغنية التي اهتم بها وبالموسيقى المسرحية والنشيد الجماعي الحركي عند الطفل، وهذا يناسب المرحلة العمرية الأولى والثانية للطفل، وتمتد إلى المرحلة العمرية المتأخرة، كما ورد أيضا نموذجا لهذا التوظيف الجمالي في مسرحية "الصياد الماهر" وفي المشهد الثاني منها:

"في حديقة البيت كان سعيد منشغلا بالقفص والعصفور.

سعيد: غرّد أيها العصفور الجميل، وأطربني بصوتك، وأفرح أمرح.

---

[1]-المرجع السابق، ص108.

[2]- عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 133.

[3]-محمد حسن اسماعيل: **المرجع في أدب الأطفال**، مرجع سابق، ص 286.

(لايتحرك العصفور من مكانه في القفص)

سعيد: (يدور حول القفص منشدا مصفقا)

غرّد يا عصفور وأنشد الألحان

وأطرب الأطفال بصوتك الرّنان

غرد يا عصفور، وأنشد الألحان"[1].

ولعلّ الكاتب قصد هذا المزج بين الحوار والأغنية، لإدراكه أنّ "المسرح بما فيه من حوار وحركة وموسيقى يعد من أكثر الوسائط الثقافية تأثيرا على البطل"[2]، وإلى جانب أنّ الأغنية تقوم بهذه الوظيفة الفنية، فهي أيضا قد ساهمت في التمهيد لمشاهد المسرحية، من حيث تهيئة المتلقي الصغير لمعايشة الحدث، بنسج الأجواء الخاصة به، وكذا إعطاء فكرة عن موضوع المسرحية، وهو تعلّق سعيد بالعصفور، وبالتالي حبسه في قفص ليبقى معه ويستمتع بغنائه وألحانه، وهو الحدث الذي مهد للعمل المسرحي الذي أقام عليه الكاتب فكرته.

ومما لاشك فيه أن في هذا التوظيف نوعا من الطرافة والدّعابة التي من شأنها إبعاد الملل عن الطفل والترويح عنه بافتتاح المسرحية بشيء من الغناء، وهذا في حد ذاته جانب ترفيهي وإمتاعي، يمكن أن يشتغل على نمو شخصية الطفل بجميع أبعادها ويساعد على تطوير لغته وإثارة قابليته للقراءة[3].

كما وظّف الكاتب في مسرحياته مقطوعات شعرية من التراث العربي القديم، يرتبط بعضها بأحداث المسرحية أو التّعليق عليها، أو شرح بعض مواقفها، من ذلك قوله: " وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر" [4]

"عنترة: (ينشد)

دعوني أوفي السيف في الحرب حقه	**وأشرب من كأس المنية صافيا**
ومن قال إني سيد وابن سيد	**فسيفي وهذا الرمح عمي وخاليا"[5]**

1- عز الدين جلاوجي ،: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 80.

2-فاطمة يوسف: **دراما الطفل**، مرجع سابق، ص26.

3-حنان عبد الحميد العناني: **أدب الأطفال**، ط3، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1996، ص64.

4-عزالدين جلاوجي، **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص244.

5- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وفي المسرحية ذاتها يختتمها باستخلاص العظة والعبرة لتحقق المسرحية هدفها وتصل إلى الطفل بمغزاها الواضح فيقول عنترة مرددا:

"إنـــي امـــرؤ مـــن خيـــر عـــبس منصـــبا شـــطري وأحمـــي ســـائري بالمنصـــل"[1]

والقارئ لهذا النص يلاحظ أن هذا التوظيف قد ساهم في توضيح بعض مواقف القصة المسرحية، ونقل الحوار من خطاب مباشر بين شخصياته إلى خطاب فيه بعض الترميز والإيحاء عن طريق الشعر الذي عرف عن الشخصية الرئيسية (عنترة)، حيث يحمل البيت السابق دلالات مخبوءة تدعو الطفل إلى الشجاعة والإقدام، وإلى المواطنة الحقة والمحافظة على المقدس وهو الوطن وعزته، وكأن الكاتب لم يجد ضالته في تمرير هذه الغاية التربوية إلا في هذا التراث الشعري، مع ما ينزع إليه النص الذي اقتصر على مشهد واحد من غنائية أكثر من الدراما.

كما ضمّن بعض مسرحياته التعليمية أبياتا شعرية لتقديم معلومات عن اللغة العربية وتعريف الطفل بأهمية هذه اللغة وحثّه على الحفاظ عليها بتعلمها وإتقانها، إلى جانب المتعة الجمالية عند الطفل من خلال الشعر وعذوبة إيقاعاته، ومثله نجده في المسرحيات التعليمية كما هو الحال في مسرحية "الهمزة":

"**الهمزة: والحركة الأقوى هي الكسرة ثم الضمة ثم الفتحة.**

السكون: وأنا لا وجود لي أبدا.

الألف: ونحن في المؤخرة.

الضمة: (للألف) عليك أن ترضى بالواقع.

الألف: (رافعا صوته) لا لن أرضى بهذا أبدا.

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

الفتحة: أجل:

عـــش غزيـــزا أو مـــت وأنـــت كـــريم بـــين طعـــن القنـــا وخفـــق البنـــود

الألـــف: وللحريـــة الحمـــراء بـــاب بكـــل يـــد مضـــرجة يـــدق"[2].

كما نلاحظ فقد جعل الكاتب توظيف شعر الرواد مثل: (**أبو القاسم الشابي**)، و(**أبو الطيب المتنبي**) و(**أحمد شوقي**)، غيرهم يستنطق به شخصياته، كغاية تمتزج فيه الوظيفية بالفن، إذ أنه توظيف مقصود لذاته، وهذا لتعليم الطفل التراث العربي الشعري، وغرس روح المحافظة عليه، والاعتزاز

[1]-المصدر السابق، ص 246.

[2]-المصدر نفسه، ص 114.

به، لأنه يشكل منهلا مهما في ثقافة الطفل، وجانبا من جوانب أصالته، وفي الوقت ذاته فهي أبيات تقوي المعنى، وتخرج الحوار من رتابته، بالإضافة إلى أنها ساهمت في توضيح أبعاد الشخصية المسرحية، حتى ولو كانت مؤنسة، حيث بدت الألف والفتحة قويتان، أمام تسلط الكسرة والضمة والواو التي تعد نفسها أقوى الحركات.

كما يستنطق اللغة بأبيات للشاعر (**حافظ إبراهيم**) للتعبير عن تحسرها على أهلها الذين رموها بالعقم والضعف، وهجروها، وهذا ما ورد في مسرحية "العمد والفضلات":

اللغـــة: رمـــوني بعقـــم فـــي الشـــباب عقمـــت فلـــم أجـــزع لقـــول عـــداتي
وليتنـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــي
ولـــدت ولمـــا لـــم أجـــد لعرائســـي رجـــالا وأكفـــاء وأدت بنـــاتي"[1].

فقد جسد الكاتب اللغة أمام الطفل وجعلها تشي بما في صدرها من آلام وظلم أهلها بطريقة فنية وجمالية باقتباسه للأشعار التي تغنت باللغة العربية، وإن هذا التوظيف قد دعم لغة الحوار المسرحي بين الشخصيات، وقوّى لمواقفها، وأبرز الصراع الداخلي للغة، وفي هذا قيمة فنية وجمالية من شأنها أن تساهيم في تهذيب وتربية الذوق الفني عند االطفل اتجاه لغته وتراثه الأدبي والشعري خاصة.

وهكذا فالنص المسرحي عند (**عزالدين جلاوجي**) يفسح للتراث الأدبي المتمثل في الشعر سواء القديم منه أو الحديث، وتوظيفه كجزء من البنية الحوارية، بحيث يضيف لهذه البنية حمولة دلالية تخدم الموقف الدرامي، وتكشف عن الشخصيات، وتدفع بالحدث إلى الأمام، بالإضافة إلى ما تحمله من إيقاعات من شأنها أن تكون مصدرا للحركة والغناء، والمرح في حالة تجسيد هذه النصوص على خشبة المسرح، على اعتبار أن المسرح هو ثنائية قائمة على النص والعرض، وكلاهما يكمل بعضهما البعض، فالأول يحفظه من الاندثار والزوال، والثاني يبرز قيمته بنقله من المجرد إلى المحسوس، وبما أن الحوار بنية لغوية، ووسيط يحقق التواصل في الخطاب المسرحي، وعليه سنتناول هذا العنصر والبحث فيه، على مستوى النص المسرحي الموجه للطفل عند (**عز الدين جلاوجي**).

فإننا سنقف عند لغة الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) في المسرحيات التي تناولناها في هذا المبحث.

[1]- المصدر السابق، ص 105.

6-2- اللغة

تعدّ اللّغة وسيلة للتبليغ والتواصل والجمال الفني في إطارها المكتوب والملفوظ، هذا التعامل الذي يهدف في أسمى غاياته إلى تبادل الثقافات والمعارف والعلوم والقيم، وعليه فإنّ الإلحاح في الاهتمام بها أمر لابد منه، وذلك من أجل تحقيق أفضل تواصل، وإنّ الوسائط التي يتم بها تبليغ هذه اللغة كثيرة، ويعد المسرح واحدا من أهم تلك الوسائط، حيث تكون اللغة لدى الكاتب مطلبا أساسيا لتحصيلها وممارستها، باعتباره فعلا اتصاليا، خاصة في مسرح الطفل،"فهو يقوي الذاكرة وينظم نبرات الصوت ويدرب على النطق السليم والإلقاء المؤثر"[1]، هكذا فالعمل الإبداعي يشكّل وسيطا مهما في حركية اللّغة وديناميكيتها وأداء دورها، وهذا يعني أنّ للغة أهمية كبيرة في أدب الأطفال _وفي الأدب عموما_ لأنها أهم ما يمكن أن يتعلمه الطفل والقارئ والمتلقي من خلال ما ينتجه الأديب، والنص المسرحي هو جزء من هذا الإبداع، خاصة وأنه يشكل ثنائية تتعدّى ما هو مكتوب إلى ما هو معروض ومتخيّل، كما أنه يعتمد الممارسة سواء كان الطفل مشاركا أم متلقيّا، وعليه ما فتئ الكاتب المسرحي الذي يكتب للطفل يوظف لغة يراعي فيها خصائص المراحل العمرية للطفل، وخصائص المواقف العروض المسرحية، وقد أجمل (**مباركي بوعلام**) هذه الخصائص فيما يلي:

-الابتعاد عن الغموض واعتماد الوضوح والفصاحة والسلاسة من حيث المخرج والمعنى.

-اعتماد التراكيب السهلة، التي تخلو من التقديم والتأخير.

-عدم الإسراف في استعمال المجازات والاستعارات[2].

والواضح من هذه المعايير التأكيد على أنّ اللغة في مسرح الطفل _على الخصوص_ يجب أن تبتعد عن التعقيد والاعتماد على السلاسة والوضوح، لأن "المسرح يقتضي لغة ذات طابع مركّز ومعبّر تعبيرا /مباشرا بلا تعقيد [...] وبلا استطراد أو تطويل، لغة تنأى عن التراكيب المعقدّة والجمل/ المسرحية ويحسن أن تكون الجمل المسرحية قصيرة [...]، فلا بدّ أن تكون واضحة المقاطع عند النطق، وأن تكون متناسقة الجرس في استرسالها"[3]، وعليه فلغة الطفل في المسرح تتطلب براعة في اختيار ألفاظها وعباراتها بحيث لا تساهم فقط في إثراء قاموس الطفل اللغوي بل تكسبه القدرة على ممارستها وتداولها على اعتبار أنها إحدى المكونات الأساسية للعملية التواصلية، وكذلك القدرة على الربط بين الدال والمدلول

---

[1]- جوليان هيلتون: **نظرية العرض المسرحي**، تر: نهاد صليحة، ط1، هلال للنشر، الجيزة، 2000، ص1.

[2]- مباركي بوعلام: "**خصوصية تواصل النص المسرحي الموجه للطفل**"، **مجلة اللغة والاتصال**،جامعة وهران، الجزائر، فبراير 2008، ص66.

[3]-فاطمة يوسف: **دراما الطفل**، مرجع سابق، ص174.

أو بين ما هو متلفظ وبين ما هو متخيل، وبالتالي استطاعة الطفل استيعاب المضامين التربوية التي يطعّم بها المؤلف عمله الإبداعي، إذ أنه يستدعي إلى جانب هذا المنطوق الحركة والفعل المسرحي إن "الخطاب المسرحي في السيرورة التواصلية لا يعتمد على اللغة الأبجدية فقط، كما هو الحال في أغلب الأجناس الأدبية الأخرى...إنما يتعامل مع العلامة، إذ يعتبر كل ما على الخشبة علامة دالة، والطفل مطالب بتفكيك هذه العلامة"[1].

إذن هي لغة المسرح لها خصائصها، التي تساعد الطفل والمتلقي عموما على الإدراك الآني للدّلالات والمعاني وفق طبيعة هذا الفن الذي يزاوج بين الكلمة والحركة، "فاللغة في مسرح الطفل إشارية وصفية، لا تحليلية نقدية"[2]، وهذا لا يعني الحطّ من مستوى لغة الطفل، بل تقريبها إلى ذهنه ووجدانه، فقد دعا أغلب الدّارسين إلى ضرورة الارتقاء بلغة الطّفل في المسرح، وذلك بالاعتماد على اللغة الفصحى، "بل على المنشغلين بالكتابة للطفل أن يعمدوا إلى لغة أرقى من لغتهم، دون المبالغة في تخيّر الألفاظ والتراكيب الصعبة"[3]، مع أنّ هناك من يقول بضرورة أن تكون لغة المسرح هي اللغة العامية التي تقترب من واقع الطفل، وهي اللغة التي يفهمها ويتعامل معها في هذا الواقع، ومع ذلك فإنّه في مسرح الطفل يجب الابتعاد عن العامية والتأكيد على ذلك، لأن "أهداف مسرح الطّفل التمرس على اللغة الفصحى من خلال الاستماع والتلفظ بها والتفكير بها"[4]، فمن خصائص المسرح أنه يعلّم اللغة ويثري الطفل بمفردات جديدة، ويعلّمه الإلقاء والخطابة، فإذا جاءت مسرحيات بالعامية افتقد الطفل إلى هذه الخصائص.

وفي الواقع فإنّ هذا الإشكال الذي يطرح نفسه حول إشكالية اللغة في المسرح هي قديمة في المسرح العربي، لكن في مسرح الطّفل فإنّ اللغة التي تناسب هذه الفئة العمرية نراها هي الفصحى على اعتبار أنّ العامية هي هجين من اللهجات من بينها الفرنسية، بالإضافة إلى أنّ الغاية من هذا الفن عند الطفل بالدّرجة الأولى التربية والتعليم، ثم ربطه باللغة الأم وجدانيا وفكريّا، لما تتضمنه من حمولة ثقافية وفكرية، واللغة العربية ما فتئت تعبّر عن هوية ثقافية مستمدّة من تراث هذه الأمة، وإذا ما دفعنا بها إلى الطفل فإنّ ذلك سيؤدي به إلى التعرف على بيئته الحقيقية، والاندماج فيها، والشعور بالتالي بالتميز، وإنّ هذه الوظيفة هي ملقاة على عاتق الكتاب، والشعراء، والمفكرين، على اعتبار أن الأفكار التي ندفع بها إلى

---

[1]-مباركي بوعلام، المرجع السابق، ص59.

[2]-نقاش غالم: **خصائص اللغة ومستوياتها في مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص111.

[3]-عبد القادر عميش: **اللغة والفرجة في مسرح الطفل**، مجلة اللغة والاتصال، الجزائر، 2008، ص90.

[4]-منصور عمايرة: **المسرح الأردني**، مرجع سابق، ص114.

الأجيال تتم بواسطة اللغة.

وإذا ذهبنا إلى لغة النص المسرحي الموجه للطفل عند الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) الأكيد أننا سنجد أن لها خصائصها التي ينبغي للباحث الوقوف عندها وتحليلها حتى تكون الفائدة أكبر، وعليه فإن أسئلة مهمة تنطلق من هذه الجزئية، وهي كالآتي:

- ماذا تعلّم لغة النص المسرحي للطفل عند (**عز الدين جلاوجي**)؟

-هل اللغة التي كتب بها تتناسب والمراحل العمرية للطفل؟ أم أنها تتجاوز قدرة هذا المخاطب الصغير؟

-ثم ما هي الخصائص اللغوية التي تميّز هذه النصوص المسرحية الموجهة للطفل؟

ويعد النص المسرحي لـ(**عز الذين جلاوجي**) من النصوص المطروحة للقراءة، ولا غرو في ذلك، فهو أديب رواية، وقصةن ونقد، ومسرح، ولم يُشر الكاتب إلى المراحل العمرية التي يوجه لها خطابه المسرحي، مع أن لكل مرحلة لها خصوصيتها، وعليه فالطفولة التي كتب لها (**جلاوجي**) هي تلك التي بإمكانها التواصل اللغوي من خلال فعل القراءة.

وإن التواصل مع مختلف المسرحيات المكتوبة، ومحاورتها، وتفسيرها، وتأويلها، يُوصِلُ إلى أن أبرز خصائص مسرحيات (**جلاوجي**) اللغوية، أنها كُتبت باللغة العربية الفصحى، وهذا إيمانا منه أن اللغة تمثل وسيطا تربويا وتعليميا مهما، وبالتالي فإن ترقيتها تكون من أهم أهداف المبدع، خاصة في أدب الطفل الذي سيسمح له بتحقيق تواصل وجداني بينه وبين لغته الأم لأنها جزء من هويته وكيانه[1].

وربما نجد الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) -في مسألة اللغة والأسلوب- يخطو خطو جيل الرواد الذين كتبوا للطفل من مثل الشاعر السوري (**سليمان العيسى**) الذي دافع عن ذلك بقوله: "ربما تعمدت الرمز والصعوبة في الألفاظ أو الغرابة في بعض الصور، وربما كانت بعض العبارات فوق سن الطفل، كل ذلك أتعمده وأقصده في كثير من الأناشيد لإيماني بقدرة الطفولة على الالتقاط والإدراك بالنظرة، صغارنا يفهمون بإحساسهم المتحفز الصافي أكثر مما يفهم الكبار بعقولهم الصلبة المرهقة"[2]، إنّ هذه النظرة إلى البعد اللغوي هو من الأهمية في مسرح الطفل، على اعتبار أنّ اللغة هي وعاء حقيقي للمعرفة، إذ ليس هناك عملية تعليمية، وتربوية، ومعرفية دون لغة.

وعليه فإنّ سؤالا يمكن طرحه، ويحتاج إلى إجابة تكون من صميم الحفر في النص المسرحي لهذا الكاتب، أما السؤال فهو: هل أن فصاحة اللغة التي كتب بها جلاوجي قد تؤدي إلى الصعوبة في فهمها

---

[1]-مجموعة من الباحثين: **قراءات في المسرح الجزائري**، مرجع سابق، ص15.

[2]-عبد العزيز المقالح : "**الطفل في الأدب العربي**"، **مجلة الموقف الأدبي**،سوريا،آيار/حزيران1975، ص159.

من قبل المتلقي الصغير؟ وإلى أي مدى يمكن أن تشكل له عائقا أمام أدائها بصريا وسمعيا على خشبة المسرح؟، إن أول ما نلاحظ ونحن نقرأ النصوص المسرحية لهذا الكاتب هي تلك اللغة التي تمتد بجذورها إلى القاموس العربي القديم في كثير من المواطن، مما جعلها نصوصا ترنو نحو القوة والجزالة، فعلى سبيل المثال: فقد ورد في مسرحية "خادع النعام" هذه الألفاظ : "النحرير" و"عقاده"، أما السياق الذي وردت فيه الأولى: " أنا بانتظارك يا أيها العبقري **النحرير**"، والسياق الثاني:" الزوج وقد وصل البراري يحمل **عقاده**"، فلا شك أن هذه الألفاظ بحاجة إلى جهد من الطفل لفهمها، خاصة وأنّ استعمالها يقلّ في اللغة المتداولة عند الطفل في البيئة الجزائرية، وفي قاموسه اللغوي، حتى وهو داخل حجرات المدرسة، لأنها تفوق مستواه، وتنتشر هذه اللغة عبر مساحة كل النصوص المسرحية التي كتبها للطفل، ولا شك أنّ الكاتب يؤمن –كما ذكرنا سلفا– أن الطفل يمتلك قدرة فائقة على الإدراك والفهم بفضل الإحساس المحفز، والصافي، وإن الهدف هو تنمية المهارة اللغوية عند الطفل، من حيث دفعه إلى أن يجتهد في معرفة مترادفات ألفاظ هذه اللغة ومعانيها، وهذا من خلال السياق في الجملة نفسها، فالكاتب يدفع بهذه الألفاظ دفعا إلى الطفل حتى يحاول الإمساك بها، فإذا فكّر الطفل قليلا في لفظة "النحرير"، بماذا يمسك الطفل؟ إنه يدرك أن معناها لا يخرج عما قبلها، إذ أنها وقعت صفة لـ"العبقري"، مما يدل أنها ترتبط بها من حيث الدلالة، فالعبقري معروف عند الطفل أنه الذكي، الفطن، إذن فالنحرير هي هذه المعاني التي أكدت صفة العبقرية، مما يعني أن الكلمة تعني الفطنة والذّكاء الخارق، وغيرها من المترادفات التي تقارب اللفظة، والأمر نفسه بالنسبة للفظة "عقاده" التي نراها لفظا غريبا، يصِّر الكاتب على أن يدخل قاموس اللطفل اللغوي، أما بالنسبة لمعناه كلفظ غريب، فإن الطفل أيضا سيتخذ نفس المنهج لفهمه، وهو المنهج الاستقرائي –إن صح التعبير– فهو لن يدرك معنى هذه اللفظة إلا بعد أن يقرأ ما يليها في السياق: **"الصياد: هذا مكان وفير النعام ومن هنا سأثبت للعالم أنني أعظم صياد على الإطلاق(يلبس جلد النعام) هكذا سأتنكر بهذا الجلد وهذا الريش، فإذا جاء النعام ورآني، حسبني من جنسه، فاقترب مني، حينئذ أنقض عليه وأصطاده..."**[1].

وبعد هذه القراءة يستطيع الطفل أن يربط بين اللفظة والفعل وهو أن الصياد قد لبس"عقاده"، حتى يظهر بمظهر النعام، إذن فاللفظة تعني له حسب السياق أنها ذلك المخيط من جلد النعام، ولو بحثنا في القاموس عن معنى هذه اللفظة سنجده كما يلي : "صَانِعُ الْخُيُوطِ وَالأَزْرَارِ وَبَائِعُهَ"، هذا المعنى يقترب مع السياق الدلالي للفظة في النص المسرحي، إذ أنه صنع من جلد النعامة لباسا له ليخدع النعام ويصيدها.

[1]–عزالدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 95.

وكأن بالكاتب يتعمد اختيار الألفاظ القوية والصعبة والغريبة عن القاموس اللغوي للطفل، وهي ألفاظ تعيش في محيط نصوصه إجمالا، ومثال ذلك أيضا كلمة "الخطْب" في مسرحية "خيوط الفجر" وبالتحديد في قول (علي) ردا على (محمد): "وهل هناك في الأرض من لا يحس بهذا الخطْب العظيم؟" وكلمة "شدقيْه" في قول (محمد) : "ولماذا هذا النوم العميق، ألا ترى الموت يطبق علينا شدقيه؟"، فالنّص المسرحي عند الكاتب مَعرِض يتعرّف الطّفل من خلاله على ألفاظ جديدة، تحوّلت معه إلى هدف أساسي سعى الكاتب إلى تحقيقه من خلال عمله المسرحي، وليس مجرّد وسيلة إيصال فقط، على اعتبار أنّ المسرح المكتوب هو شكل لغوي، ومن ثمّ فهو يساهم في تعليم الطفل هذه اللغة.

ونخال الكاتب يتعمد هذا توظيف الذي تشيع فيه المفردات المعجمية التي تبدو فوق إدراك الطفل وقدرته اللغوية، وتتطلب منه جهدا لفهمها خاصة في مراحله العمرية الأولى، فهي بدلالتها لا يتم إدراكها إلا الطفل في مرحلة البلوغ، وقد أشار (الجاحظ) إلى ضرورة التوافق بين مستوى لغة المتكلم، ومستوى إدراك المخاطب لهذه اللغة، حيث يجب أن تكون على قدر المخاطب وثقافته[1]، وهذا من خلال ما يطرحه من ألفاظ وعبارات، هي من صحيح المعجم اللغوي الفصيح الذي يتميز بالجزالة والقوة التي لا تخالطها العامية، ولعل الكاتب قد أدرك أن ما يعمّق وظيفة تعلم اللّغة من لدن النص المسرحي للأطفال هو محاكاة الطفل للنماذج التي تقدّمها المسرحية، من خلال حضور الألفاظ الفصيحة واستدعائها وقت الحاجة، وهذا ما يدعم أهمية اللّغة في أدب الطفل، ومن السمات البارزة في لغة الحوار في النص المسرحي عند (**عز الدين جلاوجي**)، وعلى مستوى التراكيب اللغوية أنها جاءت في مجملها مركبة، اعتمد فيها على الاسترسال، مع محاولته الابتعاد فيها عن السطحية والتقريرية والمباشرة، والاتجاه بها إلى تجسيد المواقف والشخصيات، ونورد المقطع الآتي من مسرحية "الابن الذبيح" تمثيلا للنسق اللفظي الذي أنشأه الكاتب لتجسيد بعض المواقف والتعبير عن الشخصيات:

"الأب: (متألما) ويلي ما أتعس يومي هذا ليته كان شبحا..ليته كان شبحا، ضيف وليس عندنا قراه، يا ذاااليوم العبوس القمطرير، ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا.

لبنى: لعله يحمل معه طعامه فيأكل وناكل.

عكرمة: هل رأيت ذلك في الحلم أم لعب الجوع بعقلك الصغير فأصبحت تخرفين.

الأب: اسكتوا لقد اقترب الضيف لننس الجوع الآن ولنستقبل ضيفنا"[2].

---

[1]- زويرة عياد: "**الأشكال السردية في روايات محمد مفلاح الجزائرية**"، **مجلة اللغة والاتصال**، ص173.

[2]-عزالدين جلاوجي، **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص-ص 118-119.

فالعبارات جسدت الموقف الدرامي الذي بنى عليه الكاتب فكرته، وهو أن الفقر لا يمنع من الاحتفاء بالضيف، بتوظيفه شيئا من المجاز في قوله "لعب الجوع بعقلك"، إذ تشكل استعارة مكنية مزدوجة، على أساس أنه شبه العقل بلعبة والجوع بإنسان، فحذفهما، وأبقى على أحد لوازنه الفعل "لعب"، للدلالة على أثر الجوع الذي يذهب العقل، وبالتالي يلغي التفكير المنطقي، هكذا فإن" أنسنة الأشياء وتشييء الإنسان طريقان ملازمان للنزعة الحداثية في الكتابة"[1]، وهو تركيب يعلّم الطفل كيف يخرج عن التعبير المباشر إلى التنويع فيه، وبالتالي خلق صور جمالية تجسد المعنى وتقربه إلى الذهن، وهو من خلال هذا التوظيف الذي لا تخلو النصوص منه يسعى دائما إلى تنمية قدرة الطفل على تذوق الأدب الذي تكون وسيلته اللغة.

وكما تبدو أيضا أنها تراكيب طويلة، قد" تنهك الممثل وتحطّ من قواه، وتستنفذ من جهده المخصص للتمثيل والتعبير فوق المنصة، فيقوم بالتمثيل بنصف روحه"[2]، على اعتبار أنّ النص المسرحي ذو طبيعة مزدوجة، يتكون من النص والعرض، ولهذا على الكاتب المسرحي أن يراعي طبيعة الكتابة للمسرح خاصة على مستوى اللغة، التي يفترض فيها أن تنزع إلى الوضوح والإشراق، والتقليل من الجمل المركبة، والاسترسال، إذ "إنّ المسرح يقتضي لغة ذات طابع مركّز معبّر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد[...] بلا استطراد أو تطويل [...]، وهذا يدعونا إلى ملاحظة تراكيب لغة الحوار عند (**عز الدين جلاوجي**).

إن الأمر الذي يشدد عليه نقاد النص المسرحي الموجه للأطفال –والمسرح عموما– أن تكون الجمل قصيرة، وأن تكون التراكيب مناسبة لموضوع النص، وهذا ما نلاحظه في نصوص (**جلاوجي**) المسرحية، إذ ينزع في قاموسه اللغوي إلى التراث اللغوي العربي، والإسلامي، مثل لفظة "قراه" و"العبوس القمطرير" و"نسيا منسيا"، وهذا ليناسب البيئة الدرامية التي اقتبس منها هذا النص السابق الذي وردت فيه هذه الكلمات، والتي تلف أحداث المسرحية، فهي بيئة عربية صحراوية، قديمة، فلا غرابة أن يختار لها الكاتب ما يلائمها من القاموس اللغوي، ومن مظاهر تأثر الكاتب بلغة القرآن الكريم أيضا ما جاء على لسان القبرتين في مسرحية "القُبّرتان والريح": "القبرة الثانية:"علينا أن نتمسك بحبل الله المتين"، وقولها: "حب الوطن من الأيمان" والقبرة الأولى: "سبحان من أبدع خلقه !".

وهي لغة استطاعت أن تستوفي الأبعاد الثلاثة للشخصية المسرحية: النفسية، والفكرية، والاجتماعية، وهذا ما يبدو من خلال الحوار، فالشخصيات تشكل نسيجا واحدا على المستوى

[1] -R.M.Albéres :**Buor**, éditions Universitaires-Paris-1964, P77.

[2] –ألفريد فرج: **دليل المتفرج الذكي إلى المسرح :الملاحة في بحار صعبة**، الهيئة المصرية للكتاب، 1989. ص163.

الاجتماعي، تعيش في فقر مدقع، ومع ذلك فالصبر والتجلد والتعفف ديدنها، فقد اهتمت هذه اللغة بالتوظيف الدرامي للشخصيات، مما أدى بدفع الفعل المسرحي إلى التطور، بالإضافة إلى الجانب الجمالي فيها التي نجدها ترتفع بعيدا عن اللغة العامية في كلماتها، وجملها، وتراكيبها، لما تنطوي عليه من إيحاءات درامية مثل "ويلي" التي توحي بالألم الشديد الذي لا مخرج منه، و"ما أتعس" التي جاءت على وزن "ما أفعل" وهي صيغة من صيغ التعجب، التي توحي بالموقف الصعب الذي وقع فيه هذا الأب الذي عُرف بالجود والكرم، وهو الآن لا يستطيع أن يكون كذلك مع هذا الضيف الذي حلّ دون أن يجد عنده شيئا يقدمه له.

وإنّ القول بجزالة لغة الكاتب وصعوبة بعض ألفاظها أو عباراتها وتراكيبها التي ترجع إلى توظيفه للقاموس اللغوي القديم لا يعني أن لغة الكاتب جاءت غير واضحة، بل إنها تحاول الرفع من مستويات الطفل في المرحلة المتوسطة، والأخيرة، وهي تتراوح في سهولتها وصعوبتها من حيث المصدر الذي استقى منه موضوعاته، فتلك التي أخذها عن واقع الطفل،كمسرحية "سالم والشيطان"، و"الحافظة السوداء"، و"الصياد الماهر" وغيرها، جاءت لغتها قريبة من اللغة المتداولة عند الطفل على فصاحتها، وحسن اختيار ألفاظها وتراكيبها، أما تلك التي جاءت ممسرحة عن قصص من التراث، فقد راعى الكاتب في مستويات لغته مقتضى الحال، أي أن لغته لم تخل فيها من الألفاظ التي تنزع إلى القديم، ولكن الطفل –كما سبق الذكر– يمكن حفظها في السياق اللغوي التي وردت فيه الكلمة التي تشكل صعوبة للطفل، مع التأكيد دائما على أن اللغة المناسبة للمسرح هي اللغة الواضحة والجمل القصيرة التي يفهمها الطفل ولا تتطلب منه أن يبذل جهدا لذلك، ولقد تناول العرب القدامى مراتب الكلام وضروبه ومستوياته، وغالبا ما يفضلون لغة وسطى، ويعزفون عن اللغة المهذبة كل التهذيب، فتهذيب الكلام يأتي من خلال "تبرئته من الرديء المرذول والسوقي المردود..."[1]، والفصاحة اللغوية عندهم "يجب أن تكون كثيرة الاستعمال، ولكن لا تنزل إلى العامية، ولا تكون غريبة"[2]، ويمكن القول إنّ اللغة عند الكاتب تتنازعها مقارنتين:

الأولى: تقترب من مخاطبة الطفل حسب المراحل العمرية، خاصة من هم في مرحلة القراءة المتقدمة أو الفئة العمرية من العشرة فما فوق.

الثانية: تقترب من الكتابة للكبار، ولعل الداعي إلى ذلك أن (**جلاوجي**)، يهدف من خلال هذه

[1]–أبو هلال العسكري: **كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر**، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971، ص41.

[2]–السكاكي: **مفتاح العلوم**، تح: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987، ص416.

النصوص إلى جعل الطفل يحفظ هذه اللغة ويأتي فهمها لاحقا، وقد لمسنا هذا من خلال صعوبة اللفظ والتركيب كما بيّناه سابقا، فالكاتب يتعمد الكلمات الصعبة، وهذا بهدف تنمية الحصيلة اللغوية للطفل، فالنّص المسرحي عنده –وكما سبق القول– هو معرض يتعرّف الطفل من خلاله على ألفاظ جديدة، مما يقودنا إلى القول إن المسرحيات التي كتبها (**عز الدين جلاوجي**) تنزع إلى الكتابة الأدبية أكثر منها إلى الدرامية التي تكون مهيأة سلفا لأن تكون مخططا لعرض مسرحي يقدم للطفل بصريا على الركح.

وخلاصة لما تقدّم يمكن القول إنّ الغاية التربوية والتعليمية كانت هي الغاية التي قصد إليها الكاتب، الأمر الذي يتطلب الوضوح والمباشرة أحيانا، والحفظ والذاكرة حينا آخر، ولهذا فلم يكن للموقف الدرامي حظ كبير في مسرحياته الموجهة للطفل، ومع ذلك هناك بعض المواقف الدرامية التي ترددت في بعض النصوص الدرامية، حيث إن بعض المسرحيات كان اهتمام الكاتب فيها مركّزا على المضامين الأخلاقية والتعليمية، وإغفال قواعد البناء الفني المعروض، إذ جاءت بعض المسرحيات عبارة عن دروس في الوعظ والإرشاد "إذ لابدّ من تقديم المضمون الجيّد بأفضل الطرق الفنية، ولا قيمة لمضمون جيّد يفشل في أن تصل إلى عقول وقلوب الأطفال، بسبب عدم مراعاة العناصر الفنية المختلفة من حبكة مسرحية ورسم واضح للشّخصيات وصراع يتضمن قدرا كافيا من التّشويق وحوار ينبع من الشخصيات ويحسم الصراع ويتقدّم بالموضوع خطوة بعد أخرى حتى يصل بالموضوع إلى ذروته، وروح فكاهة تنسجم مع طبيعة الأطفال المرحة وتحببهم في العمل المعروض"[1]، وإن ميول الكاتب إلى أسلوب الوعظ والإرشاد أدى إلى غياب العناصر الفنية في بناء معظم نصوص مسرح الطفل عنده، كما اعتمد على المضامين والأفكار المستمدة من التراث العربي، واقتصر جهده على إعادة صياغتها بشكل ممسرح، وهذا لأنّ الكاتب –حسب رأينا– قد رأى فيها أنماطا سلوكية تصلح كعظات، وعِبر يأخذ الطفل منها قيمه التربوية.

[1]–يعقوب الشاروني: **فن الكتابة لمسرح الطفل**، الهيئة المصرية للكتاب، 1977، ص136.

7- بناء المشهد الدرامي

إنّ مفهوم المسرح مفهوم مركّب، على اعتبار أن النص الدرامي " يتسم بخصوصية تتمثل في طبيعته الإنتاجية التي لا تكتمل إلا بواسطة عملية إبداعية أخرى تعتمد على تشغيل مجموعة من التقنيات والوسائل التعبيرية غير اللغوية، وهذه العملية الأخيرة هي ما يسمى بالعرض المسرحي الذي يشتمل على لغات سمعية وبصرية وعلى دلائل ورموز تجعل منه فنا يرتبط أكثر من غيره بفنون الفرجة".

فهو نص قابل للعرض والتمثيل [1]، إذ يشكّل ثنائية النص/العرض، فالأول وهو النص الذي يلتقي مع الأجناس الأدبية الأخرى كالقصّة والرواية، حيث يشمل القصّة والحدث والشّخصيات والحوار والسّرد أيضا، بينما العرض يحيل على خاصية التشخيص التي تقوم على محاكاة الأفعال البشرية بالصوت والحركة من خلال توظيف الجسد كتقنية للتعبير في زمان ومكان أمام جمهور من المتفرجين، اعتمادا على المشاهد البصرية والسمعية والحركية، وكلها مجتمعة تكون موجهة من الكاتب إلى المخرج بغية تشخيصها فوق الخشبة، الشيء الذي يفرض إلمام المؤلف بهذا الجنس، لكي يكون النص قابلا للتمثيل.

وإنّ القارئ للنصوص المسرحية عند (**جلاوجي**) يلحظ وعيه بهذه التقنيات، فهو يهتم بالمشاهد المسرحية والحركة والإضاءة، وهذا سواء على مستوى الإرشادات المسرحية أو الحوار.

وعليه فإن هذا المبحث يحاول الإجابة عن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا الجزء وهو:

- إلى أي مدى كان إلمام الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) بالفن المسرحي على مستوى النص المتخيل القابل للعرض؟ وهل هذا النص يحمل في داخله إمكانات إخراجه؟

وإن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي البحث في العلامات المشهدية التي طعّم بها نصوصه المسرحية خاصة على مستوى الإرشادات المسرحية، وقد تمّ اختيارنا لنص بعينه وهو مسرحية "الثيران والأسد" وهذا لسببين:

-تعتبر هذه المسرحية من المسرحيات التي احتوت على المشاهد الثلاثة: الحركية، والسمعية، والبصرية.

-تشكّل هذه المشاهد منعطفا مهما في قابلية تحويل هذا النص الدرامي إلى عرض فرجوي، على اعتبار أنّ المسرح هو إبداع جمالي، يعتمد في تلقيه على ما هو سمعي وبصري لتحقيق المتعة والفائدة[2].

---

[1]-محمد فراح: **الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي: نماذج وتصورات في الخطاب المسرحي**، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص-ص 16-17.

[2]-أحمد بلخيري: **معجم المصطلحات المسرحية**، مطبعة النجاح الجديدة، الدّار البيضاء، ط2، 2006، ص123.

وتجدر الإشارة إلى أن مجموع هذه المشاهد (الحركية والسمعية والبصرية) يمكن استخلاصها من النص الآتي الذي يتكون منه النص الدرامي وهو نص الإرشادات المسرحية (didascalies)، أما النص الأول فهو الحوار الدرامي.

وإن مصطلح الإرشادات المسرحية يعني ذلك النص الموازي للحوار الدرامي، وهو عبارة عن تأشيرات des notations تخص الشخصية (إيماءاتها، ونبرة صوتها، ولباسها) أو الديكور ومن الأمور التي ينبغي أن تراعى في كتابة الأبحاث العلمية أن نضع الكلمات الأجنبية التي تتخلل والأسلوب العربي بين نحوين وموسيقى العرض، والمؤثرات الصوتية، ومن وظائفها:

–إبراز التقطيع المشهدي (فصول، ولوحات، ومشاهد)

–تحديد هوية المتكلم والمخاطب.

–الإشارة إلى مجموعة من العناصر المشهدية والتقنية كالأشياء والإضاءة، والمؤثرات الصوتية.

وإن المصطلح لم يكن معروفا في العمل المسرحي إلا حديثا، لأنّ "المؤلف في العصر اليوناني مثلا هو الذي كان يتولى إنتاج أعماله وإخراجها، ولم يكن المخرج معروفا في تلك الفترة [...] فقد كانت تلك الإرشادات متضمنة داخل النص المسرحي، أي ليست مستقلة أو منفصلة أو منعزلة عن الحوار، بل كانت ملاحظات الكاتب واردة داخل النص الحواري بشكل يصعب فصلها عن نسيج العمل ككل"[1]، وعليه فإن الاهتمام بالإرشادات المسرحية لم يتم إلا حديثا وهذا من قبل (**رومان إنغاردن/ Roman Ingarden**)، الذي ميّز بين النص الرئيسي الحوار، والنص الفرعي الإرشادات المسرحية، قائلا: "إنّ الكلام الذي تنطق به الشّخصيات يشكّل النّص الرئيس لمسرحية ما، وتشكّل الإرشادات المسرحية التي يعطيها المؤلف النص الثانوي، هذه الإرشادات المسرحية تختفي عندما تعرض المسرحية، فهي لا تظهر إلا أثناء قراءة المسرحية حيث تمارس وظيفة العرضّ"[2]، والمخرج هو الذي يشغل هذه الإرشادات أثناء كتابة المشاهد المسرحية لمشروع عرض مسرحي ما، على اعتبار أنها اقتراحات أو معطيات لتوجيه العرض المسرحي، وتعطي معلومات عن الشخصية وملامحها وحركاتها وصوتها وملابسها، كما تعطي صورة عامة أو مفصلة عن (الديكور)، و(السينوغرافيا) والموسيقى والإضاءة.

وعلى هذا الأساس فهي تساعد المتلقي على فهم الحوارات وتفسيرها، كما تساعد المخرج على تشخيص النص الدرامي وتحويله إلى فرجة بصرية تتداخل فيها الحركة والصوت وكل ما هو بصري،

[1]–جميل حمداوي: **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، 2013، ص–ص78– 79.

[2]- Roman Ingarden **: Les fonctions du langage au théâtre**, n°8, 2éme année 1971, seuil, Paris ، نقلا عن جميل حمداوي: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالإضافة إلى أنها تسهم في تقسيم المسرحية إلى مشاهد أو فصول أو لوحات، وهذا يؤكد ما ذهبت إليه (**آن أوبرسفيلد**) من أن "العرض بالمعنى الواسع للكلمة سابق بشكل ما على النص"[1]، مما يعني أن مصطلح "النص" لا يحيل بالضرورة على نظام لغوي لفظي، فكل مجموعة متجانسة ومكتملة من الوحدات اللفظية وغير اللفظية تشكّل بدورها نصا، فالصّورة، والصوت، والحركة، كلها نصوص تتهيّأ للتحليل النصي[2].

وعليه سنحاول رصد هذه الوحدات غير اللفظية في النص المسرحي المشار إليه سابقا، وفق عناصر ثلاثة هي: المشهد الحركي، والمشهد الصوتي، والمشهد البصري، استنادا إلى ما ورد في الإرشادات المسرحية، التي تعد مؤشرا يستعين به المخرج عند تحويل ما هو نصي إلى ما هو بصري، وقد تم اختيارنا لنموذج من مدونة الكاتب التي رأينا أنها ثرية من حيث تلك المشاهد، فتم تشخيصها-تلك المشاهد- ورصد ما فيها من تنوع: حركي، وسمعي، وبصري.

7-1-المشهد الحركي:

يذهب عباس الجراري في كتابه "الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه" إلى أنّ المسرحية "في جوهر مفهومها لا تعدو كونها قصة تحكيها شخصيات في حوار وحركة، والحركة أهم خصائصها، وهي التي تميّزها عن غيرها من الألوان الفنيّة، بل محور كل الخصائص الأخرى"[3].

وهذا يتفق وتعريف (**أرسطو**) للدراما، فهي عنده محاكاة أشخاص وهم يفعلون، والدراما أول ما تعني الحركة، فهي مشتقة من الفعل اليوناني (drao) الذي يعني : يعمل ويتحرّك، وبهذا فإن المعنى الحرفي للدراما هو الحركة والتمثيل، بالإضافة إلى أنّ النص الدرامي هو نسق من الأنساق المشهدية التي تساهم في تشكيل العرض المسرحي، وهو يشمل مجموع الأفعال التي يمكن إنجازها من خلال الإيماء والحركة، ومن خلال الأفعال القولية التي تتضمنها اللغة مثل : هدّد، اعتذر، أعطى، أمر، وبّخ، احتجّ... وما يصاحبها من تنوع دلالي، وإن هذا النوع من المشاهد والمتمثل في الحركة نجده في النص المسرحي الموجه للطفل عند (**عز الدين جلاوجي**) من خلال نسقين مرتبطين مباشرة بالشخصية على مستوى هذه المسرحية وهما:

---

[1]- Anne ubersfeld, **lire le théatre , l'ecole du spectateur,** Tome 2, Ed Sociales, 4eme édition, Paris, Juillet 1996 , P14.

[2]-فهد الكغاط: **تدوين الفرجة المسرحية**، ط1، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، 2013.

[3]-عباس الجراري: **الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه**، ط2، منشورات مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1982، ص-ص 250- 251.

-النسق المتعلق بالحركة والانتقال

-النسق الإيمائي

7-1-1-الحركة والانتقال:

ويبرز نسق الحركة والانتقال على امتداد المشهد الأول، والثالث، وهذا من خلال الإرشادات المسرحية (didascalies) كما يلي:

الشخصية	الحركة والانتقال	الإرشادات المسرحية
الأسد	الدوران ذهابا وإيابا	" كان الأسد يدور ذهابا وإيابا في قلق شديد، "[1]
الأسد	التوقف	"وقد توقف"[2]
الأسد	الإقبال	"وقد أقبل فجأة"[3]
الأسد/ الثور الأحمر	الهجوم/الدفاع	"يدخلان في معركة شرسة تنتهي بموت الثور الأحمر"[4]

ويتمثل هذا النسق في لغة الجسد، حيث تبدأ الحركية فيها بإثارة المكبوت عند الأسد، وخلق فوضى الحركة، التي تنتهي بالتوتر عند الطفل، والتشوق إلى ما سيؤول إليه مصير الشخصيات التي اختارها الكاتب من عالم الحيوانات.

إن هذه الحركة تتجلى بصورة واضحة في ذهن الأسد، الذي يخطط ليستمر وجوده وذلك عن طريق الحيلة التي يحبك خيوطها بإتقان، وحيث يمررها بسهولة فائقة على الثيران الثلاثة، وإن هذا المشهد علامة دلالية يمكن أن يستخلص منها الطفل الكثير من الدروس كالخبرة، والحيطة والحذر، وإعمال الفكر وكذا المحافظة على الجماعة، التي تشكل قوة أمام كل الأخطار.

7-1-2-النسق الإيمائي:

ونقصد بهذا النوع من الأنساق تلك الجوانب غير اللفظية في التواصل بين شخصيات النص المسرحي، وهي لغة قائمة بذاتها تعتمد على الإشارات والإيماءات وتعابير الوجه ووضعيات الجسد، ويوظف الكاتب مثل هذه اللغة في مسرحية "الثيران والأسد" ويبدو هذا من خلال الجدول الآتي:

---

[1]-عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص 198.

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[3]-المصدر نفسه، ص 200

[4]-المصدر نفسه، ص201.

الشخصية	الإيماء	الإرشادات المسرحية
الأسد	تعابير الوجه	"بخبث"
الثور الأسود	تعابير الوجه	"فرحا"
الثور الأسود	تعابير الوجه	"مندهشا"
الأسد	وضعيات الجسد	"منتبها"
الثور الأحمر	تعابير الوجه	"خائفا"

أ-المشهد الصوتي

ونقصد به تلك العلامات شبه الصوتية التي تنتجها الشخصيات المسرحية مقابل ما تنتجه من علامات لسانية، ومنها النبرات وإحالات الصوت، وهمس وتلعثم، ونغمة، وتثاؤب وشهيق وغناء، وهذا يعني كل صوت يُبث بين كلمة وأخرى، وهي علامات تحمل دلالات وإيحاءات.

الشخصية	علامات شبه صوتية	الإرشادات المسرحية
الأسد	إحالات الصوت	"محدّثا نفسه"
الأسد	نبرة الصوت	"متحسرا"
الثور الأحمر	نبرة الصوت	"يصرخ"
الأسد	نغمة	"ضاحكا"

هكذا فقد استدعت هذه الإرشادات المسرحية الأداء الصوتي للشخصية بكل ما يتضمنه من نبر وتنغيم ورسم إيقاع الحديث، والإيحاء بالمعنى العام، حيث شكلت كلها "لغة تدخل في البرنامج الخطابي العام للعرض، وبذلك يتحصّل المعنى [...] فمدوّنة النص تتشكل بتشفير الجسد البشري"[1].

فقد لعبت هذه المشاهد الصوتية دورا مهما في الدلالة على الشخصية الدرامية ورسم ملامحها وسماتها، فمن خلال هذه المؤشرات المشهدية الصوتية يمكن رصد بعض سمات الشخصية الدرامية وملامحها، كالأسد مثلا الذي يتميز بالقوة، لا لضخامة جسده، وإنما لخفة عقله، فقد انتصر ضاحكا على حيوانات الغابة جميعها، التي أوردها الكاتب في النص الدرامي.

[1]-عقيل مهدي يوسف: **جماليات المسرح الجديد**، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1999، ص47.

كما أن المسرحية الجيدة لم تكتب للقراءة فقط، بل كُتبت للعرض، وإن التأثير السمعي الغنائي، والموسيقى من شأنه أن يخلق لحظة سحرية على المسرح، وقد استخدمت الموسيقى منذ العصور القديمة، واتصلت بالمسرح اتصالا مباشرا ووثيقا، وهي تضفي في المسرح جوا سحريا جميلا.

ويوظف الغناء ليكون عنصرا أساسيا في بنية الحدث، وقد استخدم على وجه الخصوص قبل بدء الفصل "ذلك لتخلق بواسطة الأحداث جوا سيكون هو الفصل الذي يلي"[1]، ونلاحظ هذا المشهد السمعي في مسرحية "الدجاجة سنيورة" مع بداية النص المسرحي، وهذا من خلال المقطع الغنائي الشعري الذي تردده الشخصية الرئيسية في المسرحية "فطومة" تعبيرا عن حبها الشديد لدجاجتها، والحقيقة فإن هذه القطعة الشعرية هي على المسرح تتحول إلى قطعة موسيقية تساعد على الأداء وتؤدي إلى تفتيح آذان الصغار على عالم الجمال الصوتي، وتعينهم على الاستمتاع بالمسرحية والموسيقى والغناء أيضا، وإنّ هذا التوقيت الموسيقي يناسب الطّفل ويسهم في جذبه، حيث جاءت في أول مشهد من مشاهد النص.

ب–المشهد البصري

المسرح يعتمد على ما هو مرئي، ولا غرو في ذلك فكلمة مسرح (théâtre) مشتقة من الكلمة اليونانية (théâtron) التي تعني ما يرى، وقد يطلق المسرح على مكان المشاهدة والاستمتاع بالفرجة الدرامية"[2]، ويتكون النص المسرحي "الثيران والأسد" من أربعة مشاهد، وقد توزع المشهد البصري على مجموع هذه المشاهد من خلال الإرشادات المسرحية.

أما عن طبيعة هذا المشهد فقد تنوع بين الفضاء المكاني، والصورة التشخيصية لشخصيات المسرحية من حيث وضعيتها الحركية وملامحها البصرية، وإن الجدول التالي يبين هذا المشهد البصري من خلال هذا التنوع:

المشهد	الصورة البصرية	الإرشادات المسرحية
فضـــــائي/ تشخيصي	فضاء مكاني: في غابة جرداء	"في غابة جرداء مما يوحي بالقحط والجفاف، كان الأسد يدور ذهابا وإيابا في قلق شديد وبالقرب منه

[1] –حنان عبد الحميدالعناني: **الدراما والمسرح في تربية الطفل**، مرجع سابق، ص39.

[2] –محمد مندور: **الأدب وفنونه**، دار النهضة للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، ص61.

	وضعية الشخصية : القلق، الجوع والهزال.	ثوران أحدهما أسود والآخر أحمر، وقد ظهر عليهما الجوع والهزال"[1].
تشخيصي	وضعية شخصية: غارقا في النوم، رابضا لكنه مستيقظ	" كان الثور الأحمر غارقا في النوم، بينما كان الأسد رابضا لكنه مستيقظ"[2].
تشخيصي	وضعية شخصية:ينطلق.	" ينطلق الأسد"[3].
فضائي/ تشخيصي	مكاني: الشمس محرقة وضعية شخصية: يظهر	"الشمس محرقة ولا يظهر إلا الثور الأحمر"[4].
تشخيصي	وضعية شخصية: يدخلان، موت الثور الأحمر"	"يدخلان في معركة شرسة تنتهي بموت الثور الأحمر"[5].

وعليه يمكن لأيّ مخرج أن يجد في هذا النص المكتوب عرضا يجمع بين التشكيل الحركي والبصري والسمعي، يقدم من خلاله للطفل تجربة تقترب كثيرا من وجدانه وتفكيره البسيط، وفي الوقت نفسه تجربة تساعده على التحليل الإبداعي الغريب والمدهش، بتوظيف مجموعة من الرموز والإشارات التي تخص الفضاء المكاني خاصة، الغابة، وكذا الديكور والملابس كالقحط الذي يصيب المكان، والإيماءات التي لاشك أنها تحمل في طياتها دلالات متنوعة تعمق من تفكير الطفل، يتم فيها تجسيد أشكال السلوك والأفعال التي تقوم بها الشخصية الرئيسية الممثلة في "الأسد".

وإن الهدف من إيراد هذه المشاهد هو أن المسرح هو مسرح الصورة بأبعادها الثلاثة: الحركية، الصوتية والمرئية، حيث إن النص الدرامي له الشرعية في التحول إلى أيقونة بصرية يستمتع بها المشاهد، كما يستمتع بالنص المقروء، بل ويسهم هذا النوع من المسرح في تنشيط مشاركة هذا المتلقي، وهذا عن طريق خلخلة أفقه وتخييب توقعاته على حد تعبير المسرحي العراقي (**صلاح قصب**)، وهذا ما قد يحدث للطفل المتلقي في هذه المسرحيات، ففي مسرحية "الأسد والثيران" لن يتوقع أن الثور الأحمر سينتهي به المصير الذي لقيه أصدقاؤه من الثيران.

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **أربعون مسرحية للأطفال**، مصدر سابق، ص198.

[2]-المصدر نفسه، ص199.

[3]- المصدر نفسه، ص200.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المصدر نفسه، ص201.

وكخلاصة لهذا الباب الذي انفرد ببيان معالم تجربة (**عز الدين جلاوجي**) المسرحية الموجهة للطفل عن طريق النص، يمكن القول إنّ هذا النّص الدرامي يكاد يكون "أحادي الوظيفة"، أي أنه ذو وظيفة تربوية، وتعليمية، وإنّ هذه الوظيفة لن تمنع من إخراج هذه النصوص وتقريبها من عالم الطفولة، لأنها ذات مستوى، فقد لامست إلى حدّ ما بعض الومضات الدرامية ومكوناتها، وهذا ما حاولنا بيانه من خلال المبحث الأخير من الفصل الثالث، حيث تحيل بعض النصوص في الواقع إلى تأشيرات إخراجية، تتألف من أنساق مشهدية ترتبط مباشرة بأداء الشخصيات، فهي تنتظر من الدرامارتوج والمخرج الالتفات إليها وتحويلها إلى نص ينبض بالحركة على خشبة المسرح، ولهذا ففي رأينا أن جهود هذا الأديب تعد رائدة بالنسبة لجيله، وللجهود المسرحية الجزائرية المعاصرة عامة.

الباب الثاني

معالم بناء مسرح الكبار
عند عز الدين جلاوجي

الفصل الأول

الرؤية الإبداعية في تجربة الكتابة المسرحية للكبار عند عز الدين جلاوجي

8- الرؤية السياسية بين واقعية الثورة وإشكالية السلطة

9- الرؤية الاجتماعية: القناع والظلم الاجتماعي

10- الرؤية الدينية: استحضار الماضي وتمثل الحاضر

إن الحديث عن مسرح للكبار يضعنا أمام موازنته بمسرح الطفل، الذي سبقت الإشارة إلى بعض التمفصلات التي تتحكم في طبيعته، وهو ما يجدر التذكير به في هذا الباب من الدراسة الذي خصص لدراسة المدونة المسرحية التي كتبها (**عز الدين جلاوجي**) للكبار.

فنحن حين نتحدث عن مسرح الطفل إنما نشير إلى ذلك، ونخصص له مساحة خاصة على مستوى العتبات النصية، وغير النصية التي تحيط بمتن النص، كالعنوان، والتعيين الأجناسي، وصورة الغلاف، وغيرها...، إذ أن مسرح الطفل هو في الأصل يكون موجها إلى فئة عمرية محددة، هي فئة الطفولة التي لها خصائصها التي تميزها عن فئة الكبار، والتي يراعيها المؤلف المسرحي وهو يكتب للطفل.

أما حين نتحدث عن "مسرح الكبار" فإننا لا نستعمل هذا المصطلح –مسرح الطفل–، بل نكتفي بكلمة "مسرح" دون إضافة كلمة "الكبار" إليها، والمقصود بمسرح الكبار هو النص والعرض الموجه إلى سن الثامنة عشرة وما فوق دون أن نفصل في مراحل الأجيال، ومن هنا يجب التأكيد مرة أخرى على أن المسرح في مفهومه العام هو عملية تراكمية، تبدأ بمسرح الطفل كبداية فعلية لمسرح الكبار، وتربية الذوق الفني والأدبي لعملية التلقي منذ مراحلها الأولى التي تشكلها مرحلة الطفولة.

وإن الكتابة المسرحية للكبار عند الكاتب (**عز الدين جلاوجي**) قد شكلت تجربة إبداعية في مجال التأليف المسرحي، فقد قدم في مدونته الموسومة بـ"الأعمال المسرحية غير الكاملة" ثلاث عشرة مسرحية، بالإضافة إلى تجربته الجديدة التي تمثلت في الجمع بين ما هو مسرحي، وما هو سردي، حيث أعاد صياغة نصوص مسرحيته بنكهة السرد، أطلق عليها "مسرديات"، جمع فيها بين المضمون بكل تمظهراته (الفكرية، والثقافية، والاجتماعية، والسياسية، والدينية)، وبين خصائص الإبداع الدرامي، الذي ينبئ بأن هذه التجربة تنتمي إلى جنس الكتابة المسرحية.

وعليه فقد تم تخصيص هذا الباب للبحث في تجربة الكتابة المسرحية عند (**عز الدين جلاوجي**) للكبار، لتتبع ما يميزها من رؤى إبداعية وفكرية، وخصائص فنية التي من شأنها أن ترتقي بهذه التجربة، وتشكف عن جمالياتها الفنية.

1-الرؤية السياسية بين واقعية الثورة وإشكالية السلطة:

من المعلوم أن المسرح -فضلا عن كونه قالبا فنيا دراميا- قد أصبح في العصر الحديث، وبخاصة في القرن العشرين يحمل مضامين فكرية، وسياسية، ولا ينأى المسرح العربي، ومنه المسرح الجزائري عن هذه الميزة، فهناك مسارح عالمية ارتبطت بالمسرح السياسي من مثل المسرح التسجيلي، والمسرح الملحمي، والمسرح العمالي، والمسرح الثوري، وإن هذا المضمون السياسي كان يتناول: علاقة الحاكم بالمحكوم من زوايا الحرية، والفكر الثوري، والحرب، والطبقية، وغيرها.

ولم يكن مسرح (**برتولد بريخت**) إلا نموذجا لهذه الرؤية من حيث إنه قام على التحريض والتسييس، وألقى بظلاله على المسرح العربي، فقد التزم المبدع العربي الطلائعي على وجه الخصوص بقضايا أمته السياسية، خاصة في ظل تكالب الاستعمار على وطنه، وهو الواقع الذي بات ميدانا خصبا للفنون جميعها، وكان فن المسرح أحد تلك الفنون، حيث تبلور هذا المضمون بشكل كامل، خدمة للحركات التحررية التي تسعى إلى رفع القهر والاستبداد الذي فرضته القوة الاستعمارية على المنطقة العربية منذ أوائل القرن التاسع عشر.

هذا وقد أخذ الكتّاب العرب على عاتقهم مهمة ولوج المضمون السياسي، مركزين على قضية الثورة والحرب في بلدانهم، فها هي القضية الفلسطينية ما تزال الشاهد الأساس في كل هذه القضايا، والقضية الأم فلسطين، ومن أهم القضايا التي ما تزال تؤرق الفنان العربي أيضا نقد السلطة التي تقيّد حرية الأفراد، بما فيها من تنديد بكل أشكال الاستعمار والدّعوة إلى الثورة على كل أشكال الظلم.

وإن ملامح المضمون السياسي عند هؤلاء الكتاب كان نتيجة الوعي السياسي الذي قوّى وجوده المسرح الملحمي، والفكر الاشتراكي- أواسط القرن العشرين- وكذا الاطّلاع على التجربة المسرحية في العالم المتحرر التي كانت تدعو إلى مسرح واقعي يرتبط بالمعيش، وبالصراع وبصيرورة المجتمع الحديث، وبمحاولة التغيير، ولا غرو فالمسرح كما عبر عن ذلك المسرحي العربي (**سعد الله ونوس**) "هو الباحث عن الحقيقة والمحلل للأوضاع، والقادر على استخدام كل الوسائل لشحن المتفرج، لكي يأخذ موقفا إزاء ما يشاهد ويساهم في تغيير الواقع"[1]، هكذا فالمسرح الحديث إذن قد غيّر نظرته إلى وظيفة الفن عامة، هذه الوظيفة التي تتمثل في التحريض والشحن والقلق من الواقع المريض، وليس التطهير -فقط- الذي قال به (**أرسطو**) كوظيفة أساسية للمسرح، والذي يعني تفريغ الشحنات السلبية في نهاية العرض، كما يؤكد أيضا هذا المسرحي (**سعد الله ونوس**) على أن المسرح نشأ سياسيا، وسيظل كذلك، وعليه فقد

[1]-سعد الله ونوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، ط1، دار الفكر الجديد، 1998، ص ص39-40.

ظلَّ الحس السياسي متحكما في النصوص المسرحية، على أساس أنه مسرح " يدفع باتجاه التغيير نحو ما هو أفضل، وبالتالي فإنّه تحريضي ويطرح ما يودّ توصيله ليتخذ المتلقي موقفا مغايرا من تلك الحالة، إنّه عملية تنوير وانتقال من حيّز التلقي إلى حيّز الفعل...وهو في هذا يعتمد على مبدأ الانتقائية من التاريخ...إنه يلتقط لحظة بعينها ويقوم من خلال الدراما التي تفتح أبواب التقويم لهذه اللحظة الماضية والظروف التي أدت إليها من أجل إدراك الراهن وتشكيل المستقبل المضاد لهاتين الحالتين أي الماضي والحاضر"[1].

وتعد نصوص(**عز الدين جلاوجي**) المسرحية من النصوص التي ترنو إلى هذا النوع من الحس وهو الحس السياسي، على أساس نقدي يحاول أن يجمع فيه بين الفن والنقد، إذ تنطلق أعماله من المعطيات الفكرية والفنية العربية (القضية الفلسطينية، توظيف الذاكرة الجمعية والتراث العربي، والتاريخ العربي المشترك والمصير الواحد)، وترجمة هذه المعطيات دراميا، وإنّ التركيز على السياسي وجعل الخطاب المسرحي ناطقا برموزه وإيحاءاته وبلاغته دليل على أن هذا التركيز سمة أساسية في تجربة الكاتب، فالعمل المسرحي هو "مناسبة لإثارة القضايا الملحة والساخنة"، فالقارئ لكتابات (**عز الدين جلاوجي**) المسرحية يراها تتحرك بحمولة فكرية اتجهت بالنقد نحو الذات المحلية والعربية باعتبارها تكوين ثقافي، وملتقى للتفاعل مع المجتمع في كل حالاته (الرضا والقبول والرفض، والإدانة والسخط والصراع...).

وإن مرحلة الثمانينيات هي البداية التي تؤرخ للإبداع المسرحي عند (**عز الدين جلاوجي**) ، حيث إنّ أول مسرحية قام بكتابتها كانت سنة 1986، هي مسرحية "البحث عن الشمس"، التي تناولت أبعادا سياسية مهمة، وفي مقدمتها الصراع العربي الإسرائيلي وهي الفترة نفسها التي تكونت نتيجة عنف الواقع وبداية الصراع بين مختلف التيارات الفكرية والاجتماعية، وهو ما جعل الكتابة عنده تكون محمَّلة بالسؤال المقلق، وبهذا فمعظم مسرحيات (جلاوجي) تحمل في مضمونها البعد السياسي، نراها ترتبط أكثر ما ترتبط بالثورة والديمقراطية وحرية التعبير والسلطة والقضية الفلسطينية، وهي تعكس رؤيته للواقع.

وقد حاولنا رصد هذا المضمون من خلال نماذج قد جمعناها من مدونته، ويمكن أن نقدمها وفق الجدول الآتي:

[1]-المرجع السابق، ص41.

المسرحية	التيمة السياسية
النخلة وسلطان المدينة	استلهام شخصية الشيخ لتمرير ربط الماضي بالحاضر، ومحاكمة نظام مستبد في حكمه.
التاعس والناعس	استلهام التراث لتمرير رسائل حول العدالة السياسية والاجتماعية
أحلام الغول الكبير	ارتباط الإنسان بالواقع السياسي وتصوير السلطة القمعية، واندلاع انتفاضة ناجحة ضدها.
البحث عن الشمس	مسرحية القضية الفلسطينية
حب بين الصخور	حرب التحرير الوطني
أم الشهداء	تصوير حياة الأسرة الجزائرية إبان ثورة التحرير الوطني
هيستيريا الدم	موقف الآخر الأجنبي/المستعمر ورؤيته للحرب.
الأقنعة المثقوبة	انتهازية السلطة الإدارية

فمن خلال هذا الرصد للنصوص نلاحظ اهتمام الكاتب بالقضايا الوطنية والقومية العربية، من مثل تناول ثورة التحرير الوطني، والتعبير عن الأزمات العربية كالغزو العراقي للكويت وتحريرها، والهم السياسي الديمقراطي والقضية الفلسطينية، وهو تناول منطقي لتفعيل دور المسرح، ومشاركته في القضايا والهموم السياسية الوطنية والقومية.

ولضرروة منهجية ارتأينا تناول تلك التيمات السياسية الأساسية التي تناولها الكاتب في نصوصه المسرحية ، وهي الحرب وثورة التحرير الكبرى، والقضية الفلسطينية، والسلطة السياسية وفق النقاط الآتية:

1-1-الحرب وثورة التحرير الوطني

لقد كانت الحرب تيمة أساسية في التجربة الإبداعية على مر العصور، ولم تكن"موضوعة جديدة في الإبداع الأدبي والفني، وإنما تعود في أصولها إلى صيغ شتى من الممارسة التي عرفها الإنسان عبر تاريخه الثقافي أصلا بتأثير من تواريخه الأخرى المتاخمة كالتاريخ الديني مثلا، وفي مقدّمة النماذج الأصلية

الأساسية التي يمكن الاستشهاد بها نموذج الملحمة "كلكامش، والإلياذة، والأوديسة"، أو الشعر البطولي ذي النفس الملحمي (معلقات الشعر الجاهلي عند العرب نموذجا، خاصة منه ما أفرزته الحروب القبلية: البسوس، داحس والغبراء..)، وعندما ننتقل إلى العصور المتأخرة نسبيا تواجهنا تمظهرات أخرى لموضوعة الحرب في ممارسة إبداعية أخرى غير الشعر بالمعنى الضيق، ومن ذلك المسرح والسينما"[1]، وإذا اقتصرنا على المسرح، فيمكن أن نؤكد أنّ المسرح الغربي منه، ومنذ مسرحية "الفرس" لـ(**أسخيلوس**)، وصولا إلى ما يعرف بمسرحيات الحرب لـ(**إدوارد بوند**) الملقب بـ(**شكسبير**)، والمسرح الملحمي عند (**بريخيت**)، كلها قد قامت على الواقع، ونجدها ذات علاقة راسخة مع موضوعات الحرب، من ذلك مسرحية "الأم شجاعة" التي استمد أحداثها من حرب الثلاثين عاما التي قامت في أوربا بين (الكاثوليك) و(البروتستانت)، هذه الأم التي لم تجد في تلك الحرب إلا فرصة للربح، عندما اقتنت عربة وأخذت تتاجر متجولة بين الجيوش رفقة أبنائها، فلم تكن الحرب إلا مكسبا حقيقيا لها، فلم ترغب في أي سلام قد ينزع عنها تجارتها.

والملاحظ أيضا أن المسرحيين الغربيين منذ العصر اليوناني إلى الآن، لم يقتصروا على تمثيل الحروب التي عايشوها أو جرت وقائعها بالقرب منهم فحسب، بقدر ما عملوا على استلهام حروب أخرى في مسرحياتهم، كما هو الشأن مثلا بالنسبة لـ(**جان جنيه**) مع "حرب التحرير" و(**بيتر بروك**)، و(**بيتر فايس**) مع "حرب الفيتنام".

كما أسهم المسرح العربي بدوره في معالجة موضوعة الحرب في العديد من الأعمال الدرامية، ولا سيما منها تلك التي جاءت نتيجة التفاعل القوي للمسرحيين العرب مع الأحداث الجسيمة التي عاشها العالم العربي خلال القرن العشرين، وخصوصا منها تلك المتعلقة بمواجهته مع العدو الإسرائيلي من خلال الحربين الشهيرتين حرب يونيو 1967، ثمّ حرب أكتوبر 1973.

وإنّ المتتبع لحركة المسرح الجزائري يتأكّد من الارتباط بهذه الحركة في السياق التاريخي والسياسي والثوري للمجتمع الجزائري، وحضورها القويّ في الظاهرة الثقافية الفنية، سواء قبل الثورة أو في أثنائها وخاصة بعد الاستقلال، حيث نجد أن الحركة المسرحية الوطنية قد رافقت- منذ بداياتها في عشرينيات القرن العشرين- المجتمع في نهضته وتطوره، وقد كانت الثورة الكبرى هي محور تجليها.

وعليه فإنّ البعد الثوري بقي السمة الكبرى التي تميّز المسرح الجزائري، على اعتبار أن الجزائر لها تاريخ مع

[1]-بشير القمري: "**أساطير الحرب في الخطاب السينمائي، أمريكا نموذجا**"، **مجلة الكرمل**، العدد7، 1993، ص- ص 155-156.

الاستعمار الفرنسي، وقد أغرق في هذا المضمون المسرحيون (**رشيد القسنطيني**) الذي يعدّ أب المسرح الجزائري، إذ كان البعد النضالي لمسرحه سببا في ملاحقته من طرف السلطات الاستعمارية، وكذلك الأمر بالنسبة لـ(**محي الدين باشتارزي**) الذي كتب وقدّم مسرحيات اجتماعية وسياسية نقدية، مثل "فاقوا" و"الخونة" و"أبناء الجحيم"، وهي المسرحيات التي جسّدت قوة حرب التحرير الوطني ضدّ الاستعمار الفرنسي.

وكتب (**أحمد توفيق المدني**) مسرحية "حنبعل" التي عرضت سنة 1948، تناول فيها الصراع بين القرطاجيين في تونس، وروما، وهو في الوقت نفسه رمز لصراع حاضر بين الشعب الجزائري والاستعمار الفرنسي بعد الحرب العالمية الثانية.

لقد أدرك الاستعمار أن المسرح أضحى يشكل خطرا على الوعي الجمعي الوطني، ووسيلة تحريض ضده، فشنّ عليه حربا أثناء الثورة، وشدد الخناق عليه، إلى الحد الذي فرض في بعض الأحيان توفر النص المسرحي على خاتم السلطات الاستعمارية المعنية بالأمر، وكان يشطب في كل مرة 15% من النص المسرحي[1]، إلا أنّ ذلك لم يحط من عزيمة الناشطين في هذا المجال، حيث تأسست الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني سنة 1958، والتي كانت تضم فرقة مسرحية، وكان أول عرض قدّمته هذه الفرقة مسرحية "نحو النور" في ماي 1958 بتونس، وقد لاقى ذلك العرض نجاحا باهرا إثر جولاته المتعددة في كل من تونس وليبيا ويوغسلافيا، إذ عبرت المسرحية بصدق عن واقع الثورة التحريرية آنذاك، الأمر الذي حذا بالفرقة المسرحية مواصلة نشاطها، فقدمت مسرحية "أبناء القصبة" سنة 1959 لـ(**عبد الحليم رايس**)، ومسرحية "الخالدون" في 1960، وفي 1961 قدّمت مسرحية دم الأحرار"[2].

كما كان نشاط الطلبة الجزائريين كبيرا في مجال المسرح، الذي تناول في مضمونه ثورة التحرير الوطني، ويمكن أن نذكر تجربة (**صالح خرفي**) في مسرحية "المعركة" سنة 1957، والتي نشرت فيما بعد بعنوان "حنين إلى الجبل"، ومسرحية "مصرع الطغاة" لـ(**عبد الله ركيبي**) عام 1959، وهي كلها تنقل لوحات خالدة من الكفاح المسلح والوضع السياسي والاجتماعي القائم أنذاك.

وفي سياق التفاعل القوي بين المسرح والتاريخ الجزائري عمل مؤلفو المسرح الجزائري –بعد الاستقلال– على استحضار بعض المحطات التاريخية المهمة، ولاسيما تلك التي عرفت حروبا مصيرية ضد المستعمر

---

[1]–أحمد دوغاز: **الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري العربي**، ط1، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.

[2]–أحسن ثليلاني: **المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية**، 2007، ص- ص96-97.

الفرنسي، ويكون (**عز الدين جلاوجي**) من بين هؤلاء الذين مجدوا التاريخ الثوري في كتاباتهم المسرحية، وشكلت الثورة علامة بارزة في كتاباته، وعيا منه أن الأدب والفن عليه أن يلتزم بـ" قضايا وطنه، ولا سيما في البلاد العربية التي تعاني من مشاكل الاستعمار والفقر والتخلف..."[1]، إنه الالتزام الذي يدعو ضمنيا إلى ضرورة التمسك بالهوية والأصالة والتضحية من أجل الأرض، وهذا يعود إلى طبيعة الظروف التاريخية التي مر بها الشعب الجزائري، وأرض الجزائر من احتلال، حاول بكل ما أوتي من قوة أن يطرد أهلها ويشردهم ويحتل أرضهم، وفي هذا السياق تندرج مسرحيات "النخلة وسلطان المدينة"، و"أم الشهداء"، و"حب بين الصخور"، ومسردية "هيستيريا الدم"، فكيف تمثلتْ حرب التحرير الوطني في التجربة المسرحية لـ(**عز الدين جلاوجي**)؟

تقوم مسرحية "النخلة وسلطان المدينة" على ثنائية الزمن الماضي/الحاضر، فالماضي هو الثورة والحاضر هو الحرية والاستقلال، الأول تصوره اللوحة الأولى من المسرحية وهو الزمن الذي وضعت فيه الحرب أوزارها، وهذا ما يوضحه الحوارالآتي: **"النخلي: السيف، أنت هنا؟**

السيف: (منتبها) آه، هذا أنت؟ وأين تريدني أن أذهب؟

النخلي: ماذا تفعل هنا؟

السيف: كما تراني، أنظف حدّ سيفي من دماء الأعداء"[2].

إنه التمهيد الذي ينبئ بنهاية الحرب على الأعداء، ويقدم لنا في هذا التمهيد أيضا شخصيات المسرحية الرئيسية التي أنهكتها الحرب، وهي التي رفضت الذل والاستسلام لعدو قد اغتصب أرضهم واستباح فيها الأنفس واستغل خيراتها، وهذا ما ينطق به المقطع الحواري الآتي:

"النخلي: لعن الله الحرب، لقد أكلت الأخضر واليابس.

السيف: وأخذت منا خيرة أبناء المدينة.

السيف: وأخذت منا خيرة أبناء المدينة

النخلي: وخلفهم أرامل وثكالى وأيتام.

السيف: (مطمئنا) كل شيء يهون في سبيل مدينتنا.

النخلي: بل في سبيل أنفسنا، إننا لم نحرر التراب، ولكننا حررنا الكبرياء والعزة"[3].

---

[1]-نور سلمان: **الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحريض**، ط1، دار العلم للملايين، لبنان، 1981، ص17.

[2]- عز الدين جلاوجي : **الأعمال المسرحية غير الكاملة**، مصدر سابق، ص 250.

[3]-المصدر نفسه، ص 251.

فالحرب والثورة هنا يفيدان الدفاع عن الأرض والهوية والوجود والذات، والمعنى يضيق ويتسع حسب مخيلة المتلقي الذي يتلقى النص الإبداعي وفق ما فيه من دلالات وإيحاءات، إذ "القدرة الإيحائية التي تميز النص الأدبي عن الخطاب العادي إنما تتأتى من شحن اللغة بمقدار غير عادي من الانفعالات، لكن هذا الشحن لا يترك الألفاظ على حالها الأصلي، بل يزيحها من واقعها الأصلي العادي إلى واقع عرضي مؤقت"[1]، فالأرض قد رويت بدم الأحرار، وهكذا هو العطاء المتبادل بين الأرض والإنسان، وتبدو تيمة الثورة أكثر وضوحا من خلال اللغة وقرائنها التي جاءت مشحونة بدلالات الاستشهاد والبطولة والتضحية والدم:

"السيف: تخيل معي كم طحنت هذه الحرب !(يشير بيده) إن كل شبر من تراب مدينتنا هو الآن مضمخ بالدم.

النخلي: إن عطور رائحته لتنعشني.

السيف: (متأملا) وإن ضوءه لينعكس متلألئا على كل شيء.

النخلي: لَكم الله يا شهداء المدينة، لكم الله يا أبطال المدينة !"[2]

فقد بدأت المسرحية بتصوير مخلفات الحرب، والشخصيات الرئيسية تتحدث عن أهوالها، وتضحيات أهل المدينة، وهذا ما عبر عنه الحوار السابق، وإنها الثورة التي دفع بها الأبطال للحصول على قيمة الحرية، وقد تمثلت أهداف الثورة في تطهير الأرض من كل غاصب، ولا نخال هذه الأرض إلا الجزائر، وما هؤلاء الشهداء إلا شهداء الجزائر، لأنها الأرض التي توافد عليها الأقوام منذ فجر التاريخ، وما يثبت هذه الرؤية القرائية لهذا الفضاء المفتوح ما جاء على لسان شيخ المدينة: **"كانت مدينتكم ذات يوم واحات من نخيل، بها الظل الظليل، يأوي إليها العزيز والذليل..وذات ليلة باردة مظلمة، وكنت حينها طفلا بلغت السعي، هاجمتنا من الشمال والغرب قطعان من الخنازير والدببة وأناس لهم أشكال البشر وأرواح الشياطين، شقر، حمر وبيض [...] لقد عاثوا في أشجارها وينابيعها وحوّلوا الخضرة جفافا وقحطا وقتلوا خيرة الرجال..."[3].**

فعن طريق الرمز استطاعت هذه الشخصية أن ترسم ماضي هذه المدينة المشرق منها والمظلم، فقد كانت أرض الخيرات تستقبل الوافد إليها، إلا أن يد الاستعمار قد حولت هذه المدينة إلى خراب، وهو

[1]-محي الدين صبحي: **نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا**، ط1، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس 1984، ص101.

[2]-عز الدين جلاوجي، **الأعمال المسرحية غير الكاملة**، ص251.

[3]-المصدر نفسه، ص 258.

رمز بامتياز إلى فرنسا التي عاثت في هذه الأرض فسادا قتلا وتنكيلا.

هكذا تظهر صور الكفاح في هذه المسرحية، وضمن إشارات متفرقة تنزع إلى وقائع تاريخية متصلة بحرب ثورة التحرير الوطني، والحرص على إقامة شعرية لتمثل الحرب بأدوات مسرحية، كالشخصيات التي يمكن تصنيفها إلى شخصيات وطنية مناضلة في سبيل الوطن، وشخصيات خائنة للوطن، وأخرى تابعة للقوى الخارجية، وعن طريق ثنائية الفضاء الذي جمع بين الفضاء المعادي كالسجن، والفضاء الإيجابي المدينة التي ترمز إلى الوطن المفتوح على شعبه، كما أن الهدف من استحضار هذه الحرب في المسرحية هو تقديم نص وثائقي عنها،وإنه موقف إنساني يتم فيه التمييز بين من يميل إلى المطالبة بالحق، وبين من يمعن في التمسك بالباطل، ويتم فيه تقديم الموت من أجل الوطن والكرامة، باعتباره تيمة دالة على الثورة بكل أشكالها.

كما تمثل مسرحية "حب بين الصخور" نموذجا للمضمون الثوري بامتياز، فهي عبارة عن لوحات تصور كفاح الشعب الجزائري، والمسرحية ككل ما هي إلا استمرار للنزعة الوطنية في نتاجات الكتابة المسرحية ما بعد الاستقلال، إذ تشكل هذه النزعة بنية متحكمة في النص المسرحي عند هذا الكاتب، تحدد دلالالته وخلفياته الإيديولوجية كدعوة إلى الإصلاح الداخلي ومقاومة المستعمر، حيث عادت بنا المسرحية إلى الثورة التحريرية، تستحضر أسباب الحرب وإصرار أبطالها على النصر، وتدور أحداث المسرحية في مقهى شعبي أمام مجموعة من الزبائن في جو من الضجة، وإن اختيار المقهى هو محاولة لإيجاد بديل عن الفضاء المسرحي التقليدي، استعان بالحكواتي (الراوي)، هذه الشخصية المعروفة في التراث الشعبي، وأحد أشكال الفرجة القديمة، هو في المسرحية رجل مسن، ثم هناك زبائن المقهى، وهم شباب يعيشون أوضاعا اجتماعية صعبة.

وتصور الحكاية في المسرحية تاريخ الثورة والمعارك التي كان يقودها أبطالها ولا يعرف الشباب عنها الكثير، فهم لم يشاركوا فيها، فاكتفوا بالحاضر المشوّه، والمسرحية تعرض ثلاث عشرة مشهدا، استعرض فيها الكاتب تفاصيل معركة الجرف التي قامت وقائعها بالقرب من تبسة، كان المشهد الأول بمثابة التمهيد لانطلاق أحداث المسرحية، اهتم فيه الكاتب بالسياق المكاني، ووضع المتلقي في إطار الأحداث، فالمكان كان عبارة عن مقهى، وبه شباب وشيخ مسن، وآخرون، ركز الكاتب على الشباب والشيخ، من حيث تقديم ملامحهم العامة: **"في ركن المقهى يجلس مجموعة من الشبان يتابعون فيلما بوليسيا بحماس شديد، وقد تعالت سحب الدخان فوق رؤسهم، في الزاوية الأخرى من المقهى يجلس شيخ في السبعين من عمره، في لباسه التقليدي يرتشف قهوته في مهل، يضع**

عصاه بين ساقيه، ويداعب حبات سبحته، يرفع رأسه بين حين وآخر متنقلا بين الشبّان والفيلم"[1].

إن هذا التصوير للمكان وللشخصيات في هذا المشهد لم يأت اعتباطا، إذ نراه يشي عن حياة الفراغ الذي يحيا فيه هؤلاء الشباب، ومظاهر تشي بحياة اللهو التي استكان إليها هؤلاء: سحب الدخان، الفيلم، ومن جهة أخرى حاول الكاتب في المشهد أن ينطلق من البعد النفسي لتلك الشخصيات، حيث سنراه يشكل بؤرة اتّكأ عليها الكاتب لسرد أحداث المسرحية، هذا البعد الذي يجسده السرد كالآتي: **"فجأة يقع انفجار مهول في التلفاز، يرتفع الدّخان، وينطفئ التلفاز نهائيا، يصاب الشبان بارتباك عظيم ويدخلون سريعا تحت الطّاولة مذعورين لاتقاء شظايا التلفاز، بينما يبقى الشيخ دون حراك إلا من ابتسامة خفيفة"**[2]، فالشباب خائفون من الانفجار، حريصون على الحياة، بينما الشيخ لم يصبه شيء من ذلك، ولم يفوت الكاتب هذا التفصيل الذي نراه يخدم الأحداث بل ويعتمد عليه كل الاعتماد، إذ يجعل الشيخ ينتبه لهم، وينعتهم بالجبن، ويأخذون في تبادل اللمز والغمز، ويحاول كلا الطرفين أن ينتصر لنفسه، فالشباب يسخرون من الشيخ ويذكرونه بأنه لم يخف من الانفجار لأن الحياة مدبرة عليه، وهم مقبلون عليها: **"لم نخف، ولكننا حمينا أنفسنا، يمكن أن تكون شظاياه محرقة أو قاتلة، قد لا تخاف أنت لأنّ الحياة أدبرت عليك، وأنت تستقبل الموت، أما نحن فالحياة مازالت تفتح لنا ذراعيها"**[3]، ليرد الشيخ بدوره:"**بل لأننا تربينا على الشدة والقوة ونشأتم في النعيم، لأننا سلكنا دروب الحياة الصعبة وخضنا معاركها الشرسة وخلدتم لنعيمها، والحكمة الذهبية تقول: "اخشوشنوا فإنّ النعمة لا تدوم"**[4].

ويراهن الشيخ على هؤلاء الشباب ويذهب إلى فكرة رواية جزء من تاريخ الثورة، حين احتدم الصراع النفسي بين الطرفين، حيث أخذ الشباب مرة أخرى يسخرون من الشيخ وينعتونه برومل الصحراء، أو الجنرال جياب، أو قائد معركة ديان بيان فو: **"ينسحب الشبان بكراسيهم إلى اليمين، وعلى ملامحهم حيرة، يدفع الشيخ الطاولة بعيدا، تخفت أنوار المقهى وقد بدأ النهار يشرق، يعود الشيخ إلى الوسط، ليحكي حكايته على الجميع"**[5].

---

[1] _عز الدين جلاوجي: **مسردية "حب بين الصخور"**، دار المعرفة، الجزائر، 2013، ص11.

[2] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –المصدر نفسه، ص13.

[4] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها..

[5] –المصدر نفسه، ص15.

ولا نخالها إلا حكاية ثورة، كان هو أحد أبطالها: **"نحن الآن نحط الرحال آمنين، في رحاب عام خمس وخمسين لنشارك جميعا تأمل صفحة ناصعة، من صفحات تاريخنا اللاّمعة"**[1].

وفي ثلاثة عشر لوحة يروي الشيخ جانبا من جوانب المعركة، ويمكن أن نصنّف أبطالها في ثنائية: المجاهدين/القائد الفرنسي وجنوده، من حيث تبادل الأدوار بين مشاهد المسرحية، وخلاصة المشاهد تراوحت بين وضع خطة قتال من طرف الجنرال الفرنسي (**أندريه**) للقضاء على المجاهدين المرابطين بالجبل بين الصخور، وبين التحضير أيضا للمعركة من طرف أبطال الجزائر ومن الأسماء التي أوردها: بشير وعباس، لتنطلق المعركة فجرا وتدوم تسعة أيام، تكون بين مد وجزر، فالقائد الفرنسي من وراء مكتبه يعد الخطط ويتوعد بالنصر والقضاء على الثورة نهائيا بزيادة العدة والعدد، والمجاهدون المرابطون يصرون على النصر مع قلة المؤونة والعدة والعدد، يحدوهم إيمان عظيم بالنصر، وتشارك المرأة في المعركة بكل ما لها من قوة: إعداد الطعام، التمريض، القتال، وقد كانت جميلة رمزا للمرأة الجزائرية المشاركة في الثورة: **"لا بأس سنقاتل نحن اليوم، لسنا أقل مستوى من الرجال، لقد قاتلنا منذ البداية، وسنقاتل حتى نطرد هذا الجراد عن أرضنا، وكما استشهدت فاطمة نرجو أن نستشهد أيضا"**[2].

كما كان الوطن العربي مشاركا إيجابيا في هذه الثورة وهذا ما ينبئ به المشهد الأخير من المسرحية على لسان بشير:**"اسمع يا عباس، الجميع حماس وحيوية، حتى إخواننا في تونس على أهبة الاستعداد للمشاركة بكل ما يملكون من أرواح ودماء، والأخوة العربية من الخليج إلى المحيط تهتف ملء الحناجر: المجد يا جزائر"**[3].

إنّه البعد القومي الذي أراد الكاتب أن يبرزه للتاريخ، وهو التحام الشعب العربي مع القضية الجزائرية، واعتبارها قضيته أيضا، وكيف لا وهي المقومات نفسها التي تؤسس لهذا الالتحام، هذا الالتحام الذي شكّل في الوقت نفسه عاملا نفسيا مهما في شحن الهمم، فقد انكشفت الأحداث في آخر المسرحية عن انتصار محقق، وتحرير الأرض من الغاصبين، وهي المعاني التي اختزلتها المسرحية في أبيات للشاعر (**محمد الشبوكي**)، الذي جعله الكاتب يشارك في المسرحية لختم أحداثها:

"جزائرنا يا بلاد الجدود

نهضنا نحطم عنك القيود

---

[1]-المصدر السابق، ص16.

[2]-المصدر نفسه، ص114.

[3]-المصدر نفسه، ص112.

ففيك رغم العدا سنسود

ونعصف بالظلم والظالمين"[1].

هكذا نلاحظ أنّ الكاتب في هذه المسرحية يتمترّس خلف التاريخ والواقعة التاريخية من أجل نشر الوعي ومواجهة هذا التغريب الذي يعيشه الجيل الحاضر، فكاتب هذا النص يحتج على الحاضر بإحياء التاريخ المجيد لهذا الوطن، وعليه يمكن أن نعتبر المسرحية –في الوقت نفسه– حالة رفض للواقع ومحاولة إعادة تمثيل التاريخ، واستهجان لجيل لا يعي تضحيات آبائه وأجداده بتقاعسه، هذا الجيل الذي يختزل وطنا وأمة بكاملها، هذا الجيل الذي يمثله الشباب في المسرحية، فهم عاطلون عن العمل، يرتادون المقهى لقضاء الفراغ، يسخرون من آبائهم وأجدادهم رموز ثورة التحرير، يتشدقون بثقافة غير ثقافتهم باسم الفن والحضارة، والمسرحية تدين جيل الاستقلال الذي تخلى عن مبادئ الثورة، وعن المسؤولية في الحفاظ على مكتسباتها.

ونخال الكاتب قد نجح في هذا التحريض –على الأقل– على المستوى الفني في المسرحية، حيث وضع لها نهاية تنبئ بالتواصل الإيجابي مع الواقع، الحاضر حين **"ينظم الشبان الثلاثة وبعض من في القاعة للمنشدين، وتشارك القاعة كلّها أيضا في الإنشاد"**[2].

أما مسرحية "أم الشهداء" فهي تعرض في خمس لوحات واقع ثورة التحرير الكبرى في بنيتها الاجتماعية والسياسية والثورية، ففي البنية الأولى تصور الأسرة الجزائرية إبان الاحتلال الفرنسي، من حيث مصادرة الأراضي وجعل المواطن الجزائري يعيش الظلم بشتى أنواعه التشرد، الفقر الذل والحرمان، وهذا ما عبر عنه الحوار التالي في اللوحة الأولى:

"عائشة: مالك أماه كأني أرى وجهك حزينا؟

الأم: صحيح بنيتي.

عائشة: ماذا تخفين أماه؟

الأمّ: حالنا تزداد سوء بعد سوء...

السماء شحت...

والأرض أجذبت...

وقطعاننا ماتت...

---

[1]–المصدر السابق، ص117.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولعل العام يدور فلا نجد ما نأكل"[1]

فهذه هي الوضعية التي تعيشها هذه الأسرة في مسرحية "أم الشهداء"، وهي نموذج لواقع الأسرة الجزائرية في تلك الفترة العصيبة من تاريخ الجزائر إبان الثورة، وعلة هذا القحط والفقر هو هذا الاحتلال الذي سرق أراضي الجزائرين وصادرها وهجّرهم للجبال:

"الأب: سرق اللصوص أرضنا (يدخل الولدان أحمد والصادق دون أن يتكلما)

الأم: اللصوص؟

عائشة: أي لصوص؟

الأب: (ضاحكا بمرارة) أي لصوص؟ لا تعرفون اللصوص؟ وهل في الأرض غيرهم؟ جاؤونا من وراء البحر كالجراد؟ [....]

الأم: لا أكاد أفهمك.

الأب: أصدر الحاكم الفرنسي أمرا بانتزاع أراضي أهل القرية.

عاشة: حتى أراضي البور لم تسلم من ظلمهم"[2]

هي يوميات المواطن الجزائري مع القلق على الوجود المهدد بالموت بسبب الفقر والجوع الذي جعله هذا المحتل وكأنه قدر محتوم على الشعب الجزائري، أما في البنية السياسية فنجدها ممثلة في سياسة الاستعمار من حيث ما يمارسه على الشعب الجزائري من قمع وقتل وإبادة جماعية، فها هي أم الشهداء تعبر عن هذه السياسة وخوفها من أن تفجع في أولادها كما فجعت في أخيها ذات يوم، مخاطبة ولدها أحمد وهو يصر على الالتحاق بالثورة: **"الأم: (متذكرة بحزن) هكذا كان خالك بمثل هذه الثورة وهذا الإباء...بمثل هذي الكبرياء وهذا التحدي... قتَل المعمِّر وهو يقول: عليها اللعنة بندقية لا تغسل ذلي...عليه اللعنة عمرا أطأطئ فيه رأسي، ولكنهم في المساء قتلوه...أحاطوا بدارنا كالذئاب المفترسة...كالكلاب المسعورة...وقتلوه..."[3]**، نجد أن هذه البنية هي أخطرها على الإطلاق، فهي تصفية جسدية، تستهدف الحق في الحياة، وهي الصورة التي رسمها الكاتب لأبشع استعمار في اللوحة الأخيرة من المسرحية بقتل كل أفراد الأسرة، لتتوالى أوسمة الاستشهاد:

"الضابط: (يأمر جنوده) املأوا صدره رصاصا.

---

[1]-عز الدين جلاوجي: **مسرحية "أم الشهداء"**، ط3، دار الروائع للنشر والإشهار، 2010، ص8.

[2]-المصدر نفسه، ص-ص10-10.

[3]-المصدر نفسه، ص ص12-13.

الصادق: يا بشراي بل املأوه أوسمة...الله أكبر...تحيا الجزائر...تحيا الجزائر (يطلقون الرصاص فترتمي أمامه أخته...فيقتلونها ويقتلون الصادق)"[1]

إنّ الكاتب حاول أن يرسم بشاعة الحرب في النفوس، بمشاهد القتل والدّم والدّمار، ليستدل على همجية الاستعمار، إلا أنه في المسرح، وخاصة من الناحية الجمالية والأخلاقية لا يمكن استيعاب هذه المشاهد، ولقد كان (**أرسطو**) أول من نبّه إلى ضرورة إقصاء "المرعب" من مجال المسرح، وهو الرأي الذي ذهب إليه (**جان لوي بونوا**) أحد المخرجين المعاصرين الذي يرى أن الحرب "ليست هي القصف فقط، وإنما سلوك الناس خلال الحرب، أي الحرب داخل الرؤوس، وانعكاسها بهذا الشكل يجعل الحرب مسرحية"[2]، هذا تأكيد على أن الحرب في المسرح تجري خارج دائرة المواجهة الدموية الكلاسيكية التي تحتضنها فضاءات المعارك "لتتحول إلى أعمق أعماق الكائن البشري، لتصبح شبيهة بحالة ذهنية"[3]، هذه الحالة الذهنية نجدها لم يغفل عنها الكاتب، وهي خاتمة المسرحية التي جاءت تبشيرا بحياة الخلود للشهداء والحرية لأرضهم: "**أحمد: كفكفي دموعك يا خنساء هذا الشعب العظيم.**

الأب: اتركي هذا الحزن الأليم.

الخال: لا تحسبينا أمواتا...نحن أحياء

[.....]

(يدخل أطفال المدارس يحيطون بالأم ويغنون)

لا تحزني أمنا أم الشهيد.

لا تجهشي فاليوم عيد

قد ازهرت أرضنا"[4].

أما البنية الثورية فهي نتيجة منطقية للبنيتين: الاجتماعية والسياسية، فالظلم الاجتماعي والقهر السياسي جعل أبطال هذه المسرحية في حالة استنفار، وجعل البنية الثورية تبرز بقوة:

"**الأب:(بغضب) سيدفع الكلب اللعين ثمن سطوه على أرضنا...سأقتله بيدي هاتين.**

---

[1]-المصدر السابق، ص56.

[2] -Jean Louis Benoit : **Reconte avec Gilles Gostaz in magazine litteraire**, dossier de théatre de la guerre n 378-1999-p 27.

[3]-حسن يوسفي: **ذاكرة العابر عن الكتابة والمؤسسة في المسرح**، ط1، دار ليلى للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، 2004، ص70.

[4] عز الدين جلاوجي: "**أم الشهداء**"، مصدر سابق، ص ص57-58.

الأم: (وهي تمسكه) جن الشيخ والله...سيقتلونك.

الأب: عشت ثمانين سنة كاملة...فهل تعتقدين أني سأزيد مثلها؟ لقد أكملت عمري ولي الشرف العظيم أن أموت شهيدا دفاعا عن كرامتي وأرضي"[1].

