# جدليّة الحبكة والتشويق في أدب الطفل
# معًا نمثل ونلعب "عشر مسرحيات للأطفال "د. هيثم يحيى الخواجة –أنموذجًا-

# Dialectical intrigue and suspense in children's literature
# Together we play and perform “Ten Plays for Children” d. HaithamYahya Al-Khawaja - a model

**سعدوني نادية [1]***

**[1] المركز الجامعي -مرسلي عبد الله- تيبازة، saadouni.nadiaww-tipaza.dz**

**الاستلام:08-01-2022 القبول: 31-05-2022 النشر: 12-06-2022**

**الملخص**

إنّ الجمال روح الوجود ومبتغاه، فلولاه لعاش الانسان، منسلخًا من مسببات الحياة وسحرها. هذا الأخير والذي يمكن تجسيده في متون عدّة أهمها على الإطلاق الموسيقى والفن والأدب، إذ من خلالهما يستطيع الكائن البشري أن يعبّر عن خوالجه وعوالمه بطلاقة ومن غير قيود. والأصل أن الذات الطفولية تعتبر من أهم الذوات احتياجًا لهذا الأدب لأنه يضعها في بوتقة الوعي والإدراك، من حيث أنّه يكسبها معارف ومعلومات بطريقتي الامتاع والمنفعة، فلا انسلاخ بينهما، بل كلاهما خادم للآخر، أداته في ذلك عنصر فنيّ مهم، تمثل في عنصر الحبكة الفنية، هذه الأخيرة والتي تجعل من الفن الأدبي وبخاصة المسرح، فنّا له موقعا مهمًا في صقل الحياة الروحية والجسدية والمعنوية لهذه الذات، والسؤال هنا. ما قيمة هذه الحبكة؟ وما الدور التنسيقي التفعيلي الذي تقيمه هذه الأخيرة في العمل المسرحي؟ ولمناقشة هذه الإشكالية قدمنا دراسة، تفضي إلى محاكاة هذا العنصر الفني المهم، وتبرز أهميته في العمل وكذا قيمته الفنية والإبداعية.

الكلمات المفتاحية: الحبكة، التشويق، أدب الطفل، مسرحية الطفل

**Abstract**

Beauty is the spirit and the desire of existence, without it man would have lived, separated from the causes and charms of life. The latter, which can be embodied in several texts, the most important of which are music, art and literature, through which the human being can express his intimacy and his worlds with fluidity and without restrictions. The principle is that the infantile ego is considered to be one of the most important selves in need of this literature, because it places it in the crucible of consciousness and consciousness, in that it acquires knowledge and skills. information in both directions of pleasure and benefit. the latter, which makes literary art, in particular theater, an art which has an important place in the spiritual, physical and moral life of this self, and the question here. What is the value of this parcel? What is the latter's coordinating and activating role in theatrical work? To discuss this problem, a study was presented, which leads to the simulation of this important artistic element, and highlights its importance in the work, as well as its artistic and creative value.

*المؤلف المراسل

## 1. مقدمة:

إنّ الفن هو روح الجمال والسعادة إذ بهما يعيش الإنسان حياة هناء وطمأنينة، فالرسّام حين يخطّ بقلمه طبيعة خلابة، يرصّعها بألوان زاهية تدخله الى عالم الفرحة والأمل، فيستعمل الأزرق المعبّر عن لون السماء ليجعل المتلقي للوحة ينعم بالصفاء، والأخضر لون الحشائش والأشجار ترفع متلقيها إلعوالم اللالغة حيث النقاء والألفة، وهكذا فهذه الألوان بمثابة الأداة الجاذبة للذات القارئة لهذه اللوحة، متى ما كانت سلسة وناعمة ومعبّرة كان الإعجاب والغوص في عالمها أكثر، ومتى ما كانت تلك الألوان شاحبة وغير مبدعة اشمأز منها كل ناضر لها، وهذا بالمثل بالنسبة للأعمال الإبداعية الفنية الكتابية كالقصة والرواية والمسرحية، فكلما أتقن مبدعها مهارات صقلها وجد أنّالاقبال وافر وسخي ، والعكس من ذلك فإتلاف أو عدم الاهتمام بأي عنصر كاللغة مثلا أو الشخصيات أو حسن توظيف الزمان والمكان يجعلها تقع في الإهمال ولا مبالاة القراء لها.

ولكن كل هذه العناصر، يحكمها عنصر مهم يشدّ انتباه القارئ ويجعله متمسكا باستكمال قراءتها وتلقيها، إنّها (الحبكة) هذه الأخيرة والتي تلعب دور الإغراء للذات المتلقية، وبالتالي لا يستطيع الانفكاك من عالمها ما لم يفكك مغازل هذه الحبكة ويصل إلى نهاية المطاف في العمل.

ولعلنا كعرب، نجد أنفسنا ونحن نثير هذه التقنية الفنية نعود مع بعض إلى (الحكواتي) في العصور القديمة، أين كان النّاس يجتمعون رجالاً ونساء وأطفالاً لسماع ما يلقيه من حكايات خرافية أسطورية، فيسليهم ويبعد الملل عنهم، ولكن السؤال هنا ما الذي يجعل هؤلاء النّاس، يقصدون هذا الحكواتي كل ليلة دون ملل؟

لعل أهم نقطة يركز عليها هذا الأخير هو عنصر (التشويق) والذي بالطبع يقوم على الحبكة المسبوكة بطريقة مثقلة، حتى يبقى جميع المستمعين منتبهين إليه، وكلهم شغف لكل جملة ينطق بها، وفي انتظار ما يليها وهكذا إلى أن يكمل قصته.

