اللغة والأدب–مجلة علمية محكّمة
ISSN: 1111–1143 EISSN: 2602–5202
العدد:. 33 المجلد:18؛ الشهر/السنة:2021

اللغة والأدب
مجلة علمية محكّمة
يصدرها
قسم اللغة العربية
وآدابها

اللغة والأدب

I.S.S.N: 1111–1143
E.I.S.S.N: 2602–5205

Language and Literature
A peer-reviewed Scientific journal
Issued by
the Departement of Arabic Language
and Literature

التشكيل الفنّي في مسرحِ الطفل الجزائري

مسرحيّة "أطفال الحيّ عطاء وشموخ" نَموذجا

أ. محمد الأمين مصدق Professor Mohamed El–Amine Mousdiq

قسم الآداب واللغة العربية كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)

Department of Arts and Arabic Language College of Arts and Language

Mohamed Kheidar University of Biskra (Algeria)

manogoodman@gmail.com

المؤلف المرسل(باللغتين): الاسم الكامل:	الإيميل:
محمد الأمين مصدق Mohamed El–Amine Mousdiq	Manogoodman@gmail.com
تاريخ الاستلام: 2019–04–14	تاريخ القبول: 2021–09–24

اللغة والأدب–مجلة علمية محكّمة
ISSN: 1111–1143 EISSN: 2602–5202
العدد: 33 المجلد: 18؛ الشهر/السنة: 2021

ملخّص:

مدارُ هذا المقال دراسةٌ في المسرحِ الجزائري الموجّه للطفل من خلال البحث في أهمّ العناصر الفنيّة المشكّلة لمسرحيّة "أطفال الحيّ عطاء وشموخ" لمختار سوفات المتمثّلة في الحوار واللّغة، والشخصيات، والزمان والمكان، والحدث، والصراع بغية معرفة مدى توفّر هذه العناصر، واستخلاص أهمّ ميزاتها وخصائصها؛ مما يسمح ببناء نظرة عن أهمّ الأسس التي يقوم عليها هذا النوع من المسرح، والتي تنسجم بالضرورة مع الهدف الذي يصبو إلى تحقيقه، وهو بناء شخصيّة الطفل، وتهذيب أخلاقه، وتنمية معارفه وقدراته.

الكلمات المفتاحية: التشكيل الفنّي؛ مسرح الطفل؛ الحوار واللغة؛ الشخصيات؛ الزمان والمكان؛ الحدث، الصراع.

Abstract:

The orbit of this article is a study of the Algerian theater directed at the child through the research of the most important technical elements of the play "Children of the neighborhood tender and highness" which are the dialogue and language, characters, time, place, event, and conflict, in order to know the availability of these elements and extract its most important features and characteristics; This allows us to build a view of the most important foundations of this type of theater, which is necessarily consistent with the goal that it aspires to achieve, namely the building of the personality of the child, the refinement of his ethics, and growing of his knowledge and abilities

Keywords: Technical formation; Child theater; Dialogue and language ; Characters ; Time; Place; Event; Conflict

1–مقدّمة:

يعدّ المسرح أهمّ أصناف الأدب الموجّه للطّفل، ويعرف اهتماما وتطوّرا في كثير من الدول المتقدمة، في حين جاء ظهوره في الدول العربيّة متأخّرا جدّا مقارنة بباقي الدول الأخرى الرائدة فيه، ويكتسي أهميّته لأسباب كثيرة؛ حيث يهدف إلى غرس القيم والمبادئ، وتقويم السلوك والمنهج، وتنمية الرصيد اللّغوي، وتخصيب المورد الثقافي، وفتح آفاق التعبير للأطفال وتشجيعهم على الإلقاء، واعتلاء خشبة المسرح. والكتابة في هذا الصنف من المسرح تحتاج إلى كاتب مبدع يحسن سبك أواصر العناصر الفنيّة والموضوعيّة.

ونظرا لخصوصيّة هذا النوع من المسرح، فإنّ عناصره الفنيّة هي الأخرى لها بالضرورة خصوصيّة تميّزها عن نظيرتها في مسرح الكبار، وسنحاول الوقوف على أهمّ هذه العناصر في مسرحيّة أطفال الحيّ عطاء وشموخ لنرى مدى التزام الكاتب بها، ومدى توفّرها في إبداعه المسرحي، ثم استجلاء أهمّ خصائصها ومميّزاتها، منطلقين في ذلك من إشكاليّة رئيسة: ما أهمّ العناصر الفنيّة التي تشكّل مسرح الطفل الجزائري انطلاقا من مسرحيّة أطفال الحيّ عطاء وشموخ، وما مميّزاتها وخصائصها؟

أوّلا: حول مسرحِ الطفل:

يقوم هذا النوع من المسرح على الاحتراف من أجل الأطفال والناشئة؛ حيث يشارك فيه الطفل بنفسه وهو موجّه إليه؛ ويسعى إلى تلبية رغباته، ومراعاة أهوائه وميوله، وعليه فيمكن أن نعرّفه بأنّه: « ذلك النوع من العمل الأدبي والفني الذي يتحدّد فيه الموضوع والظرفان الزماني والمكاني، فيكوّنون مشهدا للطفل بعدّه المتلقي الأساسي، ويؤدي تعبيراته جملة من الممثلين المبدعين، ليعيش الطفل لحظته من خلال قصّة أدبية حوارية هادفة، يعبّر فيها عن مشاعره وأفكاره وأحاسيسه ضمن مجموعة من العناصر التي تتكون منها المسرحيّة».[i]

ويمثل مسرح الطفل عالما خاصا؛ حيث يضع متلقيه أمام كثير من المواضيع والقضايا التربوية والأخلاقية؛ لذلك فالعمل في هذا المجال يعدّ مسؤوليّة صعبة في استعراضها، فالتمثيل «أمام الأطفال يشبه التمثيل أمام الكبار، على أن يكون بصورة أفضل وأنقى؛ حيث يقبل الأطفال على مسرحهم كأنهم ذاهبون للاحتفال، ويشاهدون على خشبة المسرح أعمالا لمؤلفين كبار».[ii]

وينطبق على مسرح الطفل ما ينطبق على مسرح الكبار من عناصر أدبيّة وفنيّة ويتّصف بصفاته غالبا؛ إذ يحتاج إلى كاتب موهوب ومبدع، وصاحب ثقافة دارسٍ لعناصر المسرحيّة ومقوّماتها، ولخصائص الأطفال ومراحل نموّهم، كما يحتاج إلى مخرج خلّاق متميّز.[iii]

ولكن هناك تمييزا يفصل بين المسرحين من حيث اختيار النصّ؛ لأنّ نصّ الكبار يمتاز بصفات تناسب الكبار، ويعالج قضاياهم، ويثير اهتمامهم، في حين يهتم مسرح الطفل بقضايا تهم الصغار، وتقدّم أهدافا وأفكارا تتناسب وقدراتهم العقليّة والنفسيّة والاجتماعيّة، وفي اختيار الممثلين أيضا، وقد حُدّدت وظيفته الاجتماعية في كونه يسهم عن طريق العمل الفني في تربية الأجيال القادمة.[iv]

وعليه فإنّ مسرح الطفل يعدّ أخطر الأنواع الأدبيّة الموجّهة إلى الأطفال؛ لأنّه يخاطب العقل والوجدان،

وحواس الأطفال، لذلك يفضل في المسرحية أن تكون في مستوى عمر الطفل، وفي مستوى قدرته على الفهم. [v]

ثانيا: التشكيل الفنّي في مسرحيّة "أطفال الحيّ عطاء وشموخ":

موضوع المسرحيّة:

تناول الكاتب مختار سوفات في مسرحية "أطفال الحي عطاء وشموخ"[vi] موضوع التكافل والتضامن الاجتماعي بين النّاس، بعدّه مطلبا جليلا يسهم في ربط أواصر المجتمع. والطفل هو البذرة التي ينبغي أن تزرع في هذه التربة الخصبة، وتسقى بماء الرعاية والتكوين السليم القويم النابع من ركائز الدّين، ومعايير المواطنة حتى ينشأ كائنا واعيا وإيجابيّا يؤثّر ويتأثّر بمن حوله وما حوله، ويؤدّي دوره في مجتمعه بكلّ إخلاص، ولا يعيش لنفسه وذاته باحثا عن إشباع ملذّاته وتحقيق مآربه؛ لأنّ بناء دولة عظيمة راقية مناطه معلّق بتكوين ناشئة متشبّعة من معين الدين والأخلاق. فأبناء الوطن الواحد يتكافلون ويتآزرون في المصائب، ولا يتدثّرون بثوب الجهويّة، فمهما اختلفت منابتهم، وثقافتهم، ومستوياتهم، فهم كالجسد الواحد والبنيان المرصوص، يشتركون في وطن واحد ومصير واحد.

وسوف نتناول بالدراسة في ما يأتي من صفحات أهم العناصر الفنيّة التي شكّلت هذه المسرحيّة، وهي (الحوار واللغة، الشخصيات، الزمان والمكان، الحدث، الصراع).

1–الحوار واللغة:

الحوار يعني تبادلَ الكلام بين اثنين أو أكثر، والحوار نمط تواصل؛ حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال التلقي.[vii] ولا بد في الخطاب من وجود متكلّم ومخاطب، ولا بد فيه كذلك من تبادل الكلام ومراجعته، وغاية الحوار توليد الأفكار الجديدة في ذهن المتكلّم لا الاقتصار على عرض الأفكار القديمة. [viii]

ويعدّ الحوار «الأداة الرئيسة للبناء الفنّي في المسرحيّة ومنه يتكوّن نسيجها، وهو الذي يمنحها قيمتها الأدبيّة».[ix] فهو يحظى بأهميّة كبيرة، وقيمة جوهريّة في النصّ المسرحي، ومن خلاله يعبّر المضمون عن نفسه، وإذا اعتبرنا المسرحيّة هيكلا، فالحوار هو «اللحم والخلايا والشرايين التي تملأ هذا الهيكل وتمدّه بالحياة».[x]

وينبغي أن يكون الحوار في مسرح الطفل –بعدّه صنفًا مميّزا وذا خصائص معيّنة– بسيط الأسلوب واللّغة، قريب المأخذ والفهم، مراعيا لخصائصه النفسيّة، معتبرًا مرحلته العمريّة، متقاطعا مع استعداداته النفسيّة، متشابكا مع قدراته الفكريّة، بعيدا عن الغموض والتعقيد.

وهذا ما حاول الأستاذ مختار سوفات أن يحقّقه في هذه المسرحيّة من خلال تجنّبه الإطالة في الحوار، فبالرغم من أنّ المسرحيّة حوت أربعة مشاهد إلّا أن نمط الحوار الغالب عليها جاء قصيرا في جمله وعباراته، ولم يتجاوز السطرين في أقصى امتداده البنيوي الخطّي.

وربّما مردّ الإيجاز في الحوار أيضا عائد إلى الموضوع الذي تناولته المسرحيّة؛ وهو حادثة مؤسفة جرت في بيت أحمد مدارها حريق مهول أتى على كلّ

شيء وتسبب في وفاة أخته الصغرى؛ مما جعل الأحداث تتحفّز وتتسارع، فعقد الأصدقاء الطيّبون العزم على مؤازرة الصديق، والتخفيف عنه، ومدّ يد العون إليه؛ لأنّ الأمر لا يحتمل الانتظار والتأجيل، ولا يقبل المماطلة وكثرة النقاش، فالفعل أطلب في التحقّق من القول.

ومن جانب آخر فإنّ إيجاز الحوار مطلوب في حدّ ذاته هنا؛ وعلّة ذلك كونُ هذا النوع من المسرح موجّها إلى متلّق معيّن هو الطفل، والإطالة والإطناب في الحوار ينفّره ويتعب ذهنه، ويرهق نفسيته، ويضيع تركيزه، ويشتت قدرته على الاستيعاب، فإذا ملّ وكلّ وتعب لم يصب الفائدة المرجوّة من المسرحيّة، وربما توقّف عن المشاهدة أصلا وانشغل بشيء آخر.

ومن التحدّيات التي قد تواجه كتّاب هذا النّوع من المسرح اصطفاء اللّغة التي يدوّنون بها أعمالهم، فهم ينتقون من الفصحى فصحى تلائم طبيعة المتلقي. وقد وُفِّق الكاتب حين استند في مسرحيّته إلى لغة حواريّة تنضح بالبساطة الشديدة الناهلة من معين الواقع؛ فالمفردات الواردة فيها مستقاة من القاموس المشهور الشائع في الوسط الاجتماعي والتربوي، متدثّرة بالجلاء والوضوح وقُرب المأخذ، مثل: "اللّعب، جيران زيارة، علامات، اجتهاد، حريق، حمقى، غريب، الآلام، ملابس، تضامن، الوطن، حلوى، شوكولاطة ...الخ".

وبساطة اللّغة من بساطة الأسلوب الذي نأى على التعقيد وجفا الخيال؛ إذ يندر أن نقف في المسرحيّة على صورة بيانيّة أو ترصيع لفظي ما خلا ما جاد به السياق لزامًا لا تكلّفا وحشوا؛ فالكاتب أبعد ما يكون عن التمحّل اللّفظي والتحليق في فضاءات البيان، وليس هذا من العيب في شيء إذا أخذنا في عين الاعتبار –في ما نحسب– أنّ الرسالة المرجوّ إيصالها تحققت، والبعد التربويّ والقيمة الدينيّة التي رام بيانها تجلّت. وليست الغاية هنا التطريز في النظم؛ وإنّما تحقيق الهدف الذي ينشده المبدع.

ثمّ إن الكاتب أكثر من الحوارات وعدّدها ونوّعها في دعوة منه لضرورة فتح باب النقاشات بين الأطفال وتبادل الآراء والأفكار، وكل الشّخصيات الواردة في المسرحيّة كان لها حضور فاعل في هذا الحوار وأخذت منه بطرف، ولكنّ هناك نمطين حواريين واضحين حوار بين الخير والشر، بين الأنانيّة وبذل النفس في سبيل الآخرين، وكانت الغلبة لهذه الأخيرة بعد جولات حواريّة وأحداث متنوّعة.

وكلّ الحوارات خارجيّة أبدى فيها جميع الأطفال عن صفحة أنفسهم، فكلّ منهم صاحب شخصيّة معيّنة لم تجمجم ولم تخفِ ما تؤمن به وتتبناه من أفكار، بل بسطتها وبيّنتها وأجْلتها. ولا جدال في أن الدَخَل وسوء الطويّة لم يكونا يوما –في ما نرى– سمة قارّة في شخصيّة الطفل وهو في مرحلة عمر الصبا القابلة للتبديل والتغيير، فهو كالعجينة التي تقبل التشكيل والقولبة، فما هي إلّا سمت طارئ متاح للتقويم والتعديل؛ مما لم يستدعِ حوارًا داخليّا بحكمِ أنّ الشرّ البريء كان مغرّرا به من منطق تربية هاوية قائمةٍ أساسٍ هارٍ متبنٍّ لفكرة الجهويّة ونبذ الغريب، وما إن تبدّت لهما (يونس وإلياس) طريق الحقّ ببرهان ساطع حتى سارا فيها وارتضياها.

2–الشخصيات:

الشخصيّة هي «المحرّك الأساس للعمل المسرحي، وصانعة الحدث، والقطب الذي يتمحور حوله الخطاب السّردي»[xi]. وعن طريقها يجسّد المبدع قصّة المسرحية في صور حركاتٍ، ولها تأثير بما تشترك فيه من صراعات، وما تخلقه من مشاكل تقدّم لنا المادة الحقيقيّة التي يقوم عليها العمل المسرحي،[xii] والكاتب يحاول أن يقدّم الشخصيّة للجمهور من خلال شكلها، وتصرّفاتها، وحركاتها، وملامحها، وملابسها، ولهجتها، وما يجري على ألسنتها من حوارات، حتّى يتمكّن المتلقّي من فهمها وتصوّر أبعادها، والاقتناع بها، والتعاطف معها.[xiii]

وتتطلّب صناعة الشخصيّات في مسرح الطفل مراعاة الغرض الذي يصبو المبدع إلى تحقيقه، ولا خلاف في كون الغرض اتّفاقا تعليميّا تربويّا توجيهيّا. وبما أنّ الخطاب المسرحي موجّه لفئة عمريّة حساسّة فاختيار الشخصيات الرئيسة والثانويّة على السواء ليس مهمّة سهلة، فضلا عن ضرورة تحفيزها في فضاءات المسرحيّة، وربطها بوظائفها المنوطة بها، وتقديمها في أفضل شكل ممكن.

وأوّل ما يلاحظ على المسرحيّة المدروسة كثرة عدد الشخصيّات نسبيّا إذ بلغ عددها تسعة (أحمد، ومصطفى، ويونس، وقاسم، وفريد، وإلياس، ورقية، وليلى، ووداد)، ولكنّ قد يبدو عددها قليلا بالنظر إلى طبيعة الموضوع الذي تناولته المسرحيّة، وقوامه الدعوة إلى التكافل والتضامن بين أفراد المجتمع، والتآزر عند المحن والشدائد، ونبذ الفرقة والعنصريّة والجهويّة، والتدثّر بجلباب الوطنيّة، والتوشّح برداء المصير الواحد.

ويبدو أنّ اختيار أسماء الشخصيات مرتوٍ من معين الدين الإسلامي، والتراث العربي؛ فمصطفى هو المختار والمجتبى، وهناك من يطلقه اسما على الحبيب المصطفى صلوات ربّي وسلامه عليه، وأحمد هو اسم من أسمائه التي نصّ عليها الحديث، أما يونس وإلياس فهي أسماء لنبيّين من أنبياء الله عليهما السلام، وقاسم هو اسم أحد أبناء النبيّ محمّد صلّى الله عليه وسلّم، ولا نعلم لاسم فريد شهرة قديما، لكنّه من الأسماء المستخدمة في هذا العصر، ومعناه يحمل معاني التميّز، وفيما يخص أسماء الإناث فرقيّة اسم لابنة من بنات الرسول صلّى الله عليه وسلّم، وليلى اسم مشهور في التراث لمحبوبة مجنون بني عامر وليلى الأخيليّة الشاعرة، أما وداد فكان اسما مشهورا للجواري قديما مثل جارية المعتمد بن عباد.

ثمّ إنّ أغلب الشخصيّات الحاضرة من الذكور (ستة ذكور)، وكان مدار المسرحيّة عليها أساسا، أما حضور الأنوثة فكان محتشما ممثّلا في شخص ليلى التي ظهرت في أواخر المشهد الأوّل حزينة حاملة لخبر الحريق المفجع الذي شبّ في بيت أحمد، ثمّ تظهر مرّتين في المشهد الثالث، فيما تغيب تماما في المشهدين الثاني والرابع، وكذلك رقيّة أخت أحمد التي ظهرت في بداية المشهد الثالث بثوب حزين كسير باكية دامعة جرّاء المصاب الذي أحاط بأسرتها، فقد ماتت أختها الصغرى بفعل الحريق المؤسف، ثم لها حضور بارق وثانوي في المشهد الرابع في ثوب المادحة لفعل التكافل المبهر الذي قام به أطفال الحيّ وأوليائهم، أما وداد فلم تذكر إلّا اسمًا، وقد ماتت في الحريق.

وفي المسرحيّة –بعد النظر– خمس شخصيّات رئيسيّة (أحمد، مصطفى، قاسم، إلياس، يونس)، أمّا

أحمد فهو الشّخص المجتهد والطيب صاحب الأخلاق الذي لم تفر فترة طويلة على استقراره في الحيّ، وهو قطب الرحى الذي انقسمت حوله الشخصيّات الأربعة الأخرى التي نلحظ من خلال دورها في المسرحيّة أنّها تفرّعت إلى فريق داعٍ للخير والتعاون، وفريق داعٍ إلى الفرقة والتنابذ؛ فمصطفى وقاسم قاما بدور كبير في الوقوف إلى جانب صديقهما ومؤازرته في ما أصابه ولم يتوانيا ويتردّدا في ذلك، أمّا إلياس ويونس فوقفا في الاتّجاه المعاكس، واختارا أن يتركاه ومعاناته بحجّه كونه غريبا عن الحيّ والمدينة؛ لكنّهما بعد جملة أحداث ارعويا عن غيّهما، وأدركا حجم خطئهما، وانضمّا إلى فريق المساعدة ومدّ العون للصديق المبتلى.

وفي المسرحيّة أربع شخصيّات ثانويّة هي (فريد، ليلى، رقيّة، وداد)، أما فريد وليلى فقد نهجا نهج قاسم ومصطفى في مبادرتهما إلى المساعدة، وحشد كل ما أمكنهما من أجل الوقوف إلى جانب زميلهما المكلوم من جراء الحادثة المؤسفة والمصاب الذي ألمّ به وبعائلته، فلم يبخلا عليه كما لم يبخل قاسم ومصطفى بالمساعدة، وفي ما يخصّ رقيّة فهي الأخت المفجوعة بأختها الصغرى التي قدّمت الشكر لمن ساعدوها وأسرتها في مصابهم المتمثل في فقد وداد التي توفّيت جراء الحروق التي أصيبت بها.

3–الأحداث:

الحدث هو «كلّ ما يؤدّي إلى تغيير أمرٍ أو خلق حركة أو إنتاج شيء»[xiv]، وفي تعريف آخر الانتقال من حال إلى حال، وهناك أحداث نوويّة تمثّل نواة المسرحيّة، وأحداث تابعة لها دائرة في فلكها،[xv] وحين تنتظم الأحداث ويجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة تغدو سلسلة أحداث في الحبكة،[xvi] والحادثة تكون فريدة، أو مكرّرة أو متواترة.[xvii] ويبدأ الحدث عندما تنشأ حاجة أو رغبة أو خوف (موضوع الرغبة) فتسعى إحدى القوى إلى تحقيق هذه الرغبة (الذات) متأثّرة بقوّة محرّضة (المرسل) وهادفة إلى إرضاء قوة أخرى (المُرسل إليه) فتصطدم بقوة معارضة لها (المعاكِس) وتلاقي قوّة تساعدها (المساعد).[xviii]

ويجري على الأحداث في مسرح الطّفل ما يجري على آليات التشكيل الأخرى من ضرورة جنوحها إلى البساطة، وبعدها ما أمكن ذلك عن التعقيد، ما يعني عدم الإكثار منها حتى لا يتشتّت انتباه الطفل ويضيع تركيزه.

وقد استند المبدع في هذه المسرحيّة على حدث رئيس هو قطب الرحى (الحريق الذي شبّ في بيت أحمد)، ودارت حوله الأحداث الأخرى التي اتّسقت معه وتشعّبت منه وشكّلت أبعاد هذه المسرحيّة منذ انطلاقها حتى نهايتها.

فالأطفال الذين صوّرهم لنا الكاتب وهم يلعبون في الساحة كالعادة استشعروا غياب أحمد، لكنّهم انقسموا في ذلك قسمين قسم كارهٌ له، عنصريّ تجاهه، مفضّل لعدم مجيئه أصلا؛ إذ إنّه حسب منطقهم شخص غريب دخيل جاء ليندسّ بينهم، ويشقّ عصا وحدتهم، أمّا القسم الآخر فمتآخون معه، محبّون له، حريصون على ودّه؛ لأنّهم صديقهم وزميلهم وجارهم وأخوهم في الدين والوطن، فهالهم غيابه، ورابهم فقدانه حتى جاءهم خبر يقين.

فقد كان مجيء ليلى وفريد بمثابة البداية الحقيقيّة للمسرحيّة؛ حيث إنّ الخبر المفجع الذي جاءا به أسهم

في ازدياد الشقاق، وارتفاع نسبة التوتّر بين الفرقين المتشاكسين، فريق محبّ لأحمد (قاسم ومصطفى) أفجعه الخبر، وحزن للحادثة، وفريق ضدّ ذلك (إلياس ويونس) لم يأبه للأمر مطلقا، وهنا تجلّت العنصريّة الطفوليّة الكارهة؛ إذ كان من الممكن نفيها قبل العلم بالحادثة تحت طائل المنافسة والغيرة، لكنّ تجليّها بل استطالتها بعد هذا أجّج فكرة عنصريّة يونس وإلياس، وبغضهما لأحمد.

وما يؤكّد استمراءهما لما فعلا رفضهما الدخول في حلف المساعدة الذي عقد لواءه الأصدقاء من أجل جمع التبرّعات لأحمد، ولم يكتفيا برفض تقديم المساعدة؛ بل عدّا ما فعله الأصدقاء غباء محضا، وإهدارا للمال؛ ولذلك فقد قرّرا أن يبتاعا بكلّ ما يملكان من مال حلويات وشكولاطة جلسا يتلذّذان بطعمها ويستمتعان بأكلها، وهما يقهقهان جذلين.

ورغبة منهما في الوقوف على ما وصل إليه الأمر ذهبا لرؤية أحمد بمعيّة مصطفى وقاسم وفريد، ولم يكن ذهابهما حبّا في أحمد أو رغبة في الاطمئنان عليه ومؤازرته في محنته؛ بل لتثبيط الهمم، والحيلولة دون تضامن الأصدقاء مع أحمد. وهنا يحتدم نقاشٌ حادٌّ بين قاسم ومصطفى من جهة وإلياس ويونس من جهة أخرى.

وبعد انصراف الأصدقاء وبقاء يونس وإلياس وحدهما يشرعان مفكّرين في ما فعلا، ثم يندمان ندما شديدا على ما فعلا من تدثّر بالعنصرية والضغينة، وتقصير في حقّ فرد من أبناء وطنهما، فينقلب حالهما ويقرّران أن يتداركا ما فعلا، ويبذلان جهدا في تصحيح خطئهما، ويرفعان لواء التضامن إلى أقصى حد ممكن.

وينجلي غبش المحنة عن أحمد عائلته بفضل حملة التضامن التي قام بها أصدقاؤه وأبناء الحيّ، فيلقى التحيّة والتهنئة من مصطفى وقاسم وفريد وليلى، ويطمئن عليه –على غير العادة– يونس وإلياس ويستفسران عن حاله وحال عائلته، فيحمد الله إليهما، ويظهر أنّ قاسم لم يكن عليه بانقلاب حالهما فينهرهما ويوبّخهما، لكن أحمد ورقيّة يتدخّلان ويبيّنان له أنّ إلياس ويونس تغيّرا، وقاما بدور كبير في التضامن والوقوف إلى جانب أحمد وعائلته. وهكذا تجتمع كلمة الأصدقاء على ضرورة التآخي ومؤازرة بعضهم بعض، ونفي كلّ العداوات والخصومات.

4– الزمان والمكان:

يعدّ الزمن مكوّنا هامّا من مكوّنات العمل المسرحي، ويتميّز بقدرته على إعطائك شعورا كونك تعيش الحدث أمامك مباشرة، بالرغم من أنّ ما نشاهده أمامنا له نطاقٌ ضارب في الماضي؛ إذ له حتميّة سابقة وصلت به إلى نقطة التأزّم، ولذلك فمعرفة الأحداث السابقة تجعلنا نستطيع تتبّع العملية المتطوّرة التي تحوي الصراع في الزمن الحاضر.[xix] ويتحدّد الزمن بالحاضر الماضي والمستقبل، وقد لا تجري أحداث المسرحيّة في وقت واحد، فقد يسبق بعضها بعضا، كما أنّ زمن حدوثها يتمّ اختصاره حتى يتماشى والوقت المقرّر في تجسيدها على خشبة المسرح.[xx]

أمّا المكان فهو الحيّز الذي تقع فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات، ويتجاوز كونه مجرّد إطار ليغدو عنصرا فعّالا مشحونا بالدلالات. وتنعكس طبيعة المكان على طبيعة الشخصيات والأحداث التي تقع فيه؛ حيث يؤثّر على سلوك وأفعال الشخصيّات ويتحكّم في

جوّ المسرحيّة، والكاتب يصف لنا هذا المكان من حيث إكسسواراته وقطع الأثاث فيه، فيرسم لنا ملامحه وهويّته.[xxi]

ويبدأ الإطار الزماني للمسرحيّة في يوم من أيام العطلة غير محدّد؛ حيث اجتمع الأطفال للعب في الساحة كعادتهم، ثم يمتد مسار الأحداث دون تحديد لفضائها الزّماني حتى يوم من أيام العودة إلى المدرسة، وفي خضمّ هذه المدّة تقع أحداث كثيرة، وتجري حوارات متنوّعة بين الشخصيّات التي تتحرّك في فضاء المسرحيّة.

وإذا أردنا أن نضع مقاربة لهذه المدّة الزمنيّة فيمكن القول إنّها لا تقل عن أسبوعين في ما يبدو؛ بحكم احتوائها أحداثًا كثيرة انتهت بشفاء أحمد وأخته من الحروق التي أصيبا بها في الحريق واستعادتهما عافيتهما، وكذلك إعادة ترميم بيتهما بفضل تكافل أصدقائهما وأبناء الحيّ جميعا، وهذا بالطبع يحتاج بعض الوقت، ولا يمكن أن يتمّ في يوم أو يومين.

ويظهر أنّ الكاتب لم يهتم كثيرا بتحديد الإطار الزماني ولم يجعله من أولويّاته في هذه المسرحيّة، واهتم أكثر بالأحداث والشخصيات والحوار، فبالرغم من أنّه حدّد مبتدأه بقوله: «الوقت صباح يوم عطلة»،[xxii] إلّا أنه أهمله لاحقا، فندرت الكلمات التي تدلّ على الزمان، ومن بينها قول قاسم مخاطبا فريد في المشهد الثاني: «هل رأيت أحمد اليوم؟»، [xxiii] وقول إلياس مخاطبا يونس: «في المساء سأشتري مصروفي كلّه حلوى». [xxiv]

أما في ما يخصّ الفضاء المكاني للمسرحيّة فقد حصره الكاتب في نطاق واحد هو «شارع متّصل بساحة يلتقي فيها الأطفال الذين تطلّ منازلهم عليه»،[xxv] وجرت جميع أحداث المسرحيّة منذ بدايتها حتى نهايتها وقامت حواراتها على لسان الشخصيّات في هذا المكان، وهذا لا ينفي ذكرَ الكاتب اسم أمكنة أخرى منها المستشفى «وقد نقلا إلى المستشفى مع بقية الأسرة»،[xxvi] ومنزل أحمد «لقد شبّ حريق في بيت جارنا أحمد»، [xxvii] والمدينة «إنّه ليس من مدينتنا...إنه من مدينة بعيدة». [xxviii]

وهكذا نجد أنّ المبدع لم يهتم بالتدقيق في الفضاء الزماني والمكاني؛ لأنّه ركّز اهتمامه على الرسالة التي يريد إيصالها إلى الأطفال، وعليه فقد اختار أن لا يدقّق في الفضاء الزماني مبتعدا بذلك عن التحديد الدقيق لوقت حصول الأحداث، وفي ما يخصّ المكان، فقد اختار المكان المفضّل لدى الأطفال، وهو ساحة للعب بعدّه مكانا شائعا لقضاء أوقات الفراغ، ومجالا مفتوحا لهم للحوار والتناقش، وحتى للخصومات والصراعات الطفوليّة.

5–الصّراع:

الصراع «هو تعارض الأشخاص أو النزعات، في إطار ذاتي أو مذهبي»،[xxix] «وينمو الصراع الدرامي من خلال تفاعل قوى متعارضة (أفكار ومصالح وإرادات) في حبكة، ويمكن القول إنّ الصراع هو المادة التي تبنى منها الحبكة».[xxx] ولذلك فهو يثير انتباه المشاهدين ويستحوذ انتباههم، وعليه تقوم المسرحية، وبموجبه تتسلسل الأحداث وتنمو، وينشأ التفاعل بين الشخصيات، فوجوده ضروريّ جدّا؛ إذ يجب أن تتوفّر في كلّ مسرحيّة قوّة محرّكة.[xxxi] والصراع بصفة عامّة داخلي وخارجي:

داخلي: وهو صراع سيكولوجي ينشأ داخل الشخصيّة بين الرغبات المتناقضة (خير وشر)، وقد تكون للقوى الخارجيّة أهميّة في ذلك، وتكمن البؤرة في ما تكابده الشخصيّة من اضطراب واهتياج عظيمين. [xxxii]

خارجي: ينشأ بين شخصيّات المسرحيّة، ويتمثّل في صراع شخص مع قوّة خارجة عن ذاته. [xxxiii]

وقد تجسّد في المسرحيّة صراعٌ خارجي بين قوتي الخير والشرّ حاكت خيوطه شخصيّات الطفولّة، فقد حمل كلّ من قاسم ومصطفى وفريد وليلى لواءَ الهبّة الطفوليّة الخيّرة الصادقة؛ إذ حزنوا أيّما حزن على ما حلّ بصديقهم أحمد من مصيبة كبيرة ممثّلة في نشوب حريق كبير أتى على كلّ ما تملكه عائلته، وماتت بسببه أخته الصغرى وداد، فلم يتوانوا قطّ في مساعدته باتّفاق دون تردّد، في حين صادمتهم قوّة الشرّ الطارئ ممثّلة بيونس وإلياس الذين واجها صنيع أقرانهم بالرفض، وطفقا يشنّعان عليهم طيبة قلوبهم، ودماثة أخلاقهم، محاوليْن أن يوضّحا فكرة عدمِ استحقاق أحمد المساعدة كونه –حسبهما– غريبا عن المدينة لم يسكن إلى جوارهم إلّا منذ مدّة قصيرة؛ مما يجعله غير منتمٍ لجماعتهم، فينبغي تركه يكابد المعاناة ويواجه ما حلّ به وحده.

أمّا الصّراع الداخلي فقد تأجّج أواره بين الخير الأصيل والشرّ الطارئ في نفسيتي إلياس ويونس الذين رفضا في البداية مساعدة أحمد، وتجسيدا لذلك سخرا من فعل الأصدقاء، وابتاعا بكلّ ما يملكان حلوى وشكولاطة حتّى لا يقدّما سنتيما واحدا لأحمد، ثم شدّدا على موقفهما الرافض للمساعدة حين قام حوارٌ ساخن بينهما من جهة وبين فريد وقاسم ومصطفى من جهة أخرى، ضرب لهم فيه هؤلاء أحسن الأمثال من الثورة التحريريّة المباركة منوّهين إلى ضرورة التضامن والتآزر بين أبناء الملّة الواحدة والوطن الواحد، ثم خرجوا وتركوهم.

وكان للحوار السّابق أثر فاعل في نفسية الطفلين الذين حين قعدا إلى نفسيهما وقلّبا الأمر ألفيا حجم كبر الخطأ الذي ارتكباه والجرم الذي أتياه، وأغرقت أمواج الخير بؤرة الشرّ في قلبيهما، وانقلب حالهما وتبدّل رأيهما، فكأنّهما تعرّضا للصفع حين شاهدا بأمّ أعينهما حجم التضامن بين زملائهما، ثم نظرا في موقفهما المرفوض، فقرّرا تصحيح خطئهما، فكانا رأسا في عمليّة التضامن والتعاون؛ إذ قدّما ما استطاعا من وقت وجهد لمساعدة أحمد وعائلته، فكفّرا علن خطئهما.

وهكذا ارتفعت إرادة الخير على إرادة الشرّ، وانتهى الصراع بين الفريقين والنفسيتين برفع راية الخير وإخماد نار الشرّ، فما يجمع أبناء هذا الدين الحنيف، وما يشدّ أواصر أبناء هذا الوطن المفدّى أكبر بكثير من عوامل الفرقة، وحسبك أنّهم اجتمعوا لدحر أعظم مستدمر في التاريخ، فهم لبعضهم بعض كالبنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضا.

خاتمة:

استند المبدع في هذه المسرحيّة الت تناول فيها موضوع التضامن والتكافل الاجتماعي على آليات تشكيلٍ صاغها بطريقة تلائم خصوصيات وقدرات المشاهدين من الأطفال؛ حيث جنح إلى الاختصار في بنية الحوار واستعمل اللّغة السهلة البسيطة قريبة المأخذ، واهتمّ بشخصيّاته واختار لها أسماءً لها رمزيّة، وأسّسها على حدث رئيسي دارت حوله الأحداث الفرعيّة، ولم يهتم كثيرا بالإطار الزماني للمسرحيّة،

وجسّد أحداثها داخل إطارٍ مكانيٍّ واحد، وتجسّد فيها الصراع بشكليه الداخلي والخارجي. وإن كانت هذه ميزات في هذه المسرحيّة قد لا تتواتر كلّها في غيرها، إلّا أنّ هناك سماتٍ قارّة تطّرد في كلّ المسرحيّات الموجّهة للطفل؛ لأنّ مبناه واحد وهدفه واحد.

---

i–عبد العزيز جلال جروان ومحمد أحمد القضاة، مسرح الطفل في الأردن، قراءة في محتواه وشكله الفني، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعيّة، مج 40، ع 2، 2013، ص: 411.

ii–أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص: 73.

iii– ينظر: حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح، دار الفكر للطباعة، والنشر والتوزيع، دمشق، 1997م، ص: 26.

iv–ينظر: مالك بن نعمه المالكي، خصائص مسرح الطفل وأنواعه وارتباطه بالعملية التربوية والمسرح التربوي، دراسات تربوية، ع 26، نيسان 2014 م، ص: 43.

v–ينظر: إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر، رؤية نقدية تحليلية، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، 2000م، ص: 43.

vi–ينظر: مختار سوفات، أطفال الحيّ عطاء وشموخ، ضمن كتاب: نصوص مسرحية للأطفال، منشورات المجلس الأعلى للّغة العربيّة، الأبيار، الجزائر، 2009، ص: 9–33.

vii–ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1405هـ–1985م، ص: 78.

viii–ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1414هـ–1994م، 1/501.

ix–أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1420هـ–2000م، ص: 95.

x–نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996م، ص: 142.

xi–علي خليفة، مسرح الطفل، البناء والرؤية، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط1، 2013م، ص: 104.

xii–ينظر: فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، تالة للطباعة والنشر، طرابلس، ط1، 2001، ص: 72.

xiii–ينظر: أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، ص: 86.

xiv–لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م، ص: 74.

xv–ينظر: محمّد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، ط3، 2003م، ص: 27.

xvi–ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، 1988م، ص: 137.

xvii–ينظر: محمّد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص: 27.

xviii–ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م، ص: 74.

xix–ينظر: سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار البحوث العامّة، بغداد، ص: 25.

xx– ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 108.

xxi– ينظر: ابتسام عبد المنعم، مسرح الطفل عند حسام عبد العزيز، رسالة ماجستير، قسم الأدب والنقد، كلية البنات الإسلامية بأسيوط، جامعة الأزهر، مصر، 1438هـ–2017م، ص: 241.

xxii–مختار سوفات، أطفال الحيّ عطاء وشموخ، ضمن كتاب: نصوص مسرحية للأطفال، ص: 14.

xxiii–المرجع نفسه، ص: 19.

xxiv–نفسه، ص: 22.

xxv– نفسه، ص: 14.

xxvi– نفسه، ص: 18.

xxvii– نفسه، ص: 16.

xxviii– نفسه، ص: 27.

xxix–سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص: 149.

xxx– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص: 221.

xxxi– ينظر: سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م، ص: 104.

xxxii–ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص: 223.

xxxiii–ينظر: ألارديس نيكول، عالم المسرحيّة، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباع، الكويت، ط2، 1992م، ص: 134.