وبالفعل فإن هذه البنية التي قامت عليها المسرحية هي الأساس، والعنوان أول من وشى بذلك، وهذا يبرز أهمية العنوان في الخطاب الدرامي من حيث "هو المعلومة الأولى التي يتوجه فيه الكاتب للمتلقي مباشرة"[2]، وهذا ليمارس وظيفة الغواية، لينتقل من ثم إلى الوظفية المرجعية عبر التلميح إلى معاني النص ودلالاته، إذ "يعتبر العنوان جزءا من الإرشادات المسرحية له علاقة بمعنى المسرحية"[3]، وما يثير الانتباه في عنوان مسرحية "أم الشهداء"، هو القصدية الواضحة في التسمية والدلالة، فالأم هي مصدر الخصوبة والحياة، والحنان والعطاء والتضحية...إلخ، تنتقل المفردة من الدلالة التداولية إلى الدلالة الرمزية، أي الإيحاء إلى الوطن، إلى أرض الجزائر، وتأتي الصفة المشبهة "الشهيد" والتي تفيد الثبات، وقد جاءت جمعا، وفي هذا دلالة على أن الجزائر هي أرض الشهداء، وقد وضع الكاتب تحت هذا العنوان صورة لحمامتين يغلفهما لون ناصع البياض، تسبحان في الفضاء الأزرق الفاتح الممزوج بالبياض، تتعالق كلتاهما مع خيوط يمتزج فيها اللون الأحمر مع اللون الأبيض، هي خيوط معلقة في جرس ينفلت إلى الأسفل، وإن هذه الصورة لا نخالها قد وضعت اعتباطا، فهي تتجاوزه، لتكشف عن حزمة القيم السامية والمضمون الثوري التي تطفح به المسرحية فهي السلام، والاستشهاد، والفرح، وميلاد جديد هو الحرية، وفي الوقت نفسه يتأكد لنا أنّ "خطاب الصورة أكثر تأثيرا وإثارة من المثيرات الدلالية التي يحويها الخطاب المقروء أو المسموع"[4]، بالإضافة إلى قدرتها "على إيجاد لغة عالمية مشتركة عابرة للغات والثقافات"[5]، أما اللغة داخل المتن في هذا النص المسرحي، فقد عبرت عن روح الإيمان بالنصر ليلتحم أفراد الأسرة تحت هذا اللواء، إذ التحق (أحمد) و(الصادق) أبناء هذه الأسرة بجموع المجاهدين في فضاء الجبل حيث معقل الثوار، تشاركهم المرأة في ذلك وفي المسرحية تكون هي فاطمة زوجة أحمد التي كانت تسعف جرحى المجاهدين، وعائشة والأم اللتان كانتا تخيطان الملابس للمجاهدين وتعدان لهم الطعام.

---

[1]-المصدر السابق، ص15.

[2]-ماري إلياس وحنان قصاب حسن: **المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، ط1، بيروت، مكتبة لبنان، ناشرون، 1997، ص324.

[3]-عز الدين جلاوجي، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[4]-عمر عتيق: **ثقافة الصورة دراسة أسلوبية**، عالم الكتب الحديث للنشر والإشهار، إربد، الأردن، 2011، ص1.

[5]-مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني: **ثقافة الصورة في الفنون**، مراجعة وتحرير: صالح أبو إصبع وآخرون، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب والفنون، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص8.

"كل الذي وقع في هذا البيت وفي القرية وفي الجهة كلها من تدبير أحمد...أقنع نفسه...وأقنعنا ثم أقنع حتى زوجته لتكون إلى جنبه وامتد ذلك إلى كل شباب المنطقة فإذا هم جميعا مجاهدون.

الأب: وحتى أنتِ.

الأم: أنا؟

الأب: وهذا البرنس لمن تنسجينه...؟ والبرانيس التي قبله...وهذا المخبأ الذي يقع تحت هذا الموقد من حفره؟ ومن يصونه؟ وقناطر الكسكس من فتلها؟"[1].

فالمسرحية جاءت طافحة بدلالة الخطاب الثوري، بداية من الشخصيات خاصة شخصية أحمد الذي تبنى منذ البداية فكرا ثوريا وهذا ما يتجلى في موقفه من أمه التي كانت ترفض تجنده للثورة خوفا عليه، وتجلى أيضا في تحريض الجميع على الثورة، حيث"يدخل التحريض في ثنائية افتراضية مع الرفض والاحتجاج، فكل رفض هو احتجاج، وكل رفض ينطوي على تحريض غايته توجيه سلوك معيّن على الضدّ منه"[2]، والنص في حد ذاته يدعو إلى التحريض على ضرورة المحافظة على هذا الإنجاز وهو الحرية، وقد اعتمد الكاتب في دعوته هذه على التاريخ الثوري، فـ(أحمد) و(الصادق) و(عائشة)...إلخ لم يكونوا إلا رموزا لأناس ثوار على كل الظروف التي تعيق الحياة واستمراريتها.

ولو أمعنا النظر في أعمال الكاتب لرأينا أنّ أغلبها كان فيها الوطن حاضرا بشكل يلفت الانتباه، وكأنه تيمة مركزية استثمرها الكاتب في أغلب أعماله، وهذا يدل على أن العمل المسرحي يتماهى مع صور الواقع السياسي الجزائري في فترة من فترات تاريخها، ونراه "السير بالمسرح نحو التحرر من النموذج الغربي لتكوين النموذج الخاص بالتجربة المسرحية الجزائرية، لغة وبنية ورؤية ووظيفة"[3].

كما عبر الكاتب عن أثر الحرب على الشعوب، وموقف الآخر منها، عن طريق فكرة معارضة الحرب، متخذا الصراع بنوعيه سبيلا لذلك، وهو ما عرضه في مسردية "هيستيريا الدم" حيث اقتنص صراعا حيويا بين الذات والذات، وبين الأنا والآخر.

وكما نلاحظ فإنّ هذا الاتجاه –الثوري– قد اتسم عنده بالوضوح رغم الرمزية التي تغلف بعض

---

[1]–عز الدين جلاوجي: **أم الشهداء**، مصدر سابق، ص39.

[2]–يوسف رشيد جبر: "**وظيفة التحريض بين سلطة المسرح ومسرح السلطة**"، **مجلة الأكاديمي**، العدد47، جامعة بغداد، 2007، ص95.

[3]–عبد الرحمان بن زيدان: "**التجربة المسرحية الجزائرية، صور تبني اختلافها جماليا في الزمن الجزائري**"، **مجلة جماليات**، ع1، 2014، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، ص70.

نصوصه المسرحية، هذا الوضوح يظهر من حيث اختياره جانبا من الحوادث، ومن الشخصيات، وهذا ما تفسره مسرحية "أم الشهداء"، و"حب بين الصخور"، و"النخلة وسلطان المدينة".

ولعلّ التركيز على الثورة من أجل الأرض في جزء كبير من مسرحيات (**عز الدين جلاوجي**)، يعود إلى عمق العلاقة التي تجمع بين الأرض والإنسان، حيث الشعور بالوجود والانتماء، ولا نخال هذه الثورة إلا ثورة التحرير الكبرى، وحرب التحرير التي استأثرت باهتمام الأعمال الأدبية والفنية، نجد لها صدى قويا في العمل المسرحي، ويعد الكاتب (**عزالدين جلاوجي**) من الكتاب الذين عادوا إلى هذه الحرب في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات، هذه المرحلة التي عرفت غليانا سياسيا واجتماعيا وثقافيا، أراد من خلالها أن يعيد هذا الشعب إلى مبادئ الثورة التي قامت على الحرية والاتحاد والاحترام والازدهار.

1-2-القضية الفلسطينية

إنّ الاهتمام بالرؤية السياسية في المسرح العربي كان نتيجة البحث عن حقوق الإنسان في ظل عالم يعيش عمليات القهر والاستعباد، حيث تبنّى الفنان والمثقف العربي قضايا أمته العربية خاصة القضية الفلسطينية التي انتهت إليها حالة التجزئة التي مسّت هذا الوطن، والانتهاء بالاحتلال الإسرائيلي وإقامة كيانه على أرضها.

وإنّ هذا الواقع كان مصدر إلهام لكثير من الفنون، ويعد المسرح أحد أنواعها، حيث لم يكن بمعزل عن تناول هذه القضية، إذ عبر الأديب المسرحي العربي عن موقفه إزاء هذا الواقع، فقد تصدرت القضية الفلسطينية نتاجات المسرحيين العرب في جميع أنحاء الأقطار العربية، وكان للقضية أثرها الكبير في بلورة طروحات المسرح السياسي العربي، التي ظهرت في كتابات (**ألفريد فرج**)، و(**يوسف إدريس**)، و(**علي سالم**)، و(**سعد الله ونوس**)، و(**عبد الكريم برشيد**)، وغيرهم.

كما أخذ المسرح الجزائري على عاتقه هذه النزعة القومية، وارتبط بالواقع العربي متمثلا في القضية الفلسطينية، وهي القضية التي تناولها (**صالح لمباركية**) في مسرحية "الشروق"، و(**مصطفى كاتب**) في مسرحية "نحو النور"، وإنها القضية التي أصبحت أساس خطاب التجريب في كثير من الأعمال المسرحية بالجزائر، ومضمونا حيا يتحرك في الممارسة الفنية داخل الوعي الذي يلغي التسجيلية الفوتوغرافية والواقعية الجافة في الكتابة المسرحية، وفق بنية تلتقي فيها الثنائيات: المألوف بالعجائبي، الواقع بالحلم، وهذا حتى يتخلص الخطاب المسرحي من الشعارات المتكررة.

وفي هذا يتحرك (**عزالدين جلاوجي**) من خلال مسرحية "البحث عن الشمس"، يعرض من

خلالها بطريقة رمزية رؤيته الإبداعية للواقع السياسي العربي المتمثل في القضية الفلسطينية، ضمن ثنائية الحرب/السلام، فما مضمون هذه الثنائية الذي حمله هذا العمل الإبداعي؟

جاءت هذه المسرحية استشرافا لأكبر حدث في تاريخ فلسطين، وإعلان استقلالها وذلك يوم 15نوفمبر 1988، في مدينة الجزائر العاصمة، وإن مسرحية "البحث عن الشمس" هو العنوان الذي انطلقت منه تيمة النص، وهو إشارة إلى ضياع هذه الشمس التي توحي إلى الأرض/الوطن/الحرية/السلام/الحياة، ثم الشروع في البحث عنها.

وإن البعد السياسي في المسرحية يتجلى أيضا على مستوى عتبة الإهداء الذي جاء كالآتي:

"إلى الطفل الشهيد...محمد جمال الدرة

الذي اصاعد ذات انتفاضة إلى سدرة الشهداء

إلى كل الواقفين في طليعة الأمة العربية..."[1].

فجمال الدرة يخبرنا التاريخ أنه طفل فلسطيني أغتيل على يد الاحتلال خلال الانتفاضة، وهو الإهداء الخاص، أما العام فهو موجه إلى كل من يذود عن هذا الوطن العربي المقهور من طرف القوى العظمى وحلفائها، وهو ما تنبئ عنه المسرحية التي افتتحت بمشهد "المقهور" الشخصية الرئيسية في المسرحية، وقد بدا في حيز فضائي مغلق، قاسي، قد اعتاد الحياة مع الحشرات، وفي هذا دلالة إلى أنه ضيّع كل مقومات كينونته الإنسانية، في أبعادها الثلاثة: الجسمية، والنفسية والاجتماعية، وأثناء ذلك يدخل عليه "الغريب" ليحثه على الخروج من ظلمة هذه الحياة إلى الشمس، لتبدأ رحلته في البحث عنها: **"المقهور: (منكمشا على نفسه) آحح آحح، أشعر بالبرد القارس ينهش مفاصلي.**

الغريب: (بمرارة) البرد فقط؟ وهذه الرائحة العفنة التي تملأ عليك المكان، أما أحسست بها؟ وهذا الظلام الذي يسدل ستائره عليك، وهذه الجرذان والصراصير والعناكب التي تملأ عليك الحجرة، وهذه النخلة الميتة التي لم يبق منها إلا الجذر..إنّي لأعجب كيف أنّ الدود لم يأكلك"[2].

إن هاتين الشخصيتين لا تتشابهان من حيث البعد النفسي خاصة، إذ يمثلان ثنائية التضاد بين النقائض: القوة/الضعف، السقوط/التماسك، التفاؤل/التشاؤم...، وباستخدامه تقنية الاسترجاع يكشف (**عزالدين جلاوجي**) واقع المقهور الذي يرمز إلى المواطن الفلسطيني حيث الاغتراب في المكان:

---

[1] –عز الدين جلاوجي: **الأعمال المسرحية غير الكاملة**، مصدر سابق، ص31.

[2] –المصدر نفسه، ص 33.

"المقهور: (متذكرا) كان قصرا فخما..عظيما..تطل عليه الشمس لا تطل إلا عليه..و لا تغرب عنه أبدا..وكانت حوله حدائق غناء..وأشجار وماء..وكان الناس جميعا، رغم اختلاف أجناسهم وألوانهم ومشاربهم، إذا أرادوا استنشاق الهواء، أو رؤية الشمس جاءوا هنا..صدقني بل لقد كانت تحمل إليهم الشمس، ويحمل إليهم الهواء إلى مساكنهم، نعم هذه هي الحقيقة صدقني لا تظنني مجنونا أو حالما"[1].

هكذا يقوم النّص على المونولوجات، والأحاديث النفسية التي تنبئ عن الهم الفلسطيني ويوميات مواطنه، في غياب المشاركة العربية الفعلية، حيث إنّ السلبية هي التي تطبع الموقف العربي تجاه جوهر هذا الصراع: **"المقهور: سنرى: (يختفي الغريب، ويشتد حماس المقهور) يجب أن أزيل الحاجز الذي وضعوه، إن الشمس من حقي أنا أيضا، فلماذا أحرم منها؟ (يعود إلى النقب من جديد..يتوقف بعد لحظات) مواصلة الحفر هكذا سيفني طاقتي، ولكن لا بأس، إما أن أرى الشمس وأنعم بدفئها وإما أن أموت دون ذلك، إن الحياة بلا شمس حياة دودة الأرض. (يواصل النقب)"[2].**

يفصح هذا المقطع الحواري على تحوّل إيجابي، فبدل التيه والضياع يُفعِّل الكاتب حياة جديدة، تقوم على إعادة النظر في الذّات، فمن خذله الآخر، لن يتحرر إلا من الدّاخل، ومن حوافز هذا الدّاخل بناء فعل مضاد، وهي نقطة التحول في المسرحية، والنسق الجمالي والدّلالي العام الذي قام على المفارقة، وذلك بالخروج من وضع مأساوي إلى الاهتمام بالذات وتخليصها من عمق الإحساس بالانسحاق الوجودي أمام جبروت "المؤامرة" وعنفها، وهي لحظة تحوّل وجودي حقيقي عبر بداية تشييد علاقة جديدة مع الحياة، كما يفصح مقطع الحوار الداخلي السابق عن أمرين:

أولهما: عزم المقهور على تحطيم أسوار الاستعباد، واستبدال الاستسلام بالمواجهة.

وثانيهما: إن الاستبداد هو نتيجة لمواقف الانكسار التي تنتجها الذات، لذلك فقد رضي قبل ذلك بوضعه، وآمن أنه قدر محتوم.

ويحاول الكاتب أن يحدث تأثيرا في هذا المتلقي عندما يعود بطريقة رمزية إلى تاريخ الاحتلال عبر شخصيات المسرحية التي تمثل كل الأطراف التي جعلت من هذا الاحتلال قدرا على الشعب الفلسطيني، "فملك الشمس" هو شخصية مسرحية رمز بها إلى القوى العظمى التي قامت بتقسيم الوطن العربي وتقديم أرض فلسطين كوطن لـ"الربيب"، وهو شخصية مسرحية رمز بها الكاتب إلى الكيان

[1]-المصدر السابق، ص36.

[2] -المصدر نفسه، ص50.

الصهيوني الذي استوطن أرض فلسطين، وعندما نعود إلى (المقهور) نجد أنّ تلك الشخصيات الرمزية "ملك الشمس" و"الحلفاء" يقيمون له الحواجز ويخترعون له محكمة يشكو لها همّه، وما هذه المحكمة إلا إشارة إلى محكمة العدل الدولية التي تقيم تفاوضا بينه وبين "ملك الشمس"، و"حليفه" الذين يمنعون عنه الشمس، وتنعته تلك المحكمة بكل صفات العنف:

"الحكيم: (يسلم القرار مكتوبا للمقهور) هاك القرار يا صاحب الحق، وثق أننا سنكون إلى جانبك.

المقهور: إن الحكم سيدي لا يكون إلا بإعادة الحق إلى أهله، ومعاقبة المجرم.

الحكيم: (غاضبا) أتقدح في عدالة أسيادكم أيها الجلف؟

المقهور: (مضطربا) لا يا سيدي، ولكن...

الحكيم: (مقاطعا) ولكن ماذا؟ هل تريد أن نقتله؟ (يرفع صوته) إنك رجعي، بدوي، إرهابي، إن الأمور في مجتمع المدينة لا تعالج إلا بالحكمة (يخرج أعضاء المحكمة مصطنعين الغضب)"[1].

ويحاول هذا النص أن يفضح الواقع، المسكون بالوهن المناقض للفعل، الذي لايتعدى الإدانة والرفض، هذا الموقف له ما يقابله تاريخيا، تشكيل لجنة للبحث فيما جرى بالقدس، والسؤال ماذا سيتفيد بحث لجنة في ظروف احتلال وطن واستيلابه.

فإذا كان "ملك الشمس" يقرر الاكتفاء بتشكيل لجنة، فإن الواقع الآن لا يختلف كثيرا، حينما يصمت الرسمي العربي عن الفعل تجاه ما يحدث الآن في فلسطين، ويكتفي بالمؤتمرات وتشكيل لجان، لذا فإن العدوان يشتد: **"ملك الشمس: إذن نحرض ربيبي، بل حرّضه أنت على أن يسكن مع المقهور، هكذا سنتخلص من الربيب ونشغل المقهور عن أن ينقر الجدار علينا فيقلق راحتنا"[2].**

يكشف الموقف الدرامي عن مأساة الفلسطيني، حين تزرع القوى العظمى كيانا غريبا في عقر داره وهو الكيان الصهيوني والذي رمز إليه بـ"الربيب" –كما تمت الإشاره إليه سابقا–، ويستوطن (الربيب) جزءا من بيته، ويندد به (المقهور) في "محكمة الأخوة والوئام" التي تصدر تنديدا كتابيا آخر بـ(الربيب) وتمنحه إلى (المقهور) الذي يسر به أيما سرور، ومن جهة أخرى يجهز "ملك الشمس" السلاح للربيب، ويؤثث له بيته الجديد، ومن هنا تظهر المرجعية النصية للمسرحية، وتعبر رمزيا عن التحولات السياسية في

[1]–المصدر السابق، ص56.

[2]–المصدر نفسه، ص 57.

المسار التاريخي للقضية الفلسطينية، من حيث تشخيص التحول في علاقة المكان بناء على رمزية النهب، ونقصد به الاستيطان الإسرائيلي، كما يتجلى في الغرفة النصية، حيث تم تقليصها، بل والتخطيط للاستيلاء عليها كاملة وهذا ما يصرح به "الربيب": **"الربيب: وأنا لا أقبل القسمة أبدا، لي من القوة ما أقهرك به بل ما آخذ به حتى الذي مازال تحت يدك"**[1].

هكذا يدخل الكاتب في هذه المسرحية الشخصية الصهيونية (الربيب) بصورة تقابلية مع الشخصية الفلسطينية، ويظهر "المقهور" بصورة الإنسان الفلسطيني، ومن خلال الأحداث صور الممارسات الإرهابية ضد الشعب الفلسطيني، والسلوك التوسعي والقمعي، ومحاولة الإبادة، وحيث يصير الإنسان الفلسطيني مهددا في كينونته الوجودية، وهذا ما أوحت به الكناية: "حتى الذي مازال تحت يدك"، إلا أن هذا الانسداد في الوضع الفلسطيني المتدهور والمأساوي ينكشف من خلال تحريض "الغريب" "المقهور"، يبث فيه عوامل الحياة ومن ثم التحدي والاعتماد على الذات، وطرد أهلها خارجها، كما حاول الكاتب أن يكشف أيضا أن ضياع فلسطين كان نتيجة الهزيمة من الداخل، ومع ذلك وبروح التفاؤل واستشراف لما هو آت، يقرر أن يضع نهاية لهذا الاحتلال حين استطاع أن يجعل "المقهور" يكسر كل الحواجز، ويخلص نفسه من ذلك الفضاء المعادي إلى فضاء الحرية والحياة ويجد الشمس التي سلبه إياه ملك الشمس والربيب وحلفائه.

هكذا ففي مسرحية "البحث عن الشمس" يتناول الكاتب البعد السياسي القومي، هذا البعد الذي تمثل أساسا في الواقع السياسي للمواطن الفلسطيني الذي يعاني الاحتلال الإسرائيلي بطريقة رمزية بامتياز، إذ ونحن نقرأ المسرحية نقرأ بها تاريخ الاحتلال، بدايته، تموقعه في جغرافية الأرض الفلسطينية، تحالفات الدول العظمى لأجل الاستيطان والتخلص من الشريك المقلق، وذلك بعد أن أهدته قطعة من أرض العرب، أرض فلسطين، أرض الميعاد لليهود، فقد ركز هذا الوجود اليهودي بعد الانتفاضة الفلسطينية سنة 1987 على سياسة التهجير العسكري للفلسطينيين عن أرضهم، واتجه نحو إنشاء مستوطنات لاستيعاب الأعداد المتزايدة للمهاجرين من يهود العالم.

ومن خلال هذا النص يمكن القول إنّ (**عز الدين جلاوجي**) استطاع أن يرتفع إلى مصاف المحلل السياسي والاجتماعي والنفسي للشخصية الصهيونية والآخر الأجنبي، كما استطاعت المسرحية أن تطرح أسئلة مصيرية، من خلال خلق صراع بين شخصيات رمزية لها ما يعادلها في الواقع الموضوعي.

[1]-المصدر السابق، ص69.

1-3-إشكالية السلطة:

يطلق مفهوم السلطة على نظام الحكم، وممثلي هذا الحكم، و"هي مؤسسة سياسية معبرة عن علاقات الإنتاج السائدة في المجتمع، ولهذا فهي مؤسسة طبقية تعبر عن سيادة طبقة بعينها، أو سيادة تحالف طبقي بعينه...إنها تسعى إلى ممارسة سلطتها باعتبارها التعبير السياسي الرسمي عن المصالح العامة للمجتمع كلّه"[1]، وعلى اعتبار أن المبدع هو جزء من هذا المجتمع، فهو يتأثر به وبطبيعة السلطة التي تحكمه، خاصة إذا كانت معادية ومستبدة في حكمها، وعليه فقد كانت الحرية والديمقراطية هي نقطة الخلاف الأساسية بين الفنان المسرحي وبين السلطة، كثيرا هم من قدّموا تنازلات، وكثيرا هم من دُجِّنوا، وهناك أصوات ارتفعت رغم سيف الرقابة، متخفية بالرمز تارة، وبالتاريخ تارة أخرى، لتزكي قيم النضال، وتطرح القضية الديمقراطية والقضية الوطنية وقضية العدالة الاجتماعية، ومن خلال تتبعنا لمدونة الكاتب المسرحية رأينا أن هناك نوعين من السلطة: سلطة قمعية، وسلطة انتهازية، فما مضمون كل من السلطتين؟

1-3-1-السلطة القمعية

سنلاحظ أولا أن تجربة (**عز الدين جلاوجي**) المسرحية تقترب من المشهد السياسي من خلال تناول موضوعات واقعية، استطاعت أن تجسد وتعبر عن قضايا المجتمع الجزائري، مع دلالات رمزية وأيقونية، لا تخلو من التعبير عن ثنائية السلطة/الشعب، أو الشعب/السلطة، التي يعبر فيها عن العلاقة الضدية والعدائية التي بين الشخصية المسرحية والسلطة المهيمنة، فتعيش هذه الشخصية صراعا قويا مع هذه السلطة، وترصد هذه العلاقة حالة النقد والاضطهاد والقمع المادي والمعنوي التي تربط الشخصية الإشكالية والسلطة السياسية المهيمنة، وتعتمد الكيفية التي تقدمها هذه الشريحة السلطوية على العنف والقوة القسرية "والتهديد والسجن أو التصفية الجسدية وما إلى ذلك من وسائل الضغط والإكراه والإجبار لأنها تعتبر القوة أداتها الأساسية"[2]، ومن المسرحيات التي اهتمت بهذه الوظيفة السياسية في مدونة الكاتب المسرحية نذكر: مسرحية "النخلة وسلطان المدينة"، و"أحلام الغول الكبير"، و"التاعس والناعس".

تكشف مسرحية "النخلة وسلطان المدينة" في مشاهد لها مشكلة استبداد السلطة السياسية، فقد

---

[1]-محمود أمين العالم: "**إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة**"، ط1، **مجلة أدب ونقد**، عدد38، معهد الإنماء العربي، 1988، ص400.

[2]-القمودي صالح: **سيكولوجية السلطة**، ط2، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2000، ص63.

جعل الكاتب لهذه السلطة رمزا دراميا حيا يتمثل في شخصية السلطان الذي تعدى على حقوق شعبه، كما أنه مثَّل لهذه السلطة بعدد الوزراء الذين يقفون بعيدا عن الحق الطبيعي، وهو رمز لكل مستبد أينما كان دون تحديد للتوجه الجغرافي أو العقائدي إذ إنّ "الأدب الملتزم يجب أن لا تقيّده الحدود العقائدية والحزبية، ولا تطغى عليه الأحداث الثورية المتدافعة، فتحكمه مضمونا وأسلوبا،فعلى الأديب أن يتبنى قضية الإنسان الحر الذي تكون العقيدة السياسية في خدمته قبل أن يكون هو خادما لها"[1]، فهذه المسرحية تقدم تمثلا عميقا للسلطة القمعية والعنف السياسي، إذ تتجسد في علاقة الانتقاء القائمة بين شخصية "النخلي" وشخصية "السلطان" إذ تظهر هذه الأخيرة أنموذجا سلطويا قامعا، ومن خلال الصراع القوي بين الشخصيتين، هذا الصراع الذي يبرز أزمة البطل السياسية الممثل في "النخلي"، وهيمنة السلطة السياسية الممثلة في السلطان، ويحاول هذا البطل مواجهة هذه السلطة والتمرد عليها للرد على الممارسات القمعية التي تمارسها في حق شعبها:

"السلطان: هيا عجّلوا بشنقهم وابدأوا بكبيرهم الذي علمهم السحر.

النخلي: (متحديا) لن تفعلوا شيئا وإن سكت أهل المدينة ضعفا وخوفا، إن أعاصير الغضب ستجرفكم وتزلزل كيانكم وإنّ دماءنا الطاهرة ستسقي أرضنا حرابا وسيوفا تمزّقكم"[2].

كما يعطي الكاتب صورة أخرى لهذه الشخصية السلطوية، وهي سلطة تشعر بالنقص والدونية، يجعلها تظهر ردة فعلها بشكل سلبي ومتناقض لمحاولة إخفاء هذا النقص بالزواج بأجنبية:

"الشاب: اجتث السلطان النخلة..وردم الينبوع..وتزوج من امرأة من بني الأشقر..وحول باب بيته للغرب، وهو جاهد في تحويل كل أبواب المدينة إلى الغرب..."[3].

هكذا تعمّق المسرحية مظاهر الانحراف السياسي، المتمثل في التبعية للآخر الأجنبي، وبأشكال مختلفة، بقراره الزواج من أجنبية، وفتح نوافذه على الغرب، وهي –في رأينا– تبعية تزكي أطروحة تفوق الغرب، فهو القوة التي لا تقهر، فالمسألة هنا قائمة على مركب نقص، والتشكيك في القدرات الوطنية والقومية، كما تعرض المسرحية مشاهد القمع المادي للبطل الملاحق من طرف هذه السلطة، وهذا ما تعبر عنه الإرشادات المسرحية الآتية: **"والكهف في هذه اللحظات خاو تقريبا إلا من الثلاثة المتمردين على إرادة السلطان النخلي واللسان والسيف أو من جنديين قويين يقفان خارج باب**

---

[1]–نور سلمان: **الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير**، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981، ص17.

[2]–عزالدين جلاوجي: **الأعمال المسرحية غير الكاملة**، مصدر سابق، ص 345.

[3] –المصدر نفسه، ص316.

الكهف الحديدي الضخم...كان الثلاثة متكئين يتوسدون صخورا..."[1]، هي شخصيات ثلاث تمردت على السلطان، غير أن سلطة هذا الكهف مارست طقوسها مع اللسان-الخطيب الرسمي للمدينة- إذ تحولت هذه الشخصية إلى عامل مساعد للسلطان، والناطق الرسمي له:"**اللسان: ما كنت أعتقد أني سأنجو من غياهب الكهف المظلم حيث الجوع والبرد والرطوبة ولقد تأكد لي بعد إمعان نظر وتفكير أني مخطئ وكيف تريدني أن أرفض عفوك وفضلك؟**[2].

ونخاله رمزا للمثقف الذي رضي بالمهادنة والتنازل عن المواجهة، وبذلك يحاول الكاتب في هذا النص إظهار أزمة المثقف حين يتخلى عن مبادئه وقيمه ويلبس ثوب التبعية للسلطة من أجل حماية نفسه من القتل والموت أمام سلطة قامعة، باعتباره "الشخص الذي يملك على الأقل قدرا من الأفكار يتحدّى بها العالم الذي يعيش فيه"[3]، بل وهناك من اعتبره جزءا من السلطة نظرا لأهميته وطرفا مشاركا فيها، لقدرته على البناء والتغيير وصياغة القرارات السياسية، فالمثقف بهذا المفهوم في علاقته مع السلطة قد يكون معها أو ضدّها، وبهذا تنشأ ثنائية استبعادية أو توفيقية[4]، فالأولى تعني أن تبعد السلطة الحاكمة المثقف بالسجن، أو النفي، أو التهميش والتغريب، أما الثانية وهي حالة "اللسان" في المسرحية هي توافق السلطة في جعله تابعا لها، موافقا لسياستها، بشراء ذمته، وهذا يدل على نفي حرية التعبير السياسي الحر.

وبهذا فإنّ (**جلاوجي**) يبرز لنا مشكلة العدل واستبداد السلطة السياسية تعبيرا أخلاقيا أكثر منه اجتماعيا، لأنه يرد فكرة العدل وطبيعة نظام الحكم، وتهميش المواطن ونوع السلطة وثوابتها وإيديولوجيتها إلى أخلاق الأفراد، من حيث التمسك بالقيم والمبادئ مثل الإخلاص للوطن، والتضحية من أجله، كما استغل الكاتب شخصية "الدرويش" في هذه المسرحية، إذ رسمها ثائرة على السائد، حيث اشبَعت هذه الشخصية جو المسرحية بمواقف الرفض، لتعبر عن مظاهر الظلم، رغم أن هذه الشخصية نراها غير متغلغلة في بنية الفعل المسرحي، إلا أنها عمقت البعد السياسي عن طريق المواقف الغنية، وهو ما يجسده الحوار الآتي بين "الدرويش" و"السلطان":

"السلطان: (وقد نفذ صبره) أنا السلطان يا مغفل.

الدرويش: (مصطنعا التعجب) الشيـ..السلطان !!

---

[1]-المصدر السابق، ص291.

[2]-المصدر نفسه، ص294.

[3]-محمود مصطفى: **المثقف والسلطة**، ط1، دار قباء، القاهرة، 1998، ص26.

[4]-العالم محمود أمين: "**إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة**"، مرجع سابق، ص8.

السلطان: (رافعا صوته) أنا سلطان هذه المدينة، وسيدها الآمر الناهي، فمن أنت؟"[1]

وفي مسرحية "التاعس والناعس" نجد نقدا جذريا عمل على التنديد والاحتجاج على آليات السلطة لا بالخروج والتظاهر، بل بترك المملكة نفسها، وهي ما توحي به تلك النادرة التي استعان بها الكاتب في أول المسرحية على لسان "الناعس" حين بقي ملك في مملكته دون رعية، فقد خيرهم بين العمل أو رميهم في البحر، فاختاروا الثانية: **"الناعس: وفي أعالي البحر اعترض ملك آخر الباخرة وعلم بقصتهم فدعاهم إلى العيش ببلده رغم اشتراطهم الخلود للراحة فلما سمع ملكهم بالأمر لحق بهم لأنه بقي في مملكته دون رعية يحكمها وراح يسعى لإعادتهم فرفضوا وتجاذبهم المكان"**[2].

ولا نخال أن الكاتب ساق هذه النادرة اعتباطا، إذ استغلها الكاتب على مستوى الدلالة، لإبراز معادلة لا حكم دون شعب، وأن العقد الاجتماعي مرهون بتلك المعادلة، وإن الرعية هي الطرف الأهم في هذه المعادلة، وبذلك فإنّ للرعية الحق في الاحتجاج إذا ما أحست بالظلم والتهميش، إذ من أهم المضامين السياسية التي تستفاد من المسرحية هي الاحتجاج على السلطة السياسية في حالة القمع والتهميش، وهنا نرى علاقة الفن بالحياة والناس، وهي علاقة نقدية.

كما كان أهم محور في المسرحية هو التنازع حول السلطة، وقد برز بوضوح في ذلك الصراع القائم بين أهل المدينة وانقاسمهم –نتيجة ذلك –إلى فئتين وظهور الانتهازيين الذين يجدون في مثل هذه الأوضاع الفرصة لتحقيق مآربهم الشخصية، إنها الانتهازية التي تجسدت في شخصية الناعس، ففي خضم الصراع أهل المدينة حول من يحكمهم بعد أن موت ملكهم، يتسلل "الناعس" الحالم بالثروة والمنصب، إلى السلطة ليصبح ملكا، عن طريق الحظ والصدفة فقد حط الغراب على رأسه، وهي الطريقة التي اختارها أهل المدينة لاختيار ملكهم الجديد: **"الكهل: الرأي الحكيم أن نبقى على ما ورثناه من الأجداد، أليس كذلك أيّها الشيخ الحكيم؟**

الشيخ: بلى...بلى...

الناعس: وما الذي ورثتموه من الأجداد؟

الشاب1: أن يجمع الناس في صعيد واحد ويؤتى بغراب مدجن يحمله أكبر أهل المملكة ثم يدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين ليكون ملكا"[3].

---

[1]–عز الدين جلاوجي: **الأعمال المسرحية غير الكاملة**، مصدر سابق، ص295.

[2] –المصدر نفسه، ص19.

[3] –المصدر نفسه، ص32.

ونلاحظ التناقض الصارخ في هذا الإجماع، فمن جهة فهو يسعى إلى تطبيق العدالة السياسية بين الجميع، ومن جهة أخرى يكون هذا الاجماع على درجة كبيرة من السذاجة والتخلف، فهو مجرد موروث، لا يعطي للكفاءة بعدا، ولا للانتخاب الحر حقا، فهو يتسم بنوع من التحكم، إذ أنه لا يمكن مخالفة ما يصدر عن الإجماع، ودون أن يراعي قانون التطور التاريخي والاجتماعي، فهو إجماع توقيفي، وليس توفيقي، إذ لم يوفق الغراب في اختيار الحاكم، وأوقف الحكم على ناعس، كسول، ولانخال هذا لغراب إلا رمزا للاشرعية هذا الحاكم، وتخلف الرعية وانعدام الثقافة الديمقراطية لديها، وفرض الولاء والطاعة على الجميع، وهذا ما يوحي به هذا المشهد في فضاء القصر:

"التاعس: الملوك عظمة وعبقرية وسمو كأنهم من جنس الملائكة.

الملك: ومن أدراك يا تاعس.

التاعس: نراهم جميعا هكذا، كل الناس يرونهم هكذا.

الملك: أنكم تعساء يا صاحبي، الرعية..دائما تعيسة..وبتعاستها ترى العظمة في هؤلاء..ولكن تأكد أنّه لا أتفه من الملوك.

التاعس: وعلام عزمت في حكمك هؤلاء التعساء؟

الملك: (يضحك) لقد بدأت في استعبادهم..سأمعن في إذلالهم وإهانتهم حتى أحولهم كلابا تجوّع وتهان لتتبع وتطيع"[1].

ويفصح هذا الحوار عن مساوئ الحكم الذي لا يقوم على أسس ديمقراطية صحيحة: الكفاءة، والحرية، لأن صلاح الرعية من صلاح الحاكم، والناس على دين ملوكهم، فهو يمعن في إذلالهم وقمعهم بالقتل ومع ذلك يلحون في الخنوع والاستسلام:

"الملك: جزوا رأس هذا المتمرد اللعين

الجميع: الولاء للغراب..الولاء للغراب..عاش الملك..يحيا الملك.."[2].

وهكذا استغل (**جلاوجي**) مثلا شعبيا بسيطا، وعالج من خلاله قضية شائكة في الواقع العربي الراهن، فأبرز الخراب السياسي، وأظهر مساوئ القمع السياسي والحكم الفردي، وترك نهاية مفتوحة، عندما استبد "الناعس" بالسلطة" وأدخل "التاعس" السجن، هذه الشخصية التي كانت تخدمه وترافقه في رحلاته، فعندما اعترضت على ديكتاتوريته، وأصبح معارضا كان مصيره السجن، هذا المكان الذي

[1]-المصدر السابق. ص28.

[2]المصدر نفسه، ص 27.

يكون له حضورا فاعلا في تحريك الأحداث سواء في هذه المسرحية أو في غيرها، من حيث إبراز الصراع ضد السلطة الاستبدادية، والزج بالبطل السياسي في السجن من طرف السلطة، حيث استطاع (**عز الدين جلاوجي**) في تلك المسرحيات تقديم صورة حقيقية للسلطة الحاكمة وإشكاليتها مع المحكوم، عبر اعتماد أسلوب القمع المادي والتعذيب الجسدي وامتهان حرية المواطن.

أما في مسرحية "أحلام الغول الكبير"، نلاحظ منذ أول لوحة كيف يقدم الكاتب المكان، وهو القصر، الذي يشي عن حياة الترف واللامبالاة اتجاه الرعية وشؤون الناس، ويمارس الكاتب التخفي وراء اسم الشخصية التي تمارس القمع، فهو عدو جديد، ليس هو الاستعمار الخارجي، وإنما هو عدو من الداخل يعيش معنا، إنه الحاكم المتقاعس، والمسرحية كلها تقوم على ثيمة الظلم الذي يمارسه هذا الحاكم في حق شعبه: "**دامص:...إنا شديدو العقاب[...] أبلغوا الجميع أنهم بين إصبعين من أصابعي أطحنهم إن شئت ولا أبالي أبلغوا الجميع أنّ بطشي أمامهم وغضبي وراءهم وليس لهم وعظمتي إلا أنا عني يصدرون وإلي يعودون انصرفوا انصرفوا**"[1].

ويذهب المشهد الثاني مباشرة إلى إيراد حالة الفوضى في المدينة، وفي كل ركن من أركانها، ويمعن المشهد في إبراز المحنة وانعكاساتها في نفس الرعية:"**سوق شعبية عامة...الناس صمتا مطبقا..سحائب من حزن...سلع قليلة مغبرة متناثرة هنا وهناك..الزبائن يطوفون في حيرة دون أن يشتروا شيئا...**"[2]، وتتابع الأحداث المسرحية بين عرض الخراب الذي وصلت إليه المدينة، وبين عزم الطاغية "دامص" في الحصول على "تيوكا" وهي شخصية تقترب إلى التجريدي منه إلى التشخيصي، ولم تتضح هويتها في النص بعد.

ويمكن أن نقف قليلا أمام زمن الكتابة 1992، وأمام اسم الشخصيتين المتضادتين "دامص" و"تيوكا"، وأمام أيضا الواقع السياسي الذي استمد منه الكاتب تجربته في كتابة هذا النص المسرحي، هذا الواقع الذي كان يغلف الوطن العربي في هذا التاريخ، علنا نصل إلى فك هذين الرمزين.

على المستوى العربي كان التأطير الزمني قد شهد حدثا سياسيا مميزا، وهو هجوم "صدام حسين" على "الكويت"، إذ كانت حلمه في التوسع خارج جغرافيته في العراق، وهو حلم كان يراوده، تماما كما هو حلم "دامص" في الحصول على "تيوكا": "**دامص: (يدور في مكانه في قلق ظاهر) أيها الحلم الجميل تحقق..أيها الحلم الجميل تحقق...(ينظر إلى حراسه) إنّ دامص العظيم...عظيم**

[1] –المصدر السابق. ص 187.

[2] –المصدر نفسه، ص188.

العظماء...سيد الأرض والسّماء...هل يتأبى علينا شيء أو يستعصي؟ إنّا الجبار الذي لا يقهر؟...."[1]، وبالإمعان في هذين الإسمين نلحظ أن هناك تلاعبا بالألفاظ، عن طريق الإبدال، فـ"دامص" هي الحروف نفسها التي تؤسس لـ"صدام"، و"تيوكا"، بإبدال الترتيب في الحروف نحصل على "كويت"[2]، وعلى مستوى العنوان يتدعم هذا التلقي لمثل هكذا شخصيات، فالمسرحية هي "أحلام الغول الكبير"، والغول هو رمز للخوف والقوة والرهبة، واللاأمن، وهذا ما ينطبق على هذه الشخصية من حيث سياسة القمع والترهيب التي يمارسها في حق شعبه، ثم الزج به في حرب، مع رمز هو يشكل في حقيقة الأمر وطنا "تيوكا"، وهو الحلم الذي كان يراوده رغبة في التوسع، وفرض سيطرته على أكبر مساحة، والمشهد الأخير يعزز قراءتنا هذه، إذ يظهر التحول بوصول "تيوكا"، وهروب الطاغية من القصر، وانهزام مخططه التوسعي:

"شاب1: افرحي تيوكا واسعدي فاليوم عيد..هزم الطّغاة في أرضنا أبد الأبدين.

الجميع: (فرحا) المجد لتيوكا..المجد لأرض السلام"[3].

كما نلاحظ إن من صور فساد السلطة في المسرحيات المذكورة آنفا تتجلى في أعوان السلطة: الوزراء، القائد، الحرس، الجند...إلخ، فهي آلات توظفها السلطة لحراستها، والإبقاء على النظام القائم، ونظام هكذا يتخفى وراء هذه الأجهزة المدججة، تعتمد القمع والترهيب، هي دلالة واضحة على هشاشة هذه السلطة وضعفها:

"قادة الجيش: (بصوت واحد) شبيك...لبيك...نحن عبيد لديك.

الجنود: (فرحين) عرش السلطان نحميه...بالدماء نفديه....

الحراس:(بصوت واحد) لبيك مولانا لبيك سيدنا"[4].

ويمكن أن نخلص من خلال هذه الصور، إلى أن هذا المضمون السياسي في النموذج النصي المسرحي لـ(**عز الدين جلاوجي**) ما هو إلاّ انتقاد رمزي لنظام التسلط ودعوة إلى التحلي بالديمقراطية في تدبير الشأن العام، باعتبارها مطلبا شعبيا جوهريا، مع أنّ المواطنين فقدوا الكثير من الثقة بالساسة

---

[1]-المصدر السابق، ص206.

[2]-زبيدة بوغواص: "**الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي**"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأب العربي الحديث، تخصص: مسرح عربي، جامعة الحاج لخضر –باتنة–، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2010-2011، ص89.

[3] -عز الدين جلاوجي: **الأعمال المسرحية غير الكاملة**، ص222.

[4] _المصدر نفسه، ص ص 183، 326.

والممارسات الديمقراطية التقليدية، ولكنهم مع ذلك لم يفقدوا ثقتهم بالعملية الديمقراطية نفسها[1]، حيث رصدت تلك المسرحية تحولا جذريا بين الإنسان والسلطة، وقد تجلت مظاهر هذا التحول داخل المرجعية النصية لتلك المسرحيات في عدّة عناصر:

1-انحراف السلطة عن اتجاهها نحو تطبيق الديمقراطية القائم على الحوار.

2-ضعف السلطة التي عجزت عن التحكم في ثقل الشخصيات النافذة، وهذا يوحي بسوء تدبير السلطة التي تسيء إلى الفئات الاجتماعية الضعيفة.

3-تدعيم الإحساس بالاختلاف والتأكيد على ضرورة بناء الهوية الذاتية، حيث تقدّم المسرحية "الأنا" و"الآخر" واختلافهما العقائدي والمعرفي والفضائي، ويبدو هذا في مسرحية "النخلة وسلطان المدينة" من خلال وصية الشيخ بفتح النوافذ على الشرق دون الغرب، وزواج السلطان المستبد بشعبه من أجنبية، كما يمكن القول إنّ مسرحيات الكاتب تزخر بالأبعاد والرموز السياسية الغامضة، واعتماد في كثير من الأحيان على الإيحاء والترميز، كما وفق في تصوير نماذج وطنية صادقة في مسرحياته من خلال دعوته إلى انتقاد مفاسد الحكم ومقاومة المحتل، وكل ما كان يقصد إليه من وراء نزعته السياسية في مسرحياته هو تحرير الإنسان من العبودية والديكتاتورية، ولقد اختار تلك التيمات الرمزية ليصور واقع عصره.

1-3-2- السلطة الانتهازية

ومن أبرز أنواع السلطة الانتهازية في النصوص المسرحية لـ(**عز الدين جلاوجي**) سلطة الفقيه الدينية كأحد أهم الأشكال الدكتاتورية الاستغلالية والمسيطرة على الوعي الجمعي، داخل المجتمع البسيط والجاهل، فهي سلطة دينية يلجأ إليها الناس بوصفها شخصية دينية تظهر القدرة الخارقة والحكمة، وتحكم عقول الناس بالخرافات والأوهام، وقصص الجن والأرواح التي تسكن الجسد، وبالتالي اكتسبت هذه السلطة موضع تقديس وعظمة من قبل الناس، وتمتد قوة هذه السلطة الفردية لحد السيطرة الجسدية الأنثوية، باستغلاله الجنسي لبنات الفقراء أنّى سنحت له الفرصة، واستباحة أجسادهن تحت ذريعة الدين، وتتجلى هذه الصورة السلبية السلطوية في مسرحية "الأقنعة المثقوبة"، حيث تبدو الشخصية الرئيسية"الحاج القرواطي" المتمرس في فن الخديعة، الذي يوهم الجميع من أهله وأهل مدينته بوقاره وحسن تدينه، وقد قدمته الإرشادات المسرحية كالآتي: **"الحاج القرواطي: بطل هذه الرواية في الخمسين من عمره حافظ القرآن الكريم"**[2]، ويحاول بهذه الشخصية المزعومة وتحت قناع الورع

---

[1]-أنطوني جيدنز وعالم جامح: **كيف تعيد العولمة تشكيل حياتنا**، تر: عباس كاظم وحسن ناظم، ط1، المركز الثقافي العربي، ، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2003، ص ص110-111.

[2]-عز الدين جلاوجي: **الأقنعة المثقوبة**، ط3، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص5.

والتدين يمارس سلطته الانتهازية بامتياز، إذ لم يكن "القناع" على مستوى العنوان إلا رمزا لمضمون سلطة انتهازية يمارس أصحابها التخفي، والتخفي هنا في المسرحية يتجلى فيما يفتي به "الحاج القرواطي" لأهل المدينة مدعيا كفاءته في ذلك:

"الكهل: يا شيخنا جئتك وأنا أعلم بأنك أعلم أهل المدينة.

الحاج: (منتفخا) ولكن هل يعرف هؤلاء الأوغاد قيمة العلماء الحقيقيين..قيمتي أنا الحاج القرواطي.

الكهل: أنا في ورطة وقد دلوني عليك"[1].

هذا اعتراف بما تمارسه هذه الشخصية الانتهازية من سلطة معنوية على الأفراد، وما ينبئ بجهله أنه يفتي دون علم، فقد جاءه هذا الكهل يطلب منه فتوى لرد زوجته التي طلقها قبل خمس مرات:

"الكهل: طلقتها سيدي.

الحاج: تخلصت من اللعينة تزوج غيرها فالنساء كثيرات.

الكهل: ولكن أريد إرجاعها.

الحاج: أرجعها خير لك.

الكهل: كيف أرجعها؟

الحاج: حضر لنا عشاء فاخرا، أحضر معي شيخين، نتعشى عندك وندعو لك بالتوفيق.

الكهل: هذا فقط؟ الأمر بسيط..لكن الإمام لم يفتني هكذا.

الحاج: (باستهزاء) ومن الإمام؟ صبي مغرور درس في المدارس والجامعات وجاء ليحرّم علينا كلّ شيء.

الكهل: صدقت تصور لقد سألني أسئلة كثيرة ولما أخبرته أنّي طلقتها من قبل خمس أو ست مرات أخبرني أنّها حرام تماما"[2].

هكذا تظهر إشكالية السلطة الانتهازية في هذه المسرحية، ممزوجة بروح النقد الموجه لبعض من ينسبون أنفسهم إلى الافتاء في الدين، الذين يمارسون شتى أنواع الفساد والظلم، فهذه الشخصية النمطية متسمة بالنفاق والرياء، وتتحين الفرص، وتستغل الدين بالمقابل كوسيلة وأداة لنيل مبتغاها، وسيأتي التفصيل في هذه الشخصية في فصل آخر من هذا البحث، وفي المسرحية نفسها تبرز أيضا السلطة

[1] –المصدر السابق، ص14.

[2] –المصدر نفسه، ص 16.

الانتهازية ممثلة في "شيخ البلدية" المتواطئ مع مفاسد "الحاج القرواطي" من حيث استغلاله المنصب، واعتبار المهمة التي أوكلت إليه تشريفا لاتكليفا: **"شيخ البلدية: (وهو يجلس) كلمتك عزيزة وطلباتك لا ترد أبدا صدقني لقد أوكلت الأمر إلى نائبي رغم أهمية الاجتماع وحضرت بسرعة...لقد كذبت عليهم قلت لهم بأن الهاتف في بيتي وأنّ زوجتي مريضة ويجب أن أحملها إلى الطبيب"**[1].

وكأن بالكاتب يندد بهذا النموذج الانتهازي في بعض أجهزة السلطة الذي يتقاضى الرشوة، ويعمل بالمحاباة والمحسوبية بدل السهر على خدمة القضايا التي تهم مصلحة الرعية، وعلى لسان هذه الشخصية ذاتها (شيخ البلدية) نلمس بعض من الواقع السياسي الذي طبع الحياة السياسية في الجزائر زمن الكتابة، الذي اتسم باضطرابات اجتماعية وسياسية على الصعيد الوطني، فراح الكاتب يلامس هذا الواقع ويعبر عنه، بلغة لا تخلو من السخرية السوداء:

"الحاج: إن لم يكفِ فأمامنا طريق واحد

شيخ البلدية: ما هو؟

الحاج: ما هو يا فار يا مكار؟

الفار: التزوير.

شيخ البلدية: وهل تعتقد أننا نقدر؟

الحاج: نقدر

شيخ البلدية: لا أظن.

الحاج: ما الذي يخيفك؟

شيخ البلدية: كان الحزب الوطني الوحيد دون منافس...فكانت كل هذه الحيل تصلح أما الآن فالأحزاب كثيرة...الاجتماعي...الديمقراطي..الإصلاحي...

الحاج: كلهم غشاء لا يخيف إن هي إلا أحزاب قطط وكلاب

شيخ البلدية (مقاطعا) إلا الحزب الإصلاحي.

الحاج: كمشة من الدراويش تخيفك؟ إنهم يخلطون الدين بالسياسة ولايحسنون إلا إسدال اللحى...اترك العبء علي أنا وستبقى في ذلك الكرسي حتى الموت"[2].

---

[1] –المصدر السابق، ص145.

[2] – المصدر نفسه، ص146.

إنّ الغاية من ذلك هو أن الكاتب أراد أن يفضح الفساد الإداري وتفشي ظاهرة الرشوة التي استفحلت وأثرت على حياة الطبقة البسيطة، وحيث أن الفساد وصل إلى أعلى سلطة في الإدارة والذي يتمثل في مديرها، إن هذا الحوار جاء في سياق سياسي واقعي مرت به الجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988، وهو التعددية الحزبية، حيث لم يعد النظام السياسي قائما على الحزب الواحد، كما جاء في الحوار السابق، وعليه لا نخال "الحاج القرواطي" بطل هذه المسرحية إلا أحد أبطال المشهد السياسي في تلك الفترة، وحاول الكاتب من خلال هذا النص التعبير عن عمق النفاق السياسي الذي عاشه الوطن في تلك الفترة، حيث كانت السلطة والزعامة السياسية غاية (الوزارة، والبرلمان، والتحزب)، وهذا ما يبرزه الكاتب على لسان أحد أتباع (القرواطي): الفار: " **ألا تعلم أن أرباب العمل حين يشبعون من المال يجوعون السياسة؟**".

فمصطلح السياسة في هذا السياق يأخذ معنى سلبيا دالا على الانتهازية، وتراجع القيم واتخاذها وسيلة لمزيد من التسلط وبسط النفوذ، وعليه نلمس البعد الإيديولوجي للكاتب في هذه المسرحية واضحا، من أنه يرفض مثل هذا الاتجاه الديني للوصول إلى السلطة، فحسب المسرحية وشخصيتها الرئيسية فهي قائمة على الزيف، وتلبس قناعا مثقوبا كاشفا لنواياها غير البريئة، وقد كان اختيار الكاتب للعنوان من جمل اقتنصها من المشهد السادس من المسرحية:

" الحاج:...القانون العدالة الأخلاق التدين كلها أقنعة مزيفة"

الفار: أخشى أن تنهار هذه الأقنعة ونسقط في الهاوية"[1].

إنه القناع الذي كانت تلبسه الشخصية التي تمثل النموذج البشري الفاسد في هذه المسرحية، وكان لها ضحايا التي لخصها المشهد الأخير وهي تحضر تخييلي في محكمة الذات والضمير، وقد تعددت فيها الأصوات: ولده مراد، وزوجته خديجة، والشبخ سالم والد تفاحة، وتفاحة، هي كلها تطالب بالقصاص، ومن المفارقة الدرامية أن نجد هذه الشخصية الانتهازية تحاول في آخر مشهد لها أن تشارك في توعية المتلقي: "**الحاج:...لست وحدي المجرم...أنتم أيضا كذابون...سراقون...أفاكون..منافقون...أنتم جميعا الحاج القرواطي...الحاج واحد منكم...الحاج جزؤ منكم...الحاج فرد منكم...الحاج أنتم بذرتموه...أنتم صنعتموه...أنتم سيدتموه...أنتم ألهمتموه...أنتم الذين المجرم الأفاك والجبار...أنتم...أنتم...كلكم الحاج القرواطي...كلكم أنا..وأنا واحد منكم**"[2].

[1] -المصدرالسابق، ص168.

[2] -المصدر نفسه، ص180.

ويلفت انتباهنا هذا الضمير الذي وظفه الكاتب وهو للمخاطب "أنتم" الذي يعد اعترافا وفي الوقت نفسه إدانة للمجتمع الذي يصنع نفسه بنفسه، وتتأكد هو الحديث النبوي"كيفما تكونوا يولى عليكم"، كما لا نخاله إلا صوت الكاتب الموجه إلى المجتمع الذي يكون المسؤول الأول عن مثل هكذا نماذج، حينما يساير هكذا نماذج.

وعليه فإن الكاتب نراه مهتما في جل أعماله بمضامين سياسية واجتماعية ودينية تؤمن كلها بفكرة الحرية والوقوف أمام كل أشكال القهر والتسلط والاستلاب، وهو المضمون الذي يورد في أذهاننا مقولة الخليفة عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– "متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا"، وأيضا مقولة المفكر والكاتب (**لابويسي**): "لم نولد وحريتنا ملك لنا فحسب، بل نحن مكلفون أيضا بالدفاع عنها"[1]، وهي تلتقي كلها حول معنى رفض أشكال القهر، والسلطة المستبدة بأهلها.

[1]–إيتيان دو لابويسي: **مقالة العبودية الطوعية**، تر: عبود كسوحة، ط1، المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص126.

2- الرؤية الاجتماعية: القناع والظلم الاجتماعي

يكون المبدع حين يتعرض المجتمع إلى آفات اجتماعية جزءا من هذا المجتمع، يهتم بتصوير الواقع الاجتماعي، فـ(**شيكوف**) يقول: "أنا أكتب وأسجل الحياة"، فقد عاش في عصر الصراع الطبقي، فحملت مسرحياته معنى الثورة، فهو"يفضح بشدة المجتمع القائم وقتذاك..هذا المجتمع المتكامل الذي لم يستطع رفع راية العصيان ليخلص نفسه مما هو فيه، فعدم الوعي عند شخصياته هو الذي يفضح هذه الشخصيات، إنّ جل شخصياته تردد هذه الكلمات ماذا أصنع؟"، مما يعني أنّ التجربة الإبداعية لا تنفصل عن المضمون الاجتماعي أو الرسالة الاجتماعية الإصلاحية، ولا ينبغي لها أن تقرأ كحكاية، دون الالتفات إلى ذلك المضمون، لتعبّر عن هموم الناس وتصور حياتهم للوصول إلى الأفضل.

ومن هنا سعى المبدعون للتعبير عن القيم والعلاقات الاجتماعية، واهتموا بالنقد الاجتماعي في مجال الكتابة للمسرح، ويمكن أن نذكر أنه في مطلع الثمانينيات اتجه المسرح الجزائري في عمومه إلى توجيه خطاب أكثر جرأة بمضامين نقدية اجتماعية تصريحية تحمل بين طياتها رسائل سياسية تميل في كثير من الأحيان إلى التلميح، وفي هذا المسار كتب (**عز الدين جلاوجي**) نصوصه المسرحية، حيث نقرأ مسرحية "الأقنعة المثقوبة"، والمسرحيات القصيرة الأربعة: "سنفونة قابيل"، و"من بلدها"، و"نقمة الأرض"، ومسرحية "هي...هن"، هذه المسرحيات كلّها تشترك في انتقاد الواقع الاجتماعي بغض النظر عن طبيعة أو مستوى هذا الانتقاد، حيث عالجت قضايا الجشع والاستغلال، بطريقة لا تخلو من السخرية، ولضرورة منهجية يمكن معالجة المضمون الاجتماعي في هذه النصوص المسرحية كما يلي:

2-1-الظلم الاجتماعي

إنّ المسرح الجزائري ما فتئ يدعو إلى المحافظة على مبادئ الثورة ومحاربة الانتهازية والاستغلال، التي تتمظهر في الرشوة والبيروقراطية والمحسوبية، ومختلف الآفات الاجتماعية، وذلك من حيث الموضوعات التي أضحت تستمدّ من الواقع، وتطرح أسئلة من مثل: من المسؤول عن تفشي الآفات الاجتماعية؟ الرشوة؟ المحسوبية؟ الظلم الاجتماعي بكلّ أشكاله؟

فالظلم الاجتماعي أشكال عدّة أهمها الزيف والنفاق، والقهر، ولباس الأقنعة، وتعدّ من المضامين التي اهتم بها (**عز الدين جلاوجي**) في نصوصه المسرحية، حيث يعرض لنا في مسرحية "الأقنعة المثقوبة" واقعا موجودا في المجتمع المحلي والعربي والإنساني، فمادة المسرحية مأخوذة من واقع اجتماعي وسياسي يوحي بضياع القيم والسعي نحو المصلحة الخاصة التي تتحول إلى انتهازية، ومن مظاهرها لباس الأقنعة لقضاء مصالح ضيقة على المستوى الفردي، بالإضافة إلى النظام الاجتماعي المتخلف الذي يمجد مثل

هؤلاء الأشخاص الذين نعثر على نماذج لهم في شخصيات المسرحية

إن مسرحية "الأقنعة المثقوبة" ومن خلال العنوان نلحظ لفظ "الأقنعة"، الدال على أن هناك زيفا ونفاقا، ويضيف إليها صفة "المثقوبة"، وكأن بالكاتب يريد من المتلقي أن يلتفت إليه، لأنّ الشخصية الرئيسية هي بالفعل تعكس عينة في المجتمع تعتمد الأقنعة والنفاق والتسلق الطبقي، وقد طرح من خلالها مشاكل مختلفة من بينها مشكلة الأسرة، والفقر والجهل، والسحر والشعوذة، والبيروقراطية الإدارية والاستهتار والعبث بالقيم وغيرها، وإنّ هذا التناول من لدن الكاتب نعده من باب الالتزام بقضايا المجتمع، حاول أن يعطي هذا الالتزام بعده الاجتماعي ويلبسه الشكل الفني، ولم يكن "القناع" على مستوى العنوان إلا رمزا لمضمون اجتماعي رديء يمارس أصحابه التخفي، إذ تمنحنا المسرحية معرفة متنوعة بالمنظومة الاجتماعية التي تسود جغرافيتنا الوطنية والعربية، سواء تعلق الأمر بقضايا اجتماعية أو بممارسات تعبّر عن نمط اجتماعي خاص، فالمسرحية تعرض مظهرا من مظاهر الزيف الاجتماعي المتمثل في السحر والشعوذة، التي كان يمارسها "القرواطي"، الشخصية الرئيسية في المسرحية، ويسخِّر الدين خدمة لهذا المضمون، ويظهر ذلك من خلال بعض نماذج من المجتمع الذين يلجؤون إلى السحر والشعوذة عندما يصيبهم الفشل في حياتهم، ومن ذلك المرأة حين تتأخر في الإنجاب، أو الزواج، أو حين يفشل أحد الأبناء في اجتياز مرحلة دراسية ما، وهي تفاصيل يومية عادية، وجدت فيها الشخصية المسرحية التي تشير إلى الانتهازية ضالتها في تلك الممارسات التي تعد تجسيدا مطلقا للشر، إضافة إلى الوظيفة التي تؤديها كشخصيات "نشناش" والفار" المساندة له في المسرحية.

"الفار: (يخرج من جيبه أوراقا) شابة تزوجت منذ ثلاث سنوات ولم تنجب وزوجها يهددها بالطلاق زارت كل الأطباء ولم تنجب.

الحاج: (باستهزاء) الأطباء ! وهل يساوي الأطباء شيئا أمامي أنا الحاج القرواطي؟

الفار: أخبرتها أن ذلك يستدعي الاستغاثة بالأجداد الصالحين وبالجن، والعفاريت الغاضعين ولشمهروش وإبليس اللعين.

الحاج: واستعدت لدفع ما نطلب؟

الفار: هي رهن إشارتك.

الحاج: (منتفخا) إذن يجب أن تأتيني إلى البيت يوم السبت، تحتاج إلى بخور وإلى قراءة بعض الطلاسم والآيات عليها"[1].

[1] –عز الدين جلاوجي: **الأقنعة المثقوبة**، مصدر سابق، ص12.

هكذا تجعل هذه الشخصية التي تلبس قناع الدين –الحاج– العامة يعتقدون أن هذا الفعل هو جزء من الدين، وأن الإيمان به جزء من هذا المقدّس، ويكون الجن أحد أهم مكونات هذا التفكير، وهي الممارسة التي تعد جزءا من البنيات الرمزية للمتخيل الشعبي العربي، ولا نكاد نغفل عن هدف الكاتب لإيراد مثل هذه الثيمة، من هدف نحو الإصلاح الاجتماعي، والدعوة إلى فكر نقدي، للقضاء على سذاجة التفكير، التي تكون بفعل الجهل المنتشر في عامة الناس، وقد اتخذتها الشخصية المسرحية وسيلة لتجارة مربحة، وتبقى هذه الظاهرة مظهرا من مظاهر الثقافة الشعبية المحلية والعربية، التي لا زالت تؤمن بالخرافات والأساطير.

إنها المسرحية نفسها التي تتناول القيم الاجتماعية وما يعتمل في المجتمع من مواقف وأفكار متناقضة من حيث ما يضج به من تحولات وتغيرات، فهو واقع معقد، وبسيط في الآن نفسه: الأول تمثله طبقة الذين يملكون ويتحكمون، وقد مثلت هذه الطبقة في المسرحية "الحاج القرواطي"، والثاني طبقة الذين لا يملكون شيئا فيخضعون، وقد تمثلت في المسرحية في شخصية "الشيخ سالم" وابنته "تفاحة، فقد انتهز القرواطي ظروف العائلة الفقيرة، لينقض على عرض "تفاحة"، وليقوم بعدها بإجهاضها، لتموت في النهاية، ويكون الفقر والحاجة والجهل من الأسباب الرئيسية لمثل هكذا جرائم، بالإضافة إلى الانتهازية لمثل هكذا أوضاع:**"الشيخ سالم: يا سيدي اتق الله في ابنتي.**

الحاج: (ثائرا) أتعلمني يا كلب تقوى الله وأنا الشيخ الحافظ للقرآن الكريم.

الشيخ سالم: إن أمها لم يغمض لها جفن منذ أن اختفت ابنتها تفاحة.

الحاج: وما دخلي أنا في اختفاء تفاحة ابنتك.

الشيخ سالم: أنا متأكد أنها عندك، لقد اختطفتها.

الحاج: بل لقد هربت..أنت أسأت تربيتها فهربت مع بعض المنحرفين...

الشيخ سالم: هذا جزاؤنا لأننا أدخلناك بيتنا وأطعمناك خبزنا.

الحاج: لا تمن عليّ لقد كنت أغدق عليك أموالي دون حساب..ولولا ذلك لأكلكم الفقر يا كلاب"[1].

إنها حوارات تشير إلى ظلم من نوع آخر، والمتمثل في الظلم الأخلاقي، والاجتماعي، حين يتحول الإنسان إلى ما يشبه أو يساوي الحيوان في وصفه بـ"الكلب" وهذا بهدف الحط من قيمته وتجريده من وجوده كإنسان له حق في الكرامة، والاحترام، والمساواة، والمعاملة الحسنة، وعن طريقها –الحوارات–

[1] –المصدر السابق، ص26.

استطاع الكاتب أن يجسد لنا صورة عن الظلم الذي يكون قد عبّر عن المستوى الاجتماعي وواقعه، حيث إعاقة المجتمع، وكذا التعبير عن الفئات الاجتماعية المسحوقة، والصراع الطبقي، واستغلال الإنسان لأخيه الإنسان، كما يشكل الجهل والأمية وتفشيهما في المجتمع أهم أسباب الظلم الاجتماعي، لما يترتب عليه من تخلف ورجعية على اختلاف المستويات الاجتماعية، إذ يأخذ هذا الفرد الجاهل مكانا لقيادة المجتمع وإدارته، وبالتالي يكون عائقا في سبيل تطور النسق الاجتماعي والسياسي في المجتمع، وهذا ما تجسده مسرحية "الأقنعة المثقوبة"، حين يكون القانون يعلى عليه، وهو ما عبّر عنه الشيخ (سالم) في الحوار الآتي:

"الحاج: قلت لك سأبحث عنها معك.

الشيخ سالم: وأنا متأكد أنها عندك.

الحاج: ما دمت متأكدا فلماذا لا تشكوني للدولة؟

الشيخ سالم: أنت الدولة، وأنت المحكمة وأنت كل شيء، وهل يشكو الإنسان من الدولة للدولة"[1].

فقد عبّر الكاتب بواسطة الشخصية الرئيسية (الحاج القرواطي) عن شريحة اجتماعية واسعة تستغل الناس في أعراضهم وأموالهم وحاجاتهم، لتجسيد القهر الاجتماعي من خلال الشخصيات الثانوية في المسرحية التي تقف موقفا سلبيا اتجاه ممارسات تلك الشخصية الانتهازية، إذ يتخذ هذا القهر أشكالا عديدة على المستويين: الاجتماعي والفردي، فالطبقة الغنية تقهر الطبقة الكادحة، والرجال يقهرون النساء، والأفراد الأقوياء يقهرون الضعفاء، وهكذا..، فـ(القرواطي) هو أنموذج لما يوجد في المجتمع، وهو يعبر عن الانتهازية، التي لا يمكن أن تعيش إلا بقهر الآخر، فتتاجر بالمخدرات، وتشارك في الانتخابات، وتريد الفوز بالرشاوي والطرق الملتوية، ويطلق زوجته أم أولاده، والشاهد في ذلك هذا المقطع الحواري الذي جاء في المشهد السابع والأخير من المسرحية، حين انتابه هذيان وهو في حالة يقظة:

"خديجة: (غاضبة) لست زوجتك ألم تطلقني من أجل عاهرة؟ ألم تفرط في لما امتلأت جيوبك ذهبا، وأنا التي وقفت معك وقت الشدة وصبرت معك على الفقر والجوع والعري وهموم الدهر؟"[2].

---

[1]-المصدر السابق، ص28.

[2]-المصدر نفسه، ص84.

هذا الفعل نراه يحمل في طياته أيضا ظلما اجتماعيا آخر، يتمثل في الطلاق التعسفي الذي ينتج عنه انهيار العلاقات الأسرية، الأمر الذي يدفع بالأبناء –غالبا– إلى اليأس والتمرد، وبالتالي اللجوء إلى الجريمة وهو المضمون الذي عبر عنه هذا المقطع الحواري الذي يواجه فيه نشناش أحد أتباعه:

"الحاج: (ثائرا) لا أريد حبك لا أريده..عشت طول حياتي أرتكب الجرائم تلوى الجرائم..وأنتم تزينون لي ذلك وتصفقون لي وتهتفون..من ينفعني الساعة؟ تنفعونني أنتم يا كلاب.

نشناش: لعل موت ولدك مراد قد أثر عليك.

الحاج: (حزينا) يرحمه الله..يرحمك الله يا مراد لقد سحبتك إلى ميدان الرذيلة والجريمة..وكنت أعتقد أني أفعل خيرا..وكنت أعتقد أنه أفضل أبنائي، فإذا به يخسر الدنيا والآخرة".[1]

فالملاحظ أنّ المسرحية تقدم أحداثا متخيلة، تتعلق بالواقع الاجتماعي الموجود، (التفكك الأسري، شعور الأبناء بظلم الآباء، انعدام الأمن الاجتماعي، الانحراف..)، وعليه تأتي المسرحية إجابة عن بعض تلك الأسئلة، التي تم طرحها في مقدمة هذا العنصر، إنهم هؤلاء الانتهازيون الذين يتخفون تحت رِداءات عدة، الدين، والمصلحة العامة، والشعارات....، تمثلها شخصيات انتهازية أمثال "الحاج القرواطي"، "شيخ البلدية" وأتباعها، فالشخصية المسرحية الرئيسية "تستخدم السلطة في تحقيق مكاسبها الشخصية، وتعتمد على نفوذها لتحقيق منافع خاصة، يتجاوز بها المسؤول حدود القواعد المنظمة لسلطته الإدارية في التنظيم"[2]، وإنها الفكرة التي تناولها الكاتب في المشهد الثالث من المسرحية، عن طريق تواطؤ (شيخ البلدية) مع (القرواطي) ومساعدته في الاستمرار في انتهازيته:

"شيخ البلدية: (وهو يجلس) كلمتك عزيزة وطلباتك لا ترد أبدا صدقني لقد أوكلت الأمر إلى نائبي رغم أهمية الاجتماع وحضرت بسرعة...لقد كذبت عليهم قلت لهم بأن الهاتف في بيتي وأن زوجتي مريضة ويجب أن أحملها إلى الطبيب.

الحاج: لا يستحق هؤلاء الأوغاد إلا الكذب.

شيخ البلدية: المهم كل شيء على ما يرام وكما نحب وكما نريد.

الفار: (مؤكدا) السلع تحضر وتوزع على المشترين الدائمين والسوق هذه الأيام ملتهبة...كل الشباب أصبحوا يتناولون المخدرات"[3].

---

[1]–المصدر السابق، ص77.

[2]–شتا السيد علي: **الاغتراب وباثولوجيا العصيان**، مركز الاسكندرية للكتاب، 1997، ص247.

[3]–عز الدين جلاوجي: **الأقنعة المثقوبة**، مصدر سابق، ص.ص30، 31.

وبهذا المقطع الحواري يظهر الكاتب أزمة المجتمع، التي تتجلى في استبداد مثل هذه الفئة –المنافقين– من الناس، التي تجردت من كل القيم، وشكلت انحرافا خلقيا خطيرا، وهي النموذج الذي حذرنا منه الرسول –صلى الله عليه وسلم– حين قال: "آية المنافق ثلاث: إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا أؤتمن خان"[1]، وهي الصفات التي أنتجت آفات اجتماعية خطيرة : التزوير، والمخدرات، والفساد بكل أشكاله.

إلا أن الكاتب لا يترك هذا النموذج، وبطله الانتهازي إلا بعد أن يفضحه أمام نفسه، وأمام المتلقي، وهذا حين يقيم "القرواطي" في آخر مشهد من المسرحية محاكمة ذاتية، ليخلع عن نفسه القناع ويتعرى أمام نفسه:

"الحاج: (ثائرا) ماذا أفعل بالمال؟ (يخرج رزمة أوراق نقدية ويبدأ في تمزيقها) ماذا أفعل بالمال؟ بعد أن ارتكبت أبشع الجرائم، بعد أن أزهقت أرواحا بريئة، ماذا أفعل بالمال والقبر ينتظرني والدود الذي سيأكل هذه الأعضاء الخبيثة اللعينة؟..."[2].

هكذا فإن هذه القراءة التي أتاحها النص تجعلنا نحكم على انتماء الكاتب إلى الواقعية الانتقادية ذات البعد الاجتماعي، حيث تم رصد مختلف مظاهر الفساد والظلم الاجتماعي في البنية التحتية للمجتمع، كما شكّلت الآفات الاجتماعية: التزوير، النفاق، الانتهازية، المتاجرة بالأعراض والمخدرات، المحسوبية، خلفية للحدث المسرحي، الذي عبر عن زمن الكتابة بامتياز.

ولم يبتعد الكاتب عن تيمة هذه المسرحية، إذ نجده يعالج الفكرة نفسها في مسرحية "سنفونة قابيل" بالمضمون نفسه، وهو ظاهرة الزيف الاجتماعي، وغياب الصدق في العلاقات الاجتماعية، وقد ساق لذلك مختلف النماذج الاجتماعية، من الجار، إلى التاجر، إلى العدو، والإمام، وفق حبكة بسيطة جدا، اتخذ منها طريقا لكشف مختلف الأقنعة التي تتخفى وراءها الطبقات الاجتماعية المختلفة، نتيجة تضارب المصالح، حتى مع الموت، فتبدأ المسرحية بموت أحدهم، لتجتمع على دفنه مختلف الشرائح الموجودة في الحياة، وقد حددها الكاتب في الإرشاد المسرحي كما يلي: الميت، تاجر، وزان، وعدو، وإمام، كما قدّم الكاتب في هذه الإرشادات البيئة التي غطت الحدث كما يلي:

"الموكب يسير في تؤدة وصمت رهيب..

وجه السماء يلبس قناعا أسود..

---

[1]–رواه البخاري(33) ومسلم(59).

[2]–عز الدين جلاوجي، المصدر السابق، ص 78.

تتبادل الأيدي ذراعي النعش..

وصوت الأقدام المتخالفة هو سيد الموقف.."[1].

وعن طريق الحوار الداخلي حاول الكاتب سبر أغوار حقيقة تلك النماذج التي اختارها ليستدل بها على مدى الزيف الذي يلبس الوجوه المغطاة بأقنعة تتعدد ألوانها وأشكالها بتعدد المصالح:

"الميت: (وهو مسجى في كفنه الأبيض) ستلحقون بي جميعا وستحملون إلى هذا المكان.

تاجر مشيع: ليت الموكب يسرع لقد شيعت من وقتي كثيرا.

زان مشيّع: آه يا جاري سليمان كم هي جميلة زوجتك التي تركت، ليس إلا شهر وتنساك وسأنصب حبائلي لأصطادك كالفراشة.

عدو المشيع: ما أعدل الموت حين يأخذ أمثالك ويا لفرحة الدود الليلة"[2].

كما عالج الكاتب مظهرا من مظاهر الظلم، وتدهور العلاقات الاجتماعية والإنسانية في عمومها، من خلال مسرحيته القصيرة جدا "نقمة الأرض"، حيث يلجأ إلى الشكل الاجتماعي والمضمون الرمزي في طرح موضوعه، والرمزية تتجلى في شخصية "الأرض" التي تقودنا مباشرة إلى التفكير بمدلولات هذه الشخصية، وما قد ترمز إليه، إذ تكشف أننا أمام مضمون اجتماعي وإنساني يصور واقع الحياة البشرية فوق الأرض، فالإنسان عموما أصبح ذئب لأخيه الإنسان، فترفض الأرض أن يكون من تضمهم بين جنباتها بهذه الوحشية، وعليه قررت الرحيل سريعا " **تتقلص حجم الأرض..جفت أكثر البحار..الناس يعيشون في هلع شديد ليس جراء ما يعانون من ضيق وجفاف فقط بل نتيجة هذه السرعة المفرطة التي غدت تسير بها الأرض"**[3].

إذن هو الخراب الذي أصاب الأرض، في كامل عناصرها التحتية والعميقة، وحوْل هذه التيمة حاول أن يبني حواره الدرامي بين الشخصيتين: الإنسان والأرض:

"الإنسان: (متشبثا بصخرة) أماه..أماه..أماه.

(لايأتيه الرد)

الإنسان: أماه...أماه...أمـ ـاه...رحماك أماه.

---

[1] –عز الدين جلاوجي: **الأعمال المسرحية غير الكاملة**، مصدر سابق، ص7.

[2]–المصدر نفسه، ص8.

[3]–المصدر نفسه، ص 11.

الأرض: من لا يرحم لا يرحم[1].

هكذا تتضح الرؤية حول غضب الأرض، وإحجامها عن الحديث والتواصل، والشعور باللاجدوى:

"الأرض: التهمتني أحقادكم وإحنكم..غصّ حلقي بدمائكم..شربته حتى الثمالة..رانت على قلبي دسائسكم..خنقتني مكائدكم[2].

إذن هي هذه الأحقاد والصراعات بين بني البشر التي أخذت تدمر الحياة والأرض، بسبب الحروب والنزاعات، فضاقت الأرض بما رحبت –كما يقال–، مما جعل هذه الأرض تعيش صراعا نفسيا بين الوجود والفناء، بين عاطفة الأمومة لهذا الإنسان، وبين مطامعه في استباحة الدماء، ومواصلة الظلم بكل تجلياته:

"الإنسان: ولماذا هذه السرعة؟

الأرض: أطلب مصيري.

الإنسان: ماذا تعنين؟

الأرض: يكاد صدري ينفجر حنقا وغضبا، لم أعد أطيق فقررت أن أنتحر[3].

هو الحوار الذي يتعلق بما يدور في هذا العالم من نزعة إنسانية نحو التسلط وفرض كل أشكال الظلم، وفي المقابل يكون الإنسان الذي يخشى أن يواجه مصيره، يستجدي الأرض التي تصر على الانتحار:

"الإنسان: رحماك أماه أمهليني ساعة كي أثوب إلى رشدي وأصحح خطئي.

الأرض: إنما أمره إذا جاء لا يؤخر لو كنتم تعلمون فالوداع الوداع.

بعد لحظات من الرعب والصراخ ترتطم الأرض بكوكب آخر..ويدوي في الكون صوت رهيب..وتنطفئ الحياة"[4].

فالكاتب يقدم عن طريق التشخيص احتجاج الأرض على ما يجري على سطحها من مفاسد، وقد جعلها رمزا للأم التي يعقها أبناؤها، فيحق عليهم العذاب والخسران، إلاّ أن السؤال الذي يمكن أن

---

[1]–المصدر السابق، ص11

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص12.

نطرحه هنا: لماذا جعل الكاتب الأرض تُقدم على الانتحار؟ أليس بهذا الانتحار ينتصر العدم، كان بوسع الكاتب أن ينزل القصاص بالعاقين لهذه الأم الرؤوم، وبالتالي السمو بمستوى نهاية المسرحية، إذ كان يمكن أن تمهل هذه الأرض أبناءها، حتى يستقيموا، لتستقيم بذلك الحياة، ويزرع الأمل في حياة أفضل، إلا أن الكاتب جعل النهاية مأساوية للأرض والإنسان، ولعله في ذلك يكشف عن هذا الواقع الذي تحفه المخاطر من كل جهة، الحروب، والمجاعات، والمتاجرة بالمخدرات، والأعضاء، ومختلف الأمراض الاجتماعية، وبالتالي فهو تعبير غير مباشر عن اليأس من هذا الإنسان المعاصر الذي لم تنفع معه لا القوانين ولا الشرائع.

إذن من خلال تناول كل من مسرحية "الأقنعة المثقوبة" و"سنفونة قابيل" و"نقمة الأرض" يكشف الكاتب زيف الواقع الاجتماعي، وهشاشة العلاقات الاجتماعية، من حيث إنها تحكمها المصلحة الخاصة، في غياب وعي تام بالقيم الاجتماعية والإنسانية التي يجب أن تسود، لضمان استمرار حيوية المجتمع المحلي والإنساني، وحركيته الإيجابية.

2-2-المرأة: القيد/الحرية

ما فتئت المرأة تشكل موضوعا أساسيا في الفن والأدب، وبكل الرؤى والمضامين، وكثيرا ما أطلق على المضمون الذي يهتم بوضع المرأة في المجتمع المحلي والإنساني بـ"الأدب النسائي"، والسؤال الذي يمكن طرحه هنا هو كيف عبر (**جلاوجي**) عن المرأة، وكيف صورها(**عز الدين جلاوجي**) ؟ وما ملاءمة صورتها فيما كتبه؟

كانت المرأة حاضرة في النص المسرحي عند (**عز الدين جلاوجي**)، وقد ارتبط حضورها –خاصة- بثنائية القيد/الحرية، التي تحكم المرأة في كل آن، فهي نراها تطالب بالحرية وتسعى إليها، وذلك على مستويين: الأول كان مطلبا عاما، يخص المجتمع كله، من حيث إنه كان يعيش في فترة ما قيد الاستعمار الغاشم، ويدخل هذا ضمن السياق الثوري والتاريخي، الذي يعكس دور المرأة الجزائرية إبان ثورة التحرير الكبرى، أما المستوى الثاني فقد تم على المستوى الشخصي للمرأة، حيث التفت الكاتب إلى الواقع المعاصر يستقي منه تيمة أخرى تخص المرأة، وهي قضية المساواة مع الرجل وإلحاح المرأة في التخلص من قيد الرجل وسلطته، وأمّا النصوص التي اهتمت بذلك، نجد مسرحيتي "أم الشهداء"، ومسردية "حب بين الصخور" التي تمثل المستوى الأول،، ومسرحية "هي...هن" التي تعبر عن المستوى الثاني.

ففي مسرحية "أم الشهداء" نجد نموذجين للمرأة الثورية: الأول تمثله المرأة التي تنجب الأبطال والشهداء، وقد حمّلها الكاتب عنوان مسرحيته، والأخت التي تعين إخوانها وأسرتها في كفاحها، وقد

مثلت هذا النموذج (عائشة) في النص المسرحي، وكذا المرأة التي تحمل السلاح، وتشارك أخاها الرجل كفاحه في الجبل، وقد مثلت هذه المرأة في المسرحية "فاطمة" زوجة (أحمد).

فـ"أم الشهداء" عنوان المسرحية نراه كان دالا على دور هذه المرأة إبان ثورة التحرير الوطني، وقد قدمها لنا الإرشاد المسرحي أنها أم في الخمسين، وأن لها أبناء ثلاثة: أحمد الابن الأكبر، والصادق الابن الثاني، وعائشة أختهما الصغرى، وهي الأم التي تحمل فوق ظهرها قربة الماء، وتسهر على راحة العائلة منذ أن كانت شابة، ولأنّ موضوع المسرحية اهتم بهذه الأم، فقد قدّمها منذ اللوحة الأولى على أنّها مجاهدة طول حياتها:

"عائشة: (تندفع لتحط عنها حملها) إليك أماه أحط عنك قربة الماء الثقيلة، والله لأنت أعظم من كل الرجال.

الأم: هكذا أمك دائما مجاهدة طول حياتها في البيت وخارج البيت..."[1]

فالمقطع الحواري يقدم هذه الأم مع معاناتها من أجل حياة أسرتها، في ظل استعمار يصادر كل شيء، وفي مقدمة ذلك الأرواح (أبنائها) التي كانت مصدر ألمها، حين تدرك أنها مهددة بالموت، لا لشيء إلا لأنها طالبت بحقوقها:

"أحمد: (بقلق) وماذا في أيدينا نخاف عليه؟

الأم: أرواحكم يا ولدي العزيز خير عندي من كل شيء.

أحمد: (بغضب) رخيصة أماه هذه الأرواح.

الأم: لا تعجل ولدي غدوك عندي والرواح...خير لي من ذهب الدنيا كلّه".[2]

وكما نلاحظ خوف الأم من الفقد، فقد أغلى ما تملك، وهم الأبناء، خاصة وأنها قد ذاقت مرارته حين استشهد أخوها، وإن المقطع الآتي يعبر عن تجربتها المريرة مع الموت:

"أحمد: فلننفجر بدل النشيج نشيدا...

يحيل قرحنا عيدا...[...]

الأم: لا، لا تعدها ولدي الحنون...

قلب أمك أفجعته المنون...

مزقته الرزايا وهذا الدهر الخؤون..."[1].

---

[1]-عز الدين جلاوجي: **أم الشهداء**، مصدر سابق، ص-ص 13-14.

[2]-المصدر نفسه، ص11.

إنه البعد النفسي الذي كشف عنه هذا الحوار الشاعري لشخصية هذه الأم، التي تمثل الأم الجزائرية أثناء الثورة، حين يتوجه أبناؤها إلى ساحة المعركة، والألم الذي يعتريها، وفي المقطع الحواري السابق نلحظ مشاعر الخوف، وهي طبيعية، إذ يمكن أن تظهرها أي أم تعرف إن ابنها قد يذهب للحرب ولا يعود، ولذلك فقد وظف الكاتب مفردات تشي بالمشاعر الإنسانية العميقة لأم أناء الخوف عن أبنائها، من ذلك (القرح، الحنون، الفجيعة، المنون، مزّق، الرزايا، الخؤون...)، وعليه فهي تظهر غير متحمسة لفكرة الذهاب إلى القتال، ومع ذلك يتوفر النص على مفارقة حين يجعل هذه الأم تشارك في الثورة بما تستطيع، من حيث استضافة المجاهدين، وتيسير حركتهم، وتوفير لهم الألبسة والغذاء، وهذا ما جاء على لسان الأب:

"الأب: وهذا البرنس لمن تنسجينه..؟ والبرانيس التي قبله..، وهذا المخبأ الذي يقع تحت هذا الموقد من حفره؟ ومن يصونه؟ وقناطر الكسكس من فتلها؟[2].

لتتوالى أحداث المسرحية، حين تشتد المواجهة بين الاستعمار والمجاهدين الأبناء، أحمد، الصادق..، وقد نذرهم للوطن، _كما نذرهم المجتمع، ونذر غيرهم للشهادة والجهاد_، ونراها المقدمة المنطقية التي تؤهلها لتكون أما للشهداء، حين يستشهد الجميع، وتشرق شمس الحرية مع جيل جديد عبّر عنه هذا المقطع الغنائي بامتياز في آخر لوحة:

"(يدخل أطفال مدارس يحيطون بالأم يغنون)...لا تحزني أمنا أم الشهيد
لا تجهشي فاليوم عيد...قد أزهرت أرضنا ...قد أشرقت شمسنا
في الفضاء البعيد...لا تحزني أمنا... لا تحزني أم الشهيد"[3].

كما نجد (فاطمة) هذه المرأة التي كانت قد رافقت زوجها (أحمد) في رحلته ضد الاستعمار في فضاء الجبل الصعب، رفقة نساء أخريات، وهذا ما صورته اللوحة الثالثة من المسرحية في الإرشاد المسرحي الآتي: **"في الجبل تحت ظل الأشجار وارفة، مغارة كبيرة يجلس الرفاق عندها، العلم يرفرف عاليا... الجميع منشغلون..فاطمة..نساء..ورجال..أحمد قلق يجيء ويروح"**[4]، فاطمة _إذن_ هي نموذج للمرأة التي اتجهت مع أخيها الرجل إلى الجبال، وانخرطت في تنظيم الثورة، وتقوم بوظائف أساسية في نجاح الثورة، وهذا ما يكشف عنه الحوار الآتي:

---

[1]-المصدر السابق، ص14.

[2]-المصدر نفسه، ص39.

[3]-المصدر نفسه، ص58.

[4]-المصدر نفسه، ص29

"أحمد: قمت بالواجب كله.

فاطمة: داوينا الجرحى..حضرنا الطعام..أعددنا مؤونة الغد..وسنكمل هذه الليلة صنع المتفجرات"[1].

كما كانت (فاطمة، وجميلة) وأخريات في مسردية "حب بين الصخور" حاضرة، تشارك في الثورة أيضا ضد العدو الفرنسي في الجبال والقلاع، وهذا ما يشي به المشهد السادس:

"يندفع سي صالح إلى عمق المعركة فيما ينشغل عباس بتركيز علم آخر صائحا:

–الله أكبر يا رجال فليكن الالتحام، المجد للجزائر، الهوان لفرنسا وجيشها.

تقبل نساء من الخلف، وقد لبسن لباس الحرب، ينتبه بشير لوجودهن:

–ما الذي جاء بكن؟

تستعد إحداهن ببندقيتها.

–ما هذا يا فاطمة؟

–ما ترى يا بشير، أنا وجميلة وكل النساء.

–نريدكن للإطعام والعلاج، تتبعن الجرحى، أسعفن بالدواء، والماء.

–بل نحن للقتال أيضا،لن نختلف عن رجالنا،لا تعتقد أننا لم نخلق للمهمات العظيم، بل...

–تواصل جميلة الحديث مقاطعة فاطمة:

–لن نترككم لوحش الموت، نموت معا أو نحيا معا، الأرض أرضنا جميعا..."[2].

هكذا حاول الكاتب تقديم هذه النماذج وقد منحها خصائص فكرية ونفسية مما جعلها رمزا للمرأة المجاهدة، التي تقوم بكل الأدوار: توفير الغذاء، والعلاج، وحتى حمل السلاح، والقيام بالعمليات الفدائية داخل المدن، وهذا المقطع الحواري بين شخصيات المسرحية (بشير، وفاطمة، وعون) يجسد تلك المواقف الثورية:

"الأخوات يعرضن أنفسهن للمشاركة في الصفوف الأولى، ومستعدات حتى للقيام بعمليات في قلب العدو.

يكبر عون متعجبا

–الله أكبر هل تسمع يا بشير؟

---

[1]–المصدرالسابق، الصفحة نفسها.

[2]–عز الدين جلاوجي: **مسردية "حب بين الصخور"**، مصدر سابق، ص ص53–54.

يسأل بشير بحيرة

–ما تقصدن بالعمليات في قلب العدو؟

–كأن نقوم بوضع متفجرات مثلا في مراكز العدو"[1].

إنها إذن صورة ومشاهد من نضال المرأة في ثورة التحرير، والتي نراها تتماس مع ما ذكرته إحدى المجاهدات الجزائريات، وهي الأديبة (**زهور ونيسي**) عن المرأة الجزائرية المجاهدة بقولها: "إنها التي تفتح بيتها، وتهيئ أفراد عائلتها كلهم لخدمة فوج من الفدائيين [...] إنها التي تربط القنبلة في بطنها [...] إنها التي عندما يكشف أمرها بالقبض على أحد رفاقها تشد الرحال إلى الأرياف والجبال والمناطق المحررة [...] تشارك في المعارك بشكل مباشر"[2].

وإذا رحنا نجمع بين النصين (أم الشهداء)، و(حب بين الصخور)، فإننا نستنتج البعد الثوري الذي اجتمع في تلك النماذج (فاطمة)، و(جميلة) وهي رموز **لمجاهدات، وشهيدات هذا الوطن، (لالا فاطمة نسومر)، (جميلة بوحيرد)**، وقد سعى من خلال تلك النماذج أيضا إلى إبراز معاناة المرأة في ظل **استعمار غاشم، وسعيها للتحرر من حالة الاستكانة والضعف**، ودورها في ثورة التحرير، وجهادها وتضحياتها ضد هذا الاستعمار، ومحاولة إنصافها اليوم، من حيث إعطاؤها مكانتها الحقيقية وتفعيل **دورها** في بناء الوطن.

كما يشكل الحديث عن العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمع ما استحضارا لنسق اجتماعي نووي لكل بنية مجتمعية، والعلاقة المقصودة هي التي يؤسسها النص المسرحي عبر التمثيل التخييلي المتجسد في علاقة الشخصيات ببعضها، وهذا ما جسده الكاتب في مسرحية **"هي..هن"** التي جاءت في لوحة واحدة، تعالج قضية محددة بدقة، تمثلت في حرية المرأة ومساواتها للرجل، فهي منذ بدايتها تضع القارئ **أمام علاقة متوترة** بين الرجل والمرأة، من زاوية اجتماعية متقاطبة الأولى عمودية تجسدها **"هي"، "هن"** في علاقتها مع **"هو"**، هكذا بنى الكاتب هذه الثيمة على أساس صراع درامي متخيل بين **"هي" المرأة، و"هو" الرجل، من خلال أسلوب حواري مسرحي يمزج فيه بين الواقع والمتخيل، استوحى فكرته الرئيسة من الواقع الاجتماعي، انتقد فيه تداخل القيم والأدوار بين الرجل والمرأة، هذا ما يوحي به الإرشاد** المسرحي الذي جاء في بداية المسرحية: **"هي تقف متنمرة في حالة استنفار قصوى أمام تجمع ضخم**

[1]-المصدر السابق، ص.ص79-80.

[2]-زهور ونيسي: (**فاطمات بلادي**)، **مجلة الذاكرة**، الدراسات التاريخية للمقاومة والثورة الجزائرية –تجليات الثورة في نضال المرأة في الكتابات السردية النسائية في الجزائر، ع6، 2000.

للنساء يشبهننا تماما..كانت تلبس قميصا وتبانا..شعرها محلق تماما..يخلو جسدها من كل آثار للزينة"[1].

وقد اختزل الكاتب تلك الأدوار في ثلاث شخصيات نسائية، شكلت صراعا مع الطرف الآخر **الرجل، الغائب** باسمه الحاضر بمفهومه، تشكل **الأنثى الطرف الأقوى فيه، من حيث قلب الموازين.**

هكذا افتتح الكاتب المشهد المسرحي على اجتماع لـ"هن" الذي يفصح منذ البداية عن الفكرة الأساسية للمسرحية وهي المطالبة بالمساواة بالرجل، إلى الحد الذي قد تتبادل فيه الأدوار معه، فتصبح **"هي" "هو"، ويصبح "هو" "هي"**، ويحاول أن يطرح إشكالا طالما شكّل تناقضا في الحياة الاجتماعية المعاصرة، وهو أيهما الأقوى؟ وأيهما له السيطرة في هذا **الوجود؟ على أساس أن المبدع لا يكتب من** فراغ، حيث نراه يعبر في هذا الطرح عن الشعور بالاغتراب في وسط يعيش هذا التناقض، في ظل الحركات النسائية التي تؤجج هذا الصراع بين الرجل والمرأة وتغذيه، وقد تمّ عرض مظهر من مظاهر هذا الصراع في النص المسرحي **"هي..هن" من خلال حوار مشحون بطاقة عاطفية تحدد الشخصيات** وترسمها:

"هي: وهكذا يا أحبائي لم نعد الجنس اللطيف (تصفيق حار) بل نحن اليوم الجنس الخشن.. لابد من تغيير الجلد والشكل والصوت (تصفيق حار) بل واستطعنا بعد نضال طويل وجهاد مرير من تغيير الاسم.. منذ الآن نحن الرجال وهن النساء (تصفيق حار) وها هو الطب ينتصر لنا فيستطيع أن يقهر الأنوثة فينا ويقهر الذكورة فيهم.. فنحن منذ اليوم لا نهود ولا حمل ولا إرضاع (تقاطع بالتصفيق) بل النهود لهم أقصد لهن وكذلك الحمل والإرضاع وكل شؤون البيت هذه أحبائي آخر الإنجازات ولكم الكلمة.

حاضرة 1: ولكننا طالبنا بمعاقبة الرجل أقصد المرأة على جرائمه أقصد جرائمها."[2]

هكذا صاغ الكاتب نصه وفق تضاد بين الرجل والمرأة، فالشخصية الرئيسية رمز لها بـ**"هي"**، والشخصيتان الثانويتان هما اللتان تقفان موقف التوافق مع الشخصية الرئيسية، كما جاء في الحوار الذي **يقضي على أن يكون "هو.. هي"، و"هي.. هو"**، وكأننا أمام مظهر من مظاهر التجريب في المسرح **على مستوى** المضمون، المتمثل في مسرح العبث، الذي نخال الكاتب قد تأثر به وهو يكتب هذا النص المسرحي القصير، ويفسر من خلاله نظرة المرأة **الآن** للحياة وللمساواة، ووضعيتها في مجتمعها.

[1]-عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص13.