### 1-1- مشكلة البحث:

لقد انتبه النقاد منذ العصور القديمة إلى أهمية هذه الركيزة الفنية، فهذا (أرسطو) قد جعلها على رأس الفنيات المؤسسة للقصة على الإطلاق، حيث أكّد أنّها (أكثر تلك العناصر أهمية في بناء الأحداث (الحبكة)

وهنا نطرح سؤالاً- كيف اغتدت الحبكة مفهومًا أساسيًّا ذا مكانة عصب في بلورة لوحة فنية كاملة؟ والمسألة هنا تقودنا إلى ثنائية جوهرية مفادها التشويق/ الحبكة واللتان تجعلالنص، قيمة جمالية وفنية وأدبية في الآن ذاته.

تلكم هي حدود هذه المسألة التي تسعى هذه الدراسة لمناقشتها، اذأن أهم شيء وجب التسليط عليه في هذه العملية، هو تسليط علىذات مبدعة، محنكة، عارفة بقضايا الطفولة ، متحكمة في مضامينها، وكذا

التمعن في خصوصية متلقصغير لم تكتمل تجربته اللغوية والفكرية والأدبية، بل يملك تجربة حديثة غضّة، اذن فالعلاقة المعقودة بين الباث والمتلقي ، هي علاقة خاضعة لمعادلة سرمديّة "في أعراف التحاور والتعاون التواصلي بشكل عام، إلاّ أن هذه المعادلة الديناميكية لا تنوء بأحمال عبئها، مالم تتكامل الوظيفة التشاركية بين كل أطرافها بمنطق الإنصاف والاعتدال في حمى لغة أدبية تطمينية إلى أكثر حدّ ممكن(سلامة، 1992)

فكيف يكون الأدب الموجه للأطفال؟ وما وظيفته؟ ولعل أهم سؤال طرح هنا يكمن في الوظيفة المنوط الوصول إليها من خلال هذا الأدب، وكذا الوسيلة في ذلك وبالطبع لا يمكن الوصول إلى هاتين الطبقتين إلاّ عبر رابط الجذب والمتمثل في التشويق، حتى لا ينفلت خيط القراءة والمتابعة، فيصل الباث إلى مبتغاه.

**1-2- أهمية الدراسة:**

تأتي أهمية الدراسة الراهنة في الضوء الاضاءة المراد تفعيلها لعنصري التشويق والحكبة، لما لهما من دور رئيسي ومركزي في سبك النص المسرحي بصفة عامة ومسرح الأطفال بصفة خاصة، وهذا لأن الطفل كذات متلقية يتطلب استمالة انتباهها مجهودا كبيرا، لأن ذات متطلعة وشغوفة وحالمة، تحمل طاقة خيالية وقدرات تخيّلية واسعة وعالية، لذا فنجاح النص المسرحي مرتبط بمدى قدرة الذات المؤلفة على ارضاء شغف هذا الطفل وكذا ارضاء فضوله المنفتح والممتد على عوالم اللاحدودواللاواقع.

**1-3- أهداف الدراسة:**

1/ التعرف على ماهية الحبكة.

2/ رصد أهمية السبك الجيّد للحبكة.

3/ دراسة تطبيقية لبيان أهمية الحبكة.

4/ تحليل النتائج المتوخاة من الدراسة التطبيقية لملامسة مدى الأهمية المستنبطة لعنصري التشويق والحبكة.

**1-4- منهج الدراسة واجراءاتها:**

اعتمدت الدراسة على استخدام منهج البحث الوصفي التحليلي وذلك من خلال التعرف على ماهية الحبكة، وكذا أهمية وجودها في العمل الابداعي المسرحي، وكذا قراءة نص كنموذج يحلل من منطلق استنباط الجمالية والفنية المتوخاة استحضارها في عنصري الحبكة والتشويق المبثوثتين في العمل.

**2- خصوصية عنصر التشويق في مسرح الأطفال:**

**2-1- جمالية الحبكة في مسرحية (معاً نمثل ونلعب):**

والأصل أننا قد اخترنا من الأجناس الأدبية، جنس المسرح وبالضبط مسرح الطفل، فهو الفن الأكثر قربًا إلى شخصية الطفل لأن فيه استخدام لحواسه كالمس والسمع والنظر وغيرها سواء من الملقي أو من المتلقي وبالتالي فأساليب التعبير فيه تكون في أعلى الدرجات، وهذا ما يفضي إلى وجود وعي تام بكل التفاصيل المبثوثة فيه سواء اللغوية أو غير اللغوية، أما عن المنسق بين هذه العناصر وحتى بين مكونات المسرحية من موضوع و لغة وأفكار وشخصيات إنما هي الحبكة إذ تمثل هذه الأخيرة الإطار أو المسار الأم الذي يسلكه الحدث بكل حيثياته ومضامينه، خاصة وانه يشمل كل انفعالات الشخصيات وتحركاتها، وبالتالي فهي تقوم على تحديد نوعية المسار الحدثي، ونظامه داخل النسيج المسرحي.

ومن هنا بات استحضار فعاليتها، وتتبع هيكلها أمرا ضروريا في أي لوحة فنية وبخاصة في لوحتنا المسرحية، والتي تلزمنا كقراء لها أن نتوقع وجود حبكة ناجحة، متماسكة حتى، يقدّر للمسرحية النجاح والمتابعة.

