الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

جامعــة مولـود معمري تيزي وزو

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

التّخصص: الأدب والمسرح.

مذكرة مقدمة لاستكمال نيل شهادة الماستر

عنوان المذكرة:

مسرح الطّفل في الوطن العربي

نشأته و تطوّره و خصائصه

إعداد الطّالبتين:

– زينة حمطوش

– ربيعة قورميط

إشراف الأستاذة:

– أ.د.نبيلة زويش

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. بعيو نورة .....رئيسا.

أ.د.زويش نبيلة .....مشرفا ومقرّرا.

أ. د. لعريط مسعودة ..... عضوا ممتحنا.

تاريخ المناقشة: 2015/09/21

الإهداء

بسم الله الرّحمان الرّحيم والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين محمّد صّلى الله علي وسلّم.

أهدي هذا العمل المتواضع:

إلى الّتي أمسكت بيدي دومًا في السّراء والضّراء، وكانت لي معلّمة ومدرسة في الحياة أعذب كلمة نطقتها "أمي" بصيص النّور الّتي أرى من خلالها وجودي كلّما نظرت إليها.

إلى شمعتي المضيئة، والّذي تسجد له كلماتي فتضع له في الأعماق قصرًا "أبي"

إلى ورود الرّبيع أخواتي الثّلاث اللّواتي أكنّ لهنّ أسمى معاني الحبّ.

إلى أخي الحبيب، مدلّل ووحيد العائلة "غاني" أتمنّى له حياة سعيدة.

إلى روح أختي الطّيبة وملاكي الجميل "كريمة الّتي لم تفارق ذاكرتي يومًا أسكنها الله فسيح جنانه مع الطيّبين الأبرار. وكلّ العائلة دون أن أنسى ابنة أختي "ملاك" التي أتمني لها حياة سعيدة.

إلى أزهار الياسمين الّتي أحبّها، أصدقائي ،والى كل من يعرفني من بعيد أو من قريب.

إلى قدوتي في سنتي الجامعية الأخيرة "نبيلة زّويش" الّتي كانت خير دليل ومرشد لنا.

"بقلم ربيعة".

الإهداء

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع:

إلى أجمل وأروع من رأتهما عيناي "أمي وأبي".

إلى إخوتي: عزيز، سعيد، مجيد و زوجته عائشة وأبنائهما أنيس وكاميليا.

إلى أخواتي:غانية و وردية، سامية و زوجها عزيز وابنهما وليد،فضيلة وزوجها كمال و ابنتهما ميليسا.

إلى زوجي و بلسم روحي و سندي في الحياة "مولود"وإلى كل عائلته.

إلى كل عائلتي وأصدقائي وصديقاتي.

وبدون أن أنسى أستاذتي المشرفة "نبيلة زويش" لتقديمها يد المساعدة.

وإلى كل أساتذة معهد اللّغة العربيّة.

وإلى كل من عرفني من قريب أو من بعيد.

بقلم "زينة"

كلمة شكر وعرفان

نشكر الله عز وجل الّذي منحنا العزم والإرادة لنُكمل بحثنا في تأنّي وصبر كما نتقّدم بالشّكر الجزيل لكلّ شمعة أنارت درب العلم لتُخرجه من الظّلمات.

إلى كلّ من ساهم في وصولنا إلى هذه المرحلة من التّعليم الابتدائي إلى التّعليم العالي.

سلامنا وتشّكراتنا إلى الأستاذة التّي لم تبخل علينا بنصائحها القيّمة، المشرفة "نّبيلة زويش"

إلى كل أساتذة قسم اللّغة العربيّة وآدابها وزملائنا الطلّبة.

ونختم كلامنا بهذه المقولة الّتي نهديها لكلّ قارئ يقرأ بحثنا هذا "الشّمس لا تنتظر إستيقاضك لتمنحك النّور، ولا الزّهر ينتظر اقترابك ليمنحك العطر، فكن مثلهما وبادر بالعطاء".

بقلم "ربيعة و زينة"

مقـــدمة

مقدمة:

يعدّ المسرح من بين أشكال الفنون الأولى الّتي عرفها الإنسان منذ القدم، مع ما عرفه من الرّسم والشعر والغناء، والفنان يصل بفنه هذا إلى رسم الواقع بجماليّة وحرفيّة، يحقق بها تأثيرًا ملموسًا لدى المتلقي، ويدفعه إلى إدراك الهفوات الموجودة في الواقع، وقد جاء في بدايته تلبية لحاجات اجتماعيّة، وتعبيرًا عن شعائر دينيّة، فكان له ارتباط وثيق بالدّيانات القديمة.