[2]-المصدر نفسه، ص13

كما نلاحظ عناية الكاتب بالعنوان، وهي سمة دأب عليها الكاتب على مستوى كل مسرحياته، جاعلا منه الركيزة الأساسية التي تنطلق منه تيمة المسرحية، فالنص يصنع نفسه من دال لساني "هي" و"هن" والمدلول يعود على الأنثى الحاضرة، هذا العنوان الذي بسط نفسه على مساحة الغلاف، ولكنه لم يكن كذلك على مستوى النص، إذ نجد أن هناك ضميرا يحضر بقوة وهو الضمير الذي يعود عليهم معشر الرجال "هم"، ويلاحظ أنه بدأه بخلق الشخصيات ثم انتهى بتقديم الفكرة، لينتقل إلى مرحلة تجريدية وأفكار ذهنية، حين يفتح المجال للمناظرة الأحادية للمرأة، فقد كانت فكرة المساواة مع الرجل، هي الفكرة التي بنى عليها الكاتب الصراع الدرامي، حيث وصلت حالة التمرد إلى أقصاها عند المرأة، حين قررت في اجتماعها أن تستبدل وظيفتها الطبيعية بوظيفة الرجل، فبدل أن تحبل هي، وتقوم بالرضاعة والعناية بشؤون البيت، يقوم بها "هو"، إنها صورة مقلوبة في أسلوب ساخر، ولكنها اجتماعية في أقصى حدودها، فالشخصيات كلّها نسائية تؤمن بحرية وبمساواة الرجل بالمرأة، وترفض أن يمارس عليهن الرجل قوامته، مبررة هذه الرؤية بظلم الرجل لها منذ الأزل، فمنذ أن ولد آدم وهو يمارس سلطته على حواء:

"حاضرة2: وآدم أول من ندين ونحاكم على جرائمه ضد حواء.

حاضرة3: يجب أن نفرض على الرجل أقصد المرأة الحلي والجواهر والحرير وأحمر الشفاه و...

حاضرة1: بل ونغير كل شكله ما دام سيصير امرأة ليذوق ذل الحمل والإرضاع والكنس والطبخ و... (يضحك الجميع)"[1]

إن صياغة الكاتب لمثل هكذا حوار نراه يؤسس لعلاقة في بعدها الفكري المغالى في الخيال لصورة جديدة للكينونة الأنثوية، حيث حولهن ظلم الرجل إلى زوجات متمردات على سنن الكون حين طالبن بأن يكون الرجل هو الذي يتولى شؤون البيت والأطفال، وإنه الطرح اللا معقول الذي نراه يتفق تماما مع ما ذهبت إليه الباحثة (لوسي أريجاري) في كتابها "مرأة المرآة الأخرى" أن المرأة ليست إلا مرآة عاكسة للذكورية، حينما تقوم بإعادة تمثيل الدور المرسوم لها، باعتبارها مقلدة ومحاكية للرجل، فيؤدي الأمر إلى وجود مشوه لا يعبر عن حقيقة المرأة"، حين تكون مخالفة للفطرة التي قررها الله -عزوجل- في القرآن الكريم حين قال: "الرجال قوامون على النساء بما فضل الله بعضهم على بعض وبما أنفقوا من أموالهم"[2]، وتتجلى الفطرة الطبيعية للعلاقة الحميمة بين المرأة والرجل في قوله تعالى: "هنّ لباس لكم

[1]-عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، المصدر السابق، ص14.

[2]-سورة النساء، (الآية 34).

وأنتم لباس لهنّ"[1]، فهل يبقى للفكر البشري ما يضيفه إلى عمق هذه العلاقة؟

ومجمل القول إن **(عز الدين جلاوجي)** صور المرأة انطلاقا من تاريخ مجتمعه الثوري، ونقصد المرأة إبان الثورة، وكيف كان التحدي كبيرا من طرفها حين وقفت جنبا إلى جنب مع الرجل، من خلال نماذج: فاطمة، أم الشهداء، وعائشة، وجميلة، وهي أسماء لها معادلها الموضوعي في تاريخ الجزائر الثوري، وهذا ما تناولته مسرحية "أم الشهداء"، كما تناول صورة للمرأة المعاصرة، في مسرحية **"هي..هن"** التي جاءت تحمل مضمونا اجتماعيا تمثل في ضرورة العدل بين الرجل والمرأة، لا تخلو من بالسخرية الهادفة، حوّل فيها المرأة إلى كائن قوي قادر على حماية نفسه، حين ابتعد بها عن النمطية الثابتة، وجعلها نموذجا للتغيير، بعيدا عن كل وصف حسي وخارجي، الذي كثيرا ما ينحرف بالمرأة عن الغاية من وجودها كأنثى، وككائن له قضية، معتمدا على الموقف الدرامي، والتركيز على الأبعاد النفسية والفكرية.

2-3-الأنا والآخر/ التخلف والتبعية

يعدّ مصطلح (الأنا والآخر) من المفاهيم الحديثة في الثقافة العربية، وهي موجودة على أساس الاختلاف مع الآخر، هذا الآخر الذي يبقى يمثل طرف صراع مع الأنا، وهي العلاقة الجدلية التي ما فتئت تحدد هذه الثنائية، مهما كانت طبيعة هذا الآخر، سواء أكان فردا أم مجتمعا، ويمكن أن نمثل لهذا الصراع بما قاله الفيلسوف الفرنسي (جون بول سارت) :"الجحيم هم الآخرون"، وعليه فإن هذا الآخر يبقى دائما الهاجس الذي يشغل الأنا، وهي الثنائية التي تناولتها المسرحية القصيرة جدا **"من بلدها"** التي انطلق فيها الكاتب **(عز الدين جلاوجي)** من مضمون اجتماعي، ليصل إلى آخر اقتصادي، من حيث الشخصيات التي قدمها لنا، والتي تتركز في **"هو" و"الخادم"، رغم أن هناك "هي" الغائبة"، حيث يقدم "هو" كما يلي:** "يظهر بمنامته وقد نهض لتوه **من النوم"، ويتبعه بالحوار الأتي:**

"هو: (يتمطط ثم يتثاءب) ما أثقل الليل..ما أطوله !!!!! اللعنة على الليل..(يجلس على الأريكة..يدق جرسا بجواره فيهرع الخادم بسرعة)

الخادم: حاضر سيدي..أمرك.

هو: لا تعرف؟؟ أين الإفطار؟؟

الخادم: الإفطار؟؟ الإفطار؟؟ (يتمتم ثم يسكت)

هو: مالك تتمتم هكذا؟ (يقوم ويشده من كتفه) هيا عجّل بالإفطار.

[1]-سورة البقرة ، (الآية 185).

الخادم: لا يوجد إفطار اليوم يا سيّدي"[1].

ينطلق الكاتب من فضاء يبدو عليه المستوى المعيشي المرتفع، حتى الترف، تجسده علامات (**الخدم، الأريكة، الجرس**)، ليصل إلى عقدة المسرحية التي انطلقت أيضا من نقطة الإفطار التي سيكشف عنها الحوار الآتي:

"الخادم: لقد أمرتني سيدتي أن لا أقدّم لك شيئا.

هو: خرجت منذ الصباح الباكر، وأوصتني أن لا أعطيك إفطارا.

هو: ماذا تقول؟ هل أنت تهذي؟؟.[...]

هو: إذن لم لا تقدم لي الإفطار؟

الخادم: قالت سيدتي إن الخبز من بلدها.

هو: من بلدها؟؟ أعرف ذلك

الخادم: وأن المعجون والزبدة من بلدها.

هو: من بلدها؟؟ أعرف ذلك.

الخادم: وأن الحليب من بلدها.

هو: من بلدها؟؟ أعرف ذلك.[...]

هو: (مقاطعا) أعرف أعرف..ولكن أين المشكلة؟؟؟

الخادم: المشكلة أنك لست من بلدها.

هو: (مضطربا) ولكنها ولكنها زوجتي..حليلتي..

الخادم: ولكنها قالت لا يأكل خيرات بلدها إلا ابن بلدها"[2].

ما نلاحظه من خلال هذا الحوار أن الكاتب قد تناول حدثا بسيطا، قدم من خلاله رؤيته اتجاه مجتمعه المحلي والعربي، انطلق فيه من حالة استيقاظ من نوم طويل لـ"**هو" السيد" الذي طلب الفطور من "الخادم"** كعادته، إلا أن هذا الأخير يخبره أن لا فطور اليوم، فيكاد يجن **"السيد" من ذلك، ويقوم ثائرا،** ليخبره بعد ذلك الخادم أن سيدته التي هي زوجة السيد طلبت منه ذلك، لأن كل ما يأكله من بلدها: **الحليب، والزبدة، والخبز...**

فالملاحظ أن الكاتب يستخدم كلمة **"من بلدها"** وفي هذا إشارة إلى أن الزوجة أجنبية، وهي تمثل

[1]- عزالدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، المصدر السابق، ص9

[2]-المصدرنفسه، ص10.

قوة، وهو يمثل الطرف الضعيف، كما يوظف "السيدة" والسيادة لا تكون إلا للقوي، وعليه يبدو هدف الكاتب واضحا من خلال الحوار الذي بناه بين السيد "هو" و"الخادم"، حيث تأخذ المسرحية صيغة الحوار المعتمد على السؤال والجواب، ويحاول من خلاله التعبير عن ظاهرة التخلف* التي تعيشه الأنا التي عبر عنها عن طريق شخصية "هو"، وحيث تكون النتيجة الحتمية لهذا الحوار هو انصراف الآخر الممثل في "السيدة"، ويأتي التأكيد مرة أخرى في صيغة متضادة تنفصل فيها "الأنا" عن "الآخر":

"هو: ولكني إنسان.. وهي تؤمن بالإنسانية.

الخادم: لا، لقد قالت أنك حثالة.

هو: (غاضبا) حثالة؟؟ أنا حثالة؟؟ أنا حثالة؟؟ اللعنة اللعنة عليها وعليك..سأطلقها سأطلقها.

الخادم: لا تتعب نفسك يا سيّدي.

هو: اسكت اسكت..لا دخل لك بيننا هي زوجتي وأنا حر في التعامل معها.

الخادم: لا ليست زوجتك.

هو: (مندهشا) ليست زوجتي؟؟؟

الخادم: لقد طلقتك وها هي ورقة الطلاق (يسلمه الورقة) وأمرتني أن آخذ منك البيت وما تلبس من ثياب لأنه من بلدها. (تسقط الورقة من يده وينهار على الأرض)[1]

فالكاتب يحاول أن يجعل من هذا النص المسرحي فكرة مفادها أن السيادة الحقيقية هي سيادة العمل والانتاج، والاعتماد على الذات، وإن الآخر لا يمكنه أن يعترف بالأنا شريكا، وإن نظرته إليه ستبقى دونية، إلا إذا كان طرفا منتجا، فيصغي إليه، وهي فكرة لها علاقة بالواقع وبالنسق الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع المحلي، والعربي المعاصر، حيث يعالج الكاتب إشكالية التبعية* للآخر، بسبب التفاوت الإقتصادي، فيثور غاضبا ويقرّر طلاقها، إلا أن الخادم يخبره بأنها طلقته قبله، وعليه أن يسلّم البيت والملابس، وإن هذه النهاية توحي بأن لا استقلال ولا سيادة إلا باستقلال مادي واقتصادي،

*-التخلف هو حالة الغيبوبة العقلية التي تجعل بلدا معينا يعيش أهله الفقر التي يعيشها البلد، والتي تتمثل في عدم قدرته على ضمان الحد الأدنى من الرفاهية المادية لمعظم سكانه.

[1]-عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص10.

*-تعرف التبعية بأنها "درجة غير متكافئة للاعتماد والتأثير في المجال الاقتصادي بين البلدان الصناعية الثرية والدول النامية"، للمزيد ينظر يوسف جلباوي، عبود خرابشة: نحو مفهوم أفضل للتنمية الحديثة، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1989، ص322.

وعليه فإن مضمون المسرحية يشي بخطر التبعية الاقتصادية التي تهدد بانعدام الأمن الغذائي** **مما يؤدي** إلى العجز عن حماية الكيان والوجود، وتعميق التبعية والتخلف.

ويمكن القول إن الكاتب قد جمع في هذه المسرحية بين الرمز والواقع، وإذا تساءلنا ما الهدف الذي **قصد الكاتب** نراه متعددا، فهو يعني استقلال الفرد الذي هو رمز لاستقلال الأمم، ولا يتحقق هذا الاستقلال إلا إذا كان هناك استقلال اقتصادي، والعمل وحده هو الذي يحقق ذلك، إلى ظاهرة الزواج بالأجنبيات من أجل المصلحة المادية، بالإضافة إلى ظاهرة اجتماعية أخرى لا تقل خطورة عن **التبعية** الاقتصادية للأجنبي، وهي اعتماد الرجل الزوج-في كثير من الأحيان- **على زوجته العاملة.**

وبناء على ما سبق تقديمه في هذا المضمون الاجتماعي، نلاحظ اهتمام الكاتب بواقعه المعاصر، **حين تناول قضايا الظلم الاجتماعي، والمرأة وما تطمح إليه، سواء من خلال البعد الثوري، أو البعد الخاص الاجتماعي، حيث استطاع أن يقدّم واقعه الاجتماعي بامتياز برؤية فنية، والأكيد أنه يعي جيدا أنّ** "الغايات الفكرية والأهداف الاجتماعية هي التي يجب أن تبرز في المسرحية وأن تقدّم إلى قارئها أو مشاهدها جلية واضحة، وهي المرتكز الأساسي الذي يقصده الكاتب ويسعى إليه المتفرج، وهي التي تحكم في نهاية المطاف على نجاح العمل المسرحي أو فشله"[1]، فالمشاهد حقيقة يذهب إلى المسرح ليتابع قضية من قضاياه، ولهذا نرى أنّ المسرح من الفنون التي تكون الرقابة عليه شديدة، وفي الوقت نفسه **يكون أكثر** تأثيرا في المتلقي.

** -الأمن الغذائي وهو مدى الاطمئنان على قدرة الاقتصاد الوطني والأمني على تلبية الاحتياجات الغذائية للسكان حاضرا ومستقبلا، سواء من الإنتاج المحلي، أو من خلال الاستيراد، **ينظر: رمزي زكي: الاقتصاد العربي تحت الحصار، مركز دراسات الوحدة العربية**، بيروت، 1989، ص305.

[1] -فرحان بلبل: **النص المسرحي: الكلمة والفعل، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا**، 2003، ص132.

3- الرؤية الدينية: استحضار الماضي وتمثل الحاضر

اتجه فن المسرح إلى التاريخ في محاولة للإفادة منه، بنية التواصل وإقامة حوار مع أسباب النهضة لتمثلها، أو مظاهر الإخفاق لتجنبها، هذا التاريخ الذي يعد ليس بجديد على تاريخ المسرح، إنه يعود إلى المسرح العالمي وبداية **المسرح الإغريقي، حين كان الرواد الأوائل (أسخيلوس، وسوفوكليس ويوربيدس)** يغرفون من الملاحم اليونانية، كما هو في حرب طروادة التي خلدها الشاعر **(هوميروس)** في الإلياذة والأوديسة،، واستوحى منها هؤلاء جل مسرحياتهم، مرورا بمسرحيات شكسبير **(يوليوس قيصر)، (هنري الرابع)**، وغيرها، بالإضافة إلى ما كتبه **(موليير)، و(جون راسين)، و(إبسن)، كما كان** المسرح العربي حاضرا في مسرحة التاريخ، ويظهر ذلك في كتابات **(مارون النقاش)، و(أبو خليل اليازجي)، و(أحمد شوقي)، و(توفيق الحكيم)** وغيرهم.

وفي هذا السياق يكون التاريخ الإسلامي مصدرا ثرا للمبدع، **حيث يستمد منه مادته الإبداعية "ولا** عجب في ذلك لأن هذا التاريخ الزاخر بالأمجاد والمفاخر والبطولات هو تاريخهم، وتاريخ أبائهم وأجدادهم، ظلوا يحسون دوما تجاهه بالعزة والكبرياء"[1]، فاستحضار التاريخ الديني هو إعادة استحضار الماضي المجيد للدعوة وتمثلها في الزمن الحاضر، ومحاولة تحيين المثل القائمة عليها، ليعيد بعثها في الزمن الحاضر، وهي جهود جاءت من أجل الحفاظ على عناصر الهوية الدينية لتحصين الذات **الحضارية ضد الآخر** بكل أبعاده الحضارية أيضا، ومن السيرة المحمدية يستمد **التاريخ الحضاري مرجعيته وأدواته** التعبيرية، إذ في رأينا إن الرجوع إلى الموروث الديني هو آلية لمواجهة واقع تحفه المخاطر في أغلب الأحيان **من صنع الآخر.**

وتجدر الإشارة إلى أنّ المسرح في حقيقته قد ظهر في أحضان الدّين، من خلال تلك الاحتفالات الدينية **بأعياد الإله "ديونيسوس"** في عهد الإغريق القدامى، كما وظفته الكنيسة في القرون الوسطى في التبشير الديني –**بعد أن كانت قد قضت بتحريمه**-، وحاضرا فقد اتجه المؤلف المسرحي العربي إلى المسرحية الدينية، على اعتبار أنها وسيلة تصوير لتاريخ هذا الدين وعظمة رجاله، وفي مقدّمة هؤلاء **المؤلفين نجد (توفيق الحكيم) الذي استمدّ القصص القرآني** والسيرة النبوية، وكتب مسرحية"محمد رسول **البشر"**، حاول خلالها أن يقدّم أحداثها من السيرة النبوية كما وردت، وقد قال في ذلك: **"عكفت على الكتب المعتمدة والأحاديث الموثوق بها واستخلصت منها ما حدث بالفعل وما قيل بالفعل، وحاولت على قدر الطاقة أن أجعل القارئ** يتمثل كل ذلك كأنه واقع أمامه في الحاضر، غير مبيح لأي فاصل

[1]-عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص55.

حتى الفاصل الزمني أن يقف حائلا بين القارئ وبين الحوادث، وغير مجيز لنفسي التدخل بأي تعقيب أو تعليق تاركا الوقائع التاريخية والأقوال الحقيقية ترسم بنفسها الصورة، وكل ما صنعت هو الصب والصياغة في هذا الإطار الفني البسيط"[1].

وإلى جانب **(توفيق الحكيم) يكون أيضا (خليل اليازجي) حين كتب مسرحية "المروءة والوفاء"** التي مثلت عام 1878، وحيث تعود أحداثها إلى ما قبل الإسلام، وقد اتخذت مملكة الحيرة فضاء لأحداثها، وبهذا يكون هؤلاء قد اتخذوا من التاريخ العربي والإسلامي مادة لنصوصهم المسرحية، وكأنهم بذلك يسيرون على نهج وخطى رواد المسرح اليوناني حين اتخذوا من تاريخهم منبعا لأعمالهم المسرحية، وبهذا الرجوع إلى هذا التاريخ ينطلق المسرحيون العرب إلى تأصيل المسرح في مضمونه، ومنحه بذلك خصوصيته، علما أن المسرحية التاريخية **تعد نوعا دراميا، وقد سبق القول** إنه كان موجودا في تاريخ **المسرح العالمي، وقد تحدث عن ذلك (أرسطو)** حين تناول الحدث التراجيدي الذي يستمده المبدع من التاريخ، وهو العمل الذي يفرض على صاحبه أن يكون ملما بالتاريخ الذي يود مسرحته، وفي هذا **يقول (حسن المنيعي):** "وعليه، فإذا كانت الدراما التاريخية ترتكز على موضوع يعود إلى الماضي، فإن **اللازم على** الدرامي أن يكون واعيا بالحدث الذي يتعامل معه، لأنه يعيد من جديد بناء حقبة لم يعرف أطوارها شخصيا، ومن ثم فإن هذه العملية تتطلب منه امتلاك معلومات تاريخية وعبقرية خاصة، كما تتطلب منه بذل مجهود مضاعف على مستوى إعمال فانتازيته، ما دام أنه يستعرض لأشخاص لم **يعاصرهم**، وأنه يعمل على خلقهم بالارتكاز على المعطيات التي توفرها القراءة والتي ستحول لدى **تدخل خياله**"[2].

وبناء على ما سبق، فإن تلك التجارب قد دلت على قدرة المسرح على احتواء النص التاريخي، والديني بالتحديد، وتوظيفه وتحويره ومسرحته*، لتحقيق غايات جمالية ودلالية، وحيث تم هذا التوظيف في مسرحيات **(عزالدين جلاوجي)** الذي يعد أيضا من الذين رأوا في التاريخ الإسلامي أنه الماضي

---

[1]-**توفيق الحكيم: محمد رسول البشر، الآداب ومطبعتها، القاهرة، 1949، ص8، وينظر:** محمد الدالي: **الأدب المسرحي المعاصر، ط2**، عالم الكتب، 2006، ص66.

[2]-**حسن المنيعي: هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته، ط1**، منشورات السفير، مكناس، المغرب، 1990، ص33.

(*)- مسرحة هو مصطلح يعني تحويل نص أدبي إلى نص **مسرحي على أساس أن العلاقة بينهما علاقة التحام يصعب الفصل بينهما**، فالأدب المسرحي هو القصة الممسرحة، ذات الهدف أو القصة التي ترمي إلى تقديم الحدث عن طريق الحركة والشخصيات والحوار، والمسرحة بهذا المفهوم يعد قديما يعود إلى عهد الإغريق، حيث كان يتم إعداد نصوص **غعدادا دراميا تكون مادتها سردية مأخوذة من** الملاحم والأساطير، أو مقتبسة من وقائع تاريخية وتراثية، فهي إذن تطويع مادة غير مسرحية لتصبح مادة قابلة للتمثيل على خشبة **المسرح، للمزيد، أنظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص44.**

الذي يستحق أن تستلهم منه هذه الأمة عوامل قوتها وأسباب كينونتها، لما فيه من أمجاد مضيئة تثير في المتلقي العزة بالانتماء، أمّا النصوص المسرحية التي استمدها الكاتب من هذا التاريخ الإسلامي هي مسرحيتي "ملح وفرات"، و"رحلة فداء"، وقد مضى فيهما يتقصى التاريخ العربي الإسلامي، لاستلهام عناصر بنية هذه النصوص، فاستقاها من السيرة النبوية، وقصص الفتوحات الإسلامية ومسيرة نشر الدين الإسلامي، وشخصياته التي كان لها الدور البارز في نشره ومواجهة الكفار، وعليه سنحاول في هذا المبحث أن نستجلي من خلال قراءة هذين النصين المضمون الديني الذي اتكأ عليه، وملامسة الجانب الدرامي فيه.

بداية نلاحظ أن كلتا المسرحيتين تحمل عناوين رمزية، وهي سمة من سمات العنوان في الكتابة لدى (عز الدين جلاوجي)، إذ نجده يهتم بالطابع التجريدي والإيحائي والرمزي، فلا تكتمل دلالته إلا باكتمال تلقي النص، ولا يفصح عن المتن الدرامي إلا إذا توغل المتلقي إلى داخله، فمسرحية "رحلة فداء" لا يفصح عنوانها عن وظيفة دلالية ما إلا بوضعها في إطارها الدرامي، ويمكن القول إنه عنوان إغرائي، يستدعي البحث عن معنى المعنى داخل النص، وقد أضيفت إلى "فداء" فأصبح لدينا في عالم النحو مضافا "رحلة" ومضافا إليه "فداء"، هذا الأخير الذي وشى بنوع الرحلة التي سيقوم بها بطل المسرحية، وإنها رحلة مؤطرة سيميائيا بالفداء، والتضحية والشهادة، بيد أن أهمية الرحيل هنا تكمن في تجاوز الذات إلى الآخر، لأن التفكير في مصير الذات الجماعية يعد تمردا عن النزعة الفردية الضيقة، ولكن أي رحلة هذه؟ هل هي رحلة فيها عودة؟ أم أنها رحلة إلى عالم آخر يؤطر له النص، وتكون متصلة بقصدية اللاعودة؟ وبمنطق الشهادة الفنية يصير العمل الأدبي شاهدا من الدرجة الثانية[1]، فما تقدمه مسرحية "رحلة فداء" تمثل حقائق معرفية، فما هي هذه الحقائق؟ وما هي الأبعاد التي ينطوي عليها؟

إنها رحلة حملت لنا صورة متخيلة في بداية الدعوة المحمدية، حين نقول متخيلة فالمقصود من ذلك ابتداع حوادث وشخصيات وعلاقات في فضاء محدد زمانيا ومكانيا، لها مرجعية تاريخية، تعتمد على الموضوعية للواقع الذي يؤرخ له، إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن التاريخ غير التاريخي[2]، فالتاريخ أحداث تمت في الماضي، وشخصيات حقيقية نهضت بهذه الأحداث وأصبحت عنوانا عليها، أما التاريخي فهو أحداث اختيرت من التاريخ، وقد يقوم المبدع بتفكيكها، وإعادة تركيبها بما يتلاءم والغرض من كتابته

[1] -Henri Mitterand, **le discours du roman**, éd PUF, Paris, 1980, p1

[2] -نبيلة إبراهيم سالم: **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، النادي الأدبي، الرياض، 1980، ص57.

لهذا المضمون، واعتمادا على التخييل، وعليه تتحقق المرجعية الفنية في استحضار هذا التاريخ ويكون الاختلاف بين المبدع ومن يكتب التاريخ[1]، وإن كنا لا ننفي أن الالتزام والأمانة والدقة في التعامل مع المادة التاريخية يضيق على ما هو متخيل، وبالتالي لا يترك له المجال واسعا للإبداع في عناصر العمل المسرحي.

وقد قامت مسرحية "رحلة فداء" على استراتيجيات الانتقاء، انتقاء شخصية كانت هي بطل المسرحية تدور حولها الأحداث وتنفتح على عوالم أخرى تقرّب المتلقي من معرفة أعداء الدعوة المحمدية، وكيفية تدبير المؤامرات ضدها بدءا من سادة قريش إلى أحبار اليهود، والقول إنّ "خبيب" هو بطل هذه المسرحية والشخصيات هي ثلاثة أصناف: مسلمون/مشركون/يهود، وقد جاءت المسرحية من ثلاثة فصول، وملحق وكل منها يتكون من مشاهد، ينفتح المشهد الأول من الفصل الأول على تقديم الفضاء الزمكاني، وقد قدمه الإرشاد المسرحي كما يلي:"في حصن بني النضير يظهر عمرو بن جحش وسلام بن أبي الحقيق ابن خطب يتآمرون على المسلمين لتحويل انتصار بدر إلى هزيمة"[2]، إنها الشخصيات التي تمثل اليهود وتحفظها كتب التاريخ والسيرة النبوية، هكذا فالمتلقي يدرك منذ المشهد الأول من الفصل الأول أنه في رحلة مع التاريخ: تاريخ الدعوة المحمدية، التي لم تنج من الدسائس والمؤامرات، وهذا ما يفصح عنه المقطع الحواري الآتي:

"عمرو: (مرحبا) أهلا أهلا بالأخوين الكريمين.

عبد الله: ما بقيت لنا كرامة في هذا الزمن الرديء يا عمرو.

سلام" (وهو يجلس) ماذا وراءك؟

عبد الله: (بحزن ظاهر) بعد قضاء محمد على بني أسد ها هو يقضي في طرفة عين على خال بن سفيان الهذلي، ويشتت الجمع الذي حشده لغزو المدينة.

عمرو: ما زال هناك من يتربص به، وإن قضى محمد على بني أسد وخالد بن سفيان فإن الأعراب كلهم يتربصون به الدوائر.

سلام: (متحمسا) ونحن اليهود وأنتم المنافقون وقريش هناك.[....]

عمرو: نحن مجمعون على قتال محمد، تحركوا أنتم وسنمدكم بالسلاح والرجال"[3].

فعلى لسان هذه الشخصيات ينقل لنا الكاتب بعض الأحداث التي مرت بها هذه الدعوة، ومنها

---

[1]-المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]-عز الدين جلاوجي: مسرحية "رحلة فداء"، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص7.

[3]-المصدر نفسه، ص ص10-11.

أنها استقرت في المدينة، والقوة التي كانت تتمتع بها، بدليل انتصارها في معركة بدر، وهذا ما دعا **أعداءها** من اليهود وقريش والقبائل والمنافقين التربص بها، وحيث تستمر الدسائس والمؤامرات، **وهو ما** انفتح عليه المشهد الثاني من الفصل الأول حيث يجتمع في دار الندوة سادة قريش:

"أبو سفيان: إن الأيام دول، وإن هزمنا في بدر فقد انتصرنا في أحد، وما أدراك لعل هزائم محمد تتوالى حتى نبيد أصحابه جميعا.

عقبة: (كئيبا) لقد أقسمت ألا أبتسم للدنيا إلا إذا رأيت دم خبيب ابن عدي يروي الأرض.

اليهودي: (محرضا) ولن تطمئن روح أبيك الحارث بن عامر إلا إذا شممت رائحة دم خبيب"[1].

فبتحريض من اليهود دائما تسير خطة القضاء على الدعوة المحمدية، وعليه فقد بدأت الأحداث تتضح في النص المسرحي لتتجه إلى المضمون الديني الذي قصده الكاتب في هذا النص الممسرح، وهذا ما يبدو واضحا في المشهد الثالث من الفصل الأول، بتناول الفضاء الذي تؤطره المدينة المنورة، بشخصياتها الإسلامية المعروفة في التاريخ الديني، وقد قدمه الكاتب كما يلي:" في واحة من واحات المدينة المنورة، الوقت ضحى يظهر خبيب وسلمان وعاصم تحت النخيل يقلبون الأرض...يقدم عبد الله من بعيد"[2].

إنها المقدمة المنطقية التي اختارها الكاتب لسرد أحداث القصة التي كان هؤلاء الصحابة وغيرهم أبطالها، في مسيرة الفتوحات، والاستشهاد، وهم يروون قصص البطولة والإخلاص، من ذلك ما قام به **(عبد الله بن طارق)** حينما أمره الرسول –**صلى الله عليه وسلم**- بالخروج إلى **(خالد بن سفيان الهذلي) الذي كان يستعد لغزو المدينة المنورة، وقد ترك له –عليه الصلاة والسلام- حرية إعداد خطة** للقضاء عليه، حيث خرج إليه مدعيا أنه جاء لينظم إليه لمحاربة محمد، فقربه إليه، فإذا وثق به أخذه بعيدا عن الأنظار، واقتص منه، وفي هذا نرى الحكمة التي كان يتصف بها الصحابة رضوان الله عليهم- من حيث حسن التدبير والتخمين والتصرف، فقد قصد من يثير الفتنة وقد اقتص منه، دون أن يريق الكثير من الدماء:

"عبد الله: (مواصلا) وخرجنا معا، وهو بجانبي يتمايل في خيلاء حتى تواارينا عن الأعين خلف كثيب من الرمل، استللت إذ ذاك سيفي ووثبت إليه صارخا أيها الكافر لقد أعمى الغرور بصيرتك فظننت أنك قادر على بلوغ أمانيك الخبيثة من رسول الله وإراحة العرب منه، ولكنك

[1]-المصدر السابق، ص- ص12-13

[2]-المصدر نفسه، ص17.

خسئت فيما ظننت فها أنذا مبعوث محمد إليك قد جاء يطلب حتفك فخذها ضربة تسلبك الحياة"[1].

ونلاحظ من خلال هذا المشهد إخلاص الصحابة لرسول الله –صلى الله عليه وسلم- وكيف أنهم يأتمرون بأوامره، وينتهون بنواهيه، دفاعا عن الحق، ووقوفا أمام الباطل، مع أن الصورة التي رسم بها الكاتب هذا الموقف الدرامي قد توحي بأنه –صلى الله عليه وسلم- قد نشر دعوته عن طريق السيف، وإراقة الدماء، وأخذ الناس غدرا، خاصة وأن التلقي يجمع بين جميع الأعمار، ولعل المفردات التي اختارها الكاتب في هذا الحوار هي التي أوحت بهذا المعنى من مثل: (استللت)، (جاء يطلب حتفك)، (ضربة تسلبك الحياة)، ومع ذلك فهو مشهد يؤكد على أنها رحلة من رحلات الفداء التي أطر لها المتن الدرامي، وحيث يستمر تأطيرها حينما يخبرنا هذا المشهد برحلة (خبيب) وأصحابه:

"عاصم: لقد أرسلنا رسول الله مع جماعة من قبيلة عضل والقارة أظهرت إسلامها وطلبت من رسول الله أن يرسل معها مجموعة من أصحابه لتعلمها الإسلام.

عبد الله: وهل استجاب لهم رسول الله؟

خبيب: أجل وأرسلنا معهم.

سلمان: أنتما فقط، أرجو أن أكون معكم.

عاصم: لقد أرسلنا في ستة رجال اختارهم من حفظة كتاب الله تعالى وهم زيد بن الدثنة، وعبد الله بن طارق، ومرثد ابن أبي مرثد الغنوي، وخالد بن بكر الليثي، والمتحدث إليكم وأخي خبيب"[2].

إنّ هذا الحوار يرجع بنا إلى كتب السيرة التي تناولت قصة هؤلاء الصحابة –رضوان الله عليهم-، وعلى رأسهم (خبيب) الذي كان مثالا للفداء في سبيل نشر الدعوة، وحسن الظن بالله*، وعليه فإن

---

[1]-المصدر السابق، ص20.

[2]-المصدر نفسه.ص26.

(*) ومفادها أن قوما من عضل والقارة جاءوا إلى رسول الله-صلى الله عليه وسلم- بعد غزوة أحد، وطلبوا منه أن يبعث معهم نفرا من أصحابه –صلى الله عليه وسلم- حتى يعلموهم القرآن الكريم، وعليه فقد وافق عليه الصلاة والسلام، وبعث معهم (مرثد بن أبي مرثد الغنوي)، و(خالد بن البكير الليثي)، و(عاصم بن ثابت بن أبي الأفلح)، و(خبيب به عديّ)، و(زيد بن الدثنة)، و(عبد الله بن طارق)، وساروا معهم حتى وصلوا إلى مكان اسمه الرجيع، استصرخوا عليهم هذيلا، فهاجمتهم واستشهد منهم أربعة، وأسر منهم اثنان هما: (خبيب بن عدي)، و(زيد بن الثتنة)، فأخذوهما وباعوهما إلى قريش أسيرين، وكان أن اشترى (خبيب) (حجير بن أهاب التميمي) لقتله الحارث بن عامر بن نوفل في غزوة بدر، وللمزيد أنظر: أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: **صحيح البخاري، ط1، ج2،** دار ابن كثير للطباعة والنشر، دمشق، بيروت، 2002، ص1003.

الأحداث الدرامية ستسير في هذا الاتجاه، ففي المشاهد الثلاثة للفصل الثاني يعرض النص المسرحي أحداث استشهاد أربعة من هؤلاء الصحابة –رضوان الله عليهم- على يد الهذليين، حيث حينما ساروا مع تلك الجماعة التي ادّعت إسلامها، وعندما وصلوا إلى مكان اسمه الرجيع استصرخوا عليهم هذيلا، فهاجمتهم واستشهد منهم ثلاثة، وأسر منهم ثلاثة **هم: عبد الله، خبيب بن عدي، وزيد بن الدثنة،** وساروا بهم إلى قريش، يبغون مبدلهم ثمنا، وفي الطريق، قتل عبد الله، بعد أن حاول الفرار والاستشهاد أسوة بأصحابه الذين استشهدوا:

"عبد الله: إن لي في إخواني الذين استشهدوا أسوة حسنة، ولن أسلمكم نفسي إلا إذا قتلتموني (يخرج خنجرا).

الهذلي: عليكم بالحجارة أرموه بها.

(يحمل الجميع الحجارة وقد كانت تملأ المكان ويرمونه بها)

عبد الله: (وقد سقط) لأن أموت بالحجارة خير من استسلم لكم.(يسقط عبد الله شهيدا بعد ان أعملوا فيه سيوفهم).

الهذلي: أجهزوا عليه أكثر (يجهزون عليه بسيوفهم)

هذلي: انقبره أم نتركه هكذا في العراء؟ تنهشه السباع والضباع.

الهذلي: (مشيرا بيده) دحرجوه في تلك الحفرة ودعوه"[1].

هكذا لم يبق من الصحابة –رضوان الله عليهم- وفي رحلتهم هذه إلا خبيب وزيد اللذين سار بهم هؤلاء الهذليين إلى قريش يبغون عنهم المال.

وقد جعل الكاتب المشهد الرابع من الفصل الثاني يقوم بمهمة الإخبار عما حدث للصحابة –رضوان الله عليهم-، وذلك على لسان اليهود الذين اجتمعوا في حصن بني النضير:

"عبد الله : قتل عاصم بن ثابت، وخالد بن بكير الليثي، ومرثد بن أبي مرثد الغنوي.

حيي: إذن وأمسك القوم بخبيب بن عدي وزيد بن الدثنة، و..

سلام :(مواصلا) وعبد الله بن طارق.

حيي: (فرحا) ستشرب سلافة الخمر في رأس عاصم.

سلام: وماذا فعلوا بالثلاثة الذين أمسكوا بهم؟

عبد الله: لقد أخذوهم إلى قريش كي يبيعوهم لها.

[1]-عز الدين جلاوجي: المصدرالسابق، ص ص39-40.

حيي: وذاك ما تحب قريش.

عبد الله: ستشنقهم وتنكل بهم تنكيلا تتسامع به كل العرب"[1].

هكذا يحاول الكاتب ومن خلال هذه السيرة عرض دسائس اليهود وتعاونهم مع أعداء الدعوة المحمدية من قريش وغيرهم، **والتنكيل بصحابة الرسول –صلى الله عليه وسلم-، وكيف أنهم يتحينون** الفرص للفتك بالمسلمين، وهو ما يعرضه المشهد الأول من الفصل الثالث حين يصل الهذليين **بـ(خبيب)، و(زيد)** إلى قريش، ويعرضانهما بضاعة رابحة:

"الهذلي: جئناكم بصيدين ثمينين.

الهذلي: هذا خبيب وهذا زيد.

حجير: (وهو يرقص فرحا) هذا وحق اللات والعزى يوم سعدي.

صفوان: إلى بيزيد سأقيم اليوم عرسا لا مثيل له.

[...]

اليهودي: ولكن مسلمين لا يشفيان الغليل، على قريش أن تصطاد بكل قتيل منها رجلا من أصحاب محمد وتقتله شرّ قتلة[2].

وفي المشهد نفسه يُظهر الكاتب قوة الصحابة **–رضوان الله عليهم- وهم واقعون تحت الأسر الذي** لم يزدهم إلا ثباتا وحبا لعقيدتهم وللرسول **–صلى الله عليه وسلم-**، وهو ما يظهر في المقطع الحواري **الذي دار بين (أبي سفيان)، و(زيد):**

"أبو سفيان: (لزيد) أنشدك الله يا زيد أتحب أن محمدا عندنا الآن في مكانك تضرب عنقه وأنت في أهلك؟

زيد: والله ما أحب أن محمدا في مكانه الذي فيه تصيبه شوكة تؤذيه وأنا جالس في أهلي.

أبو سفيان: (متعجبا) ما رأيت من الناس أحدا يحب أحدا كحب أصحاب محمد محمدا.

اليهودي: لا عجب في ذلك فهو الساحر الأفاك"[3].

وعليه فإن أية دعوة يتمتع أصحابها بهكذا إخلاص، فهي **–بلا شك- تكون عصية عن أية مؤامرة** مهما كانت، وربما هذه الحقيقة هي التي جعلت اليهودي يحرض قريشا على القضاء على أصحاب

---

[1]-المصدر السابق، ص44.

[2]-المصدر نفسه، ص.ص48-49.

[3]-المصدر نفسه،ص51.

الرسول –صلى الله عليه وسلم- حين رأى فيهم القوة التي لا تقهر، حيث تم قتل (زيد)، انتقاما منه حين قتل أمية بن خلف في معركة بدر.

أما (خبيب) فقد ظهر في المشهد الثاني من الفصل الثالث، واقعا في الأسر، وقد قدمه الإرشاد المسرحي كما يلي: "**في بيت موهب يظهر خبيب قائما يصلي وهو مكبل بالأصفاد من رجليه ويديه وعليه ثياب رثة...**"[1].

إن هذا المشهد نراه يحرك الأحداث بعد قتل (زيد)، وإعادة إنتاجها، لجعلها في مواقف درامية جديدة، انطلاقا من صورة الصحابي الجليل (خبيب) الذي بقي وحده يصارع قوة الكفر في بيت (موهب) الذي يظهر من خلال الحوار أنه عبد لسادة قريش:

"**سعيد: (وقد تأثر لحال خبيب) ولكن ما لهم يثقلونه بهذه السلاسل الحديدية.**

موهب: (متأسفا) ما أنا يا أخي إلا رجل ضعيف أنفذ ما يأمرني به أسيادي، وأنت تعرف غطرسة جبير وجبروته.

سعيد: (ثائرا) اللعنة على هؤلاء الأسياد اللعنة[2].

ولعل الكاتب استعان بهاتين الشخصيتين الثانويتين كوسائط لإبراز شخصية خبيب، التي منحها الكاتب بعدا دينيا عميقا، فحتى وهي واقعة تحت الأسر لم تنس الغاية من هذا الوجود، وبذل النفس في سبيل نصرة كلمة التوحيد:

"**موهب: (يقدم سعيدا) إنه سعيد بن عامر يا خبيب.**

خبيب: سعيد بن عامر كأني سمعت عنه من أصحابنا.

سعيد: (يقدّم نفسه وقد اغرورقت عيناه) أجل يا أخي إني رجل من أهل مكة آمنت بالله ورسوله واتبعت النبي الأمين وتمسكت بالعروة الوثقى التي لا انفصام لها (آل عمران، الآية: 3).

خبيب: واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا.

سعيد: ولكن الجاهلية أطبقت على أنيابها ونشبت في أظفارها ومنعتني عن الهجرة.

موهب: إنهم أقوياء يا خبيب.

خبيب: الله أقوى الله أكبر.

موهب: ولكنهم دهاة ماكرون.

---

[1]- المصدر السابق، ص52.

[2]- المصدر نفسه، ص53.

خبيب: (مرتلا) ويمكرون ويمكر الله والله خير الماكرين (الأنفال، الآية: 30).

سعيد: أتدري يا خبيب أن الكفرة الفجرة سيقتلونك؟

خبيب: (مرتلا) ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون فرحين بما أتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم إلا خوف عليهم ولا هم يحزنون"[1] (آل عمران، الآيتان: 169–170).

بهذا الحوار يكشف الكاتب عن جوهر هذه الشخصية وهدفها الذي تمثل في الدفع بالنفس نحو التضحية والفداء من أجل نصرة الدعوة المحمدية، وعليه فإن الجزاء يكون في الدنيا والآخرة، رحمة من الله بعباده المخلصين وهذا ما نلمسه في المشهد الثالث حين تدخل **(ماوية)** على خبيب وهو واقع في الأسر:

"ماوية: سلام الله عليك يل خبيب.

خبيب: (رافعا رأسه) وعليك سلام الله يا ماوية، كيف حالك؟

ماوية: (وهي تنظر إليه مندهشة) أتأكل عنبا يا خبيب؟

خبيب: وما تريننني آكل؟

ماوية: والله العظيم ما في مكة كلها ولا في الدنيا بأسرها عنب، فأنى لك هذا؟

إنه رزق من الله"[2].

إنه المشهد أيضا الذي التزم به الكاتب، تماما كما جاء في الروايات والكتب التي تناولت سيرة الصحابي الجليل **(خبيب بن عدي)**، فقد رزقه الله العنب وهو مصفد، ولم يكن بمكة حينها ثمرة العنب، وإن هذا يتفق ومعنى الآية الكريمة: "ومن يتق الله يجعل له مخرجا، ويرزقه من حيث لا يحتسب" (الطلاق، الآيتان: 2-3).

كما يصور الكاتب في هذه المسرحية جوهر هذه الشخصية التي عبرت عنه بسماحتها التي تمثلت في هذا المشهد، فقد درج إليه صبي من ابن الحارث الذي أسره، **وقد لاعبه (خبيب) ودعا له بأن يكون من دعاة الإيمان لا الكفر:**

"خبيب: (وهو يبتسم للطفل) ما شاء الله لا حول ولا قوة إلا بالله، هيا إلي يا صغيري (يجلس خبيب الطفل على فخذيه ويبدأ بمداعبته).

---

[1]- المصدرالسابق، ص56.

[2]- المصدر نفسه، ص59.

خبيب: (متضرعا) اللهم انقذ هؤلاء من الكفر..واجعل نصرة الإسلام على أيديهم"[1]

وإن هذا المشهد قد أجزع أم الطفل بنت الحارث، فقد خشيت عليه من يأخذ بثأره منه:

"ابنة الحارث: (وقد تلون وجهها) ما انتبهت حتى كاد قلبي يتمزق.

خبيب: أتخشين أن أقتل وليدك؟

ابنة الحارث: (وقد ازداد خوفها) لقد خشيت أن تأخذ بثأرك منه فيكون رجل برجل.

خبيب: ما كنت لأفعل ذلك يا أختاه، إن المسلم لا يقتل الأبرياء، وإنا لنرجو أن ينصر الله الإسلام بهؤلاء ... (يشير للطفل)[2].

وإن هذا المشهد موافق لما جاء في السيرة، وهذا ما ذكره **(ابن سعد)** في الطبقات الكبرى، **و(البخاري)** في صحيحه، فعن أبي هريرة "أن خبيب بن عدي كان أسيرا عند بني الحارث، فلما أجمعوا على قتله استعار موسى من بعض بنات الحارث ليستحد به، فأعارته، وقالت فغفلت عن صبي لي فدرج إليه حتى أتاه فوضعه على فخذه، فلما رأته فزعت فزعة، فقال: أتخشين أن أقتله ما كنت لأفعل ذلك إنشاء الله"[3].

هكذا يتبين كرم وخلق (خبيب)، حيث كان يمكن أن يقتص من الطفل، أو يساوم حتى يطلقوا سراحه، خاصة وهو في الموقف الصعب: **الأسر والحكم عليه بالقتل، وهو أيضا البعد الإنساني** الذي **اتسمت** به هذه الشخصية المسرحية التي تشكل معادلا موضوعيا لما هو موجود في التاريخ الإسلامي، حيث حمّلها الكاتب هذا البعد الذي يفسر طبيعة القضية التي يدافع عنها هؤلاء الصحابة ويموتون من أجلها، وهو نشر الرسالة في العالمين.

وإنه الموت الذي لم يكن يخشاه، فقد عدّه مرحلة من مراحل الرحلة التي قام بها وصحابته، وقد قضوا نحبهم بالشهادة وعليه أن يكملها، ويلتحق بهم وبالشهادة والفداء أيضا، فها هو **(موهب)** يأتي سريعا ليخبره بعزم قريش على قتله، فيستعد لذلك:

"موهب: السلام عليك يا خبيب.

خبيب: وعليك السلام.

موهب: (وهو يسترد أنفاسه) لقد استعدوا لقتلك اليوم، وإنهم في الطريق إليك قادمون.

---

[1]-المصدرالسابق، ص60.

[2]-المصدر نفسه، ص61.

[3]-أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: **صحيح البخاري، مصدر سابق**، ص1003.

خبيب: أخرج ودعني أستعد للشهادة (يخرج تاركا خبيبا جالسا في مكانه)"[1].

وهذا فكلما توغلنا في متن هذا النص الممسرح ندرك معنى عتبة العنوان **"رحلة فداء"، إنها رحلة** هؤلاء الصحابة الذين تم المرور عليهم في المشاهد الأولى من المسرحية، وثباتهم وصبرهم أمام الموت.

وينقلنا الكاتب في المشهد الرابع من الفصل الأخير إلى حصن بني النضير، حيث يكون اليهود في **حصنهم يفرحون بمصرعهم:**

"عبد الله: (منشرح النفس) لقد وقع الخبر على قلبي بردا وسلاما.

عمرو: (منبسط الأسارير) لك الخير يا هذيل..لك المجد يا هذيل..لقد بت سهران أرقب الصبح لأثلج بالخبر صدور اليهود جميعا.

عبد الله: أو جاءك الخبر ليلا؟

عمرو: نعم وصلت عيوننا بالخبر ليلا، وما أصبح الصباح حتى أخبرت أخي حيي بن أخطب.

حيي: ما أن أخبرت حتى انتشرت أزف البشرى.

عبدالله: وهل ترون أن ضربة كهذه تؤثر على محمد؟

عمرو: إن موت خمسة من خيرة أصحابه لداهية تقسم الظهر.

عبد الله: (وهو يقوم) أرى أن نتحرك أكثر لنشجع على اقتناص أصحاب محمد"[2].

وهكذا أيضا يتراءى لنا كيف يحاول دائما الكاتب أن يربط البعد الديني بحضور الشخصية اليهودية **بين كل مشهد** وآخر، حتى يبين مدى كراهية اليهود للمسلمين منذ بداية الدعوة المحمدية، إنهم لا يغمض لهم جفن إلا بعد أن يحبكون الدسائس والمؤامرات، كما يكشف هذا الحوار وغيره من الحوارات في مشاهد سابقة عن ذلك الصراع الأبدي بين ال"نحن" في مواجهة ال**"هم" وبعبارة أوضح اليهود والمسلمين،** وفي المشهد الأخير من المسرحية يصور فيه الكاتب استشهاد **(خبيب)، حيث يؤطر المكان الإرشاد المسرحي الآتي: "في منطقة تسمى التنعيم بالقرب من مكة تظهر مجموعة من قريش على اختلاف أعمارها وطبقاتها.. ويظهر رأس قريش أبو سفيان مع الفتى عكرمة بن أبي جهل"**[3]**، إنه المكان الذي سيشهد مقتل (خبيب)**، فقد استعد كفار قريش لهذا اليوم، وقد جاء ذلك على لسان **(عتبة):"عتبة: (مخيفا) سنقتلك يا خبيب اليوم شر قتلة، روحك بين أيدينا وسنقبضها.**

---

[1]- عزالدين جلاوجي، المصدر السابق، ص61.

[2]- المصدر نفسه، ص62.

[3]- المصدر نفسه، ص65.

خبيب: أستغفر الله العظيم، لا حول ولا قوة إلا بالله يا عتبة، إنما أنت إنسان ضعيف.
عتبة: (بغضب) بل أنت ملكي..وروحك في يدي، وأنا ربك الذي ينهي حياتك الساعة وإلى الأبد[1].

يصور هذا المشهد الثبات الذي يلف هذه الشخصية، حيث تدرك أن هذه الحياة ليس هي الحقيقة، وأن الموت ليس هو النهاية، إنما هو بداية، وعليه فقد أظهر العفاف والتقى في هذا الموقف الصعب، فقد طلب من أعدائه أن يمهلوه حتى يصلي ركعتين، فكان أول من سنّ الركعتين عند القتل، ثم رماه الجمع من الكفار بالنبال وهو على جذع النخيل بالنبال حتى استشهد وهو يردد:

"خبيب: (مرددا) ولست أبالي حين أقتل مسلما على أي جنب كان في الله مصرعي.
اللهم أهدهم فإنهم لا يعلمون..اللهم أهدهم فإنهم لا يعلمون..اللهم أهدهم فإنهم لا يعلمون"[2].

هكذا تنتهي قصة الصحابي (خبيب)، كما جاءت في النص الممسرح، وأيضا كما وردت في الرواية وكتب السيرة، إلا أن الكاتب لم يشأ إلا أن يضيف ملحقا من ثلاثة مشاهد، ينطق فيه شخصيات من الصحابة -رضوان الله عليهم- عن مصير "خبيب"، ومنزلته بين الشهداء، وكيف تم رفعه، وهذا استجابة لدعائه، وهذا تأكيد على المعجزات ونصرة المستضعفين، فقد وصل خبر استشهاد (خبيب) أسماع الصحابة، وقد رثاه حسان بن ثابت بأجود شعره:**"حسان: (مندفعا ينشد وهو يبكي)**

يا عين جودي بدمع منك منسكب وابكي خبيبا مع الفتيان لم يؤب
صقرا توسط في الأنصار منصبه سمح السجية محضا غير مؤتشب"[3].

إنها رحلة فداء أطر لها هذا النص سواء على مستوى المتن، أو على المستوى العنوان الذي تأكد لنا أن الكاتب استله من حوار بين (سلمان) وصحابته –رضوان الله عليهم، وهذا في المشهد الثاني من الملحق:

"سلمان: رحلة فداء قام بها إخواننا...اللهم ألحقنا بهم غير مبدلين ولا مغيرين.
بلال: مات الأمجاد في وقت الشدائد، ولا أرى ذلك إلا أن الله قد أحبهم فأخذهم إليه.
عبد الله: حقا والله فمن مثل مصعب، وحمزة، وعاصم، وزيد، وخبيب؟"[4].

---

[1]-المصدر السابق، ص65.
[2]-المصدرانفسه، ص75.
[3]-المصدر نفسه، ص82.
[4]-المصدر نفسه، ص-ص82-83.

ليأمر الرسول-صلى الله عليه وسلم- أصحابه بالذهاب إلى مكة لدفن (خبيب)، وهذا ما جاء في المشهد الثالث من الملحق:

"الزبير: نسأل الله الثبات والتوفيق.

المقداد: آمين، هيا نزله من فوق الصليب.

الزبير: هيا باسم الله.

(يصعد الزبير إلى الأعلى ثم يلحقه ويبدآن في فك الوثاق)

الزبير: أمسك جيدا لقد أكملنا حل الوثاق.

المقداد: لننزل ببطء (ينزلانه ببطء وينزلان خلفه)

المقداد: (وقد نزل) الزبير، أين خبيب؟ لا أجد جثته على الأرض.

الزبير: حقا كنت أنظر إليها وإذا بها تختفي فجأة كأن الأرض ابتلعته.

المقداد: أكل كأن الأرض ابتلعته (وهو يبحث ذات اليمين وذات الشمال) أجل كأن الأرض ابتلعته.

الزبير: لقد دفنته الملائكة الأطهار"[1].

هكذا فقد أكرم الله (خبيبا) حيا وميتا، حيا بالشهادة، وميتا بدفن الملائكة له، وإكرامه بعد موته، وهي المعجزات التي تحدثنا بها سيرة صحابة رسول الله –صلى الله عليه وسلم- إلا أن ما نقف عنده وما نؤاخذ عليه الكاتب هو الانحراف في نسبة الأقوال، من ذلك ما جاء على لسان الزبير **"لقد دفنته الملائكة...."**، إن هذا القول وبحثا في المصادر التي تناولت قصة الصحابي الجليل **(خبيب) –رضي الله عنه-** أن هذا القول هو للرسول –صلى الله عليه وسلم- قاله حين رجع إليه هؤلاء الصحابة، وأخبروه باختفاء الجثة، فأخبرهم أن الملائكة دفنته، وعليه فإننا نلاحظ أن التحوير هنا قد انحرف عن مصدره، فما دام أن الكاتب قد نقل عن كتب السيرة، فعليه أن يتحرى الصدق في القول، ومن ثم في التحوير الصحيح.

وما يلاحظ في هذا النص –**على العموم**- التزام الكاتب بالقصة كما جاءت في كتب السيرة والرواية، حيث عمل على تحويرها، وتحويلها إلى لغة الحوار بين شخصيات محددة ومركزة، التي لم يشأ الكاتب الإكثار منها حتى لا يشتت ذهن المتلقي، كما يستفاد من النص تركيز الكاتب على شخصية الصحابي الجليل –**خبيب**- الذي كان مثالا في الصبر والفدى والبطولة، وهذا بهدف تربية النشء على

[1]-المصدر السابق، ص.ص85-86.

هذا النموذج، والقدوة في الإخلاص للعقيدة الصافية البعيدة عن كل البدع والتضليل، ولعلها الغاية الأولى لكتابته هذا النص، حيث يمكن أن نقرأ فيه **"ما هو كائن وما هو سكن أيضا، نقرأ الحاضر والغائب،** والموجود والمتوقع، بغير هذه الرؤية الجدلية للأشياء فإننا لا يمكن أن نتمثل إلا جزءا واحدا من الصورة وليس ما نهدف إليه"[1]، فليس الغاية في هذه الكتابة هو استحضار هذه الصورة المشرقة من **تاريخ هؤلاء الصحابة، بقدر ما هو دعوة لتمثل هذا التاريخ.**

أمّا في مسرحية **"ملح وفرات"** فمنذ البداية، نلحظ الاقتصاد اللغوي في هذا العنوان، لهذا فهو يضع المتلقي في وضع المستفهم عن القصدية التي يهدف إليها الكاتب من خلال اختياره، علما بأن العنوان وبالإضافة إلى إشكاليته المرجع الدال على الإبداع[2]، وهو عنوان نراه قد شكل ثنائية، قائمة على التضاد، وهي العلاقة تميزها صور التقابل والتنافر، وهذا كلتا المفردتين تنتميان إلى حقلين مختلفين متنافرين، في حين أن حرف الواو هو إفادة لمطلب الجمع[3]، **جاء لإثبات التقابل الحاصل بين المفردتين، فبين الكلمتين المتعاطفتين علاقة تضاد**[4]، وما يجمع بينهما **هو الواو.**

وإن المفردتين نراهما قد استلهما الكاتب من قوله تعالى: **"وهو الذي مرج البحرين، هذا عذب فرات، وهذا ملح أجاج، وجعل بينهما برزخا وحجرا محجورا"** (الفرقان الآية: 53)، وإذا عدنا لمعنى الآية يمكن أن نستفيد أن هناك نوعين من المياه: العذبة التي نجدها في الأنهار والجاري، والمالحة التي تجري في البحار، وكل منهما يلزم صفته، فلا يلتقيان ولا يمتزجان، وذلك عن طريق البرزخ، والحجر المحجور، **وقد نستفيد أن كليهما** يدلان على مجاز:

الملح	≠	الفرات
↓		↓
كناية عن المرارة		كناية عن العذوبة

قد اختار الكاتب مكة والمدينة، وحصون اليهود بعد بعثته –عليه الصلاة والسلام- إطارا

---

[1]-عبد الكريم برشيد: من تقديم "مهرجان المهبيل/النزيف" –مسرحيتان– بـ(محمد مسكين)، ط1، منشورات دار الأطفال، الدار البيضاء، بونيو 1987، ص5.

[2]-صدوق نور الدين: **البداية في النص الروائي، دار الحوار، سوريا، ص ص70-71.**

[3]-ابن هشام الأنصاري جمال الدين: **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ط1، ج2، تحقيق:** مازن المبارك، وحمد علي حمد الله، 1964، ص 391.

[4]-فايز الداية: **علم الدلالة العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1973، ص78.**

تاريخيا، لتصوير مسيرة دعوته –**صلى الله عليه وسلم**- ومدى المعاناة التي لاقاها في سبيل نشرها، وعبّر عن ذلك عبر شخصيات الصحابة –**رضوان الله عليهم**-، **والمشركين، واليهود، حيث تناول أحداثا من** السيرة النبوية فيما يخص معاهدات الرسول –**صلى الله عليه وسلم**- مع اليهود، وكيف أنهم يناقضونها بالاتفاق فيما بينهم، ففي الفصل الأول يقدم الكاتب صورة للدعوة المحمدية ونورها يشع في المدينة:

"عمار: السلام عليك يا عبادة.

عبادة: (وقد انهى صلاته) عليكما سلام الله ورحمته.

محمد: كيف أصبحت يا عبادة؟

عبادة: أصبحت مؤمنا وحق الله.

عمار: ونعم ما أصبحت عليه.

محمد: إنا لنحمد الله على أن هدانا للإيمان.

عبادة: لقد بزغ نور الله على المدينة، فاستنارت وأشرقت، وتغير كل ما فيها.

عمار: وأصبحنا بفضل الله إخوانا متحابين، بعد أن كنا أعداء مشتتين"[1].

وهنا يبرز الكاتب فضل الإسلام في توحيد الشعوب، لقوله تعالى: **"إذ كنتم أعداء...فألف بين قلوبكم...فأصبحتم بنعمته إخوانا"(آل عمران، الآية: 103)** ذلك أنه دين الحق، فقد يسّر الله لعباده حمل رسالة الإسلام، وقيادة الجيوش لنشرها وفتح الأمصار، وإقامة أركان الدولة الإسلامية، ولعل إيحاء العنوان في شقه الثاني **"فرات"** قد تحقق في متن النص منذ الفصل الأول، حيث يوحي الحوار السابق، **بأن الإيمان يشبه الماء العذب** الذي يروي العطش، والتوق إلى الارتواء من نبعه الصافي.

وفي المشهد نفسه يكون أصحاب الكفر من قريش واليهود الذين ما فتئوا –كما جاء في السيرة **النبوية**- يترصدون للدعوة وأصحابها:

"عبادة: واليهود الذين يترصدون بنا كالقطط البرية المتوحشة، كالذئاب المفترسة يريدون أخذنا على حين غفلة.

أبو عبيدة: لا خوف علينا من اليهود، فلنا معهم عهد وموثق.

عبادة: سلني أنا الذي خبرتهم وعرفت طباعهم ليس لليهود عهد ولا ذمة، ذمة يهودي في مصلحته ومصلحته فقط، لا يسالمك ولا يجاريك إلا من أجل مصلحته.

محمد: (مؤيدا) هذا حق وصدق، فنحن معشر الأنصار أدرى باليهود، لقد جمعوا كل صفات

[1]-عز الدين جلاوجي: مسرحية "ملح وفرات"، ط3، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص7.

اللؤم والدناءة وعلى رأسها النفاق والغدر.

أبو عبيدة: هيا إلى رسول الله لنخرج معه، وإن بدرت من اليهود بادرة الغدر والخيانة، فسنمزقهم تمزيقا، ونبيدهم عن بكرة أبيهم"[1].

إنه بداية الحدث الذي يوحي بطبيعة الصراع الذي سيسير عليه النص المسرحي، فالمسلمون سيتجهون في مهمة مع رسول الله –**صلى الله عليه وسلم**-، وهي ملاقاة قافلة قريش، فقد أراد –**عليه الصلاة والسلام**- استهداف القوة الاقتصادية لقريش، التي تتمثل في القوافل والتجارة، واسترداد ما صادرته قريش من أموال المسلمين حين هجرهم، وقد تركوا في يثرب –**المدينة**- **اليهود الذين أقاموا معهم عهدا، إلا أنهم يسعون لنقضه:**

"مالك: علينا أن نحرض المنافقين ونزين لهم الأمر، فالمنافقون دائما هم الوكر الذي تعشش فيه الفتنة.

كعب: ثم؟

مالك: ونحرض المشركين وننفح فيهم الشر، ونذكي روح الحمية القبلية، والنخوة العشائرية، وهكذا ستلتقي على محمد: كل هذه السيوف وتقضي عليه، ونجني نحن أخيرا ثمرة الانتصار، أههها...أههها..."[2].

أما الأحداث فقد سارت في اتجاه معركة بدر التاريخية، التي هيئتها الظروف، فقد التقى المسلمون ببدر، وانتصروا في **المعركة أيما انتصار رغم العدد والعدة، وهذا ما تداولته الشخصيات اليهودية ومعهم** عبد الله بن أبي سلول الذي كان من أشد الأعداء للرسول –**صلى الله عليه وسلم**- **بالمدينة، حيث كان** ينوي تولي ملكها قبل البعثة وهجرة المسلمين إليها، وها هو ينقل أخبار المعركة إلى اليهود **الذين كانوا** يحلمون بالهزيمة، وحكم جزيرة العرب:

"عبد الله: (بغضب) يا لسخافة عقليكما، لقد انتصر محمد.

مالك: (مندهشا) ماذا تقول؟ انتصر محمد...هههها..هههها..هههها.

عبد الله: (بغضب أشد) انتصارا ساحقا ماحقا، لا قيامة لقريش بعده أبدا، يا أولاد الرب"[3].

هي الصدمة التي لم تثن اليهود، وأعداء الإسلام عن الاستمرار في حبك الدسائس للقضاء عليه إلى

---

[1]-المصدر السابق، ص15

[2]-المصدر نفسه، ص-ص18-19.

[3]-المصدر النفسه ، ص.ص24-25.

الأبد:

"كعب: (بإصرار) لا لن نفشل، ولن تذهب ريحنا، سنعلنها حربا على محمد.

مالك: حربا تأكل الأخضر واليابس.

كعب: (بتحد) نعم سنعلنها، سأدور الفيافي وأجول القفار، وأجوب الوهاد أحرض الناس على قتل محمد، سأذكي نار الثأر في قلوب قريش..."[1].

وعليه فقد جاءت اللوحة الثالثة من الفصل الأول في فضاء دار الندوة بمكة المكرمة، حيث سادة قريش، ويهود يثرب يضعون الخطط للحرب، والانتقام:

"صفوان: كيف حالك يا كعب، يا حبيب القلب؟

كعب: (محرضا) وكيف تريدني أن أكون، وأنا أرى نجمكم في أفول؟ هذا محمد الضعيف يسيمكم الخسف والحيف، وهؤلاء أصحابه الجبناء يفتكون بكم فتكة نكراء، وأنتم هاهنا قاعدون كالنساء [...] أنسيتم رجالكم يوم بدر، أنستم من أصحاب محمد الغدر.

عكرمة: والله ما نسينا يا كعب، وإنا إلى الحرب لذاهبون..."[2].

إنه الحوار الذي جمع بين سادة قريش واليهود، الذين ما فتئوا يثيرون الفتن، ويزرعون العداوة، إيمانا منهم أنهم شعب الله المختار، وقد صدق فيهم قوله تعالى: **"لتجدنّ أشدّ الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا ولتجدنّ أقربهم مودّة للذين ءامنوا الذين قالوا إنا نصارى ذلك بأن منهم قسيسين ورهبانا وأنهم لا يستكبرون"**[3]، وقد أفلحوا في دفع كفار قريش للخروج لمحاربة الرسول – صلى الله عليه وسلم- انتقاما لمعركة بدر، وقد وعدوهم بدعمهم، حتى بنقض المعاهدة التي كانت بينهم وبين الرسول -صلى الله عليه وسلم-:

"عكرمة: نستعد لقتال محمد في أقرب وقت، ولقد انتدبنا أبا سفيان لقيادة جيشنا الجرار.

كعب: ونحن اليهود معكم، ترعاكم أعيننا، نمدكم بالأخبار والمعلومات، وبكل صغيرة وكبيرة من أمر محمد.

أبو سفيان: خيرك سابق.

كعب: كما نمدكم بالسلاح والرجال إذا اقتضى الأمر.

---

[1]-المصدرالسابق، ص26.

[2]-المصدر نفسه، ص36.

[3]-سورة المائدة: الآية 82.

الأسود: ومحمد؟

كعب: وما لنا ولمحمد؟

الأسود: ألا تخافونه؟ أخشى أن يفتك بكم.

كعب: محمد لن يشك في أمرنا فنحن في معاهدة طويلة معه.

عكرمة: تريدون أن تنقضوا المعاهدة؟

كعب: سنستغلها حتى إذا ما اطمأن محمد إلى جانبنا، طعناه في ظهره.

أبوسفيان: لقد كدنا نجهز الجيش، وإنا لسائرون إلى محمد، وسنخرج في بعثة استطلاعية أول الأمر، فمهدوا لنا الطريق يا أبناء يهود لقتل محمد وكسر شوكته..."[1].

فالكاتب يصنع حواره، على نحو الأحداث التي وردت في كتب السيرة، والأمر الذي جعلها ترد في سلاسة ويسر دون تعقيد، ليأتي المشهد الرابع كاستراحة للمتلقي من المشاهد السابقة التي حملت الكثير من التوتر، من حيث الدسائس التي يقوم بها اليهود وكفار قريش للقضاء على الدعوة **الإسلامية، حيث** يعرض لنا في هذه اللوحة فضاء أكثر هدوء" في بستان عبادة بناحية من نواحي المدينة المنورة يظهر **عبادة** يقلب الأرض تحت النخيل..."[2]، وإن هذا التصوير لا نخاله إلا مقصودا من لدن الكاتب وذلك لترسيخ في ذهن المتلقي أن مجتمع المدينة لم يكن فقط يخوض الحروب ضد الكفار، وإنما هو تنظيم سياسي، واقتصادي كبير، يعتمد على الفلاحة والتجارة والصناعة وغيرها.

وفي هذا السياق يحاول **الكاتب** _**عن طريق السنة**_ **الربط** بين الأحداث، من حيث استرجاعها، والتعقيب عليها، وهذا ما نجده أيضا في هذه اللوحة:

"عبادة: (وقد استنار وجهه) بدر، بدر هي حديث المجالس كلها، هي أفراح القلوب، وبشاشة على الوجوه.

الحارث: وهي سهم تشك كبد الأعداء.

عبادة: رغم قلتنا انتصرنا"[3].

وعليه فالكاتب يستنطق شخصياته، ويمدها بالحوار المناسب لسير الأحداث، إلا أننا نجدها قليلة الحركة والفعل، ولهذا يمكن أن **نقول** إنها تميل إلى النص الأدبي **الذي يصلح للقراءة منه للنص الدرامي**

[1]-عز الدين جلاوجي: ملح وفرات، مصدر سابق، ص40

[2]-المصدر نفسه، ص41.

[3]-المصدرنفسه، ص42

الذي يتكئ على الحركة والفعل، لتستمر الشخصيات في القول والإنشاد، تعبيرا عن النصر المحقق في **معركة بدر:**

"الحارث: أجلس يا زيد وحدثني، لقد حرمت من حضور المعركة.

زيد: عندي جديد، اسمعاه قبل أن أجلس.

عبادة: ما هو هاته؟

زيد: (منشدا)

فـــدع عنـــك التـــذكر كـــل اليـــوم ورد حـــــرارة الصـــــدر الكئيـــــب

وخبـــــر بالـــــذي لا عيـــــب فيـــــه بصـــــدق غيـــــر إخبـــــار الكـــــذوب

بمـــا صـــنع المليـــك غـــداة بـــدر لنـــا فـــي المشـــركين مـــن النصـــيب[1]

إذن كما نلاحظ فقد نسج الكاتب من حديث النصر يوم بدر حوارا دار بين الصحابة في المدينة يتداولون أخبارها، وكيف كانت مشاركته صلى الله عليه سلم وصحابته –رضوان الله عليهم- فيها، ليلتفتوا مرة أخرى إلى دسائس اليهود والتحذير منها، والعزم على إحباطها:

"زيد: لقد علمنا أن كعبا بن الأشرف اليهودي اللعين قد ذهب يحرض علينا قريشا، ويحثها على الأخذ بثأرها منا

عبادة: يريدون أن تلتقي سيوفهم على رقابنا.

زيد: نقاتلهم"[2].

وهكذا نلحظ أن هذا النص يقدم لنا مضمونا تاريخيا ودينيا يتناول في الأساس، ما تعرضت له الدعوة المحمدية في بدايتها، وهو ما يعززه أيضا الفصل الثاني الذي يدلنا عليه الإرشاد المسرحي التالي: "في بيت مالك بن الصيفي في حصن بني قينقاع يظهر زعماء اليهود وهو يحتسون الخمر"[3].

في هذا الفضاء بالتحديد يجري الحوار بين زعماء اليهود، وإن أهمية هذا المشهد تأتي من حيث **إنه** يوحي أنه الثيمة الأساسية التي اتكأ عليها الكاتب في هذا النص المسرحي، وهو كيد اليهود منذ القدم:

"حيي: إن ظهور الإسلام أمر خطير جدا، فعلينا أن نسعى ما يجهدنا حتى نرسخ دعائم القبلية، فالعرب إن وحدهم دين، تفجرت عبقرياتهم وقادوا العالم.

---

[1]- المصدرالسابق، ص45.

[2]- المصدرنفسه، ص50.

[3]- المصدر نفسه، ص53.

مالك: صدق قولك يا حيي، فهاهم العرب المسلمون هم القلة القليلة، يكونون لهم دولة ويهزمون قريشا"[1].

فالكاتب بهذا الحوار يرنو إلى قصدية، يعالج بها الواقع، من حيث تصوير منهج اليهود في التعامل مع الدين الإسلامي، وهو المنهج الذي ظل ساريا إلى يومنا هذا، فهو يغيظهم اجتماع العرب المسلمين على كلمة واحدة، فيعملون على التفرقة، والاختلاف، وهو المعادل الموضوعي لما يعيشه الواقع العربي والإسلامي الآن.

ليواصل الكاتب في هذا النص المسرحي فضح اليهود، من حيث حقيقتهم، وموقفهم المعادي للإسلام، رغم علمهم أنه الدين الحق:

"مالك: نحن بين نارين يا حيي.

حيي: كيف؟

مالك: إن نحن تظاهرنا باتباع محمد خسرنا قريشا، وإن نحن تظاهرنا باتباع قريش لا نأمن محمدا.

حيي: علينا أن نمسك العصا من الوسط، فحيث ما انحدرت انحدرنا وراءها.

مالك: ونكون كذنب الديك حيثما مالت الريح نميل (يضحكان)

حيي: (خائفا) ونتبع أسلوب النفاق والتدليس لتحقيق مآربنا.

مالك: أخشى أن تفضحنا السماء يا حيي.

حيي: (متعصبا) السماء!

مالك: أجل إن الوحي لينزل على محمد، فيخبره بما نأكل في بيوتنا، وما نسر في صدورنا وما نعلن.

حيي: ونحن لا نؤمن بوحي محمد.

مالك (بغضب) ويحك يا حي أو تشك في صدق محمد؟ أو نسيت أن كثيرا من علمائنا اتبعوه وصدقوه؟

حيي: إننا نعلم صدقهم ولكنا أجمعنا على عداوته وتكذيبه، فإذا صدقناه ضعنا وضاع مجدنا، وأصبحنا تبعا للمسلمين"[2].

---

[1]-المصدرالسابق، ص 53.

[2]-المصدر نفسه، ص.ص55-56.

من خلال هذا الحوار يتبين لنا جليا كيف أن الكاتب يعري اليهود وحقيقتهم، فقد جاء الرسول- صلى الله عليه وسلم- بدعوته للناس أجمعين، فهي آخر رسالة، ولم تستثن أحدا، إلا أن اليهود ناصبوا العداء منذ البدء لهذه الدعوة، مع علمهم بصدقها*، فهم لا يتوقفون في كل آن عن تدبير المكائد التي تمضي في خط واحد عبر مشاهد وفصول المسرحية، ففي المشهد الأول من الفصل الثاني يتم توظيف المال والنساء وسيلة لذلك:

"مالك: هناك جانب لا يجب علينا أن نغفله أو نهمله.

كعب: وما هو؟

مالك: نندس بين أصحاب محمد، فنستميل قلوب بعضهم، ونفتنهم بالمال والنساء.

كعب: ما أدهاك يا مالك، إنها لثغرة كبيرة لو استطعنا استغلالها"[1].

هكذا فالكاتب يلتفت في هذا المقطع الحواري إلى تلك الوسائل التي تعتمد على الإغراء –المال والمرأة، والتي ما فتئت تسقط الدول والإمارات والملوك، ولا غرو في ذلك وقد أثبتت التجارب نجاعتها، فهي وسيلة اليهود منذ القديم.

كما يكون الاتفاق دائما مع كل من يعادي الرسول –صلى الله عليه وسلم- ودعوته، وعلى رأسهم رأس المنافقين (عبد الله بن سلول) الذي يود أن يكون سيدا على الأوس والخزرج:

"عبد الله: إني لأعمل ليل نهار للقضاء على هذا اللعين الذي وصل االمدينة ينافسني السيادة في بني قومي.

مالك: وكأنه صخرة تجثم فوق الصدر.

كعب: (مشجعا) لا تخش بأسا يا عبد الله، ولا تخف فنحن معك نشد عضدك، لنكن معا سنضرب معا لنعيد لك السيادة والملك"[2].

---

*-وفي هذا تروي أم المؤمنين السيدة (صفية بنت حيي بن أخطب –رضي الله عنها- قصة قدوم حيي بن أخطب على رسول الله، فتقول: إن حي بن أخطب وعمها أبا ياسر بن أخطب ذهبا إلى الرسول –صلى الله عليه وسلم- في الصباح ثم عادا قبيل غروب الشمس، ثم تصف فتقول: فلم يرجعا حتى كانا مع غروب الشمس، قالت: فأتيا كالّين، ساقطين، يمشيان الهوينى، قالت: فهششت إليهما كما منت أصنع، فوالله ما التفت إلي واحد منهم، مع بهما من الغم، وسمعت عمي أبا ياسر يقول لأبي: أهو هو؟ قال نعم والله هو، قال: أتعرفه وتثبته؟ قال: نعم، فقال: فما نفسك منه؟ قال: عداوته والله ما بقيت"، انظر: ابن هشام: السيرة النبوية، ط2، ج1، ص518-519.

[1]-عزالدين جلاوجي، مصدر سابق، ص.ص59-60.

[2]-المصدر نفسه، ص64.

هكذا نلاحظ الانسجام بين لغة اليهود، ولغة الحاقدين على الدعوة المحمدية، فهي تجتمع **على** هدف واحد وهو القضاء عليها على اعتبار أنها ما فتئت تشكل خطرا مميتا لوجودهم كسادة على **قومهم.**

وفي الجهة الأخرى يدبر الله الأمر، فقد اجتمع الرأي مع رسول الله **–صلى الله عليه وسلم- على القضاء على (كعب بن الأشرف)** الذي ما فتئ يثير الفتنة، ويحرض قريشا والمنافقين **ضد المسلمين-** رغم المعاهدة التي تقضي بالسلم والسلام بين اليهود والمسلمين في المدينة- **فوضع الصحابة –رضوان الله عليهم- خطة قضت على (كعب بن الأشرف)، وهو ما يفصح عنه الحوار الآتي** في المشهد الثاني من الفصل الثاني:

"محمد: واختلفت عليه سيوفنا فهوى [...] صريعا مهانا.

زيد: إلى جهنم وبئس المصير.

أبو عبيدة: الله أكبر...الله أكبر"[1].

ويمكن أن نقرأ من خلال هذا المشهد قوة هذه الدعوة وسر انتصارها الذي يكمن في الفعل **والمواجهة بدل الاستكانة والخنوع، اعتمادا على توجيهات الرسول –صلى الله عليه وسلم-.**

وبالعودة إلى أحداث المسرحية، فقد كان هذا الفعل بمثابة الشرارة التي أشعلت نارا في قلب اليهود، **فمقتل (كعب بن الأشرف)** كان بالنسبة لهم كارثة وإنذار لهم، ولهذا اجتمعوا "في مكان خلاء بالقرب **من حصن اليهود"[2]، يتدابرون الأمر ويهددون بالانتقام، موجهين خطابهم لـ(عبيدة) و(زيد)، ليتحول** إلى جدال وتهديد:

"مالك: (متحديا) إننا نتحداكم، ونتحدى نبيكم، وإن قريشا معنا ستهزمكم جيوشا.

عزير: وأما الأعراب فحدث عنهم ولا حرج.

حيي: وكذا اليهود من بين قومنا، يجب أن تحسبوا لنا ألف حساب [...]

أبو عبيدة: لقد تعديتم الحدود يا بين يهود، وإنا والله لكم بالمرصاد.

زيد: لا تغرنكم كثرتكم، فلن تغني عنكم من الله شيئا[3].

ويحاول الكاتب خلق نوع من التوتر الدرامي بتركيزه على الصراع بين اليهود والمسلمين، حيث أظهر

---

[1]-المصدرالسابق، ص75.

[2]-المصدر نفسه، ص76.

[3]-المصدر نفسه، ص80.

المؤلف لنا دوافع الصراع في سبيل الهيمنة والسيادة والقضاء على الدعوة التي تعد عائقا أمام اليهود، **مؤكدا على** الخلفية التاريخية للشخصية اليهودية التي لم تتغير على مر الأزمان، فهو يحاول التركيز على دسائس اليهود، وكذا التعريف بأبطال التاريخ الإسلامي والدعوة المحمدية، وهذا بغية نشر الوعي بضرورة الالتفات الإيجابي حول العقيدة الإسلامية في منهجها الصحيح، والابتعاد عن **التطرف والتفرق** والتحزب، الذي يؤدي إلى الشقاق والنفاق.

وفي المشهد الرابع من الفصل نفسه يحرك الكاتب الأحداث، حينما يورد الفضيحة الأخلاقية المبتذلة التي ارتكبها اليهود في حق امرأة مسلمة، أين كان "جمع من المسلمين واليهود في السوق يبيعون ويشترون"[1]، **فقد اتفقت الشخصيات اليهودية بوضع خطة لكشف عورة امرأة مسلمة:**

"مالك: الشرف.

عزير: ما به الشرف؟

مالك: وتر المسلمين الذي يجب أن نضرب عليه.

حيي: كيف؟

مالك: إذا ما جلست المرأة المسلمة إلى الصائغ، تسلل أحدنا خلفها، وأثبت ثيابها بهذه الشوكة الحديدية إلى ظهرها، فإذا قامت انكشفت عورتها"[2].

فمن خلال هذا الفعل يتبين أن أزمة هؤلاء القوم –اليهود- هي أزمة قيم، التي تنعدم لديهم، مما يدفعهم إلى حبك الدسائس، وهي من الدلالة الرمزية التي قصدها الكاتب، فقد استحضر الحكاية من مصدرها، بهدف بث الوعي بالإشكالية التي يطرحها الواقع العربي المحاصر بهذه القوة التي عادت من رحم التاريخ، تريد أن تعيد أيام عزها الضائع في فلسطين، وفي كل البلدان العربية، حيث يمكن أن نقرأ في هذا النص "ما هو كائن وما هو ممكن أيضا، نقرأ الحاضر والغائب، والموجود والمتوقع، بغير هذه الرؤية الجدلية للأشياء فإننا لا يمكن أن نتمثل إلا جزءا واحدا من الصورة وليس ما نهدف إليه"[3]، فليس الغاية في هذه الكتابة هو استحضار هذه الصورة المشرقة من تاريخ هؤلاء الصحابة، بقدر ما هو دعوة لتمثل هذا التاريخ.

وبالرجوع إلى أحداث المسرحية نجد أن غدر هؤلاء القوم، وخروجهم عن المواثيق، ومناصبتهم العداء

---

[1]-المصدر السابق، ص82.

[2]-المصدر نفسه، ص85.

[3]-عبد الكريم برشيد: من تقديم "مهرجان المهابيل/النزيف" –مسرحيتان– لـ(محمد مسكين)، مصدر سابق، ص5.

للمسلمين، وانتهاكهم الحرمات قد أدى إلى التحول في اتخاذ القرار الحاسم في شأن اليهود، فكان أن حاصر –صلى الله عليه وسلم- حصنهم في المدينة، حين هربوا إليه خوفا ورهبا، وقد اجتمعوا مرة أخرى مع يهود بني النظير، وبني قريظة، بتدبرون الأمر للقضاء على الإسلام والمسلمين، وهذا ما ورد في الفصل الثالث والأخير من المسرحية:

"حيي: يا معشر اليهود، اعلموا جميعا أننا أبناء الرب، وأننا شعبه المختار، ولقد جاء في كتبنا أننا أسياد هذا الكون، وأن ما عدانا من بني البشر هم كلاب لا قيمة لهم، وما خلقهم الرب في صورة البشر إلا ليقدروا على خدمتنا، والسهر على راحتنا.

مالك: إذن فعلينا أن نسعى جاهدين، وبكل ما أوتينا من قوة وعزيمة، أن نخضع جميع بني البشر لسلطاننا، حتى نتحكم فيهم كما نشاء"[1].

فلا يكتفي اليهود بمحاربة الدعوة المحمدية فحسب، بل إنهم يطمحون إلى بسط نفوذهم، وعليه وفي مقطع آخر، يورد لنا النص بعضا من دسائسهم:

"موشي: إن الرب قد أعطانا عقولا نيرة، فعلينا أن نستغلها.

حيي: كيف يا موشي.

موشي: نشكك المسلمين في عقيدتهم"[2].

هكذا نلاحظ حرص الكاتب على إظهار حقيقة اليهود، فهم يفعلون أي شيء من أجل إيمانهم المزعوم بأنهم "شعب الله المختار"، وإن بالقضاء على الإسلام قد يتحقق لهم هذا الزعم، وعليه اجتمعوا ورفضوا الجنوح إلى السلم في المدينة، فتحوّل هذا المكان-الحصن- بالمصطلح السياسي الحديث إلى بؤرة خطر على المسلمين، وبذلك استحقوا تأديبهم، ليأتي المشهد الأخير من المسرحية، ليؤطر لفضاء اليهود "حول حصن بني قينقاع حيث يحاصر المسلمون اليهود"[3]، فلم يجد الرسول –صلى الله عليه وسلم- بدا، إلا برد دسائسهم، بالحصار الذي أسفر عن تسامحه حين لم يقاتلهم، فقد طلبوا الصلح والتفاوض، وقد قبل –صلى الله عليه وسلم- وهذا حقنا للدماء، وكان ذلك مقابل ترك المدينة:

"عمار: هكذا يا زيد سامحهم رسول الله كلية؟

زيد: لقد قضى أن يرتحل اليهود عقابا على نقضهم عهودهم، وتآمرهم على من أحسن إليهم"[4].

---

[1]-عز الدين جلاوجي: ملح وفرات، مصدر سابق، ص97.

[2]-المصدر نفسه، ص99.

[3]-المصدر نفسه، ص115.

[4]-المصدر نفسه، ص119.

إنها النهاية التي فرضت نفسها على النص، والتي تظهر حكمة الرسول-صلى الله عليه وسلم- من خلال حقن الدماء، وإذ تتناول المسرحيتان هذا التاريخ، وإعادة البحث فيه من جديد، لكي يمرر لنا مشهدا معينا، وهو دور اليهود المشبوه دوما عبر التاريخ، فهم أحد محركات الفتن التي يعيشها الوطن حاليا، وهذا ما نراه في المشهد السياسي العالمي منذ تاريخ اليهود القديم والحديث، فهم دائما يخترقون القوى العالمية، والمسرحية أشارت إلى ذلك في سياق التحالف، وهي محاولة لقراءة الراهن من خلال الماضي، بغرض تعديل الواقع، فالراهن أننا دول لها الانتماء نفسه، ولكنها دول متفرقة تماما مثل تلك القبائل العربية قديما، تفتقد إلى إيقاع اقتصادي وسياسي يوحدها، وهي أمة لها أعداؤها، وإن هذا الاقتناص من التاريخ الإسلامي، ومن السيرة النبوية يعرفنا أولا بالتاريخ، وثانيا بالاحتمالات التي قد نستفيدها من التاريخ كدرس يمكن إنتاجه برؤية جديدة، كما أنها شكلت مصدرا مفيدا للمعرفة بقيم الإسلام وعظمة رسالته، بالإضافة إلى ما قد طرحته من قضايا إنسانية تتعلق بالفكر السائد في عصر الإسلام، حيث تظهر فكرة التعايش السلمي بارزة، بالإضافة إلى حقوق المواطنة، وهي هذه المرحلة التي شكلت خلفية إبداعية للنص المسرحي "ملح وفرات"، فهو المضمون الذي حاول الكاتب من خلاله أن يستل من السيرة النبوية ما يذكر به هذه الأمة في الحاضر الذي يعيش كيد اليهود، وأتباعهم.

أما في مسرحية "رحلة فداء" فهي رحلة أطرها من خلال الموروث الديني، الذي يكشف عن المفارقة بين الأمس واليوم، وبين مسلم كان يدافع بنفسه في سبيل نصرة دينه، ممثلا في الصحابة –رضوان الله عليهم- وعلى رأسهم (خبيب)، الذي كان قدوة في البطولة والصبر والفدا، وبين آخر يسعى للتخفي وسط ركام الضعف، والاستسلام، والهزيمة، فلم يجد أعظم درس يوجهه للأجيال لحاضرة، أعظم من سيرة هؤلاء الصحابة، حيث يشكل التاريخ منهلا قد استفادت منه الأمم التي شيدت الحضارات، في حين فإن الأمة التي تهمل تاريخها فإنها ترتد إلى الوراء، فيصيبها الفناء والزوال.

فاستدعاء "أبو عبيدة" في "ملح وفرات"، و"بلال بن رباح" في "رحلة فداء" ما هي إلا تقنية فنية تؤكّد العودة إلى أن في التاريخ مخزون فكري عظيم، يمكن أن يعيد للمجتمع العربي الإسلامي سيكولوجيته، وإعادة صياغته وفق رؤية صحيحة، تقوم على روح التحدي والتضحية بدل تلك المنكسرة والمهزومة، والتأكيد أيضا على شرعية الهوية العربية الإسلامية لمواجهة الحاضر.

فالكاتب قد اعتمد على جمع المادة التاريخية وتسجيل الأحداث والأخبار المروية، واستطاع أن يخلق نوعا من التمسرح من خلال تقنية الصراع بين الشخصيات التي تعلن عن موقفها الرافض أو المساند

للواقع، إذ أن المسرح "لا يوجد إلا إذا وجدت ذوات في حالة فعل حدثي"[1]، إنه التمسرح الذي كنا لمسناه فعلا على مستوى المسرحيتين، حيث تتوفر على ذوات فاعلة، وهي الشخصيات منها "خبيب"، في مسرحية "رحلة فداء"، و" عبادة"، و"زيد" في مسرحية "ملح وفرات".

وهي مسرحيات تصلح لتمثل في المدارس، حيث تعد دروسا في السيرة المحمدية، لما تنطوي عليه من التزام وبشكل دقيق بما جاء في كتب السيرة من حوادث بنى عليها هيكل مسرحياته، وهي ذات مرجعية تاريخية، تنسجم ومعطيات الواقع الديني والسياسي والفكري للأمة في المرحلة الراهنة، الغاية منها بعث الأمجاد واستنهاض الهمم وتخفيف الشعور بالنقص اتجاه الآخر، وربط الأجيال من المتلقين لهذه النصوص بتراثهم، وتعريفهم ببطولات الصحابة –رضوان الله عليهم-.

وخلاصة لهذا المبحث من الدراسة الذي قدم عرضا للرؤية الفكرية للكاتب (عز الدين جلاوجي) في نصوصه المسرحية الموجهة للكبار، يتبين لنا أنها رؤية توزعت بين ما هو سياسي، وماهو اجتماعي، وما هو ديني، تمثل السياسي أولا في موضوع الثورة، واستلهام أحداثها، كشفا لسياسة الاستعمار القمعية، وبطولة الشعب الجزائري، وإصراره على التحرر، وثانيا تناول إشكالية السلطة وفق رؤية معارضة لأديولوجية السلطة القمعية، نتيجة لما تطرحه من أزمة الحرية، والتعبير، والديموقراطية وثالثا تأتي القضية الفلسطينية في مسرحية "البحث عن الشمس" لتلخص قصة الاحتلال الاسرائيلي لفلسطين، وتحكي قصة الأرض، بأسلوب غير مباشر، نزع فيه الكاتب نحو الرمز والإيحاء، وفي الاجتماعي تناول فيه موضوع الظلم الاجتماعي، وجدلية الرجل والمرأة، التخلف والاقتصادي، ومختلف الآفات الاجتماعية، كالمخدرات، والاختطاف، والاغتصاب، وصراع القيم، أما الديني فقد تم فيه استدعاء تاريخ الدعوة المحمدية، وشخصيات الصحابة، حاول من خلاله أن يمسرح بعض أحداث هذا التاريخ، اعتمادا على شخصياته، والصراع، الذي كان يدفع به الطرف المضاد للدعوة المحمدية، ولعل إعادة بعث مثل هذا التاريخ من جديد أمام المتلقي سيعيد له بعضا من الحراك الفكري، ويبعده عن الركود والضعف والاستكانة، وهذا تكون هذه النصوص قد تحولت إلى وسيلة نقدية، وهذا من خلال توظيف أدوات فنية، يحاول العنصر الموالي من هذه الدراسة البحث فيها.

[1]- حسن المنيعي: "التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص"، مجلة الوحدة، عدد 94-95، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، 1992، ص74.

الفصل الثاني

البناء الدرامي في النص المسرحي عند عز الدين الجلاوجي

1- الحبكة وتداخل أنماط الصراع
2- الشخصية: النموذج والوظيفة
3- تشكيل الفضاء الزمكاني
4- اشتغال اللغة الدرامية

يشكل البناء الدرامي الأساس الذي يعتمد عليه المؤلف في الكتابة المسرحية، والذي يتكون من مجموع العناصر: **(الشخصية، والحبكة، والعقدة، والحدث، والحوار)، وهي** تكوّن في مجموعها النسيج الكامل للنص المسرحي، وفي تفاعلها تكوّن البناء الدرامي الذي يكون بمثابة العمارة الهندسية لهذا **النص، من حيث أنها –العناصر-** تجعله يمتلك دراميته التي يحتاجها الكاتب كشرط في الكتابة المسرحية، **وعليه فعلى المؤلف أن "يقدّم أثرا أدبيا متكامل** الأدوات الفنية باعتباره فنا مقروءا، ويتحقق ذلك في استيفاء الجانب الفني لشروطه، ملء الفجوات التي قد تظهر فيه، ليتجلى جماله الحقيقي ويكتمل ليصبح عملا ناجزا منسجما في ثناياه وبنائه المحكم"[1]، وإنّ هذا الطرح حول الكتابة المسرحية التي تعتمد على **مقومات وعناصر، تستند إليها وبدونها ينتفي العنصر الدرامي فيها.**

يحق لنا ونحن بصدد الإقبال على جزء من هذا البحث في مدونة **(عز الدين جلاوجي) المسرحية** أن نطرح إشكالية الكتابة المسرحية ذات البعد الفني عند هذا الكاتب، وهي إشكالية تفرض طرح سؤال نراه جوهريا هو: هل تمكّن **(جلاوجي) من تأليف مسرحيات تتوفر فيها عناصر الكتابة المسرحية وفق بناء متماسك من رسم الشخصيات، وحوار، وخلق المواقف ذات الصراع المتطور؟ إنه السؤال الذي** سنحاول الإجابة عنه من خلال تحليل بعض نصوص المدونة، التي رأينا فيها أنها تستجيب لطبيعة هذا الفصل من الدراسة، وحتى يكون **سياق البحث متسلسلا ومنطقيا فسيبدأ هذا الفصل بالبنية الداخلية (الحبكة)** وبعدها سيتعرض إلى العناصر الأساسية المكونة للعمل الدرامي وهي التي تشكل البنية الخارجية **(الشخصية، المكان والزمان، واللغة والحوار).**

[1]-حسن يوسفي: المسرح ومفارقاته، ط1، مطبعة سندي، مكناس، 1996، ص77.

1-الحبكة وتداخل أنماط الصراع

تجدر الإشارة أنه تم التعريف بالحبكة ومختلف الأقسام التي تنطوي عليها في مبحث سابق، تم تخصيصه لدراسة الحبكة في النصوص التي كتبت للطفل، وإذ نتناول هذا العنصر مرة أخرى لنتبين الكيفية التي بنى بها الكاتب نصوصه الموجهة لمسرح الكبار، ولأن حركة هذا العنصر -**الحبكة**- **ترتبط** بحركة بقية العناصر الأساسية التي تشكل البناء الدرامي كالصراع، والشخصية والمكان والزمان، إلا أنه يمكن التذكير بأن الحبكة تتكون من أقسام ثلاثة هي: البداية والوسط والنهاية، وهي الأقسام التي **حددها (أرسطو)**، ورغم المتغيرات والتطورات التي طرأت على الحبكة، فإنها لم تتخل عن **أقسامها الثلاثة** المذكورة آنفا، مع وجود دراسات عمدت إلى تغيير مسميات تلك الأقسام بمسميات أخرى، ربما لم تكن معروفة في زمن **(أرسطو)، فعلى سبيل المثال:** تم تسمية البداية عرضا أو استهلالا، أو تمهيدا، وسمي الوسط تعقيدا أو تصعيدا أو أزمة، والنهاية سميت حلا[1].

وبذلك يتضح أن الحبكة هي تنظيم هذه الأقسام في شكل مترابط ليعطينا في **النهاية البناء العام للمسرحية، وهي** "التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور القصة، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها، والحبكات المسرحية أنواع ومنها التي تبنى بناء محكما، **ومنها المفكك والبسيط، ومنها المعقد**"[2]، **إذ قد يبدو الحدث** في المسرحية متنوعا ومفككا، فهو ليس حدثا واحدا محبوك البنية يتكون من بداية ووسط ونهاية كما عرف عن المسرح الأرسطي، وإنما مجموعة من الأحداث المتقطعة، فتبدو الحبكة غير مترابطة الأجزاء، **ومع ذلك،** فكل مسرحية لابد أن يكون لها حبكة حتى ولو كانت تنتمي إلى تيار اللامعقول[3]، ولهذه **الضرورة فقد عدّها (أرسطو)** "نواة التراجيديا والتي تنزل منها منزلة الروح"[4]، **فعملية التنظيم داخل** المسرحية وخارجها تحتاج إلى شكل معين من الترابط بين أجزائها، وذلك عن طريق المراحل التي تنطلق وفق بناء عام يستقر عليه الكاتب، ويصل من خلالها إلى ما يهدف إليه، محاولا مراعاة شكل كل حبكة وإعطائها حقها ودورها في البناء الدرامي.

وفي هذا الصدد يحق لنا أن نطرح سؤالا يتمثل في **كيفية تمييز** حبكة عن غيرها، **وهل هناك شروط**

---

[1] -مجيد حميد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ط، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الفكر للنشر **والتوزيع، البصرة، العراق**، 2013، ص74.

[2] -عادل النادل: **مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1**، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987، ص60.

[3] -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] -أرسطو طاليس: **فن الشعر، تر:** إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، **مصر**، 1989، ص54.

معينة داخل الحبكة الدرامية المميزة عن غيرها؟ نعم إن ما **تتميز به** الحبكة الدرامية هو المزج بين مختلف عناصر البناء الداخلي مثل العرض، نقطة الانطلاق، الحدث الصاعد، الاكتشافات، التنبؤ، التعقيد، التشويق، الأزمة، الذروة، الحدث الهابط، الحل[1]، **إنها العناصر** التي تكون الحبكة المسرحية، وتنظّم **ترتيبها** العام لتصل بها إلى النهاية، إلا أنه تجدر الإشارة إلى أنه رغم هذا التقسيم للعناصر التي تكوّن الحبكة، فإن مفهومها يرتبط بجودة النسج وإحكام الربط بين تلك العناصر، على أساس أنها تسهم في ترتيب الفعل وتسييره.