وهنا ساد الاعتقاد بين أعراف المناظير النقدية أن الحبكة الناجعة إنّما تقوم على تخطيط جيد للأحداث من بدايتها الى نهايتها، اذ تتنامى الأحداث ويتأجج الصراع حتى يصل الى القمة ويكون هذا النمو إمّا عن طريق الصراع أو التناقض في الأحداث والمواقف أو التكرار، أو التضاد ومن الضروري أن يكون بناء القصة وتشابك حوادثها وما بها من لغة في مستوى الأطفال"(إسماعيل، 2008) ، وهذا ما يؤول بنا إلى القول أن الفن المسرحي يقوم على مشاهد سردية وعلى مجموعة من الفسيفساء الخيلانية والتي تترجم على خشبة المسرح فتحيك أمشاجه، وتحاكي به العوالم الفنية التمثيلية السردية على السواء، وهنا فالمتتبع أو القارئ للمسرحية سيُلفي–بلاموّاربة – عرضًا بانورامية باهرة، لمشاهد مسرحية تضع القارئ الطفل أمام عالم من المتعة والتعلم في الآن ذاته وهذه تعدّ من أهم خصائص مسرح الطفل، اذ أن الأطفال لا يحبذون أن تقدم لهم النصائح والإرشادات بطريقة مباشرة، أما إذا قولبت في لوحة فنية، فتستوعب وترسخ بطريقة حقّة، ولهذا وجب أن يكون "المسرح الموجه إلى الصغار، أي فئة عمرية محدّدة ذات اهتمامات معينة يراعي خصائص مراحل الطفولة ويندرج بها إلى الكمال عن طريق إشباع احتياجاتهم"(عيسى، 1998) فبفعل ارتجاعي إلى تلك الثنائية العتيقة الجامعة بين، الامتاع والانتفاع في الفن المسرحي، نعود إلى العقدة أو الحبكة الفاعلة والمفعّلة لهاتين الثنائيتين الجاملتين لمتناقضتين المسرح لهو ولعب وامتاع، نقيضه جدّ وتعلم واكتساب، فنجد أنها "عبارة عن مجموعة الوقائع المتتابعة المترابطة والتي تسرد في شكل فني محبوك مؤثر، بحيث تشد إليها الطفل دون عوائق، فتصل إلى عقل الطفل في انسجام ونظام، فلا ينصرف عما يقرأ أو يسمع أو يتشتت ذهنه"(الكيلاني، 1991) ، وسعيًا منا إلى فك ذاك الطّسين الغريب اخترنا نموذجًا من المسرحيات لهيثم يحي الخواجة، والمسرحية بعنوان (الفرسان الثلاثة) حيث تروي لنا قصة سلطان حكم بلدًا مدّة عشرون سنة ولم يستطيع أن يخلّص شعبه من الفقر والجهل والمرض "السلطان أردت أن أخلصه من الفقر فلم أستطيع... أردت أن أخلصه من الجهل فلم أستطيع لقد

كبرت يا وداد، وما في من حياتي غير كاف كي أحقق لشعبي ما أريد"(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د. س)، ص 8) وهنا تأتي الحبكة أين قرّر السلطان بعد أن استشار حكيم البلاد بأن "الحكيم: تعلن عن مسابقة لشباب بلادنا

السلطان: وما مضمون هذه المسابقة؟

الحكيم: من يستطيع إنقاذ الشعب من المرض والفقر والجهل والتخلف ينال أكبر الجوائز

السلطان: بل ينصب ملكا على البلاد"(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د. س)، ص 13)

وهنا تصل المسرحية إلى الذروة وتنطلق رحلة الشبان الثلاث سعيًّا للوصول إلى حلّ يوليهم عرش البلاد، وهنا تندمج الشعرية الساحرة مع التعلمية المحرّرة إذ يقودنا الباث لهذه المسرحية إلى رحلة المثابرة والتعب دون كلل أو ملل للوصول إلى الغايات، الغاية الأولى إنقاذ الشعب مما هو فيه، ثم الفوز بالجائزة.

"فراس: المهم خدمة البلاد والنجاح في المهمة"(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د. س)، ص 15) وهنا نرصد محطات موقفيّة تحمل مجموعة من القيم والحكم، نظير ما ذكر (علاء) أحد المناضلين الشباب الثلاث.

علاء: ما قيمة الحياة إذا لم يترك المرء فيها أثرا حميدًا؟"(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د. س)، ص 16) وهنا تفسح هذه الحبكة جانب التخيل للذات الطفولية إذ يعتبر هذا الجانب، مبتغى ومرمى وهدف بالنسبة لأدب الطفل لأنه يحاكي أنفس وذوات طاهرة، حالمة وقادرة على الغوص في اللاعالم واللامعقول، وفي هذه البوتقة تكمن ماهية الجمال والذي هو المؤطر الفعلي لأي لوحة إبداعية، ولقد تحدث عن ماهيته العديد من الفلاسفة والنقاد.

فهذا (هيجل) الذي وجد أن "الفارق بين الحق والجمال يتلخصّ في أن الحق هو الفكرة حين ينظر اليها في ذاتها ولكن الفكرة تتحول إلى جمال حين تظهر مباشرة للوعي في مظهر حسي"(مرتاض، 1998 (د, س)) والمتمعن في هذه المسرحية، يجد أن الجمال المتوخى فيها هو جمال الفكر والعقل، إذ أراد أن يوصل متلقيه في استعلاء بالعقل إلى طبقة الروح العليا، أي التسخير يكون لخدمة الآخر قبل الأنا، ولأجل هذا كان الجمالي عند (الخواجة) "طريق لتصعيد الصور المختلفة إلى أرقى مستوياتها عند الطفل"(بريغش، 1996، ص150) وبمهارة الخيال الموجهة المترجم بلغة بسيطة وأسلوب مرهف، يستطيع أن يستوعب من قارئ، طفل غض.

وهنا نقع في ماهية المتعة من جديد، ذلك أن الروح في أحوج ما تكون إلى الإمتاع، بقدر حاجتها إلى الانتفاع "فالأدب متعة ومنفعة على السواء، هكذا رآه أرسطو وكثيرون غيره من بعده، هو نقد للحياة وطائفة شاملة/ذاتية، واجتماعية و دينية"(يوسف، 2007، 2008، ص19) أمّا عند الطفل فهو مسار للتعلم وأخذ العبر، والحذو بالذات الطفولية إلى أرقى درجات السموّ الروحي والفكري، ولعلّ هذه المسرحية، قامت حبكتها على إيصال المتعلم القارئ إلى قيمة أخلاقية، إنسانية عالية تمثلت في حب الوطن هذه القيمة يوصلها هذا الفن إلى الذات المتلقية الطفولية بصيغة تشويقية، تعليمية إلى طريقة تجسيد هذه المحبّة، والعشق الوطني للبلد الأم، اذ لا يكتفي المحب بالقول، بل لا بدّ من

تجسيده فعلاً، فحب الوطن يعني العمل لأجل الوطن والإسهام في كل فعل تنموي فيه، وفي كل ما يعزّز تحقيق مفهوم الحب الإيماني للوطن، وفي مسرحيتنا جسّد هذا العشق كل أطراف المسرحية بداية بالسلطان الذي تخلى عن مملكته وعرشه من أجل مصلحة وطنه وشعبه

السلطان: هذا ما أبحث عنه، ولن تهدأ نفسي حتى أحقق لشعبي الحياة السعيدة"(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د, س)، ص 10)

فقد أعلنت هذه الشخصية العظيمة أنّها ستتنازل عن المملكة لكل شخص يخلّص البلاد مما تعانيه "وما أريده منكم إنقاذ البلاد من ذلك، فمن يفلح يصبح سلطانا ومن يرجع خائبًا يحاسبه شعبه"(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د، س) ص08) وهنا وجد الشباب الثلاث (فراس وعلاء ووعد) أنفسهم أمام مسؤولية عظيمة نحو سلطانهم وبلدهم، وشعبهم، وفي هذا أعطاهم مهلة خمس سنوات ليجدوا فيها حلاً.

وهنا نجد أن الأطفال يتابعون الحبكة وهي تتعقد أكثر فأكثر، والتشويق يصل إلى ذروته، إذ كل متابع يريد أن يكون الحل على يديه، وهنا يتلاعب الباث (الملقي) باللغة، ويراوغ في تأزم الوضع أكثر في البلاد من خلال تفاقم المرض، و تهديدات العدو، يأتي الانفراج المنتظر، حيث يقدّم كل شاب حلاّ، ليتم اختيار الحل الأكثر ترجيحًا وهو العقل والفكر والعلم والذين هم خلاص أي مشكل .

### 3. مدعمات عنصر الحبكة في مسرحيات الخواجة:

#### 3-1- السيرة الشعبية:

بالعودة إلى الأدب الشعبي أو الفولكلور، نجد أنه محصلة تراكمية للمعارف والخبرات والأنشطة عند المجتمعات، وهنا يمكن أن نقول أنّه علم الفولكلور والذي يهتم بجمع وتضيق ودراسة الموارد الفولكلورية بمنهج علمي لتفسير حياة الشعوب وثقافتها عبر العصور" العصور"(يونس، 2008، ص173)

فمسرحية الكنز للفنان المسرحي (هيثم يحيى الخواجة) تتناقص وفق هذه العلاقة مع حكاية علي بابا و الاربعون لصا، مع كتاب ألف ليلة وليلة، والتي هي عبارة عن حكايات شعبية معروفة، والمجهولة فيها هوالتاريخ والمصدر وقد استخدمها الباث المسرحي، ليضفي بعدًا تراثيًا فلكلوريا الغاية منه النهل من ذلك الموروث نظير الهلامية الفكرية والتاريخية المستحضرة في وجوده إذ "عنده ثقافة متداولة فهو ينطوي على مادة نثرية وشعرية غنية فيها قيم إنسانية صالحة للبقاء والتداول" (قميحة، 1978، ص13-14) ولهذا فقد استلهم كتاب الفن المسرحي هذا التراث بقصد توظيفه فنّيًا و الاستفادة من عناصره المختلفة إذ يتضمن التراث الأدبي عناصر جمالية وفكرية، يمكن أن تستثمر استثمارًا فعّالاً في الأدب الحديث ذلك أن رد الحساسية الجمالية التي يثيرها الأدب بالذات تعتبر من أرسخ مقومات الوحدة

النفسية الإنسانية، ويمكن القول أن أعمق التحام بالتراث وأفضل مدخل إليه يمكن أن يتم بالأدب بمعناه الواسع"(جدعان، 1975، ص30)

سبق الذكر أن الحكايات الشعبية والخرافية تعدّ في الأصل شكلا من أشكال الأدب الشفوي، والذي من "الصعب جدًا فصله عن سياقة الثقافي"(غالو، 2013، ص169) وبالتالي فالاجترار منه هو اختراق جسد الهوية الزمكانية والحضورية لذلك العالم واتباع "تيار استحياء التراث العربي التقليدي التاريخي، أو الشعبي حيث يضفر الكاتب عمله بشرايين الفولكلور، أو يبتعث الحكاية الشعبية، ويمنح على الحالتين من رصيد غني في الذاكرة الجماعية للناس"(الخراط، 1993، ص18)

وهنا ومن خلال المدونة، نجد أن الباث المسرحي للعمل، يعلن في تقديمه لمسرحية القاضي الصغير، أنه قد وقع في تناص مع حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة "استفادت المسرحية من حكاية (على كريجيا والتاجر الخائن) الواردة في كتاب/ ألف ليلة وليلة"(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د، س) ص92)

وهنا نرتهن كقراء متمحصين إلى تقنية الاستقراء المسجلة للعلاقات التشابكية بين النص الحاضر/والنص التراث.

أولها: (لعبة الكرة والبطة) والتي كان الأولاد يلعبونها وهي لعبة لعبناها صغارًا، وأخذناها من آبائنا وهكذا، وهي لعبة تراثية تدخل النص في أمشاج التراث الفعلي، حيث أن هؤلاء الأطفال يمارسون التراث ولا يكتفون بقراءته، اذ أنهم يمارسون لعبة بسيطة تداولها الأجيال جيلاً بعد جيل، دون إعلان أو تسويق لها، وهي جزء لا يتجزأ من الموروث الثقافي والشعبي، حيث يلجأ لها الأطفال للتسلية ولتمضية الوقت ولعلّ الفنان الكاتب والمبدع نبه جيل اليوم، إلى هذه الألعاب التي ربما باتت ممارستها ضئيلة جدًا، إن لم تكن منعدمة، بسبب تهافت الأطفال على الألعاب الالكترونية والتي تفقدهم العديد من القيم المستقاة في الألعاب التقليدية كتعليمهم المهارات الحركية، واكتشافهم لبيئتهم المحيطة، وتعلمهم التعامل مع بعظهم والتعاون والعمل الجماعي، كما أن لها دورا بارزا في تحسين التفاعل اللغوي واللفظي، وخلال هذه اللعبة التراثية، كالغميضة مثلاً يكسب الأطفال سمة احترام الآخر عندما يحترم دور كل لاعب، وعندما لا يحتكر الدور على واحد دون الآخر وهنا يدخل الالتزام بالقواعد والقوانين، عندما لا يسمح باختراق قانون اللعبة، ضف إلى كل هذا يكتسب الطفل من خلال هذه الألعاب مهارات عدّة كالأرقام، والألوان والتعبير عن الأحاسيس وغيرها.

ومن هنا فالأداة التي استخدمها الفنان المسرحي هي لعبة تراثية، فالجذب و شدّ الانتباه والذي من المفروض أن يصل ذروته في الحبكة، قد انطلق منذ أول وهلة في المسرحية مستلهمًا طاقته الامتاعية النفعية من وظيفة خلاّقة للتراث الشعبي، والذي بات "يشكل هاجسًا جديدًا في الأدب العربي النثري المعاصر، وهو هاجس البحث عن الهوية التي تفسخت ملامحها في كثير من الأشكال والأنواع الأدبية الوافدة المستوردة من الآداب الأوروبية كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية"(شعير، 1998، ص46)

ثانيًا: صورة المشعوذ والعفاريت والتي استقاها الكاتب من الموروث الشعبي نذكر حكاية "الصيّاد والعفريت" حسب ما ذكره كتاب ألف ليلة وليلة"(فرحاني، 2005، ص15-27)

وفي حكاية (القاضي الصغير)، استخدم (المشعوذ، حيلة (العفريت) للاحتيال على (فهيمة) المسكينة، فيقنعها ببيع (جبن فاسد)، وقد نوجز القول فيما يخصّ التراث أنّه يعدّ جزء من ثقافة المبدع العربي، اذ استثماره للتراث يعد إفادة ثقافته الشخصية، ولا شك أن ثقافة المبدع التراثية ووعيه بهذا التراث ينعكس على عملية توظيفه لهذا التراث، كما أن المبدع العربي قد تأثر بالدعوات المختلفة للعودة إليه والنهل من معانيه.

**2.3.الخرافة:**

إن من أهم الوسائل والمدعمات التي استعانت بها الحبكة على سقل كينونتها، هي الخرافة من حيث اعتبار هذه الأخيرة احدى الأشكال التراثية المفعّلة للروح السردية الحكائية في النصوص المتباينة وبالأخص في النصوص المسرحية، هذا وأن المسرح اليوناني والاغريقي كانت الخرافة والأسطورة فيه جزء رئيسيا لا يمكن الاستغناء عنه، فمن خلالها يتمّ التعبير عن مختلف الصراعات التي يعيشها الفرد مع الكائنات الحية الأخرى، بحسب المتن الخيالي والتخيّلي الموظف من قبل المبدع الكاتب، وهنا وعبر هذه الطاقة الجمالية، يستطيع الفنان أن يسبح في ملكوت وسحر نصه بلا قيد ولا رقيب، فالخرافة القائمة على بعد تخييلي والممزوجة برؤى خيالية وهمية تسمح له أن يجرد قلمه من تبريرات الواقع، مفعلاً ذلك عن طريق خرقه المبالغ في أحيان عدّة لحدود ادراكاته السطحية للأشياء معنى ذلك أنّه لا يقوم "بنسخ المدركات بل يؤلف بينها ويعيد تشكيلها، مكتشفًا العلاقات التي تقرب بين العناصر المتباعدة"(الادريسي، 2015، ص 270) مشكلة بذلك معان جديدة بتصورات غريبة معهودة لدى المتلقي، يشعر عند تناولها بالدهشة تارة والحيرة تارة أخرى، وربما عدم القبول لها للوهلة الأولى، وهذا لعدم ملاءمتها لمنطق العقل والحقيقة الوجودية التي تعود عليها.

والأصل أنّ المسرح الخرافي، من أهم المسارح الموجهة للأطفال لما يحمله من عوالم تخرجه من فضاءات الواقع المجرد للعالم الطفولي لتضعه في عوالم الحلم، معبأة بجرعات التشويق والتسلية التي يسمو اليها المتلقي الطفل، الحامل لذاكرة غضة قابلة للاستقبال والتفاعل مع كل جميل وممتع، ناشدًا من خلالها الاستمتاع بتجربة يقبل فيها بالانخداع والكذب المبطن لغاية الانغماس في عوامل اللامعقول مركزا اهتمامه على شخصيات خرافية، حاملة لقدرات خارقة تفوق في أحيان عدة قدرات الشخصيات الطبيعية، وهذا ما حدث في مسرحية (الحقيبة الملعونة) حيث جعل كاتب المسرحية بطلته الخارقة حيوان وليس انسان، يقوم بأفعال خارقة، ويتمثل هذا الحيوان في قطة، يقول عنها أحد أبطال المسرحية.

"إنّ قطة كبيرة تقدح عيناها شررًا... تسكن الخرابة المجاورة... إذا رضيت عنك لبّت كل طلبك مهما كان صعبًا"(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د. س)، ص 203) ثم سرد وحكى ما أحدثته هذه البطلة لأحد الشخصيات

تدعى(مهبول)، طلب منها الطيران "فلبّت طلبه وجلبت له الطيارة... طار بها إلى شاطئ البحر"(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د, س) ص 203).

فالخرافة هنا وضفت في شكل (قطة ساحرة)، تستخدم أدوات سحرية للقيام بأشياء خارقة للعادة.

"طلال: (لجمال) هي ساحرة ياجنون"(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د، س) ص 204)

وهنا يتماشى هذا المعطى السردي الحكائي للمسرحية، مع المعنى الحقيقي لماهية الخرافة حيث قدّم الباحث (عبد الحميد يونس)تعريفا لها "الخرافة عبارة عن حكاية حيوان تستهدف غاية أخلاقية، وهي قصيرة تقوم أحداثها حيوانات تتحدث كالأناسي وتحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية"(يونس، الحكاية الشعبية، 1997، ص 38) وهنا جعل الكاتب للقطة تتصرف بتصرفات انسانية، تضحك، تتبسّم، تسعد ، تعبّر.

"عندما جاء إليها طفل، قدّم لها مالاً ابتسمت سعيدة، فردت جناحيها وقالت له: أطلب ما تريد"(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د، س) ص 206)

تحاول أحد الشخصيات أن توهم البقية (الأطفال) بحقيقة الخرافة (خرافة القصة) وأنّ هذه الأخيرة يمكنها أن تنفذ لك كل أحلامك إن رضيت عنك، ولكن المسرحية في الحقيقة ومن خلال هذه الخرافة الممتعة والمسلية في الآن ذاته، تحمل في طياتها وعيًّا نقديًا تجاه المجتمع الطفولي الذي ينمو وهو يحمل بعض التصرفات الخارجة عن نطاق الأخلاق الحميدة والتربية السليمة، كالتصرف بعجرفة أو التحلي بروح حاسدة، بغيضة، غيورة، وهذا ما يؤدي في نهاية المطاف إلى خسران الأحبة والأصدقاء والبقاء في وحدة، تجعل منالانسان انا انسانا مطويا سلبيا.

والأصل أنّ هذه الاستراتيجية النفعية تعدّ خطًّا مساريًا لهذا الفن باعتبار أنّ الخرافة تحمل "رسالة فنّية بغرض توصيل حقيقة أخلاقية، أو عبرة تجعل المرسل إليه يتفاعل معها متخذًا الموقف المناسب"(العمامي، 2005، ص 91)

وبالعودة إلى النموذج نجد أن الأطفال عند قراءتهم للمسرحية، أو تتبعهم لها على خشبة المسرح، يصلون إلى العبر المبثوثة فيها، فيتحقق الجانب الايعاضي والتعليمي، المتوخى من الذات الكاتبة، وبالتالي فالمسعى الفنّي والجمالي وكذا التعليمي والتلقيني يتحقّق في لوحة ابداعية واحدة، والأصل أن المسيطر والمتحكم الرئيس في كل ذلك، إنّما هي الحبكة الواجب سبكها بطريقة صائبة وسلسة في الآن ذاته، حتى تحقق ردّة الفعل الانفعالية المستهدفة من قبل الكاتب، اذ لابدّ أن يستشعر من العمل حالة من النشاط المقابل للمتون الحكائية والسردية والحركية، كالخوف والرعب والغضب، وكالفرح والحزن، والاشمئزاز والعجب والانتفاضة العنيفة وهكذا فالانفعال المستحضر في العمل الابداعي، وبخاصة المسرحي ينقسم إلى ثلاثة أنواع "أولي وثانوي، ومشتق، فالانفعالي الأولي، هو ما يصحبه غريزة واحدة، أمّا الانفعال الثانوي فانفعال مركب من انعالين أو أكثر، وبمعنى آخر يظهر الانفعال الثانوي حين تكون غريزتان أو أكثر في نشاط، وذلك كالازدراء المركب من الاشمئزاز والغضب، والانفعال يسمى المشت إذا اتصل بحادثة حدثت في الماضي

أو اذا تعلق بحادثة ستحدث في المستقبل"(الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، 9 مارس 1984، ص 115)، وبالتالي يحقق الكاتب غايته اذا أحسن تحريك كل هذه الانفعالات.

**4.المؤطرات الخادمة لحبكة مسرحية الطفل:**

**1.4الأسلوب واللغة:**

لعل لكل علم أو فنّ، تأطير يحدد أنساقه ومضامينه، ولما كان الأدب هو الجمال والخيال، والحلم، فإن المحدودية باتت من أعظم وأصعب الأمور على الإطلاق ولكن بالرغم ذلك، فإن عالم الطفل عالم خاص، يختلف عن بقية العوالم، ولهذا فأدبه لابدّ أن يتخذ منحاه ومساره وإلاّ لبات غريبًا عن الأنا الطفولية.

وتأكيدًا على ذلك، وجدنا أنّ (هادي النعمان الهيتي) يحدد خصائصه فيقول "فأدب الأطفال رغم أنّه يتميز بالبساطة والسهولة إلاّ أنه لا يعتبر تصغيرًا لأدب الراشدين، لأن لأدب الأطفال خصائصه المتميزة التي تسبقها طبيعة الأطفال أنفسهم، فليس كل عمل أدبي مقدم للكبار يصح بمجرد تبسيطه أن يكون أدبًا للأطفال إذ لابد لأدب الأطفال من أن يتوافق مع قدرات الأطفال ومراحل نموهم العقلي والنفسي والاجتماعي، ولابد أن يكتب مضمونه في أسلوب خاص"(الهيتي، 1986، ص68)

ومن هنا بات الأسلوب واللغة هما المؤطران الأوليان لهذا الأدب ولحبكته، اذ أنّ معظم الباحثين والمنقبين في هذا النوع الأدبي يرونه "شكل من أشكال التعبير الأدبي له قواعده ومناهجه، سواء ما يتصل بلغته وتوافقها مع قاموس الطفل ومع الحصيلة الأسلوبية والسن التي يؤلف لها، وما يتصل بمضمونه ومناسبته لكل مرحلة من مراحل الطفولة، أو ما يتصل بقضايا الذوق وطرق التكنيك في صوغ القصة، أو الحكاية للقصة المسموعة"(أدب الأطفال، أصوله ومفاهيمه، 1993، ص30) أو في الفنّ المسرحي والتي باتت اللغة الموجه الرئيسي له، وللغايات المنوطة منه، وهنا فالوصول إلى الحبكة، يكون بصورة تصاعدية تطورية، تتصف بالنمو أمّا النزول منها فيكون لغاية إلحاق الأحداث للنهاية وذلك بمهارة يسلكها الفنان المسرحي وهو ينتج نصه. كما أنّ لغة مسرح الطفل لغة تغذي مواطن عدّة في شخصياته، لعلّ من أهمها البعد التثقيفي إذ أن هذا الفن له دور "تثقيفي هام بل هو أكثر الوسائط الثقافية تأثيرًا حيث يجمع بين اللعب والمتعة الوجدانية وفيه الحوار والحركة والألوان والموسيقى وفيه الجمال والحقيقة، ولذلك هو وسيط باهر من وسائط الثقافة"(عيسى، أدب الأطفال، مرح الطفل، القصة، منشأة المعارف، 1998، ص89) وهذا يعدّ من أهم الجوانب التعليمية والاشادية والتي يسعى المجتمع لإكسابها للذات الطفولية، اذ لا يوجد أي وسيلة أو طريقة يمكن عبرها الوصول إلى هذا الجسد الصغير ذو البنية الفكرية والذهنية الغضة إلاّ أن طريق المسرح الذي يستخدمه الفنان ليجذب المتلقي الصغير، فيعبئه بما يشاء من قيم وأفكار وتعاليم، وموضوعات كما يمكنه أن يدخل إلى عوالم الجمال المتعددة

والمتباينة، كالموسيقى والشعر وغيرهما، فهذا الفنان (هيثم يحيى الخواجة) يستعين بمقاطع غنائية عدّة في عدد من مسرحياته، نأخذ نموذج منها "يبدأ الجميع بالغناء والرقص:

قروشة يا قروشة

يا أحلى سمكة محروسة

أنت الحلوى أنت الدرّة

أعمالك تصحو مأنوسة

في عيدك أفراح وبهاء

نصنع حلوى بسبوسة

فلنهزج يا أحلى سمكة

ولننشد أنت الفانوسة(الخواجة هـ.، معا نمثل ونلعب، (د، س) ص 55)

فالموسيقى والايقاع والشعر، كفن قائم بذاته يحتاج إلى تذوق وقدرة على ملامسة حيثيات الجمال فيه، وهذه تقنية ومهارة أراد المسرح أن يولدها لدى المتلقي الصغير، واستساغها مبدعنا بطريقة توظيفية جميلة ليوصل متلقيه الى اعلى درجات الوعي الراقي

ومن هنا يمكن أن نقول في نهاية هذه الدراسة أن الحبكة الفنية في مسرح الطفل تعدّ عصب العملية الإبداعية، من حيث قدرة هذه الأخيرة على شدّ انتباه القارئ الصغير، وجعله يستفيد من كل عنصر ومفهوم وبنية فنّية، فلولاها لدخل الملل إلى أواصل الذهن فجعله يتنحى جانبًا عن متابعة اللوحات المسرحية المفعمة بالأهداف والقيم، وكذا مجموع المهارات الأسلوبية واللغوية والحركية والفنية التي يريد أي فنان مسرحي أن يوصلها إلى متلقيه (الطفل)، وبالتالي فعنصر التشويق المتضمن في الحبكة ضرورة فنية لهذا الفن ولغيره لضمان الجذب والانتباه وعدم الانسلاخ عن روح العمل وغاياته.

**5. الخاتمة:**

إنّ لكل علم عصب يقومه، وسلوك ينشده وهدف يريد الوصول إليه. والأصل أنّ البشرية منذ أن وضعت على هذه الأرض، أي منذ أن خلقنا وهي تسمو إلى التعلم من جهة، والبحث عن عوالم الراحة والمتعة من جهة أخرى، ولما كان الطفل البذرة الأولى المنشأة لهذه البشرية، كان لبدّ من الاهتمام بكل جوانب تأسيسه وسقله بطريقة يضمن من خلالها استقرار الأمة ووضوح الرؤية، ولقد اخترنا في هذه الدراسة معلمًا مهمًا من معالم تكوين وتأسيس هذه النوّية (الطفل) آلا وهو معلم التثقيف والتعليم والتسلية في الآن ذاته، إنّه (مصرح الطفل) هذا الأخير والذي اكتشفنا من خلال رصدنا لمجموعة من البنود التوضيحية والتفسيرية لمدركات الأبنية القاعدية التي يهتمّ بها لدى الذات الطفولية،

عصبه في ذلك، سبك رزين وهادف لحبكة تسقل بطريقة مسترسلة لتحقيق أهداف ومرام مستهدفة من قبل كاتبها، وطبعًا المغذي والخادم لها هو عنصر التشويق، اذ عن طريقه تضمن المتابعة والاستفادة سواء في جانب الوصول إلى ناصية الفكر المتعقل، أو للتمكن من تغذية ملكة اللغة الحقّة.

هذا ومن خلال العينة النموذج المنتقاة في هذه الدراسة والمتمثلة في مسرحيات مختارة من مجموعة (معًا نمثل ونلعب) توصلنا إلى رصد أهم النتائج، نذكرها فيما يلي:

أولا: إنّ الحبكة المسرحية تختلف عن الحبكة القصصية والروائية، من حيث استخدامها لأليات حركية وايمائية تساهم في سبكها واثقال معالمها. وهذا ما وجدناه في المسرحيات المنتقاة حيث كانت الشخصيات المسرحية المفعلة للحبك المسرحي، تغذي هذه الأخيرة بمجموعة الوسائل المسرحية المستخدمة من قبلها، كاستخدام أدوات سحرية مثلاً، أو استعمال ألعاب شعبية تشدّ انتباه المتلقي، وتربط بين خيوط الحبكة أكثر.

ثانيًا: إنّ عنصر التشويق في المسار الحكائي والسردي على السواء في الفنّ المسرحي، ضرورة حتمية استخدمها المبدع ( الكاتب)، ليصل إلى غايته المبطنة، والمتمثلة في ايصال مجموعة من الرسائل التعليمية الايعاضية، لتعديل السلوك الأخلاقي لدى الأطفال، خاصة وأنّ استجابة هؤلاء قد تكون بصفة أسرع وأكبر، عندما تصل عبر مواعظ غير مباشرة، أي بفنّية وجمالية يسترسلها الطفل بكل بساطة.

ثالثًا: استخدام لغة بسيطة وأسلوب جذاب، وهذا لاستغلال هذا الفنّ كأداة لتثقيف فئة الأطفال وملئ جرعات قاموسهم اللغوي بكلمات ومصطلحات فصيحة وسليمة النطق، حيث أنّ المتمحّص في لغة الطفل اليوم يجد أنّها تشوبها شوائب العولمة والحداثية والتي جعلت من اللغة مجرد وسيلة لا غاية وهذا ما أدى إلى عدم الاهتمام بتغذيتها والتمكّن منها كما كان في السابق.

## 6. قائمة المراجع:


- رينه وليك وآوستينوآرن: نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، الرياض، د، ط، 1992.
- محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الطفل، د ط، الفكر العربي، القاهرة، 2008
- فوزي عيسى: أدب الطفل (الشعر، مسرح الطفل، القصة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د،ط)، 1998.
- نجيب الكيلاني: أدب الطفل في الاسلام علم وفن، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط) 1991
- هيثم يحي الخواجة: معا نمثل ونلعب، وزارة الثقافة والشباب، تنمية المجتمع، مطبعة المستقبل، (د، س).
- محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم محاولة تنظيرية وتطبيقية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

- محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1996.
- خالد يوسف: الأدب والوظيفة في الوطن العربي، خلال النصف الأول من القرن العشرين، مؤسسة الرحاب الحديثة، مكتبة نرجس، لبنان، ط1، 2007، 2008.
- عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، مع مسرد انجليزي، عربي، مطبعة المساحة بالقاهرة، 2008.
- جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، القاهرة، دار هجر، 1978.
- فهمي جدعان: نظرية التراث ودراسات إسلامية وعربية أخرى، عمان، دار الشروق، 1975.
- اليزابيت غافو غالو: مناهج النقد الأدبي، يونس لشهب، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، 2013.
- إدوار الخراط: الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، بيروت، دار الأدب، 1993.
- الرشيد أبو شعير: مدخل إلى القصة القصيرة الإماراتية، الشارقة، اتحاد كتاب وأدباء الامارات، 1998.
- ألف ليلة وليلة، حكايات، تقديم، مزيان فرحاني، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، د. ط ،2005.
- يوسف الادريسي: مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين الأصول والامتدادات، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط1، 2015.
- عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.
- محمد العمامي: التداولية منهج يدرس العلاقات الموجودة بين اللغة ومستعمليها، مجلة السيميائيات، جامعة وهران، الجزائر، 2005.
- شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، جامعة قسنطينة، 9 مارس 1984.
- الهادي نعمان الهيتي: أدب الأطفال، فلسفته، فنونه ووسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، مصر، 1986.
- أدب الأطفال، أصوله ومفاهيمه، دار الأرقم، مصر، ط1، 1993.
- فوزي عيسى: أدب الأطفال، مرح الطفل، القصة، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة.