الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues
Département langue et lettre arabe

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم:..... **N° :**.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــــــــــــــــــــــــــر

(تخصص أدب جزائري)

التشكيل الفني في مسرح الطفل في الجزائر في تجربة أحسن ثليلاني

مسرحيتا سر الحياة والخط... النقطة ؟! نموذجا

مقدمة من قبل: سارة بولغلم

تاريخ المناقشة : 2016/06/20

امام اللجنة الفاحصة الآتية:

وردة حلاسي	رئيسا	الرتبة: أستاذ مساعد –أ–	الجامعة: 08 ماي 1945 قالمة
فوزية براهيمي	مناقشا	الرتبة: أستاذ مساعد –أ–	الجامعة: 08 ماي 1945 قالمة
نادية موات	مشرفا ومقررا	الرتبة: أستاذ مساعد –أ–	الجامعة: 08 ماي 1945 قالمة

السنة الجامعية: 2016م/2017م

1437ه/1438ه

بســـم اللـــه الرحمـــن الرحـــيم

«اقرأ باسم ربك الذي خلق (1) خلق الإنسان من علق (2) اقرأ و ربك الأكرم (3)

الذي علم بالقلم (4) علم الإنسان ما لم يعلم (5) » .

صدق الله العظيم

اللهم إني أسألك علما نافعا، و رزقا طيبا، و عملا متقبلا ، و أسألك اللهم حسن القبول وجميل التوفيق

و ما توفيقي إلا بالله هاهو إلا مولاي عليه توكلت و إليه أنيب

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٩
إبراهيم الوحيق

الشـــــكر و العرفـــــان

نشكره على نعمه التي لا تعد و لا تحصى أولا و قبل أي شيء نحمد الله عز و جل و

أم بعد فاني أتقدم بأسمى عبارات الشكر و العرفان :

إلى أستاذتي المشرفة نادية موات لما قدمته لي من نصائح

وإرشادات قيمة و اللتي تكبدت عناء رعاية البحث إلى أخره

و أشكر اللجنة الموقرة كل من فوزية براهيمي و وردة حلاسي

ولا أنسى أن أشكر الأستاذ أحسن ثليلاني الذي لم يبخل علينا بلمدونة والنصائح العلمية

و الى كل من ساعدني و لو بكلمة طيبة،

أزالت عني ضبابية التشاؤم فزادتني أملا و أخص بذكر والديا .

المقدمة

المقدمة:

يعد المسرح شكلا من أشكال الفنون، ويتميز عنها بكونه غطاء تدخل ضمنه اشكال مختلفة من الفنون الأدائية والفنون جميلة كالرسم، الشعر، الموسيقى،و الأغنية، و الرقص وغيرها ولهذا لقب " بأبي الفنون " وينطوي تحت هذا الفن الراقي نوع آخر، وهو المسرحية الموجهة للأطفال الذي لا تقتصر أهميتها عن أهمية المسرحية الموجه للكبار، فهي احد أهم الوسائط في التنشئة الاجتماعية، إذ تعمل على بث النور والعلم والفكر بالإضافة إلى ما تحققه من متعة وترفيه للجمهورو المتلقين. وهذ ما يجعلها تكتسب أهمية خاصة، حيث يؤدي دورا خطيرا في هذه المرحلة العمرية كونها من أهم المراحل في البناء والاعداد النفسي والاجتماعي للطفل، كما تعتبر من أهم الوسائط الثقافية التي تسهم بشكل كبير في نقل ألوان ثقافية متعددة للأطفال، والتي تغدي بواسطتها ملكة خيال الطفل، بالإضافة إلى المتعة والتسلية التي تنقل الطفل من العالم الحسي الواقعي الى عالم الخيال، ولهذا فهي تنهض بدوركبيرا في تنمية شخصية الطفل فكريا، وبدنيا، ووجدانيا.

و تعتبر الكتابة المسرحية الموجهة لهذه الفئة من المجتمع على قدر كبير من الخصوصية و التّعقيد، نظرا لكونها موجّهة لمتلقّ لم تكتمل مدركاته بعد، ممّا يجعل فعل التلقي عنده رهين بقدرة المبدع على استدراجه الى عالم ملئ بالخيال، و الألوان، و البساطة، و الفائدة، و هو ما يجعل المسرحيّة الموجّهة للطّفل مسرحيّة متفردّة على مستوى الشّكل و المضمون.

وعلى هذا الأساس قمنا باختيار عنوان بحثنا الموسوم " بالتشكيل الفني في مسرح الطفل في الجزائر، تجربة أحسن ثليلاني نموذجا لنطرح من خلاله عدة إشكاليات تمحورت حول مسرح الطفل في الجزائر، مفهومه، ونشأته، وأسس التشكيل الفني فيه من خلال تجربة

أحد رواده وهو الأستاذ أحسن ثليلاني من خلال مسرحيتين موجهة للأطفال بعنوان: " سر الحياة والخط...النقطة؟!"

وقد دفعنا لاختيار هذا البحث أسباب ذاتية وأخرى موضوعية فأما الأسباب الذاتية فتستجيب لهذا الطفل الكامن في لاوعي أي فرد منا، وتلبي رغبتي في دراسة أدب مرحلة عمرية مهمة من حياة امرأة اليوم أو رجل اليوم وهي الطفولة، إضافة إلى تعلقي بالمسرح ورغبتي في تقديم بعض نصوصه للقارئ لاسيما و أنها غالبا ما تكون مهملة بفعل صعوبة النشر أو عوامل أخرى.

أما فيما يخص الأسباب الموضوعية فتكمن في:- تسليط الضوء على التشكيل الفني في النص المسرحي في الجزائر. و ابراز ما يزخر به هذا النص من تقنيات و فنيات.

- قلة الدراسات حول المسرح بصفة عامة ومسرح الطفل بصفة خاصة.وكذلك قلة الاهتمام بهذه الفئة لعمرية الشبه محرومة من الإنتاج الأدبي الخاص بها.

وكذا التنويع في الدراسات الخاصة بالأدب الجزائري وتزويد المكتبات بمختلف الدراسات.

إضافة إلى رغبتي في التنويع في الدراسات الخاصة بالأدب الجزائري، وتزويد المكتبات بدراسات مختلفة عن السائد.

و لا يدعي فضل السبق في هذه الدراسة، فقد سبقتني إلى هذا المجال أبحاث كثيرة أذكر هنها: " التشكيل الفني في مسرحية مغامرة رأس المملوك للكاتب جابر لسعد الله ونوس" إعداد الطالبة حنان عثامنية، إشراف الأستاذة موات نادية، مذكرة ماستر، جامعة قالمة. ومذكرة " مسرح الطفل في الجزائر، عز الدين جلاوجي نموذجا" إعداد الطالبة عليمة نعون، اشراف عبد السلام ضيف، شهادة لنيل الماجيستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة ومذكرة المضامين التربوية والاشكال الفنية لمسرح الطفل في الجزائر، اعداد الطالبة زويد عياد، إشراف محمد بشير بويجرة، رسالة دكتوراه، جامعة وهران.

و قد تبنى البحث خطة موزعة على: فصل أول خصص للجانب النظري الذي عنوناه بالجهاز المفاهيمي و تناولنا مسرح الطفل تعريفا و نشأة.و كذا التشكيل الفني تعريفه و علاقته بالأدب و النقد و المسرح والفلسفة.

وفصل ثان قسم الى ثلاثة مباحث : رصد الأول التشكيل الفني في عتبات نص المسرحيتين، من خلال دراسة الغلاف، و الاهداء، و التقديم

و رصد الثاني التشكيل الفني في البنية السردية في المسرحيتين من خلال دراسة الشخصيات، الحوار، المكان.

أما المبحث الأخير فكان عنوانه التشكيل اللغوي للمسرحيتين ودرسنا فيه اللغة، الانزياح، الحجاج، و الارشادات المسرحية.

و قد كان المنهج الوصفي التحليلي أكثر المناهج ملاءمة لتمثل هذه الدراسة الى جانب مناهج أخرى مثل المنهج الاسلوبي والسيميائي.

واستعملنا خلال دراستنا للمسرحيتين سر الحياة والخط...النقطة؟ للكاتب احسن تليلاني العديد من المراجع أهمها الفن التشكيلي للكاتب محمد تاج الدين عفيفي، أدب الأطفال الرحلة والتطور للكاتب محمد فوزي مصطفي وكتاب القيم التربوية في مسرح الطفل للكاتبة ايمان العربي النقيب ولا ننسى كتاب أدب الأطفال شعر – مسرح الطفل – القصة – الأناشيد – للكاتب فوزي عيسى.

وكأي بحث علمي واجهيتني صعوبات وعراقيل تمثلت في صعوبة اختيار مدوّنة الدراسة و لاسيما و أن النصوص المسرحية الجزائرية قليلة مقارنة بنظيرتها العربية، و الغربية. وصعوبة التحصل عليها ان وجدت، و كذلك ضيق الوقت، و تشتت المادة بين المكتبات، و على رغم من هذه الصعوبات إلا أنني حاولت أن ألم بجوانب الموضع قدر المستطاع.

وفي الأخير أتوجه بفائق التقدير والاحترام إلى الأستاذة المشرفة " نادية موات " على نصحها وارشادها وتوجيهاتها من أجل إتمام هذا العمل.و ختاما أقول: فان أصبت فلي أجران وإن أخطأت فلي أجر الاجتهاد والمثابرة، فالفضل لله سبحانه وتعالى على توفيقه ونعمه.

القران الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر:

سر الحياة و الخط ...النقطة؟!

ثانيا: المراجع :

أ – المراجع العربية :

1. ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، وعجم الوسيط، دار الدعوة، استنبول عزكدة، ط2 ، 1380 هـ- 1960 م، ج 1 .
2. أحمد ابراهيم ، الدرامة و الفرجة المسرحية ، دار الوفاء ، الاسكندرية ،ط1 ،2006م
3. أحمد طاهر حسنين آخرون: جماليات المكان، دار قرطبة، (د.ب) ،ط2، 1988
4. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط$_1$ ، (د ب)، 1426 هـ، 2005 م
5. انشراح إبراهيم المشرفي، أدب الأطفال مدخل للتربية الإبداعية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 205.
6. إيمان العربي النقيب: القيم التربوية في مسرح الطفل، دار المعرفة الجامعية، ط1، سنة 2002.
7. أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، دار عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2014. حافظ اسماعيلي علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010.

ب – الكتب المترجمة :

1-غاستون باشلار، جمليات المكان ، المؤسسة الجامعية للدراسة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط$_2$ ،1984 م

ج – المعاجم :

8. جعفر الشيخ علوش: السرد ونبوءة المكان، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2015
9. حافظ اسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010
10. حامد سالم الرواشدة: أساسيات في قواعد الخط العربي و الإملاء و الترقيم، دار الحامد للنشر و التوزيع، الأردن ،ط1 ،2012 م،1433 هـ
11. حمد محمد فتحي الجبوري: التوظيف الفني للون في الشعر العربي، دار غيداء، العراق، ط 1، 2016.
12. حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تربية الطفل، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2007.
13. راقية بقحة: مسرح الطفل التجربة والافاق، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، وزارة الثقافة الجزائر، (د،ط)، (د ت)
14. ظاهر محمد هراع الرواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد، ط 1، 2008م، ص 121.
15. عباس خشامي، خطاب الحجاج والتداولية دراسة في نتاج ابن باديس الأدبي، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2014.
16. عبد الرحمن بن عمر، لغة المسرح بين الفصحى والعامية، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2012–2013. عبد العاصي شبلي، البلاغة الميسرة الجزء الأول: علم البيان ، (د ط)، (د ب)، 2003.
17. عبد العاطي شبلي: البلاغة الميسرة الجزء الأول: علم البيان، (د ط)، (د ب)، 2003
18. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالية، دار البيضاء، ط1، 199.
19. عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، مصر، 2002.

20. عبد الملك انبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية ، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا ، ط1 ،2009 م

21. عبد المنعم سيد عبد العال ، الشامل لمجموع التصحيح و التكسير في اللغة العربية ، مكتبة غريب ،ط2 ،1982 م ،ج 2.

22. عبد الناصر حسن محمد، سيموطيقا العنوان في شعر البياتي، دار الفردوس ، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2002.

23. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د، ط)، 2004.

24. عزيز لدية، نظرية الحجاج تطبيق على نتر ابن زيدون، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2015.

25. علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة الإسكندرية، مصر، (د، ط).

26. غرة حسن محمد الملا: مسرح الطفل والتربية والبيئة

27. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة، مصر، 2008.

28. فتحية كحلوش ، بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008 .

29. فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008

30. فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر، الأدرن، ط1، 1999.

31. فوزي عيسى: أدب الأطفال الشعر، مسرح الطفل، القصة، الأناشيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د،ط)، 2008، 1429هـ.

32. ماري الياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي مصطلحات و مفاهيم المسرح و فنون العرض عربي انجليزي ، فرنسي ، مكتبة لبنان الناشرون ،لبنان ،ط2 .

33. محمد تاج الدين عفيفيك الفن التشكيلي، دار غريب، (د ط)، 2003م.

34. محمد فوزي مصطفى: أدب الأطفال الرحلة والتطور، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، مصر، ط1،2014 .

35. محمد مبارك الصوري: مسرح الطفل وأثره في تكوين القيم والاتجاهات، حوليات كلية الأدب، الحولية الثامنة عشر، الرسالة الرابعة والعشرون، 1997.

36. محمد محمد فتحي الجبوري، التوظيف الفني للون في الشعر العربي، دار غيداء ، ط 1، 2016.

37. محمود حسن إسماعيل، أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2004.

38. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011.

39. منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي، الأردن، ط1، 1999

40. منظور (أبو الفصل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 1429 هـ، 2009م، ج 2.

41. منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، (د،ط)، 1429- 2009م، ج4.

42. نبهان حسون السعدون، وبشير إبراهيم سوادي، شعرية تشكيل الحوار، دار غيداء، (ط1)، 2016 .

43. نعمان عبد السميع متولى، الانزياح اللغوي أصوله – أتره في بنية النص ، دار العلم والايمان (د ط) ، (د ب)، 2014.

44. نقاش غالم: مسرح الطفل في الجزائر ، دراسة في الأشكال والمضامين، مذكرة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللات والفنون، جامعة وهران، سنة 2010- 2011.

45. هدى محمود الناشف، إعداد الطفل العربي للقراءة والكتابة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د/ط)، 1999.

د - الدوريات و الرسائل الجامعية :

1. حمداني عبد الرحمان: إستراتجية العتبات في رواية (المجوس) لإبراهيم الكوني، "مقاربة سميائية" ، رسالة ماجستير، جامعة اللسانية، وهران، 2011 – 2010 م

2. ريزوق زغلاش هناء: النص المسرحي للأطفال في الجزائر دراسة في البناء الفكري و التربوي لمسرحيات عز الدين جلاوجي ،مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الأداب و العلوم الاجتماعية، جامعة مسيلة، سنة 2011 -2012

3. طلال معلا: النقد و الابداع رؤى في التشكيل ، وقائع الندوة الفكرية التشكيلية، دائرة الثقافة و الاعلام ، الشارقة ، (د،ط) ،2006 م

4. عبد الرحمن بن عمر: لغة المسرح بين الفصحى والعامية، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2012-2013

5. عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي- أهميته و أنواعه- ، مجلة كلية الأداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، العددان الثاني و الثالث، جامعة محمد حيضر، بسكرة ، جانفي ،جوان 2008

6. عزة حسن محمد الملط: مسرح الطفل و التربية البيئية، مؤتمر التعليم النوعي و دوره في التنمية البشرية في عصر العولمة، طنطا ،2006 م

7. فرج عبد الحسيب محمد مالكي: عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس، فلسطين، 2003 م ، 1424 هـ

8. محمد مبارك الصوري: مسرح الطفل وأثره في تكوين القيم والاتجاهات، حوليات كلية الأدب، الحولية الثامنة عشر، الرسالة الرابعة والعشرون، 1997

9. نقاش غالم: مسرح الطفل في الجزائر ، دراسة في الأشكال والمضامين، مذكرة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، سنة 2010- 2011

هـ -المواقع الالكترونية :

46. محمد لمعطي القرقوري: مفهوم المحاكاة بين أرسطو وفلاسفة الإسلام 11 أكتوبر 2011، الموقع الإلكتروني www.oljabribed.net kakorihotmil.com 03.03 n/ http:// www.ahewar.org/debat/show.ort.ort.asp oid 137079. 08 ديسمبر 2016

الفصل الأول:

الجهاز المفاهيمي

توطئة

يعتبر أدب الأطفال من أهم الوسائط التربوية، التي تعمل على تنشئة الطفل تنشئة اجتماعية سوية.

و أدب الأطفال هي مجموعة من الآثار الأدبية الموجهة للأطفال، سواء أكانت قصصا أم شعرا، أم مسرحيات هذه الأخيرة التي تعد من أهم الوسائل التربوية وأبرز المؤسسات الاجتماعية، إضافة إلى كونه أحد أهم الفنون الترفيهية، والتي وتعتمد على مجموعة متكاملة من وسائل يقترن فيها التعبير السمعي أو البصري، والحركي والحدسي، والسيكولوجي، ومن ثم فهذا الفن يتطلب الإلمام بتخصصات متعددة تربوية، فنية، أدبية...حيث إن أداة هذا الفن لا تكمن فقط في اللغة الأبجدية المنطوقة –كما هو الحال في معظم الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية، الشعر...والتشكيل فقط مثلما هو الحال في الفنون التشكيلية– إنما نجد أن خطاب المسرح يكون أكثر شمولية إذ انه يتضمن ما يمكن أن نطلق عليه ظاهرة "التعدد اللغوي" في مختلف فصائل التعبير الفني، إضافة إلى أن المسرح يعتبر أبو الفنون وأبرزها والتي تتعامل مع العلامات، فكل ما فوق الخشبة يمثل علامة دالة مما يعني معه أن الطفل يكون مطالبا بحل شفرة هذه العلامات، وهنا تكمن مهمة المسرحي المبدع التربوية والجمالية إذ تصبح مطالبا بتهيئة الفرص للطفل لفك شفرة هذه العلامات، ومن ثم تحديد وظائفها في إطار سياق العرض المسرحي، فالطفل مشاركا في العمل المسرحي عن طريق أرائه حولها سواء كانت هذه الآراء سلبية أم إيجابية.

ومن هذا نستطيع أن نجمل العديد من التعاريف لمسرح الطفل رغم تعددها . بداية بتعريف المسرح أولا.

1 – مفهوم المسرح:

يعد المسرح فنا من الفنون الأدائية التي تعمل على تجسيد الأفكار ونقل المشاعر وله قوة تأثيرية كبيرة على الجمهور سواء أكانوا أطفالا أم كبارا لما يتمتع به من حيوية وقوة تعبيرية سواء عن طريق الكلمة أو الحركات أو الموسيقى... ولقد تعددت تعاريف المسرح واختلف في المعاجم والكتب وغيرها ومنه.

أ- المسرح لغة:

فلقد وردت لفظة المسرح في العديد من المعاجم العربية منها لسان العرب لابن منظور الذي عرفه: «المسْرَحْ لفتح الميم مرعى السرح وجمعه المسارحْ ومنه قوله: إذا عاد المسارح كالسباح، وفي حديث أم زرع له ابل قليلاتٌ المسارِحُ هو جمع مَسْرَحْ وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداةَ للرعي»[1].

ونلاحظ من خلال ما ورد في معجم لسان العرب لابن منظور ومن خلال تتبعنا للفعل (سَرَحَ) أنه لم يورد لفظ مسرح أو مسرحية وهذا ربما راجع إلى حداثة مصطلح المسرح.

كما أن لفظة المسرح مرتبط بالمرعى أو المكان التي تسرح إليه الماشية، وهو يدّل على البيئة العربية القديمة.

أما المعجم الوسيط فإنه يورد تعريفا يختلف عن التعريف السابق قليلا بحيث جاء فيه «تسَرح، تسرَحًا وسُرُوحًا خروج بالغداة ويقال: هو تَسْرَحُ في أعراض الناس يغتابهم، سَرّح تسرحاً: خرج في أموره سهلاً.

1: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، (د،ط)، 1429- 2009م، ج4، ص 549.

المسرح مرعى تَسْرَحُ أي السرح، والمسرح مكان تمثل عليه المسرحية و (ج) مَسَارحُ، والمسرحية قصة مُعدّة للتمثيل على المسرح»[1].

ومنه فإن مصطلح المسرح تطور فأصبح يدل على المكان المعدّ للتمثيل، والحركة، والرقص عن طريق مجموعة من الأشخاص أي الممثلين فوق خشبة المسرح أمام جمهور من المتفرجين أما فيما يخص المسرحية فهي كل نص كتب وأخرج للتمثيل بهدف العرض أمام الجمهور.

أما لفظة المسرح في معجم الشامل فهو « مرعى السّرْح والجمع مَسَارِحٌ والمسرح في عصرنا خشبة مرتفعة يقوم عليها الممثلون عند تمثيل أدوارهم»[2].

أي أنه خشبة مرتفعة يقوم عليها الممثلون عند التمثيل وانطلاقا من هذه التعاريف نستنتج أن كلمة المسرح تشمل على عدة معاني منها "الموضع" و"المكان" و"خشبة مرتفعة" وكلها توحي إلى حيز مكاني كما أن كل المعاجم تتفق على مادة (سَرَحَ).

المسرح اصطلاحا:

تواردت تعريفات شة للمسرح وهي أوسع وأعمق من التعريف اللغوي، فيرى "أحمد إبراهيم" أن «أصل كلمة مسرح "Theater" تعود للكلمة اليونانية Theaton التي تعني مكان الفرجة والمشاهدة»[3] فالكاتب اكتفى بإرجاع كلمة المسرح إلى مكان الفرجة والمشاهدة فقط.

1: إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار:معجم الوسيط، دار الدعوة، استنبول عزكدة، ط2 ، 1380 هـ- 1960 م، ج 1 ،ص 474 - 475

2:عبد المنعم سيد عبد العال : الشامل لمجموع التصحيح و التكسير في اللغة العربية ، مكتبة غريب ،ط1403،1هـ ،1982م،ج 2 ، ص234

3 : أحمد إبراهيم : الدراما و الفرجة المسرحية ، دار الوفاء ، الإسكندرية ،ط1 ،2006 م ص37.

أما عند "ماري الياس وحنان قصاب" «نجد أن لفظة المسرح تستخدم للدلالة على شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية القصة... كما تستخدم للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدي الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى...وتدل أيضا على المكان الذي يقوم فيه العرض»[1].ونستنتج من هذا التعريف أن المسرح فن من الفنون ،يتميز بثنائية تلازمية هي: النص و العرض .

ولعل التعريف الأكثر شيوعا وشمولا هو «أنه عبارة عن رواية تمثيلية تجري حوادثها على المسرح (خشبة في قاعدة أو شارع) ويحضر لها جمع من الناس، وهي قصة فنية حوارية مأساوية أو هزلية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق الممثلين لكل منهم دوره المنوط به»[2]. وانطلاقا من هذا التعريف نرى أن المسرحية ماهي إلا رواية كتبت نصًا لتجري حوادثها على خشبة المسرح، وهناك جمهور يحضرها، ويشاهد العرض الذي يقدمه الممثلين الذين منقسمين حسب أدوارهم المطالبين منهم. فالمسرحية إن لم تمثل فإنها تفقد قيمتها و أهميتها و تجعل منها مجرد نصوص مدونة على صفحات الكتب و المجلات .

هذه التعاريف تخص المسرح بصفة عامة أما مسرح الطفل، فلقد أخذ حيزًا كبيرًا من التعاريف ففي معجم المصطلحات الدرامية «مسرح الأطفال هو المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصا لمشاهدين من الأطفال: وقد يكون اللاعبون كلهم من الأطفال الراشدين أو خليط من كليهما معًا وعلى هذا فالمفعول الأساسي في التخصص هو

1: ماري الياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي مصطلحات و مفاهيم المسرح و فنون العرض عربي انجليزي ، فرنسي ، مكتبة لبنان الناشرون ،لبنان ،ط2 ، ص424

2 :عبد الرحمن بن عمر: لغة المسرح بين الفصحى والعامية، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2012-2013، ص 11.

جمهور النظارة من الأطفال الذين أتيحت لأجلهم العملية المسرحية نصا و أخراجا »[1]. ومسرح الطفل كأي مسرح آخر له مكان، حجرة، أو صالة مخصصة لتقديم العروض المسرحية التي أنتجت خصيصا لمشاهدين من أطفال، فقد تكون الشخصيات التي تقوم بعرض المسرحية كلها من أطفال، أو خليط من أطفال وكبار والمهم في ذلك أن يكون جمهورها من أطفال.

ويصف "جولد برج "مسرح الأطفال يمكن وصفه بأنه تجربة مسرحية متكاملة الشكل حيث تعرض فيه المسرحية أمام متفرجين من الأطفال...»[2].ومن خلال هذا التعريف نستنتج أن مسرح الطفل هو مسرح أنتج من قبل مخرجين متخصصين في هذا المجال و يجب أن يكون المسرح مهيأ بكل لوازم العرض المسرحي من ديكور، إضاءة، ملابس، موسيقى...من أجل توفير جو ملائم للأطفال، وتفعيل ملكة الخيال لديهم، وكذلك معايشة الأحداث واندماجهم مع المسرحيات.

أما "سهيرة عبد الحميد" فإنها تعرف مسرح الطفل «باعتباره ذلك المسرح البشري أو العرائيسي الذي يقوم بعملية توجيه للأطفال، نحو اكتسابهم لمجموعة من الخبرات، المعارف، المهارات، والأفكار الثقافية، والأدبية والفنية، والعملية، لتساعدهم على تنمية الحس الجمالي، الخلقي، الفني لبناء شخصية إنسانية متكاملة ومتزنة»[3].وعلى حد تعبير الكاتبة فإن مسرح الطفل قد تكون شخصياته بشرية (أطفال، أو كبار في السن) أو قد تكون شخصيات غير بشرية مثل مسرحيات خيال الظل، أو مسرحيات الدمى وعرائس الخيوط...

1- محمد فوزي مصطفى: أدب الأطفال الرحلة والتطور، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1،2014، ص219.

2-المرجع نفسه، ص 219.

3- إيمان العربي النقيب: القيم التربوية في مسرح الطفل، دار المعرفة الجامعية، ط1، سنة 2002، ص 97.

المهم في ذلك أن تكون هذه المسرحيات هادفة، أي لها دور تؤديه وهي توعية الأطفال واكتسابهم لمجموعة من القيم الاجتماعية، والدينية، والخلقية باعتبار أن المسرح أهم الوسائط التربوية.

كما أن مسرح الأطفال هو «مجموعة العروض المسرحية العرائسية، البشرية التي يقدمها المسرح الاحترافي للطفل، ويؤدي الأدوار فيها أشخاص، مع مجموعة من الدمى والعرائس، سواء أكانت عرائس قفاز ،أم عرائس خيوط، أم عرائس ظل الخيال، إضافة إلى عروض المسرح الأسود*»[1].

ومن خلال هذا التعريف نرى أن أبطال مسرح الطفل قد يكونوا أشخاصا أو مجموعة من الدمى، والعرائس سواء كانت عرائس القفاز، أو عرائس الخيوط ،أم عرائس ظل الخيال.

ونستنتج من هذه التعاريف كلها أن مسرح الأطفال هو مسرح متكامل بحيث له مخرجين متخصصين في هذا المجال، وكتاب ممارسين ومطلعين على مسرح الطفل بشكل خاص وأدب الطفل بشكل عام، وكذلك يتوفر مسرح الطفل على شخصيات بشرية (أشخاص، أطفال...)أو غير بشرية (عرائس، حيوانات...) والأهم من ذلك لها جمهور يتابعونه وهم فئة الأطفال، كما أن موضوعات مسرح الطفل تتماشى مع أعمال الأطفال بحيث أنها تهدف إلى التوعية ونشر بعض السلوكات الأخلاقية، ومحاولة القضاء على بعض الآفات الاجتماعية فمسرح الطفل اهتم بالطفل لكونه البدرة الأساسية في المجتمع، وصلاح المجتمع يبدأ من الأطفال، ومن الفوائد الأكثر أهمية في مسرح الطفل أنه يجمع بين المتعة والفائدة، فبعد انتهاء من المسرحية يخرج الأطفال منها وهم مشبعون بالعديد من القيم، كما أنه مناسب

1- المرجع السابق، ص 97.

*المسرح الأسود: "هو مجموعة من العروض، يقدمها مسرح العرائس يتم على وجود أشكال ملونة أو بيضاء، يتم تحريكها أمام حلفية سوداء معتمة لاتعكس الإضاءة ."

لجميع الفئات العمرية الخاصة بالأطفال سواء من حيث اللغة البسيطة والسهلة، إضافة إلى الموضوع وحتى الشخصيات المكلفة بأداء الأدوار.

مسرح الطفل عند العرب:

إذا تحدثنا عن الوطن العربي فإن مسرح الطفل تأخر عمومًا عن الركب العالمي فلقد كان الأوروبيون هم السباقون إلى الاهتمام بمسرح الطفل.غير أن بعض الدراسات أثبتت العكس وأقرّت أن مسرح الطفل موجود في الثقافة العربية مند القديم، وخاصة عند الفراعنة في مصر وذلك من خلال ما يعرف ب "مسرح الدمى" «فلقد عثر على بعض الدمى في مقابر بعض أطفال الفراعنة، كما أشارت بعض الرسوم المنقوشة على الآثار الفرعونية إلى حكايات وتمثيليات حركية موجهة للصغار، وكان المسرح المصري القديم يجدب الأطفال، فكانوا يشاهدون المسرحيات أو الاحتفاليات التي تقام في المعبد، أو على مراكب النيل»[1].ومن هنا فإننا نرى أن مسرح الطفل موجود في العالم العربي مند القديم وهذا ما أثبتته الآثار المنقوشة عند الفراعنة في مصر.

كما تبين لنا أن مسرح العرائس كانت انطلاقاته الأوّلى في مصر ونستنتج من هذا أن العرب كانوا هم السباقين إلى هذا الفن، ومنه فان مسرح الطفل ليس فنًا دخيلا عليهم، وإنما كان متجدرا مند القدم، فلقد كان الفضل للمصريين القدامى في إضافة هذا الفن للعرب من خلال تقديمهم مسرحيات للأطفال وكان ذلك في صور (حواديث حركية) تساهم في التسلية وإدخال المرح في نفوس الأطفال، إضافة إلى كونها أحد الوسائل وأهمها لتعليم الأخلاق والدين.

1- فوزي عيسى: أدب الأطفال شعر، مسرح الطفل، القصة، الأناشيد، دار المعرفة الإسكندرية الجامعية، (د،ط)، 2008، ص 78.

ففي عهد الفراعنة «قدمت العديد من المسرحيات للصغار منها "ايزيس، وأوزيس"،"الفلاح الصغير"،و"سنوهيث الراعي"...ليبهج الأطفال مند أربعة ألاف عام»[1].ولكن ما يلاحظ أن هذه المسرحيات لم يكن لها مكان مخصص للعرض (مسرح) وإنما كانت تعرض في المعابد وفوق مراكب النيل وكان هدفها الأساسي هو جذب الأطفال وتسليتهم.

وبعد مسرح العرائس ظهر فن آخر وهو مسرح "خيال الظل" الذي يمثل البدايات الأولى لنشأة مسرح الطفل في العالم العربي. «وخيال الظل هو نمط من أنماط العرائس أو الشخوص المتحركة، وشهد ولادته الحقيقية على يد "ابن دنيال الموصلى" في القرن السابع الهجري حيث كان سراة الناس وأثرياؤهم، في أول الأمر يستقدمون المخايلين (اللاعبين بخيال الظل) في حفلاتهم ولياليهم اللاهية مثلما يستقدمون كبار القصاصين والمنشدين والمغنيين، حتى إذا ما تلقفه الشعب من سائر سواته إلى مجالات أفراحه كثير المخايلون وتطورات ألعابهم وفنونهم، وطفقوا يجربون القرى وأحياء المدن في موالد الأولياء والمناسبات الدينية والقومية، ويقومون بالترفيه عن المدعوين في حفلات الزواج والختان، ويعرضون باباتهم (تمثيلياتهم الظلية) في المقاهي وبعض الحانات والأسواق»[2]. ولد مسرح خيال الظل على يد الأثرياء وأغنياء الناس، فكانت هذه المسرحيات تعرض في حفلاتهم ولياليهم اللاهية، ثم انتقل هذا الفن إلى الحفلات الدينية والقومية، والزواج، والختان...

وما نلاحظ كذلك أن مسرح خيال الظل في بدايته لم يكن موجهة إلى فئة الأطفال دون غيرهم، وإنما كان يقدم لكافة الناس وجميع الفئات، إلا أن هذا النوع من العروض المسرحية كانت تجدب الأطفال إليها، وكانت تثير ملكة الخيال لديهم وتغذيها، «وقد اتخذ

1- إيمان العربي النقيب: القيم التربوية في مسرح الطفل، دار المعرفة الجامعية، ط1، سنة 2002، ص 97.

2- فوزي عيسى: أدب الأطفال، الشعر، مسرح الطفل، الأناشيد، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، (د،ط)، 2008، ص 71.

من هذا الفن شكلا بدائيا، فكان هذا المسرح عبارة عن حاجز خشبي يعرض في صالة يفصل المشاهدين عن اللاعبين وقد أتاح هذا الفن لظهور فن آخر من أنماط العرائس وهو فن القراقوز وكانت هذه الفنون الشعبية بمثابة إرهاصات لمسرح الطفل العربي بحيث كانت تجدب الصغار والكبار على السواء، فيتحلقون حولها، وينبهرون بما تقدمه من حكايات تحقق لهم المتعة والإضحاك وتستثير أخيلتهم وتمزج الواقع بالخيال»[1].فلقد كانت شعبية كبيرة لفن القاقوز بحيث كانت تجدب الصغار والكبار بسبب موضوعاتها التي تمزج الخيال بالواقع، أي أنها تعالج الواقع المعاش بطريقة هزلية مما توفر من متعة وترفيه عن النفس.

أما في العصر الحديث فلقد تزايد الاهتمام بمسرح الطفل في العالم العربي، فقد تم إنشاء أول مسرح للعرائس بمصر في«أوائل الخمسينيات وبالتحديد في العاشر من مارس عام (1909)، حيث قدم هذا المسرح أول عروض المسرحية بعنوان الشاطر حسن، وإبان ذلك كان قد بدأ الإعلان في سبتمبر عام 1908، عن الحاجة إلى فنانين في مختلف الهوايات الخاصة بالمسرح، والذي حضر لتنفيذ مشروعه خصيصًا فريق من خبراء مسارح الأطفال برومانيا، ولم يكن مسرح العرائس في هذا الوقت ذلك المبنى أو المجمع الضخم المعد لتقديم كافة أشكال العروض والذي تتسع صالته المجهزة لعدد 370 مشهدا كما هو الحال الآن، حيث بدأ هذا المسرح في تقديم عروضه من خلال إحدى صالات دار الأوبرا المصرية، ثم انتقل إلى معهد الموسيقى العربية، إلى أن تم افتتاح مبناه الحالي القابع بميدان العتبة بالقاهرة 1964»[2].ومن هنا نرى أن مسرح الطفل في مصر بدأ يتطور شيئا فشيئا عن طريق الانفتاح عن الغرب ولتأثر بهم والاستعانة ببعض الخبراء الأوروبيين لمساعدتهم، كما خصصت أماكن لعرض المسرحيات مثل صالات دار الأوبرا والمعاهد الموسيقية...، إلى أن

1- المرجع السابق، ص 71.

2- إيمان النقيب: القيم التربوية في مسرح الطفل، دار المعرفة الجامعية، ط1، سنة 2002، ص 97-98.

افتتح المسرح الحالي التي تقدم فيه مسرحيات للأطفال، كما تزايد عدد الجمهور والإقبال على المسرح.

وفي الأخير ما نلاحظ أن المصريون قد أولوا اهتمامًا كبيرًا بأدب الطفل وخاصة مسرح الطفل مند القديم لهذا أصبحت متفوقة في مجال الدراسات و خاصة منها المتعلقة بالطفل على المستوى النظري والتطبيقي، بل نجد الكثير من المجلات والصحف ،والمطبوعات ،والكتب النقدية المتخصصة في دراسة مسرح الطفل وقد انتشرت في العالم العربي مند فترة مبكرة وبالتالي فلقد كان لبعض المجلات المصرية آثار إيجابية ومثمرة على حركية أدب الطفل في بقاع العالم العربي وبعد ظهور الفن الموجه للأطفال انتقل إلى سوريا.

مسرح الطفل في سوريا:

كان ظهور المسرح في سوريا مند زمن قديم بسبب الاستقرار السياسي الذي عاشته سوريا وكذلك الاحتكاك بالثقافة الأوروبية.

«وفي عهد ولاية الوالي صبحي باشا حضرت إلى دمشق فرقة مسرحية من فرنسا وقدمت عرضا مسرحيا في "مدرسة الكزارية"، وقد حضرها "القباني" وأخذ فكرة عن المسرح والتمثيل والممثلين»[1]، وهذا يدل على أن مسرح الطفل في سوريا كانت بدايته عن طريق زيارة الفرق المسرحية الفرنسية ويعني هذا أن مسرح الطفل في سوريا كان تقليدا و محاكاة للمسر الأجنبي و بذالك فانه لم يأتي بالجديد حتما أن موضوعاته كانت بعيدة عن المجتمع العربي و السوري بصفة خاصة .

وبعدها أخذ "أبو الخليل القباني" الفكرة من المسرحيات التي شاهدها «ووضع أسس للمسرح الغنائي العربي حيث نقل الأغنية من التخت الشرقي لكي يضعها على المسرح، وقد استمد

1- نقاش غالم: مسرح الطفل في الجزائر ، دراسة في الأشكال والمضامين، مذكرة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، سنة 2010- 2011، ص 119.

القباني مسرحياته من التراث العربي الإسلامي، فيما عدا مسرحية واحدة ترجمها عن الفرنسية للكاتب راسين، والطابع الغالب على هذه المسحية هو الإنشاد الفردي والجماعي بالإضافة إلى الرقص العربي السماعي»[1].

ومن هنا يتبين لنا أن تأثر الرائد المسرحي القباني لم يكن تأثر أعمى فهو لم يعمد في مسرحياته إلى الاقتباس، وإعادة إنتاج كل ما شاهده في المسرحيات الفرنسية، وإنما ذهب وانهمل من التراث العربي الإسلامي، باستثناء مسرحية واحدة ترجمها عن الفرنسية.

كما نجد أن الغناء كان فيها ممزوج بين أداء فردي وفرق غنائية جماعية، إضافة إلى الرقص العربي وهذا يدل على مدّى بهجة وحيوية المسرحيات التي أنتجها.

ولكن لم يدم مسرح القباني طويلا بسبب حملات التشهير ضده والتي جعلت السلطان "عبد الحميد" يغلق مسرحه وسافر إلى مصر.

«وقد ظهرت بوادر النهضة المسرحية الحديثة في سوريا في الستينيات حيث أسست الدولة "فرقة المسرح القومي" وفي عام 1976م، قدم "عبد الله ونوس" "حفلة سمار من اجل 5 حزيران" ثم قدم بعدها "لعبة الدبابيس"، وبعد ذلك ظهر "محمد الماغوط" ثم "غوار" ومن أهم مسرحياته "غربة" و"تشرين"»[2]. وما نلاحظ أن فترة الستينات بدأ اهتمام الدولة السورية بمسرح الطفل وأسست فرقة المسرح القومي، التي ظهر على أثرها كتاب ومخرجين مثل محمد الماغوط وغوار...وأنتجت العديد من المسرحيات على إثرها.

وبد تفعيلة مسرح الطفل في سوريا في السبعينات، «والملاحظ في هذه التجربة بجميع أشكالها كانت تحت إشراف منظمة طلائع البعث في منتصف السبعينات من خلال مهرجان

1- محمد مبارك الصوري: مسرح الطفل وأثره في تكوين القيم والاتجاهات، حوليات كلية الأدب، الحولية الثامنة عشر، الرسالة الرابعة والعشرون، 1997، ص22.

2- حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تربية الطفل، دار الفكر، القاهرة، مصر،ط1 ،ص20

فني تقيمه في المحافظات ويشكل المسرح أحد البرامج هذا المهرجان إلى جانب عروض العرائس والمسرح الغنائي الذي لقي إقبالا كبيرا، وإذا بحثنا في نصوص المهرجانات نجدها قصيرة تصلح كفواصل مسرحية مدرسية وتعرض كمسرحيات عرائسية للصغار سيطر فيها التوجه السياسي على النشاط الثقافي»[1]، فرغم التجارب المسرحية في سوريا خلال المرحلتين الستينات والسبعينات ودعم الدولة لمسرح الطفل، إلا أن هذا المسرح مازال بعيدا عن الاحترافية مثله مثل باقي دول العالم العربي لأسباب تعود بالدرجة الأولى إلى الموضوعات التي تناولها مسرح الطفل، إذ تفوق عمر الطفل وميولاته و قدراته العقلية والتأويلية بحيث يشير "أحمد يوسف" وهو أحد كتاب السوريين في مسرح الطفل «إلى أن الكتابة في هذا الفن في بلده لازالت بعيدة عن المعايير اللازمة نظرا لعجز الكتاب عن تحقيق الموازنة بين الجانبين التربوي والتعليمي وجوانب الترفيه والتسلية ويعطي أمثلة بمسرحيتي "نادر عقاد" "العم المسعود" و"الصندوق العجيب"، كما يشير كذلك إلى مسألة المؤلف التي يعتبرها ايجابية في بعض جوانبها، إلا أنها تجعل النص غير متجدد ولا يتيح تعدد القراءات، إضافة إلى أن الاختصاص مطلوب في العمل الفني عامة والمسرح بصفة خاصة... »[2]، وموضوعات مسرح الطفل في سوريا تدور حول القضايا القومية الوطنية فمضمونها بعيد عن عالم الطفل وميوله لذلك يشهد على فشل مسرح الطفل في سوريا في بداية تجربتها، فموضوعات مسرح الطفل تصلح لمسرح الكبار والشباب والطبقة النخبوية باستثناء فئة البراعم والأطفال الذين يميلون إلى الخيال والتشويق والمتعة...

وبعد تناولنا لمسرح الطفل في سوريا ننتقل إلى بلاد عربية أخرى اهتمت بمسرح الطفل وهي دولة العراق

1- نقاش غالم: مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، مذكرة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، سنة 2010- 2011، ص 120.

2- المرجع نفسه ، ص 121.

مسرح الطفل في العراق:

رغم تأخر ظهور مسرح الطفل في العراق، إلا أنه بمجرد ظهوره انتشر انتشارا كبيرا بحيث تدار حركة نشطة للمسرح بعامة ، إذ أنشأت الحكومة العراقية أول مسرح قومي في بغداد ،على نفس النظام المسرحي الذي أنشأه في مصر رائد المسرح المصري الأستاذ زكي طليمات عام 1932 م»[1].

و الواضح أن المسرح في العراق كان متأثرا بالمسرح في مصر ،و ماهو جليا أن المسرح العراقي ساري على خطى المسرح المصري و باعتباره الأسبق ظهورا ،و على أثره « تأسست أول فرقة مسرحية محترفة (للكبار) في العراق عام 1927 م علي يد حقى الشبلي الذي أنشأ أيضا قسما للمسرح بمعهد الفنون الجميلة ببغداد و رغم النشاط الطويل و المستمر للمسرح العراقي فان مسرح الطفل لم يظهر بوصفه مسرحا محترفا إلا عام 1970 م»[2].

و الملاحظ أن مسرح الطفل في العراق تأخر بالنسبة لمسرح الكبار و يرجع بعض الباحثين في العراق إلى أن « تاريخ أول مسرحية في العراق إلى عام 1893 م حين كتب نعوم فتح الله السحار بالموصل مسرحية "لطيف و خوشابا " معربة عن الفرنسية ،و جعل هدفها حب الوالدين كي يحسنوا تربية أولادهم و ليتركوهم يفعلون ما يشاءون»[3]

و نرى أن الانطلاقة الفعلية لمسرح الطفل في العراق كانت 1893 م ، رغم أنها كانت تهدف الوالدين أكثر منها من الأبناء لكن موضوعها يدور حول الأطفال و كيفية المعاملة معهم من قبل الأولياء من أجل تربيتهم تربية حسنة أما «في عام1969 م أنشأت

1-عبد الرحمن الهاشمي وآخرون: أدب الطفل و ثقافته، دار الثقافة، (د،ط)، 2014 ،ص65 .

2 -محمود حسن إسماعيل: أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1 ،2004 م، ص239 .

3-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، دار عالم المعرفة، ط2، 1999م ،ص304 .

الحكومة العراقية أول مسرح قومي في بغداد ، و بعد عام قدمت فرقة هذا المسرح و لأول مرة مسرحية للأطفال»[1].

ونستنتج أن في عام 1969 م بدأ الاهتمام بمسرح الطفل أكثر بحيث أنشأ مسرح قومي في بغداد و نتج العديد من المسرحيات الموجهة إلى هذه الفئة العمرية من قبل الفرق المسرحية التابعة له.

و انتقل مسرح الطفل إلى المدارس «فقد قام المسرح المدرسي بالدور الرئيسي في ظل غياب مسرح الطفل ، وقد تطور هذا المسرح بفضل جهود خريجي معهد المسرح الذين حملوا لقب مدرب مسرحي ضمن نظام خاص للمسرح المدرسي أخد عن المسرح المدرسي المصري».[2]

ونرى هنا أن مسرح الطفل انتقل إلى الأماكن وجود الأطفال وهي المدارس من أجل نشر المعارف بهدف التعليم و التربية ، و كان هذا من قبل خرجي المعاهد و نلحظ كذلك أن المسرح المدرسي للطفل في العراق كان متأثرا بالمسرح المدرسي المصري ،و من مواضيع المسرحيات التي كانت تقدم للأطفال في العراق ،كانت معظمها متعلقة بالسياسة و رجال الدولة الذي « قل أن يهتم قادته – و معهم أصحاب القرار السياسي عموما – بالعناصر الفنية و الجمالية و الأهداف التربوية في مسرح الطفل ،بقدر اهتمامهم بالأهداف السياسية وهو الأمر الذي كثيرا ما تكرر في البلاد العربية التي اعتنقت الاشتراكية و جعل هذا المسرح يتعثر كثيرا يتعثر النظم السياسية و الأفكار الاشتراكية في هذه البلاد»[3].

1-محمود حسن إسماعيل: أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة ،ط1 ،2004 م، ص240 .

2-المرجع نفسه، ص240.

3-المرجع نفسه، ص 240 .

ومسرح الطفل في العراق كان بعيدا عن الفئة الموجهة إليها بسبب مواضيعها المتعلقة بالسياسية و البلاد ،التي تفوق عمرهم و قدرتهم الخيالية ،و سعة استيعابهم مما يخلق في نفسهم الملل و النفور من هذا النوع من المسرحيات

والأطفال بطبيعتهم يميلون إلى السلام و الحب و الجمال و كل معاني البراءة و الطفولة إلا أن هذا النوع من المسرح في العالم العربي لم يمتثل إلى هذه القواعد الفنية مما جعله بعيدا كل البعد عن مسرح الطفل .

وبعد تطرقنا إلى بعض الدول العربية التي برز فيها مسرح الطفل بكثرة ننتقل الى دراسة ظهور هذا الفن في بلادنا و مراحل تطوره .

مسرح الطفل في الجزائر:

أما إذا عدنا إلى الجزائر فإن أول ملاحظة يمكن تسجيلها هو تأخر ظهور الفن المسرحي في الجزائر بسبب ظروف سياسية واجتماعية عاشها الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي، والسياسة القمعية المنتهجة ضد الوسائل التعليمية والثقافية، وإن ظهر المسرح الجزائري في هذه الفترة فانه لم يخصص مسرح للأطفال، وإنما ظهر بشكل عام بحيث كانت المسرحيات التي تعرض صالحة لكل فئات المجتمع، أي الكبار، وحتى الصغار بحكم موضوعاتها التي كانت مناسبة لكل الفئات العمرية.

و إذ كان الطفل الجزائري يلقي بعض ما يوجه إليه في ثنايا المسرحيات فالطفل آنذاك لم يستطع أن يعيش أحلامه البريئة، ويعمل على تحقيق طموحاته، وطفولته تنتهك بالقمع، والجوع والمرض...

ففي هذه الفترة ظهرت العديد من المسرحيات التي أنتجتها "جمعية لعلماء المسلمين" و"الكشافة الإسلامية"، وكانت جلّ المسرحيات تعرض في المدارس بهدف تعليمي تربوي، مثل "مسرحية بلال" سنة 1938 التي أنتجها "محمد العيد آل خليفة" والمسرحيات التي كتبها

"محمد الصالح رمضان" كمسرحية الناشئة المهاجرة، والخنساء، ومسرحية مغامرات كليب وغيرها من المسرحيات التي كتبت باللغة العربية الفصحى، بحيث كان هدفها الأول تعليمي، تربوي .

وبعد الاستقلال أخذ المسرح الجزائري بصفة عامة ومسرح الطفل بصفة خاصة يأخذ مكانته تدريجيا، إذ بدأت بتشكل الفرق المسرحية بحيث «تكونت أول فرقة مسرحية للطفل عام 1967 في باتنة، وهي أول فرقة تقيم عروضا للطفل، وهي التجربة الأولى على هذا المستوى الوطني وقد كانت هذه الفرقة مدرسية أي تنتسب للمسرح المدرسي، وهذا "بمدرسة ترشيح المعلمين"، وأقامت الفرقة عروض لاقت إعجاب الأطفال آنذاك والكبار أيضا، ومن عروضها المسرحية نجد: "سقوط غرناطة" كما أن الفرقة كانت تقيم عروض مسرحية في "قاعة الوداد " "بالمسرح الجهوي بباتنة" وفي عام1968م»[1]، بدأ الاهتمام بمسرح الطفل يزداد قوة، وقدمت الدروس حول المسرح، وكذا محاولة تعميم فكرة إنشاء الفرق المسرحية الخاصة بالطفل بكامل التراب الوطني، وأنشئت الفرق المسرحية في ولايات الوطن، وخصصت المدارس أوقات لتقديم العروض المسرحية للأطفال، بإشراف المعلمين، وقد لقت هذه المسرحيات المدرسية إعجاب لدى الأطفال ونجاحا كبيرا.

«وفي عام 1970 أنشئت "شبيبة فرقة جبهة التحرير الوطني" بباتنة وقدمت مسرحية "فاقو"، وقد نال هذا العرض إعجاب الأطفال وجابت المسرحية ربوع الوطن»[2].

بالإضافة إلى المسرحيات المكتوبة باللغة العربية الفصيحة، وقدمت كذلك للأطفال مسرحيات عامية، أي أنها كتبت باللغة الدارجة، ولاقت هذه المسرحية إعجاب الأطفال بسبب لغتها المفهومة وهي اللغة العامية وكذلك طابعها الفكاهي الذي كان يضحكهم لساعات طويلة .

1- راقية بقحة: مسرح الطفل التجربة والافاق، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، وزارة الثقافة الجزائر، (د،ط)، (د ت)، ص 148.

2- المرجع نفسه، ص 148.

«كما قامت "فرقة المستقبل" التي أنشأتها مديرية الشباب والرياضة، ومن عروضها المسرحية نجد: مسرحية " عبد المؤمن بن علي الندرومي الجزائري" وأيضا "مسرحية الثورة"، وقد ذاع صيت الفرق المسرحية بباتنة نظرا لما فيها من طبيعة ساحرة»[1]، وقدرة كبيرة على إلهام المبدعين ففي عام 1972 أقامت فرقة "المعذر" بباتنة العديد من العروض المسرحية وشذت إليها أنظار الأطفال و من المسرحيات الخيل، القدس، مسيرة الثورة ومن بين العروض المسرحية التي أخرجتها دار الثقافة نذكر "الحمامة" "الفلقة" "خلف الدور" "الأرض" "الساقية المهجورة" ومن بين الفرق المحلية لباتنة نجد فرقة التحدي و من بين مسرحياتها "مسرحية الرشوة"،"سي مفتاح" "الدجال"».[2]

وما نلاحظ أن فترة السبعينات كانت مرحلة خصبة بالنسبة لمنطقة باتنة بحيث أنتجت العديد من المسرحيات كانت في البداية غير مخصصة للأطفال فقط وإنما لجميع الفئات العمرية وهذا من خلال مسرحية "فاقو" و"مسرحية الثورة"...ومواضيع هذه المسرحيات سياسية، اجتماعية وهدفها تعليمي تربوي، ولكن خلال سنة 1972م نجد أن مسرح الطفل بدأ يتشكل لنفسه مكانا وهذا ما نراه من خلال عناوين المسرحيات التي هي مناسبة لمواضيع الأطفال مثل "البخيل"، "القدس"، "الحمامة"، "مسيرة الثورة"، "الفلقة"...

«وفي هذه المرحلة –السبعينيات– تشكل فريق يعهد إلى تشكيل مسرح الأطفال في "وهران" وكان "علولة" وراء إحداث هذه الورشة ليستمر بعده في إدارة المسرح والإشراف على الورشة "كاتب سعيد"، ضمن هذا الإطار تمت كتابة وإخراج أول مسرحية للأطفال أنجزها مسرح تابع للدولة: "مسرحية النخلة" كان ذلك في 1976 ولا تعمر المسرحية طويلا ولا يستأنف نشاط

1– المرجع السابق، ص 148.

2_ المرجع نفسه، ص149

ورشة مسرح الأطفال إلا في أول مارس من السنة 1979م بعضوية "غوتي عزري" رئيسا، و"موفق جيلال" مخرجا»[1].

ونلحظ في هذه الفترة الانتشار السريع لمسرح الطفل في الأوساط الجزائرية بحيث انتقل من باتنة إلى وهران، وقدمت فيه أول عرض للأطفال وهي مسرحية "النخلة" التي لقت نجاحا كبيرا في الوطن،فالنخلة هي رمز للنشاط والتعاون والتضامن، فحسب رأي فإن الكاتب قد نجح في اختيار هذا الموضوع، كما أحسن في اختيار هذا العنوان المناسب للفئة العمرية للأطفال، بحيث أن العنوان مشبع بالرموز والإيحاءات والتأويلات.

ومن المعروف أن الأطفال يميلون إلى الأشياء المجسدة مثل النباتات والحيوانات وهذا النوع من المسرحيات يجدب الأطفال إليها ولا ينتابهم الضجر خلال مشاهدتها مما ينتج بذلك استيعابهم للمغزى والأهداف من عرض المسرحية «وقد اختتمت هذه المسرحية في إعادة الحياة للنخلة، فطارت النحلة من جديد وجابت ربوع البلاد حيث تفرج عليها الأطفال 400 مرة ومثلت الجزائر في المهرجان الدّولي للمسرح والعرائس في بالسكونيالا في بولندا في سنة 1980»[2].

فالنحلة الكائن الصغير تحرر مثل تحرر الجزائر واستقلالها من فرنسا وبالرغم من أن موضوعها بسيط إلا أن هدفها كبير سياسي واجتماعي.

وفي فترة الثمانينات «ظهر لأول مرة المهرجان الوطني لمسرح الأطفال بمدينة "قسنطينة" عام 1983م الذي شاركت فيه أيضا فرق الهواة ولتحقيق ذلك بدأ المسرح الإقليمي لمدينة

1- أحمد حمومي: المسرح في وهران بعد الاستقلال، دار رفار، الجزائر،(د.ط)، (د،ت)،ج2 ،ص183 .
2- المرجع نفسه، ص 189.

"وهران" عام 1985م بتخصيص قسم لمسرح الأطفال والتي لا تزال إلى اليوم تمارس نشاطها ومند هذه السنة وهو يقدم عروضه للأطفال»[1].

ومن العروض التي برزت على الساحة المسرحية نجد مسرحية "الذئب والمعزة" سنة 1983م ومسرحية "البحيرة" «هذه الأخيرة التي تعد من أحسن المسرحيات التي عرضت للأطفال، ليس السبب مضمونها وحسب لكن كذلك العالم العجيب الذي أبدعه المخرج السنوغراف وكانت الاكسوارات تتحول من شكل إلى آخر»[2].

كان مضمون هذه المسرحية قريبا إلى مضمون النحلة من حيث النضال ضد الظلم والتضامن من أجل العيش بكرامة.

فكل من يعيش بجوار البحيرة من خضر وأزهار وحيوانات يعيشون في هناء إلا أن حلّ في أرضهم الطاغية حرقوس وجنوده، مما بدأ الصراع مع الغازي حول الماء الذي يستحوذ عليه بقوة.

«عرفت هذه المسرحية نجاحًا يقترب من نجاح النحلة فقد قدمت في أرجاء الوطن (قرابة 300 مرة)»[3].

ومن الملاحظ أن موضوع مسرحية البحيرة يشبه إلى حد كبير موضوع النحلة وهو سياسي، فكلا المسرحيتين مضمونها هو المحاربة والنضال من أجل الحرية واسترجاع الكرامة، وكل ما سلب بالقوة.

1- ريزوق زغلاش هناء: النص المسرحي للأطفال في الجزائر دراسة في البناء الفكري و التربوي لمسرحيات عز الدين جلاوجي ،مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الأداب و العلوم الاجتماعية، جامعة مسيلة، سنة 2011 -2012 ص56.

2- أحمد حمومي: المسرح في وهران بعد الاستقلال، دار رفار، الجزائر،(د،ط)،(د،ت)،ج2 ،ص193.

3- المرجع نفسه، ص 193.

وفي التسعينات: نجد سلسلة من المسرحيات «لفرق كثيرة في مدينة "عنابة" ومنها فرقة المسرح الصغير، فرقة ورشة مسرح الطفل، جمعية الشهاب، وفرقة بونة للمسرح الصغير، ومن أهم العروض نجد مسرحية "بلاد الخير" و "عمي الغالي" و "عليلو" وقد كانت برئاسة المسرحي المرحوم "أبو بكر مخوخ" وقد ساهمت هذه الفرق في التعريف بمسرح الطفل وصقل عقل الطفل وإعدادهم نفسيا واجتماعيا. ونبقى في عنابة لنشير إلى ورشة المسرح الصغير للمرحوم "عبد الحق بن علجية" ومن أهم عروضه المسرحية "بلاد الخير"»[1].

وفي هذه الفترة ازدهر المسرح الجهوي، بوهران الخاص بمسرح الطفل وقدم لعديد من المسرحيات منها «مسرحية "المسابقة" من تأليف "بيترينسكات" والتي اقتبسها من قصة الأخوين "جرين الفرنسيين"، وقد أشرف على الإخراج "يوسف سعيد" بإشراف من الكاتب نفسه ذلك سنة 1990م وأعيد إنتاجها سنة 2002م مع إحداث تغيرات على مستوى النص والعرض...»[2]، كانت شخصيات هذه المسرحية من حيوانات وتناولت موضوع اجتماعي أخلاقي مضمونها حول الصراع بين الحكمة والتهور، فالهدف من المسرحية هو تعليم الأطفال القيم الأخلاقية في قالب بسيط على ألسنة الحيوانات.

و الملاحظ مما سبق أن مسرح الطفل في الجزائر ظهر متأخرا لظروف سياسية منها الاستعمار الفرنسي الذي تصدي لمختلف الفنون و الأداب التي تعمل على تنوير العقل و أسباب اجتماعية و هي طبيعة العقلية الجزائرية التي تنفر عن كل شيء يخص الفن بصفة عامة و المسرح بصفة خاصة

كما نرى أن مسرح الطفل رغم أنه بدأ الاهتمام به، في الآونة الأخيرة إلا أنه مزال يعاني من عراقيل حدّت من تطوره و وصوله إلى البذرة من بينها نقص الكتاب و المخرجين

1- راقية بقعة: مسرح الطفل التجربة و الأفاق، دار الفيروز للإنتاج الثقافي ، وزارة الثقافة الجزائرية، (د.ط)،(د.ت)، ص150.

2- المرجع نفسه، ص152 .

المتخصصين في هذا المجال، و انعدام الوسائل و المؤسسات التي تدِعم هذا الفن و تسهر على انتشاره ، و نقص كذلك النقاد الذين يرتقوا بهذا الفن عن طريق أرائهم النقدية التي تعمل على تصحيح اعوجاج و أخطاء الكتاب

مسرح الطفل في الدول الغربية:

إذا كان مسرح الراشدين معروفا من العصر اليوناني والروماني...فإن مسرح الطفل بمفهومه ووسائله الذي رأيناه سابقا خلال التعاريف والخصائص يبدو حديث العهد، وإن كانت بوادره الأولى في العهد القديم.

لقد اهتمت الدول الأوروبية بمسرح الطفل اهتماما كبيرا مما ساعد في انتشار هذا الفن في كل أرجاء الدول الغربية.

«وقد عرفت أوروبا مسرح الطفل مند القرن الثامن عشر، ويعد العرض الذي قدمته مدام "ستيفاني جيلينيس" عام 1814م في باريس أول عرض مسرحي قدم للأطفال حتى أن بعض الباحثين يؤرخون بهذا العرض لبداية مسرح الطفل»[1].

«قام بتمثيل هذا العرض للأطفال أبناء الدوق، وكان منهم بعد ذلك ملك فرنسا ولكن يبدو أن مسرح الأطفال لم يغادر القصور، ولم يصبح وسيلة عامة للتثقيف في العالم الغربي إلا بعد الحرب العالمية الأولى التي تركت دمارا كبيرا في العالم الغربي»[2]

وانطلاقا من هذين القولين نستنتج أن مسرح الطفل في أوروبا بدأ خلال القرن الثامن عشر من خلال العرض الذي قدمته مدام ستيفان يدي جيلينيس في بريس.

1- فوزي عيسى: أدب الأطفال الشعر، مسرح الطفل، القصة، الأناشيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د،ط)، 2008، 1429هـ، ص 79.

2- المرجع نفسه، ص 79.

والملاحظ أن هذا المسرح عرض خصيصا للطبقة البرجوازية، وأنه لم يغادر القصور من قبل أطفال موهوبين، أي أنه خاص لمجموعة من الأطفال دون غيرهم، وبالتالي لم يصبح مسرح الأطفال وسيلة عامة لنشر الوعي والثقافة في ذلك الوقت، أما القرن التاسع عشر فإنه يعد البداية الحقيقية لمسرح الطفل في أوربا وهذا راجع للمحاولات المسرحية الرائدة للأديب هانز كريستيان أندرسن عام 1805- 1875م «الذي يعد في طليعة من كتبوا مسرحيات للأطفال، وينظر إليه باعتباره الرائد الحقيقي لمسرح الطفل، وقد حازت أقاصيصه ومسرحياته على شهرة واسعة وترجمت إلى لغات عدة، ومنها (الحورية الصغيرة، عقلة الإصبع، البطلة الدميمة، ملابس الإمبراطور...) ومن أشهر مسرحياته (الحذاء الأحمر) التي أعدها للمسرح الكاتب الأمريكي هانز جوزيف شميت»[1].

ومن هنا فإن القرن التاسع عشر يعتبر الانطلاقة الفعلية لمسرح الطفل في أوروبا والفضل في ذلك يعود للأديب "هانز كريستيان أندرسن" بحيث حازت أقاصيصه ومسرحياته على شهرة واسعة وانتقلت إلى كل أرجاء الوطن والعالم.

«وتعد "الولايات المتحدة الأمريكية" في طليعة الدول التي اهتمت بمسارح الأطفال وقد أنشء أول مسرح للأطفال في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1903م كما أنشء مسرح الأطفال العالمي في "أمريكا" عام 1947م»[2].

وتعتبر الولايات المتحدة الأمريكية من بين الدول الأوائل التي اهتمت بالطفل والطفولة وكل ما يخصها بحيث أنشأت المراكز الخاصة للدفاع عنها، كما اهتمت بمسرح الطفل وشجعته وساهمت في انتشاره، بحيث أنشأت مسارح خاصة بالأطفال كما أنشأت المسرح العالمي للأطفال.

1- فوزي عيسى: المرجع السابق، ص 79.

2- المرجع نفسه، ص79.

وتنافست الدول الأوروبية في الاهتمام بهذا الفن وقامت بتشجيع، وتحفيز الفرق المسرحية عن طريق تقديم الجوائز وإنفاق الملايين من الأموال ودعم المسارح بجميع مستلزمات العرض، كما تنافست كذلك في إنتاج المسرحيات كما وكيفا.

وانتقل مسرح الطفل إلى "ألمانيا"، «فأفتتح أول مسرح للأطفال بمدينة "لا يبزج" بألمانيا عام 1946م، وكان من بين أهدافه إزالة الذكرياتالمؤلمة للحرب في نفوس الأطفال و البدء فنيا و إنسانيا في تحمل مسؤوليات الحياة الجديدة»[1] فبعد الحرب العالمية الأولى و الثانية اكتشف الأوروبيين و خاصة دولة ألمانيا أهمية مسرح الطفل في بناء شخصية الطفل و إعادة تنشئتها تنشئة سوية عن طريق تطهيرها من الدمار ، والفساد الذي خلفته الحرب من أجل بناء المستقبل .

وقد حظي مسرح الطفل في ألمانيا بشهرة واسعة لارتكازه لمعايير و أسس علمية تمثلت في تقديم مسرحيات مختلفة و مناسبة لكل أعمار الأطفال و انقسم جمهور مسرح الطفل إلى ثلاث فئات حسب موضوع المسرحيات المقدمة الفئة الأولى تتراوح أعمارهم ما بين 5 – 7 سنة ، و المسرحيات التي تعرض لهم مناسبة لهذه الفئة بحيث تناولت «حركات بسيطة ممسرحة و مسرحيات موسيقية أو إيحائية مبسطة عن الأوبرا و الباليه»[2].

و مسرحيات هذه المرحلة العمرية الصغيرة مناسبة لقدرتهم العقلية و التخيلية .

أما الفئة الثانية : كانت تتراوح أعمارهم مابين 9 –12 سنوات وقد قدمت لمهم مسرحيات «تتناول واقع الحياة و مسرحيات مغامرات ، إضافة إلى المسرحيات الموسيقية»[3].

---

1 –المرجع السابق، ص79.

2–أبو الحسن سلام: مسرح الطفل(النظرية، مصادر الثقافة– فنون – فنون العرض)، (د.ط)، دارالوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية،.

3–المرجع نفسه، ص61 .مصر،2003 ،ص61

و نلحظ في هذه المرحلة أن موضوع المسرحيات تقدمت و تطورت عما كانت عليه سابقا ، بحيث حاولوا أن يندمجوا الأطفال بواقع الحياة لأنه أصبح يميز بين الخطأ و الصواب أما الفئة العمرية الثالثة فتتراوح أعمارهم ما بين 13 – 14 سنة فأصبح المسرح «يقدم لهم مسرحيات كلاسيكية و أخرى معاصرة و هذه الأعمال إضافة إلى مساهمتهم في تنمية شخصياتهم فإنهم تؤهلهم ليكونوا جمهورا واعيا للمسرح فيما بعد»[1].

ففي هذه المرحلة قامت بإعداد الطفل و تنميته عقليا و تفكيريا ، فأصبح الطفل واعيا ، ناضجا لا تصلح معه مسرحيات بسيطة لأن تفكيره نمى و تطور ، لأنها تبدو له تافهة ، سطحية ، و لهذا ازدادت مهمة مسرح الطفل فأصبح يراعي دوق الأطفال ، و أصبح يعرض مسرحيات مختلفة تتناسب و مضمونها لهذه الفئة العمرية .

و مما سبق ذكره يتضح لنا أن مسرح الطفل عند الغرب يلقي اهتماما بالغا و عناية فائقة من طرف الهيئات الثقافية المسؤولة عنها على اعتبار مسرح الطفل جهازا كاملا تنبطق منها مختلف القيم التعليمية، و التربوية و النفسية.

تعريف التشكيل الفني:

لقد اختلف الأدباء ،و الفنانون ، و الفلاسفة ،و النقاد في تعريف التشكيل الفني ،اذ أنه لا يوجد تعريف جامع فاصل فيه .

«فلقد ساد مفهوم خاطئ بين كثير ممن لا تربطهم صلة بفروع الفن التشكيلي و مجلات أنشطة المتعددة مؤداه أن الفن التشكيلي هو فرع تطور منفصلا عن الفنون الجميلة ،و هذا

1–المرجع السابق، ص 61 .

غير صحيح إذ تشترك الفنون الجميلة مع الفن التشكيلي في استخدام نفس الخامات – بالتعبير عن معان و مواضيع مفهومه واضحة المعالم و التفاصيل»[1].

و من هنا يتبين لنا أن التشكيل الفني هو فرع من فروع الفنون الجميلة إذ تشترك معها باستخدام المادة و المواضيع المتطرقة إليها و منه فان التشكيل هو :«كافة الفنون التي يستخدم مفردات الشكل ،كاللون و المساحة و الخط و الكتلة في التعبير عن انفعال أو موضوع داخل قالب منظور يدرك أساسا من خلال الرؤية ، و إن تضافرت معها حواس أخرى لاستعاب ما يحتويه العمل أحيانا من ملامس ، أو ما يدمجه أحيانا بعض أتباع مذاهب فنية بعينها من مؤثرات حركية و صوتية»[2].

ومن هذا التعريف نجد أن التشكيل الفني مشتق من لفظة الشكل و كل ما توحي هذه اللفظة من مساحة و حجم و لون و خط ....، و هي القالب لتعبير عن انفعال الفنان سواء بالرسم و نتعرف عليها من خلال الرؤيا و في بعض الأحيان تتداخل معها حواس أخرى لاستعاب المغزى من العمل الفني مثل الموسيقى ، أو قد تتجسد على أرض الواقع في مسرحيات و ليس المقصود بذلك مقصورا على الرسم و التصوير و النحت ، بل يندرج تحت هذا التعريف :«الخزف ، و الحفر و الكثير من الفنون التطبيقية التي تعني بالشكل لخدمة أغراض عملية ،و إن خلت من التعبير عن موضوع أو مناصرة قضية إنسانية ، شريطة أن تتم صياغة الشكل جماليا ،و بحيث يخضع لقواعد الإبداع التشكيلي و لنسق من العلاقات المترابطة فيما بينها»[3].

1- محمد تاج الدين عفيفي: الفن التشكيلي، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة ،(د.ط)، 2003 م، ص 15

2_ المرجع نفسه، ص 17

3-المرجع نفسه، ص 17

و التشكيل الفني ليس مقصور فقط مثل اعتقاد البقية على الرسم و التصوير و النحت و إنما يضم الخزف و الحفر و فنون تطبيقية أخرى بشرط أن يصاغ الشكل جماليا، أي تكون فيه جمالية و إبداع

و التشكيل كذلك «هو عمل منتجات رمزية باستخدام مواد مثل الصلصال و أنواع كثيرة من المواد المماثلة»[1].

« و الفن التشكيلي يعبر عن انفعال إنساني ، أو موضوع ترك أثره في نفس المبدع ، و ربما عن معنى مجرد كالحب ،و الحرية ،و الفنان يترجمها من خلال طابع خاص ينبع من شخصيته المتفردة التي تظهر في العلاقات الإبداعية الحميمية بين الخطوط ،و المساحات الملونة ،أو بين الكتل و الفراغ من خلال قالب له صياغته الجمالية المميزة و بأسلوب يختلف من فنان إلى أخر»[2].

ومن خلال هذا نرى أن الفن التشكيلي نابع عن انفعال المبدع و تأثيره ،و يقوم بترجمتها في لوحات تشكيلية و يتبين لنا من خلال الألوان المستعملة و التي ترمز إلى أشياء مثلها مثل المساحة و الكتل ،و الفراغ ،و لكل فنان أسلوبه الخاص الذي يتفرد به عن البقية

و مثلما يعبر الفن التشكيلي عن ذات المبدع فهو كذلك يعبر عن وجدان المجتمع و قضاياه و مشاكله «إلا أنه يسعى إلى محاولة تحقيق الجمال المطلق و الوصول إلى علاقات مثالية بين عناصر بناء العمل الذي يطلق عليه في تلك الحالة»[3].و التشكيل الفني مثله مثل باقي

2-حنان عبد الحميد العناني: الفن التشكيلي و سكولوجية رسوم الأطفال، دار الفكر ناشرون و موزعون، ط1، 2007 -1428هـ ،ص 68 .

2-محمد تاج الدين عفيفي: الفن التشكيلي، دار غريب للطباعة و النشر (د.ط)، 2003 م، ص18 .

3-

الفنون الجميلة إذ يسعى إلى تحقيق الجمال المطلق باعتباره فنا و قد يبالغ في تحقيق العلاقات المثالية.

التشكيل الفني عند النقاد:

لقد تعلق النقد مند القديم بالأعمال الأدبية (الرواية، القصة، الشعر، و المسرح...) ، و لكن ازدادت صعوبته عندما انتقلت مهمته إلى المجال الفني و خاصة الفنون التشكيلية .

«فإذا كان النقد ممارسة وسيطة و نوعا من أنواع الخطاب الذي تبنى مشروعية وجوده على هوية موضوعه ، فان وضعيته الوسائطية تجل منه دائما في وضع حرج و قلق ، بين الموضوع التشكيلي من جهة ،و بين المتلقين من جهة ثانية»[1].

و الناقد التشكيلي هو من أصعب الممارسات النقدية على الإطلاق ، فيجب عليه أن يكون على دراية بالموضوع التشكيلي ، و وجهة نظر المتلقين لهذا الفن من جهة أخرى ، و لهذا يتطلب منه على اطلاع واسع بهذا الفن لكي لا يقع في حرج ، و متاهات توقعه في مغالطات ، كما يجب أن تكون أرائه النقدية تتماشى و روح العصر يعني «أن إحدى مهام النقد أن يكون في خضم الراهن الفني، متيقظا لرهناته، ضابطا لتحولاته، منصتا لخلجاته و نبضاته. و ربما لهذا السبب قد يكون الناقد أحيانا الشيء و ضده ، في فترتين مختلفتين و تبعا لاكراهات متباينة هذه المشروطية هي ما يجعل من النقد ممارسة لصيقة بالممارسة الفنية»[2].

إن من مهمة النقد هو تصحيح الأخطاء، و نقد الجوانب السلبية الموجودة فيه من أجل النهوض بعمل فني متكامل.

1–طلال معلا: النقد و الابداع رؤى في التشكيل ، وقائع الندوة الفكرية التشكيلية، دائرة الثقافة و الاعلام ، الشارقة ، (د،ط) ،2006 م ،ص 227

2–المرجع نفسه، ص227

كما يجب على الناقد أن يكون على علم بكل جديد متيقظا له و لتغيراته، و الشيء الذي يستحسنه في زمن ما يكون ضده في زمن أخر، و هذا تبعا لمتغيراته و تجدداته ، فالفن عندما يتجدد و يسمو بصاحبه في ذلك النقد

وفي أغلب الأحيان يصدر الناقد أحكام عفوية، مند الوهلة الأولى عندرؤية أو سماع العمل التشكيلي، مما لا يترك الناقد لنفسه وقتا للتفكير في لغته النقدية، «ومن ثم فإن إحدى مفارقات النقد هو أن ينتبه للإبداع التشكيلي ويكتشف طابعه الإبداعي، ويتعرف على مواطن الأصالة فيه، أحيان ضد الآراء السائدة، والمعايير المتداولة والأنواع الفنية المسكوكة، بيد انه في هذه العملية يظل بعيدا عن الإبداعية في حد ذاتها، مستنبطا للإبداع في النظرة النقدية وسرعة التدخل، والتحول أحيانا إلى سلطة تمنح مشروعية للتجارب المبدعة الهامشية»[1].

ومن هنا نستنتج أن الناقد الحذق هو الذي يكتشف أعمال فنية جديدة لم يلتفت إليها من قبل مثل الإبداعات الهامشية، فيتعرف عليها ويكتشف مواطن الأصالة فيها، بعيدا على التأثيرات السائدة.

التشكيل الفني عند الفلاسفة:

لقد ركز كل من أفلاطون وأرسطو على نظرية المحاكاة، ونسبوا هذا المصطلح إلى التشكيل الفني وكل ما يتعلق بأسسه الجمالية.

فلقد استخدم أفلاطون لفظ المحاكاة بدل التمثيل، لان في نظره أن المحاكاة تقلل من العمل الفني وتحط من قيمته «فهو ما لم يكن يرضى عنه في أمر المحاكاة يعود إلى صورة التعبير الشعري والتشكيل الفني عموما، أي قالب العمل الشعري وشكله ، وفي هذا الشأن

1- المرجع السابق، ص 228.

يقول أفلاطون فإذا ما نزعت عن الشعر قلبه الشعري، فلا شك أنك تستطيع أن تراه على حقيقته، عندما يتحول إلى نثر»[1].

ومن هنا فإن أفلاطون يرى أن الشكل هو جوهر العمل الفني وهو الذي يحدد جنس العمل الإبداعي (شعر أو رواية) لهذا فهو لا يحتكم دائما بأمر المحاكاة وإنما يعود إلى قالبها الأصلي أو التشكيل الفني بالأحرى. ويرى أفلاطون أن العمل الفني هو نابع من ذات الفنان فيقول: «الفنان الخالق يحاكي العمل الذي يخلقه، ويكتسب شيئا من طبيعته، أو يكسبه (ذلك العمل) شيئا من طبيعته الخاصة»[2].

وهذا بديهي لان العمل الإبداعي ناتج عن شخص فنان لديه تصورات ونظريات يجسدها في عمله الإبداعي فإما أن يدافع عنها ويؤيدها أو ينقدها في عمله لتشكيلي.

أما أرسطو فإن نظرية المحاكاة عنده عكس نظرية أفلاطون، إذ يرى أن العمل الإبداعي والفعالية الشعرية والفنية تتعلق بالمحاكاة «والمحاكاة في استعمال أرسطو، هي بالإضافة إلى كونها مبدأ سببيا للشعر والفن، فهي أيضا، وقبل ذلك مبدأ غريزي في الإنسان يرتبط به تهيؤ الإنسان لتقبل المعارف الأولية، كما يرتبط به الشعور باللذة الناجمة عن حصول المعرفة والتعلم لدى الإنسان»[3].

ففي نظر أرسطو أن المحاكاة هي سبب إنتاج الفن والشعر كما انه يرجعها إلى غريزة الإنسان، كما يربطها بالشعور باللذة فهذه الآراء الفلسفية تشبه إلى حد كبير آراء فرايد حين

1- محمد لمعطي القرقوري: مفهوم المحاكاة بين أرسطو وفلاسفة الإسلام 11 أكتوبر 2011، الموقع الإلكتروني www.oljabribed.net kakorihotmil.com 03.03 n/

2- الموقع نفسه.

3- الموقع نفسه.

أرجح الدافع للعمل الإبداعي إلى عالمات تصيب المبدع، فتختبئ في شعوره، ثم تخرج في شكل إبداعات.

فلفنان في نظر سيغموند فرايد هو انسان مريض نفسيا ،و يتجسد لنا هذا المرض في شكل ابداعات و لولا المرض و فضله عليه لما كان مبدع و اهتمت به الناس .

التشكيل الفني في المسرح:

يعتبر مصطلح التشكيل الفني مصطلحا فضفاضا يشمل عدة مجالات منها الفنون الجميلة ثم انتقل مصطلح التشكيل الفني من الفنون الجميلة (الرسم، التصوير، الموسيقى) إلى مجال الأدب (الرواية، الشعر، القصة، المسرح)، فلقد استلهم الكتاب والشعراء أسس وقواعد التشكيل الفني وأسقطوها على منتجاتهم الأدبية وبهذا أدخلوا إلى الأدب سمات فنية جديدة فساعد هذا في التنويع وخلق أفق جديدة للمتلقي.

وفي «الرواية» قد برز التأثر بالتشكيل الفني بشكل واضح وهذا من خلال المفردات والتراكيب اللغوية التي تفرزه الملكة اللغوية، باعتبار أن الروائي مبدع يمتلك خيال واسع يتلاعب على إثره بالكلمات كما يتلاعب الرسام بالألوان مما يخلق نصا جديدا متفردا، بحيث يسرح الكاتب بمخيلته وما تفرزه من صور وتراكيب يلون بها النص الأدبي الذي استقاه من الواقع المعيش، فيخرجه في أبهى حلته، مثلها مثل اللوحة التشكيلية.

كما أن الروائي الماهر أثناء رصده للأحداث يرسم في ذهن المتلقي بين الولهة والأخرى لوحة تشكيلية، عن طريق وصف الشخصيات والأماكن التي يلتقون فيها مثلا، فعندما يحضر الشخصيتان إلى المقهى فإن الكاتب يصور لنا هذا عن طريق الوصف الدقيق فمثلا الإضاءة، الموسيقى الموجودة فيه، الديكور... بحيث يقرب الصورة للمتلقي ويرسم في ذهنه فتوغراف المراد توصيلها مما يجعل القارئ مشاركا في النص، مسرح بخياله.

أما فيما يخص "الشعر" فإن علاقته بالتشكيل الفني علاقة حميمة وهذا ما تؤكده المقولة الشهيرة "الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق وان الرسم أو التصوير شعر صامت".

فلقد استلهم العديد من الشعراء أشعارهم من الصور واللوحات التشكيلية، «فالشاعر بيت ألف ديوان كاملا مستوحى من الصور واللوحات الفنية بمختلف الرسامين سماه الصور وأنا كان ذلك عام 1968م، وأن أجمل ما قيل عنها شعرا هي لوحة "موناليزا" بحيث كتب عنها الشاعر الألماني "كورت توخي لسكي" عام 1929م "قصيدة موناليزا"»[1].

ومن هنا نرى أن الشعراء تأثروا بالفنانون التشكيليون وبأعمالهم وانعكس هذا التأثر على أشعارهم.

كما نلاحظ أن الشعراء الأوروبيون هم السباقون الى اكتشاف هذا الفن و تجسيده في قصائدهم.

كما تأثر الشعراء العرب عن طريق استخدام الألوان و توظيفها في الشعر «فلا يقل استعمال اللون في الشعر عن استعماله في اللوحة فالشعر يسعى جاهدا لرسم المشاهد التي تملك الأثر، وتصل في مستواها إلى أثر اللون وهي كثيرا ما تتكئ على عنصر اللون»[2]، ولكل لون دلالته المعينة في الشعر العربي مثل قول امرؤ القيس الذي يربط بين اللون الأسود والضيق والاختناق والقبح.

أما بما يخص المسرح فلقد كان التشكيل الفني بالنسبة إليه أشد تعقيد من الأجناس الأدبية الأخرى لان المسرح يقوم على ثنائيتين وهما النص والعرض فالكاتب المسرحي يحمل على عاتقه مسؤولية الكتابة المسرحية، فيجب عليه مراعاة الصور الخيالية التي تتماشى مع

1- 08 ديسمبر 137079.2016 http:// www.ahewar.org/debat/show.ort.ort.asp oid

2- الموقع نفسه.

العرض المسرحي ليس هذا فحسب وإنما يشمل الحوار كذلك على التشكيل الفني عن طريق التلاعب بالأسئلة ومزجه ببعض السخرية والغموض، كما يجب أن يتلاءم موضوع المسرحية مع الواقع مما يجعله أكثر مصداقية.

ويوظف الكاتب في النص كذلك الألوان والشخصيات سواء كانت من أشخاص أو حيوانات أو نباتات...

هذا بما يخص النص المسرحي أما الغرض فهو أشد تعقيدا أو تكلفة من النص.

فالمخرج شأنه شأن الفنان التشكيلي الذي يهتم بالألوان والمساحة ليخرج العمل الفني في أبهى صورة، كذلك المخرج فهو يهتم ويحرص على كل لوازم العرض المسرحي من ديكور وإكسسوارات، وإضاءة وموسيقى...ويشترط أن تكون متناسقة كلها حتى تشكل لنا لوحة تشكيلية على المسرح مما يجعل الجمهور مندمجين في المسرحية محلقين بخيالهم باهتين في تلك اللوحة التي رسمها المخرج المسرحي.

و في ختام فصلنا الأول الذي حاولنا أن نعرض فيه بعض المفاهيم الخاصة بمسرح الطفل والتشكيل الفني الموجود فيه، كما تطرقنا نشأتهما و تطورهما في الدول العربية و الدول الغربية. و سنحاول في الفصل الثاني أن نتعرض لتجربة الكاتب "أحسن ثليلاني" في الكتابة المسرحية للطفل الجزائري الذي يعد محروما من الوهج الثقافي و الزاد المسرحي مقارنة بغيره من الدول العربية و الغربية.

الفصل الثانـي:

التشكيل الفنـي في مسرحيتـي

سر الحياة والخط ...

النقطة؟! لأحسن ثليلانـي

المبحث الأول: التشكيل الفني في عتبات المسرحيتين

لقد اهتمت الدراسات الحالية بالعتبات النصية لما تشكله من هذه المداخل من أهمية في قراءة النص، و الكشف عن مفاتنه و دلالته الجمالية، فهذه العتبات هي علامات لها وظائف عديدة في إيجاد رغبات انفعالية لدى المتلقي تدفعه إلى اقتحام النص، و من بين العتبات النصية التي قمنا بدراستها في هتين المسرحيتين هي :(الغلاف، العنوان، الإهداء، التقديم)

1)-التشكيل الفني في الغلاف:

لقد اهتمت العتبات النصية بالغلاف ـ الخطاب المقدماتي ـ العنوان ... من أجل فهم النص والوقوف على مواطن الجمال الموجودة فيه.

والغلاف من بين العتبات النصية، ويعتبر الواجهة الأولى الذي يصدم بها القارئ، فيثير استفزازه ويدغدغ مخيلته فيرغمه على قراءة ما يحتويه الكتاب فالغلاف عادة انعكاس لمحتوى الكتاب ومضمونه لهذا بدأ الاهتمام به من طرف الدارسين والنقاد لأن صورة الغلاف ما هي إلا نص صامت، فبدأت الدراسات تنكب عليه محاولة تحليله والوقوف على أهم النقاط الموجودة فيه عن طريق فك شفراته وكشف أغواره.

ففي هذه المسرحية اختار الكاتب غلافها بعناء باعتباره موجهة لفئة عمرية معينة دون غيرها، وهي فئة الأطفال.

وغلاف هذه المسرحية عبارة عن صورة تشكيلية، محدودة بإطار علق شكل مربع، بحيث «يوحي المربع بالصرامة والجدية والجمود لتماثل أضلاعه وتساوي زواياه»[1] أختار الكاتب إطارا لغلاف مسرحيته مثلما يختار الرسام إطارا لصورته التشكيلية كما يحتوي إطار الغلاف على رسوم، ففي الأعلى توجد سماء زرقاء صافية، بحيث اختار اللون الأزرق الذي يأخذ مساحة واسعة في الصورة لأنه «يعد من الألوان الباردة إذ أنه مصدر هذه البرودة الماء

[1]ـ محمد تاج الدين عفيفيك: الفن التشكيلي، دار غريب، (د ط)، (د ب)، 2003م، ص 24.

السماء فهو لون السماء فيه قوة وهيمنة، ويميل كذلك إلى التعميم المريح ويدل على الارتياح النفسي والهدوء والسكينة والعمق والبعد والاتساع»[1]

اختار الكاتب هذا اللون بوعي، لأنه معروف عند الأطفال يرونه في كل يوم وخاصة في الطبيعة.

أما في أعلى الصورة وعلى يمينها توجد شمس صفراء مجسدة، ضاحكة، والشمس عادة لا تضحك وليست مجسدة وإنما اختيرت لكي تثير مخيلة.

الفئة العمرية الموجهة إليها وتجعلها أقرب منها فتعطي في أغلب الأحيان الإحساس بالاسترخاء والمصداقية وبخاصة أن اللون الأصفر من «الألوان الساخنة ويعد أكثر الألوان إضاءة نورانية، فهو لون الشمس، واهية الحرارة. والحياة والنشاط والغبط والسرور»[2]، ولهذا جعل الكاتب الشمس ضاحكة واهبة الفرح والسرور كما لهذا اللون أثر نفسي كبير من خلال «التجارب السايكولوجية التي برهنت على أنه لون المزاج المعتدل والسرور، أنه مركز نورانية شديدة في مجموعة ألوان الطيف»[3]، ولهذا فمعظم المدارس ومراكز الأطفال تكون مصبوغة باللون الأصفر باعتباره لون الذكاء «ويدل على الإرادة والمجد ويثير التحفز والتهيؤ والنشاط ويوحي بالأمل»[4]

و الكاتب أحسن اختيار هذا اللون وتوظيفه في غلافه أما في الجانب الأيسر من الغلاف فهناك طائر الببغاء وهو يحلق كذلك مجسدا، ضاحكا ممزوجا بعدة من الألوان الأخضر والأحمر وبطنه بالأصفر، أما اسم الكاتب فكان في أعلى الصفحة مكتوب بلون أبيض من أجل لفت الانتباه إليه وتحت الاسم يوجد عنوان المسرحيتين مكتوبين بلون أسود .

---

[1]ـ أحمد محمد فتحي الجبوري: التوظيف الفني للون في الشعر العربي، دار غيداء ، ط 1، 2016، ص 35.

[2] – المرجع نفسه، ص 34.

[3] – المرجع نفسه، ص34.

[4] – ظاهر محمد هراع الرواهرة: اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد، ط 1، 2008م، ص 121.

فلقد مزج اللونين الأبيض والأسود من أجل التفرقة بينهما أو « لبيان الفارق والتناقض واللونان الأسود والبيض متناقضان، يبرز أحدهما من خلال الآخر و كان التوظيف يحمل طابعا جماليا، إلا أن للفكر والاختيار ما يجعل لهذا التوظيف دلالته وغايته من سمو لون على لون، أو إحداث المساواة بينهما»[1]

فلقد وفق الكاتب في مزج اللونين من أجل التفرقة بينهما فالاسم مكتوب بلون أبيض في أعلى الصفحة ويليه العنوان بلون أسود وبخط غليظ أكبر من الاسم، واسم المسرحيتين مرتبتان تحت بعضهما البعض تجمع بينهما "الواو" ويوجد تحت العنوان طفلان صغيران في العمر، فالطفل يكبر الفتاة في العمر وحتى في الطول، بحيث عمره يقارب الاثن عشرة سنة، يضع يده على رأس الطفلة ، يرتدي قميص بنفسجي اللون وسروال أحمر وجوارب مخططة بالأبيض والأحمر، أما الحداء فكان مخفي تحت الحشائش والأزهار والفتاة في أقل في العمر من الفتى بحيث أن عمرها لا يتجاوز العشر سنوات فكانت ترتدي فستان أزرق اللون، وتحمل في يدها أزهارا ملونة، فكلا الطفلان مبتسمان والفرحة بادية على وجوههما، وخاصة وأنهما واقفان في حديقة محيطة بسياج لونه برتقالي مملوءة بالحشائش والأزهار، وكل هذه التشكيلة توحي بالبراءة وعالم الطفولة.

أما الأرض فقد كانت مغطاة بالحشائش الخضراء والأزهار الوردية، وبجانب الطفل على اليمين هناك سلحفاة خضراء اللون مجسدة، ضاحكة الوجه.

والملاحظ أن الكاتب استعمل كثيرا اللون الأخضر لأنه لون الطبيعة وكذلك «مهدي يوحي بالراحة، إذ يضفي بعض السكينة على النفس ... كما أنه يعطي إحساس بالبرودة، لأنها مشتقة من مظاهر الطبيعة»[2]

---

[1]. المرجع السابق، ص 113.

[2] . أحمد محمد فتحي الجبوري: التوظيف الفني للون في الشعر العربي، دار غيداء، العراق، ط 1، 2016، ص 33.

أما بجانب الطفلة على الجهة اليسرى مكتوب "مسرحيتان للأطفال" بلون أسود وخط رقيق؛ أي أنه أقل سمكا من العنوان.

ونستنتج في الأخير أن الغلاف ما هو إلا صورة تشكيلية، نجح الكاتب في اختيار غلاف المسرحيتين، بحيث أنها مناسبة للفئة العمرية الموجهة إليها وخاصة أن الصورة ترمز للطبيعة في فصل الربيع، الذي هو مصدر البهجة والسرور وقد كانت بادية على وجوه كل الموجودات وحتى الحيوانات جسدها الكاتب ضاحكة، فلقد اختيار الكاتب الطبيعة وما فيها من شمس وسماء وحدائق وحيوانات ... وما فيها من صفاء ونقاء، كما ارتبطت البيئة بالطفل لأنها مصدر حريته وإعجابه لهذا استهدف الكاتب تصميم الغلاف وفق التشكيل البيئي. «والتصميم والتشكيل البيئي هنا يشير غلى تصميم البيئة وفق أسس وقواعد فنية تمنح الشعور بالجمال وتدفع الطفل إلى التعبير من خلال منتجات فنية يقوم بها باستخدام مواد متنوعة من البيئة».[1] فالطبيعة هي مصدر انجذاب الطفل وكل المواضيع التي تخصها كانت تنال إعجابه «فالطفل أكثر ولاء، وميلا وتجاوبا مع الفن، وأكثر حفاوة بالطبيعة وحقائقها، لكنه مع الفن أكثر انجذابا و انبهارا ... ومهمتنا في مجال التربية الجمالية، وتنمية الذوق الجمالي لدى أطفالنا أن نستثمر علاقة الطفولة بكل من الطبيعة والفن، كما نستثمر هذا الانجذاب الفطري، ونعمق الإحساس الجمالي، ونوظفه ونخرج به من عالم التذوق إلى عالم السلوك العام»[2] فالطبيعة هي مصدر استفهام الأطفال لأنهم يجدون فيها حريتهم، ومتعتهم لذلك فإن كل شيء يخص بها، يجد بهم، و يستهويهم وخاصة عندما توظف الطبيعة الفن كالرسم، والمسرح.

---

[1]. حنان عبد الحميد العناني: الفن التشكيلي و سيكولجية رسوم الأطفال، دار الفكر ناشرون و موزعون، ، مصر، ط 1 ،2007-1428 هـ ص68 .

[2] . عزة حسن محمد الملط: مسرح الطفل و التربية البيئية، مؤتمر التعليم النوعي و دوره في التنمية البشرية في عصر العولمة، طنطا ،2006 م ص54 .

فلقد أحسن الكاتب اختيار موضوع المسرحيتين التي تدور حول البيئة وتوعية الأطفال بالحفاظ عليها، «فأهمية الفن المسرحي في التوعية البيئية بصفة خاصة، وذلك في إطار التعرض لبعض الموضوعات التي يقدمها، والتي تدور حول أهمية الجبال والزهور والخضرة والأشجار، والتي يمكن استثمارها في الإرشاد والتوجيه، وتوعية الأطفال بقيمة الشجرة، وأهمية الحفاظ عليها والإسهام في خدمة بيئتهم، وفي تنمية الحس والتذوق الجمالي لدى جمهور الأطفال»[1]

ومن خلال الغلاف ندرك موضوع المسرحيتين فهو حتما موضوع تعليمي تربوي يهدف إلى المحافظة على البيئة وكل الأشياء الموجودة فيها.

ونلحظ أيضا أن الكاتب وظف ألوانا زاهية في غلاف المسرحيتين، فهذه الألوان تجدب الأطفال وتثير مخيلتهم وتغذي ذكائهم وخاصة أن هذه الألوان تؤثر على حالتهم النفسية مما يدفعهم إلى الإبداع والابتكار وخاصة أنهم في هذه المرحلة المتقدمة من العمر، فكل هذه الألوان ومختلف الفنون تحفزهم على الابتكار والإبداع.

ومن خلال النظرة الأولى للغلاف ندرك أنها موجهة للأطفال دون غيرهم من خلال الطفلين الموجودين على غلاف المسرحين، أو بالأحرى نعرف أن موضوع المسرحيتين بالضرورة الأطفال.

2)-التشكيل الفني في االعنوان:

العنوان هو من أهم العتبات التي تستوقف القارئ، وهو المفتاح الذي يلوح به، إلى أعماق النص الأدبي «فالكاتب يجهد نفسه في اختيار عنوان يلاءم مضمون كتابه، لاعتبارات فنية وجمالية ونفسية وحتى تجارته»[2]

---

[1] -المرجع السابق، ص 55 .

[2] – عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي- أهميته و أنواعه- ، مجلة كلية الأداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، العددان الثاني و الثالث، جامعة محمد حيضر، بسكرة ، جانفي ،جوان 2008 ،ص 08 .

فالعنوان أول شيء يقرئ وآخر شيء يكتب لهذا فالكاتب يضع في نفسه عدة احتمالات قبل اختيار عنوانه، كما يجب أن يكون ملائم مضمون نصه، «فالعنوان .....بزاد ثمين لتقلبك النص ودراسته وتقول هنا:

إنه يقدم معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه إذ هو محور الذي يتولد وبتنامي ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية النص»[1]، فتستطيع أن نقول أن العنوان هو النص، لأن الكاتب يختاره انطلاقا من مضمون كتاباته، لأن «العنوان لا يحاكي النص، بل على العكس إنه يظهر ويعلن نية (قصدية) النص ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة ولذلك كان وضع العنوان يعني (من بين ما يعانيه) فرض النص كقيمة وكمعنى آت»[2]

ومن هنا يتبين لنا أن اختيار العنوان من طرف الكاتب ليس اعتباطيا وغنما بقصدية، وبوعي، بحيث يضع المؤلف بعين الاعتبار النص ومدى تناسقه مع العنوان، كذلك يراعي الكاتب القارئ ومدى تقبله أو رفضه للعنوان.

ومن هذا المنظور سنقف على عنوان هذه المسرحية (سر الحياة ونقطة ... وخلا؟) من أجل استنطاق معالمها وكشف أغوارها والوقوف على علامات الترقيم الموجودة فيها من أجل تحليلها واستنباط معالم الجمال فيها.

فعنوان "سر الحياة" جاء على شكل جملة اسمية فاختار الكاتب الجملة الاسمية، لأنها توحي بالنيات والاستقرار ونطقها على اللسان يكون خفيفا وأسهل وخاصة للمبتدئين كالأطفال.

فعند قراءتنا للعنوان الأول "سر الحياة" فإنه يجول بمخيلتنا ويثير فيها استفزازا مما يدفعنا لطرح عدة أسئلة حوله، من بينها: أين يمكن سر الحياة ؟ فعنوان المسرحية "سر الحياة"

[1] . عبد الناصر حسن محمد: سيموطيقا العنوان في شعر البياتي، دار الفردوس ، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2002م، ص 8.

[2] . عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالية، دار البيضاء، ط1، (د ب) 1999، ص 18.

يحيلنا إلى موجودات لا نستطيع الاستغناء عنها مثل الهواء، الماء، الأكل ... وهي السر في استمرار حياتنا ، ويقابلها وبمجرد قراءتنا المسرحية، وفهم موضوعها يتبين لنا مقصدية الكاتب من العنوان ونجد ما يرسخ هذا التأويل.

"فسر الحياة" «قليلا من الماء لتتدفق فينا الحياة»[1] وانطلاقا من مضمون المسرحية يتبين لنا مقصدية الكاتب، وهو "الهاء" الذي يعد استمرار حياة كل الكائنات من حيوانات، نباتات، والإنسان فبمجرد انقطاعه تموت كل الموجودات ويصبح منظر الطبيعة قبيحا لا توجد فيه حياة، فتنعدم الحياة على الكرة الأرضية. فهذا العنوان "سر الحياة" مناسب لمضمون المسرحية، كما أنته مناسب أيضا للفئة العمرية الموجهة إليها، فالكاتب أرجع سر الحياة إلى الماء حسب ما ورد في المسرحية

أما المسرحية الثانية، والتي عنوانها "الخط .. نقطة؟" فأول ما يشد انتباهنا إليه هي علامات الترقيم الموجودة بكثرة فيه، وبداية بالنقاط الثلاثة المتتالية (...) وهي «عبارة عن ثلاثة نقاط تستخدم ملاصقة للكلمة التي سبقتها وتوضع للدلالة على الإيجاز والاختصار»[2]، وتدل في العادة على الكلام محذوف كما توجد في آخر الكلام علامتي الاستفهام، والتعجب، فعلامة الاستفهام «تكتب ملاصقة للكلمة التي تسبقها ولا يترك فراغا بينهما وتوضع في نهاية كل جملة استفهامية، سواء كان هذا الاستفهام ملفوظا أو ملحوظا»[3]

أما علامة التعجب فهي عادة تستعمل لتعبر عن الانفعالات النفسية كالدهشة، التعجب ... فالعنوان "الخط .. نقطة ؟!" لم يأت كصيغة استفهام ولا تعجب وإنما أوجدهما الكاتب من أجل لفت انتباه القارئ، وإثارة فضوله وحثه على التفكير في معنى العنوان.

---

[1] . أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط .. نقطة؟ ، دار موفم، الجزائر (د. ط)، 2009، ص 24.

[2]–حامد سالم الرواشدة: أساسيات في قواعد الخط العربي و الإملاء و الترقيم، دار الحامد للنشر و التوزيع، الأردن ،ط1 ،2012 م،1433 هـ، ص127 .

[3]– المرجع نفسه، ص 125 .

أما فيما يخص الخط والنقطة فهما يحيلان إلى الكتابة الخطية، والنقطة هي عبارة عن النقاط التي تضع على الحروف مثل (الفاء، الزاي، الخاء، الجيم ...)

أما عند قراءتنا للمسرحية فإنه يتبين لنا أن الخط هو الإنسان المتكبر ذو القامة الطويلة، أما النقطة فهي رمز للفتاة قصيرة القامة.

فمن خلال العنوان "خط ... نقطة؟!" حاول الكاتب أن يقدم درسا تعليميا بوسائل بسيطة تجذب الطفل وتنمي فيه القدرة على التخيل والتفكير فالدرس التعليمي ذو طابع أخلاقين اجتماعي يهدف من خلاله الكاتب إلى غرس روح التكامل والتعاون بين جميع أفراد المجتمع، وأن لكل فرد دوره في بنيات سرح المجتمع فما الخط حسب المسرحية ما هي إلا مجموعة نقاط «أربط هكذا بين هذه النقطة وهذه النقطة ما هذا الآن؟ الخط: هذا أنا أتمدد.»[1] وعليه يركز الكاتب على قيم خلقية ينبغي أن تتربى الأجيال عليها وهي دعم الغرور وضرورة إعطاء الاعتبار لكل فرد مهما كان حجمهن أو سنه، أو طبقته.

فعنوان المسرحيتين "سر الحياة و الخط ... النقطة ؟!".

فسر الحياة ـ حسب الكاتب ـ يتمثل في وجهتين:

أحدهما زراعي فالخط هو رمز السيل، الواد، البحر ...

أما النقطة فهي القطرة (المطر)

ومنه فالكاتب يؤكد على دور الماء في الحياة لقوله تعالى:« و جعلنا من الماء كل شيء حي أفلا يؤمنون»[2]

كما أن العنوان سر الحياة والخط .. نقطة ؟ هي إحالة إلى العلم . والتطور التكنولوجي، فالعنوان علمي تكنولوجي فيلحظ والنقطة تتطور الأمم وتتقدمن فهما أساس كل معرفة، وكل علم وسر حياتهم.

---

[1] – أحسن ثليلاني: سر الحياة و الخط...النقطة ؟!، دار موفم للنشر،(د.ط)، الجزائر، 2009 ، ص 42.

2_سورة الأنبياء: الأية 30

وأساس بقائهم، فبزراعة والعلم تقام الحضارات وتبقى خالدة مدى الحياة.

3) –التشكيل الفني في الإهداء:

يعتبر الإهداء إحدى العينات النصية، التي تجلب القارئ وتسد انتباهه والإهداء عبارة عن كتابة رقيقة موجهة إلى المهدي إليه، سواء كان المهدي إليه خاص أم عام.

ويقصد بالمهدي إليه الخاص Le dédicataire prive، «شخصية إما معروفة أو غير معروفة لدى العموم والتي هدي إليها العمل باسم علاقة شخصية ودية قرابة أو غيرها...»[1].

ومنه فالمهدي إليه الخاص هي من تخص الكاتب، سواء من عائلته، أو أصدقائه أو أقربائه...

أما المهدي إليه العام، "Le dédicataire public" «فهو شخصية أكثر أو اقل شهرة والتي يبدي المؤلف نحوها، وبواسطة إهدائه، علاقة ذات رابط عمومي، ثقافي، فني، سياسي...»[2].

ومنه فالمهدي إليه العام غلبا ما تكون شخصية مشهورة في أوساط المجتمع، والكاتب يهدي له عمله الكتابي بطريقة مباشرة عن طريق ذكر اسمه تصريحا، أو عن طريق التلميح إليه عن طريق أعماله، أو المكانة الاجتماعية التي يحضى بها.

وبالتالي فالإهداء يجب أن يشمل على مرسل (الكاتب، المهدي)، والمرسل إليه (القارئ، المهدي إليه) «باعتباره عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدي إليه/إليهم»[3].

فلكاتب المسرحية أهدى مله الأدبي إلى كل أطفال العالم وإلى طفولته لما يحس بخطورة هذه المرحلة وأهميتها في تنشئة المجتمع، فالطفل اليوم هو رجل الغد، كما أهدى عمله إلى

1– عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، دار البيضاء، ط1، 1992 م، ص 26.

2– المرجع نفسه، ص 27.

3– المرجع نفسه، ص 26.

طفولته «أطفالا كنا...»[1]، وكأن الكاتب يحن إلى أيام طفولته، إلى أيام البراءة واللعب بلا تعب والمرح...

كما أهدى الكاتب، كتابه وأخص بالذكر في آخره ابنه أحمد عبد الإله ثليلاني والملاحظ أن هذا الإهداء هو إهداء خاص لأن الكاتب أخص بالذكر ابنه، وهو شخصية غير معروفة، أو مشهورة في المجتمع وإنما تجمعه بها علاقة ودية، حميمية باعتباره ابنه وفدّة كبده.

كما لا ننسى إهداء المؤلف لنفسه وهو إهداء ذاتي، إهداء إلى طفولته، فالإهداء جاء بأسلوب جميل أشبه منه إلى الخاطرة، وكلمات بسيطة، سهلة تدخل إلى أعماق القلب.

4)-التشكيل الفني في الخطاب المقدماتي:

يعتبر التقديم أيضا أحد العتبات المهمة في العمل الأدبي، التي تستوقف القارئ وتحثه على قراءته من أجل فهم النص، وقصدية الكاتب من وراء كتابته للنص.

و جاء مصطلح التقديم بمرادفات عديدة منها المقدمة، الاستهلال، التصدير، مدخل حاشية، و توطئة....

« و الاستهلال، استشهاد موضوع في الحاشية، عادة في بداية العمل الأدبي أو في بداية جزء منه، ولا تعني عبارة "في الحاشية " خارج العمل الأدبي ... و إنما تعني بعد الإهداء، إن وجد هناك إهداء، و قبل المقدمة »[2] و نرى أن الاستهلال يقع بين الإهداء و المقدمة ويكتبه الكاتب للقارئ لفتح شهيته قبل الولوج إلى النص الأدبي

[1]- أحسن ثليلاني، سر الحياة والخط...النقطة؟!، دار موفم للنشر،(د.ط)، الجزائر، 2009 م،ص 02 .

[2] - عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية و الدلالة ، دار البيضاء، ط1 ،1996 م، ص 31 .

و يرى الناقد سعيد علوش أن الاستهلال« حافز خارجي لإثارة القارئ المتوهم، يدفعه إلى استدعاء رصيده الفني و الثقافي و الموروث في قراءة المقروء سلفا وإعادة القراءة لهذا المقروء في إطار النوع الحكائي، و بمعزل عن النص الأصلي»[1]

و انطلاقا منه يتبين أن الاستهلال أو التقديم عتبة مهمة تستفز القارئ و تدفعه إلى استعادة رصيده الثقافي و مما يتيح له إعادة إنتاج نص جديد يوازي النص الأصلي، كما أن التقديم يكشف عن مرجعيات الكاتب الثقافية

كما أن التقديم «هو اقتباس قد يكون فكرة أو حكمة تتموضع على رأس الكتاب أو الفصل يلخص معناه و يبوح ببعض أسراره و قيماته ...، و هو يعتبر كمقدمة للنص والكتاب عامة ذو قيمة تداولية، كما يمكن للتصدير أن يكون رسوم، نقوش، صور...»[2] و التقديم قد يأتي على شكل رسوم أو نقوش أو مقدمة و له دور كبير في فهم النص و تأويله « والتقديم هو تدشين للنص "ouverture" و كل تدشين يعني بالضرورة التعريف بهذا النص، من حيث هو ميثاق تواصلي من نوع خاص، يتم التوقيع عليه بين الكاتب و القارئ، و هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده كيفيات النص الأدبي، و التعامل معه في مستويي القراءة و التأويل،و لهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي، بطريقة غير مباشرة، في النسق المعرفي العام للكتاب، الذي تشكل المقدمة أحد مداخله الأساسية »[3]

---

[1] – فرج عبد الحسيب محمد مالكي: عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس، فلسطين، 2003 م ، 1424 هـ ، ص 56 .

[2] – حمداني عبد الرحمان: إستراتجية العتبات في رواية (المجوس) لإبراهيم الكوني، "مقاربة سميائية" ، رسالة ماجستير، جامعة اللسانية، وهران، 2011 – 2010 م ص 19.

[3] – عبد الملك انبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية ، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا ، ط1 ،2009 م، ص 74 .

وقد جاء التقديم في هذه المسرحية على شكل مبادلات في مسرح الطفل وقد كانت نية الكاتب واضحة وهي تقديم لنا دراسة نقدية حول مسرح الطفل، قبل الولوج بنا إلى موضوع المسرحيتين.

فقد قدم لنا المؤلف دراسة شاملة حول أدب الطفل محاولا تسليط الضوء على مسرح الطفل والمشاكل التي يعاني منها هذا الفن والتي أصبحت تعرقل مسيرته الفنية، راجيا منا النهوض بهذا الفن وإعادة ترميمه من جديد عن طريق أراءه النقدية باعتبار المؤلف كاتب مسرحي وناقد في آن واحد.

ففي التقديم ذكر الكاتب مؤلفاته المسرحية الموجهة للأطفال، والمواضيع التي تناولها فيها، كما ذكر الأماكن التي عرض مسرحياته، كما ذكر لنا أجواء الفرحة والسرور التي عاشها الأطفال أثناء وبعد العرض المسرحي للمسرحيتين، « أنتجتها الديوان البلدي للثقافة و السياحة و المسرح البلدي – سكيكدة – في جوان 1999 م و حضرت العرضين في كل من قاعة عيسات ايدير و المسرح الروماني بسكيكدة و عشت أجواء فرحة الأطفال و تجاوبهم»[1] كما تطرق الكاتب في التقديم لعدة مسألات.

ففي المسألة الأولى: خصصها لدراسة الأدب الموجهة للطفل بصفة عامة والوقوف على أسباب تأخره وقلة التراكم الثقافي.

فالطفل في نظر الكاتب صفحة بيضاء يكتسب القيم والتعاليم والدين من الأسرة وبعدها المجتمع ثم المدرسة " فالطفل اليوم هو رجل الغد" وذكر أيضا أهمية أدب الطفل وخاصة مسرح الطفل في التنشئة الاجتماعية.

كما استنتج الكاتب عدة أسباب عرقلت تطور أدب الطفل بصفة عامة و مسرح الطفل بصفة خاصة « لأن التوجه إلى الاهتمام بثقافة الطفل مازال يشوبه التردد حينا و

[1] – أحسن ثليلاني : سر الحياة و الخط ...النقطة ؟!، دار موفم للنشر (د.ط)، الجزائر،2009 م، ص 06.

الضعف أحيانا إن هي مبادرات محتشمة تجد صداها في إنشاء وزارة الثقافة لجائزة سنوية في أدب الأطفال لتشجيع الكتاب على ذالك أو في صميم اهتمامات بعض المسارح المحترفة و الفرق الهاوية بإنتاج عروض للأطفال ، و قد نجد مثل هذه الاهتمام على شكل مبادرات فردية في بعض المؤسسات التربوية أو المراكز الثقافية و دور الشباب أو في صميم اهتمامات بعض الجمعيات الثقافية أو بعض الحصص و البرامج الإعلامية أقل ما يقال عنها أنها قليلة لا تلبي حاجيات الأطفال وكثيرا ما نجدها هزيلة تتميز بالارتجالية و فقدان الاحترافية في ظل غياب المتخصصين و الأكادمين »[1] وحتى إن البرامج الإعلامية قليلة جدا وتتميز بالارتجالية وفقدان الاحترافية وحتى مع التقدم الالكتروني والإعلام الآلي إلا أن الطفل لا يزال محروم من موقع خاص به يتناسب مع عمره وان كان موجودا فانه يشوه الطفولة العربية الإسلامية لهذا يجب الحذر والمتابعة المستمرة لأطفالنا.

أما المسألة الثانية: فخصصه الكاتب في الحديث عن أهمية مسرح الطفل ودوره في بناء شخصية الطفل وتنشئته تنشئة سوية لأنه تتداخل فيه مختلف الفنون لهاذ لقب بأبي الفنون «فالمسرح أبو الفنون كما هو معروف لأننا في العرض المسرحي يمكن أن تتفاعل كل الفنون من كلمة و رسم و نحت و موسيقى و غناء و رقص و تمثيل و غيرها، و عن طريق العرض المسرحي الجيد، يمكن التأثير بعمق في عقول و عواطف و سلوك الأطفال بالإضافة إلى أن المسرح يكرس علاقة الإنسان بالإنسان من خلال فعل التفرج الحي القادر على إثارة كل الحواس»[2] فمسرح الطفل يعد مدرسة لأنه يؤثر على الطفل تأثيرا كبيرا فهو يعلم ويربي ويثقف وله فوائد كبيرة منها تقوية العلاقة بين المتفرجين، وتمكن الأطفال من المشاركة في العرض مما يسمح بتطوير شخصية الطفل واكتشاف مواهبه واستعداداته اللغوية والتعبيرية.

---

[1]– المرجع السابق، ص 07 .

[2] – المرجع نفسه، ص 07 .

وفي المسألة الثالثة : ذكر فيها الكاتب المواضيع الصالحة لمسرح الطفل وحبذ الكاتب أن تكون مضامينها مستوحاة من الواقع المعيش سواء الاجتماعي أو الأخلاقي أو الطبيعي، الحضاري...، « الواقعية لاتعني تصوير الواقع كما هو بطريقة فوتوغرافية يتم فيها نقل جانب مشكل عفوي و طبيعي صادق على اعتبار أن الحياة ذاتها مسرح كبير و مفتوح في في كل وقت يتأثر به الطفل في كل لحظة من البيت إلى المدرسة إلى الشارع »[1]

و مثل هذه الحالة من الأحسن أن نترك الحياة تقدم عروضها و يستحسن أن تكون المواضيع مستوحاة من الواقع مما يزيد في مصداقيتها وترسيخها في ذهن المتلقي لأنه أصلا عاشها في حياته اليومية، مما يعلم الطفل كيفية التأقلم وحل بعض المشاكل التي يصددم بها في حياته اليومية باعتبار أن المسرح من بين أهدافه التعليم والتربية، لذلك فعند ربط المسرح بالواقع فان المتلقي يستفيد بكثرة عن طريق أخذ العبر، والحلول، وحتى الإجابة عن بعض التساؤلات في ذهن المتفرج وإزالة الغموض والإبهام عن عقول الأطفال وإحداث المتعة عن طريق مزج الخيال بالواقع.

أما المسألة الرابعة: فتحدث الكاتب فيها عن أكثر مرحلة حساسة في حياتنا وهي مرحلة الطفولة، باعتبارها أساسية في تكوين شخصية الفرد وتطرق الكاتب في هذه المسألة إلى أهمية مسرح الطفل، في تكوين شخصية الطفل وتنشئته تنشئة سوية بإعطاء جملة من أهدافه.

أ- «بناء شخصية الطفل باكتسابه قدرات على الملاحظة والتحليل والتركيب والاستنتاج وتنمية روح الفضول وحب المعرفة والاستكشاف لديه.

ب- بث تعاليم اجتماعية وأخلاقية تنسجم مع العمق الحضاري لشخصية الطفل فضلا عن القيم الإنسانية السامية بطريقة فنية إيحائية بعيدا عن الوعظ والإرشاد لتأهيل الطفل.

---

[1] - المرجع السابق ،ص 08 .

ب- تنمية الذوق والحس الجمالي

ث- تثقيف الطفل بمساعدته على فهم حقائق المحيط والعالم والكون من حوله التسلية والترفيه عن النفس بإثارة المواقف المسلية والمضحكة، فللضحك دور بسيكولوجي هام جدا في تحقيق التوازن النفسي»[1]، فشخصية المهرج التي كثيرا ما تتردد في مسرح الطفل تعرفت عليها المجتمعات البشرية بصفة الفيلسوف.

أما فيما يخص المسألة الخامسة و هي الأخيرة، فلقد أشار فيها الكاتب إلى الخصائص الفنية التي يتميز بها مسرح الطفل وحددها الكاتب كما يلي:« عرض الأحداث بطريقة مشوقة ووفق حبكة بسيطة انطلاقا من العرض التمهيدي ثم السير وفق خط بياني تصاعدي يتميز بالتعقيد و تقديم فيه الأزمات إلى الذروة ثم ينزل الخط البياني إلى الحل و أن التحكم في هذه العملية من شأنه تحقيق التأثير و الإقناع العميق »[2] فلكاتب بين لنا كيفية عرض الأحداث في مسرح الطفل بطريقة مبسطة لكي يستطيع المتفرج استيعابها، أما الخاصية الثانية فتتمثل في نظر الكاتب « في استعمال الوسائط التعبيرية و المناسبة كاللغة الدرامية الجميلة البعيدة عن التعابير السوقية المبتذلة من جهة و عن التعابير الصعبة المستغلة من جهة أخرى، كما يستحسن استعمال الأغاني و الأناشيد المتفاعلة مع الأهداف و القيم التي ينشد بثها مع المراهنة على القدرات الجسدية للمثلين بالإضافة إلى الديكور التشخيصي الجذاب بالألوان و الإضاءة.»[3] إن هذه الخاصية خصصها الكاتب للحديث عن اللغة و الأسلوب المناسب لمسرحيات الأطفال و وضع شروط لها إذ يجب أن تكون بسيطة بعيدة عن التعابير السوقية كما استحسن توظيف الأغاني و الأناشيد في مسرحياتهم لأنها تضفي حيوية أثناء العرض المسرحي بالإضافة إلى خصائص فنية أخرى كديكور و الإضاءة ...

---

[1] -المرجع السابق ، ص 08

[2] -المرجع نفسه ، ص 09

[3] - المرجع نفسه ،ص 09

والملاحظ أن التقديم جاء على شكل مساءلات نقدية قدمت لنا دراسة ملخصة حول مسرح الطفل قبل أن نتعرف على المسرحيتين

ومنه نستنتج أن العتبات النصية ضرورية لا يمكن لأي كاتب أن يستغني عنها في أي شكل من الأشكال لأنها تساعد القارئ بنسبة كبيرة على فك مضمرات النص قبل الولوج والغموض في أعماقه، و في الأخير يمكن القول أن النص لا معنى له دون وجود هذه العتبات ، وغيابها يؤدي إلى شتات النص، فهي تعتبر المهاد الأولي للمتن الحكائي.

المبحث الثاني: التشكيل الفني في البنية السردية للمسرحيتين

يشكل السرد مكونا موازيا للنص، فهو الذي ينظم شخصياته و أحداثه و فظاءاته و عن طريقه نفهم النص و مقصدية الكاتب من توظيفه.

ومن بين البنيات السردية التي وظفها الكاتب في المسرحيتين نجد :

1) التشكيل الفني في الشخصيات:

الشخصيات هي المحرك الأساسي في العمل الأدبي، وشخصيات العمل المسرحي يكون لانتقائها أصعب لأنها ليست شخصيات من ورق فقط، كمثيلها من الكتابات الأخرى، وإنما أنجزت لكي تعرض على خشبة المسرح، لهذا على الكاتب أن يكون دقيق وحريص في اختيار شخصياته لأنها تمثل أمام الجمهور لهذا «ينبغي أن تكون الشخصيات في مسرح الطفل واضحة المعالم، على قدر قليل من الدهاء، والتعقيد، يكشف مظهرها على مخبرها، وان تكون خطواتها واضحة، حتى يستطيع الطفل أن يدرك حقيقتها وأسباب سلوكها»[1].

فشخصيات المسرحية يجب أن تكون بسيطة واضحة لا يشوبها التعقيد وخاصة أنها أنجزت لكي تعرض على الأطفال، ولهذا يجب أن تكون حواراتها وحركاتها بسيطة، سهلة لكي يفهمها الأطفال بسهولة، ومنه فإن «اختيار سلوكيات جسدية معينة، نغمات صوت، إيقاع، لتمثيل شخصية محددة وإعطاء الحياة للشخصية من خلال واقع المسرح»[2].

وعليه فالطفل عند مشاهدته للمسرحية وترقبه لشخصياتها، فإنه يندمج معها اندماجا كبيرا إلى حد كونه يحس أن هذه الشخصيات تشبه، وبذلك يتفاعل معها، يبكي لحزنها ويفرح لفرحها،

[1]– انشراح إبراهيم المشرفي: أدب الأطفال مدخل للتربية الإبداعية، دار حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005 ص 80.

[2]– فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي، ط1، الأردن، 1999، ص 52.

لهذا «فالكاتب ينزع إلى تصوير الشخصيات ورغباتها ونزعاتها بحيث يفهمها المتلقي فهما يكاد يكون كونه أكيدا»[1].

فالكاتب يحاول إعطاء شخصياته روحا على الخشبة بحيث يفهمها المتلقي، عن طريق سلوكاتها، وحواراتها وحركاتها...من أجل أن يتفاعل معها المتلقي وخاصة عندما يكون الجمهور من أطفال.

«فتميز الشخصيات الجيدة في المسرحية بكونها مقنعة، ذات حضور فني متميز تمتلك القدرة على التأثير في جمهور القراء والمشاهدين، ممثلة للنوع، وليست فردية في تصويرها، ونعني بذلك أن تكون الشخصية نمطية، أي نموذجية بالنسبة للسلوك التي تمثله»[2]، ولهذا فعلى المؤلف أن يضع بحسبانه أنه مقيد في اختيار شخصيات المسرحية انطلاقا من أفعالها وتصرفاتها لهذا يجب أن تكون الشخصية مناسبة تتلاءم مع الدور المقدم لها، كما يجب أن تكون بسيطة، تعرض بدقة تستهوي الطفل وتشد انتباهه وهكذا يتعرف الطفل عليها ويتعاطف معها.

فالكاتب أحسن ثليلاني وظف العديد من الشخصيات في المسرحيتين (سر الحياة والخط...النقطة؟!)

وشخصيات المسرحية الأولى (سر الحياة) تتكون من شخصيات رئيسية متمثلة في ثلاثة أطفال إخوة، باعتبار أن المسرحية موجهة للأطفال، فإن أبطالها حتما يكونوا من نفس الفئة العمرية وهم:

---

[1]– المرجع السابق، ص 52.

[2]– حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تربية الطفل، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2007 ص 28.

- إلهام: تلميذة نجيبة تبلغ من العمر أربعة عشر سنة، تحب دراستها كثيرا حتى صاروا يلقبونها سيدة كراس، مثقفة، هادئة...
- رضا: فتى يبلغ من العمر إثن عشرة سنة، متقلب المزاج، كثير الشكوى، يكره الماء، يحب اللعب...
- أما الشخصية الثالثة/ فهي سلوى تبلغ من العمر عشر سنوات، كثيرة الشكوى، متقبلة المزاج، ثرثارة، كسولة، عنيدة...

فالكاتب أختار أيضا شخصيات ثانوية قريبة إلى قلب الطفل ووجدانه وهما الأب (الوالد) وهو فلاح يبلغ من العمر الربعين، مثابر يعمل في الفلاحة، أما الأم: إمرأة ماكثة في البيت، تحسن تربية بنائها، بسيطة، طيبة...

فالكاتب اختار شخصيات (سر الحياة) متفاوتة في العمر ومختلفة في التصرفات والآراء، كما ميزها بأسماء معينة انتقاها من الواقع المعيش، فعندما يسمعها الطفل يحس أنه يعرفها، اصطدم بها سواء في بيته أو الشارع أو المدرسة...

أما شخصيات المسرحية الثانية (الخط...النقطة؟!)، فهما شخصيتان رمزيتان، فالخط هو الطفل ذو القامة لطويلة، متكبر، متسلط...

أما النقطة فهي رمز للفتاة قصيرة القامة، ضعيفة، نحيلة...

«النقطة– تتساءل–: سلطان؟ هل أنت حقيقة سلطان؟

الخط– غاضبا–: هل أعطيك بطاقة التعريف يا مرصوصة؟ يا تافهة هزيلة منقوصة.»[1]

فالكاتب اختار هاتين الشخصيتين، بهدف تعليمي تربوي من أجل القضاء على عادة سيئة وهي التلابز بالألقاب وإنقاص من شأن الآخرين كما حاول الكاتب محاصرة آفة كبيرة قبل أن

1– أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط... النقطة؟ !، دار موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 32.

تنتشر عند الأطفال وهي صفة التكبر، والتعجرف، والتعالي على الناس، فلا يجب على الإنسان التباهي بماله، ومنصبه، وصحته وإنما بأخلاقه وأعماله الحسنة.

كما أن الإنسان اجتماعي بالطبع، فلا يستطيع العيش بعيدا عن الناس كما أن الإنسان بحاجة إلى أخيه الإنسان.

واستخدم في هذه المسرحية لغة شعرية قريبة من الطفل، واحتوائها على محسنات بديعية.

«ولكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحدا واحدا، ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم بعاده الثلاثة: البعد الجسماني أو الشكلي، والبعد الاجتماعي والبعد النفسي»[1]، فعند إدراك المؤلف بهذه الأبعاد الثلاثة ويوظفها توظيفا جيدا، يتوقف نجاح المسرحية.

فالكاتب أحسن ثليلاني لم يركز كثيرا على البعد الجسمي والشكلي في المسرحيتين، وإن ظهر هذا البعد في مسرحية (الخط...النقطة؟!) في وصف طول الخط الذي يرمز للطفل والقامة الطويلة وقصر النقطة وهي رمز للفتاة القصيرة.

«الخط: –متعجبا–: لنقطة الصغيرة تغني وترقص وتتطاول علي أنا الخط الطويل...صاحب الملك والصولجان؟ هيا أمسكوها وإلى السجن أدخلوها...»[2]

أما مسرحية (سر الحياة) فإن البعد التشكيلي لم يتطرق إليه الكاتب.

[1]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة الإسكندرية، مصر، (د، ط) ص 75.

[2]– أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط...نقطة؟ !، دار موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2009، ص

أما البعد الاجتماعي: هو ما يتعلق «بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله»[1].

وهذا البعد وظفه الكاتب في مسرحية سر الحياة من خلال ذكر الأسرة التي تتكون من ثلاثة أطفال وأبويهما، كما تطرق إليه كذلك من خلال ذكر مهنة الأب بحيث هو فلاح يعمل في الحقول.

«الأم: ولكن لماذا لا تسقون الحقول من مياه السد؟»[2]

«الوالد: لقد قل الماء في السد فمنعنا من استعماله في الري للاحتفاظ بما تبقى لاستعماله في الشرب»[3]

أما البعد النفسي فقد ركز عليه الكاتب كثيرا في هذه المسرحية لأننا لا نستطيع «فهم شخصية الإنسان إلا إذا تعمقنا في أغوار نفسه عند ذلك نستطيع أن نفهمه في حياته وموقفه»[4]، فالبعد النفسي يلعب دورا مهما في تحليل شخصية الإنسان وفهم تصرفاته وأعماله.

«ولا يمكن أن نلحظ البعد النفسي للشخصية في العمل القصصي في أمور عدة منها الحصار النفسي والشكوى والانفعالات، وعدم التركيز الذهني والقلق، وكثرة الأفكار المزعجة

---

[1]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة الإسكندرية، مصر، (د، ط) ص74.

[2]– أحسن ثليلاني: سر الحياة و الحط ...النقطة ؟!،دار موفم للنشر، (د.ط)، الجزائر، 2009 ،ص 22.

[3]-المرجع نفسه، ص22 .

[4]– نبهان حسون السعدون: وبشير إبراهيم سوادي، شعرية تشكيل الحوار، دار غيداء، (ط1)، 2016 ص 72.

والاضطرابات الجسمية والشعور بالألم والتشاؤم من الأشياء والنظرة السوداء لتلك الأشياء في الواقع المعيش»[1].

وانطلاقا من هذا فإن البعد النفسي تجسد في مسرحية (سر الحياة) من خلال الشخصيتين (رضا وسلوى)، والحالة النفسية التي عاشهما من قلق، وشكوى، وتوثر، وغضب.

«سلوى: صحيح يا رضا فالمطر عدو الأطفال...يسقط فيجبرنا على البقاء في البيت...إنه عدو لدود للإنسان.

رضا: تقولين عدو وكفى؟ بل إنه اكبر وأخطر الأعداء.

إلهام– تتدخل: ولكن المطر منحنا الماء

رضا: وأنا أكره المطر فليمسك المطر ماءه وليدعنا

سلوى: نعم ما أجمل الدنيا بلا ماء على الأقل فعندما ينقطع لا أغسل الأواني، أنا أيضا أكره الماء ولذلك أترك الحنفية تسيل بلا فائدة، هكذا حتى تفرغ الأنابيب وينقطع الماء

رضا: وأنا أيضا أفعلها، يعجبني منظر الماء وهو يتعذب.»[2]

فطفلان رضا وسلوى عاشا حالة خوف وقلق أثناء سقوط المطر وحتى بعد انقطاعه.

«رضا: أنا خائف جدا

سلوى: وأنا مرعوبة فما العمل إذن؟

الوالد: ليس لنا سوى التضرع إلى الله لينم علينا بسقوط المطر.»[3]

---

[1]– المرجع السابق، ص 74.

[2]– أحسن ثليلاني: سر الحياة و الخط.... النقطة؟!، دار موفم للنشر،(د.ط)، الجزائر، ص 15.

[3]– المرجع نفسه، ص23 .

وفي الأخير استطاعا الطفلين (رضا وسلوى) أن يدركا خطأهما دون توبيخ أو نهر أو زجر بل اكتشاف أهمية الماء، بعد غيابه عن حياتهما وما تجسدت لهما نتيجة ذلك بث في نفسيتهما نوعا من الوعي.

كما نرى أن البعد النفسي ظهر أيضا في مسرحية (الخط...النقطة؟!) من خلال حب السيطرة والكبر التي رمز إليه الكاتب من خلاله اسم الخط في المسرحية والحالة النفسية التي أصبحت تعيش بها الفتاة ذو القامة القصيرة من جراء أقواله وأعماله...بحيث قام بإنقاص من شأنها حتى أصبحت ترى نفسها تافهة ضعيفة، بلا جدوى، ولكن سرعان ما أدركت محاسنها وجعلت الخط نادما لما تفوه به من كلام يمسها وأرغمته على الاعتذار لها.

«النقطة: أنا إذن بدايتك ووسطك ونهايتك، أنا فيك عبر كامل مسارك، فما أنت في النهاية إلا مجموعة نقاط متوالية.

الخط– مذعورا–: صحيح يا صغيرة!!!

النقطة: اعترف إذن أنني أميرة!

الخط: ما أقبح التكبر والغرور! وما أجمل التواضع في كل الأمور!»[1]

فالكاتب وظف البعد النفسي لهدف تعليمي، أخلاقي، من أجل تعليم الأطفال مراجعة أنفسهم وإدراك أخطائهم والاعتراف بها.

ونستنتج في الأخير أن الشخصية تمثل حقا جزءا مهما في المسرحية فبواسطتها يتمكن الطفل من استقبال أحداث المسرحية، ويتعلم على إثرها، فالشخصيات تضفي المتعة والجاذبية في المسرحيات، فهي الأقرب تأثيرا على الطفل.

[1]– المرجع السابق، ص 43

2)-الحوار:

يمثل الحوار احد العناصر الفنية التي تقوم عليها المسرحية، ويعتبر أهم جزء في العمل المسرحي، فمن خلاله يوصل الكاتب أفكاره وأرائه إلى الجمهور لأنه «أداة التعبير كما تنطوي عليه المسرحية من صور وأفكار، فالحوار ماهو إلا نسيج المسرحية الذي يضفي عليها قيمتها الأدبية»[1].

فالحوار يميز العمل الأدبي عن سواه من الأعمال الكتابية الأخرى ويميز العمل المسرحي ن باقي الأعمال الأدبية الأخرى، «والحوار هو الأداة الرئيسية للتعبير في المسرحية، ومنه يتكون نسيجها وهو الذي يعطيها قيمتها الأدبية، ولكنه لا يكتمل إلا بعد أن يعطيه الممثلون الحركة وطريقة النطق، لان الحوار الدرامي الحقيقي هو ذلك الذي يعتمد على الحركة وتنغيم الصوت، ويستمد من الممثلين قدرا كبيرا من حيويته وتأثيره»[2].

فالحوار هو أساس العمل الدرامي، وبه نكشف عن أهواء، وميولات الشخصية، «فالحوار الدرامي يتكون أساسا من الحديث المشحون عاطفيا، والحقائق وحدها باهتة دائما، ويجب أن تكون المشاعر حاضرة أثناء الكتابة كي تصل إلى المشاهدين فتمكنهم من تحسس الحب والخوف والرهبة...»[3].

كما أن الحوار لجيد هو الذي يصل إلى الفكر مباشرة بلا تعقيد لذلك يجب أن يكون بلغة واضحة، سهلة وخاصة وأنها موجهة للأطفال، لذا فالحوار «يجب أن يراعي مستواهم اللغوي

---

[1]- محمود حسن إسماعيل: أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2004، ص 267.

[2]- انشراح إبراهيم المشرفي: أدب الأطفال مدخل للتربية الإبداعية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 205، ص 83.

[3]- حنان عبد الحميد العنني: الدراما والمسرح في تربية الطفل، دار الفكر، ط1، (د ب)، 2007 ص 34.

والفكري، وان يكون في مستوى قدرتهم على الفهم –إذا كان الممثلون من الكبار– وفي مستوى قدرتهم على الأداء»[1].

وانطلاقا مما سبق يتبين لنا أن الحوار الجيد في مسرحيات الأطفال يشمل على شروط منها:

- أن يكون عباراته واضحة لا يشوبها تعقيد.
- أن يكون قصيرا موجزا بعيدا عن العبارات الطويلة والغامضة.
- كما يجب أن يتضمن عنصر الإيحاء، أي الممثل يترك للمشاهد الصغير المجال لفهم المغزى من المسرحية دون أن يفصح عنها.
- ولا ننسى عنصر الموضوعية وهي الابتعاد كل البعد عن الذاتية، فالحوار الذي ينبع من الشخصية يكون صادق دون أن يحرف من قبل الكاتب.
- فمن المستحسن أيضا أن تكون لغة الحوار فصيحة في مسرحيات الأطفال من أجل اكتسابها.

وانطلاقا مما سبق يتبين لنا أن الحوار في كلتي المسرحيتين (سر الحياة والخط...نقطة؟!) جاء متسلسلا، بلغة فصيحة، سلسة، سهلة في النطق، ومخارج حروفها، بسيطة لا يشوبها تعقيد.

«سلوى باكية: حديقتنا فقدت أشجارها وذبلت أزهارها وماتت أطيارها.

رضا. باكيا" هربت منها الحياة فصارت مقبرة.

سلوى– تردد–: هربت منها الحياة فصارت مقبرة.

رضا– هيا يا أختي سلوى ندخل إلى البيت فالحرارة شديدة وأشعة الشمس حارقة»[2].

---

[1]– انشراح إبراهيم المشرفي :أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2004، ص 82.

[2]– أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط...النقطة؟ !، دار موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 20

كما نرى أن الألفاظ تأليفها من قبل، متداولة في حياتنا اليومية، بعيدة عن الإبهام والتعقيد من أجل أن تتناسب والفئة الموجهة إليها وقدرتهم اللغوية ومدى فهمهم واستيعابهم للكلمات والجمل، فالكاتب عمد في اختيار الألفاظ والجمل ذلك لأن الجمهور أطفال صغار ومنهم من لا يلتحق بالدراسة بعد.

كما يوجد إيقاع وموسيقى في الألفاظ تستصاغ لها الأذن وتجدب لها الأطفال كما نلحظ أيضا وجود التكرار في الحوار من أجل التأكيد على المعنى بهدف ترسيخه في ذهن المتلقي واستيعابه لها.

وتميز كذلك الحوار في هذه المسرحيتين بجمل قصيرة، وهي مناسبة لتركيز الأطفال كما لا تخلق في نفسية المتفرجين الضجر والنفور، كما نرى أن معظم الجمل الحوارية جاء على صيغة استفهام، وهذه الخاصية ينفرد بها الصغار، لحبهم الشديد للاكتشاف، وعن طريق التساؤل يصلون إلى مبتغاهم.

«رضا- متسائلا-: عطشان فقط؟ لماذا لا يشرب الماء إذن؟»[1].

«الخط: النقطة الصغيرة في حضرتي؟ تغني وتفسد خلوتي؟ وتوقظني من نومتي؟»[2].

كما جاء الحوار منظما تتكلم سلوى فيستمع رضا ثم يجيبها، ولقد استعمل الكاتب هذه الميزة لكي لا يفقد تركيز المتفرج ولا يصبح الحوار عبارة عن فوضى وتشويش على خشبة المسرح، فالكاتب استهدف اختيار هذا النوع من الحوار لكي يعلم الأطفال مبادئ وأصول التحاور.

ونستنتج في الأخير أن الحوار في كلتي المسرحيتين تميزت بالمصداقية، فالشخصيات عند التحاور فيما بينها نحسها صادقة في كلامها وفي نواياها، كما أنه تميز بالموضوعية لأن

[1]- المرجع السابق، ص21

[2]- المرجع نفسه، ص 32.

الهدف من المسرحيتين تعليمي، تربوي لذلك فالكاتب ابتعد عن المبالغة والذاتية كما استعمل الكاتب الحوار الخارجي بين الشخصيات وابتعد عن الحوار الداخلي (المونولوج)، لكي لا يحدث خلط وتشويش في ذهن المتفرج، وكذلك للبوح بالأفكار علنا.

يعتبر المكان عنصرا جوهريا في العمل الأدبي، إذ لا يخلو أي جنس أدبي من عنصر المكان، فهو محور حياة الشاعر ودافعا قويا له لكتابة الشعر، ويعتبر كذلك من أهم مكونات السرد في العمل الروائي، أو القصصي، فلا يكتمل العمل الروائي والقصصي بدونه بحيث يعتبر بؤرة الأحداث، كما أن الدراما المسرحية لا تتشكل إلا بوجود المكان التي تدور فيه أحداث الشخصيات وصراعها.

فالمكان يعتبر قاعدة أساسية في العمل المسرحي، ولهذا جعله أرسطو من أهم الوحدات الثلاثة «...ومنها (وحدة المكان)...ينبغي أن تقع الأحداث في مكان واحد، أو في أماكن بمدينة واحدة.»[1] وقد ركز أرسطو على المكان الواحد، أو البلد الواحد من أجل أن يسهل تقديم وعرض المسرحية. لأنه من الضروري أن يتطابق المكان الموجود في النص المسرحي مع مكان العرض « فالمكان يعد أحد المعطيات المحددة للديكور الذي يجب التفاعل معه واستغلاله...وذلك لأن العرض يصل دائما إلى ذروته في المكان الذي يخلق فيه.»[2] ولهذا يجب على المؤلف أن يكون دقيق في اختيار أماكن النص المسرحي، لكي يسهل للمخرج عملية انتقاء ديكور خاص بالمسرحية.

« فالمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون لا في مكان، إنه في مكان محدد يحدث كذا بين شخصيات وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية في المسرحية، وهي الخلفية الدرامية للنص.»[3]

---

[1] جعفر الشيخ علوش: السرد ونبوءة المكان، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

[3] أحمد طاهر حسنين آخرون: جماليات المكان، دار قرطبة، (د.ب) ،ط2، 1988ص22.

ومنه يتبين أهمية المكان في بناء الحدث الدرامي، فمن خلاله تتحرك الشخصيات، وتتحاور فيما بينها، وبهذا يكون المكان عنصرا رئيسيا في النص المسرحي، فلا تقوم المسرحية بغيابه.

وانطلاقا منه فان الكاتب وظف العديد من الفضاءات المكانية في المسرحيتين (سر الحياة والخط...النقطة؟ !)، وسنحاول الوقوف عندها من أجل دراستها.

ومن بين الأمكنة التي وظفها الكاتب أماكن مغلقة مثل البيت، القسم، وأماكن مفتوحة منها الحديقة.

فالمكان المغلق هو:« المكان الذي يأخذ صفة الانغلاق والعزلة لدى الراوي على بعض الأمكنة، والمكان المغلق يقطع كل صلة بينه وبين ساكنيه، لأنه كان مقيد يحد من حرية ساكنيه، كما يفترض عليهم نمطا خاصا من العيش المأزوم من خلال صفة الانغلاق أو الضيق»[1] فالمكان المغلق يحد من حرية ساكنيه، كما « قد تكون الأماكن الضيقة، المغلقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة وتكوّن صورة الرحم.»[2] ويتبين لنا أن المكان المغلق يأخذ العديد من الصفات منها العزلة، كبت الحرية، التقيد، الظلمة...، وقد يأخذ صفة أخرى مغايرة للأولى وهي الأمان و الحرية والحماية والراحة...

فالمكان المغلق هو عكس المكان المفتوح، وهو يدل على الداخل، أي أنه مكان محدود يبعدك عن العالم الخارجي مثل: البيت، السجن، المستشفى...

[1]– جعفر الشيخ عبوش: السرد وبنوءة المكان، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 109.

[2]– فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008،، ص 28.

«فالمكان لا يقتصر على كونه أبعادا هندسية وحجوما، ولكنه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجردة، ويتبين لنا أن المكان المغلق ليس سوى شكل هندسي وإنما تسود فيه علاقات متبادلة بين الأشخاص الذين يعيشون فيه.»[1]

وهذا ما نلاحظه في مسرحية سر الحياة من خلال العلاقات التي تربط العائلة في ما بينها، بحيث يعيشون في مكان واحد وهو البيت.

فالكاتب صرح مباشرة بالمكان من بداية المسرحية بحيث « تنفتح الستارة على مشهد صالون بسيط يحتوي على أرائك وطاولة وجهاز تلفزيون.»[2]

فالكاتب اختار فضاء البيت لأنه يمثل مصدر الدف، والأمان وقد اعتبره باشلار« المكان الأول وباعتباره يعارض "اللابيت"، وفي هذا التعارض يبرر البيت كحام للأحلام والذكريات، حيث يشكل صدر البيت مواطن الدفء، وحتى أبأس البيوت يبدو جميلا وممتعا طالما يمتحنا ألفة ما.»[3] فالبيت يحمل الذكريات التي عشناها فيه، وخاصة منها مرحلة الطفولة، فكل التي لعبنا فيها وبكينا عليها مازالت صورتها حية في أذهاننا « فتظل طفولتنا حيّة ونافعة شاعريا في داخلنا، إنه خلال هذه الطفولة الدائمة نحتفظ بشعر الماضي– فسكنى البيت الذي ولدنا فيه حلميا– يعني أكثر من مجرد سكناه في الذاكرة إنها تعني الحياة في هذا البيت الذي لا يزال بنفس الأسلوب الذي كنا نحلم فيه.»[4]

فالإنسان يرتبط ارتباط وثيقا بالبيت الذي ولد فيه لأنه تجمعه فيه ذكريات لا يستطيع نسيانها، فمهما يسافر ويبتعد ويعيش في أماكن أخرى يبقى الحنين دائما إلى المكان الأول وهو بيت الطفولة.

---

[1] –منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي، الأردن، ط1، 1999، ص 20.

[2] –أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط...النقطة؟! دار موفم للنشر، (د.ط)، الجزائر،2009 م ، ص13.

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان، المؤسسة الجامعية، للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص51.

[4]– المرجع نفسه، ص42 .

ولهذا الكاتب قصد اختيار هذا المكان في مسرحيته وخاصة أنها موجهة للأطفال، فالطفل يألف هذا المكان ويحبه كثيرا وتربطه علاقة حميمية به إنه« المكان الذي نحب، وهو مكان ممتدح... ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة ايجابية ... فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس واقعيا فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا نجذب نحوه، لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية.»[1]

فالكاتب أحسن اختيار المكان الذي يتسم بالحماية ومصدر دفئ وراحة بالنسبة له، كما أن كل ما يخص البيت يشد انتباه الطفل، وخاصة أن المسرحية هدفها تعليمي، تربوي، فقد قصد الكاتب تعليم الطفل سلوك مؤدب وهو الحفاظ على الماء وعدم تبذيره من حنفيات المنازل والبيوت.

«سلوى: أما أنا فلن أبذر منذ اليوم قطرة ماء واحدة، فالماء هو الحياة فعلا.

إلهام: هاهو الطائر قد صار بخير بعد أن شرب ارتوي، ولكن هناك من الطيور والحيوانات والكائنات والنباتات ما سيموت لو لم يسقط المطر.

رضا– متضرعا إلى الله–: يا رب اجعل المطر يسقط بغزارة.»[2]

فالكاتب اختار البيت لأن الطفل أول مكان يتعرف عليه ويرتبط به، وتجمعه به علاقة وثيقة معه، فبيت الطفولة تبقى أيامه وصوره محفورة في ذاكرتنا مهما كانت الأيام التي عشناها فيها. « فالمكان الأليف يحتوي الإنسان، لأنه مكان هادئ مطمئن بل هو أمومي يلتجئ إليه الفرد حيث يلاقي الوحشة والعذاب فهو بمثابة أم للفرد ويشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا، ويعد البيت، ولا سيما بيت الطفولة أشد أنواع المكان ألفة ومن المعروف، أننا نعود بذكرياتنا دائما إلى بيت الطفولة هذا والى الهناءة الأولى التي لقيناها فيه، والى دفء الأحضان التي ضمتنا فيه.»[3]

---

[1] جعفر الشيخ عبوش: السرد وبنوءة المكان، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 101.

[2] أحسن تليلاني: سر الحياة والخط...النقطة؟!، دار موفم للنشر (د.ط)، الجزائر،2009 م، ص23 .

[3] جعفر الشيخ عبوش: السرد وبنوءة المكان، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 101.

ومنه فالبيت يعتبر مكان أليف للطفل وكل ما يضمنه من معاني الحب، والحنان والدفء.

أما المكان المغلق الذي اختاره الكاتب في مسرحيته هو القسم.« فتجري أحداث المشهد داخل حجرة الدرس.»[1] مستعين الكاتب بديكور القسم من سبورة وكتب ومقاعد.

فالكاتب اختار هذا الفضاء المكاني "القسم"، لأنه مألوف لدى الطفل الذي يتعلم، بحيث يقضي فيه وقتا طويلا.

أما الأطفال الذين لم يلق تعليم بعد، فالكاتب أراد أن يدمجهم بأجواء المدرسة، ويغرس في قلوبهم حب العلم والتعلم، فالمؤلف اختار المدرسة والقسم انطلاقا من مضمون المسرحية، وكانت غايته منها هو القضاء على سلوك مشين، انتشر بين أوساط الفئة العمرية الصغيرة وخاصة في المدرسة وهي التلابز بالألقاب والإنقاص من شأن الآخرين، فالكاتب هدفه من المسرحية هو تعليمي، تربوي، وهي القضاء على هذه الآفات بين أوساط الأطفال والحد من انتشارها وخاصة منها صفة التكبر والغرور.

«النقطة: أنا إذن بدايتك ووسطك ونهايتك، أنا فيك عبر كامل مسارك، فما أنت في النهاية إلا مجموعة نقاط متوالية.

الخط: –مذعورا– د صحيح يا صغيرة !!!.

النقطة: اعترف إذن أنني أميرة !

الخط د ما أقبح التكبر والغرور !

وما أجمل التواضع في كل الأمور !»[2]

كما أراد الكاتب تعليم الأطفال الاعتراف بالخطأ والاعتذار عنه.

وفي الأخير نرى أن الكاتب اختار فضائيين مغلقين هما (البيت والقسم) وهما مألوفان لدى الأطفال ويقضيان فيهما وقتا طويلا وهاتين المكانيين مناسبين لمضمون المسرحيتين،

[1] أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط...النقطة؟ !،دار موفم للنشر،(د.ط)،الجزائر،2009 ،ص37.

[2] المرجع نفسه ، ص 43 .

بهدف تعليمي، تربوي من أجل تعليم الأطفال سلوك جيد، فالتربية الحقيقية تبدأ من البيت والمدرسة من أجل تنشئة الطفل، تنشئة جيدة وبذلك النهوض بمجتمع راقي.

أما بما يخص المكان المفتوح فهو عكس المكان المغلق وهو:« كل حيز كبير أو صغير، قائم أو متحرك، ثابت أو متغير، يحتوي الحدث...والشخصية والفكرة و ينفتح على الآخر مباشرة أو بالواسطة، ويلاقيه الصلة أو التفاعل أو التأثير بحيث لا يبقى... منكفئا على ذاته يتحجب بالجدران الحاجزة وينفصل عما سواه بالعوازل...والأبواب، وهذا المكان إما أن يكون مفترضا تخيليا وهو الأندر، أو يكون موضوعيا صرفا وهو الأكثر، أو يجمع بينهما وهو الأعلم، وفي جميع هذه الضروب يعد المجال الأفضل للحركة والميدان الأصلح لإرادة التغير والتحول، ودفع عملية التطور نحو الأمام.»[1]

فالكاتب استعمل في هذه المسرحيتين فضاء واحد مفتوح وهي الحديقة «رضا وسلوى يتجولان في حديقة البيت.»[2]

«رضا- في ذهول-: ماهذا الدمار؟ والخراب؟ إما ذا أصاب حديقتنا الجميلة؟

سلوى-مستغربة-: كل الأشجار والأزهار ذبلت والحشائش تيبست عجيب هذا والله.

رضا: لاحظي يا سلوى هذه الشقوق...انتهجي كي لا يتسخ فستانك»[3]

وبعدما كانت الحديقة أحب الأماكن عند الأطفال، لأنها المكان الذين يلعبون فيه ويتمتعون فيه بكل حريتهم، فكانت مصدر سعادة وفرح بالنسبة لهم. وأصبحت الآن مكان للموت والدمار والخراب.

فالكاتب وظف الحديقة هكذا ليبين بشاعة الحياة بلا ماء وليحمل اللوم ونتائج أغلاط الأطفال، ليحسوا بالندم ويخافوا من تكرارها مرة أخرى.

---

[1] -جعفر الشيخ عبوش: السرد وبنوءة المكان، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 108.

[2] -أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط...النقطة؟ !،دار موفم للنشر،(د.ط)،الجزائر، 2009 ،ص19.

[3]-المرجع نفسه، ص19.

«رضا: أنا خائف جدا.

سلوى: وأنا مرغوبة فما العمل إذن؟

الوالد: ليس لنا سوى التضرع إلى الله لينعم عليها بسقوط المطر».[1]

«رضا: أريد أن أشارككم صلاة الاستسقاء حتى تنزل الأمطار الغزيرة.

سلوى: أما أنا قلت أبذر منذ اليوم قطرة ماء واحدة، فالماء هو الحياة فعلا.»[2]

فمن خلال هذه المسرحية تعلم الأطفال قيم عديدة، وأخذوا العبرة من أخطاء غيرهم، كما استفادوا شيئا جديدا ومفيدا من هذه المسرحية، وهو التضرع إلى الله عز وجل عند حلول المصائب منها وكما تعلموا كيفية الصلاة وخاصة منها صلاة الاستسقاء، كما بينت المسرحية في الأخير قدرة الله عز وجل ورحمته الكبيرة من خلال رحمة عبادة والاستجابة لدعائمهم عند هطول الأمطار.

« سلوى: تطل من الشرفة وتلوح بيدها-: رضا...رضا لقد لامست يدي قطرات المطر.

رضا: متفائلا: تقولين قطرات المطر؟

سلوى: أنتظر يا رضا إنها فعلا قطرات المطر.

رضا: يلمع البرق ويقصف الرعد-: هاهو البرق قد بدأ يلمع-المطر يا سلوى »[3].

وانطلاقا مما سبق نستنتج أن المكان يعتبر مكون أساسي في بنية الخطاب المسرحي وتظهر أهميته في بلورة النص المسرحي وفي العرض المسرحي أيضا ولهذا فالكاتب اختار أمكنة متنوعة، متناقضة مثل أمكنة متعلقة (البيت، القسم) وأمكنة مفتوحة مثل الحديقة فهي أمكنة يعرفها الطفل ويحبها ويميل إليها.

---

[1]-المرجع السابق، ص23.

[2]-المرجع نفسه، ص23.

[3]-المرجع نفسه، ص25.

فالكاتب نوع في الفضاءات المكانية لكي يكسر ملل المتفرج ويخلق نوع من التغيير سواء في الديكور أو في مضمون المسرحية.

المبحث الثالث: التشكيل اللغوي في المسرحيتين

تعد الكتابة للطفل من أعسر المهمات الإبداعية بالنظر إلى عالم الطفولة إذ يتطلب الكثير من شروط والخبرة والمعارف العلمية والإنسانية والنفسية والاجتماعية وكل التخصصات التي تمكن الكاتب من الولوج إلى عالم الطفولة و ما يحتويه هذا العالم و ما و في هذين المسرحيتين قمنا بدراسة الجانب اللغوي الموجود فيها منها:

1) -اللغة والأسلوب:

تعتبر اللغة وسيلة للاتصال ونقل الأفكار، والمشاعر بين الأفراد والمجتمعات على مر العصور.

واللغة تختلف بين الشعوب، والأمم، وتتفرق فلغة الكلام العادي لا يشبه اللغة الأدبية وهي الأخرى تختلف عن لغة الشعر الذي يتميز بخصائص معينة ينفرد بها عن باقي اللغات.

وإن كانت جميع اللغات الأدبية تشترك في ميزة واحدة وأنها تكتب لتقرئ، «أما في المسرح فالأمر أكثر وجوبا على المؤلف، فالقراءة قد تجعل من السهل للقارئ أن يترجم لنفسه لغة الأبطال ولكن المسرح لا يتيح للمشاهد فرصة التأمل، بل هو يتلقى كلام الأبطال مباشرة من أفواههم فكل تنافر بين مظهر الأبطال على المسرح واللغة التي ينطقونها يحدث في الحال شعورا باختلاف الصور الفنية في الذهن»[1].

فلغة المسرح ليست لغة ورقية جامدة فقط، وإنما يحولها الكاتب إلى لغة حية متحركة على ألسن الشخصيات عن طريق الحوار، فيتلقاها الجمهور استماعا لا قراءة.

[1]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د، ط)، 2004، ص 133.

واللافت للنظر في لغة المسرحيتين (سر الحياة والخط...النقطة؟!) إنها جاءت مناسبة للفئة العمرية الموجهة إليها، وهي الأطفال.

واعتمد الكاتب فيها على التبسيط، فجاءت لغة سهلة التراكيب، سلسلة خالية من الغموض والتعقيد، تتناسب القدرات العقلية للأطفال.

كما جاءت لغة فصيحة قريبة إلى لغة الحياة اليومية، لكي يفهمها جميع الأطفال على اختلاف أعمارهم ومستواهم الدراسي، فالمؤلف استخدم أسلوب الفصحى، لأنه «أسلوب نجده أكثر استقامة وأدق تفصيلا في قربه من واقع الشخصية، ومركزها هذا، وتحقيقا لوظيفتها الفنية في هذا المذهب الجمالي، بما اتصف به من استعارة وتقابل، وما تضمنته من إشارات وتلميحات»[1].

فالكاتب وظف اللغة الفصيحة بهدف تعليمي بالدرجة الأولى، من أجل إثراء الملكة اللغوية للطفل من خلال التنويع في المفردات والأساليب وبذلك يكتسب كلمات جديدة «لأن الطفل من خلال الحوار والتحدث والاستماع يكتسب مفردات جديدة قد تكون أسماء لأشياء يرى صورها ويقارن الصورة بالاسم (الرمز) الدال عليها»[2].

فالطفل في بداية اكتسابه للغة يعتمد على حاسة السمع وتكرار المفردات وعن طريق التكرار والممارسة يكتسب الطفل اللغة، بهذا ينبغي أن تكون مخارج الحروف مضبوطة أثناء الحوار بين الشخصيات لكي يستقبلها المتعلم وينطقها نطقا سليما، لهذا من الأحسن أن تكون «اللغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرا تتأى بلا تعقيد أو لف أو دوران...بلا استطراد أو تطويل، لغة

[1]– فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر، الأدرن، ط1، 1999، ص 108.

[2]– هدى محمود الناشف: إعداد الطفل العربي للقراءة والكتابة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1999، ص 05.

تنأى عن التراكيب المعقدة...فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعاني في مثل هذا اللون من التعبير»[1].

فلغة مسرح الطفل يجب أن تكون بسيطة، ذات تراكيب سهلة بعيدة عن لغموض، لأن المسرح لا يتيح الفرصة للبحث عن المفردات والمعاني وإنما يعطي الفرصة للطفل في التعلم «لأن الطفل عندما يتعلم كلمات جديدة وإنما يتعلم مفاهيم جديدة وفي كل مرة يستخدم فيها الطفل الكلمة التي يتعلمها فإنه يستوعب معان جديدة للكلمة، ويكون (الفكرة) عن الشيء من خلال خبرات عديدة مما يثبت المفهوم ويوسع من خصائصه»[2].

استعمل الكاتب في المسرحيتين جمل قصيرة، لكي يستطيع الطفل استيعابها بسهولة.

كما استخدم أسلوب الاستفهام من أجل تعليم الطفل أسلوب الحوار والتأدب عند طرح الأسئلة، فبالسؤال نكشف عن الإبهامات وبه نتعلم وندرك أخطائنا.

- «رضا– في ذهول–: ماهذا الدمار؟ والخراب؟! ماذا أصاب حديقتنا الجميلة؟
- سلوى– مستغربة–: كل الأشجار والأزهار ذبلت والحشائش تيبست عجيب هذا والله.
- رضا: لاحظي يا سلوى هذه الشقوق في الأرض...انتبهي كي لا يتسخ فستانك.
- سلوى: إنه متسخ أصلا...ولكن مابها الأرض تفتح فمها»[3].

فهذه المميزات اللغوية تنطبق في لمسرحية الثنية (الخط...النقطة؟!)

---

[1]– عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، مصر، 2002، ص 109.

[2]– هدى محمود الناشف: إعداد الطفل العربي للقراءة والكتابة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1999، ص 09.

3– أحسن ثليلاني: سر الحياة والحظ ... النقطة؟ !، دار موفم للنشر، الجزائر،(د ط)، 2009، ص 19.

وأما الميزة البارزة والهامة في مسرح الطفل هو استخدام النشيد والغناء فيه فقد جاء النشيد في كلتي المسرحيتين (سر الحياة والخط...النقطة؟!)، مما أضفى المتعة والبهجة في نفوس الأطفال.

«بحارنا الزرقاء...تبخرت

وتبخرت

سماؤنا البيضاء...رقصت

فتلبدت

بالسحب السوداء...امتلأت

وانطلقت

لمع البرق قصف الرعد»[1]

أما المسرحية الثانية (الخط...النقطة؟!)، فهي الأخرى وأضفت الغناء والنشيد

«أنا النقطة...أنا النقطة

أراقص الأزهار، أنطها نطا

أعانق الأشجار، أقفز كقطة

أسابق الرياح دونما سقطة

آتية في المروج، ألهو كبطة»[2]

1-المرجع السابق، ص 13

2- المرجع نفسه، ص، 30

ونستنتج أن الكاتب من خلال مسرحياته، اتجه إلى طرح أبعاد ترتبط ببراءة الطفولة والعالم الخاص بها، واعتمد في مسرحيته على الاتجاه التعليمي والتربوي لكي تكون أكثر تأثيرا على الأطفال.

كما نلحظ أن المؤلف مزج بين نوعين من اللغة في كلتا المسرحيتين وهي اللغة الحوارية، البسيطة والعادية واللغة الشعرية، الغنائية التي أضفت الحيوية والنغمة الموسيقية في المسرحية.

فالكاتب وظف الغناء والنشيد لسهولة حفظه في ذاكرة الطفل، كما أن الأطفال يميلون إلى الأناشيد والغناء.

فبمزج هاتين اللغتين كسر الكاتب الرتابة والروتين في المسرحية فجعلها مملوءة بالحيوية والنشاط.

2)-الحجاج

يعتبر الحجاج أحد أهم المصطلحات النقدية الحديثة التي استطاعت أن تفرض وجودها مع انتشار الدراسات التداولية.

والحجاج يعني طريقة عرض الحجج وتقديمها، ويستهدف التأثير في السامع فيكون بذلك الخطاب ناجحا، فعالا

وقد ورد مصطلح الحجاج بتعريفات عديدة منها:

لغة:

ورد لفظة الحجاج في معجم لسان للعرب بألفاظ ومعاني عديدة « فحجّ، معناه لجّ فغلب من لاجّه بحججه، يقال ما حَجْتُه أحاجة حِجاجًا ومُحاجة حتى حَجَجْتُه أي غلبته بالحُجَج التي أدليت بها ... والحُجُوج الطريق تستقيم مرة وتحوج أخرى، وأنشد والحجة: البرهان، وقيل الحُجّة ما دفع به الخصم...

والتحاجٌ: التخاصم، وجمع الحُجةِ: حُجَجٌ وحجاجٌ وحاجَة مُحاجَة وحِجَاجًا: نازعه الحُجة وحَجّه يحُجْه حجا: غلبه على حُجّته

ويقال أيضا: إن يخرج وأنا فيكم فأنا حجيجه أي محاجة ومغالبة بإظهار الحجة عليه والحُجّة: الدليل والبرهان»[1]

ونلاحظ أن لفظة الحُجَجِ ظهرت بمعاني عديدة في معجم لسان العرب فمنها الحج والحاج ومنها الطريق المستقيم وأيضا الدليل والبرهان والدفاع عن الحُجّة والإقناع بها الخصم.

وتدور معاني الجذر اللغوي لكلمة حجاج (حَ جَ جَ) « المجادلة بسبب خلاف الوجهة أو الرأي أو ما شابه، ومنه الدليل على الرأي المرغوب إثباته وهذا ما نجده واردا في بعض المعاجم العربية، فمنها من أورد معنى الحجاج غلبه بالحجة أو حاجة، وحجاجا جادله، واحتج عليه، أقام عليه الحجة وعارضه مستنكرا فعله، وتحاجوا: تجادلوا والحجة والدليل والبرهان»[2].

ومنه فالحجاج هو إثبات الرأي بالحجة والدليل والبرهان

والحجاج أيضا من حاج « وحاجته أحاجه حججا ومحاجة حتى حججته أي غلبته بالحجج التي أدليت بها، وحاجة محاجة وحجاجا نازعه الحجة والحجة الدليل والبرهان»[3]ويعني هذا أن الحجاج هو النزاع والخصام بواسطة الأدلة والبراهين.

1- ابن منظور (أبو الفصل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 1429 هـ، 2009م، ج 2، ص 227-228.

2- عباس حشاني: خطاب الحجج والتداولية دراسة في نتاج ابن باديس الأدبي، دار عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2014، ص 59.

3- حافظ اسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص 03.

اصطلاحا: أما الحجاج اصطلاحا: «وسيلة المتكلم في جعل المتلقي يتقبل آراءه واتجاهاته وانتقاداته وتوجيهاته»[1] وبذلك فان الحجاج هي أداة يستعملها المتكلم للتأثير في المتلقي ويجعله مساندا له في آراءه واتجاهاته والحجاج أيضا هو «بذل الجهد لغاية الإقناع، انه طائفة من تقنيات الخطاب التي تقصد في استمالة المتلقين إلى القضايا التي تعرض عليهم».[2] وبذلك فان هدف الحجاج هو التأثير على للآخر عن طريق تقنية الخطاب والحوار من أجل تغيير آراءه وإقناعه.

ولقد تعددت مصطلحات الحجاج واختلفت فيما بينها، وكل من المدارس العربية والغربية تناولت الحجاج بمصطلحات مختلفة منها الجدل، الاستقراء، القياس إضافة إلى البرهان والاستدلال والإقناع...

ولقد تناول الكاتب الحجاج في المسرحيتين من خلال توظيف الأدوات اللغوية من أجل التأثير في الأطفال ودفعهم إلى تغيير سلوكاتهم ومن بين الأدوات اللغوية التي استعملها الكاتب في المسرحيتين.

1. الأدوات اللغوية:

أ. **الروابط الحجاجية:** واللغة العربية تشمل على عدد كبير من الروابط والعوامل الحجاجية نذكر من هذه الأدوات (لكن، بل، إذن، حتى لاسيما، إذ، لأن، بما أن، مع ذلك، ربما، تقريبا، إنما، ما...) وتعتبر « الروابط علامات تعطي الانطلاقة للتضمينات المتواضع عليها، وهي علامة تتدخل على مستوى الوصف الدلالي للغة الطبيعية، وهي لا تتعلق

1- عباس خشامي: خطاب الحجاج والتداولية دراسة في نتاج ابن باديس الأدبي، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2014، ص 59.

2- حافظ اسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص 03.

باستعمال نظام اللغة في الخطاب والتواصل فقط، ولكنها تتعلق باستعمالات أخرى»[1] والروابط تعطي طبيعة اللغة وتحددها هل هي حجاجية أو وصفية وهي بذلك تحدد طبيعة الخطاب والروابط الحجاجية« تربط بين قولين أو بين حجتين على الأصح أو أكثر) وتسند لكل قول دورا محددا داخل الإستراتيجية الحجاجية العامة»[2] والروابط الحجاجية هي في الأصل روابط اللغة، تقوم بالربط بين الألفاظ والجمل أو بين الحجج

ولقد وظف الكاتب في المسرحيتين الروابط الحجاجية ومن بينها:

لكن: استعمل الكاتب الرابط الحجاجي لكن بكثرة في المسرحية

«إلهام – تتدخل –ولكن المطر يمنحها الماء»[3]

« سلوى: إنه متسخ أصلا... ولكن ما بها الأرض تفتح فمها »[4]

«الأم: ولكن لماذا لا تسقون الحقول من مياه السد؟»[5]

يعد حرف لكن من حروف العطف وهي تفيد معنى الاستدراك

فالكاتب وظف حرف لكن في معنى واحد وهو الاستدراك من اجل إقامة الحجة والبرهان عليها.

1- عزيز لدية: نظرية الحجاج تطبيق على نثر ابن زيدون، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2015،ص 83.

2- حافظ اسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دار عالم للكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص 63.

3- أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط...النقطة؟ ! ، دار موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 15.

4- المرجع نفسه، ص 19.

5- المرجع نفسه، ص12.

استعمل الكاتب أيضا الرابط الحجاجي بل في المسرحيتين

«رضا: تقولين عدو وكفى؟ بل إنه أكبر وأخطر الأعداء»[1].

«رضا: –يعطس كمن أصابه الزكام.. الماء سر الحياة؟ تقولين سر الحياة؟ بل انه المرض والموت لاحظي، فقد أصابني الزكام»[2]

«النقطة: بل هكذا أضع لك النقاط فوق الحروف».[3]

والرابط بل تساعد المرسل في ترتيب الحجج فهي تعاكس حججها فمنها المنفية ومنها المثبتة، كما تتميز الأداة بل بميزة الانتقال من درجة دنيا في الحجاج إلى درجة أعلى وهذا ما لاحظناه من خلال الأمثلة السابقة

أما الرابط حتى فقد وظفه الكاتب أيضا في المسرحيتين لما لها من قدرة على الربط وتسلسل الحج

«سلوى: –ضاحكة– قولي سر الحياة وجمالها هي الحلوى مثلا أو الثياب أو الطعام أو الرسوم المتحركة إما أن يكون الماء سر الحياة فذلك أكذوبة لا يصدقها حتى المغفلون»[4]«الوالد: نعم يا بني، وإذا استمر هذا الجفاف فسيموت كل شيء في الحديقة، ستصير صحراء قاحلة وحتى حقول المزروعات فإنها اصفرت وهي مثل ذلك الطائر تكاد تموت»[5]

رضا: أريد أن أشارككم صلاة الاستسقاء حتى تنزل الأمطار غزيرة.

ومما نلاحظ من خلال هذه الأمثلة فإن الرابط حتى قام بدور هام بترتيب منزلة العناصر، من خلال معانيها واستعمالاتها.

1– المرجع السابق، ص 15.

2– المرجع نفسه، ص 16.

3– المرجع نفسه، ص 40.

4– المرجع نفسه، ص15.

5– المرجع نفسه، ص 21.

ونستنتج أن الروابط الحجاجية أدت دور الربط بين قضيتين وترتيب درجاتها وما نلاحظ على هذه الروابط أنها وظفت من اجل التعارض الحجاجي.

ب. الأفعال اللغوية: ومن بين الأفعال اللغوية التي وظفها الكاتب بكثرة في المسرحيتين هي:

1. الاستفهام: فهو يعد ظاهرة ملفتة للنظر في المسرحيتين، بحيث استعملها الكاتب بكثرة وهذا لكون طبيعة الطفل وحبه الكبير للاكتشاف وإرضاء فضوله عن طريق الإجابة عن أسئلته.

وصيغة التوجيه الاستفهامية ذات مفعول حجاجي مهم، بحيث يقول بيرمانوتيتكا« صيغة التوجيه الاستفهامية نمط ذو أهمية بلاغية رفيعة، إن السؤال يفترض وجود أمر يستند إليه ويوحي بأن هناك اتفاق على وجود هذا الأمر»[1] ومن بين الاستفهامات التي وظفها الكاتب نجد:

«سلوى: وأنا مرعوبة فما العمل إذن؟ »[2]

«رضا: – متسائلا –: تقولين قطرات المطر؟ »[3]

«الخط: أنت؟ من أنت يا هزيلة قصيرة، يا ضعيفة صغيرة. ماذا دهاك؟ إني أكاد لا أراك».[4]

«النقطة: تتساءل–: سلطان؟ هل أنت حقيقة سلطان؟ »[5]

ونرى أن الاستفهام أتاح فرص بلاغية وحجاجيه دعمت المقصد التبليغي. وانتقل الكاتب عبر الاستفهام من التساؤل إلى طلب الجواب عن أمر والاستخبار عنه.

1– عزيز لدية: نظرية الحجاج تطبيق على نثر ابن زيدون، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2015، ص 107.

2– أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط... النقطة؟ !، دار موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، الجزائر، 2009، ص 23.

3– المرجع نفسه، ص 23.

4– المرجع نفسه، ص 32.

5– المرجع نفسه، ص32

2. الوصف: اعتمد الكاتب في هتي المسرحيتين على الوصف، بحيث يعد الوصف إحدى الآليات الفعالة في الخطاب الحجاجي، « بحيث يشمل الوصف عددا من الأدوات اللغوية منها: الصفة واسم الفاعل واسم المفعول »[1] وفيما يلي عرض لكل منها مع بيان دوره في الحجاج

ولقد وظف الكاتب أحسن دليل في الوصف في المسرحيتين وعن طريقه قدم لنا الحجة والدليل على صدق كلامه.

«رضا–في ذهول– ما هذا الدمار؟ والخراب؟ ماذا أصاب حديقتنا الجميلة؟

سلوى – مستغربة–: كل الشجار والأزهار ذبلت والحشائش يبست عجيب والله

رضا: لاحظي يا سلوى هذه الشقوق في الأرض... انتبهي كي لا يتسخ فستانك.

سلوى: إنه متسخ أصلا ...ولكن ما بها الأرض تفتح فمها

رضا – يرفع عصفورا ميتا– وهذا العصفور المسكين من قتله ثم رماه هنا»[2]

فعن طريق الوصف الدقيق للحديقة أثناء الجفاف، وبمجرد قراءتنا لهذه العبارات يتبين لنا صدق تعبير الكاتب من خلال الوصف.

فالكاتب قدم لنا وصفا دقيقا وزوده بالأدلة والحجج بهدف التأثير على الطفل وتصديقه له.

وفي الأخير نستنتج أن الحجاج هو محاولة التأثير على الآخر ودفعه إلى التغيير في معتقداته، أو تعديلها، وهذا ما قصده الكاتب في المسرحيتين الموجهتين للطفل.

فلقد حاول الكاتب التأثير على الأطفال بطريقة لطيفة وظريفة لغرس القيم والأخلاق في نفوسهم وخاصة أن المسرحيتين هدفهما تعليمي، تربوي مما ساعد على التأثير في وجهة نظر الطفل للأشياء ودفعه إلى التغيير أو التعديل في بعض سلوكاته.

1– حافظ اسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دار عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2010، ص 67.

2– أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط... النقطة؟ !، دار مفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 19.

3)-الانزياح:

لقد نالت ظاهرة الانزياح حظا وافرا في الدراسات الأسلوبية، واهتم الباحث الأسلوبي برصد الانزياح الذي يحدثه المؤلف على مستوى النص بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف، فينتقل كلامه من النفعية إلى الجمالية مما يخلق الكاتب نص جديد خارج عن المألوف.

وقد انتقلت ظاهرة الانزياح إلى النص المسرحي، مما زاد روعة في لخطاب المسرحي وجمالا في إلقائه أثناء العرض بألسنة الشخصيات المسرحية،

وقبل الولوج في دراسة الانزياح الموجود في مسرحيتي (سر الحياة والخط...النقطة؟) نتعرف أولا على تعريف الانزياح

لغة: مأخوذ من مادة (زاح) متعلقة بجماليات النص الشعري.

والانزياح لغة مأخوذ من مادة (زاح) زوحًا زواحًا أي زوال وستنحى وتباعد وزاح الشيء زوحا: أبعده وأزاحه، وانزاح زال وتباعد

أما اصطلاحا « أن الانزياح هو خرق منهجي ومنظم لقواعد الاستعمال اللغوي المتعارف عليه، أو هو انتهاك لغوي قائم على الإتيان بالمتوقع من التعبير عليه المنشئ غايات جمالية أو فنية »[1] فالانزياح يسمح للكاتب بخرق القواعد اللغوية النحوية منها والصرفية لغايات جمالية وفنية.

والانزياح مصطلح وافد إلينا في الدراسات وهو يعني « الابتعاد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف والخروج بأسلوب الخطاب عن السنين اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب تباعدا (انزياحا)»[2]ويعرف كذلك ميشال ريفاتير« الانزياح بأنه ابتعاد عن النمط التعبيري المتواضع

1- أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، دار عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2014، ص 102.

2- نعمان عبد السميع متولى: الانزياح اللغوي أصوله – أثره في بنية النص ، دار العلم والإيمان (د ط) ، (د ب)، 2014، ص 33.

عليه وهو خروج عن القواعد اللغوية وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري عن ألسنة الناس في استعماله وغايته التوصيل والإبلاغ»[1]

ومن خلال التعريفات السابقة يتبين لنا أن الانزياح هو خرق منظم لقواعد الله وهو الخروج عن المألوف فالكاتب يستعمله لغايات جمالية وفنية من أجل التجديد وخرق افق المتلقي، مما يخلق إمكانات جديدة للتعبير والتأثير فيه عن طريق ذلك التفاعل بين العناصر اللغوية المنزاحة منها والعادية.

وان كانت دلالة الانزياح واحدة، فإنه ظهر بمصطلحات كثيرة وقد أحصى المسدى«اثني عشر لفظة التي قصد بها أصحابها الانزياح، من قبيل التجاوز والانحراف، والاختلال، والإحاطة، والمخالفة والشناعة، والانتهاك وخرق النسب واللحن والعصيان وغيرها»[2]ويرجع هذا الاختلاف إلى تعدد المصطلحات واستخدامها من قبل المنظرين أنفسهم.

ويشير النقاد إلى مصطلحات أخرى وهي«العدول، التجاوز، الانحراف الاختلال الإحاطة، خرق السند»[3]

ورغم تعدد المصطلحات واختلافها إلا أنها تؤدي معنى واحد للانزياح أما بما يخص أنواع الانزياح فهو ينقسم إلى قسمين هما الاستبدالي والانزياح التركيبي

الانزياح الاستبدالي: وهو يتعلق بجوهر المادة وتكون الممارسة فيه اختيارية بحيث يمكن أن تحل كلمة محل كلمة أخرى لتشابه صوتي أو صرفي أو دلالي أي استبدال كلمة بأخرى ومنه جاء مصطلح الاستبدالي وهذا النوع من الانزياح يشمل أشكالا عدة من ذلك نذكر الاستعارة، التشبيه، الكناية المجاز...

1- المرجع السابق، ص 33

2- مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011، ص 40.

3- نعمان عبد السميع متولي: الانزياح اللغوي أصوله – أثره في بنية النص، دار العلم والإيمان، (د ط)، (د ب)، 2014، ص 34.

الاستعارة: هي« المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتها المشابهة دائما »[1] فالاستعارة هي عماد الانزياح الاستبدالي، وهي تنقسم إلى قسمين: استعارة مكنية وتصريحية. الاستعارة المكنية: «وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه»[2] وقد وظف الكاتب في المسرحيتين (سر الحياة والخط...النقطة؟) الاستعارة المكنية بكثرة فمنها:

«رضا: وأنا أكره الماء فليمسك المطر ماءه وليدعنا»[3]

فليمسك المطر ماءه وليدعنا: استعارة مكنية فلقد شبه الماء بالإنسان فحذف المشبه به (الإنسان) وترك ما يدل عليه وهي الإمساك.

«رضا: وأنا أيضا أفعلها، يعجبني منظر الماء وهو يتعذب »[4]

«يعجبني ننظر الماء وهو يتعذب»[5] : استعارة مكنية، فلقد شبه الماء بالإنسان فحذف المشبه به (الإنسان) وترك ما يدل عليه وهي التعذب.

«سلوى تحمل طائرا مريضا-أنظر يا رضا هذا الطائر الجميل الذي كان يغرد في حديقتنا ويقفز بين أغصان الأشجار ويملأ الحديقة بأعذب الألحان»[6]

«ويملأ الحديقة بأعذب الألحان»: استعارة مكنية بحيث شبه الحديقة بالإناء، فيحذف المشبه به (الإناء) وترك ما يدل عليه وهي الماء.

«سلوى: انه متسخ أصلا... ولكن ما بها الأرض تفتح فمها»[7].

1- عبد العاصي شبلي: البلاغة الميسرة الجزء الأول: علم البيان ، (د .ط)، (د .ب)، 2003، ص 21.

2- المرجع نفسه، ص 21.

3- أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط... النقطة ؟ !، دار موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 15.

4- المرجع نفسه، ص 15.

5- المرجع نفسه ، ص 15.

6- المرجع نفسه، ص 19.

7_ المرجع نفسه، ص19 .

«الأرض تفتح فمها»: استعارة مكنية بحيث شبه الأرض بالإنسان يفتح فمه فحذف المشبه به (الإنسان) وترك ما يدل عليه وهي فتح الفم.

أما الاستعارة التصريحية فان الكاتب لم يوظفها في هذه المسرحية، لأنها صعبة فالطفل لا يستطيع استيعابها، كما أنه استعمل فقط الاستعارة المكنية لكي يفهمها الطفل جيدا ولم يستعمل الاستعارة التصريحية لكي لا يحدث اختلاط بينهما فالاستعارة المكنية أضفت جمالا على المعنى.

الكناية: «الكناية لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى»[1]

وتنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه ثلاثة أقسام، فان المكنى عنه قد يكون صفة وقد يكون موصوفا، وقد يكون نسبة.

ولقد وظف الكاتب الكناية أيضا في المسرحيتين ومن بينها:

«سلوى: اذهب يا أخي واجعل أمي تساعدك على تغيير ثيابك ودع سيدة كراس فهي دائما مختلفة معنا»[2]

" سيدة كراس" : كناية عن صفة الاجتهاد والعلم

«إلهام: إن الماء سر الحياة»[3]

"سر الحياة" : كناية عن صفة وهي دور الماء وأهميته في الحياة.

«رضا-: يدخل مسرعا مبلل الثياب : آه المطر، كم أكرهه كان يسقط بغزارة، إنه يغار من ثيابي الجميلة وراح ينسكب ليبللني ويجعلنا أضحوكة...»[4]

1- عبد العاطي شبلي: البلاغة الميسرة الجزء الأول: علم البيان، (د ط)، (د ب)، 2003، ص 28.

2- أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط... النقطة؟ !، دار موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 16.

3- المرجع نفسه، ص 15.

4- المرجع نفسه، ص 15.

"راح ينسكب ليبللني": كناية عن صفة الغزارة وشدة هطول الأمطار.

« سلوى–تردد–هربت منه الحياة فصارت مقبرة»[1]

"فصارت مقبرة" كناية عن صفة القبح والبشاعة.

التشبيه: بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة وهي الكاف أو نحوها ملفوظة، أو ملحوظة.

وأركان التشبيه أربعة: المشبه والمشبه به، والأداة ووجه الشبه

ومن بين التشبيهات التي وظفها الكاتب في المسرحيتين هي:

«–رضا–يعطس كما أصابه الزكام–الماء سر الحياة؟ تقولين سر الحياة؟ بل إنه المرض والموت لاحظي»[2]

بل انه المرض والموتّ تشبيه مؤكِد" لأنه حذفت منه الأداة

«الوالد: نعم يا بني وإذا استمر هذا الجفاف فسيموت كل شيء في الحديقة ستصير صحراء قاحلة وحتى حقول المزروعات فإنها اصفرت وهي مثل ذلك الطائر تكاد تموت.»[3]

الحديقة ستصير صحراء قاحلة:" تشبيه مؤكد" لأنه حذفت منه الأداة

اصفرت هي مثل ذلك الطائر تكاد تموت: تشبيه مفصل"

لأنه ذكر المشبه حقول المزروعات والمشبه به هو الطائر ووجه الشبه هو الاصفرار والأداة مثل.

ومنه وظف الكاتب جمالية الانزياح الاستدلالي ليضفي على نصه رونقا وجمالا، وبذلك يؤثر على نفسية الطفل وينمي قدراته السمعية والعقلية، إضافة إلى ذلك يكون غراءه المعرفي ويقوي ملكته اللغوية.

1- المرجع السابق ، ص20.

2- المرجع نفسه، ص 15.

3- المرجع نفسه، ص 21.

الانزياح التركيبي: « ويحدث هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة ومن المقرر إن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي، فعلى حيث تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا وتركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية فان العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لان يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية »[1] ومنه نتوصل إلى أن الانزياح التركيبي يقوم من خلال الربط بين البنيات اللغوية ويظهر الانزياح التركيبي جليا من خلال الحذف والتقديم والتأخير.

الحذف: فالحذف أسلوب بلاغي ظهر منذ القدم وهو يعني« إسقاط وطرح جزء من الكلام أو الاستغناء عنه، لدليل دل عليه، أو للعلم به وكونه معروفا»[2] ومنه تبين أن الحذف هو الإيجاز والاختصار عن طريق الاستغناء عن بعض الكلمات سواء كانت معروفة أو أنها لا قيمة لها.

وعرفه قدامة بن جعفر في كتابه نقد النثر « الحذف هو الإيجاز والاختصار والاكتفاء بيسر القول آذت كان المخاطب عالما بمراده فيه»[3] والحذف هو خروج النمط الشائع والإطناب والتكرار وإنما هو الاختصار والإيجاز. فالحذف إذن«خروج عن النمط الشائع في التعبير اهو خرق للسنن اللغوية ومن هنا كانت قيمته وتأثيره»[4]

ولهذا يتيح الحذف تعدد المعاني والقراءات.

1- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1 ، (د ب)، 1426 هـ، 2005 م،ص 120 .

2- نعمان عبد السميع متولي: الانزياح أصوله – أثره في بنية النص، دار العلم والايمان، (د ط)، (د،ب)، 2014، ص 47.

3- المرجع نفسه، ص .47

4- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة، مصر، 2008، ص138.

والظاهرة الملفتة للنظر أن الكاتب في كلتا المسرحيتين (سر الحياة والخط...النقطة) استعمل كثيرا خاصة الحذف، عن طريق حذف كلام وتعويضه بنقاط مما جعل للقارئ فرصة التأويل وفهم النص واستيعابه وخاصة انه موجهة لفئة عمرية دون غيرها وهي الأطفال وبذلك جعل القارئ مشاركا في إنتاج النص.

«رضا: لاحظي يا سلوى هذه الشقوق في الأرض...انتبهي كي لا يتسخ فستانك.

سلوى: انه متسخ أصلا...ولكن ما بها الأرض تفتح فمها»[1]

فالكاتب وظف النقاط في العبارة الأولى، لبيان إن هناك كلام محذوف أراد الكاتب حذفه من أجل الإيجاز والاختصار وجعل الطفل ويتأمل ويتخيل ظاهرة الجفاف وما يصاحبها من تشقق الأرض، وحرارة شديدة ويبس الحشائش وموت الحيوانات.

أما العبارة الثانية فاستعمل المؤلف ظاهرة الحذف وتعويضها بنقاط لأنه أراد الاختصار والابتعاد عن الإطناب، والتعليل، لكي لا يحدث ملل ونفور لدى الطفل وهو يقرأ أو يشاهد المسرحيتين.

فبذل ما يقول المؤلف على لسان سلوى، إنه متسخ أصلا قبل خروجي إلى الحديقة يا رضا لان الماء غير موجود لتنظيفها، فكل هذا الكلام عوضه الكاتب بنقاط.

«سلوى: تشققت الأرض وماتت العصافير...أنظر هذا الطائر الجميل. المسكين يعاني من مرض ما»[2]

فالكاتب حذف هنا أيضا كلام وعوضه بنقاط فبذل ما تقول سلوى وماتت العصافير وكذا الحيوانات والنباتات التي كانت تعيش في حديقتنا، كل هذا الكلام حذفه المؤلف وجعل القارئ يتخيل ويملأ الفراغات.

«سلوى –تطل من الشرفة وتلوح بيدها–: رضا...رضا لقد لامست يدي قطرات المطر»[3]

1– أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط... النقطة؟ !، دار موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2009، ص 19.

2– المرجع نفسه، ص 21.

3– المرجع نفسه، ص 25.

فالإنسان عادة عندما يرى شيئا يفرحه يندي ويكرر الاسم عدة مرات من اجل أن يسرع المنادي إليه نحوه.

فالكاتب في هذا المثال حذف تكرار المنادى إليه عدة مرات رضا، رضا، رضا، رضا وعوضه بنقاط رضا...رضا ليبين للقارئ إن سلوى نادت أخيها عدة مرات متتالية فالكاتب استعمل هذه الميزة ليلفت نظر الطفل إليها، ويخبره بطريقة غير مباشرة إن سلوى نادت باسم رضا عدة مرات.

فهدف الكاتب من توظيف هذا النوع من الحذف في المثال ليعلم الطفل تقنية جديدة من تقنيات التعبير، بذل من تكرار اللفظة عدة مرات تم تعويضه بنقاط .

هذا ما يخص مسرحية (سر الحياة) أما مسرحية (الخطة...النقطة؟) فبداية بعنوان المسرحية (الخطة...النقطة؟!) فالكاتب وظف العنوان بهذه الطريقة ليلفت نظر القارئ ويستفزه ويثير في ذهنه تساؤلات حوله.

فالكاتب استعمل العنوان غامض، رمزي جعل في وسطه نقاط لترك فرصة للطفل في التأويل وكشف قدراته الذهنية والعقلية من خلال مدى تطابقها مع مضمون المسرحية

فبذل من إفصاح الكاتب إن الخط هو الطفل المتكبر، والمتعجرف، ذو القامة الطويلة والنقطة هي الفتاة القصيرة والضعيفة، جعل للقارئ فرصة استكشافه وبذلك يملئ الفراغ وحده.

هذا ما يخص العنوان أما المضمون فهو أيضا يحتوي على هذا النوع من الحذف

«النقطة: عذرك سيدي..عذرك ما كنت اعرف انك سلطان كما تقول وإنني تافهة في المجهول»[1].

فالكاتب استعمل الحذف بهدف الاختصار وعدم الإطالة، وكي يعمل إن الاعتذار بصدق عند الخطأ يصاحبه تبرير.

1- المرجع السابق، ص 32.

«النقطة: أرأيت يا سيدي الخطأ كيف أنك مهما كنت كبيرا وعظيما وطويلا فأنت لن تكتمل إلا بوجود النقطة رغم أنني صغيرة الحجم نحيفة الجسم، وانك مهما كنت كبيرا فانك بي تكون اكبر وبدوني– شئت هذا أم أبيت – فإنك أصغر وأصغر...»[1]

وفي هذا المثال قام الكاتب بحذف الكلام الذي قد تكرر مرتين لأنه لا جدوى من تطويله وتكراره مرة أخرى، وعوضه بنقاط ليبين للقارئ إن النقطة كررت لفظة (أصغر) عدة مرات من أجل توكيده وترسيخه في ذهن الخط

والملفت للنظر أيضا إن ظاهرة الحذف عن طريق النقاط وظفه الكاتب أيضا في النشيد:

«بحارنا الزرقاء... تبخرت

وتبخرت

سماؤنا البيضاء...رقصت

فتلبدت

بالسحب السوداء...امتلأت»[2]

وفي المسرحية الثانية الخط... النقطة؟ !

«أنا النقطة...أنا النقطة

أراقص الإزهار، أنطها نطا

أعانق الأشجار، أقفز كقطة»[3]

فالكاتب استعمل هذه التقنية في النشيد والغناء من أجل الإيقاع واللحن وكي يأخذ الطفل نفسا عند القراءة، والتمهل، والتمعن في الحروف عند القراءة لكي لا يقع في الخطأ

ووضع النقاط لتكرير القارئ للمقطع عدة مرات لمن أراد ذلك.

1– المرجع السابق، ص 40.

2– المرجع نفسه، ص 16.

3–المرجع نفسه، ص 30.

فظاهرة الحذف جعلت النص متميزا ومنفردا عن بقية النصوص، كما أضفت عليه غموضا مما زاد في جماله.

كما أتيح هذا النص خلق نصوص أخرى، من خلال التأويل وملء الفراغات وجعلت القارئ مشاركا في إنتاج المعنى.

التقديم والتأخير: من مميزات الانزياح التركيبي استعماله النحاة منذ القدم، والتقديم يأتي على وجهتين إما على نية التأخير أو تقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن ينتقل الشيء من حكم إلى حكم، والغرض الأساسي عند النحاة هو العناية بمضمون الجملة أو لأهمية ولفت النظر

ولقد استعمل الكاتب هذه الميزة في المسرحيتين فنجدها في:

«سلوى- باكية-: حديقتنا فقدت أشجارها وذبلت أزهارها وماتت أطيارها»[1].

تأخير الفعل عن معمولة في هذا المثال فأصل الكلمة فقدت حديقتنا أشجارها .. قدم الكاتب الفاعل والمفعول به، عن الفعل من أجل لفت الانتباه للحديقة والتركيز عليها بما آلت إليه من دمار وخراب.

«رضا-يرفع عصفورا ميتا-وهذا العصفور المسكين من قتله ثم رماه هنا؟»[3]ففي هذا المثال قام الكاتب بتأخير أداة الاستفهام فأصل الجملة من قتل هذا العصفور المسكين ثم رماه هنا؟فالكاتب استعمل هذا التأخير لإثبات شدة انفعال رضا ودهشته عند رؤيته للعصفور ميتا.

«الأم: كما أننا بالماء نغسل أجسامنا وننظف بيوتنا وأثوابنا ونطهى طعامنا»[2] وفي هذا المثال نلاحظ تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية (الفعل، الفاعل، المفعول به) لإبراز أهمية الماء ودوره في حياتنا.

1_المرجع السابق، ص20 .

3-المرجع نفسه، ص19 .

2- المرجع نفسه، ص 23.

وخلاصة القول إن الانزياح أضفى على الخطاب المسرحي رونقا وجمالا مما يخلف في نفسية القارئ نوعا من التغير والتجديد ويكسر عنده الروتين والملل فإن « استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا" يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جدب وأسر»[1]

ومنه يتبين أن الكاتب عند استعماله الانزياح التركيبي والاستدلالي خرج عن المألوف وكسر على أثرها قواعد اللغة العربية. لغاية نفسية وهي أن يزرع في هذه الفئة العمرية حب التغير والاندفاع إلى التجديد.

4)-الإرشادات المسرحية:

يتميز الخطاب المسرحي بثنائية لغوية: فهو نص ملفوظ يتوجه به الكاتب إلى القارئ، ونص تتداو له الشخصيات فيما بينها وعلى هذا الأساس يمكن أن نجد طبقتين نصيتين هما:

الطبقة الأولى: هي نص الحوار بين الشخصيات

الطبقة الثانية: هو نص الإرشادات المسرحية

فالإرشادات المسرحية هي تلك الجمل الموضوعة بين شولتين أو مطتين أو بين قوسين وهي كما عرفها المعجم للدراسات.

والإرشادات المسرحية: «هي تسمية تطلق اليوم على أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي هذه الإرشادات تغيب في العرض كمعنى لغوي وتتحول إلى علامات حركية أو سمعية، تحتوي الإرشادات المسرحية على معلومات تحدد مكان الحدث، زمانه وتبين أسماء الشخصيات،

1- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار مجد للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص 07.

أداء الممثل الديكور، والإضاءة و الاكسوار والموسيقى والمؤشرات السمعيةّ»[1]ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن الإرشادات المسرحية تظهر في النص المسرحي من خلال تحديد الظرف أو السياق، أما في العرض المسرحي فتظهر على شكل ديكور، موسيقى، الاكسوارات...

ولقد وظف الكاتب الإرشادات المسرحية في المسرحيتين (سر الحياة و الخط..النقطة؟!) بكثرة وقد ميزها عن الحوار بوضعها بين شولتين أو قوسين.

ومن بين الوظائف التي استعملها الكاتب في المسرحيتين هما:

الوظيفة النفسية: ففي هذه الوظيفة يقوم الكاتب بشرح حالة الشخصيات الموجودة في المسرحية مستعملا في ذلك عبارات بين شولتين لتدل علىّ

« سلوى–مبتهجة–، هيا أيها المطر تهاطلي...ّ»[2]

لقد استعمل الكاتب لفظة مبتهجة بين شولتين ليبين للقارئ مدى سعادة وفرحة سلوى عند نزول المطر فهذه الجملة تعوض المسرحي في العرض أما بخصوص الحزن فقد اخذ هو الأخر نصيبا معتبرا في المسرحية ويتجلى ذلك في قوله:

«– سلوى– باكية–: حديقتنا فقدت أشجارها وذبلت أزهارها...ّ»[3]

«–رضا– باكيا–: هربت منها الحياة فصارت مقبرةّ»[4]

ونواصل على المنوال نفسه، وقد استعمل الكاتب هنا أيضا لفظ باكيا بين شولتين، ليبين لنا سبب حزن كل من رضا وسلوى وبالتالي فهي تصف لنا الحالة النفسية لكل منهما.

1– ماري الياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مصطلحات و مفاهيم المسرح وفنون العرض عربي، انجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان الناشرون، لبنان، ط2، ص 22 ،23 .

2– أحسن ثليلاني: سر الحياة والخط...النقطة؟ !، دار الموفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 25.

3– المرجع نفسه، ص 20.

4– المرجع نفسه، ص 20.

بالإضافة إلى كل هذا نجد حالات نفسية أخرى تختلف باختلاف إحداث المسرحية ونحو ذلك قول الكاتب فيما يلي:

«رضا- في ذهول- ما هذا الدمار.»[1]

«سلوى-مستغربة- كل الأشجار والأزهار ذبلتّ»[2]

«سلوى-باحتجاج-»[3]

ونلاحظ أن الكاتب وظف الإرشادات المسرحية بشكل مكثف في الوظيفة النفسية من اجل إيصال رسالة تتضمن في معناها قيمة فنية حقيقة مستوحاة من الواقع المعيش، فيكون لها إذن تأثير كبير على الأطفال كما أن هذه الملامح التي تظهرها الإرشادات تساعد على التمثيل على خشبة المسرح من خلال رسم ملامح الوجه للحالات النفسية للشخصيات.

وعليه فان هذه تعتبر نظرة وجيزة عن الوظيفة النفسية والآن سننتقل إلى نوع آخر هو:

الوظيفة الحركية: أراد الكاتب من خلال هذه الوظيفة أن يضفي على المسرحية نوع من الحركة هذه الأخيرة تقوم شخصيات المسرحية بأدق تفاصيلها، وبالتالي تجعل الأطفال يتخيلون المسرحية تعرض أمامهم على خشبة المسرح ولأن موضوع المسرحية في حد ذاته واقعي بحث، ومن أمثلة هذه الحركات التي وظفها الكاتب في مسرحيته نجد ما يلي

«رضا- يدخل مسرعا مبلل الثياب- : آه المطر، كم أكرهه، كان يسقط بغزارة...»[4]

« رضا يعطس وهو يغادر الصالون-: أنا أكره المطر فالماء....ّ»[5]

«سلوى- تحمل طائرا مريضا-: انظر يا رضا هذا الطائر الجميل الذي كان يغرد...»[6]

1- المرجع السابق، ص 19.

2- المرجع نفسه، ص، 19.

3- المرجع نفسه، ص 15.

4- المرجع نفسه، ص 15.

5- المرجع نفسه، ص 16.

6- المرجع نفسه، ص 19.

«الخط– يفيق من نومه غاضبا–: أنا الخط من خط يخط خطا طويل...»[1]

«النقطة–تتساءل–: سلطان؟ هل أنت حقيقة سلطان»[2]

ونلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن الكاتب أكثر من استعمال الأفعال المضارعة التي تدل على الحركة والاستمرار، وبالتالي أعطت للنص نوعا من النشاط والحيوية أدت إلى خلق تفاعل عند القارئ مع الشخصيات وأحداثها، كذلك ساهمت في تشويق الأطفال لمعرفة مجريات الأحداث المسرحية، فهو العنصر الفعال والمحرك لها.

ومما سبق نستطيع القول إن هذه الإرشادات لها دور مهم في النص المسرحي، لأنها تضفي نوعا من المصداقية في الوصف والتعبير، كما أنها تلعب دورا كبيرا في إيصال الفكرة إلى ذهن القارئ وترسيخها.

1– المرجع السابق، ص 32.

2– المرجع نفسه، ص 32.

قائمة

المصادر والمراجع

الملخص:

إن مسرح الطفل يعد من أهم الأنشطة المسرحية التي تساعد على التنمية الفنية والتعليمية والتربوية للطفل، وتساهم في تكوينية النفسي والعقلي وتجعله أمام العديد من النماذج الحياتية بأسلوب فني وجمالي.

ولقد تناولنا في هذا البحث موضوع التشكيل الفني في مسرح الطفل في الجزائر وهو من المواضيع التي يمكن أن تشد أي باحث خاصة أنه موجه لتلك الشريحة الحساسة في المجتمع فهو من أقرب الأشكال الفنية التي يمكن اعتمادها في تنشئة الأطفال وإعدادهم للمستقبل، ولقد وقع اختياري على تجربة أحسن ثليلاني في مجال الكتابة المسرحية والتي تعد محاولة رائدة وجديرة بالدراسة والاهتمام ومع اطلاعنا على المسرحتين "سرالحياة والخط ... النقطة؟.

اكتشفنا أنها مسرحيتان هادفة ومتنوعة وهذا النوع أكسبها طابعا تربويا تعليميا في قالب ترفيهي وهذا ما يتناسب وعقل الأطفال وتفكيرهم.

وقد تناولنافي بحتنا في فصلين فصل تطبيقي تعرضنا فيه إلى مفاهيم عامة حول مسرح الطفل والتشكيل الفني والفصل الثاني تطبيقي تناولنا فيه عتبات المسرحيتين والبنية السردية والمبحث الأخير التشكيل اللغوي للمسرحيتين.

و أخيرا نرجو أن تكون قد ألممنا ببعض النقاط المهمة في بحثنا وأن تفيد غيرنا بالقليل من المعلومات الخاصة بمسرح الأطفال.

الخاتمة

الخـــاتمة:

نقف في نهاية هذا البحث الموسوم بالتشكيل الفني في مسرح الطفل على أبرز النتائج التي توصلنا إليها ويمكننا أن نختصرها في النقاط التالية:

1. يستعمل مسرح الطفل في عدة مجالات كالتعليم، والتربية والتسلية...

2. مسرح الطفل حديث النشأة في الجزائر.

3. لم يرق مسرح الطفل بعد في الجزائر بسبب غياب كتاب متخصصين وفرق متكونة ومخصصة في هذا المجال.

4. يضم مسرح الطفل عدة مجالات منها الفنون الجميلة كالتشكيل الفني مما قربه الى وجدان الأطفال و حببهم فيهم.

5. صعوبة الكتابة والتمثيل والاخراج في مسرح الطفل لان الكاتب يجب عليه مراعاة القدرات العقلية والتخيلية للطفل ومدى استيعابه وتجاوبه مع المسرحي.

7. تعتبر تجربة أحسن تليلاني تجربة رائدة في هذا المجال تستحق الدراسة لأنه جمع بين التأسيس النظري باعتباره ناقدا والفعل الإبداعي باعتباره كاتب.

8. استطاع الكاتب ان يبرز لنا من خلال المسرحيتين العديد من القيم التربوية والتعليمية والاجتماعية لان الهدف من المسرحيتين تعليمي وهو تعليم تعليمي، تجسد في الحفاظ على الماء لأنه سر الحياة والاعتراف بالخطأ والاستفادة منه.

تربوي ويظهر هذه القيمة في المسرحية من خلال تلك النصائح والتوجيهات التي دسها الكاتب في مضمون المسرحية، ويفهمها المتلقي من خلال المضمون فكأنه يربي الطفل على قيم إسلامية مثل المحافظة على الماء وعدم تبذيره، التأدب في الحوار والاستماع الى الغير، وأخد العبرة من أخطائنا.

9. تزخر المسرحيتين بالعديد من الفنيات والجماليات شأنها في ذلك شأن غيره من النصوص المسرحية، بحيث وظف فيها المحسنات البديعية والصور البيانية، أي الانزياح

بنوعيه الاستدلالي والتركيبي، وكذلك الحجاج وأسلوب الإقناع مما أضفى على النص مصداقية.

10. ان موضوع المسرحيتين مناسب للفئة العمرية (الأطفال).

11. وظف الكاتب في المسرحيتين لغة فصيحة، سهلة، مفهومة، لجميع الفئات العمرية وحتى الذين لم يلتحقوا بالدراسة بعد.

12. اختار الكاتب شخصيات مناسبة لموضوع المسرحيتين، بحيث كان أبطالها من نفس الفئة العمرية، فرض كان يبلغ من العمر 12 سنة وأخته إلهام تبلغ من العمر 14 سنة وسلوى عمرها 10 سنوات، فكل هذه المراحل العمرية المتفاوتة يتعامل معها الطفل يوميا في المدرسة، البيت، الشارع...

13. تجسد التشكيل الفني في عتبات المسرحية. مثل الغلاف عن طريق توظيف الكاتب للرسومات، الألوان، اسم المؤلف والعنوان، فباتت تشبه لوحة فنية ، أما العنوان (سر الحياة والخط...النقطة؟) فيظهر التشكيل الفني من خلال توظيف علامات الترقيم بكثرة.

فهرس المحتويــات:

العنـــوان	الصفحة
الشكر	
الإهداء	
المقدمة	أ
الفصل الأول :الجهاز المفاهيمي	
1- توطئة	66
2-مفهوم المسرح	67
3– مسرح الطفل عند العرب	12
4- مسرح الطفل في الدول الغربية	25
5-مفهوم التشكيل الفني	29
6-التشكيل الفني عند النقاد	31
7-التشكيل الفني عند الفلاسفة	32
8-التشكيل الفني في المسرح	33
الفصل الثاني :التشكيل الفني في مسرحيتي سر الحياة والخط ...النقطة؟ !لأحسن ثليلاني	
المبحث الأول :التشكيل الفني في عتبات المسرحيتين	39
1-التشكيل الفني في الغلاف	39
2-التشكيل الفني في العنوان	43
3-التشكيل الفني في الإهداء	46
4-التشكيل الفني في الخطاب المقدماتي	48
المبحث الثاني :التشكيل الفني في البنية السردية للمسرحيتين	54
1-التشكيل الفني في الشخصيات	54
2-التشكيل الفني في الحوار	60
3-التشكيل الفني في المكان	63

المبحث الثالث :التشكيل اللغوي في المسرحيتين	70
1-اللغة والأسلوب	70
2-الحجاج	74
3-الإنزياح	80
4-الإرشادات المسرحية	90
الخاتمة	99
قائمة المصادر والمراجع	
الفهرس	
الملخص	