كما يشكل الصراع العمود الفقري في البناء الدرامي[2]، فقد ذهب كثير من النقاد إلى أن "**الصراع** هو أس الدراما والتراجيديا بصفة خاصة، لأنه هو الذي يساعد على توفير عنصر التشويق، وتحقيق **اهتمام المتفرج أو القارئ**"[3]، **لأن السمة النوعية للدراما تستدعي أن تكون مبنية على التضارب الحاد بين** الشخصيات، وإن مصدر الصراع فيها هي التناقضات في الواقع، وفي الأفكار، وفي وجهات **النظر**...الخ، فالمسرح نموذج أو محاكاة أو صورة للحياة " **لأن الحياة البشرية نفسها قامت منذ الأزل على الصراع بين الناس، كما قامت على الصراع بين الطبيعة، فكانت الحروب أشد أنواعها عنفا وقوة...**"[4]، ولكن هذا لا يعني أن الصراع في العمل الفني مشابها للصراع في الحياة، ذلك أن هذا الأخير هو انعكاس للصراعات الموضوعية في الواقع، لكنها تتغير خلال وعي الكاتب فتكتسب القيمة الجمالية والفنية" [5]، لهذا فالسؤال في اختيار التناقضات التي يقوم عليها الصراع هو كيف سيعكس تلك التناقضات؟

إن من أهم خصائص الصراع الجيد إثارة التوتر لدى المتلقي، مما يؤدي إلى تصاعد الحدث الدرامي، فعندما يحدث الصراع أو المواجهة يترقب المتلقي ما سيسفر عنه هذا الصراع، وعلى الشخصيات المتورطة في الصراع أن تكون على قدر كبير من **الإرادة والتصميم لتحقيق أحداثها**، كما يجب أن يكون هناك **توازن بين القوى المتصارعة** (Balance de force)[6]، لأنه لو وجد طرف أقوى بكثير من الآخر فمن السهل توقع نتيجة الصراع، وبالتالي لا يكون هناك أي تشويق، ويمكن أن يتخذ الصراع عدة **أشكال يمكن توظيفها كما يلي**[7]:

---

[1]-المرجع السابق، ص16.

[2].-عبد العزيز حمودة: **البناء الدرامي**، مكتبة الأنجلو المصرية، 1977، ص115

[3]-إبراهيم حمادة: "**الصراع الدرامي**"، مجلة الفيصل، ع144، شباط 1989، ص49.

[4] -فرحان بلبل: **النص المسرحي**، مرجع سابق، ص53.

[5]-سنيشينا يانوثا: **نظرية الدراما**، تر: نو الدين فارس، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 2009، ص208.

[6] -http://www.uni-ed/theatre/tools/classes/chapiter7 and8.html.

[7] -Peter E.Mayeux.op.cit pp :364-366.

1. صراع فرد ضد فرد
2. صراع فرد ضد نفسه
3. صراع فرد ضد النظم والقواعد والقوانين.
4. صراع فرد ضد القدر.

فالصراع إذن هو التصادم بين الشخصيات والنزعات، الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة، قد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقوى **خارجية**، كالقدر، والبيئة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى[1]، هذه الإرادة التي تحسم للطرف الذي يشكل قوة ضاغطة على الفعل الدرامي، وعلى حسب درجة قوة الشخصية يأتي عمق الصراع وحركيته، وتطوره.

وفيما يأتي نحاول أن نلج عنصر الحبكة، وتنوع الصراع فيها في نصوص **(عز الدين جلاوجي)** المسرحية، وقد قمنا باختيار عينة منها على أساس أنها قد تفي بالغرض من هذا المبحث، وأنها جاءت مكتملة للأجزاء المكونة للحبكة الدرامية، ولعنصر الصراع فيها، مما يتيح لنا الكشف عن الكيفية التي قدّم بها **الكاتب** أحداثه، ومدى التزامه بالتنظيم المنطقي الذي من شأنه أن يجعل الكتابة المسرحية تتميز **بالبناء الجيد**، ودور الصراع الدرامي في توافر الحبكة على التنظيم الجيد لعناصرها.

ففي **مسرحية "أم الشهداء"** التي تحمل مضمونا ثوريا، والتي تتكون من خمس لوحات، تدور أحداثها في زمن محدود، وهو الزمن الثوري، وقد استهل الكاتب لوحته الأولى **بالإرشادات** المسرحية التي **لخصت الوضعية الاستهلالية "بيت قروي يظهر كل ما فيه بساطة الأسرة وفقرها..تظهر عائشة منشغلة بشؤون البيت..**بعد لحظات تدخل أمها وهي تحمل فوق ظهرها قربة ماء وفي يدها حلاب"[2]، **وعن طريق الحوار الطويل بين الأم وعائشة تتضح المشكلة كاملة:**

"عائشة: ماذا تخافين أماه؟

الأم: حالنا تزداد سوء بعد سوء..السماء شحت..والأرض أجدبت..وقطعاننا ماتت..

[...] (يدخل الأب فجاة)

الأب: (في حزن شديد) بل عقمت أرضنا.

عائشة: مالك والدي؟ وأنت أيضا غاضب؟

---

[1] -إبراهيم حمادة: **معجم مصطلحات الأدب، مصطلح رقم 352، ص85.**

[2] -عز الدين جلاوجي: أم الشهداء، مصدر سابق، ص7.

الأب: سرق اللصوص أرضنا"[1].

بهذا الحوار يضع الكاتب المتلقي أمام الوضعية الاستهلالية التي نراها تقدم لنا المعلومات الضرورية التي تساعد على فهم الموضوع الذي قام على فكرة الاستعمار الذي استولى على أراضي المواطنين وقام بتهجيرهم إلى أراضي البور، إلا أن هذا التقديم لم يمنع من وجود نوع من الترقب لدى القارئ/المشاهد، وهو ما يستدعي نقطة الانطلاق التي تكون قريبة جدا من هذا العرض التمهيدي، فهي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية، وقد تضيف توترا عند المتلقي،لأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم[2]، وهو ما يظهره هذا الموقف الدرامي:

"الأب: أصدر الحاكم الفرنسي أمرا بنزع كل أراضي أهل القرية.

عائشة: حتى أراضي البور لم تسلم من ظلمهم؟

الأم: والحل إذن؟

عائشة: نقاتلهم أبت...نسترد أرضنا ونموت"[3].

يظهر التصعيد في الحدث ويبدأ ظهور التأزم، حين يأخذ الجميع في الإلحاح على أن القتال هو الحل الأوحد، بينما ترفض الأم خوفا من الموت، وعند هذا الحد يتولد الصراع الخارجي بين إرادات الشخصيات مع الظرف الراهن، ويزداد التصعيد بتصاعد إرادة (أحمد) في الالتحاق بالجبل، حيث المقاومة:

"الأم: أرواحكم يا ولدي العزيز خير عندي من كل شيء.

أحمد: (بغضب) رخيصة أماه هذه الأرواح"[4].

إن الأم بهذا الدور تشكل العائق أمام الشخصية المسرحية الرئيسية، وهو الأمر الذي عمق الصراع في المسرحية، إذ أن النضال ليس دعوة، أو اختيار، بل هو قرار استعجالي لا يحتمل التأجيل، فـ(أحمد) يجب أن يلتحق بالثورة، وتقرير مصيره ومصير عائلته، وشعبه، هؤلاء الذين يعيشون تحت الخوف من الموت، والنهاية على يد الاستعمار الذي لا يرحم، فالبداية انطلقت من تقديم الشخصيات الرئيسية عن طريق طرح مشكلة تمثلت في رفض الأم التحاق أبنائها بالثورة في الجبل خشية الفقد، هذه هي البداية المحددة التي من شأنها أن تثير فضولنا ونطرح السؤال كيف ينتهي الأمر؟ كما أن بقية أحداث المسرحية

---

[1] -المصدر السابق، ص ص9_10.

[2] - عادل محمد النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص81.

[3] -عزالدين جلاوجي:مسرحية أم الشهداء، مصدر سابق، ص11

[4] -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

كشفت لنا عن موقف الأبناء، ونتائجه، التي عرضت علينا لاحقا، فقد اتخذ الأبطال قرارهم وبدؤوا **النضال**، وهو ما يدل على الحركة النشيطة للشخصيات التي دفعت بحركة الحبكة إلى التعقيد:

"أحمد: يا أمي هذا الشعب يجب أن يثور..أن ينتفض..أن ينفجر..ماذا أبقى لنا هؤلاء اللصوص؟ سرقوا من الحرية..الأرض..العزة..الأرواح..وأخيرا ها هم ينزعون منا حتى أرضي البور..ماذا بقي لنا؟

فهل نسكت؟"[1].

إن هذه الثورة والغضب، والحسرة، والبكاء والأنين نراها تشكل حركة ضاغطة على الوضعية الأساسية، وتكوّن بمجموعها نقطة العقدة التي تطالب من الآن بحل سريع لفك الصراع بين هذه الإرادات، وتدخل في الوقت نفسه حركة الحبكة في أزمة الذروة، حيث تزداد اشتدادا حين يصدر أحمد قراره "...لا تبكي أماه لقد قررنا ولا رجوع..."[2]، ويخرج للجبل، لتحل بعدها مباشرة نقطة الذروة التي تتمثل في وقوع الفاجعة باستشهاد (أحمد)، ثم مهاجمة جنود الاستعمار الأسرة، وانتهاء المسرحية بقتل الأسرة الثورية، وتبقى الأم تبكي شهداءها، وعليه يمكن أن نلاحظ أن البداية جاءت منسجمة مع هذه النهاية، **كما أن حبكة المسرحية جاءت بسيطة تتناسب والموضوع والشخصيات.**

أما نص مسردية "هيستيريا الدم "، فقد تم عرض الحبكة المسرحية فيها بطريقة تختلف عن الطريقة التي تم بواسطتها في مسرحية **"أم الشهداء"**، ونحن لاحظنا أن الحبكة فيها جاءت واحدة، اعتمادا على وحدة الحدث، والصراع فيها جاء خارجيا، وإنْ **تعددت مستوياته (بين الأبناء والأم/بين الاستعمار والأسرة الثورية)**، بينما في "هيستيريا لدم" **فقد اهتمت الحبكة بالشخصية، أكثر من اهتمامها بالحدث،** على أساس الصراع الداخلي الذي كان المحور الأساسي في النص، ويمكن أن نفصّل **حكمنا هذا من** خلال تحليل الحبكة الدرامية وعلاقتها بالصراع في المسردية.

تجسدت الحبكة الدرامية في "هيستيريا الدم" **من خلال تقديم الحالة السيكولوجية والاجتماعية** للشخصية الرئيسية التي يقوم عليها الحدث الرئيسي وهو السيد فرانسوا، **الذي ظهر ذا طبيعة معقدة،** والمشكلة التي انفتح عليها هذا التمهيد نتجت عن قلق **تلك** الشخصية من حاضرها، فأول ما نراه في **المشهد الأول انطواء** هذه **الشخصية على ذاتها رغم اتساع المكان** "وحده السيد كان يتكوم على نفسه فوق أريكة جلدية فخمة، يحاول أن يلف ذراعيه على رأسه..يصدر غمغمات متفرقة، ويدفع نفسه إلى

[1] - المصدر السابق، ص ص11_12.

[2] -المصدر نفسه، ص23.

حضن الأريكة حتى يكاد يخترقها"[1]، وهو مشهد حركي أوحى بأن الشخصية تعيش صراعا داخليا حادا، وعندما سمع كلمة حرب، ورأى خطيب ابنته في لباسه الحربي، وهو يستعد للخروج للحرب في أندونسيا انتفض وثار كالمجنون، صارخا، موجها كلامه لابنته وخطيبها: "عليكما اللعنة أخرجا من بيتي، عليكما اللعنة..كفاكم كذبا.." إنه تفصيل دلّ بداية على موقف الشخصية من الحرب، وأسهم في ثراء هذا المشهد الافتتاحي، وبالتالي في اندماج المتلقي مع أحداث المسرحية، وهو ثراء شمل الحركة، واللغة، ووجهة نظر الشخصية.

من الواضح أن الكاتب أراد أن يعرّف المتلقي على الشخصية الرئيسية بطريقة غير مباشرة، غير أنه ابتداء من المشهد الثاني يتحول نمط الحبكة من خلال الحدث الثاني والانتقال إلى الزمن الماضي؛ زمن الثورة، فنكون أمام حبكتين متوازيتين:

الأولى: حبكة خارجية تتمثل بحركة الأسرة الثورية، ومعاناتها أثناء الثورة وصمودها أمام الاستعمار.

الثانية : حبكة داخلية تمثل صراعا داخليا يعيش داخل السيد فرانسوا.

والملاحظ أن الحبكة الأولى لم تظهر إلا في مشهدين: المشهد الأول، والمشهد الأخير، وما يلاحظ أيضا على مستوى هذا الانتقال افتقاد الربط بين الحبكتين، إذ كان يجب أن يلمح في الحوار، أو في الإرشادات المسرحية بإيحاءات تربط بين المشاهد، ولا بأس من الاستشهاد لما نعنيه بما جاء في المسرحية، ففي المشهد الأول نرى السيد فرانسوا وهو في حالة قلق وهيستيريا غير مفسرة، إلا أن الكاتب يوظف بعض الأيقونات التي دلت على أنه يمقت الحرب، لينتهي المشهد بالفرار من المكان، وفي المشهد الثاني ينتقل الكاتب إلى زمن الثورة، ونسج لوحة من لوحات النضال، وهو ما يمكن أن تنقله لنا صورة الحوار الآتي على لسان (علي) هذه الشخصية التي تتناص مع شخصية (أحمد) في مسرحية "أم الشهداء"، حين ترفض الأم مشاركته في الثورة والالتحاق بالجبل فيقول موجها الخطاب إلى أمه: "بل هو مهمتنا جميعا يا أماه، هذه الحرب لا نريدها، ولكنها مفروضة علينا، وليس لنا طريق ثالث غير الثورة ضد المجرمين الذين استباحوا أرضنا، المتخلف عنها أناني يحب نفسه، جبان يسكن هواجسه.

لقد انطلقت الثورة من عامين وأنت تسمعين أخبارها وانتصاراتها، هجوم الشمال القسنطيني، ومعركة الجرف علمنا فرنسا أن هذا الشعب أقوى وأصلب، وسترضخ قريبا، نعم سترضخ، ألا تحبين لنا أن نتحرر، ألا تحبين هذا الوطن العظيم"[2]، فهو الانتقال المفاجئ الذي رأى فيه الكاتب أنه يفسر

[1] -عز الدين جلاوجي: مسردية "هيستيريا الدم"، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص11.

[2] -المصدر نفسه، ص23.

الوضع النفسي للسيد فرنسوا، وصراعه الداخلي الذي كان نتيجة الصراع الخارجي، المتمثل في الحرب وقوانينها التي لا ترحم، إلا أن قيمة المسرحية تتركز في هذا الصراع الذي اشتد في أعماق عقل السيد فرانسوا القاتل، والذي سمح بتحقيق أزمة وتصعيد وتعقيد وذروة، وهذا في المشهد الأخير من المسرحية، عن طريق اكتشاف معلومات لم تكن معروفة من قبل؛ اكتشاف **سر القلق النفسي الذي كانت تعيشه تلك الشخصية** في الاستهلال، **وهي أن السيد فرانسوا هو الضابط الفرنسي الذي ارتكب جريمة القتل** في حق الأبرياء الذين ثاروا من أجل حريتهم حين كان ضابطا في الجيش الفرنسي، وهو ما تنطق به تلك السيدة التي كانت جالسة في الحديقة تقرأ إلياذة الجزائر :

"هذا المكان كان منذ خمسين سنة قرية بائسة، عاث فيها الاستعمار الفرنسي بوحشية، وقتل عشرات من سكانها، كانت قبورهم هنا، وقبر والدتي زهرة كان هنا، لقد أعدمها أحد الضباط بلؤم كبير، بعد أن عالجناه وأنقذنا حياته"[1].

إنه المشهد الأخير الذي لخص المحاكمة النفسية، **ونقطة** التحول في المسرحية، تحول الشخصية **الرئيسية** في الموقف الذي انتقلت فيه من شخصية مذنبة إلى شخصية ترنو نحو الصفح والغفران، **يقول السيد (فرانسوا)** متوجها إلى المكان طالبا الصفح:

"زهرة أيتها الإنسانة الكبيرة، أيتها الإنسانة الرائعة، معذرة...يشتد صراخه وعويله اللعنة على الحرب القذرة، اللعنة على الاستعمار اللئيم، ارحميني زهرة، ارحميني أيتها الأرواح الطاهرة ارحميني... ارحميني.."[2].

وهذا يتضح لنا أن حبكة المسرحية هي الحبكة التي يعتمد فيها على الشخصيات، وما ينتج عنها **من أفعال، وما** يدور في نفسها من عواطف، فلم يأت الحدث هنا لذاته، بل لتفسير الشخصيات التي **تسيطر على الأحداث حسب رغبتها وطاقتها، فقد شكّل** موقف السيد فرانسوا المتمثل في الاعتراف بالذنب الهدف الذاتي الذي نراه وفّر عنصر الإقناع في هذا الصراع الداخلي، على الرغم من أنه موقف غير متوقع في علاقة المستعمِر بالمستعمَر، لأنه صوت معارض، فقد أعلن عن تمرده على من يَسُنّ **الحرب** ويدافع عنها ويتخذها وسيلة لبلوغ المجد، وما ظهور خطيب ابنته في آخر المسرحية، **وهو مضرج بالدماء** إلا جزءا مكملا لهذا الموقف، الذي بدا في مقدمة المسرحية التي كشفت منذ البداية عن هدفها، وهو **نبذ الحرب، واعتبارها تعديا على الكينونة الإنسانية.**

---

[1] -المصدر السابق، ص ص73-74.

[2] -المصدر نفسه، ص76.

ويمكن الإضافة أيضا أن اعتماد الكاتب على حبكتين متوازنتين في ترتيبه للأحداث لم يحدث تفككا للوحدة الكلية للحدث أو لوحدة الحدث، فقد حافظت حركة الفعل على نشاطها سواء على مستوى الحبكة الرئيسية التي تشكل الإطار العام للمسرحية، أو على مستوى الحبكة الفرعية التي كانت بمثابة إجابة عن أسئلة الحبكة الرئيسية، وقد كان لمرحلة الذروة التي وردت ضمن الجزء النهائي من المسرحية وهو الحل في آخر مشهد من مشاهد المسرحية الدور في الربط بين حركة الحبكتين.

وهناك حالات يتكون العرض فيها من ظهور الشخصيات مباشرة أمام المتلقي: القارئ/المشاهد، وهو ما لجأ إليه الكاتب في مسرحية "الأقنعة المثقوبة"، وهو ما يتضح في المشهد الأول من خلال الإرشاد المسرحي التالي: "مقهى شعبي متواضع في شارع كبير..الكراسي فارغة إلا من بعض الزبائن، بعضهم واقف عند الحاسوب يشرب قهوته...يقبل الحاج...لباسه أبيض وعمامته صفراء كبيرة وخيزرانه مزخرف..وقبل أن يجلس يسرع إليه نشناش"[1].

كما يقدم هذه الشخصية، وعلاقتها ببقية الشخصيات وكشف الحالات التي وضعت فيها بحوار خارجي مطول، يتعرف من خلاله المتلقي على هذه الشخصية وتناقضاتها، فهو أحد الرجال الانتهازيين الذين يلبسون لكل موقف لباسه، فهو يخادع الناس بمظهره الذي يوحي بالتدين والورع والتقوى.

ويبدو أن الذروة في النص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) هي نتيجة منطقية لبدايات الحدث، وكشف الشخصيات، ففي مسرحية "الأقنعة المثقوبة" جاءت واضحة ومؤثرة، فـ(الحاج القرواطي) فقد كل شيء: الصحة، المال، العائلة، نتيجة أفعاله التي اتصفت بالرياء والانتهازية، ولذلك نجد هذا العنصر من الحبكة مبررا ومقنعا، لارتباط السبب بالنتيجة، وقد استغرقت الذروة في هذه المسرحية المشهد الأخير، الذي شهد لحظة الانفجار الذي تحرّك واندفع نحو الحل الذي ارتبط بالذروة مباشرة، إلا أن افتقاد بناء الحبكة في هذه المسرحية إلى صراع واضح، هو ما نلاحظه، لأن المهيمن في وضعيته الأساسية تمثّل في قوة مسيطرة واحدة، دون وجود ما يقابلها من إرادة، أو قوة مضادة لها، ما أدى إلى عدم وجود تقاطع جدي بين الإرادات، وحتى يكون الصراع مؤثرا، يجب أن ينشأ بين الشخصيات نتيجة وجود إرادتين، أو أكثر تواجه الآخر منها الأخرى[2]، بمعنى أن يبنى على التوازن، وتكافؤ الشخصيات المتناقضة، وهذا ما نعدمه في هذه المسرحية، إذ بقيت على هامش الصراع، فلم تسهم في تطويره، أو حسمه، فقد كان بإمكان "الشيخ سالم" هذه الشخصية المسحوقة اجتماعيا بفعل الفقر والحاجة،

[1]-عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، مصدر سابق، ص7.

[2]-لاجوس إيجري: فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص251.

مواجهة تسلط "الحاج القرواطي" حين قام باختطاف ابنته "تفاحة" واغتصابها، لأن الأمر يتعلق بالعرض والشرف، إلا أنه أظهر ضعفا:

"الشيخ سالم: لا أريد مالك يا سيدي..أريد ابنتي.

الحاج: أترفض عطاء سيدك يا كلب..خذ وإلا قتلتك..خذ.

الشيخ سالم: (يمسك النقود خائفا) ولكن يا سيدي..

الحاج: ولكن تريد ابنتك...

الشيخ سالم: نعم..أجل...

الحاج: قلت لك سأبحث عنها معك

الشيخ سالم: وأنا متأكد أنها عندك.

الحاج: ما دمت متأكدا فلماذا لا تشكوني للدولة؟

الشيخ سالم: أنت الدولة سيدي، وأنت المحكمة، وأنت كل شيء..."[1].

هكذا تعجز هذه الشخصية الثانوية عن خلق صراع درامي يسهم في تطورها، فأقوال الشيخ سالم لا تشتمل على الهجوم الذي يؤدي إلى الهجوم المضاد، فهي عبارات لا تستطيع أن تخلق تحديا، وقدتركت الموقف راكدا لا حركة فيه، بل إن عبارة "أنت الدولة...وأنت المحكمة...وأنت كل شيء..." توحي بسطحية هذه الشخصية، وعجزها عن معالجة الموقف، ونخال أنها شخصية لا تزيد على كونها بوقا يرسل فيها الكاتب كلامه، غير أن حركة المسرحية العامة أظهرت قدرا من التوتر والترقب مبعثها جملة من المواقف الداخلية للشخصية، وقد استغنت حركة الحبكة عن أزمة التصعيد واختزلت أزمة التعقيد في نقطة العقدة فقط، لتقفز سريعا إلى أزمة ذروة سريعة، تفجر نقطة الذروة المتمثلة في الانهيار النفسي للشخصية الرئيسية، وإن القوة المهيمنة التي بسطت نفوذها في حبكة هذه المسرحية هي حركة الشخصيات الثانوية/الضحايا الذين استحالوا إلى أصوات، تمارس ضغوطا على حركة الفعل، وحركة الشخصية الرئيسية، فمن الشيخ سالم ← تفاحة ← خديجة (زوجته) ← مراد/مصطفى.

إنه اجتماع هذه الشخصيات كأصوات منددة بأفعال الشخصية البشعة التي ارتكبتها في حقها:

" ...(وتظهر فجأة صورة الشيخ سالم)

الحاج: سالم من جاء بك الآن؟ من أين دخلت؟

الشيخ سالم: أين تفاحة؟

[1] -عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، مصدر سابق، ص ص27_28.

الحاج: تفاحة تفاحة (ينفجر باكيا) لماذا تعذبني يا سالم؟

الشيخ: الجميع يعرف أنها عندك.

الحاج: (ثائرا) الجميع منافقون.. أمة النفاق.. مجتمع النفاق.. ولما كانوا يعرفون ذلك فلماذا لم ينطقوا؟ لماذا لم يواجهوني؟ لماذا لم يصرخوا في وجهي؟ لماذا لم يهجموا على بيتي ليأخذوا البريئة الأسيرة؟ لماذا لم يقتلوني؟ لماذا لم يجرجروني إلى السجن؟ لماذا تركوني أطغى..أتكبر..أعلو..أعلو؟..(...) لماذا تصنعون المجرمين وتحيطونهم بالرعاية؟ لماذا؟ لماذا؟"[1].

ولعل الكاتب وظف هذا التقابل بين نتائج الفعل على لسان تلك الشخصيات حتى يثري الفعل الدرامي حين تنكشف حقيقة الشخصية ويسقط عنها القناع، ومحاولا من خلال ذلك الحوار الدائري أن يخلق حالة من التوتر في أزمة الذروة ورفعها وتعميقها، وحلها هو الهدف الرئيسي لصفة كاتب المسرحية"[2]، وهذا عن طريق المفاجأة التي تعني الإدخال المفاجئ لعنصر جديد على وضع قائم يقبله على الفور[3]، وهو العنصر الذي أدى إلى الانقلاب والاكتشاف: اكتشاف الشخصية لمرضها، ودنو أجلها، وإفلاسها، فهذا الموضع، والاكتشاف الذي جاء في المشهد الأخير من المسرحية مثّل نقطة الذروة من الناحية الفنية التي أسهمت في رفع نسبة التوتر في أزمة الذروة، التي كانت سببا مباشرا في تفجير نقطة الذروة، على أساس أنه ورد من سياق تطور حركة الحبكة، ونابعا من الصراع الداخلي الذي جعله الكاتب القوة الملهمة في تطور الشخصية ونموها.

وخلاصة لما جاء في عرض الحبكة الدرامية في علاقتها بالصراع الدرامي في النص الدرامي لـ(**عز الدين جلاوجي**)، فإنه يمكن القول إنه ليس هناك شكل واحد لبناء الحبكة الدرامية، فالكاتب له مطلق الحرية في اختيار المقدمة واللحظة التي يبدأ منها، المهم أن تحقق وظيفتها في جذب المتلقي وتهيئة ذهنه للمرحلة الآتية، كما يعتبر الصراع هو بداية الحبكة، والحدث الأول هو المرحلة الأولى في الصراع بعد المقدمات والتعريق بالشخصيات ونهاية الصراع هي نهاية الحبكة.

---

[1] -المصدر السابق، ص81.

[2] -ستيوارت كريفش: **صناعة المسرحية، تر:** عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1987، ص34.

[3] -س. دبليو. دوسن: **الدراما والدرامي، تر:** عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، سلسلة الكتب المترجمة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1981، ص57.

2- الشخصية/النموذج والوظيفة:

2-1-أهمية الشخصية النموذج والوظيفة

ينبني المسرح على مجموعة من المقومات، ويعد النص أهم مقوم، إذ يمثل الكلمة باعتباره ملفوظا أدبيا، وهو في جوهره يعرض نماذج من الحياة (بشرية) تتصارع فيما بينها، لتنوع أنماط سلوكها، وأخلاقها، ورغباتها، وعليه فالكاتب المسرحي ما فتئ يحاول أن يخلق مسرحيات تتناسب وموضوع الحبكة المسرحية، سواء كانت واقعية أو خيالية، يرنو من خلالها إلى التعبير عن أفكاره وإيديولوجيته، إضافة إلى مختلف العلاقات التي تربط فيما بينها، **وتعد الشخصية خطابا أساسيا ومكونا فعلّيا للنص، وهي أحد** أهم العناصر الرئيسية في العمل المسرحي، وعنصر مهم **من عناصر** بنائه، يُضمِّنها آراءه أو **ينقل صورا حياتية على لسان شخصياته، فالمسرحية "حدث يتم بواسطة الشخصيات"[1]، وعليه فهي** تشكل علامة فعلية ومحدّدة الإطار والدور والهدف، ومحورا دالا **"تتحرك حوله الكتابة المسرحية ككل"[2]**، ولأهمية الشخصية الدرامية يذهب **(محمد مسكين)** إلى **اعتبارها "العلة الأنطلوجية أي الوجودية للكتابة** المسرحية ككل، إذا كان الوجود يأخذ معناه ودلالته من الإنسان، فإنّ المسرح يأخذ أبعاده من الشخصية وغيرها"[3]، مما يعني أنها أيضا المؤطر للفرجة والنص المسرحي.

ومما لا شك فيه أيضا أنّ الشخصية المسرحية ترتبط بالوظيفة التي تسند **إليها من خلال الخطاب** اللغوي الذي تؤدّيه في العمل الأدبي وهو الدال، وتكون هي المدلول، حيث إن **"الشخصية (كمدلول)** هي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"[4]، **وإنّ** هذا التعريف يتوافق تماما مع تعريف **(فيليب هامون) حين عرّفها بأنها "وحدة دلالية تولد من وحدات** المعنى، ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها، أو يتلفظ بها عنها"[5]، وفي هذا السياق يذكر **(فرحان بلبل)** الغاية نفسها من الوظيفة التي تسند للشخصية المسرحية حين رأى فيها أنها **"تصوير منظم لجانب** واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميّزه عن **(كذا)** غيره، موضوعا في حالة صراع مع الآخرين،

---

[1]-سامية أسعد أحمد: **"الشخصية المسرحية"، مجلة عالم الفكر**، ع4، الكويت، 1988، ص115

[2]-**المرجع نفسه، ص56.**

[3]-محمد مسكين: **"مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، كتابة النقد والشهادة"، مجلة التأسيس**، ع1، 1987، المغرب، ص53.

[4]-عزام محمد: **شعرية الخطاب الروائي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص9.

[5]-فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2013، ص38.

مقصودا به الوصول إلى هدف معين"[1]، إنّ هذا تحديد للغاية التي من أجلها وجدت الشخصية في أي عمل أدبي مثل المسرحية، فهي وسيلة لغاية، لأنها المغزى الذي من أجله وجد النص، **وإنّ هذا الاهتمام بالوظيفة** من شأنه أن يخدم تحليل الشخصية المسرحية، ومعرفة حقيقة العمل المسرحي، وتحديد هويته، فقد عدّها الناقد (**فلادمير بروب/Vladimir Propp**) في كتابه "**مورفولوجيا الحكاية الخرافية**"النص الرئيسي في الحكاية من حيث أنّ الحكاية هي تسلسل من الوظائف المحدودة العدد **والانتشار**[2]، وعليه فإن أهمية الشخصية تأتي من حيث الوظيفة التي تؤديها في العمل الدرامي، فالشخصية هي التي تفعل، وهي التي تقوم بالحدث، فهي على حد تعبير (**روجرم بسفيلد**) "**تتولد من** الشخصيات أثناء الفعل، لذلك كان على الكاتب أن يولي أكثر اهتمامه إلى خلق شخصياته"[3]، **ولعل** هذا ما يفسر خلود تلك الشخصيات في المسرح العالمي (**أوديب، هاملت، فاوست**...وغيرهم)، **إذ** كانت شخصيات إنسانية عالمية لم تستطع الأبعاد الثلاثة: **الفيزيولوجية، أو الاجتماعية أو النفسية أن تحدّ من عالميتها، لأنها تعتمد على التحول والاستمرارية بدل الثبات والسكون والنمطية، فالمتلقي** يكتشف هذه الشخصية تدريجيا، ولا تكتمل إلا في نهاية المسرحية.

وعليه فقد أعطى (بروب) وظائف للشخصيات حتى تساعد في تحقيق المشروع السردي المطلوب من الشخصية إنجازه والوصول إليه، ورأى أن المهم في دراسة الحكاية "**هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أمّا** من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير"[4]، وهي الرؤية التي انطلق فيها من تلك الدراسة التي قام بها لما يقارب مئة حكاية روسية، وقد وضع لها إحدى وثلاثين وظيفة، وقد جمعها في سبعة أدوار، وهي: **دائرة فعل المعتدي، ودائرة الفعل الواهب، و**دائرة الفعل المساعد، ودائرة فعل الأميرة، ودائرة فعل الباعث، ودائرة فعل البطل، ودائرة فعل **البطل المزيف**[5]، هكذا فقد اهتمت هذه الدراسة وغيرها ببنية السرد وبتحليل وضع الشخصية في البناء السردي (**الرواية، القصة، والحكاية، والمسرح**...إلخ) والتي ذهبت إلى ما هو أبعد في **التمييز بين**

---

[1]-فرحان بلبل: **النص المسرحي، مرجع سابق**، ص85.

[2]-**سعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية لرواية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، منشورات الاختلاف، أكتوبر** 2000، ص20.

[3]-**روجرم.م.بسفيلد،(الابن): فن الكاتب المسرحي، للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما**، ترجمة: دريني خشبة، دار نهضة مصر، للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، 1978 ص191.

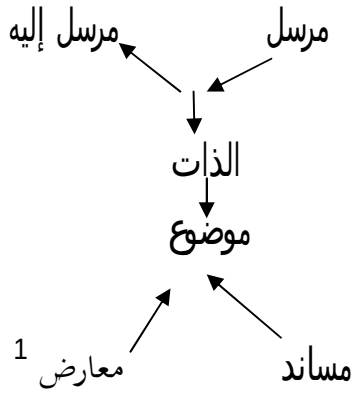
[44]-حميد لحمداني: **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ط3**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص ص22-23.

[5]-**سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ط1**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص ص22،.23

الشخصية كمجموعة من الصفات وبين الشخصية كفعل، فقد صار يتم التمييز بين الشخصية وبين القوة الفاعلة (actant) التي تتموضع في البنية العميقة (structure profonde) للنص، ويمكن أن تكون قوة مجردة أو تتجسد على شكل شخصية، وبين ممثل القوة الفاعلة (acteur)، أو ما يجسدها عبر الصفات في البنية السطحية (structure de surface) للنص، وعليه فإنّ الحديث عن الشخصية ووظيفتها في العمل الفني يتطلب تصنيفها للنظر إلى الوظيفة التي تضطلع بها في الحكاية، وفي هذا السياق يأتي النموذج العاملي*، الذي وضعه (كريماس/A.J.Greimas)، وحيث يؤدي بدوره إلى عملية إخضاع الشخصيات للكشف والظهور والوضوح، ويسمح بإنتاج الدلالة، ويتكون من ثلاث محطات:

1- المرسل والمرسل إليه
2- الذات والموضوع
3- المساعد/المعارض

ويمكن اعتماد الترسيمة التالية لتوضيح ذلك، وهو النموذج العاملي الذي اعتمده (غريماس):



[1]

وبالنظر إلى الوظيفة نجد أن الشخصية في العمل الدرامي ليست على درجة واحدة من الأهمية، وهي تبعا لذلك تختلف في الدور الذي تؤديه داخل هذا العمل، فهناك "شخصيات وطنية، وشخصيات صديقة، وشخصيات وسيطة، وشخصيات معادية، وشخصيات خائنة"[2]، ويمكن القول إنّ هذا التطبيق يتوافق إلى حدّ ما مع أنماط الشخصية عند (غريماس)، فهناك نوعان أساسيان يدخل تحتهما باقي

---

* - استبدل (غريماس) مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السردية، لأنه رأى أن العامل لا ينطبق على ألإنسان، بل يتعداه إلى الحيوانات والأشياء، وحتى التصورات على مصطلح الشخصية التي يلتبس مفهومه عند التطرق إلى قضية الجنس (إنسان، حيوان)، كما ميز بين العامل والممثل على أساس مستويين: مستوى العاملي، حيث تعتبر فيه الشخصية هنا مجردة، ومستوى ممثلي وتعتبر فيه الشخصية فاعلا قد يؤدي دورا أو عدة أدوار عاملية، وللمزيد أنظر: حميد لحمداني: **بنية النص السردي، مرجع سابق.**

[1] -سعيد بوطاجين، **الاشتغال العاملي، مرجع سابق، ص17.**

[2] -محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص20.**

الشخصيات، كالصديقة والخائنة، من حيث أنها تكون على نوعين:

1-شخصية مساعدة (مساندة)

2-شخصية معادية (معارضة).

ونلاحظ "أن بلورة هذه النماذج تمت انطلاقا من ميادين مختلفة (المسرح، الحكاية الشعبية،...)، إلا أنها تتقاطع فيما بينها بشكل ملموس، والاختلافات الموجودة بينها راجعة إلى خصائص كل متن"[1]، ذلك أنها تصنيفات قد اعتمد فيها الدارسون والنقاد على بعضهم بعضا، وتمركزت تصنيفاتهم حول ستة عناصر تجمع أصناف الشخصيات كلها، إذ يمكن دراسة الشخصيات وفق البنية العاملية الموضحة متفاعلة، فكل شخصية لها وظيفة تقوم بها، و"تتكامل هذه الوظائف في بناء معمار النص وتشكيله الفني، ولا تكتمل صورة أية شخصية إلا بعلاقتها بالشخصيات الأخرى"[2]، وحيث تتفاعل كل شخصية مع وظيفتها لتحقيق برنامجها الدرامي، وتكاد تلك الترسيمة السابقة لا تختلف عن تلك التي وضعها (إتيان سوريو) الخاصة بالشخصية المسرحية، فانطلاقا من الدراما أعطى أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات[3]، ويتكون هذا النموذج من ست وحدات: البطل، البطل المضاد، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، والمساعد، وقد أطلق عليها الوظائف الدرامية[4].

2-2-تشكيل الشخصية/النموذج في النص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي):

وبناء على الميهاد النظري السابق نحاول بناء قراءتنا للشخصية المسرحية في النصوص المسرحية لـ(عز الدين جلاوجي) على محورين هما:

الأول: يشمل على الشخصية البطل، وهي الشخصية الرئيسية.

الثاني: يغطي أنواع الشخصيات الثانوية، وتشتمل على نوعين: الشخصية المساعدة، والشخصية المعارضة وفق رؤية (غريماس).

2-2-1-نموذج البطل:

يعد البطل عنصرا من عناصر المسرحية، ويسمى أيضا (بروتاغونست/**Protagoniste**)،

---

[1]-المرجع السابق، ص53.

[2]-محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية، مطبعة دحلب، الجزائر، 2007، ص48.

[3] -Tzvetan todorov, **les catégories du récit litteraire** , edition du seuil, 1966, p139.

[4]-فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، مرجع سابق، ص ص52-53.

وهو الشخصية الرئيسية لها ما يميزها عن باقي الشخصيات التي تلتف حوله وتعمل على رسم الظلال لشخصيته[1]، **وبدون بطل لا يمكن أن تكون مسرحية، فهي ذات إرادة، حيث تعمل على خلق الصراع** والأحداث وجعلها تتحرك إلى الأمام، فالبطل يعرف ماذا يريد، وهو يمثل خطة التي تعد بدورها عنصرا من عناصر القصة في المسرحية، إذ تتضمن هدفا من الأهداف أو رهانا، ولهذا تجده يواجه الخصم، والعوائق التي تكون إما خارجية (**ظروف اجتماعية قاهرة، شخصية متسلطة...إلخ**)، **وإما داخلية (الأهواء والرغبات)**، وإذا لم يوجد هذا البطل فالقصة تذهب إلى السطحية، وبالأحرى لا توجد قصة إن لم توجد هذه الشخصية، فهو في (**الدراما**) **الإغريقية كان بمثابة العمود الفقري، لما يمثله من قيم وصفات تجعله يسمو على عامة الناس، من ذلك أنه الذي يتصدى دائما للدفاع عن القيم الذي قد يفتقدها** المجتمع كالعدل والشرف والحرية، فنجده يتصف بأنه ثوري ومناضل من أجل تغيير ظروف حياتية جائرة، ولهذا فهو عادة ما يكون مؤهلا لتعاطف الجماهير أو القراء[2].

وعليه فإنّ هذه الشخصية المناضلة في العمل الفني هي النموذج الذي يخلقه الفنان، ويحمّله مضامين وأفكار يحارب بها تردي الواقع وسلبياته، فينتقل به من حالة التردي والانغلاق بفعل حالة السيطرة، والظلم والقهر إلى عالم العدل، والحرية، والمساواة[3]، وإنّ هذا التغيير الذي يأتي من لدن هذه الشخصية لا يهدف فقط إلى تلك المنفعة الشخصية، بقدر ما يهدف إلى تمكين أفراد المجتمع والأمة جمعاء من عوامل الوجود الحقيقي المتمثلة دائما في العدل والحرية والمساواة، وعليه فإنّ أهم خاصية يجب أن تتوفر في هذا البطل/المناضل الوعي السياسي الذي يضعه في خدمة قضايا الناس، وسبيلا إلى تنوير عقولهم[4]، الوعي الذي يحقق له سلطة تقديرية تجذب إليه الآخر، وهو المجتمع بكل فئاته، والذي يلتف حوله لتحقيق تلك الأهداف المشتركة، **وإنّ هذا النموذج يتبدى لنا فيما كتبه (عز الدين جلاوجي)** في مسرحياته، وهو يختلف حسب المضامين التي **وردت فيها، إذ نجد ثلاثة أنواع من البطل:**

- **البطل الثوري**
- البطل التراثي
- البطل التاريخي الديني.

---

[1]- **كمال الدين عيد : أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، مراجعة: إبراهيم حمادة، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص132.

[2]- **المرجع نفسه، الصفحة نفسها.**

[3]- بشير بويجرة: **الشخصية في الرواية الجزائرية 1970–1983**، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص20.

[4]- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009، ص272.

ولضرورة منهجية، سنحاول أن نتناول تلك الأنواع كل على حدة، وفي هذا السياق يمكن أن نطرح جملة من الأسئلة التي يمكن أن نؤسس عليها تحليلنا لتلك النماذج من الشخصيات، ومنها:

- ما هي الملامح التي ركز عليها الكاتب لخلق تلك النماذج؟
- هل استطاع أن يخلق نموذجا حقيقيا للبطولة؟
- ما هي الآليات التي وظفها لتصوير هذه **النماذج**؟

أ- البطل الثوري

تأتي مسرحيات **"أم الشهداء"، ومسردية "حب بين الصخور"، ومسردية** "هيستيريا" **لتتناول** مضمونا اعتمد فيها الكاتب على عنصر الصراع الذي تخوضه الشخصيات، انطلاقا من التركيز على شخصيات رئيسية تحمل على عاتقها السير بهذا الصراع إلى نهايته، **على أساس أن الدراما جوهرها الصراع، وهي** المسرحيات التي اهتمت بالبطل الثوري والمناضل السياسي، وتأتي هذه النصوص **كنماذج** تؤرخ لفترة زمنية من تاريخ الجزائر الحديث، أين شهدت استعمار فرنسا لها، وقد ورد تفصيل في هذا المضمون في فصل سابق، لتقتنص بعض الأحداث التي تخوضها شخصيات درامية لها ما يعادلها في **الزمن** الثوري، وليختار الكاتب نموذجا يحمّله مسؤولية السير بالصراع الدرامي إلى نهاية الحدث الدرامي، وأبطال هذه المسرحية شخصيات ترنو نحو الحرية والانتقام من عدو سرق الأرض والعرض والحياة.

ففي مسرحية "أم الشهداء"، نلاحظ أن البطولة فيها تتميز بالطابع الجماعي، إذ أن الفكرة المسيطرة في المسرحية تتمثل في تبني الأسرة الجزائرية معركة التحرير بكل أفرادها، وهي في المسرحية **تتشكل من الأم، والأب، والأبناء، والزوجة، إلا أن هناك ما يوحي بأن هناك ما يميز تلك الشخصيات** ويجعلها تتفرد بالبطولة، وهذا عن طريق التقنيات الدرامية التي وظفها **الكاتب، كالحوار، والفعل الدرامي،** وإن الإشارة إلى هذا التميز **تستهدف شخصية أحد الأبناء** (أحمد)، **الذي** يمتلك من الصفات الإيجابية ما يجعله يقود مسيرة النضال ليتطلع إلى الأفضل، هذا الأفضل الذي يطرحه مع الآخرين **(الأب، الأم...): "يا أمي هذا الشعب يجب أن يثور"**[1]، إنها الأم التي وضعها الكاتب كعائق أمام (أحمد)، فهي ما فتئت تحاول أن تثنيه عن الالتحاق بالثوار، خوفا عليه من الفقد: **(بلطف حزين) ولدي لا تفجعني فيك كما فجعت في خالك منذ ثلاثين سنة"**[2]، **لقد غلبت عاطفة الأمومة على الشعور** الوطني، والوعي بضرورة النضال من أجل حياة **أفضل، ينتهي فيها** الاستعمار، ولهذا كله نرى أن

[1] -عز الدين جلاوجي: مسرحية "أم الشهداء"، مصدر سابق، ص11.

[2] -المصدر نفسه، ص12.

شخصية الأم غير مقنعة، بسبب هذا الرفض، الذي لا يتلاءم والواقع الذي يفرض هذا الاتجاه نحو الثورة، أليست الحياة في ضل استعمار غاشم مهددة في كل حين؟ ولعل الكاتب حاول أن يقترب من واقعية الشخصيات، فلا يحملها ما لا تحتمله، فأسند لها دور العائق في البداية، ولكي يحمّل الشخصية المناضلة مسؤوليات أكبر، وهي تخليص كل الأمهات من الشعور بالخوف: الخوف من فقد أبنائهن في أي لحظة، فحمّلها مجموعة من القيم والمبادئ التي رآها ضرورية لمضمون يقوم على التفاني والتضحية من أجل حرية الوطن، وهذا ما جاء في اللوحة الثالثة في المسرحية على لسان هذا البطل مخاطبا قائد المجموعة حين أخذ يحصي من سقطوا في ساحة المعركة:"**الشهداء لا يسقطون...الشهداء يرتفعون...الشهداء يتعالون... تفتح لهم السموات أبوابها...**"[1].

فباتت هذه الأم أم الشهداء فعلا، وهو التلفظ الذ يؤكد أنّ الشخصية في المسرح تتكون "من خلال أفعالها وخطابها ومجمل الصفات التي تحملها"[2]، وهذا على أساس أنّ (أحمد) يقدّم نفسه عن طريق ما يتلفظ به، فقوله "الشهداء تفتح لهم السموات أبوابها"، يوحي بقدسية فعل النضال، والإدراك بأن الوقوف أمام قوة طاغية ودفع النفس من أجل ذلك هو بعث جديد، وعليه فإنه يصدق القول إنّ حديث الشخصية وفعلها "من الأدوات التي يوظفها الكاتب لرسم وبناء شخصياته"[3]، فقد ساهم هذا التلفظ في وضوح الشخصية، خاصة من حيث البعد النفسي والفكري، وهذا من خلال اللغة التي يوظفها في حواره، فهو يدرك أن (الشهداء لا يسقطون ≠ يرتفعون=يتعالون)، فشتان بين السقوط والموت، وبين الشهادة والخلود، ويحاول الكاتب أن يجعل منه بطلا كاملا ونموذجا شجاعا، يواجه العقبات الخارجية، وله خصائص تساعده على المجابهة، ولذلك فهو بعيد عن التمزق النفسي، ويؤكد حكمنا هذا فعل الشخصية في حد ذاته، حين يقرر أنّ الوطن فوق الجميع، مقدما الواجب على كل العواطف الذاتية الأخرى:

"الأب: ستحزن فاطمة كثيرا.

أحمد: ولماذا تحزن؟

عائشة: لأن الوطن سرق منها زوجها وسرق منها فرحتها.

أحمد: (متذكرا) بل رضيت كل الرضى...

قالت وعلى شفتيها ابتسامة وفي عينيها دموع وفرح...

---

[1]-المصدر السابق، ص33.

[2]-ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص271.

[3]-عبد القادر القط: فن المسرحية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1998، ص16

اذهب حبيبي موفقا.. نداء الجزائر أولى من ندائي وأسبقا..."[1].

إننا نرى في هذه الشخصية وفي طريقة رسمها تأثر الكاتب بالتيار الكلاسيكي الذي من خصائصه، تقديم الواجب عن الهوى تماما كما في مسرحية "كليوبترا" لـ(أحمد شوقي)، إلا أن الفرق أن شخصية (أحمد) لها معادلها الموضوعي في الواقع الثوري الجزائري، خاصة وأنه استطاع أن يخلق جوا من التوتر اتجاه الصراع الذي يخوضه في المكان والزمان، وهو ما عبّر عنه الموقف الآتي:

"الأب: انظري يا امرأة من الطارق؟

الأم: (تخرج وتعود) تفضلوا إنهم المجاهدون (يدخل مجاهدان جاءا مع أحمد وعليهما سمة الحزن).

الأب: أهلا..انتهت المعركة؟

مجاهد: لقد سحقنا العدو سحقا.

الأب: ولماذا جئتم الآن تفضلوا اجلسوا

الأم: وأين أحمد (صمت)..انطق قل أين أحمد؟

مجاهد: لم يأت معنا.

الأب: لماذا؟

[...]

الأم: أين؟

مجاهد: عند الله حيث الخلد.

الأم: مات ولدي مات (تنفجر باكية)

الأب: ماذا تقول مات أحمد؟ (تبكي عائشة).

مجاهد: الشهداء لا يموتون ياأماه... الشهداء أحياء عند الله"[2].

وفي الإطار نفسه تظهر شخصية أخرى، قد بدت عليها سمة البطولة، مع أنها لم ترق إلى الدور الذي أدته شخصية (أحمد)، وهي شخصية (الصادق) حين قدّم نفسه شهيدا للوطن، وهو من الشخصيات التي صنعت في المسرحية المفارقة، فقد اختلفت شخصيته في اللوحة الأولى عن اللوحة الأخيرة، ففي الأولى قدمه الكاتب شخصية مسالمة، معارضة للعمل الثوري، فهو يحبذ الهجرة وترك

[1]-عز الدين جلاوجي: مسرحية "أم الشهداء"، مصدر سابق، ص.ص22-23.

[2]- المصدر نفسه، ص ص50-51.

الأرض، وهو الحل الذي يطرحه على أسرته الصغيرة التي تعيش ظلم الاستعمار، فيقول مخاطبا:" **نهجر القرية أبتاه...نرحل إلى أي مكان...فأرض الله واسعة**"[1]، ولم تظهر ملامحها العامة إلا في نهاية المسرحية، حين يجعل الكاتب من (الصادق) شخصية بطولية لمعايشتها الحدث نفسه، وهو ظلم الاستعمار، وليخلق فنيا عنصري المفارقة والمفاجأة في آخر لوحة من المسرحية، "فجعل الشخصيات تتذرع بالسرية لتخفي عن بعضها _وبالتالي عن المتلقي_ حقيقة نشاطها الثوري ولا تكتشف حقيقة مواقفها إلا من خلال تسلسل الحوادث وتطورها، فحققت المسرحية بذلك أفضل أنواع الاستكشاف"[2]، وهو ما يكشف عنه الحوار الآتي:

"**الضابط: هذا الذي قلتم أنه غائب...وإنه يعمل في العاصمة...إنه من أكبر قطاع الطرق...كل الجرائم التي وقعت في هذه المنطقة هو الذي فعلها، وأخيرا أمسكنا به في المعركة الأخيرة.**

الأم: مستحيل مستحيل

الضابط: اسأليه كم أزهق من أرواح جنودنا...وكم أحرق من ممتلكاتنا...وكم غنم من أسلحتنا...كم اسأليه.

الصادق: أنت لا تعرف مما فعلت إلا القليل...ولا تعتقد أني حزين لهذا الموقف، بل أنا سعيد أن أموت الآن فأزيد في عدد الشهداء"[3].

يبدو لنا أنّ الكاتب في هذه المسرحية حاول التركيز على الشخصيات التي حملت على عاتقها دور البطل الثوري الذي يقود النضال، والوعي بضرورة التغيير، وجعلها من المنظور العاملي "الذات الفاعلة" فـ(أحمد) و(الصادق) هما فاعلان رئيسيان ضمن الصراع الدرامي الأساس ضد الاستعمار، حققا أهم سمة من سمات الشخصية البطلة وهي التحول، فلم يكتمل نموها إلا في نهاية المسرحية.

ونلامس البطولة الجماعية للعمل الثوري في كل من مسرحية "حب بين الصخور" ومسرحية "هيستيريا الدم" التي حملت المضمون الثوري، ففي الأولى تقاسمتها شخصيات مثل (بشير)، و(عباس)، و(سي الصالح)، و(فاطمة)، و(جميلة)، وهي تمثل مجموع المجاهدين الذين اتخذوا قلعة الجرف فضاء للمواجهة والرد بقوة على خطط الاستعمار الرامية إلى مسح كل أثر للثورة، بالإضافة إلى مشاركة المرأة في الثورة كشخصية رئيسية تقوم بما يقوم به الرجل المجاهد، فلم يكن وجودها استثناء.

---

[1]-المصدر السابق، ص16.

[2] -أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، مرجع سابق، ص185.

[3]- المصدر السابق، ص55.

ووفق هذه الخطاطة نلاحظ مشاركة المرأة في الثورة، كشخصية رئيسية تقوم بما يقوم به الرجل المجاهد، فلم يكن وجودها استثناء، وهو ما يخبرنا به هذا المقطع الحواري:

"تقبل نساء من الخلف، وقد لبسن لباس الحرب، ينتبه بشير لجودهن.

_ما لذي جاء بكن؟

تستعد إحداهن ببندقيتها.

_ما هذا يا فاطمة؟

_ما ترى يا بشير، وأنا وجميلة وكل النساء.

_نريدكن للإطعام والعلاج، تتبعن الجرحى، أسعفن بالدواء، والماء.

_بل نحن للقتال أيضا، لن نتخلف عن رجالنا، لا تعتقد أننا لم نخلق للمهمات العظيمة، بل..."[1].

أما في مسردية "هيستيريا الدم" فالبطولة فيها أيضا جماعية تتناص مع شخصيات مسرحية "أم الشهداء"، يمثلها الأبناء أيضا (علي) و(الحسين)، وهي شخصيتان سعتا إلى العمل الثوري والالتحاق بالمجاهدين في الجبل، على الرغم من وقوف الأم عائقا أمام هذا الاختيار البطولي، وهو ما عبر عنه (علي) في الملفوظ التالي"...هذه حرب لا نريدها، ولكنها مفروضة علينا، وليس لنا طريق ثالث غير الثورة"[2]، ولعلنا نلاحظ أن هذا النص يتناص مع مسرحية "أم الشهداء" من حيث الأحداث، والشخصيات.

من هنا يتأكد لنا أن البطولة جماعية "انطلاقا من إيفاء كل شخصية بدورها النضالي، فظهر نوع من التناسق والانسجام بين الشخصيات، فلكأن كل واحدة منها تختصر نضال الشريحة التي توحي إليها وتمثلها، فالمسرحية تصور بطولة الشعب الجزائري بمختلف شرائحه وفئاته"[3]، فالحوار السابق قد وضح السمات العامة للشخصية الثورية التي حملت على عاتقها عملية التحرير، فجاءت ملامحها واضحة إلى حد المباشرة، ليس عن طريق السرد، بل اعتمادا على الحوار، والفعل دائما، وكان التركيز في تصويرها على البعدين: الاجتماعي، والفكري، والنفسي، دون اهتمام كبير بالبعد الفيزيولوجي (المادي)، وهذا لاهتمام الكاتب بموضوع الثورة التي تتطلب الداخل وما يعبر عنه من الفكر والشعور بمأساة الوطن،

---

[1]-عز الدين جلاوجي: مسردية "حب بين الصخور، مصدر سابق، ص53.

[2]-_____: مسردية "هيستيريا الدم"، مصدر سابق، ص23.

[3] -أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، مرجع سابق، ص ص184-185.

وعليه فقد جعل البطولة جماعية، ذلك أن فكرة التحرر كانت مسيطرة على كل الشخصيات الوطنية في الفعل والقول، والتي تشكل في جوهرها الدافع الحقيقي لكتابة هذا النص المسرحي.

ب-البطل التراثي

تُشكل الحكايات والسير والقصص الشعبية للمجتمعات المختلفة مصدرا هاما من مصادر التراث الشعبي، وهي تتميز بكونها تتحدث عن الأبطال الذين يعانقون في معظم الأحوال البطل الأسطوري الذي يكون أمل قومه، لأنه من ينتصر للواقع حينما يتعرض للتمزيق والاختراق، ومن أشهر السير الشعبية التي عرفها المجتمع العربي والتي خلدت أبطالها: السيرة الهلالية، عنترة بن شداد، الزير سالم، سيف بن ذي يزن، وغيرها.

وتأتي مسرحية "غنائية أولاد عامر" كمكاشفة لجزء من سيرة "بني هلال" المتمثلة في قبيلة "أولاد عامر"، كما نرى في عنوانها، وهي قريبة من الملحمة التي تتغنى بأمجاد وبطولات الشعوب في عصورها المزدهرة، وإن أهم ما قدّمه الكاتب في هذه المسرحية هو هذا الإحياء للتراث المحلي العربي، وإعطاء هوية لماضي هذا الوطن، لتأتي شخصية "عامر" لتحيل القارئ إلى تلك الشخصية المرجعية التراثية التي كان لها وجود حقيقي، حيث يرجع اسمه نسبة إلى الجد الأعلى للهلاليين، وهو عامر بن صعصعة الجامع لفروع بني هلال[1]، مما يعني أن وجودها في النص يمثل علامة تصور جزئية حياتية معينة يريد الكاتب الإشادة بها، ولهذا فقد أسند لها دور البطولة في هذا النص، وحيث لا يختلف عن أبطال الأساطير اليونانية القديمة-على الرغم من واقعيته- من حيث أنه يمتاز بكل ما هو نبيل ومثالي، وعليه فقد كان البطل في السير الشعبية النموذج الأقرب إلى البطل في الدراما، فهو يعيش الصراع القوي مع نوازعه مع القدر، أو مع قوة خارجية قد يكون عدوا، أو إلها، أو الطبيعة.

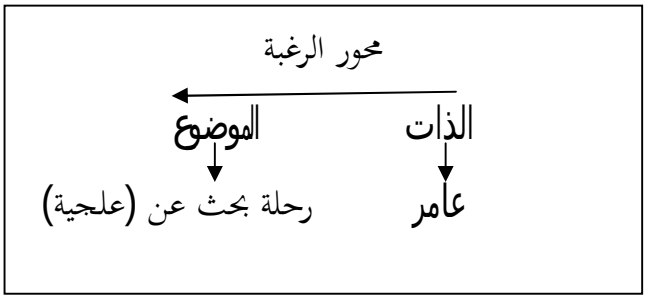
كما تأتي أسماء باقي الشخصيات في المسرحية من صميم هذه السيرة (خليفة، غنام، جابر، الجازية...وغيرهم)، اختار الكاتب لحظة من أحداثها، وقام بتكثيفها وتسليط الضوء عليها، واعتمد شخصيات عمل على تطويرها وانسجامها مع بعضها لتسير بالأحداث سيرا منطقيا، وفي خط تصاعدي، لتبدأ الوظيفة الأولى بالإعلان عن الخطر الذي يتهدد القبيلة، المتمثل في الغزو، وغياب بطل الأزمات (عامر)، وهذا ما أظهره المشهد الأول على لسان أبيه (الشيخ عامر): **حين اشتد عليهم أمر العدو" الحل في ايدين الصيد...وحدو إقول ما اِعيد...إصيروا لعدا قدامو عبيد..**[2].

---

[1]-ينظر: عبد الحميد يونس: **الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي**، القاهر، مصر، 2003.

[2]-عز الدين جلاوجي: **مسرحية "غنائية أولاد عامر"**، ط3، دار الروائع، الجزائر، 2010، ص10.

فالكاتب يحاول أن يخلق فنيا التوتر الدرامي عند المتلقي حين يخلق هذه العقدة الثانوية عن طريق **وظيفة الابتعاد***، **وارتحال (عامر)** عن قبيلته، وهذا ما عبّر عنه الكاتب على لسان الراوي:" **بات الجميع متحيرين، عداهم من كل فج جايين، وسيوفهم مكسوره، وقلوبهم متفرقين، سيد الرجال واصحابه غايبين، بعد ما سافر عامر واصحابه في اثنين، طالبين علجية غالية الزين**"[1]، **فالمقطع السردي يكشف** سبب الغياب، الذي يكون السير لطلب الزواج من (علجية)، ويمكن أن نجسده وفق الشكل التالي:



إلا أن هذه الرغبة لم تقف حائلا دون الوفاء للقبيلة، حين راوده الإحساس أن أهله في كرب، **وتأكّد له الأمر حين تلقى رؤية من (شيبوب)** مرافقه في الرحلة، فآثر العودة سريعا، وفي هذا نلاحظ **أن** الكاتب لم يشأ وضع البطل في محور الصراع النفسي، أو الصراع بين إرادتين: الإرادة في العودة، أو **مو**اصلة السير إلى المرأة التي أحبها، وقد اعتمد في التعبير عن هذا الموقف على أقوال الشخصية نفسها، والشخصيات الأخرى، بالإضافة إلى ما يصدره الراوي من أقوال:"**الواجب قبل دقات القلب وهْواه**"[2].

فقد عاد (عامر) من رحلته غير المكتملة، وكأنه مقيد بعقد اجتماعي وأخلاقي مع قومه، فهو المسؤول عن أمنهم وسلامتهم، وهذا استنادا إلى الأفعال التي قام بها، فبالرغم من أنّ (علجية) **تكون من** الدوافع الممنوحة في شخصيته، ما يجعل رغبته في الوصول إليها أشد، وصبره في ذلك قويا، **وله طاقة** على المقاومة، حين مضى فيما أخذ به على نفسه من الوصول إلى غايته والفوز بها، إلا أن ذاتيته لم تكن هي المحور الأساس الذي يصنع الأحداث، حيث إنّ الهم الجماعي هو الذي صنع هذا البطل، خاصة وأنه جاء من صلب مجتمع متأزم يفتقد لعوامل الاستقرار في المكان، فيحجم عن مواصلة مسيرته التي بدأها، ويؤثر القبيلة على الحبيبة.

---

*وتمثل هذه الوظيفة "**الابتعاد**" **عند (بروب)** فعل شخص ينتمي للجيل الراشد في العائلة، بوصفه مركز ثقل في الوضع الأولي للأحداث، فعند مغادرته تتأثر الحالة الأولية التي تتميز بالاستقرار، وتنقلب إلى الأحداث فجأة، وبهذا يتغير سير الأحداث في القصة، **للمزيد أنظر:** فلاديمير **بروب: مورفولوجيا الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتعددين، الرباط، المغرب،** 1986، ص39.

[1]-**عزالدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، ص15.**

[2]-**المصدر نفسه، ص24.**

وإن هذا الحدث قد أضفى واقعية على هذه الشخصية، والتي تعد جزء من بناء الشخصية الدرامية في هذا النص، فهو بمثابة البطل الواقعي الذي لا يقهر، من حيث امتلاكه قوة من الناحية **الفيزيولوجية،** والنفسية والاجتماعية، وعلى عاتقه يقوم الصراع الدرامي، فهو يخوض الحروب والأهوال، وينتصر فيها، **وهو ما جاء على لسانه: " إذا الواجب ناداني، لازم انْلبي فالحين، ولو افتَنّي الزين واغْواني، يأميرة السر والزين، قلبي تحت رجلي نْديرو، والهوى ما نْنبالي بيه ما نعيرو"**[1].

إنه القول الذي يشكل إضاءة إشارية تفسر تموقع **(عامر)** في النص، وخصوصية هذه الشخصية تَكمن في أنها تذكّر **بملحمة** بني هلال المعروفة في التغريبة، فهو البطل الخيِّر الذي يسعى إلى ما يعيق استمرار حياة مجتمعه، ولتتوالى أفعاله بعد أن يحقق الانتصار على الأعداء من الخارج والداخل، هذا الداخل الذي يمثله (مناد) وهي الشخصية الخائنة لقومها، والعائق الذي وضعه الكاتب أمام هذا البطل، وسيأتي التفصيل في هذه الشخصية في موضع آخر من هذا المحور، ومن تلك الأفعال التي اتصف بها **(عامر)** قراره الهجرة إلى أرض الخصب والنماء، وهو ما يذكره **الراوي:" عامر ما ارضاه إريَّح وبَات، في أرض ما فيها نبات،** (...) **في تلك اللحظة والحين، جمعوا متاعهم والبنين، وبدأت رحلة الشمال، لأرض الهضبات العاليه، والتربه السوده الغاليه، وأرض العيون الرقراقة..."**[2].

ومن خلال هذا الفعل –الهجرة- ومغادرة أرض الجفاف إلى أرض أخرى هو ما يثبته التاريخ، **والصحراء هي وطنهم الأول، الذي يكون بشبه الجزيرة العربية**[3]، وهي الصورة التي تمنح تصور معين **عن وضعية** (بني عامر) **الاقتصادية والاجتماعية وطبيعة الحياة، فهناك الصحراء، والفقر والجوع، وهناك الإغارة، وهو الفعل الذي تولدت عنه كل الأفعال فيما بعد حين يرسل عيونا تتقصى الطريق، وأخبار الموطن الجديد حيث تقيم (علجية):"عامر:** (...) **راني ارسلت عْيونا في كل الطريق، ولْخبار اتقول قوم علجيه في هول اكبير"**[4].

وقد أراد الكاتب أن يستكمل مشاهده الدرامية –**السادس والسابع- بتأكيد أن (عامر) هو بطل** الأزمات في الدور الحربي المقاتل والمنقذ لقوم (علجية):**"الأمير: يا عامر يالحبيب، مات والْدك قدامي اِدافع عْلى عزْنا،وماتوا منكم ابْطال افداو شْرفنا، دمنا تخلط ودمْ الرْجال غالي،وكلامي صدقاتو**

---

[1]- المصدر السابق، ص23.

[2]- المصدرنفسه، ص- ص46-47.

[3]- روزلين ليلى قريش : **تغريبة بني هلال، موفم للنشر، الجزائر، 1988، ص2.**

[4]- المصدر السابق، ص51.

افعالي هذْ لرْض لينا أجمعين، نعيشوا فيها خاوهْ هانيين، علجيو أنا انْزوجهالك"[1].

هكذا يعكس هذا المقطع الحواري ذلك الصراع **الذي كان يعيشه (عامر)**، حول الأرض والماء والمرأة، بالإضافة إلى المروءة، فكان فارسا محبا، يأبى الظلم، شديدا عند القتال، يجمع كل فضائل الفارس العربي البدوي، ولذلك فقد استحق (علجية) **حفيدة الكاهنة، وهو التزاوج الذي يرمز للاحتكاك** الحضاري والثقافي بين العرب والأمازيغ: **"الراوي:** (...) **وها هم يا حضار،أولاد عامر لحرار، مازالوا كي اسبوعة في الميدان، يحيمو عز السطيف زينة البلدان"**[2].

من خلال هذا السرد يصدق القول إن استرجاع التراث إنما هو "التعبير الطبيعي عما يعتمل في نفوس الجماهير من أحلام وأمنيات عظيمة لا سبيل إلى **تحقيقها واقعيا لما تعانيه الأمة العربية من ضياع** وتمزق"[3]، وهو قراءة واعية لواقع يشكو من تعدد الهويات داخل الوطن الواحد: الهوية العربية، الهوية الأمازيغية مثلا، ومما لاشك فيه أيضا أن هذا الدور البطولي لشخصية **(عامر) قد استطاع أن يمنح البعد الاجتماعي والسياسي** والإنساني لأشهر الأحداث التاريخية في منطقة الشمال الإفريقي، وتعد مدينة **"سطيف"** رمزا مكانيا بامتياز لهذا القطب الذي جمع بين شعبين أصيلين: العربي والأمازيغي، وبهذا التجمع استطاعوا تكوين مجتمع قائم على مقومات أساسية، أهمها على الإطلاق وحدة العقيدة، **والتاريخ** المشترك، ووحدة الأرض والتراب، وكأنّ بـ**(جلاوجي) أيضا،** ومن خلال هذه الشخصية يرنو نحو بناء نموذج الإنسان العربي المثالي الذي يمثل البطل الثائر على واقعه، ولاشك في أن الواقع العربي الراهن: **زمن الحدث الحقيقي/زمن الرواية/زمن التأليف هو الدافع الحقيقي لذلك، ومن خلا**له يحاول الكاتب **إبراز ذلك الماضي البعيد** "للسيرة الهلالية" وبطولاتها، وتنقلاتها التي أسفرت عن ذلك التمازج التاريخي **بين العرب وأحفاد الكاهنة** –الأمازيغ- **كإطار مرجعي لقراءة الحاضر والتعامل معه، ولعله أيضا الإطار** الذي أغرى الكاتب وجعله يقبل على مثل هذا الاسترجاع للقصة التراثية، وإسقاط أحداثها الموغلة في القدم على الحاضر البائس الذي يرنو فيه الوطن الواحد إلى التشتت، والتحزب.

ج–البطل الديني

إذا ما انتقلنا إلى النص المسرحي الذي استمده الكاتب من السيرة النبوية، فإنّ أول ما نلاحظه **على مستوى الشخصيات المسرحية هي أنها** شخصيات تاريخية مأخوذة من التاريخ الإسلامي، وهي

---

[1]-المصدر السابق، ص71.

[2]-عز الدين جلاوجي: **غنائية أولاد عامر**، ص-ص76-77.

[3]-فاروق خورشيد: **الموروث الشعبي**، ط1، دار الشروق، بيروت، 1992، ص149.

شخصيات حقيقية نهضت بأحداث المسرحية وأصبحت عنوانا عليها[1]، إلا أن الكاتب قد اختار من المواقف الدرامية الأكثر إثارة لتفعيل تلك الشخصيات وتحويلها إلى شخصيات مسرحية، فالتاريخي إذن فهو ما يختاره المبدع من التاريخ ومن أحداثه وشخصياته، فيعيد تفكيكها وتركيبها بما يتلاءم والهدف الذي يرمي إليه، من أجل إخراج عمل إبداعي[2]، وعليه فإن التاريخ يكون أسبق من العمل الإبداعي، فالعلاقة بينهما يحتم على المبدع ألا يحور في هذا التاريخ، وأن لا يخرج عن سياقاته وحقائقه ودلالاته، فقد اهتم المسرح التاريخي العربي بإبراز مجد وعظمة شخصياته، ومن هنا ستأتي الشخصيات التاريخية في المسرحية الدينية "ملح وفرات"، و"رحلة فداء"، من حيث إنها شخصيات منتقاة، عظيمة بطبيعتها، وهي التي تنتمي إلى التوجه الدعوي الإسلامي في فترة الفتح، وهناك الشخصيات المضادة لها، ومن هنا سنرى أن الشخصيات الرئيسية في هاتين المسرحيتين أتت على نسقين:

-الأول: شخصية عظيمة، مخلصة، وعادة ما يكون قائدا، قويا، يحاول النهوض في وجه الكفار.

-الثاني: شخصية مضادة، ومعاكسة، يملؤها الحقد، تحمل العداء الشديد للشخصية العظيمة.

الشخصيات في المسرحيتين جاءت متقاربة من حيث أهميتها في سير الأحداث، بمعنى أن البطولة فيها تكاد تكون جماعية، فقد أكثر الكاتب من الشخصيات، حيث بلغت في مسرحية "رحلة فداء" أكثر من ثلاثين شخصية، وفي مسرحية "ملح وفرات" أكثر من عشرين شخصية، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة الموضوع الذي يفرضه السرد التاريخي لأحداث المسرحية، كما أن للكاتب الحرية في اختيار ما يتصل بموضوعه اتصالا وثيقا من حيث الأحداث، وإلا أنه كان يمكن التقليل من عدد الشخصيات، خاصة تلك التي لا تخدم الحدث الرئيسي في المسرحية، ولا تسهم في تطور الحدث الدرامي وتصاعده، لأن كثرة الشخصيات من شأنه أن يحدّ من تركيز المتلقي في ملاحقة الأحداث وتشويش أفكاره، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال الإرشاد المسرحي في مسرحية "رحلة فداء":

"المسلمون: عاصم بن ثابت، خبيب بن عدي، عبد الله بن طارق، عبد الله بن أنيس، زيد بن دثنة، مرثد بن أبي مرثد الغنوي، خالد بن البكير، بلال بن رباح، سلمان الفارسي، كعب بن زهير، حسان بن ثابت، الزبير بن العوام، المقداد بن عمرو، وآخرون.

الخدم: موهب، ماوية، أبو سروعة، نسطاس...وآخرون.

المشركون: عكرمة بن أبي جهل، أبو سفيان، صفوان بن أمية، حجير بن أبي إهاب، الهذليون، الوافدون من عضل والقارة، ابنة الحارث، الطفل...وآخرون.

---

[1]-سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص65.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اليهود: عمرو بن الجحاش، سلام بن أبي الحقيق، حيي بن الأخطب...وآخرون.
المنافقون: عبد الله بن أبي، داعس...وآخرون"[1].

أما في مسرحية "ملح وفرات" فقد قدمها الإرشاد المسرحي كما يلي:

"أبو عبيدة بن الجراح، عمار بن ياسر،محمد بن مسلمة، عبادة بن الصامت،الحارث بن الصمة ومسلمون آخرون
أبو سفيان بن حرب، عكرمة بن أبي جهل، صفوان بن أمية، الأسود بن عبد المطلب،عبد الله بن أبي ربيعة
ومشركون آخرون
مالك بن الصيفي،كعب بن الأشرف، عزير، حيي، عبد الله بن سلول، ويهود آخرون"[2].

ومع هذه الكثرة في عدد الشخصيات فقد حاول الكاتب أن يجعل الشخصيات الدينية متميزة عن بقية الشخصيات الأخرى التي رفضت الدعوة وجاهرت بالعداوة وهي الشخصيات اليهودية، والشخصيات التي تنتمي إلى كفار قريش.

وحين التوغل في ثنايا النص نلحظ أننا لا نعدم البطولة الفردية فيها، وقد ورد هذا في مسرحية "رحلة فداء"، دون مسرحية "ملح وفرات" التي تقاسمت فيها الشخصيات البارزة الأدوار فيها، تبعا للسرد التاريخي التي وردت فيه قصة المسرحية، وعليه سنتناول البطل الديني في مسرحية "رحلة فداء"، وهو البطل الذي مثّله "خبيب" الصحابي الجليل، فقد جعل منه الكاتب الشخصية الأساسية التي يقوم عليها الحدث الدرامي، حين أفرد لها الفصل الثالث في مشاهده الخمسة، وقد كان يمثل خطة وهي الدعوة المحمدية، ومضمونها يتمثل في سير "خبيب" رفقة صحابته، لتعليم قبيلة "عضل" و"القارة" القرآن الكريم وتعاليم الإسلام، وهذا بأمر من رسول الله –صلى الله عليه وسلم-لتكون هناك معوقات هي من إيحاء الحبكة الدرامية التي اعتمدها الكاتب في صياغته للحدث الدرامي الرئيسي في المسرحية، وحيث تسفر عن قتل (عاصم بن ثابت) و(خالد بن بكير الليثي)، و(مرثد بن أبي مرثد الغنوي)، وأسر (خبيب) وبقية أصحابه، وهو الحدث الذي أوحى بنوع من المأساة التي يقع فيها البطل عادة، والتي تمثل فنيا عقدة المسرحية، والتي تمثلت في الأسر من طرف كفار قريش:"**حجير: (وهو يمد يده) ادفعوا إلي**

[1]-عز الدين جلاوجي: رحلة فداء، مصدر سابق، ص5.
[2]-_____: ملح وفرات، مصدر سابق، ص5.

خبيبا، ادفعوا إلي قاتل أبي.."[1]، وقد تشكلت هذه العقدة من خلال الفكرة الرئيسية التي تقوم على مبدأ الجهاد بالنفس من أجل نشر الدعوة المحمدية ونيل الجنة التي بشر بها الله عباده المؤمنين:

"سعيد: (وقد تأثر لحال خبيب) ولكن ما لهم يثقلونه بهذه السلاسل الحديدية؟

موهب: (متأسفا) ما أنا يا أخي إلا رجل ضعيف أنفذ ما يأمرني بي أسيادي، وأنت تعرف غطرسة جبير وجبروته"[2].

هكذا حاول الكاتب أن يجعل للمسرحية بطلا ونموذجا في التضحية، أخذها من التاريخ الإسلامي، فهي إذن شخصية مرجعية* تمثلت في **"خبيب"**، وقد عُدت شخصيته في المسرحية من أدق الشخصيات، فقد أحاط بها سلوكا وتصرفا وفكرا، مما جعلها تتطور وتتفاعل مع الأحداث، فحين يخبره سعيد بأن الكفار قد عزموا على قتله، أخذ خبيب يرتل قوله تعالى:"ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون فرحين بما آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من بعدهم ألا خوف عليهم ولا هم يحزنون"[3]، فالشخصية كان يسكنها الإيمان القوي والتجربة الدينية، حين تستشرف واقعها، فـ(خبيب) يؤمن أن وراء هذا العذاب هناك الخلود في الجنة، وكأن بالكاتب يريد أن يصور هذه الشخصية بطلا مثاليا، وأنه الكائن الخارق الذي يختلف عن عامة البشر، حتى يمنح العقيدة قوتها وتصوير أثرها في النفوس، فـ(خبيب) هو رمز العقيدة التي تمرست على الصبر:

"عقبة: لقد حانت ساعة موتك يا خبيب يا من هجر دين آبائه وأجداده وجاهر بالعداوة دين آبائنا وأجدادنا.

خبيب: (مرددا) ولست أبالي حين أقتل مسلما على أي جنب كان في الله مصرعي

(يرميه الجميع بالحراب حتى امتلأ جسمه بالحراب)

اللهم اهدهم فإنهم لا يعلمون..اللهم أهدهم فإنهم لا يعلمون..اللهم أهدهم فإنهم لا يعلمون.

(يردد ذلك حتى تصعد الطاهرة إلى بارئها)"[4].

---

[1]-عز الدين جلاوجي: رحلة فداء، مصدر سابق، ص49.

[2]-المصدر نفسه، ص53.

*هي شخصيات ذات وجود تاريخي حقيقي، وقد استقى الكاتب وجودها من مرجعية ثقافية للأمة الإسلامية، ومن مصادر السيرة، وكتب التاريخ الإسلامي، فقد طرح الكاتب مثلا في النص أنموذجا للشخصية المرجعية التي خلد التاريخ الإسلامي ذكرها، وهي شخصية الصحابي (خباب).

[3]-عزالدين جلاوجي، رحلة فداء، ص56.

[4]-المصدر نفسه، ص- ص74-75.

إنّ الكاتب قد ركّز على البعد الفكري والنفسي لهذه الشخصية، وكشف ملامحها من خلال الفعل وردّ الفعل، للتعبير عن مدى ثباتها على العقيدة، وقد منحها الكاتب المبرر لأن تكون كذلك، ولا غرو في ذلك فالمسرح يهتم أكثر بلحظات النصر والمجد، وهي في المسرحية تكمن في لحظة استشهاد "خبيب"، كما يهتم برسم الشخصيات في إيجابياتها التي **كانت أحد أسباب عظمتها.**

كما يمكن القول إنها الشخصيات التاريخية التي لم تستطيع أن تعرض نفسها بحرية من حيث سماتها، إلا أنها لا تخرج عما ارتبطت به من أحداث التاريخ[1]، فهي لم تتناس هويتها التاريخية، وهي تعيش دورها في الماضي، فقد انطلقت المسرحيتان من حقبة معينة ومحددة في التاريخ، وهو التاريخ الإسلامي، حيث استمد منه أحداثها، وهي مرتبطة ارتباطا مباشرا بالشخصيات التي تمارس دورها في فضاء مكاني وزماني محدّد، **عن طريق التخييل الذي يعد** عملية ضرورية لتحويل ما هو تاريخي واقعي لما هو فني جمالي، من حيث اختزال الحديث التاريخي **وتكثيفه، ووضعه على طريق الفعل الدرامي، فالتخييل الذي يعمل** على إعادة صياغة المادة التاريخية وتشكيلها بصورة **فنية، تحقق للنص القيمة الجمالية.**

2-2-2- النموذج الثانوي: المساعد/المضاد

وهي شخصيات ثانوية، تعد بمثابة وسائل يوظفها الكاتب حتى يبلغ البطل غايته، بالإضافة إلى أنها تسهم في تسيير حركة الفعل من خلال ممارسة حقها المشروع في الرد، أو المساعدة للشخصية الرئيسية، وعلى أساس ذلك يتحدد عامل المساعد والمعارض، وهي الأدوار المتباينة التي لعبتها تلك الشخصيات داخل البنية المسرحية في مدونة الكاتب **(عز الدين جلاوجي)**، فبعضها كان مساعدا للبطل، في حين وقفت شخصيات أخرى في طريقه، وكانت عقبة في سبيل تحقيق أهدافه، والبحث هنا يهدف إلى الوقوف على الكيفية التي قدم بها الكاتب **هذا** النموذج من الشخصيات، فما هي الآليات التي شغلها لتفعيلها، وجعلها تدفع بحركة الفعل إلى الأمام؟

أ- النموذج المعارض

المقصود بالنموذج المضاد الشخصية "التي تتحرك وفق حافز مضمر لإنجاز برنامج مضاد للبطل **الحقيقي، حيث تتخذ من دائرة فعل البطل قاعدة أساسية لاستمراريتها وهيمنتها"[2]، فهو يمثل جهة سلبية، يسهم** في حالة التوتر للفاعل، وينتج عنه بالضرورة صراعا يكون ذا طبيعة داخلية، **"فالشخصيات**

---

[1]-جورج لوكاتش: **الرواية التاريخية، تر:** صالح جواد كاظم، ط2، **دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص51.**

[2]-منير الزامل: **التحليل السيميائي للمسرح، سميائية العنوان-سيميائية الشخصيات-سيميائية المكان، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر، دمشق، سورية، 2014، ص96.**

المعارضة هي سيرورة الفاعل المضاد فيرتحلها لتتبع الذات الفاعلة مُشَكّلة الصراع الداخلي"[1]، وإن المقصود بهذا النوع من الصراع، هو الصراع في المسرحية، وهذا عن طريق العراقيل التي يضعها هذا المعارض في طريق البطل، أو الشخصية الرئيسية، ومثل هكذا شخصيات لا نكاد نعدمها في مسرحيات (عز الدين جلاوجي)، ونجدها في المسرحيات التي تناولنا فيها البطل بمختلف تجلياته، وهذا لأن البطولة تقتضي دوما عائقا يقف دون تحقيق موضوع الرغبة.

ففي النصوص المسرحية ذات المضمون الثوري نجد المعارض يكاد يشكله الاستعمار في شتى تجلياته، ففي مسردية "هيستيريا الدم"، يمثل هذا النموذج الضابط الفرنسي (فرانسو)، وقد جاءت ملامحه الفكرية والنفسية والاجتماعية واضحة، سواء من خلال تقنية الوصف التي يضطلع بها النص الإرشادي، أو عن طريق الحوار بين الشخصيات المسرحية، فهو رمز للاستعمار الذي مارس كل أساليب القهر والاضطهاد ضد الشخصيات الثورية البطلة في النص في الزمن الماضي؛ الزمن الثوري، وهو نفسه الزمن الذي شكل له قلقا وجوديا امتد حتى إلى الحاضر بفعل الحسرة والندم على ما اقترف من جرائم، وهي التيمة التي قام عليها النص، وأوحى بها العنوان.

وفي مسردية "حب بين الصخور" تمثل المضاد في شخصية القائد الفرنسي (أنريه بوفر)، وقد تحدد موقعه في المسرحية منذ بداية المشهد الثاني، فهو يتابع أخبار الثورة والثوار، ويضع الخطط لإخماد كل مقاومة، فنجده يخطب في جنوده قائلا: **"أيها الضباط الكبار، يا أبناء فرنسا المخلصين، حان الوقت أن تقدموا مهجكم خالصة للوطن، وقد ثارت ضده شرذمة من الأوباش، من المهج الرعاع، منذ عشرة أشهر كاملة تحركت مجموعة قليلة من قطاع الطرق ضد فرنسا الدولة العظمى، وها هي الفرصة مواتية لاقتلاع مخالب هذه القطط..."**[2]، فإذا ما نظرنا في طريقة رسم الكاتب لهذه الشخصية المعارضة فسنجده يسلك طريقة مباشرة تمثلت في الحوار، وأخرى غير مباشرة تمثلت فيما تخبرنا به الإرشادات المسرحية، مثل ما جاء في افتتاحية المشهد الأول"**إلى مكتبه كان يجلس الجنرال أندريه بوفر في لباسه العسكري يدس رأسه في خريطة بسطها أمامه، يتابع تفاصيلها بقلمه**"[3]، وكما نلاحظ فالكاتب قد اهتم بما تفعله الشخصية، أكثر من اهتمامه بالوصف المادي الذي جاء فقيرا، فلم يذكر منه إلا طبيعة اللباس الدال على الوظيفة المعادية للثورة.

---

[1]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]- عز الدين جلاوجي: مسردية "حب بين الصخور"، مصدر سابق، ص20.

[3] - المصدر نفسه، ص19.

وفي مسرحية "أم الشهداء" فقد تمثل أيضا في الاستعمار، بجنوده، وضباطه، وأسلحته، وقد قدمه الكاتب في صورة محاطة بالبشاعة، وهو ما تبرزه التسميات المتعددة التي أطلقت عليه "اللصوص"، "الجراد"، "الداء الخطير"، "الخنازير"، الهم المرير"، الداء الخطير"، نظرا للرعب والقمع الذي كان يمارسه، فقد قام بتهجير السكان إلى الجبال، وإلى الأراضي البور، واعتبر نفسه الوريث الشرعي للبلاد والعباد، وهو يطمح إلى إبادة شعب بكامله، إذ نلتقي به في مشاهد المسرحية، وهو يقترف أبشع الجرائم، وقد كان النموذج هو أسرة "أم الشهداء"، وهو ما يعبر عنه المقطع التالي في اللوحة الخامسة:

"الضابط: عليكم اللعنة كل ما فعلناه معكم لم ينفع..حياتكم تغيضنا...وموتكم يسعدنا...فماذا نفعل؟

الأب: قروا بأنفسكم قبل أن تحرقكم ثورتنا.

الضابط: بل نحرقكم قبل أن تحترق بكم (لجنوده) جروا الشيخ إلى الساحة واشنقوه وعلقوه بالحبال الغليظة ليعرف كيف يخاطب أسياده"[1].

هكذا يقدم الكاتب لهذا المضاد لحرية الشعوب، بإبراز جرائمه أمام صمود هذا الشعب، فقد استشهد أفراد أسرة "أم الشهداء" تباعا، ليختتم المشهد الدموي بأغنية حماسية معبرة هي"لا تحزني أماه".

أما في مسرحية "أولاد عامر" نجد الشخصية المعارضة فيها هي من ذوي القربى والتي تمثلت في (مناد) الذي مثّل فيها ابن عم البطل (عامر)، وكان بمثابة العائق الذي وضعه الكاتب أمامه، من حيث أنه أراد أن يزاحمه على مكانته وسيادته للقبيلة، وهذا منذ المشهد الأول من المسرحية، حين يستعد الجميع للحرب، و(عامر) غائب عن قبيلته، فالسياق يخبر أنّ (عامر) هو سيف قبيلته، وهي تفتقد هذا السيف، وتعدّه نقيصة في حق (عامر)، فيحاول (مناد) أن يحدث انقلابا ضدّه: **"وانا سيد القوم بالحق والبيان...سيد القوم ما اخلي قوموا للهلاك"**[2].

إنّ خلق مثل هذا العائق يعد تقنية فنية وذكية من طرف الكاتب، فهذه الشخصية المضادة – عامة- تعد الطرف الثاني في المعادلة التي بها يكتمل النص المسرحي، ولهذا فهي توازي في أهميتها البطل أو الشخصية الرئيسية، وهي الشخصية التي تقف ضد الشخصية المحورية، وإنّ لها من الأهمية في النص الدرامي، إذ من شأنها "أن تزيد من وضوح ودقة البنية الدرامية، ووظيفتها الأساسية هي معارضة

[1] -عز الدين جلاوجي: أم الشهداء، مصدر سابق، ص55.

[2] -_____: غنائية أولا عامر، مصدر سابق، ص27.

الشخصية المحورية، ولهذا فإنها لا يمكن أن تقدِّم الأساس لنشوء **المعضلة لدى البطل والمسرحية كلها"**[1]، ولهذا نرى الكاتب يهتم بتصويرها، والحوار السابق يعطي الانطباع الأول عنها، فهي شخصية تُكِنّ **حقدا لـ(عامر)** بدافع الغيرة، وتستمر المشاهد في توضيح أبعادها الدرامية، وخلق تصور ذهني عنها لدى المتلقي، حيث ينتقل إلى دائرة الفعل حين يقف بعيدا عن الحرب مع الأعداء ويقرر أنها لا تخصه، وأنه **سيتتبع أثر (عامر) للقضاء عليه.**

فـ(مناد) بمثابة الشخصية المعاكسة للبطل، ووظيفتها الأساسية معارضته، فقد خرج متتبعا أثر (عامر)، واستطاع أن يشد قبضته عليه اعتمادا على الخديعة لا على المواجهة، وهذا في المشهد الرابع، إلا أن عنصرا مساعدا يظهر في تلك اللحظة الحاسمة، ويكون المنقذ للبطل **(عامر)، وهي (الجازية) أخت (مناد) وابنة عم (عامر)**، وأخته بالرضاعة، فها هي تخبر الجميع بغدر أخيها:

"ركبت اجوادي وتبعت الآثار،اكمنت اقريبة نستنى في فعل الأشرار

لما قرب عامر وصحابوا باغيين الماء،اتجردوا من سلاحهم..وفي قلوبهم لهنا، اهجم عليهم منا، كيما يهجموا الأنذال، وقيدهم بالأغلال"[2].

وهكذا سعى (مناد) لقتل (عامر) الذي بارزه مبارزة الأبطال لينتصر عليه، حين يرفع السيف لقتله، فتمنعه شيمته من ذلك، فيخلي سبيله ويخاطبه قائلا: **" نوض يا وجه العار، يا خاين قومو يا غدار، خليوه في هذا الصحرا، وهيا انسافر من بكره"**[3].

ويمعن الكاتب في تعميق البعد النفسي لهذه الشخصية المضادة عن طريق الفعل، فقد سارع **(مناد)** إلى الأمير يخبره أن **(عامر) وقومه يريدون بهم شرا:"...عداكم كثار، باغيين يهاجموكم فالليل قبل النهار"**[4].

والحقيقة أن (عامر) قد حثّ قومه على الإقامة قرب أرض هذا الأمير حتى يكون قريبا من محبوبته (علجية) أخت الأمير، إلا أن أمره يكتشف ويأخذ جزاء الخائن لوطنه وقومه، وكانت نهايته مأساوية، حين يُقتل بسيف أبيه الشيخ **(جابر)**، إقامةً لشريعة العدل، فالخائن جزاؤه الموت، **وهذا ما جاء على** لسان هذه الشخصية:

---

[1]-عبد المرسل الزبدي: "محاضرات في نظريات الدراما"، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، قاعة جعفر السعدي للدراسات العليا، 2004، ص100، 101.

[2]-عزالدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، مصدر سابق، ص41.

[3]-المصدر نفسه، ص ص43-44.

[4]-المصدر نفسه، ص56.

"من صلبي ما يخرج خاين..مذلول وهاين

مناد: (يتقدم منه مستشفعا)..يا والدي أنا...

جابر: (يطعنه بالسيف فيسقط)..أنت خاين جبان"[1]

ويمكن القول إنّ الكاتب قد وفق في خلق هكذا شخصية، إذ أننا نراها على المستوى الفني الدرامي قد ساهمت –إلى حد ما- في خلق الصراع الدرامي، وهو صراع بين إرادات إنسانية، تمثل كل منها طرفي نقيض (الخير≠الشر) مثلا، تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر من البشر[2]، وهو الكسر الذي نجد له ما يعادله في الحاضر، فهو يعكس الواقع العربي المتردي في مواقفه اتجاه بعضه البعض (المؤامرات، الحروب، الخيانة...)، الأمر الذي أضعف الجبهات الداخلية، وجعل المواجهة مع الآخر الأجنبي تكون ضعيفة تفتقد إلى القوة بفعل التشتت وحب الزعامة.

وكما سبق القول أيضا إنّ الشخصية المعارضة تشكّل قوة تقف أمام الشخصية الفاعلة، وتحول بينها وبين تحقيق رغبتها، إلا أنه ليس بالضرورة أن تكون تلك الشخصية المعارضة مؤنسنة، فقد "تكون موضوعا ثيميا كالجهل والفقر، أو دورا ثيميا كالبحار، أو رئيس دائرة، أو قائد شرطة...إلخ"[3]، إذ تسعى الشخصيات المعارضة إلى الاتصال بموضع قيمي عن طريق سعيها الدائم في انفصال الذات الفاعلة عن الموضوع، وقد تؤدي مجموعة من الشخصيات دورا عامليا واحدا يقع في خانة المعارض/المساعد، كذلك تؤدي شخصية واحدة مجموعة من الأدوار.

ففي مسرحية "الأقنعة المثقوبة" مثلا نجد الكاتب يضع "الحاج القرواطي" عائقا أمام المجتمع، ويجعله محور المسرحية، وهي شخصية استند الكاتب في بنائها على نماذج مشابهة في الحياة الاجتماعية، فهي تشكل المعادل الفني للبشر الذين نجدهم في الواقع، إلا أنها لا تتطابق معه، لأن الشخصية في الفن تكون خيالية –غالبا-، ولكنها تتوازى مع هذا الواقع، للتعبير عن رؤية الكاتب وفكرته في المسرحية، ويمكن القول إنه قد ركز في تصويرها وبنائها على طبيعة مثل هكذا شخصية من حيث نواحي معينة: جسمية، ونفسية، واجتماعية، فقد رسم لها في البداية صورة خارجية وردت في الإرشادات المسرحية في البداية "بطل هذه الرواية في الخمسين من عمره حافظ للقرآن الكريم"[4]، وفي المشهد الأول يقدمه

---

[1]-المصدر السابق، ص72.

[2]-عبد العزيز حمودة: **البناء الدرامي**، الهيئة العامة للكتاب، 1998، ص120.

[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-عز الدين جلاوجي: **الأقنعة المثقوبة**، مصدر سابق، ص5.

كالتالي: "...**لباسه أبيض، وعمامته صفراء كبيرة وخيزرانه مزخرف...**"[1]، فأول ما توحي به هذه الصفات الخارجية، بأنها شخصية تمتلك قدرا من الوقار، فحفظ القرآن، واللباس الأبيض، علامات سيميائية دالة على الصفة المذكورة، ويبدو أن اختياره اسم الكنية "**الحاج**" له دلالته، فهو يحيل في الصفة "**الحاج**" على الورع والتدين، لأنه زائر بيت الله الحرام، وبذلك نلاحظ ارتباط هذا الاسم في شقه الأول بدلالة الشخصية الدينية التي يقدّسها المجتمع، إلا أنّ الدخول في صميم الحوار بين هذه الشخصية والشخصيات المسرحية الأخرى يكشف عما وراء هذه العلامات التي لم تكن إلا قناعا يخدع به المجتمع:

"الحاج: (ضاحكا) وهل سعادتنا إلا في مآسي الآخرين ماذا تريد أنا الحاج القرواطي؟

الفار: ثلاث بنات في سن الزواج ولا أحد طرق عليهن الباب.

الحاج: تزوجهن..وإن شاءت تطلقهن وتزوجهن ثانية وثالثة وعاشرة..غدا ستكون تمائمها حاضرة..وثمنها سلم تسلم"[2]، فالشخصية الرئيسية تبدو واضحة المعالم منذ المشهد الأول، من وضوح زيفها، وارتداء قناع زائف لا يتوافق ومظهرها الخارجي، وهذا ما يظهر في قول أحد أتباعه (نشناش) حين أراد أن يقنع أحدهم بكفاءة (الحاج) في تأبين ميتهم، وهذا مقابل مادي معتبر:

"نشناش: قلت له:...نعم سيدي الحاجة امرأة عظيمة والناس يحبونها ويجب أن يقرأ عليها القرآن الليل كاملا حتى تنزل عليها ملائكة الرحمن.

الحاج: (فرحا) إنك لتحسن تنميق الألفاظ والمراوغة (...).

نشناش: (مواصلا) وقبل أن ينطق قلت له ليس كالحاج أقدر على ذلك، فهو إنسان طاهر وحافظ للقرآن الكريم.

الحاج: (منتفخا) وكيف كان رده؟

نشناش: قال نعم نعم أعرفه وأعرف مقدرته..ولكن هل يأتي وحده؟ نريد أكبر عدد ممكن..قلت لا تخف يا سيدي للحاج جماعته من القراء وسيأتيك بفريق كامل"[3].

هكذا يظهر التصوير الخارجي، وكذا الداخلي من خلال السلوك، وهو وسيلة للكشف عن البعد النفسي من خلال الملامح الخارجية، وحيث مزج بذلك بين المعجم المادي المحسوس(حقل يخص اللباس، والتحديد العمري...) بالمجردات التي تخص السلوك وعيوب القرواطي، كما نلاحظ أيضا أنّ ذلك التصوير يوحي بنوع من السخرية، التي سخّر لها جملة من الوسائل البلاغية والدرامية منها التصوير

[1]-المصدرالسابق، ص7.

[2]-المصدر نفسه، ص12.

[3]-المصدر نفسه، ص ص9-10.

التحريفي، حين يمنحه صفات تناقض حقيقته، وقد ورد ذلك في قول نشناش عن الحاج القرواطي: **"ليس كالحاج أقدر على ذلك، فهو إنسان طاهر وحافظ للقرآن الكريم"**[1].

وحتّى على مستوى الاسم الذي كان له حضوره **السيميائي، من حيث أنه يمكن أن يقيم علاقة** مع دلالته الدرامية من خلال معناه المعجمي أو تركيبه الصوتي أو حتى من خلال رصيده التاريخي، كما يمكن للاسم أن يوحي بجزء من صفات الشخصية النفسية والجسدية[2]، كما أنه يحدد الشخصية ويعرفها **هويتها وكيفية تكوينها، فهناك روابط منطقية تربط الشخصية بالاسم الدال عليها**[3]، **فقد انتقل الكاتب من خلال هذا الاسم من المقدس (الحاج)** إلى المدنس **(القرواطي)**، وعمد إلى الجمع بين المستويين، حيث يمثل الأول الإيديولوجية الدينية، التي هيمنت في فترة من فترات التاريخ الجزائري المعاصر، المتمثل في التعددية التي خلقت الأقنعة باسم الدين، ولعل الكاتب قد عبر عن تذمره مما آلت إليه الحياة السياسية والاجتماعية في ظل التعددية، من لباس للأقنعة تحت مسميات عدة وعلى رأسها الفكر الديني.

وما جعلنا نميز شخصية القرواطي أيضا تلك الدوافع النفسية والصفات الغالبة عليها، التي تؤثر على فعلها وتحدده "بخل هارباغون" في مسرحية **"البخيل" لـ(موليير)** هو الذي يتحكم في الحدث، وفي **الكوميديا** (ديلارتي) **"طمع أرلكان"** يتحكم بكل صفاته، وهو ما نجده في التراجيديا الفرنسية صفات **(فيدرا)** تؤثر على فعلها في مسرحية الفرنسي **(جان راسين)**، وفي المسرح الاليزابيتي "غيرة عطيل" وتأثيرها على مجرى الأحداث في مسرحية **لـ(شكسبير)**، وهي في مسرحية **"الأقنعة المثقوبة"** تتمثل في النفاق والطمع، وهذا تأكيد آخر على أنّ الشخصية في المسرح تتكون من خلال أفعالها وخطابها ومجمل الصفات التي تحملها"[4]، فهي الصفات التي دفعت الشخصية المحورية **"الحاج القرواطي" لان يرتكب** جرائم في حق نفسه، وفي حق مجتمعه القريب والبعيد، ويكون معارضا له، وهو يعود إلى النقص الأخلاقي فيه، وحيث يتمادى في تعنته ويوغل في الخطأ الذي يتعارض وأخلاقيات الجماعة، هذه الجماعة التي مثلها "الشيخ سالم"، و"تفاحة"، و"صاحب المقهى"، **وزوجته** "خديجة"...، **وهي** شخصيات ثانوية، وفي أغلبها وردت صامتة على غرار **"تفاحة" و**"خديجة"، فهي لا تقول شيئا، لم ينطقها الكاتب، وإنما قدمتها الشخصيات الأخرى، إلا في المشهد الأخير الذي جاءت فيه كأصوات

---

[1]-المصدر السابق، ص9.

[2]-يوسف حطيني: **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 15.

[3]-سمر روحي الفيصل: **قراءات في تجربة روائية**، مرجع سابق، ص118

[4]-ماري إلياس وحنان قصاب: **المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص271.

توهمتها الشخصية الرئيسية **الحاج (الحاج القرواطي)**، وهي شخصيات مثلت الجانب السلبي من جموع الناس، على الرغم من أنهم يمثلون جانب الخير، ولكنه الخير المقهور، بفعل الخوف، فهم لا يملكون سوى الشكوى، وهم ضحايا هذا النموذج الذي انخرط في سلسلة أفعال وصلت به إلى الهاوية، **حين** يحصل له الانقلاب، ويتغير وضعه من سعادة إلى شقاء، وهذا في المشهد السابع والأخير من المسرحية حين أصابه الهوس، وأضحى يرى **هؤلاء الضحايا** أمامه يحدثهم ويحدثونه، وهي النهاية التي كنا نشعر بها، والمصير القاتم الذي ينتظر مثل هذه الشخصية: " **الحاج: (خائفا) من..من أنت؟ تفاحة تفاحة؟ (يبكي) سامحيني سامحيني...**

تفاحة: لا تلمسني..يداك ملطختان بدمي ودم ابني الرضيع لم تراع فقري ولا شيبة والدي أغريتني بالمال واغتصبت شرفي ثم حبستني ثم اختطفت مني فلذة كبدي"[1]

إنه الجانب المأساوي الذي يعود إلى موقف الشخصية نفسها وفعلها، حيث إنه يقترف الخطأ عمدا ويتمادى في ذلك، و"يُحمِّل المسؤولية الكاملة لفعله، لأن أطراف الصراع المأساوي تكمن في داخله وتؤدي إلى دماره (جنون لير وماكبث، دمار عطيل)، وهو حين يقوم بفعله يخرُق التطور الطبيعي التاريخي والاجتماعي والأخلاقي للأشياء)[2]، مما يؤدي إلى أن ينعكس الفعل على **الشخصية نفسها، ويولد موقفا مأساويا (طمع القرواطي)** وما ينجم عنه، وهذا ما يظهر في موقف ثائر لهذه الشخصية : "**(...) وماذا أفعل بالمال؟ (يخرج رزمة أوراق نقدية ويبدأ في تمزيقها) ماذا أفعل بالمال؟ بعد أن ارتكبت أبشع الجرائم..بعد أن زهقت أرواحا بريئة..ماذا أفعل بالمال والمرض ينهشني؟...**"[3]، **إنه** الفعل الذي أعطى لهذه الشخصية بعدا دراميا ومأساويا، وهو ما أكده **(أرسطو)، حين قال: "بأن** الناس يصبحون سعداء أو بؤساء لا لجراء ذلك، أو أخلاقهم بل أفعالهم هي التي تبين ذلك"[4]، **فالفعل** الدّرامي الأساس الذي تبنى عليه الشخصية في حوارها وفي صراعها، وهو يُحدِث لدى المتلقي التطهير التي تحدّث عنه **(أرسطو)** في كتابه **"فن الشعر"**، حيث يخرج المتلقي وقد تخلّص من كل انفعالاته السلبية، **وهي الوظيفة الأساسية للمسرح، حسب رأي (أرسطو)**[5].

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، مصدر سابق، ص83.

[2] -ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي،مرجع سابق، ص404.

[3] -عز الدين جلاوجي، المصدر السابق، ص78.

[4] -عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مرجع سابق،ص97.

[5] - إبراهيم حمادة: "طبيعة الدراما،" سلسلة كتابك، العدد، 26، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، 1977، ص ص20-22.

ويمكن القول إنّ هذه الشخصية المسرحية ليست جديدة، قد تناولتها الأقلام من قبل، وصورتها في صورة المحتال الذي يدّعي ما ليس فيه حتى يصل إلى مبتغاه من المطامع، وفي ذلك نذكر من المسرح العالمي مسرحية "المشري النبيل" و"طرطوف" لـ(موليير)، فشخصية (الحاج القرواطي) في مسرحية "الأفنعة المثقوبة" تتناص مع شخصيات تلك المسرحيات، فالنوازع الإنسانية والطموح المتفاقم كان صياغة دلالية فاعلة ليتصدر القيمة الأساسية للبناء العام، والمسرحية ما هي إلا صورة لواقع محلي أين فقد فيه الإنسان كينونته، وأضحى مصدر ظلم وقلق، وتأتي الشخصية المضادة في المسرحية الدينية ممثلة في سادة كفار قريش، ويهود المدينة وما جاورها، وقد جاءت شخصيات مرجعية، بأسمائها، ووظائفها، وأقوالها.

2-2-3-النموذج المساعد

إنه النموذج الذي يحيل على الشخصية التي تؤدي المساعدة والمعونة بتقديم التسهيلات للذات/ الفاعل، لبلوغ الموضوع بغض النظر عن وضعية الفاعل مع الموضوع، أي ليس بالضرورة أن تكون الغائية إيجابية[1]، ويأتي هذا النموذج مثلا في مسرحية "أم الشهداء" نجد الشخصية المساعدة للبطل المناضل "أحمد" هي "فاطمة"، التي جعل منها رفيقته في الحياة والنضال، فهي لم تمانع في أن تشاركه الجهاد في الجبل، وهو ما عبرت عنه اللوحة الثالثة في المسرحية **"في الجبل تحت ظل الأشجار وارفة مغارة كبيرة يجلس الرفاق عندها، العلم يرفرف عاليا...الجميع منشغلون...فاطمة..نساء..ورجال..أحمد قلق يجيء ويروح"**[2]، فـ(فاطمة) قد بدت قوية، وهي واضحة منذ البداية، وهي بطلة مسرحية أيضا، تمجد الجهاد، وتسير مع زوجها (أحمد) في طريق المقاومة، وهو ما عبرت عنه الشخصية نفسها: **"داوينا الجرحى..حضرنا الطعام..أعددنا مؤونة الغد..وسنكمل هذه الليلة صنع المتفجرات"**[3]، إن هذا الملفوظ يكشف عن طبيعة هذه الشخصية المناضلة، فهي تمتلك من الإيمان بالنصر ما يشكل قوة لها للاستمرار في العمل الثوري، وهو الأمر الذي جعل ملامحها النفسية الداخلية واضحة، وهذا يدل على قدرة الكاتب على خلق شخصياته من حيث أنه جعلها شخصية مقنعة وواضحة، لها ما يعادلها في ماض شهد ثورة حقيقية لازالت أسماء الشهداء تخلدها في كل مكان، ورمزا للنساء الجزائريات إبان الثورة، حين شاركت أخاها الرجل في معركته ضد الاستعمار، وفي مسرحية "غنائية أولاد عامر" كانت هناك الشخصية المساعدة للبطل، حيث لم يكن وحده، فقد أسند الكاتب بعضا من البطولة إلى امرأة

[1]-منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، مرجع سابق، ص ص104_105.

[2]-عز الدين جلاوجي: مسرحية أم الشهداء، ص29.

[3]-المصدر نفسه، ص29.

وهي الجازية انطلاقا من معنى البطولة الذي يأتي من التضحية والقدرة على التعبير وكذا حمل السيف والذود عن القوم، وقد أسند لها الكاتب في المسرحية دور ابنة عم البطل **(عامر) الشيخ (جابر)، وقد** بدت ذات أنفة وكبرياء، وهذا ما يظهره المشهد الثالث من المسرحية، حين **ترد على أخيها (مناد) الشخصية المضادة للبطل (عامر)، وقد حان وقت الخطر:"الراجل يوقف مع قوموا وقت الشدّة، بروحو ومالو والعده"**[1]، فهي تقوم بأدوار يعجز عن القيام بها الرجال، وقد برزت شخصيتها أكثر عن **طريق التشخيص بالفعل*** في الدور الحربي والمقاتل: **"الأخت: (تسل السيف)، أنا رايحه للميدان، ماارِدني انِس ولا جان، على نصرة قومي مالطغيان"**[2]، **إنها إذن تقنية التشخيص بالفعل الذي اعتمد** عليها الكاتب في رسم هذه الشخصية التي عرفت في السيرة الهلالية في الدور الحربي المقاتل والمنقذ**، **وهو التشخيص الذي اعتمد فيه على أفعال الحركة،** والإشارة، وهو ما عبر عنه الإرشاد المسرحي مثلا **"تسل السيف"**، وفي هذا دلالة واضحة على الاستعداد الكامل للتضحية في سبيل القبيلة، وأيضا الشجاعة التي تتحلى بها هذه الشخصية التراثية، ومن الشخصيات المساعد أيضا في مسرحية **"أولاد عامر"** شخصية علجية، وهي المرأة التي أحبها **(عامر)**، وهي لم تظهر إلا في المشهد الأخير من المسرحية، وقد بدت حكيمة وشجاعة، وهذا من خلال موقفها من معركة مع العدو، حين طلبت من أخيها (الأمير) **ملاقاة العدو خارج أسوار الحصون: "لكن رايي انهاجموهم خارج لسوار، وانبثوا في قلوبهم الرعب اصغار واكبار"**[3]**، كما أنها** كانت تثق في عامر، وقد تنبأت بأنه هو من سيخلصهم من **العدو:" أنا على يقين، باللي عدانا ينهزمو فالحين، لما يلحق سيد الرجال، لما يلحق قاهر لهوال"**[4]**، وقد صدقت نبوءتها حين أقبل (عامر)** وقومه يدفعون عنهم الأعداء، ويحققون النصر، وهو ما أكده (الأمير): **"وما ننسى خاوتنا العربان نجدونا وقت الشدة وخلصونا من لهوان"**[5]، إنه التراث

---

[1]-عز الدين جلاوجي: **غنائية أولاد عامر**، مصدر سابق، ص28.

*-التشخيص بالفعل يعد من أهم طرق التشخيص في **المتخيل المسرحي، لأنه يعتمد على الفعل الذي هو جوهر الكتابة المسرحية، من حيث أنه يقدم الشخصية من خلال ما تقوم به وتفعله أمام المتلقي/القارئ/المشاهد، وهو بذلك يسهم** في توضيح بعدها النفسي والوجداني، للمزيد ينظر: **عواد علي: غواية المتخيل المسرحي: مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد**، المركز الثقافي العربي، 1997، ص62.

[2]- **عز الدين جلاوجي: غنائية أولاد عامر، مصدر سابق.**ص29.

** -وقد ظهرت الجازية منقذة لبني هلال في أكثر من موقف في أحداث اغريبة بني هلال، وقد ماتت في ساحة القتال، للمزيد أنظر: روزلين ليلى قريش: **تغريبة بني هلال، مرجع سابق.**

[3]-عزالدين جلاوجي، المصدر السابق، ص54.

[4]-المصدر نفسه، ص54.

[5]-المصدر نفسه، ص- ص69-70.

البطولي لهكذا شخصيات، وعليه يكون التراث في هذه المسرحية كما قال **(فهمي جدعان)** : "عبارة عن مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف"[1]، وإنها المواقف التي نرتكز عليها للمضي قدما نحو المستقبل، وتأكيد الذات، وهو الأمر نفسه الذي يشير إليه **(كمال الدين حسين)** حين يذكر أن "توظيف التراث مسرحيا يهز فكر الإنسان العربي ويحثه على مواجهة كل أشكال السلبية والتقهقر"[2]، وهذا على اعتبار أن هذا التراث يكتنز من الأحداث والسير والقصص والأمجاد والبطولات ما يجعل الفرد العربي يعتز بانتمائه الجغرافي والثقافي والديني، الأمر الذي يزيد من همته، ووعيه بحاضره، "فالماضي يعتبر المحرك القوي للمشاعر، والمثير للدوافع، به يتلمس الناس الرشد والنصيحة، ويستخلصون العبر التي يسترشدون بها لحل مشاكلهم الأخلاقية والفكرية والاجتماعية والسياسية، إنها خبرة الماضي بين يدي الحاضر"[3]، لأن هذا الماضي قد يبعث في الناس الأمل، بعد أن فقدوه نتيجة قسوة الحاضر، كما أن الماضي يمثل هوية يستند إليها الفرد لمجابهة كل أنواع الهزيمة من اغتراب وغزو خارجي بكل أشكاله.

أما في مسرحية "الأقنعة الشقوية" فقد وظف الكاتب شخصيات ثانوية ساعدت الشخصية الرئيسية **(الحاج القرواطي)** في تنفيذ مشروعه الانتهازي، فهي تتوحد في الهدف وفي الطريقة التي تريد تحقيق بها مآربها، وهي التخفي ولباس الأقنعة، وهكذا تكون هذه الشخصيات على الشكل التالي:

-الفار: هو الشخصية المساعدة لـ(القرواطي)، وكما نلاحظ إنه اسم مؤنسن للدلالة على وكل ما يمكن أن يثيره هذا الحيوان من مشاعر التقزز والنفور في النفس البشرية، بالإضافة إلى صفاتها مثل النجاسة، **والحقارة:"الفار: صباح الخير سيدي الشيخ**

الحاج: (بشيء من الغضب) تأخرت اليوم

الفار: لم أفطن باكرا

الحاج: لأنك تشرب طوال الليل كالخنزير

الفار: والله يا شيخ

الحاج: (مقاطعا) المهم هل عندك الجديد

الفار: (يخرج من جيبه أوراقا) شابة تزوجت منذ ثلاث سنوات ولم تنجب وزوجها يهددها بالطلاق زارت كل الأطباء ولم تنجب.

---

[1]-فهمي جدعان: **نظرية التراث**، ط1، دار الشروق، 1985، ص71.

[2]-**كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث**، ط1، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، لبنان، 1993، ص14.

[3]-عزيز أباظة: **مسرح الشعر**، مج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994، ص20.

الحاج: (باستهزاء) الأطباء !وهل يساوي الأطباء شيئا أمامي أنا الحاج القرواطي؟

الفار: أخبرتها أنه ذلك يستدعي الاستغاثة بالأجداد الصالحين وبالجن والعفاريت الخاضعين وبشمهروش وإبليس اللعين"[1].

–نشناش: نلاحظ أيضا أن هذه الشخصية لم تحمل اسما معينا، بل هي صفة لمن يكون خفيفا في العمل والخدمة، والسفر والحركة، وغلام نشنش خفيف في **السفر، ويقال: نشنشه: إذا عمل عملا فأسرع فيه**[2]، إذن هي كنية، للدلالة على وظيفتها التي تمثلت في خدمة الشخصية الرئيسية **(القرواطي)**، والتي تتصف في السرعة في تنفيذ مخططات تلك الشخصية **الانتهازية**، وبالتالي الاعتماد عليها في ذلك.

–شيخ البلدية: فقد استغل منصبه في الدولة في ممارسة الرشوة، والتزوير، فهو من ييسر للقرواطي الأمور الإدارية للتهريب، وبيع المخدرات:**"شيخ البلدية: المهم كل شيء على ما يرام؟**

الحاج: كل شيء على مايرام وكما نحب، وكما نريد.

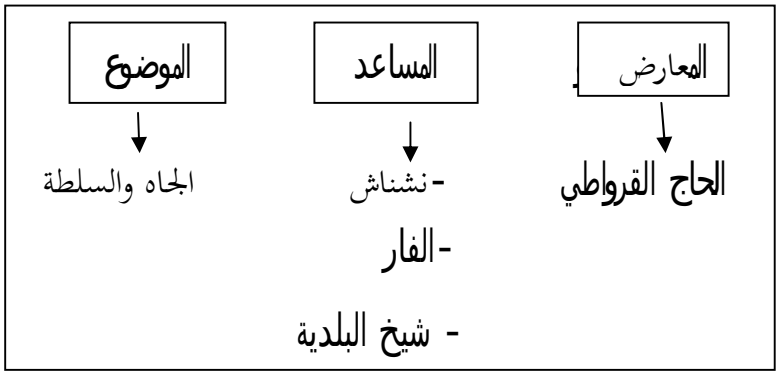
الفار: (مؤكدا) السلع تحضر وتوزع على المشترين الدائمين والسوق هذه الأيام ملتهبة..كل الشباب أصبحوا يتناولون المخدرات"[3].

إن هذا الملفوظ يدخل ضمن استراتيجية العمل/**الخطة، حيث يأخذ السعي للحصول على المال** والجاه والسلطة، فهذه الشخصية –**شيخ البلدية**- لم تحظ إلا بتسمية عامة، وهي شخصية نافذة، **شكلت نموذجا للفساد الإداري، وسلبية المسؤول، ومن** خلال المشهد الثاني للمسرحية يثبت فساد هذه السلطة الإدارية، إذ تمارس سلطتها الانتهازية في ظل غياب القيم، وغلبة النفس، **وكما نلاحظ أن** هذه **الشخصية تتناص مع شخصيات الكاتب الروائية، ومن ذلك شخصية** "أمحمد املمد" رئيس البلدية **و**"رئيس الشرطة" في رواية "رأس المحنة"، **ففي كلا النصين يقدم الكاتب هذا النوع من الشخصيات،** على أنها تمثل الانتهازية في الإدارة، حيث تسعى بكل الطرق المشروعة وغير المشروعة للحفاظ على **مكانتها، وذلك باستعمال قوة المنصب، والدور العاملي "الموضوع" الذي يسعى العامل المضاد المتمثل** في أربع ذوات لإنتاجه، حيث اقترن باستغلال أفراد المجتمع بالفتوى الخاطئة، والاغتصاب، والقتل، **والفساد الإداري،** ويمكن أن نمثل لهذه الأدوار في المسرحية وفق الخطاطة الآتية:

[1]-عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، مصدر سابق، ص11.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، حرف النون، ج4، ص249.

[3]- المصدر السابق، ص- ص30-31.



وهي شخصيات اعتمد فيها الكاتب على إيحاءات اللغة، التي جعلتها تدل على طبيعتها ووظيفتها بصفة كبيرة، وتتطابق من حيث دلالة أسمائها، فللاسم دور كبير في خلق الشخصية وإعطائها وجودا واضحا، فـ"التسمية أبسط أشكال التشخيص، كل تسمية نوع من أنواع البعث والإحياء وخلق الفرد"[1]، فغالبا ما توجد علاقة بين الاسم والمسمى، ودور هذه الشخصية في النص سلبا أو إيجابا، وكأنّ **الاسم** تلخيص لدور هذه الشخصية، وهذا ما نلحظه على مستوى هذه الشخصيات الثانوية التي أطلق عليها الكاتب أسماء لصفات، كـ(نشناش)، وأخرى مجازية كـ(**الفار**)، وأخرى نسبة إلى المهنة (**شيخ البلدية**)، ويمكن أن نفهم أن هذه الأسماء لم ترد اعتباطا، حيث إن الأحداث كشفت أنها سميت **كذلك استنادا** إلى صفاتها ووظيفتها في المسرحية التي تم تبينها، فهم أضعف من أن تكون لهم أدوار مميزة، أو **شخصيات معروفة، وقد تعمّد (جلاوجي)** في أغلب المشاهد الجمع بينهم، وكأنهم صدى لصوت الانتهازية الموجود داخل نماذج في المجتمع.

وخلاصة لهذا المبحث من الدراسة يمكن القول إن الكاتب اهتم في رسم شخصياته بالفعل الذي تقوم به، والوظيفة والدور الذي أسند إليها في النص المسرحي، فتنوعت شخصياته بين الشخصية الرئيسية التي نالت دور البطولة، التي ركز فيها على المضمون الثوري، والقتالي، فحضر البطل الإيجابي، الذي يرنو إلى التغيير، فيقدم نفسه فداء لقومه، ووطنه، وأمته، وفي المقابل هناك الشخصيات الثانوية التي توزعت بين معارض ومساعد، وهي شخصيات ساعدت البطل في مسيرته، وكذا الدفع بأحداث المسرحية إلى النهاية، والجدير بالذكر أيضا تركيز الكاتب على البعدين الاجتماعي والنفسي والفكري **لشخصياته المسرحية، دون البعد الفيزيولوجي (المادي)**، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة المضمون الذي تناوله الكاتب بالمعالجة، الذي نزع فيه نحو الالتزام بقضايا مجتمعه السياسية، والاجتماعية، والديني.

[1]-رينيه ويليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب، تر:** عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992 ص129، وينظر حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص**247.

3- تشكيل الفضاء الزمكاني:

إنّ اختيارنا لهذا العنوان –**الفضاء**- نراه أكثر ملاءمة، لأنه يتضمن المكان والزمان، وهما عنصران أساسيان في الكتابة المسرحية، ويتصفان بالتلازم "**فالمكان يصعب دراسته بمعزل عن الزمان، كما يصعب** تخصيص دراسة للزمن، مستقلا عن الحدث الدرامي الذي يحدث في مكان ما، فكل **كتابة درامية إلا ونجدها تتضمن هذين العنصرين،** وذلك بوضع علامات دالة عليها، بالإضافة إلى ما يستنبط من النص **وإرشاداته**[1]، لهذا فمصطلح الفضاء الدرامي له دلالتان متصلتان: الأولى **دلالة على وجود الرابط الوثيق بين المكان والزمان، والثانية** دلالة ينتظمها مجموع عناصر **النص أو الكتابة، وهناك من الباحثين من مّيز بين فضاءين:** الأول ويتعلق بالفضاء الدرامي الذي يخلقه المتفرج من أجل تحديد الإطار الذي تتطور فيه حركة الشخصيات ويرتبط بالنص المسرحي، والثاني وهو الفضاء المسرحي، وهو يخص الخشبة، والذي يصير بصريا محسوسا أثناء الإخراج.

كما يتفق بعض الباحثين على استعمال (مصطلح الزمكانية أو الزمكان) وذلك للتعبير عن الزمان **والمكان، وهذا ما يذهب إليه (ميخائيل باختين) حين تحدث عن الرواية بقوله:** "وما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في واحد مُدرَك ومشخص، الزمان هنا يتكثف، يتراص، يصبح شيئا فنيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة من أحداث، علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يُدرك ويقاس بالزمان، هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني"[2]، **ولصعوبة الفصل بينهما** في العمل الفني، **فقد أطلق (باختين) مصطلح "الزماكنية/Chronotope"، عام 1938،** في كتابه **"أشكال الزمان** والمكان في الرواية"، كما يشكل كلاهما الفضاء المسرحي الذي يمكن تعريفه بأنه "الحيز الزمكاني الذي **تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء ملتبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدّة تتصل بالرؤية الفلسفية ونوعية** الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب"[3]، **كما أن من وظائف المكان** "احتواء الزمن مكثفا في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها"[4]، ومن هنا فإن للمكان أهميته في علاقته مع الزمن، على اعتبار أنه يخضع للفضاء الزماني من حيث **إيقاع الأحداث، وعليه تستحيل دراسة المكان بمعزل عن الزمان، وأطلق على المصطلحين "الزمكان"، الذي يوضح** "العلاقة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابا

---

[1]-محمد الكغاط: **المسرح وفضاءاته، ط1، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، المملكة المغربية، 1996، ص56.**

[2]-**ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية،تر: يوسف حلاق،(د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1990، ص6.**

[3]-منيب محمد البوريمي:**الفضاء الروائي في الغربة، الإطار والدلالة،دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1984،ص21.**

[4]-**غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بغداد، 1980، ص45.**

فنيا اسم « chronotope »[1] ، ولهذا تجدر الإشارة إلى أن كل منهما يشكل عنصرا بنيويا داخل النص المسرحي، ينبغي تحليله ووصفه ودراسته من خلال البنية والدلالة والوظيفة، وذلك لاستجلاء مختلف الدلالات والقيم الفنية داخل البناء الدرامي للنصوص التي يستهدفها هذا العنصر من الدارسة ذلك أن "الدخول إلى دائرة المعاني لا يتم إلا من بوابة الزمكانات"[2].

وعليه فقد انطلقنا في هذا المبحث من إحدى الإشكاليات التي سنحاول الإجابة عنها بعد التحليل، وهي كيف شكّل (عز الدين جلاوجي) الفضاء (المكان والزمان) في مدونته المسرحية التي استهدفتها هذه الدراسة، وإلى أي مدى شكّل المكان سلطة على الشخصيات المسرحية؟

وللتوضيح فقد وقع اختيارنا لدراسة هذا العنصر –الفضاء- على مسرحيات شكل فيها ثيمة حقيقية قامت عليها الأحداث وصراع الشخصيات، وعلى اعتبار أن ما رصد فيها من توافر هذا العنصر أكثر من غيرها، سواء أكان هذا على المستوى المكاني أو الزماني.

3-1- تشكيل المكان:

يلعب المكان دورا أساسيا في حياة كل إنسان، فهو الركن الأساسي الذي ينطلق منه وإليه يعود، "بدءا من أنطولوجيته نطفة في رحم أمه انتهاء في وجوده الأخير في القبر"[3]، وعليه فهو ما فتئ يمارس سلطته على الإنسان، فهو المكان الحقيقي بأبعاده الفيزيائية التي تحيط به وتؤطره، لكي يحوي هذا الإنسان، إلا أن هناك المكان المجازي، المتخيل الذي يعتمد في بنائه على الكلمة، وهو المكان الفني الذي يتحقق في العمل الأدبي (شعر، قصة، رواية، مسرحية...)، على اعتبار أنه "شخصية متماسكة، ومسافة مقامة بالكلمات"[4]، فهو مكان لفظي يختلف عن الأماكن التي تدرك بالسمع والبصر، يتشكل عن طريق الكلمات التي تجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها[5]، وهو الأسلوب الذي يجعله ينزاح عن فيزيائيته، ويحقق جماليته بفضل الإيحاء والرمز الذي يتجاوز الخارج إلى الداخل المضمر، فيستدعي القراءة والتأويل، والأمر الذي يضمن له التجدد والاستمرارية، ومن الذين قالوا بفاعلية المكان من حيث جماليته ودلالته في العمل الإبداعي (غاستون باشلار) في كتابه"شعرية الفضاء" (poetique du l'espace)، حين منح للفضاء مفهوما باعتباره رمزا فنيا، فقد أضحى

---

[1]-المرجع السابق، ص44

[2]-ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، مرجع سابق.ص239.

[3]- منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، مرجع سابق، ص 153.

[4]-المرجع السابق، ص239.

[5]-محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق. ص71.

العمل الفني يعتمد التلميح لا التصريح، وما على القارئ إلا ملء الفراغات وقراءة البياضات والرموز، الأمر الذي جعل العمل الفني متعدد القراءة والتأويل، ومن هنا تنبع جمالية المكان، لما توحي به من **دلالات اجتماعية** وثقافية وسياسية، خاصة مع العمل الفني الذي يتناول معاناة الشعوب العربية مع **الاستعمار.**

وبما أن المسرح بازدواجيته (النص/العرض) عمل فني بامتياز، فإن المكان يعد من أهم مكوناته الأساسية، كما يعد في المقام الأول فنا مكانيا، يشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في **تشكيلها** للمكان، وهو على حد تعبير **(شارل كريفل) خادم الدراما** [1]، "فالتسمية نفسها لهذا الفن **"مسرح" مشتقة من** (Theatron) التي تعني المكان [...] والنص المسرحي بحاجة إلى مكان لكي يوجد ويتحقق، مكان تنسج داخله العلاقات الفيزيقية بين الشخصيات من جهة، وبينها وبين **الجمهور من جهة ثانية"**[2]، ووفق هذا التعريف فهو لا يقتصر على كونه أبعادا هندسية وحجوما بقدر ما هو **"نظام** من العلاقات المجردة، يستخرج من الأشياء المادية والملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني، أو الجهد الذهني المجرد"[3]، **من حيث أنه يشكل الحيّز الذي تتحرك خلاله** الشخصيات وتتفاعل وتندمج في علاقات متشابكة، قائمة على الوعي باستراتيجياته وأهميته في النص الدرامي"ليكون قدرة فاعلة تتجاوز كونها الجامد المنفعل، وتنتقل من مسرح الفعل لتؤثر وتتأثر، وتشكّل وتضيف وتعدّل وتلغي وتخلق، **ويكون ذلك على المستوى الشعوري النفسي أو على المستوى الوقائعي الحدثي"**[4]، **فالمكان المسرحي** يعد وسيطا حيويا تتفاعل فيه حركة الشخصيات في مدارات خطية، وأفقية، تميل إلى حد ما إلى التناقض والتداخل والتباعد والتنافر، وهو ما يميز كل شخصية في العمل الدرامي، ويشكل البعد النفسي للمكان **داخل البنية النصية، بالإضافة** إلى الوظيفة الفنية، وأبعاده الاجتماعية، والتاريخية، والإيديولوجية.

هكذا ونظرا لأهمية المكان في النص الدرامي أضحى الاهتمام به من قبل الكتّاب يشكل استراتيجية نصية هامة من استراتيجيات الكتابة الجديدة، فلم يعد المكان مجرد إطار تجري فيه الأحداث، وتتصارع فيه الشخصيات، بل إنه أضحى يحدد دور الشخصية وفاعليتها من خلال ارتباطها بالمكان، الأمر الذي

---

[1]-وردت في الأصل "**خديم**".

[2]-لعزيز محمد: **قراءة في النص المسرحي**، أمنية للإبداع والتواصل، الدار البيضاء، المغرب، 2011، ص20.

[3]-سلمان كاصد: **عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية**، دار الكندي، عمان، 2003، ص127.

[4]-سليمان حسين: **مضمرات النص والخطاب: دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائية**، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص303.

يدفع بالمبدع إلى العناية بالبناء الفني للمكان داخل النص على أساس من الخيال مع اكتساب أهميته وديمومته من تماثله مع العالم المحقق خارج النص، **كما** تجدر الإشارة إلى أنّ المكان في المسرح له خصوصية تميزه عن الأنواع الأدبية الأخرى على مستوى **النص أو** العرض المسرحي، لأنه يتشكل في النص الروائي عبر اللغة الواصفة لحدوده وأبعاده، فهو المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي تصنعه اللغة، مما يعني أن أدبية المكان أو شعريته ترتبط بما تمنحه اللغة من التعبير عن المكان، يكون الوصف في أغلب الأحيان وسيلة لإدراكه، إلا أن هذا الوصف يبقى مجرد مدخل لاختراق الشخصيات المكان، **وتفاعلها مع الأحداث**، مشاركة بذلك في بناء الفضاء الدرامي، أما في الثاني فهو **"ذو طبيعة مركبة** لكونه يرتبط بالواقع مكان العرض من جهة، وبالمتخيل مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة"[1]، فالطبيعة المزدوجة للمكان المسرحي، تشير في الوقت ذاته إلى وقائع نصية مسرحية تعتمد على اللغة وتُستمد منها، وأخرى مشهدية تتوزع بين أجساد الممثلين، وعناصر الديكور، والتي تشكل في مجموعها نص العرض المسرحي، **وبناء عليه فالمكان المسرحي يتميز بما يلي:**

-أنه مكان مشهدي ينبغي تشييده، بدونه لن يجد النص صيغته الوجودية المتحققة.

-**أن العناصر المساعدة على بنائه** تؤخذ من الإرشادات المسرحية التي تزودنا بنوعين من المؤشرات: الأولى مكانية محددة، ومفصلة كثيرا أو قليلا بحسب الطبيعة النوعية للنصوص المسرحية، والثانية مؤشرات حركية، أو إيمائية تسمح في حال وجودها بتخيل صيغة لملء الفضاء.

-أنّ الفضائية يمكن أن تستشف بشكل أو بآخر **من الحوار المسرحي**[2].

ويمكن أن نضيف أن الوقائع النصية المسرحية تتضمن مكانا أو أمكنة مفترضة أو مقترحة لا تظهر كمسميات أو إشارات لأماكن حقيقية يعرفها المتلقي أو موجودة بالتحديد، ولكنها أماكن يخلقها النص بالإضافة إلى عناصر أخرى، أماكن متخيلة تنفتح على النص، قد تكون لها مسميات وأشكال وأبعاد داخل النص، وأحيانا لا تكون لها أية ملامح، حيث يكون فيه هذا العنصر مفتوحا أمام مخيلة **المتلقي** لقراءته، هذه القراءة التي تحاول أن تكشف مختلف دلالاته عن طريق البحث عن التقاطبات المكانية التي تخص المكان المفتوح/**المغلق، والمساعد/المضاد، وأماكن الإقامة الجبرية/ أماكن الإقامة الاختيارية**...إلخ، التي تشكل _في أغلبها_ ثنائيات ضدية تجمع بين عناصر متعارضة تعبر عن علاقات **الشخصيات ببعضها البعض، أو عن علاقاتها بالمكان**[3]، **حيث قد لا تتم معرفة الأشياء من حيث**

---

[1] -ليلى بن عائشة: **المكان في مسرح السيد حافظ**، www.U.Fuq.com

[2] -A.Ubersfeld: « **lire le théâtre** »,ed Sociales, 4eme édition, Paris, pp 141-153 .

[3] -صالح صلاح: **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، ط1، دار شرقيات، القاهرة، مصر، 1997، ص33.

الكشف عن خصائصها فقط، وإنما يتم أيضا في ضوء اختلافها وتمايزها، فمفهوم التقاطب يسهم في الكشف عن دلالات المكان وعمقه وخصوصيته، ويعبر عن جمالياته، وعن أبعاده السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية، فهي تعد "وسيلة تصنيفية تجعل الفهم سكنا"[1]، وعليه فقد ألفينا مفهوم التقاطب المفهوم المناسب للاشتغال على الفضاء الدرامي في النصوص المسرحية عند (عز الدين جلاوجي) التي اعتنى فيها بهذا العنصر الدرامي، وهذا للوقوف على الكيفية التي شكل بها بنية المكان، ومختلف الدلالات التي توحي بها، وهذا باعتباره عنصرا من عناصر البناء الدرامي، الذي يتفاعل مع الأحداث ويؤثر فيها، ويسهم في تطور الشخصيات التي تحل فيه وتخترقه من خلال الحدث الذي يدفعها إلى الحركة والفعل[2].

3-1-1- المكان/ التضاد والاختراق

يجدر التذكير بأن طبيعة الفضاءات الضدية تتحدد من نظرتنا للمكان، والفعل الذي يتم داخله، أو المعاداة التي تتحدد من خلال إحساس الشخصية بالمكان وانسجامها معه، أو من خلال نفورها منه "فإذا حدث نوع من الانسجام، فإنها تحيا فيه وتعيش في ألفة، وإذا لم يحدث فستكون الشخصية كارهة للمكان، ويخلق نوعا من التناقض ويتولد في هاتين العلاقتين نمطان من المكان، وتشكل في مجموعها الأمكنة الأليفة، والأمكنة المعادية، ويؤكد هذين النمطين الصلة التي تربط الإنسان بالمكان، إذ تظهر الصلة عواطف الإنسان وانفعالاته، فيؤثر كل منهما في الآخر في علاقة ألفة أو عداء، إذ ثمة أمكنة لا يشعر الإنسان بألفة ما نحوها، بل يشعر بالعداء والكراهية، وهي أماكن قد يقيم فيها تحت ظرف إجباري كالمنافي والسجون والمعتقلات، أو الأماكن التي توحي بأنها مكامن للموت والطبيعة الخالية من البشر، وأماكن القربة"[3]، وهو ما يؤكده أيضا (باشلار) عندما قام بتحديد العوامل والأسباب التي تدفع بالارتباط بالمكان وألفته أو كرهه، من خلال تلك الخبرات والذكريات التي نستحضرها في المكان، فكلما تحققت سعادتنا مثلا في المكان إلا وتآلفنا معه، ويحدث العكس.

هذه المفارقة هي التي صنعت التكوين المكاني في النص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي)، وتنّوع بتنوع المضامين، وتوزّع بين عدد من أشكال المكان التي تقع بين ما هو خاص، وبين ما هو عام، وبين ما هو سلبي وبين ما هو إيجابي، وبين ما هو مغلق وبين ما هو مفتوح، بين ما هو مساعد، وبين ما هو

---

[1]- نبيلة إبراهيم: **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، منشورات النادي الأدبي، الرياض، 1980، ص60.

[2] -حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي، مرجع سابق.** ص30.

[3]- نبهان حسون السعدون: **شعرية المكان في القصة القصيرة جدا**، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2012، ص-ص 98 -99.

معادي، بين ما هو اختياري، وبين ما هو إجباري، وهي ثنائيات ضدية، عملت على تمتين وظيفة المكان في المسرحيات، **ففي المسرحيات الثورية يؤطر الكاتب لفضاء النص بفضاءات أساسية منها :** البيت، والجبل، القرية، الأرض، الجزائر، وكما نلاحظ فقد اقتصر المكان على مستويين أساسيين: **واحد** مغلق وقد تمثل في البيت، والثاني مفتوح، وقد مثله الجبل، الأرض/**الجزائر/الساحة/**الحديقة، وفي هذا **دلالة واضحة على فقر المكان، أو لنقل تضييق مقصود للمكان، هذا إذا علمنا أن زمن الحدث** المسرحي هو زمن ثوري بامتياز، وهو ما نجده في مسرحية **"أم الشهداء"، ومسرحية حب بين الصخور" ومسرحية**"هيستيريا الدم"، **وقد اكتفى فيها بتقديم الوصف اللغوي العام، تاركا للقارئ مهمة الكشف** عن خصوصيته ودلالته ورموزه.

كان البيت في هذا النص **المسرحي "أم الشهداء"** حاضرا بقوة، مثَّل البؤرة المكانية الأولى التي تشْغله الشخصيات المسرحية، والبيت في المسرحية بسيط، تتحرك فيه الأسرة في نطاق ضيق، وفي هذا نلاحظ أن الكاتب لم يتخل عن وصف المكان، لإدراكه أن اللغة تجعل إدراكه ممكنا، فقد قدّم وصفا **للبيت الذي** تسكنه الأسرة الثورية في **المسرحية كما يلي "بيت قروي يظهر كل ما فيه بساطة الأسرة وفقرها"**[1]، فالوصف هنا جاء مجملا غير مفصّل، ولم يكن هدفا، بل كان تعبيرا عن وضع الأسرة، مرتبطا **بأفرادها، دالا على طبيعة الحياة فيه، وعلى سلبيته،** نتيجة حالة القهر في ظل استعمار غاشم، فهو محاصر أيضا من طرف العدو الفرنسي الذي يداهمه من حين إلى آخر على غرار بيوت سكان القرية، وهو ما عبر عنه المقطع الحواري الآتي: **"أحمد: (...) جيوش فرنسا تداهمنا كالجراد**

الأم: آه ولدي أين المفر؟ إلى أين المفر؟"[2]

فالملاحظ في المقطع الحواري قلق المكان ومعاداته لأمن وسلامة الأسرة، ولا غرو في ذلك **"فالبيت** هو امتداد لها، ووصفه هو وصف لها باعتبارها تعبيرا عن أصحابها"[3]، إلا أنه ومع تطور الأحداث نلمس أنه مساعد أيضا، إذ يُعد ملجأ للثوار، ومصدر تموينهم من حيث الغذاء واللباس، وهذا ما تفصح **عنه** اللوحة الرابعة في المسرحية: **"الأب: وهذا البرنس لمن تنسجينه...؟ والبرانيس التي قبله... وهذا المخبأ الذي يقع تحت هذا الموقد من حفره؟ ومن يصونه؟ وقناطر الكسكس من فتلها؟**[4]**، ويمكن** القول أيضا إن المكان الدرامي يختلف عن المكان الطبيعي الخارجي في أنه لا يتضح إذا لم تخترقه

[1]-عز الدين جلاوجي: أم الشهداء، مصدر سابق، ص7.

[2]-المصدر نفسه.ص41.

[3]-ويليك ووارين: نظرية الأدب: تر: مصطفى إبراهيم، دمشق، سوريا، 1972، ص288.

[4]-المصدر السابق،ص39.

الشخصيات الدرامية، لأنه لا يظهر إلا من خلال وجهات نظرها، وعليه فإن حركة المبنى المكاني نشأت من خلال موقف الشخوص الواضح، الذي اتسم بالحسم والتحدي، ذلك أن المكان بالنسبة لهم تعبير عن انتماء، وهو الانتماء إلى هذه الأرض، وقد سعى الكاتب إلى خلق نوع من الامتداد المكاني، من المكان المغلق إلى المكان المفتوح، من خلال ما يسمى بتوالدية البنية المكانية للنص، التي أسهمت في تحديد معاني، فضلا عن خصوبة دلالة المكان، إنها البنية التي بدأت بنقطة البيت، لتنتقل إلى دائرة أوسع هي القرية، وهي فضاء مفتوح، اجتهد الكاتب في تقديم بعض ملامحه، إنها قرية فقيرة، تضم بيوت فقيرة أيضا، لتنفتح على دائرة أكبر هي الأرض، أرض القرية التي صادرها المستعمر:

"الأب: أصدر الحاكم الفرنسي أمرا بنزع كل أراضي أهل القرية.

عائشة: حتى أراضي البور لم تسلم من ظلمهم[1].

وهذا دلالة على أنّ هذه القرية هي أرض بور، هُجّر إليها السكان، فكان ذلك سببا كافيا لأن يتحول هذا المكان إلى مكان معادي، وهو يوحي بكل مظاهر البؤس والظلم أيضا، لتستمر هذه التوالدية للمكان لتشمل الجبل، وقد تمّ حضور الجبل كفضاء خارجي مفتوح يخترقه أبطال المسرحية : **"في الجبل تحت ظل الأشجار وارفة مغارة كبيرة يجلس الرفاق عندها، العلم يرفرف عاليا..."**[2]، هكذا يكون الجبل فضاء مفتوحا يحتضن الثوار، على اعتبار أنه يرتبط بالحرية: حرية الحركة، فهو لا يخضع لسلطة أحد، وهو -في الوقت نفسه- يكون فضاء معاديا للاستعمار، لأنه مأوى الثوار، ورمز للمقاومة، ولعل اختيار الكاتب لهذا المكان لم يكن إلا قصدا، لأنه يرتبط بالواقعي، الواقع الثوري، ولأنه يدرك أيضا أن المغارة والغار يشكل رمزا دينيا، يحيل على المكان الذي حفظ الرسول –صلى الله عليه وسلم- وصاحبه أبي بكر الصديق –رضي الله عنه- من كفار قريش، وهو غار حراء، كما يحيل على الكهف الذي كان شاهدا على قصة فتية آمنوا بربهم، وفرّوا من الطغاة بدينهم، فلجئوا إلى الكهف، وقد نزلت في القرآن الكريم سورة تحمل اسم المكان "الكهف"، هكذا فالمغارة تعدّ مكانا قصده الكاتب في مسرحية "أم الشهداء" لجأ إليه الثوار هروبا من طغيان الاستعمار الفرنسي، ومركزا تنطلق منه الثورة، وقد قدمه الإرشاد المسرحي في اللوحة الثالثة، للدلالة على قداسة العمل الذي يقوم به الثوار، وهو الجهاد في سبيل الوطن، والأمة، وبذلك فقد أضفى قداسة دينية على المكان، وهو ما أكسبه قيمة فنية وجمالية.

كما يتدرج المكان في المسرحية إلى الخروج إلى مكان أوسع، وهي الأرض المكان المفتوح، هذا

[1]-المصدر السابق، ص11.

[2]-المصدر نفسه، ص29

التدرج الذي يعطي صفة الحركة، فضلا عن الكشف المستمر للتكوين المكاني نفسه، فقد لجأ الكاتب إلى التدرج المكاني، حيث بدأ من مكان خاص مغلق وهو البيت، لينتقل إلى شكل مكاني عام ومفتوح هو الأرض التي تظهر كدال مكاني بامتياز، يجمع بين ما هو معادي/سلبي، وبين ماهو إيجابي/ **مساعد،** الصفة الأولى تتجلى في حال القحط والجذب التي أصابت المكان/الأرض: **"الأم: حالنا تزداد سوء بعد سوء...السماء شحت...وقطعاننا ماتت..."**[1]، أما الصفة الثانية هي ما عبرت عنه عائشة: " (...) **لا تخافي أماه ما زال في أرضنا الخير الوفير...وفي سواعد رجالنا العزم الكبير"**[2]، فاختراق المكان من طرف الشخصيات المعادية الممثلة في الاستعمار قد حولت المكان إلى **عامل طارد لأهله، وهو ما** عبر عنه موقف **(الصادق)** في المسرحية: **"نهجر القرية أبتاه...نرحل إلى أي مكان... فأرض الله واسعة"**[3]، لتتحول هذه الأرض في مرحلة ثانية إلى عامل تحدي ضد الظلم والاضطهاد، وسرقة الأرض، وهو ما عبرت عنه باقي الشخصيات كالأب، والابن (أحمد):

"الأب: (...) **أحرقني... فحمني...ولكن ازرعني في هذه الأرض...هنا ولدت...وهنا عشت...وهنا أموت...**

أحمد: (...) **ستنتفض الأرض كالمارد الجبار...نزرعها شظايا ونار...نزرعها بالجراح الحمر..."**[4].

هكذا تحولت الأرض من المحسوس إلى المجرد، **حيث أضحت كائنا بشريا يمتلك مشاعر الغضب،** والثورة، والتمرد، وخرج هذا المكان من مجرد كونه إطارا للأحداث إلى عنصر دافع للحركة، وقوة فاعلة، حيث أصبح هو الذي يخلق شخصية الأبطال، ويدفعهم إلى الفعل: **القتال والإصرار على تحويل المكان/**الأرض/ الجزائر إلى عامل جذب، وهو ما ورد في آخر مشهد من مشاهد المسرحية: "أحمد: (...) **لا تحزني أمُّنا أم الشهيد...لا تجهشي فاليوم عيد...قد أزهرت أرضنا...قد أشرقت شمسنا...في الفضاء البعيد**[5]، إن توزيع هكذا أمكنة بين الشخصيات زاد من ثراء حركة المبنى المكاني، وفاعليته، مما حدا بالأبطال أن يقدموا ذواتهم ثمنا له، فالمكان هنا ليس شخصية محايدة، الأمر الذي عزز المكان في النص المسرحي، وجعله موضوعا تبوأ الأولوية في تفكير الشخوص الوطنية، وقد توزّعت **بين ثلاثة مستويات هي:**

---

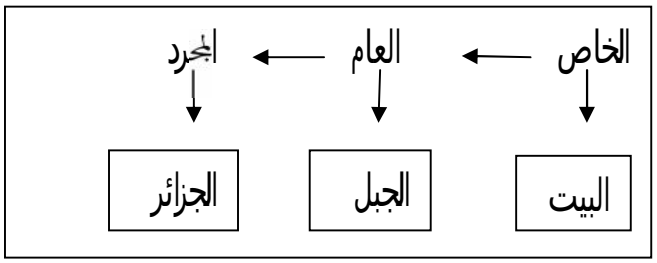
[1]- المصدر السابق، ص08

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-المصدر نفسه، ص16.

[4]-المصدر نفسه، ص17.

[5]-المصدر نفسه، ص58.



إن قصدية الكاتب هي استنطاق المكان بكل تشظياته، واستدراجه نحو المكان الرئيسي، **وهو الجزائر** لزيادة الإحساس بالمكان، وتحميل الأبطال مسؤولية تحريره، وهذا ما يكشف عن المنظور الجمالي والفكري للمؤلف، وجمالية المكان في الوقت نفسه، وعليه فالمكان قد شكّل بؤرة مركزية في مسرحية **"أم الشهداء"**، وحضورا في وعي ووجدان شخوصها، إدراكا منهم أنها مركز وجودهم، **وهو الوجود الذي توحدت من خلاله رؤية الشخصيات البطولية للمكان، بوصفهم يستشعرون وطأة الاستعمار وضرورة الوقوف أمامه، وهو الأمر الذي تحوّل** معه المكان من المكان المعادي إلى المكان الأليف، وإنه التحول الذي زاد من فاعلية المكان، وعمَّق كينونته.

وهناك سعي آخر لتوظيف التقنية نفسها في مسردية **" حب بين الصخور" أي البنية الضدية، ولا** بأس في تحليل هذا السعي لتوضيح هذه التقنية في بناء الفضاء الدرامي عند الكاتب **(عز الدين جلاوجي) من خلال النص المذكور، فقد اكتفى الكاتب بتوظيف مكانين رئيسين، شكل** كلاهما **البؤرة المركزية** للحدث الرئيسي لها، وهما قمة الجبل/ **قلعة الجرف، والمكتب، وقد** بنى الكاتب المكان الدرامي **على أساس التنازع والتضاد، والصراع بين مكانين مركزيين: المكتب/**القلعة، وإن الهيمنة كانت للمكانين **على السواء، الأول وهو المكتب الذي أطّر** المكان في خمسة مشاهد، في كل مشهد يظهر فيه القائد الفرنسي، يحتل المكان هو وجنده، ففي المشهد الثاني يقدمه الإرشاد المسرحي كالتالي: **"إلى مكتبه كان يجلس الجنرال أندريه بوفر في لباسه العسكري يدس رأسه في خريطة بسطها أمامه، يتابع تفاصيلها بقلمه"**[1]، فهو إذن مكان مغلق يتجمع فيه رموز الا**حتلال، توضع فيه الخطط العسكرية للقضاء على الثورة: "يضرب الجنرال بوفر المكتب بعصاه بانتشاء، وقد انبسطت أساريره–رائع، غنيمة لا تعوض، إن القضاء عليهم يعني القضاء على نصف قطاع الطرق، بل على معظمهم، ومعناه خمود هذه الانتفاضة المجنونة، إلى غير عودة** (...)**–تبا لهم، من أين جاءهم هذا العدد الضخم؟ هل يعقل؟ أربع مائة مقاتل في هذا الجبل؟"**[2]، فالمكان هنا طافح بمعاني التوتر، فهو المكان المعادي، الذي يخطط فيه للقضاء على الثورة والثوار في القلعة والجبل، **ويركز** بوفر نظره على الخريطة

[1]-عز الدين جلاوجي: مسردية "حب بين الصخور"، مصدر سابق، ص20.

[2]-المصدر نفسه، ص21.

حتى يكاد يلتصق بها، ثم يوجه خطابه للضابط الثاني:

-ما هي طبيعة الأرض التي سنخوض فيها المعركة؟ (...)

-يقترب الضابط الثاني منه أكثر متأملا الخريطة أيضا:

-منطقة جبلية حصينة تسمى قلعة الجرف..."[1]

فمن فضاء المكتب، تنكشف لنا الكثير من الحقائق، وإن الانفتاح على هذا المكان، يهدف إلى **اختزال الوجود الفرنسي** وسياسته التدميرية، من حيث رسم الشخصية المعادية: الجنرال بوفر وجنوده، وكذا محدودية المكان بالنسبة للمستعمر، من حيث تخصيصه له حيّزا ضيقا متمثلا في المكتب، **ليدخل** النص في مغامرة مكانية، والانتقال بين مكانين: **المكتب، والقلعة/**الجبل، ليبرز البؤرة المركزية للحدث الدرامي، التي تركزت بين طرفي صراع حاد يمثله الطرف الفرنسي الممثل في القائد، والمجاهدين، ولا غرو في ذلك فالجبل معروف في الذاكرة الثورية أنه المكان الذي احتضن الثورة والثوار، وإنه المكان الذي نجد له إيحاء على مستوى عنوان نص المسرحية "**حب بين الصخور**"، **فالعنوان يضم ظرف مكان "بين"** المضاف إلى الصخور التي تتميز بطبيعتها بالقوة والصلابة، وحيث سيكتشف القارئ قلعة، وجبل، أي أمكنة طبيعية، جغرافية محددة،، وهو ما يقدمه سياق النص اسم "**الجرف**" الذي يحدد القلعة، الجبل، **ولعل الكاتب أراد** بهذا العنوان **التمييز بين ما هو خارجي موضوعي**، وبين ما هو واقع درامي فني، "**حب بين الصخور**" مكان درامي لا يتحدد قبل فراغ المتلقي من قراءة المسرحية، وما توظيف هذا المكان الدرامي الرمزي كعنوان للنص إلا تمهيد نفسي للمتلقي، ذلك أن العنوان يضم شيئين لا يعبر عنهما المتن: أولهما كلمة "**حب**" **فهي توحي بشيء من التحديد، فالقارئ يفهم أن الحديث سيكون مقصورا** على حب خاص، رغم أن التنكير فيه يدل على العموم، وهو ما يمنح العنوان بعدا رمزيا عميقا يغري بالتوغل في الداخل، وثانيهما عبارة "**بين الصخور**" التي نراها لا علاقة لها بكلمة "**حب**"، إلا أنها في المتن تتكشف شيئا فشيئا حين نتوغل في أحداث المسرحية، فنخرج أن "**بين الصخور**" هو مجاز دال **على الجزئية، فالصخور هي جزء من القلعة والجبل، وهي من مكوناتهما، وإن الحب هو حب الوطن** الكامن في الشخصيات المسرحية الوطنية الصامدة في الجبال والقلاع والصخور، وعليه فالنص يبدأ بإشارة مكانية مجازية، **ومما** لاشك فيه أيضا أن صورة المكان التي قدمّها **الوصف بصريا تجعل المتلقي** يدرك رمزية العنوان، وندرك معه المسوغ الآخر لاختياره، إذ أنه المكان الذي تنطلق منه المعارك ضد قوات جيش الاستعمار، وهو المكان الصعب، الذي يحيط به الموت، ومع ذلك فإن أصحابه قد آلفوا

[1]- المصدرالسابق، ص22.

المكان، وامتزجوا به، وتهيأوا لخوض المعركة **"في قمة قلعة الجرف يظهر عشرات المجاهدين يكمنون في أماكن متفرقة بأسلحتهم الخفيفة، معظمهم بقشابيات، بعضهم يعقد اجتماعا قرب شجرة عملاقة"**[1]، **إذن حينما يكون الأمر متعلّقا بالمقاومة يتّسع المكان وتتلاشى أطره الضيقة،** ولذا تخرج **الجموع** إلى رحابة المكان في نهاية المسرحية، حيث شكل المكان الواسع الطبيعة المفتوحة لهؤلاء المجاهدين، إنه المكان الرمز للوطن الواسع المفتوح لأبنائه، حتى يحرروه من ضيقه وسلطته، فالمكان في هذه المسرحية يمكن أن نختزله كالآتي:

المكتب ⟸ القائد⟵ المكان المعادي، تخطيط استعمار/ **سلطة على المكان.**

القلعة ⟸ **الثوار**⟵ **المكان المساعد/ المكان الثوري.**

فاللافت الأول في اختيار المكان في المسرحية هو أنه يجمع بين مكان ضيق محكم، **وهو رمز لدولة** الاحتلال، وآخر حصن لها في فضائها **الواسع الذي شكلته بنية الزمان:** زمن الاحتلال إلى ثورة التحرير، ومكان مفتوح واسع هو قمة قلعة الجرف، وهو مكان مرجعي له معادله الموضوعي في الخريطة الجغرافية للجزائر، ويعد رمزا للمقاومة والثورة، وهو **ما** عبر عنه (بشير) **أحد أبطال الثورة، مرددا:**

"من جبالنا طلع صوت الأحرار يناديا إلى الاستقلال.
يناديا للاستقلال لاستقلال وطنا
تضحيتنا للوطن خير من الحياة"[2].

هو الجبل الذي احتضن المكان التاريخي الذي انطلقت منه معركة الجرف العظيمة، فلم يكن المكان في المسرحية مجرد إطار لها، بل عنصرا فعالا في **الأحداث والشخصيات، مشحونا بدلالات اكتسبها من** خلال علاقته بالحدث، وصيرورته، فرغم وعورته وعدائيته، إلا أنه جعل الشخصيات تتآلف معه **وتكيفه، وتفصح من خلاله عن دواخلها وأفكارها، كما شكّل الجبل/** القلعة رمزا وإيحاء بالشموخ **والإباء، ورفض الظلم، وعلى هذا الأساس نجد** صورة المكان في النص الأدبي يختلف عن صورة المكان الحقيقي، لأن الربط بين علاقة المكان ودلالته في الفن علاقة يبدعها الفنان انطلاقا من تفكير وقصدية معينة، وقد وظف تلك الأمكنة المفتوحة خاصة توظيفا دلاليا يحمل أحاسيس الشخصيات ويفسر علّة الحدث، كما يعبّر عن البعد **الفكري والإيديولوجي، فـ"المكان كائن لا يستسلم لماهية يسهل رصدها،** فهو دائما قادر على ممارسة لعبة التحولات والنزوح إلى تمظهرات متنوعة ومتقلبة، فلا يكتفي بأن يكون

[1]- المصدر السابق، ص29.
[2]- المصدر نفسه، ص93.

فضاء فيزيقيا يحتضن كائناته، بل يجعل من هذه الكائنات مكانا رحبا لرحلاته التي لا تنتهي"[1]، **فهو** ليس فضاء محايدا في النص المسرحي، بل قد يكون فضاء رمزيا، أو تعبيرا عن اختيار فني مخصوص يتجاوز ماهيته الأولى، فقد ورد العنوان دالا على المكان حاملا له دراميا.

وفي مسردية "هيستيريا الدم" يقدم لنا الكاتب المكان وفق ثنائية ضدية أيضا تمثلت في المكان في **الحاضر ، والمكان** في الماضي الثوري، **أثثه شخصيات أجنبية وشخصيات وطنية**، وقد تمثل الأول في البيت الفاخر الذي يسكنه الضابط الفرنسي وقد بلغ السبعين، وقد افتتح به النص مشهده الأول، وكل مفرداته التي أثثت له توحي برقيه المادي، حيث ألبسه الكاتب مشهدا تزيينيا أوحى بالمكانة الا**جتماعية** والبعد السياسي للشخصيات التي تسكنه: " **كان البيت فاخرا ينبئ عن ثراء الأسرة ووجهاتها، تزين جدرانه صور للسيد فرنسوا [...] يشرف البيت على حديقة غناء، تنبعث منها زقزقة العصافير وهديل حمامات وعبق زهور تفتحت من أيام فرحة الربيع**"[2]، **هكذا نلاحظ عناية الكاتب بوصف** المكان عن طريق اللغة، متدرجا فيه من الخاص إلى العام: من البيت إلى الحديقة، هذه الحديقة التي حدد عناصرها بأشجار، وطيور، وحمام، وزهور، وعلى اعتبار أنه ليس هناك فضاء درامي ليس متورطا في **الأحداث**[3]، إذ نراه تحديدا مكانيا لم يكن مجانا، حين يعود بنا إلى البيت الذي تخترقه الشخصية الدرامية ليفسر هذا الاختيار: "**وحده السيد كان يتكوم على نفسه فوق أريكة جلدية، يحال أن يلف ذراعية على رأسه**"[4]، فالملاحظ أن هذا التدرج في المكان يشكل البنية العميقة للتكوين المكاني، فرغم جمالية **المكان والزمان: الحديقة/الربيع، إلا أن الشخصية** الدرامية لا تشعر به، بفعل اختراقها الداخل الضيق **البيت/**الأريكة، وهو التناقض الذي عبر عن علاقة الشخصية بالمكان، تفسرها حالة القلق والتأزم **النفسي للشخصية.**

ويحضر البيت أيضا في الماضي الثوري، حيث يعد مكان الإقامة للأسرة الثورية، **وهو "بيت قروي بائس بؤس أهله وبؤس ما وجد فيه من أثاث"**[5]، **إنه الوصف المادي الملموس الذي يتناص مع البيت**

---

[1] -صابر حباشة: غواية السرد: قراءات في الرواية العربية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2010، ص ص144-145.

[2] -عز الدين جلاوجي: هيستيريا الدم، مصدر سابق، ص11.

[3] -أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي : بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، ط1، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010، ص75.

[4] -المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[5] -المصدر نفسه، ص21.

في مسرحية "أم الشهداء""**بيت قروي يظهر كل ما فيه بساطة الأسرة وفقرها**"[1]، فكلاهما ينعت البيت بالبؤس والحرمان، بسبب الحصار: حصار الاستعمار الفرنسي للمكان/الوطن، والإقامة الجبرية نتيجة سياسية التهجير إلى الأراضي البور، ومن خلال هذا المكان البائس يحاول الكاتب في آخر مشهد من المسرحية تكثيف الحياة، فيغير من حركية البيت، ويخضعه لسلطة الزمن، زمن الاستقلال فيعود البيت حديقة ومكانا مفتوحا، وهو المكان الذي فجرته استرجاعات الضابط الفرنسي بعد بلوغه سن السبعين، الجرائم التي ارتكبها في المكان البيت الذي تسكنه الأسرة الثورية، وفي غيره، فعاد إليه يطلب الصفح ممن أجرم في حقهم، وفي حركة هيستيريا وهو يدور في المكان فلا يكاد يتعرف عليه، وهو ما يمكن أن نتبينه في المقطع الحواري الآتي، الذي يدور بين هذه الشخصية وابنته سوزان، والسيدة التي كانت تقرأ "إلياذة الجزائر":"**–يجب عليك أن تزور الطبيب.**

–صدقت أنا جئت إلى الطبيب.

–الطبيب في فرنسا الناس هنا متخلفون.

يصرخ في وجهها بهستيريا.

–أخرسي عليك اللعنة أخرسي أيتها الحمقاء.

–علاجي هنا، طبيبي هنا في هذه الأرض في هذه الحديقة.

(...)

تنظر هنا وهناك.

–لا أرى شيئا سوى أشجار وأنهار وأطفال يلعبون.

(...) **دعنا نسأل هذه السيدة.**

–كان هذا المكان منذ خمسين سنة قرية بائسة، عاث فيها الاستعمار الفرنسي بوحشية، وقتل عشرات من سكانها، كانت قبورهم هنا، وقبر والدتي زهرة كان هنا، لقد أعدمها أحد الضباط بلؤم كبير، بعد أن عالجناه وأنقذنا حياته"[2].

المكان في هذا النص لا يخلو من الشعرية حين اعتمد فيه الكاتب على الاستذكار، والتأمل الذي ينطوي على مأساة الدم، وعلى حسرة معلنة للتحول إلى حسرة شعرية وجودية تحركت نحو الماضي حيث يقتل هذا الضابط الفرنسي الأم زهرة دون رحمة وهي التي آوته واستجارته، وهذا ما ورد في المشهد

[1] - _____ أم الشهداء، ص7.

[2] -عز الدين جلاوجي: هيستيريا الدم، ص-ص73-74.

الثامن: :...**يضغط الضابط على الزناد، يسرع إليه الضابط الأسير، ينزع منه المسدس، يصوبه إليها، ويطلق رصاصته في صدرها ورأسها...**"[1]، هكذا نرى اختراق الشخصية الأجنبية **للمكان** التي **قامت باستدعاء** الماضي المخضب بالدماء، وهي تبحث عن الصفح، فيصير المكان حاملا لشرعية التاريخ الثوري، وذكرى الأم الشهيدة التي تعد مظهرا من مظاهر المقاومة والدفاع عن الأرض التي أزهرت **حدائق وأطفالا.**

أما المكان في المسرحيات الدينية التي استلهمها الكاتب من التاريخ الإسلامي، **فإننا نلحظ فيها** تعدد الأمكنة، ومع ذلك فإن هذا التعدد يمكن أن نختزله وفق ثنائية ضدية، وهي أمكنة مساعدة، **وأمكنة مضادة وعدائية، وتحكم** هذه الثنائية كل من مسرحية **"ملح وفرات"، ومسرحية "رحلة فداء"،** ويمكن أن نقرأ المكان في المسرحية التاريخية من خلال ما تستحضره مسرحية **"ملح وفرات" على اعتبار أن هذا العنصر _المكان_** يتقاطع مع ما جاء في مسرحية **"رحلة فداء"، وبداية يؤطر الكاتب المكان** التي تتحرك فيه الشخصيات الرئيسية في المدينة المنورة كمكان مرجعي و**فضاء مساعد، ومفتوح، كيف لا وهو الذي يضمن الحماية للمهاجرين الذين أخرجوا من** ديارهم ظلما، وهو في الوقت نفسه شكل **أفقا** دراميا أفصح عنه المسلمون بكون مدينتهم هي التي احتوت الدعوة **المحمدية**، وفي سبيل تبين هذه الألفة نقتبس هذا المقطع الحواري من المسرحية:

" محمد: إنا لنحمد الله على أن هدانا للإيمان.

عبادة: لقد بزغ نور الله على المدينة، فاستنارت وأشرقت، وتغير كل ما فيه.

عمار: وأصبحنا بفضل الله إخوانا"[2].

وفي الاتجاه المعاكس نقابل هذا المكان الآمن أمكنة عدائية، تتمثل الأولى في حصون اليهود في المدينة، حيث يتواجد اليهود بدسائسهم، أما الثاني فتمثله مكة حيث قريش وسادتها، وقد اتخذت دار **الندوة** مكانا لها للتخطيط للقضاء على الدعوة المحمدية، ووفقا لهذا التقسيم للفضاء الذي تتداوله مشاهد المسرحية وأحداثها، يمكن أن نستنتج أن هناك معادلة تكشف عن تلك الأفضية وعلاقتها بالشخصيات في النص المسرحي، وتكون كما يلي:

---

[1] المصدر السابق، ص67.

[2] -_____: مسرحية "ملح وفرات"، مصدر سابق. ص 7.

المدينة ⟵ المهاجرون والأنصار ⟵ الدعوة/الحماية/التآلف.

حصون اليهود ⟵ المكان المغلق/الدسائس ⟵ اليهود

مكة/بيت الندوة ⟵ سادة قريش ⟵ التآمر مع اليهود/ القضاء على الدعوة

وكما هو ملاحظ فهي أمكنة مرجعية لها ما يعادلها في الواقع الموضوعي، والتاريخي، شكلت فيها المدينة حلقة وصل بين ما يحدث في مكة وبين ما يحدث في حصون اليهود، باعتبارهما مكانين للحدث الدرامي، فما يحدث في مكة، وفي الحصون اليهودية ينطبع تلقائيا على المدينة وعلى شخصياتها (الصحابة –رضوان الله عليهم–) فهما مكانان يتجهان بعدوانيتهما نحو المدينة، وهي أمكنة ارتبطت ارتباطا وثيقا بالشخصيات التي اخترقته، وحيث أنه على أساسه يمكن تصنيفها إلى ثنائية المغلق/المفتوح، أو المساعد/المضاد، وإن التركيز على هذه الأمكنة الثلاثة نراه اختزالا لأحداث المسرحية، وهي تنسجم والمرجعية الزمنية والدينية التي أطرت النص.

كما شكل المكان الصحراء/الأرض الخصبة عاملا مساعدا في الدفع بأحداث مسرحية "غنائية أولاد عامر" على أساس المكان الطارد الصحراء، وهي الثيمة التي قامت عليها أحداث المسرحية، والتي توافقت مع تغريبة بني هلال في تنقلهم، وهو ما جاء على لسان الراوي: "في أرض ما فيها نبات، في أرض كثرو فيها العديا (...)، في تلك اللحظة والحين، جمعوا متاعهم والبنين، وابدات رحلة الشمال، لأرض العز والتمكين، أرض الهضبات العالية، أرض العيون الرقراقه..."[1]، إن جمالية المكان تظهر هنا في هذا التقابل الذي صنعه هذا السرد الحكائي عن طريق الراوي، بين مظاهر توحي بالقحط والغزو، وكثرة الأعداء: أعداء الخارج، وأعداء الداخل، فهي مكان معاد اجتماعيا، واقتصاديا، وسياسيا، تتشابك فيها قسوة الحياة ومرارتها، فالصحراء تمارس سلطتها الطاردة لأهلها، وتدفع بهم إلى التنقل والبحث عن المكان الآمن، إنها الأرض الخصبة التي أضحت تمثل الحلم لبطل المسرحية (عامر)، حيث توحي هذه الشخصية أن هناك نوعا من التوحد بينها، وبين هذا المكان الآمن: الأرض الخصبة، لتعلن رفضها من المكان القريب/الصحراء، والتعلق بذلك البعيد، وتتجلى أهمية هذا المكان كونه مكان العشق، والخصوبة، والصفاء والنقاء، وكأن بالشخصية البطلة تمارس استشرافا لهذا المكان البعيد/الأرض الخصبة، وهو الأمر الذي ساعدها على اختراقه، وتحقيق الحلم في الاستقرار به، وقد كان مكانا مرجعيا

[1]-عز الدين جلاوجي: مسرحية غنائية أولاد عامر"، مصدر سابق، ص- ص 47-46.

بامتياز، حين أحاله الكاتب على مكان واقعي يمكن تحديده جغرافيا وهو مدينة سطيف، وهو ما نطق به الراوي في آخر مشهد من مشاهد المسرحية: "...**ها هم يا حضار..أولاد عامر لحرار..مازالوا كي اسبوعة في الميدان..يحميو عز سطيف زينة البلدان**"[1]، وإنه التحديد الذي نخاله مقصودا، وذلك للإيهام بواقعية الأحداث والشخصيات، التي قد تحيل إلى مرحلة من مراحل تاريخ المكان/سطيف/الجزائر، حيث التزاوج بين الجنسين العربي والأمازيغي، وتشكيل شعب يعيش تحت راية واحدة.

هكذا فالمكان في النص المسرحي لـ(**عز الدين جلاوجي**) قد شكل عنصرا من عناصر البناء الدرامي، وجاءت الأمكنة في النصوص التي عرضناها سابقا موزعة حسب ضوابط درامية، اتسمت بالتداخل، بحيث لا يمكن الفصل بينها، إذ يمكن اعتبارها علاقة وجود، فمصير الشخصيات كان مرتبطا بهاته الأمكنة ارتباطا وثيقا، اعتمد فيها _وفي كثير من الأحيان_ على ثنائيات ضدية من مثل المكان المفتوح/المغلق، والمساعد/المعادي، ورغم أن هذه الثنائيات قد توضح الفضاء المكاني عن طريق الوصف اللغوي خاصة، إلا أن صورة المكان تبقى بحاجة إلى الحكم على مدى نجاح الكاتب في تقديم هذه الصورة من خلال التشكيل العام للفضاء الدرامي، ولا يتأتى ذلك إلا باختراق الشخصيات للمكان، حيث يتم بواسطتها تشكيله.

3-1-2- الفضاء المكاني والسينوغرافيا

إن الحديث عن النص الدرامي يقابله الحديث أيضا عن نص يؤسسه المخرج من خلال تمثل فكري وفني وتقني "ذلك أنه نص غير منته، ولأنه نص يدعو نصا آخر، نص يسعى إلى الاكتمال بالنص الثاني ليجد طريقه إلى المسرح...إلى أذن المشاهد وعينه في نفس الآن"[2]، وهذا بالضرورة يجعلنا أمام مستوى من البناء في الكتابة المسرحية، والذي يتمثل فيما يعرضه من عناصر يؤثث بها الفضاء الدرامي (الديكور، الإضاءة، اللباس، الاكسسوار، الموسيقى...)، وهي عناصر تشكل في مجموعها سينوغرافيته التي من شأنها أن تبرز الجوانب الخفية كالأحداث والأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات المسرحية.

ويذهب (**باتريس بافيس**) إلى أن مصطلح (**السينوغرافيا**) في الاستعمال الحديث أضحى بديلا لما كان يعرف بـ(**الديكور**)، وتكمن الرغبة في هذا التبديل الاصطلاحي إلى تجاوز التزويق والتزيين والتهيئة التي لا يزال يفرضها المنظور القديم للمسرح، لأجل ذلك صارت (**السينوغرافيا**) من منظور جلّ المنظرين

[1]- المصدر السابق، ص-ص76-77.

[2]-محمد الكغاط: "**التجريب ونصوص المسرح**"، مجلة آفاق، ع3، المغرب، 1989، ص19.

المسرحيين الحداثيين علما وفن تنظيم الخشبة والفضاء المسرحي، وهذا التحول في وظيفة (السينوغرافيا) يرتبط بتطور الدراماتورجيا، وهو ما يتناسب والتطور الذاتي للجمالية المشهدية، أكثر مما يتعلق بالتحول العميق في فهم النص، وفي عرضه مشهديا[1]، وبناء على هذا، كنا قد عرضنا للفضاء المكاني وإخضاعه لمفهوم التقاطب بغرض استنباط مختلف الدلالات والرموز التي تسهم في فهم مختلف الأبعاد التي يرنو إليها هذا النص، إلا أنها مقاربة رأينا أنها تحتاج أيضا إلى الحديث عما يؤثث هذا الفضاء من عناصر (السينوغرافيا)، التي من شأنها أن تساعد على استخلاص صورة واضحة عن المكان وفضاءاته، كما قد تفصح عن مدى قدرة الكاتب على رسم في نصوصه الإطار الركحي، ومظاهر سينوغرافية في كتاباته المسرحية التي يمكن أن تقرها من المشاهدة الركحية أمام الجمهور، وتزكية الطرح الدراماتورجي عند الكاتب.

وهو بالفعل الشيء الذي يبدو لنا من خلال قراءتنا لـ(سينوغرافيا) نص مسردية "حب بين الصخور"، وهذا من خلال النصوص الإرشادية التي تتصف بالتنوع، فمنها ما يتصل بالفضاء الدرامي للنص ك(الديكور) و(الإكسسوارات) والإضاءة، ومنها ما يتصل بالحركة والإيماء، واللباس، وتصنف هذه العناصر في العلامات البصرية والسمعية، وتعدّ الإرشادات المسرحية القناة التي يتم العبور عن طريقها من النص الذي يشكل نسقا لغويا لا يدرك إلا بواسطة القراءة إلى العرض الذي يتسم بالتعددية، فهو ينشأ عن أنساق سيميائية عديدة: لفظية (كلام الشخصيات) وسمعية (الموسيقى، المؤثرات السمعية)، وبصرية (الإيماء، الإشارة، الحركة، الإكسسوار، الديكور، الإضاءة...)[2]، فالمسردية تتضمن عناصر سينوغرافية، من شأنها أن تكون اقتراحات لبناء عرض مسرحي، وهو ما جعلنا نبحث عن هذه العناصر، ونحاول قراءتها.

بداية يمكن أن نقرأ أطول إرشاد مسرحي كان قد ورد في المشهد التمهيدي للمسردية كما يلي:

"رغم الفجر الزاحف إلا الليل ما زال يفرض سطوته على المدينة، تبدو الحركة باهتة، أقدام تعبر من حين لآخر في احتشام، أضواء مصابيح تسعى جاهدة في توفير الضوء للعيون المتيقظة، كل المحلات تطيق شفاهها، إلا مقهى شعبيا، في ركن المقهى يجلس مجموعة من الشبان يتابعون فيلما بوليسيا بحماس شديد، وقد تعالت سحب الدخان فوق رؤسهم..في الزاوية الأخرى من المقهى يجلس شيخ في السبعين من عمره، في لباسه التقليدي يرتشف قهوته في مهل، يضع

[1] -لعزيز محمد: **قراءة في النص المسرحي**، منشورات أمنية للإبداع والتواصل، الدار البيضاء، المغرب، 2011، ص ص93-94.

[2] -عبد الحميد بن البحري: **مغامرة العلامة المسرحية في مغامرة رأس المملوك جابر، سعد الله ونوس**، ص170.

عصاه بين ساقيه، ويداعب حبات سبحته، يرفع رأسه بين حين وآخر متنقلا بين الشبان والفيلم..يغرق النادل في تنظيف الطاولات وجمع الكؤوس، دون أن يتوقف عن إرسال صفير من شفتيه..."[1]، فالملاحظ أن الكاتب قد حدد الوحدة المكانية الكبرى وهي المدينة، دون تفصيل، وفي هذه الوحدة توجد وحدة مكانية صغرى وهي المقهى، وحيث لم يهتم بوصفها وصفا مفصلا، ولم يأخذ الوصف الطابع الحسي، ومع ذلك نجد هذا المكان الضيق يصنع ثيمة النص، فمن تلك المقهى تنكشف الكثير من الحقائق: حقيقة الشيخ، والشبان، ومزج فيه بين الماضي المليء بالتضحيات، ومواقف الشرف، والحاضر المستقل، ورغم ذلك فهو حاضر يشكو وطأة الرداءة، والتغريب والانسلاخ عن قيم الثورة، وهذا ما يكشف عنه المكان المقهى:" **يصاب الشبان بارتباك عظيم ويدخلون سريعا تحت الطاولة مذعورين لاتقاء شظايا التلفاز، بينما يبقى الشيخ دون حراك إلا من ابتسامة خفيفة"**[2]، ففضاء المقهى في هذا النص الثوري يعد صورة ناطقة عن رؤية إخراجية ترتكز على بنية السرد، والحكاية، والتاريخ، وعلى سكون الشبان حيث جذب "الشيخ" اهتمامهم، بأوصافه وحركاته، وذلك إصرارا منه على إظهار تفاعلهم، مع ما سيعرض عليهم، وهو فعل مقصود من الكاتب من أجل افتتاح مشاهد الفعل المسرحي، محاولا أن ينعش هذا الفضاء المكاني، ويؤثثه بعلامات ممسرحة: انفجار التلفاز، العصى، الطاولة، كذا أجساد الشخوص وحركتها: "**يقوم هادئا للحظات...ثم يتجه حيث الشبان...يقف عندهم دون أن يغيروا وضعياتهم، يمسك عصاه من وسطها، يقول بسخرية:ما أتعسكم أيها الصغار !**"[3]، إنه الحدث البسيط الذي أمسك الكاتب بخيوطه لينطلق في أحداث المسرحية، التي تتلخص في عرض لوحة من لوحات معركة الجرف التي تشابك فيها المجاهدون مع قوات الاستعمار الفرنسي، وقد توجت بالنصر، فجعل المؤلف من هذا المدخل في المشهد الأول تقنية فرجوية اتخذ من السخرية الهادفة وسيلة للتحريض على التغيير، حيث أنعت موقف الشبان من اشتغال التلفزيون واختبائهم تحت الطاولة بأنه جبن، وهو البعد الذي جاء مقترنا ببلاغة الشخصية (الشيخ) التي جعلت منه منطلقا للنقد، حيث يسخر الشيخ من الواقع، ويستمر الحوار، ويستمر التهكم والسخرية...ويتمثل هذا الفعل فيما أنعت به هؤلاء الشبان الشيخ من أوصاف: "**لعلك كنت مع رومل ثعلب الصحراء**"، "**أو ربما هو نفسه رومل ثعلب الصحراء**"، أراه يشبه الجنرال جياب"، "**صدقت أنت أيها الشيخ**

[1]- عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مصدر سابق، ص11.

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-المصدر نفسه، ص12.

قائد معركة ديان بيان فو"[1]، بهذا الحوار الساخر يحدد **(جلاوجي)** الجو العام الذي سيفجر أحداث المسرحية، ويرسم صورة الشباب الجزائري الذي انحاز إلى نمط حياة الفراغ، وفي هذا إدانة ودعوة في الوقت نفسه للتمسك بمبادئ الثورة التي قامت على العمل والجد والإبداع، ليكشف بعد ذلك هذا الشيخ عن شخصيته الحقيقية، فقد كان أحد أبطال الثورة، ليتخذ من المقهى ملتقى لحكاية معركة حقيقية كان أحد أبطالها: **"أرجو أن تنسحبوا بعيدا، سأريكم الآن معركتنا الكبرى، ومجدنا المشرق، ينسحب الشبان بكراسيهم إلى اليمين، وعلى ملامحهم حيرة، يدفع الشيخ الطاولة بعيدا، تخفت أنوار المقهى وقد بدأ النهار يشرق، يعود الشيخ إلى الوسط، ليحكي حكايته على الجميع"**[2]، فالمقهى بهذا المعنى أضحى فضاء فرجويا شعبيا، تم تقسيمه كتقسيم خشبة المسرح، إلى منطقتين: يمينا/وسطا، عن طريق الحركة وإسقاط الضوء في جهة معينة، يتم تحريكها بالزمن المسرحي (الآن)، حين يحلق الشبان حول **"الشيخ" يعود الشيخ إلى الوسط، ليحكي حكايته على الجميع: أيها الأحبة: طاب لنا ولكم المقام، وعلى النبي أفضل الصلاة وأزكى السلام.. سأقلب معكم صفحات التاريخ عقودا، نتخطى أنهارا وجبالا وسدودا..نحن الآن نحط الرحال آمنين في رحاب عام خمس وخمسين لنشارك جميعا تأمل صفحة ناصعة من صفحات تاريخنا اللامعة..فلنتابع أحبتي جميعا بإمعان، ونلتقي بعدها على خير وأمان"**[3].

فالفضاء المكاني يمزج فيه الكاتب ببراعة الحاضر بالماضي من خلال الحدث المسرحي، هذا الماضي الساكن داخل "الشيخ" الذي يرمز إلى الزمن الثوري بامتياز، وحاضر يكتظ بمظاهر الضعف والاستكانة، والتي يمثلها الشبان، **فالكاتب** يجعل من المقهى مكانا للفرجة، حين ألبس الشيخ دور الحكواتي، ليحكي للأجيال تاريخ معركة كان قد قادها مع رفاق الجهاد في زمن ثورة التحرير الكبرى، فالمكان داخل بنية النص هو برمجة مسبقة لمجموعة من الأحداث وتحديدا لطبيعتها، والفضاء يحدد نوعية الفعل، وليس مجرد إطار فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية، بهذا تحولت المقهى إلى ركح مشهدي يتداخل فيه الحكي مع الحركة، مع بلاغة الجسد للتعبير عن القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية الراهنة، وهو ما أنبأت به نهاية المشهد الأخير حين انتهت المعركة: **"ينظم الشبان الثلاثة وبعض من في القاعة للمنشدين، وتشارك القاعة كلها أيضا في الإنشاد.. فيما يستمر الإنشاد، يظهر الشيخ وقد كان أحد المجاهدين في معركة الجرف ليروي نهاية المعركة (...) ينطلق منشدا:**

---

[1]- المصدرالسابق.ص14.

[2]- المصدر نفسه، ص.ص15-16.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

شغلنا الورى وملأنا الدنا...بشعر نرتله كالصلاه...تسابيحه من حنايا الجزائر[1].

وهذه التوجيهات تؤكد على أن الكاتب وهو يكتب نصه يضع في الحسبان إخراجه على الركح، فجعل المتفرج مشاركا في بناء الفعل المسرحي الذي اقترب من الاحتفالية التي قال بها المسرحي المغربي (عبد الكريم برشيد) ، **وهذا من خلال اندماج الشبان الثلاثة** مع كل من كان في القاعة**/الجمهور مع المنشدين، والممثلين/الشيخ، وباقي المجاهدين، ومن هذا المنطلق يرى (برشيد) ضرورة خلق فعل (ديالكتيكي)** بين الممثلين والمتفرجين من أجل طرح قضية الإنسان العربي المأزوم، والبحث عن لغة **مسرحية حية** –كما ذهب إلى ذلك بريخت- تكون موصولة إلى عقل المتفرج[2]، **إنه الاندماج الذي يمكّن** المتفرج من أخذ العبرة مما يعرض أمامه خاصة وأنه أمام **"مسرح مفتوح، فلا ستائر ولا حواجز [...] إن** الاندماج عملية لا تتم في الكواليس **[...]** إنما في حضرة الجمهور..."[3]، **ويمكن القول إنّ الكاتب قصد** هذا التحول في الفضاء، على اعتبار أن طبيعة المكان تستوعب مثل هذا التحول باعتباره فضاء دائريا، ويمكن أن نلخص مختلف مظاهر السينوغرافيا في هذا الفضاء المكاني كالآتي:

-الإشارة إلى إحدى الشخصيات **(الشيخ)** ورجل محدد الملامح).

-الإشارة إلى تنفيذ حركات (يجلس، يقوم، يتابع، يرتشف، يداعب، يقف...).

-تواجد عنصر الإضاءة (أضواء مصابيح، سحب الدخان...)

-تجليات (الديكور) (الطاولات، كراسي، جمع كؤوس، شظايا التلفاز...).

-الإشارة إلى اللباس **(لباس تقليدي...)**.

-الإشارة إلى **(الإكسسوار)** (العصا، السيجارة...).

-الإشارة إلى الموسيقى **(أناشيد اختتم بها آخر مشهد من مشاهد النص الثوري)**.

-الإشارة إلى عنصر **الزمان (الليل...**الفجر**...الحاضر..الاستقلال...)**.

-الإشارة إلى الحركة وانفعال الشخصية (حماس شديد**..يرفع رأسه بين الحين والآخر..متنقلا بين..**إرسال صفير**..ابتسامة خفيفة..يقول بسخرية...)**.

وباستنطاقنا لهذا الإرشاد، اتضح أن **(جلاوجي)** قد عمد إلى التشكيل السينوغرافي الذي يعتبر **"لغة** أو لغات تمكن من تحديد الدلالة التي تساعد على الكشف عن خفايا النص الدرامي الأدبي الذي لا **يمكنه** _باعتباره مجموعة من الملفوظات اللغوية_ أن يكشف عنها إلا بارتباطها بمجموعة من الدلالات

---

[1] -المصدر السابق، ص-ص117-118.

[2] -عقا امهاوش: **الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة**، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، 2013، ص140.

[3]- **عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي**، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، 1990، ص27.

غير اللغوية كالإيماء والحركة والنبرة والإضاءة والملابس...وغيرها من الوسائل التعبيرية المسرحية الأخرى"[1]، وهي العناصر التي توفرت في هذا النص المسرحي، واللغة المسرحية التي يسميها (**أنطونين أرطو / Antonine Artaud**) **لغة الإشارات***، **حيث** يقول في كتابه **"المسرح وقرينه"** : **"...على كل** عرض أن يشتمل على عنصر مادي موضوعي يحسه الجميع، صرخات، وشكاوي، ورؤى، ومفاجآت، وأحداث مفاجئة، من كل نوع، وجمال الأزياء الساحر، والأزياء المنقولة عن بعض النماذج الشعائرية، وتلألؤ الأنوار، وأصوات جميلة كالتعاويذ، وسحر **الموسيقى، ونغماتها القليلة النادرة..."**[2]، **ولعلها اللغة** التي تحققت في هذا النص الذي يعد بدوره عنصرا من عناصر البناء الكلي للظاهرة المسرحية، قد يتيح للمخرج فضاء مؤثثا عن طريق المشهد السينوغرافي، ضمن الفضاء المسرحي العام.

3-2- تشكيل الفضاء الزماني:

يعدّ الزمن عنصرا فاعلا في مختلف الظواهر الإبداعية، و"هو في الممارسة المسرحية يعد عنصرا فاعلا **بسبب ازدواجيتها:** الزمن الأول زمن طبيعي معطى، يجلس فيه المتفرج في القاعة ليقرأ النص، ويتفرج على العرض ساعة أو ساعتين أو أكثر، أو أقل بحسب الحالات المعروضة، أما الزمن الثاني فهو زمن الحكاية، أو زمن الحركة المعروضة، إنه زمن الفترة التاريخية التي تجري فيها **الأحداث (مدته، ترتيب الوقائع، تزامنها، تتابع الفصول، والمشاهد)، وهذا النوع من الزمن الذي تطلق عليه (سيزا قاسم) الزمن الداخلي"**[3]، **فهو** من المكونات الأساسية في العمل المسرحي، **لأنه يمنح المسرحية الطابع الواقعي، وهو جوهر المسرح سواء** على مستوى النص أو العرض، فيرتب الأحداث التي تمنح التشويق، لذا يعدّه البعض "العالم الأساسي لوجود العالم التخييلي"[4]، خاصة في المسرح الذي وصفه **(ب.دورت) بأنه "...**لعب بالزمن، ويجعلنا **نستمتع** بهذا **الزمن، وإنه الفن الوحيد الذي يفعل ذلك"**[5]، **وبناء على هذا** رأينا أن نحدد دراسة الزمن في **النص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي)** وفق عنصرين أساسيين هما: **زمن الكتابة، وزمن الحدث الدرامي.**

---

[1] -عبد الرحمن بن ابراهيم: **الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2014، ص137.**

*وهي تشبه الحروف الهيروغليفية _**كما حددها أرطو_، وهي غنية بالرموز والدلالات، تصور مواقف الشخصية وأفكارها، كما ترمز** إلى الطبيعة الإنسانية بطرق ملموسة، تعتمد التفاصيل وطرق التأثير في إحساس المتفرج، للمزيد أنظر المرجع السابق: مها امهاوش: **الفعل المسرحية المغربي والنظريات الغربية الحديثة، مرجع سابق، ص82.**

[2] -أنطونين أرطو: **المسرح وقرينه**، تر: سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973، ص82.

[3] -لعزيز محمد: **قراءة في النص المسرحي، مرجع سابق، ص19.**

[4] -**علي إبراهيم: الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان، ص99**

[5] - **نقلا عن أسعد سامية: "إشكالية الزمن في المسرح المصري"، مجلة الفن، ع9، مطبعة إلياس العصرية، القاهرة، 1983، ص97.**

3-2-1-زمن الكتابة

وغير بعيد عن **الزمن الواقعي للكتابة عند الكاتب (عز الدين جلاوجي)** تأتي المسرحية التاريخية الدينية المتمثلة في مسرحة **"ملح وفرات"، ومسرحية "رحلة فداء"**، إذ يعود الكاتب إلى التاريخ الإسلامي لنسج أحداثهما، ولعل البحث عن هذا الانتقاء يتطلب استحضار السياق الثقافي والسياسي الذي كان يعيشه مجتمع الكاتب المحلي، فمسرحة التاريخ الإسلامي، **من حيث أحداثه وشخصياته وفضاءاته** يشكل في حد ذاته مرجعا لاستلهام المسلم أصالته وعزته واعتزازه بالانتماء إلى هذا الدين، وهذا ما تجسده المسرحيتان ذات المضمون الديني، ولكن السؤال عن زمن الكتابة يفرض علينا صياغته كما يلي: لماذا هذا التاريخ؟ ما الدلالة التي يريد الكاتب من المتلقي الحفر فيها، وفي المضمون الديني الذي ينتمي أكثر إلى التاريخ؟

يمكن القول بداية إن زمن كتابة هاتين المسرحتين يكاد يكون متقاربا، ففي الأولى كان عام 1985، أما الثانية فكان في عام 1987، وإذا عدنا إلى هذا الزمن فسنعود إلى الإشارة إلى ظهور الدعوة إلى التيار الإسلامي الذي أخذ يسير إلى التحزب، **حيث الانفتاح السياسي بعد ذلك على** التعددية الحزبية الذي أسسه الدستور في 23 فبراير 1989[1]، **وإلى** النسق الثقافي والاجتماعي **الذي كان** يتخلله تصدعات على مستوى الفهم الديني الصحيح، بالإضافة إلى الانتهازية التي **جعلت الدين** في كثير من الأحيان قناعا أو مطية للوصول إلى المناصب العليا، الأمر الذي أخذ يُظهر الكثير من المواقف التي تناقض الدين الصحيح، من حيث المبادئ والقيم السامية التي قامت عليها الدعوة، وعليه فإننا نرى كتفسير لهذا الانتقاء هو **استحضار الكاتب حكاية البطولة** والشهادة والتفاني ونكران الذات في مسرحياته، وهذا من خلال البطولة الفردية والجماعية التي قامت عليها أحداثهما، وهذا تأكيد على أن هذا الدين لم يقم على التنازع والاختلاف، وإنما على القدوة، وهو المعنى الذي قامت بتجسيده الشخصيات الدينية في المسرحيات والتي قام **على أساسها الحدث الدرامي وقد قمنا بتفصيل أحداثهما** في مباحث سابقة.

وبحثا عن واقع زمن الكتابة ألفينا أيضا **مسرحية "الأفنعة الشقوية" حيث إن** هناك تلميحا لمحددات **ودلالات هذا الزمن، فالمسرحية ضمنيا تقدم** المشهد السياسي المحلي زمن الكتابة، **ومن رحم هذا المشهد** بنى **الكاتب حبكته الدرامية، وإذا ركزنا على أصدائه** نجده **ضمن زمن العشرية السوداء، وما انبثقت عنها من تحزب وتعددية، وإن** المسرحية تنطق بهذا المضمون السياسي، وهذا عودة إلى زمن الكتابة سنة

[1]- ينظر فوزي أوصديق: **الحقوق والحريات: دراسة دستورية تحليلية، منشورات دار النبأ، الجزائر، 1997، ص ص12-33**

1993، وقد جعل الشخصية الرئيسية تمثل هذا التحزب، في جانبه السيء، حين يصور جوعها للسياسة، حلمها بالمنصب والوزارة، وهو ما نطقت به: "...**ألا تعلم أن أرباب المال حين يشبعون من المال يجوعون للسياسية**"[1]، وعليه فإن هذه الشخصية الانتهازية تسخر سلطة المال من أجل الوصول إلى السياسة التي ترى فيها: "...**السلطة يا فار يا مكار تمنحك السيطرة على كل الناس..السلطة شهوة وإن نفسي لتضطرم شوقا إليها (مغمض العينين حالما) آه حين يركع أمامي أولاد الكلب**"[2]، فالكاتب يدفع على لسان هذه الشخصية نقدا اجتماعيا وسياسيا واضحا للوضع خلال زمن الكتابة، تاركا إفساح الدلالة لذكاء المتلقي، للكيفية التي تمارس بها هذه النماذج سلطتها للوصول إلى السياسة: "...**لقد اخترت شبابا يحسن الحديث عن الوطن والوطنية والتضحية والمصلحة العامة والوفاء للشهداء وإلى غير ذلك مما ينطلي على السذج...**"[3]، ويستمر الحوار ويتسع النقد للمشهد السياسي، وما تميز به من تناقضات، ومن هؤلاء الذين جعلوا من التحزب مطية للوصول إلى السلطة، وهو ما دل عليه الحوار الآتي:

"الحاج: ما الذي يخيفك؟

شيخ البلدية: كان الحزب الوطني الوحيد دون منافس..فكانت كل هذه الحيل تصلح أما الآن فالأحزاب كثيرة..الاجتماعي..الديمقراطي..الإصلاحي..

الحاج: كلهم غشاء لا يخيف إن هي إلا أحزاب قطط وكلاب.

شيخ البلدية: (مقاطعا) إلا الحزب الإصلاحي.

الحاج: كمشة من الدراويش تخيفك؟ إنهم يخلطون الدين بالسياسة ولا يحسنون إلا إسدال اللحى..اترك العبء علي أنا وستبقى في ذلك الكرسي حتى الموت"[4].