ومع تقدم الحياة والحضارة البشريّة تحول المسرح من وظيفته الشعائريّة المجردة لينهض بالوظائف الاجتماعيّة والسياسيّة والأخلاقيّة، وأصبح يتمتع بقيمة عالية في حياة الشعوب كونه مؤسسة ثقافية لها القدرة على استقراء الواقع والمساهمة في تغيره، كما أنّه وسيلة للتواصل بين الشعوب من خلال مبدأ المشاركة في خشبة المسرح والقاعة وإيجاد جمهور فاعل ومنفعل، لا يكتفي بالتسليّة فقط، إلاّ أنّ هذا الفن عرف نوعا من التّأخر في الوطن العربي، لكون الشعوب مرتبطة بالدّين الإسلامي الّذي كان يحرم التصوير، إضافة إلى تلك الأوضاع السياسيّة والاقتصاديّة وعدم الاستقرار الّتي كانت تعيشها الأمة العربيّة، جعل الشعوب تعاني حالة من الرّكود الفكري، نتج عنها إهمال هذا الفن المسرحي بشكل عام، ومسرح الطّفل بشكل خاص الّذي لم يحظ بأي اهتمام من طرف الشعوب، وهذا ما جعله ينحصر في النشاط المدرسي، وقد ارتبط بالتربيّة ارتباطًا وثيقًا، وكان يلعب دورا رئيسيًّا في عملية التّعليم، ويحتل جانبًا هامًا في النّشاط المدرسي الّذي يعمل على بناء الشخصيّة المتكاملة للأبناء ويسعى إلى تحقيق مجموعة من الأهداف الأخلاقيّة والجماليّة والاجتماعيّة.

وللمسرح الموجّه للطّفل أهمية كبرى في تكوين الأجيال، فهو يحقق النّمو الفكري والأخلاقي، والثقافي والاجتماعي، بالإضافة إلى كونه وسيلة ترفيهيّة تساعد على تحقيق ذلك

النّمو بقابلية وفعاليّة أكبر، لكون الطّفل يميل إلى كل ما هو فكاهي ومرح، كما يميل إلى كل الألوان والأشكال الّتي تستعمل فيه.

نظرا لأهمية مسرح الطّفل وقع اختيارنا على هذا الموضوع الّذي يُعنى بـ "مسرح الطّفل في الوطن العربي، نشأته وتطوره وخصائصه" كونه وسيلة من الوسائل الفنيّة والدراميّة الممتعة والمثيرة في مجال ترسيخ المضامين النفسيّة والمعارف التعليميّة في أذهان الجمهور. إضافة إلى ذلك الاختصاص الّذي ننتمي إليه "الأدب والمسرح" واهتمامنا بفئة الأطفال، والفن المسرحي الّذي يبقى أحد أهم الوسائل التنمويّة في تربية النشئ الجديد، والرّغبة في الإطلاع على ما كتب حول مسرح الطّفل في الوطن العربي والتّعرف على أهم خصائصه الفنيّة ودوره التّعليمي التّربوي.

و على هذا الأساس حصرنا إشكالية بحثنا في موضوع مسرح الطّفل في الوطن العربي والبحث عن جذوره للتّأصيل لخصائصه ومميزاته وتطوره، وعليه صغنا مجموعة من أسئلة للإجابة عنها للإلمام بكل جوانب بحثنا، الّتي نوجزها على النحو الآتي:

- متى كانت نشأة مسرح الطّفل في الوطن العربي؟ وما هي أصوله وروافده؟
- ما هي التقنيّات الّتي يلتزم بها الكاتب أثناء إنجازهم للعمل المسرحي الموجه للطّفل؟
- ما هي أشكال مسرح الطّفل في الوطن العربي؟
- ما هي أهم مميزات الكتابة المسرحيّة الموجهة للطّفل؟
- فيما تكمن أهمية مسرح الطّفل؟

وبخصوص محتوى البحث فيتكون من مقدمة وتمهيد موجز حول مفهوم مسرح الطّفل، وفصلين وخاتمة، عنونا الفصل الأوّل بمسرح الطّفل النّشأة والتطور، وتطرقنا فيه إلى مسرح الطّفل في الوطن العربي، مصادر الكتابة المسرحيّة للطّفل، موضوعات مسرح الطّفل وأخيرًا أشكال مسرح الطّفل.

أمّا الفصل الثّاني الموسوم بتقنيات الكتابة بين النّص والعرض، تناولنا فيه تقنيات الكتابة المسرحيّة للطّفل، الكتابة المسرحيّة للطّفل خصائصها وشروطها، تقنيات العرض في مسرح الطّفل، وأخيرًا أهمية وأهداف مسرح الطّفل.

لينتهي بحثنا بخاتمة وهي مجموع النتائج المتحصل عليها أثناء الدراسة.

أمّا المنهج الّذي اتبعناه في دراستنا هذه فكان المنهج التّاريخي الّذي اعتمدناه في الفصل الأوّل قصد الوقوف على نشأة مسرح الطّفل في الوطن العربي، واعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي في الفصل الثاني.

أما المراجع الّتي شكلت سندًا علميًّا ومعرفيًّا في إنجاز بحثنا هذا نذكر أهمها:

- طارق جمال الدّين عطية وآخر، مدخل إلى مسرح الطّفل.
- جميل حمداوي، مسرح الطّفل في المغرب.
- أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال.
- حسين علي هارف، نظرة تاريخية في مراحل تطور تجربة مسرح الطّفل في العراق.

ومن العراقيل والصعوبات الّتي اعترضتنا خلال هذا البحث نذكر منها: ندرة الدراسات المختصة في دراسة مسرح الطّفل، وتشابه المعلومات في العديد من المراجع العربيّة الّتي تناولت مسرح الطّفل مما جعلنا نجد صعوبة في انتقاء المعلومات المهمة الّتي تخدم موضوعنا وقلة المراجع المتعلقة بمسرح الطّفل سواء أكان ذلك في مكتبة المعهد أو المكتبة المركزيّة، ولما كان ذلك غير كافٍ اقتضى علينا التّوجه إلى المكاتب الوطنيّة بالعاصمة خاصة مكتبة المعهد الوطني للفنون الدراميّة ببرج الكيفان، من أجل إثراء هذا العمل المتواضع.

تمهيد

حول إشكالية المصطلح

1- مفهوم مسرح الطّفل:

لقد تعددت تعريفات مسرح الطّفل، ويبدو أنّ هذا التّعدد قد خضع للتّصنيفات والرؤى المختلفة، وللهيئات المنظمة لمسرح الطّفل، أو المشاركة فيه، وقد اتجه النقاد والباحثون إلى المعاجم المختصة للتعريف بالمسرح الموجّه للطّفل، واختار مفهوم أدق يتيح إمكانية توضيح بعض الغموض الّذي علق بهذا المصطلح.

يحدد قاموس **إكسفورد** مصطلح مسرح الطّفل على أنّه «عروض الممثلين المحترفين أو الهواة للصّغار، سواء على خشبة مسرح أو في قاعة معدة لذلك، ويؤكد صراحة على أنّه يشتمل على النّشاط المسرحي أو الاستخدام الحديث للدراما كأداة تعليميّة فيما يمكن أن تسميه بالمسرح التربوي».[1]

ركز هذا التّعريف على عنصري العرض والجمهور، كما شمل المسرح المحترف والمسرح المدرسي، أي النّشاط المسرحي الّذي يُقام داخل المدرسة واعتبره كأداة تعليميّة حديثة الاستخدام للدراما، على اعتبار أنّ جمهوره في الحالتين من الأطفال.

أمّا **معجم المصطلحات الدراميّة** يعرفه بأنّه «المكان المهيّأ مسرحيًّا لتقديم عروض تمثيليّة كُتبت وأخرجت خصيصا لمشاهدين من الأطفال، وقد يكون اللاّعبون جلهم من الأطفال أو الراشدين أو خليطًا من كليهما معًا، وعلى هذا فالمعوّل الأساسي في التّخصيص هو جمهور النّظارة من الأطفال الذين أنتجت لأجلهم العمليّة المسرحيّة نصًا وإخراجًا».[2]

يتبين لنا من هذا التّعريف أنّه أضاف إلى جانب الجمهور بعد المكان الّذي يجب أن يكون خصيصًا للأطفال، لتقديم العروض المسرحيّة الخاصة بهم، وجعل سبب هذا التّخصيص يقوم على المتلقي الصّغير الّذي أُنتجت لأجله العمليّة المسرحيّة، الّتي تقوم على

[1]– د/ زينب محمد عبد المنعم، مسرح و دراما الطفل، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007، ص 15.

[2]– د/ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 216.

عنصرين مهمين هما النّص والإخراج، بينما ركّز **المعجم المسرحي** على مجموعة العناصر الّتي تدخل في تشكيل هذا النّوع ويقول «إنّه تسمية تطلق على العروض الّتي تتوجه إلى جمهور الأطفال واليافعين، ويقدمه ممثلين من الأطفال والكبار، وتتراوح غايته بين الامتاع والتّعليم، كما يمكن أن تشمل التّسمية عروض الدمى الّتي توجه عادة للأطفال، ويمكن أن يأخذ مسرح الأطفال شكل العرض المسرحي المتكامل الّذي يُقدم في صالات مسرحيّة أو في أماكن تواجد الأطفال مثل الحدائق أو المدارس».[1]

يتضح لنا من خلال هذا التّعريف الّذي يفتح آفاقًا محددة لمسرح الطّفل وذلك من خلال تحديد فروعه وخصائصه، فالعروض المقدمة قد توجّه للأطفال والكبار معا والتّمثيل قد يكون من طرف الكبار فقط، أو الصّغار فقط أو كيلاهما، كما أشار كذلك إلى نوع من أنواع مسرح الطّفل المتمثل في عروض الدمى.

وإذا ما جاوزنا نطاق المعاجم المتخصصة الّتي تحدثت عن هذا المصطلح وجعلت له مفاهيم شاملة، فسنجد الكثير من الباحثين الغربيين والعرب من استوقفهم هذا اللّون الأدبي الموجّه للطّفل، وحاولوا تحديده وتعريفه، ومما ورد في هذا الشأن تعريف الباحث **مارك توين**Mark Twin الّذي يرى أنّ مسرح الطّفل هو أعظم الاختراعات في القرن العشرين، ووصفه بأنّه «أقوى معلم للأخلاق وخير دافع، لسلوك الطيّب، إذ اهتدت إليه عبقرية الإنسان لأنّ دروسه لا تُلقن بالكتب بطريقة مرهقة في المنزل بل بالحركة المطورة الّتي تبعث الحماس... إنّ كتب الأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها في مسرح الطّفل فإنّها لا تتوقف في منتصف الطريق بل تمضي إلى غايتها».[2]

[1]– ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط1، 1997، ص 41.

[2]– وينفرد وارد، مسرح الأطفال، تر محمد شاهين الجوهري، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1966م، ص 44.

