الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
كليـــة الآداب واللغـــــات
قسم اللغة العربية وآدابها

مسرح الطفل في الجزائر
عز الدين جلاوجي أنموذجا

مذكـــرة مقدمـــة لنيـــل شهـــادة الماجستير فـــي الأدب الجزائري الحديث

إعداد الطالبة :
عليمـــة نعـــون

إشراف الأستاذ الدكتور :
☆ عبد السلام ضيف ☆

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبـــــــــــة	الجامعـــة الأصليـــة	الصفـــــة
أ/د. علي خذري	أستاذ التعليم العالي	الحاج لخضر باتنة	رئيســـا
أ/د. عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	الحاج لخضر باتنة	مشرفا ومقررا

أ/د عبد الرحمان تيبرماسين	أستاذ التعليم العالي	محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا
د. صالح لمباركية	أستاذ محاضر	الحاج لخضر باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1432 – 1433هـ
2011 – 2012 م

مقدمة

مقدّمـــة

إن الطفل هو رجل الغد، وتحقيق ذلك يستدعي منا العمل على وضع الأسس اللازمة لتكوين وتنشئة طفل يملك كل القدرات التي تخوله لأن يكون هذا الرجل، وإذا كانت القيم الأخلاقية والتربوية هي أول ما يجب غرسه في هذا الطفل، فإنه إلى جانب ذلك، يحتاج إلى ما ينمي قدراته الذهنية ويربيه تربية جمالية من شأنها أن تسير به لأن يكون الوريث المنتظر لاستكمال ما بدأه الأولون، ومن ضمن ما يساهم في تحقيق هذا ما يسمى بأدب الأطفال، هذا الميدان الرحب الذي يختزل في داخله جملة القيم والمبادئ التي كثيرا ما بحث عنها الدارسون والباحثون، قصد اكتشاف عالم الطفل وأسرار هذا العالم وخباياه، حتى يتسنى لهم وضع الأسس المشار إليها سابقا.

ولأن أدب الأطفال هو من الوسائط القادرة على تفجير إبداع الطفل، والتأثير العميق على طاقاته النفسية والإبداعية في حاضره ومستقبله، فهو يشكل بذلك أهم القضايا النقدية التي يجدر بالنقاد الجزائريين الاحتفاء بها، وفعلا هذا ما لمسناه خلال القرن العشرين، إلا أن هذه الدراسات كانت في أغلبها تركز على جانب مهملة آخر، والمتمثل في "**مسرح الطفل**"، هذا المجال الذي لا زال يفتقر إلى دراسات نقدية جزائرية تسعى إلى الإلمام بجوانبه.

بناء على ذلك، فإن فكرة هذا البحث الموسوم بـــ "**مسرح الطفل في الجزائر – عز الدين جلاوجي أنموذجا**–" انبثقت من النقص الكبير في ظهور دراسات تهتم بمسرح الطفل في الجزائر، وإن برز بعض الاهتمام من طرف النقاد والأدباء فهو ليس بالكافي من الدراسة والتحليل. إلى جانب هذا، فإن الذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع هو تلك الرغبة التي تلح عليَّ في إبراز واقع مسرح الطفل في الجزائر، سواء في شكله المكتوب أو المعروض، وكذلك قصد إبراز حقيقة للجميع مفادها أن الجزائر هي الأخرى تمتلك اهتماما بمسرح الطفل إلا أنها تحتاج إلى من يأخذ بيدها فيقوم بتمحيص الأعمال المسرحية التي تقدم للطفل الجزائري، وهذا قصد تطوير النص المسرحي وكل التقنيات المرتبطة بهذا النص من أجل إنجاحه على خشبة المسرح.

إن اختياري لهذا الموضوع، يفرض عليَّ بعض الإشكالات أحاول معالجتها في صفحات هذا البحث، وتتمثل في:

كيف كانت بدايات مسرح الطفل في الجزائر، وما المراحل التي مر بها في تطوره؟

ما الأشكال التي برز عليها؟ وما هي أهدافه، وأهم مميزات الكتابة المسرحية الموجهة للطفل الجزائري؟

ما هي أهم المقاصد التي تؤديها مسرحيات عز الدين جلاوجي الأربعين؟

ما الطرق والتقنيات الفنية التي وظفها الكاتب في مسرحياته للأطفال؟

من هذا المنطلق جاء تقسيمي لهذا البحث إلى : مدخل، وثلاثة فصول، وملاحق وخاتمة. ناقش المدخل المعنون بـــ "**واقع أدب الأطفال في الجزائر**" مصطلح الطفولة والمراحل العمرية التي يمر بها الطفل وخصائص هذه المراحل، كما أبرز بدايات أدب الأطفال في الجزائر وواقعه.

وتخصص الفصل الأول الموسوم بـــ "**واقع مسرح الطفل في الجزائر**" في دراسة نشأة مسرح الطفل في بلادنا ومراحل تطوره في تسلسل كرونولوجي تاريخي، ثم أورد مفهوما لمسرح الطفل وأشكاله، وبين أهميته وأهدافه، وعلاقته باللعب وأهم تقنياته، ليعرج بعد ذلك على مصادر الكتابة المسرحية الموجهة للطفل في الجزائر ومميزاتها، وخلال هذا الفصل حاولنا الإلمام بجوانب مسرح الطفل في شكليه المكتوب والمعروض.

وتطرق الفصل الثاني إلى: "**موضوعات مسرحيات الأطفال عند عز الدين جلاوجي**"، ليقف أولا عند أهم الموضوعات التي تشمل مسرح الطفل في الجزائر بشكل عام، ثم يُخَصِّصُ ذلك بدراسة موضوعات مسرحيات جلاوجي الأربعين، مبينا أهدافها كاشفا عن مضامينها والقيم التي تؤديها.

وجاء الفصل الثالث لدراسة "**الخصائص الفنية لمسرحيات الأطفال عند عز الدين جلاوجي**"، فوقف عند اللغة والأسلوب أولا، ثم تطرق إلى بقية الخصائص المتمثلة في: (أفكار المسرحيات، بناؤها الدرامي، شخصياتها، حوارها، حبكتها ودور الأبيات الشعرية والأناشيد المصاحبة للنص المسرحي)

وفي الملاحق، جمعت أرشيفا لمسرحيات الأطفال المعروضة بالمسرح الجهوي لولاية باتنة من 1987 إلى 2010 كعينة تبرز اهتمام الدولة بهذا المجال، ثم أوردت سيرة ذاتية عن الكاتب عز الدين جلاوجي، والملحق الثالث يضم مضمون اللقاء الذي دار بيني وبين الكاتب الجزائري جلاوجي حول تجربته الإبداعية المسرحية للطفل الجزائري، وختمت بحثي هذا بأهم النتائج التي توصلت إليها من خلال استعانتي بجملة من المصادر والمراجع التي مكنتني من تحقيق ذلك، حيث اعتمدت بشكل رئيس على مسرحيات جلاوجي الأربعين، وعلى بعض المسرحيات المطبوعة وأخرى تم عرضها في بعض المسارح الوطنية على غرار المسرح الجهوي بباتنة وخنشلة، كما اعتمدت على بعض الصحف ومتون البحوث الجامعية، وبعض الكتب التي تناولت الدراسات المسرحية عامة، إلى جانب حضوري الميداني للأيام المسرحية المقامة في مسرح باتنة، وبعض الاستفسارات الشخصية مع أهل الاختصاص في مسرح وهران الجهوي ومسرح أم البواقي، والتي ساعدتني في وضع بعض الخطوط العريضة لإشكالات كانت تصادفني خلال مسيرتي في البحث.

أما المنهج الذي اتبعته في دراستي هذه فكان منهجا تركيبيا تشكل من المنهج التاريخي الذي تبنيته في المدخل والفصل الأول، قصد الوقوف على بدايات أدب الأطفال في الجزائر والمسرح منه، ولإبراز مراحل تطور مسرح الطفل في الجزائر اعتمدت على المنهج الإحصائي في إحصاء العمل الموجه للطفل في المسارح الجهوية المذكورة في متن هذا البحث وبالضبط في الفصل الأول، والمنهج الوصفي التحليلي والمنهج الفني اعتمدتهما في دراسة مضامين مسرحيات جلاوجي وأهدافها، والتقنيات الفنية التي بنى عليها مسرحياته هذه.

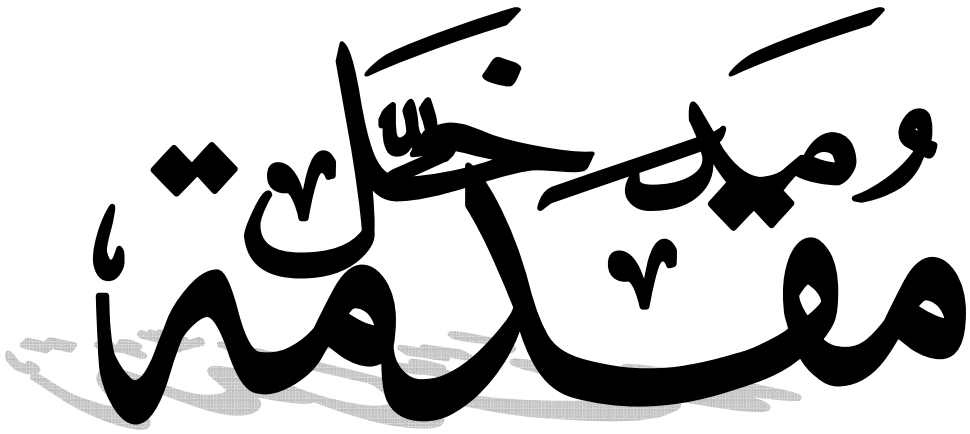
ولا يفوتني أن أذكر الصعوبات التي واجهتني أثناء رحلتي مع هذا البحث وقد تمثلت في ندرة الدراسات المتخصصة في هذا المجال، وعدم توفر المصادر والمراجع المسرحية المطبوعة وحتى المخطوطة، وكذا ندرة العروض المسرحية المصورة وافتقاد أرشيف يجمع هذه الأعمال.

وعلى الرغم من هذه الصعوبات، فلقد وجدت في طريقي من يذللها ويأخذ بيدي إلى الاستمرار، ومن هؤلاء مدير مسرح أم البواقي الأستاذ لطفي بن سبع، الذي وقف معي في كل خطوة أخطوها مشجعا لي على إتمام مسيرتي، كما لا أنسى مسؤول مكتبة المسرح والفنون الذي لم يبخل علي بالمساعدة، وكل من وقف إلى جانبي في جامعة السانيا بوهران.

إن الاعتراف بالجميل يدعوني إلى أن أوجه شكري لكل من أسدى إليَّ يد العون والمساعدة وأول هؤلاء أستاذي الدكتور عبد السلام ضيف، الذي كان على الدوام يسدي لي مجموعة من النصائح والتوجيهات، وكان صبورا على الأخطاء التي أقع فيها، وجميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة باتنة، لحرصهم على تعليمنا وتزويدنا بمختلف التوجيهات، جزاهم الله خيرا على سعيهم هذا في سبيل نجاحنا وتفوقنا خلال مشوارنا الجامعي.

أرجو أن يكون هذا العمل المتواضع نورا ونبراسا يبصر الضال لأهمية هذا اللون الأدبي، وبآفاق معاصرة وضروب متجددة لهذا الأدب الجميل.

ووفقنا الله لما يحبه ويرضاه


مدخل
مقدمة

"واقع أدب الأطفال في الجزائر"

أولا: مفهوم الطفولـــــــــــة

أ- لغـــــــــة

ب- اصطلاحـــا

ثانيا: المراحل العمرية التي يمر بها الطفل وخصائصها

أ- مرحلة الواقعيّة والخيال المحدود

ب- مرحلـة الخيـال المنطلق

ت- مرحلـــة البطولـــة

ث- مرحلـــة المثاليـــة

ثالثا: أدب الأطفـال في الجزائـــر

أولا: مفهوم الطفولـــة

أ- لغـــــــــة:

الطِّفْل: البنان الرخص. المحكم: الطَّفْلُ بالفتح الرخص الناعم. والجمع طِفَال وطُفُول. والطفل والطفلة الصغيران. و(الطِّفل) هو الصغير من كل شيء، والصبي يدعى طفلا حين يسقط من بطن أمه، إلى أن يحتلم[1]

وفي المعجم الوسيط ورد المعنى المعجمي لكلمة الطفل على النحو الآتي:

الطِّفل: طَفُلَ، طُفُولَةً وطَفَالَةً: نَعُمَ ورَقَّ وصار طفلا. والطِّفل: المولود ما دام ناعما رخصا. والولد حتى البلوغ، وهو للمفرد المذكر، (ج) أطفال.

وفي التنزيل العزيز تحدد مفهوم الطفل بأنه منذ ولادة الصبي إلى أن يحتلم. قال تعالـــــــى:

﴿ وَنُقِرُّ فِي الأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ﴾[2]

وفي الشعر العربي، يحدد مفهوم الطفل على أنه كل جزء من شيء، حدثا كان أو معنى، حيث يقول الشاعر:

يَضُمُّ إِلَى اللَيْلِ أَطْفَالَ حَيِّهَا كَمَا ضَمَّ أَزْرَارَ القَمِيصِ البَنَائِقِ[3]

وما يلاحظ من خلال هذه التعاريف اللغوية أن المعنى المعجمي يشترك مع المعنى القرآني لمفهوم الطفل، حيث حُدِّد عند كل منهما بأنه منذ أن يولد الطفل حتى يبلغ الحلم. وهذا المفهوم العربي للطفولة يتوافق مع كثير من النظريات العلمية الحديثة.

ب – اصطلاحـــــا:

---

[1] محمد بن مكرم بن علي بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، م1، 1995، ص 401. مادة (طفل)

[2] الحج، 5.

[3] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2005، ص 560. مادة (طفل)

تعدَّدت التعاريف لمفردة الطفولة وتنوعت من باحث إلى آخر، كل حسب تخصصه وتوجهاته في دراسة ما يتعلق بالطفل وعالمه الخاص. ورغم هذا التنوع إلا أن هذه المفاهيم اشتركت فيما بينها في كثير من الخصائص المشتركة بين الأطفال. ويمكن حصر بعض هذه التعاريف في الآتي:

يُعـرِّف كـل من محمد برهـوم ونايفـة قطامي الطفولة بأنها: « **تضم الأعمار التي تمتد مـا بيـن المرحلـة الجنينيـة ومرحلة الرشـد... وتعبـر الطفولـة بـالفـرد من مرحلـة**

العجز والاعتماد على الآخرين بدءا بأولياء الأمور إلى مرحلة الاعتماد على النفس تبعا لقدراته واستعداداته وتنشئته الاجتماعية »[4]. وهذا يعني أنَّ الطفولة تتباين من جيل إلى جيل آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر، وذلك طبقا لمتطلبات بيئة الفرد.

وفي كتاب **(الطفولة في قرون)** يشير فيليب أريس Aries. F إلى أن الطفولـة «**مصطلح حديث نسبيا، فالأطفال في القديم كانوا يعيشون بين الكبار، يرتدون نفس الملابس، ويتصرفون مثلهم، ولم يكن معروفا أن للطفولة مراحلها، وخصائصها، وأغراضها وفرصها كاللعب والخيال** » [5]

إلى جانب هذين التعريفين، فإن معظم علماء النفس أمثال: ستانلي هول، وبياجيه، وأريكسون وكولبرج، وعلماء مدرسة التحليل النفسي، وعلماء الاجتماع المهتمين بالتغيير الاجتماعي، وكذلك نتائج الدراسات الإكلينيكية والتجريبية يتفقون فيما بينهم على أن الطفولة « **هي مرحلة حياتية فريدة، تتميز بأحداث هامة، فيها توضع أسس الشخصية المستقبلية للفرد البالغ، لها مطالبها الحياتية، والمهارات الخاصة التي ينبغي أن يكتسبها الطفل... إنها وقت خاص للنماء والتطور والتغير، يحتاج فيها الطفل إلى الحماية والرعاية والتربية**»[6]

من خلال هذه التعريفات نستنتج أن الطفولة هي مرحلة عمرية من دورة حياة الكائن الإنساني، تمتد من الميلاد إلى بداية المراهقة، وأحيانا حتى سن الرشد. هذه المرحلة الطفولية تسمح للطفل

---

[4] محمد برهوم ونايفة قطامي، طرق دراسة الطفل، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2001، ص 17.

[5] محمد عودة الريماوي، في علم نفس الطفل، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998، ص 45.

[6] المرجع نفسه، ص 46.

[*] بعض الباحثين يقسمون مراحل نمو الطفل تبعا للأساس الشرعي، وآخرون يراعون الأساس البيولوجي، وآخرون يراعون الأساس الأدبي.

باللعب، ومشاهدة برامج الأطفال التليفزيونية كما تسمح له باكتشاف كل الفضاءات المحيطة به، الثقافية منها، والرياضية، والتعليمية وحتى عالم الرحلات الأسرية، وغيرها من الفضاءات. وجدير بالذّكر أنه بالرّغم مِنْ اتّفاق العديد مِنَ الباحثين في هذه المفاهيم حول الطفولة، إلاّ أنّهم يختلفون في تحديد المراحل العمرية لنمو الأطفال، وهذا ما سنقف عنده فيما يلي قصد توضيحه، والتعريف بميزة كل مرحلة من هذه المراحل[*]

ثانيا: المراحل العمريـــة التي يمر بهـــا الطفل وخصائصهـــا

إنَّ الطّفولة تشكّل عالما قائما بذاته، وما يَصْدُق على أطفال في عمر معين لا يصدق على أطفال آخرين في عمر آخر، ومن أجل ذلك قُسِّمت الطفولة البشرية إلى مراحل، إلا أن هذا التقسيم يختلف من باحث إلى آخر، وهذا التَّباين راجع إلى طبيعة تخصص أو اتجاه بحث كل باحث في هذا الصدد، « **فهناك من يستند في تقسيمه إلى المميزات أو السمات الجسمية للنمو، وهناك من يجعل العلاقة الاجتماعية بين الطفل والبيئة مبدأ لهذا التقسيم، بينما آخرون يجعلون السن أو الفترات العمرية المتتابعة للوليد البشري أساسا لهذا التقسيم أيضا** »[7]. وعلى هذا الأساس فإن مراحل الطفولة هي مراحل تقديرية، وليست حاسمة مطلقة.

في ضوء الدراسات الخاصة بنمو الأطفال قدم لنا علماء النفس والتربية تقسيمات عديدة لمراحل النمو، لكل مرحلة منها خصائص معينة تميز الأطفال من النواحي النفسية بصفة عامة، والعقلية والوجدانية بصفة خاصة. ويمكن النظر إلى تقسيمات مراحل الطفل العمرية من وجهة النظر الأدبية في المراحل الآتية[8]:

أ/ مرحلة الواقعية والخيال المحدود.

ب/ مرحلة الخيال المنطلق.

---

[7] طارق جمال الدين عطية وآخر، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2002، ص 60، 61.

[8] ينظر، هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 123، مارس 1998، ص 18.

ت/ مرحلة البطولة.

ث/ مرحلة المثالية.

خصائص هذه المراحل:

أ/ مرحلة الواقعية والخيال المحدود:

تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم من ثلاث إلى خمس سنوات، وهذه المرحلة تقابل مرحلة ما قبل المدرسة، فالطفل مازال يعيش في بيئة اجتماعية محدودة لا تتعدى الأهل، والأقـــارب، وبعض الجيـــران والأصدقـــاء والدمى التي يلهو بها، وبعض الأشياء التي يتعامل معها في المنزل أو الشارع[9].

ولأن الطفل قادر على المشي في هذه الفترة، فالمؤكد أنه سيهتدي إلى استخدام حواسه محاولا بذلك التعرف على البيئة المحيطة به، فيزداد بذلك حبه للاستطلاع واكتشاف العالم من حوله، لذا نجد أطفال هذا العمر يكثرون من توجيه الأسئلة فعرفوا بأنهم أبناء السؤال.

« **وتتصف حركة الطفل بالسرعة والنشاط، ويميل إلى اللعب الإيهامي. أما الخيال فهو محدود عنده لا يتجاوز نطاق البيئة التي يعيش فيها، كما يكون إيهاميا، وأيضا يشتد ميل الطفل إلى المحاكاة والتقليد** »[10]

إنَّ الجانب الأهم هنا هو تساؤلنا عن إمكانية تفاعل طفل هذه المرحلة مع مختلف أشكال الأدب الموجه له، فنجد أن طفل هذه المرحلة « **يبدي ميلا واضحا وشغفا كبيرا بالقصص الخرافية والخيالية، كما يميل إلى التمثيليات التي تتكلم فيها الحيوانات والطيور، فالطفل في هذه المرحلة يسعى إلى تجسيد القصص التي يتلقاها، وهذا يؤكد مدى قبوله لقصص تنطوي على موضوعات وشخصيات مألوفة، كالأم، والأب والإخوة** »[11]

ب- مرحلـــة الخيـــال المنطلـــق:

---

[9] ينظر، محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2004، ص 247.

[10] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[11] عبد الحميد ختالة وآخرون، أدب الطفل بين الواقع والطموح، مطبعة الثقة، سطيف، ط1، 2009، ص 76.

تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ست إلى ثماني سنوات. وفيها يكون الطفل قد ألمَّ بكثير من الخبرات المتعلقة ببيئته المحدودة، « **وبدأ يتطلع بخياله إلى عوالم أخرى، تعيش فيها الجنيات العجيبة والحوريات الجميلة والملائكة والعمالقة والأقزام في بلاد السحر والأعاجيب** »[12]

يتسع في هذه المرحلة فضول الطفل، فهو دائم التساؤل عما يحيط به، ولكن تزيد تساؤلاته في هذه المرحلة عن السابقة، على اعتبار أنه شغوف لمعرفة الكثير عن العالم الواسع الرحب أكثر مما مضى، ويُلاحَظُ أنَّ نسبة كبيرة من أسئلة الأطفال في هذه الفترة سببها « **المخاوف من أشياء لم يكن للأطفال بها خبرة سابقة أو مباشرة** »[13]

إلا أن تفكير الطفل هنا لا يزال مرتبطا بالأشياء المحسوسة ويستطيع أن يحدد زمن ومكان المواقف أو الأحداث التي يعيشها، لكنه لا يقدر على تحديد أسبابها.

إنَّ الأطفال في هذه الفترة ينجذبون إلى قصص المغامرات الخيالية، فكثيرا ما نجدهم يتعلقون بالمغامرين الأبطال، وهذا ما نلمسه في واقعنا من خلال انبهار طفل بشخصية مغامرة من شخصيات الرسوم المتحركة، خاصة منها تلك التي تسعى إلى تحقيق الخير والعدالة ونشر التسامح بين الناس.

ت- مرحلة البطولة:

تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين تسع سنوات إلى اثنتي عشرة سنة. وخلال هذه المرحلة « **ينتقل الطفل إلى الواقعية بعد أن يبتعد تدريجيا عن الأمور الخيالية، ويميل إلى الأعمال التي تظهر فيها روح التنافس والشجاعة والبطولة، والألعاب ذات الطابع المهاري والتنافسي** »[14]

وما يلاحظ على طفل هذه المرحلة هو وعيه بالأحداث والوقائع، فيصبح قادرا على حفظ تواريخها، كما تبدو عنده قدرة على إدراك الحقائق العلمية والألفاظ والعبارات والأناشيد والأغاني والعلاقات بين الأشياء خاصة الزمنية منها، وهذا ما يفسر ميل الطفل إلى « **قصص**

---

[12] أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، 1991، ص 40.

[13] هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 33.

[14] محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الأطفال، ص 251.

الشجاعة والمغامرة والعنف، بالإضافة إلى القصص الهزلية والقراءات المبسطة وكتب المعلومات »[15]

ث- مرحلـــــة المثاليَّـــــة:

تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين اثنتي عشرة سنة إلى ستة عشرة سنة. وتقابل فترات المراهقة. خلال هذه الفترة نشهد الكثير من التغيرات الجسمية والنفسية والانفعالية، التي قد تكون حادة في أحيان كثيرة.

وأكثر المغامرات التي يتشوق إليها الأطفال في هذه الفترة هي « **التي تقوم ببطولتها شخصيات رومانتيكية، وخاصة تلك التي تواجه الصعاب الكبيرة والعوائق المعقدة من أجل الوصول إلى حقيقة من الحقائق، أو الدفاع عن قضية عادلة، ويتشوقون أيضا إلى القصص البوليسية، وقصص الجاسوسية. أما القصص التي تتناول العلاقات الجنسيـــة فإنها تجذبهم كثيرا حيث إنهم يشارفون على البلوغ الجنسي** »[16]

ما يلاحظ على طفل هذه المرحلة هو تعلقه بمن يحبهم ويقدرهم، فيبحث دائما فيهم عن المثل العليا، أو القدوة الحسنة التي يقتدي بها. ويحتاج طفل هذه الفترة إلى أعمال أدبية، يبرز فيها روح

المغامرة والشجاعة والعنف، وهنا يفيد الطفل الكثير من المسرحيات البوليسية، وقصص الحروب التي تظهر شجاعة الأبطال وبسالتهم. وفي تاريخنا الكثير من البطولات التي تشبع متطلبات نموهم[17]

كما أنَّ الطفل أو المراهق يكون واسع الخيال، ويبدو ذلك جليا في كتاباته، وهو يختلف عن أطفال المراحل السابقة في أسلوبه إذ « **تبدو أساليب الفئة الأولى ضحلة، ساذجة، بسيطة، ليس فيها صناعة. بينما أساليب الخيال عند المراهقين فيها تزيين وزخرفة** »[18]

تلك كانت أهم المراحل العمرية التي يمر بها الطفل أثناء نموه الطبيعي، وأهم ما يميزها من خصائص جسمية (فيزيولوجية)، نفسية، انفعالية وحتى أدبية.

---

[15] عبد الحميد ختالة وآخرون، أدب الطفل بين الواقع والطموح، ص 77.

[16] محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الأطفال، ص 252.

[17] ينظر، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[18] هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، ص 53.

ثالثا: أدب الأطفـــال في الجزائـــر

على الرغم ما مرت به الجزائر من ظروف اقتصادية، وثقافية واجتماعية صعبة أيام الاحتلال الفرنسي، فإنها لم تتوان عن الاهتمام بكل ما من شأنه أن يُسْهِمَ في تنمية قدرات الطفل الجزائري وبناء شخصيته، فالمتتبع لتاريخ الأدب في الجزائر، يلاحظ تلك الإسهامات التي جاد بها الأدباء على شريحة الأطفال، من شعر وقص ومسرح حتى برامج الأطفال الإذاعية والتلفزيونية، حتى أننا نلحظ مدى تأصل أدب الطفل في المجتمع الجزائري، فهو قديم قدم العائلة الجزائرية، وأكبر دليل على ذلك أغاني الرقص التي تغنيها الأمهات والجدات لأطفالهن، ويرقصن في ارتفاع وانخفاض مرددات:

«... هش هر، هش هر

إنشاء الله تكبر

تمشي للحانوت

واتجيب لمك لعسل... »[19]

إضافة إلى أغاني الرقص، فإن البيوت الجزائرية عُرِفَت أيضا بالمسامرات الليلية، من خلال ما كانت تسرده الجدات على مسامع الأطفال من حكايات شعبية مليئة بالمغامرات والخرافات التي تحوي في مضامينها جملة من القيم الإنسانية والدينية والتربوية، زيادة إلى الألغاز والأحجيات.

للتجدُّر أكثر في تاريخ الكتابة للطفل الجزائري حري بنا أن نشير إلى « **محاولات أفراد جمعية العلماء الجزائريين في اهتمامها بتعليم الصبيان والفتيان، الشيء الذي انجر عنه آليا أخذ هذا المستوى من الأدب بالرعاية والتأليف** »[20]. فمن جملة إسهامات الجمعية في هذا الشأن، تلك المسرحيات والقصص والأناشيد التي كانت تُقَدَّمُ في مدارسها، نذكر منها: « **مسرحية "بلال" للشاعر محمد العيد آل خليفة التي قُدِّمت سنة 1938. بالإضافة إلى عدة مسرحيات كتبها محمد الصالح رمضان، مثل: "النَّاشئة المهاجرة"، "الخنساء"**

و"مغامرات كليب"، دون أن ننسى في هذا المقام ما قدمه كل من رضا حوحو وأحمد ابن ذياب، وذلك من خلال فترة الأربعينيات وبداية الخمسينيات – قبل الاستقلال– »[21]

أما بعد الاستقلال فقد عاد الاهتمام بأدب الطفل مع نهاية الستينيات، عبر تخصيص بعض الجرائد مثل: جريدتي "**الشعب**" و"**المجاهد**"، ومجلة "**ألوان**" لصفحات أسبوعية موجهة للطفل.

إلى جانب هذه الصحف نجد العديد من المجلات التي اهتمت بأدب الطفل، والتي من بينها: « **مجلة "أمقيدش"، وهي مجلة مصورة عامة تصدر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر، وللمجلة مجموعاتها الدائمة لمؤلفي القصص ورسامين ومخرجين... لاقت رواجا كبيرا وشهرة واسعة من لدن الصغار، إلى جانب بعض العناوين الأخرى كمجلة "طارق"، مجلة "ابتسم"، مجلة "الشبل" ومجلة "جريدتي" ومجلة "الرياض"** »[22]

---

[19] محمد مرتاض، من قضايا أدب الأطفال، دراسة تاريخية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 26.
الحانوت: الدكان. **اتجيب:** تجيء به. **لمك:** لأمك.

[20] عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر، دراسة في المضامين والخصائص، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص 31.

[21] نبيل دحماني وآخرون، أدب الطفل بين الواقع والطموح، ص 31.

[22] عبد الرزاق بن السبع، قصص الأطفال في المغرب العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الآداب، إشراف د. محمد زغينة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، السنة الجامعية 1424، 1425هـ، 2003، 2004م، ص 92، 93.

أما من كتب من رعيل الأدب الجزائري الحديث في هذا الشأن فصفوة أعلامه: « **محمد الأخضر السائحي، الطاهر وطار، بوزيد حرز الله، سليمان جوادي، عبد العزيز بوشفيرات، مصطفى محمد الغماري، موسى الأحمدي نويوات، محمد ناصر، محمد دحو، محمد مفلاح وغيرهم كثير** »[23]. وقد صاغ هؤلاء كتاباتهم إما نثرا أو شعرا، فمنهم من اختص في كتابة القصص، ومنهم من كان يكتب شعرا وقصا.

حري بنا أن نشير إلى بروز بعض دور النشر في الجزائر التي ساهمت بشكل كبير في تصنيع كتاب الطفل، ومحاولة إخراجه إخراجا فنيا مميزا للتدرج به إلى مستوى يغري الطفل بالاقتناء. وتأتي في صدارة هذه الدور « **الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، حيث أصدرت سلسلة "الأب كنور"، وبعض الكتب المتفرقة، مثل: "الأخلاق الفاضلة"، "الأمير في القصر المسحور"، "سالم وسليم"، "الفرصة الكبرى"، "الكيس العجيب" و" الثعلب والأسد" وغيرها** »[24]

هناك أيضا دار الهدى للطباعة والنشر، فقد تخصصت كما هو واضح من اسمها في الكتب الدينية العلمية، مثل: « **موسوعة الأسئلة التعليمية "أجبني لماذا؟"، "جسم الإنسان" و"عالم الحيوان". كما أصدرت خمسين قصة من سلسلة الأبطال، وسلسلة أبطال الرحمان... واهتمت هذه الدار بالطفل من سن الحضانة إلى سن الرابعة عشر** »[25]، فشهد لها بالاهتمام الكبير بمجال التربية العلمية والدينية.

ومن مظاهر اهتمام الدولة الجزائرية بأدب الطفل، تلك التظاهرات الثقافية والمهرجانات الوطنية التي تنظمها وزارة الثقافة سنويا وخلال المواسم الدراسية، ومن أمثلة ذلك « **أن أعدت المكتبة الوطنية في شهر فيفري 2008 جائزة أحسن رواية نالها الروائي أحمد خياط، حيث ألف رواية خاصة بالأطفال ما بين السادس عشرة والثامنة عشرة سنة، تحت عنوان "مغامرات الماكر"** »[26]

---

[23] عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر، ص 31.

[24] سميح أبو مغلي وآخران، دراسات في أدب الأطفال، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 1992، ص 25.

[25] عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر، ص 33.

[26] غنية دومان، أدب الأطفال عند محمد ناصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف د.محمد منصوري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، السنة الجامعية 1429، 1430هـ، 2008، 2009م، ص 29.

كما نظمت وزارة الثقافة الأيام المسرحية للطفل عدة مرات وفي عدة ولايات جزائرية، كوهران، مستغانم، سيدي بلعباس... وآخرها كانت في ولاية باتنة في شهر ديسمبر من عام 2010. وكذلك خصصت اهتماما كبيرا بالمهرجانات الوطنية لمسرح الطفل، فولاية خنشلة شهدت ثلاث دورات لهذا المهرجان ممتدة من سنة 2008 و2009 إلى صيف 2010. ضف إلى ذلك ما كانت تنظمه دور الثقافة من معارض لكتاب الطفل على غرار مكتبة الحامة بالجزائر، والمركز الثقافي لولاية سطيف. ويدل هذا الاهتمام من قبل الدولة على نمو الوعي بمدى أهمية أدب الأطفال في تكوين أجيال صالحة لتقود الأمة في المستقبل.

خلاصة القول، هي أن الجهود التي تُبْذَلُ في حقل الكتابة للأطفال ليست ذات شأن كبير في العالم العربي، والجزائر على الخصوص. فعلى الأدباء والشعراء أن يسعوا جادين لإزاحة الأشواك من طريق تثقيف الطفل بواسطة إسهاماتهم الشعرية والأدبية والفكرية، كي يُعَرِّفُوا الطفل الجزائري بالثقافة العربية الأصيلة، محاولين بذلك إبعاده عن ثقافات الغرب التي كثيرا ما يجدون فيها سبيلهم لإشباع فضولهم، وملء فراغهم. وهذا العمل يتطلب تضافرا مشتركا بين الحكومات ووزارات الثقافة ومراكز التربية، فالإمكانات المادية لا يملكها الأديب وحده، ومن هنا تظل مشاركة الفئات كلها ضرورية لإرساء قواعد هذا الأدب وتأصيله في العالم العربي، والجزائر منه.

الفَصل الأَوّل

"واقع مسرح الطفل في الجزائر"

أولا: نشأة مسرح الطفل في الجزائر ومراحل تطوره

ثانيا: مفهوم مسرح الطفل وأشكاله

ثالثا: أهمية مسرح الطفل

رابعا: أهداف مسرح الطفل

خامسا: اللعب ومسرح الطفل

سادسا: تقنيات العمل المسرحي الموجه للطفل

سابعا: مصادر الكتابة المسرحية للطفل في الجزائر

ثامنا: الكتابة المسرحية للطقل، شروطها وخصائصها

أولا: نشأة مسرح الطفل في الجزائر ومراحل تطوره

إذا كان فن المسرح يؤرخ له منذ أيام الإغريق قبل الميلاد، فإن مسرح الأطفال يعد حديث النشأة، حيث بدأ الاهتمام به واحتضانه من قبل كثير من دول العالم في القرن العشرين، والجزائر واحدة من هذه الدول، رغم أن عنايتها بالمسرح- المخصص للكبار والصغار- جاء متأخرا.

فبحكم الظروف السياسية التي كانت تعيش الجزائر في ظلها، من جراء سياسة المستعمر الفرنسي، والأساليب القمعية التي كان ينتهجها قصد اجتثاث الثقافة ومنع وصولها للمجتمع الجزائري، استلزم ذلك كله تأخر ظهور المسرح عندنا، إذ لم تعرف الجزائر المسرح إلا حديثا[27]، حيث كانت بدايته بسيطة ساذجة، لا تتعدى كونها تمثيليات فكاهية يغلب عليها طابع الغناء، أو اسكتشات قصيرة مقارنة بالدول الأخرى عبر جميع أنحاء العالم، وهذا ما أكده مصطفى كاتب، الذي علق عن هذه البداية بقوله: « **ظهر المسرح الجزائري من خلال العرض الشعبي...حيث كانت الاسكتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان، وهو لهذا مسرح تجاري... وهو مسرح شعبي غير مثقف** »[28]

وعقب فشل المحاولات لكتابة مسرحيات بالفصحى[29]، « **برزت أولى محاولات التمثيل عند المسرحيين "علالو" و"داهمون"، حيث أشرفا على إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة مكتوبة بالعامية، وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال بالعاصمة عام 1926** »[30]

في الثلاثينيات، عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد رشيد قسنطيني، الذي أثرى الخشبة المسرحية الجزائرية بمختلف العروض المنصبة جميعها في الإطار الاجتمـــاعي، مترجما بذلك عمق معاناة الشعب الجزائـــري آنذاك، ليأتي بعده الفنان المسرحي محي الدين باشتارزي، الذي كان له هو الآخر دور في خدمة المسرح الجزائـــري بما خلفـــــه من مسرحيات

متعددة[31].

وعلى وجه العموم، فإن وظيفة المسرح تكمن في قدرته على التغيير الاجتماعي الذي يبديه المبدع في تبنيه لقضايا وطنه، « **ففي خضم الصراعات السياسية، الاجتماعية والاقتصادية التي عرفتها**

[1] يستثنى النص المسرحي الذي كتبه "**إبراهيم دانينوس**" بعنوان " **نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة الترياق بالعراق**". ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 26.

[28] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، تقديم، فاروق عبد القادر، مجلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، ط2، 1990، ص 474.

[3] من هذه المسرحيات ثلاث بقلم طاهر شريف، "**الشقاء بعد الخطب**"1921، "**خداع الغرام**" 1923، والثالثة تراجيديا عن مساوئ الخمر، ينظر، المرجع نفسه، ص 516.

[30] المرجع نفسه، ص 474.

[31] أشهرها ثمانية: **[فاقو، من أجل الشرف، النساء، تشيك تشوك، دار المهابيل، الراقد، ما ينفع غير الصح، البنت الوحشية]**

الجزائر، كان للمسرح دور فعال بالرغم من الإمكانات البسيطة والظروف الاجتماعية الصعبة، ولقد سعى المسرح الجزائري فعلا منذ نشأته إلى تنمية الوعي الجماهيري بقضية الاستقلال المطلب الكبير لتجسيد الشخصية الوطنية »[32]

ما يلاحظ عن هذه الحقبة، أنه بينما كانت الدول الأخرى تُعْنَى بالمسرح كتابة وتمثيلا ونقدا، كانت الجزائر تفتقد إلى هذه الحركة النقدية التي من شأنها أن تترصد كل ما يُكْتَبُ ويُقَدَّمُ مسرحيا لعامة الناس، الشيء الذي قد يساهم في تمييز الجيد من الرديء، ويرجع سبب غياب ثقافة نقدية للمسرح وغيره من الفنون الأدبية السائدة آنذاك إلى السيطرة الاستعمارية، وتضييق الخناق على كل نشاط أدبي يهدف إلى شحذ العزائم وغرس الروح الوطنية في نفوس الشباب الجزائري، إضافة إلى قلة انتشار الصحافة سواء بالعربية أو الفرنسية، وتفشي الأمية وغيرها من العوائق التي وقفت في طريق ظهور كتابات نقدية حول ما يُعْرَضُ من مسرحيات في الجزائر.

ولا يمر على دارس مسرح الطفل وهو يتصفح الدراسات التي اهتمت بالمسرح الجزائري في معظم فتراته، أن هذه الدراسات لم تخصص ولو فصلا للحديث عن مسرح الطفل، واكتفت فقط بالإشارة إلى تاريخ الظهور سنة 1975[33]، فقبل هذا التاريخ لا يمكن الحديث عن هذا الفن الذي غاب في بحوث المسرح الجزائري، إذ كان الطفل سابقا يلقى بعض ما يوجه إليه في ثنايا المسرحيات الخاصة بالكبار، ذلك لأن الطفل الجزائري – خاصة أثناء الحكم الاستعماري – كان مشبعا بالفكر الرجولي، فكيف لطفل أن يعيش أحلامه البريئة ويعمل على تحقيق طموحاته وطفولته تنتهك بالقمع، والجوع والمرض، فلا يسعنا في هذه الحالة إلا أن نصف هذا الطفل بأنه "**رجل صغير**".

من هذا المنظور يتأكد لنا غفلة المسرح الجزائري في بداياته عن الطفل وقضاياه اليومية، فخرج من عالمه إلى عالم الكبار، فما يعنيهم يعنيه، وكل ما سجل عن تلك الفترة هو وجود بعض النصوص التي قد ذكرته بصورة ضمنية[34]، دون أن تخصص له جانبا من العناية به في مواضيع المسرحيات.

(32) أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926 – 1986، مطبعة الجاحظية، الجزائر، 1989، ص 130.

(3) دراسات قليلة جدا تناولت موضوع مسرح الطفل في بضع صفحات، مثل: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 130، وكتاب Bouziane Ben Achour, Le théâtre en mouvement, p 177

(1) هناك بعض النصوص المسرحية التي أشارت إلى الطفل باعتباره أحد ضحايا الحرب ضد الاستعمار، منها: "**نحو النور**"، تروي قصة طفل داخل السجن (1958)، ومسرحية "**العهد**" لعبد الحليم رايس، تروي قصة إعدام طفل.

وإذا كانت أصول مسرح الطفل – بتأكيد الباحثين – تنحدر من الغرب وفي أوربا بشكل أخص، فهناك في المقابل من يحاول إثبات أقدمية الشرق في الاهتمام بأدب الطفل وبالتحديد بالجنس المسرحي منه.[35]

بناء على ذلك يمكن تحديد الميلاد الحقيقي لمسرح الطفل في الجزائر بتاريخ 1975، وهذا بعرض أول عمل مخصص للطفل من طرف المسرح الجهوي بوهران.[36]

مسرح الطفل قبل الاستقلال:

إذا بحثنا بعمق في تاريخ الكتابة المسرحية الموجهة للطفل الجزائري – قبل الاستقلال – وجدنا أن الانطلاقة كانت قد تبنتها فرق الكشافة الإسلامية، ومدارس جمعية العلماء المسلمين والجمعيات الثقافية والفنية التي تجمع بين التمثيل والموسيقى، فقد بذلت هذه المدارس والجمعيات جهودا من أجل إيصال هذا اللون الأدبي إلى الطفل الجزائري، خاصة وأن جهودها هذه كانت تلاقي التضييق من قبل المستعمر الفرنسي، الذي لم يكتف بحرمان الطفل الجزائري من حقه في التعلم واكتساب المعرفة بأنواعها، بل تعدى ذلك إلى إفقاده لعنصري الفرجة والترفيه في حياته اليومية. ولقد رسخت تجربة الكتابة المسرحية لبعض الأدباء، من أمثال: أحمد رضا حوحو، الطاهر فضلاء، أحمد توفيق المدني، أحمد سفطة وعبد الرحمان الجيلالي...الخ، وهذا ما سبقت الإشارة إليه في صفحات سابقة من هذا البحث.

وكذلك ظهرت – فيما بعد – فرق مسرحية كثيرة، مثل: « **فرقة المسرح الجزائري، فرقة هواة التمثيل العربي، فرقة المزهر القسنطيني، فرقة مسرح الغد، فرقة المركـــز الجهوي الدرامي وفرقة عبد القادر غالي بوهران وغيرها** »[37]

وكانت المحاولات المسرحية تكتب باللغة الفصحى، نذكر منها "**الناشئة المهاجرة**" عام 1947، لمحمد الصالح رمضان، وهي « **مسرحية مدرسية تاريخية أدبية في سبعة مشاهد، يدور موضوعها**

---

[2] بعض الباحثين العرب أمثال الدكتور طارق جمال الدين عطية ومحمد السيد حلاوة يؤكدان على أن أصول مسرح الطفل ترجع إلى الحضارة الفرعونية.

[36] يتمثل العرض في مسرحية "**النحلة**". ينظر، أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 130.

[1] تأسست فرقة المسرح الجزائري على يد مصطفى كاتب عام 1940، وهي الفرقة نفسها التي حملت مشعل الثورة تحت اسم "**فرقة جبهة التحرير الوطني الجزائري**" سنة 1958. وتأسست فرقة هواة التمثيل على يد محمد الطاهر فضلاء. أما فرقة المزهر تأسست عام 1948 على يد الدكتور ابن دالي، ومديرها الفني أحمد رضا حوحو. ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، 2005، ص 08.

حول الهجرة النبوية الشريفة ، مثلت لأول مرة في مدرسة دار الحديث بتلمسان »[38]، تلتها مسرحية أخرى للكاتب نفسه بعنوان "**الخنساء**". أما أحمد توفيق المدني فقد كتب "**حنبعل**"، وكتب عبد

الرحمان الجيلالي مسرحية "**المولد**"، وكتب أحمد رضا حوحو مسرحية "**صنيعة البرامكة وأبو الحسن التميمي**"

وهذه المسرحيات كما يبدو من خلال عناوينها، تعالج مواضيع دينية وتاريخية، غير أنها تتفق مع فكر الأطفال المتمدرسين وحتى غير المتمدرسين، خاصة وأن طفل تلك المرحلة كان رجلا صغيرا واعيا بالظروف والمشاكل السياسية التي تمر بها بلاده، فكانت المسرحيات سبيله للبحث عن البديل التعليمي الذي حرم منه، ونافذته في استيعاب فكرة التحرر من السيطرة الاستعمارية، فلم يكن الهدف من تقديم هذه المسرحيات خلق أجواء من الفرجة لامتصاص بؤس الأطفال الجزائريين – آنذاك – فحسب، بل تعدت ذلك إلى رغبتها الجامحة في التوعية والتحذير من الأخطار الاجتماعية التي زرعها المستعمر، والتحسيس بالقضية الوطنية.

وباندلاع الثورة التحريرية عام 1954، كان المسرح هو الآخر على موعد مع قيام ثورة عارمة، فرغم ما عاناه من ضغوط المستعمر خلال هذه الفترة، الذي حاول إبادة الشعب الجزائري واستئصاله أرضا وتاريخا وثقافة، إلا أن نشاطه استمر، وذلك من خلال لجوئه إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية، حيث تواصل في تونس إبان الثورة.

أما المسرح الموجه للطفل، « **فبدأ ضمن المدارس والفرق التعليمية بوصفه وسيلة تربوية تستعمل لتحفيظ الشعر مثلا، كمسرحية مصرع كليوباترا لأحمد شوقي، أو اسكتشات حوارية تيسر عملية فهم الدروس المقررة، وهذا ما يطلق عليه مصطلح "مسرحة المناهج"** »[39]

---

[38] محمد الصالح رمضان، الناشئة المهاجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د،ط)، 1989، ص 01.

[39] تتمثل في مدارس جمعية العلماء المسلمين، حيث كانت الجمعية ترى أن الوسيط البيداغوجي لا بد أن يحمل رسائل للخلف، وهذا ما أكده البشير الإبراهيمي، الذي كان يرى أن تقديم عرض مسرحي واحد خير من ألف خطبة، وصنف التمثيل بوصفه من مقومات النهضة الأخلاقية. ينظر، أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، الجزائر، ط$_1$، 2005، ص 24.

ولم يكن مسرح الطفل مقتصرا على المدارس والجمعيات الدينية فقط، بل تعدى نشاطه إلى المدارس الوطنية أيضا، كمدارس « **حركة انتصار الحريات الديمقراطية، فكان وسيلة تربوية لكنها سياسية بالدرجة الأولى... ثم ظهر منفصلا داخل المدارس في شكل فرقة موسيقية مسرحية من شاكلة**

مسرح محي الدين باشتارزي، ثم ظهر في أواسط الخمسينيات على يد فرنسيين تمثل في حركة الشباب والتربية الشعبية »[40]

إنَّ أهم ما ميز مسرح الطفل في هذه الفترة هو معالجته لمواضيع دينية وتاريخية وقضايا وطنية، من شأنها أن تشعل مشاعر الوطنية في نفوس الأطفال، كما كانت النصوص المسرحية قريبة من الأطفال في الأسلوب واللغة.

ولاحت في الأفق مسرحيات أخرى تعبر عن هذه الفترة، والصمود الذي كان يمتاز به الشعب الجزائري، وإن كانت لا تخص الطفل بشكل مباشر، إلا أنها تحمل بين ثناياها رسالة له باعتباره الوريث الذي سيحمل على عاتقه مهمة الذود عن الوطن، ومن هذه النتاجات، مسرحية "**نحو النور**"، عبارة عن لوحات من كفاح الشعب، ومسرحية "**أبناء القصبة**" لعبد الحليم رايس، التي يدور موضوعها حول استشهاد أفراد أسرة بأكملها باستثناء الأم "**مريم**" التي تبقى حية مثالا للوطن الذي لا يمكن له أن يسلب. ومسرحية أخرى للكاتب نفسه بعنوان "**دم الأحرار**"، التي تلخص التضحيات الجسيمة التي قام بها جماعة من المجاهدين من أجل ترك المشعل لإخوانهم قصد الاستمرار في مكافحة المستعمر[41]، وهذه المسرحيات الثلاث عمل على إخراجها مصطفى كاتب.

وعموما، كان المسرح في هذه الفترة بمثابة المنبر الذي يعلو منه صوت وثورة

شعب، وتحول إلى بندقية بيد كل فنان مسرحي بعد أن تأسست الفرقة الوطنية سنة 1958 بتونس. وكما هو ملاحظ فإننا لا نكاد نعثر على نصوص مسرحية خصصت للطفل فقط، وإنما كانت هناك

---

[2] أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الجزائر، إشراف د، عز الدين المخزومي، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران، السانيا، السنة الجامعية 2006، 2007 م، ص 32.

[3] ينظر، عبد الحليم رايس، مسرحيتا أبناء القصبة، دم الأحرار، منشورات المعهد الوطني للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، 2000، ص 09، 91.

نتاجات مسرحية – مكتوبة أو معروضة على خشبة المسرح – اشترك في تلقيها الكبار والصغار، وهذا نظرا لطبيعة هذه المرحلة والظروف التي كان يعيشها الجزائريون، والتي سبق ذكرها.

مسرح الطفل بعد الاستقلال:

بقيت مسرحية الأطفال في الجزائر حتى نهاية الستينيات مقتصرة على ما يُقدَّم من تمثيليات في المدارس في المهرجانات والاحتفالات المدرسية، حيث التف حول المسرح المدرسي نخبة من المثقفين، نذكر منهم: « **عبد الحليم رايس، مصطفى كاتب، ولد عبد الرحمان كاكي، رويشد، عبد الجليل مرتاض، الصالح لمباركية، أحمد بوتشيشة وغيرهم. ولم تكن الكتابات المسرحية**

في بدايتها إلا للقراءة، إذ كان هدفها تقديم أدب طفولي جزائري يهتم بالطفولة، والتعريف بنضالات وتاريخ وتراث بلادنا، وقد اعتبرت خطوة وتطورا عما كان عليه قبل الاستقلال »[42]

وفي السبعينيات، لقيت الكتابة المسرحية الموجهة للطفل انتشارا واسعا، فلقد « **كان لتبني الجزائر الفكر الاشتراكي أكبر الأثر ليس فقط في ظهور مسرح الأطفال، بل وأيضا في استخدامه بوصفه أحد الوسائل الفعالة في تكوين المواطن (الاشتراكي)، ولتحقيق ذلك ظهر الإتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية، والمهرجان الوطني لأشبال هواري بومدين عام 1977، وبدأ المسرح الإقليمي لمدينة وهران سنة 1975 بتخصيص قسم لمسرح الأطفال، ومنذ هذه السنة وهو يقدم عروضه للأطفال** »[43]

وفي الثمانينيات، ظهر المهرجان الوطني لمسرح الأطفال بمدينة قسنطينة عام 1982، كما أحدثت وزارة التربية مهرجانا سنويا للمسرح المدرسي بمستغانم، خصصت له إمكانات مادية وقوة بشرية، وجوائز تشجيعية سنة 1986، وانقطع بعد ذلك سنة 1992 ليعود عام 1995 [44].

وكان سبب هذه الانقطاعات تلك الظروف السياسية الصعبة التي مرت بها الجزائر، وهي الفترة المعروفة لدى الجميع بالعشرية الحمراء.

---

[42] أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل بالجزائر، ص 33.

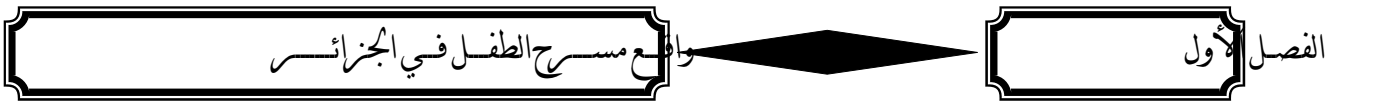
[43] محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الأطفال، ص 240.

[44] ينظر، أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل بالجزائر، ص 34.

وفي منتصف الثمانينيات أنشأت بلدية أرزيو مهرجانا فنيا سنويا لمسرح الأطفال سنة 1986[45]، تَضَمَّنَ برنامجا ثريا، فإلى جانب العروض المسرحية المقدمة، طرحت مناقشات حول مسرح الطفل بهدف تطوير كل ما يقدم لهذه الشريحة من المجتمع ومعالجته معالجة نقدية دقيقة.

وعرفت السنوات الأخيرة دفعا قويا لمسرح الأطفال بالجزائر – تأليفا وعرضا– ففي سنة 1996 قدمت أيام مسرحية للأطفال بوهران، وتعود هذه الأيام في طبعتها الثانية بمسرح المدينة خلال سنة 2011. أما مدينة خنشلة فقد شهد مسرحها مهرجانا وطنيا ثقافيا لمسرح الأطفال في ثلاث طبعات على التوالي، في صيف 2008، 2009 و 2010، ولقيت هذه المهرجانات إقبالا لمختلف الفرق المسرحية التي أمتعت الطفل بما قدمته من عروض مسرحية ترفيهية، تثقيفية، تربوية واجتماعية.

أمَّا بالنسبة لمسرح باتنة الجهوي، فقد خصص هو الآخر أياما مسرحية للطفل في شهر ديسمبر 2010، و مارس 2011. وما هذا الاهتمام من طرف المسارح الجهوية بمسرح الطفل إلا تأكيدا منهم على أن الجزائر هي الأخرى تعمل على إعطاء الطفل حقه في أن يحظى بمثل هذه العروض المسرحية،



لكن يبقى الإشكال الوحيد الذي يطرح بقوة يتمحور في المستوى الذي تُقَدَّمُ به هذه العروض، كون أغلبها لا يتعدى أن يكون عرضا تجاريا، ففي غياب حركة نقدية فإن الطفل الجزائري معرض إلى مشاهدة ما يناسبه وما لا يناسبه، ولذلك فإن مسرح الطفل في الجزائر – حسب جمال بن صابر – « **هو دائما في رحلة بحث عن نفسه... ووسائل الإعلام هي التي منحت اهتماما أكبر للعمل التهريجي على حساب العروض ذات الطرح الأكاديمي** »[46]

ولقد قمنا بعملية إحصائية لأعمال مسرحية خاصة بالطفل، كتبت وعرضت في مسارح كثيرة من الوطن (**مسرح وهران، سيدي بلعباس، الجزائر العاصمة، عنابة، باتنة**

---

[45] Voir, Slimane. Laouari, 1er Festival international du théâtre pour enfant, En attendant les feux de la Rampe, le 18/06/1986. نقلا عن أحلام أميرة بوحجر، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[46] المرجع نفسه، ص 36.

1- المسرح الجهوي وهران[47]				
عنوان المسرحية	المؤلف	الاقتباس	الإخراج	السنة
النحلة	جماعي	/	جماعي	1976
النحلة (إعادة)	//	/	//	1979
البحيرة	//	/	موفق الجيلالي	1981
الرجوع	//	/	جماعي	1982
النحلة (إعادة)	//	/	موفق الجيلالي	1984
يوسف والوحش	//	/	عبد الكريم سلال	1984
جحا وحديدوان	ميسوم سعيد	/	ميسوم سعيد	1988

[2] افتتح بمقتضى المرسوم رقم 73/73 المؤرخ في 1973/04/16، المتضمن إنشاء مسرح وهران، النصوص التشريعية والتنظيمية، مرسوم تنفيذي، الجريدة الرسمية.

المسابقة	بيترا نيسكات	/	سعيد بن يوسف	1990
كنز لويزة	موفق الجيلالي	/	موفق الجيلالي	1990
النية والحيلة	مجاهري ميسوم	/	مجاهري ميسوم	1991
في عالم الحيوانات	//	/	عبد الكريم سلال	1995
كسلان في بلاد الشجعان	//	/	مجاهري ميسوم	2001
المسابقة	بيترا نيسكات	/	م. ميسوم وح. بوعلام	2002
علال وعثمان	عبد القادر بلكروي	بلكروي	موفق الجيلالي	2003
قلعة النور	عبد القادر بلكروي	/	مجاهري ميسوم	2010

وقسنطينة)، ورتبناها ترتيبا كرونولوجيا عند كل مسرح، نوردها في الجدول الآتي[48]:

2- مسرح سيدي بلعباس[49]				
عنوان المسرحية	**المؤلف**	**الاقتباس**	**الإخراج**	**السنة**
العندليب والطائر	هانس كريستيان	قادة بن شميسة	قادة بن شميسة	1983
البيضة الزرقاء	/	//	//	1984
المهرجون	/	//	//	1985
الدمية الخشبية	كارلو كلودي	//	//	1985
ماجد	/	//	//	2000
الأمانة	قرارية عبد الحميد	//	//	2002

[1] ينظر، مجلة الثقافة، ربرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، مجلة وزارة الثقافة، تصدر عن المكتبة الوطنية، العدد الممتاز خاص بالمسرح، رقم 06 و07، 2005، ص 176، 307.

[1] افتتح بمقتضى المرسوم رقم 74/73 المؤرخ في 1973/04/16، ولم يبدأ نشاطه في مسرح الطفل إلا سنة 1983، النصوص التشريعية والتنظيمية، مرسوم تنفيذي، الجريدة الرسمية.

أفراح	/	//	//	2005

4- مسرح عنابة[51]

عنوان المسرحية	المؤلـــف	الاقتباس	الإخـــراج	السنة
مغامرات فطموش	منيرة جداد	/	جمال حمودة	1986
عنوان المسرحية	**المؤلـــف**	**الاقتباس**	**الإخـــراج**	**السنة**
حكمة لبوبة	سعيد دراجي	/	كمال كربوز	1994
الشاطرين	ع.الله أورياشي	ع.الحميد رابية	فوزية آيت الحاج	1986
الأميرة المفقودة	//	/	جماعي	1996
الغابة المسحورة	//	/	//	1987
الطائر العجيب	//	/	محمد العيد فابوش	1998
البطة البرية	أندريسون	علال خروفي	علال خروفي	1990
دورة زحل	//	/	جمال مرير	2002
رحمة وأميرة الغابة المسحورة	ألفريد فرح	أحمد حمومي	ع. الله أورياشي	1993
سنفونية الحرية	/	سلاطنية بشير	جمال مرير	2010
الخياط الماهر	الإخوة غريم	أحمد حمومي	فوزية آيت الحاج	1993
وصية دمنة	ابن المقفع	النذير الحسين	أحمد بن عيسى	1994
النملة والصرصور	لافونتين	أحمد منور	فوزية آيت الحاج	1995
رحلة الخط	ن.الدين الهاشمي	/	إدريس شقروني	1999
وصية دمنة (إعادة)	ابن المقفع	ن.الدين الهاشمي	//	2004
الأمير الصغير	سانت أغزوبيري	محمد شرشال	محمد شرشال	2006
صبيان... لكن	مصطفى علوان	/	سلام محمد عباس	2010

(2) افتتح سنة 1963، بمقتضى المرسوم رقم 12/63 المؤرخ في 1963/01/08، المتعلق بتنظيم المسرح الوطني الجزائري المشرف على جميع النشاطات الثقافية والفنية عبر كامل التراب الوطني، ونقل نقلة نوعية مع تطبيق اللامركزية إثر صدور أمر 38/70 المؤرخ في 1970/06/12 المتعلق بإعادة تنظيم المسرح الجزائري، النصوص التشريعية والتنظيمية، في الجريدة الرسمية المؤرخة في 1963/01/08، في 1970/06/12. ينظر، مجلة الثقافة ربرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، ص 174.

(1) افتتح المسرح الجهوي لعنابة سنة 1973، بمقتضى المرسوم رقم 71/67 المؤرخ في 1973/04/16، النصوص التشريعية والتنظيمية، مرسوم تنفيذي يتعلق بإنشاء المسرح الجهوي عنابة، مؤرخ في 1973/04/16 في الجريدة الرسمية.

5- مسرح باتنة الجهوي[52]				
عنوان المسرحية	المؤلـــــف	الاقتباس	الإخـــــراج	السنة
الحمامة	صالح لمباركية	جماعي	جماعي	1987
كنزي	صلاح الدين لزهر	/	صلاح الدين لزهر	1991
باديس النية والحكيم	جماعي	/	لطفي بن سبع	1991
جزيرة النور	بوبير صالح	/	بوبير صالح	1996
رحلة الأمير الصغير	سانت أغزوبيري	خيرة بن شادي	علي جبار	1999
الحافر الفضي	موريك ياكفيني	فاتن الجراح	فاتن الجراح	2001

[52] أنشئ المسرح الجهوي بباتنة عام 1988، بمقتضى المرسوم رقم 281/85 المؤرخ في 1988/11/12، المتضمن إنشاء المسرح الجهوي باتنة، النصوص التشريعية والتنظيمية، المرسوم التنفيذي رقم 281/85 المؤرخ في 1988/11/12، من الجريدة الرسمية.

علي بابا الكبير	فؤاد لبوخ	/	فؤاد لبوخ	2010
الدمية	فريد فروجي	/	فريد فروجي	2010

6- مسرح قسنطينة الجهوي[53]				
عنوان المسرحية	**المؤلـــف**	**الاقتباس**	**الإخـراج**	**السنة**
قزمان	عيسى مرادف و نور الدين مرواني	/	حسن بن عزيز	1997
السلم	الكاتب التركي حسان أركاك	/	//	2006
سباق الحرية	//	/	//	2009

ملاحظـات عامـــة:

✸ الملاحظ من خلال الجداول أن المسارح التي كانت سباقة في إنتاج مسرح الطفل حسب الترتيب الكرونولوجي، كانت أيضا الأوفر إنتاجا من حيث الكم، فقد عرفت المسارح الجهوية في الغرب الجزائري نشاطا يقل كلما اتجهنا نحو المسارح في الشرق.

✸ قدم المسرح الجزائري للطفل – حسب الجداول – حوالي 50 عرضا على مدى 35 سنة (1976-2010)

يعد مسرح وهران الجهوي « **أول من بادر بإنتاج عمل خاص بالأطفال – من منظور احترافي وفني – تمثل في مسرحية النحلة عام 1975، وظلت يتيمة إلى غاية 1979 حين جدد المسرح محاولته بإنتاج مسرحية أخرى...**» [54]، غير أن هذا الإنتاج لم ير النور إلا سنة 1981، حيث قدم عرض مسرحـــي للأطفـــال بعنـــوان "**البحيـــرة**"، وكـــان فـــي كـــل مـــرة ينقطـــع

[53] افتتح بمقتضى المرسوم رقم 72/73 المؤرخ في 1973/04/16، بمقتضى المرسوم رقم 125/71 المؤرخ في 1971/05/13 المتضمن تنظـيم الإدارة المركزية لوزارة الأخبار الثقافية، برسم المادة الأولى، إحداث المسرح الجهوي لقسنطينة بمقتضـــى مرســـوم رقـــم 39/70 المـــؤرخ فـــي 1973/06/12. ينظر، مجلة الثقافة، ربرتوار المسرح الجزائري، ص 276.

[54] أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 130.

ثم يعود بمسرحيات أخرى، والسبب في هذا الانقطاع هو أن المسرح الجهوي لوهران كان دائم البحث عن إمكانات مستحدثة لإنتاج مسرحيات مطورة – من حيث التأليف والأداء والتقنيات – قصد توجيه وتطوير الثقافة المسرحية الطفولية، فأسس لأجل ذلك ورشة عمل خاصة بمسرح الطفل.

وقد بلغ عدد العروض 13 عرضا على مدى 35 سنة (1976– 2010)، وتراوحت الأعمال بين نصوص جماعية أو فردية، مقتبسة عن نصوص أجنبية أو من التراث الشعبي، وتنوعت بين مسرح الطفل والعرائس.

✸ تأثر مسرح سيدي بلعباس بالنشاط المسرحي الموجه للطفل، والذي عرفه مسرح وهران، فسار على خطاه، لتكون الانطلاقة في مسرح سيدي بلعباس متأخرة بحوالي 07 سنوات، أي سنة 1983 « **بعد تأسيس ورشة مسرح الطفل من طرف كاتب ياسين بالتعاون مع قادة ابن شميسة في السنة نفسها** »[55]

وما يثير الانتباه أن مسرح سيدي بلعباس عرف انقطاعا دام مدة 15 سنة (1986– 1999)، كما أن مؤلف ومخرج النصوص كلها – قبل وبعد الانقطاع – هو الشخص نفسه (قادة بن شميسة)، مقدما بذلك 07 عروض مسرحية خلال 18 سنة بمعدل مسرحية كل سنتين.

✸ بالنسبة للمسرح الوطني بالعاصمة، فإن نشاطه في مسرح الطفل جاء متأخرا بعشر سنوات عن مسرح وهران، فكانت الانطلاقة عنده سنة 1986 بعرض "**الشاطرين**"، ليقدم بذلك 10 مسرحيات على مدى 25 سنة (1986– 2010). وما ميز هذا المسرح أن معظم نصوصه مقتبسة عن أعمال مشهورة، عالمية وعربية، من التراث ولا مجال فيه للكتابة المسرحية الجماعية.

✸ كانت الانطلاقة في مسرح عنابة سنة 1986، وهي نفسها في العاصمة، بمسرحية 1986 "**مغامرات فطموش**" لمنيرة حداد. وفي سنة 1987 « **شارك مسرح عنابة في المهرجان المغاربي لمسرح الطفل،**

المنظم بين عروس (تونس)، وحصلوا فيه على الجائزة الأولى لسنتي 1987 و1989، ولم تبرز فكرة إنشاء ورشة لمسرح الأطفال تابعة للمسرح الجهـــوي

(55) أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل بالجزائر، ص 39.

لعنابة رسميا إلا سنة 1991، ونفذت سنة 1992 »[56]

وبلغ عدد العروض المقدمة من قبل هذا المسرح 5 مسرحيات على مدى 24 سنة (1986-2010)، وما يثير الانتباه هو ذلك الانقطاع الذي عرفه المسرح والمقدر بـــ 08 سنوات.

✸ كانت الانطلاقة في مسرح باتنة سنة 1987، بفارق 11 سنة عن مسرح وهران، قدم في هذه السنة أول عرض خاص بالأطفال بعنوان "**الحمامة**" من تأليف صالح لمباركية، ثم عرف المسرح انقطاعا دام ثلاث سنوات، وبلغ عدد العروض التي قدمها المسرح 8 عروض على مدى 23 سنة (1987-2010). وعرف المسرح الجهوي بباتنة في الآونة الأخيرة نشاطا مسرحيا قويا، سواء بتقديم عروض من إنتاج المنطقة نفسهـــا، أو بتوافد مسارح أخرى على مسرح المدينة.

بالنظر للجداول المقدمة سابقا، وبناء على هذه الملاحظات والقراءات الكرونولوجية لمسار الإنتاج المسرحي للطفل في المسارح الجهوية الست، يمكن تقسيم النشاط المسرحي للطفل في الجزائر إلى ستة مراحل، هي:

✸ **المرحلة الجنينية (1976- 1980)**

✸ **مرحلة الميلاد (1981- 1987)**

✸ **مرحلة الضعف (1988- 1990)**

✸ **مرحلة النشاط (1991- 1995)**

✸ **مرحلة القوة (1995- 1999)**. ويمكن أن نطلق عليها اسم مرحلة الشباب أيضا.

✸ **مرحلة إعادة البعث والنفس (2000- 2006)**

ويمكـــن إضـــافة مرحلـــة أخـــرى، تعبـــر عـــن الســـنوات الأخيـــرة التـــي عرفـــت نشاطا مسرحيا قويـــا بالنســـبة لكـــل مـــا يقـــدم للطفـــل ســـواء مـــن قبـــل المســـارح الجهويـــة المـــذكورة ســـابقا أو مســـارح أخـــرى، علـــى غـــرار مســـرح خنشـــلة، مســـرح بجايـــة، مسرح بسكرة، مسرح أم البواقي، مسرح سعيدة وغيـــرها من المســـــارح، وهذه المرحلة نسميها "**مرحلة النشاط المهرجاني 2007- 2011**"[57]

[56] المرجع نفسه، ص 41.

[57] أطلقت عليها اسم "**النشاط المسرحي**"، لظهور أيام مسرحية ومهرجانات ثقافية ودولية لمسرح الطفل، في عدة ولايات من الوطن، نذكر منهـــا: وهران، باتنة، عنابة، سطيف، خنشلة، س. بلعباس...وغيرها، وحاليا يحضر مسرح قسنطينة لأيام مسرحية أخرى بعد الفتور الذي عرفـــه مســـرح الولاية.

على الرغم من هذه الجهود المبذولة في سبيل إخراج وإنتاج مسرحيات للطفل الجزائري من قبل المسارح الجهوية لمختلف ولايات الوطن، إلا أن هذه الجهود يبقى ينقصها التوجيه والاحترافية والتكوين في هذا الميدان، خاصة وأن عالم الطفل لا يرضى بالرديء، ويتطلع دائما إلى استقبال كل ما هو ملائم والمستوى الفكري والثقافي للطفل، فما يلاحظ الآن، أن معظم الأعمال المسرحية التي تقدم للطفل تتمركز في المناطق الكبرى، فتميزت بالعشوائية في التأليف والإخراج، مما انعكس ذلك سلبا على الإنتاج المسرحي الموجه للطفل، والسبب الرئيس في ذلك يعود إلى غياب الرقابة المتمثلة في الكتابات النقدية حول ما يقدم للطفل، فلو كثفت هذه الرقابة جهودها لتحاشى هذا الفن الزلل، وتوخى الحذر في انتقاء الأفكار والتقنيات كي يلقى الشهرة، هذه الأخيرة التي أضحت مطلب معظم من دخل إلى ميدان مسرح الطفل، حتى ولو كان ذلك على حساب الطفل نفسه.

ثانيا: مفهوم مسرح الطفل وأشكاله

"**مسرح الطفل**"، هو مصطلح مركب من شقين: مسرح + طفل. وإذا كنا قد أشرنا في مدخل هذا البحث إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي لكلمة الطفولة، فسنحاول هنا الإلمام بمفهوم المسرحية ونفرق بينها وبين المسرح، حتى تكتمل الصورة في أذهاننا عند استعمالنا لمصطلح "**مسرح الطفل**"

كثيرة هي التعاريف التي تعبر عن جهود الباحثين لإيجاد مفهوم لمفردة المسرحية، نذكر منها، تعريف إسماعيل عبد الفتاح، حيث يقول: « **المسرحية فن من الفنون الأدبية التي عرفها الأدب العربي في العصر الحديث، والمسرحية هي الصورة اللغوية التي تأخذ شكلها النهائي حين تؤدى على خشبة المسرح لكي يتلقاها الجمهور، سواء أكان هذا الجمهور من الصغار أم الكبار** »[58]

وهذا مفهوم آخر لحنان عبد الحميد، حيث تقول في تعريفها للمسرحية: « **هي في مدلولها العام عبارة عن نموذج أدبي وشكل فني يتطلب لكي يحدث تأثيرا حقيقيا كاملا، إشراك عدد من العناصر الأدبية، من أهمها: الحبكة والبناء الدرامي، الحركة والصراع، الشخصيات والحوار، مع عدد من العناصر غير الأدبية، ومنها: الملابس، الإضاءة، الموسيقى... والمسرحية عملية تغير ديناميكية... تتميز بالتفاعل والحركة والصراع، إذ ينمو شيئا فشيئا حتى يصل إلى الذروة، ثم ينحصر بعد ذلك وينتهي بسقوط الشخصية الرئيسية أو بحل المشكلة...** »[59]

يبدو لنا جليا من خلال النظر بتمعن في مضمون هذين التعريفين أنهما يشتركان في عديد من النقاط، إلا أن التعريف الثاني أشمل وأكثر وضوحا من الأول، ذلك لأن الباحثة قدمت للقارئ صورة مجملة عن المسرحية في شكلها المكتوب والمعروض، وهي بذلك تفتح آفاقا للدارس أو الباحث كي يتقيد بهذه العناصر الأدبية وغير الأدبية أثناء تحليليه لأي مسرحية، ضف إلى ذلك، هي في تعريفها هذا تبين للقارئ الفرق بين المسرحية والمسرح، على أن الأولى هي تلك المتمثلة في النص الأدبي (المسرحي) المكتوب. أما المسرح، فهو الفضاء الذي يحوي هذا النص، حيث يشترط لتبليغ رسالة هذا النص – مهما كانت – توفر جملة من التقنيات المسرحية، حسبنا في ذلك هي تلك المحددة في التعريف بعبارة العناصر غير الأدبية.

[1] إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر، رؤية نقدية تحليلية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2000، ص 64.

[2] حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، منهج وتطبيق، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص 96.

وإشارة عبد الفتاح إلى الجمهور الذي يتلقى هذه العروض المسرحية، وهو وفق تعريفه يشمل الكبار والصغار، هو في الحقيقة طرح يستثير انتباهنا إلى وجود مسرح خاص بالأطفال، هذا اللون الأدبي الذي يدخل في إطار ما يسمى بـــ "**أدب الأطفال**".

وقبل تعريجنا على مفهوم مسرح الطفل، نشير أولا إلى ما يعنيه مصطلح "**أدب الأطفال**" باعتباره القالب الذي يحوي هذا اللون الأدبي الموجه لهذه الشريحة من المجتمع.

إن أدب الأطفال، يطلق عادة على « **الأدب الموجه إلى الطفل أو الأعمال الفنية التي تنتقل إلى الأطفال عن طريق وسائل الاتصال المختلفة، والتي تشتمل على أفكار وأخيلة، وتعبر عن أحاسيس ومشاعر تتفق ومستويات نمو الأطفال** »[60]

من خلال هذا التعريف نلحظ أن رشدي أحمد طعيمة في تعريفه لأدب الأطفال جعله منحصرا في نطاق ضيق لا يتعدى إطار الأعمال الفنية المشتملة على أفكار وأخيلة، من شأنها أن تحرك الجانب الوجداني لدى الطفل. ولو انتقلنا إلى التعريف الذي يضعه أحمد نجيب لأدب الأطفال لوجدناه أكثر شمولية، فأحمد نجيب يوسع من حجم أدب الطفل، ليشمل بمعناه العام: « **كل النتاجات العقلية الموجهة إلى الطفولة في شتى فروع المعرفة، وفي معناه الخاص يعني الكلام الجيد الذي يستثير الأطفال فيستمتعون بكل ما يقدم لهم، سواء أكان شعرا أم نثرا، شفويا أم تحريرا بالكتابة** »[61]

ويقودنا هذا المفهوم إلى ما يشتمل عليه أدب الطفل من أشكال، تبدو في : شعر الطفل، القصة، الحكاية، الأمهودات، الأناشيد، الأراجيز، الألغاز الشعرية، الأحاجي اللغوية، الأمثال، الوصايا، المسرح... الخ.

وفيما يلي سنحاول الوقوف عند مسرح الطفل – موضوع دراستنا – قصد تحديد معناه، وتبيين أشكاله، والفرق بينه وبين بعض المصطلحات التي يتداخل معها.

لقد تعددت التعاريف حول مفهوم مسرح الطفل، وهذا التعدد يخضع للتصنيفات والرؤى، أو الهيئات المنظمة لمسرح الطفل، أو المشاركين فيه. وقد اتجه بعض النقاد والباحثين إلى المعاجم المتخصصة لإجلاء الغموض، واختيار مفهوم أوسع يتيح لهم إمكانية الفصل أو توضيح بعض الغموض الذي يشوب هذا المصطلح.

فقاموس (**أكسفورد**) يركز على عنصري العرض والجمهور حين يعرف مسرح الأطفال بأنه:

---

[60] رشدي أحمد طعيمة، أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، النظرية والتطبيق، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998، ص 24.

[61] أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم وفن، ص 271.

« عروض الممثلين المحترفين أو الهواة للصغار، سواء أكانت في المسارح أم في صالات معدة لذلك، ويؤكد صراحة على أنه يشتمل على النشاط المسرحي أو الاستخدام الحديث للدراما كأداة تعليمية، فيما يمكن أن نسميه بالمسرح التربوي »[62]

وهذا التعريف – كما هو ملاحظ – يشمل المسرح المحترف والمسرح المدرسي، على اعتبار أن جمهوره في الحالتين من الأطفال.

أما معجم **(المصطلحات الدرامية)** فيضيف إلى الجمهور بُعْدَ المكان الذي يجب أن يكون مخصصا للأطفال، حيث جاء فيه أن:

« مسرح الأطفال هو المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصا لمشاهدين من الأطفال، وقد يكون اللاعبون كلهم من الأطفال أو الراشدين أو خليط من كليهما معا. وعلى هذا فالمعول الأساس في التخصص هو جمهور النظارة من الأطفال الذين أنتجت لأجلهم العملية المسرحية نصا وإخراجا »[63]

وبالعودة إلى **(المعجم المسرحي)** نجده يعرف مسرح الطفل على أنه: **« تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور الأطفال واليافعين، ويقدمه ممثلون من الأطفال أو الكبار، وتتراوح غايتها بين الإمتاع والتعليم، كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى التي توجه عادة للأطفال، ويمكن أن يأخذ مسرح الأطفال شكل العرض المسرحي المتكامل الذي يقدم في صالات مسرحية أو في أماكن تواجد الأطفال، مثل: الحدائق أو المدارس »**[64]

وبتحليلنا لهذا التعريف، نستنبط جملة من الملاحظات، يمكن حصرها في النقاط الآتية:

✸هذا المفهوم شامل جامع لفروع عدة، فهو لا يفرض مكانا خاصا، ولا نوعا خاصا، ولا شكلا أو مضمونا خاصين بالنسبة لمسرح الطفل، على غرار بعض التعاريف التي تحصر مسرح الأطفال في العرض وحده، أو المكان وحده، أو الشكل أو غير ذلك.

---

(62) الربعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مداد، الجزائر، 2009، ص 119.

(63) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، (د، ط، ت)، نقلا عن حمدي الجابري، مسرح الطفل في الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د،ط)، 2000، ص 10.

(64) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص 41.

✸هذا التعريف قد يفتح آفاقا محددة لمسرح الطفل بتحديد فروعه وتحديد خصائصه، فالعروض المقدمة قد تخصَّصُ للأطفال والكبار معا. والتمثيل قد يكون من طرف الكبار فقط أو الصغار فقط أو كليهما معا، وقد يكون من عروض الدمى أيضا.

الغاية من مسرح الطفل حسب ما ورد في هذا التعريف، هي غاية تعليمية (مسرح تعليمي تربوي)، أو غاية الإمتاع (مسرح فرجوي)

✸الأماكن التي تحوي هذه العروض هي متعددة فقد يتم لعب المسرحية في صالات المسرح وأماكن تواجد الأطفال، أو يكون مجرد تنشيط في الحدائق، أو عملا يُمَثَّلُ في المدارس فيكون مسرحا مدرسيا.

وإذا ما خرجنا قليلا عن نطاق المعاجم المتخصصة التي تبنت هذا المصطلح، وجعلت له مفاهيم دقيقة وشاملة، سنجد الكثير من الباحثين العرب من استوقفهم هذا اللون الأدبي الموجه للطفل، ليحددوا معناه. ومما ورد في هذا الشأن، هذا التعريف: « **مسرح الطفل وسيط آخر من وسائط نقل الثقافة والأدب الموجه إلى الأطفال، والمسرح مثله مثل معظم الوسائط الأخرى لأدب الأطفال يحرك مشاعر الطفل وذهنه وعقله، ويغذي الأطفال فنيا وأدبيا ووجدانيا، والأطفال باعتبارهم – جمهورا – يشكلون بعدا أساسيا من أبعاد العمل الدرامي (المسرحي) الذي يستند إلى الممثل والمخرج** »[65]

إن هذا التعريف يحدد لنا دور مسرح الطفل، إلى جانب أهم الشروط التي لا بد أن تتوفر لنصل إلى ما نسميه مسرحا خاصا بالطفل، والتي حصرت في: الممثل، المخرج وجمهور الأطفال، إذ تربطهم علاقة متكاملة ، بها يتحقق اندماج الأطفال وتفاعلهم مع ما يُقَدَّمُ لهم، زيادة إلى الجو أو الفضاء العـــام الذي يحوي العرض المسرحي، من ديكور، ومناظر، وإضاءة، وموسيقى... تتضافر فيما بينها لتنقل الطفل إلى العالم الذي يسعده أن يراه.

وفي الجزائر نلمس نوعا من الاهتمام بهذا المصطلح – مسرح الطفل – رغم حداثته، إلا أننا نجد تسميات لأنواع عدة كلها تدعي انتماءها لمسرح الطفل، وما يفسر هذا التنوع هو: « **أن المهتمين بالمسرح ينظرون إليه من زوايا متكاملة، هي: الشكل، المضمون، المشاركين فيه، التقنيات والهيئة التي تتبناه** »[66]

---

[65] طارق جمال الدين عطية وآخر، مدخل إلى مسرح الطفل، ص 12.

[66] أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 11.

فمن الناحية الشكلية: هناك العديد من الأشكال تدعي انتماءها لمسرح الطفل، بل تؤكد أحيانا أنها لب مسرح الطفل كـــ: التهريج[67]، التنشيط الصامت، العرائس، الدمى والمسرح البشري.

ومن حيث المضمون: فإن كل الأشكال المسرحية – الآنفة الذكر– ترى نفسها أنها قادرة على أن تنقل إلى الطفل الجزائري مضامين خاصة بالكبار في قالب مبسط، كالمسرح السياسي، المسرح التربوي

والمسرح الاجتماعي، فقد « **يلاحظ على بعض الأعمال– أحيانا – تحميلات فكرية ذات أبعاد سياسية، حتى ليبدو الأمر ديماغوجية أطفال، الأمر الذي دفع الكثير من مشاهدي مثل هذه العروض إلى الإلحاح على ضرورة تحديد ما نقصده بمسرح الأطفال وميزاته** »[68]

ومن حيث المشاركين فيه: فقد نجد مسرحا خاصا بالطفل، وآخر للطفل، وهنا لا بد من التفريق بين هذين المفهومين، الأمر الذي غفل عنه النقاد الجزائريون، فإذا كان المفهوم الأول (المسرح الخاص بالطفل) يعني أن المشاركين فيه هم من الأطفال ذاتهم (أي من الصغار إلى الصغار)، فإن المفهوم الثاني (مسرح للطفل) يعني تقديم عرض مسرحي للصغار من طرف الكبار. وإن الخلط بين هذين المفهومين وعدم سعي النقاد الجزائريين للتفريق بينهما هو سبب قوي في تواضع المحاولات لإنتاج مسرح للطفل الجزائري.

أما من حيث التقنية: فإن أنواع المسرح (المسرح الصامت، المسرح التلقائي، المسرح المدرسي، مسرح الدمى...) ظلت غامضة المفاهيم، فاقدة لآفاقها التقنية[69]

ومـــن خـــلال الهيئـــة التـــي تتبنـــاه: والمتمثلـــة فـــي المســـرح المحتـــرف، المســـرح الهـــاوي

والمسرح المدرسي، إذ لا يمكننا – إلى حد ما – العثور على هيئة خاصة تشرف على مسرح الطفل وتعمل على تقديم عروض مسرحية خاصة بهذه الفئة من المجتمع، فقد يقدم مسرح الهواة أو المحترفين مسرحا للطفل وليس للكبار فقط، فباب المشاركة والتأليف مفتوح للجميع، أي لكل من يملك قدرة للإبداع لمسرح الطفل، وهذا ما يؤكده واقع المهرجانات عندنا مثل:

---

(67) التهريج، لا يعتبر من قبيل مسرح الطفل، إلا في البيئات التي تفتقر إلى هذا النوع من الفن. ينظر، فريد معطاوي والمراسلون، ندوة الخبر المستقلة حول "مسرح الطفل بين الطرح الأكاديمي والتهريج"، جريدة الخبر، الثلاثاء، 1997/04/15، ص 20.

(68) أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 11.

(69) المرجع نفسه، ص 12.

« مهرجان المسرح المحترف بوهران، الذي تقدم فيه عروض أطفال، لأن صفة المهرجان هي الاحترافية.

مهرجان مسرح الهواة بمستغانم، الذي يمكن في إطاره تقديم عروض أطفال أيضا، كون صفته لا تنفي تجنب هذا النوع.

مهرجان المسرح المدرسي بمستغانم، الذي يجمع العروض المدرسية متجنبا العروض المحترفة والهاوية » [70]

كانت هذه نظرة من نقادنا حول مفهوم مسرح الطفل في الجزائر، وهي إن كانت رؤية سطحية في عمومها، إلا أنها تمكنت من وضع مسرح الطفل في إطاره الخاص به إلى حد ما، من خلال إبراز ما يعنيه هذا المصطلح بالنظر إلى الجوانب الشكلية، الضمنية والتقنية الخاصة به، إضافة إلى الهيئات المهتمة بهذا المجال في بلدنا، والتي إن استمرت في العناية بمسرح الطفل في الجزائر، بابتكار وتطوير أدوات الإيصال والإبداع المسرحيين، فإنها في هذه الحالة تخرج مسرح الطفل في الجزائر من نطاقه الضيق المحدود إلى نطاق أوسع وأكثر شمولا.

خلال مرورنا بمفهوم مسرح الطفل عامة، ومفهومه في الجزائر لفت انتباهنا أمر هام، لا بد لنا من الإشارة إليه والوقوف عنده، حتى نتمكن من إجلاء اللبس عن بعض القضايا الهامة التي لا يحسن السكوت عنها، ويتجسد هذا الأمر في اقتران مصطلح المسرح المدرسي بمسرح الطفل في كثير من التعاريف مثلما سبق وأن رأينا فيما عرضناه من مفاهيم متعلقة بمسرح الطفل. وهذا الأمر يجعلنا نتساءل: هل المسرح المدرسي هو نفسه مسرح الطفل أم أنهما يختلفان؟

الفرق بين المسرح المدرسي ومسرح الطفل:

الكثير منا – إن لم نقل جلنا –لا يكاد يفرق بين المسرح المدرسي ومسرح الطفل،

ويراهما وجها واحدا لعملة واحدة، غير أننا لو أمعنا النظر في هذين المصطلحين لسوف نجد أنهما يختلفان رغم أن المستفيد الوحيد منهما هو الطفل.

---

[70] المرجع السابق، ص 12، 13.

فإذا كان المسرح المدرسي – انطلاقا من التسمية – مقترنا بذلك « **التمثيل الذي يُقدَّمُ داخل القسم أو الفصل من قبل التلاميذ أمام زملائهم ومُدَرِّسِهم باعتباره المنشط التربوي والمؤطر الفني، حيث يمسرحون بعض المشاهد الدرامية الموجودة داخل الكتاب المقرر... ثم يتدربون ركحيا تحت إشراف المدرس على مقومات التمثيل السمعي والبصري في حصة المسرح المدرسي، أو يتلقون من موجههم الفني تقنيات التمثيل وطرائق اللعب المسرحي وكيفية خلق الإيهام الدرامي**» [71] ، فإن مسرح الطفل يختلف عنه في كونه أعم وأشمل منه، لأنه يتجاوز فضاء المدرسة أو المؤسسة التربوية التعليمية، إلى فضاءات خارجية أكثر اتساعا لتقديم العروض الدرامية، وليس من الضروري أن يكون الساهرون على تدريب الأطفال من قطاع التربية الوطنية، وينطبق هذا أيضا على الممثلين، فقد يكون هؤلاء من المتمدرسين وغير المتمدرسين من داخل مؤسسة تربوية أو من خارجها. على عكس المسرح المدرسي الذي يستوجب أن ينتمي جل أعضائه وأطرافه النشطين إلى المؤسسة التربوية التعليمية، فيشرف رجال التعليم أو الإدارة أو القائمين على التنشيط الفني على تدريب التلاميذ وتوجيههم وفق مقاييس بيداغوجيـــة وديداكتيكيـــة، ووفق شروط سيكولوجية ومبادئ سوسيولوجية وقواعد فنية[72].

انطلاقا من هذه الفروق القائمة بين المسرح المدرسي، ومسرح الطفل، نصل إلى وضع تعريف واضح للمسرح المدرسي قصد إبعاد الغموض عنه هو الآخر، ولعل أنسب مفهوم لهذا المصطلح هو الذي يحدد لنا موضوعاته والمتمثل في : « **المسرح المدرسي هو ذلك الذي يتخذ موضوعاته من المناهج الدراسية، ويهدف إلى توصيلهـــا إلى التلاميذ من خلال هـذا الوسيط التمثيلي، لتكون أقرب إلى الاستيعاب، وأكثر تشويقا**»[73]

بناء على هذا، يتضح لنا أن موضوعات المسرح المدرسي تقوم أصلا على مسرحة المناهج أو موضوعات معينة من المقـــررات. أمـــا موضوعـــات مســرح الطفـل فتشمل الحيـــاة

الواقعية، وعالم الخيال والمغامرات، والمجتمع الذي يعيش فيه الطفل، وعالمه الخاص الذي يحيط به، كما أن موضوعاته يمكن أن تكون هي ذاتها الموضوعات التي تهم الكبار.

وإذا ما حاولنا البحث عن الفروق بين المسرح المدرسي ومسرح الطفل في الجزائر، فإننا لا نكاد نجد فروقا واضحة سوى كون " **مسرح الطفل** " يمثل وريثا رسميا للمسرح، في التعامل مع

---

[71] جميل حمداوي، المسرح المدرسي بالمغرب،و التاريخ والبيليوغرافيا، 2007/10/15. http://www.doroob.com

[72] ينظر، جميل حمداوي، المسرح المدرسي بالمغرب، الموقعة نفسه.

[73] محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ت)، ص 54.

الطفل، على المستويين التعليمي والترفيهي، ليصير المسرح المدرسي في الأخير رافدا من روافده وفرعا منه، ينتمي إلى مؤسسة تربوية تضمن له الاستمرار.

وعلى الرغم من أن البعض يؤمن بوجود اختلافات بين المصطلحين من حيث: المضامين (خيالية/تربوية)، الأشكال (درامية/تعليمية)، الخصوصية (فنية/مناسباتية)، المشاهدين والمشاركين (أطفال وكبار/متمدرسين)، وحتى الغاية منهما (المتعة/التعلم)، فإن هذه المعايير التي تمثل حدودا تفصل بين المسرحين، وتضمن لكل نوع خصوصيته يمكن اختراقها، فلو طورنا من أشكال المسرح المدرسي وجددنا مضامينه، وخرجنا به من نطاق المناسباتية، ففي هذه الحالة سيتسع مجاله ليصبح مسرحا للطفل.

وتعود صعوبة التفريق بين المسرحين إلى ما تعرفه الساحة الفنية من تعطش مسرحي يزيل الفاصل بين المسرحين، وإلى كون مسرح الطفل قد ظهر متأخرا في الجزائر. ولكن، رغم هذا إلا أنه هناك من يؤكد على وجود اختلافات بين المسرحين في بلدنا، على غرار سليمان بن قناب، الذي يرى أن « **المسرح المدرسي يختلف تماما عن مسرح الطفل، حيث إن هذا الأخير يمكن ممارسته من طرف الكبير والصغير معا، بإنتاج مسرحي موجه للأطفال دون غيرهم لا يتعدى مستواه عقل الطفل وتخيلاته، و أكثره يتضمن قصصا خيالية، بينما المسرح المدرسي هو نوع آخر يمارس من طرف**

أطفال متمدرسين وتكون مواضيعه محدودة ذات بعد تربوي وفي أسلوب لغوي مهذب، لا يجوز استعمال الكلمات العامية والسوقية التي غالبا ما نجدها بمسرحيات الهواة غير المتمدرسين لأن الإنتاج المدرسي تكون مواضيعه مستوحاة من الواقع المدرسي التربوي البحت، وأي خروج عن هذا الإطار فإنه قد لا يصبح مسرحا مدرسيا بالمفهوم الحقيقي له »[74]

خلاصة القول هي، أن المسرح المدرسي نصا وعرضا، هو نشاط طارئ على
المؤسسة التربوية وجمهورها، إلا أن ذلك لا يقلل من أهميته، ولكن يدفع إلى دراسته كنشاط له خصوصيته التربوية والإبداعية.

تلك كانت أهم الاختلافات التي تفصل بين هذين المسرحين، وإذا كنا قد خصصنا لكل منهما مجاله، ومميزاته وموضوعاته، نأتي هنا لنحدد **أشكال مسرح الطفل**، والتي يمكن حصرها في الآتي:

---

[74] أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 17.

1- المسرح الآدمي(البشري): ويشمل أنواعا عدة، تتمثل في:

أ- المسرح الغنائي:

« يعتمد على الغناء، بحيث ينزوي الجانب التعليمي فيه سواء أكانت مادته شعرا أم نثرا أم مزيجا بينهما، وتكون غايته المتعة والترفيه »[75].

ب- المسرح التلقائي:

يعتمد على الفعالية التي يخلقها الأطفال من المواد التي يملكونها، كالقصص والألعاب، ومن ثم فهو مسرح للترفيه واللعب، ويبقى دوره ضعيفا، لأنه يكتفي باقتراح الموضوع على الأطفال ثم يتركهم يؤلفون ويخرجون كما يحلو لهم[76].

ت- المسرح المدرسي التعليمي: (سبقت الإشارة إليه وتحديد معناه)

2- مسرح العرائس (الدمى):

يعد هذا النوع من المسرح من الاكتشافات الهامة، والتي يمكن توظيفها في العملية التربوية، فهو يقدم المادة المراد تعلمها في صورة تمثيلية مشوقة. ويمكن تعريف مسرح العرائس بأنه: « **عرائس تصنع من الخشب أو الورق أو البلاستيك، على هيئة شكل بشري أو حيواني، بحجم يتناسب والمسرح الذي ستظهر فيه، ويقوم بتحريكها لاعبون عبر فتحة في صندوق يختفي فيه هؤلاء اللاعبين ويحركون عرائسهم بناء على حوار ومؤثرات**

صوتية مسجلة مسبقا على أشرطة »[77]

ولهذا النوع من المسرح أنواع متعددة، نذكر من أهمها: العرائس القفازية[78]، عرائس الماريونيت[79]، عرائس جاوا[80]، عرائس خيال الظل وغيرها.

ثالثا: أهمية مسرح الطفل

---

[75] إيمان البقاعي، المتقن في أدب الأطفال والشباب، دار الراتب الجامعية، بيروت، (د، ت)، ص 66.

[76] ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[77] لينا نبيل أبو مغلي وآخر، الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع الأردن، 2007، ص 109.

[4] هي عرائس لها رأس وأذرع مجوفة، وجسم طويل، تعد من أحب أنواع العرائس لدى الأطفال لسهولة حركتها غير أن حركاتها محدودة تتطلب فنانا خبيرا ليقنع الأطفال. ينظر، إيمان البقاعي، المتقن في أدب الأطفال والشباب، ص 268.

[3] هي الأكثر استخداما اليوم، عبارة عن أشكال متصلة الأجزاء، يتم التحكم بها من أعلى بواسطة خيوط يتراوح عددها من (1- 40) خيطا، حسب حجم العرائس وما تؤديه من حركات. ينظر، لينا نبيل أبو مغلي وآخر، الدراما والمسرح في التعليم، ص 268.

[80] هي عرائس منحوتة من الخشب أو جلدية تتحرك بعصا، وهي مصممة بدقة وألوانها زاهية. ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إن مسرح الطفل لا يقل أهمية عن مسرح الكبار، فمما لا شك فيه أن مسرح الطفل يؤدي دورا هاما في تنشئة الطفل وتكوينه وتفجير طاقاته الإبداعية والسلوكية، ولذلك لم يبالغ مارك توين " Mark twin" ، حين ذهب إلى أن مسرح الطفل هو أعظم الاختراعات في القرن العشرين، ووصفه بأنه: « **أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة في المنزل... بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماس... إن كتب الأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال، فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تمضي إلى غايتها** »[81]

وتتعدد المقاصد والأدوار التي يؤديها مسرح الأطفال، فهو يُنْظَرُ إليه باعتباره وسيلة تربوية، لكونه « **أحد الوسائل التعليمية التربوية، يدخل في نطاق التربية الجمالية والتربية الخلقية، فضلا عن مساهمته في التنمية العقلية إلى جانب اهتمامه بالتعليم الفني للنشء منذ مراحل تكوينهم الأولى داخل المدرسة وخارجها** »[82]

ولمسرح الطفل دور هام في استثارة خيال الطفل، وتنمية قدراته الإبداعية « **فالفنون المتعددة التي يقدمها لنا المسرح توقظ لدى الطفل الإحساس بالمبادئ الفنية الأولية، وتساهم في تنمية وتنشيط عمليات الخلق والإبداع الفني** »[83]

كما يقوم مسرح الطفل كذلك بدور تثقيفي هام، بل هو أكثر الوسائط الثقافية تأثيرا، حيث يجمع بين اللعب والمتعة الوجدانية، وفيه الحوار والحركة والألوان والموسيقى، وفيه الجمال والحقيقة، ولذلك هو وسيط باهر من وسائط الثقافة.[84]

ونظرا للأهمية البالغة التي يكتسيها مسرح الطفل، فقد عملت جميع الدول عبر العالم على النهوض بمسرح الطفل، وترقيته إلى أعلى الدرجات، والجزائر منها، رغم أن جهودها تبقى

---

[81] وينفرد وارد، مسرح الأطفال، ترجمة، محمد شاهين الجوهري، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1966، ص 44.

[82] فوزي عيسى، أدب الأطفال، الشعر، مسرح الطفل، القصة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998، ص 89.

[83] طارق جمال الدين عطية وآخر، مدخل إلى مسرح الطفل، ص 27.

[84] ينظر، فوزي عيسى، أدب الأطفال، ص 90.

متحفظة ومتواضعة مقارنة بقريناتها من الأمم العربية، لذا وجب على الهيئات

المهتمة بالمسرح في الجزائر، ووزارة الثقافة بالتنسيق مع المؤسسات التربوية والمراكز الثقافية ودور الفنون، أن تعمل على توفير جميع الإمكانات والشروط الملائمة لمسرح الطفل قصد الخروج بثمرة يافعة من شأنها أن تساهم في بناء الطفل الجزائري أقوم بناء، وتكونه من جميع النواحي بما فيها غرس القيم الأخلاقية في هذا الطفل، الذي سيكون مستقبلا نور الأمة وأملها نحو تحقيق الأفضل لها دائما.

رابعا: أهداف مسرح الطفل

بالنظر إلى الأدوار التي يؤديها مسرح الطفل، فإنه وبالنظر إليه كعمل فني، يتضمن العديد من الوظائف والأهداف، والتي نشير إليها في النقاط الآتية[85]:

1/ إثارة انتباه الطفل والترفيه عنه:

إن العروض المسرحية التي تقدم للطفل، بما تحتويه من حركات فنية، وموسيقى وألوان زاهية وغيرها من التقنيات من شأنها أن تثير اهتمام الطفل، ومن ثم يركز انتباهه عليها، مما يجعله ذلك يحس في عمقه بتوافق نفسي وروحي.

ومسرح الطفل باعتباره عملا فنيا، يهدف إلى المتعة والترفيه أولا، ثم تثقيف الطفل ثانيا.

2/ تنمية عادة الانتباه عند الأطفال:

يعمل مسرح الطفل على تعويد الطفل الانتباه لكل ما يقدم له على خشبة المسرح، وبناء على ذلك يكتسب الطفل هذه المهارة (الانتباه)، ويستثمرها في حياته العلمية من خلال إدراكه لخطوات البحث العلمي، التي تقوم أولا على الانتباه والملاحظة.

3/ إكساب وتنمية القيم الخلقية عند الأطفال:

إن الموضوعات التي يهدف مسرح الطفل إلى معالجتها، هي بمثابة صورة عن حياة الطفل، فقد يواجه نفس المشكلات التي يستثيرها النص المسرحي، مما يوحي له ذلك بإيجاد الحلول لمشاكله الحياتية، من خلال ما يحويه هذا النص من أفكار ومواقف حية.

4/ تزويد الأطفال بخبرات جديدة:

« **فالمسرح وسيلة لإيصال التجارب والخبرات إلى الأطفال، تجارب توسع مداركهم، وتجعلهم أكثر قدرة على فهم أنفسهم وذويهم بفضل ما يثير فيهم من التساؤلات التي تزكي فيهم روح البحث والتنقيب لاستطلاع ما يصعب عليهم فهمه** »[86]

5/ تفريغ شحنات الطفل الانفعالية:

يساعد المسرح الطفل على تحقيق رغباته بطريقة تعويضية، وتنمية قدرته على التخلص من الضيق والسخط والغضب، والضغوط النفسية التي تفرضها بيئته.

[85] ينظر، عواطف إبراهيم وهدى قناوي، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1984، ص 17، 18.

[86] طارق جمال الدين عطية وآخر، مدخل إلى مسرح الطفل، ص 31.

6/ إشباع شغف الأطفال وحبهم للمغامرات.

7/ إعداد الأطفال لدراما الكبار:

إن مشاهدة الصغار لأحسن أنواع الدراما تجعلهم أكثر تذوقا للمسرحيات الجيدة عندما يكبرون.

8/ تنمية التفكير الإبتكاري للطفل:

فالمسرح له القدرة على تفجير كل الطاقات المكبوتة لدى الطفل، ويقدم له مجموعة من الفرص التي تساعدهم على الابتكار.

خامسا: اللعب ومسرح الطفل

إن الطفل وهو يمارس نشاطاته اليومية العادية لا يأخذها على محمل الجد، بقدر ما يضفي عليها عنصر اللعب، فهو يرى أن كل ما يعيشه هو مجرد لعب، يتمكن بواسطته من الترفيه عن نفسه، فمسكه الملعقة للأكل يعتبره لعبا، ونومه على الوسادة يظنه لعبا، وغسله لوجهه بالماء والصابون يعده لعبا هو الآخر... وغيرها من الأنشطة الأخرى التي يقوم بها حسب أماكن تواجده. ولنا أن نتساءل في هذا المقام عن علاقة اللعب بمسرح الطفل؟ وكيفية تشكل هذه العلاقة؟ ولكن، قبل الحديث عن ذلك لا بد من تحديد مفهوم واضح لمصطلح اللعب، حتى نتمكن من استنباط النقاط التي يمكن لها أن تتقاطع مع مسرح الطفل.

من بين التعاريف التي وضعت لهذا المصطلح، تعريف جور Goor، حيث يقول: « **اللعب نشاط موجه أو غير موجه يقوم به الأطفال من أجل تحقيق المتعة والتسلية** »[87]، وعرفه بياجيه Piaget بأنه: « **عملية تمثيل تعمل على تحويل المعلومات الواردة لتتلاءم مع حاجات الفرد، فهو جزء لا يتجزأ من عملية النمو العقلي والذكاء** »[88]

ويهدف اللعب إلى إظهار قدرة الطفل على الإبداع والابتكار، ويوسع مجاله الإدراكي. ويظهر اللعب عند الأطفال عبر مراحل النمو المتتابعة، ويعتبر اللعب « **الوسيط الطبيعي الذي يعبر فيه الطفل عن ذاته حيث يظهر مشاعره المتراكمة... وتعبيره عن هذه المشاعر يجعله مستعدا لمواجهتها ويتعلم ضبطها وتنمية نفسه بذاته، وبالتالي يتمكن من توسيع حدود التعبير عن شخصيته في جو مريح** »[89]

من خلال كل هذا، تتضح لنا بعض الأمور التي تجعلنا نفهم الصلة التي تربط بين اللعب ومسرح الطفل، والتي يمكن حصرها في النقاط الآتية:

- اللعب نشاط يقوم به الأطفال قصد تحقيق المتعة والتسلية، ومسرح الطفل هو الآخر يهدف إلى تحقيق المتعة والتسلية سواء أكان الطفل فيه ممثلا أو مشاهدا.
- اللعب عملية تمثيل، فهو بالنسبة للطفل « **بمثابة بروفة... وهو تمثيل تشخيصي، إذ**

---

[87] لينا نبيل أبو مغلي وآخر، الدراما والمسرح في التعليم، ص 152.

[88] المرجع نفسه، ص 152، 153.

[89] المرجع نفسه، ص 151.

يتوقف عند تصوير بعض الصفات الخارجية لشخصية من الشخصيات »[90]. والطفل عندما يلعب بدمية (عروسة) فإنه يشكل مع دميته مسرحية هو مؤلف أحداثها، فتصبح العروسة تحمل في داخلها طفلا، والطفل يحمل في داخله عروسة. وبواسطة هذا اللعب الإيهامي (الخيالي) يتحقق ما نسميه مسرح الطفل، ذلك لأن العروسة تؤدي دورا مؤثرا في عروض الطفل المسرحية، واصطلح البعض كفوزي عيسى على تسميتها بـــ (الرفيق الخيالي)

✸ بواسطة اللعب يتمكن الطفل من التعبير عن أفكاره وعواطفه، كما يتمكن من تنمية نفسه بنفسه، وهو الغرض الذي يحققه مسرح الطفل.

✸ اللعب هو شفاء نفسي كما يرى كثير من علماء النفس، وكذلك الشيء نفسه يقال عن مسرح الأطفال، فالتمثيل في أحد المسرحيات من شأنه أن ينقص التوتر النفسي، ويخفف حدة الانفعالات المكبوتة، وذلك عندما يندمج الطفل الممثل أو المتفرج في جو التمثيلية.[91]

✸ لا يحتاج لعب الدراما إلى حكم أو تقييم، فهو لا يقوم على أسس يجب المحافظة عليها، فالعديد من القواعد يضعها الأطفال بأنفسهم طبقا لحاجاتهم، ولذلك فإن حدود هذا اللعب تتحدد بخبرات الطفل وحاجاته وثراء بيئته.[92]

✸ إن الطفل وهو يلعب مع أقرانه لعبة الشرطي واللص، أو رجال المطافئ أو أي لعبة أخرى، يؤدي بذلك تمثيلية، يشعر من خلالها بأنه المتحكم في أحداث هذه التمثيلية، وأصدقاؤه يشاركونه مسرحيته.

✸ تختلف الطرق التي يلعب بها الأطفال، والتي غالبا ما تعكس البيئة التي يعيشون فيها، فالطفلة الريفية تزعم في لعبها أنها تطعم الدجاج، وتنظف البيت، وتحضر الأكل وغيرها من الأعمال المنزلية، بينما الطفلة في البيئة الحضرية تتخيل نفسها وهي تلعب أنها طبيبة أو محامية أو معلمة

---

[90] سلام أبو الحسن، مسرح الطفل، النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص 45.

[91] ينظر، فابريتسيو كاسانيللي، المسرح مع الأطفال، الأطفال يعدون مسرحهم، ترجمة، أحمد سعد المغربي، القاهرة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1991، ص 03، 04.

[92] طارق جمال الدين عطية وآخر، مدخل إلى مسرح الطفل، ص 74.

أو ما إلى ذلك، وهذا ما نلمسه في مسرحيات الأطفال، إذ نجد كل طفل يتقمص الدور الذي يناسبه وفقا للبيئة التي يعيش فيها، وهذا ما يجعله يؤدي دوره بشكل جيد وناجح.

✸ يحتاج الطفل في لعبه إلى وسائل كالكرة، الحبل، الدمى، ملابس متنوعة للدمى وغيرها، وهذا ما يجعله يشعر بمتعة وراحة أثناء اللعب. والشيء نفسه عندما يمثل على خشبة المسرح، فإنه يحتاج إلى ملابس خاصة، وأقنعة، وإكسسوارات، وأدوات وديكورات يجسد بها تمثيلياته.

خلاصة القول هي، أن الطفل قبل أن يمثل أو يشاهد مسرحية كان يلعب، ولعبه هذا تحول بمشاركة الآخرين إلى دراما تمثيلية، مكنته من تحقيق كل ما يصبو إليه من ترفيه واكتشاف للعوالم المحيطة به، ونمو لخياله، وطلاقته اللغوية باكتسابه لمفردات جديدة.

سادسا: تقنيـــات العمـــل المســـرحي الموجـــه للطفـــل

يجعل العرض المسرحي من القصة (المسرحية) المكتوبة دراما لها كل مقومات العالم الواقعي فيما يعرف بالمسرحية.

ويتمثل الهدف الاستراتيجي من كل عرض مسرحي في « **تحويل النص المسرحي إلى منظومة من المؤثرات المرئية والصوتية التي تحتوي المشاهد... والحياة الدرامية لا تدب في عروق النص المسرحي وأوصاله إلا عندما يتجسد على خشبة المسرح** »[93]، باستعمال جملة من التقنيات التي تعمل على بعث هذه الحياة، والتي نلخصها فيما يلي:

1/ الديكور والمناظر (Décoration)

لم تُؤَلَّف مسرحيات الأطفال لتُقرأ فحسب مثلها مثل القصص، بل أُلِّفَت لتُمَثَّل، ولتمثيلها لا بد من توفر مناظر تتناسق ومضمون هذه المسرحيات، إذ تشكل المناظر عنصرا هاما في المسرحية و« **التأثير البصري للديكور مع الموسيقى والملابس يخلق لحظات سحرية على المسرح** »[94]

---

[93] لينا نبيل أبو مغلي وآخر، الدراما والمسرح في التعليم، ص 54.

[94] إيمان البقاعي، المتقن في أدب الأطفال والشباب، ص 281.

ويُعَرَّفُ المنظر الذي يقام على خشبة المسرح بأنه: « **مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من الخشب والقماش أو البلاستيك أو من خامات أخرى لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي على أن تربط إيحاءاته بمضمون النص المسرحي، فالمنظر هو الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية** »[95]

ومن الأمور الهامة في هذا المجال، مراعاة إمكانات المسرح وقدرته على إبراز المكان والزمان، ومن مميزات الديكور: اختصار الحوار، وربط الأحداث بالواقع وتشكيل الانطباع الأول عن المسرحية.

وينبغي أن يختار مخرج مسرحيات الأطفال مسرحية ذات مناظر جذابة، أو ذات منظر افتتاحي جذاب على الأقل، ففي مسرحية "**الدمية**"[96] لمؤلفها ومخرجها فريد فروجي، وخلال عرضها لاحظنا كيف أن المخرج أهمل هذا الشرط، حيث جعل من بين عناصر الديكور قماشا أزرقا قاتما رسمت عليه بعض الأزهار الصفراء اللون إلى جانب بعض اللوحات المغطاة بأقمشة بيضاء بها نوافذ صغيرة تطل منها دمى صنعت من القطن، حيث إن موضوع مسرحيته ومضمونها يستوجبان عليه أن يستحضر مشهدا يكون منظره عبارة عن غرفة نوم لصبي تحيط به لعبه من كل جانب، وهو المنظر الافتتاحي للمسرحية. وهذا النوع من الإغفال من شأنه أن يفقد الطفل المشاهد انتباهه، ويجعله يبحث في كل جانب من جوانب خشبة المسرح على ما يُمَكِّنُهُ من الإحساس بهذه المسرحية والتعايش مع أحداثها. وهذا النقص في الحقيقة له سبب، يرجع في رأينا إلى نقص الإمكانات المتاحة للمخرج، والتي تساعده على استحضار جميع مناظر وديكورات مشاهد مسرحيته.

ويشترط كذلك على مخرج المسرحية أو مهندس الديكور، « **أن يقدم مناظر متعددة للأطفال الذين ألفوا كثرة تغيير المناظر في السينما والتلفيزيون. لكن، ونظرا لأن عدد المناظر في المسرحية محدود فهي في حاجة إلى التجديد والتنويع** » [97]

2/ الإضاءة Lighting

---

[95] لينا نبيل أبو مغلي وآخر، الدراما والمسرح في التعليم، ص 56.

[96] تم عرض مسرحية "**الدمية**" من قبل جمعية الأطفال للمسرح والموسيقى لولاية باتنة، بالمسرح الجهوي للولاية ذاتها، خلال الأيام المسرحية للطفل، وذلك بتاريخ 22/ 2010/12.

[97] إيمان البقاعي، المتقن في أدب الأطفال والشباب، ص 281.

لقد استخدمت الإضاءة المسرحية منذ عهد الإغريق والرومان، حيث كان المسرح يعتمد على أدوات يدوية كالمشاعل، والمصابيح التقليدية وحتى الشموع. وبتطور الزمن واختراع الكهرباء صار المسرح يعتمد على إضاءة غاية في التعقيد باستعمال وسائل تقنية مطورة.

وتؤدي الإضاءة دورا كبيرا في تشكيل الفضاء المسرحي ركحيا، وذلك « **لارتباطها المباشر والوثيق بعناصر الديكور وطبيعة مواده (حديد، خشب، قماش...) ولارتباطها أيضا بنسق الألوان** »[98]

تقوم الإضاءة المسرحية على[99]:

- اختيار الرؤية.
- كشف الشكل (تصميم الخشبة)
- التأليف (مضمون المسرحية)
- المزاج (طبيعة الدور المتقمص من قبل الممثل)

يشترط في الإضاءة المسرحية أن لا تكون جامدة، بل متغيرة، موحية ومعبرة، حتى تتمكن من استثارة انتباه الطفل وتجعله يركز انتباهه على كل ما هو جذاب وهام فوق خشبة المسرح.

وإذا قُدِّمَت عروض الأطفال في وضح النهار، فيُفَضَّلُ في مثل هذه الحالات الاعتماد على الإضاءة الطبيعية، فهي الأنسب في مسرح الطفل. أما إذا قُدِّم العرض في المساء، فهنا يحتاج المسرح إلى إضاءة صناعية، بحيث يمكن استخدام ألوان المرشحات الضوئية (الفلاتر)، أو استخدام الشرائح التي يتم وضعها على جهاز الإضاءة، فيمكن أن تزود خشبة المسرح بموج البحر، الحريق، المطر، السماء وغيرها من المناظر كما يمكن أيضا استخدام البروجكتر في مواضعه المناسبة، حيث يجعل من العرض صورة رائعة لدى الطفل تزيد من استمتاعه بكل ما يراه.[100]

وهناك علاقة وثيقة تربط بين الألوان والإضاءة، ذلك لأن الأطفال يتأثرون بالألوان كثيرا، ويتجاوبون مع الألوان الزاهية بصفة خاصة، فهم يحبون الألوان المزركشة التي تفتح نفسيتهم وتجعلهم

---

[98] أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق، مغرب، دمشق، ط1، 2000، ص 140.

[99] ينظر، محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد، جدة، (د، ت)، ص 164، 165.

[100] ينظر، لينا نبيل أبو مغلي وآخر، الدراما والمسرح في التعليم، ص 55.

يستقبلون العرض المقدم لهم بصدر رحب، ولا يحبذون الألوان الداكنة كالأسود، والأزرق القاتم أو غيرهما، لأنها في نظرهم تخلق لديهم جوا من الحزن، ومن ثمة تنقص من مرحهم واستمتاعهم بالعرض المسرحي.

3/ الملابس والماكياج Costumes and Mack up

إذا كان للإضاءة والديكور أشكال وألوان، فالملابس هي الأخرى لها أشكال وألوان، وتساعد الملابس والأزياء على إحساس الممثل بالدور الذي يؤديه أو يتقمصه، وأسلوب تصميم الملابس في أي عرض مسرحي هو تجسيد خارجي لمضمون المسرحية. ويحبذ إلى الأطفال الملابس البراقة واللامعة (كالفضية والذهبية)، كما يفضلون الملابس المزركشة، ذلك لأنهم يركزون اهتمامهم باللون أكثر من الزي الذي يرتديه الممثل.

بالنسبة للماكياج، فهو يؤدي دورا حيويا في تصميم ملامح الوجه بما يتفق مع

الشخصية، حيث يساعد على توضيح معالمها، كشخصية المهرج، والساحر أو العفريت... الخ[101]

ويجب أن يتناسب الماكياج مع أسلوب إخراج المسرحية، وأن يكون مرئيا لصفوف المشاهدين الأولى والبعيدة في الآن ذاته، ولا بد أن يكون من النوع الجيد حتى لا يصاب الممثل بالتهابات جلدية، كما ينبغي أن يشمل الجسم كله بحيث لا يركز على الوجه وحده.

وفي حال ما إذا تعذر على المختصين تزويد الممثل بالماكياج المناسب لمشهد المسرحية، فهنا يلجأ المخرج إلى استخدام تقنية الأقنعة، وهي محبذة لدى الأطفال بشكل كبير، خاصة منها التي تتعلق بأقنعة الحيوانات (دب، قرد، أسد، فراشة، طائر...الخ)

4/ الصوت والموسيقى Sound and music

يعد الصوت وسيلة من وسائل التوجيهات المسرحية، إذ يمكن استخدام المؤثرات الصوتية لخلق حالات مزاجية مؤقتة، ومن ذلك مثلا استخدام أصوات الجداجد أو صراصير الليل، وأصوات الطيور

---

[101] ينظر، السعيد جاب الله، قراءات في أدب الأطفال، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، العدد الثالث، الجزائر، ماي 2004، ص 06، 15.

للإيحاء بفصل الربيع، وصوت الأبقار للأماكن الريفية، وصوت حركة المرور إيحاء بالأماكن الحضرية.[102]

إلى جانب المؤثرات الصوتية يستنجد مخرج المسرحية بتقنية أخرى يحبذها الأطفال كثيرا ألا وهي الموسيقى. وأفضل أنواع الموسيقى في مسرح الطفل هي الموسيقى الحية التي تعزف في حينها لا المسجلة، لأنها[103]:

- أكثر تأثيرا وجذبا لانتباه السامعين.
- تزيد من تفاعل الأطفال الممثلين.
- تبعث الحيوية في العرض المسرحي.
- تصاحب التمثيل أكثر وتراعي الصوت.
- تُعَوِّدُ الطفل على رؤية الجوانب المختلفة للعمل الفني المتكامل، وتساعده على تذوق الموسيقى والتفاعل معها خلال أحداث المسرحية.

والأغنية الموسيقية تساعد على فهم الموضوع، والغناء الجماعي كثيرا ما يقدم للطفل أمورا هامة، وهي اكتساب الطفل قوة على التركيز، كما تثير انتباهه وتعوده على تذوق الجمال الصوتي.

إن كل هذه التقنيات تتضافر فيما بينها لتخلق جوا دراميا مؤثرا، وبقدر أهميتها في تحويل النص المسرحي إلى عرض مبهر وناجح، فهي تحتاج إلى قائد خبير بهذه التقنيات ومجالات استخدامها، وهذا القائد هو المخرج وقد يكون السينوغرافي، كما تحتاج إلى ممثل نشيط وواعي بكل تفاصيل العرض المسرحي حتى يتمكن من تحريك هذه الأجواء الدرامية ويخلق جوا بهيجا من شأنه أن يمتع الأطفال ويستثير مشاعرهم، فيتمنوا لو كانوا على خشبة المسرح يشاركون الممثلين تمثيليتهم.

وفي الحقيقة يعد دور المخرج أصعب الأدوار، كونه لا بد أن يكون ملما بكامل جوانب المسرحية المكتوبة للطفل، فيقرأ نصها قصد تمكنه من تحديد الممثلين، ورسم الديكور والمناظر

[102] ينظر، إيمان البقاعي، المتقن في أدب الأطفال والشباب، ص 284.

[103] ينظر، السعيد جاب الله، قراءات في أدب الأطفال، ص 156.

المناسبة لها، وإضفاء الإضاءة والألوان التي تعكس مضمون المسرحية، وانتقاء الملابس والماكياج المناسبين لكل دور يتقمصه الممثل.

وتزداد مسؤولية المخرج ويتعاظم دوره إذا تعلق الأمر بإخراج مسرحية الأطفال، لأن دوره لا يتوقف عند ضبط عناصر المسرحية فوق الخشبة فقط، وإنما يتحدد دوره أيضا « **بدراسة جمهوره من الأطفال دراسة مستفيضة، فالمخرج في مسرح الطفل لا يمكنه إغفال أن الطفل يمتلك بشكل فطري المزايا المشتركة لدى الفنانين... وهذه المزايا تفتح له من خلال حديقته السرية باب عالم يتخلى فيه عن نزعاته العدوانية ويتعلم من جديد كيف ينظر للعالم من حوله** »[104]. على هذا الأساس لا بد على المخرج أن يتعامل مع عناصر العرض المسرحي مراعيا خصوصية المتلقي وتركيبته النفسية والعقلية.

أما بالنسبة للممثلين، فيستحسن أن يكونوا في مسرح الأطفال من المحترفين، لأنهم الأكثر قدرة من الهواة على تقريب المسرحية للأطفال، ومن جانب آخر يحتاج مسرح الأطفال إلى ممثلين من الأطفال، وقد يكون الممثلون من الكبار والصغار معا، بل قد يكون الممثلون من اللعب والدمى والعرائس والورق المقوى، وهذا يتوقف على النص وأهدافه وأفكاره[105]

تلك كانت أهم التقنيات التي لا بد من أن تتوفر في كل عرض مسرحي، مع وجود مخرج قادر على التحكم في هذه التقنيات بخبرته ومعارفه، وضمان جودة التمثيل، إذ لا يمكن تصور مسرح للأطفال بدونها، فهي التي تعمل على تحقيق التفاعل بين جمهور الأطفال وما يقدم لهم على خشبة المسرح.

سابعا: مصـــادر الكتـــابـــة المسرحيـــة للطفل فـــي الجـــزائـــر

خلال اطلاعي على مجموعة من النصوص المسرحية الموجهة للطفل الجزائري، أدركت أن الكتاب المسرحيين قد نهلوا من مصادر متعددة وروافد متباينة، شأنها شأن مسرح الكبار، وجعلوا من هذه المصادر مواد لأفكار وأحداث نتاجاتهم المسرحية الخاصة بالأطفال، وأهم هذه المصادر:

الواقع: الذي يتمحور في عدة مجالات: اجتماعية، سياسية، ثقافية، اقتصادية... الخ.

---

[104] الربعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، ص 131.

[105] لينا نبيل أبو مغلي وآخر، الدراما والمسرح في التعليم، ص 90.

التاريخ: العربي الإسلامي، الجزائري والعالمي.

التراث: وينقسم إلى محلي وعربي وعالمي، ويتجلى في الحكايات الخرافية، والأساطير والحكايات الشعبية وحتى الأمثال والحكم.

وهذه المحطات الثلاث في حقيقة الأمر، يشترك فيها كل مؤلف – مهما كانت جنسيته ونمط توجهاته – فكل من يكتبون للطفل سواء شعرا أو مسرحا أو قصا، يعتمدون على هذه المصادر، باعتبارها مادة خام تشكل قاعدة لأفكارهم وحوادث نتاجاتهم الأدبية.

1/ الواقع:

إن الطفل الجزائري، وإذ يحيا حياته اليومية بشكل طبيعي لا بد عليه أن يكون على درجة من الوعي بواقعه، وبما يحدث في أسرته ومجتمعه، حتى يكتسب ثقافة التفاعل والانصهار مع المشاكل الحياتية التي يمكن أن يتعرض لها، ويكتسب خبرة التعامل مع الآخرين.

ويعد المسرح وسيطا هاما من شأنه أن يساهم في نقل هذا الواقع للطفل بطريقة ممتعة ومشوقة، بعيدا عن لغة الإرشاد والأوامر، كأن يقال له: "افعل هذا وابتعد عن ذاك، كن هكذا ولا تكن غير هذا..."، فهذا المنطق من شأنه أن يبعد الطفل عن دائرة التفاعل مع واقعه، دافعا به إلى الهروب منه، ومن ثم يتجه إلى البحث عن عالم خاص يشكله بنفسه معتمدا في ذلك على خياله وأحلامه.

ويمكن في هذا النوع من المسرحيات المقتبسة عن الواقع، « **الابتعاد التدريجي عن المسرح التهريجي، أو البهلواني والخيالي، والإلمام ببساطة المواضيع والمشاكل**

الاجتماعية حسب الفئات العمرية »[106]، فالواقع هو مادة خصبة مليئة بالمواضيع الهامة للكتابة في مسرح الطفل، ذلك أن الطفل يبحث دائما عن وسائط تمكنه من التقرب أكثر إلى ما يصوره له واقعه ومجتمعه.

وهناك العديد من المسرحيات التي قدمت في هذا الشأن، والتي تحتوي في مضمونها على إشارات إلى الحياة اليومية التي يحياها أو يعايشها الطفل الجزائري، سواء من الناحية الاجتماعية، أو

(106) أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 69.

السياسية أو الثقافية... وغيرها. ومثال ذلك، مسرحية "**السلطان الحيران**"[107]، التي يدور موضوعها حول الأمراض الاجتماعية الغريبة (كالقلق، الجنون، التعصب، الشعور بالعظمة، الرغبة في السيطرة، الأنانية... الخ) التي تصيب عامة الناس لا سيما أصحاب الشأن، كالملوك، والأمراء والوزراء... وإضافة إلى الجانب الاجتماعي الذي تعالجه، فهي تنقل للطفل الجزائري جانبا من واقعنا السياسي، من خلال كيفية تعامل أصحاب النفوذ مع عامة الناس.

في المقابل، هناك مسرحية بعنوان "**قلعة النور**"[108]، هي الأخرى تنقل للطفل الجزائري جانبا من جوانب الحياة التي يعيشها، والذي يتمحور في الصراع الأزلي بين الشر والخير، وهذه المسرحية تهدف إلى تعليم الطفل التفريق بين فئات المجتمع الذي يعيش فيه، فيعرف من هم الأشخاص الذين يحملون في ذواتهم بذور الخير، ليبتعد بذلك عن رفقاء السوء.

بصفة عامة، يشكل الواقع أحد أهم المصادر التي تعد مادة يعتمد عليها في تقديم مسرحيات للأطفال، فقط يبقى على كل مؤلف أن يتناول هذا الواقع بحذر، فلا يجوز نقل ما يمكن أن يسبب للأطفال أعراض نفسية جانبية – خاصة الذين تتراوح أعمارهم ما بين الخمس سنوات والأربعة عشرة سنة – كحياة السجون مثلا أو الجرائم البشعة التي يسودها العنف الزائد عن حده، فالمؤلف عليه أن يقوم بعملية غربلة، فيقتبس من الواقع ما يصلح أن يقدم للطفل، خاصة وأنه يهدف بذلك إلى وضع هذا الطفل في الحلقة التي لا بد وأن يكون فيها، والمتمثلـــــــــة

في إدراكه وانفتاحه على كل ما يحيط به، حتى يتمكن مستقبلا من التعايش مع مختلف الأحداث الواقعية التي تواجهه أينما كان.

الفصل الأول ◆ واقع مسرح الطفل في الجزائر

2/ التاريخ:

إنَّ حاضر أي أمة ومستقبلها مبنيان على معرفة ماضيها والتغلغل في أصول هذا الماضي لجعله أرضية صلبة لأي بناء مستقبلي، فالتاريخ هو كيان الأمة، وبه يتمكن الفرد من اكتشاف

---

[107] مسرحية من تأليف وإخراج سعيدي مرزوق، أداء فرقة الدراما، سعيدة، شارك بها كاتبها في المهرجان الوطني الثقافي لمسرح الطفل بخنشلة في طبعته الثالثة بتاريخ 2010/07/10. ينظر، دليل المهرجان الثقافي الوطني لمسرح الطفل، محافظة المهرجان، دار الثقافة، خنشلة، 05، 2010/07/12.

[108] مسرحية من تأليف عبد القادر بلكروي، إخراج مجاهري ميسوم، أداء المسرح الجهوي وهران، تمت المشاركة بها في المهرجان الوطني الثالث لمسرح الطفل بخنشلة، بتاريخ 2010/07/07. ينظر، دليل المهرجان الثقافي لمسرح الطفل، المرجع نفسه.

أصول تجذره، ليأخذه هذا الاكتشاف إلى إدراكه لمختلف الحوادث التاريخية التي مرت بها البيئة التي يحيا فيها.

ونظرا لأهمية ذلك، فقد اهتم المسرحيون الجزائريون بالتاريخ، مبسطين إياه قصد تقديمه للناشئة. ومما لا شك فيه أن أغلبية المسرحيات المدرسية تاريخية، ومثالها البارز ما كتب من قبل كتاب مدارس جمعية العلماء المسلمين، في مسرحيات « **الناشئة المهاجرة، الخنساء، بلال ابن رباح، عمر بن الخطاب... التي كتبها أمثال محمد الصالح رمضان، ومحمد العيد آل خليفة وعبد الرحمان الجيلالي** »[109]

فكان الكتاب في هذا المسرح يعتنون بهذه المواضيع المستقاة من التاريخ العربي الإسلامي، ومن خلال عناوين المسرحيات السالفة الذكر يتضح لنا عناية مؤلفيها بتوظيف أبهى الصور العربية إيمانا منهم بالحرية، والكرامة، والطفولة والمستقبل.

وبما أن التاريخ يعد مصدرا أساسيا للمواضيع المسرحية الموجهة لشريحة الأطفال، فلقد لجأ المؤلف المسرحي في الغالب إلى المصادر التاريخية في صياغة مسرحيات ذات أهداف سياسية ونبيلة، كإرضاء نزعة البطولة وعشق الشجاعة عند الطفل.[110]

لقد ارتكز مسرح الطفل في الجزائر أكثر على التاريخ العربي الإسلامي، والتاريخ المحلي، إذ كانت الظروف المعيشية الصعبة التي مرت بها الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي وغداة الاستقلال، مادة دسمة اعتمدها الكتاب المسرحيون في تأليف مسرحياتهم، كما كانت القضايا العربية والقومية والسياسية هي الأخرى مصدر إلهام لهؤلاء الكتاب، خاصة منها قضية فلسطين، وما تواجهه بقية الأمم العربية على غرار العراق.

« **والمؤلف في هذه الحالة لا يقدم الحقيقة التاريخية المجردة، وإنما يقدم بعض الشخصيات التاريخية التي جسدت قيما خاصة محاولا بذلك إبراز سلوكاتها الحياتية في دلالات رامزة** »[111].

[109] نبيل دحماني وآخرون، أدب الطفل بين الواقع والطموح، ص 31.

[110] ينظر، أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 68.

[111] عواطف ابراهيم وهدى قناوي، الطفل العربي والمسرح، ص 28.

فحينما يوظف المؤلف شخصية بطولية تاريخية كـــ (الخنساء) [112]، فإننا نلحظ مدى تعلق الطفل بهذه الشخصية، وذوبانه فيها، حتى يصل إلى درجة تخيله بأنه هو من يجسد دور هذه الشخصية البطلة، وهذا من شأنه أن يشبع رغبته وميله في أن يكون بطلا حقيقيا.

كما أن المؤلف يزرع في نفسية الطفل هذه الرغبة أكثر حينما يقوده إلى معرفة أبطال تاريخيين آخرين على غرار (الأمير عبد القادر، صلاح الدين الأيوبي، لالا فاطمة نسومر...الخ)، فيجعله دائم التساؤل عما قدمته هذه الشخصيات من بطولات وتضحيات لأممها وشعبها.

ومن الواضح أن هذه التمثيليات تعتمد على إشاعة القيم الوطنية بأسلوب مبسط، فاقتباس هؤلاء الكتاب لنصوصهم المسرحية من التاريخ هو تقديس منهم للروح الوطنية، ودفاع عن الأرض، والاعتزاز بالانتماء للأمة العربية، ونضال في سبيل القضايا الوطنية، وهذا التوجه منهم هو في سبيل غرس كل هذه القيم في نفوس الأطفال الجزائريين معرفين إياهم بتاريخهم المجيد الذي لا يمكن له أن يموت.

3/ التراث:

لكل شعب تراثه، عاداته وتقاليده، معتقداته، وفنونه وآدابه، فهي مرآة حقيقية تعكس لنا شخصيته، وما يتصف به من إيجابيات وسلبيات، ولأن هذا التراث يشكل أهمية كبرى، فلقد اعتمد كتاب المسرح الجزائري عليه أيما اعتماد، « **إذ يمدهم بعناصر فاعلة لكن المهم هو توظيف هذه العناصر في بناء مسرحي يحقق بفنيته الأهداف والغايات المنوطة به** »[113]

فتراثنا حافل بكثير من الظواهر المسرحية التي تحتاج إلى إعادة صياغتها وتوظيفها قصد إعادة إحياء هذا التراث واستنطاق كوامنه، والكشف عن فاعليته لتقديمه للأطفال الجزائريين. « **ولعل المسرح الجزائري، وإن كـــان في ميلـــه إلى المحليـــة فـــي مخاطبـــة الطفـــل الجزائري، إذ أنه لم ينهل فقط من التراث المحلي، بل لجأ إلى التراث العربي والعالمي**»[114]

وتوظيف التراث الشعبي في المسرح الموجه للطفل لا يعني إعداد الحكايات مسرحيا بشكل مباشر فحسب، بل قد يلجأ الكاتب المسرحي إلى الاعتماد على حكاية شعبية ما ثم يقوم بالتجديد في فكرتها حسب وجهة نظره التي قد تكون عصرية أو حديثة قياسا بالحكاية الأصلية، وهذا نوع من التمادي الذي قد لا يفيد الطفل كثيرا، بحيث تقل أهميته في التعريف بنمط حياة الشعوب السابقة.

---

[112] ينظر، محمد الصالح رمضان، الخنساء، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص 09، 10.

[113] حسن مرعي، المسرح التعليمي، دار ومكتبة الهلال بالاشتراك مع دار البحار، بيروت، ط1، 2000، ص 26.

[114] أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 63.

على أن الكاتب المسرحي وهو يوظف التراث لا بد عليه أن يحذر من العبث واختلاط الدخيل فيه بالأصيل، فيما يتعلق بثقافة الأطفال، فالتراث الشعبي يحتوي على « **مادة خصبة لمسرح الطفل – حقا– والقصص الشعبية، بما لها من القوة التعبيرية والإيقاعية التي تميز كلماتها، وسحرا عظيما على وجدان الأطفال** »[115]. من أمثلة هذه القصص: سندريلا، علي بابا والأربعين لصا والأرنب والسلحفاة.

وكان استلهام التراث ولا سيما الشعبي منه هو الأبرز في مسرحية الأطفال في الآونة الأخيرة، وغالبا ما توقف المسرحيون عند حدود إعادة الحكايات والأساطير والسير، كسندريلا، وعلي بابا، وعلاء الدين والمصباح السحري، وعنترة وغيرها من الحكايات والخرافات، ثم طور المسرحيون من طريقة إعادتهم لهذا التراث، حيث تطلعوا إلى التعبير عن قيم جديدة بأشكال مبتكرة، كما هو الحال في مسرحيات: « **وصية دمنة 1984، عالم الحيوانات 1995. وقد استفادت من حكايات كليلة ودمنة لتقديم دروس في دور العقل وأهمية الذكاء، ومجابهة العدو، والتعاون من أجل الفوز** »[116]

هناك عدة اعتبارات يجب مراعاتها في مادة التراث التي تقدم على مسرح الطفل، من أهمها[117]:

✸ يجب أن تعالج بمنطق الطفل وليس بمنطق الكبار، فالكاتب يجب أن يختار جوانب العالم الطفولي في التراث الشعبي، وهو فعلا غني به، والبعد عن إثقال الأطفال بهموم الكبار تحت

دعوى توعية الأطفال بما يحيط بهم.

✸ أن تهدف المعالجة إلى أن ينقل للطفل، بطريق غير مباشر العظة التعليمية، وذلك بتصنيفها في إطار مواقف وصور درامية وجمالية.

✸ لا بد من الحرص على تقديم المادة الدرامية من التراث الشعبي في قالب غني بالإمتاع والتشويق والبهجة الكفيلة بشد انتباه الطفل وإمتاعه.

✸ يمكن استخدام التراث كوسيلة لتقديم المعرفة العامة والسلوكية للطفل، وذلك بأن تكون الحكاية الشعبية وعاء لتوصيل قيم حديثة ومعلومات حديثة تتماشى مع العصر الذي نعيش فيه.

---

[115] عواطف إبراهيم وهدى قناوي، الطفل العربي والمسرح، ص 28.

[116] أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 65.

[117] ينظر، طارق جمال الدين عطية وآخر، مدخل إلى مسرح الطفل، ص 103، 104.

وفي النهاية إن كل العناصر المتقدمة يجب أن تقدم في عمل خاضع للأسس الفنية للمسرح.

خصائص التوظيف الأسطوري في مسرح الطفل:

✸ توظيف الأسطورة في مسرح الطفل يتطلب تجريدها من الأمثال الكبيرة المتصلة بها، حتى يتم فهمها من قبل الطفل، هذا الأخير الذي لا يمكنه استيعاب الأمور الفلسفية المعقدة التي يعبر عنها بألفاظ فوق مستواه، ولذلك وجب على المؤلف المسرحي أن يبسطها له على قدر الإمكان حتى يتمكن من إيصالها للطفل.

✸ يحبذ إلى الطفل تلك الأساطير التي تجسدها الحيوانات وهي تتكلم وتتحاور فيما بينها، وتتزايد متعة أكثر إذا شاهدها على خشبة المسرح. كما يشترك الأطفال في أي مكان ومهما كان سنهم في حبهم لأسطورة جحا، كونها تحوي جميع العناصر الفنية المشترطة في البناء الدرامي للمسرحية.

✸ على المؤلف المسرحي أن يأخذ في اعتباره وهو يوظف هذه الأساطير في مسرح الطفل المحافظة على الأهداف التربوية والاجتماعية والنفسية التي تؤديها.

✸ إن توظيف الكاتب للأسطورة يستدعي منه جعل الطفل يتفاعل مع الأحداث التي تتضمنها، فهذا التوظيف يحقق للطفل اختلاط الماضي مع الحاضر، فيعيش مع الأساطير من جهة وحوادث العصر من جهة أخرى.[118]

خصائص توظيف الحكاية الشعبية في مسرح الطفل:

✸ يختلف توظيف الحكاية الشعبية في مسرح الطفل عن توظيفها في مسرح الكبار، إذ لا بد من تبسيط مضامين هذه الحكايات، ذلك « **لأنها تشكل مصدرا أساسيا لا غنى عنه في الكتابة لمسرح الطفل عند جميع الأمم والمجتمعات على اختلاف لغاتها وحضاراتها، فالحكاية الشعبية لها دور كبير**

[118] ينظر، عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1984، ص 11.

في تثقيف الطفل، وبذلك ستكون الحكاية جزءا مهما من ثقافة المواطن الصغير، بل من ثقافة الشعب بصفة عامة »[119]

✸ لا بد على المؤلف المسرحي الذي يوظف الحكاية الشعبية أن يتقن صياغتها بمـــا يتوافق مع قدرات ذكاء الطفل، كما يجب عليه أن يبتعد عن الغلو والمبالغة بشكل يجعل الطفل يغرق في الأوهام، فيتشبث بالمستحيل في حل المشكلات كما في مسرحية "**علاء الدين والمصباح السحري**"[120]. ولعل الأنسب أن

يوظف الكاتب حكايات "**ألف ليلة وليلة**"، لأنها الأحب إلى الأطفال، فهي تساعدهم على مواجهة الحياة العصرية وتجعلهم يشعرون بالمتعة، وتساهم في تنمية قدراتهم الخيالية.

✸ من الضروري أن يكون مؤلف مسرحيات الأطفال ملما بكل ما كتب قلمه من حكايات وقصص تهم الأطفال، فعليه أن يقرأ "**نوادر جحا**" لما فيها من مادة فكاهية، ولسهولة صياغتها ومسرحتها.[121]

إن توظيف التراث لم يكن لمجرد خلق جو من المتعة والفرجة الشعبية، بقدر ما يهدف الكاتب المسرحي من وراء هذا التوظيف إلى ضمان تشكيل قاعدة أو أرضية تعليمية صلبة لدى الطفل، تكون بمثابة نقطة انطلاق بالنسبة إليه يبني عليها تعلماته المستقبلية. كما يهدف من ناحية أخرى إلى تفجير ما يمكن رفضه في هذا التراث من خلال اقتباس فكرة المسرحية من حكاية شعبية أو خرافية أو من أسطورة ما، ثم السير بها على نمط مغاير للحكاية الأصلية.

كانت تلك أهم مصادر الكتابة المسرحية الموجهـــة للطفل الجزائـــري، والتي يبقى المتحكم

الأول والأخير فيها هو المؤلف المسرحي، وذلك نزولا عند رغبته في تأصيل كل ما هو قديم وتاريخي، وإضفاء لمسات التجديد وفقا لمتطلبات العصر، هذا التجديد الذي يمثل خطوة استشرافية للمستقبل، الذي لا بد على الطفل أن يدرك خباياه من خلال ما يقدم له على خشبة المسرح، باحثا بين ثناياه على ما يعكس آماله وطموحاته، حتى يكون هذا الطفل رجل المستقبل وركيزة الأمة الجزائرية.

---

[119] محمد دياب مفتاح، مقدمة في ثقافة وأدب الطفل، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995، ص 154.

[120] هي مسرحية من تأليف واقتباس عدنان جودة، إخراج صابر عميور، إنتاج 2009، أداء المسرح الجهوي سكيكدة، تمت المشاركة بها في المهرجان الثقافي الوطني الثالث لمسرح الطفل بخنشلة، بتاريخ 2010/07/10. ينظر، دليل المهرجان الثقافي الوطني لمسرح الطفل.

[121] ينظر، أحلام اميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 67.

ثامنا: الكتابة المسرحية للطفل، شروطها وخصائصها

تعد الكتابة للطفل من أعسر المهمات الإبداعية بالنظر إلى عالم الطفل، إذ تتطلب الكثير من الشروط والخبرة والمعارف العلمية والإنسانية في أكثر تخصصاتها التي تُمَكِّنُ الكاتب من الولوج إلى عالم الطفولة والدراية بما يحويه هذا العالم وما يميزه عن باقي العوالم.

إن الكاتب المسرحي القدير هو الذي يدرس جيدا جمهوره الصغير، واضعا بين نصب عينيه تلك السلوكات التي يتصف بها الطفل، من براءة وصفاء نفسي، والجدية والعناد وحتى العبثية، حتى يتسنى له الكتابة للطفل، وهنا تكمن القدرة الحقيقية لأي كاتب، والتي تتمثل في التخلص من عالمه الحاضر لبعض الوقت ليزور العالم الطفولي الكامن في شخصيته، والذي يساعده على تأليف مسرحيات تتوافق وأطفال كل مرحلة عمرية، **« فالكاتب الناجح هو الذي يعيش وبداخله طفل كبير لم يتنح بعد أمام ما كان يفرضه عليه عالم الرجولة... »**[122]

انطلاقا من ذلك، نرى أن المادة المسرحية التي يجب أن تتوافر للطفل عليها أن تتناسب مع سنه، وقد أكد الباحثون على هذه المسألة كثيرا، حيث تقول وينفرد وارد: **« ما يقبله الأطفال في سن**

(122) حسن مرعي، المسرح التعليمي، ص 27، 28.

الخامسة يبدو تافها بالنسبة للأطفال في سن الحادية عشرة، وما يهز مشاعر هؤلاء الأطفال يثير فزع الأطفال في الخامسة »[123]

وإذا كان البعض يستثني أطفال ما قبل المدرسة في استيعابهم لما يقدم لهم ركحيا من مسرحيات، وأنه بإمكانهم الاكتفاء بألعابهم، فهذا عبد التواب يوسف يخالف هؤلاء، حيث يقول: « **ونحن نختلف عن هؤلاء، لأن الطفل في هذه السن يحب كثيرا اللعب الدرامي، ويميل إليه، وهو يفتن بالدمى والعرائس، ويهوى مشاهدتها، بل إذا أتيحت له الفرصة قام بتقليدها »**[124]

إضافة إلى هذه المقاييس والشروط، هناك جملة من الاعتبارات التي لا بد أن يضعها الكاتب المسرحي – وكاتب الطفل بصفة خاصة – في الحسبان، والتي نوجزها في الآتي[125]:

1/ اعتبارات تربوية سيكولوجية:

الفصل الأول — واقع مسرح الطفل في الجزائر

إن كاتب الطفل هو مربي بالدرجة الأولى، ولذلك وجب عليه أن يضع الاعتبارات التربوية في الصدارة، لأن العلم بها يمثل القاعدة الأساسية الأولى، خاصة وأنه عندما يؤلف الكاتب مسرحية ما أو قصة أو شعرا... أو غيرها من الفنون الأدبية فإنه يهدف من وراء هذا إلى تبليغ جملة من القيم التربوية الأخلاقية التي يريد غرسها في كل طفل يتلقى هذا العمل بطريقة ممتعة ومشوقة بعيدا عن لغة الإرشاد والنصائح.

2/ اعتبارات تثقيفية أدبية:

لا بد على كاتب الأطفال أن يكون ملما بجميع العناصر الأدبية وغير الأدبية التي يمتاز بها كل جنس أدبي، حتى يتسنى له تقديم عمل فني راق، يتوافق مع مستوى الطفل الذي يكتب له، وبالتالي لا بد عليه أن يعرف خصائص كل مرحلة عمرية، ويتوافق أيضا مع درجة نموه، ومدى ما وصل إليه من النضج العقلي.

3/ اعتبارات فنية تكتيكية:

---

[123] وينفرد وارد، مسرح الأطفال، ص 44.

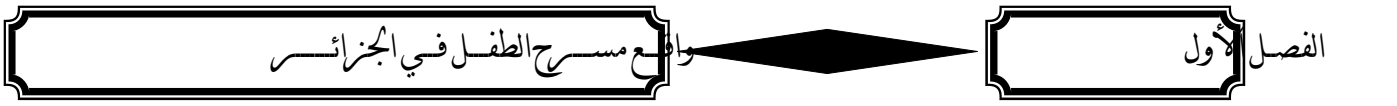
[124] الربعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، ص 124.

[125] ينظر، بشير خلف، الكتابة للطفل بين العلم والفن، دراسة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 180.

إن الوسيط الذي ينقل أدب الأطفال قد يكون كتابا، أو مسرحا، أو برنامجا تلفزيونيا أو إذاعيا، أو أسطوانة، أو موضوعا من الإنترنيت وغيرها من الوسائط الحديثة، ولكل وسيط خاصياته، وإمكاناته التي ينبغي أن يراعيها الكاتب.

تتسم الكتابة المسرحية الموجهة للطفل – والأدبية بوجه عام – بجملة من الخصائص، نوردها في النقاط الآتية[126]:

- تجنب الأصوات ذات الصعوبة النطقية، وكذا الكلمات ذات الأصوات المتناظرة.
- العمل على تجنب الكلمات الطويلة، والصيغ الصرفية المعقدة.
- تجنب الجمل الطويلة إلا للضرورة، مع الحرص على توزيع الجمل بين الأساليب الخبرية والإنشائية بأنواعها.
- الحرص على تحاشي الكلمات الغريبة، وكذا تجنب المجازات البعيدة عن فهم الطفل.
- التشويق لجلب اهتمام الطفل.
- الابتعاد عن أسلوب الوعظ والإرشاد والنصح المباشر.
- اختيار عناوين مؤثرة ومثيرة تجذب اهتمام الطفل لقراءتها أو مشاهدتها.
- استعمال الحوار المسرحي والقصصي الملائم.



كتابة الفكرة الواحدة بأساليب متنوعة يراعى فيها مستوى الطفل.

- لا بد أن يتسم الأسلوب وفي كل الحالات بالوضوح، القوة والجمال، فالأسلوب لا يقل أهمية عن المضمون في تحقيق الأهداف.

هذا بوجه عام ما يجب توافره في كاتب الأطفال حتى يتمكن من الإبداع لهذه الشريحة، باعتبار أنه سيعمل على توصيل رسالة إنسانية تستحق العناء والتضحية، من شأنها أن تربي وتوجه الطفل الذي سيكون مستقبلا عماد الأمة وأملها.

واقع الكتابة المسرحية للطفل في الجزائر:

إذا ما أتينا للحديث عن الكتابة المسرحية للطفل في الجزائر، فإنه سيكون لزاما علينا أن نعترف أننا لا زلنا نجهل الكثير عن حاجات الطفولة بسبب الوضع المتأزم الذي عاش في ظله

---

[126] ينظر، المرجع السابق، ص 98 وما بعدها.

المجتمع الجزائري، مما خلق هذا أزمة كبرى في مجال التأليف للطفل، وهذه الأزمة في الحقيقة لم تمس النص المسرحي الموجه للطفل فحسب، بل تعدت إلى النصوص الموجهة للكبار أيضا، « **فلطالما لجأ المسرح الجزائري في رحلة بحثه عن النص المسرحي إلى عدة صيغ، منها الترجمة والتعريب، الجزأرة والاقتباس، والتأليف الجماعي... وذلك لتخطي الأزمة وتجذير التجربة المسرحية في الجزائر** »[127]

مما يسجل أيضا في هذا الشأن هو عجز المبدعين الجزائريين عن مراعاة التطور الفني الذي مس المسرح في عالم الكبار، الأمر الذي قد ينعكس سلبا على مسرح الطفل، فعدم الاستفادة من تجارب مسرح الكبار ونقده يؤدي بالضرورة إلى الوقوع في الأخطاء ذاتها.

ولأن مسرح الطفل في الجزائر قد عان كثيرا من الانقطاعات كما سبق وأن أشرنا، فقد أثر هذا الانقطاع على تجربة الكتابة المسرحية، وهذا ما يؤكده محمد ميهوبي، حيث يقول: « **إن الانقطاعات بين عمل وآخر وبين تجربة وأخرى هو أحد مؤشرات فشل التجربة، زد على ذلك فإن أغلب الأعمال المنجزة لحد الآن كانت من إمضاء الكبار، أما التي أشرف عليها الصغـــار فكانت قليلـــة انحصرت في المدارس، وحتى هذه المحـــاولات باءت بالفشل لعدم نجاح التربصات التي خصصت لتأطير المعلمين والأساتذة في الفن الدرامي عامة** »[128]

انطلاقا من هذا، يتبين لنا أن السبب الرئيس في الأزمة التي يتخبط فيها النص المسرحي الموجه للطفل الجزائري هو انعدام مراعاة المقاييس الأكاديمية والعلمية في التأليف، ضف إلى ذلك فإن معظم

الأعمال المسرحية التي قدمت للطفل ظلت حبيسة العمل الارتجالي، وكذا انعدام وجود علاقة تبادلية بين الكاتب المسرحي ورجال المسرح (المخرج، السينوغرافيون، المنتج... الخ)

وللحد من هذه الأزمة لجأ معظم الكتاب إلى الترجمة والاقتباس من النصوص الأجنبية أو العربية أومن التراث، حتى أن الناقد إدريس قرقوة يرى « **أن الأعمال الموجهة للأطفال ما كانت لتنجح في مجال كتابتها لولا طريقة إعادة تشكيل الحكاية وذلك في الحقيقة لا يخدم التراث بقدر ما يخدم الأهداف التربوية التي توخاها المؤلف** »[129]

---

[127] أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 53.

[128] المرجع السابق، ص 54.

[129] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب، وهران، 2005، ص 34.

لكن، حسب رأينا فإن هذا ليس بالحل الأمثل، فأغلب من لجأوا إلى الاقتباس أو الترجمة يفتقرون للقواعد التي لا بد وأن تراعى خلال عملية النقل، ولذلك كان لا بد على الدولة بالتعاون مع دور الفنون والثقافة والجامعات أن تحد من هذه الأزمة عن طريق التكوين الأكاديمي، ودراسة وتدريس مادة المسرح كعرض ونشاط ثقافي في المدارس والمعاهد.

الفَصل الثَّاني

"موضوعات مسرحيات الأطفال عند عز الدين جلاوجي"

أولا: الموضوعات المسرحية الموجهة للطفل في الجزائر

ثانيا: موضوعات مسرحيات الأطفال عند عز الدين جلاوجي

1/ المسرحيات التربوية

2/ المسرحيات التعليمية

3/ المسرحيات الاجتماعية

4/ المسرحيات الوطنية والقومية

5/ مسرحيات من التراث العربي

6/ مسرحيات من التراث الشعبي

7/ مسرحيات دينية

8/ مسرحيات على لسان الحيوانات

أولا: الموضوعات المسرحية الموجهة للطفل في الجزائر

إن مسرح الطفل عندما ظهر في الجزائر لم يولد بكل مقوماته الفنية والجمالية، « **إذ أن ذلك يستحيل اشتراطه مع الولادة الأولى لأي فن جديد، ولا سيما الجمالية الشكلية لهذا الأدب الطفولي الذي لم تتضح معالمه بصورة جلية إلا من بضع سنين، بل إنه حتى من حيث المضمون كان كتاب الأطفال بالكاد يراعون مستواهم الفكري وعالمهم الذي يتفردون به، إنهم عاملوهم معاملة الكبار أحيانا في الكتابة لهم** »[130]، ويتجلى ذلك في تناول القضايا التي تناولها مسرح الكبار، إذ لم يعرف للطفل الجزائري آنذاك مسرحا خاصا به، يعالج الموضوعات القريبة من فهمه، حتى أن ما كان يقدم له لا يتعدى القضايا والمضامين التي كانت تعالج في مسرح الكبار. وبقي يمس نفس المواضيع التي كان يتطرق إليها قبل الاستقلال، مما جعل المسرحيات التي أنتجت في هذه الفترة مرتجلة، ولم تظهر مسرحيات ذات قيمة طفولية درامية بالمعنى الصحيح، فإن جل ما كان يؤلف مسرحيا للطفل يحمل بين ثناياه قيما تربوية، وأغلبها كان وطنيا ثوريا يهدف إلى تحضير هذا الطفل للدخول إلى أجواء حياة صاخبة كلها صراع وتضحية وكفاح باسم الحرية والاستقلال.

وإذا كانت الكتابة المسرحية للأطفال تتم وفق مقاييس وشروط، فالشيء نفسه يقال عن انتقاء الموضوعات المسرحية المناسبة للطفل، وبالنظر إلى ذلك، فإنه على كاتب المسرح « **أن يقدم موضوعات حسب مستويات التلقي عند الفئات العمرية للطفل وأن يحترم ثقافته وخصائصه النفسية والفيزيولوجية وظروف حياته وهذا حتى نصل به إلى الإيمان بالموضوع الذي يشاهده ويصدق أحداثه، فمهمة المتلقي لا تقتصر على عملية التلقي والمشاهدة، بل تتعداها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق المنصة**»[131]

وفي حديثنا عن الموضوعات المسرحية الموجهة للطفل الجزائري، نلمس تنوعا في المضامين، هذا التنوع الذي يقود – منطقيا – إلى تنوع في المسرحيات، وقد حاولنا عدها عدا فوجدناها مقتصرة على بعض الأنواع تماشيا مع ما تقتضيه الظاهرة الاجتماعية، منها:

---

[130] محمد مرتاض، من قضايا أدب الأطفال، ص 03.

[131] عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، ص 18.

- **مسرحيات ذات موضوعات تربوية أخلاقية.**
- **مسرحيات دينية.**
- **مسرحيات تاريخية.**
- **مسرحيات خيالية.**
- **مسرحيات علمية.**
- **مسرحيات من التراث الشعبي والعربي.**
- **مسرحيات وطنية وقومية.**

1/ المسرحيات التربوية (الأخلاقية):

لقد انطلق مسرح الطفل في الجزائر من الاتجاه الثوري الوطني ذو الأبعاد التربوية فكريا، وكان طوال مسيرته يميل إلى الموضوعات التربوية ذات البعد الاجتماعي أو البعد الوطني التاريخي، على اعتبار أن الأطفال هم الجيل الذي يمكنهم تحمل المسؤولية الثورية، أو الحفاظ على الخصوصية الوطنية وتاريخ الأمة.

وكانت المسرحيات ذات البعد التربوي تحث على التحلي بالصفات الحميدة (كالصدق، الأمانة، الاحترام، الوفاء وغيرها)، والتي من شأنها أن ترسم للطفل الطريق الصحيح لتكوين الإنسان الناجح في دربه.

من المسرحيات التي اتجهت هذا الاتجاه:

مسرحية الخداع[132]:

هي مسرحية في ثمانية مشاهد، موضوعها يدور حول المكر والخداع اللذين يصدران من الذئب وأخته الذئبة تجاه أهل الغابة، حيث كانا يأكلان أبناء الغزالة ويتهمان الصياد. هذه المسرحية بما فيها من قيم تربوية تهدف إلى توعية الأطفال بخطورة الكذب والخداع ووقعهما على صاحبهما.

مسرحية سر القرص[133]:

---

[132] ينظر، سهام بوخروف، مسرحية الخداع، منشورات السائحي، الجزائر، ط1، 2008، ص 07 وما بعدها. حازت هذه المسرحية على جائزة أحسن عمل مسرحي في مسابقة وزارة الثقافة والاتصال عام 1999.

[133] ينظر، عبد العزيز شارف، مسرحية سر القرص، موفم للنشر، الجزائر، (د،ت)، ص 05 وما بعدها.

مسرحية في ثلاثة فصول، موضوعها الرئيس يدور حول فائدة الكتاب، وسلبيات الحاسوب رغم إيجابياته في بعض الأحيان، تهدف إلى تحبيب الطفل في المطالعة وغرس روح البحث في نفسه بالاعتماد على الكتاب أولا، فهو خير رفيق وخير معين.

مسرحية ريان في مدينة الأمنيات[134]:

مسرحية في ثلاثة فصول، يدور موضوعها حول الأخوة وأهمية التعاون ومشاركة الآخرين في إنجاز أعمالهم.

وعلى العموم، فإن المسرحيات التربوية تبقى من أكثر الوسائل أهمية في تربية الطفل بطريقة مشوقة بعيدا عن التعنيف وأسلوب الضرب الذي لا فائدة منه.

2/ **المسرحيات الدينية:**

عرفت الساحة الأدبية الجزائرية الخاصة بالطفل نتاجات كثيرة حول كل ما يخص العقيدة الإسلامية خاصة منها قصص الأنبياء وهجرة الرسول وغيرها من القيم التي يتضمنها القرآن الكريم، والتي من شأنها أن تساهم في إنشاء طفل جزائري مسلم يحب دينه، ويخلص له ويحميه من كل دنس.

ولأن الأطفال يحبذون هذا النوع من المواضيع، فقد خلفت في هذا المجال قصص كثيرة تروي سير أنبياء بعثهم الله نورا للأمم جمعاء، أما بالنسبة للمسرحيات فهي موجودة، لكن ليس بالقدر الكافي، رغم أنه عندما تُحَوَّلُ هذه النصوص المسرحية إلى عروض فإنها ستبدو أكثر تشويقا وتلقى ترحيبا واسعا من قبل الأطفال.

ما يمكن ذكره في هذا الشأن، مسرحية " **ولد الهدى**" في ثلاثة فصول، تروي سيرة الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم – من الميلاد حتى البعثة إلى يوم وفاته[135]. وهي موجهة لأطفال المدارس، لكنها تصلح لجميع الأطفال بما أنها تحمل قيما دينية ومواقف عن الرسول، نور هذه الأمة.

3/ المسرحيات التاريخية:

---

[134] ينظر، آمال يحياوي، مسرحية ريان في مدينة الأمنيات، سلسلة مسرحياتي المفضلة، دار حمدان للنشر والتوزيع، برج بوعريريج، (د،ت)، ص 07 وما بعدها.

[135] ينظر، نور الدين قلاتي، مسرحية ولد الهدى، المسرح المدرسي، دار المجد للنشر والتوزيع، سطيف، (د،ت)، ص 05، 49.

هي مسرحيات تتحدث عن سير الجزائر قديما وحديثا، وتروي قصص بطولات ومعارك وشخصيات تاريخية صنعت مجد الأمة، ومثل هذه المسرحيات لا بد وأن تنقل للطفل في قالب مبسط،

حتى يتعرف على أبعاد تاريخه الذي صنعه الأولون من آبائه وأجداده، فالتاريخ هو ذاكرة الأمة، يحفظها من الزيغ والوقوع في الأخطاء.

من المسرحيات التي تناولت هذا الجانب، مسرحية "**جوانب من حياة الإمام ابن باديس – رحمه الله –** ، تقع في ثلاثة فصول، تظهر محطات ومواقف بارزة وخالدة في حياة العلامة عبد الحميد بن باديس.[136]

4/ المسرحيات الخيالية:

لأن الطفل يعشق عالم الأحلام والخيال، فإن هذا النوع من المسرحيات يساهم في إطلاق خيالاته، وهذا قصد تربية الذوق الجمالي لديه، وبتجسيد أعمال تمثيلية يشبع من خلالها تصوراته الإيهامية، التي لم تتحقق على أرض الواقع، خاصة وأن الطفل يتميز بأهم سمة « **هي تفتح ملكة الخيال لديه، فهو يتطلع بخياله إلى عوالم أخرى تعيش فيها الحوريات والعمالقة والأقزام في بلاد الأعاجيب، هذه القصص الخيالية تهيئ للأطفال قدرا كبيرا من المتعة** »[137]

وهناك موضوعات خيالية مفزعة لا بد على الكاتب أن يتجنب كتابتها للأطفال – خاصة أطفال المرحلة الأولى (من ثلاث إلى خمس سنوات)– فهي قد تثير فيهم مشاعر الخوف الذي يؤثر على نموهم النفسي.

من المسرحيات الخيالية: مسرحية "**فتاة الأسطورة**" في سبعة مشاهد، تروي حكاية فتاة تسبح بخيالها إلى عالم فيه ساحرة وجنية طيبة تعمل على مساعدة الأطفال الذين تتحكم فيهم الساحرة، وترى أن فتاة الأسطورة هي الأجدر بإنقاذ هؤلاء الأطفال،[138] ويطغى على المسرحية أجواء خيالية مليئة بالمغامرات، وهذا النوع يحبذه الأطفال كثيرا خاصة عندما يعرض أمامهم ركحيا. هناك أيضا مسرحية من نوع اللامعقول بعنوان "**اللولب**"، يدور موضوعها حول ثلاثة أشخاص كل واحد منهم

---

[136] ينظر، نور الدين قلاتي، مسرحية جوانب من حياة الإمام ابن باديس – رحمه الله – المسرح المدرسي، ص 90، 118.

[137] حسن مرعي، المسرح التعليمي، ص 24.

[138] ينظر، سهام بوخروف، مسرحية فتاة الأسطورة، منشورات السائحي، الجزائر، ط1، ص 05 وما بعدها.

يدعي أنه ابن أم كريم، وهذا الادعاء يقود بهم إلى الدوران في عالم الأحلام، فيتخيل كل شخص كيف سيكون لقاءه بهذه المرأة، التي يتضح في الأخير بأنها ليست أم هؤلاء الثلاثة.[139]

5/ المسرحيات العلمية:

إن الأطفال معروفون بحبهم للاكتشاف الذي يعتبرونه نوعـــــــــــا من المغامرة يخلق لديهم

إحساسا بالمتعة، ولذلك فإن هذا النوع من المسرحيات يزيد في توسيع مدارك الطفل أثناء البحث، إذ يأخذ بعقله إلى ميادين الإبداع والابتكار، فتقدم له الإجابة عن تساؤلاته.

« ويمكن أن تقسم الموضوعات العلمية إلى أنواع تتضمن، عالم الإنسان، عالم الحيوان، عالم النبات، عالم البحار، عالم الجمادات كالجبال وعالم الفضاء والاختراعات»[140]

من المسرحيات التي ألفت في هذا الشأن: مسرحية "**كم أنا سعيد**"، تعرف الأطفال بأنواع الأمراض التي تصيب الإنسان وخطورة بعضها، وكيفية وقاية الجسم حتى لا يصاب بعلل مختلفة. وهذه المسرحية تبين للأطفال قيمة السعادة الحقيقية التي يعيشها الإنسان وهو في حالة جيدة غير مصاب بأي مرض.[141]

هناك أيضا مسرحية "**الشجرة**"، التي يدور موضوعها حول أهمية الشجرة، وفائدة غرسها، كونها مصدر من المصادر المهمة التي تدر على الإنسان بالحياة الكريمة.[142]

6/ مسرحيات من التراث العربي والشعبي:

إن الطفل وهو يشاهد أو يقرأ مسرحية مستوحاة من التراث الشعبي، حكاية خرافية كانت أو شعبية أو أسطورة، يجد متعة كبيرة وهو يتعرف على أبطال هذه القصص الخارقة، فيُخَيَّلُ إليه أنه واحد منها. ولأن التعريف بالتراث له أهمية في تكوين ذات الطفل، فقد أنتجت مسرحيات في هذا الشأن، نذكر منها: مسرحية "**علي بابا الكبير**"[143]، مستلهمة من ألف ليلة وليلة، وقصة علي بابا غنية

---

[139] ينظر، حسن مليايي، مسرحية اللولب، المكتبة الخضراء للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 05 وما بعدها.

[140] أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 77.

[141] ينظر، حسن مليايي، مسرحية كم أنا سعيد، المكتبة الخضراء، الجزائر، 2007، ص 08 وما بعدها.

[142] ينظر، صالح لمباركية، مسرحية الشجرة، مخطوط تحت الطبع، 1994، ورقة 05 وما بعدها.

[143] هذه المسرحية من تأليف وإخراج فؤاد لبوخ، إنتاج المسرح الجهوي باتنة، 2010. ينظر، دليل المهرجان الثقافي لمسرح الطفل بخنشلة.

عن التعريف. هناك أيضا مسرحية "**علاء الدين والمصباح السحري**"[144]، التي تختزل في مضمونها حلم كل طفل يعيش زمانه من أجل تحقيق أحلامه في الحياة، فيتمنى لو يملك مصباحا سحريا يساعده على ذلك.

7/ مسرحيات وطنية وقومية:

من المهم جدا أن يلتفت الكتاب المسرحيون إلى الوطن، لتعريف الطفل بقيمته، فهو مثال حي عن التضحيات الجسام التي خاضها الآباء والأجداد لينعم أبناءهم بالحرية، وعليه أيضا أن

يعرف الطفل بالقضايا التي تهم هذا الوطن، ويتعدى ذلك إلى تبيين الواقع الذي تعيشه الأمم العربية الشقيقة، ليجعل بذلك هذا الطفل يعايش هذا الواقع من جانب، ويحفزه على ضرورة تجسيد الحلم العربي بالإتحاد ضد أعداء الله من جانب آخر.

من المسرحيات الوطنية، مسرحية "**أحبك بلادي**"، وهي مسرحية شعرية في ثلاثة فصول، تتغنى بجمال الجزائر وبملامحها وبطولاتها في جزأين: جزء الجمال، وجزء الجلال.[145]

أما المسرحيات القومية، فهناك مسرحية "**مأساة غزة... الحصار والمحرقة**"، في ثلاثة فصول، تروي مأساة الفلسطينيين وإصرارهم على تجاوز المحنة رغم ما يمرون به من ظروف صعبة.[146]

تلك كانت أهم الموضوعات التي ركز عليها الكتاب المسرحيون في تأليفهم لنتاجات مسرحية للصغار، وهي في عمومها لا تختلف عن تلك التي تقدم للكبار، إلا أن الفرق بينهما هو أن الأولى تقدم في قوالب مبسطة وبلغة يفهمها الأطفال. وسنحاول في العنصر الموالي البحث في مضامين مسرحيات عز الدين جلاوجي الأربعين، التي ألفها للأطفال لنكشف عن أنواع هذه المسرحيات، مبينين مضمون كل مسرحية وما تهدف إليه من قيم.

---

[144] مسرحية للكاتب عدنان جودة، إخراج صابر عميور، إنتاج المسرح الجهوي بسكيكدة، 2009. ينظر، المرجع نفسه.

[145] ينظر، نور الدين قلاتي، مسرحية أحبك بلادي، المسرح المدرسي، ص 119، 143.

[146] ينظر، نور الدين قلاتي، مسرحية مأساة غزة... الحصار والمحرقة، المرجع نفسه، ص 144، 177.

ثانيا: موضوعات مسرحيات الأطفال عند عز الدين جلاوجي

"**أربعون مسرحية للأطفال**"، هي مسرحيات كتبها عز الدين جلاوجي في أوقات متفرقة وفي سنوات متباعدة، كان الدافع إليها حسبه « **كثرة الطلب عليها من المعلمين والأساتذة في كل الأطوار الدراسية، والمربين والمنشطين المسرحيين في المراكز الثقافية**»[147]

تتنوع هذه المسرحيات من حيث موضوعاتها، وأغراضها وأهدافها، كما تتنوع أيضا في مصادرها، إذ منها ما هو مستوحى من خيال الكاتب، ومنها ما هو مأخوذ من قصص التراث العربي، ومنها ما هو مقتبس من التراث الشعبي، ومن الأمثال خاصة، وأخرى هي عبارة عن مسرحيات تعليمية لغوية، وبعضها مسرحيات دينية وإن كانت قليلة... الخ. وما هذا التنويع من قبل الكاتب إلا رغبة منه في استنطاق التراث العربي وتعريف الأطفال بسبر أغواره، ومن جانب آخر اهتم الكاتب بالجانبين التعليمي والتربوي في محاولة منه للمحافظة على اللغة العربية وتبسيط قواعدها للناشئة، ومحاولة غرس القيم الخلقية في نفس الطفل الجزائري ليكون شعلة وهاجة تضيء مستقبل هذه الأمة، وتعود عليها بالخير.

---

[147] عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008، ص 05. إلى جانب هذه المسرحيات الأربعين الموجهة للأطفال، للمؤلف خمس مسرحيات أخرى ألفها للأطفال، جمعها تحت عنوان "ظلال وحب".

وفيما يلي سنحاول الوقوف عند كل مسرحية من هذه المسرحيات، مبينين الموضوعات التي تعالجها، ونلخص مضامينها قصد إبراز جملة القيم التي تحويها، والتي يهدف المؤلف إلى غرسها في نفوس الأطفال الجزائريين، وذلك بعد تصنيف كل مسرحية حسب نوعها.

1/ المسرحيات التربوية:

تتمثل في العناوين الآتية:

سالم والشيطان، سمكة أفريل، الحافظة السوداء، الصياد الماهر، الدجاجة سينيورة، السيف الخشبي، الإيثار، الكلب والملك.

المسرحية الأولى: سالم والشيطان[148]

موضوعها: العلم ودوره في حياة الإنسان.

شخصياتها:

الراوي، سالم الكسول (البطل)، الخير والشر، الأب والأم، الأستاذ، زميل سالم.

ملخصها:

هي مسرحية في سبعة مشاهد، عرضت مـــرارا ونالت جائزة أحسن نص مسرحي في سنة 1996. تدور أحداثها حول الصراع الأبدي بين الخير والشر، من خلال شخصية سالم الكسول، وبعض المواقف الحياتية الهامة من مثل: التدخين، التعليم، الكسل وعدم احترام المعلم وغيرها.

أهدافها: تهدف إلى:

توعية الأطفال بمدى أهمية العلم ودوره في تنمية شخصية المرء، والرفع من شأنه.

حثهم على الابتعاد عن السلوكات السيئة، مثل الكسل والتدخين... الخ.

المسرحية الثانية: سمكة أفريل[149]

موضوعها: الكذب وعواقبه.

أثر التسامح في الحياة.

شخصياتها: سعيد، سالم، سميرة (أخت سعيد)، أم سعيد، التلاميذ.

ملخصها:

---

[148] ينظر، المصدر نفسه، ص 07، 19.

[149] ينظر، المصدر السابق، ص 66، 71.

مسرحية في أربعة مشاهد، تتناول بالمعالجة أحد السلوكات السيئة، المتمثلة في الكذب، فحتى ولو كان مزاحا في بعض الأحيان – كذبة أفريل – فقد تكون عاقبته وخيمة، مثلما حدث مع سالم الذي أصيب في حادث مرور، نتيجة تصديقه لكذبة سعيد.

أهدافها:

حث الأطفال على الابتعاد عن عادة الكذب حتى ولو كان مزاحا.

المعاملة الحسنة مع الآخرين والحفاظ على الصداقة بالتسامح.

المسرحية الثالثة: الحافظة السوداء[150]

موضوعها: الأمانة وأجر أدائها.

شخصياتها: سعيد، سالم، سميرة ، محمد.

ملخصها:

مسرحيـــة في مشهدين، تدور أحداثـــها حـــول سعـــيد الـــذي وجد محفظة نقـــود ووثـــائق أراد

الاحتفاظ بها رغم معرفته بصاحبها، إلا أن أخته سميرة أخبرت والدها، الذي نصحه وهذا ما قام به سعيد.

أهدافها:

ضرورة تأدية الأمانات لأصحابها، فالاحتفاظ بها يعني سرقة.

المسرحية الرابعة: الصياد الماهر[151]

موضوعها:

الحرية وضرورتها للإنسان والحيوان.

شخصياتها:

سعيد، سالم، سميرة ، الأم، الأب.

ملخصها:

[150] ينظر، المصدر نفسه، ص 72، 77.

[151] ينظر، المصدر السابق، ص 78، 83.

مسرحية في أربعة مشاهد، تروي قصة سعيد وسالم الذين يريدان اصطياد عصفور، لكن والدهما يمنعهما من ذلك مؤكدا لهما أن الطيور لم تخلق لتوضع في الأقفاص، بل لتحلق في السماء بجناحيها مدخلة الفرحة في قلوب الناس وخاصة الصغار.

أهدافها:

دعوة الأطفال للرفق بالحيوان.

منح الحرية للحيوانات، فهي الأخرى تفضل أن تحيى حياة طبيعية لا حياة الأسر والتقييد.

المسرحية الخامسة: الدجاجة سينيورة[152]

موضوعها: اتهام الغير بالسرقة والظن فيهم بالسوء.

شخصياتها:

العجوز فطومة (مالكة الدجاجة)، زوج فطومة، عائشة جارتها، سميرة ابنة عائشة.

ملخصها:

مسرحية في مشهدين، صاغها الكاتب في قالب فكاهي، استهلها بأغنية تشتهر بها العجوز فطومة، فهي دائما تنشدها لدجاجتها. تغيب سينيورة يوما فتتهم فطومة جارتها عائشة وابنتها بسرقتها، لكن الجارة لا تحتمل هذا الادعـــاء البـــاطل فترحـــل عن القريـــة، وعندمـــا تعـــود

رفقة ابنتها تجد فطومة ميتة، ودجاجتها عادت إليها مع فراخها الصغار.

أهدافها:

حث الأطفال على عدم الظن بالسوء في الآخرين، دون التأكد، فالله عز وجل قد حذر من ذلك في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ﴾[153]

المسرحية السادسة: السيف الخشبي[154]

موضوعها:

الغرور والتكبر وأثرهما على صاحبهما.

شخصياتها:

---

[152] ينظر، المصدر نفسه، ص 132، 137. مقتبسة من قصة لميخائيل نعيمة.

[153] الحجرات، 12.

[154] ينظر، عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 156، 159.

أبو حية، زوجته، قيس، حسين.

ملخصها:

مسرحية في مشهدين، في قالب فكاهي، تروي قصة أبو حية الرجل الذي يتظاهر بالقوة والشجاعة، وصديقاه قيس وحسين إلى جانب زوجته دائموا الاستهزاء به، فهو رجل جبان ويخاف حتى من ظله.

أهدافها:

حث الأطفال على الابتعاد عن التفاخر بالنفس إلى درجة الغرور، فالغرور مقبرة العظماء.

المسرحية السابعة: الإيثار[155]

موضوعها:

فضل مساعدة الآخرين رغم الحاجة.

شخصياتها:

الواقدي، زوجته، سلمان ومحمد (صديقاه)

ملخصها:

مسرحية في أربعة مشاهد، تدور أحداثها حول احتياج الأصدقاء الثلاثة للمال، فيقترض كل واحد من الآخر، ويتكرم رغم حاجته إلى ذلك المال، ليخلص الثلاثة في الأخير إلى حل

مثالي وهو اقتسام المال فيما بينهم.

أهدافها:

غرس روح الإيثار في الأطفال، وتعويدهم على الكرم على الآخرين حتى ولو كانت بهم حاجة.

المسرحية الثامنة: الكلب والملك[156]

موضوعها:

التجبر والظلم وعاقبتهما على صاحبهما.

شخصياتها:

الملك (ظالم)، زوجته، أخو الملك، عمال.

---

[155] ينظر، المصدر نفسه، ص 169، 174.

[156] المصدر السابق، ص 202، 204.

ملخصها:

مسرحية في مشهدين، تدور أحداثها حول ملك طاغية، يعامل عماله بالقسوة، وينعتهم بالعبيد والكلاب، ويأتي اليوم الذي ينقلب فيه العبد على سيده، فيكون مصير هذا الملك الظالم الموت، ليخلفه أخاه في الحكم.

أهدافها:

حث الأطفال على ضرورة التحلي بمكارم الأخلاق في التعامل مع الآخرين، وعدم نعت بعضهم البعض أو الآخرين بألقاب الحيوانات أو غيرها من الألقاب السيئة.

2/ المسرحيات التعليمية:

تتمثل في العناوين الآتية:

العمد والفضلات، الهمزة والنغم الخالد.

المسرحية الأولى: العمد والفضلات[157]

موضوعها: التعريف بقواعد اللغة العربية وتبسيط فهمها للناشئة.

شخصياتها:

الفاعل، المبتدأ، الخبر، الحال، المضاف إليه، التوكيد، العربية.

ملخصها:

مسرحية في مشهد واحد، تدور أحداثها حول مفاضلة جرت بين قواعد اللغة العربية، فكل واحد منهم يظن نفسه الأحق بالمرتبة العليا مفتخرا بأفضاله على غيره، ولكن نسي الجميع أن لهم أما واحدة هي اللغة العربية، التي تحسرت كثيرا على عدم الاهتمام بها من قبل أبنائها. وأورد الكاتب في هذه المسرحية أبياتا شعرية تبين حسرة اللغة العربية.

أهدافها:

تعريف الأطفال بأهمية اللغة العربية، كونها لغة القرآن، وتعليمهم قواعدها قصد استعمالها استعمالا سليما.

وبين ثنايا هذه المسرحية هدف تربوي، يتمثل في:

---

(157) المصدر نفسه ، ص 98، 106.

حث الأطفال على عدم التفاخر بالنفس، ومساعدة بعضهم البعض كأنهم يدا واحدة.

المسرحية الثانية: الهمزة[158]

موضوعها:

التعريف بقواعد الصرف والنحو.

شخصياتها:

الحركات: الكسرة، الضمة، الفتحة، السكون.

حروف العلة: الهمزة، الياء، الألف، الواو.

المشاهدون.

ملخصها:

مسرحية في مشهدين، تدور أحداثها حول حركات الإعراب التي تتقدم نحو المشاهدين وتعرف بنفسها، وكذلك الشيء نفسه تفعله حروف العلة والهمزة، وفي أثناء ذلك تعرف الهمزة الجمهور بقواعد رسمها، ومواضعها في الكلمة، وفي الأخير يشيد الجميع بفضل اللغة العربية، رغم اختلافهم في بعض الأحيان حول أفضلية أحدهم.

أهدافها:

تعليم الناشئة بعض القواعد الصرفية والنحوية الواجب مراعاتها عند استعمال اللغة العربية سواء في الحديث مع الآخرين أو الكتابة.

المسرحية الثالثة: النغم الخالد[159]

موضوعها:

التعريف بأوزان الشعر العربي وواضعها.

شخصياتها:

الخليل، سعيد (ابن الخليل)

ملخصها:

[158] المصدر السابق، ص 107، 115.

[159] المصدر السابق، ص 164، 168. يمكن تصنيف هذه المسرحية ضمن المسرحيات ذات الموضوعات المقتبسة من التراث العربي.

مسرحية في مشهدين، يدور حوار بين الخليل، العالم العربي في اللغة والشعر مع سعيد حول الأمر الذي يفكر فيه الخليل، ليخبره هذا الأخير أنه يود الوصول إلى أوزان الشعر العربي ليؤكد للجميع أن الشعر العربي لا ينظم دون قواعد تحكمه، وكل هذا الاجتهاد من قبل الخليل هو رغبته في المحافظة على اللغة العربية من الضياع والاختلاط بلغة الأعاجم.

أهدافها:

تعليم الناشئة بحور الشعر العربي والكشف عن فضل وضعها من طرف الخليل.

3/ المسرحيات الاجتماعية:

تتمثل في العناوين الآتية:

الأم، أساس الملك، الأم الحقيقية، لبن الصيف.

المسرحية الأولى: الأم[160]

موضوعها:

تخلي الابن عن والدته بأمر من زوجته.

شخصياتها: الزوجة، الأم، الابن، الجبل، الأفعى، الريح، الأسد، أصوات.

ملخصها:

مسرحية اجتماعية هادفة في مشهدين، تعالج أحد القضايا المطروحة بقوة في المجتمع الجزائري والعربي ككل. مضمونها يدور حول امرأة مسنة تعيش رفقة ابنها وزوجته، هذه الأخيرة التي رفضت الاهتمام بها، وطلبت من زوجها أن يرميها في غابة بعيدا عن المنزل حتى لا تتمكن من العودة، لكن الطبيعة تلقن هذا الابن العاق درسا قاسيا في كيفيـــــــة

معاملة والدته، ليقوم في الأخير بإرجاع أمه إلى المنزل راجيا منها أن تسامحه وزوجته القاسية.

أهدافها:

دعوة الأطفال إلى معاملة أمهاتهم معاملة حسنة عندما يكبرون.

طاعة الوالدين، فطاعتهما من طاعة الله عز وجل.

المسرحية الثانية: أساس الملك[161]

[160] المصدر نفسه، ص 152، 155.

[161] المصدر السابق، ص 160، 163.

موضوعها: تعرض امرأة إلى ظلم العباس بن المأمون.

تحقيق العدل.

شخصياتها: المأمون (الملك)، ابنه العباس، القاضي يحي، المرأة، الحاجب، حرس وجنود.

ملخصها:

مسرحية اجتماعية في قالب ديني، تتكون من مشهدين، تدور أحداثها حول امرأة قدمت إلى الخليفة المأمون تناشده عدله شاكية ظلم ابنه العباس، الذي استولى على أرضها وكل ما تملك، فأعاد لها المأمون جميع حقوقها، وأمر بمعاقبة ابنه المستبد.

أهدافها:

تعليم أطفالنا القيم الإنسانية النبيلة، كالعدل والابتعاد عن الظلم، كما تهدف إلى تبيين الصورة التي لا بد أن يكون عليها الحاكم أو الملك.

المسرحية الثالثة: الأم الحقيقية[162]

موضوعها: خطف امرأة لطفل من أمه.

شخصياتها:

الأم، الخادمة، المرأة.

ملخصها:

تتكون من ثلاثة مشاهد، تعالج قضية من القضايا المطروحة بقوة في المجتمع، والمتمثلة في ظاهرة الاختطاف، حيث تقوم امرأة باختطاف طفل من أمه، فتحزن الأم حزنا شديدا، وكانت دائمة البحث عنه، إلى أن أخبرتها الخادمة بمكانه، فانتقلتا معا إلى منزل المرأة، لكنها طردتهما بقسوة، فلجأت الأم إلى القاضي الذي تفطن إلى حيلة مفادها تقسيم الصبي إلى نصفين، فصرخت أمه الحقيقية ومنعت

القاضي من فعل ذلك، ليعرف أن المرأة ما هي إلا سارقة لعينة، فهي ميتة الضمير، إذ سمحت بتقسيم الرضيع، وهكذا أعاد الطفل لأمه وسجن المرأة.

أهدافها:

[162] المصدر نفسه، ص 160، 163. قصة هذه المسرحية كانت ترويها الجدات أو الأمهات لأولادهن أو أحفادهن، فهي من التراث العربي.

حث الأطفال على عدم التعدي على أملاك الغير.

احتياطهم أثناء اللعب أو تواجدهم خارج منازلهم، فقد يحدث لهم مثلما حدث لهذا الطفل البريء الذي اختطف من أمه.

المسرحية الرابعة: لبن الصيف[163]

موضوعها: طلاق دختنوس من زوجها المسن.

شخصياتها:

دختنوس، عمرو (زوجها الأول)، الحرث (زوجها الثاني)، أم هند، الخادم.

ملخصها:

مسرحية في أربعة مشاهد، تروي قصة دختنوس المرأة الجاحدة لنعمة الله، فهي لم تشأ أن تستمر زوجة لعمرو، الرجل المسن رغم غنائه، ظنا منها أنها تهدر شبابها معه، في الوقت الذي كان فيه عمرو يحاول بشتى الطرق إرضاءها، ليقوم بتطليقها نزولا عند رغبتها، فتتزوج رجلا فقيرا يدعى الحارث، وذات يوم تبعث بخادمها إلى زوجها الأول طالبة منه مساعدتها والحارث، لكن عمرو يرفض ذلك مبلغا إياها جملة واحدة، هي: « **الصيف ضيعت اللبن** »[164]

أهدافها:

حث الناشئة على عدم التسرع في اتخاذ القرارات المصيرية التي تخص حياتهم.

الاقتناع بما يملكون، فقد يكون الشيء الذي يتخلون عنه خيرا لهم وهم لا يدرون.

وعيهم بظاهرة الطلاق ووقعها على المجتمعات.

4/ المسرحيات الوطنية والقومية:

وتشمل المسرحيات الآتية:

خيوط الفجر، غنائية الحب، غصن الزيتون، الخيانة.

المسرحية الأولى: خيوط الفجر[165]

موضوعها:

---

[163] المصدر السابق، ص 205، 209.

[164] المصدر نفسه، ص 209. فكرة هذه المسرحية مستوحاة من التراث الشعبي، وبالضبط من الأمثال العربية.

[165] المصدر السابق، ص 20، 28.

صور عن الثورة الجزائرية وأساليب المقاومة.

شخصياتها:

علي، محمد، كريم، ابن باديس، الإبراهيمي، طرقيون، فرنسيون، عملاء.

ملخصها:

مسرحية في خمسة مشاهد، أحداثها تدور في مدينة قسنطينة حول الثورة التحريرية التي قادها الثوار الجزائريون ضد المستعمر الفرنسي، مستعملين في ذلك أسلوبين للمقاومة، أسلوب السلاح والكلمة. وكان اهتمام الكاتب كبيرا بالشخصيتين اللتين برزتا بقوة أثناء خوض هذه الثورة، وهما: ابن باديس و البشير الإبراهيمي، ليتم بذلك رصد منهجهما في الذود عن حمى الوطن، وتتخلل هذه المسرحية أبيات شعرية ونشيد ابن باديس الشهير، الذي يقول فيه:

« **شـــعب الجزائـــر مســـلم وإلـــى العروبـــة ينتســـب** »[166]

أهدافها:

غرس الروح الوطنية في نفوس أطفالنا وتعريفهم بالنهج الذي انتهجه الجزائريون للدفاع عن وطنهم قبل وأثناء الثورة التحريرية.

المسرحية الثانية: غنائية الحب[167]

موضوعها:

حب الوطن مهما كانت الظروف التي تطغى عليه.

شخصياتها:

مجموعـــة صوتيـــة، خمســة شبــاب يمثلــون الرافضين للــواقــع، فتــاة تــرتدي العلم الوطني تمثل

الجزائر، شيخ وقور يرمز إلى تاريخ الوطن والثورة، شاعر يمثل دور شاعر الثورة مفدي زكريا.

ملخصها:

[166] المصدر نفسه، ص 28.

[167] المصدر نفسه، ص 29، 48. هذه المسرحية الغنائية مثلت على الركح من قبل ثانوية بسوق أهراس عام 2010، ولقيت استحسانا كبيرا.

هي مسرحية وطنية مغناة، وهي عبارة عن أوبرات شعرية تؤدى من قبل الممثلين. تتحدث هذه المسرحية عن الجزائر، الأرض الطيبة التي ضحى أبناؤها بالنفس والنفيس لتحرير ترابها الطاهر الزكي، وهي في الآن ذاته تحبب أبناء الجزائر في وطنهم، خاصة فئة الشباب.

أهدافها:

دعوة الناشئة ليحبوا وطنهم ويخلصوا له، وألا تغريهم ثلة الشباب الرافض للواقع، فهم حتى لو أبوا الوفاء لوطنهم إلا أنه يظل أول تراب ضمهم وآخر تراب سيضمهم.

المسرحية الثالثة: غصن الزيتون[168]

موضوعها:

موقف الفلسطينيين من الطغاة الاسرائليين، ومقاومتهم لهذا العدو الشرس.

شخصياتها:

الجد، الأم، الطفل، عمر، سالم، العم، عساكر.

ملخصها:

مسرحية قومية في ثلاثة مشاهد، تروي أحداثها مأساة شعب يتنفس الألم من جراء ظلم الصهاينة الماكرين، مأساة فلسطين التي نزفت دمعا ودما ولم ترض أن تكون هدية سهلة المنال، وتنتهي هذه المسرحية بنشيد حماسي يوقظ الضمائر العربية النائمة حتى تقف مع هذا الشعب الصامد وتشاركه مقاومته.

أهدافها:

تبليغ رسالة إلى أطفالنا حتى يكونوا على وعي تام بأن أشقاءنا الفلسطينيين على استعداد دائم لاحتضان مأساتهم، كما تدعوهم إلى أن يحسوا بمأساة إخوانهم ويتعلموا الوقوف معهم ولو بالدعاء.

المسرحية الرابعة: الخيانة[169]

موضوعها: خيانة الوطن.

شخصياتها:

العميل الأول، العميل الثاني، ضابط.

ملخصها:

[168] المصدر السابق، ص 58، 65.

[169] المصدر السابق، ص 124، 127.

مسرحية قصيرة في ثلاثة مشاهد، تدور حول عملاء فرنسا الذين تنكروا للثورة وخانوا الوطن ليقفوا إلى جانب العدو ويخدمونه ويخضعون لأوامره.

أهدافها:

غرس الروح الوطنية في نفوس أطفالنا ودعوتهم إلى حماية وطنهم والدفاع عنه، ليعيشوا فيه أسيادا لا عبيدا.

5/ مسرحيات من التراث العربي:

تتمثل في المسرحيات الآتية:

القبرتان والريح، الشاعر البطل، الصيادان والشاعر، الضبع، الانتظار، اللسان المقطوع، تراتيل الحرية، البطولة النادرة، الابن الذبيح.

المسرحية الأولى: القبرتان والريح[170]

موضوعها: قيمة الوطن والبقاء فيه.

شخصياتها: القبرة الأولى، القبرة الثانية، الريح.

ملخصها:

هي مسرحية تجري أحداثها على لسان الحيوان، مستوحاة من التراث العربي، فالكاتب اقتبس فكرة مسرحيته هذه من قصيدة لأحمد شوقي، وهذه المسرحية القصيرة تدور حول عصفورتين (قبرتين) فضلتا البقاء في وطنهما على الانتقال إلى مكان أكثر جمالا منه، ففيه ولدتا وترعرعتا، ولا يمكنهما أبد التخلي عنه.

أهدافها:

التمسك بالوطن مهما كانت الحالة التي هو فيها.

المسرحية الثانية: الشاعر البطل[171]

موضوعها: الوفاء للوطن.

شخصياتها:

الملك كسرى، الشاعر لقيط بن يعمر الأيادي، القائد، الفارس، الحارس، الجنود، المنذر، عامر، همام.

---

[170] المصدر نفسه، ص 128، 131.

[171] المصدر السابق، ص 143، 147.

ملخصها:

مسرحية في ثلاثة مشاهد، بطلها الشاعر لقيط بن يعمر الأيادي، كاتب كسرى وترجمانه، كان وفيا لقبيلته "إياد"، حيث أرسل لهم قصيدة يحذرهم فيها من الهجوم الذي يدبره لهم كسرى وقائده، يتفطن كسرى لخيانته فيأمر بقطع لسانه.

أهدافها:

القيام بالواجب تجاه الوطن وأهله مهما أكرم الآخرون على الشخص الذي ينتمي إلى هذا الوطن.

المسرحية الثالثة: الصيادان والشاعر[172]

موضوعها:

تكسب أبو دلامة من خلال نظمه للشعر.

الطمع الزائد عن حده.

شخصياتها:

أبو دلامة، المنصور، رفاق.

ملخصها:

مسرحية في مشهدين، تروي قصة شاعر يدعى "أبو دلامة"، كان يكسب رزقه بذكاء، حيث يهجي أصحابه مقابل حصوله على مال من الخليفة، ويعتمد على الطريقة ذاتها مع المنصور، حيث يغدق عليه بالخير الوافر، فأبو دلامة طماع كبير لا يقتنع بما يملكه.

أهدافها:

حث الناشئة على العمل مستقبلا والكد من أجل كسب المال.

القناعة والابتعاد عن الطمع.

تعريف الأطفال بالسبل التي ينتهجها بعض الشعراء العرب في التكسب.

اكتسابهم معرفة بأغراض الشعر الأدبية.

المسرحية الرابعة: الضبع[173]

موضوعها:

---

[172] المصدر نفسه، ص 193، 196.

[173] المصدر السابق، ص 220، 225.

شهامة الأعرابي ومروءته.

مقابلة الإحسان بالإساءة.

شخصياتها:

الفارس الأول، الفارس الثاني، الأعرابي، قيس (ابن عم الأعرابي)

ملخصها:

مسرحية في أربعة مشاهد، تقدم للأطفال صورة عن أيام العرب والبيئة التي كانوا يعيشون فيها. تدور أحداثها حول فارسين أرادا اصطياد ضبع فأصاباه، فلجأ إلى الأعرابي، هذا الأخير الذي وقف في وجه الفارسين من أجل حماية الضبع ومعالجته. ولما شفي الضبع هم بأكل الأعرابي رغم إحسانه له. تألم قيس كثيرا، وأقسم على الثأر لابن عمه وهو ينشد قائلا:

« ومن يصنع المعروف مع غير أهله يلاق الذي لاقى مجير أم عامر[174]

فقل لذوي المعروف هذا جزاء من بدا يضع المعروف في غير شاكر

»[175]

أهدافها:

إعطاء صورة للأطفال عن الطريقة التي كان يحيا بها العرب، والصفات التي يتسمون بها، لا سيما فكرة الثأر التي كانت شائعة عندهم.

حثهم على عدم مقابلة الإحسان بالإساءة، وإنما بالشكر والإحسان ذاته.

أخذهم قدرا من الحيطة والحذر من الأشخاص الذين عاملوهم بإحسان، إذ يقال: "**اتق شر من أحسنت إليه**".

المسرحية الخامسة: الانتظار[176]

موضوعها:

كرم حنظلة وزوجته على ضيفهما.

الوفاء بالعهد.

---

[174] أم عامر، هو اسم الضبع الذي اعتنى الأعرابي بجراحه وقام بحمايته.

[175] المصدر نفسه، ص224، 225.

[176] المصدر السابق، ص 226، 232.

شخصياتها:

النعمان، أصحابه، حنظلة، الزوجة، قراد، شريك.

ملخصها:

مسرحية في خمسة مشاهد، تروي قصة الملك النعمان الذي خرج في يوم صيد رفقة رجاله، ولما أنهكه التعب والجوع اتجـــه نحو خيمة، ليجد بها حنظلة وزوجته، رحبا به وأكرماه، ولما انصرف النعمان صباحا أخبر حنظلة ألا يتردد في طلب ما يشاء. كان للملك عادة سيئة، فمن يأتيه في يوم بؤسه يهم بقتله. أتاه حنظلة في هذا اليوم فأمر بقتله، لكن أعطاه مهلة عام ليعود وينال جزاءه، وكان قراد رهينة عند النعمان حتى يأتي حنظلة، هذا الأخير الذي تأخر في المجيء، لكنه لم يخلف بوعده وقدم إلى النعمان، فأيقن الملك بوفاء الرجلين، وأمر بإطلاق سراحهما مسامحا إياهما، ومنذ ذلك الحين تخلى عن عادته هذه.

أهدافها:

تزويد الأطفال ببعض أخبار العرب وأيامهم ونمط عيشهم.

دعوتهم إلى الوفاء بالوعد.

حثهم على التخلي عن العادات السيئة التي تضرهم وتضر من يحبون.

المسرحية السادسة: اللسان المقطوع[177]

موضوعها:

كرم الحجاج على الشاعرة ليلى الأخيلية.

فصاحة الشاعرة ومكانتها بين بني قومها.

شخصياتها:

الحاجب، الحجاج، عنبسة، ليلى.

ملخصها:

مسرحية في ثلاثة مشاهد، تلخص ما دار بين الحجاج (أمير المؤمنين)، وليلى (الشاعرة)، التي تشكي صعوبة حالها بعد وفاة زوجها، فيأمر الأمير الحاجب بقطع لسانها، وهو يقصد من وراء ذلك

[177] المصدر نفسه، ص 238، 242.

تزويدها بما تريد وما يغني سؤالها، فتهم ليلى بمدح الأمير، ليعجب عنبسة بن سعيد (صاحب الحجاج) بشعرها الفصيح.

أهدافها:

تعريف الأطفال بالشاعرة ليلى الأخيلية، ومميزات شعرها، الذي جعلها تبلغ مكانة رفيعة بين قومها.

المسرحية السابعة: تراتيل الحرية[178]

موضوعها: الحرية التي ينشدها عنترة بن شداد.

شخصياتها: عنترة، شيبوب، شداد.

ملخصها:

مسرحية قصيرة في مشهد واحد، تدور أحداثها حول عنترة وشيبوب، بينما هما يرعيان الإبل تشن على قبيلتهم غارة من طرف قبيلة ذبيان، فيطلب شيبوب من أخيه عنتـــرة

التدخل للمشاركة في رد الهجوم، إلا أن عنترة يرفض ذلك، كونه مجرد عبد، فيطلب منه والد أن يفر على الأقل، إلا أن عنترة يمتطي جواده ويرد على أبيه قائلا:

« **إني امرؤ من خير عـــبس منصـــبا شطري وأحمي سائري بالمنصل** »[179]

أهدافها:

تعريف الأطفال بالشاعر والفارس العربي "عنترة بن شداد".

دعوة الأطفال إلى مواجهة الصعاب وتحديها، لا الهروب منها.

تبيين قيمة الحرية في حياتهم، والتي لا تكون إلا بمثابرتهم على تحقيقها.

المسرحية الثامنة: البطولة النادرة[180]

موضوعها:

بطولة سعد الخارقة في مواجهة اللصوص.

شخصياتها:

سعد، مالك.

---

[178] المصدر السابق، ص 243، 246.

[179] المصدر نفسه، ص 246.

[180] المصدر نفسه، ص 247، 249.

ملخصها:

مسرحية في مشهد واحد، صاغها الكاتب في قالب فكاهي، بطلها سعد الذي يخرج لرعي الإبل، فيحذره مالك من خطورة المكان، لكن سعد لا يأبه بذلك مدعيا قدرته على الدفاع عن نفسه، تظهر عليهما مجموعة من الصعاليك فيخاف سعد ويدعو مالكا للاختباء، يستحوذ اللصوص على قطيع الإبل ويغادرون المكان، فيقف سعد فوق ربوة ويصرخ شاتما الصعاليك، ليسخر منه مالك، فالبطل يضرب بسيفه لا بلسانه، لكن سعد يدعي أنه بطل وبطولته هذه نادرة وخارقة كون الشتم يكفي لهؤلاء الصعاليك.

أهدافها:

دعوة الأطفال للحذر من التواجد بالأماكن الخطيرة.

تحليهم بالشجاعة في مجابهة الصعاب، فلا يقولون ما لا يفعلون.

المسرحية التاسعة: الابن الذبيح[181]

موضوعها:

الكرم وحسن الضيافة.

شخصياتها:

الأب، الأم، عكرمة، لبنى، الزبير، الضيف.

ملخصها:

مسرحية في مشهد واحد من التراث العربي، صاغها الكاتب في قالب ديني، فهي مستوحاة من قصص الأنبياء، تدور أحداثها حول أسرة تقطن بالبادية ولا تملك ما تسد به جوعها، وحل على هذه الأسرة ضيف، والمعروف عن أهل البدو أنهـم يمتازون بالكرم وحسن الضيافة، فعرض الزبير على أبيه أن يذبحه ويقدمه طعاما للضيف حتى يحفظ ماء وجهه، ولا ينعته الآخرون بالبخيل، وهذا يتقاطع مع ما فعله سيدنا إسماعيل عندما أراد أن يقدم نفسه لوالده فداء، ولكن الله سبحانه وتعالى يرزق من فضله من يشاء، فقد استطاع الأب أن يصطاد ظبية ليكرم ضيفه ويقوم بواجبه.

أهدافها:

[181] المصدر السابق، ص 116، 123.

تعريف الأطفال بقصة سيدنا إبراهيم – عليه السلام – وابنه إسماعيل.

غرس الخصال النبيلة في نفوسهم كالكرم والإحسان إلى الآخرين والتحلي بالصبر.

الاقتراب من الله عز وجل بالدعاء، فهو خير معين لعباده.

6/ مسرحيات من التراث الشعبي:

تشمل المسرحيات الآتية: لقاء الأذكياء، جزاء سنمار، خف حنين، هنبقة، المتطفل، اللهفة القاتلة، الأنف الأجدع، خادع النعام، تفاريق العصا.

المسرحية الأولى: لقاء الأذكياء[182]

موضوعها:

زواج شن من طبقة.

شخصياتها:

الأب، شن، الرجل (والد طبقة)، طبقة.

ملخصها:

مسرحية في أربعة مشاهد، موضوعها مستوحى من المثل العربي القائل: "**وافق شن طبقة**"، حيث يلخص الكاتب مضمون هذا المثل في مسرحيته هذه، إذ يخرج شن باحثا عن زوجة تضاهيه في الذكاء ورجاحة العقل، ليتزوج طبقة.

أهدافها:

تعريف الناشئة بالتراث العربي، وبالضبط بعض الأمثال العربية والكشف عما تحمله هذه الأمثال من معاني.

المسرحية الثانية: جزاء سنمار[183]

موضوعها:

الإساءة لسنمار بعد إحسانه للملك.

شخصياتها:

الملك، الوزير، سنمار، جنديان، الحارس.

---

[182] المصدر السابق، ص 175، 179.

[183] المصدر نفسه، ص 180، 184.

ملخصها:

مسرحية في مشهدين، مستمدة من قصة المثل العربي القائل: "**جزاء سنمار**"، حيث قام سنمار بتشييد قصر للملك، وبدل أن يقوم الملك بمكافأته اقترح عليه وزيره رمي سنمار من أعلى برج القصر، وهذا فعلا ما أقدم عليه الملك.

أهدافها:

تعريف الأطفال بأغوار التراث العربي ومضامينه.

دعوتهم إلى الابتعاد عن الإساءة لمن أحسنوا إليهم، بل مقابلتهم بالشكر والإحسان.

المسرحية الثالثة: خف حنين[184]

موضوعها:

الطمع وعاقبته.

شخصياتها:

الأعرابي، حنين، شباب من القرية، أحد أهل القرية.

ملخصها:

مسرحية في ثلاثة مشاهد، أحداثها تلخص المثل العربي القائل: "**عدت بخفي حنين**"، حيث يرزق الأعرابي سفيان بالخير الوفير بعد ربحه في تجارته، ولما يريد العودة إلى قبيلته يمر على حنين وهو إسكافي ليبتاع خفا لزوجته، لكنه يرفض لغلاء ثمنه، وفي طريقه يترك ما جناه ويعود لأخذ الخف، فيستولي حنين على خيرات الأعرابي، وبهذا يعود التاجر سفيان إلى قبيلته وهو خاوي اليدين لا يملك إلا خفين هما خفا حنين.

أهدافها:

تقديم ملخص عن معنى هذا المثل للأطفال والحكمة من ورائه.

حثهم على الابتعاد عن الطمع، لأن ذلك يؤدي إلى خسارة كل ما يملكونه.

المسرحية الرابعة:هنبقة[185]

موضوعها: غباء هنبقة.

---

[184] المصدر السابق، ص 185، 188.

[185] المصدر نفسه، ص 189، 192.

شخصياتها:

هنبقة، رب الغنم، الأم.

ملخصها:

مسرحية في مشهدين، تروي قصة هنبقة، الولد الغبي الذي يضيع كل ما يملكه بغبائه، حيث ضيع بعيره وبدل بحثه عنه كان يصرخ قائلا: « **أيها الناس من وجد بعيري فهو له** »[186]، والأكثر من ذلك أنه كان يرتدي قلادة، وبينما هو نائم نزع أخوه القلادة وارتداها، وما إن استيقظ ظن أنه ليس هنبقة، ولذلك قيل عنه: "**أحمق من هنبقة**".

أهدافها:

تشكيل فكرة عن هذا المثل وتبليغها للأطفال في قالب فكاهي.

المسرحية الخامسة: المتطفل[187]

موضوعها: طمع طفيل.

شخصياتها:

الأم، طفيل، الحارس، السيد، الابن، جمع من الحضور.

ملخصها:

مسرحية في ثلاثة مشاهد، تدور أحداثها حول طفيل الابن الكسول الذي لا يعمل لإعالة أمه ونفسه، وإنما يحصل على رزقه بالحيلة والطمع في الآخريـــن، وهذه المسرحية مستوحاة من المثل القائل: "**أوغل من طفيل**".

أهدافها:

تلخيص فكرة المثل للأطفال واستخلاص العبرة.

حثهم على الاعتماد على النفس في كسب الرزق والابتعاد عن الطمع.

المسرحية السادسة: اللهفة القاتلة[188]

موضوعها:

لهفة قضيب وغباؤه.

---

[186] المصدر السابق، ص 191.

[187] المصدر نفسه، ص 210، 215.

[188] المصدر نفسه، ص 216، 219.

شخصياتها:

التمار (بائع التمر)، قضيب.

ملخصها:

مسرحية في ثلاثة مشاهد، مستوحاة من المثل القائل: "**ما ألهف قضيب!**" حيث يهم قضيب بقتل نفسه بعد اكتشافه أن بائع التمر قد نسي صرة مملوءة بالذهب ولم يتفطن لها، فيتحسر على ذلك وينعت نفسه بالغباء ليموت من شدة طمعه ولهفه.

أهدافها:

تقديم ملخص عن محتوى هذا المثل للأطفال.

حثهم على تجنب المكر والخداع.

المسرحية السابعة: الأنف الأجدع[189]

موضوعها:

غباء كميش.

شخصياتها:

الربيع، كميش (أخوه)، قنفذ، قراد.

ملخصها:

مسرحية في ثلاثة مشاهد، تروي حكاية كميش، الرجل الأحمق الذي يضيع فرسا من أجود ما عند العرب، رغم نصح الربيع بأن يحتـــرس من تضييعهـــا، لكن كميش بفعل طمعه خسر فرسه التي استولى عليها قراد وأعطاه مكانها ناقة جرباء لا تنفع.

أهدافها:

نقل مضمون المثل العربي القائل: "**منك أنفك ولو أجدع**"، وتبيين الغرض منه.

حث الأطفال على الحرص على ما يملكون.

المسرحية الثامنة: خادع النعام[190]

موضوعها:

---

[189] المصدر السابق، ص 233، 237.

[190] المصدر نفسه، ص 93، 97.

غباء الصياد.

شخصياتها:

الصياد الأول، زوجته، الصياد الثاني.

ملخصها:

مسرحية في مشهدين، بطلها صياد يتسم بالغباء، فمن شدة حمقه اهتدى إلى حيلة كادت أن تودي بحياته لأجل اصطياد نعامة، حيث تنكر في زي نعام وبقي جالسا ينتظر قدوم الفريسة، إلا أنه تفاجأ بصياد مثله يضربه بسهمه ظنا منه أنه نعامة.

أهدافها:

تعريف الأطفال بقصة خادع النعام المستلهمة من التراث العربي.

المسرحية التاسعة: تفاريق العصا[191]

موضوعها:

طمع الأم وتخليها عن ابنها.

شخصياتها:

قتادة، الأم، هاشم، سالم، سعد، الخادمة.

ملخصها:

مسرحية فكاهية في أربعة مشاهد، تدور حول أم وابنها يعيشان في فقر متقع، لكن هذا الفقر يتحول إلى غنى بفضل قتادة الذي كان في كل مرة يتعرض له أحد من أهل القبيلة، فيقطعون أنفه، ثم أذنه ثم شفتيه، وأمه تقبض الدية، وظلت الأم على هذا الحال إلى أن أبى سعد أن يسلمها الدية، هذه الأم القاسية القلب التي فضلت المال على فلذة كبدها.

أهدافها:

تعريف الأطفال بمكامن التراث ومضامينه.

دعوتهم إلى عدم التضحية بمن يحبون من أجل تحقيق ما يريدون.

7/ مسرحيات دينية:

تشمل مسرحية "**المتكلمة بالقرآن**"[192]

---

[191] المصدر السابق، ص 148، 142.

موضوعها:

فضل تلاوة القرآن وحفظه.

شخصياتها:

ابن المبارك، صاحبه، العجوز، أولادها.

ملخصها:

مسرحية في مشهد واحد، تروي حكاية عجوز أضلت طريقها إلى بيت الله الحرام، فساعدها كل من ابن المبارك وصاحبه، وخلال حديثهما معها لاستفسارها عن وجهتها وعن ما إذا كان لها أولاد في القافلة، كانت تجيبهم بما تحفظه من آيـــات الله، فتعجبـــا لذلك،

وأدركا أن هذا فضل الله يؤتيه لمن يشاء.

أهدافها:

غرس القيم الدينية في نفوس أطفالنا ودعوتهم إلى قراءة القرآن الكريم وحفظه، فهو نور وهدى إلى الطريق الصحيح.

8/ مسرحيات على لسان الحيوانات:

تتمثل في مسرحيتين، هما:

الليث والحمار، الثيران والأسد.

المسرحية الأولى:الليث والحمار[193]

موضوعها:

التعريف بأصوات الحيوانات وصفاتها.

شخصياتها:

الراوي، الليث، الذئب، الثعلب، القابلة، الفيل، القرد، الحمار، الخادم.

ملخصها:

---

[192] المصدر نفسه، ص 148، 151.

[193] المصدر السابق، ص 84، 92.

مسرحية في ثلاثة مشاهد، تدور أحداثها حول ليث ينتظر أن تلد زوجته اللبؤة خليفته، والذئب يهدئ من روعه، وعندما تخبره القابلة بالمولود المنتظر يطير فرحا فيوزع الهدايا ويستقبل الحيوانات بالتهنئة، وعندما يأتي دور الحمار تقاطعه زوجة الليث موبخة إياه،

لأنه قتل ابنها بصوته القوي، فيأمر الليث بقتله، وبعد أن ينفذ القتل تجتمع الحيوانات لدفنه وهي ترثيه.

أهدافها:

تعريف الأطفال بأسماء الحيوانات وأصواتها، وميزة كل حيوان.

المسرحية الثانية:الثيران والأسد[194]

موضوعها:

فضل الإتحاد والتعاون.

شخصياتها: الأسد، الثور الأبيض، الثور الأحمر، الثور الأسود.

ملخصها:

مسرحية في ثلاثة مشاهد، تدور أحداثها حول أسد طماع ومخادع، هو ملك الغابة لم يجد ما يأكله، فكان في كل مرة يحتال على ثور حتى يأكل واحدا من المجموعة، وهكذا حتى وصل دور الثور الأحمر الذي تفطن لحيلة الأسد متأخرا، فقاوم الأسد، لكن هذا الأخير هم بأكله. **أهدافها:**

دعوة الأطفال للمحافظة على رباط الأخوة أو الصداقة مهما كان.

حثهم على التعاون فيما بينهم، ففي التعاون قوة.

تلك كانت المسرحيات الأربعون بمضامينها وأهدافها، التي ألفها عز الدين جلاوجي للأطفال، ولا نغالي إن قلنا أن كاتبها قد وفق إلى حد ما في نقل جملة من الأهداف والقيم إلى الطفل الجزائري بطريقة فنية مشوقة، ويمكن تسجيل بعض الملاحظات حول هذه المسرحيات، والتي نوردها في الآتي:

---

[194] المصدر السابق، ص 197،201. يمكن إدراج هذه المسرحية ضمن المسرحيات المستمدة من التراث العربي.

✸ على الرغم من اختلاف مضامين هذه المسرحيات وأهدافها ومصادر نهلها، إلا أنه وفي الأغلب كانت هذه المسرحيات تحتوي في مضمونها جملة من الأهداف التربوية، فكما هو ملاحظ من خلال عرضنا لملخص كل مسرحية، أن عز الدين جلاوجي قد ركز على غرس القيم الأخلاقية في نفوس الأطفال، فهي وحدها القادرة على تنشئة طفل متزن قادر على أن يكون شعلة هذا الوطن وسبيله إلى التقدم والرقي.

✸ هذه المسرحيات الطفلية كتبت لفئات عمرية مختلفة، ولهذا اختلفت مسرحية عن أخرى سواء من حيث الشكل أو المضمون، وحتى من الناحية الفنية، فعلى سبيل المثال، مسرحية "**الليث والحمار**" تناسب أطفال المرحلة الأولى، أي الذين تتراوح أعمارهم بين الثلاث والخمس سنوات، على اعتبار أن موضوعها يركز على التعريف بالحيوانات وأصواتها وصفاتها، أما المسرحيات المستمدة من التراث العربي و الشعبي، فأغلبها موجه لأطفال المدارس كون طفل ما قبل المدرسة لا يمكنه استيعاب مضامين هذه المسرحيات وهو في مثل هذا العمر.

✸ إن المؤلف قد وفق في اختيار الموضوعات التي تتناسب مع المستوى الفكري للأطفـــال، خاصة وأن هذا الاختيار كان يسوده التنويع، فكان نتاج ذلك أن رأينا مسرحيات تربوية، وأخرى وطنية، واجتماعية، وتعليمية، ومسرحيات مستمدة من التراث العربي والشعبي، وأخرى جرت أحداثها على لسان الحيوانات وإن كانت قليلة. وما يمكن الانتباه له هو أن عز الدين جلاوجي لم يكثر من المسرحيات الدينية رغم أنها الأنسب للأطفال كونها تعرفهم بالمبادئ والقيم الإسلامية وتعاليم ديننا الحنيف، ورغم ذلك فإنه هناك مسرحيات اصطبغت بصبغة دينية من مثل مسرحية "**الابن الذبيح**".

✸ وعلى العموم، فإن هذه المسرحيات وما تحويه من قيم تبقى عملا متميزا من بين الأعمال القليلة التي أنتجت للطفل الجزائري في هذا المجال، خاصة وأن الكتابة للطفل ليست بالأمر الهين، ولو لقيت هذه المسرحيات العناية قصد تبليغها للطفل الجزائري ركحيا، وليس عن طريق القراءة فقط، فسوف تزيد من صقل إحساس الطفل، وإثراء خياله، وتنمية وجدانه، وتحفيزه على الإبداع والتأمل الخلاق.

الفَصل الثَّالث

"الخصائص الفنيَّة لمسرحيات الأطفال عند عز الدين جلاوجي"

تمهيـــــــد

أولا: اللغــة والأسلــوب

ثانيا: فكــرة المسرحيات

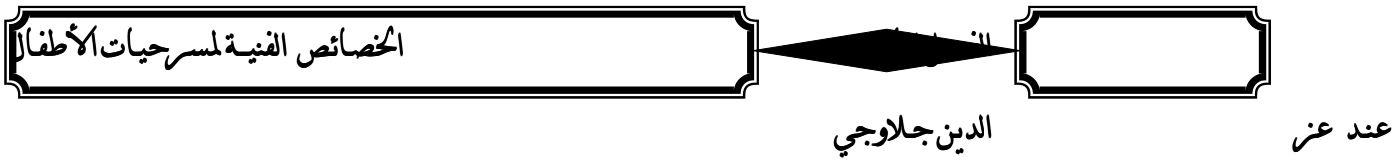
ثالثا: البنـــاء الدرامي

رابعا: الشخصيَّـــات

خامسا: الحبكـــــة

سادسا: الحـــــوار

سابعا: دور الأبيات الشعريَّة والأناشيد المصاحبة للنص المسرحي



تمهيـــــد:

إذا كان الكاتب القصصي يستطيع أن يسهب ويستطرد ويرسم خطوط قصته في المدى الذي يريده، فإن الكاتب المسرحي لا يمكنه هذا، وهو على دراية بأن ما ينتجه من مسرحيات للأطفال لن يكون للقراءة فقط، بل سيحول نتاجه إلى عروض مسرحية تقدم على الركح، ولهذا فهو ملزم بأن يضع في اعتباره جملة من الشروط التي يقوم عليها العمل المسرحي، والتي تنحصر في العناصر الفنية التي يبنى على أساسها النص المسرحي، من فكرة وأحداث وشخصيات وحوار وصراع وبناء درامي، إضافة إلى ذلك، فإن أهم ما يجب أن ينتبه له الكاتب المسرحي وهو يؤلف مسرحية للطفل هو اللغة التي سيكتب بها، وبناء على ذلك فنحن في هذا المقام سنحاول الوقوف عند أهم الخصائص الفنية التي تتسم بها مسرحيات عز الدين جلاوجي الموجهة للطفل الجزائري.

أولا: اللغة والأسلوب

إن حديثنا عن لغة مسرحيات الأطفال التي ألفها عز الدين جلاوجي يقتضي منا أولا تحديد معنى للغة، وإذا ما كانت اللغة التي يستخدمها كاتب الأطفال مجرد أداة في حد ذاتها، أو تتعدى وظيفتها ذلك إلى كونها أداة لتوصيل الأفكار والمعلومات.

إن هذا الطرح يقود بنا إلى إيراد المفهوم المتداول بكثرة عن اللغة، والمتمثل في تعريف ابن جني، حيث يقول عن اللغة: « **هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم**»[195]، وهذا المفهوم يحدد لنا وظيفة اللغة، والتي تتجسد في كونها وسيلة تعبيرية يتمكن بواسطتها المرء من التواصل مع غيره، ليعبر عن ذاته وعما يريد، وكما هو جلي فإن الأديب يستخدم في هذه الحالة اللغة كأداة لتوصيل الأفكار، وليس كأداة كتابة فحسب، ولأجل ذلك سيكون لزاما على كاتب الطفل أن ينزع نفسه من لغة

[195] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق، محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج1، 1952، ص 33.

الكبار ليدخل لغة الأطفال، وهذا يفرض عليه أن يوزع اهتمامه عبر مستويات النص اللغوية الآتية[196]:

في المستوى الصوتي:

يتجنب الأصوات ذات الصعوبة النطقية، فإن تحتم استعمالها تكون بشكل نادر، وكذا الكلمات ذات الأصوات المتناظرة.

في المستوى المفرداتي:

العمل على تجنب الكلمات الطويلة، والصيغ الصرفية المعقدة.

في المستوى النحوي:

تجنب الجمل الطويلة إلا للضرورة، وكذلك تجنب الصياغات الجملية المعقدة، مع الحرص على توزيع الجمل بين الأساليب الإنشائية والخبرية بأنواعها.

في المستوى الدلالي والمعجمي:

الحرص على تحاشي الكلمات الغريبة، وكذا تجنب المجازات البعيدة عن فهم الطفل. إلى جانب هذه الاعتبارات، هناك شروط أخرى لا بد على المؤلف المسرحي أن يراعيها وهو يكتب للطفل، فإذا كان من الضروري أن يتفق الإنتاج الأدبي في حقل الأطفال مع درجة نموهم النفسي، فإن اللغة التي يكتب بها يجب أن تتفق بدورها مع درجة نموهم اللغوي، ذلك

الخصائص الفنية للمسرحيات الأطفال عند

عز الدين جلاوجي

لأن الراشد يختلف عن الطفل في كونه يمتلك خلفية معرفية تتيح له فك الرموز والشفرات وتمييز الأصوات، عكس الطفل الذي تكون قراءته للنص الأدبي مجرد تمرين على القواعد النحوية والصرفية وطرائق التعبير، فالطفل حين يتلقى اللغة « **يتعلم أصواتها أولا ثم نحوها ثم معاني الكلمات والعبارات** »[197]. وبناء على ذلك يختار الكاتب من الألفاظ والتعابير ما يتناسب وعمر الطفل، فليس من المعقول

[196] ينظر، بشير خلف، الكتابة للطفل بين العلم والفن، ص 98.

[197] عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر، ص 97.

أن يكتب مسرحية لأبناء الخامسة ومضمونها يلائم سن العاشرة وذلك باستعماله قاموسا لغويا يتوافق مع مستوى أطفال الخامسة.

ومن الإشكالات التي تواجه كاتب مسرحية الأطفال إشكالية اللغة، أيكتب باللهجة العامية التي يفهمها كل طفل ويستعملها في حياته اليومية أو الأنسب أن يكتب بالفصحى. وفي هذه القضية أثيرت مناقشات بين النقاد العرب، وكان للجزائريين نصيب من هذه المناقشة، ومن بينهم دلال حاتم، التي تذهب إلى ضرورة استخدام الفصحى دون العامية، ذلك لأن مهمة أدب الطفل تكمن في تنمية الملكة اللغوية للطفل وإثراء قاموسه اللغوي، وهذا الإثراء في رأيها لا تحققه إلا اللغة العربية الفصحى[198]. وهي برأيها هذا تقف ضد ما ذهب إليه عبد السلام البقالي، الذي رأى أنه من الضروري الكتابة للطفل باللهجة العامية كونها اللغة التي ألفها وبالتالي لن يلقى صعوبة في فهم ما كتب له.

وبين هذين الموقفين، نرى أن الأنسب أن يلتزم كاتب الأطفال الفصحى في كل كتاباته ويعزف عن استعمال العامية إلا في مواضع نادرة وحالات خاصة.

وفي مسرحيات جلاوجي الأربعين، بحثنا عن هذه الشروط ووجدنا أن لغة المسرحيات اتسمت بالخصائص الآتية:

1/ الوضوح والسهولة:

استخدم جلاوجي ألفاظا مألوفة عند الأطفال، وتجنب الألفاظ الصعبة والغريبة والثقيلة على السمع والنطق والفهم، إلا أنه في مواضع أخرى من مواضع بعض المسرحيات لجأ إلى استخدام بعض الألفاظ الصعبة التي يتعذر على الطفل الوصول إلى معناها بسهولة، إذ تحتاج إلى بذل جهد قرائي لفهمها، وحسبنا في ذلك أن جلاوجي له مبرراته في استخدام هذه اللغة الصعبة، هذه المبررات التي تتمحور حول رغبة جلاوجي في إكساب الطفل ألفاظ جديدة وتنمية حصيلته اللغوية، قصد استغلالها مستقبلا، ومثال ذلك ما ورد في مسرحية "**الليث والحمار**":

« عشت يا مولاي الهصور/ يأكلونها بلا خوف ولا ارتجاج »[199]

وفي مسرحية "**خادع النعام**":

[198] ينظر، العيد جلولي، اللغة في الخطاب السردي الموجه للأطفال في الجزائر، مجلة الأثر، ص 217.

[199] عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 84.

« لن تقبل بك حتى العجوز الشمطاء اللخناء المحدودبة/ هاتها أنا بانتظارك أيها العبقري النحرير »[200]

وفي مسرحية "**الابن الذبيح**" أورد جلاوجي بعض الألفاظ الصعبة، من مثل « **العبوس القمطرير، شعثا، عجافا... الخ** »[201]

2/ التكرار:

من بين ما تميزت به لغة مسرحيات جلاوجي، لجوء هذا الأخير إلى ظاهرة التكرار، وقد نبه إلى أهمية هذه الطريقة الأديب المصري كامل كيلاني في قوله: « **من المشاهد المألوفة أن الطفل إذا قص عليك خبرا لجأ إلى تكرار الجمل، كأنما يثبت من معانيها في ألفاظها المتكررة، فلتكتب له – وهو في هذا السن – محاكيا أسلوبه الطبيعي في تكرار الجمل والألفاظ لتثبيت المعنى في ذهنه تثبيتا، ولتكرر الجمل برشاقة ليسهل عليه قراءتها** »[202]

ومن أمثلة التكرار، قول جلاوجي في مسرحية "**غنائية الحب**":

« الجزائر: يا فلذات أكبادي
يا فلذات أكبادي
المجموعة: يا أمنا.. يا أمنا
ذا التاريخ قد قدم
.....
المجموعة: فاسمعوا عن خير الأمم
فاسمعوا عن خير الأمم
الجزائر: اسمعوا الحق ناضرا
اسمعوا الحق ناصرا
الشباب: اعذرينا أمنا
اعذرينا أمنا
أنت أنت أمنا »[203]

---

[200] المصدر نفسه، ص 94، 95.
[201] المصدر نفسه، ص 118، 119.
[202] العيد جلولي، اللغة في الخطاب السردي الموجه للأطفال في الجزائر، مجلة الأثر، ص 211.
[203] عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 29.

إن تكرار كلمة (الأم) هنا يدل على أن الوطن هو كالأم، لا يوجد حضن أحن وأدفئ من حضنه، كما أن تكرار عبارة (خير الأمم) دليل على أن الجزائر عاشت ماضيا مجيدا خولها لتكون أحسن الأمم.

3/ الترادف:

من الظواهر اللغوية التي استغلها جلاوجي في كتابة مسرحياته أيضا، ظاهرة الترادف، وهذه التقنية لها دور كبير في إيضاح المعنى، فأن يورد الكاتب لفظة ومرادفها كأنه بذلك يشرح معناها ويؤكده في ذهن الطفل، ومن جهة أخرى يتمكن الطفل بفضل هذه التقنية من تعلم العديد من الألفاظ بمعانيها، ليستغلها في كتاباته، ومن أمثلة الترادف:

عنوان المسرحية	الكلمة	مرادفها	الصفحة التي وردت فيها
الأم	العـــــاق	العاصي	ص 55
	أنقذونـــي	أنجدوني	ص 56
غصن الزيتون	الجهاد	الفداء	ص 65
الصياد الماهر	أنشد	أطرب	ص 80
	الحزن	الكآبة	ص 82
	الفرح	الحبور	ص 83

غنائية الحب	المجد	العز	ص 47
	نركع	نخضع	ص 47
	وهم	سراب	ص 47
	بكاء	نواح	ص 39
	هزل	مزاح	ص 39

4/ من السمات البارزة أيضا في لغة مسرحيات جلاوجي، توظيفه الجمل القصيرة (فعلية واسمية)، واستخدام الجمل القصيرة أفيد في أدب الأطفال من الجمل الطويلة، لأنها أقرب إلى إفهام المتلقي الصغير، ولأنها تؤدي الفكرة في زمن قصير، وفي أبسط صورة فلا تتعب الطفل أثناء تركيز انتباهه.

5/ استخدم الكاتب فـــي مسرحياته أسلوبا متينا بعيدا عن الغموض والتعقيد، وكان مقللا من استخدام المجاز في الألفاظ والتراكيب، وهو أمر يتماشى والكتابة للأطفال، كما أن الكتاب وازن بين الأسلوبين الإنشائي والخبري، فلم يغلب أسلوبا على آخر، وابتعد عن استخدام أسلوب الوعظ والإرشاد والنصح المباشر، وكل هذا جعل نصوصه تتسم بالجمال الفني رغم بساطتها.

6/ ما ميز لغة مسرحيات جلاوجي كذلك، أن الكاتب كان حريصا على الكتابة بلغة سليمة، متحاشيا بذلك الوقوع في الأخطاء، وهذا من شأنه أن يساهم في تعليم الطفل قواعد لغته وأصولها تعلما صائبا.

7/ يبقى الأمر الوحيد الذي يسجل ضد جلاوجي هو الفئة العمرية التي خصها بهذه المسرحيات، فهو قد أكد على أنه كتب هذه المسرحيات موجها إياها إلى أطفال التعليم الابتدائي[204]، مع أن مضامينها تثبت العكس، فالقارئ جيدا لبعض هذه المسرحيات يجد أنها لا تصلح لأن تقدم لأطفال المرحلة الأولى والثانية (3-5 سنوات و 6-9 سنوات)، وإنما الأنسب هو توجيهها لأطفال المرحلتين الثالثة والرابعة، من مثل مسرحيات (غنائية الحب، لبن الصيف، جزاء سنمار، الليث والحمـــار، غصن الزيتون، لقـــاء الأذكيـــاء، هنبقـــــة وغيرهـــا)،

ذلك لأن لغة هذه المسرحيات لا تتوافق مع مستوى أطفال الإعدادي، فهي أعلى من مستواهم وقدرتهم على الاستيعاب.

تلك كانت أهم الخصائص التي اتسمت بها لغة وأسلوب مسرحيات جلاوجي، وكما لاحظنا فإن الكاتب لم يكن ليبتكر معجما لغويا يفوق مستوى قدرات الطفل، فهو ليس في موقف الترفع والتعالي عن مستواه، بقدر ما هو ملزم بأن يكون هو الآخر طفلا، حتى يتسنى له مخاطبة هذه الشريحة من المجتمع بما تفهمه، ليتمكن بذلك ليس فقط من إيصال أفكاره للطفل، بل ومن التأثير في عاطفته، حتى يقنعه بكل ما يقدمه له من قيم أهداف.

---

[204] ذكر جلاوجي ذلك في لقاء جمعه مع أحمد طايل، والموسوم بـــ، قضايا ثقافية وحوار مع عز الدين جلاوجي الجزائري المتعدد الزوايا الإبداعية، بتاريخ 2006/12/13. ينظر، http://pulpit.alwatanvoice.com/category/8.html

ثانيا: أفكـــــــــار المسرحيـــــات

ما من عمل أدبي إلا وقام على فكرة تبنى على أساسها أحداث هذا العمل، سواء أكان موجها للكبار أو الصغار، وعلى هذا الأساس، فإن أرسطو يعتبر فكرة المسرحية أو موضوعها **« روح المسرحية الرئيسية، فالمسرحية بدون فكرة واضحة تعبر عنها ما هي إلا مجموعة من الحركات والكلمات التي لا معنى لها ولا رابط فني بينها »**[205]

والمؤلف حين يعمد إلى كتابة نصه المسرحي الموجه للطفل يجب عليه ألا يستهين بالكتابة لهذه الشريحة، فالإنتاج لها يفوق صعوبة مقابل الإنتاج للكبار، ولهذا على الكاتب المسرحي أن يحدد جيدا الفكرة التي ستدور حولها المسرحية حتى يمكنه وضع الأحداث والتفاصيل التي تبرز الفكرة.

لا شك أن الفكرة الجيدة هي **« التي تمنح المؤلف الفرصة لكي يبرز أمام المشاهدين معنى الحياة كما يراها هو، وهي التي تمنحه الفرصة المناسبة لكي يعلق بفنه على هذا المعنى من خلال المواقف المسرحية التي يستخدمها للتأثير الفني والأخلاقي للمسرحية »**[206] إضافة إلى جودة الفكرة، فإنه من الضروري **« أن تكون الفكرة الأساسية في المسرحية مختفية دائما عن المنظر المجرد، بمعنى أن ينظم المؤلف الأحداث داخلها، ولا يفصح عنها صراحة، لأن ذلك يضعف قيمتها الأدبية، بل ويضعف من تأثير الفكرة ذاتها على المشاهدين، ويفضل أن يوحي المؤلف بفكرة المسرحية من خلال الأحداث والمواقف التي ينظمها تنظيما فنيا لإبرازها على خشبة المسرح، وإذا خلت المسرحية من فكرة أساسية تدور حولها أحداث المسرحية حكم عليها بالفشل كعمل أدبي له قيمته الفنية »** [207]

من خلال هذا، يتضح لنا أن الفكرة هي لب المسرحية، وفي النص المسرحي الموجه للطفل لا بد وأن تكون الفكرة جيدة من حيث انتقاؤها من قبل الكاتب، كما لا بد وأن تتوفر فيها صفة الغموض، لتفصح المجال للأحداث كي توضح مقاصد المسرحية، وهذا حتى يتسنى للطفل وهو يقرأ هذه

---

[205] محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الأطفال، ص 265.

[206] عواطف إبراهيم وهدى قناوي، الطفل العربي والمسرح، ص 26.

[207] انشراح إبراهيم المشرفي، أدب الأطفال مدخل للتربية الإبداعية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2005، ص 78.

المسرحية أن يحس بمتعة وتشويق يمكنانه من اكتساب ملكة التذوق الجمالي للنص الأدبي أيا كان جنسه.

وإذا ما أتينا للبحث بين ثنايا مسرحيات جلاوجي عن هذه الشروط والخصائص، لوجدنا أن الكاتب قد أحسن الامتثال لها، فخلال تركيزنا على بعض المسرحيات، خاصة تلك المقتبسة سواء من التراث

العربي أو الشعبي وجدنا أن الكاتب قد أتقن صياغة أفكار هذه المسرحيات، ففي مسرحية "**لقاء الأذكياء**"[208]، يهيئ للطفل وهو يقرأ هذا العنوان أنه سيتلقى قصة مضمونها يدور حول تلاميذ، أو فتية أذكياء يتبارزون فيما بينهم عمن يجيب أولا عن سؤال أو لغز أو ما شابه، كما أن بداية المسرحية لا توحي بمضمونها، غير أن الشيء الوحيد الذي يتضح من خلال هذه البداية هو أن الكاتب إنما أراد بلقاء الأذكياء أن يبين أنه هناك مشروع زواج قائم بين رجل ذكي وامرأة تضاهيه في الذكاء، لكن يبقى على الطفل أن يعرف من هذان الذكيان، وما إن يغوص الطفل في هذا النص ليكتشف خباياه يتبين له أن الكاتب إنما وضع هذا العنوان ليلخص حكاية "**شن وطبقة**" المستمدة من التراث، وهذا الوضوح لن يتحقق للطفل إلا في نهاية المسرحية، فالأحداث وحدها هي القادرة على تبيين فكرة المسرحية وإزالة اللبس عنها. والشيء نفسه يقال عن مسرحيات أخرى، من مثل: **(مسرحية جزاء سنمار، لبن الصيف، المتطفل، الأنف الأجدع وغيرها).**

وفي المقابل، يبدو لنا أنه في بعض المسرحيات عزف جلاوجي عن الغموض، وفضل تقديم فكرة هذه المسرحيات مباشرة دون ترميز أو إشارة، كما نلاحظ ذلك في مسرحية "**الصياد الماهر**"، حيث استهلها الكاتب بهذا الحوار الذي دار بين سالم وسعيد:

« سالم: ماذا تصنع يا سعيد؟

سعيد: إني منهمك في صنع قفص جميل.

سالم: ولكن ماذا ستفعل به؟

[208] عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 175.

سعيد: سأصطاد عصفورا جميلا، وأضعه في هذا القفص »[209]

من خلال مضمون هذا الحوار الذي استفتح به عز الدين جلاوجي هذه المسرحية، تتشكل لدى الطفل فكرة المسرحية، بل ويمكنه التطوير فيهـــا تلقائيـــا ومن نفســـه، إذ يتضح له أن سعيد صانع القفص، إنما قصد من وراء ذلك اصطياد عصفور، وبالتالي هو صياد ماهر. لكن، ما يمكن أن يغفل عنه الطفل هو إمكانية الاحتفاظ بهذا العصفـــور أو تحريـــره، وفي هذا المقـــــــام

تلعب الأحداث دورها في استكمال هذه الفكرة وتطويرها أكثر. انطلاقا من هذا يمكن أن نطلق على هذه الفكرة اسم "**الفكرة التمهيدية**"، فدورها يتلخص في مجرد التمهيد لفكرة المسرحية الأساسية، والمتمثلة في معرفة مصير العصفور.

إذن، ما يمكن قوله عن أفكار مسرحيات جلاوجي عموما، أنها كانت في كثير من الأحيان معبرة عن الأهداف التي يأمل الكاتب أن يبلغها للأطفال، وكلما كانت الفكرة موحية بالهدف المنشود، كلما زادت القيمة الأدبية للنص المسرحي، وكلما أحس الطفل بهذه القيمة وهو يقرأ مسرحية من هذه المسرحيات، والفكرة والهدف لا بد أن يصاغا بطريقة غير مباشرة، وأن يبعدا عن النصح والمواعظ الصريحة، حتى لا ينصرف الأطفال عنها، والكاتب الفنان وحده يستطيع أن يغلف أفكاره وأهدافه بشيء من المتعة والجاذبية.

على هذا الأساس، استطاع جلاوجي بأفكاره الجيدة أن يثير انتباه الطفل، ذلك لأن الكاتب أتقن التقاط الفكرة، وهي مهمة صعبة أكثر منها سهلة في كثير من المواضع، خاصة إذا تزاحمت الأفكار في ذهن الكاتب وتعذر له الوصول إلى أهمها وأكثرها تأثيرا، فالفكرة تظل في تطور مستمر، **«وكلما اتخذت هذه الفكرة طريقا مقبولا ومنطقيا في تطورها كانت النهاية أكثر ثباتا واتفاقا مع بقية المواقف والحوادث »** [210]

---

[209] المصدر نفسه، ص 79.

[210] حسن مرعي، المسرح التعليمي، ص 18.

بعد معرفتنا لبعض وأهم الخصائص التي تميز أفكار مسرحيات جلاوجي، لنا أن نتساءل عن مصدر هذه الأفكار، من أين أتى جلاوجي بأفكار مسرحياته؟ وإجابتنا عن هذا التساؤل تدفع بنا إلى الإشارة أولا إلى مصادر أفكار مسرحيات الأطفال بشكل عام، والتي يمكن تحديدها في الآتي[211]:

1/ التاريخ:

حيث يختار المؤلف ما يراه مناسبا من أحداث تصلح لمعالجة مشكلة من مشكلات عصره.

2/ الأساطير والحكايات الخرافية:

ويمكن إدراجها في إطار ما يسمى بالتراث الشعبي، الذي يشتمل إلى جانب هذين

المصدرين، الأمثال الشعبية، الحكم، الملاحم والحكايات الشعبية. وكل هذه المصادر تشكل مادة خصبة يعتمد عليها مؤلف مسرحيات الأطفال في صياغة مسرحيته، حيث يتعرض إلى مواقف وأحداث وشخصيات تجذب الأطفال.

3/ القصص الشعرية:

تعتبر مجالا خصبا لمسرحيات الأطفال، خاصة بالنسبة لأطفال الرابعة والخامسة، إذ يستمتعون بهذا النوع من المسرحيات، لأن أفكار الشاعر (الكاتب المسرحي) فيها تتلاءم ووضع الحركات وإيقاع الشعر ووزن الجمل ونظمها، لتشكل بذلك وحدة رائعة، وعندما تضاف لها الموسيقى تصبح أكثر متعة وجذبا للأطفال.

4/ القضايا الاجتماعية المعاصرة:

يشكل المحيط الاجتماعي الذي يعيش داخله الطفل زادا أساسيا يمكّن الكاتب المسرحي من العودة إليه، فأن يعمل الكاتب على بناء فكرة مسرحيته انطلاقا من حدث اجتماعي يسود وسط الطفل أمر فيه الكثير من الأهمية، إذ بنحوه هذا المنحى يمكّن الطفل من التعايش مع مواقف وأحداث

[211] ينظر، عواطف إبراهيم وهدى قناوي، الطفل العربي والمسرح، ص 27، 28.

مجتمعه، كما يمكنه ذلك من التفريق بين الحياة المستقرة التي يرجوها كل إنسان، والمتمثلة في الحياة البعيدة عن المشاكل الاجتماعية المختلفة. لكن، تبقى طريقة صياغة هذه الأفكار المستوحاة من الواقع الاجتماعي للطفل هي بيت القصيد، إذ ينبغي أن تصاغ في قالب مشوق وممتع حتى يتمكن المؤلف من جذب انتباه الصغار لمدة طويلة دون أن ينصرفوا عن المسرحية – في شكلها المكتوب أو المعروض –

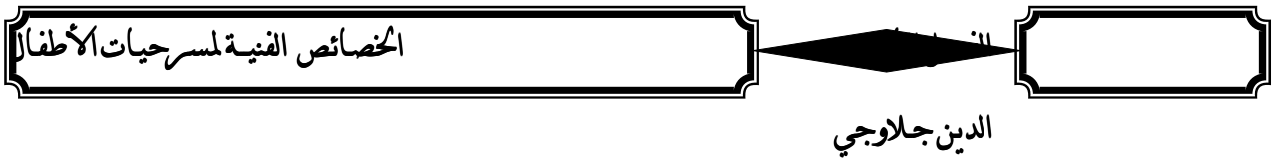
وإلى جانب هذه المصادر، فإنه هناك مصدر آخر لا يقل أهمية عن السابقة، بل قد يفوقها من حيث الأهمية، ألا وهو التجربة الحياتية التي يعيشها المؤلف، « **فعلى الكاتب أن يبدأ الكتابة عما يعرف حتى يصبح بالإمكان تصديقه، وحتى يكون شاهدا موضوعيا على ما يريد إيصاله إلى الجمهور المشاهد** »[212]

انطلاقا من هذا نتساءل عما إذا كانت أفكار مسرحيات جلاوجي الموجهة للطفل مستنبطة من المصادر ذاتها، فيتبين لنا بعد ما حددنا موضوع كل مسرحية ومضمونها في موضع سابق من هذا البحث، أنه ما يستحسن على جلاوجي هو ذلك التنويع في اقتباس

أفكار مسرحياته، فهو لم يعتمد على الواقع وحده، ولا على التجربة الحياتية وحدها، ولا على التاريخ وحده... بل كان أشبه بالصياد الماهر، إذ تمكن بفضل ثقافته الواسعة ودرايته بعالم الطفولة أن يستقي أفكار هذه المسرحيات الأربعين من مصادر متنوعة، فكما سبق وأن أشرنا، فإن أفكار مسرحياته مستوحاة من خياله، ومنها ما هو مقتبس من قصص التراث العربي والتراث الشعبي، ومن الأمثال خاصة، وأخرى هي مسرحيات تعليمية لغوية، ومسرحيات أخرى تعبر أفكارها عن قيمة الوطن، والحرص على الدفاع عنه ومقوماته... وبهذا التنويع قدم جلاوجي للطفل أكثر من فكرة معبرا عنها بطرق مختلفة حسب ما تستوجبه طبيعة الموضوع المراد معالجته، وبذلك يكون قد بلغ للطفل العديد من الأهداف والقيم، فكانت بذلك أفكار مسرحياته بداية ينطلق منها الطفل في تكوين ذاته من النواحي النفسية، التربوية، الذهنية، الاجتماعية والثقافية، وكل هذا يعكس لنا مدى قدرة الكاتب على

[212] حسن مرعي، المسرح التعليمي، ص 16.

التعاطي مع هذه الفئة، وقدرته على التمييز بين ما يناسبها وما لا يناسبها، ولذلك تبقى فكرة المسرحية مهمة ليست بالسهلة، ما إذا كان الكاتب المسرحي لم يعد إلى عالمه الطفولي ويخاطب ذاته الطفولية التي ستمكنه من انتقاء الأفكار الجيدة، وصياغتها بطريقة تجعل الطفل يحلم، يتخيل، ويحس بالراحة والمتعة وهو يقرأ مسرحية من المسرحيات.



ثالثا: البنـــاء الـــدرامـــي للمســـرحيـــــات

البناء، هو مصطلح نقدي يتضمن: « **طريقة تقديم الموضوع، وتسلسل الحكاية وما يتصل به من علاقة بين الأجزاء (الحبكة) والشخصيات، وعناصر التشويق، واللغة التي يتم بها السرد ولغة الحوار بين الشخصيات، والختام، بطريقة تؤدي إلى اندماج هذه العناصر في "شكل"، له معنى كلي، يترك في النفس انفعالا حادا، أو فكرة معينة، يمكن استخلاصها** »[213]

[213] محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، ص 77.

يتضح لنا من خلال عرض هذا المفهوم لمصطلح البناء وما يتضمنه، أن البناء الجيد للمسرحية يتخذ شكلا هرميا، يبدأ بعرض خيوط الأزمة، والعلاقات القائمة بينها، ثم تأخذ الأزمة التي يتمخض عنها الصراع الدرامي في النمو والتطور والصعود من خلال الحدث الدرامي، حتى نصل إلى القمة، لتأخذ في الانحدار إلى أن تصل إلى الحل. ويمكن تحديد هذه الخطوات التي يبنى على أساسها العمل الدرامي (المسرحي) في ثلاث عناصر:

أ/ التمهيد.

ب/ العرض والعقدة.

ت/ النهاية والحل.

وسنركز اهتمامنا بالحدث الدرامي في مسرحيات الأطفال، لتحديد أهم خصائصه، والشروط التي لا بد أن يراعيها الكاتب المسرحي، ليبدع مسرحية متناسقة الأجزاء، تبدو كجسد واحد، محاولين بذلك البحث عن هذه الخصائص في مسرحيات جلاوجي.

يعد الحدث الدرامي نشاطا « **يدور حول الفكرة الرئيسية، ويضم الحركة المادية والكلام، والقمة – أو الذروة- هي التحقيق للفكرة التي تبنى عليها المسرحية في صورة حدث أساسي نام ومتطور، يجب أن تركب حوادثه وترتب تفاصيله بحيث تجعل الوصول إلى النتيجة التي وصل إليها في النهاية أمرا حتميا لا مفر منه، ولا افتعال فيه**»[214]

وإذا كانت المسرحية عبارة عن سلسلة من الأحداث، فإن تحقيق الوحدة في المسرحية يقتضي من الكاتب أن يضفي على عمله وحدة عضوية تجعل من المسرحية كائنا حيا متناسقـــا،

متكامل الأجزاء، بحيث لا يمكن تغيير أي جزء منها أو حذفه. والذي يحقق هذه الوحدة هو أن يكون للمسرحية الموجهة للطفل حدثا واحدا، يصب عليه الكاتب كل اهتمامه ليجعل منه محور الارتكاز، فالمسرحية تشتمل عادة على «**حدث رئيسي تنبع منه مواقفها وشخصياتها الهامة، ويعرض المؤلف من خلاله ما يريد أن ينقل إلى المشاهدين من مشاعر وأفكار** »[215]. ولكن، الاكتفاء بالحدث

---

[214] أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، دار اقرأ، بيروت، ط2، 1983، ص 90.

[215] عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص 19.

الواحد من شأنه أن يجعل مجال الإبداع والعرض ضيقا أمام المؤلف في بعض الأحيان، وقد يشعر المشاهد أو القارئ أن المسرحية تسير في خط مستقيم ضيق، قد يؤول بالطفل في النهاية إلى الملل، وهو الذي تعج حياته بالمغامرات التي يعمل الكاتب على تحويلها إلى أحداث متعددة في المسرحية الواحدة، لذلك يرى الكاتب المسرحي أنه «**من الخير أحيانا أن يكون هناك إلى جانب الحدث الرئيسي حدث ثانوي أو أكثر يقرب المسرحية من الحياة ويضفي على مشاهدها بعض المرونة والرحابة** »[216]. وحسبنا في ذلك أن مسرحية الطفل المفعمة بالأحداث قد تتسبب في تشتيت انتباه الطفل وتركيزه، وهو الملزم بمتابعة مسار المسرحية من بدايتها وصولا إلى نهايتها، ولذلك إذا تحتم على الكاتب إيراد أكثر من حدث في مسرحية واحدة، ففي هذه الحالة لا بد عليه وأن يراعي المرحلة العمرية التي يمر بها الطفل، فليس من المنطقي أن يؤلف مسرحية لأطفال المرحلة الأولى (3-5 سنوات)، أو الثانية (6-8 سنوات) ويجعل منها ساحة لالتقاء العديد من الأحداث التي تقف عائقا أمام استيعاب أطفال هاتين المرحلتين، خاصة وأن هؤلاء الأطفال هم على قدر من الفهم وقدراتهم العقلية (الذهنية) ما تزال محدودة يعمل على تنميتها بمختلف الأنشطة التعليمة.

إن هذا التحديد في الحدث المسرحي يستلزم من الكاتب أن يحدد عدد فصول مسرحيته، فوحده الحدث هو القادر على تقسيم المسرحية وتحديد مسارها، وإذا كانت المسرحية تقسم عادة إلى عدد من الفصول يتراوح بين ثلاثة وخمسة، فإنه الأنسب في مسرحية الطفل أن يقلل عدد فصولها، « **وربما كانت المسرحية ذات الفصل الواحد أفيد للطفل، وأما إذا زادت عن ذلك يجب أن لا تطول هذه الفصول، ولا بد من تسلسل الأحداث بينها حتى يتم الانسجام في ذهن الطفل ويفهم الهدف أو الغاية التي ترمي إليها المسرحية** »[217]

وفي حال إذا ما كانت المسرحية مركبة من ثلاثة فصول أو مشاهد، فإن الكاتب عادة ما يجعل الفصل الأول منها لعرض الشخصيات، وبيان المشكلة، والثاني لعرض الأزمة، والثالث للحل أو النهاية.

---

[216] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[217] السعيد جاب الله، قراءات في أدب الأطفال، مجلة الأثر، ص 154.

وفي مسرحيات الأطفال عموما يجب أن يكون البناء الدرامي خاليا من كل تعقيد، أو تشابك يجعل الطفل لا يستطيع الاستيعاب والفهم، ولا بد من مراعاة مستوى الطفل وقدرته على تتبع الأحداث والبقاء معها حتى النهاية.

بتتبعنا لمسار الأحداث في مسرحيات جلاوجي الموجهة للطفل، استنتجنا بعض الملاحظات، نوردها في النقاط الآتية:

✸ إن جلاوجي لم يكن من جمهور الكتاب المسرحيين الذين يعملون على حشو المسرحية بالأحداث، ظنا منهم أن الأطفال يحبون هذا النوع من المسرحيات، فقد اكتفى جلاوجي بحدث رئيس في كل مسرحية، وعمل على عدم الخروج من إطار هذا الحدث حتى لا يخلق نوعا من الانكسار، خاصة وأن الطفل ما إن يعجبه مضمون المسرحية فإنه سيبقى متواصلا مع أحداثها حتى النهاية، وبناء على ذلك قد تميزت أحداث مسرحيات جلاوجي بعنصر التشويق، الذي يعمل على شد انتباه الطفل أكثر، ومن أمثلة ذلك، مسرحية "**الليث والحمار**"، حيث تمكن جلاوجي من أن يقدم لنا مسرحية مبنية على حكاية مليئة بالعمل المسرحي، والحدث النامي والتشويق، فالليث ينتظر أن تلد زوجته اللبؤة خليفته، والذئب يهدئ من روعه، وعندما تخبره القابلة بالمولود يطير فرحا، فيوزع الهدايا، ويبدأ باستقبال الحيوانات بالتهنئة، وعندما يأتي دور الحمار يموت ابن الليث من جراء صوت الحمار، ليأمر الليث بقتله، فتجتمع الحيوانات لدفنه وهي ترثيه رثاء دلاليا مغايرا، تقول:

« لا جعل الله للحمار قرارا
ولا أبقى له أخبارا ولا ديارا
ولا أعلى له بيتا ولا جدارا
ولا أضاء له مصباحا ولا منارا
ولا منعه جمرا ولا نارا
فلقد عاش حمارا وقضى حمارا
»[218]

من خلال هذا الملخص يتبين لنا كيف أن جلاوجي أتقن تقديم حدث المسرحية، والذي نلخص مساره في الآتي:

[218] عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 84، 92.

التمهيد: انتظار الليث للمولود وتهدئة الذئب له.

العرض: لهفة الليث لسماع نبأ ولادة وسلامة زوجته.

الخاتمة (الحل): موت ابن الليث بعد انتظار ولادته، ومعاقبة الحمار كونه المتسبب في موت الشبل.

إن الطفل وهو يقرأ هذه المسرحية ينجذب إليها كثيرا، ليس لأنها مشوقة فحسب، بل لأن الطفل يحب عالم الحيوانات، وهو دائم التساؤل عما تتميز به وطريقة عيشها، ولذلك لا نغالي إذا قلنا أن جلاوجي أحسن اختيار الموضوع وأحسن صياغته.

✸ ما يمكن تسجيله أيضا عن أحداث مسرحيات جلاوجي، أن هذا الأخير كان عندما يورد حكاية تتعلق بحياة شخصية، فإنه يتتبع مسارها من البداية إلى النهاية – بمعنى آخر– يقوم بعملية قولبة الأحداث التي مرت بها تلك الشخصية في حدث واحد يبين بدايته والمتمثلة في طفولة الشخصية، ونهايته والمتمثلة في مصير تلك الشخصية، وهذا ما نلمسه في مسرحية "**سالم والشيطان**"، والتي يبرز فيها المؤلف الصراع الحاد والأبدي بين الخير والشر من خلال شخصية سالم الكسول، وبعض المواقف الحياتية الهامة، من مثل: التدخين، التعليم، الكسل وعدم احترام المعلم... الخ.

والمؤلف لم يتوقف عند بعض التفاصيل التي تخص حياة سالم العلمية، ولم يتوقف عند مرحلة الطفولة، بل جعل المشهد السابع للنتائج التي يجنيها الولد من وراء هذه السلبيات في مرحلة الشباب، حيث نجد سالم يقول للشر:

« الشر: (يظهر) يا غبي أنا شر، وهل تنتظر مني خيرا؟ ولكني لم أفرض عليك شيئا، فقد كنت أزين لك الشر والكسل، وكنت تطيعني لأنك كسول فلم نفسك ولا تلمني...

سالم: (يجري خلفه) ابتعد عني ودعني لحالي يا لعين هدمت حياتي وما زلت تتعقبني... ابتعد ابتعد (يجري خلفه فيفر الشر) »[219]

يطلق على مثل هذا الحدث بالحدث النامي، ونحن نعلم أن كل حدث هو في نمو وتطور، لكن في مثل هذه المسرحية – سالم والشيطان– ما يستشف عن حدثها أنه غطى مرحلة الطفولة والشباب عند سالم، والطفل لو يقرأ هذه المسرحية أو يشاهدها يتشوق لمعرفة ما جرى لسالم الولد الكسول مستقبلا، ولذلك كان الكاتب على درجة من الوعي والذكاء عندما سرد حدثه على هذا المنوال، فهو بذلك يجيب الطفل عن سؤاله والكامن في معرفة مصير سالم الكسول.

---

[219] المصدر نفسه، ص 07، 19.

✸ ما ميز أحداث هذه المسرحيات كذلك، هو ذلك التناسق والتكامل الذي يغلفها، فالقارئ لهذه المسرحيات لا يحس بوجود أي خلل في تقنية الحكي، فالكاتب قد عمل جاهدا على أن يقدم عملا مسرحيا متكامل الأجزاء، عملا يحكمه زمان ومكان، وحتى وإن لم يذكر في بعض المسرحيات الزمان والمكان فقد كان يشير إليهما من خلال الحدث المسرحي، إضافة إلى ذلك، فإن هذه المسرحيات الأربعين لم تتجاوز في معظمها الثلاث فصول، باستثناء مسرحية "**سالم والشيطان**" التي تكونت من سبعة مشاهد، بل هناك بعض المسرحيات من تكونت من مشهد واحد على غرار مسرحيات (**العمد والفضلات، الابن الذبيح، القبرتان والريح، المتكلمة بالقرآن، تراتيل الحرية، البطولة النادرة... الخ**). وبناء على ذلك فإن مدة عرض كل مسرحية من المسرحيات الأربعين لا تتجاوز العشرين دقيقة أو النصف ساعة كأقصى حد، وهذا ما يناسب الطفل، إذ ما يعرف عنه الملل بسرعة، ولذلك كلما كان زمن المسرحية قصيرا كلما استلطفها الطفل وترسخت أحداثها في ذهنه، سواء وهو يشاهدها أو يقرؤها.

✸ اتصف البناء الدرامي لهذه المسرحيات بالبساطة، فقد كان بعيدا عن أي تعقيد، من شأنه أن يقضي على تركيز الطفل وانتباهه، كما أن الأحداث كانت متسلسلة غير متشابكة فيما بينها، حتى أننا لمسنا هذا التماسك في مسرحية "غنائية الحب" رغم أنها مسرحية مغناة، إذ وردت أحداثها مرتبة تبدو على نسق واحد، فكان لكل شخصية دورها، بدءا من الشباب الذين حملوا في أذهانهم مفهوما خاطئا عن وطنهم الأم (الجزائر)، مرورا بالمجموعة والتاريخ والشاعر الذين كانوا في موقف نصح لهؤلاء الشباب بأن يحبوا وطنهم، ويتخلصوا من الأفكار التي تسمم عقولهم ضده، وصولا إلى الجزائر، التي كانت في كل مرة تذكر هؤلاء الشباب بأنها أرض التضحية والبطولة [220]

تلك كانت أهم الملاحظات التي سجلناها عن البناء الدرامي لمسرحيات عز الدين جلاوجي الموجهة للطفل، حيث رأينا كيف أن الكاتب كان بناء ماهرا، إذ أتقن بناء هذه المسرحيات، وتفنن في عرض أحداثها، فأضفى عليها مسحة من الفن والتشويق، اللذان خلقا للطفل جوا من المتعة والانجذاب لقراءة هذه المسرحيات أو مشاهدة عروضها.

[220] ينظر، المصدر السابق، ص 29، 48.

رابعا: الشخصيـــــــات

تعد الشخصيات من أهم العناصر الفنية للمسرحية، إذ لا يمكن تصور قيام فكرة أو أحداث دون وجود شخصيات تحركها وتجسدها، فعن طريق الشخصيات يحاول الكاتب أن يقدم فكرته، ويعرض موضوعه ويلقي حولهما الأضواء.

ولأن الشخصية في المسرحية ضرورية وعلى قدر من الأهمية، لا بد على الكاتب المسرحي أن يحسن اختيار شخصيات مسرحيته، ويجيد رسمها وتحريكها، فهذا من شأنه أن يكسب مسرحيته نجاحا واسعا. والكاتب حين يرسم شخصياته «**يحاول أن يقدمها للجمهور من خلال شكلها وتصرفاتها وحركاتها وملامحها وملابسها ولهجتها في الكلام، وما يجري على ألسنتها من حوار، بذكاء ولباقة تمكن المتفرج من أن يحدد قسماتها وأبعادها، مما يعينه على فهمها والاقتناع بها، والتعاطف معها...** »[221]

وهو حينما يفعل هذا ينبغي أن يراعي ما يسمى بالأبعاد الثلاثة في رسم الشخصية، إذ تلعب أبعاد الشخصية دورا كبيرا من حيث تلاؤمها مع الدور الذي يقوم به الممثل، وفي خضم هذا على المؤلف المسرحي أن يكون ملما بالعوامل التي شكلت شخصياته من خلال ثقافته التي كسبها عن طريق الخبرة الحياتية والتعلم، وهما يعدان من العوامل المساعدة على تجسيد أفكار الكاتب في أعمال مسرحية ناجحة.

وتتجلى أبعاد الشخصية الثلاثة في: «**البعد المادي، البعد الاجتماعي والبعد النفسي، وهي متداخلة يؤثر بعضها في البعض الآخر** »[222]، فمثلا البعد الجسمي له تأثيره النفسي، وخير نموذج على ذلك اختلاف نفسية الشخص السوي جسديا عن نفسية الشخص المشوه، وهذا ما يحاول المؤلف إظهاره من خلال تقديم كل شخصية في شكلها المناسب، وهو ما يتضح للطفل أكثر حينما يشاهد

[221] أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، ص 86.
[222] حسن مرعي، المسرح التعليمي، ص 37.

المسرحية، إذ يعمل المخرج على إبراز ذلك في الممثلين مستعينا بالماكياج. أما فيما يخص البعد النفسي « **فله أهميته الواضحة بالنسبة لسلوك الشخصيات وتصرفاتها، فالرجل المفكر المتأمل يختلف فـــي تصرفاته عن الأهوج المندفع**»[223]، وكذلك الأطفـــــــال، فالطفـــل السمين يختلف عن الطفـــل النحيف، والطفـــل المعـــــــوق

يختلف عن الطفل السوي... الخ.

على حين تبدو أهمية البعد الاجتماعي من خلال «**ما للأسرة والبيئة والطبقة التي تنتمي إليها الشخصية، والمهنة التي تمارسها من تأثيرات معينة على سلوكها وتصرفاتها في المواقف المختلفة** »[224]

هذه الأبعاد الثلاثة للشخصية لا يمكن لها أن تظهر في مسرحية واحدة، إلا فيما يعرف بمسرح " **الشخصيات والنماذج البشرية**"، أما في المسرحيات الأخرى فإن المؤلف يركز بشكل كبير على بعد واحد من هذه الأبعاد، أما البعدان الآخران فهو يعيرهما أقل اهتمام.

إضافة إلى هذا، فعلى مؤلف مسرحية الطفل أن يضع في حسبانه أنه مقيد بجملة من الشروط في اختياره لشخصيات مسرحيته، وأهم هذه الشروط[225]:

- أن تكون الشخصية مناسبة، أي أن تتلاءم أفعالها وصفاتها.
- أن لا تتصرف إلا من خلال ما يبدو ضروريا ومحتملا بالنسبة لتكوينها.
- أن تكون للشخصية التي اختارها شبيه لها في الواقع حتى تبدو مقنعة.

انطلاقا من هذا، يتبين لنا أن عملية رسم الشخصيات في مسرحية الأطفال ليست بالأمر الهين، إذ يتطلب ذلك من الكاتب جهدا كبيرا، حتى لا تحتوي مسرحيته على شخصيات متناقضة في سلوكها وصفاتها تجاه المواقف التي تفرضها طبيعة الأحداث، ذلك لأن الأطفال شديدو الملاحظة، خاصة عندما يعجبون بشخصية بارزة في تلك المسرحية، فإنهم يتعلقون بها أيما تعلق، كونهم يجدون في تلك

---

[223] أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، ص 86.

[224] السعيد جاب الله، قراءات في أدب الأطفال، مجلة الأثر، ص 152.

[225] ينظر، حسن مرعي، المسرح التعليمي، ص 39.

الشخصية أنفسهم، إذ يتخيلون أنهم يعملون ما تعمل أو يشاركونها العمل، ولهذا نجدهم شديدو الانفعال والتعاطف مع هذه الشخصية.

أما عن نوع الشخصية التي يختارها المؤلف، فليس ضروريا أن تكون إنسانا، فقد تكون حيوانا أو نباتا أو جمادا، وهو النوع المحبذ لدى الأطفال، وعندما تكون شخصية المسرحية طفلا، من الضروري الحرص على أن يظهر بمستوى الواقع، إذ كثيرا ما نجد قصصا يظهر فيها الأطفال بمستوى يفوق المستوى الواقعي لهم[226]، كما أن الشخصيات المحببة لدى الأطفال يجب أن تكون على قدر من الذكاء والتعقيد، وأن يكون مظهرها مرآة عاكسة عما تنطوي عليه

من أفكار، ولا بد أن تكون على درجة من الوضوح حتى يكون من السهل على الطفل إدراك حقيقتها، والأطفال عادة ما تستهويهم الشخصيات التي تؤدي أدوارا بطولية، أو تلك التي تغلب عليها سمة الشجاعة والنبل، كما يحبذون الشخصية الخيرة ويمقتون الشريرة، ويحبون الشخصيات التي تتغلب على العقبات التي تواجهها، والشخصيات الهزلية المضحكة، وهم دائما في ترقب واهتمام كبير بالشخصية البطلة، كيف تكون وما الوضع الذي ستصير عليه.

إذن، وكما رأينا فإن الشخصية تمثل حقا جزءا مهما وأساسيا في المسرحية، فبواسطتها يتمكن الطفل من استقبال أحداث المسرحية استقبالا فيه مسحة من التشويق، إذ وحدها الشخصيات يمكنها أن تضفي المتعة والجاذبية في المسرحيات، فهي الأقوى تأثيرا على الطفل، وهذا ما يعكس انجذابه إلى شخصية من الشخصيات.

وإذا ما أتينا إلى مسرحيات جلاوجي للبحث عن هذه الخصائص في شخصياتها، لسوف نجد أن جلاوجي وهو يؤلف مسرحياته كان دائم الحرص على أن لا يخل بعنصر من عناصر المسرحية الفنية، إذ ما يمكن قوله عن شخصيات مسرحياته هو أنها تميزت بجملة من الخصائص نوردها في الآتي:

1/ الوضوح:

إن عز الدين جلاوجي وهو يختار شخوص مسرحياته كان يضع في حسبانه أن الشخصية التي تتسم بالوضوح هي التي سيكون لها تأثيرا بالغا على الطفل، ونقصد بالوضوح هنا، هو

[226] ينظر، هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، ص 142، 143.

أن تظهر الشخصية بشكلها ومميزاتها وخصائصها حتى يتمكن الطفل من الاندماج معها، فمثلا في مسرحية "**هنبقة**" – وحسب مضمونها – فإن هنبقة يشتهر بالحمق، ويظهر ذلك بوضوح من خلال تصرفاته والسلوكات التي يسلكها، حتى القلادة التي كان يرتديها تدل على حمقه، إذ كانت مركبة من عظمين لدجاجة، وعظمين لخروف، وعظمين لحمار... الخ مثل سفينة نوح، ووحده الأحمق هو من يحتفظ بقلادة من هذا النوع، وأكثر المواقف دليلا على حمقه هي تلك التي يستيقظ فيها من النوم ويجد أخاه قد وضع قلادته فيظنه أنه هو (هنبقة)[227]

وفي مسرحية "**الضبع**" اختار جلاوجي شخصية الفارس ليقوم بمهمة الاصطياد

وهي الأنسب لذلك، وبناء على ذلك فقد جعل للفارس جوادا وسهاما، وصوره على قدر من الشجاعة والإقدام، إذ يتمكن هذا الفارس من إصابة الضبع بسهمه[228]، وليس من المعقول أن يرسم جلاوجي الفارس مثلا في ثياب ملك يضع تاجا ويركب عربة متجها نحو الصيد.

هذا إذن ما يقصد بوضوح الشخصية، فجلاوجي جعل لكل شخصية من شخصيات مسرحياته ما يناسبها، سواء من حيث البنية الجسدية، أو ما ترتديه وحتى في تصرفاتها وما تتسم به.

2/ التمييز:

ما يلاحظ على شخصيات مسرحيات جلاوجي، أن هذا الأخير لم يكن يقارب بين شخصية وأخرى في أي مسرحية من المسرحيات، إذ جعل لكل شخصية اسمها، وخصائصها وصفاتها التي تميزها عن غيرها من الشخصيات، وما هذا التميز إلا ليتجنب حدوث خلط لدى الطفل أو تداخل في الشخصيات، إلا أنه في مسرحية "**الإيثار**" تبدو لنا شخصياتها المتمثلة في (الواقدي، سليمان، محمد) على نمط واحد، إذ رسمها الكاتب في صورة واحدة، وهي صورة الكرم والإيثار[229]، وربما لو جعل

---

[227] ينظر، عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 189، 192.

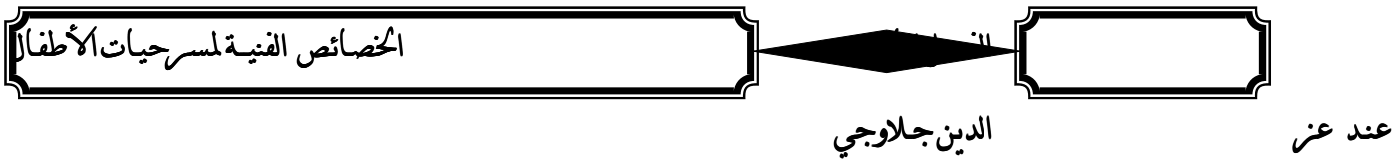
[228] ينظر، المصدر السابق، ص 221، 225.

[229] ينظر، المصدر نفسه، ص 169، 174.

الكاتب شخصية من هذه الشخصيات الثلاثة تتصف بالبخل، لتمكن الطفل من استيعاب مفهوم الإيثار أكثر، فإذا كان سليمان قد منح الواقدي ماله رغم حاجته إليه، كان على الواقدي ألا يسلم هذا المال لمحمد عندما أراد أن يقترضه منه، وذلك حتى يتضح للطفل أكثر الفرق بين الواقدي وسليمان وأيهما آثر على أخيه وكانت به خصاصة، ولكانت المسرحية على هذا النحو اكتسبت متعة وتشويقا أكثر.

وفي مسرحية "**الحافظة السوداء**" أحسن جلاوجي رسم شخصياته، إذ جعل كل شخصية تبدو في وضعها المناسب، وهذا ما أبعده عن إمكانية الخلط بين شخصيات المسرحية، فإذا كان قد صور "**سعيدا**" و"**سالما**" في صورة اللصين أو خائني الأمانة، حيث تكتما عن الحافظة التي وجدها سعيد رغم درايتهما بصاحبها، فإن "**سميرة**" لم تكن مثل سالم الذي أعماه الطمع وشارك سعيد سرقته، بل فضلت أن تخبر والدها على التزام الصمت[230]. بهذا التمييز يتيسر للطفل التفريق بين الشخصية الخيرة والشخصية الشريرة، وعليه فإن فائدة التمييز لا

تكمن فقط في تمكين الطفل من عدم الخلط بين الشخصيات فحسب، بل تمكنه أيضا من القدرة على وضع كل شخصية في المكان الذي يناسبها.



وما يمكن ملاحظته أيضا أن جلاوجي كان في معظم مسرحياته يحافظ على نفس أسماء الشخصيات، وخاصة في المسرحيات التي تحمل في مضمونها قيما تربوية، وتتمثل هذه الأسماء في (سالم، سعيد، سميرة)، إذ ورد ذكرها في المسرحيات التالية: **(سالم والشيطان، غصن الزيتون، سمكة أفريل، الحافظة السوداء، الصياد الماهر، الدجاجة سينيورة، تفاريق العصا، الشاعر البطل، النغم الخالد)**، ولقد تم ذكرها إما مجتمعة مع بعضها البعض، وإما يتم اختيار شخصية واحدة من هذه الشخصيات الثلاثة.

وعموما، اتسمت أسماء الشخصيات بمناسبتها للدور الذي تؤديه، ففي مسرحية "**الهمزة**" مثلا، ورغم أنها مسرحية لغوية (تعليمية)، إلا أن الكاتب لم يقم بتسمية شخوص المسرحية بأسماء الإنسان (بشرية)، وإنما أطلق عليها أسماء تلائم الأدوار التي تؤديها والمتمثلة في (الحركات: السكون، الفتحة،

---

[230] ينظر، المصدر نفسه، ص 72، 77.

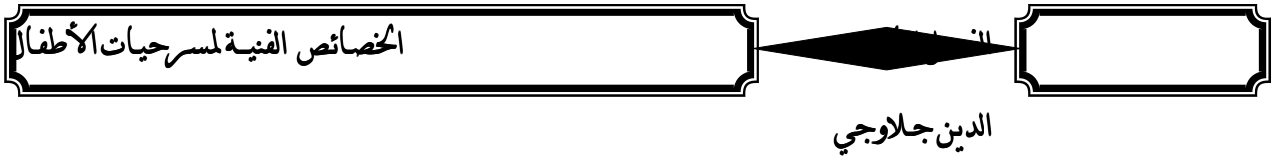
الضمة، الكسرة) و(حروف العلة: الياء، الألف، الواو)[231]، وهذا حتى يتسنى للطفل أن يتذكر القواعد الصرفية التي تهدف المسرحية إلى تعليمه إياها.

3/ الملاءمة والتنويع:

نقصد بالملاءمة في هذا المقام، أن جلاوجي لم يكن يعمل على حشو مسرحياته بأكبر عدد ممكن من الشخصيات، إذ ما يعرف عن مسرحية الطفل أنها لا بد وأن لا يكون عدد شخصياتها زائدا عن مستوى قدرة الطفل عن التذكر والاستيعاب، فكلما كثر عدد شخصيات المسرحية كلما تشتت انتباه الطفل وضاع بين شخصية وأخرى، ليصبح غير قادر على حفظ دور كل شخصية. وفي مسرحيات جلاوجي الأربعين لم يكن عدد الشخصيات يتجاوز السبعة أو الثمانية كأقصى حد، فمعظم مسرحياته تكونت من ثلاثة إلى أربعة شخوص، بل هناك البعض منها من اقتصرت أحداثها على شخصيتين فقط.

أما عن التنويع، فعز الدين جلاوجي قد نوع من شخصياته، ولم يجعلها تنتمي إلى عالم البشر فقط، بل كانت من الحيوانات أيضا، وحتى من قواعد النحو والصرف. وفائدة هذا

التنويع تكمن في رغبة المؤلف الجامحة في أن يقدم للطفل أكبر عدد ممكن من النماذج، ليتعرف على كل نموذج على حده، ومن جانب آخر، فإن الطفل يمل بسرعة إذا ما استمر في قراءة أربعين مسرحية شخصياتها من عالم واحد، ولذلك نوع جلاوجي من شخوص مسرحياته الأربعين حتى يركز انتباه الطفل



على هذه المسرحيات ليقرأها من بدايتها إلى نهايتها، ويحسسه أنه بين مسرحية وأخرى هناك دائما أحداث جديدة تحركها شخصيات أخرى مغايرة.

4/ التشويق:

ما يسجل عن شخصيات مسرحيات جلاوجي أنها كانت من النوع الجذاب، الخفيف الحركة، النشط سواء كانت طبيعتها من الحيوانات أو أبطال الأساطير، أو من الجماد أو شخصيات بشرية... الخ، فلو كانت في معظمها جافة، قليلة الحركة لأفلت عنصر التشويق من الطفل، ولما

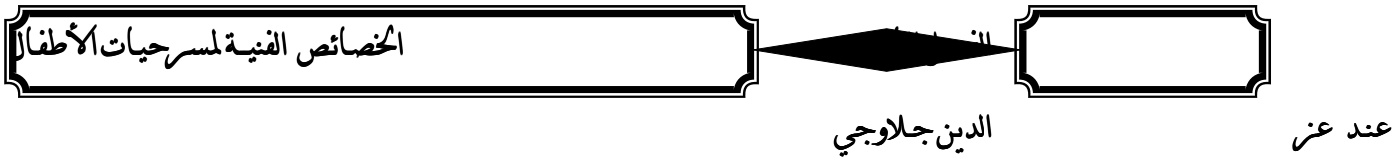
[231] ينظر، المصدر السابق، ص 107، 115.

استمتع هذا الأخير بما يقرأ أو يشاهد من عروض. وتعد شخصيات مسرحية "**الدجاجة سينيورة**" من أكثر الشخصيات حضورا، وحركة ونشاطا، خاصة بالنسبة للعجوز "فطومة" مالكة الدجاجة، فعلى الرغم من كبر سنها إلا أن هذا لم يمنعها من تأدية واجباتها المنزلية، كما لم يمنعها من الاعتناء بدجاجتها الوحيدة والغالية، حتى أنها كانت تغني لها أحيانا[232]. والطفل وهو يقرأ هذه المسرحية تعجبه شخصية العجوز فطومة المرحة والمتحمسة، فينجذب إليها، ولو مثلت المسرحية أمامه لسوف يعجب بهذه الشخصية أكثر ويتفاعل معها.

تلك كانت أهم المميزات التي اتسمت بها شخصيات مسرحيات عز الدين جلاوجي بشكل عام، إذ تمكن الكاتب من رسم أبعاد شخصياته وفقا لما تستوجبه طبيعة الدور الذي تؤديه، وإن كان يفتقد إلى بعض الوصف، فكان من الأفضل أن يقدم شخصياته في بداية كل مسرحية ويصفها بإيجاز، إذ اكتفى بذكرها فقط تاركا بذلك للطفل مهمة البحث عن مميزات كل شخصية ما إن يفرغ من قراءة المسرحية، لكن لم يضع في اعتباره أن هذا الطفل قد يتعذر عليه اكتشاف الأبعاد الدلالية لشخصيات كل مسرحية، خاصة بالنسبة للأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين الخامسة والتاسعة، ولذلك فإن هدف الوصف هو أن يطبع صورة بصرية متخيلة للشخصية في مخيلة الطفل، وكأنه يراها أمامه، وهذا ما يجعله قادرا على الاستمرار معها، والإنصات إليها، والتأثر بها.

خامسا: الحبكـــــــــة

الحبكة أو العقدة، هي: «**الإطار أو الخط الأساسي الذي يربط المواقف والأحداث في نسق متتابع بطريقة أو بأخرى، بصرف النظر عما إذا كانت بسيطة أو معقدة أو مركبة، وعلى هذا النسق ينهض البناء الدرامي سواء في المسرحية أو الرواية** »[233]



والحبكة هي الجزء الرئيس في المسرحية، وهي تنبع من الفكرة، فبعد أن يحدد الكاتب فكرته التي يريد أن يبني عليها مسرحيته يضع بداية قابلة للنمو، حادثة أو شخصية تتحرك وتعمل، فتكون الحادثة سببا لحادثة تليها بحتمية درامية، بحيث تخلق في وجدان المشاهد أو القارئ شعورا بأن

---

[232] ينظر، المصدر السابق، ص 132، 137.

[233] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص 120.

الأحداث تنبع في طبيعتها مما سبقها من أحداث، وتؤدي إلى ولادة أحداث أخرى تعقبها، بحيث تسير في نفس الاتجاه أو تكون مضادة للسابقة، ويجب أن تكون الأحداث « **ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية، حيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغيير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها** »[234]، كما لا بد أن تتولد الأحداث على أساس من التسلسل المنطقي، وبهذا يتشكل الإطار الكلي للمسرحية. إذن، فالحبكة ببساطة هي « **ترتيب الأجزاء التي تتكون منها المسرحية ترتيبا يكسبها الشكل العام** »[235]. والحبكات المسرحية أنواع، منها التي تبنى بناء محكما، ومنها المفكك البسيط، ومنها المعقد. والكاتب المسرحي ليس عليه أن يلهث وراء العقدة حتى تظهر في نظره على درجة من الجودة، وإنما تتوقف جودة العقدة على قيامها بوظيفتها الدرامية كجزء من شكل عام، فلا يوجد أروع من أن يسير الكاتب عبر أحداث مسرحيته بعفوية، ثم يواجه سيره هذا عراقيل من شأنها أن تخلق صراعا عنيفا بين الشخصيات المحركة للأحداث، لينتهي هذا الصراع في الأخير بحل حتمي لا مفر منه للأسباب القائمة.

وإذا كانت المسرحية فنا يعج بالأحداث الدرامية والمواقف، فإن الحبكة هي المدخل المقنع الذي يؤدي بنا إلى مثل هذه المواقف، وهي المخرج الذي يعود بنا إلى حيث كنا إذا دعت الضرورة، « **إنها المنهج الذي يوجد الصراعات والاصطدامات الضرورية التي تثير حب استطلاعنا، ثم تحرك عاملي الذكاء والذاكرة في داخلنا، بحيث نبدأ في التفكير في الاحتمالات الممكنة التي نرجحها من خلال طبيعة الحبكة ذاتها، ولذلك تجبرنا الحبكة على اتخاذ دور إيجابي فعال في مواجهة الأعمال الأدبية الجيدة، وبالتالي مشاركة الأديب في تجربته الجمالية** »[236]

هذا عن الحبكة ووظيفتها في العمل الدرامي بشكل عام. أما عن الحبكة في مسرحيات الأطفال، فيجب أن تكون غير معقدة مع مراعاة التدرج في التقدم في العمر، فالحبكة لأطفال بين عمر (3-5 سنوات) مثلا لا بد أن تكون بسيطة جدا، والحبكة لأطفال (6-8 سنوات) عليها أن تراعي قدرات الطفل في هذا السن، بحيث تكون في مستوى أعلى من المرحلة الأولى، إلى أن تصبح في المرحلة الأخيرة

(234) حسن مرعي، المسرح التعليمي، ص 42.
(235) المرجع نفسه، ص 41.
(236) نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص 137.

(12-16 سنة) في حدها الأقصى من العمق، كون أطفال أو طلاب هذه المرحلة قد قطعوا أشواطا مهمة في المعرفة التي اكتسبوها من خلال برامجهم التعليمية، التي تسمح بمشاهدة مسرحيات الكبار من الأدباء والمشاهير.

والطفل حين يقرأ مسرحية هو مطالب بالتفاعل مع ما ورد فيها من مواقف وأحداث، وهذا التفاعل لا يتحقق إلا إذا توفر في المسرحية ما قد يؤثر على الطفل، ويبعث في نفسه التساؤل، والذي يخلق هذا التأثر هو الحبكة، ومن هنا يبدآ التفاعل، وذلك حين « **يستطيع الطفل أن يفهم معنى ما يقرأ، ويتذكر ما مر عليه من مواقف، ثم يربط ما سبق من أحداث المسرحية وما يكتشفه الآن، وأخيرا يقوده هذا الربط إلى استنتاج المعنى الكلي، والعبرة من العمل في مجمله** »[237]

هذه الشروط الأربعة هي التي نحكم بها على مستوى الأداء الفني في المسرحية، ومستوى الحبكة بخاصة، لأنها العمود الفقري أو الإطار الذي يحكم حركة الحدث ونموه وتطوره.

وفي مسرحيات عز الدين جلاوجي الأربعين، نجد أن الحبكة فيها متفاوتة بين بسيطة ومركبة، وأخرى لا يكاد يفهم منها سوى أنها مجرد ومضة، الهدف منها بعث عنصر التشويق في المسرحية وإثارة انتباه الطفل، على أن جلاوجي عندما ألف مسرحياته هذه لم يتكلف صنع عقدتها، بقدر ما ركز اهتمامه على الأهداف والقيم التي أراد إيصالها للطفل حتى يستفيد منها، ولذلك لنا أن نقول أن مستوى الحبكة في مسرحياته لم يكن أقوى ممـــا كنـــــا نتصوره ونحن نقرأ

هذه المسرحيات، ذلك لأن المؤلف وضع في اعتباره أن المسرحية التي يؤلفها هي للصغار فلا داعي إذن للتعقيد، ولهذا يمكن أن نحكم على حبكة مسرحياته بأنها كانت بسيطة في الغالب، وعلى قدر بساطتها على قدر ما كانت تخلق جوا متأزما ونتفا من الصراع، الذي يؤدي بالطفل إلى التساؤل عن نهاية المسرحية كيف ستكون؟ وهذا من شأنه أن يضفي على المسرحية عنصر المفاجأة والتشويق اللذين تسعى الحبكة الدرامية إلى تخليفهما.

وقد اخترنا من مسرحياته ما توفرت فيها الحبكة بشكل واضح وملفت، وتتمثل هذه المسرحيات في مسرحية "**الأم**"، حيث ابتكر الكاتب في هذه المسرحية حكاية مثيرة ليدلل بها على مكانة الأم، إذ عندما يقرر الابن ترك أمه في الغابة إرضاء لزوجته التي تكرهها، يفاجئ بأن الجبل والريح والأفعى والأسد

---

[237] محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، ص 87.

وكل من يعيش في الغابة يقف معها ويحميها[238]. إن الكاتب باستخدامه لأسلوب الأنسنة أثر على مشاهد الحكاية إيجابا وعمّق الحبكة، ليجعل الجبل يتكلم، والريح تتكلم وكذلك الأفعى والأسد، ويأتي عنصر المفاجأة في اختباء الابن ومشاهدة ما يحدث، وهو بذلك أغنى المسرحية وعمق فنياتها. ولو تؤدى هذه المسرحية على الركح لسوف يحس الطفل بعمق حبكتها أكثر، بحيث يتساءل عما سيحدث للأم وهي وحدها في الغابة من جهة، وعما سيحدث لابنها الذي تحاول الطبيعة تلقينه درسا قاسيا لعصيانه لأمه من جهة أخرى.

وهناك مسرحية أخرى أحسن المؤلف حياكة حبكتها، بحيث يجعل في المسرحية أكثر من حبكة واحدة، وهي مسرحية "**الابن الذبيح**"، إذ حل على أسرة عربية ضيف، ومعروف عن أهل البادية أنهم أهل كرم وضيافة، وحدث أن هذه الأسرة لا تملك ما تكرم به ضيفها وهي التي تعاني من شدة الجوع[239]، من هنا تنشأ الحبكة الأولى وتكمن فيما إذا كانت الأسرة قد تمكنت من إكرام ضيفها بمجرد وصوله إليهم أو أنها لم تقم بواجبها إزاءه لشدة سوء حالها، وتتضح ملامح هذه العقدة عندما يقترح الابن على أبيه أن يقوم بذبحه، وانطلاقا من هذا الحل، تنبثق عقدة ثانية تتمثل في المصير الذي سيؤول إليه الابن، هل ذبح أم لا؟ وتنتهي هذه العقدة بحل نهائي يتمثل في ظهور سرب من الظباء أمام النبع فيصطاد الأب واحدة، وبذلك يكرم ضيفه ويحفظ ماء وجهه.

وفي مسرحية "**القبرتان والريح**"، تظهر الحبكة فيها على أبسط ممـــــا يكون حتى لا يكاد الطفل أن يكتشفها، ويفهمها على أنها مجرد حكاية بسيطة لا يشوبها صراع، خاصة وأن مضمون المسرحية لا يتطلب توفر عقدة، فالقبرتان تحدثتا مع الريح، التي طلبت منهما مغادرة وطنهما الذي غدا كالصحراء القاحلة إلى مكان آخر تتوفر فيه شروط الحياة، إلا أنهما رفضتا ذلك، لأنهما ستظلان متمسكتين بالوطن مهما كان الوضع الذي آل إليه[240]، الحبكة هنا تكمن في قبول القبرتان فكرة الريح أو رفضها.

---

[238] ينظر، عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 49.
[239] ينظر، المصدر نفسه، ص 110.
[240] ينظر، المصدر السابق، ص 131.

ولقد وظف الكاتب حبكة في مسرحية "**اللسان المقطوع**" من شأنها أن تجعل الطفل يتساءل عن صاحب اللسان الذي سيقطع، وتظهر هذه الحبكة في عنوان المسرحية، فانطلاقا من هذا العنوان يرغب الطفل في قراءة المسرحية بأكملها حتى يجد جوابا عن الأسئلة المثارة في ذهنه، وبسير الأحداث يكتشف

عقدة هذه المسرحية، والمتمثلة في قطع لسان ليلى الأخيلية، فيتساءل الطفل: هل فعلا سيقطع لسانها؟ ليأتي الحل بعد هذا يثبت حدوث القطع، ولكن هذا بالنسبة للمعنى الظاهري، أما بالنسبة للمعنى الخفي فإن قطع اللسان هنا لا يقصد به أن يتم الفعل حقا، وإنما يقصد به مساعدة ليلى بما تحتاج إليه لسوء حالها، إذ يزودها الحجاج بمائة من الإبل ورعاتها، وبهذه النهاية تتضح معالم هذه الحبكة للطفل، والتي ساهمت في خلق جو من الإثارة والغموض وحتى الخوف، خاصة إذا مثلت وجسدت أحداث هذه المسرحية أمام مرأى الأطفال.

وعلى العموم، ومن خلال هذه النماذج التي أوردناها يتبين لنا أن عز الدين جلاوجي يحمل في قرارة نفسه قاعدة تقول، ليس من الضروري أن تحتوي المسرحية على حبكة، المهم هنا أن هذه المسرحية بأحداثها وشخصياتها تقدر على إثارة أجواء من الإيهام والتشويق، اللذان يجعلان الطفل يبحث ويستكشف نهايات هذه المسرحيات، حتى أن جون فان دورتن يقول: « **إنني أفضل المسرحية التي كلها جو لا عقدة فيها** »[241]، أي أنه على الرغم من أن الحبكة هي جزء من العمل الدرامي إلا أن الكاتب قد يتخلى عنها. ويبقى هذا الرأي ينحصر في بعض النقاد والكتاب المسرحيين فقط، فهناك في المقابل من يدعو بضرورة وجودها لما تخلفه من حركة درامية وأجواء كلها صراع، وهذا مـــــــــا أكده أرسطو في كتابـــــــه (فن الشعر)، إذ اعتبر

الحبكة بمثابة « **الصورة الأولى التي يشترط وجودها في كل من الدراما والملحمة** »[242]، وبين هذا وذاك، اتصفت مسرحيات جلاوجي بحضور الحبكة فيها مرة وغيابها مرة أخرى، لتعوض بما يشير إليها من خلال سير الأحداث وعمل الشخصيات، وما تقتضيه الفكرة.

---

[241] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص 132.

[242] المصدر السابق، ص 120.

سادسا: الحوار

يعد الحوار أداة قديمة قدم الأدب والفكر الإنساني، فمنذ عصر أفلاطون والحوار مستخدم على نطاق واسع في مجال تحليل الأفكار والاتجاهات المثيرة للجدل والخلاف، لأن الحوار هو أيضا أسلوب الحياة اليومية ووسيلة اجتماعية للتواصل بين الناس، وانتقلت هذه الأهمية إلى مختلف الفنون الأدبية، وخاصة فن المسرحية منها، ليغدو بذلك عنصرا أساسيا تتميز به المسرحية عن غيرها من الفنون، وهو الأداة الرئيسة للتعبير فيها، فبه تكتسب المسرحية قيمتها الأدبية والجمالية، على حد قول راشيل كروثرس: «**هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر** »[243]

وإذا كان الحوار بهذا القدر من الأهمية والمكانة في المسرحية، فإنه في هذه الحالة لا يتأتى لكل الناس، ولا يستجيب لكل الأدباء والكتاب، لأنه كما يقول جولسوذري: « **فن قاس بالغ العسر يأبى على نفسه استباحة مالا تبيحه الآداب والفنون جميعا** »[244]

وللحوار دور كبير في بناء المسرحية، فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه، « **وإذا كانت الحبكة بمواقفها وأحداثها تمثل الهيكل العظمي للمسرحية، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التي تملأ هذا الهيكل وتمده بالحياة** »[245]، فعندما تعجز الحبكة عن الانطلاق والتطور، يبرز دور الحوار لإسعافها، مما يساعد على استمرار المسرحية، فالكاتب المسرحي لا يملك السرد الذي يملكه المؤلف الروائي، والذي يساعده على تحليل الشخصيات والتعليق عن الأحداث، ولذلك يجد

---

[243] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص 200.

[244] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[245] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص 142.

الكاتب المسرحي في الحوار أفضل أداة يكشف بواسطتها عن داخل شخصياته، ويقوم بتحليلها والتعايش معها، وإحكام تسلسل المواقف حتى يتحصل في النهاية على مسرحية ذات متانة في البناء.

وفي مسرحيات الأطفال، يجد الكاتب في الحوار ضالته، إذ من خلاله يصل إلى قلوب الأطفال، « **فهو الوسيط الذي يحمل الفكرة وينقلها إلى الطفل المشاهد، وبطريقة لا يشعر فيها الطفل أن الحوار إليه مباشرة وإلا أصبح نوعا من النصح والإرشاد** »[246]

وللحوار الجيد شروط مثله مثل بقية عناصر المسرحية، وعلى مؤلف مسرحية الطفل أن يتقيد بهذه الشروط حتى يخرج عمله أحسن إخراج، وهو الأدرى بأن نصه الذي أنتجه قد يصبح عملا مقدما على خشبة المسرح، ويتحول من نص يقرأ من طرف عشرات الأطفال إلى عرض يشاهده المئات من الأطفال، وتتمثل شروط الحوار الناجح في الآتي[247]:

1/ الموضوع:

لا شيء يميت مضمون الفكرة في الحوار إلا الغموض، بحيث يقضي هذا الأخير على ترابط الأحداث ويربك عقل الطفل في استيعاب ما يراه أو يقرأه، وبالتالي تخف لديه متعة المتابعة أو القراءة لمسرحية من المسرحيات، ولذلك فإن وضوح الحوار له دوره الرئيس في إيصال الإبداعات الفنية للمشاهد أو القارئ بالشكل والمضمون، ومن خلاله يتعرف الطفل على سمات شخصيات المسرحية، فيتفاعل معها ويتنبأ لما ستقدمه هذه الشخصيات في مشاهد لاحقة.

2/ الاقتصاد:

على الكاتب أن يكون حذرا وهو يستخدم الحوار في مسرحيته، إذ لا بد عليه أن يحسن انتقاء الكلمات، وأن يعمل على الابتعاد عن الجمل والعبارات التي لا تضيف شيئا جديدا إلى النص المكتوب وبشكل تكون فيه الكلمات قليلة والمعاني كثيرة، كما يقال: "**خير الكلام ما قل ودل**"، لأن قصر العبارة واتضاح دقتها يعتبران من وسائل الاتصال السريعة التي تريح الطفل في قراءته أو مشاهدته لأحداث المسرحية، وهذا يقضي بأن تخلو لغة المسرحية من كل تقييد أو استطراد أو غموض، وأن تكون

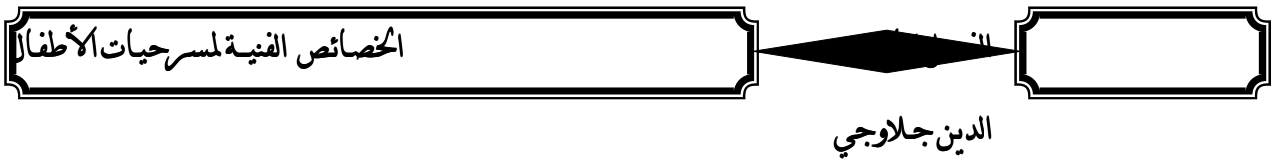
---

[246] حسن مرعي ، المسرح التعليمي، ص 33.

[247] ينظر، المرجع السابق، ص 33، 36.

معبرة ومركزة، لأن اللغة السلسة تنفذ إلى ذهن الطفل بسهولة مبعدة عنه الملل والإرهاق والشرود، وبناء على ذلك لابد على الكاتب أن ينتقي خيرة الأساليب المعبرة عن فكرته، وأن يبذل قصارى جهده في تجميع معلوماته وأساليبه في أسطر قليلة من الحوار كي يحتفظ بثبات الفكرة في المسرحية.

إضافة إلى كل هذا، على الكاتب أن يستعمل الحوار في مكانه المناسب، فلكل مقام مقال، وهذا ما تؤكده مارجوي بولتن، حيث تقول: « **مراعاة مقتضى الحال من المحاسن التي تعلي من قيمة الحوار، فمن ذلك وفرة الملح والنكات في الملهـــاة، وفخامـــة الأسلوب في المأساة، وجلاء الجدل وسرعته في مسرحية الأفكار** »[248]



3/ الإيقاع:

يعتبر الإيقاع من أهم مقومات الحوار، وفي هذا يقول روجورم بسفيلد الابن:« **إن الإيقاع في المسرحية هو بمثابة النبض في الجسم البشري، والإيقاع في الحوار يشبه الهارموني في الموسيقى، فيجب أن يتمتع الكاتب بمقدرة جيدة على ترتيب كلماته الترتيب الصحيح الذي يكون له أكبر الأثر على المتفرج** »[249]. ولأجل كل هذا، لا بد وأن يكون المؤلف المسرحي يتمتع بأذن موسيقية، ويملك حاسة بالإيقاع والوزن، وكذلك حاسة بالتوقيت فيعرف متى يزيد من سرعة كلامه ومتى يقلل هذه السرعة، ومتى يحتاج المشهد إلى التحرك السريع أو التحرك الهادئ، فالحوار ينبغي أن يقرأ ويسمع وكأنه نوتة موسيقية.

4/ الموضوعية:

نقصد بها أن الحوار يجب أن يتناسب وأبعاد الشخصية التي يرسمها الكاتب من دون أي تدخل لمشاعره فيها، وحتى لا يصبح مضمون الحوار عنده يحمل صفة التوجيه والتمني الذاتي لما يرغب في إيصاله للأطفال، فالموضوعية واجبة في رسم الشخصية كما هي بالفعل لا كما يريدها الكاتب، ولذلك لا بد وأن تكون كل كلمة في الحوار تكشف عن حقيقة ما، خاصة في المسرحيات الهادفة إلى تحقيق قيم تربوية.

---

[248] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001، ص 153.

[249] حسن مرعي، المسرح التعليمي، ص 34.

5/ لغة الحوار:

إن مسألة الحوار وبأي لغة يجب أن يكتب هي قضية اختلف حولها النقاد، فمنهم من رأى أنه من المستحسن أن تقدم المسرحية للطفل بنوع من التبسيط، وهذه البساطة تحققها اللهجة العامية (لغة الحديث اليومي) التي يستعملها الطفل في تعاملاته الحياتية، كونها ليست بالغريبة عنه، والبعض الآخر يرى أنه من المستحسن كتابة حوار المسرحية باللغة العربية الفصحى، حتى يتسنى للطفل أن يتعرف على لغته الأم وقواعدها النحوية والصرفية ليحسن استعمالها مستقبلا.

وبين هذا وذاك نقول أن طبيعة موضوع قصة المسرحية هي التي تفرض على الكاتب لغة الحوار، فإذا كانت القصص المسرحية تعالج قضايا قريبة من حياة الطفل العاديـــــــــــــــة، فمن

الأفضل أن تكتب بالعامية وبعيدا عن التعابير التي تؤثر على الذوق العام، أما قصص التاريخ والخيال العلمي، من المستحسن كتابتها بالفصحى البسيطة البعيدة عن الألفاظ والتعابير البلاغية العميقة... وهكذا.

تلك كانت أهم شروط الحوار الجيد والناجح والواجب مراعاتها من قبل كاتب مسرحيات الأطفال، وإذا حدث وواجه الكاتب بعض المشاكل في تأليف مسرحية فإن براعته هي التي تساعده في التغلب على هذه المشاكل الفنية، والتي يمكن للحوار أيضا أن يساهم في حلها، وهذا حتى لا يلقى المخرج أي صعوبة عندما تحول مسرحية الكاتب من شكلها المكتوب إلى عرض مسرحي، « **فالكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية أو الآلية التي تواجه المخرج وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها، ومهما يكن من ذلك فالحوار المستخدم لحل أمثال هذه الصعوبات الآلية – وبالأحرى الفنية – يجب أن يدعم التقدم المستمر لفعل المسرحية**»[250]

إن مسرحيات الأطفال الأربعين التي ألفها عز الدين جلاوجي، لم تكن لتخل بأحد الشروط السابقة الذكر للحوار الجيد والناجح، فالكاتب وهو يؤلف مسرحياته كان دائم المراعاة للأسس الواجب إتباعها في الكتابة للطفل، وهذا يعكس مدى ثقافة المؤلف وإطلاعه الواسع على عالم الطفل، ذلك لأن تجربة

[250] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، ص 153.

الكتابة لهذه الفئة من المجتمع تتطلب من الكاتب أن يكون هو الآخر طفلا حتى يتسنى له تقديم أعمال تليق بمستوى هذه الفئة من المجتمع، وفيما يلي سنورد أهم ما تميز به الحوار في مسرحيات جلاوجي:

✸ لم يكن الحوار الذي وظفه الكاتب يوحي بالغموض، وبالتالي يدخل الطفل في متاهات البحث قصد فهم مضمون المسرحية، بل كان في كل مسرحية يحاول على قدر الإمكان تبسيط الحوار، لأن جلاوجي لم يشأ التباهي بأسلوب كتابته للطفل بقدر ما كان يهدف إلى تبليغ مجموعة من الأهداف والقيم له، ولذلك اختار أن يكون حواره بسيطا، سهلا وواضحا، حتى يتعرف الطفل على سمات كل شخصية في المسرحية، فيتفاعل معها، وهذا التفاعل يؤدي به إلى استيعاب ما تحتويه المسرحية، كما يؤدي به إلى استيعاب ما تحتويه المسرحية من أحداث ومواقف، وخير مثال على وضوح الحوار، مسرحية " **العمد والفضلات**"، فرغم أنها مسرحية

لغوية تعرف بالقواعد النحوية للغة العربية، إلا أن الحوار فيها ورد واضحا مفهوما، وهذا مقتطف من المسرحية يبين ذلك:

« **الفاعل: نعم، أجل أنا العظيم.. أنا القوي العبقري.**

المبتدأ: اسكت لقد أزعجتنا بافتخارك.

الفاعل: قل لي يا مبتدأ، هل لي ند أو شبيه في كواكب اللغة ونجومها...» [251]

ما يلاحظ من خلال هذا الحوار الذي دار بين الفاعل والمبتدأ، أن الكاتب صاغه بطريقة مشوقة بعيدة عن الملل والغموض، فجعل للغة كواكبا ونجوما، والقواعد تتبارى فيما بينها أيها أحسن وأعلى شأنا، وهذا ما يحقق المتعة في التعلم والاستكشاف.

✸ تميز حوار المسرحيات أيضا بالقصر، فالكاتب لم يكن يطيل في حواره، وإنما كان يقلل من المفردات، وهذا ما يجعل لغة الحوار خالية من أي تعقيد أو استطراد، ولكن ما يلاحظ في المقابل أن الكاتب تجاوز شرط الاقتصاد أحيانا، ففي مسرحية "**العمد والفضلات**" و"**مسرحية الهمزة**" كان يطيل الحوار في بعض المواضع، لكن هذه الإطالة لم تكن عفوية، وإنما كان الموقف هو من استدعى ذلك.

---

[251] عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 99.

وعلى ذكر كلمة الموقف، فقد كان الكاتب يستعمل الحوار في مكانه المناسب حسب المواقف التي أوردها، والمواضيع التي يريد معالجتها، فعندما تحدث عن سالم الكسول في مسرحية "**سالم والشيطان**"استعمل حوارا يلائم طبيعة الموضوع، بحيث دار حديث بين سالم والشر، وكان هذا الأخير يحبب له الكسل ويزين له كل عمل سيء يضمر له العواقب السيئة. وفي مسرحية "**غصن الزيتون**" التي تروي قصة فلسطين المتألمة، كان الكاتب يجعل من حواره حماسيا يلائم الوضع الذي تعيشه فلسطين، فكان يختار الألفاظ القوية ذات وقع على النفوس، وهذا لأجل استنهاض الهمم لتحرير هذه الأرض المقدسة، التي داسها اليهود[252]

✸ اتصف الحوار كذلك بنغم موسيقي خلفته الكلمات المرتبة والمنسقة فيما بينها، ومن المسرحيات التي تحفل بهذه الميزة، مسرحية "**المتكلمة بالقرآن**"[253]، وهذا مقتطف يبين لنا ذلك:

« ابن المبارك: السلام عليك ورحمة الله وبركاته.

العجوز: ﴿ سَلامٌ قَوْلاً مِنْ رَبٍّ رَحِيمٍ ﴾[254]

ابن المبارك: (لصاحبه) ماذا تعني؟

الصاحب: لعلها ضلت الطريق.

ابن المبارك: وأين تريدين؟

العجوز: ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى ﴾[255]

الصاحب: تريد بيت المقدس.

ابن المبارك: لا شك في ذلك ومنذ متى ضللت الطريق؟

العجوز: ﴿ ثَلاثَ لَيَالٍ سَوِيًّا ﴾[256]

ابن المبارك: ما أرى معك طعاما تأكلين؟

---

[252] ينظر، المصدر نفسه، ص 58.
[253] ينظر، المصدر نفسه، ص 148.
[254] يس، 58.
[255] الإسراء، 1.
[256] مريم، 10.

العجوز: ﴿ هُوَ يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِ ﴾[257] »

فمن خلال هذا الحوار، يحس الطفل وهو يقرأ المسرحية بالانجذاب إلى النص، خاصة وأن المسرحية بأكملها ورد حوارها على هذا المنوال، فالكاتب بتوظيفه للقرآن خلف مشاهد كلها حياة ونبض.

وفي مسرحية "**الليث والحمار**"، نلمس هذا أيضا، إذ تميز حوارها بإيقاع موسيقي ترتاح له الأذن، فتؤدي هذه الراحة النفسية بالطفل إلى قراءة النص بأكمله، دون ملل أو كلل، ولتوضيح ذلك أكثر نورد هذا الحوار:

« **الذئب: (وهو يقف) ألا تهدأ يا أبا الأشبال، وملك الغابة والأدغال؟**

الليث: وهل هو وقت الهدوء والاطمئنان، والجلوس في راحة وأمان؟

الذئب: ولكن هذه سنة الله في الحياة، ولا بد أن تمر بكل المخلوقات... »[258]

وإذا أتينا إلى لغة حوار المسرحيات لوجدناها ملائمة وعلى قدر من السهولة، وما لاحظناه أن جلاوجي كان من فئة الكتاب المسرحيين الذين يفضلون الكتابـــــــــــة بالفصحى، فعلى

الرغم من بساطة موضوع بعض المسرحيات إلا أن الكاتب فضل أن ينقله إلى الطفل باللغة العربية، لما في ذلك من أهمية كبرى، فإضافة إلى كونه كاتب مسرحيات للأطفال، فقد كان بمثابة المعلم الذي أبى إلا أن يساعد الطفل على تعلم لغته الأم بقواعدها، وذلك من خلال استعمالها في كتابة الحوار.

وعموما، كان للحوار في مسرحيات جلاوجي الأربعين في أغلبه مناسبا للموضوع المراد معالجته، وللشخصيات التي تحرك أحداث كل مسرحية، كما أن المؤلف عمل وبجهد على تقديم هذه

المسرحيات للطفل بحيث تناسب مستوى قدرته على الاستيعاب والفهم، حتى يضمن له المتعة التي يرجوها عند قراءته لها.

سابعا: دور الأبيات الشعرية والأناشيد المصاحبة للنص

[257] الشعراء، 79.

[258] عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 85.

كثيرا ما تصادف الأطفال مسرحيات يكون نصها مصاحبا بأناشيد وموسيقى وأغاني، وهذه المصاحبة هي في حقيقة الأمر لم تأت عفويا، أو لمجرد إضفاء عنصري المرح والفرجة أكثر مما يهدف صاحبها إلى التنقل بهذا الطفل إلى استكشاف مضمون المسرحية أكثر فأكثر، فهذه الأغاني والمقطوعات والموسيقى لها دورها الفعال في سير أحداث المسرحية، فيكفي الطفل أنه تمكن بواسطة هذه الإضافات من التفاعل مع ما يقدم له ركحيا أو حتى عن طريق الكتابة، وذلك لأن النص المسرحي الموجه للطفل هو دائما في حاجة إلى ما يغذيه ويجعله أكثر حيوية، بما أنه سيحول في النهاية من نص مقروء إلى نص معروض. وما يمكن الإشارة إليه هو أن هذه الأغاني والأبيات المتضمنة في النص لا بد وأن يكون لها وزنها وقيمتها الأدبية والتربوية، وأن تكون مناسبة لموضوع المسرحية. وانطلاقا من هذا نورد تعريفا للأغنية أو أنشودة الطفل، حيث تعرف بأنها « **مقطوعة شعرية بسيطة سهلة الألفاظ، كلماتها هادفة، تميل إلى الإيقاع الذي يطرب الأطفال ويدخل البهجة على نفوسهم، فيقبلون على الترنم بها فرديا أو جماعيا، مما يجعل أهدافها متعددة... كما أنها تكشف عن مواهبه وتهذب سمعه وتعلمه الأخلاق والمثل العليا... وبهذا تعد وسيلة من وسائل التعليم** »[259]

من خلال هذا المفهوم، يتضح لنا أن أنشودة الطفل هي متدحرجة بين كفتين، كفة التسلية (الترفيه)، وكفة التربية، فالطفل كما هو معروف عنه، ميال إلى الإيقاع منذ صغره، وبذلك فإن شعر الأطفال إضافة إلى كونه يلبي حاجة من حاجاتهم العاطفية والحسية، يسهم في نموهم العقلي، والأدبي، والنفسي، والاجتماعي والأخلاقي.

ولأن أنشودة الطفل هي على درجة من الأهمية، فإن الكاتب المسرحي وهو يوظف هذه الأناشيد في مسرحية من مسرحياته لا بد عليه وأن يمتثل لجملة من الشروط، ذلك أن هذا التوظيف تحكمه قواعد وأسس، « **فإذا كانت أغنية الطفل تمتاز بالبساطة وجمال الإيقاع والانسياب وخروجها عن التركيبات**

[259] هداية مرزق وآخرون، أدب الطفل بين الواقع والطموح، أغنية الطفل تسلية أم تربية، ص 42.

الشعرية الصعبـــة، فهي لا تخرج عن كونهـــا قصيدة شعرية تحكمها قواعد اللغة والقافية وجرس الكلمات »[260]

وفي المقابل، يشترط على كاتب مسرحية الطفل أن ينتقي من الأغاني والأناشيد ما يؤدي دوره في تربية الطفل عقليا وسلوكيا وفكريا، وما يقوي علاقته بأسرته ومحيطه ومجتمعه ويساعد على تطوير أواصر المودة والألفة مع بيئته، وما يحيط به من كائنات، كأن يكون موضوع الأنشودة عن الأم، الأب، الوطن... الخ.

وإذا ما أتينا للبحث عن هذه الشروط والخصائص في مسرحيات جلاوجي، والتي ضمنها أناشيد وأبيات شعرية، فإن جلاوجي لم يهمل أو يغفل عن هذه القواعد، بل كان يوليها عناية كبيرة، فخلال إطلاعنا على المسرحيات التي ضمنها مقطوعات شعرية سجلنا بعض الملاحظات، والتي نلخص أهمها في النقاط الآتية:

✸ إن عز الدين جلاوجي لم يكن ليجعل المقطوعات الشعرية التي يوردها في بعض مسرحياته مستقلة عن موضوع المسرحية، بعيدة كل البعد عنه، شأنه في ذلك شأن بعض الكتاب المسرحيين[261]، بل كان يجعل من موضوع الأنشودة مكملا لموضوع المسرحية الرئيس، لتكون بذلك هذه الأنشودة مصدر تأكيد وتثبيت لهذا الموضوع في نفس الطفل، وبالتالي تجعله يهتم به اهتماما يمكنه من الاستفادة من المسرحية التي يقرؤها أو يشاهدها. ومثال ذلك، مسرحية "**غصن الزيتون**"، التي يتحدث فيها جلاوجي عن قضية العصر ألا وهي القضية الفلسطينية (الوطن المسلوب)، ففي نهاية هذه المسرحية أورد جلاوجي أنشودة موضوعها يعكس ويلخص مضمون المسرحية، حيث بدل أن يدعو إلى ضرورة الجهاد للدفاع عن الوطن بشكل مباشر، جعل من هذه الأنشودة بكلماتها الحماسية ولحنها الشجي هي السبيل الذي يستنبط من خلاله الطفل أنّ ما أخذ بالقوة لن يسترجع إلا بالقوة، ومن خلالها يتمكن المؤلف من غرس الروح الوطنية والقومية في نفس الطفل قصد وضعه في الصورة، بأن القضية الفلسطينية لا تخص الفلسطينيين وحدهم، بل هي قضية عربية قبل كل شيء، وهذا ما تعبر عنه الأبيات الآتية:

---

(260) المرجع نفسه، ص 44.

(261) مثل مسرحية "**الدمية**"، تأليف وإخراج فريد فروجي، تم عرضها في الأيام المسرحية بالمسرح الجهوي لولاية باتنة، بتاريخ 2010/12/22. أورد الكاتب في هذه المسرحية أغنية "**الضيعة**"، وهي أغنية يتحدث موضوعها عن ضيعة الجد وما تحتويه من حيوانات، في حين كان موضوع المسرحية يدور حول أهمية الدمى في حياة الطفل وضرورة المحافظة عليها كونها تشكل جزءا من عالمه الخاص.

« أخي جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا
أنتركهم يغصبون العروبـ ة مجد الأبوة والسؤددا
وليسوا بغير صليل السيوف يجيبون صوتا لنا أو صدى
....
ففتش على مهجة حرة أبت أن يمر عليها العدا »[262]

إن الطفل وهو يقرأ هذه الأبيات تتفجر في داخله مشاعر قوية، وعواطف جياشة، هي مشاعر الوطنية الدفينة التي كانت تنتظر مثل هذه المواقف لاستنهاضها، وعليه فإن جلاوجي لم يكن يهدف من وراء استحضاره هذه الأبيات تقوية موضوع المسرحية فحسب، بقدر ما كان يهدف إلى استثارة الحس الوجداني للطفل، الذي يمكنه من التفاعل مع ما يقدم له من قيم.

✸ ما يلاحظ أيضا أن جلاوجي وهو يوظف أبياتا شعرية في بعض المسرحيات، كان يجعلها على درجة من السهولة والوضوح، مثل "**الدجاجة سينيورة**"، فكلمات الأغنية التي استهل بها مسرحيته تميزت بالوضوح والبساطة، ولنبين ذلك أكثر نورد أبيات هذه الأغنية:

« دَجَاجَتِي المَسْرُورَة اسْمُهَا سِنْيُورَة
رِيشُهَا الجَمِيْلُ أَسْوَدٌ طَوِيلُ
تَنْبُشُ التُّرَابَ تُطْعِمُ الأَحْبَابَ
بَيْضُهَا كَبِيرٌ طَازَجٌ كَثِيرُ
سَاقُهَا نَحِيفٌ شَكْلُهُ لَطِيفٌ
مَخْلَبُهَا قَوِيٌ عَرْفُهَا وَرْدِيٌ
لَهَا شَكْلُ الدَجَاج وَمَشْيَةُ الدَرَّاج
دَجَاجَتِي المَسْرُورَة اسْمُهَا سِنْيُورَة »[263]

[262] عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 65.
[263] المصدر نفسه، ص 133.

إن القارئ لهذه الأغنية يظن للوهلة الأولى أنه لا فائدة من إيرادها، كونها تبدو مسلية أكثر منها تربوية أو هادفة، لكن بقليل من التمعن يجد فيها ذلك الشيء الذي يبحث عنه كل طفل وهو الإخلاص للأشياء التي يفضلها، فالطفل عندما يتعلق بلعبة يفضلها فإنه يجعـــل منها رفيقا خياليا يشاركه حياته، هكذا

هي الدجاجة بالنسبة لمالكتها، فمن فرط حبها لها كانت تغني عنهـــا، وهـذا يبين مدى إخـــلاص العجـــوز لمـــن تحب. إضافـــة إلى هذا الهدف الخفي الذي كان

يرمي إليه جلاوجي، فإنه ببساطة كلمات هذه الأغنية كان يود أن يخلق جوا من المتعة ويضفي لمسة ترفيهية فكاهية على هذه المسرحية، وهذا من شأنه أن يزيد من درجة اهتمام الطفل بموضوع المسرحية حتى يتسنى له الإلمام في الأخير بالقيم التي يحتويها مضمون المسرحية.

وفي المقابل، نلاحظ أن جلاوجي كان يبتعد في بعض المسرحيات عن هذه السهولة والوضوح، ليورد أبياتا شعرية أكثر غموضا تحتاج إلى القليل من الدراية والإطلاع لمعرفة معناها، ومن ذلك ما ورد في مسرحية "**تراتيل الحرية**"، حيث ينشد عنترة بن شداد قائلا:

« إني امرؤ من خير عبس منصبا شـــطري وأحمـــي ســـائري
بالمنصـــــــــــــــــــل»[264]

وكذلك في مسرحية "**الابن الذبيح**"، نلاحظ مثل هذا الغموض، وهذا ما تبينه الأبيات الآتية:

« أضاحك ضيفي قبل إنـــزال رحلـــه ويخصـــب عنـــدي والحـــل جـــديب
وما الخصب للأضياف أن يكثر القرى ولكنما وجه الكـــريم خصـــيب»[265]

إن الطفل وهو يقرأ هذه الأبيات يحتاج إلى ما يساعده على فهمها، فليس من السهل عليه حتى وإن كان ابن الخامسة عشرة أن يستنبط معاني هذه الأبيات ما لم يطلع أكثر باحثا عن هذا المعنى. ومثل هذا التوظيف من شأنه أن يجعل الطفل يعزف عن قراءة المسرحية من جانب، ومن جانب آخر قد يساعد في تنمية القاموس اللغوي والمعرفي لدى الطفل.

---

[264] المصدر السابق، ص 246.

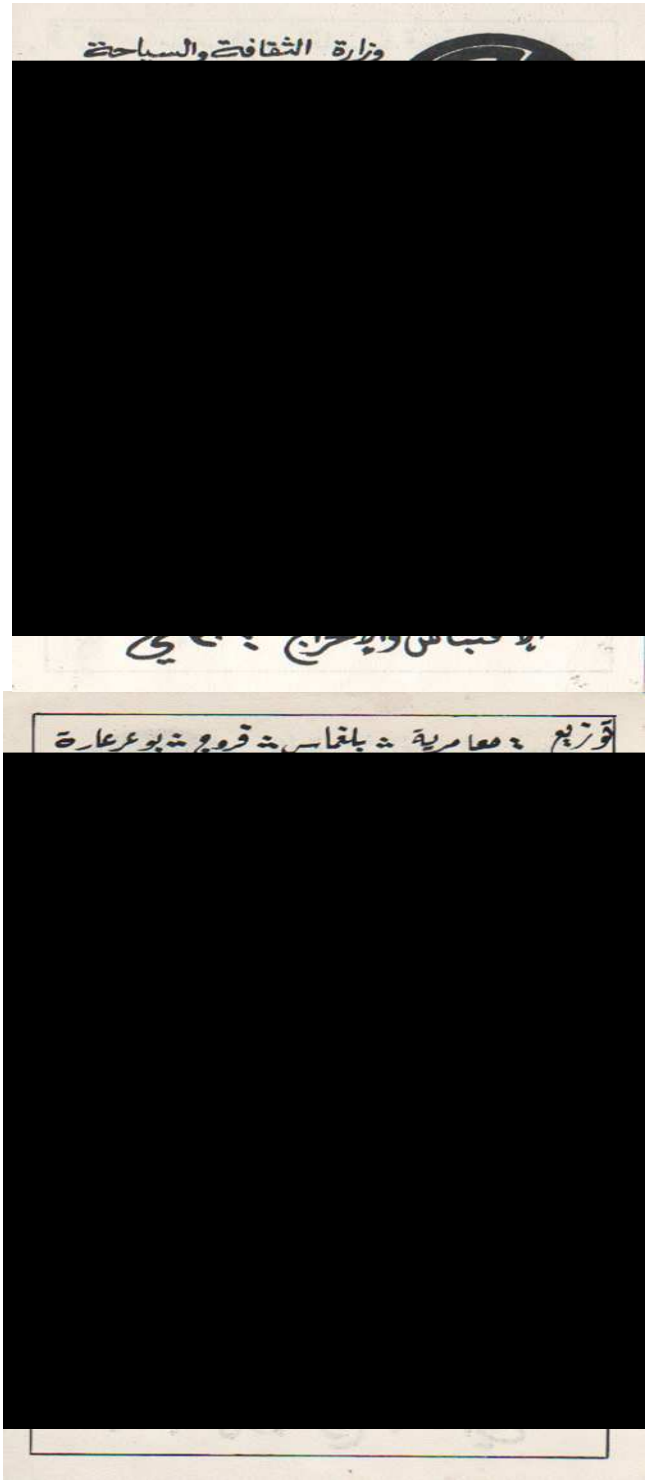
[265] المصدر نفسه، ص 121.

وعلى العموم، إن جلاوجي بتضمينه مثل هذه النصوص الشعرية والأغاني في بعض مسرحياته، قد ساهم بشكل مباشر في تنمية مجموعة من الأحاسيس عند الطفل لاسيما الحس الإبداعي، وعَمِلَ على تكوينه تكوينا أخلاقيا يعزز في نفسه القيم الدينية والأخلاقية والوطنية، وهو بهذا التوظيف يساعد في صقل لغة الطفل وإثراء قاموسه اللغوي، وينمي فيه القدرة على الاستماع والاستمتاع بالفن الجميل وتذوقه.

مَلاحِق

:( )

1987 [1]



(1)

htpp://ar.theatre-reg-batna.com

عز الدين جلاوجي[266]

الأصوات الأدبية في الجزائر، ولد سنة 1962 بعين ولمـــان ـوب سطيف درس القانون والأدب وتخصص في دراساته العليـــا ـسرح الشعري المغاربـــي، اشتغـــل أستـــاذا للأدب العربي، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في بداية الثمانينيات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثقافية والإبداعية، فهو:

عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني منذ 1990.

عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2001.

عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائري (2000-2003)

مؤسس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية، منها:

ملتقى أدب الشباب الأول 1996.

ملتقى أدب الشباب الثاني 1997.

ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000.

ملتقى أدب الأطفال في الجزائر 2001.

ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب ماي 2003... وغيرها من الملتقيات والندوات.

زار الأردن وسوريا والمغرب وتونس وقام بنشاطات ثقافية في مراكز مهمة كجامعة فيلاديلفيا الأمريكية ورابطة أدباء الأردن، واتحاد الكتاب العرب، وجامعة بنميسك بالدار البيضاء بالمغرب.

أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد الوطنية والعربية، وأجريت معه لقاءات تلفزيونية وإذاعية وطنية.

قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية والعربيـــــة

---

[266] ينظر، عز الدين جلاوجي، الأدباء والكتاب الجزائريون، 2011/01/22،
htpp://www.diwanalarab.com/spip.hph ?auteur1884.

منها: بيان الكتب الإماراتية، عمان الأردنية، الفنيق الأردنية، الموقف الأدبي السورية، الأسبوع الأدبي السورية، مجلة كلمات البحريني وغيرها. كما قدمت عن كتاباته الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في مختلف الجامعات.

دُرس جلاوجي في مجموعة من الكتب، منها:

علامات في الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمة.

مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد لعبد القادر بن سالم.

سيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان لزبير ذويبي.

بين ضفتين لمحمد صالح خرفي.

سلطان النص دراسات في روايات عز الدين جلاوجي... وغيرها

ترجم له في:

موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين الصادر عن وزارة الثقافة.

صدرت له الأعمال التالية:

في الدراسات النقدية:

النص المسرحي في الأدب الجزائري ط1 وط2

شطحات في عرس عازف الناي اتحاد الكتاب العرب بسوريا.

الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف ط1 وط2

زهور ونيسي، دراسات في أدبها.

في الرواية:

سرادق الحلم والفجيعة ط1 وط2.

الفراشات والغيلان ط1 وط2.

راس المحنة ط1 وط2.

الرماد الذي غسل الماء ط1 وط2.

الأعمال الروائية غير الكاملة (4 روايات).

في القصة:

لمن تهتف الحناجر؟

خيوط الذاكرة

صهيل الحيرة

رحلة البنات إلى النار (تضم جملة من قصصه القصيرة)

في المسرح:

النخلة وسلطان المدينة

تيوكا والوحش، ورحلة فداء (مسرحيتان)

الأقنعة المثقوبة، وغنائية أولاد عامر (مسرحيتان)

البحث عن الشمس، وأم الشهداء (مسرحيتان)

الأعمال المسرحية غير الكاملة (13 مسرحية) وغيرها.

في أدب الأطفال:

ظلال وحب (5 مسرحيات)

الحمامة الذهبية (4 قصص)

العصفور الجميل، قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1996

الحمامة الذهبية (قصة)

ابن رشيق، قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1997

أربعون مسرحية للأطفال

تحصل على عديد من الجوائز الوطنية، منها:

جوائز وزارة الثقافة بالجزائر سنة 1997 وسنة 1999.

جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994.

جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994.

جائزة المسيلة سنة 1994.

جائزة مليانة لأدب الطفل.

جائزة موقع مرافئ الإبداع بالسعودية لأحسن نص مسرحي عن مسرحيته البحث عن الشمس.

من مختارات ما قيل عنه، تعليق الشاعر عز الدين ميهوبي، يقول: "يخطئ من يقول إن عز الدين جلاوجي كاتب قصة أو رواية أو مسرح أو نقد أو أنه يكتب للأطفال فقط، فهو واحد متعدد يصعب اختزال تجربته في كلمات معدودات. وليس سهلا وضعه في خانة كتابة محددة، فهذا الكاتب استطاع في مطلع التسعينيات أن يفرض حضوره في واجهة المشهد الثقافي بأعماله المختلفة، يبتلع الزمن كما لو أن عقارب الساعة تتراجع أمام كتاباته النابعة من خجل الذات المندفعة نحو فضاءات أكثر خصوبة وأوسع إدراكا.. بصورة تدعو إلى الإعجاب والتأمل. عز الدين جلاوجي يتنفس

الكلمات كما لو أنها هواءه الوحيد، وينغمس في عوالم اللغة والتراث والحداثة بحثا عن جواهره المفقودة بأناة وسعادة".

عنوان اللقاء: التجربة الإبداعية المسرحية للطفل عند عز الدين جلاوجي[267]

1/ حدثنا عن تجربتك فيما تؤلفه للطفل الجزائري من مسرحيات؟ وما المستوى الذي تطمح بلوغه بهذه التجارب؟

لعل اهتمامي بذلك يعود إلى فترة طفولتي حين كنت أمارس المسرح من ثلة من الرفاق في المدرسة والمتوسطة، ولم أكن أمثل فحسب بل كنت أيضا أكتب لهم نصوصا هي أقرب إلى السكاتش، وما كدت أمارس التعليم في بداية حياتي حتى وجدت نفسا مندفعا لي ولغيري من الأساتذة الكثير من النصوص المسرحية، لعل الفراغ الرهيب الذي كان يعاني منه مسرح الطفل عندنا والمسرح المدرسي أيضا هو السبب في اهتمامي بالأمر.

نشرت حتى الآن أربعين مسرحية للأطفال، لست راضيا تمام الرضا عن كثير منها، لأن قبول المبدع بمستواه غرور وموت، ولذا أنا أعكف هذه الأيام لصياغة نصوص مسرحياتي الموجهة للصغار والكبار معا ولكن بشكل مختلف تماما، لعلي سأؤسس بها لرؤية مسرحية جديدة.

2/ "أربعون مسرحية للأطفال"، من هم الأطفال الذين وجهت لهم مؤلفك هذا (المرحلة العمرية)؟

القارئ لهذه النصوص يكتشف أنها ليست موجهة لفئة معينة، بل تشمل الأطفال في المدارس والمتوسطات والثانويات، وبالتالي فإن مجموعة من الفئات يمكن أن تجد فيها ضالتها.

3/ برأيك، ما الذي يحكم على مسرحية ما خاصة بالطفل بأنها فاشلة ولم تؤد غرضها؟

هناك أهداف كثيرة يتوخاها مسرح الطفل، ابتداء من المتعة إلى الرسالة التربوية، وذلك لا يحققه النص فحسب، بل تحققه الفرجة أيضا من خلال عمل الممثل والمخرج والسينوغراف، ولا أتصور أن

---

[267] مقابلة مع الكاتب عز الدين جلاوجي، بتاريخ 2011/10/31، على الساعة 18:39 عبر البريد الإلكتروني.djelaoudji@yahoo.fr

مسرحية مهما كانت فاشلة لا تحقق جانبا ما من هذه الأغراض، ولكن يمكن أيضا أن تحقق عكسه تماما، لذلك طالبنا كثيرا بإقامة جهات مختصة مهمتها مراقبة ما يوجه للطفل مقروءا ومسموعا ومرئيا، حتى لا يسمح لكل من هب ودب بالنشاط في هذا المجال الحيوي، أما الحكم على المسرحية بالنجاح أو الفشل فهذا يتوقف على ما تحققه من أهداف.

4/ هل يمكننا رد هذا الفشل إلى نقص تأطير الأساتذة في الفن الدرامي عموما؟ أم مرد ذلك بالدرجة الأولى إلى الأزمة التي يعيشها النص المسرحي الموجه للطفل؟

مسرحنا في عمومه مازال هاويا، وأغلب الذين يمارسونه لم يتلقوا تكوينا معرفيا في ذلك، ولعل الأمر في مسرح الطفل أشد وأنكى، الفراغ النقدي في مجال المسرح مخيف ورهيب، ولا بد من خلق حركية نقدية يحمل مشعلها دارسون مختصون، لا تركز على النص فحسب، بل على الخشبة أيضا، ودون حركة نقدية جادة لن نحقق شيئا، وحتى ندفع بهذه الحركة للظهور لا بد من إصدار مجلة خاصة تعنى بذلك وتشجعه لتكون منبرا للأقلام الجادة.

5/ تعترض المؤلف المسرحي إشكالية اللغة، بأي لغة يكتب مسرحيته؟ في رأيك، ما هي أنسب لغة للكتابة المسرحية الموجهة للطفل، أهي العامية أم العربية الفصحى؟

الفصحى دون شك، أولا لأن مسرح الطفل له وظيفة تعليمية، وتعليم اللغة من ذلك، ثانيا لأن الفصحى أقدر على عمل الأفكار والمعاني، ولكن هذا الاختيار يفرض لغة سهلة بسيطة، هي أقرب من قاموس الطفل.

6/ ما رأيك في المسرح الموجه للطفل الجزائري عموما؟ أهو في مستوى قدرات الطفل سواء من حيث تقنياته أو من حيث النص المسرحي ومضمونه؟

في الجزائر لنا حركة مسرحية تحاول أن تسد فراغا رهيبا، وقلما يكون هذا الجهد مبنيا على قواعد علمية دقيقة، أكثره إما هواية أو استرزاقا، أمامنا مشوار طويل لترسيخ مسرح طفولي بأتم معنى الكلمة.

7/ أخيرا، كيف ترى مستقبل مسرح الطفل في الجزائر؟ وما هي أنجع السبل التي تمكن هذا المسرح من تجاوز أزمة النص؟

لاحظت في المدة الأخيرة ظهور بوادر طيبة، من خلال تحمس العشرات لبعث حركة مسرحية مبنية على أسس معرفية معاصرة ويؤطر ذلك أساتذة مختصون في المسرح ومتخرجون من جامعات ومعاهد مختلفة، أرجو أن يجدوا الدعم لذلك.

الخاتمة

الخاتمة

إلى هنا أصل إلى ختام هذا الموضوع، الذي رافقني طوال هذه السنة، والذي فتح أمامي أبوابا كثيرة كانت موصدة بالنسبة لي، فقد اكتشفت من خلاله عالم الطفل، وعرفت مختلف القضايا الثقافية والاجتماعية التي تخص هذا الفرد من المجتمع، لاسيما قضية الكتابة الأدبية للطفل والمسرحية منها على الخصوص.

وما من بداية إلا وتكون لها نهاية، وبعون الله وحمده وصلت إلى نهاية هذا البحث، مع أن نقطة النهاية ستكون بداية لأبحاث ودراسات جديدة، وقد ساعدني هذا البحث على التوصل إلى إجابات حول الأسئلة التي كانت تجوب في ذهني منذ اختياري لهذا الموضوع، حيث توصلت إلى النتائج الآتية:

1/ الجزائر هي واحدة من الدول العربية التي خصت الطفل بالاهتمام، فعملت على تطوير كل ما يتعلق بأدبه، إلا أن مساهمتها هذه بقيت محدودة في إطار ضيق، لا يدخل عالم الاتجاهات النقدية المتخصصة، وهذا ما يجب على أهل الاختصاص أن يسعوا على تحقيقه، قصد النهوض بأدب الأطفال وتوسيع مجالاته.

2/ على الرغم من الظهور المتأخر لمسرح الطفل في الجزائر مقارنة بشقيقاتها من الدول العربية، إلا أن ذلك لم يمنع من بروز بعض الجهود التي بذلت في سبيل سد الفراغ الذي تعانيه الساحة المسرحية للطفل في بلادنا، سواء في جانبها المكتوب أو المعروض، فقط ما ينقص هو تأطير وتكوين

المتخصصين في مسرح الطفل، حتى يتسنى لهم خدمة هذا المجال بما ينفعه ويفيده، وبالتالي الحد من التدخلات العشوائية في مثل هذا الميدان الصعب، والتي تنقصها الخبرة والتوجيه.

3/ تعد مسرحيات عز الدين جلاوجي الأربعين التي كتبها للأطفال زادا لا يستهان به، فعلى الرغم من بعض النقائص التي غلفتها إلا أنها كانت تجربة فريدة من نوعها في الجزائر، فلا يهم هنا عددها بقدر ما يهم ما تحويه من قيم وأهداف تربوية وثقافية وفنية وأخــرى دينية وتعليمية، فعز الدين جلاوجي قد ساهم بهــذه المسرحيــات ذات المشــارب المتنوعة على تنمية قدرات الطفل العقلية والجمالية، كما ساهم في تكوينه ذاتيا حتى يتمكن هذا الطفل من مجابهة كل ما يواجهه من صعوبات.

4/ إن جلاوجي عندما ألف مسرحياته هذه للطفل قصد غرس القيم المثلى فيه، لم يكن ليعمل ذلك بأسلوب الوعظ والإرشاد والنصح الذي يفر منه كل طفل، إنما نقل ذلك في قالب فني ممتع وترفيهي في أغلب الأحيان، حتى وهو يلقن الطفل بعض القواعد اللغوية نقلها إليه في جو كله مرح وتسلية، وهذه التقنيات التي وظفها عز الدين جلاوجي في مسرحياته الأربعين كانت على درجة من الفن والجمال، فقط ما يعاب على من أخذ على عاتقه مهمة نشر هذه المسرحيات هو إخراجها الشكلي الذي لم يكن في المستوى، مع أن الطفل يهمه هذا الجانب قبل أن يغوص في نصوص هذه المسرحيات، وهذا مرده إلى الجهل بعالم الطفل ومتطلباته التربوية والفنية، الأمر الذي جعل الكثير من المسؤولين عن المسرح لا يولون الاهتمام الكامل، ماديا ومعنويا، بمسرح الطفل والعمل على النهوض به تكوينا وممارسة ونقدا.

في الأخير لا أدعي أنني ألممت بكل جوانب الموضوع، فقد حاولت قدر الإمكان أن تكون هذه الدراسة وافية لكل الشروط الفكرية والموضوعية، آملة أن أكون قد وفقت بعض التوفيق في إنجاز هذا البحث المتواضع، فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي. ولا يفوتني أن أجدد شكري لله عز وجل ولكل من ساعدني في إخراج هذا العمل.

فهرس المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: المصادر

1/ إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط1، 2005.

2/ عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008.

3/ أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج1، 1952.

4/ ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1999.

5/ محمد بن مكرم بن علي بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، م1، 1995.(مادة طفل)

6/ نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996.

ثانيا: المراجع

7/ الربعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مداد، الجزائر، 2009.

8/ أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926– 1989، مطبعة الجاحظية، الجزائر، 1989.

9/ أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2000.

10/ أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.

أحمد نجيب،

11/ أدب الأطفال، علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، 1990.

12/ فن الكتابة للأطفال، دار اقرأ، بيروت، ط1، 1983.

13/ أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، دمشق، ط1، 2000.

14/ أمال يحياوي، ريان في مدينة الأمنيات، سلسلة مسرحياتي المفضلة، دار حمدان للنشر والتوزيع، برج بوعريريج، (د، ت).

15/ إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب، وهران، 2005.

16/ إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر، رؤية نقدية تحليلية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2000.

17/ انشراح إبراهيم المشرفي، أدب الأطفال، مدخل للتربية الإبداعية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2005.

18/ إيمان البقاعي، المتقن في أدب الأطفال والشباب، دار الراتب الجامعية، بيروت، (د، ت).

19/ بشير خلف، الكتابة للطفل بين العلم والفن، دراسة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

20/ حسن مرعي، المسرح التعليمي، دار ومكتبة الهلال، دار البحار، بيروت، ط1، 2000.

حسن ملياني،

21/ مسرحية اللولب، المكتبة الخضراء للنشر والتوزيع، سطيف، 2007.

22/ مسرحية كم أنا سعيد، المكتبة الخضراء للنشر والتوزيع، سطيف، 2007.

23/ حمدي الجابري، مسرح الطفل في الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

24/ حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، منهج وتطبيق، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997.

25/ رشدي أحمد طعيمة، أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، النظرية والتطبيق، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998.

26/ سميح أبو مغلي وآخران، دراسات في أدب الأطفال، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 1992.

27/ سلام أبو الحسن، مسرح الطفل، النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

سهام بوخروف،

28/ مسرحية الخداع، منشورات السائحي، الجزائر، ط1، 2008.

29/ مسرحية فتاة الأسطورة، منشورات السائحي، الجزائر، ط1، 2008.

صالح لمباركية،

30/ المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005.

31/ المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005.

32/ طارق جمال الدين عطية ومحمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2002.

عبد الحليم رايس،

33/ مسرحية أبناء القصبة، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، 2000.

34/ مسرحية دم الأحرار، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، 2000.

35/ عبد الحميد ختالة وآخرون، أدب الطفل بين الواقع والطموح، مطبعة الثقة، سطيف، 2009.

36/ عبد العزيز شارف، مسرحية سر القرص، موفم للنشر، الجزائر، (د، ت).

37/ عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1984.

38/ عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978.

39/ عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر، دراسة في المضامين والخصائص، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

40/ عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000.

41/ عواطف إبراهيم وهدى قناوي، الطفل العربي والمسرح، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، 1984.

42/ فابريتسيو كاسانيللي، المسرح مع الأطفال، الأطفال يعدون مسرحهم، ترجمة أحمد سعد المغربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1991.

43/ فوزي عيسى، أدب الأطفال، الشعر، مسرح الطفل، القصة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998.

44/ لينا نبيل أبو مغلي وآخر، الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، 2007.

محمد الصالح رمضان،

45/ الخنساء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

46/ الناشئة المهاجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

47/ محمد برهوم ونايفة قطامي، طرق دراسة الطفل، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط$_1$، 2001.

48/ محمد الجاسم القيسي، الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد، جدة، (د، ت).

49/ محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ت).

50/ محمد دياب مفتاح، مقدمة في ثقافة وأدب الطفل، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط$_1$، 1995.

51/ محمد عودة الريماوي، في علم نفس الطفل، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط$_1$، 1998.

52/ محمد مرتاض، من قضايا أدب الأطفال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

53/ محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط$_1$، 2004.

54/ نور الدين قلاتي، المسرح المدرسي، دار المجد للنشر والتوزيع، سطيف، (د، ت).

55/ هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

56/ وينفرد وارد، مسرح الأطفال، ترجمة محمد شاهين الجهوي، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1966.

ثالثا/ الرسائل الجامعية:

57/ أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الجزائر، إشراف د. عز الدين المخزومي، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران، السانيا، السنة الجامعية 2006، 2007.

58/ عبد الرزاق بن سبع، قصص الأطفال في المغرب العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب، إشراف د. محمد زغينة، جامعة باتنة، السنة الجامعية 2003، 2004.

59/ غنية دومان، أدب الأطفال عند محمد ناصر، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف د. محمد منصوري، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، السنة الجامعية 2008، 2009.

رابعا/ المجلات والجرائد:

60/ السعيد جاب الله، قراءات في أدب الأطفال، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، العدد الثالث، الجزائر، ماي 2004.

61/ دليل المهرجان الوطني الثقافي لمسرح الطفل، محافظة المهرجان، دار الثقافة، خنشلة، 2010.

62/ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، تقديم فاروق عبد القادر، مجلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، ط$_2$، 1990.

63/ فريد معطاوي ومراسلون، ندوة الخبر المستقلة حول "مسرح الطفل بين الطرح الأكاديمي والتهريج"،جريدة الخبر الثلاثاء 1997/04/15.

64/ مجلة الثقافة، ربرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن على الإبداع، مجلة وزارة الثقافة، تصدر عن المكتبة الوطنية، العدد الممتاز خاص بالمسرح، رقم 06 و07، 2005.

65/ هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع$_{123}$، مارس 1988.

خامسا/ المقابلات:

66/ مقابلة مع عز الدين جلاوجي، التجربة الإبداعية المسرحية للطفل عند عز الدين جلاوجي، 2011/10/31.

سادسا/ المخطوطات:

67/ صالح لمباركية، مسرحية الشجرة، 1994، مخطوط موجود بمكتب الكاتب، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة.

سابعا/ المواقع الإلكترونية:

68/ أفيشات عن مسرح الأطفال المعروضة بالمسرح الجهوي لولاية باتنة،

htpp://ar.theatre-reg-batna.com

69/ جميل حمداوي، المسرح المدرسي بالمغرب، التاريخ والبيبليوغرافيا، 2007/10/15،

htpp://www.doroob.com

70/ سيرة ذاتية عن عز الدين جلاوجي،

htpp://www.diwanalarab.com/spip.hph ?auteur1884

.

فهرس الموضوعات

الفهرس

الموضـــوع:	الصفحة:
مقدمـــــة	**أ – ث**
مدخـــل: واقع أدب الأطفال في الجزائر	**4**
أولا: مفهوم الطفولة	
أ- لغـــــــــة	**5**
ب- اصطلاحـــا	**6-5**
ثانيا: المراحل العمرية التي يمر بها الطفل وخصائصها	**10 -7**
أ- مرحلة الواقعية والخيال المحدود	
ب- مرحلة الخيال المنطلق	
ت- مرحلة البطولة	
ث- مرحلة المثالية	
ثالثا: واقع أدب الأطفال في الجزائر	**14 -11**
الفصل الأول: واقع مسرح الطفل في الجزائر	**15**
أولا: نشأة مسرح الطفل في الجزائر ومراحل تطوره	**29 -16**
ثانيا: مفهوم مسرح الطفل وأشكاله	**39 -30**
ثالثا: أهمية مسرح الطفل	**41 -40**
رابعا: أهداف مسرح الطفل	**43 -42**
خامسا: اللعب ومسرح الطفل	**46 -44**
سادسا: تقنيات العمل المسرحي الموجه للطفل	**52 -47**
سابعا: مصادر الكتابة المسرحية للطفل في الجزائر	**60 -53**
ثامنا: الكتابة المسرحية للطفل، شروطها وخصائصها	**64 -61**
الفصل الثاني: موضوعات مسرحيات الأطفال عند عز الدين جلاوجي	**65**
أولا: الموضوعات المسرحية الموجهة للطفل في الجزائر	**71 -66**
ثانيا: موضوعات مسرحيات الأطفال عند عز الدين جلاوجي	**96 -72**
1/ المسرحيات التربوية	
2/ المسرحيات التعليمية	
3/ المسرحيات الاجتماعية	
4/ المسرحيات الوطنية والقومية	
5/ مسرحيات من التراث العربي	
6/ مسرحيات من التراث الشعبي	
7/ مسرحيات دينية	

8/ مسرحيات على لسان الحيوانات	
الفصل الثالث: الخصائص الفنية لمسرحيات الأطفال عند عز الدين جلاوجي	**97**
تمهيـــــد	**98**
أولا: اللغة والأسلوب	**99- 104**
ثانيا: أفكار المسرحيات	**105- 109**
ثالثا: البناء الدرامي	**110- 115**
رابعا: الشخصيات	**116- 121**
خامسا: الحبكة	**122- 126**
سادسا: الحوار	**127- 133**
سابعا: دور الأبيات الشعرية والأناشيد المصاحبة النص المسرحي	**134- 137**
ملاحـــــق	**138**
ملحق 01: أفيشات عن مسرحيات الأطفال المعروضة بمسرح باتنة الجهوي من 1987 إلى 2010	**139- 145**
ملحق 02: السيرة الذاتية للكاتب عز الدين جلاوجي	**146- 149**
ملحق 03: لقاء مع الكاتب عز الدين جلاوجي	**150- 152**
الخاتمـــة	**153- 155**
فهرس المصادر والمراجع	**156- 162**
فهرس الموضوعات	**163- 165**