

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران

كلية الآداب، اللغات والفنون

قسم الفنون الدرامية



المضامين التربوية و الأشكال الفنية لمسرح

الطفل في الجزائر

بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه

إشراف :

أ/د . محمد بشير بويجرة

إعداد الطالب :

زوية عياد

فرقاني جازية	أستاذة التعليم العالي	جامعة وهران	رئيسا
محمد بشير بويجرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	مشرفا مقرر
تحريشي محمد	أستاذ محاضر - أ-	جامعة بشار	مناقشا
صياد سيد أحمد	أستاذ محاضر - أ-	جامعة وهران	مناقشا
مناد الطيب	أستاذ محاضر - أ-	جامعة مستغانم	مناقشا
دريس قرقوى	أستاذ محاضر - أ-	جامعة بلعباس	مناقشا

السنة الجامعية : 2011-2012

بسم الله الرحمن الرحيم



[الآباء والأمهات يُحبون أبناءهم، ويُريدون لهم الخير والتعلم والترفيه،
فإنهم يدفعون أولادهم إلى مشاهدة هذه العروض، دون أن يعلموا أن ما
يشاهده أبنائهم نوع من التخريب لذوق وثقافة أطفالهم... فتكون النتيجة أن
هذا النوع التجاري المسفّه، هو الذي ينطبع في أذهان الأطفال عن مسرح
الطفل]

فرحان بلبل ... مجلة الحياة المسرحية



الإهداء

أهدي ثواب هذا العمل إلى والدَيَّ الكريمين، الأمّ : سعيدي والأب : زويرة.

كما أهديه إلى زوجي وإلى جميع أفراد عائلتي، وإلى من أسهم من قريب وبعيد بنصحه

أوبدعائه من الأقارب : الجدة بختة، الحاج عبد السلام، الحاج محمد ميلودي، الأخ

الأكبر: بلعكرمي محمد وجميع عائلته، والخال : محمد ومصطفى، وأسرة عامري

الحاج، وعمّي: العام وساعد، وإلى بن مبارك وكرفوف وحميان وحلموتي، وإلى

أصدقائي

شكر وتقدير



أوجه في مطلع هذا البحث أخلص شكري وتقديري إلى المشرف الأستاذ الدكتور محمد بشير بويجرة، مثنيا على جهده وعطاءه العلمي والمعرفي كما أتقدم بشكري الجزيل إلى السادة الأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة، الذين بذلوا الجهد الكبير في قراءة هذه الرسالة وتقييمها.

وأیضا لا يفوتني في هذا الصدد أن أقدم خالص امتناني وشكري العميق إلى كل من أسهم من أساتذة قسم الفنون الدرامية، و أساتذة المركز الجامعي بغليزان، وأساتذة قسم الآداب واللغات بجامعة مستغانم، بملاحظاته القيّمة، وتوجيهاته السديدة.



مقدمة

مقدمة

في البدء كان اشتغالي على المسرح، وحين عقدت العزم على إنجاز هذا البحث انطلاقا من الهواية وانتهاء بالغواية، كمنت لي فكرتان أساسيتان أولاهما تمثلت في مقولة المسرح أب للفنون، و ثانيتهما تأصلت في قول الشاعر(حطام بن المعلى):

أنما أولادنا بيننا *** أطفالنا تمشي على الأرض

لو هبت الريح على بعضهم *** لامتعت عيني عن الغمض

وحيئنذ وجدت نفسي واقعة تحت العناصر الثلاثة، الدافعة لإنجاز هذا البحث: الهواية والغواية ونزعة الإنتاج. فكانت هذه الثلاثية دافعا قويا لتقديم هذا البحث المتواضع، الذي أردته أن يدور حول " مسرح الطفل" باعتباره جنسا فنيا اصطبغ بصيغة النشأة والتطور والنمو في أقطار عالمية كثيرة، وباعتباره آلة استار تنظر وتقيس ألوان النشاط الطفولي، وتعدد أوجهه، وكذا الوقوف على ما حصل بين هذا الفن وبين الطفل في الجزائر من علاقة إيجابا وسلبا.

وذلك زيادة على مدى استطاعة هذا الجنس المسرحي من تمثل الاتجاهات الثقافية والفنية الوافدة إليه، ومدى استطاعته على العموم تطويعها حتى تتسجم مع الثقافة الجزائرية، وأن يحتفظ خصائصها إزاء محاولات التغريب. كل هذا من خلال كتابة النصوص، وإعداد العروض، والخوض في البحث والتجريب بالتعريض على الموروثات الأدبية والشعبية، حتى نظفر جميعا بشكل يليق بمسرح جزائري قوي ومتميز.

لذا، فإنّ هذه الدراسة أراها لا تثبت من فراغ، وإنما أجدها تستمد أصولها وأهدافها من فلسفة مسرح الطفل وتربويته، ومن العلاقة التفاعلية الحيّة- المستمرة و المتجددة- بين فن المسرح وبين عالم الطفل، حين ستتصب على دراسة بعض الأعمال المسرحية الموجهة للطفل، على ضوء طرح الأسئلة المؤسسة الآتية :

هل استطاع مسرح الطفل في الجزائر أن يوفّق بين المضامين التربوية والأشكال الفنية؟ وهل سيستطيع السير بمقتضى النظريات العالمية لمسرح الطفولة ؟ وهل يمتلك مسرح الطفل عندنا خصوصية تميزه عن غيره من حيث المضامين والأشكال؟

إنّ إقبال الدراسة على مسرح الطفل، وتوجه العناية إليه، كامن من وراء استشارة أستاذي المشرف، وبعض أساتذة قسم الفنون الدرامية، الذين أفادوني ببعض الاقتراحات التي أفادتنني كثيرا في إبداء الرأي، وفي إصدار الحكم، وفق ما تقتضيه النظرات المتخصصة، التي ستثري مكتبة الدراسات المسرحية لمسرح الطفل في الجزائر، التي تعاني نقصا واضحا، وحتى وإن وجدت بعض الدراسات حول المسرح في الجزائر، فإنها تقتصر على أبحاث تتعلق بمسرح الكبار.

وزيادة على كل ذلك، وجدت في نفسي ميلا مشفوعا بالحب و شغف المعرفة في هذا الحقل مما سمح لي بتجريب قلمي فيه تأليفا، وتجريب خبرتي فيه إخراجا.

ولعلّ كلّ ذلك سيفتح للبحث بابا لمعالجة المضاامين المسرحية، من حيث قيّمها التربوية ، وارتباطها بالأشكال الفنية التي صبت فيها، مما سيفضي إلى اتباع منهج محكم، يُوصل إلى نتائج دقيقة ومحددة، وإلى خصائص موضوعاتية وشكلية تتعلق بالفترة المعاصرة، التي يعرف فيها المسرح الجزائري حركية خصبة وحافلة بالنشاطات المتنوعة.

ولعل من تجليات كل ذلك ما نعلمه من أنّ وزارة الثقافة الحالية، قد رخصت لإنشاء كثير من المنشآت المسرحية، كما منحت الاعتماد لعدد كبير من المهرجانات الموسمية بصفة رسمية، فضلا عن توجه اهتماماتها بأدب الطفولة، مما يعني أنّ اختيار اللحظة هذه لم يكن عشوائيا أو مرتجلا، وإنّما هو عن اجتهاد صادر، للعوامل التي أشير إليها.

وبخاصة منه مسرح الطفل فيما قدّم حوله من مجهودات، وما أنتج فيه من نصوص مسرحية لو اعتمدناها كلّها لطال البحث، ولتكرر الحكم والرأي، بسبب التقاء كثير من النصوص مع بعضها بعضا مثلما لاحظناه في المسرح المدرسي الأخير (2009) الذي أطلعنا على مسرحيات ذات المضاامين الموحدة، ولا نجدها تختلف إلا في العنوان .

وللوصول إلى هذا المبتغى العلمي، عنّ لي أن أقدمه وفق الخطاطة الآتية:

- مقدمة: تعرضت فيها إلى الأمور المتبعة أكاديميا ومنهجيا في كلّ المقدمات .

- التمهيد : تناولت فيه تحديد كلمة "مسرح الطفل" اصطلاحا، لأجل تحديد الأطر

التي سيتحرك فيها البحث، زيادة على تتبع عوامل ظهور مسرح الطفل، وكذا

الوقوف عند المراحل التاريخية لظهوره .

- الفصل الأول : تناولت فيه معالجة الموصفات الخاصة بمسرح الأطفال،

وذلك على ضوء مجموعة من المباحث:

● المبحث الأول قدّمت فيه حديثا عن النص المسرحي الموجه للطفل.

● المبحث الثاني تعرض لموصفات المخرج والعرض.

● والمبحث الثالث كان عن التمثيل في مسرح الطفل.

- الفصل الثاني : تضمن دراسة مستفيضة لأهم المباحث الآتية:

● المبحث الأول تضمن الحديث عن المضمون المسرحي.

● وأما الثاني فقد تناولت فيه أهم الأشكال الفنية في مسرح الطفل .

● و المبحث الأخير بيّنت فيه الأنواع المسرحية في مسرح الطفل.

- الفصل الثالث: خصصته لمسرح الطفل في الجزائر- نشأة وتطورا- ثم

تناولت فيه أيضا بالدراسة والتحليل نماذج مسرحية متنوعة من حيث

الأشكال والمضاامين، والتأليف والإخراج، ثم ختمت الفصل بدراسة مظاهر

التوافق بين الأشكال الفنية والمضاامين التربوية .

وفي هذا الصدد يجب أن أشير إلى أنّ النماذج المسرحية المتناولة بالدراسة في

هذا البحث كان تناولها من زاويتين : دراسة النص ثم دراسة الإخراج، لذا فكان

علي لا مناص من اقتناء المصادر (نصا مخطوطا، وعرضا مصورا على

قرص مضغوط) من عند أصحابها، فضلا عن اقتناء مواد مسجلة، وإجراء

مقابلات شخصية .

أما الخاتمة: فقد توخيت فيها حصرا لبعض نتائج البحث، معرجا فيها على ما يمتاز به

مسرح الطفل في الجزائر من خصائص ومميزات، ثم زودت القارئ الكريم في نهاية

هذا البحث بملحق خاص، حاولت أن أركز فيه على ما يأتي:

- بطاقة التعريف الفنية للمؤلف أو المخرج .

- جرد العروض المسرحية الخاصة بمسرح الطفل في الجزائر .
- قدّمت النصّين المسرحيين، و صورا فوتوغرافية للعرض المسرحي .
- و أخيرا، آمل أن تثري هذه الدراسة مكتباتنا عامة، وأن تسد بعض الفراغ في مجال الدراسات المتخصصة في مسرح الطفل في الجزائر خاصة. فإن وفقت في ذلك فمن الله، وإن لم أصل إلى ما كنت أرجوه فمن نفسي ومن الشيطان .

الفصل الأول :

النّص، المخرج والتمثيل في مسرح الطفل .

أ) النص المسرحي الموجه للطفل :

النص المسرحي الموجه للطفل عسير التركيب متناهي التعقيد، يحاول كجنس أدبي

قائم بالمفهوم الذي آل إليه اليوم، أن يختص بكتابات عالم الأطفال فيقوم سلوكهم، ويؤثر

في مسارهم، ويعرفهم بالتاريخ والفن والثقافة والأدب، بعيدا عن المعطيات المعبأة بالوعظ

المباشر، والخطابات الساذجة، والحكايات الإيديولوجية الغربية .

من أجل ذلك، فإنّ المسرحية تتخذ لها لغة سهلة الفهم، قريبة لدى المتلقي، بحيث لا

ينبغي لها أن تسمو عن المستوى العمري لشريحة الأطفال، واللغة هنا لا تعدو كونها أداة

من بين جملة أخرى من الأدوات المشكلة للنص المسرحي، مما يجعل الحديث عن النص

المعد لمسرح الطفل في موقع صلة بين مفهومه وبين ماهيته ووظيفته، مع ما نعلم من أنّ

للمفهوم أيضا وصل يتعرض فيه بالسرد أو التثويه لبعض الخصائص الأدبية

المكنونة فيه والفنية . ولعلّ بعض هذه المفاهيم ما جاء به الباحث - شكري عبد الوهاب

- وهو يشير إلى الفارق بين مصطلحين في النص لكلّ منهما دلالاته :

" 1- النصّ الدرامي: أي نصّ المؤلف المصمّم خصيصاً، للتمثيل على المسرح،

والمبني على أساس التقاليد والأعراف الدرامية المتعارف عليها، وهو عادة ما يسبق النصّ

المسرحي ثم يصاحبه بعد بداية العرض ... نستطيع قراءته مكتوباً بخط اليد أو مطبوعاً...

02- النصّ المسرحي: هو النصّ الدرامي المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج

ومجموعة العمل من مصممي المناظر والملابس والإضاءة والممثلين والإدارة

المسرحية وغيرهم، لتأتي المعالجة النهائية تحويلاً لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر

بصرية محسوسة، وهكذا لم يعد المؤلف هو المصدر الوحيد لمعنى النص¹

لكن مع ما يبدو من أنّ الفارق بين المصطلحين قابل للتحويل وقادر على الاختلاف

والتغيّر، نجمت عنه علاقات مفضية كلياً إلى الانسجام، منصهرة البناء الفني مركبة

العناصر المشتركة، هي بمثابة شمولية أدبية فنية لحدّ النصّ المسرحي . وها هو ذا

الباحث " أحمد زلط " يرى في حدّ النصّ الموجه للطفل معنى يتفق مع ما يتّصل بحدود

النصّ الأدبي دون العرض، فينكشف النقاب عن المراد وعن المغزى الذي تشكل

¹ شكري عبد الوهاب، النصّ المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، ط : 02 (2001) دار فلور للنشر والتوزيع - الإسكندرية - ص 02

لأجله النص، بأنّ المسرحية " نصّ نثري مواز لنصّ شعري تكتب في قالب حوارى بهدف القراءة كنصّ أدبي مسرحي [و] في ضوء ذلك، فهي وسيط تربوي وفنّي يكتبه الكبار للصغار"¹.

ولئن كان الآن من الممكن إدراك الاختلاف بين التعبير المقروء والتعبير البصري داخل العمل الدرامي، فإنّه بات ممكناً أن ننتهي من ذلك إلى وصف وسرد أشكال النص المسرحي بالقياس إلى عناصره التقنية :

(1- النص المسرحي المؤلف

2 - النص المرتجل

03- النص المعد)²

ثم إنّ ثمة شكلاً آخر جدير بالتعرف عليه، حين الحديث عن أشكال النص المسرحي، وله خصوصية، تشغل المضمون والبنى والغاية، ومن الواجب النظر في أثره

¹ أحمد زلط، أدب الطفل العربي (دراسة معاصرة في التأصيل والتحليل) ط: 02 (1998) دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص: 190

² - جمال محمد نواصرة، م س، ص: 162/163

والتعرف على جنسه، إنه النص المترجم للطفل، الذي يشترط فيه (محمد سعيد الجوخدار)

ما نصه :

" 01- يجب اختيار النص المناسب بما يتلاءم مع أعرافنا وتقاليدنا،

02- وإذا كان النص المناسب مخالفا لأعرافنا وتقاليدنا وتربيتنا، فيستحسن

استبعاده، أو إجراء عملية إعداد وإعادة صياغته.¹

01- مواصفات النص المسرحي الموجه للطفل :

إنّ اعتبار النص المسرحي مجرد شيء مقروء لا يفضي بالضرورة إلى التشكل فوق

ركح المسرح، يعد أمرا غير مقبول، إذ لطالما عدّت النصوص الجيدة، المحكمة في بنائها،

بمثابة العمود الفقري لأشهر الانتاجات المسرحية العالمية، وذلك أمر نصادفه لدى كتاب

مسرحيين نحو : شكسبير مثلا .

¹ - أمينة عباس، هل ما زال مسرح الطفل... طفلا؟؟، مجلة الحياة المسرحية، العدد: 54 (2004)، م س، ص: 36

ولعلّ ما نفخ في جنس المسرحية النفس الجديد، إدخال التقنيات المتنوعة في أدب الطفل، بصورة أهملت معها البنية السردية التقليدية، التي كانت تجتهد في أن تأتي بنص يستمتع بقراءته الكبير والصغير، دون الحرص على عامل السن .

وتلك كتابات لم تكن أكثر تأثيرا ولا جدّة مما عرف في مسرح الطفل، كونها لم تحترم منطقية الفرد المتلقي المتوجهة إليه . كما أن التناقض الثاني كان يلاحظ في تعامل الكاتب مع أداة لغوية تفوق مستوى لغة الطفل، مما حذر على قرائه فهم كثير من الفنون البلاغية، التي كان يتزيّن بها النص.

وثمة أمر آخر يكمن وراء استهانة الكاتب بقارئه، ممّا يُعطى له تصورا ساذجا بأنّ المسرحية الموجهة للطفل هي " مجرد تلفيقات أو مجرد آراء يستلهمها المؤلف في قالب مسرحي، متصورا أنّها ذات شأن ¹

وممّا ظاهر على سيادة التصور السابق أيضا، رواج فكرة الاستخفاف بقدرات الطفل، التي كان لها أثر كبير في عالم أدب الطفولة، فكانت الغاية من المضاامين

¹ عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم، م س، ص: 18

المسرحية هي التسلية أساسا، مادامت الفكرة تلك قد استقرت مكانها بمفهوم خاطيء، بأنّ

دراما الأطفال تعني "عملا ساذجا أو صبيانيا"¹ وعلى أنّ هذا النوع المسرحي بفضل

رواجه وتصّدي المنظرين له، جعلوا منه مشروعا أدبيا يحظى بقواعد للكتابة والتأليف،

أمكن تقسيمها إلى قواعد شكلية وأخرى متنية :

أ- القواعد الشكلية : ويشترط فيها ما يلي :

01- قصر الموضوع الزمني

02- لغة الطفل الفصحى

03- مراعاة وحدة النص

04- مراعاة الدقة في سرد الأحداث

05- إمكانية الإخراج المسرحي

06- علامات الترقيم

¹ سمير سلمون، م س، ص: 128

07- الجمل القصيرة¹

كما تتضاف إلى هذه عناصر فنية تستطيع التمتع بحق الانتماء إلى البنية الشكلية نفسها، على أنها ذات ألفة وشهرة في كثير من النصوص المسرحية الموجهة للطفل .

ولعلّ ألفتها وشهرتها تلك، أمر اقتضته أحوال الأدب الرفيع، فكانت قدرتها عجيبة في تسجيل المواقف والأحداث ورسم الشخصيات، وهي تظهر هنا على النحو الآتي :

" 01- الراوي:

هي أقدم الطرق وأكثرها ألفة، وهي تناسب المراحل المتوسطة من الطفولة، وبخاصة إذا كان الراوي يمثل شخصية الجدّ الذي يحكي لأحفاد يتحلقون حوله ... ويمكن أن يكون مجرد راوٍ يصف الأحداث، ويعلق عليها [كما يمكن] أن يكون لهذا الراوي دور مشارك فيها، فيروي هذا الجدّ حادثة كان طرفا فيها، وحين يكون الراوية طفلا في سنّ القارئ، فإن هذا يستلزم انتقاء مفردات اللغة، والدقة في وصف المشاعر في حدود ما يدركه الطفل في هذه السنّ .

¹ - منظمة البعث، كيف نتوجه بالطفل وللطفل، م س، ص: 11

02- [تقديم القصة بضمير المتكلم]:

والمتكلم في هذه الحالة ليس الراوية وليس مشاركا ... وإنما هو محور الأحداث وصانعها والموجه لها ... إنه هنا ليس مجرد راوية يقدم وصفا لحادثة، إنه هو نفسه صانع الحادثة .

03- [تقديم الحوادث بضمير الغائب] .¹

ب- القواعد المتينة :

تتسم بنية المسرحية الموجهة للطفل بعناصر لا تكاد تعدوها، إذ لا مناص لها منها في تشكيل متن النص المسرحي، وتمتاز بخصائص مميزة لها عن غيرها من الأجناس الأدبية، التي غالبا ما تقفو أثرها . وقد نستطيع أن نستظهر كثيرا من القواعد التي أوردت خصوصا لتعبيد الأرضية لمن هموا بالكتابة والتأليف للطفل، على أن ما سنستعرضه من خصائص فنية بعد قليل لم يكد يسلم من الاختلاف، حين انقسام المهتمين في معالجة الكتابة المسرحية للطفل على قسمين كل منهما بحجته :

¹ محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبد غريب) 2001 - مصر، ص: 84 / 85

فمن قائل بأفضلية كتابة مسرحية تصلح أمام جميع الأطفال ما بين ست سنوات إلى خمس عشرة سنة، حيث لا يرى هؤلاء داعيا للتفرقة بين هذه الأعمار، مادامت أفكار النص ستوحدهم، وستزيد من خبراتهم، وقد حدّد القائلون بهذه الأفضلية، اشتراك جميع المراحل في الصفات المسرحية المشتركة الآتية :

01- بساطة الفكرة ووضوحها

02- استخدام لغة سهلة يفهمها الأطفال

03- اتسام أسلوب العرض بالتشويق

04- الاستعانة بالحركات الإيقاعية والرقصات وطابع البهجة والمرح

05- تشكيل الموضوع بحيث يكشف عن مغزى تربوي تفهمه وتتجاوب معه

مستويات الأطفال المشاهدين¹

¹ م س، ص: 57 / 58

- ومن قائل بأفضلية كتابة مسرحية تصلح لكل مرحلة عمرية، حيث انتهى هؤلاء إلى وجوب تقسيم المسرحية وفق مراحل طفولية، وذلك مراعاة للفهم والإدراك والاستيعاب .

والذي تميل إليه هذه الدراسة، وترتبط برأيه، وتراه أقوى حجة وأقدر ردعا، القول الثاني بحكم خضوعه لضوابط نفسية وجسمية تقدم سردها . وفيما يلي محاولة للحديث عن مواصفات مسرحية لكل مرحلة عمرية، سيتبين لنا من خلالها شأن تعليل ما مالت إليه الدراسة، ومثل هذه المواصفات التي نعتبرها علمية، ستقوم دليلا يسترعي انتباه المؤلفين في أدب الطفولة، وستقدم نقدا في وجه من يفترض أن تكون المسرحية المكتوبة للطفل ترفا ثقافيا وتسلية عابرة .

الخصائص الفنية في مسرحية الأطفال :

إنّ للمسرحية الموجهة للأطفال خصائص فنية يعسر حصرها بدقة، وتحاول هذه الدراسة هنا الإلمام بجزء منها، لاعتبارات تتصل في الغالب بما هو متفق عليه عموما في الصنعة المسرحية .

أما الخصائص الأخرى التي دارت محاورها حول شكل ومضمون العمل الأدبي للطفل بشتى أصنافه، فقد تجاوزته الدراسة لاعتبارات تتصل بالتخصص، وفيما يلي الحديث عن الخصائص :

01- اللغة :

الحق أنّ اللغة تصنف بمستوياتها المعجمي والفني في مطلع الحديث عن الخصائص الفنية بالذات دون سواها، ممّا يجدر به أن ينحدر في أعقابها رتبة ومكانة، نحو الموضوع والشخصيات والزمان والمكان وغير هذه، وإلاّ فبم يمكن أن نقرأ ونفهم فصول ومشاهد المسرحية ؟

وفي الباب تصنيفات كثيرة تبدو - بزعمها - أنّها شرعية في ترتيب جملة تلك الخصائص، ومن حق كل باحث الأخذ بها، حتى وإن انزوت اللغة إلى آخر نقطة، بكلام شفاف عابر ... لكن دفعا للإطالة، فإنّ اللغة المسرحية في مسرح الطفل بالذات، غاية ترقى على حساب الاتجاه الفني والتقني للمسرحية، فهي تبتغي التوصل إلى ذهنية الطفل، وتخطو بضع خطوات في سبيل إنشاء معجم من الكلمات والألفاظ، كما أن ثمة غاية

ثانية، تكشفها أهمية الكتابة للطفل، واحتمال هو ثالث الغايات، تكشفه الطبيعة العمرية لكل مرحلة.

ومما يلاحظ على الكتابات المسرحية العربية، أنها ليست على لغة واحدة، مع أن الجنس الأدبي واحد، فمن جيد، ووسط، إلى رديء أقرب ما يكون في أصله إلى لغة العامة، بحكم منطق كاتبه اللغوي (العامي) . فماذا كان يصنع الباحثون إذا ما اصطدموا بنص لا يستجيب لقواعد اللغة، ولا ينهض بمكامن جمالها، ولا بحال من شكلها ومذاقها الفصيح ؟ وماذا يستفاد من مضمون على هيئة مقتبسة أو مترجمة، إذا ما اصطنع بقشور لغوية فاسدة، فيها الصميم، وفيها الدخيل، وفيها المبتذل الذي لا يحتمل ؟؟؟ وعلى كل حال، فإنه من الأحسن أن يصطنع الأديب نصه المسرحي بالفصحى، لأن " ثمة مشكلة أخرى تواجه الأطفال وهم يكتسبون لغتهم، ألا وهي استماعهم إلى اللهجات الدارجة غير الملتزمة بالمبادئ والقواعد التي تضبط اللغة الفصحى، وقد يكون هذا الأمر أكثر وضوحا في اللغة العربية منه في اللغات الأجنبية، فيكتسب الطفل أساسيات لغة الدارجة لا الفصيحة، وهذا عامل من عوامل ضعف الأطفال في اللغة الفصحى، التي يشعرون أنها لغة ثانية مختلفة

عن لغة الأم¹. فكان من اليسير على ذوي الفساد اللغوي الفصيح، أن يستنوا لأنفسهم لغة لنصوصهم، بداعي عدم النضج اللغوي للأطفال، فينعتونها كما نعت أقرانهم في مسرح الكبار لغتهم باللغة الثالثة. ومن السهولة بمكان، تعف هؤلاء أيضا عن القصد المنشود من وراء المسرحية الموجهة للطفل، بباعث التسامح والتساهل... وغير هذه من التجاوزات المباحة في حق الطفولة.

ولو ذهبنا نستعرض تطفل المتطفلين إلى أبعد من ذلك، لما استوفينا الكلام حقه عنهم، لكن بقي أن نختصر المسار، وأن نشير إلى سمات لغة النص المسرحي الموجهة للطفل بمنهجها السليم، وهذه أهمها :

- أ - انسجام اللغة مع القدرات العقلية للطفل، وقدرتها على تلبية اهتماماتهم وميولهم.
- ب - معرفة المخزون اللغوي للأطفال، والارتقاء به عبر كل مرحلة عمرية.
- ج - اعتماد اللغة، إذ إنّ من أهداف مسرح الطفل تعليم الأطفال لغتهم العربية بشكل سليم².

¹ محمد عودة الريماوي، م س، ص : 209

² سمير سلمون، م س، ص: 135

وينضاف إلى هذه سمات أخرى لها الأثر نفسه، توحى بالفعل والقوة معا إلى الغاية المعجمية من خلال النصوص المسرحية، بحيث يستطيع أيّ الأخذ بها وحذو سمتها، وتوظيفها توظيفا علميا وفنيا، والسمات هي :

" 1- انتقاء المفردات القادرة على إثارة الصور المرئية في مخيلة الأطفال .

2- عدم اللجوء إلى الحشو الذي يعطل القدرة على الفهم .

3- مضاعفة الكلمات الجديدة تدريجيا وتكرارها .¹

ولعلنا نختم الحديث عن هذه الخاصية، بكلمة قوية بارعة، هي للباحث " أحمد زلط

حين يرى ضرورة " الحفاظ على اللغة العربية فوق ألسنة النشء ."²

02- القصة :

أنسب القصص في المسرحية أكثرها قابلية عند جمهور الأطفال، لما تحمله من عناصر

باقية، تتجدد طرافتها ومتعتها كلما أعيدت قراءتها، وكلما استجدّت تأويلاتها .

¹ عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم، م س، ص: 18

² أحمد زلط، أدب الطفل العربي -دراسة معاصرة في التاصيل والتحليل ط:02 (1998)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص:

ولعلّ ما أغرى هؤلاء بمتابعة المسرحية إلى نهايتها، أنّهم وجدوا تناسقا في أفكارها،
وجمالا في أسلوبها، وجاذبية في صراعها، وطرافة في أحداثها، وحيوية في زمانها وفي
مكانها .

وهذا هو الطريق إلى القصة، الكفيل وحده بإعطاء المسرحية قوة في الحياة،
ومستوى من الجودة، وكل ذلك تؤدّيه فوائد القصة المسرحية عندما تقدم للطفل :

" 01- ينبوعا معرفيا يستطيع من خلاله الرّد على كثير من التساؤلات التي تتعلق
بطبيعة وحقائق الأمور من حوله، فالقصص التي تدور حول أفكار وأشخاص
وحوادث خارج عن نطاق الخبرة الشخصية للطفل، تعتبر مصدرا مهما لتنمية أفكاره
عن الأشياء .

02- القصة التي يجري تمثيلها على خشبة المسرح، تساعد الأطفال على تهذيب
أخلاقهم، ومعالجة ما فيها من سلوك مستهجن، وقد لاحظ علماء النفس أنّ التمثيل له أثره
في علاج المشاكل الفردية التي تشمل: الخجل وعدم الرغبة في التعامل مع الناس،
وبالأخص عندما يقوم التلميذ الممثل بتجسيد السلوك الشاذ فيه، عن طريق التمثيل، فهو

يسمح لنفسه بالتنفيس عن الحالة التي يعاني منها، ويفرغ الانفعالات العميقة التي تهدد كيانه النفسي، ويظهرها بقالب فني يعيد إليه اتزانته وثقته بنفسه، بعد أن يلتمس قوة القدرات الكامنة بداخله¹. كما تقضي إلى قوة حضوره في مجتمعه أو بين أقرانه على الأقل، وقد تنفت القصة ضربا من السلب في شخصية الطفل، حينما لا تؤثر فيه، وتسلب منه حريته واتزانته، وتتعطف بسلوكه واتجاهه . وقصة مثل هذه في ضعفها لم تستطع حلّ معضلة، تستحيل آخر الأمر إلى النسيان أو الإهمال .

وقد يكون لضعفها أيضا ما يبرره، من أنها لم تضاهي أشكال القصة المسرحية،

نحو :

- قصص الحيوان

- والبطولة والخوارق

- والقصص الفكاهية

- والتاريخية والعلمية ...

¹ حسن مرعي، م س، ص: 28 / 29

وإمّا أنّ القصة تنتهي بنهايات لا مبرر لها، والحال أنّه "يمكن تقديم نهايات مأساوية أحيانا إلى الأطفال بغرض توضيح أن تكون النهاية عادلة، لأن الأطفال لديهم إحساس قوي بالعدالة، فليست العبرة في أن تكون النهاية سعيدة أو مأساوية، ولكن العبرة في أن تكون

النهاية عادلة خصوصا وأنّ الحياة ... تشتمل نهايات سعيدة وأخرى غير سعيدة"¹

03- الفكرة : تتشكل الفكرة أمام المتلقين تحت أوجه مختلفة، مما يعسر ضبطها على

معنى مشترك بين الجميع، والفكرة الجيدة " تتناول موضوعا يثير انتباه الطفل لفخامة ذلك

الموضوع، أو لغرابته، أو للذته، أو لاستهوائه النفس، أو لتعلقه بعالم الطفل، أو بيئته أو

خيالاته "² والفكرة التي تحاول عكس حياة الأطفال، في أي طور من أطوار حياتهم،

تعمل على الشيء القريب من إدراك الطفل وعالمه المحيط به، وتحاول قدر المستطاع

الابتعاد عن الأفكار الرمزية ذات الحسّ العقلي الرفيع، والمظاهر العنيفة ذات القسوة

الشديدة والمنظر الرهيب " عمّا يمكن أن يزرع عواطف الشر والكراهية في نفوس

¹ محمد حامد أبو الخير، مسرح الطفل، م س، ص: 90 - نقلا عن : حسن مرعي، م س، ص: 39

² حسن مرعي، م س، ص: 42

الأطفال، فلا ينبغي مثلا : أن نقدم زوج الأب مثلا في صورة سلبية أو شريرة... ولا

ينبغي أن نقدم (الجدة) بصورة تخيف الأطفال"¹

وأما كون الفكرة بذاتها، واسعة الأفق طويلة الرؤى، فإنها قد تنفرع إلى مجموعة أفكار

ثانوية، مما ينصح بتقييد حجمها، والتقليل من كثرتها، حتى تسير على الخط

المستقيم للفكرة المغذية، وحتى " لا يضيع الطفل ويتوه بفكره عن صورة الحدث الرئيس

في القصة، والذي تتمحور حوله كل الحوادث والوقائع"²

04- الحدث :

التنوع والكثرة في الأحداث دون أن يكون لها رابط يربطها، يجعل التعامل معها

مضطربا، ضاربا في فلك الغرابة والإبهام، وما ذلك كله إلا لأنّ التسلسل يمكن الطفل

المتلقي من فهم واستيعاب الحدث بخصوصيته الفنية، وينشئ لديه إدراكا لرتبة

المواقف الدرامية وتدرجها، ما يعني أن يكون ضروريا حقا، التدرج المقنع والمنطقي في

أن الوقت، على نحو :

¹ فوزي عيسى، م س، ص : 105

² حسن مرعي، م س، ص : 43

"01- يكون الحدث الرئيس محددًا واضحًا، وأن تكون الأحداث الأخرى مكملّة أو

مفصلة للحدث الرئيس .

02- أن يكون الربط بين الأحداث واضحًا وعملية الاستيعاب سهلة ميسرة

03- أن تكون الأحداث المسرحية بسيطة وغريبة من خبرات الطفل حتى يتمكن

من فهمها ويتفاعل معها ... [حيث] من الهام أن يخرج الطفل وقد فهم أحداث

المسرحية كلها"¹

04- " يراعى التسلسل الطبيعي للأحداث "²

¹ عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم، م س، ص: 18 ... 22

² نايف أحمد سليمان، م س، ص: 234

05- الحبكة :

لما كانت الحبكة وحدها المسؤولة عن ترتيب الأحداث المسرحية في مسرح الطفل، وفرضها لتتابع منطقي لا يسمو على قدرات الطفل الإدراكية، بات من الواجب أن تغدو " بسيطة جدًا، مع مراعاة تدرج مع التقدم في العمر، بعيدة عن التفرع والاستطراد إلى حوادث جانبية لا أهمية لها في تكوين الحدث الرئيس أو الشخصية المحورية [و] إنّ تفاعل الطفل مع قصة يقرأها أو مسرحية يشاهدها لا يأتي من أنّ هذا الطفل يستطيع أن يقرأ أو يسمع ويرى فحسب، وإنما يبدأ التفاعل حين :

01- يستطيع أن يفهم معنى ما يقرأ أو يشاهد،

02- يتذكر ما سبق له قراءته من القصة أو ما مر من مواقف المسرحية،

03- ويربط بين ما سبق من أطوار الحكاية وما يكتشفه الآن،

04- ويقوده هذا الربط إلى استنتاج المعنى الكلي والعبرة من العمل في مجمله "1

¹ محمد حسن عبد الله، م س، ص : 86 / 88

وذلك لأنه من حق المتلقي أن يعرف أن ما يطالعه له أصل واحد، وإن تعددت موافقه فيصل إلى استخلاص معناه الإجمالي، وهو يربط بينهما ربطاً خالياً من التشابك والتعقيد، وعليه أوجب " أن تكون محتوية على مشكلة واحدة كل ما أمكن ذلك ... واحتواء الحكمة القصصية للصغار على مشكلة واحدة أو عقدة واحدة، يأتي نتيجة أن الأطفال ليس لديهم الإدراك الكافي الذي يمكنهم من متابعة أكثر من مشكلة أو عقدة في العمل القصصي الواحد"¹

06- العقدة :

العقدة هي أقصى حدّ يمكن أن تبلغه الأحداث المسرحية المتصاعدة، وهي بالغة موضعها ذاك على تقنية معروفة في الكتابة، حتى لا يشيع بين المؤلفين أنه لا طائل من الاستناد إلى تقنيتهما، فتغدو الأحداث سردية مطولة لا تركيب لها، ويتسرب الملل إلى الطفل، وهو ينتظر بشغف بلوغ العقدة . وفيما يأتي حديث عن تلك التقنية :

" 1- بلوغ العقدة يأتي بعد تصاعد للأحداث بتسلسل نسبي وزمني

¹ مفتاح محمد دياب، ثقافة وأدب الأطفال، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر- كندا - ط: 01 (1995)، ص: 147

2 - عدم تأخير العقدة كثيرا أو تقديم أحداث كثيرة بعد حل العقدة

3 - غالبا ما تكون العقدة في معاقبة الشرير على فعله، أو التغلب على المخاطر

والعقبات بعد صراع مستمر¹

07- الصراع :

إنّ المسرحية حين تبلغ أوج ذروتها وغاية درجاتها، فإنّما يكون ذلك برهانا على أنّ الصراع فيها أذعن لمعطيات النصّ الداخلية، وجعل المسرحية ذات ارتباط وثيق بعامة مكوناتها، وتلك هي الصورة التي وجد من أجلها الصراع، وهي تعوّل على التنوّع بين الفكرتين أو الطرحين : لينتهي الأمر بها بالمقابل نحو الانتصار الفعلي .

كما يتّسم الصراع في ظلّ تكوينه، وأطوار نشأته، بالحركة والسرعة في الإيقاع، فضلا عن أشكال بالغة التفصيل بين داخلي وخارجي، فينشأ الأوّل بين الفرد ونفسه، في حين ينشأ الثاني بين الفرد وقوى خارجية مناوئة له.

¹ نور الدين الهاشمي، خصوصية مسرح الطفل، مجلة : الحياة المسرحية، العدد : 49 (2001)، م س، ص: 79

وفي المسرحية الموجهة للأطفال، ينهض الصراع على مبدأ متوازن " بين الخير والشر حتى يقنع الطفل، ويصدق الجهود الكافية، والتضحيات التي بدّلها البطل للانتصار على الشر"¹

والمبدأ ذاك لا يعني في شيء أن يجعل الصراع قاسيا داميا إلى حدّ إنشاء صورة مهيبية في ذهن الطفل، فلعل هذا يفضي إلى جعل الصراع ألصق بالعنف* والإجرام وأضيق حدّ من حدود التسامح والسلام . وأمّا كون الشر مظهر بذاته، فلا ينبغي أن يوظف بطريق يقترب من الحياة اليومية، لأنّ في ذلك انفلات من الصنعة الفنية والتقنية المسرحية، وما ذلك إلا إعادة نسج للأحداث التي تشكل منها الشر في واقعه .

وهي خاصية تعتمد على الأيدي التي تريد أن تختفي وراء ضعف نتائجها، فتري الشر في تقطيب الجبين، وحدة النظر، وتجهّم الوجه، ورفع العقيرة ... وما إلى ذلك من خاصية تفهم الشر من ظاهره، ومن هيئته الخارجية، فالشر " يجب أن يصرّ بشكل يجعله واضحا تماما، ولكن دون أن يصبح مخيفا، كما ينبغي توضيح كلّ من الخير والشر بواسطة

¹ نور الدين الهاشمي، خصوصية مسرح الطفل، م س، ص 79.

* انظر: زويرة عياد، العنف اللفظي في مسرح الطفل الجزائري، مجلة: اللغة والاتصال، العدد: 04 (2007/1428)، جامعة وهران-الجزائر، ص : 49

الحقائق التي تظهر للمشاهد، وليس عن طريق وصف الأحداث التي لا تظهر على المسرح¹.

08- الأسلوب :

المسرحية تخضع لأسلوب يستجمع جميع عناصرها، وهو ضروري لاكتمال صورها الفنية، وذكره من حيث هو طريق الكتابة الإبداعية، أمر ينصب في تحديد نوع التعبير المسرحي عن باقي الأساليب الأخرى : الفلسفية والصحفية والعامية ... وغيرها .

بمعنى أنّ لأسلوب المسرحية الموجهة للطفل، تعبيرا خاصا بها، وهذا التعبير ذو علاقة عمرية بالأطفال، يختلف من سنّ لآخر، فمرة تطول جملة، ومرة تقصر عباراته، وطورا يشتمل على ألوان من البيان والبديع، وتارة تتجدّد ألفاظه، وأخرى يبسط تعبيره تبسيطا حتى يفهم مدلوله .

¹ موسى كوالدبرغ، م س، ص: 108

و حقيقة الأسلوب أنه قائم على " إيقاظ حواس الطفل، وإثارته وجذبه، كي يندمج في القصة عن طريق نقل انفعالات الكاتب في ثنايا عمله القصصي، وتكوين الصورة الحسية والذهنية المناسبة"¹

والأسلوب يستعان به لإبراز مواقف للمحتوى النصي، والمرحلة العمرية للطفل، من خلال تملكه جملة من الخصائص الفنية والتقنية، التي تضيف عليه كفاءة أدبية وإبداعية، ذلك أن جملة تلك الخصائص وحدها، هي التي تشعرننا بالمادة التي يقدمها المؤلف لمتلقيه، وحين التحدث عما في الخصائص من عناصر، فهو حديث عن المؤلف ذاته، وعن قدرته في تطوير أدواته الفنية، حتى تجيء مفهومة المعنى والدلالة .

فكأن المؤلف يتكلم بلسان قارئه الصغير، ويرى الأشياء من حوله بمنظور الطفل، لا بمنظوره الخاص، وفي ذلك تجاوب فكري بين الكلام وبين المنظور، وفيما يلي ذكر للخصائص، وتبيان لها :

" 01 - استخدام الجمل الواضحة .

¹ علي الحديدي، م س، ص: 119- نقلا عن : مفتاح محمد دياب، م س، ص : 150

02- الإيجاز والسرعة .

03- وضوح وبساطة التراكيب¹

" 04 - انتقاء الألفاظ الرقيقة والخفيفة على السمع واللسان، والشائعة الاستعمال، لسهولة نطقها، وقصرها أحيانا .

05 - استثارة قاموس الطفل اللغوي، تبعا لما يتناسب مع مرحلته العمرية²

09- الزمان والمكان :

المسرحية ذات أبعاد زمانية ومكانية، تتخذ لها الزمن مساراً لتمتد في فلكه
والمكان موضعاً لتموضع فيه، مما يجعلها تحيا حياة ألصق ما تكون بالخيالات الإنسانية
على سبيل الإطلاق، أو ألصق ما تكون بالحياة اليومية، وحدودها الجغرافية .

وما ذلك كله، إلاّ لأنّ الأحداث والشخصيات والبناء العام، يتغذى من زمان
مفترض، تتعاقب فيه الأيام والأعوام، فتتأثر بمحيطه القصة بشكل عام، فيسرع أو يبطئ
زمنها . والزمان والمكان في المسرحية الموجهة للطفل، ينهض بدقة متناهية، وعناية

¹ هادي نعمان الهيثي، أدب الأطفال، م س، ص: 98 / 99 - نقلا عن : حسن مرعي، م س، ص : 41 / 42

² عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم، م س، ص: 21

فائقة حتى " يتمثل جمهور الأطفال المشاهدين أحداث المسرحية "، ويتقصّوا قديمها من حديثها، وطولها من قصرها، وخيالها من واقعها . ومثل هذا التقصّي، يفترض من الطفل درجة ما من التركيز، من أجل الميز بين ما يستطيعه طفل المرحلة الأولى عن طفل المرحلة الأخرى، والأطفال متفاوتون من حيث التركيز، بل إنّ ذلك هو الأقوم في تحديد عمر المسرحية ككل، وذلك أحوط في إطلاق الزمن وترسل المكان، وبهذا " يؤثر العنصر الزماني في طريقة المسرحية، وبنائها، وتحديد حجمها"¹

10- الشخصيات :

الشخصية لا تكون ذات معنى إلا إذا تبوّأت مكانتها في المسار العام للمسرحية الموجهة للأطفال، فتتجلى حقيقتها على اختلاف ميولها وصفاتها الداخلية، وتتشكل صورها الحياتية على اختلاف ثقافتها، وبؤسها وحريتها، وسعادتها من شقوتها ... وغير ذلك من الصور الحيوية .

¹ م س، ص ن .

وعليه تحكم الشخصية ملامح ثلاثة، تبعا لفشلها أو انتصارها في عالم الأحداث

والمواقف المختلفة، وتبعا لخضوعها لأهداف ورغبات مؤلفها، وهي :

1- ملامح جسمية .

2- ملامح نفسية .

3- ملامح اجتماعية .

وهذه الملامح الثلاث، ترسم الشخصية، وتمنحها دلالة قوية، ووجودا على مستوى

النص المسرحي، كما تمكنها من أن تستمد محور نشاطها طيلة الحركة الدرامية . وذلك

شأن أمساها في حكم النقد، في رتبة متساوية أو متفاوتة بعد الفكرة أو قبلها .

ومن هنا كانت عناية المؤلفين بالشخصية واجبا حتميا، لما لها من آثار نفسية في عالم

الطفولة، حيث يجد الطفل في الشخصية " نفسه ويتخيل أنه يعمل ما تعمل أو يشاركها

العمل، وهذا يلزم الكاتب باختيار شخصية يحبها الطفل، ويتعلق بها، ويقلد أقوالها

وأعمالها، وهذا يعني من وجه آخر أن تكون الشخصية في مستوى الطفل، ولا يستلزم

هذا أن تكون في مستوى الطفل من ناحية السن ... ولكن المستوى الذي نحرص على

تحقيقه هو مستوى التصور للأشياء وطريقة التفكير¹

إنّ الشخصية التي تخلد في خلد الطفل، وتترك انطباعاتها في سمته، يصعب جدًا

تجاوزها أو تخطي أثرها، كون أخیلة الطفولة ترى في الشخصية المرسومة نموذجاً لهم

في الواقع، وأسوة لهم في السلوك والتصرف . وقدوتهم في إثبات الذات والنفس .

وببعض ذلك ينقاد الطفل المتلقي عبر التماثل والتقمص إلى الشخصية المحورية،

فتضاهي أفعاله أفعالها، وتحاكي أقواله أقوالها، ولا يكاد ينفك عنها، باعتبارها مصدر

إيهامه وتفكيره، وباعتبار " التقمص عملية إيجابية يقوم بها الطفل السوي كحاجة أو

ضرورة نفسية تسهم في تطوير شخصيته²

فلا غريب بعد هذا من أن تعطى العناية لرسم الشخصية، ويعطى لها الاعتبار، ممّا

يجعل المؤلف المنتبّع لأطوارها، يبذل قصارى جهده من أجل أن تكون موضع

¹ محمد حسن عبد الله، م س، ص: 87 / 88

² أحمد إسماعيل إسماعيل، الشخصية في مسرح الطفل، مجلة : الحياة المسرحية، العدد: 54 (2004)، م س، ص: 22

ثقة للقارئ، وجليس أنس للمتلقي، وجعلها في ذلك المستوى لا يخلو من شروط وسمات

رئيسة

وهذا حتى تكفّ الأقلام السطحية، من رسم الشخصيات التقليدية، المنقطعة في ضعفها

وبنائها، وتعتبر بالبنيان الآني والمعاصر للشخصيات، وفيما يلي شيء من الضياء على

أهم شروط وسمات الشخصية في مسرح الطفل : "

01- أن تكون الشخصية مفعمة بالحياة وحقيقية¹

02- أن تكون واضحة الأبعاد، متميزة في حركاتها وأصواتها ولبابها وميولها

ودفاعها عن الخير والشر ... وتطورها عن حال إلى حال²

03- توفر عنصر الإقناع فيها³

04- الاقتصار على العدد القليل [من الشخصيات، بحيث] يفضل التركيز على شخصية

رئيسة ليتمكن الطفل من متابعتها، واتخاذ المواقف المناسبة منها⁴

¹ سمير سلمون، م س، ص: 136

² نور الدين الهاشمي، م س، ص: 80

³ نايف أحمد سليمان، م س، ص: 234

⁴ أحمد إسماعيل إسماعيل، م س، ص: 22

11- الحوار :

الحوار أخصب ما يكون في الجنس الأدبي المسرحي، يتبوأ صدارة التصرف في نسج خيوط القصة، ويفجّر الصراع، ويصف الشخصيات ... واللغة مادته الأولى من حيث هي عنصر تشكله السردي .

فكأيّ من مسرحية تعوّل تعويلا شديدا على ما تتبادله الشخصيات من خطابات، تكشف عن النصّ وعن تفاصيل مضمونه، ما يعني أنّ أبرز وظيفة للحوار، تكون ملتزمة إلى حدّ أقصى بوظائفه الفنية، حيث تعلل التعبيرات تعليلا منطقيا، وتتناسب الكلمات والعبارات وفق ما تميز به الشخصيات، طبيعة، ثقافة وجنسا .

ذلك أنّ الطفل " يحب الحوار الخفيف فيما يسمع، كما يرفض السذاجة التي تقترب من البلاهة، فالمادة المحببة له، هي المادة ذكية الحوار، السهلة في غير انحطاط"¹

1 زكريا الشربيني ويسرية صادق، تنشئة الطفل وسبل الوالدين في معاملته ومواجهة مشكلاته، دار الفكر العربي القاهرة 1996 - ص: 165

مع ما نعلم من أنّ ركافة الحوار، وضعف تراكيبيه، قد يكون منشؤه أن تتحدث الشخصيات في المسرحية بحياد عن الطفل وعالمه، فتسهب بكلام في غير موضعه، وتستأثر بايجاز في غير ما حاجة إليه .

على أنّ المفترض أن يتوجه إليه هذا النقد، هو المؤلف ذاته، العاكف على استتطاق شخصياته، بألفاظ تعبيرية أقل أثرا ونوعية، ثم كان ذلك يعود أيضا إلى استخفاف بعض المحاولين في الحقل الأدبي الطفولي، بقدرات الطفل اللغوية، وتماديهم في غير صنعة فنية علمية، في كتابة باهتة، وتأليفات متناقضة . ونحسب أنّ المسرحية التي تعكس حقيقة ما أشير إليه من علل، مسرحية تموت في عزّ شبابها، وتنتهار بعد أن سلخها الجهل بسّمات الحوار، وأنّ ما يخلّد الحوار إلى حينه، ويرفعه عن المحادثة والكلام العادي، خصائصه الفنية، نستكشفها في هذه النقاط الآتية لإمكان الإفادة منها : "

01- قصير العبارات،

02- واضح في معنى العبارة وطريقة إلقائها

03- دقيق الجمل والعبارات

04- النص فيه ملائم لحركات الممثل وأعماله، لأنّ الطفل يعتمد على المحسوس

أكثر من اعتماده على المجرد،

05- لغة الحوار خالية من التعقيد اللفظي والمعنوي،

06- لغته معبرة ومركزة .¹

كما يتّصف الحوار في أسمى سمّاته :

"01- بتوافقه مع المخزون اللغوي للمرحلة العمرية الموجه إليها العمل المسرحي

02- أن يكون مفهوما واضحا ودقيقا

03- صياغته صياغة سهلة

04- أن يعبر عن مواقف الشخصيات

05- أن يكون حيويا²

¹ نايف أحمد سليمان، م س، ص: 248 / 249

² سمير سلمون، م س، ص : 136

12- النهاية :

الحق أنّ النهاية بحكم طبيعة وضعها، تصميم ذو أبعاد فنية وغايات شريفة، تشرئب إلى التمتع بصفات خيرة، تفتك بالمستبد، وتعيد الحق لصاحبه، وتفضي بعد ذلك إلى بثّ العدالة، وتمجيد الحرية في الحياة. ولا بدّ للمسرحية الموجهة إلى الطفل من نهاية فاصلة واضحة، غير مفتوحة أو ملتوية، تصرف الإبهام والتغريب عن أفكار النصّ ومضمونه، وتسعى إلى تقرير الحكم الفصل في أوانه، ووقت حدوثه، فلا تتغيّر ولا تتبدل في غير ما يتوقعه الطفل المتلقي، بما من شأنه أن يقلب الأمور رأساً على عقب، فتعلو راية الشر تلميحاً، ويخذل الحق بوصفه قدراً .

من أجل ذلك، أوجب تتبع النهاية العناصر الفنية الآتية :

" 01- أن تكون طبيعية وطريفة غير متوقعة

02- أن لا تكون نهاية مفروضة أو متعسفة

03- أن تكون مرتبطة بكل ما سبق ذكره من أحداث، ونتيجة طبيعية له، ولهذا تعاب

القصص التي تنتهي بمصادفة.

04- احترام النهاية في القصص الدينية والتاريخية للحقائق المأثورة¹

ب) المخرج والعرض في مسرح الطفل :

أ- المخرج ومواصفاته :

لم يتبوأ المخرج، هذا القطب المسرحي مكانته الممتازة إلا بعد ظهور الإخراج منفصلا عن مهام الممثل، والمؤلف أساسا، وذلك بما جدّ عنه من إتقان للصنعة الدرامية، فضلا عما هو له وما يزال من نفوذ سلطوي في اللعبة المسرحية. فكان لا مناص للنص الأدبي الذي شغل حيزا كبيرا من الاهتمام والشهرة، من أن يتنازل شيئا فشيئا للمخرج .

ومن الواضح أن مثل ذلك التنازل نشأ منذ قيام الإشكال الأول بين النص والعرض في المسرح . وقد نستطيع أن نتمثل هذا الإشكال في ضوء التقسيم الذي ظهر عليه المخرج نفسه، من ذلك :

(- المخرج المؤلف

- المخرج المفسر

¹ محمد حسن عبد الله، م س، ص : 94 / 95

- مخرج العرض.¹

فكان الإخراج فيما بعد التطور، هو المعيار الذي بفضلله يروّج للنص الأدبي، ومن أجله تتبدّل الكتابة للمسرح من تقاليده إلى أسسه الجديدة المواكبة للعصر، وليس معنى هذا أنّ النثر من مسّه التبديل، بل طال ذلك بشكل صريح التمثيل والإكسسوار والفضاء والخشبة والديكور، وغيرها من التقاليد المسرحية .

وراح- في ظل ما أفضى إليه ظهور المخرج- التطور يمثل وجه الإبداع في المسرح، أو يمثل على الأقلّ وجهها فنيا معترفا باستقلال مهنته. وإذن تمخض عن صميم الوجهتين السابقتين مفهوم يكاد يستغرق كليا تعريف المخرج : بأنّه " الشخص المسؤول عن التدريبات وعن صياغة العرض، ويعتبر اليوم صاحب نص العرض تماما مثل الكاتب بالنسبة للنص"²

إنّ الأصل في حرفية المخرج أن تكون ثمرة من ثمرات التواصل، التي تشيع في اللعبة المسرحية بين النص وبين العرض، لأنّ ذلك هو الأولى بسلامة الإخراج، حتى لا

¹ منصور نعمان نجم الدليمي، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، ط: 01- دار الكندي للنشر والتوزيع، أريد- الأردن، ص: 25

² ماري إلياس، حنان قصاب حسن، م س، ص: 418

نميز في الصنعة المسرحية المكتملة بين معنيين اثنين مختلفين، وتشعبا في الطرح، واختلافا في الهدف .

لكن المشهور في مسرح الطفل، أنه لا يتصادم مع ثنائية النص والعرض، وعليه فإنّ مساراته التي عرفها عبر تطوره التاريخي، أفضت إلى تعدد في مواصفات المخرج المسرحي، وأهمها يمكن أن نشير إليه فيما يلي :

01-المخرج المحترف :

المخرج المحترف يعمل على توزيع مسؤولية ما يعدّه وينتجه، كما يقوم بإشراك الجميع في تشكيل العرض المسرحي، فتتقوى العلاقات الشخصية بين أفراد الفرقة المسرحية، ويتحقق بذلك التفاهم المتبادل بينهم، وهنا يلتف مبدعو الإنتاج الدرامي حول المخرج بمشاعر الرضى والارتياح والإخلاص، والإقبال على العمل والتعاون، خاصة إذا علموا أنّ رسالة العرض موجهة لإشعار المتلقي الطفل بأهمية التواصل مع الآخر، ممّا يزيد في ارتقاء مستوى القناعة عند العاملين في الورشة أو المسرح، وممّا يعمل على تنمية القدرات والمواهب .

وليست تعني المشاركة بين المخرج وبين العاملين في حقله، التفويض المطلق في تحديد مسارات الإنتاج المسرحي، وإلاّ فقد المخرج بذلك سلطته وإدارته، بل هي تعني أن يحتفظ لنفسه بسلطة إصدار القرار النهائي، لأنه بوجه عام القائم على تمحيص قرارات المشاركين بفطنته وذكائه وكفاءته، في الإقناع وانتقاء الأنسب والمناسب. وللمخرج المحترف مواصفات إيجابية تزيد في تمكين حرفته، وصقل ثقافته، ورفع مكانته، نذكرها في هذه النقاط الآتية:

01- " أن يكون ذا ملكة إبداعية، واسع الخيال، لديه القدرة على التأليف، يواكب تطورات دراما الطفل"¹

02- " أن يكون محبًا للأطفال، محبًا لعمله، مخلصا له، جادًا كلّ الجدّ في تنفيذه وإتقانه"²

¹ حنان عبد الحميد العناني، ط: 02(1991)، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ص: 20
² عبد العطي نمر موسى، عماد توفيق السّعدي، محمود محسن مهيدات، حسين لافي قزق، الدراما والمسرح في تعليم الطفل (منهج وتطبيق)، ط: 01(1996)، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ص: 35/34 .

03- " الانضباط والالتزام بالعمل، وأن يكون مؤمنا برسالة المسرح، ودوره التربوي

والأخلاقي والاجتماعي ..."¹

04- " أن يكون لديه القدرة على إدارة الحوار والمناقشة بأسلوب علمي ذكي، بحيث لا

يفرض رأيه"²

05- " أن يلم بعلم نفس النمو وخصائص الطفل، وأن يعنى بالإلقاء والنطق السليم [...]

لهذا يجب العناية دائما بتصويب الكلمات بدقة [والتقليل] من المشاهد التي تحدث توترا

عنيفا عند الأطفال، وأن يحسن اختيار ممثليه [بحيث] يتناسب مع مراحلهم العمرية"³

06- " أن يكون قادرا على تقبل قساوة الطفل وتعاطفه، وأن يقرأ كتب الأطفال ويتابع

برامجهم التلفزيونية، حيث إنّ هذه الأشياء تمثلّ الخلفية لجمهوره[بمعنى] أن يتعلم المخرج

لغة جمهوره، وتعلم لغة الطفل تعني معرفة الطفل"⁴

¹ جما محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل (النظرية والتطبيق)، ط:01(2001)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص:

150/149

² جما محمد نواصرة، م س، ص: 64/63

³ رزق حسن عبد النبي، المسرح التعليمي للأطفال(مسرح المناهج)، الهيئة المصرية العامة للكتاب(1993)، ص: من 169 إلى 172

⁴ موسى كوالدبرغ، ص: من 159 إلى 165

07- " أن يرى العالم من خلال نظرة الطفل، وأن يعمل عبر مسرحه على رفع مستوى

[الأطفال] الفكري والاجتماعي، مع المحافظة على القيم الأخلاقية"¹

08- " إسناد العمل المسرحي إلى مخرج ممتاز ومتفرغ، لأنّ المخرج المتفرغ يمتاز بأنه

يعطي من وقته وجهده للمسرح ممّا لا يستطيع المخرج غير المتفرغ أن يفعله"².

2- المخرج غير المحترف :

هو المخرج الذي تتركز السلطة بيده وحده، فيتخذ القرارات لنفسه، ويحدد إدارة

العرض فضلا عن تحديده لأدوار الأفراد في الطاقم المسرحي. وليت تميزه بتلك السلطة

ناجم عن علم وثقافة، بل الأدهى والأمر أنّها حرية مشوبة بضعف في التكوين الدرامي،

مصانة بإصدار الأوامر لتغطية العجز، مفوضة إليه من باب الفنون المناسبة

وبالتالي تفنى المناقشة بين الطرفين وتتقلص أوصل إبداء الرأي، وكلما ساد العمل في

مناخ استبدادي، تعطلت قدرات العاملين في الحقل المسرحي، ومواهبهم على العطاء

والإبداع، فيشعرون نتيجة لذلك بعدم الرضى، والافتقار إلى الشخصية النموذجية،

¹ سمير سلمون، مسرح الأطفال بين الواقع والطموح، مجلة الحياة المسرحية، مجلة محكمة، تصدر عن وزارة الثقافة- دمشق،

العدد: 41(1994) ص: 138

² نايف أحمد سليمان، م س، ص: 264

وهذا يزرع في النفوس العاملة استصغار الهدف من المسرحية، ويعكس انطبعا لدى المتلقين من الأطفال، بأنّ العرض جزء من ألوان الترفيه لا أكثر. ولهذا الصنف من المخرجين مواصفات هي :

(1) غير ملّم بعلم نفس الأطفال، وإنّما يمارس مهامه الإخراجية من طريق المعايشة الذاتية.

(2) لا تعنيه سعادة وترفه الأطفال بقدر ما يعنيه نجاح العرض المسرحي.

(3) يدير إخراجة للمسرحية وفق طبعه وتفكيره وتجربته الخاصة، دون إسناد اختيار النصّ، أو توزيع الدور، أو معالجة الفكرة، أو مناقشة الشخصية إلى الطفل.

(4) العفوية في تبرير المواقف التي يستلزمها العرض، وعدم استشارة المختصين .

ب- العرض ومواصفاته :

1- الديكور :

الديكور نوع من أنواع الفن، ينتجه الخيال بدافع إتاحة الواقع والجو العام لممارسي التمثيل، وكذا يتيح المعيشة الدرامية للمتلقين وفقا لاتجاهات المواقف المسرحية ودوافعها واهتماماتها .

والديكور ألصق ما يكون بالمضمون، يعكس خياله أو واقعه الذي يحيط به ويتشكل منه، ويتمشى مع طبيعة النص ورؤيته، يقوم به الأطفال فرادى أو في شكل جماعي، بغرض تعلمه كنشاط فني موجه داخل الورشة المسرحية، أو يتولى تصميمه كبار المشرفين لزيادة التعبير والجمال والتماثل، لئلا يكون الهدف منه " المبالغة أو التكلفة المادية والمنظر الخلاب، الذي قد يصرف أنظار الأطفال عن المسرحية ومضمونها " ¹ فالديكور يحقق رغبات أساسية للأطفال، وهم يصممونه ويجسمونه أو يصنعونه، فينشط العقل ويتقوى الجسم، وتشتد الرغبة في البحث، والكشف عن تحقيق المطابقة بين إرشادات النص وواقع

¹ عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم، مسرح ودراما طفل ما قبل المدرسة، دار الفكر العربي، القاهرة (2005) ص: 23

العرض، وينتقل صدى هذه الرغبات إلى الممثلين من الأطفال أو الكبار على السواء، فيستثير همهم، ويعرفهم بزمان المسرحية ومكانها، كما يشد من ذهنياتهم، ويجعلها داخل المحيط المسرحي . أمّا أن يتّسم الديكور بنمطية لا تكاد تعدوها، فينزل بالمتلقين إلى حلقة مفرغة من المعنى، ممّا يقصي الوظيفة الحيوية للديكور، فهذا هو ما ينبغي التنبيه عليه والتحذير منه .

فالطفل - يتفق علماء النفس - على أنّه شخصية تعرج في عالم الكبار مراحل نموها، لتتهل منه أسس بنائها النفسي والعقلي، ممّا يوفر لها مكانة اجتماعية محترمة غير محتشمة، فلا يمكن بعد هذا أن تقدم لها " ديكورات رثة ولا ثياب وعناصر مادية تافهة ... وأشياء مرتجلة"¹ وذلك كله بدافع أنّ خبرات الأطفال محدودة، وأنّها تستهلك كل شيء، وقد سجّل التاريخ لنا في هذا المقام شهادة، هي للباحث - فرحان بلبل - جاء فيها : " أنّ ما تقدمه العروض المسرحية جريمة في حق الطفولة "*

¹ نور الدين الهاشمي، خصوصية مسرح الطفل، مجلة الحياة المسرحية، العدد: 49 (2001) تصدر عن وزارة الثقافة-دمشق- ص: 37
نقلا عن المرحوم أ.زيان أحمد، الذي شهد لقاء (فرحان بلبل) في المسرح الجهوي ببليعباس (2006/2007)

ويا لها من شهادة ملطّخة بمذمّات الاستتكار والإجرام، على حين أنّ المناهج الإخراجية

في الفن المسرحي، تملأ رفوف المكتبات، والمتخصصون في الديكور وفنه، يملأون الدور

الثقافية والجامعات. لكن هل للديكور خصائص تبوّئه المنزلة الفنية ؟

نعم للديكور خصائص أو قواعد تحدد وضعه في مستواه الفني، وهذا ذكرها :

01- " يفضل أن يكون الديكور واقعيا، وإذا تخللته بعض الرموز، فينبغي أن تكون

هذه الرموز مدروسة يستطيع الطفل أن يعرف مدلولاتها، وعلى مهندس الديكور الابتعاد

عن التعقيد وعن الديكور الساكن، إذ إنّ الديكور المتحرك والمتغيّر يقدم للطفل متعة.¹

02- * أن يكون الديكور مناسبا لجوّ المسرحية، ومعبرا عن أفكارها ومعانيها ببساطة

دون تعقيد.

* وأن يكون واقعيا مع إمكانية استخدام الأسلوب الرمزي،

* وأن يكون جذابا ذا ألوان جميلة مبهرة... لا ينشغل المشاهدون به عن متابعة

أحداث المسرحية،

¹ هيثم يحيى خواجه، تجربتي في مسرح الأطفال، مجلة الحياة المسرحية، العدد: 54 (2004)، م س، ص: 29

* وأن يكون متناسبا مع الإضاءة من حيث الألوان المستخدمة فيه والمكان

المناسب له.

* وأن يكون مرئيا من قبل المشاهدين بكل سهولة ويسر ¹

03- " على مهندس الديكور أن يترجم النص ... ناقلا المحتوى والجو الأخلاقي

والتاريخي بشكل منظور" ²

01- الملابس :

الأطفال يحبون ارتداء ملابس الكبار لأجل تقمص أدوار شخصياتهم، وهذا النوع من

اللعب يساعدهم على تنمية خيالاتهم، وانطلاق ألسنتهم بكلم يناسب ويلئم كل

شخصية يلعبونها . وقد لاحظ هذا المشرفون على الفن المسرحي، فاستثمروه في

مسرحياتهم فجاءت الملابس محكمة الصنع، بسيطة في موادها، لتمكين الطفل الممثل من

استحضار الدور ومعايشته

وليس هذا فحسب، بل عثر على أنّ للملابس وظائف فنية أخرى غير هذه، حيث:

¹ جمال محمد نواصرة، م س، ص: 235

² نايف أحمد سليمان، م س، ص: 267

- توهي للأطفال بمراكز الشخصيات الاجتماعية

- ويعرفون من خلالها المهنة التي تمارسها هذه الشخصيات

- ويعرفون أيضا طبيعة الأدوار التي يلعبونها¹

وإنّ ذلك إنّما كان من أجل زيادة في صدق التعبير، والتحكم في الدور، ومحاولة

تقريب الرؤية للمشاهد المتلقي، فتغدو الشخصية بملابسها صورة إيحائية للمجتمع، أو

صورة واقعية له، فتوافق بوضعها خلفية النص ومعانيه الواسعة، ولاسيما ما يتصل

بالديكور، فتكون لبنة مكملة لجماليته، وتكون إحدى البنى المركزية لتشكيلته .

والملابس تتميز فضلا عن رسم مكانة الشخصية بدلالاتها على " الزمان والمكان

والعمر، والطبقة الاجتماعية، ولهذا يجب ألاّ نقع بالتناقض أو التناقض مع النص ومن ثمّ

الشخصية².

¹ سمير سلمون، م س، ص: 141

² هيثم يحيى خواجه، م س، ص: 29

02- الإضاءة :

تتجلى وظائف الإضاءة في أسس كثيرة، وإنّ من أسسها التي لا تبديل لها، أنّها مفضية إلى استكشاف الزمن الذي عليه الشخصية ليلا أو نهارا، ضحى أو مساء ... وأنّها تفضي إلى التدليل على عوالم المكان الذي تدور فيه الأحداث المسرحية، بحرا أو برّا، بيتا أو رهوا ...

كما أنّ للإضاءة أثارا في العمق تفضي إليها، مثلما هو واضح من الأثر الذي تحدثه في نفسية المتلقين، فحسبها أنّها " تحدّد للمتفرج الصغير الوقت الذي يجري فيه الحدث، فهي تسهم أيضا في إثارة مشاعره : كالحزن والفرح والحب والكراهية"¹

ومن الأسس على أنّ الإضاءة شكل من أشكال التعبير المحتذى به في الفن المسرحي، أنّها قابلة للتكيف مع حركة الممثلين، عند اللعب بالبقع الضوئية، وانتقال البقعة في أعقاب الحركة أو مطاردة الحركة إلى حيّز البقعة، كذلك نلفي في استخدام

¹ سمير سلمون، م س، ص: 141

الإضاءة فائدة في الغالب، يعالج بها الأطفال الورعون من الظلمة، والخائفون من ظلامها فرادى أو مجتمعين .

وهنا التنبيه في استعمال الإضاءة، وعدم إطلاق استخداماتها، لأنه لا ريب أنه في صف الممثلين أو المتلقين طفل يخاف أو يخشى الظلام، ولعلنا نقتبس في هذه الحال خبرة من ممارسي الفن المسرحي الموجه للطفل يقول فيها صاحبها : " قد أفادنتي التجربة بأنّ الظلام الدامس يرعب الطفل ويخيفه، وأنّ اللون الأبيض والأخضر والزهر الفاتح، يدخل الفرح إلى قلوب الأطفال"¹

03- المؤثرات الصوتية :

المؤثرات الصوتية كيان فني لا يستهان به، تعبّر بشيء من الامتياز عن وحدات صوتية في النصّ، كما هو شأنها في طبيعتها، وهي أداة من أدوات التعبير الفني التي لا تقتأ المسرحية من مصاحبتها في أحوالها، في الإيقاع، ورفع الإيقاع، والصوت

¹ هيثم يحيى خواجه، م س، ص: 29

وتلوين الصوت ... وكأنما وجدت لرفع الجمود، وتنبيه الغافل، وربما انبثقت من وظيفتها

أن :

"تشد المتفرج الصغير إلى ما يجري على خشبة،

وتولد الجو المناسب للعمل،

وتثبت المواقف الدرامية عند المتفرج الصغير،

وتوحي له بالبيئة التي تجري فيها الأحداث"¹

في حين ترفض المؤثرات الصوتية بشكل أو بآخر، أن تبني نفسها بعيدا عن الأداء،

والانسلاخ عن جلد التمثيل، لتتخذ لها مجالا يفتحها على أصناف شتى من الأصوات

المتمردة على ما في النص المسرحي .

إنّ المسرحية الموجهة للطفل لا تقبل بمثل هذا التحامل، وإن استباحته بعض

المشرفين، وأقرّوه بشكله المريب . بل لا يعني استصحاب المؤثر الصوتي بالمقابل في

¹ سمير سلمون، م س، ص: 141

ذاته، وإنما ربطه بالنص المسرحي يتم عبر وظائف فنية دقيقة، لا غلو فيها ولا تفريط،

مع ما نعلم من أنّ الأطفال يميّزون الأصوات بثلاث طرق أساسية هي :

" أ- الإيقاع،

ب- النغم،

ج- درجة الصوت من حيث القوة والشدة ."¹

04- الحركة والإيقاع :

المسرحية التي تشكلت عن حوار شعري أو نثري، لا تزيد في كونها ازدهار في

جنس أدب الكتابة، ولذلك لا نوافق ما هو رائج بين كثير من المؤلفين، من أنّ

المسرحية حوار فحسب، وإنما المسرحية تعني بالمقابل الفعل، والفعل هو المغير من

جمودها وخمودها إلى حيويتها وحركيتها، فتنبؤ أثناء ذلك منزلة، لا يشك أحد في أنّها

استمرار لتقاليد فنية مألوفة . والطفل ميّال في شيء من طبعه إلى اكتساب المهارات

الحركية :

¹ عبد المعطي نمر موسى، عماد توفيق السّدي، محمود حسن مهيدات، حسين لافي قزق، م س، ص: 65

" التي تلفت انتباهه إلى جسمه،

ومدى مطاوعة هذا الجسم له، مما يوجد نوعا من الرضا والاعتزاز به ...أضف إلى ذلك أنّ إحساس الطفل باكتساب المهارات الحركية، يشبع لديه دافع الكفاءة، وينمي بالتالي ثقته بنفسه "¹ وإذن، مثل هذه الفوائد التي تستفاد من اكتساب المهارة الحركية، هي برهان على أنّ الحوار وحده لا يكفي في عرض المسرحية، بل يجب عليه أن يخضع لمعطيات إخراجية ضرورية حقا، ومن الأجدر الاستفادة منها نحو : الحركة والإيقاع اللّتين تعكسان أكثر للأطفال الحياة الإنسانية، وبما تتسم به من حركية في الواقع . و ما ذلك كلّه إلا لأنّ الطفل " لا يميل إلى المشاهدة الجامدة حتى لو كان الحوار مؤثرا [و عليه] يجب أن يؤدي بالحركة والحوار معا"² حيث تتميز الأفعال بالتعامل اللطيف مع الأقوال، فتفضيان معا إلى تحصيل لغة مسرحية ذات ارتباط وثيق . والكلام عن الحركة مسألة تطول ولكنها ليست مرفوضة، وبقي أن ننوّه إلى أنّ الحركة في المسرحية ليست واحدة، ولا تكاد تكون كذلك، وهي :

¹ محمد عودة الريماوي، في علم نفس الطفل، ط:01(1998)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ص: 182

² سمير سلمون، م س، ص: 139

01- تتمي حساسية الطفل وتطورها، بحيث يكون مستعدا لاستقبال العالم من حوله.

02- تمنحه الفرصة لممارسة تدفق الأفكار

03- تكسبه القدرة على المرونة والتكيف مع التغيير باستمرار.

04- تسمح له بالتنفيس عن انفعالاته وتوتراته الانفعالية .

05- تعلمه قيما أخلاقية واجتماعية، مثل : الحب والأمانة والصدق والتعاون

06- تتمي مهارة التعبير لديه¹

وأما كون المسرحية متفردة بهذه الحركات مجتمعة أو منجّمة، فإنّها تشترك مع الإيقاع في

تأدية خصائص معيّنة، تتيح للطفل أن يميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، إذ يجسّد

الإيقاع في الدراما الجمال الفنّي، ويسعى إلى إبقاء المسرحية في حيوية غير مثقلة

.فليست المسرحية إذن جنسا أدبيا جامدا، ينادي بعزل النصّ عن العرض، بل هي تأخذ

من هذا، وهو يأخذ منها، وكلاهما يعنيان العمل المسرحي، ومن مظاهر هذا الإيقاع : "

¹ حنان عبد الحميد الغناتي، م س، ص: 37/36

01- إيقاع الجمل الواردة في النص، وعليه يجب أن تكتب الجمل في نطاق

الإيقاع الذي يحتويه الموقف.

02- إيقاع المكان والجو، فمن المعلوم أنّ لكل مكان أو بلد إيقاعه المتميّز،

والإيقاع ينقل الأصل العنصري والقومي والجوي.

03- إيقاع الشخصيات فقد يكون تفكيرهم بطيئاً، أو تكون خطوتهم ثقيلة أو

حركتهم بطيئة، وقد يتصفون بالعجلة أو بسرعة التفكير أو بالبهجة¹

05- الألوان:

إنّ الألوان تشترك في تحقيق طائفة من القيم الفنية والجمالية، لأنّ تمثل الواقع في جماله

يفترض أن يعكس أفضل الألوان، وصحّ عن الأطفال ميلهم الشديد إلى مختلف الأنواع :

الفاتحة والقائمة أو البارزة والباهتة، وتبين تعلقهم بها إلى درجة التأثير والاستجابة

بل تتخذ لها أفضلية عند الطفل، فهو يرغب في " الملابس الملونة الزاهية[...]" وكذلك

¹ حنان عبد الحميد الغناني، م س، ص 38

الأقمشة الفضية والذهبية والملابس المنقوشة، ويحب الأطفال الألوان المزركشة [...] ¹ ثم إنّ الألوان في المسرحية تتشكل من عدّة أوجه، فقد نلّف لها وجهها مع الديكور المسرحي فتدخل في تزيينه وتحسينه، كذلك نلمس لها تماسا مع عنصر الإضاءة، أو ما يعرف في الاصطلاح المسرحي باللعب بالألوان، وهذا من طريق تشكل البقع اللونية المختلفة، وكل بقعة لونية تعكس حالة من الحالات النفسية .

ومن هنا كانت الألوان " من أهم العناصر التي تستهوي الأطفال وتجذب الانتباه، وتؤثر فيهم تأثيرا كبيرا، وفي التكوين الفني، كذلك تأثيرها السيكولوجي والفسولوجي في الطفل، فالأطفال يفضلون :

- الدفء

- والتضاد في المجموعات اللونية .

- والألوان الزاهية الأصلية البسيطة ²

¹ نايف أحمد سليمان، م س، ص: 269

² عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم، ص: 23

الطفل المتلقي :

تختلف القيمة الجمالية في العمل المسرحي بحسب العناصر التي تتدخل في تحديدها وبحسب تذوق الأطفال لها، ومعناه أن الاستجابة للقيمة يفرض تذوقا سليما من المتلقين أنفسهم .

وذلك إما من خلال الخبرة التي اكتسبوها في تقبل وتأمل الأعمال الفنية والوقوف عند مختلف أوجهها، أو من خلال فطرتهم وإطلاقهم لأحكام عامة، تستغرق العمل المسرحي ككل، وعلى أيّ فإنّ الصور البلاغية على مستوى النصّ أو الصور التشكيلية على مستوى العرض، أو التناغم الفني والتقني الذي يحدث بين الديكور وباقي الإكسسوارات ... يُجري على ذهن الطفل لوحة جمالية، تباين بينه وبين أقرانه للمعنى السابق وعليه "عندما يتذوق الأطفال الصور المسرحية الجميلة، يصبحون أكثر إحساسا بالجمال"¹

¹ م س، ص ن

ومعنى هذا الكلام أنّ المسرحية المحكمة تنمو بأذواق الأطفال، وتسهم في تنمية الملكة الجمالية عندهم، وتمكنهم من تمييز الجميل من الرديء، والفني من غيره..... ولعل لهذه دورا " يُعمق لدى الأطفال أحاسيسهم الجمالية حين يدمج فيه الأدب مع اللعب المسرحي، والفنون التعبيرية والتشكيلية، من رسوم وأبعاد نحتية"¹

إنّ المسرحية التي لا تجد لها صدى بين المتلقين، تبدو معقدة يكتنفها الضباب في بضع من عناصرها الدرامية، أو أنّها لم تستطع ببساطة الولوج إليهم من أيّ مدخل من مداخلها الفنية . الأمر الذي يعني بالحرف، سوء خبرة القائم على النصّ الأدبي أو العرض المسرحي، عندما لم يستطع أن ينسج علاقة بين مسرح الطفل والمتلقين، في دقة متناهية وعناية بالغة. وهي علاقة استحالة إلى لغة توصيلية مسدودة، بدلا من أن تنهض متناهية في دقة وعناية بالغة، وسبب ذلك " لا يعود فقط لحداثة هذا الفن أو حداثة سنّ جمهوره وطبيعة مراحله العمرية المختلفة، بل للعلاقة الإشكالية القائمة بين

¹ عقيل مهدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس، ط:01، دار الكندي للنشر والتوزيع، أريج-الأردن (2001)، ص: 21

المسرح والطفل ... لذلك تحتاج الشراكة بينهما لاستيعاب المبدع لعملية التلقي

المسرحي لدى الطفل¹

وبالتالي فإنّ عملية التلقي، وسلطانها الدرامي المثير، تعوّل تعويلا شديدا على عناصر

الشراكة بين الطفل وبين ما يوجه إليه .

وكل مسرحية تنشّد العلاقة الحميمة بينهما، تنشدها بمقدار ما تعزوه إلى تفاعل

المتفرجين بالمنتج، وتعبيرهم عن ذلك بالضحكات، أو مناشدة الممثلين بالإعادة

والتصفيق، أو إظهار الإعجاب بالهتاف والصفير . وكأيّ من مسرحي يحاول أن يشد

المتفرج للعرض، له أن يمارس أسلوب المسرحي (نضال سيجري) في تعامله مع جمهور

مسرحه من الأطفال،و له أن يكيّف تجربته مع خبرة المشار إليه " فأوضح كيف أنّه قبل

العرض للجمهور الواسع يأتي بمجموعة من الأطفال ويعرض لهم، ومن خلال آرائهم

يقوم بتعديل ما يجده مناسباً، وفي صالح العرض²

¹ أحمد إسماعيل إسماعيل، التلقي المسرحي عند الطفل، مجلة: الحياة المسرحية، تصدر عن وزارة الثقافة- دمشق، العدد: 58، 2006، ص:

26

² سهير حريز، رؤى مستقبلية حول مسرح الطفل والعرائس في سورية، مجلة: الحياة المسرحية، م س، العدد: 61، صيف 2007 ص: 35

وما يراه _نضال_ شخصيا يبرز حقيقة عامة تتعلق بالمؤلفين، فكما أنّ العرض المسرحي للطفل لا يستطيع أن يقوم بمعزل عن النصّ، ولو أضنى نفسه من أجل ذلك، فإنّ الكاتب معني أيضا، ينشد العلاقة بين مسرح الطفل وبين جمهوره، ويتم ذلك انطلاقا من دراسة المؤلف المسرحي " للمتفرجين الأطفال، ويعرف ما يشد انتباههم ويمسك أنفاسهم، ويحرك في صدورهم مشاعر العطف، وما يدعوهم إلى الضحك"¹.

ومن هنا نذكر أنّ الأصل في المسرحية قبل أن تبلغ مبلغها، هي من وضع ومشاركة الطفل، وليس هذا عيبا أو موقفا ساذجا في حق الكاتب، بل هو موقف يتلاءم مع ما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين الطرفين: النصّ والطفل. ولدى المتفرج دقة وقدرة كبيرتين على تمييز الرديء من الممتع المناسب، وبحرص المؤلفين على استشارة المتلقين في حدود عمرية مقبولة، نغيّر من اعتبار الطفل مجرد مستهلك سلبي .

¹ منظمة البعث، كيف نتوجه بالطفل وللطفل من خلال : مسرح الطفل ومسرح العرائس والمسرح الإيماني، منظمة طلائع البعث، دمشق (1981)، ص: 09

ج- التمثيل في مسرح الطفل :

إنّ دراسة التمثيل في مسرح الطفل دراسة ميدانية، تتيح لنا أن نعرف كيف وقع نسيج الأداء، وكيف ركب، ثم ما الدور الذي لعبه عبر ذلك، وما العناصر المشروطة التي أفضت إلى تنظيم اللعبة المسرحية على الركح تنظيما شكليا وتقنيا .

وإنّه من غير الممكن التحدّث عن التمثيل في المسرحية الموجهة للطفل، دون النظر إلى المعنيّ بأمر التمثيل في مسرح الطفل، الأطفال الممثلون أم هم الكبار البالغون أم هم ذلك وذاك ؟؟

أ- الطفل الممثل :

وبالعكوف على دراسة هذا الإشكال، من حيث هو قضية ثار حولها الاختلاف، يبدو الرأي الأول ميالا إلى الطفل الممثل، الذي يرى بأنّه قطب العملية المسرحية، وأنّ أصل التعبير المسرحي أن يكون من الطفل إلى الطفل . وذلك كلّه بالقياس إلى ما هو مسلم به

من أن " الطفل يولد ممثلاً"¹ وأن دور البطولة فيما يقوم به الطفل، ويقدم عليه، يتم " بأبسط الطرق وأكثرها تلقائية وطبيعية"² ولو حاول الممثلون غير الصغار تقديم أكبر الأعمال الدرامية، والإنابة عن الأطفال، لما انتهوا إلى حقيقة صدق الأداء، ولما عايشوا حقيقة الدور، الذي يفترض أن يكون له الأثر الكبير في المتلقين. وإن دراسة تعرضت لدrama الطفل نصحت القائمين بالتمثيل للصغار بأن :

" 01- ينظروا للحياة نظرة الأطفال .

02- أن يتجنبوا أن يكونوا مضحكين مهرجين .

03- أن [لا] يسرفوا في الحركات التمثيلية على حساب جودة العمل الفني،

مستخفين بالأطفال أو ممتهين ذكاءهم

04- إن مثل هؤلاء المهرجين لا مكان لهم في مسرح الأطفال، لأننا نريد لمسرح

الأطفال ممثلين مخلصين ... وأن لا يقدموا سخافات"³ إن هؤلاء المبخسين لحق الطفولة،

¹ فابريسيو كاسانييلي، المسرح مع الأطفال، الأطفال يعدّون مسرحهم، تر: أحمد سعد المغربي، دار الفكر العربي،

القاهرة (1991)، ص: 02

² م ن، ص ن.

³ نايف أحمد سليمان، م س، ص: 257-258

المتسترين تحت مسمى الفن، أمض مضاضة إذا اقتضى الحال ذلك، بالإضافة إلى أنهم يعتقدون أن صدق الأداء وجه باطني، الطفل في غنى عنه، أو ليس يحسن الصغير استنعاره وتحسسه، وهذا من شأنه أن يسوِّغ لهم التمثيل، ولكن ما حال هذا التمثيل " فالكبار وإن كانوا أكثر مهارة وخبرة من الأطفال، إلا أنهم غير قادرين على أداء أدوار الأطفال بصدق وبراعة وعفوية، ولا يستطيعون التعبير الصادق عن عالم الطفولة، ويفتقرون أساسا إلى حجوم الأطفال وأصواتهم"¹

ب- البالغ الممثل :

تمثيل الكبار للصغار في مسرح الطفل، ظاهرة قد ظاهر على ازدهارها مشاركة الممثل المحترف، وتفرد به بأدوار البطولة . مما أثر تأثيرا لا ينكر في مسار حركة التمثيل في مسرح الطفل، وإن كانت غاية المحترفين في هذا النوع المسرحي، هي التسلية أساسا، وتلقين المتلقي عددا هائلا من التوجيهات التربوية، والذي حمل عل اعتبار هذا الحكم في أن المسرح الذي يقدمه المحترفون الكبار للصغار " هو القادر على تقديم قيم

¹ سمير سلمون، م س، ص: 138

فنية للأطفال، وهو المسرح الذي يمكن أن ينقل فكر المؤلف والمخرج إلى المشاهدين الصغار¹

وذلك بفضل ما أوتي من موهبة وخبرة، مكّنته من طبع الصفة الدراسية على النوع المسرحي، وجعلته بفضل المعاشاة الفنية للدور، أن يبرز جمال العاطفة، وروعة الحوار، كما حظرت عليه خبرته الدرامية أشكال التزييف من صنعة وكلفة مغالية كذلك فإنّ جريان التمثيل في خلد الممثلين، يختلف بين الطفل والكبير، حيث " يقوم [...] الممثل البالغ بالتعبير عن أحاسيس ومشاعر غيره، وهو يدرك إلى حد كبير أنه " يمثل " بينما [...] يقوم " المثل " الصغير بالتعبير عن أحاسيسه ومشاعره، وهو لا يدرك أنه يمثل²

ومثل هذه الأعمال الدرامية، فإنّها أولا وقبل كلّ شيء موضوعية فنية، تحظر النّجومية وتعالج السلوك المشترك، وترغب في العمل الجماعي . والطفل ميّال بفطرته إلى حبّ التميّز والتفرد، فهو يريد أن يعلم السواد الأعظم من أقرانه المشاركين معه في

¹ فوزي عيسى، م س، ص: 110

² فابريسيو كاساتيلي، م س، ص: 02

المسرحية، أو الناظرين إلى عرضه من مشاهدين، وحتى المشرفين، أنه على قدرة فائقة في التمثيل، وهمة عالية التعبير .

وكل ما هو من هذا المنظور، يحذر منه المختصون، ويتخوفون من محاذير فيه، هي :

(- رداءة أداء الطفل خاصة إذا كان في مراحل طفولة مبكرة .

- هذا إلى جانب فقدانه ثقته بنفسه حالة ما يخطئ ... مما قد يسبب له صدمة نفسية،

خاصة وأنه لم يتمرس بالمرونة بعد في حالة اعتراض مشكلة من المشاكل لعمله في أثناء

تمثيله لدور ما، وفي تعامله مع الإضاءة، ومع قطع الديكور، والملحقات .

- كما أنّ إمكاناته الصوتية والحركية قد تكون غير مكتملة النضج ... إلى جانب

مشاكل أجهزة التكبير الصوتي .

- وهذا الرأي الذي يتخوف من الاعتماد على الأطفال وحدهم، لا يعترض على

مشاركة الأطفال للكبار في العرض المسرحي .

- ومن ذلك أنّ بعض المخرجين المسرحيين الذين تعاملوا مع ممثلين من الأطفال، قالوا إنّ الطفل الممثل يؤدي دوره كل ليلة بأسلوب مختلف، يتفق مع مزاجه وحالته النفسية، بالرغم من كل توصيات وتوجيهات المخرج اليومية .

- إنّ الطفل عندما يقف على خشبة المسرح، يحس عادة أنّ المسرح مسرحه وحده، وأنّ المشاهدين حضروا لرؤيته هو وحده، ورغم استمرار التدريب، فكثيرا ما يسيطر على الطفل الممثل هذا الإحساس، ممّا يفسد العرض ويفككه .¹

ج- اقتران التمثيل بين الكبير والصغير :

يعدّ تمثيل الكبار إلى جانب الصغار من أشهر الأشكال التمثيلية المسرحية، وأكثرها استخداما، وربما فرضت مزاجته ضرورات فنية، أفضت كلّها إلى الاتّسام بصفات واقعية، كون الأطفال عاجزون في بعض المواقف عن أداء أدوار غاية في الأهمية والبطولة، لاعتبارات جمعت في هذه النقاط :

* اختلاف حجوم الأطفال

¹ فوزي عيسى، م س، ص: 109 ... 111

* ونقص مهاراتهم وخبراتهم

* وافتقارهم إلى التجارب الذاتية¹

وعليه فإنّ الدراما التي يؤديها الأطفال إلى جانب الكبار، هي أنجح لاعتبار شخصيات النصّ، ولا سيما تلك التي تتطلب إمّا صراحة، وإمّا تلميحا لنماذج حيّة تملك القوة والقدرة على إبراز الغاية النبيلة من فعل الخير، نحو : دور الأمومة، ودور المربين والجدة [...] ودور المحتكم إليهم في القضايا المختلف حولها ... كون هؤلاء يعدّون جميعا مرجعيات تربوية للأطفال، ونماذج شريفة في الحياة.

كذلك فإنّ ما يعظّم من شأن مزاجية هذا التمثيل بين الكبار والصغار، أنّ أنسب* مرحلة " لقيام الطفل بدور تمثيلي مع أطفال آخرين غيره، هي مرحلة المراهقة...[حيث] الطفل في هذه المرحلة يميل إلى حب الظهور، والاشتراك في الجماعات المختلفة، ويظهر ميله إلى التمثيل²

¹ سمير سلمون، م س، ص: 138

* ما قبل هذه المرحلة لا يسمى تمثيلا دراميا، وإنما هو تمثيل تلقائي (انظر: عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم، م س، ص: 107

² انتصار يونس، السلوك الإنساني، ص: 126، نقلا عن : فوزي عيسى، م س، ص: 111

و الحق أنّ المتفرجين الصغار، يستأثرون بحب المسرحية التي لا تكاد تغيّر من واقعهم ولا تبدّل بالأحرى ممّا يدور حولهم [...] ولو لاحظ الطفل أنّ من يؤدي دور الأب أو الجدّ، هو قرينه، لما كان له وقع الأثر والصدى في نفسه، من علمه بأنّ مؤدي الدور هو الآخر يعتقد أنّه أب أو جدّ يقينا لا تمثيلا، وهذه ثمرة تحسب للتمثيل، كونها تحمل التأثير في النفس والسلوك .

ومن هنا استطاع مسرح الطفل الذي يتقاسم أدواره الأطفال إلى جانب الكبار أن يجمع " بين رغبة الطفل في أن يشاهد نفسه على خشبة المسرح، إلى جانب رغبته في التشبه بعالم الكبار، واندماجه في أفعالهم على خشبة المسرح [ف] يثبت لنفسه قدرته على اقتحام عالم الكبار، كما يقتحم الكبار عالمه الصغير ... ممّا يكون له أثر كبير في تغلب الطفل على أية مشكلة تواجهه في أثناء العرض "1.

¹ أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية مسرح الطفل، م س، ص: 87-88، نقلا عن : فوزي عيسى، م س، ص: 112

02- مواصفات الطفل الممثل :

يكون التمثيل أحسن وسيلة لإنماء معارف الطفل، عند استعماله فيما يقتضيه حال التربية والتعليم، وآيته تجديد السلوك الخيري، ومدّه بما يمكنه من تصريف سيّئه، وتفريغ خطئه، وليس هناك أدنى خطر على طبيعة التمثيل من تكريس ما استشر من سلوك، وضمّه إلى رصيد الطفل المتلقي باسم الفن المسرحي .

وإذا كان للتمثيل مثل هذه الأهمية، فإن كثيرا من الدارسين ممّن أدركوا جيّدا قيمته، قد توسعوا فيه، وطوّعوا بجملة من الضوابط عناصره، ومدّوه بأحكام اصطلاحية وتقنية، وهذا كتاب (كيف نتوجه بالطفل وللطفل ...) قد أفرد له مساحة جاء فيها :

" - التفوق المدرسي

الحضور المسرحي (سرعة البديهة)

- ملائمة الجسم الدور

- سلامة الأداء الفردي والتمثيلي ¹

و قد تفسر النقطة الأولى بما ورد عند الباحث (محمد حسن عبد الله) * حين وسّع هذا على الطفل الممثل، فصاغ له طريقة تضبط له وقته في التمثيل، ووقته في المراجعة والإعداد للدراسة .

و هي طريقة فضلا عن كونها تنظم من فترات اللعب والتعلم، استطاعت أن تضبط من هواجس الطفل، وتهدئ من طموحه الزائد، وتطلعه إلى النجومية على حساب أقرانه .

فكان أن حثّ على استخدام ممثلين لأداء دور واحد، مما من شأنه مساعدة الطفل الأول على لزوم الدراسة لما يصير الأداء إلى غيره، ومما من شأنه أن يساهم في تشكيل فرقتين مسرحيين، لكل واحدة وقتها في التمرين والتدريب .

و قد زيدت على سلامة الامتثال اللغوي مواصفات عضوية بحكم طبيعة وضعها، إذ هي تمثل صميم الأدب التمثيلي، فجاءت كآلاتي :

(1- السلامة من عيوب النطق

¹ منظمة البعث، م س، ص: 14-15

* محمد حسن عبد الله، م س، ص: 61

2- إتقان مخارج الحروف وصفاتها

3- إتقان قواعد اللغة

4- طلاقة اللسان¹

أمّا ما كان ضبطاً للشخصية من ملائمة الجسم للدور، ومواكبتها مواكبة متفاعلة، سعت عناصر فنية إلى توضيحها وتحقيقها، وهذا عادة من محاولة تقريب المطابقة، وتفادي تناقض الشخصية مع الدور، وفيما يلي العناصر الفنية :

(- القدرة على الحركة

- دقة الملاحظة

- البساطة وعدم التصنع ...)²

وإنّ خلاصة القول في هذا كله، أن مسرح الطفل يستميز بخصوصية فنية تجعل منه شكلاً فنياً فريداً، يوحي بجمال الأداء عند الممثل، وسواء انصرف الأمر إلى وصف

¹ جمال محمد نواصرة، م س، ص: 113-114

² عبد المعطي نمر موسى، عماد توفيق السعدي، محمود محسن مهيدات، حسين لافي قزق، م س، ص: 104

الممثل لجوانب معنوية غير مظهرية، فإنّ " الحركة هي الأهم من الكلمة في الاتصال والتفاهم بين الممثل والأطفال"¹.

01- أنواع التمثيل في مسرح الطفولة :

قام الدارسون لمسرح الطفل بتقسيم التمثيل إلى أنواع تتماشى والمرحلة الطفولية، فلطالما ساد الاعتقاد بوجود نوع يجمع بين المراحل العمرية المختلفة . ولعلّ الجمع بين أكثر من نوع في مسرح الطفل، مسألة مغال فيها علميا وفنيا .

وإنّ الإجابة عنها والفصل فيها، يفضي إلى حقيقة التمثيل، ويعمل على الدعوة إلى التفكير في أمر كل مرحلة، ثم من بعد ذلك تعمل الإجابة على تجسيد أشكال مسرحية مفضية إلى تسلسل عمري وتتابع زمني طيلة مراحل الطفولة، وفيما يلي حديث عن أنواع التمثيل وفق مراحل طفولية:²

¹ نور الدين الهاشمي، م س، ص: 81

² خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم، م س، ص : 107

01- اللعب الدرامي : يلاحظ عادة عند أطفال ما قبل المدرسة، وفيها يتخذ الأطفال

بتلقائية دورا ما أو سلوكا لشخص آخر ... وفي اللعب الدرامي لا يكون هناك مشاهدون:

مثل أن يجلس الطفل على كتلة خشبية، وأن يتظاهر بأنه يقود شاحنة حول الحقول .

02- الدراما: يمكن ملاحظة هذا النوع من الدراما لدى الأطفال من عمر 05 إلى 08

سنوات، وهذه الدراما تلقائية يستمتع فيها الأطفال بأدائهم، وابتكارهم لنصوص خاصة

ترتكز على خبرات حياتهم المألوفة وأدبهم والوسط الذي يعيشون فيه، دون الحاجة إلى

رأي المشاهدين الذين هم من الفصل نحو البانتوميم¹

03- دراما القصة أو الدراما التفسيرية : وهذه تتطلب عرض أفكار شخص آخر

وكلماته بدلا من ابتكار أفكار وكلمات الطفل خاصة، وعادة يميل الأطفال في المراحل

الابتدائية لتمثيل قصصهم المفضلة التي سمعوها أو قرأوها،و أن يمثلوا القصص الأصلية،

وتعتبر دراما القصة ذات قيمة هامة في تنمية لغة الأطفال الشفوية²

¹ م س، ص ن

² م ن، ص: 108

04- الدراما [الفنية] : وهي دراما منظمة تتضمن تقديم منتج مصقول، ناتج عن نصّ،

ثم إعدادة مسبقا لتقديمه أمام المشاهدين، حيث تركز هذه الدراما على التكنيك أكثر من

تركيزها على التعبير الحر، وتشير الاتجاهات التربوية في مجال الطفولة المبكرة

إلى معارضة استخدام الدراما الرسمية بالنسبة للأطفال الصغار إلا إذا اختاروا هم أنفسهم

أن يبتكروا مشهدا يقدمونه في تمثيلهم الخاص¹.

¹ م س، ص ن

الفصل الثاني :

المضامين، الأشكال والأنواع المسرحية في مسرح

الطفل

أ- المضاامين التربوية في مسرح الطفل :

غالبا ما يكون مضمون المسرحية الموجهة للطفل مطبوعا بطابع مؤلفه، فإمّا أن يكون واقعيًا نابعا من طبيعة الثقافة البيئية، مثل التقاليد و الأعراف و القيم الجماعية، وإمّا أن يكون خياليا متأتى من الأساطير والحكايات الخرافية، وإمّا أن يكون علميا تنهض على صحته وسلامته دلائل علمية .

ونحسب أنّ أسباب هذه الانطباعات المتعددة بين المؤلفين، هي التي قامت دليلا على تفاوت المضاامين علما وعرفا وسلوكا وخيالا، وهي التي أخصبت فكرة الاتجاه والميل لديهم ناحية المضمون: الاجتماعي أو التربوي أو النفسي أو العلمي أو التاريخي.

ومثل ذلك يقال على المخرجين الذين تطابقت انطباعاتهم مع ما انطبعت عليه قرائح المؤلفين، مبدأ واتجاهها فنيا، وأحيانا إعجابا لا يعود إلى المضمون بالذات، بقدر ما يستميل إلى الأسلوب المفعم بالقواعد الفنية الإخراجية، المستكمل للصناعة المسرحية .

ما يعني أنّ الاتجاهات التي اتجهتها النصوص والعروض المسرحية، كانت تعلقت بما كان يسيطر عليه المضمون، وبما شاع على لسان حاله من التزام حول محاور أو قضايا بعينها أكثر من سواها .

وهنا نفتح جانباً من نقاش، وسعة من ضياء لفهم معنى المضمون وما يدل عليه، حتى نرسم طريقاً متيناً موحداً مع القارئ، لما سيأتي من بعد إن شاء الله

المضمون إذاً هو " محتوى العمل الفني أدبياً كان أم فنياً "¹

و المضمون " هو الأساس الحامل لوجهة النظر "²

وعند تأمل المعاني التي انتهت إليها كل تعريف، نلفي أنّها تتكامل تحت صفات عامة،

هذه أهمها :

1- الاتجاه الخاص بالأديب أو الفنان (النزعة)

2- الموضوع (طبيعة المحتوى)

3- العمل الأدبي أو الفني (الأهداف)

¹كمال الدين عيد، م س، ص : 666

²المرجع نفسه، ص ن

وهذه عناصر قلّما يخطئها التوفيق، وهي تتصدى لإنتاج مسرحية قوية ذات صدى،

حيث تصيب مجتمعة أهدافها الخاصة أو العامة، ويعرب عن تكامل صفاتها فيما بينها أنّها

تأتي كالآتي :

01- مواصفات كاتب أدب الأطفال :

ليست المسألة هنا باصطناع بعض الألفاظ، والانتقاء لأحسن المضامين، بل هي

أكبر من ذلك كلّ، كونها تتعلق بشخص الكاتب ذاته، فإذا كانت اهتمامات المؤلف تستحوذ

عليها نوايا وهمّات سليمة، قائمة على تصحيح أخطائها قبل نصح غيرها، ثابتة في مواقفها

غير مدبرة، مستدلة على صفاتها بحسن انعكاسها سلوكا على صاحبها، ظهرت في الكتابة

المسرحية، واستطاعت أن تكون قادرة على تبليغ الرسالة الخطابية، من تقويم وتسديد

لسلوكيات الأطفال، واستطاعت أن تبلغ ما ينبغي أن تكسبه المسرحية من حظوة اقرب

إلى قلب الطفل من الفنون الأدبية الأخرى .

فيستكثر الأطفال من قراءة المسرحية، ولا يتباطؤون في مطالعة المؤلفات الدرامية،

وهذا كله نتاج بفضل التزام المبدع لسنة كونية، أنّ الإخلاص في القول والعمل يخترق

القلب و لو كان أصما .

و قد شاع في بضع كتب دراسية أنّه على كاتب أدب الأطفال أن يكون :

1- خلوقا... و قد نصّ مشروع قرار المؤتمر الدولي لصحافة الأطفال على أن يحرمّ

على أيّ شخص صدرت ضدّه أحكام، من الاشتراك بأيّ شكل في إنتاج مطبوعات

للأطفال¹

وكذلك نصّت من قبل فرنسا على ذلك، وهي تخطط الاتجاه التربوي لأطفالها، وهي تحذر

تملصهم من الأخلاق وأسباب التربية، فجاء في القانون الخاص بمطبوعات الأطفال في

مادّته الثانية أنّه :

" يجب ألاّ تحتوي المطبوعات المخصصة للأطفال أو المراهقين على قصص أو

صور أو تقارير أو فقرات، تتضمن الإشادة بأعمال اللّصوصية أو الكذب أو السرقة أو

¹ هادي نعمان الهيثي، م س، ص: 80-81، عن : سميج أبو مغلي، مصطفى الفار، عبد الحافظ محمد سلامة، م س، ص: 85

الجبين أو الكراهية أو الفجور، أو أيّ أعمال مكنونة للجريمة، أو المخالفات التي يحتمل أن

تفسد أخلاق الأطفال أو المراهقين"¹

2- مريباً ... قبل أن يكون كاتب قصة أو مسرح²

ومثال على ذلك أيضاً، تعقيب من رجلين على فكرة كنت قد طرحتها في الملتقى، تتعلق

بتهديب التمثيل وضبط أخلاقياته، حيث رفضا الفكرة مطلقاً، كونها تحدّ من قدرات

الممثلين، وتطوّق من حرياتهم، وأيّة حرية هذه إذا جاءت على حساب الأخلاق

والمبادئ؟؟

وأيّة كلمة هذه إن لم تكن إلا معاندة و مكابرة، موصولة بعبث اللسان و أباطيله، أمّا ما

تقرر في القلب، فلا أعتقد أنّ واحدا ممّن تكلم عنهما، بمستطيع لأن يرخي الحبل لأخته أو

لابنته في ميدان مثل ميدان التمثيل !! وما يصنع الكاتب المؤلف بعد أن استحضر فكرة

أنّه مربّ، وأقنع نفسه في طلبها ؟ فقبل أن يطلق العنان لقلمه السيلال يكتب ما يشاء، يجب

أن يقف وقفة تأمل وصدق حيال الطفل، ويتدرج في فهم تفكيره، وفيما تبغيه نفسه،

¹ يوسف الشاروني، المجتمع و أثره في ثقافة الطفل، مجلة : العربي، العدد: 544 - المحرّم 1425 - مارس 2004 -وزارة الإعلام، الكويت،

ص : 22

² سميح أبو مغني، مصطفى الفار، عبد الحافظ محمد سلامة، م س، ص: 78

ليكتشف من عمق قريب أو بعيد أسباب إعجاب الأطفال، أو نفورهم من هذه القصة أو تلك المسرحية، حيث كان يلجأ إلى هذا المقياس في الحكم على جودة قصصه الشعرية أحمد شوقي، إذ كان يجمع عددا من الأطفال المصريين، ويقرأ عليهم ما كتب، ويرى مقدار شغفهم أو انصرافهم.¹

ونحوا من ذلك ما كان يقوم به أيضا كاتب الأطفال الألماني (كلاوس نيتشه) وهو يتحدث عن تجربته في الكتابة، إذ يقول: " أكتب قصصي لمن هم في سن العاشرة وكثيرا ما أستعين على ذلك بابنتي الوحيدة، حيث أطلعها على القصص قبل طباعتها، وبعد قراءتها لتلك القصص، يدور بيننا نقاش حولها، أتبين من خلالها مدى استيعابها لها، كما أسمع ملاحظاتها حولها، ومن ثم أجري عليها بعض التعديلات اللازمة بما يوائم تلك الملاحظات سواء في الأحداث، أم في الأبطال، أم في الحوارات، وبعد ذلك أدفع بها إلى الطباعة "²

¹ محمد حسن عبد الله، م س، ص: 64

² محمد منذر لطفي، حوار مع كاتب الأطفال الألماني (كلاوس نيتشه)، مجلة : التربية، مجلة محكمة تصدر عن اللجنة الوطنية القطرية للتربية و الثقافة و العلوم، العدد : 115، السنة: 24، ديسمبر 1995، الدوحة - قطر، ص: 216

وثمة أمر آخر له صلة بالموضوع، يزيد في واقعية النص المسرحي، وفي منطق سلامة تألفه، وكل ذلك قبل أن يقع المداد على البياض، وسيلان الأفكار في سلسلة طويلة من كلمات .

وإن لم يكن مؤلف الأطفال متأنيا آخذا بالخطوات التي تسبق الكتابة، عاد إلى المصادر الهشة، و استقرت بين عينيه أمور، كل واحدة منها تعين على تشكيل الأخرى، فإمّا :

1- المتاجرة الفنية

2- حب الشهرة والسمعة

3- احتكار المجال الأدبي والفني في الشريحة التي يعمل معها ولها، وذلك باستخدام النفوذ

وهي أمور غريبة باعثة على الكتابة، تتضاف إلى أسباب ضعف التأليف في مجال أدب

الطفولة، والعدد لا مبالغة فيه من الأقلام التي شوّهت ذاك المجال، وأخمدت طاقاته

الواعدة، وفنكت فتكا ذريعا بالبراءة. إنّ المؤلف لأدب الأطفال، ينبغي أن يراعي قبل

الكتابة هذه الأمور الآتية :

1- النّمو العمري، اللغوي، العقلي، الجنسي¹

2- " الجمهور والمستويات البيئية، والاقتصادية والاجتماعية والحضارية²

ووصلا للكلام الذي أقرّته النقطة الأخيرة من مراعاة المستويات المذكورة، أمكن الإشارة

إلى شيء هام له صلة بالمسألة، طال النّصوص المسرحية، والفنون الأدبية الأخرى

الموجهة للطفل، وذلك كون المؤلف يستعير لمؤلفه موادا من التراث العالمي، نحو

الأسطورة والحكاية الخرافية والقصص الشعبي، فيسرد حوادثها ويعرضها عرضا على

طريقة الترجمة الحرفية، بشوائب أفكارها، وسذاجة عواطفها، وتـفاهة منطقها،

وفضلا عن ذلك - وهو أسوأ - نجده يسلّط الضياء تسليطا قويا على سلوكات غريبة،

تستثنى في بيئتنا، ويرفضها بتاتا واقعا . وهذه العوامل في مجموعها، تكتلت بحكم آلية

الاقتباس والترجمة عند مؤلفيها، وبحكم تعبيراتهم عن الأفكار ذاتها، دونما معالجة أو

إعادة صياغة³

¹سميح أبو مغلي، مصطفى الفار، عبد الحافظ محمد سلامة، م س، ص: 117

²أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم و فن، ط: 03، 2000/1420، دار الفكر العربي - القاهرة، ص: 25-26

³أحمد زلط، أدب الطفل العربي، دراسة معاصرة في التأصيل و التحليل، م س، ص: 47

ومن المصادفات أن نجد من تعليقات أولئك، كلاما يغطى به العجز، ويتجنب به الضعف، نحو القول بحدائث هذا الجنس الأدبي في البيئة العربية، مما أوجب عندهم استيراد هياكله كلية : شكلا ومضمونا .

ولعلّ ممّا لفت اهتمامهم إلى ذلك، أنّهم أرادوا أن يحيزوا قصب السبق في التأليف الأدبي للطفل، لذلك رأيتهم يؤسسون أصوله تلك دون اكتراث بالعواقب التي ستلحق لاحقا النشء، ولطالما عالجت مع مخرج تلفزيوني هذه الظاهرة، وهو يحاول أن يتمرد على الجوانب التربوية، قبل التصوير . إذا حتى نردّ المسألة إلى مستقرها الطبيعي، ونخلصها من شوائب ما علق بها، نقول بأنّه لا غرو في أن نعيد صياغة المادة التراثية - أيّا كان شكلها - اعتبارا بمقومات البيئة الدينية والاجتماعية والثقافية حتى ننتج سلوكا لا اغتراب فيه، ومنطقا لا شبهة فيه، و لم لا نأخذ العبرة بما انتهى إليه المؤتمران المنعقدان بمدينة ميلانو الإيطالية، وهما يبحثان موضوع الرقابة على صحف الأطفال، إذ جاء فيهما: "

ضرورة أن يسلك أشخاص القصة من بدايتها إلى نهايتها سلوكا سويا لا شذوذ فيه، لأن

الطفل يتابع في قراءته سلوك الشخص المحترف، ويتأثر به، بغض النظر عن النتائج¹

3- مواصفات المضمون المسرحي :

يسعى المحتوى أو الموضوع لأن يحمل نوايا الكاتب على اختلاف تشعبها، فيتسع

لدعوتها، وينقاد لأحكامها، وكأنه اللسان الناطق عنها، المعرب عن نظرتها . حيث

يتجلى بوجه خاص، في محاولة تنمية مهارات الطفل نحو: التحدث والإصغاء، أو

الكتابة والقراءة، أو التربية وأشكالها .

وكل ذلك بنحو الإتيان بنص ذي أهمية، محكوم بآليات فنية ليست هي المصدر المعول

عليه أولا وأخيرا، ولكن بنسبة معتبرة مع المضمون، لا إصراف فيها ولا تقتير، ولا

غلبة فيها لجانب على آخر، فتهمل الاعتبارات التربوية، ويضحى بها لصالح العناصر

الفنية²

¹يوسف الشاروني، م س، ص : 22

²سميح أبو مغلي، مصطفى الفار، عبد الحافظ محمد سلامة، م س، ص:78

وقد يجد من همّ أو حاول الكتابة للأطفال، أنّ نفسه تتنازع بين الميل إلى المضمون وعرض أفكاره - على اعتبار أنّ العناصر الفنية ما هي إلا وسائل للتواصل، يهتدى بها إلى المجالات التربوية- وبين نفس مرغبة في الشكل، وضرورة تحليله بالخصائص التقنية- على اعتبار أنّ المضمون جزء من الصنعة الفنية، تتبدى صورته مكبرة من طريق الأشكال الفنية -

ولعلّ دراستنا هذه تقف من النفسين موقفا وسطا، فتأخذ من هذا، وتقنع بذاك، وتأتي أهمية الموقف، من كونه يعطينا أدبا مسرحيا، يستوعب شرائح الأطفال ككل، وما هم عليه من تفاوت .

ولكنّها لا تلتفت أبدا إلى أدب الفن للفن، أو الأدب مجردا عن الاعتبار التربوية، لأن هذا ضرب من هدم، ونوع من تشويش للحقائق، وخيانة في حق البراعم، وطعن في الفن، وافتراء على الأدب، ولا نحسب أنّ كاتبنا يغار على نشأ أمّته يفعل هذا، وينضوي باسم الفن تحت لواء ذلك .

إنّ الحماسة التربوية قد قذفت في باحثينا معايير هامة تقوم عليها النصوص المسرحية،

فجاءت بشكلها المرتب على النحو الآتي :

(- المعيار الديني

- المعيار الخلفي

- المعيار التربوي

- معيار البناء الدرامي

- معيار اللغة العربية الفصحى¹

أما أعظم مصيبة أصابت المؤلفين للأطفال، جفاؤهم للعلوم التربوية والنفسية

والاجتماعية، وحرمانهم من ثقافتها وهداياها، ثم تسرب التقليد إليهم للنصوص العالمية،

وانتهاؤهم لمخاطبة الطفل المتلقي، بما تمليه عليهم خبراتهم وأهواؤهم . ومما يجدر

الإشارة إليه من هذه المعالجة، وأمكن استخلاصه منها، هذه الاقتراحات الآتية، التي تعين

على تحرير مضاامين مسرحية، فيها من الجودة الفنية والإبداع الأدبي ما يمنحها الانسجام

بينها وبين مختلف المراحل العمرية :

¹جمال محمد نواصرة، م س، ص: 201

1- أن يكون للمسرحية مضمون تربوي واجتماعي يتوافق مع أهداف التربية

وطموحات الأمة.¹

2- إشراك الأخصائيين بعلم النفس والتربية في كل الأنشطة²

3- تزويد المؤلفين والمخرجين بخبرات علم النفس والتربية ... ليقدم للطفل ما يتفق مع

خصائصه³

4- ضرورة وجود مسؤول تربوي مرافق للعملية المسرحية⁴

5- استخدام الألفاظ السهلة الواضحة السلسلة ... مع تكرار المعاني التعبيرية الجديدة⁵

ولا نمضي إلى الأمام في دراستنا هذه حتى نقرر بأن عبث الأفلام السيالة - بلا علم ولا

دراية - يمكن لها اللحاق بالركب المسرحي التربوي العالمي وزيادة، إذا تفادت جملة هذه

المعوقات التي تحد من جودة التأليف وقوة التعبير وأصالة اللغة ...

¹ منظمة البعث، م س، ص: 08

² م ن، ص ن

³ عبد الفتاح أبو معالي، أtherosatل الإعلام في تعليم الأطفالو تثقيفهم، ط: 01، 2006، دار الشروق للنشرو التوزيع، عمان - الأردن، ص:

51

⁴ أمينة عباس، هل مازال مسرح الطفل .. طفلا، مجلة: الحياة المسرحية، العدد: 54، 2004، م س، ص: 39

⁵ فاروق عيده فليه، السيد محمد عبد المجيد، الطفل العربي، الواقعو الطموح، ط: 01، 2003، دار المسيرة للنشرو التوزيعو الطباعة، عمان

الأردن، ص: 116

حيث يعجب الدارس حين يعثر في سلسلة أبحاثه أنّ نسبة عالية ممّن تسيطر على أدب الطفولة في المواسم والمهرجانات المسرحية المحلية والعربية، تغلب على لسانها اللهجة دون الفصحى من اللغة، لذلك فنصوصها تموت بنهاية العرض، وتتقضي بانقضاء الموسم الاحتفالي، ومؤلفها "ينزل بالنص إلى مستوى الطفل، فيتعامل معه بسهولة ويسر، ولا يلزم الطفل ما لا يخرج عن مألوفه اللغوي والمعرفي، وهو بذلك لا يضيف إلى حصيلة الطفل اللغوية شيئاً، وإنما ما يعنيه تبسيط الفكرة وإيصال معناها"¹ وإذا ما عثر على بعضها مخطوطة، فإنه يستحيل على المرء أن يستخرج منها ما يلزم للدراسة، لأنها ليست إلا حكاية أو قصة صغيرة مصطنعة في كومة كبيرة من الكلمات. ونحسب أنّ من تناول بالمقارنة بين نوع كهذا المشار إليه، وبين مسرحية بلغة عالمية، فهو مغال في أحكامه، متعسف في قراراته... حيث لا مجال للتمايز أيهما أدوم وأحسن : نور الشمس، أو النور الذي يحدثه عود الكبريت . وهذا الآن حديث عن معوقات الكتابة للأطفال، نوجزها في هذه النقاط الآتية :

¹ سعد أبو الرضا، النص الأدبي للأطفال - أهدافه و مصادره و سماته، رؤية إسلامية، توزيع منشأة المعارف الإسكندرية، 1990، ص: 73

- 1- الجهل بالكتابة الدرامية¹
 - 2- تسلل المتاجرة الفنية إلى مسرح الطفل²
 - 3- بعد الكتاب عن واقع الأطفال ومضمون الطفولة³
 - 4- اعتقاد العاملين في مسرح الطفل أنّ احتواء العرض على حكاية جميلة وتهريجات، كاف لإقامة عرض مسرحي⁴.
 - 5- عدم الإطلاع على القاموس اللغوي الاسترشادي، الذي يهتدى به لمعرفة ما يتناسب مع لغة الأطفال في مراحل أعمارهم المختلفة، و إكسابهم ألفاظا وتعابير مختلفة*
- مواصفات العمل المسرحي :**
- يترجم المضمون في الأخير إلى منتج أدبي أو فني، يذاع بين القراء أو المشاهدين على السواء، ليسطر أهدافا تبعا لما أسس و أصل له، وهذه جملة من مواصفاته :

¹ محمد بري العواني، أفكار حول الكتابة المسرحية للطفل، مجلة: الحياة المسرحية، العدد: 49 - 2001، م س، ص: 82

² فرحان بلبل، عن: أمينة عباس، م س، ص: 41

³ محمد بري العواني، عن : أمينة عباس، م س، ص: 37

⁴ فرحان بلبل، عن: أمينة عباس، م س، ص: 41

*قامت المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، بوضع قاموس " الارصيد اللغوي لتلاميذ الصفوف السنة الأولى من مرحلة التعليم الأساسي" و نشر بتونس سنة: 1989، و لكن لم يؤخذ به. انظر : سعد أبو الرضا، م س، ص: 76

1- التأثير التربوي للمسرح كبير، عندما تكون فكرة المسرحية، وأساسيات العمل الفني

متناسبة مع مستوى النمو العقلي، والنفسي، والاجتماعي للأطفال

2- مسرح الطفل أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب¹

3- المسرح مدرسة الفن التربوي²

4- المسرح وسيط ينقل الترجمة العملية للأهداف الخيرية والسامية، التي تعتبر أساسا في

العملية التربوي³

5- يقول - مارك توين - " مسرح الأطفال ... أستاذ للأخلاقيات والمثل العليا، بل هو

خير معلم اهتمت إليه عبقرية الإنسان"⁴

6- تنمية القدرة على التعبير نطقا وحركة⁵

7- سلوك الأطفال الذين مارسوا ألعاب الدراما الاجتماعية يكون أقل عدوانية من سلوك

الأطفال الذين في مثل سنهم، و [لم] يمارسوا التعبير الدرامي⁶

¹ فوزي عيسى، م س، ص: 89

² سمير سلمون، م س، ص: 129

³ م س، ص ن

⁴ عبد التواب يوسف، مسرح الأطفال و النضال، مجلة: المسرح، السنة: 04، العدد: 44، أغسطس 1967، المؤسسة المصرية العامة للنشر،

ص: 67

⁵ رسمي علي عابد، النشاطات التربوية المدرسية بين الأصالة و التحديث، ط: 01، 1419 - 1998، دار مجدلاوي للنشر، عمان - الأردن،

ص: 124-125

⁶ عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير و التواصل في مسرح الطفل، ط: 01، مكتبة الأنجلو مصرية (1990)، ص: 14

8- يقدم المتعة والبهجة والسرور للأطفال¹

9- اكتشاف مواهب وإبداعات الأطفال في مجال الفن المسرحي والتمثيل²

10- يجسد المادة التعليمية ويبعث الحياة فيها³

11- تنمية نطاقات التربية الجمالية والخلقية والعقلية والتعليمية...⁴

- مواصفات المسرحية - باعتبار المضمون - عبر المراحل العمرية المختلفة :

وفيما يلي محاولة للحديث عن مواصفات المضمون المسرحي لكل مرحلة عمرية،

سيتبين لنا من خلالها شأن تحليل ما مالت إليه الدراسة، ومثل هذه المواصفات التي

نعتبرها علمية، ستقوم دليلا يسترعي انتباه المؤلفين في أدب الطفولة، وستقدم نقدا فيوجه

من يفترض أن تكون المسرحية المكتوبة للطفل ترفا ثقافيا، وتسلية عابرة :

أولا : المرحلة العمرية (ما بين : 3 - 5 سنوات) :

01- تعتمد أساسا على الحركة أكثر منها على الكلام

¹ عبد المعطي نمر موسى، محمود محسن مهيدات، عماد توفيق السعدي، حسين لاغي قزق، م س، ص: 14-15

² يوسف عيدابي، نحو مسرح للطفل(وقائع ملتقى علمي) ط: 01، 2002، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، ص: 75-76

³ جميل طارق عبد المجيد، الأنشطة الإبداعية للأطفال، ط: 01، 2005، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، ص: 142-125

⁴ إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، أدب الأطفال و قضايا العصر (لأسوياء و ذوي الاحتياجات الخاصة) ط: 01، 2003، مركز الكتاب للنشر،

للنشر، ص: 33

02- تجري في عالم الحيوان والطيور

03- تستخدم العرائس

04- تستخدم الرسوم المتحركة والكرتون

05- أن تكون مبسطة واضحة تعتمد على المحسوسات

06- أن تكون مشوقة

07- أن تكون فيها نوع من الإبهار بالألوان والإضاءة والأشكال¹

ثانيا : المرحلة العمرية (ما بين : 6 - 8 سنوات) :

01- أن تكون [القصص] خيالية

02- أن تكون مستمدة من البيئة الاجتماعية

03- تحتوي على نوع من المغامرات

04- تحتوي على أسلوب واضح وفكرة بسيطة فيها شيء من التوجيه التربوي

والاجتماعي².

¹ محمد عبد الظاهر الطيئب و آخرون، الطفل في مرحلة ما قبل المدرسة و سلسلة علم النفس المعاصر، منشئة المعارف - الإسكندرية (دت)، ص: 83 / 84 - نقلا عن: حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار ومكتبة الهلال للطباعة و النشر، بيروت - لبنان، ط: الأخيرة (2002) ص:23

² آراء و خبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر، م س، ص:84 - نقلا عن : حسن مرعي، ص: 25

ثالثا : المرحلة العمرية (ما بين : 9 - 12 سنة) :

01 - أن تكون القصص خيالية أو حقيقية

02 - أن تحتوي على نوع من المغامرات المستمدة من قصص الشجاعة والمخاطرة

و العنف و القصص البوليسية والمغامرات وقصص الرحالة والمكتشفين

03- أن تكون مثيرة للحماس ومشوقة

04 - أن تكون المسرحية طويلة ذات المناظر الكثيرة، و تنتهي بانتصار البطل¹

رابعا : المرحلة العمرية (ما بين : 12 - 15 سنة) :

"01- أن تؤكد المسرحية المقدمة على القيم والمثل العليا، وهذه أفضل وسيلة تثقيفية

تساعد الطفل على تنمية الجانب الروحي لديه

02- أن تكون للمسرحية أهداف تربوية، سيما و أن مسرحية المناهج التعليمية تقوي قدرة

التلميذ على استعاب المنهج، كما تمكنه من استخلاص الظروف من كتب التنشئة

¹حسن مرعي، م س، ص: 25 / 26

الاجتماعية المقررة في مناهج التعليم وتساعد على الاستفادة من المعطيات التاريخية

والاجتماعية وبطريقة حضارية يجب أن تخاطب العقل.¹

مواصفات العمل المسرحي :

يترجم المضمون في الأخير إلى منتج أدبي أو فني، يذاع بين القراء أو المشاهدين

على السواء، ليسطر أهدافا تبعا لما أسس و أصل له، وهذه جملة من مواصفاته :

12- التأثير التربوي للمسرح كبير، عندما تكون فكرة المسرحية، وأساسيات العمل

الفني متناسبة مع مستوى النمو العقلي، والنفسي، والاجتماعي للأطفال

13- مسرح الطفل أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب²

14- المسرح مدرسة الفن التربوي³

15- المسرح وسيط ينقل الترجمة العملية للأهداف الخيرية والسامية، التي تعتبر أساسا

في العملية التربوي⁴

¹ م س، ص: 26

² فوزي عيسى، م س، ص: 89

³ سمير سلمون، م س، ص: 129

⁴ م س، ص ن

16- يقول - مارك توين - " مسرح الأطفال ... أستاذ للأخلاقيات والمثل العليا، بل هو

خير معلم اهتمت إليه عبقرية الإنسان"¹

17- تنمية القدرة على التعبير نطقاً وحركة²

18- سلوك الأطفال الذين مارسوا ألعاب الدراما الاجتماعية يكون أقل عدوانية من

سلوك الأطفال الذين في مثل سنهم، و[لم] يمارسوا التعبير الدرامي³

19- يقدم المتعة والبهجة والسرور للأطفال⁴

20- اكتشاف مواهب وإبداعات الأطفال في مجال الفن المسرحي والتمثيل⁵

21- يجسد المادة التعليمية ويبعث الحياة فيها⁶

22- تنمية نطاقات التربية الجمالية والخلقية والعقلية والتعليمية ...⁷

- مواصفات المسرحية - باعتبار المضمون - عبر المراحل العمرية المختلفة :

¹ عبد التواب يوسف، مسرح الأطفال و النضال، مجلة: المسرح، السنة: 04، العدد: 44، أغسطس 1967، المؤسسة المصرية العامة للنشر، ص: 67

² رسمي علي عابد، النشاطات التربوية المدرسية بين الأصالة و التحديث، ط: 01، 1419 - 1998، دار مجدلاوي للنشر، عمان - الأردن، ص: 124-125

³ عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير و التواصل في مسرح الطفل، ط: 01، مكتبة الأنجلو المصرية (1990)، ص: 14

⁴ عبد المعطي نمر موسى، محمود محسن مهيدات، عماد توفيق السعدي، حسين لاغي قزق، م س، ص: 14-15

⁵ يوسف عيدابي، نحو مسرح للطفل(وقائع ملتقى علمي) ط: 01، 2002، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، ص: 75-76

⁶ جميل طارق عبد المجيد، الأنشطة الإبداعية للأطفال، ط: 01، 2005، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، ص: 142-125

⁷ إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، أدب الأطفال و قضايا العصر (لأسوياء و ذوي الاحتياجات الخاصة) ط: 01، 2003، مركز الكتاب للنشر، للنشر، ص: 33

وفيما يلي محاولة للحديث عن مواصفات المضمون المسرحي لكل مرحلة عمرية، سيتبين لنا من خلالها شأن تعليل ما مالت إليه الدراسة، ومثل هذه المواصفات التي نعتبرها علمية، ستقوم دليلا يسترعي انتباه المؤلفين في أدب الطفولة، وستقدم نقدا فيوجه من يفترض أن تكون المسرحية المكتوبة للطفل ترفا ثقافيا، وتسلية عابرة :

أولا : المرحلة العمرية (ما بين : 3 - 5 سنوات) :

08- تعتمد أساسا على الحركة أكثر منها على الكلام

09- تجري في عالم الحيوان والطيور

10- تستخدم العرائس

11- تستخدم الرسوم المتحركة والكرتون

12- أن تكون مبسطة واضحة تعتمد على المحسوسات

13- أن تكون مشوقة

14- أن تكون فيها نوع من الإبهار بالألوان والإضاءة والأشكال¹

ثانيا : المرحلة العمرية (ما بين : 6 - 8 سنوات) :

05- أن تكون [القصص] خيالية

06- أن تكون مستمدة من البيئة الاجتماعية

07- تحتوي على نوع من المغامرات

08- تحتوي على أسلوب واضح وفكرة بسيطة فيها شيء من التوجيه التربوي والاجتماعي².

ثالثا : المرحلة العمرية (ما بين : 9 - 12 سنة) :

01 - أن تكون القصص خيالية أو حقيقية

02 - أن تحتوي على نوع من المغامرات المستمدة من قصص الشجاعة والمخاطرة

و العنف و القصص البوليسية والمغامرات وقصص الرحالة والمكتشفين

03- أن تكون مثيرة للحماس ومشوقة

¹ محمد عبد الظاهر الطييزب وآخرون، الطفل في مرحلة ما قبل المدرسة و سلسلة علم النفس المعاصر، منشئة المعارف - الإسكندرية (دت)، ص: 83 / 84 - نقلا عن: حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار ومكتبة الهلال للطباعة و النشر، بيروت - لبنان، ط: الأخيرة (2002) ص:23

² آراء و خبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر، م س، ص:84 - نقلا عن : حسن مرعي، ص: 25

04 - أن تكون المسرحية طويلة ذات المناظر الكثيرة، و تنتهي بانتصار البطل¹

رابعاً : المرحلة العمرية (ما بين : 12 - 15 سنة) :

"01- أن تؤكد المسرحية المقدمة على القيم والمثل العليا، وهذه أفضل وسيلة تثقيفية

تساعد الطفل على تنمية الجانب الروحي لديه

02- أن تكون للمسرحية أهداف تربوية، سيما و أن مسرحية المناهج التعليمية تقوي قدرة

التلميذ على استعاب المنهج، كما تمكنه من استخلاص الظروف من كتب التنشئة

الاجتماعية المقررة في مناهج التعليم وتساعد على الاستفادة من المعطيات التاريخية

والاجتماعية وبطريقة حضارية يجب أن تخاطب العقل².

ب- الأشكال الفنية في مسرح الطفل :

يتضمن مسرح الطفل مفاهيم وطرائق وأنماط تصميمية، و قدرات إبداعية تكون

أصولاً لأنواع فنية متفاوتة، تختلف في مواضيعها وآلياتها ومناهجها باختلافات تتناسب

والمراحل العمرية للمتلقين، حيث لا تقع ضمن مستويات موحدة .

¹حسن مرعي، م س، ص: 25 / 26

²م س، ص: 26

و لذلك كانت الحاجة ماسة إلى تبني أشكال مسرحية، تبدأ من الطفولة المبكرة إلى آخر مرحلة طفولية .

وهذا يعني أنّ تحديد المستوى، وظيفة تحتاج إلى مزيد من الدراية بعالم الطفل،

ومصادر نفعه، فلا حرج بعد ذلك أن تمسرح النّظم والقوانين التربوية والنفسية

والاجتماعية في أشكال فنية ترفيهية .

وهاتان الصفتان : السنّ والشكل ضروريتان للحكم على كل عمل فني، بأنّه عمل

يسير ضمن منهاج علمي سليم، أو أنّه مازال يفتقر إلى المنهاج، و يسير عشوائيا

ناحية الهدف .

ولعل افتقار مسرح الطفل في بعض أحيانه إلى ضوابط تمدّها معطيات فنية

ونظريات علمية، أفرز إنتاجات مسرحية، بيّن فيها غياب النظرة التوافقية بين الدور

ومؤديه، وبين الدور ومتلقيه، كما أبرز في الباب نفسه مشاكل ترتب عنها ما يأتي :

(-1- نذرة النصوص المسرحية الخاصة بالطفل .

2- ارتباط مسرح الطفل بنشاطات احتفالية مناسبة، وعدم ارتباطه بالأهداف

التثقيفية العامة .

3- غياب العروض المسرحية المدروسة وفق خصائص ومتطلبات الطفل، قد كان

سببا في عدم تربية وإيجاد جمهور مسرحي من الصغار¹

ويقابل ذلك - غياب النظرة التوافقية - وصخب المخالفة المنهجية بشكلها المختل، دون

سابق مناقشة أو تحليل. والتحليل نظرة جديدة ملتزمة بالمبادئ التنظيمية والتعليمية،

ينشأ فيها الشكل المسرحي على مرونة منهجية، ويتشكل في إطاره القاعدي الصحيح .

ولقد دلت الدراسات على كثير من الأشكال الفنية التي يحويها مسرح الطفل، وهذا

موضع الكشف عنها وتجليها، وتبيان مداها وأبعادها :

1- المسرح المدرسي :

القضية التي يتمحور حولها المسرح المدرسي، هي في كيفية الكشف عن قدرات

التلميذ، وتطويع معالمه الفكرية، وضوابطه السلوكية، وحقوقه المعرفية، بنماذج ذات

مزايا، يحتذى بها في التربية والصفات الشخصية والاجتماعية .

¹ محمد السيد حلاوة، م س، ص: 41

والمسرح المدرسي نمط من أنماط التعليم، ولذلك يعدّ وسيلة تعليمية تعنى بالمادة الدراسية، وبمقررات البرامج الدراسية العلمية والدينية والتاريخية والفنية المختلفة. فتمسرح المادة العلمية والرياضية والتاريخية، وتقرّب إلى التلاميذ في شكلها الميسر والبسيط، عما كان لها من نفوذ عقلي معقد، أو نفوذ أدبي مستصعب .

ولعلّ أول من حاول أن يعنى بالمسرح المدرسي بعض العناية أو كلها، اليسوعيون اعتباراً من القرن السادس عشر، "و ذلك في نطاق المدارس التي افتتحوها بهدف تبشيري، وهو نشر الكاثوليكية ... [كما] أسهم اليسوعيون كذلك في التأليف المسرحي...وقد ظلت عروض اليسوعيين تقدم في المدارس والكليات في فرنسا حتى تاريخ منعهم من التبشير في عام 1762" ¹

ومن الواضح أنّ مثل ذلك الاهتمام بالمسرح المدرسي، كان نشأ عن جانب عقائدي لكنّه اليوم قد تطور مع تطور الاهتمام بالطفل، واستظهر بمواقف حديثة كان لها الشأن وراء ذبوعه، منها : ظواهر التنظير التربوية والنفسية المتعلقة بالطفولة، وما

¹ ماري إلياس، حنان قصاب حسن، م س، ص: 450

أفرزته هذه من تأسيس يوم عالمي للطفولة، ترعاه منظمة حقوق الإنسان، ومنها إنشاء مسارح خاصة بالطفولة وللطفولة .

أما الذي يعنيه المسرح المدرسي، فهو حتما مختلف عن باقي الأشكال الأخرى في مسرح الطفل، إذ هو أيسر أداء وأقدر عن الصيرورة، وأقوى على البيانو التأثير، وإذ هو " ضرب من النشاط الفني الجماعي، الذي يتكون من التلاميذ والطلبة تحت إشراف معلم أو مدرس مختص بفنون المسرح، أو من هواته المهتمين به وتنتجه

المدرسة وتكون مسؤولة عن تقديمه، وهو يقع في قلب ما يسمى بمسرح التعليم ¹

والذي يلاحظ على نصوصه أنها قائمة على الازدواج والائتلاف، لما كانت تصب في غاية مشتركة، سطرته مقررات موحدة، على غرار باقي الأشكال الفنية، التي تخوّل فيها الحرية لممارسيها ولممتهنيها .

وقد أمست ظاهرة النص المسرحي المدرسي ظاهرة تشرف عليها المنظومات التربوية التعليمية نفسها، فأمكن أن يقال حولها، إنها موضوعات مستقاة، لم تكن قط

¹ عقيل مهدي يوسف، م س، ص: 62

عشوائية أو مناسبة، تسلم في كثير من العيوب النحوية والعيوب الأسلوبية والعروضية .

وإنّ المسرح المدرسي يسير بمقتضى أسّين هامين، باعتباره وسيطا تمثليا، وذلك حين يعمد إلى مسرحة الوقائع الدينية والاجتماعية والنفسية والثقافية التي يعايشها الطفل، وتقديمها مؤداة للتلاميذ في إحدى قاعات الدراسة والأسان هما :

" 01- أنّ مفهوم التربية في المدرسة تجاوز حدّ تلقين الأفكار والمعلومات، ففي المدرسة، يتعلم الطفل فن الحياة، وأساليب التعاون، وحدوث التنافس واحتمالات النجاح

إنّ هذه الخبرات المتنوعة ليست موجودة في المناهج الدراسية قصدا، وقد يوجد بعضها في سياق معين أو مقررات خاصة، ولهذا ستكون الصيغة المسرحية واحدة من السبل، وربما من أهم السبل في تدريب الأطفال على فن الحياة، ونظام العمل العام .

02- تقوم [موضوعات المسرح المدرسي] أصلا على مسرحة المناهج أو موضوعات

معينة من المقررات، وبخاصة تلك التي تتسم بشيء من الجفاف، فقد أثبتت التجارب أنّ

التعليم بالخبرة المباشرة، أو التعليم من خلال العمل، يؤدي إلى نتائج أفضل بكثير من

تلقين الأفكار والمعلومات ...¹

أهداف و فوائد المسرح المدرسي :

تشكل الأهداف والفوائد إحدى البنى المركزية للمسرح المدرسي، مما يبيو شكله الفني

منزلة خاصة، لم تبرح رائجة بين كثير من الأنواع المسرحية الأخرى، المعقودة بمسرح

الطفل، ولا يزيد في كون منزلته فقدت شيئاً كثيراً من التداول المألوف والتقليد الممل، في

سبيل عهد جديد يرتبط بكيفيات تتخذ لها سيرة الاقتدار على الجدة والحدثة، وكل هذا

لأجل مستقبل واعد للمسرح المدرسي، وفيما يأتي حديث عن الأهداف :

"1- تنمية ثقافة التلميذ، وتطوير قدرته على التعبير، ورفع مستوى ملكة التذوق الفني

لديه، وتعليمه فنّ التمثيل ."²

"2- معالجة حالات الخوف والخجل من مواجهة الناس، والنطق كالتأتأة والفأفة"³

¹ محمد حسن عبد الله، م س، ص: 54-55

² حسن مرعي، م س، ص: 13

³ م ن، ص ن

(3- المسرح يجعل المدرسة أقل مدرسية قدر الإمكان، فيرغب فيها ويساعد على فهم

موادها التعليمية)¹

(4- تنمية الشخصية لدى التلميذ وذلك باكتسابه القدرة على التكيف مع المواقف

المختلفة،و التعبير عن المشاعر والأحاسيس)²

(5 - إثراء اللغة،

- الترويح عن النفس والتسلية الهادفة،

- تنمية المهارات من : محاوره وتلوين ونجارة وخياطة وتفصيل والفك

والتركيب)³

02- مسرح العرائس :

اللعب فيه إشباع لحاجات الأطفال، وتعويض لهم لما يفشلون في تحقيقه في

الواقع، ومسرح العرائس وسيلة للتعبير عن ذلك الواقع، إذ يحاول بشتى وسائله

¹ فابريسيو كاساتيلي، م س،

² عقيل مهدي يوسف، م س، ص: 66

³ هيثم يحيى الخواجة، م س، ص: 6-7

التنقيس والإمتاع، وكذا يستحق أن يكون مظهرًا من مظاهر التعليم، جدير بغرس القيم والتثقيف، واستخدام الدمى للتعليم .

وفي مسرح العرائس، يكشف الطفل عن رغباته وحاجاته ومخاوفه، فيتوحد مع أفراد الطاقم الفني أثناء الأداء ويعالج أحاسيسه السلبية نحو: الغيرة والعدوان والكرهية من خلال تعايشه، وتطلعه للأحداث .

ولذلك يمكن ملاحظة الأطفال المتلقين، وهم يعبرون عن شعورهم بامتثال الدور، والاندماج فيه، وتمثيله بحركاتهم وصخبهم وحماسهم .

ومن هذا المنظور، بدأ الاهتمام بمسرح العرائس، وبتقنيات الكتابة التي يؤثرها، وبتصاميمه، كونها شيئًا يصب في روافد شكله الفني، نحو هذه الوسائل المساعدة :

" 1- خياطة ثياب الدمى

2- صنع الشعر المستعار

3- صنع منصة العرض وأماكن اللاعبين

4- اللوازم المسرحية : الإكسسوار والأجهزة الكهربائية والأجهزة الصوتية .¹

لقد عرف مسرح العرائس منذ القدم، و تركزت العناية به عبر مراحل تاريخية، فكان أول ما نشأ واستماز بالقدره على التأثير والإعجاب في بلاد الهند، على شكل دمي متحركة تتخذ إطارا خياليا، تتفجر منها المعاني الدينية والتربوية والوطنية .

ثم عرج هذا النوع بشكله الفني بعد ذلك ليبلغ الصين واليابان، ليقدم أفضل ما يتوجه به إلى المتلقين، نحو القصص الواقعية، والحكايات الخيالية ... ولعلّ ما ينبغي أن يشار إليه هنا، أنّ البلدين الأخيرين يميزان بالحركة السريعة، وبالحسّ الجمالي الفني، وبمظاهر الدقة في الإنجاز، والرقّة في التصميم .

هذا وقد انتقلت الدمي المتحركة إلى مصر القديمة، اليونان، ومنها إلى روما القديمة، ومن ثمّ انتشرت في أنحاء أوروبا، في حين تشير دراسة أخرى على أنّ فنّ العرائس

¹ سمر أتاسي، مسرح العرائس، أنواعه، وسائله، و تطبيقاته التربوية مع نماذج مسرحية، دار الهدى، الجزائر، 1997، ص: 13-14

ظهر في روما، حيث " كانوا يلقون بدمية من القشّ في نهر التيجر، تخليداً لذكرى الإنسان الضحية، الذي كان يلقون به حياً، وهو يقاوم"¹

ولعلّ أسباباً مجتمعة جاءت فيما بعد أفضت إلى تطور مسرح العرائس وتنوعه والكثرة في أشكاله ومتفرجه إلى أن وصل إلى قصور الملوك والأمراء، وما ذلك كله إلا لأنّ مسرح العرائس أوجد طريقه نحو الانتشار بما أتاحه للكتاب والمؤلفين نحو:

(سرفانتين، شكسبير، و غولدوني... وكذا الشعراء أمثال جوته)* من التعبير والتنفيس

إنّ مسرح العرائس يقترب من الأشكال الفنية الموجودة في مسرح الطفل، لكن دون أن يقترب جداً من ألعاب الطفل اليومية، ويرتبط بإحدى وسائله الترفيهية، ومن ناحية أخرى يمكن أن نعدّ مسرح العرائس استثماراً فنياً لدمى ولعب الطفل بشكلهما العاديين، ولكن بأسلوب فنيّ متفوق، تتضافر إلى ذلك قوة في الأداء عبر سلسلة من التدريب والتمرين . وهذا حتى يعطى التمكين لمسرح العرائس من اجتياز صعوبة التوافق في العرض بين كلمات النصّ وحركات العروس أو الدمى .

¹ بيتر ر. آرنوت، مسرحيات بلا ممثلين، تر: ألفريد ميخائيل، (دون بيانات)، ص: 12... 22- نقلاً عن: عقيل مهدي

يوسف، م س، ص: 07

* سمر أتاسي، م س، ص: 08

ولعلّ هذه مشكلات ترتبت على قيام غير المختصين بفنّ العرائس، وعدم تكيّفهم مع مواصفاته، وقبل الحديث عن الصفات التي تحكم تحريك الدمى، هذا استظهار لأنواع الدمى المتضمنة في مسرح العرائس :

01- خيال الظل : حيث يتمّ عرض " خيال دمي مسطحة، على أن تكون شفافة يسهل

تحريكها من خلف الستار، وتسلط الأضواء الملونة عليها .¹

وتتحرك هذه تبعا للحكاية أو القصة المسرودة، وضابط الجنسين الحكاية والقصة أن

يكون موضوعهما قريبا من الطفل، يتناسب مع فهمه ونشاطه إذا ما مسرح .

أهداف و فوائد المسرح المدرسي :

تشكل الأهداف والفوائد إحدى البنى المركزية للمسرح المدرسي، مما يبيو شكله الفني

منزلة خاصة، لم تبرح رائجة بين كثير من الأنواع المسرحية الأخرى، المعقودة بمسرح

الطفل، ولا يزيد في كون منزلته فقدت شيئا كثيرا من التداول المألوف والتقليد الممل، في

سبيل عهد جديد يرتبط بكيفيات تتخذ لها سيرة الاقتدار على الجدة والحادثة، وكل هذا

لأجل مستقبل واعد للمسرح المدرسي، وفيما يأتي حديث عن الأهداف :

¹ منظمة البعث، م س، ص: 16-17

"1- تنمية ثقافة التلميذ، وتطوير قدرته على التعبير، ورفع مستوى ملكة التذوق الفني

لديه، وتعليمه فنّ التمثيل ."¹

"2- معالجة حالات الخوف والخجل من مواجهة الناس، والنطق كالتأتأة والفأفة"²

(3- المسرح يجعل المدرسة أقل مدرسية قدر الإمكان، فيرغب فيها ويساعد على فهم

موادها التعليمية)³

(4- تنمية الشخصية لدى التلميذ وذلك باكتسابه القدرة على التكيف مع المواقف

المختلفة،و التعبير عن المشاعر والأحاسيس)⁴

(5 - إثراء اللغة،

- الترويح عن النفس والتسلية الهادفة،

- تنمية المهارات من : محاوره وتلوين ونجارة وخياطة وتفصيل والفك

والتركيب)⁵

¹ حسن مرعي، م س، ص : 13

² م ن، ص ن

³ فابريسيو كاساتيلي، م س،

⁴ عقيل مهدي يوسف، م س، ص : 66

⁵ هيثم يحيى الخواجة، م س، ص : 6-7

02- مسرح العرائس :

اللعب فيه إشباع لحاجات الأطفال، وتعويض لهم لما يفشلون في تحقيقه في الواقع، ومسرح العرائس وسيلة للتعبير عن ذلك الواقع، إذ يحاول بشتى وسائله التنفيس والإمتاع، وكذا يستحق أن يكون مظهرا من مظاهر التعليم، جدير بغرس القيم والتثقيف، واستخدام الدمى للتعليم .

وفي مسرح العرائس، يكشف الطفل عن رغباته وحاجاته ومخاوفه، فيتوحد مع أفراد الطاقم الفني أثناء الأداء ويعالج أحاسيسه السلبية نحو: الغيرة والعدوان والكرهية من خلال تعايشه، وتطلعه للأحداث .

ولذلك يمكن ملاحظة الأطفال المتلقين، وهم يعبرون عن شعورهم بامتنال الدور، والاندماج فيه، وتمثيله بحركاتهم وصخبهم وحماسهم .

ومن هذا المنظور، بدأ الاهتمام بمسرح العرائس، وبتقنيات الكتابة التي يؤثرها، وبتصاميمه، كونها شيئا يصب في روافد شكله الفني، نحو هذه الوسائل المساعدة :

" 1- خياطة ثياب الدمى

2- صنع الشعر المستعار

3- صنع منصة العرض وأماكن اللاعبين

4- اللوازم المسرحية : الإكسسوار والأجهزة الكهربائية والأجهزة الصوتية .¹

لقد عرف مسرح العرائس منذ القدم، و تركزت العناية به عبر مراحل تاريخية، فكان أول ما نشأ واستماز بالقدره على التأثير والإعجاب في بلاد الهند، على شكل دمي متحركة تتخذ إطارا خياليا، تتفجر منها المعاني الدينية والتربوية والوطنية .

ثم عرج هذا النوع بشكله الفني بعد ذلك ليبلغ الصين واليابان، ليقدم أفضل ما يتوجه به إلى المتلقين، نحو القصص الواقعية، والحكايات الخيالية ... ولعلّ ما ينبغي أن يشار إليه هنا، أنّ البلدين الأخيرين يميزان بالحركة السريعة، وبالحسّ الجمالي الفني، وبمظاهر الدقة في الإنجاز، والرقّة في التصميم .

هذا وقد انتقلت الدمي المتحركة إلى مصر القديمة، اليونان، ومنها إلى روما القديمة، ومن ثمّ انتشرت في أنحاء أوروبا، في حين تشير دراسة أخرى على أنّ فنّ العرائس

¹ سمر أتاسي، مسرح العرائس، أنواعه، وسائله، و تطبيقاته التربوية مع نماذج مسرحية، دار الهدى، الجزائر، 1997، ص: 13-14

ظهر في روما، حيث " كانوا يلقون بدمية من القشّ في نهر التيجر، تخليداً لذكرى الإنسان

الضحية، الذي كان يلقون به حياً، وهو يقاوم"¹

ولعلّ أسباباً مجتمعة جاءت فيما بعد أفضت إلى تطور مسرح العرائس وتنوعه

والكثرة في أشكاله ومتفرجه إلى أن وصل إلى قصور الملوك والأمراء، وما ذلك كله إلا

لأنّ مسرح العرائس أوجد طريقه نحو الانتشار بما أتاحه للكتاب والمؤلفين نحو

:(سرفانتين، شكسبير، و غولدوني... وكذا الشعراء أمثال جوته)* من التعبير والتنفيس

إنّ مسرح العرائس يقترب من الأشكال الفنية الموجودة في مسرح الطفل، لكن دون

أن يقترب جداً من ألعاب الطفل اليومية، ويرتبط بإحدى وسائله الترفيهية، ومن ناحية

أخرى يمكن أن نعدّ مسرح العرائس استثماراً فنياً لدمى ولعب الطفل بشكلهما العاديين،

ولكن بأسلوب فنيّ متفوق، تتضافر إلى ذلك قوة في الأداء عبر سلسلة من التدريب

والتمرين . وهذا حتى يعطى التمكين لمسرح العرائس من اجتياز صعوبة التوافق في

العرض بين كلمات النصّ وحركات العروس أو الدمى .

¹ بيتر ر. آرنوت، مسرحيات بلا ممثلين، تر: ألفريد ميخائيل، (دون بيانات)، ص: 12... 22- نقلاً عن: عقيل مهدي

يوسف، م س، ص: 07

* سمر أتاسي، م س، ص: 08

ولعلّ هذه مشكلات ترتبت على قيام غير المختصين بفنّ العرائس، وعدم تكيّفهم مع مواصفاته، وقبل الحديث عن الصفات التي تحكم تحريك الدمى، هذا استظهار لأنواع الدمى المتضمنة في مسرح العرائس :

01- خيال الظل : حيث يتمّ عرض " خيال دمي مسطحة، على أن تكون شفافة يسهل

تحريكها من خلف الستار، وتسلط الأضواء الملونة عليها .¹

وتتحرك هذه تبعا للحكاية أو القصة المسرودة، و ضابط الجنسين الحكاية والقصة أن

يكون موضوعهما قريبا من الطفل، يتناسب مع فهمه ونشاطه إذا ما مسرح .

¹ منظمة البعث، م س، ص: 16-17



وثمة أنواع تفرعت عن عرائس خيال الظل، وهي على النحو الآتي:

(1- عرائس من ورق الكرتون، تمثل الشخصية التي تقدمها القصة، وهذا النوع من

أسهل أنواع العرائس بالنسبة للأطفال .

2- عرائس من خيوط السلك، يقوم الأطفال بتصنيعها عن طريق ليّ السلك وثنيه طبقا

للمنموذج .

3- العرائس الظلية الملونة، وتصنع ملونة من أنواع الكرتون الأبيض، ويستخدم الزيت

لإعطاء المزيد من الشفافية على الورق .



4- تماثيل من عجينة الورق أو نشارة الخشب الرفيعة، المخلوطة بالصمغ السميك، أو

الغراء¹.

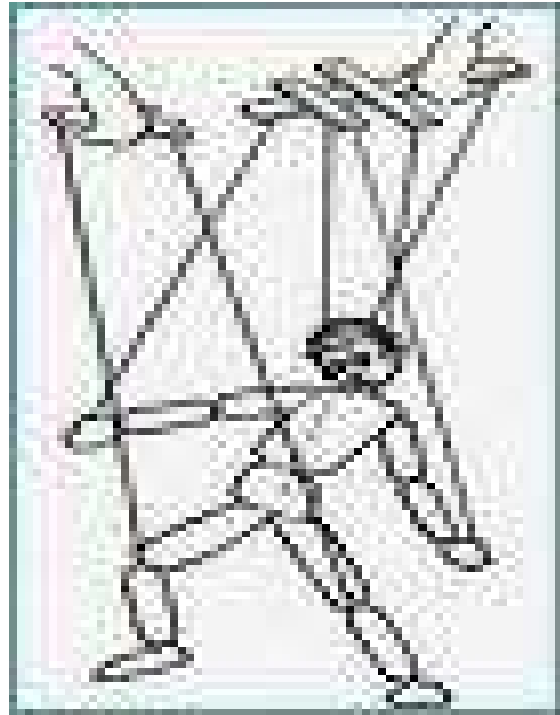
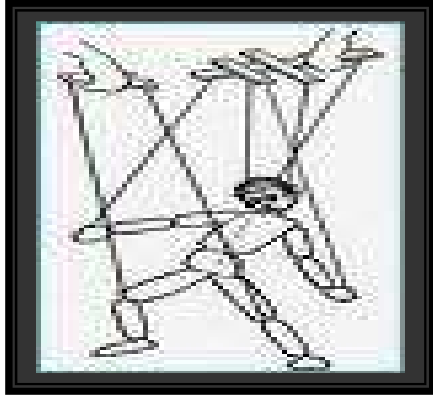
02- عرائس الخيوط (الماريونيت) :

هي مصنوعة بمواد مختلفة ورقية أو خشبية، بحيث تترايط مفاصلها بخيوط ممتدة إلى

أعلى، حيث تثبت الخيوط الممدودة على لوحين متلاصقتين عموديا، ويشترط في هذا

النوع أموراً مطلوبة هي :

¹ عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم، م س، ص: 42



(1- الألوان بحيث تلون العروسة من وجهها إلى أطرافها حتى ملابسها .

2- ألا تعوق الملابس حركية العروسة .

3- أن تكون العروسة سهلة الحركة في الاتجاهات المطلوبة)¹

3- العرائس القفازية : ليس أسهل أنواع العرائس من الدمي القفازية، إذ يستطيع الأطفال

امتهانها بسهولة، على عكس ما مرّ بنا من النوعين اللذين يتطلبان دراية فائقة، ومراسا

مستمرا، وهذه العروس تلبس باليد، و يتم تحريكها في أيّ اتجاه، وهي نوعان:²

1- عرائس ذات الفم المتحركة .

¹ م س، ص: 72

² م ن، ص: 45



2- عرائس ذات الأيدي المتحركة خاصة بالرأس والذراعين .

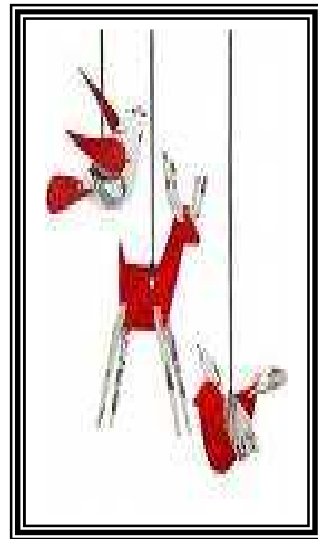


4- عرائس القضيب أو العصا :

هذه العروس أقل كلفة وأوفر جهدا، بحيث يجري التحكم فيها من طريق واحد، هو

تلك العصا أو القضيب المثبت بظهر العروس، أو المثبت من داخلها من الرأس أو

المؤخرة، أو بكيفيات يتطلبها الشكل المصمّم للعروس .



5- عرائس القناع :

يمكن أن يدار هذا النوع في المسرح، لأنه لا يشترط في عرضه إخفاء القائم به وراء

جدار مفتوحة من الورق السميك أو الخشب ...

وعرائس هذا النوع* قد يزيد حجمها على ما قدمناه، بحسب الشكل المطلوب، كما يمكن

الترميز عن العروس بالقناع دون الجسد، أو يتم ذلك واقعا عن طريق القناع والجسد.



* منظمة البعث، م س، ص: 17

صفات حركات الدمى :

هذه الصفات المتحدث عنها بعد قليل، تجعل من العرائس كل شيء في العمل الفني، والعمل الأدبي بخاصة، إذ من الممكن النظر في أثرها، وتتبع نتائجها وتطبيقاتها، والتعامل معها يعد بمثابة المنهاج الذي ينتهجه ممتنها أو الممارس لها .

ولعلّ العامل الذي من خلاله، أمكن التمييز بين ما يقال في العروض المسرحية الفنية (مسرح العرائس)^{*} ، أو بين ما يقال في النشاطات التجريبية العابرة، وفيما يأتي حديث عن الصفات :

(01- أنها متنوعة و طريفة

02- أنها تبرز المبادئ الصحيحة لحركات الإنسان

03- أنها تحمل معنى

04- أنّ هناك تزامنا بين حركة النصّ وحركة الدمية

05- أنّ الحركات قد تغير معنى النصّ كليا .¹

^{*} مهرجان العرائس العالمي - شارفيل بفرنسا - جلبت عروضه 70 ألف مشاهد .

¹ نايف أحمد سليمان، تعلم الأطفال، م س ن ص: 253

3- المسرح الآدمي :

الحركة و تصارع الشخصيات أداء وحوارا أمام مرأى الأطفال، وولع هؤلاء بالتمثيل، وبمشاهدة أمثالهم على الخشبة -وهم يمثلون - هو ما أفضى إلى إنشاء علاقة حبّ تفضيل للعروض الآدمية المسرحية .

ولا مناص من أنّ هذا النوع قد اتّسم بصفات مزدوجة، سواء فيما يعود إلى المضامين أو فيما يرجع إلى الأشكال المجسّدة، حتى يجعل لنفسه مكانة بين الأطفال، وقدرة عجيبة على الإمتاع والتأثير . وفي كثير من المواقف والأطوار بفضل الرؤية الجديدة، إزدان شكله الفني، وتعدد محترفوه، فلم يلبث أن انتشر بصورة سريعة .

ولا ريب في أنّ الذي أذكى من شأنه، تكريس القائمين عليه التفوق - خاصة من الممثلين الكبار- وقدرتهم على مجاوزة الصعاب، وتخلصهم كلية من المواقف الحرجة، ومعرفتهم- و هذا أهمّ - بأسرار المهنة .

و قد " دلت الأبحاث والتجارب على أنّ المسرحيات التي يقدمها الكبار للصغار، هي ذلك

النوع من المسرح القادر على تقديم قيم فنية مرتفعة " ¹

والمسرح الأدبي بما استماز به من خصوصيات فنية، ينقسم باعتبار مؤديه إلى أقسام

مختلفة، وهذا يعني أنّ تقسيمه قد نهض على اعتبارات خارجية كما سنقوم بتفصيل ذلك

على غرار من مثّل هذا التقسيم وفق اعتبار آخر، أذعن فيه لمعطيات مدرسية أو

مذهبية ماثلة في الإنتاج المسرحي نفسه، فأما الاعتبار الأول من حيث القائمون بالتمثيل،

فأقسامه على النحو الآتي :

"01- مسرح يمثل فيه الأطفال وحدهم .

2- مسرح يمثل فيه الأطفال مع الكبار .

3- مسرح يمثل فيه الكبار وحدهم" ²

والمسارح الثلاثة بحكم اشتراك البشر في تقديمها، قد تستعيز عن الكلام

بالحركة للتعبير عن المضاامين الدرامية، و هي لا تفتأ تفرض وجود حدّ أدنى من

¹ عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم، م س، ص: 24

² محمد السيد حلاوة، م س، ص : 49-50

المباشرة، وتتجاشى بعناية وذكاء كل أشكال التبسيط المبتذل للأحداث وللواقف المسرحية، حيث يترك للمشاهد حرية تركيب المعاني، واستنتاج الأسباب، وفهم الرسالة أو العبرة المقصودة . ويعرف هذا النوع من التمثيل الصامت، بالمسرح الإيمائي أو بالمسرح الصامت أو الإيحائي، وله من الأهداف ما يعود على الطفل بالفائدة، منها ما يأتي :

(01- تحقيق المتعة والمعرفة .

02- تنمية إدراك الطفل وتوسيع خياله وقدرته على الحركة

03- تدريب الطفل على الملاحظة)¹

وأما الاعتبار الثاني، فهو يعزو المنتج المسرحي إلى إحدى المدارس الفنية والأدبية، إذ تعرف المسرحية بقيامها على إحداها، فنتصف بميلها إلى الكلاسيكية أو إلى الرومانسية أو إلى غيرها ... مع أنّ هذا التحديد قلّمًا يفترض في العمل المسرحي بحقيقته . فلطالما ينتشئ النص والعرض على مبادئ فنية وأدبية متداخلة بين مذهبين أو أكثر تبعا للحاجة إليها، وهنا يغدو هذا التقسيم غير مقنع، و لا ممكن في كثير من الأحوال، إلا أن يكون مرغوبا فيه على سبيل التنظير، فنعتقد بوجوده .

¹ منظمة البعث، م س، ص : 20

ومن الأجدر هنا أن نشير إلى نموذج يمثل وجه الاعتبار الثاني، و هاهو ذا على النحو

الآتي:"المسرح الكلاسيكي (التقليدي) الذي يتناول موضوعات وقضايا تخص الأطفال

بأسلوب تقليدي كلاسيكي، يمر البناء الدرامي [فيه] بالمراحل المعروفة، وهي :

- البداية،

- الوسط،

- العقدة،

- الذروة،

- الحل (بحيث ينتصر الخير على الشر)

وتكون عناصر العرض المسرحي مصممة بأسلوب تقليدي، مثل بناء البيوت، أو الغابات

والأشجار، ويكون أداء الممثلين أيضا كلاسيكيا تقليديا¹.

¹ جمال محمد نواصرة، م س، ص : 59

ج- الأنواع المسرحية في مسرح الطفل :

مسرح الطفل ليس مجرد نوع واحد، وإنما يتخطى دوره ذلك، ففي فترات تلبيته احتياجات متلقيه الجمالية والذهنية والنفسية والاجتماعية والتربوية، وبسبب تباين الجمهور الذي أخذ يرتاده، وبسبب المضامين المختلفة التي ترتبط بالواقع تارة، وبمجالات الخيال أو الأسطورة أو الحكاية الخرافية تارة أخرى، ظهرت أنواع ثلاثة صبّت فيها جلّ مسرحيات الأطفال، ألا وهي :

- المأساة (التراجيديا)

- الملهاة (الكوميديا)

- التراجيكوميدي (الملهاة المأساوية)

وهذه الحصيللة في شمولها العام، استطاعت أن تعبّر عن مظاهر الحياة بمختلف اتجاهاتها، وإذا ما خضعت للمسرحة، كانت موضعاً للتغيير والتبديل، والضابط بين الحياة والمسرحية هو في الجانب الفني والجمالي للعمل المسرحي، وإلاّ كان العرض قطعة طبق الأصل لشريحة الحياة أو المجتمع .

وكان الواقع نفسه يعاد على خشبة المسرح بفعل المحاكاة الحرفية، وبفعل التقليد التام، فليس بين الفنون فن مثل المسرح، كونه استطاع بوسيلته التمثيلية أن يسع واقع الطفل، وأن يقترب من عالمه، عبر مضاهاة أسلوبه في الحياة، المضاهاة المكتنفة بأسلوب شيق غير مباشر.

وهذا هو سرّ الصنعة المسرحية، التي تُذهب المباشرة فيها بجمال الدراما، كما يبدو مقدرا للمسرح أن يميز عن الأنماط الأدبية الأخرى، وأن يحتل مكانة ما، من أجل ما له من خصائص فنية، وما فيه من عناصر منفردة، نوجزها في هذه النقاط الآتية:

الأنماط الأدبية	الدراما
الأنماط حركة ذهنية . شخص تتحرك بفعل دوافع وأفكار خارجية من الكاتب أو المؤلف أو الشاعر . بناء تركيبى يقبل الإضافة والنقصان .	الدراما حركة فعلية . الشخصيات تتحرك بفعل دوافع ذاتية . بناؤها عضوي لا تجوز فيه زيادة أو نقصان

ويبقى المسرح بعد هذا ممتعا للأطفال، يتمتعون بعروضه، وبمختلف تمثيلياته، وربما يحبّونه عن باقي الأنماط لجمعه بين الكلمة والفعل والصورة والسمع، ومع إحساسهم بوجودهم داخل عالمهم الصغير، وهذا ما ينبغي أن يكون من هدف أسمى للمسرح، عندما يغدو مسرح الطفل " امتدادا للأسرة والمدرسة في جانبيهما التربوي الخاص"¹

كان هذا أهم ما يختص به مسرح الطفل عن غيره، في معالجة المشكلات اليومية، وفي التصاق أحكامه بواقع البراءة والصغار. والآن تخرج الدراسة عن هذا التقديم لتحيط بالأنواع الثلاثة في مسرح الطفل :

01- المأساة :

إنّ تاريخ المأساة يشمل نشأة المسرح ككلّ منذ أن ظهر عند اليونان حتى اليوم، لذلك فإنّ الدراسة ستلُمُ إماما كافيا يعين على فهم المأساة، وبما يساعد على رصد خصائصها المتميّزة لمسرح الطفل.

¹ بشير منصوري، مقابلة شخصية في الأيام الوطنية السادسة لمسرح الطفل - آرزيو، وهران - 2009

وفي الأزمنة الأخيرة التي انتهى إليها تطور دراما الطفل، أدبا وإخراجا وتمثيلا، أمكن

الحديث عنها، وأمكن الاستفسار عن المأساة : هل هي نفسها التي تقدّم لمسرح الشباب

والكبار؟؟ أم أنّ المأساة في مسرح الطفل لها خصوصية خاصة؟؟

يعرّف أرسطو المأساة قائلا : " بأنها محاكاة لفعل جاد كامل، ذي حجم معيّن، في لغة

منمّقة، تختلف طبيعتها باختلاف أجزاء المسرحية، بواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن

طريق السرد، وبحيث تؤدي إلى تطهير النفس عن طريق الخوف والشفقة، بإثارتها لمثل

هذه الانفعالات.¹

وهذا التعريف قد ألمّ جملة بالتراجيديا، كما أوضح طبيعتها ووظيفتها، وتحدّث عن

بنائها، وهي مأساة إذا ما ساق مسرح الطفل أركانها، وأفاد من مدلول معناها، ظاهر

مسرح الكبار رتبة ومكانة، واكتسب أهمية خاصة .

فالمحاكاة ليست التقليد الحرفي للحدث المسرحي، وليست هي التصوير الفوتوغرافي

للطبيعة وللحياة، ولكنها في أبسط مفهوم، وأدق معنى، تعني التماثل الفنيو التقارب

الجمالي، وهو تماثل وتقارب منشؤه الأفعال الجادة غير التافهة أو الساذجة، وذلك

¹ محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ط : 01، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 1994، ص: 22

لأهمية هذا المتلقي المستضاف لمعاينة العرض ومشاهدته، ولأهمية الغرض الذي تنشده أصلا الدراما .

فلما كان الغرض هو رفع مستوى الذوق عند المتلقي، إلى أعلى مراتب الجودة والحسن، كان التفكير في محاكاة ما يستطيع أن يؤدي ذلك، ولعلنا نتحدث في هذا الصدد عن مسرح الطفل، حيث تكمن أهمية مأساته في رفع الطفل إليها تربية وعلمًا وفنًا، وليس كما يطيب لآخرين من أن ينزلوا بالنص إلى مستوى الطفل* حيث شهدت معاينتنا لبضع عروض مسرحية، وهي تتنازل عن مكوناتها إلى حدّ السفالة والسفاهة.

والفعل الجاد هو في مسرحة حدث هام، يثير النفس، وينهض الهمّة، ويقوي العزيمة للطفل المتلقي، فيأخذ هذا في متابعة أطواره عبر تطوره، فيطبع فيه موقفا حسنا تجاه الأفراد والحياة . ولا يُشترط في الحدث التعقيد، بل من المفروض أن يكون واضحا

وبسيطا، تبعا للمراحل العمرية للطفل، حيث يظهر التفاوت بين الفئات - وعيا وإدراكا، لغة وتذوقا، وبعبارة أخرى ينبغي أن نعثر في الحياة على حدث نوعي تنقاسمه الطفولة فيما بينها، يسمو بالطبائع، وتتفجر منه العبر.

وبما أنّ الأساس في المأساة هو الفعل، كان من باب أولى أن يتميّز بالآتي :

(- المأساوية

- الاكتمال " التسلسل المنطقي والزمني لمختلف مواقفه من البداية إلى النهاية "

- تبرير أسبابه ودوافعه

- توضيح الآثار المترتبة على وقوعه ¹

إنّ الغاية في المأساة في مسرح الطفل، تتجلى عن طريق الإثارة، والإثارة قد يعثرها

الملل، ويكسوها الضجر، لما تزيد عن حدّها، حيث لا تقوى الطفولة على تحمل عروض

مسرحية تستغرق الساعات الطوال، فالطفل قليل الهدوء أمام الدراما، إذا لم تحترم هذه مدّة

صبره على الحركة والانطلاقة والتنقل، ومحادثة غيره من الأطفال، واللعب والقفز...

وإنّ يلزم دراما الطفل التقيّد بالوقت أثناء العرض، حتى تُجري هذه الدراما توازنا بين

فترات شدّ الانتباه، وبين فترات التحرر لدى الطفل. وشدّ الانتباه له وسائله الفنية

الخاصة، قد تتفرد اللغة بتميّز نوعي عن سائره، إذا ما حسن انتقاء ألفاظها، واختيار ما

¹ م س، ص : 24

يقارب أطفالها : سناً، لغة وفهما. وحتى يحدث التواصل بين الخشبة وبين الصالة،

وحتى تبلغ الرسالة أصحابها، وإلاّ انصرف كلّ إلى جهة ما :

- المسرحية بلغتها غير المستوعبة للثروة اللغوية للطفل، أو ما يعرف بالقاموس اللغوي

للأطفال،

- والمتلقي حين لم يستطع التجاوب، يعبث بعبثية ملؤها الصخب والصراخ، والحركة

والكلام، والتعقيب بما لا يرام...

ثمّ يقودنا الحديث عن المأساة بعد هذا، إلى النظر في مسألة الشخصية، والشخصية في

مسرح الطفل لها وزنها الخاص، ولها طابعها الفعّال والمثير .

وتُلون الشخصية بمزايا فريدة، و تُطعم بسلوكات وصفات حميدة، ما دام الأسمى في

الدراما هو الجودة في الانتقاء، انطلاقاً من الفعل الجاد. فكذلك الشخصية في مسرح الطفل

ينبغي أن تكون على رأس الدقة في الاختيار، حيث لا ضرورة لأشخاص ليست لهم قيمة

أو مكانة أو أسوة وقدوة في المجتمع إلا من باب الممارسة المسرحية، حيث تسند إليهم

الأدوار الثانوية .

ومحاكاة الأشخاص تعني بالأساس مضاهاة أفعالهم ناحية المواقف التي تصدمهم،

وتعق من مواجهتهم، وليس الشخص بعينه هو الداعي إلى المحاكاة، إذ لو كان الأمر كذلك

لذهب بهاء المسرحية، ولصارت الدراما دراما استعراض للأفراد ليس إلا .

أما التفاوت فيظهر في حقيقة الرتود والمواقف تجاه الأحداث، سواء كانت لصالح

الشخصية أو ضدها، وهنا تبرز العبرة، ويناشد المسرح متلقيه الصغار بالأخذ بها،

والاقتداء بموقف فلان، وهو يبتلى بعداوة صديق، أو عدوى كسل في الدراسة، أو العقوق

لوالدين ... كيف استطاع بحنكته وصبره وحلمه، التخلص، وكيف كان موقفه ذكيا، وهو

يتصدى للأعداء، وهو يدفع عن نفسه الكسل، وهو ينصح للابن العاق، ويرشده للخير

والصلح مع والديه .

إن الشخصية باقية تقترن بعناصر التمكين في مسرح الطفل، ما توافرت على هذه

الخصائص الآتية :

01- الأسوة أو القدوة أو النموذج الأمثل في الحياة .

02- الشجاعة في غير إدبار .

03- الجرأة في الكلام وقول الحق .

04- حسن التخلص والتصرف .

05- الحلم والأدب، السماحة والإخلاص .

ثمّ يصعب اكتمال المسرحية الموجهة للطفل- اكتمالا أدبيا وفنيا - فقط بالعناصر المتحدّث

عنها :

- الأفعال

- زمن المسرحية

- اللغة

- الشخصية

وذلك دون النظر في الوظيفة الأساسية التي تؤديها مجتمعة، و يُراد بالوظيفة هنا، ذلك

التطهير الذي تثيره الدراما في نفسيات الأطفال، عن طريق تحريك مشاعر الخوف

والشفقة فيهم .

الخوف من أن يلحق بالمتلقي - دقيق النظر والتتبع - ما لحق بالشخصية المُمثلة أمامه، فيحذر بالتالي الوقوع في الخطايا والآثام التي اقترفتها، و يمتنع عن تعاطي أسبابها ولو اجتمعت له، و ينفر منها بإرادة واعية منه .

وأما الشفقة، فلعلّ المتلقي الصغير يحنّ على تلك الشخصية، ويتعاطف معها، لأجل أنّه تمنى لها الثواب والإنابة عن شرورها، ومواقفها القاسية، إلى أن تكون شخصية سوية في طباعها، لا أن تكون الشفقة والعطف من باب فشل الشخصية هذه في تحقيق مآربها العدوانية، وتمنيه لها بالنّصر والانتصار، وهي جائرة .

02- الملهاة :

إنّه لمن السهولة بمكان إثارة الضحك في نفوس الأطفال من خلال شخصية فكاهية مازحة، والسبب راجع للطفل ولخصوصية فيه، أنّه يستهوي المواقف الترفيهية، ويتعاطى أسباب الضحك بطريقة غير مملة .

وعبر التاريخ حملت الملهاة في طياتها بذور العلاج النفسي والاجتماعي... حيث تكفلت بتقنياتها في الإضحاك، من التغيير في الفرد وفي المجتمع . ما يعني أنّ الملهاة في

اختلاف من حيث الغاية مع المأساة، فلمّا كانت الأولى تعالج مظاهر النقص الشائعة في المجتمع - ليس بغرض الإبراز والاستظهار، وإنّما بغرض التغيير - فتحت للمتلقّي باباً لمراجعة نفسه ومواقفه وأفكاره.

فالمهابة بمثابة المرأة تقف على العيوب المتفشية بأسلوبها الهزلي الساخر، وللمشاهد بعد ذلك أن يضحك منها، وأن يعود إلى نفسه فيستأصل ما كان فيه منها، ويدفع منها ما يحاذر. وأمّا الثانية فهي المأساة، والغاية مقرونة بالتربية نسج الأسوة و القدرة. إنّ الكوميديا في مسرح الطفل تلقي أضواءها الساخرة على قضية من القضايا، لتصل بالمتلقين الصغار إلى الترفيه والترفع عن المواقف السلبية، وعليه فطبيعة المواضيع التي تقتبسها، هي مواضيع ناتجة " عن خلط الأمور، وقلب الأوضاع السليمة، وتخط في التصرفات، بحيث إذا ما شاهدها شخص تحدث أمامه، ضحك منها، وسخر من فاعلها، لأنّها تنبؤ عن الذوق، ولا يليق بإنسان قويم أن يفعل مثلاً، و إذا ما شاهد الإنسان نقيصة تحدث أمامه... فمعنى هذا أنّه لا يقرّها"¹

¹ م س، ص 91.

فالرذيلة والصفات الذميمة، نحو : التهور وحب السيطرة والتملك، الشح والبخل، الغيرة والتصابي، وشتى هذه الأمراض في الطفولة، هي أصلح للعلاج في المسرحية من نوع الملهاة، وهي أبرز وأجل للتقويم والتسديد.

أمّا ما كان من عداها عيبا خلقيا، نحو: الطفل الأعور، أو الأعرج، أو الأصم والأبكم، أو الكفيف وقليل النظر، أو المتأتى حين يتكلم ... فهذه تعد نقيصة خَلِقة، لو كان موضوع الملهاة حولها، لذهب الأطفال المتلقون عقب العرض، يعيبون على الأفراد ذوي العاهات، ويسخرون منهم ويستهزئون .

وعليه ففضية الموضوع في الملهاة ضرورية جدّا، كونها محمّر ائتلاف المسرحية ككل، و فيها يظهر التفاوت بين السخرية المنهي عنها نصا من القرآن الكريم، وبين الضحك البريء، الذي يحيي القلوب، وينعش النفس، ويروّح عن الاثنين.

والذي لا تميل إليه هذه الدراسة، هو الضحك المبتذل الهجين، الذي ينتزع الضحكات من شفاه الأطفال على حساب القيم والأعراف، وصراحة نقولها في هذا الباب، إنّ كثيرا من الممارسين لفن المسرحية من نوع الملهاة، على غير دراية بسيكولوجية الضحك

عند الطفل، وأثرها في نفسه وعقله وحياته من بعد، وخير دليل نسوقه تمثيلا للعشوائية،

المسرحية الترفيهية التي عرفت شهرة وذبوعا في الأوساط الفنية العربية، والتي عرفت

بعنوان : مدرسة المشاغبين . فإنّ المتتبع لأطوارها، يجدها بنيت أساسا على

التنكيت والسخرية، والضحك الماجن، فضلا على أنّها قد تركت انطبعا سيّئا عن المعلم

والمدير والتلميذ، أو قل عن المنظومة التربوية ككلّ. فقد أهينت فيها كرامة المعلم،

وانتقصت فيها سلطة المدير، وتجاوز المتمرسون - تمردا وعصيانا- ذلك وذاك .

وأقول هذا الكلام لأنّ أغلب المسرحيات العربية فيما بعد، قد انتهجت نهج " مدرسة

المشاغبين" وراحت المدرسة تنسج على منوالها قطعا هزلية يحتفل بها في مواسم الاختتام

كما امتزجت بها الملهاة عند الهواة والمحترفين، فأنتجوا نصوصا وعروضا في معظم

الأحوال مبنية على هذه الركائز الآتية :

- التنكيت (وموضوعاته الاستهانة بالمعلم والأسرة التربوية، ومن يمثل القدوة)

- السخرية (المنهي عنها)

- الضحك الكثير (المमित للقلب)

- اختلاق ألفاظ وحركات وأفعال غاية في الابتذال .

لذلك كان من باب أولى على الممتهنين لمسرح الطفل، أن يوقفوا عند ماهية الضحك

عند الطفل، وأن يوقفوا على تقنيات الضحك السليمة، التي تمكن لهم الولوج إلى عالم

الطفل، والإلحاح على هذا المعنى من قبيل التأكيد على أن الضحك وسيلة وليس هو الغاية

في ذاتها .

تقنيات الإضحاك السليمة في مسرح الطفل :

- التنكيت الحسن

- التهريج الهادف

- اصطناع التغابي (نحو إظهار الشخصية لسوء فهمها للأمور، وما يؤمر منها)

- إشراك الأطفال المتفرجين في اللعبة المسرحية، واعتبارهم طرفا فيها .

وهذه التقنيات وغيرها، قوامها النص المسرحي، حيث يتولى هذا توزيع التقنية تبعا

للحاجة، وتبعا لفترات متفاوتة زمنيا، حيث توضع هذه في النص مثلما يوضع الملح في

الطعام، وإلاّ فقدت المسرحية سيطرتها على وسائل الإضحاك، وضاعت الفكرة في زخم التهريج المفتعل، وخرج الأطفال من المسرح دون أدنى انطباع .

إنّ هذه الدراسة تناشد الضحك السليم والصّحي، حيث ترى فيه فلسفة وجب فهمها، وتوظيفها توظيفاً يليق بها، ولمّا كانت الملهاة في مسرح الطفل العربي تنهض على عنصر الإضحاك بشتى الطرق والكيفيات، كانت هذه واحدة من الأضرار، وواحدة من عدم حسن التوظيف التربوي للملهاة .

وأخطر ما في ذلك، أن ترى مسرحية معدّة للأطفال تدار فيها مواقف الإضحاك تبعا بلا انفصال، ممّا يبقي الأطفال في حالة هستيرية من الضحك، وممّا يؤدي إلى الإضرار بهم بدلا من الترفيه عنهم، وخير شاهد على ما نقول مسرحية " مدرسة المشاغبين " التي هلك فيها أربعة أو ما يفوق من النظارة المشاهدين .

03- الملهاة المأساوية :

هذا النوع من الدراما أكثر استخداما في مسرح الطفل، كونه يجمع بين النوعين :

الملهاة والمأساة، جمعا يليق بالموضوع المسرح، وليس تبعا للنهاية أو الحل الذي تصل

إليه المسرحية، كما له " طابع جمالي يختلط فيه المأساوي بالمضحك"¹

وإنّ اتباع هذا النوع محمول على عدّة اعتبارات، منها ما تعلق بالطفل ذاته، كونه متقلب

النفّس والمزاج بين الحزن والفرح، الضحك تارة والبكاء... ومنها ما تعلق بالأنواع، كون

الحياة ليست إلاّ مأساة أو ملهاة، فبات من الضروري التلقيح بينهما، وتوليد نوع يسع

عوالم الأطفال ككلّ، ومنها ما نشأ عن تطور تدريجي للأنواع المسرحية الموجهة للطفل .

والملهاة المأساوية تكاد تكون أعم وأشمل وأوفر من الملهاة والمأساة الخالصتين، وهي

نوع يتمثل في تصحيح الأخطاء مثلا يحتذى به على ما في الحياة، حيث الجدّة في أحداثه

صريحة، ولأنّ موضوع التحليل والتعليق مميّز بطبيعته، يوازن بإيقاعه بين المضحك

وبين المأساوي.

¹ماري إلياس، حنان قصاب حسن، م س، ص: 128

ومسرحية من نوع الملهاة المأساوية لا تزيد في مقدار التفرد والتميز إلا بمقدار التوازن الصحيح، حيث لا غلبة لعنصر الإضحاك على العنصر المأساوي، غلبة تطمس الآخر، في حين أنّ الشخصيات فيها تصادف قبولا عند الأطفال، لأنها أفادت من الطبقتين معا : الشعبية والأرستقراطية¹ ممّا يُبين ما يصادفهما من توفيق أو خلاف في عرض مسرحي واحد، وممّا يجعل هذا النوع يحوي عددا هائلا من النماذج خلال مدّة يسيرة من الزمن، فتتصارع الشخصيات أو تتكامل مع بعضها بعضا، لتُشكل في النهاية إثارة فائقة في الطفل، حيث يُوكل الانسياق والتجاوب لأيّ منها .

ولعلّي أسوق هنا تجربة لواحد من المتفرجين الكبار، وهو يلتفت بعد انقضاء العرض المسرحي إلى الأطفال حوله، يسألهم هذا السؤال : من تحب أن تكون في المسرحية : شخصية " عثمان " أم " علال " ؟؟

ولو قدر لشخصية ما سمو طبقته، ورفعة نسبها، ومقام أهلها، وكانت هي على غير ذلك موهلة في ضروب القسوة والشرّ والخداع، ما كان للمؤلف أو المخرج على السواء، من أن يجعل متلقينا الصغار ينساقون إليها، ويتعاطون معها تبعا لطبيعتها،

¹ م ن، ص ن.

وكذلك العكس. وإنما المعيار في رسم التجاوب، ورصد الانسياق، هو في كون الشخصية أشدّ توجّها، وأقوى أنموذجاً، وأحسن قدوة.

وهنا تكمن أهمية اللغة، وتبرز براعتها التصويرية، لدرجة أنّها تستطيع التنويع بين حوارات رفيعة، وبين حوارات أقرب من الكلام اليومي¹ وهذا التجانس موزّع باعتبار الشخصية في المسرحية، حيث يقابل الدور الحوار الذي يليق به : سناً وجنسا ورتبة ومستوى .

فيتكلم الطفل المتمدرس بلسان الطفل المتعلم، وتتكلم الأنثى بلسان البنت... ولا يفهم من هذا أنها دعوة إلى واقعية اللغة كما تعاطاها أغلب ممتهني المسارح العربية في مسرح الكبار، حيث فهم هؤلاء الواقعية في اللغة : أن يتحاور الفلاح مع غيره بالكلام اليومي الذي اعتاد التحدّث به، ونحوه الأمّي، أمّا المتعلم فبلسان المتعلم، ومثله يقال في الطبيب والطالب والمهندس، وغير هؤلاء . فيصير لكلّ شخصية في العمل المسرحي حوار خاص بها، حتى وإن تعددت اللهجات، ولم يفهم هذا عن ذاك !!

¹ م س، ص ن

طبعا الواقعية في اللغة هي باعتبار المستوى وليس الحال، فلا يعقل أن يجيء حوار

الأمّي شيها لحوار الفيلسوف أو العالم أو الأستاذ، بل أن يجيء حوار كلّ من هؤلاء تبعا

لمستواه الثقافي، وتحصيله العلمي، حيث تتعكس ثقافته وعلميته في الألفاظ الاصطلاحية

التي ينطق بها، ويبرز التفاوت- وهذا أهم- في غير كلفة أدبية أو اصطناع .

ولنا أن نوسّع بعد هذا من دائرة الحديث عن الملهاة المأساوية، باستعراض عنصر

النهاية فيها، هل هو مقرون بكارثة أو مأساة أو بموت البطل ؟

النهاية في الملهاة المأساوية¹ تأتي موافقة للحدث المسرحي الجاد، مسايرة لاتجاهه الذي

سطر له، تابعة في كلّ الحالات الخط العام الذي ارتسم في المسرحية منذ البداية، ومعنى

هذا الكلام أن تتساق النهاية بمبرر منطقي يبررها، وبحلّ معقول يشفع لها.

وأن تكون الأحداث ومواقفها هي الفاعلة والمؤثرة في ختام المسرحية، وليس الحلّ

في مسرح الطفل قائما على منطق الصدفة، وقلة النفس في استدراج الحدث نحو النهاية،

ولا في الحلّ المعبأ السريع.

¹ م س، ص ن.

فإن عثر على مسرحية الملهاة المأساوية قد اقترنت النهاية فيها بمأساة أو بما يسرّ البطل أو موته، فلا يعني هذا البتّة أنّه اقتران وجب مواكبته في كلّ الأحوال، وأنّه خاصية يسير بمقتضاها هذا النوع من المسرحية.

ولا بدّ من أن نشير إلى قضية قد تكون من الأهمية بمكان كبير، حيث تسليط الأضواء على هذا النوع من جديد، من حيث الموضوعات التي يعالجها، ثمّ من حيث الاتجاهات الفنية التي يسلكها، لن يكون عديم الفائدة، بل لعلّه يكون تكملة صالحة لأركانه، إذ لو حذف منه ركن لا نحسبه يستقيم أدبا وفنا في مسرح ينعت بمسرح الطفل .

إنّ القضية تتمثل فيما نذر أو قلّ من اللحظات المضحكة في مسرحية الملهاة المأساوية، وقد سبقت الإشارة إلى أنّ التوازن مفروض في مثل هذا النوع، وتجاوزه يعني الميل إمّا إلى المأساة وإمّا إلى الملهاة .

كما يفهم من تلك القلّة، محاولة النوع المتحدّث عنه مسابقة ومحاكاة الحياة في عالم الأطفال، ذلك أنّ هؤلاء على تقلب كبير في المزاج، وعلى تحول شديد في السلوك والصفات .

وقد أريد من خلال ما نذر من اللحظات المضحكة⁽¹⁾ محاولة التبني للاتجاه السليم في تربية الطفل، كما تدل هذه أيضا على مدى وعي المؤلف والمخرج في توزيعهما لتقنيات الإضحاك عبر النص المسرح، محاولة منهما على المضي في صناعة جيل جاد، أهل بأن يأخذ بزمام ونواصي المستقبل. ومن آثار هذه القضية أيضا، ما يبدو جليا في هذه النقاط الآتية :

- 1- اهتداء الأطفال المتفرجين إلى العبر دون مشقات أو ثقل .
- 2- غرس الجدّية في نفوس الأطفال.
- 3- ترويض الطفل على الضحك إذا تطلبه المقام، ونحسبه للترويح وليس للضحك في حدّ ذاته .
- 4- تنشئة جيل من الأطفال غير متمرّد، لأنّه ممّا يترتب على الضحك الكثير، الاستهانة وفقدان الهيبة والمكانة، وموت القلب، وإلحاق الضرر بالجسد، واستصغار الآخر.
- 5- رفع مستوى الذوق عند الطفل المتفرج، فلا يحسب المسرح إلاّ تهريجا ولهوا...

و كم كانت زيارتنا لعروض مسرحية موجهة للصغار، سمعنا فيها حناجر الأطفال وسلوكاتهم تتفاعل وتتجاوب مع كل لحظة- وإن لم تكن مضحكة- وإن كان بعضها من طريق الخطأ نحو تعثر الممثل أو سقوطه.

ومعنى هذا صراحة أنّ الذوق عند الطفل المتلقي قد شابه الفساد والتضليل، وقد أخذ يأخذ منعطفاً يمكن اعتباره شراً، وأخذ يوقع بأسماء مستعارة، لا تمت بصلة إلى الفن المسرحي النبيل، وفاقد الشيء لا يعطيه، فماذا ينتظر من مثل هؤلاء إلاّ الزلل والضرر؟؟

ونلاحظ أثناء ذلك، أنّ طفل المعاصر قد أحيط من كلّ جانب، حيث سرق التلفزيون منه أوقاته، وغداه برسوم (كرتونية) أغلبها هزل في هزل، وعنفوان وهدم، وأنّ الأنترنت دعمته بألعاب إلكترونية غريبة البيئة والفكر، وأنّ الواقع اليوم في ذاته أهمله

وتركه لنفسه، وطفل اليوم ليس بطفل الأمس، حيث لكلّ زمانه، فهذه التكنولوجيا المروعة - خاصة منها القنوات الفضائية- قد بصّرتّه بأمور كثيرة، ومواقف غريبة، ونمّت وعيه ناحية الأشياء بنسب رهيبية، ومما آتت عليه هديه إلى مسائل الجنس في سنّ مبكرة.

وفي المقام حديث عن تجربة لي في ميدان النقد المسرحي، إذ كتبت رسالة نقدية لفرقة مسرحية حضرت المهرجان، تضمنت كلمات تحذر من مغبة التماذي في الاتجاه الذي باتت تتحوه الفرقة، وهو اتجاه نحو أدب الجنس، حيث شاهد المختصون، فضلا عن الجمهور، شخصية الأستاذ (الشاذ) يراود طالبتة عن نفسها، في صور أحسبها قذرة للغاية، لكنّها لقيت عند الحضور تسليّة وفكاهة !!

وليت شعري كيف ارتضى هذا المشاهد - رفقة أبنائه وبناته، وزوجه وإخواته - هذه المناظر، التي لا تفوق فيها الممثلة المؤدية لدور الطالبة سنّ السابعة عشر!! و ليت شعري لماذا التزمت الفرقة الصمت بعد القراءة لأسطر من الرسالة؟؟؟

إنّما هذه كانت فيما يبدو التفاتة إلى النواحي التي تترصد بالطفولة، وفيما يلي وقوف آخر عند نقطة حساسة في بناء الملهاة المأساوية، يعول عليها تعويلا يكاد يكون تاما في مسرح الطفل، إنّها نقطة الميل إلى العواطف القوية⁽¹⁾ لتعويض النقص فيما تتركه اللحظات النادرة و القليلة من الضحك¹.

¹ م س، ص ن

فالمتمل لهذه تأملا طويلا، يدرك أنّ الهدف الحقيقي من وراء الكتابة لنص مسرحي، دغدغة المشاعر والعواطف النبيلة، وتحريكها في استطراد ناحية الجهة الصحيّة والسليمة. وأنّ الطفل في مراحل طفولته سهل الانقياد من خلال إثارة عاطفته، وتجهيشها بالمواقف الباعثة على التأثير فيها، وإنّ أشدّ ما يعلق بذهنية الطفل الموقف الحساس، الذي يترك أثره في نفسه، فتراه يعيد القصة المسرحية أمامه بانفعال، و بنبرات صوتية حزينة، ولا يكاد ينسى عاقبة الغشّ والسرقة، الكذب والعقوق... أبدا ما كان .

وننتبين هنا بوضوح، أنّ إثارة العاطفة في الطفل المتلقي، هي بأحكام وضوابط محكمة، وأنّ انفلاتها يؤدي إلى عواقب وخيمة، وزيادة الشيء عن حدّه، هو ضرر في ذاته .

وهذه الآن ضوابط تعين على التحكم في العاطفة في مسرح الطفولة :

- 1- عدم الإصراف في تجهيش النفس، باستخدام الظلمات أو النبرات الحزينة...
- 2- عدم المبالغة في توظيف المؤثرات الصوتية، القوية في مفعولها، البالغة في تأثيرها.
- 3- عدم تخويف الطفل وترويعه حتى يستجيب للعواطف التي تنتشدها المسرحية.

4- عدم اصطناع المواقف المثيرة بصور مفاجئة لتحريك مشاعر الطفولة، نحو تجسيد

صورة الشيطان، وخروجها على الصغار بصورة مباغثة مروعة .

وإنّ معايينتنا لكذا من عروض مسرحية موجهة للأطفال، قد تغاضت عن هذه

الضوابط، فكان الحال أن فرّ الأطفال المتعلّقون بالخشبة إلى الوراء، وأن تعلق الطفل

ذعرا وخوفا بذويه أو أقرانه، وقد كانت العروض تريد أن تثير عاطفة الخوف أو الشفقة

في المتلقين، ناحية عاقبة الساحر والحاسد، العاق والكاذب ... ليزدادوا لها بغضا

وكرها، ولكن الحال كان عكس ذلك، حيث خاف الأطفال من الممثلين أنفسهم، وليس من

الشخصية الممثّلة .

- التنكيت الحسن

- التهريج الهادف

- اصطناع التغابي (نحو إظهار الشخصية لسوء فهمها للأمور، وما يؤمر منها)

- إشراك الأطفال المتفرجين في اللعبة المسرحية، واعتبارهم طرفا فيها .

وهذه التقنيات وغيرها، قوامها النص المسرحي، حيث يتولى هذا توزيع التقنية تبعا للحاجة، وتبعا لفترات متفاوتة زمنيا، حيث توضع هذه في النص مثلما يوضع الملح في الطعام، وإلا فقدت المسرحية سيطرتها على وسائل الإضحاك، وضاعت الفكرة في زخم التهريج المفتعل، وخرج الأطفال من المسرح دون أدنى انطباع .

إنّ هذه الدراسة تتأشّد الضحك السليم والصّحي، حيث ترى فيه فلسفة وجب فهمها، وتوظيفها توظيفا يليق بها، ولما كانت الملهاة في مسرح الطفل العربي تنهض على عنصر الإضحاك بشتى الطرق والكيفيات، كانت هذه واحدة من الأضرار، وواحدة من عدم حسن التوظيف التربوي للملهاة .

وأخطر ما في ذلك، أن ترى مسرحية معدّة للأطفال تدار فيها مواقف الإضحاك تبعا بلا انفصال، ممّا يبقي الأطفال في حالة هستيرية من الضحك، وممّا يؤدي إلى الإضرار بهم بدلا من الترفيه عنهم، وخير شاهد على ما نقول مسرحية " مدرسة المشاغبين " التي هلك فيها أربعة أو ما يفوق من النظارة المشاهدين .

هذا النوع من الدراما أكثر استخداما في مسرح الطفل، كونه يجمع بين النوعين :

الملهاة والمأساة، جمعا يليق بالموضوع المسرح، وليس تبعا للنهاية أو الحل الذي تصل إليه المسرحية، كما له " طابع جمالي يختلط فيه المأساوي بالمضحك"¹

وإنّ اتباع هذا النوع محمول على عدّة اعتبارات، منها ما تعلق بالطفل ذاته، كونه متقلب النفس والمزاج بين الحزن والفرح، الضحك تارة والبكاء... ومنها ما تعلق بالأنواع، كون الحياة ليست إلاّ مأساة أو ملهاة، فبات من الضروري التلقيح بينهما، وتوليد نوع يسعّ عوالم الأطفال ككلّ، ومنها ما نشأ عن تطور تدريجي للأنواع المسرحية الموجهة للطفل .

والملهاة المأساوية تكاد تكون أعم وأشمل وأوفر من الملهاة والمأساة الخالصتين، وهي نوع يتمثل في تصحيح الأخطاء مثالا يحتذى به على ما في الحياة، حيث الجدّة في أحداثه صريحة، ولأنّ موضوع التحليل والتعليق مميّز بطبيعته، يوازن بإيقاعه بين المضحك وبين المأساوي.

ومسرحية من نوع الملهاة المأساوية لا تزيد في مقدار التفرد والتميّز إلاّ بمقدار التوازن الصحيح، حيث لا غلبة لعنصر الإضحاك على العنصر المأساوي، غلبة تطمس

¹ماري إلياس، حنان قصاب حسن، م س، ص: 128

الآخر، في حين أنّ الشخصيات فيها تصادف قبولا عند الأطفال، لأنها أفادت من الطبقتين معا : الشعبية والأرستقراطية¹ ممّا يُبين ما يصادفهما من توفيق أو خلاف في عرض مسرحي واحد، وممّا يجعل هذا النوع يحوي عددا هائلا من النماذج خلال مدّة يسيرة من الزمن، فتتصارع الشخصيات أو تتكامل مع بعضها بعضا، لتُشكل في النهاية إثارة فائقة في الطفل، حيث يُوكل الانسياق والتجاوب لأيّ منها .

ولعلّي أسوق هنا تجربة لواحد من المتفرجين الكبار، وهو يلتفت بعد انقضاء العرض المسرحي إلى الأطفال حوله، يسألهم هذا السؤال : من تحب أن تكون في المسرحية : شخصية " عثمان " أم " علال " ؟؟

ولو قدّر لشخصية ما سمو طبقته، ورفعة نسبها، ومقام أهلها، وكانت هي على غير ذلك موغلة في ضروب القسوة والشرّ والخداع، ما كان للمؤلف أو المخرج على السواء، من أن يجعل متلقينا الصغار ينساقون إليها، ويتعاطون معها تبعا لطبقيتها، وكذلك العكس. وإنما المعيار في رسم التجاوب، ورصد الانسياق، هو في كون الشخصية أشدّ توجّها، وأقوى أنموذجا، وأحسن قدوة.

¹ م ن، ص ن.

الفصل الثالث :

دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية .

أ) مسرح الطفل في الجزائر :

الأصول الأولى لمسرح الطفل غامضة، ومن الصعب تحديدها تحديدا تاما، لولا ما نذر من المعلومات التي أفضت إلى أنّ تاريخه أقدم، وعمره أطول.

فبإمكانيات متواضعة جدا، وأعداد محدودة من المتفرجين، كان يحتفل في المدارس الحرة التي أنشأتها جمعية العلماء المسلمين، في الفترة التي سبقت الاحتلال، بمسرحيات للأطفال " إمّا بمناسبة انتهاء السنة الدراسية، وإمّا بمناسبة عيد المولد النبوي، وإمّا بمناسبة أخرى "1

كما تعهدت نشاط الطفولة آنذاك بالتأليف، وما حصل من تقليد واقتباس، وتولي إعداد عروض تمثيلية " فرق الكشافة الإسلامية... والجمعيات الثقافية والفنية "2

كما كانت البداية بما يتردد في التاريخ، بمسرحيات استلهمت تقاليد الفرجة الفنية، وتولت رئاسة الموضوعات التربوية، متابعة في ذلك كله، تلبية رغبات الفرقة،

¹ عبد الملك مرتاض، فنون النشر الأدبي في الجزائر-1931/1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 201
² بوججر أحلام أميرة، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف: د. عز الدين مخزومي، جامعة وهران-السانية، 2007/2008، ص: 35

وما رسمته لها اتجاهاتها . وهي ممارسات استدعت أمام موقف السلطات المحتلة، ورقابتها الدقيقة، كثيرا من الحذر والحيلة، بل احتاجت الفرق ليمد في عمر حركتها المسرحية، لأن تتوارى، حيث قام أصحابها ذوي الأقلام المبدعة، المشهود لقدرتهم على التأليف للكبار أو الصغار، نحو: علي الشريف الطاهر، محمد العابد الجيلالي، أحمد بن ذياب، علي مرحوم، عبد الرحمن الجيلالي، أحمد رضا حوحو، أحمد توفيق المدني... بتسطير نصوص غير مباشرة، ممثلة في شخصيات محورية غارقة في التاريخ، أو مستأنسة بالسير الشقيقة للصحابة، أو مستلهمة للظواهر الاجتماعية أو الثقافية، نحو ما سنذكره هنا من أمثلة :

- مسرحيات " الشفاء بعد العناء، خديعة الغرام، بديع، لعلي شريف الطاهر"¹

- مسرحية " بلال بن رباح، لمحمد العيد آل خليفة"²

- مسرحية " المولد، لعبد الرحمن الجيلالي".³

¹ ميراث العيد، أدب المسرحية العربية في الجزائر - نشأته وتطوره - رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. عبد المنعم تليمة و - م-أ/د . سيد بحراوي، جامعة القاهرة - 1988، ص: 65

² صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى - عين مليلة- الجزائر، 2005، ص: 90-91

³ م ن، ص ن

-مسرحيات (أهل الكهف، عمر بن الخطاب، غزوة بدر الكبرى، غزوة أحد، في

سبيل التاج، عمر بن عبد العزيز، حيث قدّمت في إطار النشاط المسرحي لمدرسة الفلاح

بمدينة وهران، أمّا مسرحيتي: حنبل، مصطفى خالد، فقد قدّمتا في إطار النشاط

المسرحي بمدرسة المجد. ¹ . وشبيه بهذا ما نعزوه من احتراف للمسرح إلى " حركة

انتصار الحريات الديمقراطية، وحزب الشعب، وغيرها من الأحزاب والجمعيات. ² الذين

كثيرا ما كانوا يحملون في ثيابا عروضهم المسرحية صورا مستعارة، هي في حقيقة

الاستخدام تحمل دروسا متّصلة بالحزب لا تتعداه، وإنّما وقع المزج للدعابة في الحوار

بالشعر أو النثر للأسباب التي تمّ التلميح لها، وفي هذا إشارة مختصرة، اشتملتها هذه

النقاط الموضحة للغاية من احتراف نشاط المسرحية، نذكرها موجزة على النحو الآتي :

" - توعية الشعب

- غرس المبادئ

- نشر الدين والأخلاق

¹ أحمد حمومي، المسرح والواقع الاجتماعي (دراسة مونوغرافية للمسرح في مدينة وهران 1937-1977، رسالة ماجستير، إشراف: معروف نذير، جامعة وهران، 1984-1985، ص: 107-108

² ابن زيان لخضر، المسرح المدرسي في الجزائر، واقع وآفاق، إشراف: أ.د. سليمان عشراطي، جامعة وهران-2001-2002، ص: 82

وهكذا توحى لنا المراجع في قلّة عددها، وأبسط مختصرها، وأجمع متفرقها،

مادة تتعلق بأصول المسرحية الموجهة للطفل، لتختار هذا الاستنتاج، من أنّ النشأة

مشتركة بين :

" 1- الواقع السياسي الجزائري : الذي أفرز احترافية الفن المسرحي .

2- تجريب أدب المسرحية، وضمها إلى باقي الأجناس الأدبية (التأسيس)

وبعد هذا العرض المقتضب للفترة التي سبقت مرحلة الاستقلال، نصل إلى ما عداها

لما بعد الاستقلال، وهي أجدد بأن يطلق عليها مرحلة استحداث وتجديد

المسرحية، ونكتفي هنا بأن نشير بأنّ مسرح الكبار في الفترة نفسها أخذ يبحث في

باب الهوية والاستقلالية من خلال ما ذاع من نظريات حول التأسيس .

وأيا ما كان الأمر، فإنّ مسرح الطفل ظهر متأخرا عن السنوات التي أعقبت

الاستقلال مباشرة، إلى غاية منتصف السبعينات أو ما بعدها بقليل " فقد بقي غائبا نسبيا،

وقد سجل حضورا محتثما في فترة الستينات ¹، الأمر الذي يفتح مجالا للاستفسار عن

أسباب هذا التغييب ؟

وباعتقادي أنّ التخلف لم يكن شائعا مقورا بين الفرق الهاوية، بل مسّ

بالخصوص مسارح الدولة فقط، ومرد ذلك أنّ لهذه المسارح دورا تحفظ فيها أرشيف

عروضها، خلافا للمسرحية المنجزة من قبل الفرقة الهاوية، فإنّ نهاية العرض فيها تعني

بالمقابل موتها، ونسيان الذاكرة التاريخية لها .

وخلاصة هذا كلّ، أنّه قد يكون تمّ في الفترة التي سبقت منتصف السبعينات أو

ما بعدها، عرض لمجموعة مسرحية للأطفال، لذلك لا تستطيع هذه الدراسة الجزم

بالتاريخ المشار إليه ولا التعصب له، وعندي أنّ كلّ العرضين المسرحيين (المحترفة

والهاوية)

¹ محمد بيتر، التشويق في أدب الأطفال (مسرح الطفل في الجزائر نموذجا)، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. سليمان عشراي وأ.د. . جازية

فرقاني، جامعة وهران، 2005-2006، ص: 59

هي للحديث عن المسرح الجزائري، وعليه فأيا كان له فضل السبق في الظهور،

أجيز تاريخ مسرحيته مرجعا لميلاد مسرح الطفل . أمّا عن أسباب التخلف في الظهور،

فهي مسوقة في هذه النقاط الآتية :

1- التقاف معظم العاملين بالمسرح عقب الاستقلال بمسرح الكبار وعدم التفاتهم إلى

جمهور الأطفال .

2- تحمس العاملين في المسارح المحترفة والهاوية بالقضايا العامة التي كان يقررها

النظام، ويحاول الدعاية لها .

3- عدم وجود النصيب الكافي لثقافة الطفل والتخصص في مسرح الأطفال .

4- قلة الأعلام المؤلفة للنصوص المسرحية الطفولية .

وعلى ضوء ذلك التاريخ (1975 أو ما بعده) عرضت أول مسرحية للطفل

بعنوان: " النحلة" من إنتاج المسرح الجهوي بوهران، أمّا عن تأليفها وإخراجها فقد كانا

جماعيين، اشترك فيه الطاقم ككل في جمع مفرده، وابتداع فكرته، ورسم حركته.

وقريب من ذلك التاريخ، أحدثت وزارة الثقافة في الجزائر فرقة مسرحية صبّ أفراد

طاقمها جهدهم لأجل إرساء قواعد خاصة بمسرح الطفل، ونشر تقاليده على مستوى

المسارح، بل وتطلبت لتثبيت خصوصيته الفنية، وفتح طريق امتهانه، إلى تدرج

"بمعدل عرض واحد كلّ عامين"¹ وفي هذا المجال كان الحاصل من الجهد المبذول

أن اتسعت دائرة عروض الفرقة، لتجوب مدارس المدن الكبرى، كون المسرح

المدرسي ضربا من ضروب مسرح الطفل، ولنا أن نتصور بعد ذلك طبيعة ما قدّم من

موضوعات ممسحة لأجل المتمدرسين .

وبإمكانيات الفرقة نفسها، ولغرض الغاية ذاتها، انكبّ الفريق المسرحي يجوب

المقرات التي أحدثتها الوزارة " على مستوى مديريات الثقافة الموجودة"² ومن هنا كان

الحافز قويا، والدافع محركا للحركة المسرحية الموجهة للطفل، وكان لا بد من

تأثيره في الأوساط العاملة بالمسرح محترفة أو هاوية، فعاد المسرح الجهوي بوهران

¹ بوجهر أحلام أميرة، م س، ص: 42

² م س، ص ن

سنوات بعد ذلك، ليقدم العرض الذي كان قد استهل به ميلاد المسرحية للطفل في

مخاضها الثاني، والمسرحية كما أشرنا، هي ذات عنوان " النحلة " مقدمة بتاريخ 1979 .

والحق أنّ الصلة كانت وثيقة بين مسرح الطفل، والمسرح الجهوي بوهران، وذلك

لأنّ العروض التي توالى على خشبته، كانت من إنتاج نخبته، متأثرة بوضوح منهجه

وتجربته، ولا مانع من تتابع الأعمال بعد ذلك في المجال المسرحي للطفولة .

وربط لهذا الكلام بالسياق الذي نتحدث فيه، له شواهد المفسرة له ودلائله الوافية،

ويتجلى ذلك بما أعدّه وأنجزه الفنان " موفق الجيلالي ووقف على إدارة إخراجيه

لمسرحية " البحيرة"¹ ثاني إنتاج مسرحي من حيث التتويج، إذ كانت

المسرحيتان المقدمتان سابقا وجهتان لعملة واحدة . أما هذه فقد انفرد فيها " الجيلالي " *

بمهمة الإخراج المسرحي، على أنّ الاشتغال بالنص كان جماعيا .

¹ انظر ريبرتوار المسرح الجهوي بوهران في الملحق، ص: 216

* مخرج مسرحي جزائري

ثم إنّ العرض المذكور، جاء بعد عامين عن تقديم مسرحية " النحلة "، مما سنجح للطاغم باستعمال كثير من الجهد، لأجل ألاّ يسير العرض في غير موضعه، ويخالف في صريح جوهره مسماه : مسرح الطفل .

ويتبيّن التطور في مسرح الطفل من خلال التجديد في النصّ المسرحي، ويتبدى في حديثه عن إحدى عوالم الاستكشاف لدى الطفل، حيث اشتقت المسرحية لنفسها عنوان " البحيرة " بما يتفق معنى ودلالة مع ملكات الأطفال، وبما لا يفسد عليهم أذواقهم، وبما لا يشوب فهمهم، نحو الملابس والتغريب ...

ولم يتوقف مسرح وهران عند ذاك التاريخ، بل عاد في سنة من بعد بمسرحية جديدة ممّا تنسب إليه على تدرج ريادة هذا الجنس، ويدل على ذلك، ويؤيد أنه أكثر أهل المسرح إنجازا وإعدادا لمسرح الطفل .

واستفتاحه لعام 1982 كان بمسرحية " الرجوع " ذات التأليف والإخراج الجماعيين والغريب في الأمر، بعد الدأب على تأسيس قواعد بمسرح الطفل، ظهرت بتاريخ 1983 بالمسرح الجهوي ببلعباس، مسرحية توحى عنونتها، بأنّ ثقافة أدب الطفل بدأت

¹ انظر ريبورتوار المسرح الجهوي بوهـران في الملحق، ص: 216

تستقر مكانها، وأخذت تشق لها طريقا إلى النصوص العالمية، وفي هذا تذكير بأن

مسرح بلعباس قد لجأ إلى الترجمة، وأحسبه فعل هذا لما تعذر عليه الحصول على مؤلفات

جزائرية، معدّة خصيصا لمسرح الطفل . فكانت الانطلاقة من هناك بميلاد مسرحية "

العندليب والطائر الميكانيكي " لهانس كيتيان وإخراج الفنان المسرحي: قادة بن سميشة¹

وعاما من بعد، تيسّر لمسرح وهران من إعادة عرض مسرحية " النحلة "، وتألّف

مسرحية جديدة، كانت وجيهة من خلال عنوانها، غير آخذة بأبواب الترجمة، وهو ما

جرى تبعا لسنن طاقمها، حيث كانوا شديدي المرجع إلى أقدم ما ألفوه وألفوه .

وأيّ خبرة أسمى من خبرة نمت على طريق التعلم والتجريب، والمحاولة والخطأ،

حتى تستخلص لها خصائص أسلوبية وإخراجية تسير بمنطقها، وترسم لنفسها اتجاهها

يميّزها، ويفرد تجربتها . والمسرحية تلك كانت بعنوان "يوسف والوحش"² من تأليف:

منصوري البشير، وإخراج زلال عبد الكريم .

¹ انظر ريبرتوار المسرح الجهوي ببلعباس في الملحق، ص: 218

² انظر الجدول التفصيلي لمسارح الدولة في الملحق، ص: 210

كما رعى مسرح بلعباس تجربة قادة بن شميصة، ليظهر في عان 1984 بعرض

جديد تأليفا وإخراجا، وفي عنوانته " البيضة الزرقاء"¹ إحياء بتجديد التجربة وصحبة

لأحكام البيئة، وموافقة المادة المعنونة للمفردة المعجمية، التي يحملها القاموس اللغوي

للطفل المتلقي .

حتى إنّ الدارس يلتقي عاما بعد ذلك، بتجربة للفنان بن شميصة، وتحت رعاية

المسرح الجهوي نفسه، فيكون للعرض الخصائص المذكورة، والمسار ذاته، في عرض

سمّاه " المهرجون " قام باقتباسه وإخراجه .

هذا والتجربة مع المسرح الجهوي بوهرا، لا تبشر بطول عمرها، حيث لم

يسجل أي إنجاز للطاقم منذ آخر عرض، وبالذات منذ سنة 1984 . فانتقل الحديث عن

المسرحيات المعدة للأطفال إلى المسارح الجهوية الأخرى، حيث حاز ابن شميصة قصب

السبق في تسجيله لعرضين مسرحيين سنة 1985 :

1- المهرجون " اقتباسا "

¹ انظر ريبيرتوار المسرح الجهوي ببلعباس في الملحق، ص: 218

2- الدمية الخشبية " ترجمة واقتباسا"¹

وقد استطاع مسرح الطفل أن يؤدي دوره الفني في العاصمة عاما بعد ذلك،
بمسرحية حملت هذا العنوان " الشاطرين "² ما يعني أنّ هذا الفن قد عرف شيئا من
الازدهار الذي لا ينكر فيما بعد السبعينيات بوجه خاص، حيث ازداد انتشار المسرحيات
المعدة للطفل في مختلف المسارح الجهوية، وتضاعف عدد الممارسين والممتهنين لها،
كما ازداد إبداعهم لها، وبلغوا بها منزلة من التفنن، ولا سيما في المضامين المشتركة :

- التربية

- الاجتماعية

- الأخلاقية

- الخيالية ...

¹ انظر ريبرتوار المسرح الجهوي ببلعباس في الملحق، ص: 218

² انظر ريبرتوار المسرح الوطني بالعاصمة في الملحق، ص: 219

ثم تقدّم في العام 1986، مسرح عنابة الجهوي بمسرحية " مغامرات قطوس " ¹ وتلاه

عاما بعد ذلك مسرح العاصمة بمحاولة جديدة بعنوان " الغابة المسحورة " ²

هذا اللون من المسرح الذي سبق الحديث عن تجاربه تباعا، قد عالج موضوعات

الطفولة بلهجة مشتركة هي العامية، التي أخذت حيّزا كبيرا من اهتماماته، واعتبرت أوّل

لغة عقب الاستقلال، بعج بها مسرح الطفل طريقه إلى الظهور .

وكل ما عولج في صور تربوية أو غيرها، كان يتعلق خاصة بإيصال

الفكرة، واستغراق عدد لا بأس به من جمهور الأطفال، ولعلّ هذه الأسباب جعلته يبقى

على لهجته زمنا أطول، ويكتب بها حديثا أشمل، حتى حلول عام 1987 أين ظهرت

بمسرح باتنة الجهوي، مسرحية بلغة فصيحة، هي للأستاذ " صالح لمباركية " بعنوان "

الحمامة " ³

¹ انظر ريبورتوار المسرح الجهوي بعنابة في الملحق، ص: 220

² انظر الجدول التفصيلي لمسارح الدولة في الملحق، ص: 210

³ انظر الجدول التفصيلي لمسارح الدولة في الملحق، ص: 210

إنّ المسرح الجهوي بوهران، الذي انقطعت مسرحياته عن الظهور منذ عام 1984، قد افتتح عام 1988 موسمه بمسرحية " جحا وحديدوان " ¹ ليتّصل بوجه من الوجوه بفنّ الطفل المسرحي، ويدأب دأبه . ثم يأتي عام على ذلك يعود فيه مسرح الطفل بالعاصمة بمسرحية جديدة بعنوان " العرش " ² وهو مسرح يثابر على الظهور كل مرّة بفارق عام أو عامين .

ولو أنّ عرضا مسرحيا موجه للطفل، استغرق من الزمن ذلك لأجل الأخذ بأسباب المعرفة لعوالم الطفولة، وإدراك أسرارها، واستكشاف مجهولها، لامتلاً إتقاناً، وجودة وتأثيراً .

ومع ذلك في مطلع التسعينيات، يشهد المسرح الجهوي بوهران إنتاجا جديدا بعنوان " كنز لويزة " ³ وفي العام نفسه كانت مسرحية " المسابقة " ⁴ عن ترجمة قد أداها المسرح ذاته . وكذلك وعن طريق الترجمة، ظهرت على المسرح الجهوي بالعاصمة

¹ م ن، ص ن.

² انظر ريبيرتوار المسرح الوطني بالعاصمة في الملحق، ص: 219

³ انظر ريبيرتوار المسرح الجهوي بوهران في الملحق، ص: 217

⁴ انظر الجدول التفصيلي لمسارح الدولة في الملحق، ص: 210

سنة 1990 محاولة جديدة بعنوان "البطة البرية"¹ فبدى أنّ اتجاه مسرح الطفل في الجزائر أخذ يلتجئ إلى النصوص العالمية ترجمة واقتباسا . ولعلّه أن يكون قد فعل ذلك لينميّ من معالمة، وليرفع من مستواه، وليقيم لنفسه جسرا إلى العالمية، ولعلّه يكاد يكون فعل ذلك - في كثير منه - تأثرا بالمسرح الأوروبي .

ثم كانت (بجاية) بمسرحها تسطرّ أوّل عرض ضمن الموسوعة المسرحية الجزائرية الخاصة بمسرح الطفل، وذلك بمحاولة عن اقتباس عام 1990 بمسرحية " أمير"² أمّا مع مطلع عام 1991 فقد عاودت (باتنة) المحاولة بمسرحيتين هما :

1- باديس النية والحكيم، مستلهمة من التراث، وقد قدمت بلهجة عامية .

ولقد رمت فيما يبدو إلى استهداف الجانب التربوي بموضوعها الاجتماعي، والغاية كما مرّت بنا، هي إنارة الفكرة، وتبسيط أسبابها، والإيمان العميق بالنزول إلى مستوى الطفل عبر " الجزائر " إلى اللهجة المحلية .

¹ انظر ريبرتوار المسرح الجهوي بالعاصمة في الملحق، ص: 219

² انظر ريبرتوار المسرح الجهوي ببجاية في الملحق، ص: 222

2- كنزي : التي تدخل في باب المضامين الاجتماعية أيضا¹

ثم لم يلبث الفن المسرحي الموجه للطفل، أن ظهر مع مسرح العاصمة عامين بعد ذلك بمسرحيتين هما: رحمة والغابة المسحورة (اقتباسا)، والخياط الماهر (ترجمة واقتباسا)²

ولن نخوض في حديث عن مسرح جهوي آخر، لأن العاصمة ما فتئت أن قدّمت عام 1994 مسرحية جديدة من طريق الاقتباس، هي بعنوان " وصية دمنة"³

فتشابهت الأحوال المسرحية بين عامي 1993 و1994 من حيث اللجوء إلى الترجمة والاقتباس، ولعلّه سبق الحديث عن أسباب ذلك، حتى نكون على بيّنة من الأهداف التي كان يرمي إليها أولئك .

وهاهو العام نفسه، ولكن من مسرح (بجاية وعنابة) تعرض فيه مسرحيتان للأطفال تتفاوتان من حيث المضمون، فكان الأول عرضا بعنوان :

- " فيتا بنت الألوان " (تربوي) . والثاني : " حكمة لبوبة " (اجتماعي)⁴

¹ م س، ص ن

² انظر ريبورتوار المسرح الجهوي بالعاصمة في الملحق، ص: 219

³ انظر الجدول التفصيلي لمسارح الدولة في الملحق، ص: 210

⁴ انظر الجدول التفصيلي لمسارح الدولة في الملحق، ص: 211

ثم يطلع علينا عام 1995، وبزهاء خمس سنوات، تمكن المسرح الجهوي بوهران

من معاودة الظهور بمسرحيتين مقتبستين هما :

1- النية والحيلة

2- في عالم الحيوانات¹

كما قدّمت العاصمة في العام نفسه مسرحية : " النملة والصرصور"² للأستاذ : أحمد

منور (ترجمة واقتباسا) . أما بحلول عام 1996، فإنّه اتسعت العروض لثلاثة مسارح

جهوية، وما ذلك إلا أنّ هذا الفنّ أخذ يشق طريقه ناحية متفرّجيه، وما ذلك إلا أنّ ثقافة

مسرح الطفل، استطاع أن يفهمها بعض المؤلفين أو المعدّين، فأضحى الوعي بها، في

اتساع متزايد :

- جزيرة النور (باتنة)

- الأميرة المفقودة (عنابة)

¹ م س، ص ن

² م ن، ص ن

- بآبور القاراقوز (بآاية)¹

إنّ العاملین المذكورین، كانا فی تعلیل إنعاش ظهور مسرح الطفل، لذلك قام المسرح الجهوي بقسنطينة بتقديم عرضه المسرحي، في السنة نفسها التي افتتحت فيها (بجاية) موسمها المسرحي (1997)، حيث جاء العرضان على التوالي بعنوان :

- قزمان

- آهو.²

أمّا (عناية) فإنّها انفردت بتاريخ عام 1998 بتقديمها لعرض مسرحي حمل عنوان: الطائر العجيب³ وهو عرض راعي في ميوله الجانب التربوي، وإن كان موضوعه اتّجه ناحية الخيال .

وعاما بعد ذلك يقيم المسرحان الجهويان : العاصمة وباتنة، عرضين مسرحيين :

- الأول عالج فيه موضوعه: رحلة الحظ،

1 م س، ص: 211

2 م ن، ص ن

3 انظر ريبورتوار المسرح الجهوي ببجاية في الملحق، ص: 220

- والثاني وقّع مسرحيته بلغة فصيحة، عن مضمون مقتبس (رحلة الأمير الصغير)¹

مما يدل على أنّ اللغة صلة وثيقة بتنوّع المحاولات التجريبية في حقل أدب المسرحية

الموجهة للطفل . ونستنتج أيضا أنّه من آثار هذه المحاولات، تفاني المسارح الجهوية في

بذل جهود أكبر لربط التجربة بعضها ببعض، حتى لا يفقد مسرح الطفل حلقة من حلقاته

فظهرت في الغرب الجزائري بمسرح بلعباس محاولة جديدة، للفنان قادة بن شميصة

مطلع عام 2000، وهي من نوع الخيال، يعالج موضوعها الجوانب التربوية،

والمسرحية بعنوان : ماجد (اقتباسا)²

أمّا عما بعد ذلك، فقد عاودت (باتنة) الظهور بمسرحية فصيحة مقتبسة " الحافر

الفضي"³ تماما في العام ذاته، الذي قدّم فيه " ميسوم مجهري " مسرحية بوهران ذات

عنوان : كسلان في بلاد الشجعان⁴ ولا نكاد ننتهي من مجموعة المسرح الجهوي

¹ انظر الجدول التفصيلي لمسارح الدولة في الملحق، ص: 211

² م ن، ص ن

³ انظر ريبرتوار المسرح الجهوي بباتنة في الملحق، ص: 221

⁴ انظر الجدول التفصيلي لمسارح الدولة في الملحق، ص: 211

بالغرب، حيث تستهل (وهران وبلعباس) موسميها (2002) بعرضين مسرحيين،

يختلفان من حيث الموضوع، ويتفقان من حيث النوعية، وهما :

- المسابقة (وهران)

- الأمانة (بلعباس)¹

وإنّ العام الذي ظهرت فيه بعنابة مسرحية بلغة فصيحة بعنوان : دورة في زحل²

ونحن نعتبر المؤلفين بالمسارح الجهوية، أو الخارجين عنها، يحاولون في إصرار كبير

أن يثبتوا فن المسرحية الموجهة للطفل على مستوى فني مقبول، أو قل على مستوى فني

معقول، وقد عولوا في معالجة مسرحياتهم على مضامين مستوحاة من الدين، أو من التراث

أو من الواقع، وبعضها من الموضوعات مستوحى من الخيال، أو اهتدي إليه من طريق

الترجمة أو الاقتباس .

¹ انظر الجدول التفصيلي لمسارح الدولة في الملحق، ص: 211

² م ن، ص ن

وهاهي ذي العاصمة في مطلع عام 2004، تعيد بمسرحها الجهوي مسرحية "

وصية دمنة"¹ المقتبسة، وعاما بعد ذلك في المسرح الجهوي ببليعباس، يقدم الفنان بن

شميسة مسرحية ذات عنوان : أفراح²

أمّا عن المحاولات التي غطاها عام 2005/ 2006 والتي أطلّت بعروضها الدرامية

على الساحة الفنية الجزائرية، فكانت مهذا لمسرح الطفل، وتجربة احتفى بها تاريخه، فإنّه

أمكن الإشارة إليها في الملحق لكثرتها³

ومثل ذلك يقال في المجموعة المسرحية التي غطاها عام 2007، حيث كانت هي

أيضا طويلة النفس⁴ من حيث عدد العروض المقدمة في السنة الواحدة، إذ تشابهت إلى حدّ

بعيد بينها وبين العامين اللذين سبقاها، ومن الممكن أن يكون هذا الكمّ من قبيل انتعاش

الحركة المسرحية، ومن قبيل خصوبة التجارب في حقل الطفولة .

¹ انظر ريبورتوار المسرح الجهوي بالعاصمة في الملحق، ص: 221

² انظر الجدول التفصيلي لمسارح الدولة في الملحق، ص: 211

³ م س، ص: 212-213

⁴ م ن، ص: 211 و 213

كما يمكن التقرير بأنّ زيادة الكمّ الهائل من العروض، قد أتاح فرصة فتح كثير من المهرجانات والأيام الدراسية لمسرح الطفل، شرقا وغربا، شمالا وجنوبا. وبالوقوف على درامات عام 2007 نجد تنوعا من حيث المسارح المعدة لمسرحيات الطفولة، كم نجد أنّ معظمها يدور في فلك التربية، محاولا تحقيق أبعادها المختلفة .

لقد حاولت جميع البيئات التي تشغل فنّ مسرح الطفل، أن تعنى بالناشئة علما وأدبا وإصلاحا، ولاقتناعها بأهمية الدور الذي يلعبه هذا الفن، ويبدو ممّا سبق أنّ الاختلاف بين المسرحيات هو في مقدار الاستيعاب لثقافة الطفل، والإحاطة بميولاته الشخصية، وأهم من ذلك ما كان يتعلق بمتطلبات كلّ مرحلة عمرية .

وهذا اللون من العناية، قاد من بعد ذلك العام (2007) الحركة المسرحية للطفل نحو إنتاج عدد هائل من الدرامات، مع ما يتخلل ذلك من تذكير، من أنّ العروض كان بعضها باللغة الفصيحة، وبعضها باللهجات العامية، وعن المسرحيات التي قدّمت في عام

2008، فإنّه يمكن الاطلاع عليها في الملحق¹

¹ م س، ص: 214

إنّ الدعاية الحقيقية لإرساء حركة مسرحية خاصة بالطفل، ليس بتكاثر

العروض الموجهة للطفل أعدادا كلّ سنة، لأجل ذلك كان هذا الفن أضخم أبواب البحث

إطلاقاً: نصاً وأداء وإخراجاً، ليصل إلى نتائج جديدة تثري حركته، وتطور من اتجاهه،

وإلاّ كانت المسرحيات كلّها نمطا واحدا دون تمايز .

وأخيرا فتح عام 2009 موسمه المسرحي بجملة من العروض الموجهة للطفل¹ فكان

لا مناص من تتبع ظهورها مفصلة بالعنوان واسم الفرقة والمدينة .

¹ م ن، ص: 215

ب) دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية :

لما كان مسرح الطفل في الجزائر موجودا بتوفر أشكاله، كونه لم ينشأ عن شكل واحد، كان من الطبيعي أن يعير هذا اهتمام دراستنا، وأن يشدّها إليه شداً شاملاً يختص بأنواعه ونصوصه، وبإخراجه وبممثليه .

وأن يفتح لها باباً عريضاً لمعالجة مضامين المسرحية، من حيث قيمها التربوية، وارتباطها بالأشكال الفنية التي انسأقت فيها، وأن تصنع الدراسة لها من أجل ذلك منهجاً خاصاً، يفضي إلى نتائج متخصصة، وخلاصات منطقية هامة .

والمنهج هنا مخصص للبحث في المسرحيات الموجهة للطفل بوجه عام، وفي الجزائر بوجه خاص، مما يلقي الضياء المبين على تقنياته وخصائصه الأدبية والفنية، ومما يعين على تفهم عناصره متفردة ومتميّزة عن سائر البلدان الأخرى.

وإنّ اختيار الفترة المعاصرة بالدراسة يبدو لنا منطقياً، حيث شهد فيها المسرح الجزائري حركة خصبة، وحافلة بالنشاطات المتنوعة، ومثل ذلك يقال في الفنون الأخرى: التشكيلية والسينمائية، التي شهدت إحياء وتوسعا لم تشهده من قبل.

لما كان مسرح الطفل في الجزائر موجودا بتوفر أشكاله، كونه لم ينشأ عن شكل واحد، كان من الطبيعي أن يعبر هذا اهتمام دراستنا، وأن يشدّها إليه شداً شاملاً يختص بأنواعه ونصوصه، وبإخراجه وبممثليه .

وأن يفتح لها بابا عريضا لمعالجة مضامين المسرحية، من حيث قيمها التربوية، وارتباطها بالأشكال الفنية التي انسأقت فيها، وأن تصنع الدراسة لها من أجل ذلك منهجا خاصا، يفضي إلى نتائج متخصصة، وخلاصات منطقية هامة .

والمنهج هنا مخصص للبحث في المسرحيات الموجهة للطفل بوجه عام، وفي الجزائر بوجه خاص، مما يلقي الضياء المبين على تقنياته وخصائصه الأدبية والفنية، ومما يعين على تفهم عناصره متفردة ومتميّزة عن سائر البلدان الأخرى.

وإنّ اختيار الفترة المعاصرة بالدراسة يبدو لنا منطقيا، حيث شهد فيها المسرح الجزائري حركة خصبة، وحافلة بالنشاطات المتنوعة، ومثل ذلك يقال في الفنون الأخرى: التشكيلية والسينمائية، التي شهدت إحياء وتوسعا لم تشهده من قبل.

فكان عقد هذه الدراسة ضروريا للمسرحيات الآونة الموجهة للطفولة، بل إنّ معالجة الفترة المذكورة، قد يثري الحياة الثقافية المسرحية، ويجلو الغامض فيها، ويتيح للدارسين استخلاص ما أمكن استخلاصه، على غرار الفترات التي سبقت ، فإنّ البحوث فيها - فيما نعلم - تحدثت عنها في كثير من الإحالات، كونها فاقدة للمادة نصا وعرضا، أو أومات إلى بعض منها لعدم توجه البحوث إليها استصغارا أو انتقاصا

ولقد نعلم أنّ وزارة الثقافة الحالية، قد رخصت لإنشاء كثير من المنشآت المسرحية، كما منحت الاعتماد لعدد كبير من المهرجانات الموسمية بصفة رسمية، فضلا عن توجه اهتماماتها بأدب الطفولة. مما يعني أنّ اختيار اللحظة هذه لم يكن عشوائيا أو مرتجلا، وإنما هو عن اجتهاد صادر، للعوامل التي أشير إليها.

فجاء التركيز على مسرحيات للأطفال دون سواها، إذ لو اعتمدناها كلّها لطل البحث، ولتكرر الحكم و الرأي، ونحسب أنّ هذا من قبيل أنّ كثيرا منها متشابه، قريب من بعضه، على نحو ما التمسناه في المسرح المدرسي الأخير (2009) من أنّه أطلعنا على مسرحيات تختلف فقط من حيث عناوينها .

وينبغي أن نشير أيضا إلى أنّ الدراسة التطبيقية الآتية، قد قامت على مسرحيات نحسب أنّه يتم التعويل عليها، ويتم اتخاذ بضع من نصوصها وعروضها أساسا لإبداء الحكم الرأي. أمّا ما سواها، فقد أحيل في بعض الجوانب من البحث ككل، من أجل أن نفيد من نقائصها، والاحتراز من مواطن ضعفها .

كما أنّ هذا الفصل قد أتاح لقارئيه التعرف على منتجات مسرحية متباينة، كلها في سباق نحو استرضاء الطفل، ولكنها تختلف عن بعضها مستوى ونوعا، وهي على ثلاثة نذكرها كالآتي :

1- المسرح الهلوي.

2- المسرح الأكاديمي .

3- المسرح المحترف .

وبعد الحديث عن الغاية التي ما انفكت الدراسة تبتغي تحقيقها، لئلا تكون ضربا من كلام

أعم و أشمل، هذا الآن جانب تحليلي نفرد له لأهم الأعمال المسرحية الموجهة للطفل :

01- المسرحية : محدودة شهرزاد .

- المؤلف : الأستاذ مزوار ميلود* .

- الشكل : مسرح مدرسي .

- النوع : مأساة .

- النص : مقتبس عن مسرح الحكيم .

- اللغة : فصيحة .

- الملخص :

اخترقت شخصية شهرزاد الصفحات السوداء للقصة، التي كانت تخطها بالمداد

يدا المؤلف، وراحت عنوة تحاوره، نودا عن نفسها، ودفعاً للموت عنها، حيث حكم

عليها هذا بالموت في نهاية مؤلفه .

وإصرار الشخصية بالمكوث حيّة لم يكن عبثياً، بل من منطلق حملها لرسالة إلى

الأطفال، تريد أن توصلها إليهم، وكم كان الإصرار في نظر الكاتب عبثياً، حين

* انظر البطاقة الفنية في الملحق، ص:224

أخذت شهرزاد، الشخصية التي اختلقها، تتازعه المصير الذي سطره لها نحو الزوال. وهي التي كانت منذ القديم، تفر بجلدها من الملك شهريار بفطنتها وبذكائها، لما تروي له قصصا إلى طلوع الفجر، فلا يجرؤ على الفتك بها، ولا إلى إلحاق الضرر بها، و ذلك إلى الليلة الموالية. فما بالها الليلة تتقاد إلى الموت عل يدي هذا المؤلف ؟

طبعا إذا قادها هذا المؤلف إلى الموت، عُلِمَ أنه أدهى من شهرزاد، و أنه أعتى من شهريار، ولذلك كانت حيرة شهرزاد، التي لم ترض لنفسها الهزيمة والانقياد، ومثل ذلك يقال عن المؤلف، كونه من يمتلك الزمام في حراك شخصياته، وإبقائهم أو إتلافهم، وهذا جزء من صراع بين المؤلف وبين شخصيته .

وتمهل شهرزاد لسُويغات، فيُعلم بخبرها بين الصحافة، ويلوك نبأها الأطفال المحبون لها، فتقضي المحكمة في أمرها بعد توقيفها، ثم تودع وراء القضبان في سجن القلعة .

وهناك تتسلق إلى شهرزاد أسباب الضعف و اليأس، وينتابها شعور محبط بأنّ زمانها قد ولى، وليس لها بقاء في زمن تولته العلوم والتكنولوجيا الحديثة، إنه عصر المرئيات والصور البصرية، وليس ذاك مثل ماضيها، حيث هو للسمع وتذوق القصص .

وهناك تصل مجموعة من الأطفال إلى القلعة، بعد خطة أحكمتها مع السجان العم منصور الرجل الطيب، وتلتقي شهرزاد حتى تسمع منها ما تحمله لهم من رسالة. فيختلس الكلام بين المحبين و بين شهرزاد الأسيرة، ولكنها أبدا لا تجد في زائريها متحمسا لإنقاذها وإخراجها من سجنها، وإنما مجيئهم كلّهم هو لأجل الإصغاء إلى الحكاية، وتصفح ما يدور بخلد شهرزاد من رسالة :

- شهرزاد: و لكن يا أطفالي الأعزاء، ألا ترون أنّ المقام ليس مقام سرد

للحكايات.. إنني مسجونة كما ترون، ويمنع عني الكلام .

- فاطمة : شهرزاد.. ألم تكوني مسجونة قصر شهريار ؟

- شهرزاد : يا لكم من أطفال أذكاء.. تدفعونني إلى السرد بالحجة

والدليل، ولكن مع ذلك لا يمنعني أن أقول لكم: إنّكم أنانيون

- الجماعة : أنانيون¹؟

أنانيون، هكذا أعلمتهم شهرزاد بما آلمها منهم، ومع ذلك راحت تغرف لهم من معين حكاياها واحدة في باب الأنانية . إنّ الحارس العمّ منصور كذلك استغرقته الحكاية فَنسي مهامه حتى وقف على رأسه القائد وأعوانه، الذين لم يجدوا بُداً من تَلْفِيقِ تهمة تُجاهه، بأنّه متعاون متآمر.

فانقاد العم رفقة شهرزاد إلى المحكمة، ونزلت في حقهما أسوء التهم، وتكلم القاضي بخصوص شهرزاد قائلاً : " الدفاع.. الدفاع.. أين الدفاع ؟؟ "² فتصدى المؤلف للدفاع عن شخصيته، ولكنّ دفاعه باء بالفشل، فأشهر حينها القاضي كلمته ضدّ شهرزاد، وقال مختتما الجلسة:

" إنّ قضاء الليالي في السمر والحكايات تضييع للوقت.. عودي .. عودي من حيث جئتي.. لا تعكري صفاء أبنائنا.. إنّ لديهم ما يشغلهم في عصرنا هذا "³

¹ انظر مزوار ميلود، نصّ مخطوط -عودة شهرزاد- 1995 ، في الملحق، ص: 232

² م ن، ص: 237

³ م س، ص: 238

أ - القصة :

لعلّ ما أغرى على متابعة القصة في المسرحية إلى نهايتها، أنّها طريفة في أحداثها، حيوية في سياقها، جاذبية عبر عناصر التشويق المنثورة في جوانبها، إذ تؤديه كثير من

التساؤلات حول مصير شهرزاد، و ما آلت إليه ؟

وهل ستنجح في تبليغ رسالتها ؟ فتنصر لنفسها من المؤلف كما انتصرت على شهياري

في سالف العصر و الأوان ؟

إنّ القصة ببساطتها، ومستواها من الجودة والقوة، تثري مخزون الخبرة لدى الأطفال،

وتملؤهم رغبة في تخطي الصعاب، كونها تدنو قريبا من الأطفال، كما تحملهم القصة

على التعاطف مع شهرزاد، فيحدث ما هو مطلوب ومرجو من القصة الممسرحة، أن يثار

عنصرا الخوف و الشفق :

فيخاف الأطفال من أن يغطيهم زمان ينشغلون فيه عن الآداب و الفنون باختلافها،

ومن أن يصابوا بهلوسة المدنية الحديثة، فيصيبهم الضياع وينهاروا، على النحو الذي

انهارت فيه شهرزاد .ويشفق الأطفال على شخصية شهرزاد، التي لم تحسب لهذا الزمان حسابه، فخانها تصورهما له بكامله .

والقصة هذه اقتباس عن مرجعية خيالية، موضوعها " ذهني رمزي.. فهو بالتالي أقرب إلى طبيعة الأسطورة أو الحكاية الشعبية"¹ أرادت أن تعيد للطفل اتزان أفكاره بين ما مضى من ثوابت حضارته، " عودة الماضي، عودة الأساطير والحكايات الجميلة "² وبين ما هو عليه واقعه المعاصر، الذي " أصبح كل شيء فيه يدار بالأزرار، ووقت انشغل فيه الكل عن المطالعة والإصغاء والتمتع"³

وعليه يكون لوقعها هذا أثرا من الإيجاب في شخصيته، حين تحمل نفسه إلى أن تقف موقفا وسطا في أمور حياته، قبل أن تخطو خطوة إلى الأمام أو أخرى إلى الوراء، وقد يكون لأثرها هذا أيضا ما يبرره، من أنها قصة قد تركت في الطفل انطباعات مأساوية قوية .

¹ مزوار ميلود، عن ملخص المؤلف للمسرحية، م س، ص: 226

² م ن، ص ن.

³ م ن، ص ن

ب- الفكرة :

لقد استهوت الفكرة خيال الطفل، وهي تتناول موضوعا قريبا من مداركه، ومن فهمه واستيعابه. ولقد تشكلت من خواص عوالمه وما يحيط به، فلم تكن رمزية القصة مفرطة لدرجة الغموض والإبهام، ولم تكن الفكرة انعكاسا عنيفا وقاسيا لصور الشر والقنوط، فتعكس الفضاضة والقسوة ضدّ شهرزاد، مما يهيب بالأطفال .

إنّها في أبسط صورة، تثير مسألة تغليب الجانب التكنولوجي على الجانب الأدبي والفني في عصرنا الحالي، ولنا في القصة ما يبرر ذلك نصا، وهو ما جاء على لسان أعلى هيئة في العدالة .

- يقول القاضي : " إنّ العصور قد تغيرت أيتها المرأة.. إنّ مصائر الشعوب والأمم تقرر في جلسة واحدة لا تتجاوز بضع ساعات..

إنّ قضاء الليالي في السمر والحكايات تضييع للوقت "¹

والفكرة في المسرحية قد استعانت بفكرتين ثانويتين، تتحرك فيها الأولى ناحية سماع القصص والاستمتاع بالحكي والمسامرة، وتتحرك فيها الثانية ناحية تجسيد الحب

¹ م س ، ص: 238

وعدم الأنانية، وتصب الفكرتان في الفكرة الأمّ، وهي في أعرق دلالة لها وأبعد معنى :

رمز الأصالة و القيم الإنسانية¹

ج- الحدث :

إنّ ما يحسب لهذه المسرحية أنّها عرضت أحداثها عرضا مترابطا لا يشعر فيه المتلقي

وهو يطالع القصة المسرحية بحلقة مفقودة، أو بحدث مقحم لا منطق في إيرادها .

ولنا أن نستدل على ذلك بما ورد من حدث رئيس في المسرحية، حيث استهل هذا بخبر

صادر عن الصحافة، من أنّ شهرزاد تعود إلى زمن تترجح فيه المدنية الحديثة على

حساب الماضي المجيد والأصالة، مما يلقي فضولا عند الأطفال، وقبولا لا مثيل له،

خصوصا عند علمهم أنّ شهرزاد تخصم بحمل رسالة إليهم .

وهنا يظهر التسلسل، وتظهر منطقته بين بروز شهرزاد، وانفتاح شهية الأطفال

لملاقاتها، وما يأتي من أحداث بعده كلها يسير عن تدرج مقنع، حيث تودع شهرزاد

الشخصية الغريبة على البلاد قفص الاتهام بالتجسس أو الخيانة أو بالتآمر، وتسجن في

القلعة، ورغبات الأطفال تفيض شوقا لسماع الرسالة،

¹ م ن، ص: 225

فبيادروا إلى ضبط خطة محكمة للقائها، فيبرموا اتفاقا مع الرجل الطيّب، الحارس العمّ

منصور، وينصح لهم هذا أن يأتوها بحلول الليل.

ثم تنقلنا شهرزاد إلى أحداث أخرى مكملّة للحدث الرئيس، عبر ما ترويه للأطفال من

حكاية حول الأنانية، اصطنعها الموقف، ولم تروها شهرزاد عبثا وفي كل ذلك ربط

واضح بين الحدث وبين عملية الاستيعاب، لا سيما عندما يأتي الحدث الرئيس على نهايته،

وتؤمر فيه شهرزاد بالعودة إلى بيئتها الأولى

د- الحبكة :

إنّ لترتيب الأحداث في المسرحية فضلا نحسبه للحبكة وحدها المسؤولية عن ذلك، حيث

أخضعت الأحداث في تتابع منطقي لا استطراد فيه ولا تكرار، وإلا أفقدت هذه الطفل

المتلقي إدراكه للقصة بأكملها، نظرا لتشعبها وتفرعها، وإلا بات نسج العلاقة بين الحدث

الرئيس والأحداث الأخرى المكملّة له في اضطراب غير واضح، يقف حائلا بين الفهم

والاستيعاب.

والطفل في مراحل التدرجية للمطالعة، يتعلق بذاكرته فحسب، ما ورد عن بساطة في الربط بين الأحداث، فيذكرها ويتذكرها، وإذا ما ساق المؤلف النهاية أولا - أو لم يحكم ذلك - ثم أعقبها بأحداث عارضة، ثم نحا نحو البداية مستطردا، فإنّ هذا سيشوش على ذاكرة متلقيه، ويفقد السيطرّة على الإلمام بها، ونحسب أنّهم سيذكرونها متفرقة بلا علاقة، هكذا في نقاط غير مرتبة وغير مكتملة. و لماذا الحكمة في صناعة المسرحية، لأنّها تتسج المعنى العام للقصة المسرحية، وتقود بعد ذلك إلى " العبرة من العمل في مجمله "1

فتبدو المسرحية وكأنّها موقف واحد لقضية واحدة .

هـ - العقدة :

في مسرحية (عودة شهرزاد) تصل العقدة ذروتها لما تحاكم شهرزاد في دار العدالة، ويأخذ القاضي في مداورة مصيرها، هل إلى الماضي تعود ؟ أم إلى المكوث بين ظهري المدنية و المعاصرة ؟

¹ محمد حسن عبد الله، م س ، ص: 88/86

ولقد نعلم أنّ تصاعد الأحداث هو الذي أفرز هذه العقدة، فبعد أن اكتشفت شهرزاد، وذاع خبرها بين الأوساط، وزُج بها في السجن، وفضح أمرها القائد وأعوانه، وألبسوها كثيرا من التُّهم، بات المتلقي ينتظر أقصى ما ستبلغه شهرزاد، حيث لو أضاف المؤلف أحداثا بعد ذلك، لطالت المسرحية، ولانتاب الملل القراء، ولباد شغف الاطلاع .

وهذه كلها من خواص العقدة، التي تتصاعد أحداثها تصاعدا يحمل مبرراته المنطقية والزمنية، فأما حدث الزيارة من طرف الأطفال فله ما يبرره، من أنّ شهرزاد قد عادت من الماضي السحيق من أجلهم، فضلا على أنها جاءت ومعها رسالة تخصهم بها، وأما عن الأحداث الأخرى المتوالية، فإنّها انسأقت في تركيب سريع، لا طول فيه و لا ملل .

و- الصراع :

الصراع في هذه المسرحية بدأ يتأزم منذ البداية، حيث ظهر الصدام بين الكاتب وبين إحدى شخصياته التي كانت شهرزاد، هذه التي أخذت تراجع مبتدعها عن المصير الذي سطره لها، وأرادت أن تبقى حيّة مثلما كان و وضعها مع الملك شهريار .

وهذا الصراع في أبسط أشكاله، قائم بين واقع و بين قوى متعارضة حول موقف معين، موقف حول ضرورة إحياء الماضي الأصيل، وإيجاد التوازن بين الجانب الروحاني والجانب المادي.

فأما عن الذين يمثلون الجانب الروحاني، فكانوا شهرزاد والأطفال والعم منصور، وأما عن الذين وقفوا معارضين ناشدين المدنية وجوانبها المادية، فتمثلوا في الكاتب والعدالة و الحرس .

والصراع ذاك نهض على مبدأ السرعة في التطور والحيوية في الإيقاع، مما جعل الطفل المتلقي يتطلع إلى النهاية بشغف، إلى أيّ من المتصارعين سيكون النصر حليفه ؟

ز- الشخصيات :

تكونت شخصية شهرزاد من خلال صفات تحملها، فهي ذكية فطنة، لا تبتغي القهر والظلم، وإنّها تهوى الحب والخير للبرية، تعود من غابر الزمان تحمل رسالة إلى أطفال غطّاهم عصر المدنية والتكنولوجيا الحديثة مما منحها قوة في الوجود، وحركة نشيطة طيلة مسار المسرحية، وهوشان الشخصيات الخيرة، التي يبغيتها الطفل ويفضلها،

ويتعلق بأطراف آثارها. كما أنّ المؤلف لهذه المسرحية قد جعل من شهرزاد شخصية نموذجية في رتبة الأسوة والقدوة الحسنة، حيث علّق على آمالها مسؤولية الدعوة إلى الماضي الأصيل، والمحافظة على تراثه المجيد، إذ يقول: "شخصية هذه المسرحية يعرفها الخاص والعام.. الكبير والصغير.. ترغب في العودة إلى عصر الأقمار الصناعية، لتتفقد أحوال أسلافها خاصة من الأطفال.. حاملة على لسانها دعوة السلام والخير والرفق بالأطفال"¹ وتتجلى آثار القوة في شخصية شهرزاد، في تصديّها للنهائية التي أراد رسمها لها المؤلف، وفي أنّها تحدّت القاضي، ولم تطلعه على الرسالة :

- المستشار 2: تقولين إنّك حاملة رسالة للأطفال.. اقرئي لنسمع

- شهرزاد: إنّها موجهة للأطفال .. الأطفال فقط²

وفي أنّها تغاضت عن أنانية الأطفال، الذين هبّوا لسماع الرسالة وليس لإنقاذها من الأسر، وهنا يجد الطفل في الشخصية " نفسه، ويتخيل أنّه يعمل ما تعمل، أو يشاركها العمل."³

¹ م س ، ص: 226

² م ن، ص: 237

³ محمد حسن عبد الله، م س، ص: 88/87

ص - الحوار :

الحوار في مسرحية عودة شهرزاد أكثر من مجرد تبادل كلامي بين الشخصيات، كونه قد أوكل له المؤلف عدّة مزايا حتى يستقيم على الطريقة الفنية، و حتى يجنبه الوقوع في أسلوب المحادثة اليومية .

وإنّ واحدة من تلك المزايا ما استهل بها المؤلف مسرحيته، إذ جاءت المقدمة فيها عبارة عن محاورة بين مجموعة من الأطفال، لأجل تعريف المتلقي بالحدث الرئيس الذي ستسير على منواله القصة الممسرحة :

نقول بشري: إنّ المدينة مذهولة مندهشة لهول ما وقع ؟

فاطمة: و ماذا وقع ؟

بشري: تصفحي هذه الجريدة.. اقرئي

فاطمة: ... ثم تراءى دخان أبيض .. لم يلبث أن تشكل في صورة آدمية "1

¹ م س ، ص: 227

ثم إنّ مزية أخرى تمثلت في تواصل مطلق بين شخصيتين جمعهما التكافؤ والانسجام،

فكانت تلك شهرزاد وكان ذاك الكاتب، والأمثلة على ميزة التواصل الفكري بينهما

كثيرة، نقتصر منها على محاور دارت حول المصير، هي كالاتي:

- شهرزاد: لماذا حكمت علي بالموت.. لا أريد أن أموت

- الكاتب: ليس ثمة مفر من الموت

- شهرزاد : ... لكن الغ هذا الحكم لبعض أيام

- الكاتب: وما يخيفك من الموت.. فكلنا نموت

- شهرزاد: الموت هو الضياع الأكبر، إذا لم يحقق فيه المرء أمنيته

- الكاتب: ليس موتك ضياعاً¹

كما كان للحوار ميزة هامة، دفعت بالفعل ناحية الأمام، والصراع ناحية التعقيد والتأزم،

بفضل ما جاء فيه من مقاطع حوارية قصيرة، اعتمدت السرعة والخفة في الكلام، فضلاً

عن الوضوح والبساطة، فأتى وقع إيقاعها حيويًا في تصاعده، سهلاً في تتبعه، مطابقاً

¹ م س ، ص: 228

للسان شخصيته. وقوة الحوار أكثر مما تبدو في التنوع، وهذه المسرحية قد وظفت أكثر من شكل من أشكاله .

ع- النهاية:

ارتبطت النهاية في عودة شهرزاد بما انتهت إليه أحداثها في أقصى تأزم لها، ولعلّ للمؤلف موقفا في سوقه للحل الذي اختتم به المسرحية، وله ما يبرره أيضا، من أنه أراد التركيز على عنصر الغزو التكنولوجي والمدنية الحديثة، للميادين الثقافية و الفنية، وفقدان التوازن بينهما .

فانسأقت النهاية تبعا لنتيجة طبيعية سابقة، مهّد لها المؤلف الطريق والمجال، ولم تأت عشوائية، أو من طريق الصدفة. فعادت شهرزاد إلى سالف زمانها، وعادت معها رسالتها التي كانت تتضمن النصح والإرشاد للأطفال، لتدفن بالذاكرة التاريخية على مشارف مقبرة للنسيان .

وهي نهاية غير متوقعة لا من القارئ الصغير ولا من الكبير، وليت شعري يعيد مؤلف عودة شهرزاد النظر فيها مجدداً، فيطلعنا على ما أراد أن يقوله للأجيال، في زمن تصارعت فيه الأصالة والقيم بالتكنولوجيا والمدنية الحديثة .

ف- الأسلوب :

يحاول المؤلف في (عودة شهرزاد) أن يعطي لأسلوبه القدرة على ابتكار الكلام الذي تتكلم به كل شخصية من شخصيات مسرحيته، ولا يكفي هذا بل تحاول جملة القصيرة والطويلة، ومفرداته البسيطة تطويع أدواته الفنية تبعاً للمرحلة العمرية التي يتوجه إليها النص المسرحي.

وهذا أمر هام في الصنعة المسرحية الموجهة للأطفال، حيث تجب مخاطبة الطفل المتلقي بما يمتلكه من ثروة لغوية، وبما تعيه ذهنيته المبتدئة والمتطورة، وإلا فقد التواصل، وضاع التخاطب، وكان التحاور شبيهاً بالثرثرة أو المحادثة المغربة .

ومتى يكتفى باستثمار قاموس الطفل اللغوي، تتساق القصة في أسلوب سهل، قابل للقراءة والمتابعة، أما عودة شهرزاد ففيها ما يقال، حيث ظهر المزج بين جمل في غاية البساطة،

وجمل يشوبها بعض الغموض لصعوبتها أو لأنها جديدة على متلقيها، وإنّ ثمة من يعتمد

طريقة شرح الجملة الصعبة أو ما يتهياً أنّها كذلك، بإتباعها مباشرة بمفردة مفسرة و

موضحة، ومزيلة للالتباس والإشكال، أو أنّه يحيل على شرحها في الهامش، وفيما يأتي

جدول توضيحي للجمال التي نهضت وقامت عليها المسرحية :

الجمال البسيطة	الصفحة	الجمال الصعبة	الصفحة
اقرأوا خبر اليوم	227	حدّق... في الطيف مندهشا	227
وجدت الحل	230	عهد الأساطير قد ولّى	228
كم عمرك يا شهرزاد	231	دبّ الخلاف و تفاقم النزاع	234
صدق رسول الله	233	مرض شديد الوطأة على الآداب	235
تكلم يا أخي لا تعجل	234	أيها الكاتب الرومانسي	237
أدخل تفضل	235	معجزة انطوت في بطون الأساطير	238

كما أنّ أسلوب المؤلف قد مكنه من التعبير بألوان من البيان والبديع، عن المعاني والدلالات المتضمنة في النصّ المسرحي، وهذه عيّنة منها :

الصفحة	البيان	الصفحة	البديع
230	شرع القلم يكتب	227	يمينا / شمالا
231	تصيدت أذناه صوتا	227	العسر / اليسر
233	سأشبع صمّتا	230	اسمعوا و عوا و إذا فهتمم فانتفعوا
237	ذللوا العلم	238	تتصرف كالحرّة

ض- الزمان و المكان:

يصعب في عودة شهرزاد تحديد ماهية الزمن بشكله الملموس والمحدد، وذلك لامتداده بين ماضي وحاضر ومستقبل الأجيال الناشئة، إلا أنّه من حيث بضع ماهيته فإنّه يحدد في صور مثل : الليل و النهار، ومثل: زمن الملك شهریار، ومثل : زمن التكنولوجيا و

المدنية الحديثة، وزمن الحدث المسرحية، الذي انتهى بالحكم على شهرزاد بالعودة إلى فترتها التاريخية الغابرة.

يقول القاضي : " إنَّ العصور قد تغيّرت أيتها المرأة ... إنَّ قضاء الليالي في السمر

والحكايات تضييع للوقت .. عودي، عودي من حيث جئتي"¹

والمسرحية هذه لم تتقيد بمبدأ وحدة الزمن، ولا بوحدة المكان، بل عكست زمانا ومكانا ممتدا بين فترات قريبة وبعيدة، ماضية وحاضرة وما بعد ذلك، فتجلت ماهية المكان فيها في صورة متناثرة أمكن تحديدها وتعريفها، نحو: ساحة المدينة، السجن، القلعة القديمة، المحكمة .

وكلها أمكنة واقعة في تحديد حاضر الطفل المتلقي، أما ما عقد عليه المؤلف قصته، فإنّه مكان للبراءة يستغرقها حيثما حلّت ووجدت.

ق - اللغة :

احتمال أن تكون الغاية التي اكتب بها المؤلف مسرحيته، هي من باب التدوق للفصحى، مما جاء بعودة شهرزاد فصيحة، واحتمال آخر نردفه للأول هو من الوظيفة

¹ م س ن ص: 238

التي يشغلها المؤلف، كونه أستاذًا في اللغة العربية، فأبت نفسه أن تسوّق بالعامية نصوصها، على غرار آخرين ممن امتهنوا كتابة نصوص للمسرح المدرسي، فإنهم ينشدون التأليف باللغة الثالثة، ويقولون هذا لسببين هما :

" - أزمة النص المدرسي

- أزمة الهوية حيث ليس ثمة لغة في الجزائر مشتركة ¹

وبين هذا وذاك غاية وسطاء، كون المؤلف قد امتهن المسرح لفترات طويلة بلهجات مختلفة، فاستجاب لمنطق الأمور من أنّ لكل جمهور لغته الخاصة به. وعلى أيّ حال فإنّ المؤلف قد حدثني بأنّه يكتب نصوصه للمسرح المدرسي* بالفصحى، ما يعني أنّ أدواته مطواعة للتأليف، متمكنة من الإنشاء والتعبير دون عارض أو ضعف. وقد يكون هذا الأمر أكثر وضوحا حين النظر في معجم المفردات والكلمات التي تأسست منها المسرحية، فإنّ كثيرا منها طابق السنّ الذي توجه إليها، والجدول أدناه يوضح ذلك :

¹ ن.ر.ج، ثانوية ميلّة، عن مقابلة شخصية في 07/07/2009 ، بمهرجان المسرح المدرسي - مستغانم
* مزوار ميلود، عن مقابلة شخصية، جامعة وهران - ماي 2009 .

الصفحة	المفردة
227	- أخبار، هدوء و سكون
228	الأمر، تحاول، الهام ، تذكر
230	القلعة، الحارس، محبوس،
231	مرحبا، ذكاء، فطنة، أخلاق، حقيقة،
232	قرون، قلوب، مسرورة، الأنانية

وإنّ المؤلف فضلا عن انتقائه لتلك الألفاظ لسهولة معناها، وبساطة مدلولها، قد اختار

ألفاظا أخرى، ولكنها ترتفع عن تلك درجة، كونها تستجيب لنظرية المسرح المدرسي،

الداعية لإكساب الطفل كثيرا من أساسيات المفردة العربية الفصيحة، الداعية لإنعاش

القاموس اللغوي للأطفال، وتوسيع جوانبه، وهذه أهمها نرصدها في الجدول الآتي:

الصفحة	المفردة
233	ترهق، تغتم، شبّ، النزاع
234	يدّعي، تفاقم
235	استنطاق، اختلاس، الوطأة، ذريع
236	المتعطر، العاتي، التفجع، المتورط

02 - المسرحية : كوكبة الأعلام*

- المخرج : محمد الكريم برفقون**

- الشكل : مسرح العرائس

- النوع : ملهامة-مأساوية

- لغة العرض : فصيحة .

- الملخص :

غابة جميلة مليئة بالورد والأزهار والأشجار الكثيفة، تسكنها أرانب صغيرة في الضفة

الغربية، ويعيش في ضفتها الشرقية ذئب شرير ماهر، فالغابة قد شطرها النهر شطرين،

والأرانب لا تجرؤ على النزول بالضفة الأخرى، حيث الفواكه والأكل اللذيذ، بل كان

من قسمتها أنها ارتضت الجزر، وبضعا من الخضار الطازج، ولكنها ملّت هذا النوع

من الطعام، وتاقت نفسها إلى الفواكه والأكلات الأخرى.

* انظر البطاقة الفنية للعرض المسرحي في الملحق، ص: 240

** انظر البطاقة الفنية في الملحق، ص: 239

وأمام تملك الذئب لها في صفته المثمرة، راحت تفكر في الخروج بحل لمشكلتها، ولكنها تعجز في العثور على الحل، كونها أشدّ خوفا ورهبة من الذئب، هذا الذي ناله أيضا ما نالهم، لما أخذ يتألم جوعا، وتشتهي نفسه أكل اللحم . ويستوي الطرفان في المسألة، وبينهما يجري نهر كبير، وما هي إلا لحظات - والأرانب على ذلك - حتى بلغ سمعها صوت غريب يقترب، أخذ صاحبه يبان حتى ظهر.

فكانت الأميرة نور ابنة الملك، قد جاءت تتسلى وتمرح في الغابة، فألفتها الأرانب، وكونت معها صداقة، وعلمت عنهم الأميرة ما يعانونه، فقررت المساعدة، ومدّهم يد العون بكل عزم و حزم، ثم تسللت إلى الضفة الشرقية، حيث اصطدمت بالذئب فجأة، فما كان منها إلا أن حاولت دفعه عنها بكل حيلة، فسألته عن أصدقائه، فردّ الذئب بأنه لا صديق له سواها، ثم ادّعى بأنه مشتاق للعب، فأمر الأميرة بإغماض عينيها، ومدّ يدها طولاً بلا رهب، فمدت نور يدها، ولكنّ الذئب الماكر أراد أن يأكلها، فذعرت الأميرة، وراحت تطلب النجدة، ثم ما كان منها إلا أن دفعته، فسقط في النهر بلا رجعة .

فسّرت الأرناب لهذا التحرر، شاكرة الأميرة على موقفها القوي الباسل، ناصحة لها بالعودة إلى أبيها الملك، الذي طالب حارسه بالبحث عنها، فودعت نور الأرناب، عائدة إلى أبيها مع الحارسين .

- دراسة إخراجية لعرض " كوكب الأحلام " :

1- الديكور :

ظهر الاعتماد في المسرحية على تقنية الإعلام الآلي، حيث رُصدت صورة مكبرة عبر جهاز (مكبر الصور) على الخلفية من الخشبة، وكانت الصورة عبارة عن صفتين من الغابة، تتزيّن كل واحدة بأشجار وورد و زهر، ويفصل الصفتين عن بعضها النهر عموديا، هذا الذي وصل مدّه المخرج إلى المقدمة الأمامية للخشبة، وذلك باعتماده قطعة طويلة من القماش الأبيض، كان قد وصلها بما انتهت إليه آخر نقطتين في الصورة، وحول طرفي القماش، نثر زهرا مصطنعا، للإحياء بامتداده عل أرضية الخشبة .

إلا أنّ تعليق القطعة القماشية لم يكن موصولا بإحكام، حيث علّق طرف بأرض الصفة، والآخر بماء النهر، فضلا على أنّ لامتداد شكلا يمكنه من ذلك، ويزيد في دقة إحائه،

ودقة مطابقته الأصل، حيث المسافة تختلف عرضا بين الطرفين المعلقين كلما امتد القماش

طولا، لينتهي إلى نهاية يبدو فيها النهر واسعا عن البداية .

وإنّ النهر في العرض ظلّ في سكون تام، ممّا أفقده القدرة الكافية على الإيحاء، ولقد

نعلم أنّ ماء النهر في مجرى دائم، فكان يمكن أن يعبر عن حركته بتقنية آلية، حيث

تمسك أطراف القماش الممتدة بخيوط رقيقة، وتهز القطعة بين الحين والآخر، حتى يبلغ

الاهتزاز مقدمة القماش و نهايته .

وكل هذا لأن الطفل في مرحلة من مراحل العمرية، يحبّذ الأشكال الواقعية على النحو

التي هي عليه في طبيعتها، هذا وإنّ الديكور في المسرحية قد عكس واقعا ملموسا عند

الطفل، كما تشكل من طبيعة ما احتواه مضمون النص، وهو تصميم غير مكلف ولا

غامض، وقدرته تكمن في أنه استطاع أن يوحي بالمكان والزمان الذي ستجرى فيه

الأحداث، كما بدت قدرته أكبر، حين غرسه في الممثلين فكرة المعيشة الدرامية، وروح

الإيهام .

2- الملابس :

إنّ الملابس في كوكب الأحلام أعانت الممثلين على الظهور والبروز في شكل حيوانات طبيعية، كما انسجمت تصاميمها مع هيئة الأرناب وهيئة الذئب الماكر، وتلك وظيفة واقعية للباس انسأقت من طريق التقليد والمحاكاة، كما انسأقت لأسباب لها علاقة بتعريف الطفل بهوية الشخصية في المسرحية، فضلا عن التعريف بمكان الحدث، حيث هو عيش الأرناب والذئاب في الغابة. ومما يلاحظ على اللباس أيضا، أنّه جاء مفصلا ومقاسُ مؤديه، مما يوحي بأنّ المخرج قد أولى اهتماما للزيّ، فلم يكن ضيقا ولا فضفاضا، بل إنّهُ أدى دورا جعل من الأطفال المتلقين يعتقدون بأنّ ما يتحرك أمامهم هم ذئب وأرناب، وليسوا بممثلين من جنسهم، خاصة إذا علمنا أنّ الممثلين قد وضعوا على وجوههم أقنعة تكرية، مطابقة في تصميمها ورسمها للشخصيتان الحيوانيتان: الأرناب والذئب¹ وبشكل عام استطاعت الملابس، أن تلعب دورا دراميا في شدّ المتلقي، وفي إيهامه، وفي إسهامها في تشكيل عناصر العرض المسرحي .

¹ انظر الشكل رقم: 02 في ملحق الصور، ص: 241

3- الإضاءة :

لم يتسن للمخرج استخدام الإضاءة و تقنياتها في الإخراج، و ذلك حسب ما جاء في قوله : " إنَّ إغراق الخشبة في كتلة من الظلام، كان سيفسد من تقنية الديكور الإلكترونية"¹ والمخرج أدري بوسائله، لذلك كلما راجعته في كيفية ما كنت اقترحت العمل به لاحقا، وكان يمكن الاستعانة به، كان يرد بأنّ ذلك سيفسد من الديكور لا محال. ولماذا التأكيد بأنّ المخرج أدري وأعرف بوسائله، كونها تجربة قد عايشتها في مسرحية تمّ عرضها بوهران، حيث لم يكن ثمة كهرباء أصلا، ومضى العرض دونها أمام مشاهدين من الأطفال .

4- الألوان :

مكنت الألوان التي اعتمدها المخرج في المسرحية من إيجاد تناسق بينها وبين المواضيع التي وضعت فيها . فأما عن الديكور، فقد كانت أشجاره خضراء دافئة على الجانبين من الضفتين، ومثله يقال في الأزهار المقابلة على اللوحات المرسومة على قطع كبيرة من الخشب، والتي كانت بألوان مختلفة كلها توحى بالاخضرار، وبجمال الطبيعة في منظرها،

¹ عبد الكريم برقون، عن : مكاملة هاتفية في : 2009/08/11

وكذلك فإنّ اختيار لون النّهر كان بقطعة فماشية بيضاء، قريبا جدا من مطابقة أصله،

وتجسيد شكله

هذا وإنّ اللون الذي استخدم في الملابس أوحى بشكل الأرنب والذئب على السواء، فكانت

الأرانب بين ألوان بيضاء وحمراء، والذئب في لون أسود قاتم، وهو رمز لعلّ المخرج

أراد من خلاله الإيحاء إلى صورة السلام والعنف، أو قل إشارة للخير و الشر . فكانت

الألوان إلى جانب الملابس والديكور تجسد منظرا طبيعيا في جماله وفي تشكله، مما يحمل

الطفل المتلقي على التمتع به، و تذوقه، ومعايشة الأحداث التي تجرى في فضائه .

4- التمثيل :

حاول الممثلون غير الصغار في كوكب الأحلام الإنابة عن الأطفال في تأديتهم

للأدوار شخصيات المسرحية، والمخرج في هذا مسؤول عن هذا التوزيع للأدوار،

واختياره لطاغم التمثيل، ولعل ما ترجمه هذه الدراسة في سبب الاختيار لهؤلاء البالغين،

يعود لاعتبارين: أولاها يتعلق بمادة النصّ المسرحي، حيث اعتمد على حوار يفوق من

هو أدنى سنا منهم، والثاني قد يعود لعامل الكفاءة، حيث يتطلب الدور قدرة وهمة فائقتين.

وبناء على الاعتبارين، شرع المخرج في إنتاج مسرحيته، وعرضها لأطفال تتفاوت أعمارهم بين " أربع سنوات إلى من هم في مستوى السنة التاسعة أساسي" ¹ فجاء توزيع الشخصيات مطابقا للدور الذي تقلده الممثلون، خاصة دور الذئب وسمسمه وشيئا من ذلك الأميرة نور.

أما عن أبرز مظاهر التمثيل في المسرحية، فتتمثل في محاولة إعطاء الممثلين صورة مطابقة للشخصية التي يحاكونها، ونقلها من واقعها الطبيعي إلى واقعها الفني، ولكنّ المحاولة على تحقيق الإيهام كانت في شيء من النقص، ذلك أنّ ما كان عليه الممثلون من حركة وإيماء وسرعة، هو صورة مطابقة لسلوكاتهم العادية و لحركاتهم، وبالتالي فإنّ الممثل في كوكب الأحلام لم يستطع نقل الطفل المتلقي من واقع عالمه إلى واقع العالم الفني للشخصية.

ولعل ما ترجحه هذه الدراسة، أنّ الممثلين غلب على ذهنهم أنّ الملابس وأقنعة الحيوان، كافية لتأدية المماثلة، فيكونون مختلفين عن جنس الإنسانية، كما يكون قد غلب

¹ م.س. ص.ن.

على تصورهم أنّ الطفل المتفرج يقتصر أساسا نظره وفكره على الجانب الشكلي من زي الشخصية .

وهذا موقف غالب على مسرح الطفل عندنا، والأصل فيه غير ذلك، أنّ الحركة والإيماءة أقوى من الحوار عمود المسرحية، فما بالك باللباس و بعض الأقنعة .

كذلك يمكن أن يقال مثل ذلك في الإلقاء، فلما كانت المسرحية فصيحة في لغتها، فإنّ الإلقاء بها جاء ميالا بفطرتة إلى لهجة أصحابه، مختلفا من حيث مخرج الحرف وصفته مع الفصح من اللغة العربية، وكأنّه إلقاء مثلما يزعمون من الدرجة الثالثة (اللغة الثالثة) أما النطق فكان في الأغلب عند كافة الممثلين سالما من العيوب، يبلغ متلقيه، غير أنّ توظيفه قد تجاوزت الدراسة الحديث عنه، لعدم استخدامه في إتقان قواعد اللغة العربية، ولو ذهبنا نمثل ونستعرض الأخطاء اللغوية والنحوية، لما وسعتنا صفحات وصفحات من هذا البحث . وهذه الآن جملة من مواصفات الممثل في كوكب الأحلام، نلخصها في النقاط الآتية :

1- ضعف الإلقاء خاصة مع الراوي .

2- عدم ضبط الحركات الخاصة بالشخصية الممثلة، وذلك لنقص في التبرير

المنطقي، نحو خروج شخصية (سمسمه) من مجموعة الأرائب ثم

عودتها إليها فجأة ...

3- عدم إتقان قواعد اللغة العربية .

أ - المسرحية : يوسف والوحش .

- المؤلف : منصوري البشير*

- الشكل : مسرح آدمي .

- النوع : ملهامة مأساوية .

- النص : مؤلفه

- اللغة : فصيحة

- الملخص :

في ضيعة جميلة على أطراف الغابة، يقيم شيخ وزوجه وابنه الشاب، ولهذا الشاب

حيوان يدعى (فالو) ، وبينما الشاب والكلب يعملان في الحقل، تضجر الشيخ الذي كان

يأخذ مقعدا بالقرب منها من كثرة ثرثرتهما، وامتداد صوتهما عاليا، حتى إنه أمر

بانصراف الكلب المتسبب في إيقاظه، وتعكير جو حلمه.

ومع محاولات الشاب المهدئة لروع والده، والمخففة من خاطر كلبه الملازم له، أصرّ

الشيخ في غضب على أن يتركاه لشأنه، وأن ينصرفا بعيدين عنه :

* انظر البطاقة الفنية في الملحق، ص: 243

- يقول الشاب : أبي ماذا جرى ؟

الشيخ: ... وهل يبقى للعقل مكان بينكم !

قالو: ولكن لم أفعل شيئا،كنت أغني فقط

الشيخ : و أنا كنت أحلم.. حلما جميلا رأيت فيه نفسي أطيّر فوق سحب أخضر..

آه حقا كان حلما جميلا.. فازعجتني بصوتك¹

ثم انصرف الشاب وكلبه، وقد ظنا أنّهما قد آذيا الشيخ، إلا أنّ الشيخ قد افتعل تلك الحال

ليخلو بنفسه في الحقل، وحتى زوجه التي جاءت تطلب ثمرا لأجل تحضير طعام الغداء،

منعها وصدّها وصرفها مع الآخرين، وفعله هذا مرهون بخطة طالما حلم بها، وهي

العيش في ترف ورفاهية دون كدّ و عناء، وسبيله إلى ذلك أن يبيع حقله الذي يتقوت منه

إلى رجل غريب يحل فجأة، فيشتري بأبهظ الأثمان، وأنفس الأشياء ما يملكه الناس.

وبالفعل ما هي إلا لحظات من انصراف الشاب وكلبه، ولحاق الأمّ به تطلبه، حتى

نزل الغريب وكلبه، ورجل يجر بالغريب عربته، ثم بعد أخذ وردّ بيع الحقل، وتحقق

للشيخ حلمه .

¹ انظر: يوسف و الوحش، البشير منصوري، في الملحق، ص: 251

أما عن الشاب وكلبه، فإنّهما لما عادا بعد مدّة، انصدما برجل غريب يقف بالحقل، فحاولا أن يسترداه منه، ولكنّ محاولتهما باءت بالفشل، بل إنّ الشاب أبعد عن الحقل بعنف كبير، تماما مثلما وقع لشاب آخر مثله، في ضيعة أخرى، فكانت الغابة مأوى الأمّ وابنها والكلب والسلحفاة والشاب الثاني .

وهناك فكروا في حلّ يمكنهم من الحصول على حقولهم، ويردّ إليهم ممتلكاتهم، وما إن عثروا على الحلّ حتى طرق صفهم الشيخ - الزوج و الوالد- بعد أن دفع ما يملك من مال ومتاع نفيس لأجل أن يسكّن من جوعه، فقد باعه الغريب الطعام بمقابل باهظ، فما إن نفذ المال، هام على رأسه يطلب أهله نادما، ويبحث عما يسد به رمقه .

وأتفق الجميع على خطة ينقضوا بها على الغريب، ويُنهوا بالتالي أمره إلى الأبد، فباغتوه وهو نائم، ولما استيقظ وراهم قال :

- الغريب : ما هذا .. من أنتم .. ماذا تفعلون فوق أرضي ؟
- الشاب : أتى يومك أيها الظالم، أيها الوحش المفترس
- الغريب : سأذهب اليوم و أرجع غدا في وجه جديد.. سأرجع

- الشاب : لن ترجع بعد اليوم.. لن ترجع بعد اليوم¹

- دراسة النص :

1- القصة :

انطلاقا من اعتراف المؤلف نفسه، اعتبرت القصة المادة الأولى والأساس التي يتشكل منها النص المسرحي الموجه للطفل، وهو منهج " البشير" دائما في الكتابة يرويها قائلا : " أبحث أولا عن قصة هادفة ثم أتركها تتخمر، وبعد ذلك تأتي مرحلة مسرحيتها، وعملية المسرحية تحتاج إلى أدوات فنية وتقنية، منها عنصر التشويق الذي نشد به بطرف المتلقي الطفل، ونولي من خلاله انتباهه²

والقصة في المسرحية اعتمدت الطريقة الأرسطية في بنائها، فكانت المقدمة وأعقبها الوسط ثم انتهت بخاتمة، ولو ذهبنا نبحت في الطريقة التي تمّ بها الانتقال من المقدمة إلى الوسط إلى الخاتمة، لعلمنا أنّ أسباب الربط فيها محكمة، حيث عرّف المؤلف أول الأمر بشخصيات قصته المسرحية على لسان شخصية (فالو) ، وهي تكلم جمهور

¹ م س ، ص: 269-270

² البشير منصوري، عن مقابلة شخصية في الأيام الوطنية لمسرح الطفل - آرزو- وهران - 01/05-07-2009

المتلقين، واصفة الشاب، مستعرضة لما سيلبي من الأحداث. فيتحدث (فالو) عن الشاب

فيقول : **هاني** : إته ثقيل الظل، خشين الصوت، و رغم هذا فأنا أحبه لأنه يحبني ويعملني

معاملة الصديق لصديقه ¹

و مُهّد (فالو) للحدث الرئيس فيقول :

هاني : سنقص على الأطفال قصة الشجر الكريم وأهل الضيعة والوحش.

الشاب : كيف ؟

هاني : سنمثل أمامهم أدوار أجدادنا العظماء ²

وهكذا يجد المتلقي الصغير نفسه طرفا في صناعة المقدمة، حيث تُوجه إليه الكلام

لأكثر من مرة، وهي تقنية نفيسة قلّما يتحلّى بها النص الموجه للطفل، وعندي أنها مقتبسة

من تقنيات الكتابة (لبريخت) ، التي تجعل من متلقيها طرفا ناقدا ومغيّرا، غير مشاهد

ساكن أو مستهلك .

والدليل عليها كثير، فهاهو الحيوان (فالو) يقول في مستهل حديثه إلى المتلقين :

¹ يوسف و الوحش، م س، ص: 245

² م س، ص: 247

فاخي : أتعرفون من كان يطاردني .. آه .. لا .. إنه طفل مثلكم ¹

فاخي (للمتلقي) : هذا الشاب صديقي ²

فاخي (للمتلقي) : أنظروا جيّدا ولا تقولوا شيئا ³

ولقد علّم أنّ البشير يغرس عناصر التشويق في قصصه المسرحية، وهاهو ذا يُطبّقها

في "يوسف والوحش" لما وعد المتلقين بأن يقص عليهم قصة الشجر الكريم وأهل الضيعة والوحش .

وهنا يتجلى الانتقال إلى ما يلي التقديم، حيث هي المحطة الثانية التي يتم فيها عرض

أحداث الموضوع وتفريغه من محتواها، وهذا الوسط هو لتطوير الحدث الرئيس، حيث

ينزل بالضيعة وحش غريب، يشتري ما يجده تجاهه من حقول، ويبيعه الشيخ حقله،

فيتسبب فيما بعد في افتقاره وفي فاقته، ويضيع ما عنده لأجل سدّ جوع يوم و ليلة، وهذا

يجعل من المتلقين متسائلين عن مصير الشيخ وأهله والحيوان (فالو) .

¹ م س، ص: 244

² م ن، ص: 245

³ م ن، ص ن

مما يساعد على تقريب الحلّ، والوصول إلى النهاية، فيلقى الوحش جزاءه، ويسعد

الأهل باسترجاع حقولهم، ويفرحوا .

ولو فصلنا في العلاقة بين كل ما سبق، لألفينا أنّها علاقة سببية، حيث مواقف الوسط

موكولة إلى أسباب في المقدمة، ودواعي النهاية لها مسببات أفرزتها أحداث الوسط،

ومهدت لها البداية .

ب- الفكرة :

الفكرة بسيطة في " يوسف والوحش" و لعلّ أسلوب عرضها بتلك البساطة يعود إلى

مهارة تحسب للمؤلف، حيث استغرقت عدّة وجوه من التأويل، فربما هي تصوير لأهمية

العمل، وأهمية التفاني في طلب الكسب والترزق، وبإهمال الشيخ للعمل، وطلبه الراحة

للبدن، عاد فقيرا ليس بيده ما يملك، أو أنّ الفكرة تصوير لأهمية التعاون، الذي أتى

بثمره، حيث استرد المتعاونون حقولهم، ودفعوا بقوة توحدتهم الظالم وظلمه إلى الأبد. أو

أنّ الفكرة تصوير لعاقبة الجشع والطمع وغير ذلك .

وكلها تأويلات قد يبلغ مداها إدراك الطفل المتلقي، وهذا ما أكده أيضا المؤلف لما

أشار إلى أن " يوسف والوحش " موجهة إلى جمهور يمتد عمره بين سنّ الثمانية وسنّ

السادسة عشر .

ج- الحدث :

اعتمد البشير في مسرحيته التقنية المعهودة في البناء الكلاسيكي، وهي وحدة الفعل، حيث

امتدّ الحدث الرئيس في تطور متصاعد، محافظ على عرض موضوع واحد، تمثل في

قصة الشيخ، وجزاء ما تلقاه بعد صفقة بيع خاسرة.

مما أسهل على متلقيه تتبعه، ورصد نموه وتطوره، ولو ذهبنا نكتشف ذلك لوسع شريحة

أكبر منهم، كلها تجمع على انطباع واحد، تخلص عليه بعد القراءة، ولوسعهم تحديد

الحدث عبر مراحل متنامية ابتداء من :

- البداية

- والوسط

- إلى النهاية.

وهذا التوظيف مهم جدا في مسرح الطفل، كونه يحمي الحدث من التفرع والتشتت، يقيه الحشو الزائد والاستطراد الكثير المفسد .

د- الحكاية :

هذا العنصر هو الذي شيد العلاقة بين بداية الحدث الرئيس و وسطه ونهايته، وهو الذي جعل الموضوع ينمو في تطور متصاعد، وهو الذي ألّف بين أجزاء المسرحية، فجعل منها قطعة فنية موحدة .

وكل ذلك وغيره يفسر عبر طريقة يمتلكها البشير، هي في ترتيب مادته المسرحية، عبر تسلسل واضح، وسياق مفهوم غير غامض .

وعندي أنّه لو اختلّ الترتيب في المسرحية، لما كان بمقدور الطفل المتلقي أن يفهمها ويستوعبها، لذلك ظهر التدرج عند المؤلف منذ البداية، حيث تعرفنا على الحيوان (فالو) وعلاقته بالشباب، وما حمل على قص القصة لجمهور الأطفال، وتمثيلها أمامهم .

هـ - الشخصيات :

للشخصية عند البشير خصوصية تكمن في كونها تؤدي أكثر من دور في نص المسرحية،

فالشاب و(فالو) شخصيتان متماثلتان من حيث البطولة، وكذا في كونهما قد أديا معا دورين

لجمهور الأطفال، استعرضا فيه قصة جانبية، هي :

الشجرة الكريمة وأهل الضيعة والوحش .

وهذه الطريقة في إحكام الشخصية، هي من قبيل توظيف المؤلف لتقنية تدعى " مسرح

داخل مسرح" حيث يتم فيها توزيع الشخصية بين حيزين لكي تقوم بتأدية دورين مختلفين:

الشاب (الدور الأول) ← الجدّ (الدور الثاني)

فالو (الدور الأول) ← الجدّ (الدور الثاني)

بل وكذلك تتميز الشخصية في " يوسف والوحش" في كونها خفيفة الظل على متلقيها، لا

يشعر تطورها النامي الطفل بثقل أو بملل، والعلة أنّ البشير يترك لشخصيته حرية التعبير

والتصرف، ولعل هذا من قبيل دأبه في التأليف، وهو الذي يقول: " و أنا أكتب تدخل

الشخصيات فتحاورني وأحاورها حتى النهاية"¹

وبالتالي فإنّ تعامل المؤلف مع شخصياته، يظهر الاعتبار لأدواته الفنية، حيث لا يمارس

ضدّها تدخلا سافرا، يفقدها فيه بطولتها و قوتها، و يجعل منها واحدة من الشخصيات

النمطية غير المؤثرة .

وعلى ذكر التأثير، فإنّ الأساس في بناء الشخصية، يستمد عند البشير من واقع قريب من

الطفل، حتى يستطيع المتلقي تمثل أفعال الشخصية وتصرفاتها، وحتى يحملها محمل الجدّ

في حياته .

و - الحوار :

الحوار في مسرحية " يوسف والوحش" قوي و محكم، و لا أعتقد أنّ النص فيه موجه

إلى أطفال الثماني سنوات - كما نصّ عليه صاحبه- بل هو يفوق بكثير مستواهم

وثقافتهم، ولعله يتوجه إلى من هم في سنّ الخامسة عشر تحديدا .

¹ البشير منصوري، م س

كونه مركزاً جداً في موطن، ومعتد بالدرجة الأولى على آليتي الإيجاز والاقتصاد في موطن تعبيرية أخرى. أما ما بقي من ذلك من موطن، فهو للاسترسال و لدواعي الحاجة، نحو الإيضاح .

وكل هذه الحالات الثلاث قد أدت وظيفتها في النص، بل وكانت وراء دفع الحدث وتطويعه، والصراع وتفعيله، والشخصيات والكشف عنها، ومن أمثلة الحوار المركز ما يأتي :

الشاب : ما تفعل يا فالو.. آه.. تركت عمالك و أتيت تتسكع هنا

فاني : هذا الشاب صديقي

الشاب : ما هذا يا فالو ؟ ألا تسمع ما أقول

فاني : إنّه ثقيل الظل، خشين الصوت، ورغم هذا فأنا أحبه...

الشاب : فالو، ألا تسمع ، هل أنت مريض ؟

فاني : إنه يشفق علي، أنظروا ...

الشاب : فالو، ماذا جرى لك، هل أكلت شيئاً فاسداً¹

ومن أمثلة الإيجاز والاقتصاد في الحوار، ما ذكره :

الشاب : فالو ماذا تفعل هنا من الصبح ؟

فالو : إنني أحرت، أظنّ أنه عملي

الشاب : نعم، ولكن يجب أن تفعل شيئاً آخر

فالو : مثلاً

الشاب : أن تطارد الحشرات الضارة

فالو : الحشرات الضارة

الشاب : إنها تأكل من أوراق الشجر

فالو : لا أفهم

الشاب : إذا ضعفت الشجرة ضعف ثمرها، وإذا ضعف ثمرها ضعف أكلنا²

أما ما كان من حوار على جهة الاسترسال، فيظهر فيما يأتي :

¹ يوسف والوحش، م س، ص: 245

² م ن، ص: 249

الشاب: في الدنيا كل شيء مكمل لشيء، مثلا هذه الحشرة الصغيرة تأكل من النبات، إذن هي في حاجة إليه، وهذه حيوانات أخرى في حاجة إلى هذه الحشرة، مثل الطيور والقنافذ والسلحفاة، أفهمت الآن، كل شيء مرتبط بالآخر .

قالو: الآن فهمت، كل شيء مكمل لشيء، الشجرة لها علاقة بالحشرة، والحشرة لها علاقة بنا، ونحن لنا علاقة بالشجرة¹

ومما يلاحظ على الحوار أيضا، أنه خفيف الإيقاع، سريع التطور، غير متكلف، وهذا ما ينشده بشكل واضح مسرح الطفل. ولو كان الحوار فيه يتم بدوافع فلسفية أو أدبية عالية، أو علمية، لصنّف هذا النص ضمن المسرحيات الموجهة للشباب، ولمن هم فوقهم سنا .

¹ م س، ص: 250

ز - الزمان و المكان :

الزمن في يوسف والوحش تناوب على عرض حالين مختلفين توقيتا، حال الشاب و"فالو"، في زمن تواجدهما في الحاضر، وحال حدّ الشاب وجدّ فالو في زمن تواجدهما في الماضي .

مما دفع بالمتلقي أن يربط بشكل دائم بين الزمنين حتى تكون له القدرة على فهم زمن الحدث ككل منذ بدايته إلى نهايته، وإلا ضاع في زمن الحدث المتخيّل بين الشاب وبين حيوانه الأليف في معرض تمثيلهما لقصة الشجرة وأهل الضيعة والوحش. والضياع هنا معناه، فقدان حلقة من الزمن، والاكتفاء بالأخرى على سبيل الاستئناس بماضي الشاب وحيوانه ليس إلّا .

أما عن المكان الذي دارت فيه الأحداث، فكان بموضعين هما :

- الأول فيه غير واضح، حيث أشارت الإرشادات الإخراجية إلى أنّ فالو نجا بنفسه من مطاردة أحد الصبية، وانتهى حيث انتهت به نجاته، ومكان اطمئنانه، وأخذ هناك في الحديث مع المتلقين ، ثم مع الشاب صاحبه .

أما الموضوع الثاني فهو بيّن، حدّد المؤلف، فكان: الضيعة، الغابة. وهما دالتان لواقع واضح يستوعبه الطفل، ولا يشق عليه تصوّره .

ص- الصراع :

الصراع في مسرحية البشير على نوعين، خفيّ و ظاهر، فأما الأول فظاهر من خلال تصادم ضمني بين الشاب وبين الحيوان فالو، وقد دام إلى بداية تمثيل قصة: الشجرة الكريمة وأهل الضيعة والوحش، حيث تلاه بعد ذلك صراع ظاهر بين عائلة الشيخ والشاب الثاني وبين الوحش الغريب .

وهو صراع حول الملكية، احتدّم في صورة متصاعدة بين طرف مالك وطرف غاصب، مما أعطى المسرحية نكهة وقوة خاصة، تجعل من المتلقين يتعلقون بواحد من الطرفين، فإما إلى الخير وإما إلى الشر، وعملية التعلق هذه تنبّه لها المؤلف، فرسم المغتصب في أبشع صورة، حتى يميل الطفل للخير، ويتزجج تعاطفه مع أهل الضيعة .

كذلك مما يمكن قوله في الصراع أنّه وافق السنّ العمرية للأطفال، فجاء مصورا تصويرا مباشرا، لا يحتاج فيه الطفل إلى كبير عناء وجهد لإدراكه .

ف- اللغة :

تظهر لغة المسرحية مرنة قابلة للتواصل، ليس بين أفراد جيلها فحسب، بل تواصلها ممتدّ بحمولته الخطابية إلى كل من تجمعهم الفصحى، مما يعطي النص آفاقا أبعد للقراءة والمطالعة.

فقد صاحبت اللغة - بمفرداتها و ألفاظها - أفكار النص، مراعية المرحلة العمرية للطفل، قصد إيجاد جوّ متوازن بين الفكرة وبين اللفظة الحاملة لها وبين السنّ التي تتوجه إليها. والمسرح عند البشير امتداد تربوي ومعرفي ولغوي للمدرسة، فلذلك كتب جميع مسرحياته بالفصحى، وحملها على مخاطبة الطفل المتمدرس، ولو ذهبنا نبحت في ملامح لغة يوسف والوحش، لالتمسنا أنّ أبرز ملمح فيها، هو اللغة التصويرية، التي تجعل من الطفل يتصور الحدث مجسدا أمامه، وما ذلك إلا لأنها قد وجدت لغاية التمثيل، وليس القراءة فحسب، وهذه عينة منها :

الشاب : أنتشك في صداقتي، لماذا فعلت ذلك ؟

قالو : لا، امتحنتك أمام الأطفال.. أيها الأصدقاء هل هو يحبني أم لا ؟ ماذا تقولون؟

أسمعت ماذا قالوا ؟ إذن كلامي صحيح .

الشاب: إنك ممثل عظيم، ظننت أنك بالفعل مريض

قالو : ممثل رائع، أعطيتني فكرة رائعة

الشاب: فكرة رائعة !!

قالو : رائعة، سنقص على الأطفال قصة الشجر الكريم وأهل الضيعة والوحش

الشاب: كيف ؟

قالو : سنمثل أمامهم ...¹

هذا وقد تضمن نص المسرحية منظومة لغوية مستهلكة وجديدة على قاموس الطفل

اللغوي، والغاية سبق الحديث عنها من أنّ المؤلف يرى في اللغة العربية امتدادا للغة

المدرسية .

¹ م س، ص: 247

اللفظة المستهلكة	اللفظة الجديدة
يدخل، بحث، ثقيل، مريض، الغابة، نائم ...	هرم، الأغلال، تخينة، الهول، الدخيل، ير اود...

كما أنّ هذه الألفاظ وغيرها، استطاعت أن ترسم الشخصيات في المسرحية،

وتعطي لها صورة تليق بها، وقد نمثل لذلك بالوصف الذي خُص به الشاب، وهذه

ألفاظه : ثقيل، خشين، أحبني، يشفق ...

وهذا ثانيا وصف خُص به الغريب، و مما جاء فيه من ألفاظ ما يأتي : قبيح، مخيف،

وحش، الهول، الظالم، المفترس، الدخيل ...

ض- العقدة :

بلغت الأحداث ذروتها من التعقيد لما تكافأ الجانبان، أهل الضيعة (المالكون)

والغرباء (المغتصبون)، والتكافؤ ظهر في توازي قواهما، حيث أعدّ الأولون خطة تمكنهم

من الوحش، وتمكن لهم استرجاع ضيعتهم . والقارئ الطفل يكتشف في يوسف والوحش

ذروة العقدة، لما تصل قراءته للأحداث إلى مرحلة التوقف عن التصاعد والتطور، فيبدأ

تصوره ينساق وراء البحث عن الحل الذي تنتهي إليه العقدة، وبالتالي لا يختلط عليه أمر

التعقيد وأمر النهاية، بل يدرك حينها أنّ مسار المسرحية أحدث تحولا جديدا .

وما أمكن إدراكه في هذه المسرحية أنّ العقدة لم تكن مع البداية، وإنما تحدد موضعها قبل

الحلّ بقليل .

ق- النهاية :

ما يلاحظ على النهاية في يوسف و الوحش، أنّها ارتبطت مباشرة بذلك التحول الذي

شهده مسار المسرحية، فلما شردّ الوحش الأهالي، مجردا إياهم من الأراضي التي

يملكونها، تطورت الأحداث بعد ذلك، وبلغت ذروتها فصارت مجموعة من الإنس

والحيوانات تحت إمرة الشاب، مهية لمواجهة الوحش.

وهذا التوازي في القوى لمن سيكون النصر حليفه، هو الذي حلّ خيوط العقدة، وقادها نحو

الانفراج، فجاءت النهاية منساقا انسياقا منطقيا له ما يبرره .

ولكن ما فات المؤلف أو أنه سقط منه سهواً، أنّ النهاية المنساقة هنا كانت للقصة

الأمثلة في المسرحية، قصة: الشجر الكريم وأهل الضيعة والوحش، والتي كان أبطالها :

حفيد الشاب، حفيد فالو، المرأة، الشيخ، الوحش وصاحبيه، السلحفاة، الشاب الثاني .

ولم تكن نهاية مسرحية يوسف والوحش، التي استهلّت أحداثها ببطلين هما : الشاب،

و"فالو"، وجمهور الأطفال .

ر- الأسلوب :

ظهر التناسق والتوافق قريبا في مسرحية البشير بين أسلوبه في الكتابة وبين المستوى

الموجه إليه، حيث من المفيد إيصال هذا بذاك في الفن عموماً، وفي فن الطفل خصوصاً .

فقد جاء أسلوبه المسرحي خفيفاً جذاباً، فيه تشويق و كثير من الإثارة، ومن الأمثلة

القوية إلى ذلك، استهلال المسرحية بهذه العبارة الحافلة بالنشاط والحيوية:

" أف..أف.. إنّ مجنون.. نجوت منه إلا بالحيلة والذكاء..أتعرفون من كان

يطاردني..آه..لا.. إنه طفل مثلكم أراد أن يمسك بي، ثم يقصّ ذنبي .. إنه مجنون..

أردت أن أقصّ عليه قصة أعرفها، قصة كانت جدّتي تقصّها علي (...) أتريدون أن أقصّها

عليكم.. لكن بشرط، الشرط هو أن لا تطاردوا الكلاب¹

كم أظهر الأسلوب تأنق مؤلفه في الالتفات إلى ألوان البيان والبديع، مما له لأثره في

تيسير المطالعة وتسهيلها، والتفاتة إلى اصطناع طريقة قصصية تلزم المتلقي على

المتابعة، والتدوق بصورة ممتعة .

فأما عن أوجه البيان والبديع، فالجدول يوضح منها بعض الأمثلة :

البيان	الصفحة	البديع	الصفحة
زرعت الأغلال في كل مكان	255	غريب # ليس بغريب	246
باع الأمل	258	سلام / كلام	253
أطردوا الذلّ	264	صوت كأنّه زلزال	255

و أما عن الجمل القصيرة فهذه نماذج منها :

¹ م س، ص: 244

الشيخ : ماذا تفعلين؟ ماذا تفعلين ؟

المرأة : أقطف بعض الثمار، لأحضر الطعام

الشيخ : لا. ابتعدي عن الحقل، فأنا في حاجة إلى كل الثمار

المرأة : أبتعد! و لماذا ؟

الشيخ : قلت لك ابتعدي

المرأة : و الأكل !

الشيخ : اليوم لا نأكل

المرأة : لا نأكل! لا أفهم شيئاً مما تقول.¹

ج- مظاهر التوافق بين المضمون المسرحي و الشكل الفني :

تستهدف مسرحية يوسف والوحش توثيق الصلة بين أفرادها، وبناء جسر للتعاون

فيما بينهم، وهم الذين اغتصبهم الوحش الغريب حقولهم، فكونوا يدا واحدة لصدّه ودفعه،

واسترداد ما أخذه منهم .

إنّ فكرة التعاون من أجل المصلحة الاجتماعية أخذت بالتردد طوال المسرحية، وقد هيأ

لها المؤلف أحداثا تتضمنها، وتبسطها بسطا واسعا، فجاءت ثمراتها ممثلة في العصابة

التي تشكلت من أكثر من فرد : الشاب الأول وأمه وأبيه وكلبه والسلحفاة، والشاب الثاني

وتوافقهم حول هدف واحد، وغاية مشتركة، قادهم إلى تحرير الحقلين .

وقد ظهرت بالموازاة مع هذه القيمة التربوية الاجتماعية، قيمة تعليمية، أراد المؤلف

أن يعرف الطفل بالعلاقة المركبة بين : الشجرة/ الإنسان/ و الحشرة . وأنّ كل واحد

مكمل للثاني، وأنّه طرف في صناعة الآخر، وقد استعار المؤلف لتبيين العلاقة بالحوار

الآتي:

الشاب : في الدنيا كل شيء مكمل لشيء، مثلا: هذه الحشرة الصغيرة تأكل من النبات،

إذن هي في حاجة إليه، وهناك حيوانات أخرى في حاجة إلى هذه الحشرة، مثل

الطيور و القنابد والسحفاة، أفهمت الآن ؟ كل شيء مرتبط بالآخر .

قالو : الآن فهمت، كل شيء مكمل لشيء، الشجرة لها علاقة بالحشرة، والحشرة لها

علاقة بنا، ونحن لنا علاقة بالشجرة.¹

وكذلك مما تضمنته المسرحية من قيم، قيمة لأخلاقية ظهرت بين الأب وابنه، وأحسب

أنّ المؤلف قد غصّ الطرف عنها جرّاء اهتمامه بالموضوع العام، فانساقّت في صورة

مربكة، قاسية و معنّفة . والحوار الذي سيأتي يوضح ما دار بين الاثنين، من عنفوان

كلام، ومن سوء أدب الابن مع والده، أو قل من عقوقه له .

ولعل المؤلف حاول أن يبرر تصرف الابن بذريعة بيع الأب لحقلهم، الذي يتقوتون منه

ويتكسبون منه، وذلك دون أخذ إذنه أو استشارته، ولكنها ذريعة واهية، لا تقف على

ساق أمام باب عظيم مثل باب الأدب مع الوالدين، حيث كان حريا بالمؤلف أن يُظهر

وجها فيه صفح الابن عن أبيه، فيتربى الطفل المتلقي على مثله، ويحاكي الموقف

الأخلاقي نفسه . وهذا الآن نص الحوار (النَّابِي) بين الابن و أبيه :

¹ يوسف و الوحش، م س، ص : 250

الشيخ : أين الولد ؟ أين العجوز ؟

الشاب : إننا هنا كما ترى، إننا أقوىاء .

الشيخ : ابني، ابني، اقترب مني ...

الشاب : ماذا تريد ؟ وما تفعله في هذه الغابة ؟

الشيخ : لقد طردني ذلك الدخيل .. كنت أحمقا، أستحق العقاب عما فعلت .

الشاب : لماذا الندامة ، لماذا الآن ؟

الشيخ : غبي أنا غبي (...) نعم نعم ، جئت أطلب منكم العفو على ما فعلته معكم

الشاب : اذهب إلى حيث شئت، وخذ صندوق أحلامك معك .

الأم : تطرد أباك ؟

الشاب : نعم لقد خان أهله وأرضه، فجزأوه الموت .

الأم : تريد أن تقتل أباك ؟

الشاب : بل ضميره (...) انصرف الآن .

الشيخ : لكن أنا منكم .

الشاب : بالأمس كنت منا

الشيخ : أنا أبوك (...)

الغاية : قلت لك انصرف الآن، واحمل همك معك ...¹

إنّ البشير في هذه المسرحية قد صاغ المضمون الاجتماعي في قالب شكلي يعرف
بمسرح الطفل الأدبي، وكونه مضمون واقعي، فإنّه احتيج إلى شخصيات واقعية غير
خيالية، تتميه وتطوره، وتبرز العبر المكنونة في جوانبه .

ولأنّ أثره واقع في النفوس، يهزها ويحركها، فقد أُختير الشكل المذكور لما له من قوة
مماثلة، تجعل من المتلقي يعيش الحدث ويعايشه، ويندمج في الشخصية ذات البطولة،
ويحاكيها قولاً وسلوكاً، وهي الأقرب إلى إدراكه، الأقرب إلى بيئته التي تحيط به .

وعليه أمكن الحكم بالتوافق بين المضمون والشكل الفني الذي صيغ فيه، وهو توافق -
فضلاً عما سبق - متأت من الأسباب الآتية أيضاً :

1- التوافق العمري بين المتلقي وبين المضمون .

2- التوافق الفني والجمالي بين المضمون والشكل .

3- التوافق اللغوي والعقلي بين المسرحية وبين المتلقين .

¹ م س، ص : 266-267

كما استهدفت مسرحية كوكب الأمل تلقين متلقيها الصغار قيمة خلقية متمثلة في الصبر حيث صبرت الأرناب على طعام واحد وضيفة فقيرة، فكان عاقبتها إلى الانتصار من الذئب الماكر، هذا الذي لقي حذفه جرّاء ظلمه وسطوته .

وتصور المسرحية إلى جانب ذلك قيمة اجتماعية، هي في الصداقة والتعاون على الخير والبر، حيث تجسدت هذه في مساعدة الأميرة للأرناب، وتحديها الذئب الماكر.

فكان أن احتوت المسرحية على قيمتين مختلفتين، قد استطاع شكلها الذي اختاره لها المخرج من أن يسعهما كاملتين، والذي ساعد وزاد في تقارب المضمون من شكله ، أن المرحلة العمرية التي كان ينشدها نص المسرحية قريبة من شكل مسرح العرائس، فلذلك كان الالتصاق بينهما شديدا ومعقولا .

إنّ النص المسرحي مودة شهرزاد قد ضمّنه المؤلف عدة قيم، التي من شأنها أن تربي في الناشئة صفات حسنة، وأولى هذه القيم القيمة الدينية التي حثّت على حبّ الخير للغير، ومساعدتهم في قضاء حوائجهم، والتفريج عن كربهم، مستددة في ذلك بشاهدين من الحديث النبوي الشريف :

01- { لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه }

02- { من نفس عن مؤمن كربة من كرب الدنيا نفس الله عنه كربة من كرب يوم

القيامة }

وقد أورد المؤلف الحديثين* ليكون دعامة منهجية للطفل، تحمله لأن يكون ذا همّة

عالية تنتشر لما هو خير وأسمى . كما أنّ المؤلف قد أراد من القصة التي أوردتها،

عن (عتبة و عتيبة) ترسيخ القيمة نفسها، وغرسها غرسا محكما من طريق إيراد

النموذج .

* لقد أورد المؤلف الحديثين من حفظه دون تحقيق والأصل النظر في كتب المحققين لأجل التبيين من صحة الحديث أو من

ضعفه ، كما يلاحظ الخطأ الكبير في نقل وكتابة الحديثين . أنظر إلى النص المسرحي في الملحق، ص : 232-233

فأما الحديث الأول فهو (متفق عليه)، و أما الثاني فهو عن رواية (مسلم) . أنظر : الإمام أبي زكريا يحيى بن خزيمة النووي

الدمغني. رياض السالعين من خلاص سيد المرسلين. مطبوعات ميموني للنشر و التوزيع، الرويبة - بومرداس - الجزائر

أما القيمة الثانية المتضمنة في المسرحية، فتمثلت في الدعوة لحبّ التعلم من خلال القراءة والمطالعة، وتجاوز العقبات التي تحول دون ذلك، نحو: إضاعة الوقت واللهو بما تحمله التكنولوجيا من وسائل للترف والتسلية ...

وكل هذه القيم قد صاغها المؤلف في قالب مسرحي، أخذ شكل المسرح المدرسي، والشكل هذا في حقيقته مفعور على غرس القيم على اختلافها، فكان أنسب للمضمون، كما كان أمكن مسؤولية لحمله الجوانب التربوية العالية، وله أيضا ما يبرره، حيث تطابقه مستوى وعمره مع متلقيه .

خاتمة

خاتمة

المسرح الذي تؤثر في إدارته ووسائله واتجاهاته عوامل الاتجار الفني، هو صورة عن نظام مؤسساتي، وليس صورة واضحة عن نظام ثقافي، والمسرح الذي تسيطر عليه عوامل ثقافية وفكرية وفنية، هو مسرح يسمح فيه بإنشاء جيل متأثر بالمعرفة وبأصناف الثقافة .

والمسرح الذي قد يكون نموذجا للفن الأصيل، مسرح يغرس القيم، ويستثير الهمم، ويعزّر عند الطفل حبّ الارتياح لقاعات العرض، وبين المسرح والمدرسة تضيق المسافة، ويصير الوسيط مشتركا من حيث المغزى والهدف، ويضحى يتمتع بقابلية أكبر على التأثير، ولو ذهبنا نعدد الفضائل، ونحاول تعدادها، لألفينا أنّ العدد يربو على ما نتصور .

بيد أنّنا لا نستبعد أن يكون من النتائج القريبة (للمسرح / المدرسة) صناعة شخصية سوية للطفل، كما أنّنا لا نستبعد أن يكون من نتائج البعيدة، تنشئة رجال المستقبل والحضارة .

ولو أننا ذهبنا نبحت بعد هذا في تصنيف مسرحنا، وعلى أيّ أساس علمي قام وتأسس؟ لجاءت الإجابة لا محال عن هذا بمثابة خصوصية متميّزة، يتفرد بها مسرح الطفل عندنا.

— خصوصية مسرح الطفل في الجزائر :

1- الاهتمام بالقصة ومسرحتها بأسلوب حوارى متبادل بين الشخصيات، اعتقاداً أنّ القصة وحدها ببدائيتها ووسطها ونهايتها، وغريب أحداثها، ومفاجأتها، وعناصر التشويق فيها ... تصنع المسرحية، وتشدّ المتفرج إليها، لذلك لو جرّدت أكثر النصوص من القصة، لكانت ركاما من الاستطراء، وركاما من الكلام .

2- الشخصية في المسرحية بمثابة موزع حوارات، لافتقارها إلى العناية الكافية بالنواحي النفسية والجسدية والاجتماعية، وأنّ الدور المنوط بها، هو تأدية الدور دون أن تكون الغاية منها هي صناعة النموذج الأمثل، الذي سيحتذى الطفل المتلقي أثره .

3- ارتباط أغلب النصوص بالعرض، لذلك فهي نصوص معدة للتأدية (العرض)

دون القراءة والمطالعة، ولو ذهبنا نحاول قراءة أجزاء منها لما وسعنا فهمها،

لغلبة منطق العامية عليها .

4- عناية أكثر المسرحيات الموجهة للطفولة، بالجانب الشكلي للعروض، من فخامة

ديكور، وكثير زخرفة، وكثرة ألوان، وتصميم ملابس ... مع ضعف في النص

5- تمثيل مشاهد للعنف أمام الأطفال، لأجل عدم ضبط المسرحية وفق قواعد تربوية

صحيحة، حيث تؤلف المسرحية وتقدّم لجميع المراحل العمرية،

وقد شاهدت كذا من عرض تعلق فيه الأطفال بالخشبة، وعند ظهور الشخصيات

الشريرة المروعة، أخذوا يفرون ويبتعدون .

6- أكثر ما تنتجه الفرق المسرحية، هي عروض للشباب وليس للأطفال، لذلك فإنّ

حلقات التواصل بينها وبين المتلقين مضطربة، نظرا لأنها تفوق الأطفال:

- سنّا

- مستوى

- لغة

- عقلا ...

7- افتقار المؤلفين والمخرجين والممثلين لمواصفات الصنعة الفنية الصحيحة -

تأليفا وإخراجا وتمثيلا - وافتقارهم لثقافة كافية بعالم الطفل .

الملحق

منصوري البشير

- خريج مدرسة برج الكيفان 1970
- التحق بالمسرح الجهوي بوهان عام 1974
- شارك في عدّة مسرحيات كمثل .
- أشهم في تصميم بعض الديكورات لبعض المسرحيات .
- بدأ الكتابة مع أول مسرحية :
 - يوسف و الوحش
 - فصيح و مريح
 - وعد من الفضاء
 - قطار دنيا
 - نبتة الغابة
- التحق بجمعية قهواجي عبد الرحمن .

عبد الكريم برقون

- خريج قسم الفنون الدرامية جامعة وهران
- رئيس ورشة مسرح الطفل بدار الثقافة .. سعيدة .
- مخرج عروض مسرحية للأطفال .

مزوار ميلود

- أستاذ بإكمالية رحال عباس
- مؤسس النادي المسرحي بالإكمالية نفسها عام 1987 بصفة : مؤلف و مخرج
- إخراج عدّة مسرحيات مدرسية :
 - " اللغة العربية " 1987
 - السلطان الحائر 1988
 - الأستاذ 1989
 - موعد مع القدر 1991
- تأليف مسرحيات مدرسية :
 - الخفافيش 1993
 - السيف الذهبي 1995
 - عودة شهرزاد 1995

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم

أ - المعاجم :

01- أحمد زلط، معجم الطفولة، مفاهيم لغوية ومصطلحية في أدب الطفل وتربيته

وفنونه وثقافته، ط: 01 - القاهرة - 2000/1421 - دار الوفاء لدنيا الطباعة

والنشر.

02- ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم

ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي - إنجليزي - فرنسي، مكتبة لبنان

ناشرون، بيروت-لبنان ، ط: 01 (1997)

03- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرا : إبراهيم حمادة،

دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط: 1 (2006)

ب - المصادر :

04- أبو زكريا يحيى بن شرف النووي الدمشقي، رياض الصالحين من كلام سيّد

المرسلين، مطبوعات ميموني للنشر والتوزيع، الرويبة - بومرداس- الجزائر

(1988)

05 بشير منصوري، نص يوسف والوحش .

06 عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر-1931/1954، ديوان

المطبوعات الجامعية، الجزائر.

07- مزوار ميلود، نص مخطوط -عودة شهرزاد- 1995 .

ت - المراجع العربية :

08 أحمد زلط، أدب الطفل العربي (دراسة معاصرة في التأصيل والتحليل) ط:02

(1998) دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية

09 أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم وفن، ط:03، 2000/1420 ، دار الفكر العربي -

القاهرة .

10 إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، أدب الأطفال وقضايا العصر (لأسوياء وذوي

الاحتياجات الخاصة) ط:01، 2003، مركز الكتاب للنشر.

11 جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل

(النظرية والتطبيق) ، ط:01(2001) ،عالم الكتب الحديث، الأردن

12 جميل طارق عبد المجيد، الأنشطة الإبداعية للأطفال، ط: 01، 2005 ، دار

صفاء للنشر والتوزيع، عمان.

13 حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، ط:02(1991) دار

الفكر للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن.

14 رزق حسن عبد النبي، المسرح التعليمي للأطفال (مسرح المناهج) ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب (1993)

15 زكريا الشربيني ويسرية صادق، تنشئة الطفل وسبل الوالدين في

معاملته ومواجهة مشكلاته، دار الفكر العربي - القاهرة - 1996 -

16 رسمي علي عابد، النشاطات التربوية المدرسية بين الأصالة والتحديث، ط: 01 ،

1419 - 1998 ، دار مجدلاوي للنشر ، عمّان - الأردن

17 سعد أبو الرضا، النص الأدبي للأطفال - أهدافه ومصادره وسماته،

رؤية إسلامية، توزيع منشأة المعارف الإسكندرية

18 سميح أبو مغلي، مصطفى محمد الفار، عبد الحافظ محمد سلامة ، دراسات في

أدب الأطفال ، عمّان (دن) - 1992 -

19 شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية

والتعريف بالمأساة الإغريقية، ط : 02 (2001) دار فلور للنشر والتوزيع -

الإسكندرية

20 صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة

1972، دار الهدى - عين مليلة- الجزائر، 2005

21 عبد الفتاح أبو معالي، أثر وسائل الإعلام في تعليم الأطفال وتنقيفهم، ط: 01

2006 ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن

22 عبد المعطي نمر موسى، عماد توفيق السّدي، محمود محسن مهيدات، حسين

لافي قزق، الدراما والمسرح في تعليم الطفل (منهج وتطبيق)، ط:01(1996)، دار

الأمل للنشر والتوزيع، الأردن

23 عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم ، مسرحو دراما طفل ما قبل

المدرسة ، دار الفكر العربي، القاهرة (2005)

24 عقيل مهدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس ، ط:01 ، دار الكندي للنشر

والتوزيع، أريج-الأردن (2001)

25 عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، ط:01 مكتبة

الأنجلو مصرية (1990)

26 عيسى ، أدب الأطفال، الشعر ، مسرح الطفل، القصة ، منشأة المعارف بالإسكندرية

(دط) -1998-

27 فاروق عبده فليح، السيّد محمد عبد المجيد، الطفل العربي، الواقع والطموح، ط:01،

2003 ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان الأردن

28 محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر

والتوزيع(عبده غريب) 2001 - مصر.

29 محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ط : 01، الشركة المصرية العالمية

للنشر - لونغمان، 1994

30 محمد عودة الريملاوي، في علم نفس الطفل، ط:01(1998) ، دار الشروق للنشر

والتوزيع ، عمان-الأردن

31 مفتاح محمد دياب، ثقافة وأدب الأطفال، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر- كندا -

ط: 01 (1995)

32 منصور نعمان نجم الدليمي، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح،

ط:01-دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد- الأردن.

33 منظمة البعث، كيف نتوجه بالطفل وللطفل من خلال : مسرح الطفل

ومسرح العرائس والمسرح الإيمائي، منظمة طلائع البعث، دمشق (1981)

34 نايف أحمد سليمان، تعلم الأطفال، الدراما ، المسرح، الفنون التشكيلية، الموسيقى ،

ط:01 (2005) دار صفاء للنشر والتوزيع -عمان-

35 يوسف عيادبي، نحو مسرح للطفل(وقائع ملتقى علمي) ط:01، 2002، دائرة الثقافة

والإعلام، الشارقة.

ث - المراجع المترجمة :

36 فابرييتسيو كاسانييلي، المسرح مع الأطفال، الأطفال يعدّون مسرحهم، تر : أحمد

سعد المغربي، دار الفكر العربي. القاهرة (1991) .

37 كوالدبرغ، مسرح الأطفال، فلسفة ومنهج، تر: صفاء روماني، منشورات وزارة

الثقافة، دمشق (1991) .

ج - المجلات :

38 أحمد إسماعيل إسماعيل، الشخصية في مسرح الطفل، مجلة : الحياة المسرحية،

العدد: 54 (2004)، تصدر عن وزارة الثقافة- دمشق .

39 أحمد إسماعيل إسماعيل، التلقي المسرحي عند الطفل، مجلة: الحياة المسرحية،

العدد: 58، 2006، تصدر عن وزارة الثقافة- دمشق .

40 أمينة عباس، هل ما زال مسرح الطفل... طفلا؟؟، مجلة الحياة المسرحية، العدد:

54 (2004)، تصدر عن وزارة الثقافة- دمشق .

41 سمير سلمون، مسرح الأطفال بين الواقع والطموح، مجلة الحياة المسرحية، مجلة

محكمة، تصدر عن وزارة الثقافة-دمشق، العدد: 41(1994)

42 سهير حريز، رؤى مستقبلية حول مسرح الطفل والعرائس في سورية، مجلة:

الحياة المسرحية ، م س ، العدد: 61 ، صيف 2007

43 عبد التواب يوسف ، مسرح الأطفال والنضال، مجلة المسرح، السنة الرابعة،

العدد: 44 أغسطس 1967 المؤسسة المصرية العامة للنشر.

44 محمد بري العواني، أفكار حول الكتابة المسرحية للطفل، مجلة: الحياة

المسرحية، العدد: 49- 2001

45 محمد منذر لطفي، حوار مع كاتب الأطفال الألماني (كلاوس نيتشه)، مجلة :

التربية، مجلة محكمة تصدر عن اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة

والعلوم، العدد : 115، السنة: 24، ديسمبر 1995، الدوحة - قطر

46 نور الدين الهاشمي، خصوصية مسرح الطفل، مجلة الحياة المسرحية ،العدد:49

(2001) تصدر عن وزارة الثقافة-دمشق-

47 هيثم يحيى خواجه، تجربتي في مسرح الأطفال، مجلة الحياة المسرحية،

العدد:54(2004)، تصدر عن وزارة الثقافة- دمشق .

48 يوسف الشاروني، المجتمع وأثره في ثقافة الطفل، مجلة : العربي، العدد: 544 -

المحرّم 1425- مارس 2004-وزارة الإعلام، الكويت.

ح - الرسائل الجامعية :

49 أحمد حمومي، المسرح و الواقع الاجتماعي (دراسة مونوغرافية للمسرح في

مدينة وهران 1937-1977 ، رسالة ماجستير، إشراف: معروف نذير، جامعة

وهران، 1984-1985

50 ابن زيان لخضر، المسرح المدرسي في الجزائر،واقع وآفاق، رسالة ماجستير،

إشراف: أ/د. سليمان عشاراتي، جامعة وهران-2001-2002

51 بوحجر أحلام أميرة، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، رسالة

ماجستير، إشراف: د. عزّ الدين مخزومي، جامعة وهران - السانوية،

2008/2007

52 محمد بيتر، التشويق في أدب الأطفال (مسرح الطفل في الجزائر نموذجا) رسالة

ماجستير، إشراف: أ/د. سليمان عشارتي و أ/د . جازية فرقاني، جامعة وهران،

. 2006-2005

53 ميراث العيد، أدب المسرحية العربية في الجزائر - نشأته وتطوره - رسالة

ماجستير، إشراف: أ/د. عبد المنعم تليمة و - م-أ/د . سيّد بحراوي، جامعة

القاهرة - 1988

خ - المقابلات الشخصية :

54 البشير منصوري، عن مقابلة شخصية في الأيام الوطنية لمسرح الطفل - آرزيو -

وهران - 2009-07-05/01

55 عبد الكريم برقون، عن : مكالمات هاتفية في : 2009/08/11

56 مزوار ميلود، عن مقابلة شخصية، جامعة وهران - ماي 2009

57 ن.ر.ج، ثانوية ميله، عن مقابلة شخصية في 2009/07/07 ، بمهرجان المسرح

المدرسي - مستغانم .

الفهرس

- الإهداء

- شكر و تقدير

- مقدمة : ب

- تمهيد : 02

أ- مسرح الطفل : المفهوم و المصطلح

ب- عوامل نشأة مسرح الطفل

ت- لمحة تاريخية عن مسرح الطفل

- الفصل الأول :

النص المسرحي الموجه للطفل:..... 11

- الخصائص الفنية في مسرحية الأطفال :

- اللغة

- القصة

- الفكرة

- الحدث

- الحبكة

- العقدة

- الصراع

- الأسلوب

- الزمان و المكان

- الشخصيات

- الحوار

- النهاية

المخرج و العرض في مسرح الطفل :..... 38

- العرض و صفاته :

- الديكور

- الملابس

- الإضاءة

- المؤثرات الصوتية

- الحركة و الإيقاع

الألوان

- الطفل المتلقي

التمثيل في مسرح الطفل: 60

- الطفل الممثل

- البالغ الممثل

- اقتران التمثيل بين الكبير و الصغير

- مواصفات التمثيل

- أنواع التمثيل

- الفصل الثاني :

المضامين التربوية : 72

- مواصفات كاتب أدب الأطفال

- مواصفات المضمون المسرحي

- مواصفات العمل المسرحي

أ- المرحلة العمرية (ما بين 3_5 سنوات)

ب- المرحلة العمرية (ما بين 6_8 سنوات)

ت- المرحلة العمرية (ما بين 9_12 سنة)

ث- المرحلة العمرية (ما بين 12_15 سنة)

الأشكال الفنية في مسرح الطفل : 90

- المسرح المدرسي

- مسرح العرائس

أ- خيال الظل

ب- صفات حركات الدمى

- المسرح الآدمي

110 الأنواع المسرحية في مسرح الطفل :

- المأساة

- الملهاة

- تقنيات الإضحاك في مسرح الطفل

- الملهاة_المأساوية

- الفصل الثالث :

133 أ- مسرح الطفل في الجزائر

15 ب- الدراسة التطبيقية :

01 _ عودة شهرزاد :

154 • الملخص

• اللغة

• القصة

• الفكرة

- الحدث
- الحبكة
- العقدة
- الصراع
- الأسلوب
- الزمان و المكان
- الشخصيات
- الحوار
- النهاية

02_ كوكب الأحلام :

- * الملخص 173
- * الديكور
- * الملابس

• * الإضاءة

• * الألوان

• * التمثيل

03_ يوسف و الوحش :

• الملخص 182

• اللغة

• القصة.

• الفكرة

• الحدث

• الحكمة

• العقدة

• الصراع

• الأسلوب

• الزمان و المكان

• الشخصيات

• الحوار

• النهاية

ت- مظاهر التوافق بين المضمون المسرحي و الشكل الفني:

• مسرحية يوسف و الوحش 200

• مسرحية كوكب الأحلام 203

• مسرحية عودة شهرزاد 203

- خاتمة 206

- الملحق 210

- قائمة المصادر و المراجع..... 273

- الفهرس