مجلة ميلاف للبحوث والدراسات
المجلد 10 العدد 01/ جوان 2024
ص ص 111–127

وظيفية التفاعل النصي بين مسرح الطفل والأنواع الحكائية: نماذج مختارة من مسرحيات عز الدين جلاوجي.

The Function of Textual Interaction Between Children's Theater and Narrative Genres, Selected Examples from Azzeddine Jalawji,'s Plays.

بوريدان جبار [1]* ، خالفي حسين [2]

[1] جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية – (الجزائر)، djebar.bouriden@univ-bejaia.dz

[2] جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية –مخبر تحليل الخطاب بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري- تيزي وزو،(الجزائر) hocine.khalfi@univ-bejaia.dz

الاستلام: 2024/01/09 القبول: 2024/05/03 النشر: 2024/06/30

ملخص:

يبحث هذا المقال في تجليات النصوص الغائبة في مسرح الطفل، حيث عمد عز الدين جلاجي في مجموعته المسرحية: "أربعون مسرحية للأطفال" إلى استحضار وتوظيف مختلف الأنواع التراثية لأهداف متنوعة، منها هدف التجريب المسرحي، و كذا محاولة تأصيل مسرح الطفل في البيئة الثقافية الجزائرية، حيث يستحضر فيها أنواعا تراثية كالخرافات والأمثال، وبعض نماذجه المسرحية تمتص بعض الأنواع بطرق متفاوتة، فتغدو المسرحية كلوحة فسيفسائية، تقوم على التفاعل بين المرجعية التراثية، والكتابة المسرحية للطفل، وبالتالي تظهر فيها ملامح نصوص تراثية مألوفة لدى المشاهد، وهي الألفة التي تجعل المسرحية متقبلة لدى الطفل، مما يسهل عملية استنتاج المغزى العام المتواري في المسرحية، والذي يحمل قيما تربوية وتعليمية تحدد رأس المال المعرفي للمؤلف.

الكلمات المفتاحية : مسرح الطفل، فن الخرافة، الأمثال، التفاعل النصي.

Abstract:

This article explores the manifestations of absent texts in children's theater, where Azzeddine Jalawji, in his theatrical collection, "Forty Plays for Children," seeks to evoke and employ various traditional genres for various purposes. These purposes include theatrical experimentation and an attempt to anchor children's theater in the Algerian cultural environment. Within this context, he invokes traditional forms such as myths, proverbs, and adapts them in diverse ways, creating a theatrical mosaic that relies on the interaction between heritage references and children's theatrical writing. As a result, familiar textual elements for the audience emerge, creating a sense of familiarity that makes the play accessible to children. This facilitates the extraction of the hidden general meaning in the play, which carries educational and moral values that define the author's cognitive capital.

Keywords: children's theatre, the art of fairy tales, proverbs, textual interaction

*المؤلف المراسل

1.مقدمة:

تتفاعل النصوص الموجهة للطفل مع نصوص مرجعية أخرى تحتفي بالقيم التربوية والأخلاقية نفسها مع النصوص الأصلية المستحضرة، حيث يلعب التفاعل النصي الناتج عن التناص أو التداخل النصي (l'intertextualité) دورا في تشكيل مرجعيات النصوص، والإشارة إليها بطريقة مباشرة عن طريق الاقتباس أو بطريقة غير مباشرة عن طريق مختلف الإشارات اللغوية أو غير اللغوية (الكلمات/الإيماءات)، خاصة وأن النصوص المسرحية نصوص تؤلف لتعرض على خشبة المسرح، حيث تلعب الإيماءات والإشارات وحركات الجسد والأقنعة، دورا وظيفيا إحاليا إلى النصوص الثقافية الكبرى التي تشكل مرجعية وخلفية للإبداع الهادف، والمسرح أحد هذه النصوص الإبداعية الهادفة للتغيير، خاصة إذا كان موجها للطفل. وسنحاول في هذا المقال استجلاء مختلف أشكال التداخل النصي من خلال النماذج المسرحية لعز الدين جلاوجي، خاصة وأن التراث الحكائي يشكل خزانا ضخما يستحضره الكاتب بطريقة متعمدة تهدف لتأصيل فن المسرح في البيئة الثقافية العربية، كما تهدف لتجريب مختلف الآليات المتاحة، ومن بين أهمها تطويع التراث الحكائي وتوظيفه في مسرح الطفل بطريقة تلائم مدارك الطفل وتنشئته.

تحدثت جوليا كريستيفا (Julia Cristiva) عن مصطلح التناص أو التداخل النصي، وكانت تقصد به مفهوما معينا وبسيطا، هو أن النص وليد مجموعة من النصوص التي تشكله مثل فسيفساء، بمعنى أن هذا النص المولد هو في الحقيقة شبكة من النصوص التي سبق للكاتب وأن قرأها واستعادها في نصه الجديد، وقد عرف مفهوم التناص تطورا كبيرا بين الباحثين، من أمثال جيرار جينيت ورولان بارث وتودوروف وريفاتير وغيرهم، وعرف امتداده حتى في الدراسات ما بعد البنيوية، كالتاريخانية المعاصرة، والنقد الثقافي، ونظرية الأنساق، ومن بين امتداداته مفهوم كليمان موزان الذي ميز بين مستويين من التناص، هما التناص الخارجي والتقارؤ، ومعناه أن النص يجسد نوعا من رأس المال المعرفي (capital cognitif)، الذي يقصد به حصيلة الوعي الجمعي بالمعرفة المكتسبة، والمهارات المعرفية المحصلة، والتجارب المعيشة، والذاكرة التاريخية، والمعتقدات الأسطورية. (موزان، 2010، الصفحات 26-27) وهي معارف مشتركة بين المتكلم والمتلقي (القارئ)، وهذا الرأس مال المعرفي ذو طبيعة ثقافية وحضارية، أي أنه يستحضر شبكة من النصوص والأنساق المتداخلة، فيها السياسي والاجتماعي والثقافي، حيث تغدو الكتابة والقراءة نوعا من الاستثمار لهذا الرأس المال المعرفي والثقافي.

بالعودة إلى المدونة التي نشتغل عليها، نلاحظ استثمارا واضحا لهذه الآلية التناصية، فالمسرحيات تستحضر بطرق متفاوتة العديد من النصوص خاصة التراثية الأصيلة، رغم الشكل المسرحي الدخيل، الذي يغدو ميدانا للتفاعل والتهجين النصي والثقافي، فنجد مثلا استحضارا مقصودا للقصص القرآني، الذي يبدو متجاوبا مع الأهداف التربوية لأدب الطفل، ويقدم مضمونا طيعا للمسرحية، كما تَسْتَلْهِمُ النصوص السردية التراثية كالأخبار والسير والتراجم ونصوص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة (الحكايات على ألسنة الحيوانات)، بالإضافة إلى الاستشهاد والاقتباس من الشعر العربي، وما يحمله من حكم تتناسب

مع المتلقي الطفل، مما يجعل المسرحية ميدانا للتفاعل والتهجين النصي، رغم الاختلاف النوعي بين المسرحية والأشكال الأدبية المستحضرة.

تبدو المسرحية كنوع أدبي منفتح على أنواع كثيرة من النصوص والفنون، ويسمح هذا الانفتاح جعل المسرحية ميدانا خصبا لاستقطاب فنون سردية وشعرية غير مسرحية خاصة الحكائية منها، والتي تُنقل عن طريق مشاهد حوارية غير سردية، لأن من مكوناتها الأساسية الحكاية التي ترتبط بالحدث، الذي يرتبط بدوره بالأنا/أنت، هنا، الآن، بمفهوم بنفنيست، أي يرتبط الحدث بالشخصيات الفاعلة وفي إطار زمني ومكاني محددين، وهي العناصر التي تستحضرها أي حكاية كما تستحضرها أي مسرحية شريطة أن تتميز بالوحدة، أي وحدة الحدث ووحدة البطل ووحدة الزمان والمكان، لأن المسرحية لا يمكنها أن تستوعب تفاصيل الحكاية السردية، ونجد في التراث العربي أنواعا أدبية تعتمد على هذه الوحدات، كالأخبار والطرائف والأمثال، بينما تعتمد أنواع أخرى كالسير وحكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة على تعدد الأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة، نظرا لقدرتها على استيعاب التفاصيل، والتي لا قدرة للمسرحية عليها، لهذا تركز عندما توظفها على التبئير على حدث واحد منها فقط، بما يخدم الموضوع والمغزى العام للمسرحية، وما يهمنا في هذا السياق هو قدرة المسرحية على استيعاب ما هو حكائي وتوظيفه في سياقات مغايرة لسياقاتها الأصلية.

انطلاقا مما سبق يمكننا طرح الإشكالية الآتية: ما هي أهم النصوص الحكائية التي عمد الكاتب لتوظيفها؟ وما هي تقنيات التفاعل النصي التي اعتمد عليها لاستثمار ما هو حكائي في مسرحه الموجه للطفل.

1- تقديم المدونة: خطاب العتبات في المسرحيات

عمد عز الدين جلاوجي في أجزاء المسرحية الأربعة إلى استحضار مدونة تراثية معينة تبدو من خلال العناوين الأربعة، وهي: الليث والحمار (جلاوجي، الليث والحمار، 2021)، الثور المغدور (جلاوجي، الثور المغدور، 2021)، الدجاجة صنيورة (جلاوجي، الدجاجة صنيورة، 2021)، والسيف الخشبي (جلاوجي، السيف الخشبي، 2021)، وهي مجموعة مسرحيات موجهة للأطفال، وهو ما يبدو لنا انطلاقا من غلاف الأجزاء الأربعة للمسرحيات، وهذا من قبيل التحديد الأجناسي، ويسميه جيرار جنيت (Gérard Genette) المؤشر الجنسي وهو ملحق بالعنوان، وهو ذو طبيعة خبرية تعليقية هدفه توجيه القارئ إلى الطبيعة النوعية للعمل ذلك لأنه يخبرنا بالنوع الذي ينتمي إليه العمل الأدبي، وهو يعبر عن مقصدية الكاتب والناشر معا لما يريدان نسبته للنص (بلعابد، 2008، صفحة 89). حيث يعد مع العنوان أحد مكونات النص الموازي الذي يلازم العمل الأدبي، ويأتي إما في صيغة الدليل البسيط، أو في صيغة الدليل المركب، كما يمكن أن يلعب دورا في الإشارة الأجناسية (الحسيب، 2007، صفحة 107)، إذ يفصح لنا المؤشر مباشرة بأن النصوص هي نصوص مسرحية موجهة للأطفال، وبالتالي فهي مختلفة بالضرورة عن تلك الموجهة للكبار خاصة فيما يتعلق بموضوعاتها وأهدافها، فالموضوعات تحمل طابعا تربويا وتعليميا، وبالتالي تعتمد على

استراتيجيات تهدف لاستمالة الطفل وإثارة انتباهه، ولا تكترث كثيرا بالموضوعات الجدلية الصدامية، والصراع الدرامي الحاد الذي نجده في المسرح الموجه للكبار. كما أن نصوصها تكون معدة للعرض الذي قد يكون أكثر استقطابا للطفل مقارنة بتلقي النصوص قراءة، لأن العرض يشخص الحدث بعناصره المكانية والزمانية والفاعلية بطريقة مباشرة، يسهل على الطفل تلقيها، وبالتالي التفاعل ايجابيا مع موضوع المسرحية وهدفها. وهذه المميزات كلها يلخصها المؤشر الأجناسي الذي نجده في غلاف المسرحيات التي نلج إلى قراءتها وفق معرفتنا لخصائص النوع الأدبي التي تختلف بالضرورة عن خصائص نوع أدبي آخر، ونعرف بأننا إزاء مسرحيات وليس أمام حكايات خرافية، كما قد يبدو لنا من خلال عناوين هذه المسرحيات.

يمكننا أن نلمح في الغلاف رسوما تشخيصية لعناوين المجموعات المسرحية، وهي تقنية تهدف إلى استمالة الطفل ومنحنا فكرة بأن مضمون الكتاب موجه لفئة عمرية محددة، رغم أنها لم تؤثث المتن ككل واقتصرت على الغلاف فقط، إلا أنها قد أدت دورها التوجيهي، وتُعتمد هذه التقنية كثيرا في الأعمال الموجهة للأطفال حيث يُخصَّصُ للرسوم والصور حيزا أكبر من المتون، لأن الطفل يُبدي تجاوبا أكبر مع الخطابات البصرية كالصور والرسوم، ولهذا وجدنا رسوما تشخيصية في أغلفة الأجزاء الأربعة، وعلى سبيل المثال فقد حمل الجزء المعنون بالليث والحمار رسما تشخيصيا لأسد وحمار، مما يدل على أن الكتاب يتضمن نصوصا موجهة للطفل، وكذلك فعل مع بقية الأجزاء الأخرى، والتي اختار لها عناوين ورسومات للحيوانات، مما يعني تعويله على جاذبية الحكاية على ألسنة الحيوانات مقارنة مع النصوص التراثية الأخرى التي نلمح تداخلات نصية لها في النصوص المسرحية، ولهذا اختار المؤلف رسومات حيوانية دون غيرها، مما يعطينا الانطباع بأنه كان أكثر تعويلا على تداخل نصوصه المسرحية مع الخرافات كنوع أدبي عريق وجاذب لاهتمام الطفل المتلقي، وتبدو النصوص المسرحية معدة للعرض أكثر من تلقيها قراءة ومشاهدة، لهذا قلت فيها الرسومات واقتصرت على صفحة الغلاف فقط دون المتن، فمن عادة النصوص الموجهة للطفل سواء كانت قصصا أو مسرحيات أن تؤثث بالرسومات التي تهيمن على الكتابة مراعاة لكفاءات الطفل الأكثر استعدادا لتلقي الخطابات البصرية مقارنة باستعداداته القرائية.

تؤدي هذه الرسومات دور الظهير للعناوين وهي الحال في العناوين الثلاثة: (الليث والحمار، الدجاجة صنيورة، الثور المغدور)، التي تبرز تناصا واضحا مع الخرافة أي الحكاية على ألسنة الحيوانات والجماد، ذلك أن المشترك بينها هو إسناد أدوار البطولة للحيوانات التي تتصرف مثل الإنسان وترمز إليه، وهي نوع من أنسنة الحيوانات أو حيونة الإنسان، والتواري خلف رمزيته الشفافة لأسباب متعددة، أهمها السبب التخيلي، أي محاولة تطوير وتنمية خيال الطفل المتلقي، مما يعني أن المسرحيات تشتغل على ثنائية تضادية هي الإنسان مقابل الحيوان، وهي الثنائية التي نفترض أنها الغالبة على المسرحيات، وهذا ما يبدو على الأقل من خلال عناوين المجموعات التي تتكون أيضا من مسرحيات تُستمد من مصادر أدبية أخرى، تراثية وغير تراثية، لكن تبئير وتركيز المؤلف على العناوين التي تستحضر الحيوانات دليل على تعمد المؤلف استقطاب انتباه الطفل

المتلقي، من خلال هذا النوع من الحكي، وهو ما يمكن التأكد منه من خلال عناوين المسرحيات الفرعية، فجميع المجموعات تستدعي حكاية خرافية ما، مثل: الليث والحمار (جلاوجي، الليث والحمار، 2021، صفحة 42)، خادم النعام (جلاوجي، خادم النعام، 2021، صفحة 63)، القبرتان والريح (جلاوجي، القبرتان والريح، 2021، صفحة 37)، الدجاجة صنيورة (جلاوجي، الدجاجة صنيورة، 2021، صفحة 71)، الكلب والملك (جلاوجي، الكلب والملك، 2021، صفحة 113)، الضبع والفارس (جلاوجي، الضبع والفارس، 2021، صفحة 95)، الثور المغدور (جلاوجي، الثور المغدور، 2021، صفحة 113).

يتيح الانتقال من صفحة الغلاف إلى صفحة الإهداء الكشف عن صحة الفرضيات السابقة، حيث يعد الإهداء عتبة من عتبات النص، وهو عادة تقدير من الكاتب وعرفان للآخرين (بلعابد، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص، 2008، صفحة 93)، خاصة لأولئك الذين أسهموا بطريقة أو بأخرى في انجاز عمل المؤلف، بيد أن الملاحظ أن عز الدين جلاوجي يشذ عن هذه القاعدة العامة ليهدي نصوصه للقراء والمتلقين المفترضين، وهم فئة الأطفال، يقول: « **إلى فلذات الأكباد، براعم اليوم، ورجال الغد، بكم يزهر المستقبل**» (جلاوجي، الليث والحمار، 2021، صفحة 6). لم يركز المؤلف كثيرا على عنصر الإهداء، إذ جعله خاصا بشريحة الأطفال المتلقين لهذا العمل الأدبي، وبعبارات تقديرية لهذه الفئة العمرية عرفانا منه بأهمية هذه المرحلة، وما لفت انتباهنا احتفاظ المؤلف بنفس إهداء الطبعة السابقة (2008) وعدم إلحاقه بإهداء آخر، كل هذا يرجع حسب رأينا إلى حميمية العلاقة الإهدائية الموجودة بين المؤلف ومن يُهدى إليه أساسا، خاصة عندما يتعلق الأمر بفئة الأطفال الذين يصفهم بفلذات الأكباد وبراعم اليوم، الذين سيصبحون رجالا في المستقبل، لهذا وجب علينا تعهدهم بالرعاية وتنشئتهم تنشئة سليمة. وقد يُقرأ هذا الإهداء قراءة تداولية. فبالإضافة إلى الوظيفة الدلالية للإهداء هناك الوظيفة التداولية، وهي الوظيفة التي تُنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره، الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية، وقصديتها النفعية، في تفاعل كل من المُهدِي والمُهدَى إليه. (بالعابد، 2008، صفحة 99) وهي تقحم الطفل المتلقي وتشركه في عملية بناء دلالة النصوص، وعلى الأقل تدعوه للتفاعل عبر تخصيص إهداء له.

يلعب استحضار الخرافة (la fable) كنوع أدبي خاص مختلف عن المسرح في المسرحيات دورا توجيهيا، يستهدف استمالة الطفل واستهواءه، نظرا لاعتماده على الشخصيات الحيوانية التي يسند إليها الكلام والفكر معا، في إشارة إلى رمزيتها الشفافة للإنسان، فرغم أن الأدوار تسند للحيوانات إلا أن الإنسان هو المقصود، إذ تتصرف وتتكلم الشخصية الحيوانية تماما مثل الإنسان، وهي رموز شفافة له ولتصرفاته التي تُشخَّص وتُستهدف قصد التقويم، أي أنها تحمل مغزى تربوي يجعلها قابلة للتوظيف والتفاعل الإيجابي مع المسرحية، فمثل هذه الخطابات تحدث تجاوبا وتفاعلا مع الطفل المخاطَب، بالإضافة إلى أنها تدفع المسرحية لأن تنتهي دائما إلى المغزى التربوي والتعليمي نفسه، ويوجه للطفل قصد تنشئته تنشئة سوية، مما يجعل

النوعان؛ الخرافة والمسرحية متقاربان جدا من ناحية الأهداف التربوية والتعليمية.

يمكن للنص المسرحي أن يتسع ويضم في أجزائه حكاية خرافية، نظرا لتضمنه لجزء القصة أو السرد، كما يمكن للحوار في الخرافة أن يُستثمر ويصبح مسرحية، ونظرا لهذه السمات العامة والمشتركة بين النوعين الأدبيين، ارتأى المؤلف الاعتماد في جزء كبير من مسرحياته على التناص مع الخرافة أو الحكاية على ألسنة الحيوانات، خدمة للأهداف التربوية المتوخاة من وراء أي عمل موجه للطفل. كما تلعب سمة التخييل، الذي تبرزه الخرافة بإسنادها للأدوار الرئيسية للحيوانات دورا محوريا في تنمية وإخصاب خيال الطفل المتلقي، وهنا تكتسب المسرحية دورها التعليمي لأنها تُسند الأدوار للحيوانات وفقا لطبيعتها في الواقع، وهذه الخاصية هي من تجعل المسرحية ترتبط بالواقع وتتصل به مهما بالغت في التخييل، وهي أيضا من يهذب الخيال ويجعله خيالا عمليا وعلميا يتقبله الطفل المتلقي ويقبل عليه.

يؤدي هذا الخطاب المقدماتي الذي يعد أيضا من النصوص الموازية (المناصات) دورا في الإبانة عن المصادر التراثية التي اعتمد عليها المؤلف، والتي لا تقتصر فقط على الحكاية على ألسنة الحيوانات، بل تتسع لأنواع أدبية أخرى. والقول باستحضار مسرحيات جلاوجي للحكاية على ألسنة الحيوانات يجعلنا نستنتج مباشرة بأن نصوصه في تناص مع أحد أهم النصوص التراثية لهذا النوع الأدبي العتيق، هي نصوص كليلة ودمنة لابن المقفع (المقفع، 1981)، ويفترض أن التناص قد تم وفق مستويات متفاوتة، يكفي إثباتها ما رصدناه من خلال العناوين التي تستحضر الحكاية على ألسنة الحيوانات، وهي الحكايات التي عُرف بها ابن المقفع دون غيره، خاصة في الأدب العربي، بيد أن إثبات وجود التناص في المتن لا يكون إلا بالعودة إلى هذه النصوص في حد ذاتها ومقارنة مضامينها بمضامين كليلة ودمنة لاستجلاء مكامن التناص وآلياته ووظائفه، رغم أن المؤلف يؤكد لنا هذا الافتراض، حيث يقول في مقدمة مسرحياته بأن المسرحيات تتنوع من حيث الموضوعات والأهداف كما تتنوع أيضا بمصادرها، فمنها ما هو متخيل تخيلا بحتا، أي أن التداخل النصي فيه غير مباشر، ومنها ما هو مأخوذ مباشرة من قصص التراث العربي، الذي سعى المؤلف لاستنطاقه وسبر أغواره، ومنها ما هو مقتبس من التراث العربي ومن الأمثال خاصة، ومنها ما هو ممسرح عن نصوص أدبية قديمة وحديثة قصصا وشعرا، ومنها ما هو مسرحيات لغوية تهدف إلى تبسيط قواعد اللغة العربية للناشئة (جلاوجي، 2021، الصفحات 8-9).

يفترض أن يهتدي الناقد من خلال هذا الخطاب المقدماتي إلى عملية تفكيكيه للنصوص المسرحية والكشف عن مختلف مصادرها، وهو ما يدخل في صميم أهدافنا البحثية ويؤكد فرضياتنا واشكاليتنا المطروحة، بحيث تصبح النصوص المسرحية ميدانا خصبا لمسرحة واستعادة نصوص تراثية قد تستعصي على الطفل المتلقي قراءة، بينما تسهل عليه مُمَسرحةٌ ومعروضة.

كما قد تؤدي النصوص التراثية المستحضرة عموما دورا في تأصيل المسرح مضمونا، بعدما تم استعارته شكلا من الغرب، خاصة وأن المسرح يبدي تجاوبا وقابلية لاستيعاب مختلف النصوص

الحكائية، نظرا لتضمنه جزءا خاصا بالحكي في شكله، وهذا رغم عدم اتساعه لمختلف تفاصيل الحكي والسرد مقارنة باتساع القصة والرواية مثلا، لأنه يُبنى عادة على وحدة الحدث والفعل، والمؤلف المسرحي يُبئر نصه أو عرضه على حدث واحد فقط، وما يهمه بالدرجة الأولى ليس تفاصيل الحكي وإنما المغزى والهدف الذي يرتبط بحدث ما، ولهذا يجد المسرح ضالته في أنواع الحكي التراثي التي تحمل مغزى ما مثل الأخبار والأمثال والحكم والحكاية على ألسنة الحيوانات وبعض حكايات ألف ليلة وليلة والسير والتراجم وأشعار العرب، وغير ذلك من الأنواع السردية والشعرية التراثية، وهذا ما لاحظناه في نصوص عز الدين جلاوجي، وصرح به في مقدمة مجموعاته المسرحية. وهي النصوص التي يفترض أن نجدها حاضرة في مسرحياته من خلال عملية تفكيك هذه النصوص بحثا عن شبكة النصوص التي تشكلها.

2 - التناص الحكائي في المسرحيات:

تختلف المسرحية ببنيتها القائمة على الحوار كنوع أدبي خاص عن الحكاية القائمة على السرد، بيد أن المسرحية تستعين في أجزاءها على الخطابات الحكائية وتتناص معها كثيرا، لتحول المشاهد السردية إلى مشاهد حوارية خالصة محافظة على الحدث والشخصيات، والسياقين المكاني والزماني، فكلاهما محاكاة رغم اختلاف طرق هذه المحاكاة، فهي سردية في الحكاية، وتشخيصية حوارية في المسرحية، لهذا فالمسرحية عادة ما تجد السبل للتناص والتفاعل مع مختلف الأنواع الحكائية، مثل الحكاية الخرافية والعجائبية، التي يزيدها الخيال جاذبية وتقبلا من لدن المتلقي، لهذا فهي متواترة في الإبداع الموجه للطفل، وليست الحكاية فقط من تستهوي الطفل المتلقي، حيث يمكنه أن يتفاعل مع أنماط أخرى غير حكائية، كالمثل والخبر والطرفة والسير والتراجم وغيرها، والتي قد تبنى بناء حكائيا أيضا، لكن بطريقة غير مباشرة، كالمثل الذي يختزل ويضمر من وراءه حكاية ومضربا، كانت سببا في ضربه، فإذا إستحضر السياق حكاية مشابهة أطلق المثل واستعمل، وكذلك نجد في الخبر والطرفة عناصر السرد الحكائي، كما نجدها في التاريخ والقصص القرآني، وجميعها قد يوظف ويتجلى في المسرحيات، وهو ما يمكن ملاحظته في مسرحيات عز الدين جلاوجي، وهي النصوص التي سنشرع في استجلاء نماذج منها تباعا من خلال المسرحيات.

1.2- **التناص مع الحكاية الخرافية:**

عمد عز الدين جلاوجي إلى التناص مع "فن الخرافة "(La fable) أو الحكاية على ألسنة الحيوانات في نماذج كثيرة من مسرحياته، وهذا ما رصدناه وذكرناه في بداية البحث، حين تحدثنا عن العناوين الفرعية.

وأسباب مسرحة الخرافة رغم اختلافها بنيويا وشكليا عن المسرحية عائد إلى مميزاتها العامة، فهي حكاية ذات طابع خلقي، تعليمي، في قالبها الأدبي الخاص، وهذا الطابع يجعلها تتقاطع وتناسب مسرح الطفل، وهي تنحو منحا رمزيا في أنسنتها للحيوانات والجماد، لكن المقصود بالرمز هو معناه اللغوي العام، وليس معناه المذهبي (المذهب الرمزي) ، فالرمز فيها معناه أن يعرض الشاعر أو الكاتب شخصيات وأحداث، في حين يقصد شخصيات وأحداث أخرى عن طريق المقابلة بين ثنائية الإنسان مقابل الحيوان، أو الإنسان مقابل الجماد، بحيث يتتبع القارئ فيها صور الشخصيات الظاهرة، وغالبا ما تُحكى على

لسان الحيوان أو النبات أو الجماد، كما قد تحكى كذلك على ألسنة شخصيات إنسانية تُتَخَذُ رموزا لشخصيات أخرى (هلال، 1997، صفحة 501)، مما يجعلها مناسبة جدا للمسرحية التي تستعيدها جزئيا أو كليا عن طريق الامتصاص، أو الاجترار.

كما تتميز الخرافة بخصائص تجعلها مناسبة لأن تمسرح، مثل طابعها الرمزي الذي يتناول الواقع المعاش بمختلف قضاياه الاجتماعية والسياسية، خاصة عندما يتناولها بالنقد، وحيث لا يمكن للمبدع أن يعبر عن هذه القضايا بحرية فيلجأ إلى الرمز لها، لذا كثيرا ما يلجأ الكتاب إلى توظيف شخصيات من الحيوانات أو النباتات أو الجماد لتفادي المواجهة المباشرة مع السلطة السياسية أو الاجتماعية، ويمكن التمثيل لهذا من خلال نماذج متعددة من مسرحيات جلاوجي، مثل مسرحية الليث والحمار، القبرتان والريح، الدجاجة صنيورة، الثيران والأسد، الضبع والفارس، والثور المغدور، وجميعها يجتر ويمتص نصوص كليلة ودمنة التي أسس بها ابن المقفع لفن الخرافة في الأدب العربي، بعدما نقلها من آداب الحضارات القديمة، كالفارسية والهندية واليونانية، وبالتالي يستعير جلاوجي هذه الرموز الحيوانية من كليلة ودمنة، كما قد يستعير متونها بطرق متفاوتة، وأحيانا يستعيرها عبر وسطاء من الأدب الحديث، مثلما لاحظنا ذلك في مسرحية الدجاجة صنيورة التي استعارها من قصة دجاجة أم يعقوب لميخائيل نعيمة (نعيمة، 1993، صفحة 45)، كما استعار القبرتان والريح عن قصة أحمد شوقي التي عنونها بـ: "الوطن" (شوقي، 2012، الصفحات 904-905)، والذي استعارها بدوره من جون دولافونتان وعبد الله ابن المقفع.

وكما هو ملاحظ أن الكاتب قد أعاد صياغة عنوان مسرحية "الدجاجة صنيورة" صياغة جزئية من النص الأصلي دجاجة أم يعقوب لميخائيل نعيمة، والحقيقة أن الخرافة لا تُستحضر كفن إلا على مستوى العنوان، وبعض عناصر المتن التي تعطينا الانطباع أننا إزاء حكاية خرافية، بينما تضمنت المسرحية والقصة الأصلية لها مضمونا واقعيا استهدف النصان فيه نقد واقع اجتماعي يرى في البخل والحرص الشديد سبيلا للعيش، وربما يحيلان معا إلى نصوص الجاحظ حول البخلاء، أو لعلهما يتقطعان معه في موضوع بخل العجائز، ويحيل نص جلاوجي إحالة مباشرة نحو قصة أم يعقوب لنعيمة محافظا على موضوعها الأساسي وعلى طبيعة شخصياتها الرئيسية والثانوية، ولعله إذ يعنون مسرحيته بالدجاجة صنيورة فهو يمنحها دور البطولة كشخصية تدور حولها الأحداث، بينما يمنح نعيمة البطولة لأم يعقوب، وهو ما يتبين انطلاقا من عنوان القصة، في حين يحافظ جلاوجي على تسمية الدجاجة صنيورة، لكنه تصرف في أسماء شخصيات المسرحية وكيّفها وفقا لطبيعة المجتمع الجزائري، "فأم يعقوب" مثلا تتحول إلى "فطومة"، بينما تصبح "أم زيدان" أو "أم الثآليل" "عائشة"، وقد نقل جلاوجي هذه الشخصيات من بيئتها العربية المشرقية إلى البيئة الجزائرية تكييفا لها مع مدارك الطفل وخصوصياته الثقافية والاجتماعية.

يمكننا أيضا ملاحظة أن المسرحية تُستهل بأرجوزة من المحتمل أن تكون من نظم الكاتب نفسه، وما يهمنا في هذا السياق هو اختلافه عن النص الأصلي الذي اقتبس منه فكرة المسرحية وتضمينها أبيات من الشعر تلائم مدارك الطفل

وتستميله، نظرا لما فيها من موسيقى متأتية من الأوزان الشعرية، والتي اختار منها أسهلها نظما وتلق، وهي الأرجوزة التي يقول فيها على لسان فطومة صاحبة الدجاجة صنيورة:

دجاجتي المسرورة اسمها صنيورة
ريشها الجميـــل أسود طويـــــل
تنبش التـــراب تطعم الأحبـاب
بيضها كبيـــــر طـــازج كثـــير
ساقها نحيـف شكله لطيـــف
مخلبها قـــوي عرفـــها وردي
لها شكل الدجاج ومشية الدراج
دجاجتي المسرورة اسمها صنيورة

(جلاوجي، الدجاجة صنيورة، 2021، صفحة 74)

وتلائم هذه الأرجوزة الشكل المسرحي الذي عادة ما يستهل بالإنشاد الشعري، بحيث يسهل على المتلقي إدراك العنصر الجديد الذي أضيف إلى مصدر القصة التي اقتبس منها، أما على مستوى قصة هذه المسرحية فالملاحظ أن الكاتب حافظ على بنائها الحكائي كما وردت في مصدرها، حيث حاول عن طريق الحوار أن ينقل هذه النصوص من النوع القصصي إلى النوع المسرحي، عن طريق تفعيل الصراع الذي يعد أساسا ثابتا لأي عمل درامي، وهذا ما يظهر من خلال الصراع الذي جسدته شخصية فطومة مع زوجها ومع جيرانها:

فطومة: منذ أيام أصبحت لا أجد البيض في الخم فأنا أستفسر منها.

الزوج: وأين يذهب البيض فقد تعودت أن تبيض كل يوم بيضة.

فطومة: ومن غيرُ عائشة؟ هي وبناتها يسرقن البيض.

الزوج: إن بعض الظن إثم.

فطومة: بل أنا متأكدة وسأعاقب السارقة.

(جلاوجي، الدجاجة صنيورة، 2021، الصفحات 76-77)

وهو صراع حول الدجاجة صنيورة وبيضها الذي اختفى فجأة فظنت فطومة بأن جيرانها هم الذين سلبوها هذا البيض، ثم اختفاء الدجاجة في حد ذاتها، رغم براءتهم من هذا الإثم، ولم يكن هذا سوى من سوء ظن فطومة، «وبعض الظن إثم»، وهي العبارة التي تكررت في المسرحية، وفي القصة معا، والتي تحيلنا إلى النص القرآني التالي: يقول الله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ﴾ (الآية 12 من سورة الحجرات).

وهي القيمة والمغزى الذي يريد الكاتب تمريره للمتلقي وهي عدم الظن بالناس، والذي قد يفضي إلى صراع دائم معهم، وقد تكون مآلاته أسوء عندما يكون مميتا، كما وقع لفطومة، وقبلها أم يعقوب، عندما افتقدتا دجاجتهما اللتان لم تتغيبا سوى لتعودا بكتاكيتهما الصغار، وتبحثا عن صاحبتهما فطومة/ أم يعقوب لتفرحهما بعودتهما غانمتين بصيصانهما، لكن الأوان قد فات، بعدما ماتت فطومة/ أم يعقوب قهرا وكمدا على فراق صنيورة الغائبة، ولو أنهما قد صبرتا قليلا لأصبحت الدجاجة دجاجات كثيرة، ولتضاعف بيضهما، وفي هذا دعوة ضمنية مستمدة من تعاليم ديننا الحنيف، وهي عدم استباق الأرزاق، فلو صبرت فطومة قليلا ولم تظن بجيرانها السوء لحظيت بدجاجتها، وبدجاجات أخر:

"الزوج: خالتك رحمها الله.

سميرة: ماذا تقول؟

الزوج: ماتت بعد أيام من ذهابكم.

سميرة: لقد ماتت خالتي فطومة يا أماه.

عائشة: سبحان الله إنا لله و إنا إليه راجعون.

الزوج: أثر عليها السقوط وزادها الحزن على صنيورة"

(جلاوجي، الدجاجة صنيورة، 2021، الصفحات 79-80).

والملاحظ أن هناك اختلاف كبير بين المسرحية والقصة الأصلية، وهو اختلاف يفرضه الاختلاف النوعي بين القصة والمسرحية، حيث بإمكان القصة أن تستوعب الكثير من التفاصيل، كوصف الكاتب الحالة النفسية والوجدانية لشخصية "أم يعقوب"، التي كانت تظن أنها المسؤولة عن فقدان دجاجتها، مما جعلها تفقد طعم الحياة بدونها، فهي أغلى ما تملك، بينما لم تتسع المسرحية لكثير من التفاصيل الدقيقة بحكم طبيعتها القائمة على وحدة الحدث والحوار الذي لا يتسع لكثير من السرد والوصف، ومنها مشهد عودة الدجاجة صنيورة بفراخها وبحثها عن سيدتها، وتساؤلها عن مكانها بالتفاتها يمنة ويسرة في قصة دجاجة أم يعقوب، بينما تظهر بطريقة مفاجئة في نص المسرحية دون أن يظهر عليها أثر التساؤل عن صاحبتها، وهذه الجزئية مهمة بحكم أنها تمنح دورا مؤنسنا للدجاجة صنيورة بطلة المسرحية والقصة، وبالتالي يثبت تفاعل النصين واستحضارهما لفن الخرافة، لأن معظم الشخصيات فيها شخصيات واقعية ماعدا الدجاجة. وما يهمنا في هذا المستوى الاستعارة للرموز الحيوانية، التي تلعب دورا في إضفاء الطابع الرمزي على المسرحية، وبالتالي إثارة وتنمية خيال وذهن الطفل المتلقي بدفعه لكشف المضمر الثقافي في المسرحية، واستنتاج أهدافها التربوية، ويمكن أن يُنظر لهذا الرمز كتقنية من تقنيات التغريب بمفهوم بريخت، التي تستهدف إشراك جمهور الأطفال ذهنيا، وحثهم على ربط العلاقات بين الرمز والمرموز له، واستنتاج المغزى العام للمسرحية.

يتميز الرمز في المسرحية التي تمتص الخرافة وتستحضرها بالشفافية والسهولة، أي أنه يشير بطريقة شفافة إلى الشخصيات المرموز لها، ويتأتى هذا عن طريق أنسنة الحيوانات بإثبات الصفات الإنسانية لها، حتى لا يغيب عن الطفل المتلقي أن المقصود هو الإنسان، وليس الحيوان أو الجماد في حد ذاته، ونعثر على هذا التوظيف في مسرحيات عز الدين جلاوجي التي حملت عناوين لشخصيات مؤنسنة، ومن ذلك "القبرتان والريح"، وكما يشير هذا العنوان، فإن أبطالها وشخصياتها من عالم الطبيعة ومن عالم الحيوانات، فالكاتب يتخذ من هذه الشخصيات مواقف ورموز لما يحدث في عالم البشر، هذا ما تعبر عنه "القبرتان" عندما رفضتا إغراء الريح لهما لنقلهما إلى مناطق خصبة جميلة:

الريح: (مفتخرا) اليوم فقط دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن، فرأيت حدائق غناء، وجبالا شماء، وسواقي رقراقة، وعصافير زقزاقة، فالحَب سكر، والماء شهد ولبن.

القبرة الأولى: (متعجبة) أيهما أجمل من هذا المكان! سبحان من أبدع خلقه!

القبرة الثانية: إنه لمكان جميل حقا

(جلاوجي، القبرتان والريح، 2021، الصفحات 41-42).

يتفاعل الطفل ايجابيا مع الشخصيات المؤنسنة خاصة في مراحله العمرية الأولى، حيث

يكون مولعا بحب الحكايات التي يكون أبطالها من الحيوانات (القبرتان)، أو من عالم الجماد (الريح)، وفي هذه المسرحية يحاول الكاتب تجسيد قيمة حب الوطن في نفوس الناشئة مهما كانت ظروفه بائسة، ومهما كانت ظروف البلاد الأخرى مرفهة، لهذا لا تستسلم القبرتان لإغراء الريح لهما للهجرة من موطنهما، وتشبثهما به، و توظيف أسلوب الرمز غير المباشر يسهم كثيرا في تحقيق التفاعل الايجابي بين شخصية الطفل المتلقي والشخصيات المسرحية المؤنسنة، خاصة حينما يتيح هذا التفاعل للطفل إسقاط هذه النماذج على عالمه الحقيقي، وبالتالي يتخذها قدوة في سلوكه ومواقفه الحياتية. وهكذا نلاحظ محاولة الكاتب تحميل أفكاره لشخصيات مسرحيته بطريقة غير مباشرة، وهذا ما يظهر من خلال الحوار الثلاثي بين شخصيات الريح والقبرتان:

القبرة الثانية: هل لك وطن يا ريح؟

الريح :لا فأنا ابنة السبيل.

القبرة الأولى: إذن فأنت لا تعرفين قيمة الوطن ومكانته.

القبرة الثانية: وحب الوطن من الإيمان، ونحن هذا هو وطننا ولدنا عليه وفيه ترعرعنا.

القبرة الأولى: استنشقنا هواءه، وأكلنا خيراته، وشربنا مياهه، وحضننا ليله ونهاره.

القبرة الثانية: فكيف تريدينا أن ننسى له الفضل؟ إنا إذن لمن الأوغاد الجبناء.

الريح: لكن وطنكما غير جميل.

القبرتان: (معا) اسمعي يا ريح، هبي جنة الخلد اليمن فلا شيء يعدل الوطن.

(تجريان وراءها بالعصا فتنطلق فارة)

(جلاوجي، القبرتان والريح، 2021، الصفحات 42-43).