ركز هذا التعريف على أهم دور في مسرح الطّفل والمتمثل في مساهمته في تنشئته وتكوينه وتفجير طاقاته السلوكيّة والإبداعيّة ولعظمة دوره اعتبر أقوى معلم في الأخلاق لأنّه يدفع بالطّفل إلى القيام بسلوكات حسنة.

بينما تعرفه الباحثة **آن فيولا** ANA FIOULLA على النّحو التّالي «إنّه المسرح الّذي يكتب فيه المسرحيّات مؤلفون، ويقدمها ممثلون أحياء لجمهور من الأطفال، ويمكن أن يكون الممثلون كبار أو صغار أو كليهما معًا، وفيه يحفظ النّص ويوجه العمل وتستخدم المناظر والأزياء».[1]

يتضح لنا من خلال هذا التّعريف أنّ هناك من يعتبر مسرح الطّفل جزءً من مسرح الكبار، ويشترك معه في بعض العناصر مثل العرض المسرحي من حيث الديكور والأزياء والتمثيل المتقن، ويكمن الفرق في مستوى النّص، حيث يعالج أموراتهم الصّغار ويقدم أهدافًا وأفكارًا تتناسب ومستويات أعمارهم.

أمّا الدّكتور **روجي ديلدم**ROGER DELDINE جعل مسرح الطّفل مسرحًا للإبداع الّذي يخص الأطفال والمقدم من قبل ممثلين كبار، حيث يقدمون من خلاله بطرق أكثر فنية بعض المشاكل النفسيّة الّتي تهم وتحسس بمشاكل الطّفل.[2]

اعتبر مسرح الطّفل من هذا التّعريف من الإبداعات الّتي يقوم بها الكبار وتكون موجّهة خصيصا للصّغار، وتكون بطريقة فنيّة، حيث يعالجون فيه مواضيع تتناول بعض المشاكل النفسيّة الّتي يتعرض إليها الأطفال في حياتهم اليوميّة.

[1]– زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، ص 147.

[2]- Roger Deldine, le théâtre pour enfants, éditions Lansman Slanislaoski, 1907, p 13.بتصرف

يعتبر المسرح الموجّه للطّفل حسب ما ذهب إليه **وينفرد وارد** WANFRAD WARD«أنّه وسيلة لإيصال التجارب الصارة بتجارب توسع مداركه، وتجعلهم أكثر قدرة على فهم الناس».[1]

أضافت مؤكدة على أنّ هذا المسرح يكون تابعًا لمؤسسة أو لهيئة تعني بشؤون الطفولة، وتضم هذه الفرقة مختلف التّخصصات من الفنانين والإداريين... ،وتقدم هذه الفرق أعمالها وفق برنامج خاص ومدروس، وحسب مراحل العمر الّتي يخضع لها الأطفال وتقدم هذه الأعمال على مسرح أو قاعة مخصصة لذلك، وفق مميزات وخصائص تتناسب مع الطّفل.[2]

ركزت الدّكتورة **وينفرد وارد** في هذه التّعاريف على أهمية المسرح في حياة الطّفل، لدوره الهام الّذي يؤديه في توسيع مدركات الطّفل، ومنحه القدرة على فهم الآخرين، كما تكمن أهميته كذلك في تبعيته لبعض الهيئات المكلفة بالطفولة الّتي تعمل في تنمية الحس الفنّي لدى الأطفال والارتقاء بذوقهم نحو عدد من الفنون كالتّمثيل والموسيقى...الخ.

كما أشارت هذه الباحثة إلى الفضاء الذي يُقام فيه مسرح الطّفل وحصرته في نطاق ضيّق مثل القاعات الخاصة بالمسرح.

أما عند العرب فظهر العديد من الباحثين الّذي استوقفهم هذا المصطلح، ومن بينهم تعريف **حنان عبد الحميد العناني** الّتي تقول بأنّ «مسرح الطّفل هو ذلك المسرح البشري الّذي يقوم على الاحتراف من أجل الأطفال والناشئة فحسب، والّذي حددت وظيفته الاجتماعيّة بأنّها مساهمة عن طريق العمل الفنّي في التربيّة وبناء الأجيال الصاعدة، لهذا

[1]– أبو معال عبد الفتاح، في مسرح الأطفال، دار الشروق، عمان، ط1، 1984، ص 39.

[2]– ينظر: وينفرد وارد، مسرح الأطفال، ص 46.

المسرح أهداف أخلاقيّة عالية تسير جنبا إلى جنب مع المتعة الفنيّة، إذ يجب أن يقدم لجمهوره تجارب ممتعة... يُعين الطّفل على تلمس أفكاره وسط عالمه الذاتي».[1]

نستخلص من هذا التعريف أنّ مسرح الطّفل يهتم بتقديم أعمال فنيّة معدة للأطفال، لغرض تحقيق وظيفته التعليميّة الّتي يشترط أن تكون ممتعة.