من هذا الحوار يتأكد واقع زمن الكتابة، واقع التعددية السياسية، بالإشارة إلى الأحزاب التي تعددت اتجاهاتها (الاجتماعي، الديمقراطي، الإصلاحي)، إنه الزمن الواقعي المخيف، حيث الجوع للسياسة كما عبرت عنها الشخصية الرئيسية (القرواطي) في المسرحية، حيث تتكاثر الأقنعة، حين يفشل حزبه، فينتمي إلى حزب الدراويش:

الحاج: خذ أنت (للفار) خذ أنت (لنشناش) هذا المبلغ يكفيكما لشراء اللباس.

---

[1]- عز الدين جلاوجي: مسرحية الأقنعة المثقوبة، مصدر سابق، ص23.

[2] -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] -المصدر نفسه، ص31.

[4]-المصدر نفسه، ص32.

نشناش" أي لباس نختار.

الحاج: لباس المتدينين كل شيء أبيض..الحذاء..الجورب..القلنسوة..القندورة..وغدا نذهب جميعا لنبارك لهم الانتصار.

الفار" (مندهشا) نبارك لأعدائنا؟

الحاج" الضعيف عدونا والأقوى صديقنا هم حزبنا منذ الساعة"[1]

إنها الشخصية التي تمثل الصراع على السلطة والسياسة، فتقدم نفسها في كل حزب، فتراها تلبس لباسا غير لباسها، لا لشيء إلا لجوعها للسياسة، وهي الأقنعة التي أراد الكاتب تعريتها زمن الكتابة، أما النص الآخر الذي نجد له ارتباطا أيضا بما شهدته الجزائر في التسعينيات **مسرحية " أم الشهداء" وزمن الكتابة هو عام 1998، وهو** يمثل فترة الدم التي عاشتها الجزائر، نتيجة للتحول السياسي منذ عام 1991، حيث ساد فيها منطق السلاح والعنف، فخلفت العديد من مشاهد القتل والإرهاب، وباعتبار أن الأديب هو جزء من هذه الأمة، فقد عبر عن مشاعر الأسف **والرفض والغضب عن طريق الكتابة بمختلف أجناسها، وقد أطلق عليها النقاد والمبدعون** "كتابة المحنة"، **ويكون (عز الدين جلاوجي) واحدا منهم، سواء على مستوى الرواية أو المسرحية، وتكون مسرحية "أم الشهداء" تقارب** هذه الكتابة، وبالنظر إلى ثيمتها، فقد تناولت لوحة من لوحات الجهاد ضد المستعمر الفرنسي، في تلاحم شامل بين أبناء الوطن الواحد، عبرت عنه شخصيات المسرحية: الأم، الأب، أحمد، الصادق، عائشة، جميلة...وغيرها، حاول إقامة مقارنة بين هذا الماضي المقدس، وبين الحاضر المدنس الذي لوثته **ما يشبه الحرب الأهلية، وكأن الكاتب يقيم سؤالا** إشكاليا مفاده: **ما الفرق أن يقتل المستعمر شعب الجزائر؟ وأن يقتل الجزائري أخاه** الجزائري في الوطن الواحد؟ **ولتوضيح هذا الطرح رأينا أن نستدعي مقطعا سرديا من رواية من روايات** زمن المحنة للتدليل على واقع زمن كتابة مسرحية **"أم الشهداء"، وقد وقع اختيارنا على رواية "الشمعة والدهاليز" للروائي (الطاهر وطار) الذي نراها** قد عبرت عن الرؤية التي **نود توضيحها، من حيث أن الزمن فيها هو الحاضر،** والثاني يمثله مشهد من مشاهد مسرحية **"أم الشهداء" لـ(عز الدين جلاوجي)**، وحيث يعود الزمن إلى الماضي الثوري.

لوحة من لوحات مسرحية "أم الشهداء"	مقطع من رواية "الشمعة والدهاليز"
"الأب: فروا بأنفسكم قبل أن تحرقكم ثورتنا. الضابط: بل نحرقكم أن تحترق بكم (لجنوده)	"... لم يكن انتهى من ارتداء جبته بعد خروجه من الحمام، وينتهي من التساؤل (...) حتى كانوا

[1] -المصدر السابق، ص51.

جروا الشيخ إلى الساحة واشنقوه وعلقوه بالحبال الغليظة ليعرف كيف يخاطب أسياده"[1].	قد دخلوا وكسروا الباب (...) كانوا سبعة ملثمين (...أعلنوا بصوت واحد محكمة"[2]

من خلال الجدول أعلاه نلاحظ أن زمن الكتابة متقارب الأول 1991، والثاني 1995، **(الطاهر وطار)** استدعى حاضرا مخضبا بدماء الأبرياء، الشعب يقتل الشعب، أما **(عز الدين جلاوجي)** فقد عبر عن المحنة من خلال العودة إلى الزمن الثوري، الذي على الرغم من قساوته، إلا أن الحاضر المستقل أكثر قساوة، الزمن الثوري مثّله بالأسرة الثورية التي كان لها هدف واحد، تحمّلتْ في سبيله **كل أنواع العذاب** والتنكيل والاضطهاد، ولم تستسلم وظلت على موقفها صامدة حتى تحقق النصر، فالزمن فيها يشكل رمزا للوطنية الحقة التي دفع ثمنها مليون ونصف مليون شهيد، ليأتي هذا الحاضر ويضيع معه الوطن بكل رموزه، فهو إذن الحاضر في مقابل الماضي، الحاضر المدنس، والماضي المقدس، وإنها المقابلة التي أردنا من خلالها التدليل على **أن** استدعاء الكاتب لهذا الماضي الثوري لم يكن إلا للتذكير بأن هؤلاء الذين ضحوا **بأنفسهم، إنما كان من أجل أن يتحقق الأمن والاستقرار، والرفاهية، لا أن يسود الخلاف والاختلاف، ويعود منطق السلاح،** وهو المنطق الذي استعمله الاستعمار الفرنسي لترهيب الشعب الجزائري.

3-2-2-زمن الحدث الدارمي:

تجدر الإشارة أولا إلى **أن الكاتب** نفسه قد أخذ على نفسه أن يوفّر للباحث الجهد والمشقّة اتجاه **البحث عن زمن الحدث المسرحي، بقوله:**"وما يضير الأديب إذا أشار إلى زمن الخلق سنةً وشهرًا ويومًا وساعةً من ليل أو نهار وكلّ المُلابسات الزّمانيّة التي صاحبت العمل الأدبي فتكون كحجر الصّوى تقف دليلا مرشدا في طريق الباحث **وتأخذ** بيده على الدّرب القويم" [3]، **وإنه الزمن الذي تراءى من خلال زمنين: الزمن الطبيعي الخارجي، والزمن النفسي الداخلي،** ويمكن أن نلج زمن الحدث وفق هذين النوعين **فيما يلي:**

أ- الزمن الخارجي/الزمن الطبيعي

وهو الزمن الذي يخضع لمقاييس ومعايير موضوعية ومعايير خارجية تقاس بالسنة والشهر واليوم والصباح والظهيرة والمساء والليل والنهار[4]، إلا أن هذه المقاييس التي يقاس بها الزمن الطبيعي في النص

---

[1]-عز الدين جلاوجي: أم الشهداء،مصدر سابق، ص55.

[2]-الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995، ص189.

[3]_عز الدين جلاوجي : النّص المسرحي في الأدب الجزائري،مرجع سابق، ص145.

[4]-فاطمة عيسى جاسم:غائب طعمة فرمان روائيا،دراسة فنية،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004، ص- ص128-129.

الدرامي لا تتطابق مطابقة تامة، فالزمن الطبيعي الخارجي على الرغم من أنه يحمل أسماءه، فالساعة في النص الدرامي غير الساعة في العالم الحقيقي والخارجي، وعليه فزمن الحدث والفعل هو غير الأحداث الحقيقية، فهو أولا زمن جمالي وهو ثانيا زمن عاطفي وجداني[1]، **والزمن الطبيعي له علاقة وثيقة بالتاريخ لكونه يمثل إسقاطا** للخبرة على خط الزمن الطبيعي، وهو يمثل الذاكرة في اختزان الخبرات مدونة في نص له استقلاليته عن عالم الوجود في النص الدرامي[2]، **وعليه فالزمن الطبيعي بركنيه** التاريخي والكوني يشكل إحدى الدعائم الأساسية لتعزيز العمل داخل الأثر الفني، ويرد الزمن التاريخي بوصفه الركن الأول للزمن الطبيعي في المسرحية من خلال المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث، فهو زمن الحكاية، **وهو** بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه المستقبل **لا يعود** إلى الوراء أبدا، ولعله الزمن الأكثر تداولا وقدرة على الإيحاء بدلالته المرتبطة بالطبيعة، لذلك يقاس بمقاييسها حيث الفصل والسنة، والشهر، والأسبوع، **ويمكن اعتبار** مسردية "حب بين الصخور" ومسرحية "أم الشهداء" زمنية بامتياز، فهي حافلة بالزمن الطبيعي، **فأحداثها** تشير إلى أنها وقعت في الماضي الثوري، **ففي مسردية " حب بين الصخور" تضع مشاهد** المسرحية المتلقي أمام زمن طبيعي محدد هو زمن الثورة، وزمن معركة الجرف وهو ما نستشفه من قول (عباس): **"أيها الإخوان، ها هو اليوم الأول من معركة الجرف [...] ولا نملك إلا أن نحمد الله ونعتز بثورتنا التي حققت كل هذا المجد ولم يمض على انطلاقها غير عشرة أشهر..."** [3]، بالإضافة إلى أن الكاتب قد اعتمد في تقسيم مشاهده على الزمن الطبيعي الذي تجري فيه الأحداث، **وهو ما** تحقق على مستوى بداية كل مشهد، فالمشهد الثاني مثلا يتحدد بأول الليل، وهذا استنادا إلى ما ورد على لسان الضابط الفرنسي:" **الخطة أيها الضابط هي أن نحاصرهم من ثلاث جهات الشرق والشمال والجنوب، ومع ساعات الفجر الأولى سنباغتهم..."**[4]، فالزمن الطبيعي العام في المسرحية يتحدد على هذا النحو، عبر كل مشاهد المسرحية الثلاثة عشر، وهذا ما نتبينه من خلال المفردات الدالة على الزمن في الجدول الآتي:

---

[1]-ابراهيم جنداري: **الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ط1**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000، ص38.

[2]-سيزا أحمد قاسم: **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص27.

[3] عز الدين جلاوجي: **مسردية "حب بين الصخور"**، مصدر سابق، ص75.

[4] -المصدر نفسه، ص24.

المشهد المسرحي	المفردات الدالة على الزمن	الصفحة
الرابع	"بدأت خيوط الفجر تتسلل"	39
الخامس	"أصوات القصف تكاد تصم الآذان"	45
السادس	"ضوء النهار يعم الفضاء"	51
السابع	"النهار في آخره"	59
الثامن	"بدأ الليل يزحف"	65
التاسع	"الوقت منتصف الليل أو يزيد"	75
العاشر	"الفجر يقترب"	85
الحادي عشر	"الفجر يتنفس على جسد جبل الجرف"	93
الثاني عشر	"ثمانية أيام من المقاومة"	104

وبناء على الجدول أعلاه نلاحظ حضور التعاقب الزمني الذي غلب عليه زمنان هما: **الليل،** والفجر، مما يوحي بصعوبة العمل الثوري، وروح التحدي التي يتصف بها المجاهدون المرابطون في الجبل، وما بين الزمنين تتجلى حركة الشخصيات، حيث إن اللازمة المتمثلة في تكرار الزمن: الفجر، **الليل، النهار... توحي بتعاقب الحركة وعدم السكون، وقد منحت المتلقي القدرة على تتبع حركة الأحداث** وتفاصيل المعركة في ظل زمن واقعي وتاريخي عاشه الشعب الجزائري، كما منحته حالة الانتظار والتوقع لما يأتي من أحداث المواجهة في ظل تعاقب الزمن المتسارع الذي مكّن **أيضا من ضبط إيقاع زمن الحدث وحركته،** ومن خلال المشاهد التي تعدّ تطورا في خط الفعل الذي يمارس استمراريته إلى الأمام، أي اتجاه نقطة النهاية [1]، **يكون محكوما بمنطق الخطية التتابعية الذي تتطلبه خطية الزمن الحتمية من جهة، وما** يقتضيه المنطق القاضي بسبق السبب للنتيجة **من جهة أخرى.**

أما مسرحية "أم الشهداء"، فالزمن طبيعي قد أطره النص بالزمن الثوري، وهو ما يمكن قراءته في قول فاطمة: "... **خمس سنوات حتى الآن...ونحن لا نخرج من انتصار إلا إلى انتصار...**"[2]، **هذا**

[1]-شفيق المهدي: أزمنة المسرح، ط1، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2011، ص43.

[2]- عزالدين جلاوجي: مسرحية "أم الشهداء"، مصدر سابق، ص31.

يعني أن الأحداث في المسرحية تجري في عام 1959، أي بعد مرور خمس سنوات من انطلاق الثورة، وقد امتد هذا الزمن الذي تميز في تتابع أحداثه بالخطية الزمنية حتى زمن الاستقلال، وبطريقة رمزية نستشف هذا الزمن في آخر مشهد من شاهد المسرحية على لسان أطفال المدارس الذين أحاطوا بالأم التي كانت تبكي أبناءها الشهداء: **"لا تحزني أمنا أم الشهداء..لا تجهشي بالبكاء فاليوم عيد..قد أزهرت أرضنا.. قد أشرقت شمسنا..في الفضاء البعيد..."**[1].

أما في مسرحية **"هيستيريا الدم"** فقد أحل الكاتب فكرة البنية الزمنية الدائرية حيث الانطلاق من:

الحاضر ⟵ الماضي ⟵ الحاضر

إنها الدائرة التي تم فيها كسر الخط الزمني، وأعلنت عن التحام منطق شديد بين البداية والنهاية، وإن هذا الكسر في بنية الخط قد جاء بطريقة غير مباشرة، فالنص قد وظف الحاضر كبنية من الواقع، وهذا لأن الحاضر حسب رأي (هيدغر) هو لحظة احتكاك بين الماضي الخاص بالفرد، ومستقبله، ولذلك فـ"لكي ينجز المستقبل نفسه يجب أن يصبح حاضرا، وهذا الأخير يصبح بدوره ماضيا، وهكذا تتحقق وحدات الزمان/الثلاث"[2]، فالإنسان يعي الحاضر وهو يستحضر الماضي، ويستشرف المستقبل، فقد تشكل النص من تسعة مشاهد؛ المشهد الأول والتاسع مثّلا الحاضر الدرامي، وقد عرض فيهما الكاتب _وبطريقة درامية اعتمد فيها على حركة الشخصيات_ نتائج الحرب البائسة، وأطر الكاتب مشهده الأول في الحاضر الذي يعني الآن، وينطلق منه ليقدم فكرته التي تقوم على أن دم الشعوب المقهورة ستشكل هيستيريا لمن استباح دماءها، وهو ما تحقق على مستوى الشخصية الرئيسية التي يمثلها الضابط الفرنسي (فرانسوا)، وقد استعان الكاتب لتوضيح فكرته بإيراد الزمن الماضي المدنس/المقدس، الذي ارتبط أولا بالضابط الفرنسي الذي اقترف فيه الجرائم في حق شعب قد أخرج من دياره، وثانيا بالماضي الثوري الذي قدمه الكاتب كاسترجاع للسياق الزمن الحاضر الذي تعيشه الشخصية الرئيسية الضابط الفرنسي، حين أحالنا النص في مشاهد سبعة إلى الماضي الثوري، يعرض فيها قصة كفاح الأسرة الثورية، ولوحة من لوحات الاستشهاد على يد الضابط الفرنسي وجنوده، وهو الزمن الأكثر حضورا من حيث عدد مشاهده، وهذا دلالته على مدى سيطرته على الشخصية الرئيسية، عبر تفجير هذا الماضي عبر الزمن النفسي، ومع ذلك فزمن الحدث الدرامي (الحاضر) يظل يتجه في تصاعد إلى أن يصل إلى نهاية المسرحية التي تبقى مفتوحة على القراءة والتأويل، وإن مثل هذا التداخل بين الأزمنة يعد-حسب

[1] -المصدر السابق، ص58.

[2] -شفيق المهدي: أزمنة المسرح، مرجع سابق، ص42.

رأينا- شكلا من أشكال التجريب، حيث إن الكاتب (عز الدين جلاوجي) دائم البحث عن الأشكال الفنية الجديدة والتشكيل الجديد التي تنسجم مع واقعه المعيش، وعمق تجربته الحياتية، ويمكن التفصيل في دائرية الزمن التي عبرت أكثر عن الزمن النفسي للشخصية الرئيسية التي اخترقته في هذا النص من خلال تقنيتين زمنيتين هما الاسترجاع والاستشراف في موضع لاحق من هذا المبحث.

ب– الزمن الداخلي/الزمن النفسي

هو الزمن الذي يرتبط بالشخصية، فإذا كان الزمن الخارجي هو المرتبط بالحاضر، وزمن الحدث، فإن الزمن الداخلي هو الذي يرتبط بالشخصية، وقد اعتمد فيه الكاتب على تقنيتين أساسيتين في تحديده هما: الاسترجاع والاستشراف، اللذان شكلا في الوقت نفسه ما يسمى بالمفارقة الزمنية (l'anachronie) التي ظهرت مع ظهور تيار الوعي، وتهتم بمستويات الوعي والذاكرة والحلم وغيرها من التقنيات التي تعمل على بلورة الانحرافات الزمنية بشكل خاص[1]، وهي التقنية التي من شأنها أن تمنح الكاتب الحرية في التنقل في الزمن حسب ما تقتضيه رؤيته، وهذا ما يمكن أن نتأكد منه في مسرحيات (عز الدين جلاوجي) التي لامسنا فيها هذه التقنية وفق المستويين: الاسترجاع والاستشراف.

أ–الاسترجاع/ L'ANALEPSE

إنها تقنية زمنية تعني العودة إلى الوراء عند (جيرار جنيت)، أي العودة إلى الماضي، وإلى أحداث سابقة، وهي ليست ذكرى، بل هي تقنية يحتاجها المسار العضوي لتطور الحدث عندما يتطلبها فعلا، فهو متمثل باعتباره موقفا سبق وقوعه (ماض)، إلا أننا مسرحيا نراه في زمنه الحاضر عن طريق الانفعال أو التغيرات في الإلقاء أو استبدال في اللون، وهذا يسحب الماضي البعيد ليؤسس وجوده مرة أخرى باعتباره مظهرا زمنيا من أجل سلطة الآن المهيمنة، وإنها التقنية التي وظفها الكاتب مسرحية "أم الشهداء"، عن طريق الاسترجاع الخارجي ذو المدى البعيد حين تسترجع الأم حادثة استشهاد أخيها على يد جنود الاستعمار الفرنسي، وإن كان هذا الاسترجاع يكشف عن رؤية الكاتب لنضال الشعب الجزائري المتواصل ضد الاستعمار، فإنه أيضا قد أسهم في الكشف عن شخصية الأم في بعدها النفسي والفكري، فمقتل أخيها على يد الاستعمار هو سبب خوفها، ورفضها أن يلتحق أبناؤها بالجبل والمقاومة.

وفي مسردية "حب بين الصخور"، اشتغل الكاتب في التمهيد لأحداث المسرحية على زمنين: الأول

[1]-مها حسن القطراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،، 2004، ص190.

هو الحاضر، والثاني هو الماضي، وهي الازدواجية التي اهتم بها، وضيقت الأحداث وفق بنية المسرح داخل المسرح من خلال محاولة تقديم فرجة حكاية المعركة التي وقعت في قلعة الجرف، انطلاقا من فضاء **درامي متخيل هو المقهى، فهي** الصيغة التي ركبها الكاتب في فضاءين وزمانين اختزلت جوانب اجتماعية واقتصادية وسياسية وفنية، حاولت استرجاع الفضاء الثوري انطلاقا من الحاضر المستقل وهو في رأينا تمرد على النمط الكلاسيكي الذي يقدس الوحدات الثلاث، وقد حاول الكاتب اختزال أحداثها في ثلاث بنيات:

1- بنية التقديم في المشهد الأول، وفيها تم تهيئة الشباب لعرض أحداث عن الثورة (**العرض المسرحي**).

2- بنية العرض واستكمال عناصر المشهد الثوري.

3- بنية الربط بين الزمانين وانتهاء بالتغيير الذي حصل للشباب في آخر مشهد من مشاهد المسرحية، حين التحم الكل في مشهد واحد وانطلقوا في الإنشاد[1].

بهذا **الا**عتمادا على تقنية الاسترجاع؛ استرجاع زمن الثورة، والتأطير لبعض أزمنتها دون الخلط بينها، **الكاتب** استطاع أن ينتقل عبر محطاتها بمراعاة السيرورة المنطقية للأحداث، وفق البنية السردية التي عادت بالذاكرة إلى الماضي المرتبط بالمكان (**القلعة**)، **أو بالقضية (الشيخ ونضاله الثوري)، وهو تذكر الماضي** الذي شكل تواصلا مع الحاضر عن طريق كشفه للأجيال والشباب في المقهى، الذين لم يعوا هذا الماضي، ولم يكن عبرة للحاضر، وهي الثيمة التي شكلت بؤرة الصراع الواثب بين الشباب والشيخ في المقهى، وإنها البنية الزمنية التي قامت أيضا على محاولة الحركة الزمنية لدفعها من الاتجاه السلبي إلى الاتجاه الإيجابي، فحاضر الأمة يمثله الشباب في المقهى (الجلوس في المقهى إلى وقت متأخر، التدخين...) والزمن الماضي قد ارتبط بالاتجاه الإيجابي، حيث تكون الثورة حاضرة بقوة، ليتحول الزمن إلى **الفاعل** القائم على التضحية ومواجهة قوة عاتية، حيث يحاول "**الشيخ**" استرداد هذا الزمن الفاعل، ويأتي الاسترجاع من خلال استعمال ضمير المتكلم للجماعة، لأن الشخصية تتحدث عن ماضيها وماضي هذا الوطن من خلال الذاكرة، وقد لعب الزمن الفجر، والمكان المقهى في تحريك الذاكرة: "**ينسحب الشبان بكراسيهم إلى اليمين، وعلى ملامحهم حيرة، يدفع الشيخ الطاولة بعيدا، تخفت أنوار المقهى، وقد بدأ النهار يشرق**"[2]، حيث تأخذ استرجاعاته أحداث معركة الجرف التي قادها وأبطال

[1] -عز الدين جلاوجي: مسردية "حب بين الصخور"، مصدر سابق، ص117.

[2] -المصدر نفسه، ص15.

الجزائر أبعادا تاريخية وسياسية وجغرافية، فمن خلالها يمكن قراءة تاريخ الجزائر الثوري التي عملت الذاكرة على استدراجه في اللحظة الزمنية الحاضرة في الزمن الدرامي القائم، وهي تقنية **أسهمت** في استمرارية الوحدة الدرامية وفي التشكل الدرامي للزمن، فالحدث الماضي يستعاد كاملا، إنه يأتي على شكل ومضات خاضعة لحاضر الاسترجاع، وهذا ما جاء على لسان عباس: **"أيها الإخوان، هو اليوم الأول من معركة الجرف قد انتهى، علّمنا فيه العدو الغاشم بفضل الله وبفضل الرجال المرابطين درسا لم ينساه أبدا، ولا نملك إلا أن نحمد الله ونعتز بثورتنا التي حققت كل هذا المجد ولم يمض على انطلاقها غير عشرة أشهر، وهذا دليل على أننا نزداد قوة ومنعة، وأن النصر سيكون حليفنا في النهاية"**[1]، إنه استرجاع خارجي قصير، اعتمد فيه الكاتب على السرد الذي تيمز بالسرعة، الغرض منه تلخيص زمن الحدث المسرحي، وقد تجسدت هذه التقنية مشكلة بؤرة سردية تركزت على تكثيف ملفوظات دالة وظفت لهذا الغرض، مثل: "غير عشرة أيام"، **الغاية منه تلخيص أحداث ماضية، أو وضع المتلقي** في سياق الأحداث الدرامية دون إطالة **"فعن طريق التلخيص قدمت [...] الشخصية** الدرامية بعض الأحداث دون الخوض في تفاصيلها، ودون أن يعيشها المتلقي كمشهد سردي **أوحواري"**[2]، وزمن الحدث المسرحي الذي يعد حلقة من حلقات هذه الثورة المجيدة، وأيضا بعث الروح **القتالية لدى المجاهدين**، وإن هذه التقنية سمحت للمتلقي **بالوقوف على الأحداث الماضية، وكانت لها** الأثر الكبير في سير الحدث في الحاضر، ثمّ إنّ إدراك كل زمن آني يتطلّب بالضّرورة الرّجوع إلى الماضي، وكذلك ترقّب المستقبل بل ورسمه، خاصّة وأنّ الآني يتحوّل إلى ماضي، وليحلّ هذا الآني إلى جديد هو **المستقبل**، كما نجد الاسترجاع حاضرا في مسرحية **"الأقنعة المثقوبة"**، حينما تسترجع الشخصية الرئيسية الممثلة في **"الحاج القرواطي"** ماضيها، ويورد الكاتب هذا الاسترجاع في المشهد الأخير من المسرحية، حين تتداخل الأصوات تدريجيا؛ **أصوات الشخصيات** التي مارس عليها القهر والظلم وهي متعددة (مصطفى، الشيخ سالم، تفاحة، خديجة، مراد..):

"مصطفى ولدي أين أنت؟ لمَ لمْ تأت (يراه فجأة) جئت (يحتضنه ويبكي) أأهون عليكم إلى هذه الدرجة؟ كيف حالك؟ حال إخوتك؟ وحال وحال..أمك؟

مصطفى: ليس من حقك أن تسأل عنها بعد أن خنتها واستبدلتها بعاهرة.

وتتواصل هذه الأصوات في مساءلتها لهذه الشخصية وما ارتكبته في حقها:

"(وتظهر فجأة صورة الشيخ سالم)

---

[1]-المصدر السابق، ص 75.

[2]-مريم جبر فريحات: **التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية**، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2005، ص220.

الحاج: سالم من جاء بك الآن؟ من أين دخلت؟

الشيخ سالم: أين تفاحة؟

الحاج: تفاحة تفاحة (ينفجر باكيا) لماذا تعذبني يا سالم؟[1].

فهو الاسترجاع الداخلي (L'analeps interne) الذي استحضرت فيه الشخصية كل الحوادث التي مرت بها، من الآثام التي اقترفها في حق ضحاياها قبل أن يصيبها الوهن، والمرض، والوحدة، وإنّنا نراه استرجاعا يتضمن لغة بصرية سمحت لهذه الشخصية بالتنقل إلى الماضي ومساءلته، والقول إن هؤلاء الضحايا لا يختلفون عن الظالم، فصحيح أنهم تعرضوا للظلم، لكنهم لم يتحركوا لتغييره، وهذا عن طريق الحوار الداخلي الذي تميز بالطول.

وفي حدود كسر البنية الخطية للأزمنة عبر الاسترجاع يأتي نص مسردية **"هستيريا الدم" لتوضيح** مصائر الشخصيات وعالمها الداخلي والنفسي، وما آلت إليه في ضوء معطيات الحاضر، وتمثل شخصية **(فرنسوا)** الضابط الفرنسي المتقاعد الذي أضحى رهينة حصار نفسي، فرض عليه التقوقع على الذات، والاختباء داخل النفس، نتيجة لما اقترفه في الماضي من جرائم القتل والتعذيب **"وحده السيد كان يتكوم على نفسه فوق أريكة جلدية فخمة، يحاول أن يلف ذراعيه على رأسه، يصدر غمغمات متفرقة، ويدفع نفسه إلى حضن الأريكة حتى يكاد يخترقها"**[2]، مع هذه الصورة يبدأ الزمن وهو الحاضر الذي يدفع به الكاتب باتجاه الزمن الماضي: **زمن القتل والتعذيب، وزمن الثورة أيضا والصمود، فقتله الأبرياء** الذين كانوا يدافعون أن أرضهم دفعه إلى الخروج إلى المكان بحثا عن الخلاص، إلى القرية، إلى البيت البائس الذي أعدم فيه الأم زهرة، وهذا ما نتبينه في المشهد التاسع على النحو التالي: **"لا أرى أشياء سوى أشجار وأزهار وأطفال يلهون..ولكنهم كانوا هنا، نعم كانوا هنا..من تقصد؟..هم كانوا هنا، أنا تركتهم هنا..دعنا نسأل هذه السيدة"**[3]، إنه المكان الذي يكون المدار الأساس الذي سيعيد الماضي من مكمنه والذي كان مختفيا فيه، وهو الفضاء الوجودي الذي يحن إليه، ويرى فيه ماضيه وحاضره، فهو **القرية البائسة** قبل خمسين عاما، و**الحديقة الغناء حاضرا، وهو** ما تقوم بسرده السيدة التي كانت تجلس في الحديقة وهي تقرأ **"إلياذة الجزائر: "كان هذا المكان منذ خمسين سنة قرية بائسة، عاث فيها الاستعمار الفرنسي بوحشية، وقتل عشرات من سكانها، كانت قبورهم هنا، وقبر والدتي زهرة كان**

---

[1] -عز الدين جلاوجي: مسرحية "الأقنعة المثقوبة"، مصدر سابق، ص81.

[2] -_____: مسردية "هيستيرية الدم"، مصدر سابق، ص11.

[3] -المصدر نفسه. ص73.

هنا، لقد أعدمها أحد الضباط بلؤم كبير، وبعد أن عالجناه وأنقذنا حياته من الموت"[1]، أثناء ذلك تمر أمام عينيه حياته الماضية كشريط سينمائي، حيث الانتقال من الحاضر إلى الماضي، منذ أن كان ضابطا في الجيش الفرنسي وحتى اللحظة التي يتم فيها حساب الضمير، وتجدر الإشارة إلى أن هذا الاسترجاع قد ارتبط بما جاء في المشهد الأول من صورة فجرت فيه هذا الماضي، وهي صورة خطيب ابنته الذي يهم للخروج في حرب فرنسا في أندونسيا: **"يضرب الأب فيطير قبعته العسكرية ثم يدفعه أرضا في هيستيريا صارخا: كفاكم كذبا...، كفاكم إفكا، وبهتانا(...) مري حبيبك فلينزع هذه البذلة اللعينة..."**[2]، وإن الطرف المفقود من الحدث الذي ارتبط بالشخصية قد فصّله الكاتب في بقية مشاهد المسرحية التي تداولت السياق الدرامي الذي ارتبط بالاسترجاع والارتداد إلى الزمن الثوري، حيث كانت تلك الشخصية تمثل الضابط الفرنسي الذي دفعه طموحه نحو تحقيق مجد فرنسا في أرض غير أرضها، فيقتل أهلها الذين استنجد بهم فأبحدوه، ويتضح أنه من أعدم الأم زهرة، وها هو الآن الحاضر يعود بذلك الماضي المدنس، بالنسبة لهذه الشخصية الأجنبية المعادية ليحدث لها الانقلاب، ويفسرها بحسب الأحداث الداخلية (النفسية)، والتي تخرج إلى السطح بصيغة أفعال وأقوال تعكس ما يعتور دخيلتها من مشاعر اليأس والحسرة والعذاب النفسي، وهو ما صوره المقطع الحواري الآتي:**"يطوف بالحديقة رافعا صوته:**

–عذرا أيتها الأرواح الطاهرة، عذرا أيتها الأرواح البريئة النقية.

تصل أذنيه أصواتا خافتة متقطعة.

–لا عذر...لا عذر...

يلتفت يمينا وشمالا يبحث عنها.

–إني أتعذب، أرجوكم، إني أتعذب.

يرتفع الصوت أكثر، ويصير أكثر وضوحا.

–يداك ملطختان بدم الأبرياء..."[3]

فالدهر يقضي بالقصاص فينقل الشخصية المذنبة من السعادة إلى الشقاء، عن طريق الارتداد إلى الماضي، والإرادة في التصالح معه، فقد استحال إلى عوالم نفسية قاسية، وزمن (اللحظة) والحال والمزاج والصراع والحدث والفعل والبحث عن الذات...الخ، وهو ما أعطى إيقاعا في حركة الموقف الدرامي

[1] -المصدرالسابق. ص74.

[2] -المصدر نفسه، ص15

[3] -المصدر نفسه، ص75.

للشخصية، مما ساعد على إحداث التوتر الدرامي لدى المتلقي/المشاهد، وسحب انتباهه بالحركة (يطوف، يلتفت، يبحث...) التي هي أساس التركيز آنيا، إذ "في هذه اللحظة تصبح الوتيرة الإيقاعية مرئية وليست محسوسة فقط كما هو الأمر في الحياة الداخلية التي تتم بصورة غير مرئية"[1]، وهذا حين تتعدد الأصوات في الحوار المسرحي، وتتحول إلى علامات دالة عن طريق الزمن الذي لا شك أنه أثّر في التركيب الداخلي للشخصية الدرامية، من حيث حركة الوعي التي تدفعها إلى التحول باستمرار[2]، ويمكن القول إن الكاتب قد وظف هذه التقنية في مسرحياته لضرورة جمالية، فمن دون هذا الاسترجاع الذي يتيح للمتلقي معرفة تحول وانقلاب الشخصية ومصيرها الذي ينقلب من السعادة إلى الشقاء، فيضيء بعض جوانب الشخصية، وإدراك أبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية.

ب- الاستباق/الاستشراف/LE PROLEPS

لقد تداخلت الأجناس الأدبية في الحقبة الأخيرة على نحو لافت للنظر، ولهذا ليس من المستغرب أن يستخدم المسرح تقنيات الرواية، من الحوار غير المباشر (المونولوج)، إلى الزمن، وما فيه من استباق واسترجاع، وحلم، والراوي وغيرها، فعنصر الاستباق من تقنيات السرد في الرواية، ولكن المسرح الحديث استفاد من هذه التقنيات في سبيل التعبير عن قضاياه، فقد حفلت المسرحية بمواقف السرد التي كثيرا ما تتلازم مع الزمن عبر تقنية الاستباق أو الاستشراف، وإذا كان الاسترجاع هو الرجوع بالحدث إلى الوراء، فإن الاستباق يعني القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي، وهو مطلع سردي وحكائي يروي أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من المستجدات[3]، وإن هذه الاستشرافات تكون كمقدمة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل أو بمصير إحدى الشخصيات.

إن نصوص (عز الدين جلاوجي) المسرحية تحتوي على كم هائل من الاستباقات، من ذلك ما جاء من في مسرحية "أم الشهداء"، التي نعثر عليها في مواضع عدة، منها ما جاء في اللوحة الثانية على لسان (أحمد) مخاطبا أمه: أم الشهداء:"...**لا تبكي أماه لقد قررنا ولا رجوع....غدا أماه تكفكف هذه الدموع..غدا نوقد أرضنا من عظامنا الشموع..غدا تزهر الدروب والربوع..غدا أماه غدا**

---

[1] -ستانسلافسكي كوونستانتين: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1960، ص197.

[2] - سعد عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970، ص42.

[3]-voir : Gérard Genette : Figures 3, seuil, points Esais, paris, 1972, p82.

غدا"[1]، فالظرف الزماني **"غدا" يدل** المستقبل القريب، وهو في قيد التحقق من قبل المجاهدين الذين يجعلون من أجسادهم وأرواحهم شموعا تحترق لتضيء دروب الحرية، وفي مسردية "هيستيريا الدم" تأتي الاستباقات للكشف عن بعض جوانب الشخصية الفرنسية المتمثلة في الضابط الفرنسي **(فرانسوا)**، والتي تتحكم بحاضره البائس، وبأمور الآخرين، يقول موجها خطابه إلى خطيب ابنته **(ميشال) الذي** يستعد للذهاب في حرب في **أندونسيا: " أما أنت فستندم إن كانت بك ذرة من ضمر، سيعصف بك الندم، ستتحول الدماء التي أرقت، والدموع التي أجريت والصيحات التي فجرت، جميعا ستصير لك كابوسا يعصف بك ليل نهار، ولا معنى لكل ما أعطيت من أوسمة ونياشين"**[2]، **لقد وظفت الأفعال المسبوقة بالسين لتحدد دلالة الزمن الدرامي، والاستباق**، وتحيله إلى المستقبل **من خلال** صيغة التنبؤ التي تعكس شخصية المتنبئ التي أصبحت ترفض كل سياسة ترنو نحو الاستعمار، وهي النبوءة التي تحققت حين يعود الخطيب **"يظهر** (...) **من بعيد مضرجا بدمائه وقد بترت ساقه"**[3]، فالكاتب في المسرحيات ذات البعد الثوري اتكأ على المرجعية التاريخية في تحديد زمن الحدث الدرامي، **وهو الزمن الثوري ، وقد التزم فيه** بالوقائع، كما أن التنقل بين الماضي والحاضر وهو ما أطره نص **"حب بين الصخور"** جاء مقصودا من طرف الكاتب، لأن ذلك يتناسب والهدف من المسرحية، **حيث** محاولته الربط بين جيل الثورة وجيل الاستقلال، ويكون الرابط هو المبادئ التي قامت عليها الثورة، وخلق واقع أكثر إيجابية، وهو الأمر الذي دفع بالكاتب إلى صياغة هذا النص المسرحي، **حين** وجد بغيته في أشد المعارك ضراوة قادها جيش التحرير ضد الاستعمار الفرنسي و**هي معركة "الجرف"**، بالإضافة إلى البعد الفني والجمالي الذي يتراءى لنا خاصة على مستوى حبكة المسرحية وتكثيف الأحداث، فمما لا **شك فيه أن** "المسرحية التاريخية ليست مقصودة لأحداثها، أو لسرد شخصياتها المعروفة، ولكن لتبيان **رموزها والقصد من كتابتها**"[4].

---

[1]- عز الدين جلاوجي: مسرحية "أم الشهداء، مصدر سابق، ص ص23-24

[2] -عز الدين جلاوجي، مسردية "هيستيريا الدم"، مصدر سابق، ص16.

[3] -المصدر نفسه، ص76

[4]-سيد علي اسماعيل: **أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص55.**

وخلاصة يمكن القول إن دراسة المكان في النص المسرحي لا يمكن أن يتم بمعزل عن الزمان، فالعلاقة بين المكان والزمان علاقة متبادلة، وهي علاقة تلازم وتماهي، فإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه بوصفه الإطار **الذي تقع فيه** الأحداث بوصفه شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشكيل الفضاء الدرامي الذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في النص، لذلك فهو يؤثّر فيه ويقوي من نفوذه"[1]، مع اختلاف في الإدراك، فالأول **يتم إدراكه نفسيا، أما** المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، يبدو أن الأمكنة في المسرحية **خاصة السياسية الثورية** قد عبرت **بشكل** واضح عن حالات القهر والاستعباد في فترة الاستعمار، و**عكست مواقف صارخة أمام هذا المستعمر،** ومع ذلك فهي لم تكن غاية في حد ذاتها، وإنما هي تقنية فنية عبرت **عن وعي حاد** بالتاريخ الوطني، وهي مشيدة بكل علامات الهيمنة والسلطة الاستعمارية.

[1]-مها مظلوم خضر: بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر، مطبعة الأوفست الحديثة، القاهرة، مصر، 2001، ص171.

4-اشتغال اللغة الدرامية:

4-1-اللغة المسرحية: طبيعتها وخصوصية خطابها النصي:

تشكل اللغة عنصرا فنيا مهما في بناء النص المسرحي على اعتبار أن العمل المسرحي بنية لغوية وجمالية بالدرجة الأولى، مثله مثل باقي الخطابات الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية، وأسلوبا من أساليب التعبير المهمة لما يحتويه في ثناياه على صيغ أسلوبية وأخرى تقنية، "فإبداع المؤلف يظهر في أسلوبه من خلال النص، الكلمات المكتوبة المطبوعة، الأحاديث، المونولوجات، والحوار بين اثنين والذي ينشأ به الحديث على خشبة المسرح، هذه المجموعات الصغيرة مكونة من حروف سوداء على أرضية بيضاء هي الورق، وباختصار الجمل أو النص قوة بشرية في أكمل أشكالها"[1]، فهي المادة الأولية للكاتب المسرحي، باعتبارها وعاء يتضمن الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها إلى الآخر، ويحاول من خلالها أن يؤثر في استقطابه عن طريق هذه اللغة، وفي هذا يقول **(محمد مندور)**: "نحس دائما أن لأسلوب التعبير اللغوي الذي يختاره المؤلف أثره البالغ في إقبال الجماهير أو إعراضها"[2]، ولذا من واجب الكاتب المسرحي أن يدرك خطر اللغة، إدراكه خطر الحوار ذاته، الذي يعد الأداة الفاصلة في أي عمل مسرحي، فلم تعد اللغة وسيلة للتعبير، بل هي خلق فني في ذاته[3]، وعليه فقد اهتم الكتّاب باللغة في صياغة تراكيبها وبنائها واختيار مفرداتها، حتى تؤدي وظيفتها الفنية التي تتمثل في تحفيز مخيلة المتلقي، وإن فعل البناء يقترن بالبناء الفني للنص المسرحي.

وعلى أساس جدلية النص والعرض الذي يتميز بها الخطاب المسرحي، تكون للغة المسرحية طبيعتها وخصوصيتها، فهو خطاب يتمظهر لفظيا على غرار باقي الأجناس الأدبية السردية كالقصة والرواية، إلا أنه يستعير لغات غير لسانية تتحاور مع لغة اللفظ للتفاعل معها فتميزها عن الأجناس المعنية[4]، وهذا من خلال علامات لغوية، وأخرى إيمائية، وسمعية وبصرية، فهي "لا تقتصر على اللغة المكتوبة وحسب، إنها الصمت أحيانا بين المواقف والجمل، وهي الحركات والإشارات..."[5]، وهو الأمر الذي يجعل النص المسرحي له خصوصيته التي تتقاطع مع خطاب اللغة العادية، ومع الخطاب السردي، ذلك أن النص

---

[1] -أوديت أصلان: **فن المسرح**، تر: سامية أسعد، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1970، ص379.

[2] -محمد مندور: "**مأساة جميلة**"، **مجلة تراث المسرح**، ع3، القاهرة، 2002، ص46.

[3] -**هند قواص: المسرح في مجال الأدب وعلم النفس**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص174

[4] -محمد أبو العلا: **اللغات الدرامية، وظائفها وآليات اشتغالها، تقديم**: يونس لوليدي، ط1، منشورات ألوان مغربية، الرباط، المغرب، 2004، ص11.

[5] -المرجع نفسه.ص69.

المسرحي يكون خاضعا لإكرهات عرضه وتداوله شفويا، إذ يقتضي عند التفكير في كتابته التأكيد على أن مآل هذه الكتابة هو تصريفها بالقول واللعب[1]، أي تحققها على الركح، ولهذا فإن **للغة الدرامية خصائص** يمكن إجمالها **كما يلي:**

-أن تكون سهلة يسيرة طبيعية، وهي تنأى عن البريق وتتجنب بعض المحسنات، وغاية الكاتب المسرحي تختلف عن غاية غيره من كتاب الأنواع الأخرى، فلغة الدرامي **هي اتفاق اللغة واختلافها مع** الحركة والإيماء والحدث والموقف، فقيمة الكلمة في المسرح ليست إلا نسبية[2]**، فهي تتميز عن بقية** اللغات الإبداعية الأخرى بكونها ليست مجرّد سرود، أو تعبيرات عن المشاعر، إنها فضلا عن ذلك هي لغة كثيفة ومركبة تتفرد بحضورها القوي، وبتنا**سلها وتناميها"**[3]، وحتى تتضح أكثر هذه السمات التي تميز لغة النص المسرحي عن غيره من النصوص الأدبية**، نضيف أنها** لغة تترجم على الركح إلى حركة وإشارة، ولهذا فإن المخرج يضطر في كثير من الأحيان إلى حذف الكثير من الرموز اللغوية أثناء الأداء المسرحي، وهذا ما يرسخ أكثر أن المسرح منذ وجوده الأول اعتمد على الحركة والفعل، وليس الكلمة[4].

- وإن أهم خاصية يمكن أن تميز لغة المسرح **هي الاقتصاد اللغوي، فإذا زادت عن الحاجة يمكن** أن يقال أن المسرحية قد أصيبت بالترهل اللغوي، إنه الاقتصاد الذي يخدم قضيتها الأساسية التي تتمثل في الحوار الذي يعبر عن درامية النص[5]، وما يخدم هذا الاقتصاد اللغوي أن يستعين الكاتب لغة **الإشارات والصمت والحركة** التي تؤديها الشخصيات المسرحية.

- إن اللغة المسرحية تكون قريبة من لغة الحديث اليومي، إلا أنها تتمتع بمزايا لا نجدها في المحادثة العادية، هذه المزايا هي التي يحاول الكاتب الدرامي أن يوفرها في اللغة المكتوبة لأسباب جمالية.[6]

وعليه يمكن أن نستنتج أن **اللغة المسرحية** لها شقين: **لغة الخطاب المكتوب الذي يمثله النص،** ولغة الخطاب المرئي ويمثله العرض، وعليه فإنه خطاب تقوم كتابته على نصين هما: **الحوار المسرحي** والإرشادات المسرحية، إذ يعد الأول الأداة التي تتواصل عن طريقها الشخصيات، ومن خلالها يصلنا

---

[1]-Pierre Larthomas : **Langage damatique**, presse universitaire de France, Paris,1980, P108.19 ، نقلا عن محمد أبو العلا : **اللغات الدرامية، مرجع، سابق، ص**19

[2]-محمد أحمد شومان: **اللغة في مسرح توفيق الحكيم، مركز تطوير الأداء والتنمية للنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر، ص**19.

[3]-عزيز محمد: **قراءة في النص المسرحي**، منشورات أمنية للإبداع والتواصل، المغرب، الدار البيضاء، 2011، **ص**14.

[4]- **المرجع نفسه، الصفحة نفسها.**

[5]- **وليد الإخلاصي: لوحة المسرح الناقصة**، أبحاث ومقالات في المسرح، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، **ص**62.

[6]-إبراهيم حمادة: **اللغة الدرامية العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة**، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.

الحدث الدرامي، أما النص الثاني المتمثل في الإرشادات المسرحية فهي نصوص خارجة عن بنية النص المسرحي وتتحدد بتمظهرات الحوار، ولهذا فهي تبقى "النص المكتوب أحيانا من طرف كاتب مسرحي غير ملفوظ من طرف الممثلين والمخصص لإضاءة الفهم، أو طريقة عرض المسرحية"[1]، إذن فهي نص يدل على طبيعة الكتابة المسرحية التي تتصف بالازدواجية، على أساس أنها تحمل إرساليات متعددة "تربط فيها العناصر الصوتية بعناصر بصرية وتصويرية وتشكيلية"[2].

وعلى أساس الوعي بخصوصية الكتابة المسرحية، ونحن بصدد الاشتغال على مبحث مركزي في هذه الدراسة، وهو اللغة المسرحية في النص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) لا بد من الإشارة إلى أن اشتغالنا سيكون نصيا، مع الوعي بارتباط المسرح بالحركة، والعرض، ولهذا لا شيء يحول دون البحث فيما يجعل هذا النص قابلا للعرض، عن طريق ما يعرضه من الإرشادات المسرحية، وهذا اعتمادا على نصوص كنا قد رأينا فيها أنها تستجيب لطبيعة هذا الجزء من الدراسة، وهذا وفق أنماط الحوار.

4-2- أنماط الحوار والتشكيل اللغوي:

يعد الحوار أحد أهم آليات اللغة، والجزء الأساس في اللغة المسرحية التي يشيع فيها الحياة، ويكسبها وجودها الحقيقي، لأنه الأداة التي تنقل المواقف والانفعالات، بالإضافة إلى الوظائف التي يضطلع بها كتطوير العقدة المسرحية وتنميتها، والكشف عن الشخصيات، ومساعدة النص المسرحي على إخراجه على الركح[3]، إذا إنه ملفوظ الشخصيات به تعبر عن حالاتها النفسية والاجتماعية والفكرية، وحتى يؤدي بعده الدّرامي الذي يبنى على الحركة والفعل، فالحوار في العمل الدرامي يختلف عنه في الأعمال أو الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والشعر، وعليه يجب أن يبتعد عن البذخ اللغوي، وتعويضه بالحركة وبلغة الجسد.

واللغة المسرحية هي التي تجعل هذا الحوار متميزا عن الحوار العادي الذي يدور بين عامة الناس، فهو في النص "وجه من وجوه استعمال اللغة، وهو من هذه الناحية يفترض الغير، فاللغة على حد تعبير (سارتر) ليست ظاهرة مضافة إلى الغير ولكنها هي الوجود للغير من حيث أنه وجود يحيل فيه الشعور إلى علاقة بالمشاعر الأخرى، ومن حيث استشعار الذاتية نفسها موضوعا للغير"[4]، فالحوار يقوم على

---

[1] -Patrice Pavis : **Dictionnaire du théatre**, Editions sociales, Paris, p215.

[2] -جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص87.

[3] -روجرم.م. بسفيلد(الابن): فن الكاتب المسرحي، مرجع سابق، ص264.

[4] -عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس، 1978، ص61.

أساس وجود الآخر في علاقة تبادلية بين طرفين أو أكثر، وهو ما يشكل الحوار الخارجي، كما قد لا **يستدعي نمط التواصل وجود الآخر، بل هو حوار** من جهة واحدة ويوجه إلى الداخل، **وهو حوار** يتجه نحو الذات ويعود إليها، وهو الحوار الداخلي، هذا وإن مقاربة اللغة الدرامية ضمن سياقها النصي تفرضه خصوصية النص الدرامي ذاته، لذا من واجبنا أن ننطلق من حيث تناول اللغة الدرامية في الحوار بنوعيه **الخارجي والداخلي.**

4-2-1-لغة الحوار الخارجي/فعل التواصل بين الشخصيات

بداية يجدر التذكير بطبيعة الحوار الخارجي الذي يقوم على أساس وجود الآخر، **إذ ينطلق من علاقة تواصل وتبادل** بين طرفين، فهو يستدعي أن يتوجه الخطاب نحو شخص ما، فهناك متكلم آخر هو **متلقي الخطاب وحضور هذين الاثنين المتكلم والمستمع هو الذي يشكل اللغة، وعليه فإن ثنائية المتحدث/**المستمع التفاعلية هي طريقة أساسية في المشهد المسرحي، تضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة، وهي الثنائية التي تولد ثنائية الـ**"أنا"/"أنت"** في علاقة تبادلية من شأنها أن تولد مساحة من التوتر الدرامي بين الشخصيات، ولهذا يجب أن يكون من الناحية **اللغوية يناسب المستوى الفكري** والاجتماعي للشخصية من خلال اختيار المفردات التي تعبر الشخصية بواسطتها عن أفكارها وقراراتها **المعلنة والمخفية**[1]، كما تقع على الحوار الخارجي في المسرح مهمة نسج علاقات عناصر البناء الدرامي، من حيث تقديمه للحدث والحكاية والفضاء المكاني والزماني، واعتمادا على هذا الطرح، فإننا نتجه في هذا العنصر من الدراسة إلى البحث عن الخصائص التي اتسمت بها لغة الحوار الخارجي في النص **المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي)**، ومدى ملاءمة هذه اللغة لخصوصية الكتابة الدرامية، والحفر أيضا في مختلف الدلالات التي تكشف عنها **من خلال عناصر البناء الدرامي.**

عند تناولنا لمدونة الكاتب (عز الدين جلاوجي) نجد أن اللغة التي اعتمدها كأساس للكتابة **المسرحية هي اللغة العربية الفصيحة على الرغم من الجدل العميق والمتباين المتعلق بإشكال اللغة المناسبة للكتابة المسرحية، أهي الفصحى؟ أم العامية؟**، وإن هذا الاختيار نراه ليس غريبا على مبدع قد تحول بين مجالات الإبداع المختلفة من الرواية والقصة والنص المسرحي، **فلا غرو إذن** أن يتجه الكاتب إلى اللغة العربية الفصيحة في كتابة نصوصه المسرحية، خاصة وأن النص المسرحي قد بدأ فصيحا في المسرح الجزائري، حين اتخذت بعض الفرق والجمعيات اللغة العربية الفصحى أداة للتعبير الدّرامي، ويعد نص مسرحية "الشباب" **لـ(محمد رضا المنصالي)** أول عرض تقدّمه جمعية التمثيل العربي باللغة الفصيحة

[1]-منصور نعمان نجم : إشكالية الحوار بين النص والعرض المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 1998ص81.

سنة 1922"، ورغم محاربة المستعمر لهذه اللغة في مجال الإبداع المسرحي من خلال إجراءات تعسفية إلا أن التأليف المسرحي باللغة العربية الفصحى لم يتوقف وقد تمثل ذلك في مسرحيات عدّة، منها: "الناشئة المهاجرة"، لـ"محمد صالح رمضان" 1947، و"الخنساء" لمحمد العيد آل خليفة، "حنبعل" لتوفيق المدني 1948، "إمرأة أب" لـ(أحمد بن ذياب) 1952[1]، ولعل الهدف من الكتابة المسرحية هو الذي كان يحدد للكاتب بأي لغة يكتب، وهو الأمر الذي أكد علية (صالح لمباركية) في كتابه "المسرح في الجزائر"حين ذكر بأن "التأليف باللغة العربية الفصحى سلكه رجال الإصلاح والمربون وكل الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتثقيف وتربية النشء وهذا الاتجاه هدفه الإصلاح الاجتماعي والتوعية وإيقاظ العور الوطني"[2].

وإذا تجاوزنا الخلافات الفكرية بين من دعا إلى استخدام الفصحى لغة المسرح، ومن أجاز استخدام العامية عوضا عنها، ومن دعا إلى الوقوف موقفا معتدلا، فقد اتضح أنه في "اللغة العربية الفصحى مادة أقدر على حمل التأزم والتوتر لاسيما في حالات الوصف والسرد والتحليل"[3]، بالإضافة إلى أن توظيف اللغة العربية الفصحى قد يخرج العمل الفني من ضيق اللهجات المحلية، إلى فضاء تلقي أوسع، فهي اللغة التي تملك القدرة على التوصيل والتواصل مع المتلقي، وفق ما تقتضيه السياقات التواصلية المختلفة، ولعلها الأسباب التي جعلت الكاتب يرنو نحو هذه اللغة الفصيحة، ويتخذها أسلوبه في الكتابة المسرحية، وهو الأمر الذي أكده في حوار له، إذ يقول: " في كل كتاباتي كنت من أنصار الفصحى لأسباب كثيرة، منها أنها الأرحب والأعمق والأقدر للتعبير عن الأفكار والقيم والمشاعر مقابل العامية التي هي لغة نفعية فقيرة محصورة، إضافة إلى أن النص المكتوب بالعامية محكوم عليه بالموت فهو محصور في الزمان والمكان، لا مانع من أن يقدم النص على الخشبة بلغة عامية، وهو دور الدراماتورج والمخرج وليس مهمة الأديب الذي يجب في رأينا أن يكتب نصه بالفصحى، والأمر لا يتوقف عند ما تتصف به الفصحى إلى جانب العامية، بل إن الكتابة بالفصحى موقف، جزء من النضال للحفاظ على لغتنا وهويتنا، وهو أمر انتبه إليه أسلافنا في مقارعته للاحتلال، فكانت نصوصهم كلها بالفصحى قصة ورواية ومسرحا أيضا في بدايته الأولى وهو ما أثبته في كتبي النقدية، وسأظل أكتب بالفصحى تحقيقا لكل ما

[1]-عبد الناصر خلاف: **المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد: المسرح في الجزائر**، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، (د.ط.ن)، ص310.

[2]-صالح لمباركية: **المسرح في الجزائر، دار الحكمة، الجزائر**، 2017، ص285.

[3] -سامي عبد الحميد: "**اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي**"، **مجلة البيان الكويتية**، ع217، أفريل، 1984، ص228.

سبق"[1]، هكذا عمل الكاتب على الابتعاد –قدر الإمكان- عن إشكالية اللهجة المحلية، واعتمد على اللغة الفصيحة، المسكونة بالمرجع القرآني، وبالحكم والأمثال لبناء المسرحية، والمتميزة بالصياغة اللغوية الجيدة، وكأن الكاتب يمارس عملية تعليمية للغة، ومع ذلك لا نعدم توظيفه اللغة العامية المحلية وهذا حين استمد موضوعه الدرامي من التراث المحلي، ولعله التوظيف الذي يتلاءم ومصدر هذا التوظيف، وهو ما نجده في مسرحية "غنائية أولاد عامر" التي استمدها من سيرة بني هلال.

وسنتناول فيما يأتي بالتحليل أمثلة من الحوار الخارجي في بعض النماذج لنصوصه المسرحية، ففي المسرحية ذات المضمون الثوري تظهر لغة الحوار فصيحة، ذات عبارات طويلة لا تخلو من الخطابية، ونلحظ هذا في الحوار الذي وقع بين (أحمد) و(فاطمة)، وهما في الجبل ينتظران عودة باقي المجاهدين بعد أن أكملا مهمتهما بنجاح، وهذا في مسرحية "أم الشهداء":

"أحمد: أجل سننتصر (منتبها) لكن لماذا تأخروا ذهبنا معا كل إلى هدفه..عدنا نحن مكللين بالنصر، ولم يعودوا هم حتى الآن...إني خائف يا فاطمة خائف.

فاطمة: أما قلبي فمطمئن تماما..خمس سنوات مضت حتى الآن..ونحن لا نخرج من انتصار إلا إلى انتصار..لا تزيدنا الأيام إلا قوة ولا تزيدنا المحن إلا صبرا وعزيمة...ولا يزيدنا كيد فرنسا إلا وحدة وتلاحما حتى صار الشعب الجزائري جسدا واحدا وقلبا واحدا...يمكن أن يضحي بكل شيء من أجل عزة وطنه واستقلاله.

أحمد: وهذا ما يزيدني عزيمة وإصرارا.

فاطمة: (مغيرة الحديث) وابننا الصغير هل نسيته؟

أحمد: البشير هو عند جده وجدته في بؤبؤيهما لكن فكري في الرجال الأسود الذين ذهبوا يواجهون الرصاص بالصدور.

فاطمة: سيعودون مكللين بالنصر المبين...وستطهر أرض أجدادنا وآبائنا من المحتلين الظالمين...وستعود يا أحمد لنبني عشنا في ظل حرية الجزائر نربي ابننا الصغير يدرج بيننا يمرح أمام أبطارنا...وسيغدو رجلا نغرس فيه بذور الرجولة والوطنية ليواصل الجهاد الكبر على درب آبائه وأجداده"[2].

---

[1] -حوار مع الكاتب (عز الدين جلاوجي) على هامش : الملتقى الدولي **عبد الحميد بن هدوقة**، المنعقد في الفترة من 08 إلى 10 نوفمبر 2016، المركب الثقافي عائشة حداد، برج بوعريريج، الجزائر، يوم 2016/11/09، في الساعة 11:00.

[2] -عز الدين جلاوجي: مسرحية "أم الشهداء"، مصدر سابق، ص31.

إن هذا الحوار على الرغم من أنه قام بوظيفة تقديم الشخوص، حيث وضّح حركتها، وعبر عما يميز كل منها، فأصبح الحوار وسيلة تتحرك بها كل المفردات نحو غايتها، إلا أن ما يلاحظ أيضا أن اللغة في هذا المقطع الحواري لا تبتعد مفرداتها كثيرا عن لغة المعاجم، وقد اتسمت بالتقرير المباشر، نتيجة الإكثار من الترادف والتكرار والتوكيد والصفات (عدنا/لم يعودوا، خائف/خائف، تماما، انتصار/انتصار، صبرا/عزيمة، وحدة/تلاحما، جسدا واحدا/قلبا واحدا، عزيمة/إصرارا...إلخ)، كما طغى عليها الجانب الإنشائي والفكري والوجداني، لتوظيفه السرد بواسطة الاستشراف الذي جاء على لسان (فاطمة) كتوقع وأحلام وتلخيص لأحداث مستقبلية، وهو ما يتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنص الدرامي، الأمر الذي جعل الحوار يتصف بالطول، والجنوح نحو الخطابية والإطناب، فانعدم فيه الإيجاز والتكثيف، وهي السمة العامة التي نجدها تتردد على مساحة واسعة من نسيج هذا النص المسرحي، من ذلك ما جاء في اللوحة الخامسة خلال مواجهة بين الأسرة الثورية والضابط الفرنسي، وهو يهم بتمزيق العلم الوطني:

" الأم: لن تمسه بيدك النجسة إلا إذا قتلتني...أما ما دمت حية فذاك حرام عليك.

الأب: (وهو يحمي العلم) لن تعبروا إلا على جثتنا.

الضابط: اطمئن لن أمسه لأننا سنغادر هذه الأرض المعطاء..هذه الأرض الثرية..هذه الأرض التي حلمنا بها على مر الأجيال..وضحينا من أجلها بالمال والرجال..سنغادرها..سيرتفع هذا العلم خفاقا في هذه السماء الرائقة (بعد صمت) لكن اطمئن سننتقم منكم قبل خروجنا"[1].

لقد حاول الكاتب عن طريق هذا الحوار أن يخلق نوعا من التوتر الدرامي عند المتلقي عن طريق لغة التهديد، والدفع بالصراع إلى الأمام، وهو الصراع القائم بين الجزائريين والاستعمار الفرنسي ورموزه، والغوص في الحقائق النفسية للشخصيات وبالتالي إيصال فكرته التي سعى إليها، إلا أن المتأمل في خطاب الضابط الفرنسي يجده قد ورد كتقنية استشرافية، اعتمد فيه الكاتب على السرد الذي طعمه بالترادف والتكرار أيضا في مثل (الأرض المعطاء، الأرض الثرية..)، كما يجده مناقضا لشخصية الضابط الفرنسي التي تتسم بالعدوانية، حين يجعله الكاتب يعترف بالهزيمة، ويبشر الأسرة الثورية بأن موعد الاستعمار قد دنا (اطمئن، سنغادر هذه الأرض، سيرتفع هذا العلم خفاقا...)، وموظفا لغة التهديد التي ليست من الصراع في شيء، فالصراع في العمل المسرحي أعمق من هذا التوظيف، وبذلك نرى أن لغة هذا الخطاب لم تسهم في تأزم الأحداث بالقدر الذي كان ينتظره المتلقي، فالسلطة الاستعمارية

[1] المصدر السابق، ص ص53-54.

الحاكمة تحاول بكل أنواع الخطابات كسر إرادة الشعوب في أي وقت تشاء.

وفي هذا المجال أيضا يمكن الاستشهاد بمقاطع من نصوص أخرى تمثّل اللغة المسرحية عند (عز الدين جلاوجي)، حيث نجد أن الجانب الإنشائي والفكري مازال يسيطر على نصوصه المسرحية، هذه الإنشائية التي لا شك فيها أنها تقتل اللغة المسرحية، التي تكون مهيئة لتجسد على خشبة المسرح، وهو ما يلحظه المتلقي في المشهد الثاني من الفصل الثالث الذي يصور مشهد "خبيب" وهو في أسر قريش مكبلا ومصفدا:

" مهب: (لسعيد) إنه يصلي ما دخلت عليه مرة إلا ووجدته يصلي لا يكاد ينقطع عنها ليلا أو نهارا.

سعيد: الصلاة قرة عين المؤمن يا موهب.

موهب: والعجب حقا أنه إذا قام إلى الصلاة وشرع في تلاوة القرآن الكريم انهمرت دموعه..ولا أملك وأنا أسمعه يتلو القرآن إلا أن أبكي.

سعيد: إن القرآن ليمس شغاف القلوب الرقيقة فيبكيها"[1].

وكما نلحظ أن الحوار قد اتسمت عباراته بالطول، لاعتماد الكاتب فيه على الشرح والتفسير والتعليق والإطناب، ونلحظ أيضا استعمال الغريب في اللغة مثل كلمة "شغاف"، كما لا يتردد في إيراد أبيات شعرية قد تطول أحيانا، حين يجعل حوار الشخصية الرئيسية في المسرحية حوارا شعريا، وهو ما جاء في المشهد الخامس الذي عبر عن تحدي الشخصية وثباتها لحظة إقدام كفار قريش على قتله، فينشد قائلا:

"لقد جمع الأحزاب حولي وألبوا ... قبائلهم واستجمعوا كل مجمع

وكلهم مبدي العداوة جاهدا ... علي لأني في وثاق مضيع

وقد جمعوا أبناءهم ونساءهم ... وقربت من جذع طويل ممنع

إلى الله أشكو غربتي بعد كربتي ... وما أرصد الأحزاب لي عند مصرعي

[...]

(همهمة وضجيج بين متعجب ومستنكر)

أبو سروعة: (متأثرا ثائرا) أمسك لسانك عنا، لقد كدت تسحرنا (يضربه بحربة في صدره).

خبيب: (مرددا) ولست أبالي حين أقتل مسلما ... على أي جنب كان في الله مصرعي.

[1] -عز الدين جلاوجي: مسرحية "رحلة فداء"، مصدر سابق، ص53.

(يرميه الجميع بالحراب حتى امتلأ جسمه بالحراب)

اللهم أهدهم فإنهم لا يعلمون..اللهم أهدهم فإنهم لا يعلمون..اللهم أهدهم فإنهم لا يعلمون.

(يردد ذلك حتى تصعد روحه الطاهرة إلى بارئها)"[1]

إنها السمات التي لم يستطع معها الكاتب تعميق الموقف الدرامي للأحداث، كلحظة استشهاد "خبيب" في هذا المشهد، مع طغيان النزعة الخطابية والوعظية الإرشادية،

كما يمكن أن نجد في المشهد الثاني من مسرحية " الأقنعة المثقوبة " ما يمثّل هذا النموذج من التشكيل اللغوي في النص المسرحي عند **(عز الدين جلاوجي)**، من حيث الحرص على معجمية اللغة، واعتماد أسلوب السرد المباشر، وهو ما ينطق به (الحاج القرواطي) : **"ما الذي تغير الشمس تطل من الشرق وتغرب من الغرب..الليل والنهار ما زالا يتعاقبان...والبشر هم البشر..ونحن نملك كل شيء...البعض نكسبهم بالحمية والبعض بالمال وقضاء المصالح والبقية بألفاظ معسولة.. لقد اخترت شبابا يحسن الحديث عن الوطن والوطنية والتضحية والمصلحة العامة والوفاء للشهداء وإلى غير ذلك مما تنطلي على السذج..."**[2]، إن الناظر في هذه القطعة من الحوار يجد أن الكاتب قد جعل شخصياته تنطق بمعجم لغوي لا يتلاءم وبعدها الفكري، فالحاج القرواطي شخصية غير متعلمة، وإنما هي تدعي العلم وحفظ القرآن الكريم كاملا، فكيف يتحدث بمثل هذه اللغة الرصينة (يتعاقبان، الحمية، تنطلي...)؟، إذ كان لا بد أن تكون اللغة منسجمة مع طبيعة الشخصية "فالكلمة قد تكتسب قوتها من الشخصية التي استخدمتها، وكم من عبارات كان لها أثرها في النفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصية بذاتها"[3]، ولا يمكن أن يتحقق هذا إلا إذا كان الحوار مناسبا للشخصية، وحتى وهو يحاول أن يقترب من الحوار الواقعي، نجده ينتقي معجمه اللغوي بعناية فائقة فينطق شخوصه بغير مستواه اللغوي، وهو ما يمكن أن نجده في المسرحية نفسها في مثل:

"شيخ البلدية: المهم كل شيء على ما يرام؟

الحاج: كل شيء على ما يرام وكما نحب وكما نريد.

الفار: (مؤكدا) السلع تحضر وتوزع على المشترين الدائمين والسوق هذه الأيام ملتهبة..كل

---

[1] - المصدر السابق، ص ص74-75.

[2] -عز الدين جلاوجي: مسرحية "الأقنعة المثقوبة"، مصدر سابق، ص31.

[3] -عز الدين اسماعيل: **الأدب وفنونه**،، دار الفكر العربي، ط5، القاهرة، مصر، 1973، ص15

الشباب أصبحوا يتعاطون المخذرات"[1].

في هذا الجزء من الحوار نلاحظ عناية الكاتب باللغة، وحرصه على أن تأتي فصيحة، حتى ولو كانت غير ملائمة للشخصية التي تتحدث بها، وهو ما نجده في حديث **(الفار)، حين يوظف كلمات مثل (ملتهبة، يتعاطون)**، وهذا ما يخالف خصائص الحوار المسرحي الذي "يجب أن يتوافق بصورة طبيعية مع الشخصية والموقف وأسلوب المسرحية، كما يجب أن يكون سهلا دون أن نلاحظ أنه مختار أو سبق إحكامه"[2]، **فلغة المسرح ليست هي لغة الرواية والقصة، "فلا يكون الخطاب المخصص لكل شخصية** من شخصيات الحوار مصاغا بلغة تجريدية أو تتحدث في الكليات بلغة الفلاسفة، وإنما بلغة أقرب إلى **الجمهور"**[3]، وهذا لا يعني التقليل من شأن لغة الحوار في النص المسرحي لـ**(عز الدين جلاوجي)، ولكن** الحوار في الكتابة المسرحية، يختلف عن الحوار في الكتابة السردية كالرواية والقصة، كما لا يعني أن النص المسرحي لا يقرأ قراءة أدبية، فالقارئ يمكن أن يقرأه وهو في **ذهنه تصور للخشبة، طالما أن النص** يتضمن مؤشرات العرض التي تتمثل في الإرشادات المسرحية، وهو ما تحقق في النص المسرحي للكاتب، وحيث سيأتي الحديث عنه مفصلا في عنصر لاحق.

وفي مقابل هذه اللغة المعجمية التي تجعل من الحوار يتسم بالخطابية والتقرير المباشر، فقد **استطاع** الكاتب في مواضع أخرى من نصوصه أن يخفف من حدة **تلك الخطابية عن طريق اللغة الشعرية الفنية،** حيث توظيف المجازات والاستعارات في نصوصه، ومقاطع شعرية تتناص مع معاني النص ودلالاته، من ذلك ما نجده من الصور البلاغية التي حفلت بها مسرحية **"أم الشهداء" كالاستعارات** في العبارات **"السماء شحت..**فلننفجر بدل النشيج نشيدا...يزرع في ربوعنا عزا أكيدا...قلب أمك أفجعته **المنون..مزقته الرزايا..."**، والكنايات في **"...ولكن خلفه من صلبه أسود..**سيدفع الكلب اللعين ثمن سطوه على أرضنا.."، والتشبيهات في " **جاؤونا من وراء البحر كالجراد.. كقطعان الخنازير..** كالهم **المرير..**وعششوا في هذه الأرض كالداء الخطير"، ومن المقاطع الشعرية التي اقتطعها الكاتب من قصيدة **لـ(أمل دنقل) قوله على لسان** (أحمد) في المشهد الأول من المسرحية متحديا الاستعمار الفرنسي في **حوار مع أسرته الثورية: "...**ستنتفض الأرض كالمارد الجبار..**نزرعها شظايا ونار..نزرعها بالجراح**

---

[1] -عز الدين جلاوجي، المصدر السابق، ص-ص30-31.

[2] -محمد خير الرجال: **"التقنيات الفنية في مسرح صلاح عبد الصبور"**، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة **والعلوم، وعهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، مصر**، 2009، ص232.

[3] - المرجع نفسه، ص227.

الحمر...بالزنود السمر.."[1]، فـ(عز الدين جلاوجي) من خلال هذه النماذج النصية وغيرها كثير يروم توظيف لغة شعرية ترنو نحو الإيحاء والظلال الكثيفة، البعيدة عن الأسلوب التقريري المباشر التي تحول المدرك الحسي إلى رمز معنوي، تلتقي الصور البلاغية عند مبدإ خرق قانون اللغة كانزياح يحاول من خلاله أن يأسر المتلقي في أجواء شاعرية بعيدة عن القصدية التواصلية، حيث تغدو اللغة رمزية تشكل وسيطا جوهريا بين تفاعلات الشخصيات من جهة وبين ذات المبدع/المتلقي/المجتمع من جهة ثانية[2]، وهي خاصية تميز أسلوب لغة الكتابة عنده، والتي يؤشر لها حتى على مستوى عتبة العنوان في كل مسرحياته، من مثل "هيستيريا الدم"، "حب بين الصخور"، "رحلة فداء"، ملح وفرات"...إلخ، حيث تتحول المفردات رموزا لغوية ذات كثافة إيحائية تدفع بالمتلقي إلى تشغيل آلية القراءة والتأويل.

4-2-2-لغة الحوار الداخلي/ الاستبطان الذاتي

تنهض اللغة في هذا المستوى من الحوار بإضاءة الحياة الداخلية للشخصيات، وهذا عبر الحوار الداخلي، أو المونولوج الذي يعد من التقنيات الدرامية التي تلجأ إليها الشخصيات المسرحية الرئيسية في لحظات التأزم، وعند لحظات السقوط لتفضي بما في داخلها للمتلقي، وتوقفه على دوافعها الحقيقية للفعل، وتكشف عما تكنه في أغوارها العميقة مما لا تستطيع تقديمه مباشرة للشخصيات الأخرى التي تشاركها العالم المتخيل الذي تشكله أحداث المسرحية، فهو استبطان للذات ومحاولة سبر أغوارها من الداخل، ونصوص (عز الدين جلاوجي) قد وظف هذا النوع من الحوار، وقد اختلفت مساحته من نص إلى آخر، وهذا يعود لطبيعة الموضوعات التي عالجتها تلك النصوص.

فالمتأمل في مسرحية "الأقنعة المثقوبة" سيجد لهذا النمط الحواري حضورا قويا، جسد مختلف التناقضات في الشخصية الرئيسية (الحاج القرواطي)، وكشف عن أكثر رغباتها، وقد اختلط عليها الأمر، وكادت تفقد عقلها جراء ما يعرض على شاشة التلفزيون، وهو ما ينبئ به المشهد الرابع : **" لا شيء في الأفق لا تلفزة أعلنت عن النتائج الوطنية ولا الجماعة اتصلت بي هاتفيا لست أدري لماذا..بدأت الوساوس تنتابني إني خائف خائف..هل انتصر علينا أعداؤنا؟ لا لا مستحيل..نملك الخبرة..الدهاء..المال..نملك السلطة..نملك الشعب نحن الذين ربيناه..علمناه..شيدنا له هذه المؤسسات الضخمة المعمل المدارس الطرق الجامعات..فكيف**

---

[1] -عز الدين جلاوجي: مسرحية "أم الشهداء"، المصدر السابق، ص17.

[2] -عبد الفتاح الشاذلي: **العجيب السحري في المسرح المغربي، خطاب فرجة السحر**، مطبعة آنفو-برانت، فاس، المغرب، 2009، ص 103.

ينقلب ضدنا..أنا متأكد أنهم سينتخبوننا وستفوز..كل الأحزاب ستهزم..."[1]، **ويستمر هذا الحوار** الداخلي ليأخذ مساحة ثلاث صفحات، ليعكس عمق الشخصية النفسية، وهو ما قمنا بتوضيحه في **مبحث الشخصيات**، ليعود الحوار الداخلي في آخر مشهد من المسرحية **بهدف** النقد الذاتي، **ونقد المجتمع، ولذلك نجدها** تنطلق من موقف التفسير الفكري لا الوجداني، وهذا تبرير لأفعالها التي تبدو **متناقضة**، لماذا وصل إلى هذا المصير؟ ومن السبب؟ وما النتيجة؟ وليصور الضحايا وهم يشاهدون انتقام القدر، الشخصية المذنبة تقيم هنا **حوارا داخليا** على نحو أعمق لتقدم الصورة النفسية لها، ومحاكمة الآخر قبل الذات: "...**لست وحدي المجرم، لست وحدي المجرم.. أنتم أيضا كذابون.. سراقون..أفاكون..منافقون..أنتم جميعا الحاج القرواطي..الحاج واحد منكم..الحاج أنتم يذرتموه..أنتم صنعتموه..أنتم سيدتموه..أنتم ألهمتموه..أنتم الذين تخلقون المجرم والأفاك والجبار..أنتم..أنتم..كلكم الحاج القرواطي..كلكم أنا..وأنا واحد منكم..."**[2]، **إنه حوار داخلي** لكنه في الحقيقة هو نوع من هذا الحوار المتمثل في المناجاة، التي تفترض وجود المتلقي افتراضا صامتا، وتفرق المناجاة عن المونولوج في أنها تستحدث على انفراد وتقوم بالتسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد لزيادة الترابط وتوصيل المشاعر ولأفكار التي تتعلق بالحبكة النصية، وبالفعل الفني في حين أن المونولوج هو توصيل الهوية الذهنية[3]، فالفرق بين المونولوج والمناجاة في علاقتهما بحوار الشخصية أنها تفكر لوحدها في المونولوج وتفكر بصوت عال في المناجاة، وهي في المسرح تعد بمثابة "خطبة طويلة إلى حد **ما تلقيها شخصية** واحدة في صوت مسموع دون مقاطعة، وقد تعبر الشخصية بها عن بعض أفكارها الداخلية العميقة أو تهدف إلى لإخبار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري على خشبة المسرح[4]، **فالشخصية** في هذا الحوار، وهي تحدث نفسها تفترض الوجود الحقيقي لتلك الأصوات التي كانت **تناجيها، فكونت** بذلك فضاء فكريا مكنها من تقديم ما شاءت وبصوت عال أمام تلك الأصوات التي قد تمثل الجمهور في المسرح، وقد جمعت فيه من ناحية بين النقد الذي انصب على تلك الأصوات التي تمثل ضحاياه (الشيخ سالم، تفاحة، مراد، مصطفى، خديجة...)، الذين ساعدوا هذه الشخصية **الانتهازية** لتستمر في مسارها، فقد التزموا الصمت، والاستسلام، والضعف، وكان التوجه المباشر إلى المتلقي عن طريق تلك الشخصيات التي اصطنع حضورها، فوجه لها حديثه لتبرير سلوكه **المنحرف حين**

---

[1] -عز الدين جلاوجي: **مسرحية " الأقنعة المثقوبة"، مصدر سابق. ص45.**

[2] - **المصدر نفسه، ص85.**

[3] - روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر:** محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، **(د.ط.ن)، ص56.**

[4] - إبراهيم حمادة: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص295.**

وصل إلى النهاية، وسقط القناع المستعار، وهو الحوار الذي عمد إليه الكاتب لتغطية صوته، حيث نلمس فيه مقاصد الكاتب في الكشف عن مأساة الإنسان الحقيقية المتمثلة في الأقنعة المزيفة، فالشخصية في حوارها لم تكن مستقلة تماما، وبذلك تبدو المفارقة في المسرحية موقفا وإستراتيجية يتخذها (جلاوجي) ليجعل الذات والعالم على معلم الكشف أملا في العلاج، وهذا عن طريق الفن، لأن "المفارقة كموقف لا يمكن أن تتحقق إلا بإدراك الفنان للتناقضات التي تحيط به، وتحويله هذه التناقضات إلى طاقة فنية فعالة"[1].

أما الحوار الداخلي في مسردية "هيستيريا الدم" فقد جاء قليلا، ورد في موضوعين من المشهد التاسع والأخير، حيث يظهر السيد (فرنسوا) وهو يدخل الحديقة ويذرعها جيئة وذهابا، وقد بدا التعجب على ملامحه، "**مستحيل لقد تغير كل شيء، مستحيل، مستحيل، لقد تغير كل شيء...يفتش خلف الأشجار والكراسي وقد اشتدت حيرته لقد فشلت في العثور عليه، لا أثر له، لقد كان هنا، نعم هنا...كلهم كانوا هنا... يفكر بحيرة شديدة يرفع رأسه إلى السماء يجلس على الكرسي الحديدي الطويل...لا أعرف حديقة هنا ولا أشجارا ولا أزهارا، ما الذي وقع؟ يارب؟ ما الذي وقع؟ ارحميني يا إلهي أكاد أنهار أكاد أنهار**"[2].

يقيم (عز الدين جلاوجي) حواره الداخلي هنا في شخصية السيد (فرانسوا) التي حاول (جلاوجي) أن يقدمها نادمة على ما حصل منها أثناء فترة الاستعمار الفرنسي، وهو الحوار الذي كشف عن الأزمة وقة الصراع الذي تعيشه تلك الشخصية، وهو صراع الضمير الإنساني الذي استيقظ فيه بعد أ ن امتد به العمر وبلغ السبعين، والسؤال هنا عما تبحث هذه الشخصية؟

ثم يأتي حوار داخلي آخر في آخر المشهد ليكشف عن السؤال الذي أجاب عنه، ويحدد المشكلة **كيف يكفر عن ذنبه؟ " زهرة أيتها الإنسانة الكبيرة، أيتها الإنسانة الرائعة، معذرة... يداي سأقطعهما، سأرمي بهما للكلاب المشردة، قلبي الأسود الكالح سأقذف به في المزابل النتنة، أرجوك زهرة اغفري لي أيتها الأم الجليلة... يشتد صراخه وعويله... اللعنة على الحرب القذرة، اللعنة على الاستعمار اللئيم..ارحميني زهرة، ارحميني أيتها الأرواح الطاهرة ارحميني ارحميني**"[3]، يبدو أن هذا الحوار خارجيا ولكنه في الحقيقة هو حوار داخلي، إذ لا مجيب له هذا من جهة، ومن جهة

[1] -سامية محرز: "المفارقة عند جيمس جويس وإميل حبيبي"، مجلة عيون المقالات، ع2، 1986، ص105.

[2] -عز الدين جلاوجي: مسردية "هيستيريا الدم"، مصدر سابق، ص ص71-72.

[3] -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أخرى فالكاتب يقدم هنا استعطافا "ارحميني ارحميني" وهو موجه لـ"أم الشهداء" التي أعدمها هذا الضابط الفرنسي أثناء الثورة دون رحمة، فتحول هذا الحوار إلى مناجاة داخلية تصور حقيقة المأساة النفسية التي تعيشها هذه الشخصية.

4-3- اشتغال اللغة في النص المسرحي التراثي

بداية يجب التذكير بأن إحياء التراث وبعثه من جديد يعني بالدرجة الأولى "التأصيل وتحقيق الذات والهوية وإحياء تراث الأجداد والآباء والافتخار بآثارهم ومجدهم التليد"[1]، والعودة إلى التراث الشعبي خاصة تكسب الكاتب المسرحي لغة أصيلة، لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة، وفجر طاقاتها عندئذ تفجرت لديه مكنونات الأفكار"[2]، وإن الكتابة المسرحية في الجزائر غنية بالتجارب التي عادت إلى التراث الشعبي تستمد منه موضوعاته وفنياته، وتعد اللغة من أبرز مظاهر توظيف التراث، وهذا لتعدد مستوياتها على مستوى الكتابة، ولهذا فمسألة العودة إلى استلهام التراث الشعبي من النصوص المسرحية الإبداعية فتحت قضية اللغة العامية، أو اللغة الثالثة، والتي كتب بها (سلالي علي) و(محي الدين باش تارزي) و(رشيد القسنطيني)، و(عبد القادر علولة)، وبعد (عز الدين جلاوجي) أيضا من الكتاب الذين كتبوا بهذه اللغة، حين جعل مسرحة الحكاية الشعبية مصدرا للكتابة المسرحية عنده، فما هي مستوياتها؟ وما هي تجلياتها وخصائصها؟

تعد مسرحية "غنائية اولاد عامر" المسرحية التي استمدها الكاتب من التراث الشعبي، ومن السيرة الهلالية بالتحديد، وهي المسرحية التي اعتمد فيها على اللغة العامية أو اللغة الثالثة، وعليه فلا غرو من أن يختار الكاتب هذا النوع من اللغة، التي تكون مستلة من التراث الشعبي بكل تجلياته الاحتفالية والتقليدية، وإذ تعد اللغة في حد ذاتها جزءا من هذا التراث في شتى أبعاده (الاجتماعية والثقافية والسياسية...)، فقد أراد الكاتب بهذا التوظيف التأصيل لفكرة التعايش بطرحه ذلك التمازج التاريخي بين الأمازيغ والعرب، لذا نجده يؤصل للغة شعبية نابعة من التراث الشعبي الشفاهي، وهذا حتى تكتسب اللغة في الوقت نفسه أصالة وقربا من الجمهور المتلقي، فكان أن وظف لغة ثالثة، وهي اللغة التي نادى بها توفيق الحكيم، حين قال: "فإنها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله"[3].

---

[1]-صالح لمباركية: "المسرح الجزائري دراسة موضوعاتية وفنية"، مخطوط رسالة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2004-2005.، 226.

[2]-عبد الستار جواد، "مهمات المسرح العربي"، مجلة الأقلام، ع8، دار الجاحظ، بغداد، 1997، ص67.

[3]-توفيق الحكيم: مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، مصر، ص158.

يكون العنوان أول ما يشي بطبيعة هذا النص وبلغته، فهو إيحاء آخر بهذه اللغة التي تكون رواية جاءت على لسان راوي، وقد رويت شعرا غنائيا، تحمل الكثير من الحكم والأمثال، ذلك أنها تتناسب ومصدر الحكاية التراثية، والإحالة على موضوع المسرحية وشخصياتها وأحداثها التي جاءت لتصور مشهدا من مشاهد ملحمة سيرة بني هلال في حلهم وترحالهم.

إن اللغة التي وظفها الكاتب في هذا النص الممسرح **جاءت** تطفح باللحن الذي له وقع في النفس، فهي ذات قالب شعري مقفى قريبة من الشعر الملحون، سواء على مستوى السرد الروائي الذي اضطلع به الراوي، أو على مستوى حوار الشخوص المسرحية، وهذا ما نجده في بداية المشهد الأول، حين يقدم الراوي الحدث الدرامي وهو في بدايته: **"واختالفت لقوال..بين قايل وقوال..بين عالم وجاهل..بين صحيح ومعلال..قالوا من الشمس جاو وبانوا..كي نجوم السما لمعو وضواو..قالوا قطعوا صحرا قاسيه وبنارها تكواو..قالوا من ساقيه حمرا ساروا وعلاو..هما طيوره فالسما إحومو تحوام..هما صيوده فالحرب والسلام..."**[1]، فهو التعامل إذن مع اللغة التي تنبع من التراث الشعبي، المروي الذي ينزع إلى ما هو شعري، والذي يأتي على لسان الرواة في مختلف الفضاءات العامة كالأسواق والساحات العامة وغيرها، هذا وقد جعل الكاتب من هذا السياق الحكائي ما يشبه القصيدة المقفاة، وحوّله إلى لوحة فنية تقدم الشخصيات التي سيقوم عليها الحدث الرئيسي بلغة تجمع بين العامي والفصيح، وهو ما يطرح إمكانية تفصيح العامية، فضلا عن ذلك فهي لغة قد اتسمت بقدرتها على إثارة الانفعالات، فقد جاءت محملة بأبعاد دلالية وإيحاءات رمزية، وهو ما يمكن تبينه من خلال الحوار الآتي: **"الشيخ جابر: خبّرنا يا شيخ عامر ويـن راح؟..مشغول بشراب الراح؟..مشغول بكيسان وقداح؟..والا..والا..يبحث على ست الملاح؟**

الشيخ غانم: اصحيح..اصحيح يا ولد اما..عامر قلبو سقط وطاح..قبلو فرفر وُراح.

الأم: اسمع يا جابر..عامر يطلب حمامه في برجها العالي..بيْضا كي الجُهر اتلالي..في خدها ذهب غالي..قدْها ملو في الامثالي"[2].

يبدو هذا المقطع الحواري صورا شعرية ممزوجة بالحس التراثي، فتتضح الصورة مكثفة بعمق، حينما تدخلنا الشخصيات إلى عوالم تشبه عوالم الشعر الشعبي، وهو بذلك يشكل مظهرا شعريا تمفصل إلى وظيفتين: الأولى إيقاعية تغني موسيقى النص، والثانية دلالية ذات أبعاد رمزية، حيث يمنح السجع

[1] -عز الدين جلاوجي: مسرحية "غنائية أولاد عامر"، مصدر سابق، ص7.

[2] -المصدر نفسه، ص13.

والتكرار الوظيفة الأولى بعدا غنائيا وشعريا، وتمنح الصور البلاغية المنزاحة الوظيفة الثانية الشعرية والتكثيف الدلالي والرمزي والجمالي.

هكذا فقد أضحت اللغة الشعرية العامية التي ترنو نحو الفصيح سمة جوهرية في هذا النص، مما يثبت أن الكلمة ترتبط عند الكاتب بالخيال الشعري، وأن عبقريته جعلت منه "خالق كلمات وليس خالق أفكار"[1]، وهذا حين تصبح اللغة انزياحا عن معيار قانون اللغة[2]، وما يثبت هذا الحكم النقدي هذا المقطع السردي الذي جاء على لسان الراوي في آخر مشهد من **مشاهد المسرحية**: "(**أثناء انطلاق مراسيم العرس**)..**كي نوار لعطيل..كي خضرة لقصيل..كي لحمام اللي ارفرف ويميل..انزرع عامر واولادو لحرار..مئات وآلاف كثار..وعمروا ذا الأرض بعرقهم الجاري..وابدمهم احمر قاني..صارت لرض السودة جنات..زيتون وقمح ودوالي ملفوفات..وعيون تجري رقراقة..وويدان بالما دفاقة..وبنيان شيدوه هنا وهناك..وحصون داروها للعدا هلاك[...] هاهو يا حضار..اولاد عامر لحرار..مازالوا كي اسبوعة في الميدان..يحميو عز سطيف زينة البلدان..وزغرتوا يا العمريات..زغرتوا يا زينة البنات**"[3].

إنه المسعى اللغوي الذي يتوق من خلاله الكاتب إلى خلق فرجة مسرحية، بواسطة **ترديد مقاطع تقوم مقام الرجع أو اللازمة (زغرتوا يا حضار..زغرتوا يا زينة البنات)** التي أشبع بها مشاهد المسرحية، ولعل الكاتب أدرك أن "الشعر هو أصل الخطاب الدرامي منذ انطلاق المسرحية عند الإغريق.."[4]، لأنه يمنح (الدراما) التوهج والقوة في التأثير على القارئ، من خلال ما تمتلكه هذه اللغة من عمق وجداني يصب في ذات القارئ، فتزاوج الشعر مع الدراما يتطلب من الكاتب إدراكا واعيا بتفاعل درامية الحوار وجماليات الشعر، والموازنة من دون أن تطغى أحدهما على الأخرى، بسبب أن المسرحية استعارت من القصيدة الغنائية مقوماتها الجمالية بصورة فنية، ما جسده بلغة شعرية ممزوجة بالإيقاع الغنائي الأمر الذي رفع من قدر النص.

---

[1] -جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، 1986، ص40.

[2] -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] -عز الدين جلاوجي: غنائية "أولاد عامر"، مصدر سابق، ص77.

[4] -منتهى طارق حسين الهناوي: **التحولات الأسلوبية في بنية النص المسرحي المعاصر**، ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد، 2013، ص96.

4-4- مؤشرات اللغة الدرامية /الإرشادات المسرحية

إلى جانب الحوار المسرحي كنص أول، نجد الإرشادات كنص ثان تسانده، وهي "التوجيهات التي يسوقها المؤلف في نص مسرحيته _**خلال الحوار**_ كي يوجه القارئ أو المخرج أو الممثل إلى وجوب تنفيذ حركة ما، أو انفعال أو صمت، أو تصوير تعليق ما، أو وصف شيء معين أو نحو ذلك"[1]، ولهذا فالكتابة المسرحية المعاصرة والحديثة قد جعلت منها ضرورة للعمل المسرحي، واعتبرتها تجسيدا قائما بذاته بين النص والعرض، وبين المسرحية وعملية التلقي من طرف القارئ، لذلك نرى **ان وظيفة الإرشادات** تتحقق من خلال انفتاحها على وسائل تعبيرية تقوم بتحديد وتحيين **الأحداث وتعيينها مشهديا، وهذا من خلال مؤشرات (حركية وصوتية وبصرية...)، وذلك لأن "التبلد المستمر عند المتلقي/**المشاهد يجب أن يقابل على الدوام بمؤثرات جديدة، ومن أجل أن يوفق المسرح في تسلية المشاهد المشتت الفكر يتعين عليه قبل كل شيء أن يحمله على التركيز"[2]، **وإذا** كانت هذه التقنية من أهم الآليات التي يقوم من خلالها المؤلف بتدوين **"القول" و"الفعل" معا، وكأنه يرى شخصياته "تتحدث" وتتحرك" وتنفعل"، وهي** الأفعال التي تصف الحركات والإيماءات والأفعال، فإن **(عز الدين جلاوجي)** قد استفاد من هذه **التقنية، وحاول تفعيلها على مستوى** الكتابة المسرحية، حيث إن القارئ لنصوصه المسرحية يجدها تغطي مساحة واسعة سواء داخل الحوار أو خارجه، وهي من شأنها أن تستثير حس المتلقي، وتلفت انتباهه، وتساعده على فهم الأحداث الدرامية، من خلال المؤشرات الدالة.

يوظف الكاتب المؤشرات الدالة على الشخصيات بأسمائها وحركاتها، نقرأ ذلك في مثل مسرحية **"الأقنعة المثقوبة"، إن الحاج (القرواطي) "كان القلق باديا على وجه الحاج..وهو يذرع الحجرة في بيته القديم..."**[3]، **"قلقا...منقبضا...غاضبا...ثائرا..."**[4]، **وهو يلتقي مع تابعه الفار"يضربه بعصاه على ظهره"، "يمسك الفأر سالما ويجره للخارج"، "يجلس على الأريكة تعبا..يعود الفار.. "يجثو باكيا"**[5]، **أما "الحاج في بيته يشاهد التلفزة في قلق وأمامه الهاتف كأنما ينتظر مكالمة...يقوم من مكانه يفرك يديه يدور هنا وهناك في عصبية..يعود للجلوس يحل ربطة عنقه.. يلتهم قرص دواء**

---

[1] -إبراهيم حمادة: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق.** ص61.

[2] -برتولد بريخت: **نظرية المسرح الملحمي، تر:** جميل نصيف، **منشورات وزارة الإعلام، مطبعة الجمهورية، بغداد،** 1973.ص108

[3] -عز الدين جلاوجي: **مسرحية "الأقنعة المثقوبة"،م.ن.** ص20.

[4] -المصدر نفسه، ص26.

[5] -المصدر نفسه، ص28.

ويعود للجلوس على الكرسي أمام شاشة التلفزيون"[1]، "يضحك بسخرية...يصفق"[2]الحاج القرواطي "ينظر لنفسه في المرآة"[3] "يرن الهاتف"، "فرحا يرقص"[4]...الخ.

يوضح (عز الدين جلاوجي) من خلال هذه الإرشادات المسرحية أن الشخصيات تشارك في **الفعل المسرحي، وتسهم** في تنمية الأحداث عن طريق الحركة **(التحول، الرقص،** الصراخ، الضحك **والبكاء...)** التي تؤثث لخشبة المسرح على أساس أنها لغة مرئية تؤثر على إحساس الجمهور وشعوره على حد تعبير **(أنطونين أرطو)**[5]، وتشير الإرشادات كذلك في المسرحية نفسها إلى تقنية **(الديكور)** والملابس، و**(الاكسسوار)**، ويتجسد في النص في مثل: **"الكراسي فارغة إلا من بعض الزبائن"، يقبل الحاج لباسه أبيض وعمامته صفراء"[6]، "يضع السماعة"[7]**، الحاج القرواطي في المقهى **"وأمامه فنجان قهوة"[8]**، الحاج في بيته" **يشاهد التلفزة"[9]، "في البيت فوق الأريكة كان نشناش في ثيابه البيضاء"[10]...الخ.**

ونلاحظ أن ما جاء منها مناسب لواقعية الشخصيات والأحداث، فما الكراسي الفارغة في المقهى، واللباس الأبيض، وفنجان القهوة، والسماعة...الخ إلا أشكالا تعبيرية **(بصرية)** تخدم المتلقي في فهم الأحداث وتتبع حركات الشخصيات، والأدوار التي تؤدي ها من خلال اللباس و**(الاكسسوار)، وما** ترمز إليه في النص.

ويمكن القول إن هذا النص إلى جانب نصوص أخرى عند الكاتب تسهم في تأسيس الفعل المسرحي، من خلال الإرشادات المسرحية، وهي في **_رأينا_ فهي** تمثل صوت المؤلف أكثر من الحوار، **وهو الصوت** الذي يتطور في سياق إعادة كتابة النص الدرامي إلى نص موازي، ونقصد به النص الركحي **(نص الخشبة) الذي يكتبه المخرج على الخشبة**، وهذا من خلال عدة عناصر سمعية بصرية، **تعمل**

---

[1]-المصدر السابق، ص45.
[2]-المصدر نفسه، ص 48
[3]-المصدر نفسه، ص 64.
[4]-المصدر نفسه، ص67.
[5] -أنتونين أرطو: المسرح وقرينه، مرجع سابق. ص164.
[6] -عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، مصدر سابق، ص7.
[7] -المصدر نفسه، ص29.
[8]-المصدر نفسه، ص35.
[9] -المصدر نفسه، ص45.
[10] -المصدر نفسه، 65.

مجتمعة على التأثير المباشر في المتلقي من خلال لغة عينية (concrete) تتوجه إلى الحواس وتستقل عن الكلام، فهي إذن اللغة التي يترجمها الممثلون إلى الحركة عن طريق التمثيل والتشخيص.