تستمد المسرحية من الخرافة الطابع التضميني، ووضوح اللغة وسهولتها، رغم عمق المعاني الواردة فيها، حتى تؤدي وظيفتها الإصلاحية والتربوية على أحسن وجه، ولعل الكاتب قد تفطن إلى هذه الخصائص، حينما أراد تعميق قيمة حب الوطن في نفسية المتلقي الطفل، إدراكا منه بخطورة ما يعيشه الجيل الحالي من ميل وإلحاح على الهجرة بنوعيها الشرعية وغير الشرعية، وهنا تتوارى هذه الأفكار من خلال توظيف خاصية الرمز على مستوى الشخصيات المؤنسنة في هذه المسرحية، حيث يبدو للقبرتان وطن تتشبثان به، بينما لا وطن للريح فهو ابن السبيل، لهذا فلا ارتباط له بوطن معين، ولا شعور له بانتماءٍ لوطن معين، وبالتالي لم يتمكن في النهاية من إغراء ودفع القبرتان لمغادرة وطنهما.

غالبا ما تنتهي المسرحية التي تستلهم الخرافة بحكمة ومغزى، تعد خلاصة للقصة أو للتجربة المقدمة فيها، وهي تكون بمثابة درس للمتلقي، وهذا ما ورد على لسان القبرتان في آخر المقطع المذكور آنفا، وهي العبارة التي ختمت بها المسرحية، حيث تقول القبرتان معا بصوت واحد: **اسمعي يا ريح، هبي جنة الخلد اليمن، فلا شيء يعدل الوطن**، حيث يبدو المغزى واضحا جليا وهو حب الوطن والتعلق به، وقد كان هدفا لأحمد شوقي الذي عنوّن خرافته بالوطن، ثم أجرى أحداثها على لسان العصفورتين، بينما عنوّن جلاوجي مسرحيته بـ : القبرتان والريح مؤنسنا الحيوانات والجماد معا، مجريا أحداث مسرحيته على ألسنتها، في حين أن استهدف الموضوع نفسه والمغزى ذاته، وهو حث الطفل على التشبث بالوطن، والتعلق به مهما كانت الظروف التي يمر بها، فلا مأوى له سوى وطنه، ومهما ابتعد عنه

فسوف يعود إليه سواء سخرت له الريح ذلك أو لم تفعل.

أما المضمر في هذه المسرحية فهو تسليط الكاتب الضوء على ظاهرة متفشية بين شباب الجزائر وشيابه معا، وهي الهجرة بجميع الوسائل المتاحة سواء شرعية أو غير شرعية، وهي الفكرة التي يتم تلقينها للأطفال منذ نعومة أظفارهم فيضعون الهجرة نصب أعينهم، وكأن الوطن يضيق بهم، بينما يفترض أن يتم إعدادهم لتولي مسؤولية تغيير الظروف السيئة بظروف أخرى حسنة، خدمة لأوطانهم عوض الهروب منه، والبحث عن أوطان جديدة لن يجدوها مهما هربوا ومهما بحثوا، فالوطن واحد، وهو الكفيل بمنحهم الأمن والأمان.

2.2- التناص مع الأمثال:

تعدّ الأمثال وجها من وجوه الذّاكرة الإنسانيّة، فهي حاملة لدلالات عديدة، وتضرب عادة لمورد معيّن. فهذه الأمثال نابعة من أحداث الحياة ومواقف الإنسان وتجاربه، فالمثل هو" العبارة الموجزة المعبّرة عن رأي الشّعب اتجاهه، فهو إذن ترجمان لتفكير الشّعب حتى لو كان ساذجا وبسيطا إلّا أنّه ينمّ عن تجربة أفراده وثقافتهم. (الحميد، 2009، صفحة 123)"

تعتبر الأمثال بنوعيها الشعبية والفصيحة مصدرا ثريا نهل منه عز الدين جلاوجي مضامين مسرحياته، إدراكا منه بدور وأهمية هذه الأمثال في تربية وتلقين الطفل، خاصة من خلال بنيتها اللغوية المختزلة، والتي تعكس في مقابل هذا الاختزال ثراء دلاليا يمكن للطفل استيعابه، وأهم ميزة في المثل في نظرنا هو تضمنه لحكاية كانت سببا في ضرب ذلك المثل وأصلا له، حيث يرتبط سياق استعمال ذلك المثل دائما بموقف مشابه لحكايته الأصلية، أو بمعنى آخر يستحضر حكايته وسياقه الأصلي، وخارج سياقه الشبيه هذا لن يكون متداولا لأنه سيكون دون معنى، لهذا فهو متاح للمسرحة أكثر من غيره، وهو ما تفطن إليه المؤلف الذي أورد عدة نماذج مسرحية تقوم في بنيتها على بنية المثل وتستحضره حرفيا وحكائيا، ومن ذلك ما أورده المؤلف في مسرحية "الكلب والملك" التي عمد فيها إلى استحضار مثل متداول كثيرا في الأوساط الشعبية، إلا أن له أصولا فصيحة، وهذا المثل هو: **"جوع كلبك يتبعك"** (جلاوجي، الكلب والملك، 2021، صفحة 115)، وفي رواية أخرى **" أجع كلبك يتبعك"**، حسب رواية الميداني في مجمع أمثاله (الميداني، 1995، صفحة 165)، كما قالت العرب أيضا في أمثالها بصيغة أخرى مغايرة: **"سَمّن (أو أسمن) كلبك يأكلك"** (الميداني، 1995، صفحة 333)، رغم أن معناهما مختلف تماما، إلا أنهما قد يلخصان معا العلاقة بين الراعي ورعيته أو الحاكم والمحكوم، حيث تسرد حكاية المسرحية قصة ملكٍ طاغٍ في تعامله مع رعيته، عمد إلى تجويعهم والتنكيل بهم ظنا منه بأنه سيسيطر بتعامله هذا معهم، وبأن أساس الملك يكون بهذه الطريقة، في حين أن العكس هو الصحيح، وربما قد امتثل الملك معنى المثل الفصيح "سمن كلبك يأكلك" فخشي على ملكه واتبع معنى المثل المنتشر بين العوام "جوع كلبك يتبعك"، الذي يحمل معنىً مناقضا تماما لمعنى المثل الثاني الفصيح، لكنه يستدعيه على سبيل المعارضة، واستحضار الأضداد لبعضها البعض، والأشياء بالأضداد تعرف، والمرجح أن أساس الملك يكون بالاعتدال في تسيير أمور الرعية بعدم تجويعهم أو المبالغة في إذلالهم، أو توفير أسباب الرفاه لهم إلى درجة الطمع في

سلطته، والنتيجة في الحالين واحدة، وهي ثورة الشعب/الكلب على صاحبه/الملك، ومحاولة التخلص منه، لهذا نجد أن جلاوجي قد أنهى مسرحيته بإضاعة هذا الملك، فقد قُتل هذا الملك من طرف أخيه بتواطؤ من رعيته، بعدما أعياهم نصحه، إلا أنه كان مصرا على التنكيل بهم بتجويعهم والضن عليهم واعتبارهم مجرد كلاب لئام، تستحق التجويع لتبقى دائما تابعة لسلطته الجائرة، وخشية الانقلاب عليه، وأفضى هذا التعامل إلى قتل هذا الملك في النهاية على يد أقرب الناس إليه، وهو أخوه بمعية الشعب، وتحيل هذه النهاية المأساوية بطريقة غير مباشرة إلى مثل عربي فصيح آخر مؤداه قولهم: **"دماء الملوك أشفى من الكَلَب"** (الميداني، 1995، صفحة 271)، فإذا اعتبرنا أن الشعب مجرد كلاب كما ينظر إليهم الملك، فإن تجويعه أو تسمينه لهم سيصيبهم بالكَلَب في الحالتين، فيتكالبون على حكمه ويدفعهم للثورة عليه، وفي الثورة جنون وحماس كالكَلَب، الذي لا يكون شفاؤه إلا بدم الملك الذي أريق في النهاية، وتم التخلص من بطشه وطغيانه.

وتجدر الإشارة إلى أن استحضار هذا المثل كان عن طريق المعنى، ونتيجة تأويل خاص من القارئ، وربما قد غاب عن مقاصد المؤلف، حتى أن معناه في الأصل مختلف عن معناه التأويلي، فحين قيل أن دماء الملوك أشفى من الكَلَب قصدوا صفاء دمهم الشافي من الكَلَب، وهو معنى مختلف تماما عن سياق المسرحية، لكن إراقة دم الملك كان وحده الشفاء لغليل الشعب من طغيانه وإذلاله لهم واعتبارهم كلابا. وفي السياق نفسه أنهى جلاوجي مسرحيته ببيت من الشعر فيه من الحكمة ما يدحض هذا المثل القائل "جوع كلبك يتبعك"، وهذا البيت هو: **'ربما أكل الكلب مؤدبه ... إذا لم ينل شبعه"** (جلاوجي، الكلب والملك، 2021، صفحة 117).

وقائل هذا البيت هو عامر بن جذيمة حينما مرّ بالملك وهو مقتول، وقد كان سمع قول الملك قبلًا "جوّع كلبك يتبعك"، فقال هذا البيت، فصار هذا الكلام مثلًا أيضًا، ومعنى هذا أن المبالغة في حرمان الكلب من التغذية قد يجني على صاحبه، ذلك أن الكلب إذا لم ينل حظه من الشبع فإن أول ضحاياه صاحبه أو مؤدبه، ويتحين أول فرصة للتخلص منه ومن سلطته الجائرة، فالكلب هنا يرمز من منظور الملك للشعب الذي يجب أن يعامل معاملة الكلاب حسب هذا الملك، وحسب الكثير من الحكام في مختلف العصور، لهذا فمن الطبيعي أن يترصد الكلب/الشعب المُجوَّع الفرصة للتخلص من الملك الطاغية.

ويبدو أن مقارنة بسيطة بين مضمون المسرحية مع مصدره في مجمع الأمثال للميداني يخلص فيها القارئ إلى أن مضمون المسرحية كان متماهيا ومطابقا ومجترا لما ورد من شرح للمثل في مجمع أمثال الميداني، وبنى مسرحيته على سياق وموقف شارح لمضرب هذا المثل الذي قد يُعرف مضربه بمعرفة أصله الفصيح، كما أن تداوله وانتشاره بين العامة يجعله يبدو كمثل شعبي يمتح من البلاغة الشعبية التي يمزجها الكاتب ببراعة واقتدار بأمثال أخرى يستدعيها دون وعي منه، كما يستدعي أحيانا الشعر الفصيح، مستثمرا ما في الأمثال والأشعار من حكمة لا تخلو من مغزى تربوي، يستهدف تنشئة الطفل تنشئة سياسية واجتماعية، مازجا إياها في المسرحية.

كما لم تخل المسرحية في بنائها من نقد وهجاء لأولئك الساسة الذين يعاملون رعيتهم معاملة هذا

الملك لشعبه، واعتبارهم مجرد كلاب يجوعهم ليتبعونه ويسيطر عليهم، وإذ يقوم جلاوجي بهذا النقد بطريقة غير مباشرة عن طريق الرمز باعتماده على شخصيات متخيلة، لكنها يمكن أن تحيل على شخصيات واقعية موجودة في حاضرنا وماضينا السياسي، أو قد توجد في المستقبل، وهو ما تكشف عنه الشخصيات الرمزية سواء الحيوانية كالكلب أو الشخصيات الانسانية. والواقع أن جلاوجي لا يستهدف النقد السياسي لواقع ما، بقدر ما يسعى لتعليم الناشئة سبل الحكم الرشيد، فجميعهم سيكون مسؤولا في المستقبل، بعضهم مسؤولا اجتماعيا في بيته وأسرته وعمله، والبعض الآخر سيكون مسؤولا مسؤولية سياسية، لذلك فجميعهم سيكون حاكما مسؤولا في يوم من الأيام، لهذا وجب عليه أن يتشبع بآليات الحكم الراشد الذي يتيح له الاستمرار في حكمه دون ضرر، ودون أن يكيد له أهله ورعيته، وهذا هو المغزى العام الحقيقي الذي تريد المسرحية نقله للمتلقي الطفل، كما يراد تعميق معرفة الطفل لتراثه الأدبي من خلال نموذج الأمثال، فقد يصعب على الطفل في مرحلة عمرية معينة الاطلاع على أمهات المصادر، كالاطلاع على مجمع الميداني، لكن من الممكن جدا أن يتلقى أجزاء مُمَسرحةٌ منه، تلقي إيجابي ومتفاعل، خاصة وأن جلاوجي قد برع في تذليل وتطويع هذه المضامين التراثية، وكيّف لغتها، بحيث تبدو متاحة لفهم الطفل، مؤدية وظيفة مضاعفة، هي الوظيفة التعليمية التلقينية للغة وللمثل، والوظيفة التربوية المستفادة من مغزى مضمون المسرحية والمثل، أوجد لها الكاتب شكلا أدبيا وفنيا ملائما للطفل، حيث يتعلم ويستفيد بطريقة ممتعة وشيقة، عندما يتلقى المسرحية ويتفاعل معها.

تتعدد نماذج المسرحيات التي بناها جلاوجي على أمثال فصيحة كثيرا، ومنها نذكر على سبيل المثال لا الحصر: مسرحية المتطفل الطماع واللهفة القاتلة وهنبقة العبقري ولقاء الأذكياء وغيرها. حيث يستحضر الكاتب في مسرحية "لقاء الأذكياء" المثل القائل: **"و افق شن طبقة"**، حيث يضرب هذا المثل عندما يتوافق فيه الزوجان ويتفقان في الكثير من الأمور، فيقال عنهما وافق شن طبقة، وككل الأمثال لا يخلو هذا المثل من حكاية بطلاها شن وطبقة، وكيف أنهما يتوافقان في الذكاء والفطنة، وملخص حكاية المثل أن شنا رجل ذكي خرج يسعى يوما بحثا عن امرأة توافقه في الذكاء والفطنة، فصادف رجلا في طريقه يشق في مرافقته عناء ووعثاء السفر، فبادره بالحديث قائلا أتحملني أم أحملك؟ وقصد أتحدثني أم أحدثك، لكن الرجل بغبائه لم يدرك هذا المقصد، فأجابه بأن كلاهما يمتطي دابته، ولا حاجة لأن يحمل أحدهما الأخر، كما سأله شن عن زرع أأكل أم لا؟ وقصد مجازا أبيع الزرع وأكل ماله، أم لم يُبع بعد، ليجيبه الرجل أن الزرع في سنبله، وبالتالي فهو لم يؤكل بعد، وعندما رأى جنازة، سأل شن الرجل أميت صاحب النعش أم حي، بمعنى هل ترك من بعده خلفا وذرية تدعو له أم لم يترك، فاستغرب الرجل سؤال شن وظن أنه غبي، بينما تضايق شن وأراد مفارقة الرجل لولا إلحاحه عليه أن يرافقه إلى بيته، وكان للرجل ابنة تدعى طبقة على قدر كبير من الفطنة، حدثها والدها عما وقع له مع شن معتقدا غباءه، ولكن ذكاء الفتاة هداها لمقاصد ومعنى حديث شن، فأفهمته لوالدها، فخرج إلى شن يحدثه بمعنى كلامه، فسأله شن

عمن أفهمه ما لم يدركه سابقا، فأجابه بأنها ابنته طبقة، فأدرك شن بأنه وجد ضالته، وطلبها للزواج مباشرة، ومنذ ذلك الحين قيل وافق شن طبقة.

لقد حافظ جلاوجي على جوهر ومضمون المثل، واجتره اجترارا كليا، بيد أننا نلاحظ أنه أضاف لمسرحيته بعض لمساته الخاصة، ابتداء من عنوان المسرحية التي وسمها بلقاء الأذكياء وقصد به أيّ شخصين أو أكثر، يلتقون ويتوافقون في الذكاء أو في الأوصاف، أو في الأخلاق، سواء كانت العلاقة بينهم زيجة، أو صداقة، أو صحبة، أو زمالة، فلا بد للخل أن يختار خليله، كما لابد للزوج أن يختار زوجه، وهذا ما يدعو إليه المثل في مغزاه وسياقه العام، وهو مغزى وسياق مستنبط من ديننا الإسلامي الحنيف، فعن أبي **هريرة -رضي الله عنه- عن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: " المرءُ على دِين خليله، فلينظرْ أحدُكُم مَن يُخَالِلْ"**، وكذلك نجد في **قوله تعالى: { الْأَخِلَّاءُ يَوْمَئِذٍ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إِلَّا الْمُتَّقِينَ }**، (سورة الزخرف الآية 67). ففي الآية الكريمة، كما في الحديث الشريف حَثٌّ على اختيار الخليل لخليله، واختيار التقي منهم، حتى لا يصبح الخليل عدوا يوم الحساب، ومن هذا المنطلق ضرب المثل الذي لم يكن منافيا لما يدعو إليه ديننا الحنيف. وبالتالي نكون إزاء توظيف للمثل في المسرحية توظيفا يجر من ورائه نصوصا مرجعية أخرى تستحضر في المثل، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ويدعم هذا التوجه للأمثال نحو استحضار المضامين الدينية القدرة الإقناعية والحجاجية للأمثال أولا، ثم للمسرحيات ثانيا، عندما تتقاطع في معناها مع توجيهات ديننا الحنيف، وهي مضامين مناسبة للطفل ولا تتنافى مع التوجهات التربوية التي يرومها مسرح الطفل وآدابه بصفة عامة.

وإذا انتقلنا إلى متن المسرحية سنجدها مكونة من مشهدين رئيسيين، المشهد الأول منهما تخييلي، وهو نتاج تكييف الكاتب لحكاية المسرحية المستمدة من المثل، وهذا المشهد عبارة عن حوارية جرت بين شن ووالده مفاده حرص الوالد على دفع ابنه للزواج من ابنة عمه التي لم تكن توافقه في الذكاء، مما يدفعه لعدم الانصياع وراء رغبة والده بلطف ودون أن يعقه، ويقرر الخروج في رحلة البحث عن الزوجة المناسبة، وهي الرحلة التي كانت موضوع المشهد الثاني من المسرحية، والذي استنسخ فيه حكاية مثل "وافق شن طبقة"، ونقلها بصيغة حوارية تبسيطية، حافظ فيها على الشخصيات نفسها بأسمائها الأصلية، ناقلا المضمون نفسه، ملبسا المثل ثوب المسرحية، تسهيلا على المتلقي الطفل استيعاب هذا المثل والقيم التربوية التي يحث عليها، وأهم هذه القيم اختيار الصحبة أو الزمالة الطيبة، والتمهيد للزيجة الصالحة في المستقبل.

خاتمة:

إن المتتبع لمسرحيات عز الدين جلاوجي الموجهة للطفل، يلاحظ ارتباطها الوثيق بالتراث الحكائي خاصة، حتى يعتقد البعض أن المدونة المدروسة ليس لها من المصادر التي تنهل منها سوى هذا التراث، نظرا لغلبته وطغيانه وكثرة توظيفه، مما يثبت حاجة المسرح لاستلهام مختلف الأشكال التراثية العربية كالأمثال والحكم والأشعار وغيرها. ووضعها في قالب فني مُمَسرحٍ، وهذا بهدف بعث التراث العربي الإسلامي في شكل جديد ومناسب للتلقي، حيث يشكل المسرح

شكلا مناسبا لذلك بحكم طبيعته وقابليته للعرض والتفاعل مع جمهوره، مما يسهل عملية بث الرسائل المتوارية من ورائه.

إن القارئ لهذه النصوص المسرحية يلاحظ أن توظيف الأمثال فيها قد ساهم في توضيح بعض مواقف المسرحيات، ونقل الحوار من خطاب مباشر بين الشخصيات إلى خطاب فيه ترميز وإيحاء عن طريق استحضار الأمثال التي تداولتها الشخصيات المتكلمة، وحملت دلالات تدعو الطفل/المتلقي إلى مجموعة من القيم التربوية والتعليمية، كحب الوطن وحسن اختيار الصحبة، وأخذ العبر من المواقف التي قيلت فيها هذه الأمثال، وكأن الكاتب لم يجد سياقا لتمرير هذه القيم التربوية إلاّ من خلال توظيف هذا النوع الأدبي، الذي يتطلب فهم مغزاها استرجاع السياق الذي يضرب فيه المثل أي مضربه، وهو ما يتكفل به السرد الحكائي المتواري خلف المثل، والذي يمكن استعادته وتوظيفه في المسرحية التي تتسع عناصرها للعنصر الحكائي الناقل للحدث المسرحي، الذي يتخذ من الأمثال مطية لذلك، وبالتالي يستمتع الطفل/المتلقي بتلقي المسرحية التي تتضمن عادة عناصر كوميدية تستقطب اهتمامه، وفي الوقت ذاته يحصل على المثل ومعناه ومضربه والقيم التي يحث عليها، بطريقة تجمع بين المتعة والتعلم.

لعبت الحكاية الخرافية دورا هاما في نقل وتمرير أفكار وإيديولوجية الكاتب عن طريق توظيفه للشخصيات المؤنسة، وهذا ما لاحظناه في مسرحية "القبرتان والريح"، التي تناول فيها قضية حب الوطن مع التضمين للواقع الحالي للشباب، وهي الهجرة الغير شرعية هروبا من قساوة العيش، وهي المسرحية التي استلهمها من حكاية الوطن لأحمد شوقي، ولم يغير موضوعها ومغزاها، بيد أنه غير شكلها الأدبي ونقلها من النظم الشعري إلى الحوار المسرحي، لهذا سيتفاعل نصه المسرحي بطريقة مباشرة مع نص أحمد شوقي، وبطريقة غير مباشرة مع لافونتان، الذي استمد منه شوقي الشكل الشعري للخرافة، بينما يستمد الجميع من كليلة ودمنة لعبد الله ابن المقفع، والذي يستمد بدوره من الحضارات القديمة كالحضارة اليونانية والهندية، وغيرها من الحضارات القديمة الشرقية والغربية، مما يُظهر لنا أهمية الرموز الحيوانية المؤنسنة في جل مراحل التفكير الإنساني، خاصة مراحله البدائية، والتي تشكل مرحلة الطفولة نموذجا من التفكير البدائي للإنسان، لهذا نجد الطفل يطرب ويميل دائما للخطابات التي تستحضر الحيوانات.

يبدو جلاوجي ممتثلا وواعيا بأهمية الرموز الحيوانية بالنسبة للطفل، لهذا نجده قد اشتغل في معظم نصوصه المسرحية على رمزية الحيوانات، سواء في العناوين، أو في المتون، وهذا ما نلمسه في مسرحية الدجاجة صنيورة التي اقتبسها مباشرة من قصة دجاجة أم يعقوب لميخائيل نعيمة، رغم واقعية مضمون القصة والمسرحية معا، إلا أنه اختار عنوانا يستحضر فيه رمزية الحيوان، بل أكثر من ذلك، فهو يجعل من الدجاجة محور حكاية المسرحية، مثله مثل نعيمة في القصة، بيد أنه أكثر تركيزا على رمزية الحيوان في المسرحية، كما يمنحها دور البطولة فيها، لتبدو المسرحية رغم واقعية أحداثها وكأنها متكئة كليا على الرمزية الحيوانية، على الرغم من أنه لم يسند للدجاجة صنيورة أي دور حواري في المسرحية.

إن الغاية من دراسة التفاعلات النصية في النصوص الموجهة للطفل هو محاولة إخراج أدب الطفل من الدراسات الكلاسيكية التي تتحجج بخصوصية هذا الأدب، ومثل هذه الدراسات التفكيكية من شأنها أن تبرز لنا بوضوح رأس المال المعرفي للكاتب والذي يريد تمريره للطفل، وهو رأس مال ذو طبيعية إيديولوجية وثقافية يحاول فيها الكاتب بلورة تصور خاص وملائم للمتلقي لأدبه، لهذا عمد جلاوجي إلى نصوص الحضارة العربية الإسلامية وبسطها، ثم قدمها في قالب مسرحي مناسب لمدارك الطفل، وتحثه على قراءة النص وما وراءه، وهي آلية تكسبه دربة على القراءة الواعية والمتفاعلة، عن طريق تنشيط ذهن الطفل، وحثه على التفكير والتلقي الإيجابي للنص والعرض المسرحي.

5. قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

1 عز الدين جلاوجي، (2021)، الليث والحمار، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر.

2 عز الدين جلاوجي، (2021)، الثور المغدور، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر.

3 عز الدين جلاوجي،(2021)، الدجاجة صنيورة، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر.

4 عز الدين جلاوجي، (2021)،السيف الخشبي، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر.

5 ابن المقفع، (1981)، كليلة ودمنة، دار الشروق، بيروت.

6 مخائيل نعيمة، (1993)، أبو بطة، منشورات نوفل، لبنان.

7 أحمد شوقي، (2012)، الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر.

8 عبد المجيد الحسيب، (2007)، حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب العربي والعلوم الانسانية، مكناس.

9 عبد الحق بالعابد، (2008)، عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف ، الجزائر.

10 عبد الحميد بورايو ، (2009)، منطق السّرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السّهل، الجزائر.

11 كليمان موزان، (2010)، نحو تاريخ أدبي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان.

12 محمد غنيمي هلال، (1997)، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر.