Issn:2437-0967 مجلة اللغة الوظيفية المجلد10،العدد1 2023

النص المسرحي الجزائري الموجه للطفل – مقاربات نفسية واجتماعية وفنية – مسرحية الراعي الشعرية انموذجا

The Algerian theatrical text directed to the child – psychological, social, and artistic approaches – the shepherd's poetic play as a model.

زكية يحياوي[*](1)

جامعة الجزائر 2، (الجزائر)

zakia.yahiaoui@univ-alger2.dz

تاريخ الإرسال:2023/03/15	تاريخ القبول:2023/06/10	تاريخ النشر:2023/06/17

الملخص

تتناول هذه الدراسة محطة هامة في المسرح الجزائري الموجه للطفل من خلال عينة مسرحية شعرية (الراعي) للشاعر محمد الأخضر السائحي؛ حيث تصور المرحلة الاخيرة التي يمر بها الطفل الجزائري في حياته، جمع فيها الشاعر بين جنسين أدبيين: الشعر/المسرح بطريقة مشبعة بالقيم ومبادئ التربية ومعبرة عن حاجات الطفل الاجتماعية والعاطفية والتربوية فاللغوية.

هذه المسرحية تحمل الكثير من المعاني الأخلاقية والاجتماعية واللغوية، فهي وسيلة تشجع الطفل على حب قيمه الأسرية ولغته الوطنية وتنمي قدراته على تذوق الأدب شعرا ونثرا.

الكلمات المفتاحية: مسرح الطفل، القيم الاجتماعية، التربية، الأدب، سيكولوجية، القدرة اللغوية.

Abstract:

This study deals with an important station in the Algerian theater directed to the child through a sample of a poetic play (The Shepherd) by the poet Mohammed Al-Akhdar Al-Saihi; Where he imagined the last stage that the Algerian child goes through in his life, in which the poet combined two literary genres: poetry / theater in a way that is saturated with the values and principles of education and expresses the child's social, emotional, educational and linguistic needs.

This play carries many moral, social and linguistic meanings. It is a means that encourages children to love their family values and their national language, and develops their abilities to appreciate literature, poetry and prose.

Keywords: Child theatre, social values, education, literature, psychology, language ability.

* زكية يحياوي

مقدمة:

ارتبط المسرح الشعري عند العرب في العصر الحديث بالثقافة المصرية المتأثرة بالثقافة الغربية في حركتها الأدبية والفكرية وكان الشاعر والكاتب والناقد الإنجليزي المعاصر إليوت يكتب المسرح الشعري مستخدما لغة الحياة اليومية في حواره كي يقترب بها من حياة جمهوره وعقله وواقعه.

واكبت هذه الحركة في العالم الغربي حركة إحياء الثقافة في مصر، محاولة الرقي بالأدب والمسرح على وجه التحديد، ومن هنا بدأ بعض الكتاب العرب يخوضون التجربة، ولم يتخلف عنهم الشعراء الذين وجدوا في أنفسهم استعدادًا قويًا لخوض تجربة المسرح الشعري رغم حداثتها بالنسبة للعرب، محاولين مواكبة الاتجاهات العالمية الحديثة من جهة ومن جهة أخرى إثبات أنّ اللّغة العربية والشعر العربي اللّذين لم يعرفا ذلك الفن (المسرح الشعري) تلك الآونة قادران على أن ينتجا منه ألوانا لا تقل مستوى عما تنتجه أعرق الشعوب في هذا المضمار.

أمّا أوّل محاولة ناضجة لكتابة المسرح الشعري في مصر فكانت على يد أمير الشعراء أحمد شوقي الذي ألّف خمسة أعمال مسرحية شعرية ثم سار على حذوه عبد الرحمان الشرقاوي وغيره بدرجات متفاوتة من الجودة والإتقان (1987/1920) [1].

أمّا في المغرب العربي فيكاد الباحثون يتفقون على أنّ "المسرح في المغرب العربي نبتة حديثة، نشأ متأثرا في المقام الأوّل بالنهضة الثقافية في المشرق العربي". [2]

وقد عرف المسرح الجزائري أوّل مسرحية شعرية سنة 1938 على يد الشاعر محمد العيد آل خليفة حين كتب مسرحية بلال بن رباح في فصلين وعشرين صفحة [3] ثم تلتها مسرحية شعرية ثانية سنة 1941 على يد محمد البشير الإبراهيمي "رواية الثلاثة".

ونطوي عقودًا من الزمن بعد ذلك ليطلّ علينا محمد الأخضر السائحي بمسرحيتيه الشعريتين: "حكاية ثورة" و"أنا الجزائر" نشرهما بعنوان "الراعي وحكاية الثورة" سنة 1988. [4]

وفي الفترة نفسها تقريبا يؤلف الشاعر الجزائري أحمد حمدي نصا مسرحيا شعريًا بعنوان "أبوليوس" نشره اتحاد الكتاب العرب بسوريا سنة 1990[5].

من هنا يتبيّن أنّ رصيد الجزائر من المسرح الشعري قليل جدا، هذا إذا استثنينا طبعا ما سماه أصحابه أوبيرات، نصان قبل الاستقلال، بل قبل الثورة التحريرية، ولكنهما ظهرا في فترة انتعش فيها الفعل الإصلاحي، وقامت جمعية العلماء الجزائريين بجهد جبار ليس على مستوى التعليم فحسب، بل حتى على مستوى الأدب، شعرًا ونثرًا، مسرحا موجهًا للكبار والصغار وباقي النصوص كتبت بعد الاستقلال غير أنّ الجزائريين انتظروا خمسين سنة أخرى ليواصلوا الكتابة في هذا الجنس.

نعود إلى ما يعنينا في المسرح الموجّه للطفل حيث وقع اختياري على المسرحية الشعرية الموجهة له وهي مسرحية "الراعي" الموجودة في ديوان الأطفال للشاعر محمد الأخضر السائحي والتي تحمل عدّة معان اجتماعية وأخلاقية وتربوية تشبع عاطفة الطفل وفضوله.

2. المضمون في مسرحية الراعي

تتناول هذه المسرحية قصة عاطفية بطلها راعٍ أحبته أميرة، إلا أن الملك يرفض أن تتزوج ابنته راعيًا وتنتهي المسرحية بموت الراعي وقتل الأميرة من قبل أبيها، وتدور أحداث المسرحية حول الشخصيات التالية:

- الأميرة قمر
- العجوز
- الراعي
- الخادم
- الغلام
- الملك
- زهر
- الوزير
- الأمير
- ابن الأمير

وتحتوي المسرحية على ثلاثة فصول في قالب شعري.

- **الفصل الأول:**

الأميرة: في شرفة غرفتها قبل منتصف الليل بقليل تغني

الأميرة:

من هنا كان يرسل اللحن في الليل شجيـا ويطلــق الأنغامـــا
يملأ الأرض والسمـاوات سحـــرا ويهـــز القلــوب والأجسـامـا
كلــما هـــز نايه هــز قلـــبي في ضلوعي .. وحرك الآلاما[6]

تدخل غرفتها مربيتها العجوز تقول لها... سيدتي أما يكفي السهر؟

فتعلمها الأميرة أنها منذ ليال لم تذق طعم الكرى وتعلن سرها فتقول:

فعلّتــي طبيبــها لم يك بعد قد حضر[7]

فتعلم العجوز أنّ الأميرة وقعت في الحب وتريد أن تنصحها ولكن لا ينفع ذلك

فتنشد الأميرة:

مـــا أنـا إلا بشـــر والحب من شأن البشر[8]

ثم يستمر الحوار الشعري بين المربية العجوز الناصحة والأميرة المتيمة الغارقة في خيالها، فترسم صورا خيالية لمحبوبها، فتارة تتخيله طيفا يزورها سحرا، وتارة فارسا يعجبها إذا حضر على جواده، وتارة أميرا صاحب عروش وسرر.

وتظلّ العجوز ناصحة مراودة لها في مراجعة قرارها فتقول:

سيـــدتـــي لا تسرعي فالأمـر يحتاج النظـر[9]

ثم تقول لها بعد إصرارها:

إنّ أبـــاك يـــا ابنتي عقوقـــه إحـدى الكبـر

وهـــو كـــما عرفته ذو عزمـــة لا يزدجـــر

وقد سمعت أنه[10]

الأميرة تتشوق إلى معرفة ماذا جرى فتفاجئها العجوز فتقول:

بالأمـس كان عنده ابن الأمير المنتصر

وقيـل جـاء خاطـبًا درتـنـا خيـر الـدرر[11]

وتقرر الأميرة أنه لن ينال قصده.

لسـت أريـد أصلـه أصل الفتى ما قد حضر

إنّ الـــزواج أمـــره للقلـــب ليـــس للبـصـــر[12]

وتتسارع الأحداث فالأب قد قرّر قراره الأخير وأجاب طلب الأمير:

أبـــوك قـــد أجابـــه والأمـــر بالأمـس صـــدر

والصبر خير يا ابنتي ومـــــا لنـــا عنـــه مفـــر

وتقرر الأميرة الثورة على هذه التقاليد فتقول:

أقـــبل مـــا يصنعـــه دون اعتـــراض كحجـــر

لا لن ... يتـــمّ أمـــره أبقـــى هـــنـــا أو أنتحـــر[13]

...

حـــتـــى أمـــوت مثـــل عشـــاق القمـــر

حســـبي بأنني لم أدنس فـــي الهـــوى قلبـــا طهـــر

فالحـــب في رأيـي سمـو لا حـــــديـــث ولا ســمـــر[14]

ويبقى الحوار قائما بين العجوز والأميرة، وهنا تظهر شخصية الراعي متغنيًا بمشاعر الحب

الراعي:

يقضي الليالي يشكو الناي لوعته

والناي شيء بلا سمع ولا بصر

هذي الحديقـة كم ناجيت تربتـها

وجئت من حجر فيها إلى حجر

محـدّقا من بعيـد في معابرهـا

بين الغصون وحول الماء والزهر

فمـــا رأيـــت خيالا من معذبتي

ولا وقفـــت لهـــا يومـا على أثـر[15]

- **الفصل الثاني:**

الذي خصص لحضور الأمير وإعلام الأميرة بموعد الحفل، ثم فرارها من القصر وغضب الملك من ذلك وتساؤله عن سبب هروبها فيقول:

أدع المربيّـة الوضيعـة إنهـا علمت ولكن لم تبح أو تخبـر

كل النساء كبعضهن قســاوة ظهرت قساوتهن أم لـم تظهـر

...

لا تكذبي هاتي الحقيقة كلهـا لن أقبل الكذب الملفق فاحذري

الصدق خير وسيلة ينجو بها جـان فهاتـي ما علمت وقرري[16]

فتجيب العجوز:

سيدتي عاشقة

فيرد الملك في غضب:

هـــذا هـــرا هـــذا كـــذب مـــن تستطيـــع أن تـــراه

وهي من خلف الحجب

وحولها الحصون الشامخات والقبب؟

ومن تراه يستطيع من حمانا يقترب[17]

والملك قلق لا يحب فلسفة العجوز في الحب.

ويزيد الموقف تأزما بعد حضور الوزير ومعه الأمير وابن الأمير المنتصر، وينتهي هذا الفصل بمحاولة الملك إقناع ابن الأمير بضرورة التّحلي بالصّبر.

- **الفصل الثالث:**

في هذا الفصل تنتهي المسرحية بعد التقاء الراعي بالأميرة والذي لا يتعرف عليها في البداية ويرى أن وصلها أمرٌ مستحيلٌ، وبعد تأكده من لقياها ولفرط تحقق مبتغاه فإنه لا يجد بدّا إلا أن يسلم روحه إلى بارئها، وتتفاجأ الأميرة بادراك والدها ووصوله إليها، الذي يسعى إلى إقناعها والعودة معه إلى القصر ولكنها ترفض ذلك، وفي لحظة غضب يضربها بالسيف فتهوي، ميتة وبعدها يلازمه الندم... خاصة حين يرى طيفها (الأميرة) ويكلمه:

لم أمت بل حييت طول الدوام
أنا همس الشعور في كل قلب مسه الحب
واكتوى بالغرام وسأبقى أغنية الكون حتى
ينتهي الكون من حديث الأنام[18]

إنّ الطفل يدرك تمامًا علاقات الأشياء بعضها ببعض وبالتالي يسمح له بالمطالعة والتوسع "والأطفال في هذا السِّن أكثر صلاحية واستعدادا لمشاهدة المسرح كوسيلة تعبير فنية، فيمكنهم متابعة العقد المسرحية الأكثر تركيبا، والحوادث الأكثر تشابكا وتتحقق إلى حدٍّ ما رؤية واضحة لما يحدث على المسرح"[19] وهذه الوسائط المعرفية تهيئ الطفل لخوض تجربة الواقع على اعتبارها علاقة لسانية وهي "وسيلة تستعمل لهدف اجتماعي أي وسيلة للتأثير على الآخر، وتتمثل الوظيفة الأساسية للغة لدى الراشد كما لدى الطفل في التواصل، وتعد لغة الطفل اجتماعية بشكل صرف، إن دلالة الكلمة ليست ثابتة بل تتغير مع النمو وهي تبنى في إطار تفاعل مع متحاور"[20]

فالطِّفل يمر بمرحلة بناء الشفرة المشتركة مع المحاور فهمًا وإنتاجًا "وبقدر امتلاك الطفل للمعجم يقل الاتساع الدلالي للكلمات ويتوافق التقلص على مستوى استعمال الكلمة مع بروز معجم أكثر فارقية"[21].

مسرحية الراعي –مقاربة فنية–:

انطلاقا من السمات الأكثر عمومية إلى السمات الأكثر خصوصية، ومن المرحلة الاسمية إلى المرحلة التجريبية تظهر الكتابات الموجهة للأطفال في هذه المرحلة وهي مثقلة بالأفعال أكثر من الأسماء، ويتجلى ذلك من خلال مسرحية الراعي حيث غلبت الأفعال الأسماء وهو يناسب هذه الفئة العمرية، فنجد على سبيل المثال تقدمه فعل العشق على الاسم في قوله:

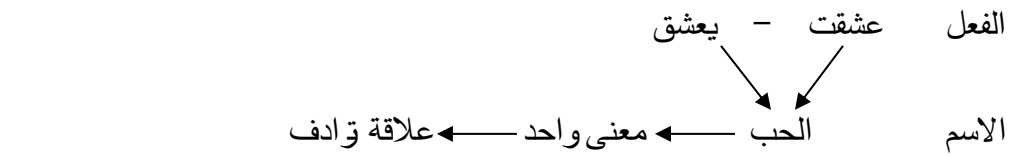
كيف تكون عشقت

هل يعشق البدر الشهب

...

الحب يا مولاي كالنور إذا النور انسكب

يبدد الظلمة في القلب فتنجاب السحب[22]



تأثر الطفل بلغة الشعر:

إنّ الطّفل "يستمرّ في اكتساب كلمات جديدة يرسي فيما بينها علاقات دلالية، وهكذا فهو يغذي حساسية للتشابهات الأصواتية، ويتعلّم كيف يتعرف على الكلمات ذات الدلالات المتشابهة والكلمات التي تختلف في دلالاتها، وتلك التي تشكل تراتبيات على مستوى التبعية"[23].

بنية اللّغة في مسرحية الراعي الشعرية:

وتزداد ترسيمة (فعل + فاعل + مفعول به) فيدل الفعل على الحدث ويدل الفاعل على العنصر الذي يقوم بالحدث، ويدل المفعول به على العنصر الذي يقع عليه الحدث، وتزداد قيمتها الدلالية فتفسّر الكلمة الواحدة الجملة، وتفسّر الجملة الكلمة الواحدة كما تدل عدة جمل على معنى واحد وتفسّر عدة معاني بعدة جمل.

فكان من المناسب أن تكون الجمل الطويلة مسيطرة على المسرحية إلا أن الجملة ذات مشترك واحد ومشتركين هي الأكثر استعمالا، وهو أمر متعمد "من حيث تعداد مفرداتها ومقاطعها الصوتية... وهكذا يتبين لنا أن توخي الإيجاز في الأسلوب وتجنب الإطناب واللغو قد يؤدي إلى السرعة وتدفق الكلمات على لسان المتكلم"[24].

فالموضوع هو الذي يفرض نفسه حتى تتشكل الجمل وحدها، بل يتقرر وجودها دون سابق إنذار ومن الواضح أن الجمل القصيرة أسهل على الفهم من الجمل الطويلة، والأسلوب السهل يكون موجها في الغالب إلى القارئ البسيط، ناهيك عن الطفل الصغير.

مثل قول الشاعر:

لا لن ينال قصده

أسرته خير الأسر[25]

وكذلك في قوله:

اصبري لا تعجلي

....

قد مضى للصيد

إذا لا أخشى غيره[26]

وهذه الجمل القصيرة إنّما "يتعمّدها الشّاعر حتى يضع حدا لتلك العلاقة بينه وبين قارئه، أي تعيد الكاتب إلى وضع السكون بالنسبة إلى تفريغ شحنته، وتعيد إلى القارئ حرية الاختيار بين مواصلة الاستماع والقراءة أو الكف عن القيام بذلك الدور"[27].

وبعبارة أخرى فالجمل القصيرة تؤذن بانتهاء العلاقة بين الكاتب والقارئ الصغير "إلا أن هذه العلاقة هي دائما متجددة، فهي لا تكاد تنقطع بانتهاء الجملة، حتى تنبعث من جديد بالشروع في الجملة الموالية، ولكن القارئ مع ذلك حر في أن يضع حدا لتلك العلاقة متى شاء... أي أن الكاتب مهدد في كل لحظة بأن ينصرف عنه القارئ"[28]، ولهذا لم يتحرج الشاعر في إثارة موضوع الحب فهو موضوع حساس مقارنة بالمرحلة العمرية الموجهة إليه لأنه يريد من خلاله شد انتباه القار الصغير.

وهذا السّن "يعتبر أفضل سن لاكتساب المعلومات والمعرفة وحتى الأخلاقيات، التي تبقى مع الإنسان... فإنّ من الضروري أن يوضع أمامه كل ما يجب أن يوضع أمام إنسان مقبل على حياة بالغة التعقيد في كل مجال: في العلم، في التربية، في الأخلاق، وحتى في العادات والتقاليد التي تبقى غالبا مع الإنسان حتى النهاية"[29].

ولهذا فالمهمّ في هذه المرحلة والتي ينبغي التركيز عليه هي امتلاك وتمكن الطفل من ناصية اللغة، لأن هذه المرحلة تمتاز "بامتلاك الطفل إمكانيات تتيح له القراءة في مجالات متعددة... حيث يقل إقبالهم على قراءة القصص الخيالية التي تحتوي على قوى وحوادث خارقة، ويرجع ذلك إلى نمو الأطفال العقلي المتزايد يساعدهم على تقبل عالم الواقع بدرجة لا بأس بها"[30].

فالأفضل في هذا السنّ أن نختار المعلومات التي "يجب إعطاؤها للأطفال اختيارا دقيقا، إذ ليس المهم تعليم الأطفال، بل المهمّ تلقينهم فعلا كيف يتعلم فضلا عن اختيار ماذا سيتعلم"[31].

وقضية الحب ومعرفة الجنس الآخر نوع من الانفعالات التي تؤثّر على المعرفة من حيث كافّة المستويات، وهذه "الانفعالات تساعدنا على أن نبقى في حالة استنفار حيال وضعيات تهددنا، أو تساعدنا على العكس على الإقبال على وضعيات مفيدة لنا، تمكننا حالة الاستنفار من معالجة أفضل لمعلومات المحيط واعتماد الأنشطة الملائمة لتحقيق أهدافنا"[32]، فالشّاعر يسعى لإثارة موضوع التحمس لدى الطفل، وبحسب معدل موضوع التحمس الذي له الدور في استرجاع وتسلسل وإعادة تشكيل المعرفة المخزنة عند الطفل، في مقابل المعلومات الجديدة وقيمتها التوقعية ووضعيتها داخل المعرفة القديمة، "وإنّ للغة أهمية كبيرة في أدب الطفل، بل قد تتحول إلى هدف أساسي يسعى الكاتب إلى تحقيقه من خلال عمله"[33]، فكثير من العواطف والمعاني الوجدانية لا يمكن التعبير عنها إلا باللغة، لذلك كانت لغة المسرحية أحيانا لا تتعدى التعبير العادي مثال ذلك ما جاء على لسان العجوز مخاطبة الأميرة:

وأنت مولاتي التي أنعمها لي دائمـه
خدمتهـا مخلصـة وما أزال الخادمه[34]

كما استخدم الشاعر في هذه المسرحية أسلوبا متينا حافلا بالصور البيانية مثل ما جاء على لسان الملك:

أنا وحدي أذنبت أنا وحدي جاني
أي وعد أي عهد أي دين للغواني
لا يمينَ مثلما قيل لمخضوب البنان
سوف تأتي ثم لا تعرف من بعد حناني[35]

وهي صورة صيغت بأسلوب يترك الطفل يفهمها ويتذوقها وما يساعده على فهمها وجود قرائن تساهم في ذلك مثل:

أذنبت ← جاني ← الإحساس بالذنب

أي وعد أي عهد أي دين ← الغواني ← اللامبلاة

مخضوب البنان ← الحناء ← الغواني ← ذكر الجزء (مخضوب البنان)

يراد الكل (المرأة).

ولهذا كان الشاعر متنبها في ألاّ يقع في الركاكة، والخطأ، والضعف رغم بساطة اللغة والأسلوب، والكثرة في استعمال الأفعال الأحادية والثنائية، فكانت اللغة متينة وسليمة أهلتها لأن تكون وسيلة تشجع الطفل على حب لغته وتنمي قدراته على تذوق الأدب[36].

الحوار في مسرحية الراعي:

إنّ الحوار الغالب في المسرحية هو الذي سمح بوجود الكثير من الجمل القصيرة ذات مشترك واحد ومشتركين و"الحوار في مسرحية الطفل لا يكون ناجحا إلا إذا استوفى الشروط التالية:

- يجب أن يندمج في صلب المسرحية وأن لا يكون دخيلا عليها.
- يجب أن يكون تلقائيا مناسبا للشخصيات.
- يجب أن يكون قصيرا ذو كلمات قليلة ومفهومة"[37].

وهذا الذي يظهر من خلال الأمثلة التالية:

قال الشاعر:

العجوز: سيدتي.

الأميرة: ماذا ترومين؟

العجوز: أما يكفي السهر؟

الأميرة: منذ ليال لم أذق طعم الكرى

العجوز: يا للخطر هلا استشرنا

الأميرة: من؟؟

العجوز: طبيبك[38]

وكذلك في قوله:

صوت الأميرة: كالصدى البعيد أبتي.

الملك: صوتها؟

الصوت: نعم

الملك: لم تموتي؟؟؟

الأميرة: لم أمت بل حييت طول الدوام[39]

ويمتاز الحوار بتلقائيته واندماجه في صلب الموضوع، وكشف عواطف وأحاسيس شخصيات المسرحية كما يمتاز بالوضوح ومناسبته للظروف وملاءمته للمتلقي الصّغير، والإكثار منه وتجنب التطويل فيه حتى يبلغ الهدف المحدد، خاصة لما استعمل الأمثال والحكم مع المحافظة على الإيقاع وموسيقى الشعر وكل هذا يصب في مصلحة الجمل القصيرة، ولذلك كان من الأنسب أن توافق المسرحية مرحلة البطولة ما بين اثني عشرة سنة وأربعة عشر سنة، على اعتبار أن الشاعر ابتعد عن "التعقيد وتشابك الأحداث بما يعلو

على مستوى الأطفال، كما أنه راعى قدرة الأطفال على التتبع والتذكر والفهم والاستيعاب، والربط بين الحوادث المختلفة هذا بالإضافة إلى قدرتهم على تركيز الانتباه"[40].

كما أنّه قلّل من عدد الفصول (ثلاثة فصول)، وكان الربط بينها واضحا "ويكون كل حدث فيها سببا ومقدمة للحدث الذي يليه"[41] وهذا ما أضفى على المسرحية وحدة عضوية جعلت من المسرحية كائنا متناسقا ومتكامل الأجزاء، أدى إلى نتيجة حتمية واحدة فهذه الأسباب الفنية واللغوية أهّلت لتصنيف المسرحية في مرحلة البطولة، وهذا وأما تصنيفها من حيث الموضوع والفكرة الرئيسية فإنها توافق مرحلة المثالية ما بين اثني عشرة وخمس عشرة سنة، وهي مرحلة اليقظة الجنسية المصاحبة لفترة المراهقة" وتتميّز هذه الفترة بما يحدث فيها من تغييرات جسمية واضحة، يصحبها ظهور الغريزة الجنسية واشتداد الغريزة الاجتماعية ووضوح التفكير الديني والنظرات الفلسفية للحياة"[42].

فالأدب الموجّه للطّفل يلعب دورا مهما في "التربية العاطفية بما فيها التربية الجنسية ما دام الأدب يتسلل إلى الذهن والعاطفة بشكل مؤدب"[43]، ومن اللائق أن يعمل الطفل لإدراك ما يحيط به من لون وصوت وشكل فتتكون عنده القيمة الجمالية لهذه الأشياء.

وينضج فيه الوعي الجمالي الذي يؤدي إلى تكوّن انفعالات وأحاسيس وجدانية توقظ فيه الحب بالمعنى الإيجابي، وبقدر الإحساس بهذا الجمال بقدر ارتفاع درجة الحب في نفسية الطفل.

لذلك "فإنّ المعطيات الجمالية التي يدركها الطفل ويتشربها فيها بعد من أسرته ومدرسته ومجتمعه هي التي تصله بالعالم، وتمكنه من فهمه وألفه وليس الاحتياج أو الإشباع البيولوجي"[44]، الذّي يؤدي به إلى عدم التوازن الجنسي، فالتعلم الجيد والتربية الحسنة تولد الحب الحقيقي "ومن نتائج وفوائد التربية الحسنة انتشار الحب بين الأولاد وذلك لأنّهم مؤدبون على طاعة الله ورسوله ومن أطاع الله فإنه يحب ما أحبه الله ورسوله ويبغض ما يبغضه الله ورسوله، فالله قد أمر بالتواصل والتراحم والتعاطف"[45].

والإسلام يدعو إلى "التدرج في التربية والتعليم، فقد أمر بالاستئذان... ففيه تهذيب مشاعر الصغار وحماية أبصارهم ونفوسهم من كل مثير جنسي وخصوصا أنهم في طور الضعف الجنسي والعقلي، فقد أراد الشارع الحكيم حمايتهم من التفكير في قضايا جنسية لا يجدون لها تفسيرا... والإسلام بهذا التشريع يهدف إلى مسايرة الفطرة الإنسانية، ومسايرة ضمور الميل الجنسي عند الأطفال حتى حين وقت نضوجه وفي هذه الفترة يستغل المربون طاقات الأطفال في تعليمهم ما هو نافع لهم ومفيد، حيث الفطرة السليمة والاستجابة السريعة"[46].

فإدراك الوعي الجمالي عند الطفل هو الذي يقوده إلى معرفة وفهم معنى الحب "فيبدأ في تكوين عواطف نحو الأشياء الجميلة فنجده يحب الطبيعة ويعشقها ويعبر عن تلك الظاهرة بالرومانسية، فإنه يبدأ بتكوين بعض العواطف المجردة التي تدور حول موضوعات معنوية كالتضحية والدفاع عن الضعيف"[47].

والموضوعات المعنوية هذه هي التي تشفع في نص مسرحية الراعي "إذا أمكن أن نحسبها صالحة لأن تمثل للطفل في المرحلة الأخيرة التي يمكن أن يتم فيها توجيه عواطف الحب عند الأطفال... التي يهدف فيها الشاعر إلى تقويم عاطفة الحب عند الأميرة الصغيرة التي كانت تنظر إليها وصيفتها على أنّها مازالت صغيرة عن عاطفة الحب... كما أن المسرحية تنمي في الطفل الوفاء"[48]، الذي ليس له مفهوم متغير في ذهن الطفل والتي ظلت الأميرة وفية فيها له، فرفضت الخضوع لسلطة الملك فأدى بها الموقف إلى نهاية مأساوية، حولها الشاعر محمد الأخضر السائحي إلى موقف بطولي.

3. خاتمة:

توصلنا بعون الله في هذه الدراسة التي لا ندعي فيها الكمال إلى جملة من النتائج من حيث القيم الاجتماعية والتربوية ومن حيث البناء اللغوي في مسرحية الراعي للشاعر محمد الأخضر السائحي:

- جاءت المسرحية بسيطة مقدمة باللغة الفصيحة الوجدانية، فمن حيث الفكرة والمضمون الشاعر ينبذ الطبقية وينادي بتساوي الناس فلا أشراف ولا وضعاء خصوصا فيها له بالعواطف.
- تحتوي مسرحية الراعي الشعرية الموجهة للطفل على عنصر التشويق وكل العناصر الفنية الأخرى من حدث وشخوص وعقدة وحوار، فهي تحتوي على جميع العناصر الفنية التي تساعد أية مسرحية شعرية أن تكون مسرحية ناجحة بامتياز.
- يظهر من خلال المسرحية أن الشاعر محمد الأخضر السائحي متأثر بشعراء المسرح الشعري المحدثين من حيث توظيف الموسيقى الشعرية في النص المسرحي ولغته والصراع بين الشخوص وحسن اختيار الممثلين لأداء أدوارها على خشبة المسرح.
- اهتمام الشاعر بتحقيق المتعة الوجدانية عند الأطفال في تواصلهم مع النص المسرحي الشعري.
- تحقيق المبادئ التربوية والاجتماعية التي يخرج بها الطفل من مسرحية الراعي، فهي تعلمه معاني الوفاء في الحب والتضحية والثورة على الطغيان وعلى تقاليد المجتمع البالية والطبقية، والصبر على المكاره.
- إن مسرحية الراعي ترتقي بالمعنى وتربطه بالسياق الذي ورد فيه، ولقد لاحظنا فيها البساطة والسهولة من حيث:
- جودة أسلوبها ولغتها الشعرية.

- اعتماد الشاعر على الجملة البسيطة بموضوع واحد لتكون قاعدة نموذجية في عملية تعلم اللغة، وفي طريقته في بناء المفردات والجمل المشكلة لبنيات النص المسرحي.
- اعتماد الصورة الفنية البسيطة، التي تحقق للشعر سحرا وجمالا وتثير وجدان وخيال الطفل.
- إن الشاعر في مسرحيته قد عمل على تجنب الكلمات الطويلة والصيغ الصرفية المعقدة وحرس على توظيف الجمل القصيرة في الحوار.
- كما حرس على تحاشي الكلمات الغريبة وكذا المجازات البعيدة عن فهم الطفل، فجاءت لغته متفقة مع مرحلة الطفل العمرية ونموه اللغوي.

4. الهوامش:

1. نعيمة مراد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1990، ص 07.
2. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر 2000، ص 23.
3. ينظر: المرجع نفسه، ص 26.
4. نفسه، ص27.
5. نفسه، ص 126.
6. محمد الأخضر السائحي، الراعي وحكاية ثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988، ص 05.
7. المصدر نفسه، ص 06.
8. نفسه، الصفحة نفسها.
9. نفسه، ص 07.
10. نفسه، ص 08.
11. نفسه، الصفحة نفسها.
12. نفسه، الصفحة نفسها.
13. نفسه، ص 09.
14. نفسه، ص 10.
15. نفسه، ص 12.
16. نفسه، ص 19-20.

17.نفسه، ص 20.

18.نفسه، ص 37.

19.هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (د. ت)، ص 41.

20.عبد الكريم غريب، علم النفس النمو وعلم النفس الفارقي، مرجعية للبيداغوجيا الفارقية، ط1، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء 2010، ص 129.

21.المرجع نفسه، ص 111.

22.محمد الأخضر السائحي، الراعي وحكاية ثورة، ص 21.

23.عبد الكريم غريب، علم النفس النمو وعلم النفس الفارقي، ص 111.

24.حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي، ط6، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2011، ص 232.

25.محمد الأخضر السائحي، الراعي وحكاية ثورة، ص 08.

26.المصدر نفسه، ص 13.

27.حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي، ص 233.

28.المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

29.هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، ص 43.

30.المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

31.نفسه، ص 42.

32.باتريك لومير، علم النفس المعرفي المرجعية السيكولوجية للكفايات وبيداغوجيا الإدماج، ت: عبد الكريم غريب، ص 565.

33.العيد جلولي، اللغة في الخطاب السردي الموجه للأطفال في الجزائر، الأثر مجلة الأدب واللغات، جامعة ورقلة الجزائر، العدد الثالث، ماي 2004، ص 12.

34.محمد الأخضر السائحي، الراعي وحكاية ثورة، ص 16.

35.المصدر نفسه، ص 23.

36.ينظر: العيد جلولي، اللغة في الخطاب السردي الموجه للأطفال في الجزائر، ص 06.

37.المرجع نفسه، ص 16.

38.محمد الأخضر السائحي، الراعي وحكاية ثورة، ص 06.

39.المصدر نفسه، ص 37.

40.أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ط1، مجلد 1، دار الفكر العربي، القاهرة 1998، ص 95.

41.المرجع نفسه، ص 94.

42.نفسه، ص 43.

43.هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، ص 49.

44.سعيد بن علي بن وهف القحطاني، الهدي النبوي في تربية الأولاد، ط1، دار نور للكتاب، 2012، ص 158.

45.المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

46.باسم محمود الحافي، فقه الطفولة أحكام النفس دراسة مقارنة، ط2، دار النوادر، سوريا 2011، ص 471 بتصرف.

47.هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، ص 53.

48.قدور قطاوي لخضر، التشويق في النص المسرحي مسرحية الراعي للشاعر محمد الأخضر السائحي نموذجا، مجلة جسور المعرفة، العدد العاشر، جوان 2017، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، ص 16.

5. قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

السائحي، محمد الأخضر. (1988). *الراعي وحكاية ثورة*. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.

المراجع:

القحطاني، سعيد بن علي بن وهن. (2012). *الهدي النبوي في تربية الأولاد* (الإصدار 1). السعودية: دار نور للكتاب.

الهيتي، هادي نعمان. (بلا تاريخ). *أدب الأطفال فلسفته فنونه، وسائطه*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

باتريك، لومير. (2011). *علم النفس المعرفي المرجعية السيكولوجية للكفاءات وبيداغوجيا الإدماج* (الإصدار 1). (عبد الكريم غريب، المترجمون) الدار البيضاء: منشورات عالم التربية.

بن عيسى، حنفي. (2011). *محاضرات في علم النفس اللغوي* (الإصدار 6). الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

جلاوجي، عز الدين. (2000). *النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية*. سطيف: مطبعة هومة.

جلولي، العيد. (ماي 2004). اللغة في الخطاب السردي الموجه للأطفال في الجزائر. *مجلة الأدب واللغات*(3).

غريب، عبد الكريم. (2010). *علم النفس النمو وعلم النفس الفارقي مرجعية للبداغوجيا الفارقة* (الإصدار 1). الدار البيضاء: منشورات عالم التربية.

لخضر، قدور قطاوي. (جوان, 2017). التشويق في النص المسرحي – مسرحية الراعي للشاعر محمد الأخضر السائحي نموذجا –. *مجلة جسور المعرفة*(10).

محمود، الحافي باسم. (2011). *فقه الطفولة أحكام النفس – دراسة مقارنة –* (الإصدار 2). سوريا: دار النوادر.

مراد، نعيمة محمد. (1990). *المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

نجيب، أحمد. (1998). *أدب الأطفال علم وفن* (الإصدار 1، المجلد 1). القاهرة: دار الفكر العربي.