ويعتبره الباحث **طارق جمال الدين عطية**« وسيطًا آخر من وسائط نقل الثقافة والأدب الموجّه إلى الأطفال، والمسرح مثله مثل معظم الوسائط الأخرى لأدب الأطفال، يحرك مشاعر الطّفل وذهنه وعقله، ويغذي الأطفال فنيًّا وأدبيًّا ووجدانيًّا، والأطفال باعتبارهم – جمهورا– يشكلون بعدًا أساسا من أبعاد العمل الدرامي المسرحي الّذي يستند إلى الممثل والمخرج».[2]

يحدد هذا التّعريف المسرح على أنّه من الوسائط التربويّة والثقافيّة الموجّهة للأطفال، تثير في نفسية الطّفل لاعتباره كمتلقي يشكل عنصرًا هامًا في العمل المسرحي إلى جانب الممثل والمخرج.

أمّا **جميل حمداوي** فيذهب في تعريفه لمسرح الطّفل إلى القول «إنّه ذلك المسرح الّذي يخدم الطفولة سواء أقام به الكبار أم الصّغار مادام الهدف هو إمتاع الطّفل والتّرفيه عنه، وإثارة معارفه ووجدانه وحسه الحركي، أو يقصد به تشخيص الطّفل لأدوار تمثيليّة ولعبية، ومواقف درامية للتواصل مع الكبار أو الصّغار، وبهذا يكون مسرح الطّفل مختلطًا يجمع بين الكبار والصّغار».[3]

---

[1]– د/ حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل(منهجا وتطبيقا)، دار الفكر، عمان، ط5، 2000، ص 24.

[2]– طارق جمال الدين عطية ومحمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، د.ط، 2002، ص 12.

[3]– د/ جميل حمداوي، مسرح الأطفال بالمغرب، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 2010، ص ص 8، 9.

بينما يعتبره **مالك نعمة غالي المالكي** من الوسائل التّي تنمي دافعية الطّفل نحو التّعليم وفي ذلك يقول« إنّه المسرح الّذي يؤدي إلى تطوير دافعية الطّفل إلى التّعليم بوصفه نشاطًا ذاتيًّا يقوم به الطّفل والطالب، ينمي الأحاسيس الإيجابيّة وإدراك سليم عند الطّفل بإثارة أحاسيس كثيرة عنده، منها الإعجاب والخوف والشفقة، وتغذية مخزونه اللّغوي ومشاركته في صنع الحدث، والتّخلص من بعض الأمراض النفسيّة».[1]

من خلال هذا التّعريف نلاحظ أنّ الدّكتور جعل من المسرح عنصرًا يساهم في زيادة ميول الطّفل نحو التّعليم، أي يقوم بدفع الطّفل إلى التّعليم وذلك من خلال مشاهدته للمسرحيّة الّتي تثير أحاسيسه وعواطفه نحو الإعجاب، فيصبح الطّفل مشاركا في صنع الحدث، وذلك من خلال تفاعله مع العمل المسرحي.

وبتحليلنا لهذه التّعريفات نستخلص أنّ أغلبها عرضت للمفهوم الشامل، ولم يفترض مكانًا خاصا، ولا نوعًا خاصًا، ولا شكلاً أو مضمونًا خاصين بالنسبة لمسرح الطّفل على غرار بعض التعريفات الّتي تحصر مسرح الطّفل في العرض وحده، أو المكان وحده أو الشكل...وغير ذلك.

أمّا الغاية من مسرح الطّفل حسب ما ورد في هذه التّعريفات فهي متعددة منها غاية الإمتاع والتّرفيه (مسرح ترفيهي) أو الغاية التعليمية (مسرح تعليمي تربوي).

أمّا الفضاء الّذي تقام فيه المسرحيّة حسب ما ورد في هذه التّعريفات فمتعدد، قد يتم تمثيل المسرحيّة في صالات وأماكن تواجد الأطفال، أو الحدائق،أو المدارس، فيكون مسرحًا مدرسيًّا.

[1]– د/ مالك نعمة غالي المالكي، أهمية المسرح المدرسي، ومسرح الطفل، وتداخلهما لتحقيق أهداف تربوية وغيابهما في المدارس والمؤسسات التربوية، معهد الفنون الجميلة، الرصافة، العدد الحادي عشر، 2010، ص 167.

أمّا جمهور المتلقي حسب هذه التّعريفات فهو يجمع بين الكبار والصّغار، على الرغم من أنّه موجه للأطفال خصيصًا من حيث المواضيع المتناولة، لكن من حيث التلقي فيمكن أن يتجاوز الطّفل إلى جمهور أكبر، والواقع يؤكد ذلك فغالبًا ما يرافق الأولياء أبنائهم إلى قاعات العرض ويشكلون بوجودهم متلق آخر، وكثيرًا ما يشاركون في التّعليق على العروض المسرحيّة.

الفصل الأوّل

مسرح الطّفل النّشأة و التطّور

1. مسرح الطّفل في الوطن العربي.
2. مصادر الكتابة المسرحيّة للطفل.
3. الموضوعات المسرحيّة الموجّهة للطّفل.
4. أشكال المسرح الموجّه للطّفل.

1- مسرح الطّفل في الوطن العربي:

تشير الدّراسات الّتي حاولت التأريخ للمسرح في الوطن العربي إلى أنّ العرب عرفوا المسرح سنة 1848، مع ترجمة **مارون النقاش** لمسرحيّة **البخيل**، ومجموعة من رواده مثل **أحمد أبو خليل، يعقوب صنوع**، بينما لم يعرف مسرح الطّفل إلاّ في الخمسين، وظهر خصوصا في مصر والعراق وسوريا.

من هنا تجدر الإشارة إلى أنّ مسرح الطّفل تجربة حديثة في البلاد العربيّة الّتي عرفت الفن المسرحي بصفة جادة في وقت متأخر مع العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، وقد جاءت مرتبطة بالمسرح المدرسي والنشاطات الطلابيّة في الجمعيّات والنوادي الأهليّة، الّتي جاءت من الصّين مع المغول الّذين احتلوا العراق، ثم ظهر هذا الفن على يد الحكيم **شمس الدين بن محمد بن دانيال بن الخزادعي الموصلي** واستوطن في القاهرة.[1]

إنّ التّعليم قد أثر في فترة مبكّرة على الحياة المسرحيّة مما انعكس على التأليف المسرحي، وزاد الرّغبة في كتابة النّص المسرحي المعبّر، فقد أخذت البعثات الأجنبيّة تغزوا البلاد الشاميّة، حيث راحت تؤسس المدارس والكنائس خدمة لرعايا الدولة المستعمرة، واهتمت هذه المدارس بالمسرح، حيث ركزت في البداية على المسرحيّات الدينيّة والأخلاقيّة، إذ كان من تقاليدها ختام السنة الدراسيّة بحفلات تحتوي على النشاط المسرحي، وقد اهتمت هذه المدارس بتقديم مسرحيّات ألّفها الكُتاب المسرحيّين العالميّين أمثال **موليير، راسين، كورني، شكسبير**، وأتاح لجمهور العرب الاطلاع على هذه المسرحيّات العالميّة، وهذا ما جعلهم ينتبهون إلى خطورة أمر هذه المدارس التي كانت غير معنية بمصالحهم وإنّما لا تلبي

[1]- ينظر: د/ حسين علي هارف، نظرة تأريخية في مراحل تطّور تجربة مسرح الطفل في العراق، د.ط، العدد الثالث، 2010، ص 138.

رغبات أهل البلاد ولا تتفق مع حاجاتهم، بل إنها تقدم ثقافة الغرب وتبعد أهل البلاد عن ثقافتهم.[1]

وبهذا قام الشيخ **محمد الصالح** عام 1958 بتأسيس مدرسة **روضة الفيحاء** في الشام الّتي اختفت أثناء الحرب العالميّة الثانيّة، بعدها استأنف الشيخ محمد الصالح عمله مع أصدقائه، وساهم في تأسيس المدرسة الوطنيّة استمرت في تأدية واجباتها حتى النّكبة الثانيّة عام 1967، واتجهت هذه المدارس إلى تشكيل الشخصيّة الوطنيّة المعتزة بتاريخها وثقافتها واهتمت بالنّشاط المسرحي واعتمدت على نظام الحفلات المسرحيّة في نهاية العام المدرسي أو المناسبات الوطنيّة والأعياد الدّينيّة، وبهذا ظهرت مسرحيّات عربية موجهة للطّفل تعتمد على التّراث العربي، وترتكز عليه بشكل قويّ، ومن بين رواد المسرح في تلك الفترة **صلاح الدين الأيوبي، طارق بن زياد...** وقام الطُّلاب بتمثيل هذه المسرحيّات في عدة المسارح العربيّة، بعدها تمّ التّوجه نحو الاعتماد على بعض المسرحيات كجزء من المناهج المقررة في جميع المدارس الثانوية[2]، وبهذا يمكن القول أن البلاد العربيّة في تاريخها القديم عرفت مسرح الطّفل بكل أشكاله، **مسرح العرائس، ومسرح خيال الظل، والمسرح البشري**، وكانت منطلقاته الأولى من المدارس الّتي كانت تحاول غرس القيّم الدّينيّة والأخلاقيّة في نفوس أطفالنا الصّغار، وبهذا سنتطرق إلى تناول مسرح الطّفل في مختلف الدّول العربيّة لإبراز نشأته وتطوره.

1-1- مسرح الطّفل في مصر:

إنّ مسرح الطّفل قد حظى بمكانة كبيرة ضمن أجناس أدب الأطفال بمصر، وقد اشتهر فيه **كامل الكيلاني** الّذي خصص كثيرًا من مسرحياته للأطفال الصّغار، وبدأت العناية به في عهد **الخديو إسماعيل**، حيث أنّه كان مغرما بتقليد الحياة الأوروبيّة، كونه تربى في

[1]– ينظر: زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، ص 31.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 32.

فرنسا، وكان كلّ همّه أن يحاكي الحياة الأوروبيّة، ومن أهم ما غنى به فن المسرح بصفة عامة، ومسرح الطّفل بصفة خاصة، فقام ببعض الأعمال الكوميديّة سنة 1869، كما أنشأ مسرح الأوبرا في العام نفسه.[1]

أمّا عن نشأة مسرح الطّفل في مصر، فيمكن القول بأن **فن القراقوز** أو **حكايات خيال الظل** تمثل البدايّات الأولى لتلك النّشأة و**خيال الظل** نمط من أنماط العرائس أو الشخوص المتحركة، وتعود ولادته الحقيقيّة إلى **ابن دانيال الموصلي** في القرن السابع الهجري، حيث كانت الطبقات الراقيّة في أوّل الأمر يستقدمون المُخايلين (اللاّعبين بخيال الظل) في حفلاتهم ولياليهم اللاّهية، مثلما يستقدمون كبار القصاصيّين والمنّشدين والمغنّين، وبهذا كثر المُخايلون وفنونهم، وبدأوا يجوبون القرى وأحياء المدن في المناسبات الدّينيّة والقوميّة، ويقومون بالتّرفيه عن المدعوين في الحفلات، ويعرضون تمثيلاتهم الظّلية في المقاهي والأسواق، وقد أتاح هذا الفن المجال لظهور فن آخر من أنماط العرائس **فن القراقوز** وكانت هذه الفنون الشعبيّة بمنزلة الإرهاصات لمسرح الطّفل، إذ كانت تجذب إليها الصّغار والكبار على السواء، فيتحلقون حولها، وينبهرون بما تقدمه من حكايات تحقق لهم المتعة والتسليّة.[2]

ويُعدّ الشاعر **محمد الهراوي** (1885–1939) الرّائد الحقيقي للتأليف الإبداعي لمسرح الطّفل، فقد كتب بعض المسرحيّات الخاصة بالأطفال في فترة (1922–1939)، وقد كتب خمس مسرحيّات، ثلاث منها نثريّة ونذكر منها:

- **حلم الطّفل ليلة العيد** وهي مسرحيّة نثريّة، ذات فصلين نشرت عام 1929.

[1]– ينظر: د/ محمد فوزي مصطفى، دراسات في مسرح الطفل (تنظيرا وتطبيقا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2013، ص 18.

[2]– ينظر: د/ أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الأول والثاني(1،2)، 2011، ص ص 94،95.

- **عواطف البنين** مسرحيّة نثريّة ذات فصل واحد، نشرت عام 1929،إضافة إلى هذا كتب مسرحيتين شعريتين هما:
  1. **المواساة** وهي مسرحيّة من فصل واحد، نشرت عام 1932.
  2. **الذئب والغنم** وهي مسرحيّة غنائيّة شعريّة نشرت عام 1939.[1]

وكان من المأمول أن تفتح هذه المحاولات المسرحيّة الّتي قام بها **الهراوي** الباب للأدباء للإبداع في هذا المجال، إلاّ أنّ ذلك لم يتحقق بالسرعة المطلوبة، فلم تكن هناك أعمال في المسرح الشعري خدمت حركته باستثناء نشاط المسرح المدرسي، حيث أسهم الرّواد المعلمون، في كتابة مسرحيات للأطفال أمثال الشاعر **محمد محمود رضوان**، و**محمد غنيم**، و**محمد يوسف المحجوب**[2]، وقد قدّم هؤلاء إنتاجا وافرًا من المسرحيّات الإسلاميّة المستقاة من بطولات عظماء المسلمين والمواقف العريضة، وكانت ذات وظيفة تعليميّة فحسب، وهذه الوظيفة وحدها في إطار التلقين أو العرض المدرسيين لم تكن كافية لسد حاجيات الطّفل، ومن بين الأعمال التي قام بها **محمد محمود رضوان** نذكر منها:

1- مسرحيّات من السيرة النبويّة، وهي ستّ مسرحيّات، نذكر البعض منها **نور على الصحراء، طفولة محمد، شباب محمد، إسلام عمر.**

2- مسرحيات من عصر الحلفاء، وجاءت في ثلاث وهي **على ضفاف اليرموك، مروءة، ووفاء، دموع الخنساء.**

---

[1]- فوزي عيسى، أدب الأطفال (شعر، مسرح الطفل، القصة)، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص ص 95،96.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 97.

وهناك أيضا محاولات الشاعر **محمد يوسف المحجوب** الّذي توجه بمعظم إنتاجه إلى الطّفل في المرحلة الابتدائيّة، والتزم بالأسلوب الشعري في كل مسرحيّاته ونذكر منها مسرحيّة **بلال**، ومسرحية **عمر والعجوز**.[1]

إنّ هذه المحاولات ظلت دائما في إطار فردي، بعيدًا عن التنسيق والتخطيط على الرغم من ضرورة وجود خطة مرسومة للاهتمام بالتأليف المسرحي للطّفل، والنهوض بمسرحه خاصة على مستوى العالم العربي، وهذا ما تحاول فعله مراكز الثقافة وفرق مسرح الطّفل، ومسرح العرائس بمصر.

حدث التّحول في مطلع القرن العشرين، حيث كان ظهور أوّل مسرح للأطفال بشكل واضح بمصر عام 1964، بسبب توالي الاهتمام بمسرح الأطفال وأشكاله المختلفة نتيجة انتشار المعاهد والكليّات الّتي تخصصت بالمسرح نتيجة التّطور الثقافي الّذي شمل كتابات الأطفال بشكل عام. ولعلّ وزارة المعارف هي أوّل مؤسسة حكوميّة اهتمت بالمسرح في مصر عامة، إذ أنشأت ضمن إدارتها إدارة الفنون الجميلة، وخصصت إعانات ماليّة للفرق التمثيليّة العامة الّتي أقامت مباريات في التّأليف المسرحي، ثم نشطت الحركة التمثيليّة في المدارس في أواخر العشرينات، واتخذت مظهرًا جديدًا، فقد تكونت في كل مدرسة ثانويّة، في القاهرة، فرقة تمثيليّة يشرف عليها أحد الهواة المدّرسين. وقد امتدت إلى كافة المراحل التعليميّة الّتي وصلت مدارسها إلى ما يقرب ستة عشر ألف مدرسة تضم ملايين من الأطفال[2]، وأصبح النّشاط المسرحي يمارس في الآلاف من المدارس، ويسعى إلى تحقيق أغراض رئيسية حددتها وزارة المعارف المصريّة، وهي:

- تعليم الأطفال حسن الإلقاء نظما ونبرًا.