ومن جهة أخرى نلاحظ اهتمام الكاتب الكبير باللغة التي يكتب بها، من حيث حرصه على أن تأتي فصيحة، حتى لو كانت غير مناسبة للمستوى الفكري للشخصيات الدرامية، فتميزت بخصائص أهمها جودة الصياغة في التركيب والبناء واختيار المفردات، مما جعلها تجنح في كثير من الأحياء نحو اللغة المعجمية، ليلامس المتلقي بعض الصعوبة في إدراك معنى بعض المفردات التي جاءت بعيدة عن التوظيف اليومي للمتلقي، **ولعل هدف الكاتب كان هو الارتقاء بمستوى التلقي اللغوي لدى هذا المتلقي، خاصة** وأنها لم تخل من اللغة الشعرية حيث الانزياح عن المعنى الحقيقي عن طريق المجازات والاستعارات، وتطعيم لغة الحوار بشتى أنواع التناص **(القرآن الكريم، الشعر، الأمثال والحكم).**

أما الحوار في النص المسرحي للكاتب فقد اتسم بالجنوح نحو الخطابة والتقرير المباشر في كثير من الأحيان، مما جعله يتسم بالطول والإطناب، وهو الأمر الذي قد يثقل اللغة الدرامية التي **أكثر ما تعتمد** على الاقتصاد اللغوي، والتكثيف الدلالي، إلا أن ذلك لم يمنع من توفر لغة الحركة في هذه النصوص، والومضات الدرامية التي تسهم في خلق التوتر الدرامي، وهذا عن طريق توظيف الحوار الداخلي، حيث وجدت فيه الشخصيات مجالا للكشف عن دواخلها، وإثارة التشويق لدى **المتلقي، سواء عن طريق** الاسترجاع، أو الاستباق.

الفصل الثالث

التجريب بين مسرحة الحكاية الشعبية وتداخل الأجناس الأدبية في النص المسرحي عند عز الدين جلاوجي

1- مسرحة الحكاية الشعبية

2- تداخل الأجناس الأدبية: المسردية أنموذجا

يفرض هذا الفصل من الدراسة وضع تحديد منهجية أساسية لمقاربة التجريب في النص المسرحي لـ(**عز الدين جلاوجي**)، وهو تحديد تمليها طبيعة المقاربة المركبة، وإجبارية الاستعانة بمفاهيم تتصف بطابعها الإجرائي، لاسيما حين تحضر هذه المفاهيم مجتمعة: التجريب، المسرحة، الحكاية الشعبية، وحوار الفنون، وهي مفاهيم تحتكم إلى خلفيات مرجعية، وتحديدات منهجية، وهي تنتمي إلى مجال العلوم الإنسانية والفنية، وخضوعها عبر مراحل مختلفة للبحث العلمي المستفيض، وطغيان البعد الإشكالي على بعضها.

ينطلق فهمنا للكتابة التجريبية في المسرح من مفهوم التجدد المستمر في تأليف النص فكرة وأسلوبا، كما يكون نتيجة حتمية لمتغيرات الواقع والمجتمع، ولاعتبارات اجتماعية وثقافية ودينية وسياسية في معظم الأحيان "مما يجعل سلطة التجريب حاضرة بقوة في التجربة الدرامية، نتيجة تفاعلها مع ما هو سياسي واجتماعي"[1]، بمعنى أن المبدع ينزع إلى التجريب نزوعه نحو الحرية التي يفتقدها في الواقع، وهذا ما أشار إليه (**عبد الكريم برشيد**) حين عرّف التجريب بأنه التغيير عن طريق البحث عن الأدوات والآليات لإحداث ذلك، وذلك في العناصر والأشياء، وفي المفاهيم، والعلاقات، والبنيات المختلفة[2]، فهو على المستوى الفني للعمل الدرامي يمكن أن نُعده "اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل"[3]، فالأمر إذن يتعلق بتجاوز ما هو جاهز وثابت، وما هو مألوف ونموذجي إلى أفق متحول يضمن الاستمرار والبقاء للعملية الإبداعية.

لهذا يمكن أن نعتبر التجريب روح أي عمل يهدف إلى التجدد والتميز والإبداع "فإذا كان العلم يجرب من أجل الوصول إلى نظريات علمية، فإن الفن يجرب من أجل استمراريته، إننا لا نتصور فنا يضمن لنفسه الحياة والاستمرار دون أن يقوم بالتجريب، سواء كان ذلك بوعي من المبدع، أو بغير وعي منه"[4]، فالمبدع يجب عليه أن يشتغل على مفاهيم التطور والارتقاء بالنص، ولهذا أضحى الكاتب اليوم منشغلا بالبحث والتجريب لطرق جديدة للكتابة أكثر من الاهتمام بدلالات أعماله، وهذا تعبيرا عن

---

[1]-محمد صولة: **مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب من هاجس التنظير إلى انجاز العرض**، ط1، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، 2014، ص75.

[2]-عبد الكريم برشيد: "**المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والايديولوجيا**"، **مجلة فصول**، المجلد 13، ع4، 1995، ص18.

[3]-تيمد محمد: "**المسرح بين السياسة والمجتمع**": **مجلة دراما**، ع2، ماي 1992، المغرب، ص21.

[4]-محمد الكغاط: "**التجريب ونصوص المسرح**"، مرجع سابق، ص23.

حالات التمزق والانفصام التي يعيشها، وبهذا فإن العمل الفني غدا في النهاية "ليس معنيا بكتابة مغامرة بل بمغامرة كتابة"[1]، **وهو ما اشتغل عليه المسرح** العربي الحديث، حيث إن أهم ما يميز هذا المسرح أنه تجريبي بالمعنى العام، إذ ليس هناك صيغ شكلية جاهزة أمام الكاتب، ومن هنا عليه أن يدخل في باب التجريب في سبيل صياغة تجريبية[2].

وبعد (عز الدين جلاوجي) من الأدباء الذين اخترقوا معنى التجريب على أكثر من مستوى، **خاصة** وأن ممارسته الإبداعية قد توزعت بين التأليف المسرحي والروائي والقصصي، والنقدي، مما سمح له بأن يتحرك في أكثر من زاوية من زوايا التجريب في الممارسة الإبداعية عامة، والمسرحية خاصة، فما فتئ يبحث عن قوالب شتى لتلك الممارسة، مستفيدا من التجارب العربية والغربية في الوقت ذاته، وهو ما تم استقراؤه من خلال النص الذي اتكأ على التراث الشعبي وأعاد صياغته بما يتلاءم والشكل الدرامي وفق عناصره المتعارف عليها في الكتابة الدرامية، من خلال الحكاية الشعبية التي تم مسرحتها، وإعدادها إعدادا دراميا، ليتعدى بعد ذلك إلى تجربة جديدة، يقصد بها خلخلة ما هو سائد في مجال الكتابة المسرحية، حيث امتد هذا التجريب إلى خلق شكل جديد يجمع بين ما **هو سردي وما هو مسرحي، أطلق عليه "المسردية"**، وعليه فإننا إرتأينا في هذا الفصل من الدراسة أن نقسمها وفق مبحثين نتناول في الأول مسرحة الحكاية الشعبية، وفي الثاني حوار الفنون، وتكون **"المسردية" أنموذجا.**

[1] -Rabaté Dominique : **le roman francais depuis 1900**.p.u.f., France 1998, p81.

[2] -**زينب الملاح: "مسرح سعد الله ونوس والتراث"**: أطروحة ماجستير، اليرموك، إربد، **الأردن**، 1990، ص03.

1-مسرحة الحكاية الشعبية:

يشكل التراث مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع، وهذا لغاية تتمثل في تحقيق التواصل مع التراث الذي يمثل قيمة ثابتة في حياة الأمم والشعوب، إذ تعبر عن ثراء ماضيها، وهو الأمر الذي جعله منهلا **للمبدع والأديب خاصة، و**" وسيلة وطاقة تعبيرية هامة بين يدي المبدع يستثمرها ويوظفها **إمكاناتها** الظاهرة والكامنة في خدمة تجربته الراهنة ومنتجه الإبداعي"[1]، ولعل أخطر أشكال الاهتمام بالتراث من حيث إحياؤه وتفعيله هو الأدب عامة والمسرح بشكل خاص[2]، **وهو الأمر الذي يوضح إقبال المسرح** العربي على التراث والأخذ منه، وهذا منذ تجربته الأولى، وهو ما تنبئ عنه مرحلة الرواد الذين وَعُوا هذا التراث الذي تشَكّل من التقاليد والطقوس والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي، أو العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعد[3]، وهذا يفصِّل ما يحويه التراث من الحكايات والخرافة **والأسطورة، والرقص والغناء** والعادات والتقاليد ومختلف الممارسات الشعبية.

وإن هذا الوعي بالتراث كان نابعا من الاهتمام بإحياء القيم الأخلاقية، وتَلمس طريق هويتنا **الثقافية ووحدتنا الاجتماعية والسياسية، وإبراز البطولات والقيم المرتبطة بها**[4]، وهذا بالحفر عميقا في خبايا التراث للتعبير عن رؤية تجاه القضايا التي تهم الواقع أو الراهن، وهو التراث بمكوناته المتعددة **(سواء كان حدثا، أم شخصية) من جهة، و"قد يكون حلا عاجلا لاحتواء مشكلة غياب النصوص"**[5]، من جهة ثانية، ولا غرو في ذلك فإعداد ومسرحة* التراث والملاحم والروايات هي قديمة قدم الدراما ذاتها

---

[1] -**أحسن** ثليلاني: "**توظيف التراث في المسرح الجزائري**"، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة1، 2010، ص22.

[2] -**زينب الملاح: مسرح سعد الله ونوس والتراث، مرجع سابق، 1990، ص03.**

[33] -**فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، مرجع سابق، ص12.**

[4] -ينظر: **نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر**، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، والهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص129.

[5] -**ليلى بن عائشة : "بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع : دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي"**، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الفنون الدرامية والأدب التمثيلي، تخصص : مسرح عربي، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2010-2011، ص197.

*التمسرح/المسرحة هي الكلمة المشتقة من فعل سرح الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية، أو فنية، أو حدث من الحياة اليومية للمسرح، وهو ما يطابق في اللغات الأجنبية كلمتي Dramatisation/Theatralisation، **فيقال مسرحة الرواية، ومسرحة القصيدة...**إلخ، في حين أن المعنى المقصود هنا هو ما يشكل الخصوصية المسرحية(**ماهية المسرح**) في العمل المسرحي، سواء من داخل العرض أو داخل النص الدرامي، تماما كما يقال Littérarité، **إنها خصوصية الأدب**Littérature في العمل

"**فنصوص** الكلاسكيين الإغريق تعتبر إعدادا دراميا عن مادة سردية هي الملاحم والأساطير، كما أن **مسرحيات الانجليزي (وليام شكسبير)** وعلى الأخص التاريخية منها هي إعداد درامي أو اقتباس عن وقائع المؤرخين القدماء، كذلك كان الكتاب في كثير من العصور يستلهمون أعمالهم من الروايات"[1]، **على أساس أن المسرحة عملية تسمح بتحويل وإعداد المادة الأدبية والفنية للمسرح**[2]، **هذا التحويل الذي** يسمح بنقل المادة الخام إلى ظاهرة مسرحية تتفاعل فيها مختلف الأدوات بداية من النص إلى عناصر التشكيل البصري التي تتمثل في المؤشرات الحركية والإيمائية، و**(الديكور) و(الإكسسوار)** وغيرها، وهذا لما يتضمنه مصطلح المسرحة من مفهوم يخرج به إلى خشبة المسرح بكل احتفاليتها، فهي كل ما يحمل طابع **الفرجة المسرحية.**

وتعدّ الحكاية الشعبية من أبرز ملامح التراث وأشكاله، ومادة جاهزة لفعل المسرحة والإعداد المسرحي، لأنها تعد الجنس الأدبي الأول الذي تولد منه الشعر والنثر والأدب المسرحي في مراحلها الأولى[3]، ولعل ذلك يعود إلى طبيعتها ومدلولها اللغوي والاصطلاحي، فهي مأخوذة من كلمة "محاكاة لفعل حاكى يحاكي، بمعنى تقليد، كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله، أو قلت مثل قوله"[4]، **فهي تلتقي** إذن مع مفهوم التراجيديا التي تعد محاكاة على حد تعريف **(أرسطو)**[5]، مما يعني أن الحكاية الشعبية تحمل السمات الموجودة في التراجيديا كمحاكاة لفعل له عناصره " **من مواقف وأحداث وشخصيات متشابكة ومتصارعة...**"[6]، وهي السمات التي جعلت الكاتب المسرحي يلتفت إليها ويوظفها في تجربته في الكتابة المسرحية، ومع ذلك فإن لها خصوصيتها التي تميزها من حيث إنها تشير في مفهومها الخاص إلى"**التلقائية والجمعية والبساطة**"[7]، على اعتبار أنها من خلق الجماعة وليس الفرد،

الأدبي،، مما يعني أن التمسرح نصي وعرضي معا، **للمزيد أنظر:** Patrice Pavis: **Dictionnaire du theatre** , Ed .Dunod, Paris, p358، **وماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص462.**

[1] -**المرجع نفسه، ص44.**

[2] -**المرجع نفسه،ص462.**

[3] -تمارا ألكسنادروفنا بوتيتسيفا: **ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، ط2، دار** الفرابي، بيروت، 19990، **ص64.**

[4] -**ابن منظور: لسان العرب، مادة (حاكى)، مرجع سابق.**

[5] -أرسطو طاليس: **فن الشعر، مرجع سابق، ص95.**

[6] - علي بت تميم: **السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، ط1**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ص17.

[7] -صالح سعد وآخرون: **دراسات في المسرح المصري (الدراما بين الشعبية والرسمية، (د.ط،)، ج4، القاهرة، مصر، 1985، ص15.**

تنتقل عن طريق الرواية والمشافهة، وهو ما يذهب إليه تعريف (نبيلة إبراهيم) أنها" الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية"[1]، وعليه يبدو أن الحكاية الشعبية قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم يتصف بالتشويق، تستمتع الجماعة بروايتها والاستماع إليها، ليتوارثها الأجيال، عن طريق الرواية الشفوية لتتحول الرواية إلى "تراث غير مدون للشعوب في العادات والمعتقدات والطقوس الخاصة"[2].

وعليه فهي تشكل جزء من السيرة الشعبية التي أنتجها الخيال، والتي تعتبر ذخيرة أدبية وفنية كبيرة، لم تصل إلينا كلها، وإنما وصل إلينا مجموعة قليلة منها السيرة الهلالية[3]، ويتحقق عنصر الفن والأدب فيها من خلال عناصر القصة التي تعتمدها من الأحداث، والعقدة، والصراع، وتنطوي على مشاهد تمثيلية مقترنة بالحوار في إطار بناء درامي محكم، لتتحول العلاقة المباشرة بالجمهور من خلال راوي الحكاية الشعبية، مما جعلها من أقرب الفنون التعبيرية للشكل الدرامي، ولذلك برزت الحكاية الشعبية كمادة يستلهمها الكتاب من التراث الشعبي على كثرته، وشكلت عند اليونان منبعا يأخذ منه الرواد الأوائل في المسرح اليوناني مسرحياتهم، ونذكر: أسخيلوس، وسوفوكليس، ويوريبيدس، وأرسطوفانيس، وصولا إلى المسرح العالمي الحديث الذي يمثله شكسبير، وموليير وراسين، وغيرهم.

وفي المقابل لم ينأ المسرحيون العرب عن هذا الاتجاه نحو التراث العربي، والحكاية الشعبية كشكل من أشكاله البارزة، حيث شكلت لديهم رافدا حيويا، ووعاء فنيا وجماليا لرؤاهم الفكرية والفنية، وتعبيرا عن الرفض للمرجعية الغربية في هذا الفن إلى الاعتراف بأشكال الفرجة والاحتفال[4]، وهذا من باب إثبات الذات العربية، والدعوة إلى استنبات الظاهرة المسرحية في التربة العربية، وهي الدعوة التي تمظهرت من خلال فكرة التأصيل التي نادى بها جيل الرواد، وكان في مقدمتهم (توفيق الحكيم) حين أصدر كتابه "قالبنا المسرحي" سنة 1967، وحيث سعى من خلاله إلى استحداث قالب وشكل مسرحي مستخرج

---

[1]-نبيلة أبراهيم: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1981، ص119.

[2]-يوسف عبد الرحمان: **"البناء الفني للحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي بين الموروث الشعبي والكتابات المسرحية"**، مخطوطة رسالة ماجستير، المعهد العالي للنقد الفني، أكاديمية الفنون، القاهرة، **مصر**، 2007، ص5.

[3]-**فاروق خوشيد: أضواء على السيرة الشعبية**، العدد 101، المكتبة الثقافية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، مصر، 1964، ص28.

[4]-صورية غجاتي: **منمنمات مسرحية: مقالات في المسرح العربي**، ط1، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2016، ص30.

من داخل الأرض العربية ومن تراثها[1]، وهي الدعوة التي لقيت اهتماما واسعا من طرف الكاتب المسرحي العربي، فكان الإقبال على الحكاية الشعبية والتراث عموما الذي اقترن بمنتصف القرن التاسع العشر الميلادي، وهذا مع (مارون النقاش) في مسرحيته "أبو الحسن المغفل" التي اقتبسها من حكايات ألف ليلة وليلة، ومسرحية "هارون الرشيد"، و"قوت القلوب" لـ(أحمد أبي خليل القباني)، وهي الانطلاقة الفعلية نحو تأصيل المسرح العربي الذي تأثر في ظهوره بالمسرح الأوروبي، وقد سمح ذلك لتوالي تجارب مسرحية جعلت من التراث منبعا تستلهم ما يزخر به من حكايات وسير وأحداث تاريخية وظواهر إبداعية مختلفة[2]، حيث الانتقال إلى مستوى آخر من مستويات توظيف التراث والتعامل معه من خلال تقديم نماذج متطورة، من حيث استخدام الأشكال والظواهر التراثية، وهو ما قدّمه (إبراهيم السعافين) في كتابه الموسوم بـ"المسرحية العربية والتراث" في نماذج مسرحية وظفت التراث بشكل متميز، ومن ذلك مسرحية "الزير سالم"، و"حلاق بغداد" لـ(ألفريد فرج)، ومسرحية "شهرزاد" لـ(عزيز أباظة)، وإنه التوظيف أيضا الذي اعتمده (سعد الله ونوس) و(توفيق الحكيم) و(الطيب الصديقي)، و(عز الدين المدني)، و(عبد القادر علولة)، وغيرهم في تجربة الكتابة المسرحية.

وتعدّ السيرة الهلالية من الأشكال الأدبية الشعبية المستلهمة في المسرح العربي، وفي هذا السياق تأتي مسرحية "غنائية أولاد عامر" التي استلهمها (عز الدين جلاوجي) من هذه السيرة، فقد عاد في هذا النص إلى التراث، وإلى هذه السيرة التي تتميز بالكثافة الشديدة في الأحداث والشخصيات والتنوع في المكان والزمان، ولهذا فالسؤال الذي نطرحه الآن كيف أعاد الكاتب صياغتها دراميا؟ هل اكتفى باستهلاكها كما هي، وأعاد تقديمها للمتلقي؟ هل كانت هدفا في حد ذاتها؟ أم وسيلة لربط الماضي بالحاضر؟

لقد تمكن (عز الدين جلاوجي) أن يستقي المتخيل من نبع هذه الحكاية الشعبية القريبة من وجدان الذاكرة الشعبية العربية، ودفع بها في رحلة جديدة من رحلات شخصيات بني هلال،من مثل (عامر)، و(الجازية)، معتمدا على ملامحها العامة كالحرب والعشق والرحلة، متخذا منها وسيلة للتعبير عن هموم الواقع بكل تجلياته لاسيما السياسية منها والاجتماعية، موظفا عناصرها الفنية من الحكاية التي امتزج فيها الشعر بالنثر، واللغة العامية بالفصحى، والرواية والتجسيد والغناء والموسيقى، واعتمادا على

---

[1] -توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، القاهرة، 1967، ص139.

[2] -علي الراعي وآخرون:" أزمة المسرح العربي"، مجلة قضايا المسرح، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993، ص5.

الرواي، وعلى شخصيات درامية وأحداث وصولا إلى ذروتها، وهي تعد في مجموعها من أهم مظاهر مسرحة هذه السيرة الشعبية، وإن البحث عن هذه المظاهر وتجلياتها يعد ضرورة منهجية لتقصي هذا التوظيف التجريبي للتراث، للوصول عما يميزه، وفق العناصر الآتية:

1-1- بناء الحكاية:

تعد الحكاية عنصرا مهما في البناء الدرامي، ولا غرو في ذلك وقد عدها **(أرسطو)** أساس التراجيديا **وروحها**[1]، ذلك أنها البناء الطويل للأحداث الذي يتيح لشخصية البطل التنقل خلال سلسلة من **الأحداث الممكنة من حال** إلى أخرى، فمثلا من حال السرور والحبور إلى حال التعاسة والثبور، أو العكس[2]، وهذا من خلال ما تعرضه من الصراع بين الشخصيات في العمل الدرامي، من خلال تصرفاتهم وأفكارهم، وهي تأتي على صورتين: **إما حكاية عن طريق الرواية والسرد، أو بالتمثيل المسرحي**[3].

أما فيما يخص المظهر الأول المتمثل في الحكاية، فكما نلاحظ في المسرحية، فإن أول ما نلج إليه في هذا الإنجاز تقابلنا العتبة الأولى للنص، المتمثلة في العنوان **"غنائية أولاد عامر"، وقد نسأل لماذا هذا** العنوان؟ لماذا الغنائية؟ وإضافتها إلى أولاد عامر؟ ما دلالة هذا التركيب الإضافي؟ **ألا يمنح هذا القارئ معرفة أولية بمحتوى النص وحكايته؟ على اعتبار أن العنوان هو** "مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة"[4]، ألا يحاول بهذا التوظيف الكشف عن مكونات تراثية عربية ومحلية، الأولى توحي إلى الفرجة، التي تعتمد المقاطع الغنائية التي تكون من التراث المحلي، كما أشار إلى ذلك المشهد الأول، وهو ما توحي به صفة **"الغنائية"** التي أضيفت إلى اسم علم **"أولاد عامر"**؟، أليس **"أولاد عامر" قبيلة تابعة لتاريخ قديم، وعريق، والنص هو استحضار لأجواء** السيرة الهلالية، وحكاية المسرحية لم تؤرخ للسيرة الهلالية وحروبها وهزائمها، بل سجلت حالات الأبطال النفسية والذهنية، فإذا كان التاريخ يدون أحداث الحرب وأسماء القادة وتواريخ الوقائع، فإن المسرحيات تسجل وتحكي وتسرد آثار الحرب على الإنسان وسلوكه الخاص والاجتماعي **على الحياة وعلى العلاقات والآمال والطموح**، فقد اختار الكاتب في المسرحية السرد الشفوي الذي

---

[1] -أرسطو طاليس: **فن الشعر، مرجع سابق، ص62.**

[2] -**المرجع نفسه، ص108.**

[3] -**المرجع نفسه، ص30.**

[4] -محمد الهادي المطوي : **"شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق"، مجلة عالم الفكر، ع1، مج28، الكويت، 1999، ص456.**

يلتقي مع الحكاية الشعبية وهذا عن طريق شخصية الراوي، ذلك أن الشخصيات المروى عنها تنتمي إلى التراث الشعبي، وتنفتح المسرحية أو الحكاية عن المشهد الأول على الراوي بالحديث **عن غياب (عامر)** ويصف ما آلت إليه أوضاع القبيلة، حيث عمد إلى بناء الحكاية وفق ثلاثة مستويات مختلفة:

أ–خطاب الغياب

يفتتح الخطاب المسرحي بخطاب الراوي الذي يروي الظروف التي تعيشها **قبيلة أولاد عامر، فالعدو** يهدد أمنها، إلى جانب الغياب: **غياب البطل المنقذ (عامر)**، إن أهم ما في الخطاب أن الراوي قام بتقديم شخصية عامر، وحيث يعد بدوره كمقدمة ومدخل للحكاية، وهو ما يقدمه الحوار الآتي:

"الشيخ جابر" خبرنا يا شيخ عامر وين راح؟

مشغول بشراب الراح؟ والا..والا..يبحث على ست الملاح؟

الشيخ غانم: اصحيح.. اصحيح يا ولد اما.

عامر قلبو سقط وطاح.

قلبو فرفر وراح"[1].

وإن خطاب الغياب ارتبط بالبحث عن القرين (علجية)، التي شكلت محفزا قويا للغياب والرحيل عن القبيلة، وهنا تبدأ شخصية عامر كشخصية تمثل البطل التراثي.

ب–خطاب العودة

ينفتح المشهد الثاني على خطاب العودة إلى القبيلة، ويسرد الراوي الظروف والملابسات التي رافقت عودة عامر إلى القبيلة، وتحول مسار الأحداث **(الأزمة)** نحو الانفراج، وهو ما يخبر به المقطع الحواري الآتي: **يقول القبيلة: "...أنا ما نيش براني.**

أنا ولد هذا لخيام وثمرها الداني.

أنا سيفها اليتار انلبي من ناداني"[2]

وقد استفاد الكاتب من تقنيات درامية منها الوصف، والحلم، في التنبؤ بالخطر الذي يهدد قبيلته:

"خليفة: (يوقظ شيبوب...فيقوم فزعا).

عامر: ما تفزع ما نتهار.

---

[1] -عز الدين جلاوجي: مسرحية "غنائية أولاد عامر"، مصدر سابق، ص13.

[2] _المصدر نفسه، ص37.

شيبوب: بسم الله القهار..من غدر الغدار.

خليفة: خير ا نشا الله.

شيبوب: ما هو خير..(يقو من مكانه) شفت انْساناوالصْغار..متلايمين وسْط الدار..زحفت ليهم لفعى غداره..سوده هدّاره..طولها مالو امثيل.

عامر: لخص..كلامك طويل.

شيبوب: تسلقت للدار في غفله من النايْمين..في غفلة من اللبريا الهانيين..سمها القاتل في لنياب..حقدها وقف في كل باب..."[1].

فهو الحلم الذي يوحي بالصراع الذي سيخوضه (عامر) مع أعداء القبيلة، والحرب التي يسكون بطلها، بالإضافة إلى العدو الداخلي الذي يمثله (مناد) ابن عمه، الشخصية التي وظفها الكاتب في دور الخصم الذي يضع العقبات في طريق البطل (عامر)، وقد ورد في ذلك تفصيل في فصل سابق.

ج–خطاب الرحلة/ العشق

وهي النهاية التي رأى فيها الكاتب أنها تناسب الحكاية الدرامية، والتي تنسجم وما استمده من التراث القصصي لرحلة بني عامر طلبا لما **هو** أفضل، وفي النص أضاف حكاية العشق التي ترمز لها علجية، وجعل منها الكاتب المحفز الأساسي للرحلة والرحيل، بالإضافة إلى الأسباب الاجتماعية الأخرى التي تمثلت في التوق إلى الاستقرار السياسي، والاقتصادي، وهو ما عبّر عنه (عامر) في المسرحية:

"الشيخ غانم:... وين يا عامر انسافر...انخلي وطنا وانغامر؟...عامر: لو كان شفتو واش رينا ...أرض بيها افرحنا وازهينا كي المسك تربتها سوده غالية...هضباتها مرفوعه عاليه...غاباتها ملفوفة كي الدالية...وأرضها خضرا كي جنة الرحمان..."[2]

فهو الرحيل عن الصحراء؛ المكان الطارد لما يشكله من علامة القحط والجذب والغزو والحرب، والتوجه إلى المكان الآمن، إلى الهضاب، والأرض الخصبة، والزواج والاستقرار، وهو ما عبر عنه المقطع الآتي:**"عامر:.. سيدنا الأمير..خبارنا بلغاتك م الغير..منكم باعيين القرب..بكل شوق وحب.**

الأمير: يا عامر يالحبيب..مات والدك قدامي ادافع على عزنا..وماتوا منكم ابْطال افداو

---

[1] -المصدر السابق، ص ص19-20.

[2] -المصدر نفسه، ص-ص-442-45.

شرفنا..دمنا تخلط ودم الرجال غالي..وكلامي صدقاتو افعالي..هدْ لْرض لينا اجمعين..نعيشوا فيها خاوهْ هانيين..علجيه أنا نزوجاهلك..احميها وديرها فالعينين"[1].

كما نلاحظ فإن الحكاية التي بنى عليها الكاتب نصه الدرامي في مراحلها الثلاث، والتي توزعت على مشاهد ثمانية توافق المفهوم السائد للحكاية الشعبية التي تتميز بأنها"خطاب قصصي يكشف في مستهله عن ضرر ما أو إساءة لحقت بأحد الأفراد، أو عن رغبة في الحصول على شيء ما يخرج البطل **من منزله [...]** وتأتي بعد ذلك العودة حيث يظهر الصراع الثنائي بين البطل وخصومه الذين يتابعونه ويضعون له العقبات، ويتمكن من اجتيازها ويؤدي المهمات التي تعرض عليه، وينجح في جميع **الاختبارات، [...]** وفي الأخير يكافأ ويتزوج..."[2]، وهو المعمار التركيبي الذي سار عليه الكاتب **(جلاوجي)** في هذه الحكاية الممسرحة، وذلك لأنها تبقى ذات صلة بأصولها الشعبية التي تتضمن تصوراتها وتعكس أحلامها وطموحاتها.

1– 2–الملامح الدرامية/البناء الدرامي:

1–2–1–توظيف الراوي

ومن مظاهر توظيف التراث في المسرحية استخدام الراوي أو الحكواتي في بنية النص المسرحي، وهو تقنية مستمدة من التراث الشعبي العربي، الذي يقوم بدور **"الجوقة"** في المسرح اليوناني[3]، **حيث إنه** يشكل أحد أشكال الفرجة القديمة،إذ أن أهم ما تتميز به السير **الشعبية توفرها على الراوي الذي يقوم** بالحكي والتشخيص والتعليق على الأحداث والربط بينها، وفي هذه المسرحية استحضر **(جلاوجي) لغة** الحكواتي **والقوال، واعتماد تقنية الراوي، فقد** افتتح مسرحيته بصوت الراوي الضمني، **وهو يقدم** للأحداث في مشهد محايد في إيجاز، وهي الأحداث التي لا يتم تجسيدها مسرحيا، وقد جاءت على النحو التالي:**"واختالفت لقوال..بين قايل وقوال..بين عالم وجهال..بين صحيح ومعلال..قالوا من الشمس جاو وبانوا..كي نجوم السما لمعو وضوّاو..قالوا قطعوا صحرا قاسيه وبنارها تكواو..قالوا من ساقيه حمرا ساروا وعلاو..هما طيور فالسما إحوْموا تحوام..صيوده فالحرب وفالسلام..هم**

---

[1]-المصدر السابق، ص-ص70-71.

[2] -عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ص144.

[3]-محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ط1، دار علاء الدين، دمشق، سورية، 2003، ص-ص62-63.

رجال بْطال..بقوالهم ولْفعال..صلوا على خير العالمين..وهاكم قصتهم يا سامعين...."[1].

فكما نلاحظ أن المسرحية قد جعلت السرد إطارا لها، تبتدئ به، وكذلك تنتهي به، وهذا عن طريق الراوي الذي يكون –كما سبق القول- بمثابة "الكورس" في المسرح اليوناني القديم الذي يؤدي وظائف وهي: تقديم العمل الدرامي والشخصيات الرئيسية، ومساعدة المتلقي/المشاهد على إدراك الموعظة التي يتضمنها العرض المسرحي، وإن الراوي في هذه المسرحية نراه قد اضطلع بمهمة التمهيد للأحداث، والمشاهد، فقد دعا المتلقي/المشاهد إلى المتابعة مما يثير انتباهه، ويصبح في حالة اتصال مع الأحداث، وهذا ما يؤكد قوله: **"صلوا على خير العالمين..وهاكم قصتهم يا سامعين..."**[2]، ثم يقدم فقرات سردية توجز الأحداث التي وقعت قبل بداية الأحداث، فقد تولى تقديم الحديث عن (أولاد عامر) من حيث بيان مسيرتهم في الصحراء القاسية، وذكر محامدهم في البطولة والشهامة، كما تولى مهمة الإشارة إلى ما ينتظر هؤلاء القوم من محن على سبيل التشويق، حين يضيف: **"قصة غريبة نسمعوها ذا الليل..مواعظها كثيره بالحجه والدليل..فيها رجولة بطال كبار..فيها مكر المكار..فيها غدر الغدار..فيها دم أحمر قاني..فيها دمع واحزاني.."**[3].

كما تولى الراوي أيضا النقد والتعليق على الأحداث، فهو يوسع الفكرة ويشرح الشخصيات، فيقول في آخر المشهد الأول معلقا على الحدث الرئيسي الذي ابتدأت به المسرحية، والمتمثل في اشتداد أمر قبيلة (أولاد عامر) نتيجة غياب بطل الأزمات (عامر) وخطر العدو الذي يهدد أمنهم : **"بات الجميع متحيرين..عداهم من كل فج جايين..وسيوفهم مكسوره..وقلوبهم متفرقين..سيد الرجال وصحابوا غايبين..بعد ما سافر عامر واصحابو في اثنين..طالبين علجيه غالية الزين..."**[4].

ونلاحظ أيضا كيف أن الراوي يقوم بوظيفة التعريف بالصراع، والأحداث والربط بينها، والتعليق عليها، ووصفها (متحيرين، سيوفهم مكسورة، قلوبهم متفرقين...)، وذلك لجذب المتلقي إلى قلب الأحداث، ليحتفظ دائما باليقظة والوعي بها، ومن أجل ذلك أيضا استخدم المؤلف أسلوب الخطاب؛ خطاب المتلقي/الجمهور، ولعل كلمة البداية في المشهد الأول هي خير مثال على مخاطبة الجمهور، وكسر الحاجز الوهمي.

---

[1] -عز الدين جلاوجي: مسرحية "غنائية أولاد عامر"، المصدر السابق، ص7.

[2] -المصدر نفسه، ص7.

[3] - المصدر نفسه، ص8.

[4] -المصدر نفسه، ص15.

1-2-2- توظيف الأغنية الشعبية/الموال

اهتم الكتاب بالبحث عن علامات الفرجة في الموروث الشعبي المحلي، وحيث أصبح توظيفها في النص المسرحي ركيزة من ركائز التجديد في الشكل المسرحي، خاصة وأن الفن المسرحي قام أساسا على الفرجة التي تهدف إلى القبض على أكبر عدد من المتفرجين، ومعظمهم ينشغلون بالرسالة التي يهدف إليها هذا الفن، وخاصة وأننا أمام نص ينتمي إلى الموروث الشعبي، ومن مظاهر الفرجة الأغنية الشعبية والموال، فالأغنية الشعبية أو الموال يحمل مفاهيم المجتمع وتصوراته للنواحي الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية والجمالية، ويمكن القول عنه إنه نص ثقافي دال على المجتمع الذي ظهرت فيه، وقد وظف الكاتب هذا النص الذي جاء مكونا من اللحن/الكلمة، ولكن السؤال الذي يرد هنا، هل إن هذا التوظيف لهذا النسق من التراث هو على سبيل التسرية والترويح؟ أم على أساس تقوية الدلالة في النص المسرحي للكاتب؟ وقبل الإجابة عن هذا السؤال تجدر الإشارة إلى أن العالم الأنثروبولوجي الأمريكي **(وليام باسكوم)** قد حدد أربع وظائف لمثل هذا التراث الشعبي وهي:

1- الترويح عن النفس، وذلك أنها تجعل الفرد يهرب من الضغوطات التي يفرضها عليه المجتمع.
2- تثبيت القيم الثقافية.
3- التعليم والتلقين.
4- التلاؤم مع أنماط السلوك[1].

وبالنظر إلى النص المسرحي لـ**(عز الدين جلاوجي)** نراه يجمع بين هذه الوظائف، إذ أن الوظيفة الأولى تدفع بالمشاهد أو المتلقي للمسرحية إلى الترويح، ونوعا ما من الإمتاع، بالإضافة إلى أنها تسهم بشكل فعال في تدعيم التقاليد والموروثات، وتمنحها مكانة أكبر، كما أنها تسهم في نقل تجربة الأجيال في تتابعها وتلقنها للأجيال اللاحقة التي تستفيد منها، فتمنحها تربية تكون أقرب إلى موروثات الآباء والأجداد، وبالتالي تحقق له الأصالة في الانتماء، فتكون بمثابة واق لكل انحراف أو خروج عن العرف، وهو الأمر الذي جعل الكاتب يفرد لهذا التوظيف مشاهد قائمة بذاتها، وهو ما نلحظه فيما جاء في الإرشاد المسرحي في بداية المشهد الأول **"مقطع استعراضي"**[2]، وفي الملاحظات التي تصدرت المسرحية يذكر ما يلي: "الاستعراضات الراقصة يجب أن تكون رقصات شعبية فردية وجماعية"[3]، ولعل دلالة

---

[1] -https// en. wikipedia.org./wiki/william.Bascom

تاريخ الدخول : 2016/07/14، ساعة الدخول: 11.58.

[2] -عز الدين جلاوجي: مسرحية "غنائية أولاد عامر"، المصدر السابق، ص7.

[3] -المصدر نفسه، ص6.

تموضع هذا التوظيف في بداية المشهد يبعث على اليقظة، وفي المشهد **نفسه يكسر الكاتب تقديم الراوي** للمشهد بمقطع غنائي، حدده أيضا في الملاحظات بقوله: "المقاطع الغنائية يجب أن تكون من التراث المحلي"[1].

1_2-3- مسرحة الحكاية /بين التجنيس والتقسيم والتشكيل الدرامي:

أ-التجنيس

يعد مفهوم التجنيس من المفاهيم القديمة التي تناولتها المراجع الكلاسيكية، حين ميزت بين **الأجناس الأدبية، عند كل من (أفلاطون) و(أرسطو)**، وهذه الأجناس هي الشعر الغنائي والملحمي **والدرامي**[2]، كما تناوله العرب القدامى حين قسموا الكلام إلى منظوم ومنثور، ومنهم **(ابن خلدون)، و(التوحيدي)، و(ابن طباطبا)** وغيرهم، أما في الفكر الغربي الحديث فقد اتجه **(غوته)** نحو تسمية كل من الملحمة والشعر الغنائي والتراجيديا أنها أشكالا طبيعية للشعر، وهي الصيغ التي تم قد تعمل معا، أو **قد تعمل متفرقة**[3]، وهو العمل الذي جعل المنجز الفني يشكل تنوعا في العناصر، وفي الأداء وفي التلقي أيضا، وهو ما أضحت العلامة التجنيسية تدل عليه، بوصفها مؤشرا دالا على طبيعة النص المنجز، على أساس أنها تعد من المصاحبات النصية التي ترد في غلاف المنجز الطباعي، ووظيفتها تتمثل في إلقاء الضوء على نوع النص، وتموضع دلالتها، وهو ما نجده في صفحة غلاف نص مسرحية **"غنائية اولاد عامر"**، التي تشير إلى النوع (Genre)، باعتباره "وصف أو فئة من الإنتاج الفني له شكل متعيّن وتقنيات ومواصفات محددة"[4]، وقد حدده الكاتب بـ**"مسرحيات عز الدين جلاوجي"، وعليه فقد تحددت معه نوعية القراءة، والكفاءة** المعرفية التي ينبغي للقارئ تشغيلها في عمليات الفهم والتفسير والتأويل، على اعتبار أن العنوان التجنيسي "يقترح حقلا يؤطر الكتابة، يقبل القارئ ويكيف قراءته **حسب مقتضياته**"[5]، مما يعني أن الكاتب اشتغل على الحكاية المقتبسة من السيرة الهلالية، وأخضعها **للشكل الدرامي** وبنائه، ثم تم مسرحتها كعرض مسرحي على الركح*، **وبذلك أخذت صفة "المسرحية"،**

---

[1] - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] -عبد المعطي شعراوي: **النقد الأدبي عند الإغريق والرومان**، (د.ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص103.

[3] -كارل فيتور: **تاريخ الأجناس الأدبية**، تر: عبد العزيز شبيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1999، ص15.

[4] -إبراهيم فتحي: **معجم المصطلحات الأدبية**، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص96.

[5] -حميد الحمداني: "**عتبات النص الأدبي**"، **مجلة علامات في النقد**، ع46، مج12، جدة، 2002، ص.40.

*تجدر الإشارة إلى أن المسرحية تم عرضها على ركح مسرح قاعة الموقار بالجزائر العاصمة، وقد أخرجها الطيب الدهيمي وقام بالتمثيل الفرقة المسرحية لولاية سطيف، وهذا في سنة 2007.

من خلال تقديم حكاية اعتمد فيها على التخييل، مزج فيها الشجاعة والفروسية، والحب والتضحية والوطنية توثيقا لهذا الوجود، المحمّل بالرمز السياسي الذي يبوح بامتزاج الدم العربي الفاتح بالدم الأمازيغي، كما تجدر الإشارة إلى أن للسيرة نفسها حضورا متنوعا في الكتابات المسرحية العربية*، سواء على مستوى الاقتباس، أو على مستوى تقديم جديد لهذه السيرة عن طريق تغيير بنياتها الأساسية، وهذا لما تحمله من مضمون فكري له ارتباط بالواقع المعيش، وما يهمنا في هذا الاشتغال هو مقاربة هذه الحكاية من حيث نسبة تحقق الدرامية فيها، من خلال الشكل الدرامي، وبنائه الذي يجمع بين مقومات كالتقسيم، والإرشادات المسرحية، والحبكة الدرامية، والصراع، والشخصيات.

ب– التقسيم والتشكيل الدرامي

إن أهم خاصية –من ناحية الشكل- يتميز بها المسرح بازدواجيته: النص/العرض التقسيم الذي يعد عنصرا من عناصر التشكيل الدرامي، يضمنه الكاتب عناصر من فصول، أو مشاهد، أو لوحات، أو أرقام، الغاية منها تحديد بداية ونهاية كل وحدة من وحدات الحدث بالنسبة للكل[1]، فالفصول والمشاهد تعرض قطعا للحدث المسرحي على مستوى النص، والعرض، أما اللوحات فهي تعرض قطعا لاستمرارية الحدث، ويكون محملا بدلالات زمنية[2]، وهو التقسيم الذي خضعت له مسرحية"غنائية أولاد عامر "، وفق ثمانية مشاهد، وإنه التقسيم الذي يشبه مقولة المقاطع أو المتتاليات عند (فلاديمير بروب)، فكل حكاية تتألف من عدة مقاطع تبدأ بالمقدمة أو التمهيد أو البداية التي يوليها نقاد المسرح أهمية كبرى لأنها فاتحة المسرحية، والمشهد الأول الذي يشدّ الجمهور لعرض الأفكار التمهيدية، ومعرفة هوية الأشخاص، وولوج بوابة الأحداث"[3]، وقد جاءت المقدمة في المسرحية مقسمة إلى قسمين: الأول:

---

*فقد قدم (بيرم التونسي) في منتصف الأربعينيات "أوبريت عزيزة ويونس" مستلهماً السيرة الهلالية، وقدم (يسري الجندي) في منتصف الثمانينيات مسرحية "الهلالية" اعتماداً على السيرة الشعبية.وعرض المسرح المتجول،مصر،مسرحية كأنك يا بو زيد لـ(صبحي يحيى)،بإخراج (أبو الحسن سلام) عام (1985، ثم قدم كل من الكاتب المسرحي المصري (عبد الغني داود)، والمخرج المسرحي (يس الضوي) مسرحية "عزيزة" عام 1996 معتمداً على سيرة بني هلال، كما قدم الكاتب (غنام غنام) مسرحية "كأنك يا بوزيد" كتابة وإخراجا عام 1996، تتبع فيها رحلة البطل الشعبي "أبو زيد الهلالي"، للمزيد أنظر: مخلد نصير بركة الزيود: البطل التراجيدي في القصص والموروث الشعبي العربي، ضمن المؤتمر الرابع للفن العربي المعاصر من 23-25 تشرين الثاني 2004م، ص14.

[1]-إلين أوستن وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، مراجعة: محسن مصيلحي، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، 1996، ص31.

[2]- محمد اسماعيل بصل: نحو نظرية لسانية مسرحية: مسرح سعد الله ونوس نموذجا تطبيقيا، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1996، ص132.

[3]-هيثم يحي خواجة: إشكاليات التأصيل في المسرح العربي، ط1، مركز الحضارةالعربية، القاهرة، 2000، ص118.

كان عبارة عن مشهد استعراضي، أما الثاني فقد تمثل في حديث الراوي الذي تحددت وظيفته في التقديم للأحداث، وإدخال المتلقي في الحدث مباشرة المتمثل في استعداد القبيلة للحرب وغياب البطل (عامر)، لتأتي المشاهد الستة الموالية لتعلن عن وسط الحدث، وتخبر الشخصيات المسرحية أن هناك تهديدا للقبيلة بالغزو، وهو الملفوظ الذي نجده على مستوى شخصية الشيخ (غانم): (...) **وينك يا عامر؟ قومك في ذل يا عامر؟...**)[1]، هكذا يبدأ هذا الصراع بغياب البطل، (عامر) عن القبيلة ونشوب حرب بين قبيلته والأعداء، ويكون هناك البطل المضاد أو الشخصية المعرقلة المتمثل في(مناد) الذي يبث إشاعة تشكك في إخلاص عامر لقبيلته، بهدف سيادة القبيلة، لتتصاعد الأحداث، فيقرر (عامر) بعد أن تحركت مشاعر المواطنة في قلبه العودة إلى القبيلة، فكيف لهذا البطل ألا يلبي نداء موطنه، ولا يكون تحت رهن إشارته في وقت الحاجة، ويمكن أن نلاحظ أن الصراع قد بدأ وفق مستويين:

-المستوى الأول: الصراع بين الشيخ غانم وقومه أمثال (الشيخ جابر، أحدهم، الثالث، الخامس..) من جهة، و(عامر) و(مناد) من جهة أخرى، وهو ما يجسده الحوار الآتي:

"خامس: يا رجاله..هذا ما وقت كلام..ولا وقت نزاع وخصام..عدانا كثر جايين...

الثالث: والحل؟

الأم: الحل فللاستعداد..اسلاح واعباد.

الشيخ غانم: وكيما كنا على الدوام..نصمدوا ديما للأمام.

الرابع: انتصرنا يا شيخ غانم بلا عامر مستحيل.

الشيخ جابر (يظهر فجأة ثائرا) يا جماعة اللي يترك قوموا ما هو راجل..ما هو من حقو اسود"[2].

-المستوى الثاني: الصراع بين عامر ومناد والأمير والأعداء، إنه صراع آخر ومن نوع آخر، وهو الصراع على الزعامة؛ زعامة القبيلة، وهو الصراع الذي تقدمه الشخصية المعادية (مناد)، حيث عرضت المشاهد، محاولة قتله البطل، ثم توظيف القناع والخديعة، حين سعى إلى أن يفتن بين البطل، والأمير الذي يقيم في الأرض الخصبة التي تقيم بها المرأة التي أحبها (عامر)، وهي (علجية) أخت (الأمير)، وهنا تتحدد عقدة المسرحية لتصل إلى ذروتها حين يهدد الأمير بقتل (عامر)، ليأتي الحل والنهاية الأخيرة التي حددت مصائر الشخصيات، حيث انكشف أمر الخائن (مناد) وأخذ عقابه بالقتل بسيف أبيه، وحصل البطل على موضوع القيمة، المتمثل في زواجه من (علجية)، والإقامة بالأرض الخصبة، وبذلك يكون قد

---

[1]- عز الدين جلاوجي: غنائية أولاد عامر، مصدر سابق، ص10.

[2]-المصدر نفسه، ص-ص12_13.

وفر أهم عنصر من عناصر الدراما، وهو هذا الشكل، الذي انحرف عن التقسيم الأرسطي الكلاسيكي الذي كان يقسم المسرحية إلى خمسة فصول، وهو الأمر الذي جعل الحكاية **تجمع بين الشكل الحكائي** والشكل المسرحي، حين راع الكاتب وفق منظور الحبكة المتعارف عليه في تكوينها البناء المعماري المتمثل في الثلاثية: **البداية والوسط، والنهاية، وهو المعمار الذي يميز العمل المسرحي** عن غيره من **الأجناس الأدبية الأخرى.**

وخلاصة لهذا المبحث يمكن القول إن مهمة الكاتب لا تقف عند عملية إحياء التراث، بل إنها تتجاوزه إلى اعتباره خلفية للموقف الذي يريد أن يمرره بشكل فني، وإن الموقف في مسرحة هذا التراث هو تأكيده على الوحدة الوطنية من خلال الجمع بين ما هو عربي وما هو أمازيغي، وهو التيمة التي **قامت عليها أحد**اث المسرحية، حين جمعت بين قبيلتين، وزاوجت بينهما، فأضحت الدماء واحدة، ولعل الكاتب قد عايش ذلك الصراع المفتعل الذي ما فتئ يثيره بعض المتعصبين من أعداء هذه الأمة حول الهوية، ومحاولة خلق صراعات وهمية تهدف إلى تشتيت هذا الوطن، من هنا فالتراث هو استعادة **علامات** الماضي وإعطائها حق الاستمرار في الحاضر والمستقبل، لهذا فحوار الكتابة المسرحية مع التراث يتحرك في اتجاه استثمار دلالاته وتوظيفها[1]، في شكل مسرحي محلي يكون بديلا عن الشكل المسرحي الغربي سواء بقواعده الأرسطية، أو باتجاهاته التجريبية الطليعية، وفي هذا التزام **بالبحث عن مسرح** جزائري أصيل يراعي فيه طبيعة المتلقي، ويستجيب لحاجاته الاجتماعية وميولاته الثقافية"[2].

[1]-محمد مسكين: **"مفهوم الكتابة المسرحية النقدية"، مجلة التأسيس، ع1، س1، المغرب، 1987، ص52.**

[2]-**أحسن** ثليلاني: **أشكال التعبير المسرحي الجزائري في علاقته بالتراث التوظيف الإبداعي للتراث في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص109.**

2- تداخل الأجناس الأدبية: المسرحية أنموذجا:

انطلاقا من مقاربة وصفية تحليلية، يطمح هذا المبحث إلى الوقوف عند مسرديات (عز الدين جلاوجي)، هذا المصطلح الذي اختاره كتقنية جديدة تحاور الفنون الأخرى كالرواية والقصة التي تعتمد على السرد، وهذا بإعادة كتابة نصوصه المسرحية وحقنها بالسرد، بهدف منح النص المسرحي ألقا جديدا، علّه يخلق عند المتلقي فضولا لقراءة المسرحية، إذ أن بنية النصوص في المسرديات لا تقدّم نصوصا مسرحية خالصة مثلما هو مضطرد في النص المسرحي المتعارف عليه، إنها نصوص يسعى من خلالها الكاتب إلى تأسيس أو تجريب كتابة جديدة مختلفة، تحمل معها مشروعا يجمع بين ما هو سردي وما هو مسرحي، نص يجمع بين القراءة والفرجة المسرحية، فما هي خصائص هذه الكتابة التجريبية التي أقبل عليها الكاتب (عز الدين جلاوجي)؟

ولضرورة منهجية رأينا أن المقاربة ستركز على مسردية من مسرديات الكاتب (عز الدين جلاوجي)، على أساس أنها تمثل نموذجا وعينة للظاهرة المدروسة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الاستقراء لتلك النصوص "الممسردة" انتهى بنا إلى أن الكاتب قد التزم الأسلوب نفسه في التحوير، وأنها نصوص تحمل علامة تقريبية على مخالفة اشتغال التجنيس، وقد تشكل هذا المبحث من العناصر الآتية:

2_1_ تداخل الأجناس/ قراءة في المصطلح

إن مصطلح تداخل "الأجناس الأدبية" ظاهرة تخص الإبداع الفني والأدبي، والسرد خاصة، حيث يحمل معنى تجاوز الحدود الأدبية مع المحافظة على المعالم الكبرى والأساسية للجنس الأصلي واستلهام عناصر فنية من أجناس مجاورة، ولهذا يقال تداخل الأجناس الأدبية في الشعر والرواية وفي المسرح، وفي السينما...الخ، حيث يضفي كل فن من الفنون خصائصه على الفن الآخر، فيستفيد منه، ويتأثر به، ويؤثر فيه، وبدلا من أن نقرأ نوعا واحدا من فنون الأدب كالرواية والقصة والمسرح والشعر أصبحنا بصدد قراءة أو دراسة نوعا يحمل خصائص بها قواعد مشتركة مع مختلف الفنون، وهذا على أساس مفهوم الأدب الذي نجده في حراك دائم لا يعرف الثبات والاستقرار عبر الزمن[1].

وإن تداخل الأجناس يعد في حد ذاته ابتداع لأجناس أخرى، بحيث تكون نوعا آخر جديدا مثل (التراجيدكوميديا)، و(المونودراما) ، وغيرها، وهو التداخل الذي يتعلق بالعديد من مجالات الفنون والآدب، فنجده في الرواية والقصة والمسرحية والشعر...الخ، وإن هذا التداخل أيضا ليس بالمحدث بدليل

[1]- طه وادي: **الكتابة السردية**، مجلة الكاتب العربي، ع59، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، حزيران، 2003، ص25.

الملحمة التي تعد من أقدم الأجناس الأدبية التي يعود تاريخ نشأتها إلى العصر اليوناني، نجدها في تكوينها الحقيقي قد صيغت من أنواع أدبية شتى[1]، **ولا غرو إذن أن يكوّن هذا المصطلح نظرية قديمة تسمى** نظرية الأنواع الأدبية التي مرت بمرحلتين:

1_المرحلة الكلاسيكية القديمة التي كانت فيها الأنواع الأدبية محددة تحديدا، لا يختلط فيها بعضا ببعض، ولها قواعد صارمة يقيمها **الشعراء والكتاب**[2]، وتعود هذه المرحلة إلى (**أرسطو**)، **حين قسم** الأنواع الفنية والأدبية إلى ثلاثية: **الملحمي، والغنائي، والدرامي، وكان التمييز بينها خاضعا لثلاثية أيضا، وهي: الوسيلة والموضوع، والأسلوب**[3]، **وقد وظف** (**أرسطو**) في ذلك مصطلح "الشعرية" **للدلالة على خصائص تلك الأنواع، وهو المصطلح نفسه الذي استعمله النقاد الأوروبيون انطلاقا من (بويطيقا) (أرسطو)**، الذي ترجمه العرب تحت مسمى "**فن الشعر**"، وكذلك تناول النقد العربي القديم قضية تقسيم الأنواع الأدبية **حين ميز كل من (قدامة بن جعفر)** في كتابه "**نقد الشعر**"، **و(ابن قتيبة)** في **كتابه** "**الشعر والشعراء**"، بين الشعر والنثر، وصنفوا النثر إلى خطابة، ورسالة، ومقامة، وموعظة، وخبر، **وتاريخ، ورحلة...، وكذلك فعل (الجاحظ)** في كتابه "**البيان والتبيين**"، **و(أبو هلال العسكري)** في كتابه "**الصناعتين**".

2_المرحلة الحديثة التي تمثلها الأدبيات الغربية بداية من ظهور الرومانسية، التي ولدت الاتجاه الذي ثار على الأجناس الأدبية، ورفض التقسيمات المعلنة، وهو ما جعل الباحث في علم الجمال وفلسفة الفن (**بنديتو كروتشه**/Benidito Krotcha) **يعلن عن موت الأجناس الأدبية، ويبشر بعهد جديد** لأثر أدبي متمرد على كل الحدود، ومتحرر من **كل قيد أجناسي**[4]، وهي المرحلة التي امتدت إلى المعاصرة والحداثة التي أخذت تشير إلى إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد أنواع جديدة، وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع، بغية الوقوف على الخصائص الأدبية[5]، **هكذا فمسالة "الأجناس الأدبية"**

---

[1] -فضيلة مادي: "**دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الأدب وظهور الأجناس الأدبية**"، مذكرة مقمدة لنيل شهادة الماجستير، تخصص: دراسات أدبية ولغوية، **المركز الجامعي العقيد** آكلي محند أولحاج –البويرة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2011-2012، ص26.

[2] - إبراهيم عبد الله: "**الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة**"، **مجلة علامات في النقد**، ع38، مج 10، 2000، ص323.

[3] - ينظر: أرسطو طاليس: **فن الشعر، تر:** عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص55.

[4] -عبد العزيز شبيل: **نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري : جمالية الحضور والغياب، ط**1، دار محمد على الحامي، تونس، سبتمبر 2001، ص7.

[5] إبراهيم عبد الله: "**الرواية وإشكاالية التجنيس والتمثيل والنتشأة**"، **مرجع سابق، ص**223.

ليست وليدة الحاضر، بل إن تاريخها يعود إلى الآداب اليونانية القديمة.

ومن مظاهر هذا التداخل الرواية التي تعد من الفنون الحديثة وجودا مقارنة بالدراما والملحمة، فنجدها قد استعارت من الملحمة سرديتها القائمة على وجود راو، ومن الدراما جوهرها الذي يشكل أبرز ملمح نوعي فيها[1]، فظهرت مصطلحات جديدة نتيجة هذا النزوع نحو التداخل مع الأجناس الأخرى مثل "المسراوية" التي تجمع بين المسرحية والرواية، في هذا الصدد أيضا نرى أن الحركة المسرحية قدحاولت تجريب النقل الروائي إلى المسرحي، إما بطريقة الاقتباس/التعريب، وإما بطريقة الإعداد/الاستنبات، أو ما يدخل في إطار التناصية، وكلتا العمليتين عرفت مزاوجة بين ما هو روائي وما هو مسرحي، فالكتابة الروائية الحديثة لم تتعامل مع المسرح كفن هجين أو لقيط، بل اشتغلت عليه باعتباره يشكل صلب دعائمها، وهنا لابد من الإشارة إلى أن بعض المكونات التي تؤثث فضاء التركيبة المسرحية يمكن رصدها ضمن الكتابة الروائية كانتقالات بمحافل السرد، أو كتقنيات تجريبية قصدية، تتغيا تنويع الشكل ومضمون الكتابة الروائية، بعبارة أخرى، لم تعد معمارية النص الحقيقي أو المحتمل مرهونة بالسارد العارف، وإنما أصبحت خاضعة لمتطلبات محفل روائي باطني ينطوي على مشاهد وحوارات ومنولوجات وتوليفات درامية"[2]، وهي كلها توليفات تقوم على ردم الحدود بين هذه الأجناس الأدبية؛ الرواية والمسرح.

2-2- بين الأنواع السردية والخطاب المسرحي:

يعد السرد من أهم المكونات الأساسية للسردي الذي يتجلى واضحا في أجناس أدبية بعينها مثل الرواية والقصة والقصة القصيرة جدا، غير أنه في ظل تداخل الأجناس الأدبية، لم يعد السرد مقصورا على الأعمال السردية والقصصية فقط، وإنما امتد إلى الخطاب المسرحي، وذلك ما ولد الكثير من المصطلحات مثل: "المسراوية"، المسردية"...، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا، هل يعني أن هذا الامتداد من شأنه أن يجعل النص المسرحي لا يختلف عن الرواية والقصة، على الأقل من حيث القراءة؟ أم أن النص المسرحي حتى لو امتزج بالسرد يبقى يختلف عن النص السردي/الروائي والقصصي لطبيعة التلقي التي تقوم على الصورة، وعلى المشهد البصري، وعلى لغة درامية تلتف حولها كل مظاهر الفرجة على الركح التي تشكلها العناصر مثل: السينوغرافيا، والديكور، والمخرج، والممثل، ومهما كان غالبا عليه

[1] -صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص7.

[2] - حسن المنيعي: قراءة في الرواية، مرجع سابق، ص53.

النمط السردي؟

إن الإجابة عن أسئلة هذا الطرح يقتضي منا البحث في طبيعة النوع السردي كالرواية مثلا، من **حيث المفهوم والمكونات، وأيضا طبيعة الخطاب المسرحي وخصوصيته، وهذا من خلال الاستناد** إلى عناصر قد تضيء لنا الطريق نحو الإجابة عن تلك الأسئلة.

2-2-1- بنية السرد: المفهوم والمكونات:

أ-المفهوم

إن محاولة إعطاء مفهوم **شامل ومتكامل** للسرد غاية تتطلب الكثير من الجهد في ظل كثرة التعريفات التي خصته بالتحديد، ولذلك سنحال أن نختزل تعريفه بالصورة التي **توضح طبيعة النوع السردي، وتشرح لنا أهم مرتكزات، ينطلق السرد** من أصله اللغوي الذي يعني التتابع في الحديث، والسرد في اللغة: تقدّمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السياق له[1]، وفي القرآن الكريم : (...وقدّر في السّرد..)[2] بمعنى النسج الجيد المحكم للألفاظ والمعاني.

والسرد اصطلاحا هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية[3]، **وهو أيضا "الجزء** الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل"[4]، **فهو إذن** طريقة لحكاية أحداث قصة ما، ولهذا فالسرد يقتضي وجود حكاية التي تتطلب بدورها وجود طرفي الحكي، وهما: **الحاكي/السارد،** والمحكي له**/المسرود له/المتلقي، وعليه فإن عملية الحكي تعتمد على** عنصرين أساسين هما:

_القصة التي تتكون من حدث أو أكثر.

_طريقة حكاية الأحداث، وتسمى هذه الطريقة "**سردا**"[5].

والفعل السردي هو حكاية لأحداث في عالم من العوالم الواقعية أو المتخيلة، ترتبط بشخصيات،

---

[1] -ابن منظور: **لسان العرب، مرجع سابق، ص**211.

[2] -سورة سبأ، الآية 4.

[3] -عبد المالك مرتاض : **ألف ليلة وايلة، تحليل سيميائي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،** 1993، ص84.

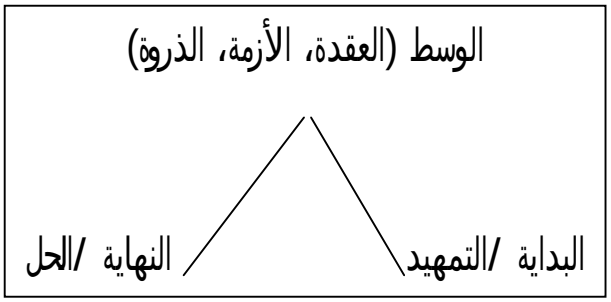
[4] -حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ص ص**119_120.

[5] -**خضراء العابدي: "توظيف التراث الشعبي في الخطاب السردي الجزائري عند الطاهر وطار"، دراسات جزائرية، ع**4/5، جامعة وهران، الجزائر، 2007، ص107.

وهو في الوقت نفسه حبكة يسردها سارد لقارئ ما، وعليه فإنّ الفعل السردي هو عمل درامي على اعتبار أنه "أي شيء يحكي، أم يعرض قصة، أكان نصا أم صورة، أم أداء، أم خليطا من ذلك"[1]، ومعنى هذا أن الروايات، والعروض المسرحية، والأفلام...الخ هي سرديات، وفي هذا إحالة إلى ما ذهب إليه (جاتمان) عند تمييزه بين أجناس السرد المحكي (السرد الملحمي، الرواية، القصص القصيرة) وبين أنواع السرد المحاكي (المسرحيات، الأفلام، الكارتون)[2].

أمّا العمل أو النص السردي فهو النص الذي تقدم فيه الأحداث سواء كانت حقيقية أو من نسج الخيال عن طريق اللغة في تسلسل متتال للأحداث، يكون هذا التسلسل البناء التكويني للقصة أو الرواية، وفق الشكل الآتي: بداية ← وسط ← نهاية

فالبداية هي التي توجه أفعال الشخصيات نحو تحقيق هدف، والوسط هو الذي يحمل التأزم والتعقيد في الأحداث، الذي ينتج عن عملية الصراع بين الشخصيات المتضادة، أما النهاية فهي الحل، حيث تبدأ الأزمة في الانفراج بالتدرج، ويمكن أن نلاحظ هذا التسلسل في العمل السردي وفق المخطط الآتي:



إنّه البناء الذي يقترب إلى حد التطابق مع ما وضعه (غوستاف فريتاغ) للأعمال المسرحية الإغريقية، والشكسبيرية، وإن كان هذا التكوين العام للبناء الدرامي للعمل السردي تقليدي، حيث تكون فيه الأولوية لتطور الرواية من بداية إلى وسط، إلى نهاية، وهناك الشكل المتطور أو التحليلي الذي أعطى الأولوية لتكوين المضمون الرئيسي بحيث لا يصبح شرطا أن تأخذ الأحداث التسلسل الزمني والقصصي، ليتخذ شكل التداعي الحر، فتبدو فيه الأحداث مفتقدة للتطور القصصي، ولكن مهما كان شكل البناء فإن المقدّمة لا غنى عنها، إذ عليها تقوم الأحداث كلها، فالخطاب السردي ينسج كيانه من

[1] -يان مانفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011، ص51.

[2]-Seymon chatman : **Coming to terms, the rhetoric of narrative infiction and film**, first edition, Ithaca, united states, 1990, p115.

مفاهيم ثلاثة هي: الحكاية، والحدث، والحبكة، وهي مصطلحات ليست بالجديدة لأنها تدخل في دائرة الدراسات السردية التي اهتم بها الباحثون والأكاديميون، كمباحث تدخل في شؤون النص والخطاب عموما.

فالحبكة تعني انتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها، وهو ما يجعل المادة السردية حكاية موحدة تامة لها بداية ووسط ونهاية[1]، والسرديات تنظر للحدث على أنه الانتقال من حال إلى أخرى في قصة ما، ولا غاية للحكاية إلا بتتابع الأحداث سواء كانت حقيقية أو متخيلة[2].

والسرد نوعان: سرد ذاتي وموضوعي.

-فالسرد الذاتي، هو السرد الذي تكون فيه الشخصية الروائية هي الساردة والمتضمنة في المتن الحكائي.

-أما السرد الموضوعي، فهو الذي يبرز فيه صوت الراوي واضحا وغالبا على النص السردي، يعتمد الرؤية الخارجية، وهو يقف خارج بنية القصة، أي أنه يشارك في الحدث وتفسيره، بل إن عمله يقتصر على وصفه، وسيأتي توضيحا لهذين النوعين من السرد من خلال أحد أهم مكوناته والمتمثل في الراوي وتموضعه في النص الحكائي، فما هي هذه المكونات السردية؟

ب–المكونات السردية

إن العمل السّردي _بناء على المخطط السّابق_ قد يأتي في شكل قصة أو رواية أو عمل مسرحي، على أساس أنها أجناس تتفق ومكوناتها الأساسية من حيث البنية القصصية، التي تتمثل في الحدث، والفضاء والزماني والمكاني، والشخصيات واللغة والحوار، أما من حيث مكوناته التواصلية، فقد أجمع الباحثون في السرديات على أن الخطاب السردي له أركان أساسية ثلاثة هي: الراوي، والمروي، والمروي له، وكل مكون لا تتحدد أهميته بذاته، إنما بعلاقته بالمكونين الأخرين[3].

1: الراوي أو السارد (Le narrateur) : هو من يقوم بعملية السرد، و"هو المتكلم أو

---

[1]-محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، دار محمد علي للنشر وبالتعاون مع دار الفرابي ومؤسسة الانتشار العربي، ودار تالة ودار العين ودار الملتقى، تونس، 2010، ص141.

[2]-ابراهيم الخطيب: **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ط1**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص180.

[3]-عبد الله إبراهيم: **السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط2**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص140.

الناطق بلسان أو صوت الخطاب السردي"[1]، وإن وجوده في النص الحكائي يتحدد وفق حالتين:

-الأولى أن يكون موجودا داخل نطاق الحكي، عن طريق ضمير المتكلم "أنا/نحن"، فيكون شاهدا، أو متتبعا لمسار الحكي، وينتقل عبر الأمكنة أو شخصية رئيسية[2]، فيكون لذلك مشاركا في الأحداث، عارفا بها، لما يقوم به من الشرح والتفسير والتعليق عليها.

-أما في الحالة الثانية فالراوي/السارد يكون خارج الحكي، بضمير الغائب" هو"، فهو إذن الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه[3]، ويكون ذلك من خلال عمليات كالاسترجاع، والاستباق، والحذف، والتداعي وغيرها، وهو كائن تخييلي يعمد المؤلف إلى خلقه وسط تعدد الأصوات التي تشكل النسيج البنائي للرواية، وهو يقوم بوظائف عدة، أهمها الوظيفة السردية والوظيفة التنسيقية، والوظيفة الأولى نراها بديهية بما أن السرد هو مهمته، وإلا لما وجد في العمل الروائي، أما الوظيفة الثانية، وهي التنسيقية فهي تكمل وظيفة السرد، حيث يقوم فيها السارد بترتيب العرض، اعتمادا على الربط والتنويع فيه[4]، ويكون السارد –غالبا- كاتب الرواية، وقد يكون الراوي الذي يضعه الكاتب كتقنية يحملها آراءه وأفكاره وإيديولوجيته، وهو أيضا الملفوظ الذي لا يقوم إلا متجها نحو مروي له، الذي يتلقى ما يرسله الراوي، وعليه فالسرد هو الطريقة التي تم بها تقديم الحكاية.

وإن الراوي يفيد أكثر في الرواية والقصة التي تلزم السرد، ويشغل فيها مساحة ورقية واسعة مقارنة بغيرها من الفنون مثل الدراما حيث لا يفيد لزومه فيها، ولا يفيد انتفاءه، وفي حالة وجوده يتولى أمره السارد أو الراوي[5]، وتوجد نصوص درامية استعمل فيها الكتاب الراوي، وهو ما رأيناه في مسرحية "غنائية أولاد عامر"، ومسردية "حب بين الصخور"، وهذا لغرضين قد أوردهما (عمر بلخيري) في معجمه المسرحي الموسوم بـ"المصطلح المسرحي عند العرب" كما يلي:

_نقل القراء/المشاهدين إلى الأجواء الزمكانية للحدث الدرامي.

_توجيه القراء/المشاهدين توجيها فكريا مقصودا، ينبئ على أن الراوي ليس محايدا، ولكنه متمسك

---

[1] - Genette. Jane.E.lewin : "**Narrative discours : An essay in method by Gérard"**, **Review by Gerald prince**, duke university press, 1980, p186.

[2]-حميد الحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص49.**

[3]-**عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1**، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، 1990، ص61.

[4]-شعيب حليفي: "**تجليات المتخيل: السرد الفانتاستيكي**"، مجلة بصمات، ع4، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن مسيك، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص95.

[5]-أحمد بلخيري: **المصطلح المسرحي عند العرب، ط1**، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، 1999، ص

برؤية فكرية محددة..."[1]، وإنه التواجد الذي يقوي الاتجاه نحو تلاشي نقاء الأجناس الأدبية.

2: المروي له، أو المسرود له: وهو القارئ/المتلقي، أو المرسل له، على اعتبار أنّ "العمل الأدبي هو خطاب في الآن نفسه، إذ يوجد سارد يروي القصة، وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها ويهتدي إليها"[2].

3: المروى أو المسرود: وهو مضمون النص القصصي أو الروائي.

ووفق مفهوم السرد ومكوناته، وبينته العامة في العمل السردي، يمكن القول إنّ"إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص عملية مشروطة أساسا بتوفره على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب، وهي السارد أو المرسل والمسرود له أو المتلقي والمتن الحكائي أو الرسالة"[3].

2_2_2_ الخطاب المسرحي

إن الخطاب المسرحي ثنائية مزدوجة تتمثل في عرض/نص، وهذا يتوافق وتعريف أرسطو للدراما على أنها محاكاة لفعل نبيل في شكل درامي لا قصصي[4]، وقد فسر النقاد هذا التعريف على أنها:

-حكاية

-تصاغ في شكل حدثي لا سردي

-في كلام له خصائص معينة

-أمام جمهور[5]

هذا يعني أنّ الخطاب المسرحي ذو طبيعة خاصة، فهو مهيأ للعرض المسرحي حتى وإن كان النص المسرحي عبارة عن مدونة أدبية، هذا النص الذي يتسم من حيث خصوصيته بمكونات تجعل القارئ يتخيل مسرحا تتدافع فيه الأحداث، فالنص الدرامي عمل في طور الإنجاز، وهذا يدل على اختلاف طبيعة الخطاب المسرحي، فهو مهيأ سلفا ليعرض على الخشبة، يلتقي فيه السمعي مع ما هو بصري.

---

[1] -المرجع السابق، ص_ص122_123.

[2] -مجموعة من المؤلفين : طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص71.

[3] -عبد العالي بوطيب : "مفهوم الرواية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، 1992، ص10.

[4] -مجموعة من المؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي: تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص15.

[5] -رجاء عبد الرزاق العمراوي، وسهى محمود محمد: الدراما وقضايا المجتمع، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2012، ص13.

هـذا مـا أدّى إلى إعـادة تعريـف المسـرح مـع أواخـر القـرن 19 وبدايـة القـرن العشـرين، إذ أصـبح مفهمومه يقوم على الحركة والديكور والصوت، ولم يعد يُختزل في النص، أو" لم يعد مجرد جملة حوارية بين شخصيات تحاول أن تفرض موضوعات مختلفا عليها، وصولا إلى قناعات لهذه الشّخصية أو تلك عن الظاهرة التي يدور حولها الحوار أو الموضوع"[1]، بل أصبح يتضمن أيضا مختلف عناصر تحققه المشهدي، وتمكن بذلك من **إلغاء الطريقة** الكلاسيكية في بناء الأحداث، وانتهاج كتابة أخرى تراعي انتقال النص المسرحي من حالة الوجود بالقوة إلى حالة الوجود بالفعل، وهـذا **النوع من الكتابة المسرحية تتيح فيه التفاعـل بين الكتابـة الدراميـة والكتابـة الركحيـة، فـالنص المسـرحي لا يمكـن أن يكتـب مـن دون تصـور مسرحي سابق.**

لهذا فالسؤال الذي يَرد هنا هل النص المسرحي يتقاطع مع بعض الأجناس الأدبية كالرواية والقصة؟ وهل يمكن بذلك أن يقرأ كما تقرأ الرواية؟ ما مدى قابليته لأن يكون جنسا أدبيا؟ هي أسئلة في رأينا **الإجابة عنها تكون بالوقوف على طبيعة النص المسرحي وعلاقته بالأنواع الأدبية الأخرى.**

إنّ النص المسرحي واحد من العناصر المتعددة التي تخلق العرض المسرحي، وهو يشكل الكلمة في هذه الازدواجية، والتي سيترجمها فيما بعد المخرج مع **(الدراماتورج)** إلى أصوات وحركات وإيماءات يؤديها **الممثلون على خشبة المسرح، اعتمادا على مكونات هذا النص** المتمثلة في الإرشادات المسرحية والحوار، هذين المكونين يعدان علامات ثابتة في تحديد مفهوم النص المسرحي، إذ **تتساءل (آن إيبرسفيلد) ما** النّص المسرحي ؟ ثم تجيب **"إنّه يتكوّن من جزءين** محدّدين لا يمتزجان **وهما** الحوار **والتّعليمات"**[2]**، إنّه** مفهوم يحيل على الثّنائية التّكوينيّة للنّص الدّرامي، وإنْ كانت ثنائيّة غير متكافئة يغلب أحدهما على **الآخر، وإن كانا** " خطابين مختلفين [فكلاهما] يكمّل الآخر وكلاهما يكوّن ويصنع النّص المسرحي"[3].

النّص الأول هو ما اصطلح عليه بالإرشادات المسرحيّة والتّعليمات يوجّهها الكاتب المسرحي للمخرج ويضعها عادة بين قوسين، وتختفي هذه **الإرشادات** عندما تعرض المسرحية، فهي وسيلة إرشاد هامّة تعين المخرج على تقديم العرض حتّى " **إنّ الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار** الذي يكتبه على تذليل بعض الصّعوبات الفنيّة والآليّة التي توجّه المخرج، وهو **ينفّذ وجهة نظر المؤلّف**

---

[1]-ياسين النصير: **أسئلة الحداثة في المسرح**، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010، ص234.

[2]- Anne Ubersfeld, **lire le théatre**, Op, Cit, p21.

[3]-صورية غجاتي: **"النقد المسرحي في الجزائر"**، مخطوط أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، تخصص: أدب جزائري، جامعة منتوري، قسنطينة1، كلية اللغات والآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، قسنطينة1، 2012-2013، ص11.

وقت إخراجها"[1] فالنّص الإرشادي ليس إلاّ وسيلة لغاية هي الأخذ بيد المخرج المسرحي أثناء تحويل النّص الدّرامي إلى فرجة مسرحيّة على الرّكح وهنا تنتهي مهمّته.

أمّا النّص الأصل وهو الحوار الذي ارتبط _دائما_ بمضمون الأدب كالرّواية والقصّة القصيرة بل حتّى الشّعر أحيانا، لكنّه ارتبط أكثر بالمسرحيّة، حيث إن التمييز بين الدراما والرواية يقوم أساسا على الحوار، رغم أنه تحديد غير كاف، لأن السرد قد ظل هو الآخر عنصرا أساسيا في المسرح، وهو ما استند إليه المسرح الملحمي لـ(برتولد بريخت)، وفي المسرح المعاصر وبالتحديد مسرح اللامعقول، أو مسرح العبث، فقد تراجعت أهمية الحوار في الخطاب المسرحي، فهو _حسب رؤية أصحاب هذا التيار_ لم يعد يعبر عن التواصل الفعلي بين الشخصيات الدرامية، فصعوبة هذا التواصل تشكل في حد ذاتها أزمة الإنسان المعاصر[2]، إلا أنه ومع ذلك يمكن القول إن السرد في المسرح يقتصر على بعض الأشكال السردية دون أخرى مثل المسرح الملحمي الذي يعتمد على الراوي/السارد، وهو العامل نفسه الذي لا يتدخل في نص العمل المسرحي، باستثناء المقدمة، أو الإرشادات المسرحية، وهو ما لا تقدمه الشخصيات على خشبة المسرح، وإذا كان السارد شخصية مسرحية، فإن عملية السرد تتحول إلى شيء بصري يترجم على خشبة المسرح، كما أن هذا النوع من السرد لا يأتي في النص الدرامي إلا للضرورة الدرامية، كتعريف المتلقي بالأحداث الماضية، أو الشخصيات، وبكل ما سبق بداية الفعل الدرامي.

لهذا كله يبقى الحوار يشكّل الظّاهرة الفنيّة الثّابتة والخالدة التي لا يقوم نصّ مسرحي حقيقي بدونها، حتى عن طريق الحوار الذي يقوم على لغة الإشارة والإيماء، وهي اللغة التي اتكأ عليها أصحاب التيار اللامعقول، ومسرح القسوة الذي نظر له المسرحي الفرنسي (أرطو أنطونين)، ولهذه الاعتبارات وغيرها يبقى الفيصل بين النّص الدّرامي وغيره من النّصوص الأدبيّة الأخرى، فهو حسب تعريف الباحث (أبو الحسن سلام) يشكّل عقل المسرحيّة المنظّم لحركتها والقائد لأحداثها وشخصياتها وكذلك للمتلقّي للمسرحية نصا وعرضًا، كما أنّه وعاء مشاعر كل الشّخصيات وحاوي وعيها ومجتمع علاقات الشّخصيات ودوافعها نصا وعرضا[3].

فالمؤلّف المسرحي لا يملك السّرد الذي يصطنعه المؤلّف الرّاوي في الرواية أو القصة، الذي يساعد على التّعليق على الأحداث وتحليل الشّخصيات وإلقاء الضّوء على ما يدور داخلها وربط المواقف

[1]-أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، 2001، ص36.

[2]-ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص176.

[3]-أبو حسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، ط2، مركز الاسكندرية، الاسكندرية، مصر، 1993، ص212.

بعضها ببعض وسدّ الفراغات التي تؤثّر في متانة البناء وعضويّته، فالحوار "هو الرّابط بين ما هو درامي وما هو أدبي، إنّه مكتوب المؤلّف به يعبّر عن مجموع الدّلالات التي يريد إيصالها، إنّ الحوار يمتلك وظيفة مزدوجة على اعتبار أنّه أداة تعبير وتواصل، وفي الوقت نفسه إنّه أداة تعبيريّة في يد المؤلّف وشخوصه، وأداة تواصل بين المؤلّف والنّاس، بين الشّخوص والنّاس، وبين الشّخوص والشّخوص، إنّه أداة للكشف كذلك به تُحدّد الشّخوص مواقفها من الأحداث ومن بعضها البعض"[1].

والحوار ذو وظيفة مزدوجة، فهو علامة لغويّة تنظّم عمليّة اتصال عناصر البناء الدّرامي باعتباره "المظهر اللّساني والغلاف اللّغوي للعمليّة المسرحيّة"[2]، وأيضا اتّصال هذه العناصر بالمتلقّي من جهة، كما يحيل هذا المفهوم إلى نوعين من الحوار : الحوار الداخلي، والحوار الخارجي.

الأوّل يكون فيه الحوار بهذه الصّيغة "أنا" تخاطب "أنت" بنظام الدّور، فتوجّه شخصيّة ما الحديث إلى شخصيّة أخرى فتنصت ثمّ تجيب بدورها وتتحوّل إلى متكلّم، أمّا الثّاني فهو مخاطبة الذّات وفق الصّيغة الآتية : "أنا" يخاطب "الأنا"، أو حديث النّفس للنّفس بطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة، تعبّر به الشّخصيّة عن أفكارها الباطنيّة القريبة من اللاّوعي، ممّا يوحي بوجود أفكار تتداعى جرّاء تراكمات نفسيّة سابقة، وهي تقنيّة حواريّة يسمح بها الكاتب للشخصيّات ليعبّروا عن دواخلهم بأنفسهم.

أمّا العلاقة بين الحوارين، فهي علاقة اتّصال، من حيث أدائها لوظائف بعينها وتقع عليهما أعباء كثيرة، بل عليهما وحدهما تقع كل الأعباء فهما وجهان لعملة واحدة هو الحوار "يعبّر به الكاتب عن فكرته ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجاريّة في مسرحيّته وعن شخصيّات ومراحل تطوّرها"[3]، فهو بمثابة القناة الرّئيسيّة الحاملة للمعاني والدّلالات الموجودة في أيّ نصّ مسرحي وممارسة للكشف عن أبعاد الشّخصيّة وعن أساس المسرحية وأيضا عن الأحداث المقبلة وهو كما عبّر عنه (توفيق الحكيم): "أنّه أداة المسرحيّة، فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق الشّخصيات ويقيم المسرحيّة من مبدئها إلى ختامها"[4].

وبالنظر إلى ما تقدّم فالمسرحية هي بناء يتطلب أحداثا تبنى وفق حبكة لها بداية ووسط ونهاية على

---

[1] -محمد مسكين: "مفهوم الكتابة المسرحية والنقدية : كتابة النفي والشهادة"، مجلة التأسيس، ع1، السنة الأولى، المغرب، يناير 1987، ص57.

[2] -جلال محمد أعراب : خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، 2009، ص131.

[3] -عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص28.

[4] -توفيق الحكيم: فن الأدب، مصر للطباعة، مصر، 1952، ص140.

حد تعبير **(أرسطو)**، تتسم بالصراع الذي تخلقه الشخصيات، الذي يؤدي إلى ذورة التعقيد في الأحداث، وهي النقطة التي يشعر فيها المتلقي بالتوتر، ليأتي الحل كانفراج له في نهاية قصة المسرحية، إنها المسار الذي تأخذه المسرحية بشكل عام، والسؤال **هنا** ألا يلتقي هذا المسار وحتى هذه المكونات **مع الأجناس الأدبية الأخرى؟ وما مدى التعالق أو التنافر بينها؟**

2_2_3_بين الأجناس الأدبية والخطاب المسرحي

إنّ الملاحظ مما تقدم أنّ النص المسرحي ذو طبيعة خاصة، إلا أنّه يتوفر على بعض خصائص بعض الأنواع الأدبية كالشعر والقصة والرواية، ولا غرو في ذلك **لأن الدراما نشأت من رحم الشعر الملحمي، وتغذت من الأوديسا والإلياذة لـ(هوميروس)، واعتمدت على قصص من تراث ألف ليلة وليلة،** وسيرة عنترة بن شداد، وسيرة بني هلال...الخ، ولكن الاختلاف أن تلك الأنواع تقوم في محاكاتها على السرد، **بينما النص المسرحي يقوم على الفعل،** وعرض شخصيات **حية تتحرك أمام الجمهور، هذا وقد أحصى (فرحان بلبل)** في كتابه **"الفعل والكلمة"**، هذا الاختلاف في نقطتين أساسيتين:

1-إنّ جميع فنون القول تصبح ناجزة في لحظة انتهاء من كتابتها، في حين يبقى النص المسرحي غير ناجز.

2-**إن فنون الأدب تكتب للتاريخ، أما النص المسرحي يكتب للمعايشة**[1].

ومما لا شك فيه أن هذا الباحث قد وعى جيدا طبيعة النص المسرحي، واختلافه عن الأنواع الأدبية الأخرى، والدليل على ذلك عنوان الكتاب نفسه، الذي انقسم إلى ثنائية: **الكلمة والفعل، وهي إحالة** واضحة إلى طبيعة النص المزدوجة:

الكلمة= النص / **الفعل**= العرض

وهي الطبيعة التي تمثل جوهر الفرق بينه وبين الفنون الأدبية الأخرى، فهو نص يبقى إنجازا ناقصا حتى بعد اكتماله، لأنه فن مقروء**/مسموع/مرئي**، إذ لا يمكن تحققه إلا من خلال تحوله إلى فرجة **مشهدية، إذ "** على الكاتب المسرحي أن يقدّم أثرا أدبيّا متكامل الأدوات الفنية باعتباره فنا مقروءا، لكنه يفعل ذلك تاركا في استيفاء الجانب الفني فجوات لا يملؤها إلا الممثل وبقية أعضاء فريق العمل

[1] -فرحان بلبل: **النص المسرحي الكلمة والفعل، مرجع سابق، ص-ص**132_124.

المسرحي باعتبار ما كتبه فنا مرئيا"[1]، بالإضافة إلى الآنية التي يتميز بها، فالمسرحية تكتب لـ"تعرض حدثا نعيشه الآن في اللحظة التي يتم العرض المسرحي فيها"[2]، هذا حتى لا يصاب النص المسرحي بآفة التخلف، فـ"إن أعظم المسرحيات في تاريخ العالم لم تعش بكامل بهائها وألقها وتواصلها مع الناس أكثر من عشرين عاما، ثم انتهت إلى الانطواء"[3]، والدليل على ذلك تلك المسرحيات العربية التي عاشت في عصرها الذهبي ثم انطفأت جذوتها، من ذلك مسرحيات "مصرع كليوبترا" ومجنون ليلى" لـ(أحمد شوقي)، ومثل ذلك مع مسرحيات (توفيق الحكيم)، والأمر نفسه مع مسرحيات الرواد في أقطار الوطن العربي كله، ذلك أن الغاية من المسرح هي ما يصوغه الكاتب من أهداف اجتماعية وغايات فكرية، والحكاية فيه ليست هي المقصودة على خلاف الرواية، لأن القارئ فيها لا يبحث عن تلك الأهداف، بل"يبحث عن متعة القص وتشويق توالي الأحداث وسرد الوقائع قبل كل شيء"[4]، وهذا هو سبب انتشار الرواية، وبقاء إقبال المتلقي عليها رغم تقادم الزمن عليها.

والحقيقة أن الأجناس الأدبية ليست جواهر ثابتة ولا قيما مطلقة، وإنما هي مقولات نظرية تساعد على تصنيف الأعمال الأدبية وترتيبها في (ريبرتوارات) الأدب العام، ولا غرو في ذلك وقد كان "رواد التراجيديا اليونانية يعودون إلى الأشكال السردية التي تمثل أسلاف الرواية في أعمالهم المسرحية، وكذلك فعل الكثير من الغربيين في مختلف العصور المسرحية، ولازال الإعداد المسرحي يعود بالدرجة الأولى إلى الأعمال الروائية بل لأن العرب أنفسهم عندما استوردوا المسرح الأوروبي في القرن الماضي دشنوا عودتهم إلى التراث بالرجوع إلى حكاية ألف ليلة وليلة..."[5]،كما كان المسرح شعرا، وقد منحه هذا الشعر وسائله التعبيرية، أي أنه نص يمكن أن يقرأ كما تقرأ القصيدة والقصة والرواية، وهو –في الوقت نفسه- تحكمه ازدواجية النص/العرض، لأنه يقوم على الحركة، وتصوير الأفعال والأوضاع الإنسانية وتقديم شخصيات تتكلم وتفعل، لذلك لا نستغرب إذا حضر المسرح في الرواية أو العكس.

وقد دلت التجارب الإبداعية العديدة في مجال التأليف على هذا التداخل، وهي التجارب التي تناولت الرواية ومسرحتها بقصد البحث عن شكل مسرحي حديث، أو الانفتاح على نظرية الأجناس الأدبية، وقد حرصت على تحويل مفاهيم الكتابة المسرحية الأرسطية الثابتة إلى مفاهيم معصرنة تتجاوز

---

[1]-المرجع السابق.ص122.

[2]-المرجع نفسه، ص125.

[3]- المرجع السابق، ص135.

[4]-المرجع نفسه، ص132.

[5]-المرجع نفسه، ص170

النص التقليدي إلى التجريبي الحداثي، فكان بذلك اشتغالا واعدا أضاف نقلة نوعية خاصة، ومن التجارب الرائدة في هذا المجال رواية" اللجنة" لـ(صنع الله إبراهيم) التي مسرحها (القمري بشير)، ورواية "وجدتك في هذا الأرخبيل" لـ(محمد السرغيني)، وقام بمسرحتها (محمد الكغاط)، ورواية "كازابلانكا" لـ(محمد صوف) التي عرضتها على الخشبة فرقة مسرح الصورة بالدار البيضاء، ثم رواية "الجوع" لـ(كنوت هامسون) التي أشار إليها (يوسف فاضل) في بداية مسرحيته المستنبتة "أيام العز"[1]، ويمكن أن نضيف أنه قبل ذلك توجه المسرح نحو "مسرحة" بعض الروايات الشهيرة في الأدب العربي الحديث مثل مسرحية "بداية ونهاية" لـ(نجيب محفوظ) على سبيل المثال، وقدمت في موسم 1960/1959، كما حدث ذلك في "ست بنات" لـ(أمين يوسف غراب)، و" في بيتنا رجل" لـ(إحسان عبد القدوس)، و"قصر الشوق"، وبين القصرين"، والسكرية" لـ(نجيب محفوظ) أيضا وغيرها.. فضلا عن مسرحة عدد كبير من القصص القصيرة والروايات لتقدم لأجهزة التلفزيون في سهرات أو غير سهرات مسرحية"[2].

وفي هذا المجال دائما يمكننا الاستشهاد بالمقارنة الرائعة التي أجراها (إبراهيم الكيلاني) بين فن الرواية وفن المسرحية من جهة أن كلتيهما تعتمدان على التعبير بالكلمة، إلا أن الكلمة في الرواية لا تخرج عن كونها تؤدي دورا في إطار سرد الحكاية، والتسلسل الفكري لتحقيق المعنى[3]، أما في المسرحية "فإن الكلمة هي كل شيء، إنها رسول الفكر، ذات امتداد ووقع وإصابة، وصدى، تخرج من فم الممثل فتكتسب في الجو الدرامي معنى خالصا تزيده حركات الممثل دلالة ورمزا، بل قد يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي، ومما قصده المؤلف ذاته (....)، ذلك أن اللغة المسرحية لغة مباشرة تعتمد التكثيف والتركيز، والمد واستفاء الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود، وتقذفها إلى أذن السامع من أقرب سبيل، مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة"[4]، فهي الإزدواجية التي لا تمنع من إمكانية توجيه الإبداع المسرحي صوب جمالية الانفتاح الروائي، مادام ذلك الإبداع يحتمل هذا التعدد في الخطاب المسرحي والسردي، عبر حقنه بالسرد، لأنّ اختيار تقنيات جديدة في التعبير أصبح ضروريا في إعادة بناء النص الإبداعي جماليا.

---

[1] -محمد صولة: **مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب من هاجس التنظير إلى إنجاز العرض، مرجع سابق، ص-** ص99_100.

[2] -حلمي بدير: **فن المسرح**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2002، ص103.

[3] -حورية محمد حمو: **تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق**، منشورا اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص277.

[4] -إبراهيم الكيلاني: **الأوراق**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1971، ص196.

ومهما يكن الأمر فإن النص المسرحي رغم طبيعته المزدوجة، يبقى" بإمكان المتلقي –دائما وبالطبع- أن يجعل من نص المسرح (بين صفحات الكتاب) موضوعا لممارسة القراءة (lecture pratique)، وسيجعل من النص الذي يقرؤه موضوعا أدبيا، ولتحقيق ذلك سيكون مفيدا "ملء فراغات النص" أو بصفة أخرى عليه أن يبني عرضا متخيلا.

هكذا ندرك ما يجعل بعض القراء يحبون قراءة المسرح، ليهدهدوا على الركح المتخيل (scène imaginaire)، في حين يرفض غيرهم هذا النمط من العلاقة بالمسرح"[1]، هذا يؤكد ما قمنا بطرحه من حيث إن النص المسرحي يتقاطع مع بعض الأجناس الأدبية خاصة السردية منها كالقصة والرواية، إذ أن اشتغال تلك الأجناس يقوم في كثير من مكوناتها على ما هو درامي، كالمشهد، والحوار والمونولوج، بحيث "تؤدي في النهاية إلى ردم الحدود الوهمية القائمة بين الرواية والمسرح..."[2]، وقد شهدنا بعض التجارب التي تناولت الرواية ومسرحتها، ومحاولتها الانفتاح على الأجناس الأدبية، خاصة مع الرواية، ولا غرو في ذلك فقد عمد الرمزيون إلى مزج الشعر بالموسقى"[3]، كما تم تهجين الرواية والشعر الذي ألقى بظلاله على الرواية الحداثية كلها، وفي رأينا فإن كل هذا يكون قد أتاح إمكانيات أوسع للقول.

فالعلاقة القاعدية بين الكتابة الدرامية والكتابة السردية هي علاقة تداخل، إلا أن التفكير يكون في طبيعة هذا التداخل، أي بين الأدب و(الدراما) عامة، حيث "تبدو الرواية بأشكالها القديمة وبشكلها الحديث أكثر الفنون الأدبية مطاوعة للمسرح[4]، على الرغم من الخصائص التي تميزه عنها كالحوار والإرشادات، فهو يبقى قابلا لأن يكون أثرا أدبيا، لأن هذا لا يتناقض وطبيعة النص المسرحي الذي يكتب ليمثل، لأن مسرحة النص تنطلق في ذهن الكاتب في اللحظة التي يكون فيها عاكفا على الكتابة، أي قبل إكتمال النص، عن طريق التخييل لمشاهده وشخصياته، وهي تتحاور وهي تفعل، فقد كان (شكسبير) يكتب مع المجموعة التي يشتغل معها، و(موليير) كان يعرف داخل مجموعته من يلعب الدور وأين سيلعبه، وأما (جيرودو) فعندما كتب مسرحية "حرب طروادة" كان يعرف المرأة التي ستلعب (هيلين)[5]، ويمكن أن نشير إلى هذه العملية وفق الشكل الآتي:

---

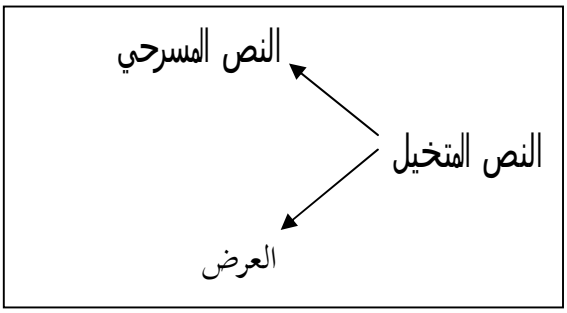
[1]-عبد الرزاق الزاهر: الاقتباس المسرحي من النص إلى الركح، منشورات سينما وتلفزيون، مطبعة القرويين، المغرب، 2011، ص10.

[2]-حسن المنيعي: قراءة في الرواية، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص55.

[3]-عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص82.

[4]- عبد الرزاق الزاهر: الاقتباس المسرحي من النص إلى الركح، مرجع سابق، ص10.

[5]-ينظر: المرجع نفسه، ص-ص14-15.



إنّ هذا الشكل يؤكد على طبيعة النص المسرحي الازدواجية، وأيضا الأدبية التي تجعله صالحا للقراءة، خاصة إذا طعّمه المؤلف بالسرد الذي يعد تقنية تختص بالقصة والرواية، فيعطيها ألقا جديدا، يقترب من تلك الأجناس التي مازالت تأسر المتلقي بجاذبية السرد، فما هو مفهوم هذا الفعل-السردي؟ ثم ما هي مكوناته؟

يجدر التذكير أنه ليس من أهدافنا في هذا المبحث الخوض في القضايا النقدية المتصلة بالسرد وأساليبه، وإنما نرمي إلى مجرد الاقتراب منها، لأنها تشكل وسيلة لتخليق فن الحكي، وقد رأينا أن نتناول طبيعة الخطاب المسرحي، وقد تم الوقوف عنده، ثم البحث عن ملامح السرد في الكتابة المسرحية عند (عز الدين جلاوجي).

واستنادا إلى خصائص الخطاب المسرحي الذي يتكئ على ازدوجية النص/العرض، فإن البحث في الكيفية التي انفتح بها النص المسرحي على النص السردي يصبح ضرورة، وقد كانت مسردية (عز الدين جلاوجي) هي النموذج الذي استهدفت هذه الصيغة الجديدة، وعليه سنقف عند نموذج منها لنرى مدى إمكانية هذا النوع من التجريب الإبداعي في إيجاد علاقة بين السرد والمسرح؟

2_3_ انفتاح النص المسرحي لـ(عز الدين جلاوجي) على السرد:

في البداية، لابد أن نذكّر –مرّة أخرى- أن الحداثة وما بعد الحداثة أضحت تشتغل على إلغاء الحدود وتجاوزها بين الأجناس الأدبية، ورأينا أن أبرز أنماط التعبير التي استحوذت على أشكال أدبية شتى وأنماط متباينة من الخطابات هي الرواية، فقد تداخلت معها السير الذاتية، والخواطر، والمذكرات التي اشتملت –بالطبع- على المكون الدرامي والصراع فيه، لما تشترك فيه من أسلوب السرد القصصي المشوق والممتد، وينطوي على قدر واضح من الدراما، وإن فكرة (ميخائيل باختين) عن التفاعل النصي وتداخل الأجناس والنصوص، أخذت تتدعم، حيث صارت السردية الروائية ملتقى النصوص أيا كانت أنواعها.

إنها الرؤية التي ميزت النص المسرحي عند (عز الدين جلاوجي)، الذي رأى أن السرد يستطيع أن

ينقذ النص المسرحي، ويمنحه ألقا جديدا ويقدّمه للقارئ المقلّ، فيخلق عنده فضولا لقراءة المسرحية، فأدخل عليه عنصر السرد، حيث نستفيد من تجربة الكاتب أنه يمكن أن تمسرد المسرحية، كما أمكن أن تمسرح الرواية لوجود خصائص مشتركة بينهما في البنية والتكوين كالسرد، والحكاية، والشخصية، واللغة، والزمان والمكان، وكلاهما ينتميان إلى الفنون الموضوعية التي تنفتح على **الخارج**.

وتشخص مسرديات الكاتب الانفتاح النصي على عوالم الأدب والفن، بإدخال عنصر السرد على النص الدرامي ليتيح فنا ذا قيمة جمالية قرائية، وتنتشل النص المسرحي من شرنقة الإهمال، إهمال كنص أدبي جديد بالقراءة مثله مثل الرواية، **والقصة، والشعر، وعليه فإننا سنتناول** في هذه الجزئية البحث في الصيغة التي حوّل بها نصوصه المسرحية إلى مسرديات، وهذا من خلال تناول ملامح القص والرواية كالمقدمة، والافتتاحية، وتقنيات السرد فيها مثل السارد وطبيعته، والمسرود، ثم عناصر الدراما كالحوار، **والصراع، والحبكة، والشخصيات، واللغة، ليصح لنا الإجابة عن السؤال الذي يمثل جوهر هذا المبحث من الدراسة وهو أنه يمكننا دائما أن نروي مسرحية، كما يمكننا أن نمسرح رواية، ولكن إن قمنا حقا بقراءة النص المسرحي عند (عز الدين جلاوجي) قراءة روائية، هل تكون قراءة صحيحة تعطي للنص الجلاوجي خصوصيته وقيمته الحقيقية؟**

لهذا الغرض قمنا باختيار نموذج لهذا النوع من التجريب، والمتمثل في مسردية **"الأقنعة المثقوبة"، وإن** مبرر هذا الاختيار يعود إلى ضرورة منهجية تتمثل في محاولة ضبط هذا الاتجاه التجريبي عند الكاتب، **للحصول** على نتائج قد تقترب من الموضوعية **بتضييق الظاهرة، وانتقاء نموذج منها، وهذا من خلال العناصر الآتية:**

2-3-1-ملامح القص والرواية في المسردية:

أ-العنوان التجنيسي

إن القارئ للمسردية يلاحظ في الواجهة الأمامية للغلاف مطبوعا عليها بخط متوسط المؤشر التجنيسي**"مسردية"** أسفل العنوان، وهي بهذا ترصد من خلاله قوة إنجازية تبرز بواسطة الوظيفة التداولية **بالتخصيص "مسردية"** وليس مسرحية، وفي تقديرنا أن هذا التخصيص قد جاء على ذلك النحو **بهدف توجيه مسار القراءة والفهم، فـ" قدرتنا على فهم نص من النصوص ترتبط مباشرة بتلقينا له من حيث** النوع، كيف نقرأ نص؟ وماذا نتعلم منه؟ هذا يرتبط بكيفية تلقينا له، قصيدة، أو رواية، أو مقال في

جريدة...الخ،[1] **وهو التخصيص أيضا الذي** يحيل على التداخل الأجناسي، **و"المسردية" توحي بوجود** جنسين أدبيين في نص واحد، وهو نراه نزعة نحو التجريب **على مستوى التأليف المسرحي عند الكاتب (عز الدين جلاوجي).**

ب– المقدمة

يستطيع القارئ بسهولة ملاحظة الهدف الأساسي من كتابة مقدّمة النص الجديد/القديم، الهدف **الذي يعدّ جوهر الخطاب الذي وجهه (جلاوجي) لقارئ مسردياته، وحيث عنونه بـ"بين يدي النصوص"**، يذكر فيها أن المسرح كان في البدء يعتمد على نصوص تقدم مباشرة للعرض، ثم جاءت مرحلة حفظت فيها النصوص المسرحية بين دفتي الكتاب، في الوقت الذي ضاعت فيه الكثير من العروض التي تعتمد في جوهرها على الآنية، ومع التطور الحاصل في مجال وسائل التسجيل والحفظ، أصبح بالإمكان الاحتفاظ بالعروض المسرحية، إلا أن اجتياح وسائط مرئية أخرى جعل هذا الفن يدخل دائرة الخطر، من حيث تخلي المتلقي عن هذا النوع من الفنون، في الوقت الذي أصبح السرد بكل أشكاله يفرض نفسه على المتلقي، وعليه فقد حاول أن يدخل هذه التقنية على مسرحياته حتى يعود القارئ لقراءة المسرحيات، وفي الوقت نفسه نحافظ على الخشبة، من حيث تهيئة النص ومساعدة المخرج والممثل على تجسيده على الركح[2].

فالكاتب يرغب في أن يزود المتلقي بمعرفة جديدة، تلزمه أثناء قراءة النص بشكل جديد، ولهذه الرغبة مسوغ معروف هو أن القارئ يطالع على غلاف النص **(مسردية)، فيهيء نفسه لقراءة النص** بطريقة جنس الرواية أو القصة التي تعتمد تقنية السرد، بالإضافة إلى الشكل المسرحي الذي يعتمد في جوهره على الحوار، **فالقارئ** إذن لم يعد حرا في التعامل مع النصوص،**إذ أضحت مقيّدة بفعل أجناسي جديد، وكلمة "المسردية"** الموضوعة على الغلاف دليل على رغبة الأديب في توضيح توجهه الإبداعي الجديد، ورغبته أيضا في دفع القارئ إلى توسيع، **وتطوير،** وتجديد مفهومه لهذا الجديد، وهذا يتأكد لنا أنه اختيار مقصود، ويؤكد في الوقت نفسه ميل الكاتب إلى **السرديات، ولا غرو والكاتب روائي أيضا***.

---

[1] -تزفيتان تودوروف وآخرون: **القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ط1، تر:** خيري دومة، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، 1997، ص65.

[2] -ينظر: عز الدين جلاوجي: **مسردية "الأقنعة المقوبة"، مصدر سابق، ص-ص7-8.**

* -من أعماله السردية/الروائية: الرماد الذي غسل الماء(رواية)، رأس المحنة(رواية)، سرادق الحلم والفجيعة(رواية)، الغيلان والفراشات(رواية)، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر(رواية)، العشق المقدنس(رواية)، صهيل الخيرة(مجموعة قصصية)، لمن تهتف الحناجر(مجموعة قصصية)...وغيرها

ج–الافتتاحية

لم يغفل الكاتب عن الافتتاحية التي تعدّ الركيزة الأساسية التي يقوم عليها النص السردي، لما لها من وظيفة هامة تتمثل أساسا في "إدخال القارئ عالم الرواية التخييلي بأبعاده كلّها من خلال تقديم الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة بكل شخصية، ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي لم تتجسد بعدُ"[1]، وعليه فعلى مستوى النص المسردي لـ(عز الدين جلاوجي) نلاحظ تلك الوظائف، وهو ما نتبيّنه في مسردية "الأقنعة المثقوبة" مقارنة مع المسرحية التي تحمل العنوان والمضمون ذاته، وهذا من خلال الجدول الآتي:

المسرحية: الشخصيات	المسرحية (المشهد الأول)	المسردية (المشهد الأول)
الحاج القرواطي: بطل هذه الرواية في الخمسين من عمره حافظ القرآن الكريم. **الفار، النشناش:** شابان يعملان تحت أمرته وتأثيره. **الشيخ سالم:** والد تفاحة شيخ في الستين من عمره فقير الحال. **شيخ البلدية:** وهو صديق القرواطي. **صاحب المقهى:** صاحب المقهى العمومية بالمدينة. **المذيع، الوزير:** يتحدثان عبر شاشة التلفزة. **مراد، مصطفى:** ولدا الحاج القرواطي **تفاحة:** ابنة الشيخ سالم في	مقهى شعبي متواضع في شارع كبير...الكراسي فارغة إلا من بعض الزبائن، بعضهم واقف عند الحاسوب يشرب قهوته...يقبل الحاج...لباسه أبيض وعمامته صفراء كبيرة وخيزرانه مزخرف...وقبل أن يجلس يسرع إليه نشناش" (المسرحية/ص7)	الشارع البائس يشرع ذراعيه عن آخرهما، عند منكبه يقبع مقهى شعبي عتيق، أمام بابه الصدئ تتناثر كراس فارغة، خلف المحسب ينشط صاحبه في الترتيب والتنظيف، يفتح المذياع على أغنية شعبية حزينة، يقبل الحاج القرواطي بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، يتهجى بعض الأوراق المثبتة على الجدار بأسى وحسرة، يجلس على كرسي خارجي، يبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى، وجه حليق، وخدّان متوردتان، يقبل عليه النشناش وقد بدت عليه العجلة...بدينا

[1]-سيزا قاسم: **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص40.

العشرين من عمرها خديجة: زوجة الحاج القرواطي أصوات...(المسرحية/ص5)		قصيرا، سريعة الحركة، تدل ملابسه الملونة الضيقة وتسريحة شعره الغريبة على حبه لمسايرة الموضة، يقبّل الحاج القرواطي على كتفه"(المسردية/ص11)

نلاحظ بوضوح التحول الحاصل على مستوى النص الجديد –المسردية-، إذ استغنى الكاتب عن الإرشادات المسرحية، التي قدمت كل الشخصيات بداية، ثم تقديم المشهد الأول في شكل افتتاحية، والتي جاءت على قدر من التفصيل مقارنة بما جاء في الإرشاد المسرحي، إذ تجاوزت الصفحة في المسردية، وقد قامت بـ:

-تحديد الزمان والمكان.

-تحديد الشخصيات الرئيسية وبعض ملامحها العامة.

فالمكان هو الشارع/المقهى، يحمل في النص اسما حقيقيا، حاول الكاتب من خلاله الإيهام بواقعية النص، أما الشخصيات فقد حددت المسردية الرئيسية منها فقط، ومهدت لحركتها داخل المجتمع النصي، من حيث إن هناك تقديما لاسم الشخصيات " القرواطي" و"نشناش" وبعض الملامح الخارجية، مع توضيح طبيعتها العامة أمام المتلقي، وقد جعلها الكاتب مدخلا للأحداث، تشدّ القارئ إلى حد ما ليقبل على النص، والأمر نفسه نلحظه مع باقي افتتاحيات النص الممسرد في مشاهدها السبعة:

المسرحية (المشهد السابع)	المسردية (المشهد السابع)
في البيت كان الحاج نشناش جالسين وعليهما صمت عميق حزين(المسرحية/ص31)	في البيت الحاج القرواطي حيث كان يتقوقع على نفسه حزينا، وقد انهكه المرض قريبا منه على كرسي آخر كان يجلس نشناش وقد جلله الحزن أيضا...صمت رهيب يطبق على المكان كله...يزفر نشناش بعمق، يقوم من مكانه.(المسردية/ص32).

إنه التحول من الإيجاز إلى التفصيل، من مجرد إرشاد مسرحي يخدم الفعل المسرحي عند تحويله إلى فرجة مشهدية إلى نص يقرأ، وهذا عن طريق توظيف السرد الممزوج بلغة الوصف (يتقوقع، حزينا، جلله الحزن...)، ويمكن أن نفصل هذا التوظيف من خلال العنصر الآتي:

د–صورة السرد في المسردية

نلاحظ أن المسردية اتكأت على ضمير الغائب"**هو**"، **هم**، **هي**"...، **وهذا منذ المشهد الأول للمسردية، بداية من الافتتاحية " يقبل الحاج القرواطي بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، يتهجى بعض الأوراق المثبتة على الجدار بأسى وحسرة، يجلس على كرسي خارجي، يبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى"**[1]، وهو الضمير نفسه الذي ينتشر عبر مساحة السرد والتقديم للحوادث، تجسده الأفعال المضارعة من مثل (لا ينفعل، يثني، يعتدل، يوضح، يضرب، يقف، يعاود، يبحلق، يقاطع....)، **أما الجمل السردية فقد تراوحت بين الطول** والقصر، من ذلك ما جاء في المشهد الأول: "**يجري عملية حسابية مستعملا يديه**"[2]، "**يقبل الفار فجأة، فيطوي الشيخ الورقة ويضعها في جيبه ويستقبل الفأر الذي بدأ أسمر طويلا نحيفا أكثر من قبل، يبادر الفار بالتحية**"[3] "**يقبل الفار مسرعا**"[4]، "**يدس له ورقة نقدية في يده...يتظاهر الحاج القرواطي بالتعفف، ولكنه يمسك المبلغ ويدسه في جيبه بسرعة**"[5].

والتحول الحاصل في المسردية مقارنة بالمسرحية أن الكاتب يبقي على الإرشادات المسرحية كما هي، ثم يضيف لها الوصف، وهو ما نلحظه فيما يلي:

"**الكهل: (منصرفا) غدا بعد صلاة المغرب.(يدس له ورقة نقدية في يده).**

الحاج: (يتظاهر بالتعفف) لا..لا داعي لكل هذا (وقد انصرف الرجل) ولد الكلب وهل تعلمنا بالمجان حتى نفتيكم بالمجان)"[6].

ويمكن أن نعدّ مثل هذا السرد الذي يؤديه الراوي تدخلات مستمرة، من حيث التعليقات وتقديم الشخوص في المكان وحركتها والتعليق على هذه الحركة، وإبراز ملامحها المنفعلة دوما، واللافت للنظر أنّ هذه التدخلات أخذت تشكل هيمنة وسلطة مستمرة على النص المسرحي، وحتى تتضح عملية التحول هذه يمكن أن نتبين وظيفة السارد في هذا النموذج من خلال المقطع الأول من المشهد الرابع من **المسردية:**

---

[1] -عز الدين جلاوجي: مسردية "الأقنعة المثقوبة"، مصدر سابق، ص33.

[2] -المصدر نفسه، ص7.

[3] -المصدر نفسه، ص18.

[4] -المصدر نفسه، ص26.

[5] -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6] -عزالدين جلاوجي: مسرحية "الأقنعة المثقوبة"،مصدر سابق، ص34.

"في بيته الفخم بالمدينة كان الحاج القرواطي في بدلته الثمينة يتابع التلفزة في قلق شديد، وأمامه هاتفان يتأملهما من حين لآخر. ويمدّ يده يتحسسهما كأنما ينتظر مكالمة هاتفية هامة...

يقوم من مكانه يفرك يديه يدور هنا وهناك في عصبية.. يعود للجلوس يحل ربطة عنقه يحدث نفسه.

–لاشيء في الأفق..لا تلفزة عن النتائج الوطنية.. ولا الجماعة اتصلت بي هاتفيا..لست أدري لماذا..بدأت الوساوس تنتابني، إني خائف، خائف...

يسكت لحظات، يتمتم بكلام غير مفهوم، ثم يواصل مكلما نفسه.

–لكن لم يتصلوا بي هاتفيا..لعل فرحة النصر ألهتهم عنا..آه لولا هذه الآلام المبرحة، وهذا الشحوب والتعب لكنت فارس الميدان، وبطل المعركة..ولكن لا بأس لننتظر"[1]

يمثل تلك السلطة الراوي/الكاتب، كما هو الشأن في الرواية، فقد حمل في هذا المقطع على عاتقه عبء ملاحقة هذه الشخصية في حركتها النفسية، وصراعها الداخلي بوساطة السرد بنوع من الحياد أو الموضوعية، أما صورة هذه الشخصية داخل الحدث فقد تركه للحوار، وكأن بالكاتب في هذه التجربة يريد هذه السلطة، ويريد أن يبقى قريبا من الحدث، بل ويديره، وفي هذا تأثر واضح بتجربته في الكتابة الروائية التي نراه يحن إليها وهو يكتب نصوصه المسرحية، وإن السارد في المسرحية كائن تخييلي عمد المؤلف إلى خلقه وسط تعدد الأصوات التي تشكل النسيج البنائي للنص، وهو يقوم بوظائف عدة أهمها الوظيفة السردية، والوظيفة التنسيقية، والوظيفة الأولى نراها بديهية بما أن السرد هي مهمته، وإلا لما وجد في العمل السردي، وهي الوظيفة التي يمكن أن نتبينها مثلا في المشهد الثاني من المسردية: **"وحده الحاج القرواطي، في مسكنه الريفي القديم، حيث يخيم الصمت الرهيب، يذرع المكان في قلق ظاهر، يفرقع أصابعه أحيانا، ويمدّ نظره عبر الباب أحيانا أخرى، فجأة تسمع طرقات خفيفة على الباب، يهتز الحاج القرواطي في مكانه مضطربا، يتمالك نفسه مرددا"**[2].

فالنص يوظف ساردا واحدا هو/الكاتب/الراوي الذي قام في هذا المشهد بنشر علامات متعددة، دالة على الزمن/المكان/الشخصيات/ في زمن محدد هو الآن (الحاضر) مستعملا الصيغة النحوية التي تناسبه في كل مشاهد المسردية، ومن ذلك ما جاء في المشهد الرابع من صيغة المضارع على النحو الآتي: **"يتنفس الحاج القرواطي بعمق..."،"يظهر الوزير مهموما"، "ينطق الوزير قارئا من ورقة يبسطها**

[1]-عز الدين جلاوجي: مسردية "الأقنعة المثقوبة"، مصدر سابق، ص35.

[2] - المصدر نفسه، ص36.

أمامه"[1]، هكذا يشخص مظاهر الشخصيات، وخاصة الأساسية منها، حيث حرص على نقل صفتها المميزة التي تتناسب وأبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية، والفضاءات التي تتحرك فيها، معتمدا في ذلك على الوصف الذي يشكل جزء مهما من السرد الذي "**لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف [...] فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد**"[2]، هكذا نلاحظ استنادا إلى هذه الرؤية مدى توفر الجمل الوصفية التي تتخلل السرد سواء في المشهد المذكور أعلاه أو في مشاهد أخرى من المسردية، على اعتبار أنّ السرد أيضا"صيغة إخبارية يقدّم فيها السارد الشخصية أو يصف الظروف الزمكانية للحدث"[3]، وهذا ما يتراءى في المشهد نفسه في المسرحية، فالتقديم جاء كما يلي: "**كان القلق باديا على وجه الحاج وهو يذرع الحجرة في بيته القديم...تسمع طرقات على الباب**"[4]، وحيث وردت الجمل الوصفية إسنادية على الأفعال الإخبارية التي لا تدل على حدث، وإنما إخبار عن الشخصية، ووصف المكان.

أما الوظيفة الثانية للسارد، فهي الوظيفة التنسيقية فهي تكَمّل وظيفة السرد، حيث يقوم فيها السارد بالتنظيم الداخلي للخطاب، اعتمادا على الربط والتنويع فيه، وتتضح هذه الوظيفة في المسردية منذ بداية المشهد الأول، حيث سعى السارد إلى تقديم الفضاء والشخصيات، وبذلك يكون قد وضع المتلقي/القارئ في جو الأحداث النصية، وهذا قد تم التطرق إليه في الافتتاحية، وهي الوظيفة نفسها نجدها تتخلل أحداث المسردية وحواراتها، من ذلك ما جاء في المشهد الثالث من المسردية:

"**يمسح صاحب المقهى طاولة الحاج القرواطي ويجلس قبالته في تودد:**

–والله يالحاج القرواطي ركد كل شيء، والتجارة ذهبت أيام زمان...والله يا حاج أكتري هذه المقهى كل عام من البلدية بعشرة ملايين فلا يكاد يكون مدخولها ضعف ذلك، ولست أدري بكم سأكتريها هذا العام..بل أني لأفكر في شرائها تماما.

ينظر إليه بطرف عينه اليمنى مليا ثم يفاجئه

–إيه يا نائم، المقهى بيعت.

يفاجأ صاحب المقهى بالخبر فيرتبك، يقوم ثم يجلس وقد كاد يسقط

–باعوها ! متى؟ ولمن؟ أولاد الكلب، أنا أحق بها...ثلاثون سنة وأنا فيها..أفنيت فيها عمري

---

[1] -المصدر السابق، ص37.

[2] -المصدر نفسه، ص38.

[3] -المصدر نفسه، ص39.

[4] -عزالدين جلاوجي: مسرحية "الأقنعة المثقوبة"، مصدر سابق، ص40.

حتى أضحت تسمى باسمي"[1].

ونلاحظ أن الجملة السردية في المقطع جاءت مقتضبة، متصلة بحاجة النص **إليها، من خلال** الوظيفة التي تؤديها في توضيح أفعال الشخصيات وتفسير الأحداث، والسارد فيه غير محدد، يعطينا شرحا وتوضيحا، نحن بحاجة إليه وهو يتدخل ليقوم بتلك الوظيفة التوضيحية، **والوصفية.**

هـ–صورة الحوار في المسردية

بداية يجدر التذكير بأن الحوار في النص السردي **القصصي أو الروائي يؤدي وظيفته الفنية المكملة** لوظيفة السرد، وبالتالي فهو يشكل عنصرا بنائيا يتكامل مع العناصر الأخرى، فقد **ارتبط _دائما_** بمضمون النص سواء أكان رواية أو قصّة قصيرة أو **قصيدة شعر، إلا أنه ارتبط أكثر بالمسرحيّة، فهو** يشكّل الظّاهرة الفنيّة الثّابتة والخالدة التي لا يقوم نصّ مسرحي حقيقي دونها، وبما أنّه الفيصل بين النّص الدّرامي وغيره من النّصوص الأدبيّة الأخرى، فالمؤلّف المسرحي لا يملك السّرد الذي يصطنعه **المؤلّف الرّاوي الذي يساعد على التّعليق على الأحداث وتحليل الشّخصيات وإلقاء الضّوء على ما يدور** داخلها وربط المواقف بعضها ببعض وسدّ الفراغات التي تؤثّر في متانة البناء وعضويّته، فالحوار ذو وظيفة مزدوجة –**وكما سبق القول- فهو علامة لغويّة تنظّم عمليّة اتصال عناصر البناء الدّرامي، وإذا ما ذهبنا** إلى المسردية موضوع دراستنا، فقد ألفينا الحوار قد تقلص، ليترك مكانه للسرد، إذ اقترب من الحوار الروائي والقصصي، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال المقارنة بين المسرحية والمسردية في المشهد **السادس منهما، وفق الجدول الآتي:**

المسرحية	المسردية
في البيت فوق الأريكة كان نشناش في ثيابه البيضاء يعبث بلحيته غير المتناسقة، بعد لحظات يدخل الحاج من الحجرة المجاورة. نشناش **(وهو يقوم) انتظرتك طويلا..**خير إن شاء **الله؟** **الحاج** (في قلق) من أين يأتي الخير؟ أصبحت لا **أكاد أطيق** رؤية الناس.	في بيت الحاج القرواطي الواسع يتمدد نشناش فوق الأريكة في ثيابه البيضاء، يعبث بلحيته غير المتناسقة، يقف متمشيا في أركانها، يقلب بصره في البيت وأثاثه الفاخر، محدثا نفسه. -أه أيها الغبي، لو أجد طريقا لأستولي على كل خيراتك **فلن أتردد أيها المنافق، تسرق جهد** الناس لتعيش ملكا **ولا تدري أن الموت ينتظرك.**

[1]-عزالدين جلاوجي: مسردية "الأقنعة المثقوبة"، مصدر سابق، ص41.

نشاناش **(مهدئا) لا تقلق يا سيدي الحاج فالقلق من الشيطان"**[1]	يفاجئه الحاج القرواطي داخلا وقد تغير شكله تماما، **صار لباسه تقليديا أبيض، وغطت وجهه الحليق لحيته،** وتوسطت جبهته خانة سمراء. **-أنت تحدث نفسك.** **-أبدا يا سيدي الحاج، كنت أذكر الله.** **-ما شاء الله، ما شاء الله، انت رجل صالح مثلي.** يحس نشناش بسخريته، فيغير دفة الحديث **-انتظرتك طويلا..**خير إن شاء الله؟ يجلس الحاج القرواطي في قلق، في حين يبقى نشناش **واقفا** -من أين يأتي الخير؟ أصبحت لا أطيق رؤية الناس"[2]

ومن خلال هذا النموذج نلاحظ أن الحوار في المسردية لم يختلف عنه في المسرحية كثيرا، وإنما وجه الاختلاف يكمن في أن الحوار في المسرحية تتوالى فيه الشخصيات المتحاورة بالإشارة إلى أسمائها، عبر تقنية الدور، وفق مشاهد مرتبطة، مع امتزاجه بالإرشادات التي توضح الحركة، والإيماء والهيئة التي تكون عليها الشخصية، أما في المسردية فإنّ الحوار يخضع للسرد، ويختفي هذا التحديد، والمتلقي هو الذي **يقوم بذلك، حيث إن الإرشاد المسرحي يستقل عن الحوار، ويأخذ وضعية السرد الذي كان وسيلة لدفع** وتيرة الأحداث ووصف شخوصها، وبذلك قرّبت هذه التقنية **المسرحية الفن السردي والوصفي من الفن** المسرحي، فأضحى بذلك أداة تواصلية بين الشخصيات، وفي الوقت نفسه أنتجت الحركة والفعل، والملاحظ أيضا أن في المسردية هناك إضافة حوارات لم تكن في المسرحية، من ذلك الحوار الداخلي في النموذج أعلاه **" أه أيها الغبي، لو أجد طريقا لأستولي على كل خيراتك فلن أتردد أيها المنافق، تسرق جهد الناس لتعيش ملكا"**[3]**،** وقد كان لهذا الحوار وظيفة هامة من حيث **إنه يكشف عن أبعاد** الشخصية الدرامية النفسية، فرغم موالاتها للشيخ القرواطي، هذه الشخصية الانتهازية، إلا أنه يبطن له شيئا من الحسد، والاحتقار إلى حد التناقض أحيانا، حين يعترف بجرائمه، وهو من ساعده على ذلك، **كما أنه –الحوار- يعد** "وسيلة يلجأ إليها الراوي لكسر الزخم الحاصل في فعل السرد، ويبعد الملل الذي

[1] -عزالدين جلاوجي: مسرحية "الأقنعة المثقوبة"، مصدر سابق، ص65.

[2] -_____ : مسردية "الأقنعة المثقوبة"،مصدر سابق، ص ص105- 106.

[3] -المصدر نفسه، ص70.

يمكن أن يعتور المتلقي، وهو يتلقى النص، إذا ما تدفق سردا أو وصفا"[1].

وخلاصة يمكن القول إن الأجناس الأدبية قد عرفت تداخلا، خاصة السردية الروائية أو القصصية والكتابة المسرحية، وذلك لتقاطعهما مع بعضهما البعض في مجموعة من التراكيب والأساليب، كالتقطيع المشهدي، والحوار والإرشادات المسرحية والشخصيات، فضلا عن أن الكتابات السردية تعتمد في مضمونها على ما هو درامي، حتى لو كان بدرجات متفاوتة، وهنا يكمن تموضع التمسرح الروائي أو العكس، سرد ما هو درامي، كما هو الحال بالنسبة لعملية التجريب على مستوى النص المسرحي عند الكاتب (عز الدين جلاوجي)، الذي يحاول أن ينقل ما هو مسرحي إلى الروائي، بطريقة الإعداد، وإدخال عنصر السرد، ومحاولة تغليبه على الحوار، وتقليص مساحة هذا الأخير، من باب محاولة الانفتاح على الأجناس الأدبية، خاصة الرواية التي استطاعت أن تبسط سلطانها على جميع الأجناس حاضرا، بالإضافة إلى أنها من أكثر الأجناس مطاوعة للمسرح.

ومن خلال النموذج المقدم، وهو مسردية "الأقنعة المثقوبة" تراءى لنا أن الكاتب استطاع إلى حد ما أن يخرج النص المسرحي من نمطيته في الكتابة التي تعتمد على تقنية الحوار إلى تطعيمه بالسرد الذي أخرجه إلى متعة القراءة، دون أن يغمطه حقه في إمكانية إخراجه على الركح، لما يتوفر عليه من عناصر درامية وتقنيات مسرحية هي من صميم وظيفة المخرج والدراماتورج، وهذا من خلال العناصر الدرامية التي توفرت عليها المسردية والتي تتكئ على صفة الاستعراضية التي تميز ما هو درامي عما هو سردي، وهذا من خلال ما يوفره من عناصر التجسيد التمثيلي كالحركة، والإيماء...وغيرها من العناصر التي تضمن اكتمال النص المسرحية.

[1]-محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: **جماليات التشكيل الروائي**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2012، ص249.

خاتمة

مما لا شك فيه أن الولوج إلى عوالم الكتابة المسرحية يتطلب قدرة، وتمكنا من آليات هذا النوع من الكتابة، بالنسبة للمبدع الكاتب، كما تكون بحاجة إلى القراءة والكشف عن القيمة الجمالية والفنية الكامنة فيها من طرف المتلقي الناقد الذي يكون هو الآخر بحاجة إلى أدوات هي بمثابة مفاتيح يلج من خلالها إلى قراءة ما بين السطور، وذلك عبر طرح التساؤلات التي تتعلق بقيمة هذه الكتابة سواء من حيث الوظيفة الفكرية والاجتماعية والسياسية وغيرها من الوظائف والأبعاد، أو من حيث القيمة الفنية والجمالية التي تتجلى في عناصر العمل الدرامي وبنائه وتقنياته، وهي التساؤلات التي خصت تجربة **الأديب (عز الدين جلاوجي)** من خلال بحثنا الموسوم بـ"**معالم تجربة عز الدين جلاوجي في الكتابة المسرحية**"، على أساس أنها تجربة ثرية بمدونتها التي توجهت نحو مسرح الطفل، ومسرح الكبار، وقد توصلنا بعد الدراسة إلى مجموعة مهمة من النتائج نذكر منها ما يلي:

_إن النص الدرامي الموجه للطفل يكاد يكون "أحادي الوظيفة"، أي أنه ذو وظيفة تربوية وتعليمية، وإنّ هذه الوظيفة لن تمنع من إخراج هذه النصوص وتقريبها من عالم الطفولة لأنها ذات **مستوى** رفيع في المضامين والأبنية، إلى جانب المضامين التربوية **فقد لامست الأبنية الدرامية ومكوناتها، وهذا ما حاولنا بيانه من خلال** الباب الأول الذي تم تخصيصه لمسرح الطفل، **حيث تحيل بعض** النصوص في الواقع إلى تأشيرات إخراجية، تتألف من أنساق مشهدية ترتبط مباشرة **بالأداء وحركة** الشخصيات، فهي تنتظر من الدرامارتوج والمخرج الالتفات إليها وتحويلها إلى نصوص **تنهض بالحركة على خشبة المسرح.**

-إن كتابات (عز الدين جلاوجي) المسرحية تشترك جميعها **–سواء ما خصصه لمسرح الطفل أو لمسرح الكبار-** في المضمون الهادف الذي يدعو من خلاله الكاتب إلى التغيير والإصلاح، ومحاربة كل **أنواع الفساد، فقد** تناول قضايا عامة ومشتركة، وأخرى خاصة قامت على الصراع الخارجي الذي نزع نحو تحقيق **حلم** يخلو من الحروب والنزاع، وصراع داخلي يقوم على صدام الأنا/الهو/**الآخر، وهذا تحقيقا** لكينونة الشخصية سواء كانت شخصية سلبية أو إيجابية.

_ اهتم الكاتب برسم شخصياته بالفعل الذي تقوم به، والوظيفة والدور الذي أسند إليها في النص المسرحي، فتنوعت شخصياته بين الشخصية الرئيسية التي نالت دور البطولة، التي ركز فيها على المضمون الثوري، فحضر البطل الإيجابي الذي يرنو إلى التغيير، وهناك الشخصيات الثانوية التي توزعت **بين معارضة ومساعدة، وهي شخصيات** ساعدت البطل في مسيرته، وكذا الدفع بأحداث المسرحية إلى **النهاية.**

-لقد ركز الكاتب على البعدين الاجتماعي والنفسي والفكري لشخصياته المسرحية، دون الاهتمام بالبعد الفيزيولوجي (المادي)، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة المضمون الذي تناوله الكاتب بالمعالجة، الذي نزع فيه نحو الالتزام بقضايا مجتمعه السياسية، والاجتماعية، والدينية.

_ حاول الكاتب أن يفعّل التراث والتاريخ عن طريق مسرحته ووضعه في قالب فني كي يتعاطاه الإنسان المثقف والواعي والعادي الذي لا يتواصل مع الوثيقة ولا التاريخ بنواميسه الجامدة، وهذا بهدف جعل هذا المتلقي يعي هذا التاريخ، وبالتالي الدّفع به إلى التغيير، وهذا ما قصد إليه الكاتب في إعادة بعث التاريخ الوطني الثوري والإسلامي، وكذا الموروث الشعبي العربي والمحلي.

_بنى الكاتب بعض مشاهد مسرحياته على نمط البناء التقليدي الذي يقوم على ترتيب محدد: بداية، ووسط، ونهاية، إلا أنه في أخرى استطاع أن يخرج عن هذا التقليد حين عمد إلى تقطيع الحدث بشكل لوحات منفصلة في الترتيب، ومتصلة بالحدث الرئيسي وفكرته، والتلاعب بالأزمنة، بالانتقال من زمن إلى آخر، وذلك بتبني تقنية تكسير خطية السرد، وهو ما تجسد في مسرحيات "أم الشهداء"، و"غنائية أولاد عامر"، ومسرديات "حب بين الصخور"، و"هيستيريا الدم".

_اعتمد الكاتب على اللغة الفصيحة، فاللغة الفصحى كانت عنده أمرا محسوما، اعتمد فيها أكثر على الكلمة، والسرد، والحوار، إلا أن ذلك لم يمنع من الإشارة إلى توظيفه لغة الحركة والإشارة والرمز والإرشادات التي تستكمل المعنى وتوحي به.

_إن قراءة النص الدرامي للكاتب (عز الدين جلاوجي) تضمر إمكانية عرضه، وتقترح مشروعا مشهديا قيد التشكيل.

-أخيرا يكشف الكاتب عز الدين جلاوجي عن نوع جديد من التأليف هو (التداخل بين نوعين من الأجناس الأدبية) السرد والمسرح، وهذا التوجه الجديد لدى الكاتب، يكمن في الطريقة الجديدة في الكتابة من حيث مزجه الحوار المسرحي بالسرد الروائي أو القصصي، في الوقت الذي يهيمن الحوار على المسرحية، وهي الكتابة الجديدة التي أطلق عليها اسم "المسردية"، وهي تعدّ دعوة لنفي الحدود بين الأجناس الأدبية، خاصة الرواية التي بإمكانها استيعاب مختلف أنواع الخطاب الأدبي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، وزارة الشؤون الدينية، **المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر**، 1998.

أولا: المصادر:

1–شوقي،أحمد:**الشوقيات**،**تقديم:**محمد حسين **هيكل**،ج1،دار الكتب العلمية،القاهرة،مصر، 1946.

2– جلاوجي، عز الدين : الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع، **الجزائر**، 2009.

3–_____: أربعون مسرحية للأطفال، موفم للنشر، الجزائر، 2008.

4–_____: مسرحيات" أولاد عامر"، "أم الشهداء"، "الأقنعة المثقوبة"، "رحلة فداء"، "ملح وفرات"، ط3، دار الروائع، الجزائر، 2010.

5–_____: مسردية "حب بين الصخور"، "الأقنعة المثقوبة"، دار المعرفة، الجزائر، 2013.

6–_____: مسردية "هيستيريا الدم"، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015.

7–مفدي زكريا: إلياذة الجزائر، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

ثانيا: المراجع بالعربية:

1–أباظة، عزيز: مسرح الشعر، مج2لد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994.

2–ابراهيم ، زكريا: سيكولوجية الفكاهة والضحك، دار مصر للطباعة، (د.ط.ت).

3–بن ابراهيم ، عبد الرحمن: **الحداثة والتجريب في المسرح**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2014.

4– إبراهيم ، عبد الله: السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، **لبنان**، 2000.

5–_____: المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، **المغرب**، 1990.

6–ابراهيم ، علي: **الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان.** (د.ط.ت).

7–ابراهيم ، عواطف و قناوي ، هدى: **الطفل العربي والمسرح، الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر،** 1984.

8–ابراهيم سالم ، نبيلة: **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، النادي الأدبي، الرياض، السعودية، 1980.

9–_____: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط2، دار المعرفة، القاهرة، مصر،** 1981.

10–بن البحري ، عبد المجيد : **مغامرة العلامة المسرحية في مغامرة رأس المملوك جابر، سعد الله ونوس.**

11–البوريمي ، منيب محمد: **الفضاء الروائي في الغربة، الإطار والدلالة، ط1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب،** 1984.

12–الجابري، حامدي: **مسرح الطفل في الوطن العربي**، الهيئة العامة للكتاب، 2002.

13– الجابري ، محمد عابد: **الخطاب العربي المعاصر، ط1**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1982.

14–الجبوري ، مجيد حميد: **البنية الداخلية للمسرحية**، ط، منشرورات ضفاف بيروت، لبنان، **دار الفكر للنشر والتوزيع، البصرة، العراق،** 2013.

15–الجراري ، عباس: **الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ط2، منشورات مكتبة المعارف، الرباط، المغرب،** 1982.

16–الجوهري ، محمد شاهين: **الأطفال والمسرح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، **مصر،** 1986.

17–الخطيب ، ابراهيم: **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ط1، مؤسسة** الأبحاث العربية، بيروت، **لبنان،** 1982.

18–الحديدي ، علي: **في أدب الطفل، ط2، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر،** 1976.

19–أبو الحسن ، سلام: **مقدمة في نظرية المسرح**، مصادر الثقافة، مركز الأبحاث العلمية، الاسكندرية، 1998.

20–الحصري ، طارق: استلهام التراث في مسرح الطفل، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2007.

21–الحكيم ، توفيق: محمد رسول البشر، الآداب ومطبعتها، القاهرة، مصر، 1949.

22–_____: فن الأدب، مصر للطباعة، مصر، 1952.

23–_____: قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، 1967.

24–أحمد قاسم ، سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984.

25–أحمد محمد ، علي نجلاء: أدب الأطفال، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، 2011.

26–الدالي ، محمد: الأدب المسرحي المعاصر، ط2، عالم الكتب، 2006.

27–الداية ، فايز: علم الدلالة العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1973.

28–أدونيس: الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج3 صدمة الحداثة، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978.

29–الراعي ، علي: فن المسرحية، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1959.

30–الزامل ، منير: التحليل السيميائي للمسرح، سميائية العنوان–سيميائية الشخصيات–سيميائية المكان، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 2014.

31–الزاهر ، عبد الرزاق: الاقتباس المسرحي من النص إلى الركح، منشورات سينما وتلفزيون، 2011.

32–أبو السعد ، عبد الرؤوف: الطفل وعالمه المسرحي، دار المعارف، القاهرة ، مصر، 1993.

33–السعدون ، نبهان حسون: شعرية المكان في القصة القصيرة جدا، تموز للطباعة والنشر، والتوزيع، دمشق، سورية، 2012.

34–السكاكي : مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987.

35–بن سلامة، الربعي: من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي،ط1، دار مداد يونيفارستي

براس، 2009.

36–اسماعيل ، سيد علي: **أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ومؤسسة المرجاح، الكويت، 1999.

37–اسماعيل ، عز الدين: **الأدب وفنونه، ط5-6**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1973-1976.

38–اسماعيل ، محمد جسن: **المرجع في أدب الأطفال، ط3**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011.

39–السيد علي، شتا : الاغتراب وباثولوجيا العصيان، مركز الاسكندرية للكتاب، 1997.

40–الشاذلي ، **عبد الفتاح: العجيب السحري في المسرح المغربي، خطاب فرجة السحر، مطبعة آنفو-برانت، فاس، المغرب، 2009.**

41–الشاروني ، **يعقوب: فن الكتابة لمسرح الطفل**، الهيئة المصرية للكتاب، 1977.

42–الصالحي ، فؤاد: علم المسرحية وفن كتابتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001.

43–العاني خان ، **عبد الحميد: أدب الأطفال، ط3، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1996.**

44–العواني، محمد بري: دراسات في أدب ومسرح الطفل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2013.

45–العطار، نيللي محمد وخميس، شريف إبراهيم: **مسرح ودراما الطفل، ط1، المكتب الجامعي الحديث، 2014.**

44–أعراب ، محمد جلال: خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، 2009.

45–أبو العلا ، محمد: اللغات الدرامية، وظائفها وآليات اشتغالها، تقديم: يونس لوليدي، ط1، منشورات ألوان مغربية، الرباط، المغرب، 2004.

46–العمبارة ، محمد حسين: أصول التربية التاريخية والاجتماعية والنفسية، الميسرة، الأردن، 2000.

47–العمراوي ، رجاء عبد الرزاق و محمد محمود ، سهى: **الدراما وقضايا المجتمع**، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2012.

48–العناني ، حنان عبد الحميد: **في تعليم الطفل**، ط4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،1997.

49–_____ : **الدراما والمسرح في تربية الطفل**، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن، 2007.

50–الفيصل ، سمر روحي: **الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

51–_____ : **قراءات في تجربة روائية**، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 1993.

52–القط ، عبد القادر: **من فنون الأدب: المسرحية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978.

53–_____: **فن المسرحية**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1998.

54– القطراوي ، مها حسن: **الزمن في الرواية العربية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004.

55–القمودي ، سالم: **سيكولوجية السلطة**، ط2، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2000.

56–القيرواني ، أبو بكر المرادي: **الإشارة إلى أدب الإمارة**، تقديم وتحقيق رضوان السيد، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1981.

57–الكفاط ، فهد: **تدوين الفرجة المسرحية**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2013.

58–الكفاط ، محمد: **المسرح وفضاءاته**، ط1، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، المملكة المغربية، 1996.

59–أكويندي، سالم، **ديداكتيك المسرح المدرسي، من البيداغوجية إلى الديداكتيك**، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

59–الكيلاني ، ابراهيم: **الأوراق**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1971.

60–الكيلاني ، نجيب: **أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ط2، مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع،** الجزائر، 1997.

61–أبو معالي ، عبد الفتاح: **في مسرح الأطفال، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن،** 1984.

62–أبو مغلي، لينا نبيل وهيلات مصطفى قسيم: الدراما والمسرح في التعليم–النظرية والتطبيق– ط1، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007.

63–المنيعي، حسن: هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته، ط1، منشورات السفير، مكناس، المغرب، 1990.

64–_____ : قراءة في الرواية، ط1، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، 1996.

65–امهاوش ، عقا: **الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، النايا للدراسات والنشر والتوزيع،** 2013.

66–المهدي ، شفيق: أزمنة المسرح، ط1، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2011.

67–المهناوي ، منتهى طارق حسين: التحولات الأسلوبية في بنية النص المسرحي المعاصر، ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد، العراق، 2013.

68–الموسى ، أنور عبد الحميد: أدب الأطفال "فن المستقبل"، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2010.

69–النادي ، عادل: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987.

70–النصير ، ياسين: **أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،** 2010.

71–ابن هشام الأنصاري ، جمال الدين: **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ط1،** مجلد 2، تحقيق: مازن المبارك، وحمد علي حمد الله، 1964.

72–أبو هلال ، العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971.

73–أوصديق ، فوزي: **الحقوق والحريات: دراسة دستورية تحليلية، منشورات دار النبأ، الجزائر،** 1997.

74–اليوسف ، أكرم: **الفضاء المسرحي : بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، ط1، دار** مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010.

75–بن تميم ، علي: **السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، ط1،** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، **المغرب،** 2003.

76–بهجت ، أحمد : **فن الكتابة للأطفال، دار المعارف،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

77–بحراوي ، **حسن: بنية الشكل الروائي، ط2،** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، **المغرب،** 2009.

78–بدير ، حلمي: **فن المسرح، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر،** 2002.

79–**بصل ، محمد اسماعيل: نحو نظرية لسانية مسرحية: مسرح سعد الله ونوس نموذجا تطبيقيا،** دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1996.

80–بريشد ، عبد الكريم: **من تقديم "مهرجان المهبيل/النزيف" –مسرحيتان– بـ(محمد مسكين)،** ط1، منشورات دار الأطفال، الدار البيضاء، المغرب، يونيو 1987.

81– _____ : **المسرح الاحتفالي،** الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، 1990.

82–بلبل ، فرحان: **النص المسرحي : الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،** 2003.

83–بلخيري ، أحمد: **المصطلح المسرحي عند العرب، ط1، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع،** القنيطرة، المغرب، 1999.

84–بنكراد ، سعيد: **سيميولوجية الشخصيات الروائية، ط1،** دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003.

85–بورايو ، عبد الحميد: **الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر،** 2002.

86–بوطاجين ، سعيد: **الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية لرواية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة،** منشورات الاختلاف، أكتوبر 2000.

87–بويجرة ، بشير: **الشخصية في الرواية الجزائرية 1970–1983**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط.ت).

88–تحريشي ، محمد: **في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية**، مطبعة دحلب، الجزائر، 2007.

89–ثليلاني ، أحسن: **المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية**، 2007.

90–توفيق ، الحكيم: **مسرحية الصفقة**، مكتبة الآداب، مصر.

91–جاسم ، فاطمة عيسى: **غائب طعمة فرمان روائيا، دراسة فنية**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 2004.

92–جدعان ، فهمي: **نظرية التراث**، ط1، دار الشروق، 1985.

93–جلاوجي ، عز الدين: **النص المسرحي في الأدب الجزائري**، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

94–جلباوي ، يوسف وخرابشة ، عبود: **نحو مفهوم أفضل للتنمية الحديثة**. ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1989.

95–جلولي ، العيد: **النص الأدبي للأطفال في الجزائر، دراسة تاريخية فنية في فنونه وموضوعاته**، دار هومة، الجزائر، 2003.

96–جنداري ، ابراهيم: **الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 2000.

97–خلاف ، عبد الناصر: **المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد: المسرح في الجزائر**، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، (د.ط.ت).

98–خواجة ، هيثم يحي: **القيم التربوية والأخلاقية في مسرح الطّفل** (**التجربة السورية 1975–2007**)، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2009.

99–_____: **إشكاليات التأصيل في المسرح العربي**، ط1، مركز الحضارةالعربية، القاهرة، مصر، 2000.

100–خورشيد ، فاروق: الموروث الشعبي، ط1، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1992.

101–_____ : أضواء على السيرة الشعبية، العدد 101، المكتبة الثقافية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، مصر، 1964.

102–حباشة، صابر: غواية السرد: قراءات في الرواية العربية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2010.

103–حسين ، كمال الدين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ط1، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، لبنان، 1993.

104–_____: المسرح التعليمي، المصطلح والتطبيق، ط2، الدار المصرية اللبنانية، مصر، 2009.

105–حطيني ، **يوسف : مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.**

106–حفناوي، بعلي: مسرح الطفل في المغرب العربي، الحاضر في المشهد الثقافي العربي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016.

107–حمادة ، **إبراهيم: طبيعة الدراما، سلسلة كتابك، العدد 26، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1977.**

108–_____ : اللغة الدرامية العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة، المجلس **الأعلى للثقافة، 2005.**

109–حمادي، **عبد الله: مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،** 1985.

110–حمادي ، **وطفاء: الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990–2006)، ط1، المركز** الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ت).

111–حمداوي ، جميل : **سيميوطيقا الصورة المسرحية، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، 2013.**

112–حمو محمد، **حورية: تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، منشورا اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.**

113–عبد العزيز ، حمودة: **البناء الدرامي، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر،** 1982.

114- _____: الهيئة العامة للكتاب، 1998.

115–دوغاز، أحمد : **الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري العربي، ط1،** محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.

116–دياب ،مفتاح : مقدّمة في ثقافة وأدب الطفل، ط1، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1995.

117–راغب ،نبيل : دليل الناقد الأدبي، دار غريب، القاهرة، مصر، 1981.

118–زكي، رمزي : الاقتصاد العربي تحت الحصار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، **لبنان،** 1989.

119–زلط ، أحمد : **مدخل إلى علوم المسرح، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر،** 2001.

120–سعد، صالح وآخرون: **دراسات في المسرح المصري، ج4، القاهرة، مصر،** 1985.

121–_____: مسرح الطفل (النظرية، مصادر الثقافة، فنون العرض)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2004.

122–_____: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، ط2، مركز الاسكندرية، الاسكندرية، مصر، 1993.

123–سلمان ، نور: **الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ط1، دار العلم للملايين،** لبنان، 1981.

124–سليمان ، حسين: **مضمرات النص والخطاب: دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائية،** اتحاد الكتاب العرب، 1999.

125–شبيل ، عبد العزيز : **نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري : جمالية الحضور والغياب، ط1،** دار محمد على الحامي، تونس، سبتمبر 2001.

126–شعراوي ، عبد المعطي : **النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر،** (د.ط.ن).

127–شكري ، عبد المجيد : **الدراما المرئية للنشر والتوزيع**، ط1، القاهرة، مصر، 1995.

128–شومان ، أحمد محمد : **اللغة في مسرح توفيق الحكيم**، مركز تطوير الأداء والتنمية للنشر والتوزيع دبيك، القاهرة، مصر، (د.ط.ن).

129–صبحي، محي الدين: **نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا**، ط1، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، 1984.

130–صدوق ، نور الدين: **البداية في النص الروائي**، ط1، دار الحوار، سوريا، 1994.

131–صلاح ، صالح: **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، ط1، دار شرقيات، القاهرة، مصر، 1997.

132–صليحة ، نهاد: **المسرح بين الفن والفكر**، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، والهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1985.

133–صولة ، محمد: **مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب من هاجس التنظير إلى انجاز العرض**، ط1، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، 2014.

134–رسمي علي ، **عابد : مسرحة النحو العربي، تعليم وتعلّم النحو عن طريق المسرح**، ط1، ج1، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، 2005.

135–عبد العزيز ، سعد : الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1970.

136–عبد الفتاح ، اسماعيل : **أدب الأطفال في العالم المعاصر–رؤية نقدية تحليلية–**، ط1، الدار العربية للكتاب، 2000.

137–عبد المجيد ، عبد العزيز : القصة في التربية، ط1، دار المعارف، مصر، (د.ت).

138–عبد المنعم ، زينب محمد : مسرح ودراما الطفل، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2007.

139–عبد النبي ، **حسن رزق : المسرح التعليمي للأطفال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993.

140–عتيق ، عمر : ثقافة الصورة دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والإشهار، إربد، الأردن، 2011.

141–عزام ، محمد : **مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ط1، دار علاء الدين، دمشق، سورية، 2003.**

142–_____ : **شعرية الخطاب الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.**

143–عزيز ، محمد : **قراءة في النص المسرحي**، منشورات أمنية للإبداع والتواصل، المغرب، الدار البيضاء، المغرب، 2011.

144–عطية ، جمال طارق و محلاوة ، السيد حمد : **مدخل إلى مسرح الطفل، جامعة الاسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، مصر، 2002.**

145–علقم أحمد، **صبحة : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا،** المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، **لبنان، 2006.**

146–عمايرة ، منصور : **المسرح الأردني، البدايات جماليات مسرح الطفل العلامة المسرحية، ط1، دالا ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2013.**

147–عواد ، علي : **غواية المتخيل المسرحي: مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز** الثقافي العربي، 1997.

148–عيسى ، فوزي : **أدب الأطفال :الشعر–مسرح الطفل–، القصة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2006.**

149–غالم ، نقاش: **خصائص الكتابة المسرحية في مسرح الطفل، مسرحية علال وعثمان أنموذجا، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، سيدي بلعباس، الجزائر، 2014.**

150–غجاتي ، صورية : **منمنمات مسرحية: مقالات في المسرح العربي، ط1، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2016.**

151–فراح ، محمد : **الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي: نماذج وتصورات في الخطاب المسرحي، ط1**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

152–فرج ، ألفريد : **دليل المتفرج الذكي إلى المسرح :الملاحة في بحار صعبة**، الهيئة المصرية للكتاب، 1989.

153–فريحات ، مريم جبر: **التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ط1، وزارة الثقافة،**

عمان، الأردن، 2005.

154–قريش ، روزلين ليلي : **تغريبة بني هلال، موفم للنشر، الجزائر**، 1989.

155–قرقورة ، إدريس: **الظاهرة المسرحية في الجزائر : دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب، وهران، الجزائر**، 2005.

156–قشوة ، سميرة: **مسرح الطفل الحديث، ط1، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا**، 2006.

157–قناوي ، هدى: **أدب الأطفال، مركز التنمية البشرية، القاهرة، مصر**، 1990.

158–قواص ، هند: **المسرح في مجال الأدب وعلم النفس**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982.

159–كاصد ، سلمان: **عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي، عمان**، الأردن، 2003.

160–لحمداني ،حميد: **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ط3**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

160–لعزيز ، محمد: **قراءة في النص المسرحي**، أمنية للإبداع والتواصل، الدار البيضاء، المغرب، 2011.

161–لمباركية ، صالح: **المسرح في الجزائر، دار الحكمة، الجزائر**، 2017.

162–مجموعة من المؤلفين : **طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب**، 1992.

163–محمد رضا ، **حسن رامز : الدراما بين النظرية والتطبيق، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر**، 1972.

164–محمد صابر ، **عبيد و** البياتي ، **سوسن: جماليات التشكيل الروائي، ط1**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2012.

165–مرتاض ، عبد الملك: **فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر**، 1983.

166-مظلوم خضر ، مها: بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر، مطبعة الأوفست الحديثة، القاهرة، مصر، 2001.

167-_____: ألف ليلة وايلة، تحليل سيميائي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

168-مرعي ، حسن: المسرح المدرسي، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1993.

169-مصطفى ، محمود: المثقف والسلطة، ط1، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998.

170-مندور ، محمد: الأدب وفنونه، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، 2002.

171-نجم ، منصور نعمان: إشكالية الحوار بين النص والعرض المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 1998.

172-نجيب ، أحمد: القصة في أدب الأطفال، جمعية المكتبات المدرسية، القاهرة، مصر، 1982.

173-نصر ، عاطف جودت: الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس، 1978.

174-هشام ، زين الدين: التربية المسرحية: الدراما وسيلة لبناء الإنسان، ط1، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2008.

175-هلال ، غنيمي محمد: الأدب المقارن، ط3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983.

176-وطار ، الطاهر: الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995.

177-ونوس ، سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد دراسة تنظيرية ونقدية، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، 1998.

178-يوسفي، حسن : ذاكرة العابر عن الكتابة والمؤسسة في المسرح، ط1، دار ليلى للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، 2004.

179- _____: المسرح ومفارقاته، ط1، مطبعة سندي، مكناس، المغرب، 1996.

180-يوسف ، عقيل مهدي: جماليات المسرح الجديد، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1999.

181–يوسف ، فاطمة: دراما الطفل (أطفالنا والدراما المسرحية) دراسة تحليلية، مركز الإسكندرية للكتاب، الاسكندرية، مصر، 2007.

182–يونس ، **عبد الحميد: سيرة بني هلال،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، **(د. ط.ت).**

ثالثا: الكتب المترجمة إلى العربية:

1-**أرسطو** طاليس : **فن الشعر، تر:** شكري محمد عياد، دار الكتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، **مصر، 1967.**

2-أنطونين، أرطو: **المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1973.**

3-أوديت، أصلان: **فن المسرح، تر: سامية أسعد، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1970.**

4-أوستن، **إلين وسافونا جورج : المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، مراجعة:** محسن مصيلحي، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، **1996.**

5-**باختين، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق،(د.ط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990.**

6-**باشلار، غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بغداد، العراق، 1980.**

7-**برتولد،** بريخت: **نظرية المسرح الملحمي، تر:** جميل نصيف، منشورات وزارة الإعلام، مطبعة **الجمهورية، بغداد، العراق، 1973.**

8-**بروب،** فلاديمير : **مورفولوجيا الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتعددين، الرباط، المغرب، 1986.**

9-**بوتيتسيفا،** تمارا ألكسنادروفنا : **ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، ط2، دار** الفرابي، بيروت، **لبنان، 1990.**

10-**تودوروف، تزفيتان وآخرون: القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ط1، تر:** خيري دومة، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، **1997.**

11-**جيدنز،** أنطوني **وعالم** جامح: **كيف تعيد العولمة تشكيل حياتنا، تر: عباس كاظم وحسن ناظم،** المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، **لبنان، 2003.**

12-دريدا، جاك : **الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988.**

13-**روجرم.م. بسفيلد(الابن): فن الكاتب المسرحي، للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما،** ترجمة: دريني خشبة، دار نهضة مصر، للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، **مصر، 1978.**

14-**دو لابويسي، إيتيان: مقالة العبودية الطوعية، تر: عبود كسوحة، ط1**، المنظمة العربية للترجمة، 2008.

15-**ستانسلافسكي، كوونستانتين: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، ج2،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1960.

16-كريفش، **ستيوارت : صناعة المسرحية، تر: عبد االله معتصم** الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، **وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1987.**

17-**فييتور، كارل: تاريخ الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، ط1**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1999.

18-**كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر:** محمد الولي ومحمد العمري، ط1، **دار توبقال للنشر،** 1986.

19-**لاجوس،** إيجري: **فن كتابة المسرحية، تر:** دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **القاهرة، مصر، 2000.**

20-لوكاتش، **جورج : الرواية التاريخية، تر:** صالح جواد كاظم، ط2، **دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986.**

21-مكولدبرغ **وسى: مسرح الأطفال، تر:** صفاء روماني، وزارة الثقافة، دمشق، **سوريا، 1991.**

22-**هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2013.**

23-همفري، **روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر:** محمود الربيعي، **مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، (د.ط.ت).**

24-**هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط1، هلال للنشر، الجيزة، مصر،** 2000.

25- ويليك رينيه، وواريين أوستن: **نظرية الأدب**، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1992.

26-مانفريد، يان: **علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد**، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011.

27-وينفريد، وارد: **مسرح الأطفال**، تر: محمد شاهين الجوهري، مطبعة المعرفة، القاهرة، مصر، 1966.

28-يانوثا، سنيشينا : نظرية الدراما، تر: نو الدين فارس، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 2009.

رابعا: المراجع باللغة الأجنبية:

1-Benoit ,Jean Louis : **Reconte avec Gilles Gostaz in magazine litteraire**, dossier de théatre de la guerre n 378-1999.

2-Chatman, Seymon : **Coming to terms**, **the rhetoric of narrative infiction and film**, first edition, Ithaca, united states, 1990.

3-Dominique , Rabaté: **le roman francais depuis 1900**.p.u.f., France 1998.

4-Génette, Gérard : **Figures 3**, seuils, points Essais, Paris, 1972.

5-Genette , Jane.E.lewin : "**Narrative discours** : **An essay in method by Gérard**", **Review by Gerald prince**, duke university press, 1980.

6-Mitterand , Henri : **le discours du roman**, éd PUF, Paris, 1980.

7-Pavis , Patrice : **Dictionnaire du théatre**, Editions sociales, Paris.

8-R.M.Albéres :**Buor**, éditions Universitaires, Paris,1964.

9-Tzvetan , todorov : **les catégories du récit litteraire** , edition du seuil, 1966.

10-Ubersfeld, Anne : **lire le théâtre : l'école du spectateur** ,Tom2 ,Ed Sociales, 4eme édition, Paris, Juillet 1996.

خامسا: رسائل الماجستير والدكتوراه:

1/الماجستير:

1-الرجال، محمد خير: **"التقنيات الفنية في مسرح صلاح عبد الصبور"، رسالة مقدمة لنيل درجة** الماجستير في الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، **معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، مصر، 2009.**

2-الملاح، زينب : **"مسرح سعد الله ونوس والتراث": رسالة** ماجستير، اليرموك، إربد، **1990.**

3-بوحجر أمير، **أحلام : "واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل بالجزائر"**، رسالة ماجستير، جامعة **وهران، السانية، 2007_2008.**

4-**بوغواص، زبيدة : "الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي"**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأب العربي الحديث، تخصص: مسرح عربي، جامعة الحاج لخضر –باتنة-، **كلية الآداب واللغات، قسم اللغة** والأدب العربي، **2010-2011.**

5-عبد الرحمان، **يوسف: "البناء الفني للحكاية الشعبية علي بابا والأربعين حرامي بين الموروث الشعبي والكتابات المسرحية"**، مخطوطة رسالة ماجستير، المعهد العالي للنقد الفني، أكاديمية الفنون، **القاهرة، مصر، 2007.**

6-**مادي، فضيلة : "دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الأدب وظهور الأجناس الأدبية"، مذكرة** مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص: دراسات أدبية ولغوية، المركز الجامعي العقيد آكلي محند أولحاج –البويرة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، **2011-2012.**

2/الدكتوراه:

1-**بن عائشة، ليلى : "بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع :**

دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي"، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الفنون الدرامية والأدب التمثيلي، تخصص : مسرح عربي، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2010-2011.

2-**بوشيبة، عبد القادر : "الظواهر الأرسطية في المسرح العربي (1964–1989)"**: أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2002- 2003.

3-ثليلاني، **أحسن : "توظيف التراث في المسرح الجزائري"**، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة1، 2010.

4-غجاتي، **صورية : "النقد المسرحي في الجزائر"**، مخطوط أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، تخصص: أدب جزائري، جامعة منتوري، قسنطينة1، كلية اللغات والآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، قسنطينة1، 2013.

5-**لمباركية**، صالح : **"المسرح الجزائري دراسة موضوعاتية وفنية"**، مخطوط رسالة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2004-2005.

سادسا: الموسوعات والمعاجم والقواميس:

1-أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم **ابن منظور: لسان العرب، حرف النون، مادة (حاكى)**، ج4، دار صادر، 2003.

2-**البخاري، أبو** عبد الله محمد بن إسماعيل : **صحيح البخاري، ط1**، دار ابن كثير للطباعة والنشر، دمشق، بيروت، لبنان، 2002.

3-**القاضي**، محمد ومجموعة من المؤلفين، **معجم السرديات**، دار محمد علي للنشر وبالتعاون مع دار الفرابي ومؤسسة الانتشار العربي، ودار تالة ودار العين ودار الملتقى، تونس، 2010.

4-بلخيري، أحمد: **معجم المصطلحات المسرحية، ط2**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

5-حمادة، إبراهيم: **معجم المصطلحات الدرامية**،، مادة الحبكة، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1971.

6-س. دبليو. دوسن: **الدراما والدرامي**، تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، دار

الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1981.

7-عيد، كمال الدين : **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة:** إبراهيم حمادة، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006.

8-فتحي، إبراهيم : **معجم المصطلحات الأدبية**، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

9-ماري، إلياس وحنان قصاب حسن : **المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.

10-مجموعة من المؤلفين : **موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة**، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1993.

11-يعقوب، أميل: **معجم لآلئ الشّعر**، ط1، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان، 1996.

سابعا: المجلات والدوريات:

1–**مجلة أبحاث ومقالات في المسرح**، 1997، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.

2–**مجلة أدب ونقد، عدد38**، 1988، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان.

3–**مجلة آفاق، العدد3**، 1989، المغرب.

4–**مجلة الآداب العدد 12،1979**، بيروت، لبنان.

5–**مجلة الأقلام**، العدد 8، 1997، دار الجاحظ، بغداد، العراق.

6–**مجلة الأكاديمي، العدد47**، 2007، جامعة بغداد، العراق.

7–**مجلة البيان الكويتية، العدد217**، أفريل 1984، الكويت.

8–**مجلة التأسيس، العدد 1،1987**، السنة الأولى، المغرب.

9–**مجلة الثقافة، العدد 17**، سبتمبر 2008، (البلد).

10–**مجلة الذاكرة**، الدراسات التاريخية للمقاومة والثورة الجزائرية –تجليات الثورة في نضال المرأة في الكتابات السردية النسائية في الجزائر،**العدد6**، 2000، الجزائر.

11–**مجلة العربي، العدد 225**، آب 1977، الكويت.

12–**مجلة الفكر العربي المعاصر**، 1992، مركز الإنماء العربي، بيروت لبنان.

13–**مجلة الفن**، العدد9، 1983، مطبعة إلياس العصرية، القاهرة، مصر.

14–**مجلة الفيصل**، العدد144، شباط 1989، السعودية.

15–**مجلة الكرمل**، العدد7، 1993، رامل الله، فلسطين.

16- **مجلة الكاتب العربي**، ع59، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب،حزيران، 2003، ص25.

17–**مجلة اللغة والاتصال**، العدد2، فبراير 2008، جامعة وهران، الجزائر.

18–**مجلة الموقف الأدبي**، العدد 208-210، آيار/حزيران1975- 1988، سوريا.

19–**مجلة الوحدة**، العدد 94-95، 1992، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب.

20–**مجلة بصمات**، العدد4، 1990،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن مسيك، الدار البيضاء، المغرب.

21–**مجلة تراث المسرح**، العدد 3، 2002، القاهرة، مصر.

22–**مجلة جماليات**، العدد1، 2014، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر.

23–**حوليات كلية الآداب**، حولية 18، 1998، الكويت.

24–**مجلة دراسات جزائرية**، العدد5، 2007، جامعة وهران، الجزائر.

25–**مجلة دراما**، العدد2، ماي 1992، المغرب.

26–**مجلة علامات في النقد**، العدد38-46، مج10-12، 2000-2002، جدة، السعودية.

27–**مجلة عالم الفكر**، العدد1، مج28، 1999، العدد 4،1988، الكويت.

28–**مجلة عالم المعرفة**، العدد 123-248،1988، 1995-2000، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

29–**عيون المقالات**، العدد 2 ، 1986، المغرب.

30–**مجلة فصول**، المجلد 13، العدد4، 1995، القاهرة، مصر.

31–**فضاءات المسرح**، العدد1-2، 2012-2013، مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، الجزائر، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر.

32–**قضايا المسرح**، العدد8، 1993، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

ثامنا: الملتقيات :

1-بركة الزيود، مخلد نصير: "**البطل التراجيدي في القصص والموروث الشعبي العربي**"، ضمن المؤتمر الرابع للفن العربي المعاصر من 23-25 تشرين الثاني 2004.

2-الملتقى الدولي: "**عبد الحميد بن هدوقة للرواية**"، ط15، تحت شعار: **الرواية والفنون بين التجريب والنقد**، المركب الثقافي عائشة حداد، برج بوعريريج، الجزائر، من 8 إلى 10 نوفمبر 2016.

3-مجموعة من الباحثين: مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني: "**ثقافة الصورة في الفنون**"، مراجعة وتحرير: صالح أبو إصبع وآخرون، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب والفنون، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.

تاسعا: المواقع الإلكترونية:

1-http://www.uni-ed/theatre/tools/classes/chapiter7 and8.html

2http://ia800302.us.archive.org/26/items/Maktbadjelfa.info.68/maktbadjelfa.12016.pdf

ملحق

حوار مع الكاتب عز الدين جلاوجي

1ـ ماذا تعني لك الكتابة؟

الكتابة هي الحياة، أن تكتب فأنت موجود، ولعل هذا ما جعل البشرية تبدأ بداية التاريخ مع اكتشاف الكتابة، وأول كلمة نزلت في القرآن **"اقرأ" ولا يمكن أن نقرأ دون أن نكتب، فالدعوة للقراءة** هي دعوة للكتابة بالأساس، لذا لم أتصور نفسي منذ يفاعتي دون كتابة، ظل وجودي مرتبطا بها، **ورحت أحققها** وأرتقي بها، منوعا طرقها وأساليبها، وأشكالها.

2ـ ما الهدف من الكتابة؟

رفعت دوما شعار الخير والحب والجمال في كتاباتي، وذلك يتجلى حين تشتغل الكتابة على مجالين، الأول هو الجانب الجمالي، فلا أدب دون ذلك، ويتحقق في الأدب على مستويات، تأتي اللغة في المقام **الأرقى**، إضافة إلى العناصر الأدبية الأخرى، والجانب الثاني هو الرؤية، أي الحمولة التي يريد النص أن يقولها فلا نتصور نصا دون ذلك، ولا نتصور الأديب مجرد آلة تصور وتصف فحسب إنه عواطف ومشاعر وقناعات يسعى أن يبلغها عبر النص، وأنا أسعى دوما أن يكون أدبي رفضا للظلم و**الإقصاء**، وأن يقف في صف المقهورين والمظلومين، وفي صف الحب والتسامح.

3ـ أين تضع نفسك؟ كتابة سردية: –روائية –قصصية –مسرحية

مادمت قد كتبت كل ذلك فأنا موجود فيها جميعا، إنها تمثلني جماليا وفكريا، إنها تعبير عن تطلعاتي ومشاعري وثورتي الملتهبة داخلي. **بدأت بكتابة الشعر، فالقصة، فالمسرحية، فالرواية، فالنقد، وما زلت** أجمع بين كل ذلك.

4ـ كيف هي بدايتك مع الكتابة؟ وممن تعلمت فنونها؟

كانت بدايتي منذ بدأت أتهجى الحياة، وحاولت أن أكتب نصوصي الأولى وأنا في الابتدائي **والمتوسط، ولعل نفسي القلقة والتواقة والمتمردة هي** الدافع بالأساس، غير أن أذكر أن جدي لأمي رحمه الله والذي كان خزانا للحكي كان يغرقني في عوالم الحكاية الشعبي، ومن والدي -رحمه الله- **تعلمت** العربية وعشقتها، وعلى يده حفظت قسما من القرآن الكريم وكثيرا من الشعر والنثر، ثم انفتحت على **الحياة وعلى القراءة**.

5ـ التنوع خطوة نحو تأسيس الكتابة المسرحية، عندما نراجع أعمالك نجد تنوع بين مسرح الطفل ومسرح الكبار، ما هو المنطلق الذي دفعك إلى الكتابة للطفل؟

مارست المسرح في طفولتي في المدرسة والمتوسطة والثانوية، تمثيلا وتأليفا أحيانا، أذكر أنا كنا نكون فرقة مسرحية في المتوسط، كنا نمثل فيها ونعد النصوص، ومارست التعليم المتوسط بداية حياتي فكنت أوجه طلبتي لممارسة المسرح وهذا كان دافعا أن أكتب لهم النصوص، إضافة إلى ما كنت ألحظه من فراغ رهيب في ساحة النص المسرحي الموجه للأطفال، ذاك كله كان سببا في كتبتي أربعين نصا مسرحيا للصغار.

6ـ وأنت تخوض تجربة الكتابة المسرحية للطفل كيف وجدت هذه الكتابة؟

اعترف أن الكتابة للطفل هي الأصعب على الإطلاق، لذلك لا اتصور أني بلغت فيها الغاية، رغم كل الجهد الذي بذلته، تلك الكتابة تحتاج المعرفة العامة، كما تحتاج المعرفة الخاصة بعوالم الطفولة واحتياجاتها.

7ـ في أعمالك المسرحية نراك تتمحور دائما حول المضمون السياسي، إلا أنك تبتعد دائما عن التصريح بهذا المضمون، هل تخشى رقيبا ما؟ وما هي الآفاق التي ترسمها وأنت تتغذى في تجربتك المسرحية على هذا المضمون؟

لا يخلو أي نص أدبي بل لا تخلو الحياة كلها من مضمون سياسي، ونصوصي المسرحية لا تخلو من مضامين اجتماعية كما في الأقنعة المثقوبة وتاريخية ملح وفرات، وسياسية كما في "التاعس والناعس" و"أحلام الغول الكبي"ر، وأتفق معك على أن هاجس تعرية السلطة أي سلطة كانت حاضرة في معظم نصوصي، والتلميح في نصوصي المسرحية ليس بسبب الخوف من الرقيب، فهناك هامش من الحرية لعل سببه أن الأمة لا تقرأ وبالتالي فإن الأدب لا يشكل خطرا على السلطة، وبالتالي فإن التلميح سببه فني وجمالي بالأساس، الفن يتعالى على المباشرة والتقريرية والتصريح، ولي نصوص لم تنشر بعد في ذات المضمون، إنه إيمان راسخ مني أن الارتقاء بالإنسان والمجتمع يبدأ دوما بتصحيح مسار السياسة.

8ـ تناولت مسرحياتك "النخلة وسلطان المدينة"، "حب بين الصخور"، "أم الشهداء" مرحلة الثورة التحريرية، لماذا التأكيد على هذه المرحلة بالذات؟

بل "حب بين الصخور"، و"أم الشهداء"، "الفجاج الشائكة"، و"هستيريا الدم"، أما "النخلة وسلطان المدينة" فهي مسرحية تعرض لإشكالية السلطة والعلاقة بها، تيمة الصراع مع الاستعمار الفرنسي ظل حاضرا إلى اليوم واستمر وسيبقى، كون هذا الاستعمار كان ذا تأثير قوي على واقعنا طبعا تأثيرا سلبيا ومازال وسيظل، مادامت فرنسا تحاصر أحلامنا ستظل حاضرة في كتاباتنا.

9ـ المبدع يأخذ مفرداته من الواقع، إلى أي مدى ساهم هذا الواقع في تشكلك الإبداعي؟

ثم تطرف المبدع في شطحات الخيال يظل مرتبطا بالواقع، وكلما كان هذا الواقع أشد التصاقا كانت الكتابة أعمق، ولذلك فالأعمال العالمية هي الأعمال التي انطلقت من المحلية، ولذا فكل كتباتي مرتبطة بمحليتي التي تشبه الدوائر المنداحة على صفحة الماء، تبدأ صغيرة ثم تتوسع، سعيت دوما أن أكتب نصوصا تقولني أنا الإنسان عزالدين جلاوجي، وأنا المرتبط بمكان وزمان معينين، وأنا المنتمي إلى ثقافة ولغة وموروث وحضارة، مع السعي دوما إلى التفتح على كل ما متميز في الإنتاج الإنساني والاستفادة منه، بل أكثر من ذلك هو تسخير ما نكتب لمعانقة الآمال الإنسانية وهمومها.

10ـ بعض نصوصك المسرحية تعكس علاقة متميزة مع التراث؟ فماذا يعني لك التراث؟

يتشكل الإنسان من خلال تراثه، تراثنا الجزائري الشعبي بكل أبعاده، وتراثنا العربي الثري الواسع يستحق أن نلتفت منه ونغرف، وفي ذلك حماية له من الاندثار والزوال من جهة، وتوسعة لمجال الإبداع، ولعلك تلاحظين أن هذا الموروث حاضر في كل نصوصي على اختلاف في جرعات هذا الحضور، يكتفي النص أحيانا بأن يتكئ في تيمته الرئيسية بشكل مباشر أو غير مباشر على الموروث، ويغرف في أحايين كثيرة منه نصوصه وروحه وحتى لغته، ومثال ذلك مسردية غنائية الحب والنار والتي قدمت على الخشبة وطبعت باسم "غنائية أولاد عامر".

11ـ لو ننطلق من مسرحية "غنائية أولاد عامر" لنطرح قضية اللغة في الكتابة المسرحية بين الفصحى والعامية، ماذا تقول؟

في كل كتاباتي كنت من أنصار الفصحى لأسباب كثيرة، منها أنها الأرحب والأعمق والأقدر للتعبير عن الأفكار والقيم والمشاعر مقابل العامية التي هي لغة نفعية فقيرة محصورة، إضافة إلى أن النص المكتوب بالعامية محكوم عليه بالموت فهو محصور في الزمان والمكان، لا مانع من أن يقدم النص على الخشبة بلغة عامية، وهو دور الدرامتورج والمخرج وليس مهمة الأديب الذي يجب في رأيي أن يكتب نصه بالفصحى، والأمر لا يتوقف عند ما تتصف به الفصحى إلى جانب العامية بل إن الكتابة **بالفصحى موقف، جزء من** النضال للحفاظ على لغتنا وهويتنا، وهو أمر انتبه إليه أسلافنا في مقارعته للاحتلال، فكانت نصوصهم كلها بالفصحى قصة ورواية ومسرحا أيضا في بدايته الأولى وهو ما أثبته في كتبي النقدية، وسأظل أكتب بالفصحى تحقيقا لكل ما سبق، ولعل الاستثناء الوحيد هو نص غنائية **الحب** والدم أو غنائية أولاد عامر التي كتبت بالعامية، ولكنها عامية راقية بها إيقاع وتفاصح، للتوكيد على أن عاميتنا هي بنت هذه الفصحى لا غير.

12ـ هل المسرح الجزائري يعيش أزمة؟ وإذا كان الأمر كذلك، أين تكمن الأزمة؟

طبعا يعيش أزمة وأزمة خطيرة، وهو في ذلك لا يختلف عن المشهد الثقافي في عمومه، والسبب في ذلك أن المؤسسة ثقافية لا تحمل مشروعا ثقافيا كما لا نملك للأسف مشروعا اقتصاديا ولا زراعيا ولا صناعيا ولا سياسيا وهو ما هو جلي في حياتنا وواقعنا، مما فتح الباب واسعا **أمام الأدعياء واللصوص، وهو** ما يعاني منه المسرح الذي فقد توهجه وحضوره وتميزه ودوره في حياة الناس، خطا المسرح في الجزائر خطوات جيدة في السبعينيات والثمانينيات وصار له رموز وحضور وطني وعربي لأنه كان مسرحا حاملا لرسالة، اليوم انهار كل ذلك، وأصبح المسرح وسيلة للابتزاز وتراكم الثروة.

13ـ ماذا يعني لك التجريب؟ وهل هو ضرورة في العمل الإبداعي؟ أم أنه الرغبة في الخروج من المألوف، واختراق المجهول؟

لا معنى لابداع دون تجريب، لإن الابداع هو الإضافة والتجاوز ولا يتحقق ذلك إلا بالتجربة التي

ترفض التكرار، ولكن لا يقبل التجريب إلا بتحقق شروطه، ومنها الوعي بفعل التجريب والانطلاق مما هو محقق، إن الذين يكتبون قصيدة النثر مثلا بعد التمكن من كتابة العمودي والحر مجربون بامتياز، والذي يرسمون التكعيبية والسريالية بعد الكلاسيكية والطبيعية هم رسامون كبار، أم من يفعل ذلك دون أن يمارس الأشكال الكلاسيكية فهم عجزة، وجدت بعض شعراء النثر يقولون نحن متمردون ومجربون **دون أن تستقيم أقلامهم على بيت شعري موزون واحد، لايمكن أن يكون هذا تجريبا بقدر ماهو ضعف منهم.**

14ـ العلاقة التكاملية بين الرواية والمسرح، أيهما الأسبق إلى تجربتك؟

لا تطرح فكرة الأسبقة في الفنون، فالإنسان الأول غنى ورقص وحكى، ومعنى ذلك **فهذي الفنون** وجدت معا مع وجود الإنسان في بداياتها الجنينية، ولذا فأن تكتب رواية أو قصة فأنت تكتب مسرحا أيضا، وحين تكتب مسرحا فأنت تكتبهما معا، لا أعرف بأيهما بدأت مارست المسرح كتابة وتمثيلا كما كتبت القصة وأنا تلميذ في الطور المتوسط، ولي بعض الخربشات مازلت أحتفظ بها حتى الآن من الطور الثانوي، وكل ما عرفته أني كتبت السرد في ةقت مبكر بكل أشكاله، ولا أقدر اللحظة أن أتخلص من سطوة الكتابة المسرحية والروائية على وجه الخصوص.

15ـ يحضر التاريخ الإسلامي من خلال السيرة النبوية والصحابة –رضوان الله عليهم– بأحدثها وشخصياتها، في كتابتك المسرحية "ملح وفرات"، و"رحلة فداء"، وهي تتميز بالإخلاص الشديد للوقائع والأحداث والشخصيات، هل هذا يعني أن المسرحية التاريخية هي هذا الالتزام، على أساس أن الكاتب يمتلك الوثيقة التاريخية التي تحدد عمله وتحد من خياله؟

لا، ليس ذلك تماما، استحضار التاريخ في المسرح له مستويات مختلفة، منها محاولة الإخلاص لما نقلته كتب التاريخ، محاولة لا غير لأن الإبداع يستحيل أن يكون تاريخا ولا أمينا، ولا محاكاة، وكل كتابة مهما حاولت أن تكون وفيه هي إضافة مختلفة، بل إن كل كتابة إبداعية للتاريخ هي من أجل الحاضر **وليس** من أجل التاريخ كما يفعل هو، رغم أني أقر أن ماكتبته في مسرحيتي ملح وفرات ورحلة فداء قد كتبته وأنا في بداية الطريق في بداية العشرينيات من عمري، لم تنضج لدي بعد أدوات الكتابة ولا الوعي

بها، وأفكر الآن في إعادة كتابة النصين مع غيرهما أيضا، إضافة إن سطوة المقدس على نفسيتي في ذلك الوقت.

16ـ ثم ماذا تريد من ذلك التاريخ الموغل في القدم؟

لا موغل في القدم على الأدب والفن، بل نحن مطالبون بإعادة استحضار الماضي ومساءلته وإعادة كتابته، ولا شك أن التاريخ الذي غرفت منه ليس أقدم من تاريخ اليونان وتاريخ الصين والهند، ورغم ذلك مازال معينا لكل هذه الأمم.

17ـ لقد بدأت تجربة جديدة في الكتابة التي تجمع بين السرد والمسرح، وقد أطلقت عليها "المسردية"؟ هل يضيق النص المسرحي بما تود إيصاله إلى الآخر؟ أم أن نزعتك نحو "الرواية" قد تغلب عليك ولم تستطع الفكاك منه؟

لا ليس ذلك تماما، بل أشفقت على النص المسرحي أن لا يقرأ، وقد صار رهين الخشبة من المخرج إلى الممثل، الذي كثيرا من يستولي عليه فيغتاله أو يكاد، ورغم كل ذلك يعرض مرة أو مرات ويطويه النسيان، أليس من حظ هذا النص أن يقرأ أيضا، فيكسب آلاف المتلقين، وكما قلت في بداية نصوصي المسردية أنها لا تسعى لتجرح كبرياء المسرح، بل هي تصب في ذات الخانة، إن ما كتبته مسرديات هو في الأصل مسرحيات تحقق كل شروط الخشبة، إلا إنني طعمته بالسرد وصفا وحكيا لتجذب القارئ إليها.

18ـ كيف تنظر إلى الواقع النقدي في الجزائر؟ وهل ساهم في تطور الحركة المسرحية في الجزائر؟

للأسف الشديد لا، فقد أنجزت بحثا ألقيته في مهرجان المسرح في العاصمة عن النقد المسرحي، أكدت فيه أننا نعاني من ضعف مسرحي شامل، على مستوى النص، والخشبة، وأما مستوى النقد فهو أضعف، وكثير ممن كتب نقدا مسرحيا هم في حقيقتهم نقاد أدب، كتبوا عن النصوص المسرحية بوصفها أدبا، ولعل العيب يرجع لمعاهدنا المسرحية في أنها عجزت عن تخريج نقاد في المسرح.

ملخصات

ملخص بالعربية

تناولنا في هذه الدراسة معالم تجربة **(عز الدين جلاوجي)** في الكتابة المسرحية، التي أسهمت في إثراء **المشهد المسرحي** الجزائري، وتأسيس الظاهرة المسرحية في الأدب الجزائري، والكشف عن جماليات النص المسرحي العربي، وكذا المشاركة في حل أزمة النص المسرحي بما يتيحه من إبداعات في هذا المجال، ولهذا فإن إشكالية هذا البحث تنبع أساسا من الجهود الإبداعية التي يواصل إخراجها الأديب **(عز الدين جلاوجي)** في مجال المسرح، وهي الإشكالية التي تطرح تساؤلات عن مدى قدرة هذا الكاتب على توظيف الأدوات الفنية للعمل الدرامي، وكيف استطاع أن يتواصل في إبداعه المسرحي بين جيلين: **جيل الصغار وجيل الكبار على** أساس التنوع في التأليف للكبار وللطفل، وعن مدى قدرته أيضا على الاستفادة من التراث، والتطلع إلى الحداثة والتجريب، وتحقيق التميز في مجال الإبداع المسرحي؟

ولتقديم الإجابة عن هذه التساؤلات فقد ارتأينا تقسيم الدراسة إلى ستة فصول توزعت بين بابين، تم تخصيص الباب الأول لدراسة معالم الكتابة **المسرحية للطفل عند (عز الدين جلاوجي)**، وقد جاء في ثلاثة فصول تناولنا على التوالي: مقاربة نظرية لمسرح الطفل، الأبعاد التربوية والأخلاقية، التشكيل الدرامي وعناصره في المدونة المسرحية لمسرح الطفل لـ**(عز الدين جلاوجي)**، وفي الباب الثاني فقد تم تقديم معالم بناء مسرح الكبار عند الكاتب في ثلاثة فصول، تم تقديم مختلف الرؤى التي طرحها في مدونته، ومدى تحقق الدرامي فيها، من خلال عرض الخصائص الفنية التي تلون نصوصه المسرحية، وظاهرة التراث والتجريب التي جعلت تلك النصوص تستمر في الانتشار والحركة، وبناء على تساؤلات الإشكالية التي تم طرحها، فقد توصلنا إلى نتائج يمكن إجمالها كالآتي:

_ أن معالم تجربة **(عز الدين جلاوجي)** **المسرحية الموجهة للطفل عن طريق النص، تكاد تكون "أحادية الوظيفة"**، أي أنها ذات وظيفة تربوية وتعليمية، وإنّ هذه الوظيفة لن تمنع من إخراج هذه النصوص وتقريبها من عالم الطفولة لأنها ذات مستوى، فقد لامست إلى حدّ ما بعض الومضات الدرامية ومكوناتها، وهذا من **خلال الإرشادات المسرحية.**

_إن الكاتب قدم رؤيته الفكرية في مسرح الكبار، والتي توزعت بين ما هو سياسي، وما بين ما هو اجتماعي، ومابين ما هو ديني، فتحولت بذلك الكتابة عنده إلى وسيلة نقدية، من خلال تشغيل وسائله الفنية التي تتلاءم

وطبيعة النص الدرامي الذي تشكله مختلف العناصر (**الحبكة، الصراع، الشخصية، اللغة والحوار، الفضاء**)، **وهي العناصر** التي يترجمها الممثلون إلى الحركة عن طريق التمثيل.

_أن الكاتب لم يكن بعيدا عن التراث، فقد استل منه نماذجه المسرحية، من خلال **مسرحة الحكاية الشعبية، وإعادة صياغتها وفق البناء الدرامي، ومقوماته التقنية.**

_**سعى (عز الدين جلاوجي)** من خلال نصوصه المسرحية إلى تأسيس أو تجريب كتابة جديدة مختلفة، تحمل معها مشروع يجمع بين ما هو سردي وما هو مسرحي، أطلق عليها اسم "**المسردية**"، **وهذا من باب** محاولة الانفتاح على الأجناس الأدبية، واستطاع إلى حد ما أن يخرج النص المسرحي من نمطيته في الكتابة التي تعتمد على تقنية الحوار إلى تطعيمه بالسرد، والذي أخرجه إلى متعة القراءة، دون أن يغمطه حقه في إمكانية إخراجه **على الركح، لما يتوفر عليه من عناصر درامية وتقنيات مسرحية هي من صميم وظيفة المخرج والدراماتورج.**

Résumé

Nous avons abordé dans cette étude les paramètres de l'expérience de (**Azzedine Djelaoudji**) dans l'écriture théâtrale, qui a contribué à l'enrichissement de la scène théâtrale algérienne, l'établissement du phénomène théâtrale dans la littérature algérienne et la détection de l'esthétique textuelle théâtrale arabe ainsi que la participation dans la résolution des problèmes textuels théâtrales en créant des innovations dans ce domaine.

donc le problème de cette recherche provient principalement des efforts créatifs que l'écrivain(**Azzedine Djelaoudji**) continue à réaliser dans le domaine théâtrale, et c'est un problème qui soulève des questions sur la capacité de l'écrivain à employer les outils techniques dans le travail dramatique, et comment il a pu poursuivre sa création théâtrale entre deux générations: La génération jeune et la génération adulte sur la base de la diversité de la production pour adultes et enfants, et à quel point peut-il bénéficier du patrimoine, et dans l'attente de la modernité et de l'expérimentation, et atteindre l'excellence dans le domaine de la créativité théâtrale?

Et pour donner des réponses à ces questions nous avons décidé de diviser l'étude à une partie théorique et deux chapitres, détecter l'entrée à une perception générale du concept de l'écriture théâtrale, centré sur le genre de l'écriture et ces particularités, le premier chapitre a été consacré à l'étude des paramètres de l'écriture théâtrale enfantine chez (**Azzedine Djelaoudji**), dans les trois chapitres nous

avons élaborés respectivement: l'approche de la théorie du théâtre pour enfants, dimensions éducatives et pédagogiques, la formation du dramatique et ces éléments dans le code théâtrale du théâtre de l'enfant (**Azzedine Djelaoudji**), et dans le deuxième chapitre ont été fourni les caractéristiques pour construire un théâtre pour adulte chez l'écrivain en trois chapitres, ont été présentés de différentes visions mises sur son blog et la mesure de l'aboutissement dramatique , à travers la présentation des caractéristiques artistiques qui colore ces textes théâtrale, le phénomène de l'expérimentation et du patrimoine qui a fait la continuité de ces textes et leur propagation et mouvement.

Sur la base des questions problématiques qui ont été soulevées, nous avons atteint des résultats qui peuvent être résumés comme suit:
_ Que les paramètres de l'expérience (**Azzedine Djelaoudji**) théâtrale destinée aux enfants à travers le texte, presque « une seule fonction », elle a une fonction éducative et pédagogique, et cette fonction n'empêche pas la sortie de ces textes et de les rapprocher du monde de l'enfance, car elle a un niveau, elle a touché dans une certaine mesure, certains flashs dramatiques et leurs composants, et à travers des instructions théâtrales.

_ L'écrivain a donné sa vision intellectuelle dans le théâtre pour adultes, qui étaient partagés entre ce qui est politique, et entre ce qui est social, et entre ce qui est religieux, transformant son écriture a un genre de critique, grâce à l'exploitation de ces éléments artistiques qui

correspondent à la nature du texte dramatique formé par divers éléments (Complot, conflit, personnalité, langage et dialogue, espace), éléments que traduisent les acteurs a un mouvement à travers la représentation.

_L'écrivain n'était pas loin de l'héritage, il a dérivé des modèles théâtraux, à travers le jeu du conte populaire, et a reformulé selon la structure dramatique, et ses composants techniques.

Recherchant (**Azzedine Djelaoudji**) à travers ces textes théâtrale pour établir ou expérimenter une nouvelle écriture différente, portant avec elle un projet qui combine ce qui est le récit et ce qui est théâtral, surnommé le « proverbe », cela est une tentative d'ouverture aux courses littéraires, et a pu d' une certaine mesure de sortir le texte théâtral de sa modalité d'écriture qui reposent sur la technique de dialogue au récit chevronné, qui est dirigé vers le plaisir de la lecture, sans brouiller son droit à la possibilité de le sortir sur scène, de ce qui est disponible sur les éléments dramatiques et techniques du jeu théâtrale est le noyau de la fonction du Dramaturge.

Abstract :

The main focus of this thesis is the profile of **Azzedine Djelaoudji**'s experience in the theatrical writing which has enriched the Algerian theater scene, the establishment of the theatrical phenomenon in the Algerian literature, the revelation of the esthetics of the Arab theatrical texts as well as the active participation in solving the crisis of the theatrical text capable of offering many creations in this field. Therefore, the problematic of this research stems mainly from the creative efforts which have been pursued by the playwright **Azzedine Djelaoudji**. It raises many questions about the abilities of this writer in using the technical tools of the dramatic art, in creating a bridge between the old generation and the younger one on the basis of the diversity of writing to both of them, in using the patrimonial elements, in trying to reach both modernity and experimentation and achieving excellence in the domain of the theatrical creativity.

In order to answer these questions, this work is divided into six chapters distributed into two sections. The first section is devoted to the study of the characteristics of playwriting for children according to **Azzedine Djelaoudji**. The three chapters deal respectively with a theoretical approach to the theater for children, the educational and ethical dimensions, and the dramatic text-construction and its elements in **Azzedine Djelaoudji**'s texts written for the theater of children. The second section is devoted to presenting the characteristics of the theater for adults according to **Azzedine**

Djelaoudji's texts. It is divided into three chapters which present the different visions he has presented in his writings, the extent of the dramatic elements achieved through the presentation of the artistic properties of his plays, the phenomenon of the heritage and experimentation which have given these texts the possibility to continue moving and spreading.

On the basis of the questions raised by the main problematic, this study has reached some results that are summarized as follows:

- The main point in **Azzedine Djelaoudji**'s experience as a playwright for children is the single-function, i.e., the educational and instructive dimensions of his texts. This hasn't prevented these texts from being staged and getting close to the children because they are viewed as interesting. They have been able to produce some dramatic flashes and their components through the advices given in the plays.
- The writer has presented his intellectual vision of the theater for adults in all its political, social and religious guises to the extent that, for him, the act of writing has become a critical tool through the use of his artistic means which are fully appropriate to the nature of the theatrical text and its components (the plot, the conflict, the dramatis personae, the language, the dialog, and the space) that are translated by the comedians through playing into movement.

- The writer has never been away from the heritage from which he grabbed his theatrical models through the popular tales which he restructured according to the needs of the drama and its technical components.
- **Azzedine Djelaoudji** has always sought through his playwriting the establishment and the experimentation of a new different language that carries with it a project that combines the narrative and the theatrical, a process called "Al Masradia" in an attempt to open up to other literary types. He managed to get the theatrical text from its traditional form based on the dialogue into a new form that contains a lot of narration. This has given the pleasure of reading the text without preventing it from the possibility of being staged since it possesses all the dramatic and technical elements which are, after all, the main profession of both the playwright and the director.

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ_ط
الباب الأول: معالم الكتابة المسرحية للطفل عند عز الدين جلاوجي	155-1
الفصل الأول:.مسرح الطفل: مقاربة معرفية	30-1
1-مفهوم مسرح الطفل.....	20-1
2-واقع الكتابة المسرحية للطفل في الجزائر	30-21
الفصل الثاني: الأبعاد التربوية والأخلاقية في النص المسرحي عند عز الدين جلاوجي	72-31
1-البعد الأخلاقي.....	46-37
2-البعد الاجتماعي.....	54-47
3-البعد الوطني/القومي.....	60-55
4-البعد التعليمي/الديني.....	66-61
5-البعد الترفيهي.....	72-67
الفصل الثالث: التشكيل الفني لمسرح الطفل عند عز الدين جلاوجي	153-74
1-الفكرة.....	80-76
2-القصة والحكاية	87-81
3-البناء والحبكة.....	94-88
4-الصراع الدرامي.....	101-95
5-الشخصية الدرامية.....	126-102
6-الحوار واللغة.....	147-127
7-بناء المشهد الدرامي.....	155-148
الباب الثاني : معالم بناء مسرح الكبار عند عز الدين جلاوجي	376-156
الفصل الأول:الرؤية الابداعية في تجربة عز الدين جلاوجي في الكتابة المسرحية للكبار	236-158

1-الرؤية السياسية بين واقعية الثورة وإشكالية السلطة.....	190-159
2-الرؤية الاجتماعية: القناع والظلم الاجتماعي	209-191
3-الرؤية الدينية: استحضار الماضي وتمثل الحاضر	236-210
الفصل الثاني : البناء الدرامي في النص المسرحي عند عز الدين جلاوجي	333-237
1-الحبكة وتداخل أنماط الصراع	248-239
2-الشخصية/النموذج والوظيفة.....	278-249
3-تشكيل الفضاء الزمكاني	314-279
4-اشتغال اللغة الدرامية	333-315
الفصل الثالث :التجريب بين مسرحة الحكاية الشعبية وتداخل الأجناس الأدبية في النص المسرحي عند عز الدين جلاوجي	376-334
1-مسرحة الحكاية الشعبية	350-337
2-تداخل الأجناس الأدبية.....	376-351
خاتمة	379-377
قائمة المصادر و المراجع	402-380
ملحق: حوار مع الكاتب عز الدين جلاوجي	409-403
ملخصات.....	418-410
فهرس الموضوعات.....	421-419