[1]– المرجع السابق، ص 99.

[2]– ينظر: زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطّفل، ص 33.

- تنمية روح الاجتماع والتّعاون بين الأطفال، وتمكينهم من ممارسة بعض الفنون المتصلة بالمسرح.
- إنهاض اللّغة العربيّة وإذاعة محاسنها.
- زيادة المحصول الأدبي والعلمي والتّاريخي لدى الأطفال.
- أن يكون المسرح أداة للتّهذيب، وإحياء المثل العليا في نفوس الأطفال.[1]

1-2- مسرح الطّفل في العراق:

أكّدت الدّراسات العراقيّة والعربيّة والأجنبيّة أنّ العراقيين القدامى، قد عرفوا أشكالاً ذات طابع مسرحي، ويظهر ذلك من خلال الأعياد والاحتفالات والطقوس، وأنماط الألعاب الّتي كانوا يقومون بها، ولم يخلوا أي منها من المظاهر التمثيليّة، كما تثبت الشواهد أنّ العراق عرفت خيال الظّل، إلاّ أنّ هذه الجهود والمظاهر لم تُخصب وتتبلور باتجاه حركة مسرحيّة مستقرة.

تعود البدايّات الأولى للمسرح العراقي إلى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، وتحديدًا في عام 1880، الّذي ظهرت فيه بعض المسرحيّات الكوميديّة، ونذكر منها كوميديا **آدم وحواء، يوسف الحسن،** وكوميديا **طوبيا،** والّتي عُثر عليها عام 1866[2]، وشهد الربع الأخير من القرن التاسع عشر عروضًا أخرى منها مسرحيّة **الأمير الأسير** الّتي تُرجمت من الفرنسيّة ، وعرضت عام 1885، ونذكر كذلك مسرحيّة **جان دارك** الّتي قدمت باللّغة الفرنسيّة عام 1898، وهي مسرحيّة شعريّة ذات خمس فصول، وكانت تتخلّل فصولها أنغام موسيقيّة على العود، وصار هذا الفصل الموسيقي والغنائي تقليدًا عرفته معظم العروض المسرحيّة الّتي تواصلت على مدى السنوات التالية.[3]

---

[1]– المرجع السابق، ص 34.

[2]– ينظر: أحمد فياض المفرجي، الحياة المسرحية في العراق، مجلة سينما ومسرح بغداد، العدد الأول، ، 1982، ص 01.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة01.

قد أدت المدارس دورًا كبيرًا وحاسمًا في تطوير المسرح العراقي منذ بداياته الأولى، إذ احتضنت النشاط المسرحي ومهدت لقيام حركة مسرحيّة، ومن هذه المدارس **شمعون الضفا،** ثم توالت المسرحيّات الّتي ألّفها القس في مدارس **الموصل وبغداد،** ومن الجدير بالذّكر أنّ أهم المؤلفين في هذه الحقبة هو **حنا الرّسام** الّذي قدم عشرات المسرحيّات في مدارس الموصل، وكان من الطّبيعي أن يعتمد كتاب المسرحيّة التعليميّة المدرسيّة في العراق في موضوعاتهم على التاريخ والقصص الشعبيّة، والكتاب المقدس، وركز بعضهم على أحداث البطولة العربيّة كما فعل **سليم حسون، حنا رسام، وحنا رحماني،** وفي العقود الأولى من القرن العشرين تزايد النّشاط المسرحي في مدارس بغداد سعيًا نحو تذكية الشعور الوطني والإشادة بأمجاد العرب، ومآثرهم من خلال موضوعات استمدت من التاريخ العربي والإسلامي.[1]

إنّ قيام مسرح الطّفل بالمفهوم الحقيقي عرف تأخرًا على الرّغم من تلك المحاولات الّتي كانت طوال العقود الخمسين الأولى من القرن العشرين، ولم يظهر إلاّ بعد فترة طويلة من انتشار النشاطات التمثيليّة في المدارس المختلفة، وذلك بعد أن عرف المسرح خارج المدرسة مسارًا احترافيًّا له.

نشط المسرح في المدارس في عقد الأربعينات، وقد عُرفت هذه المرحلة بمرحلة التأسيس الحقيقي للمسرح العراقي من خلال ارتباطه بالوظيفة التعليميّة والتربويّة، ومن بين الأعمال الّتي قدمت في تلك المرحلة نذكر منها مسرحيّات تاريخيّة وطنيّة تحمل أهدافًا موعظيّة، وإلى جانب هذا قدمت عشر مسرحيّات في المدارس، حيث توالى المعلمون الإشراف عليها، وقام الطلبة بتمثيلها أمام الجمهور العام.[2]

[1]– ينظر: عمر الطّالب، المسرحيّة التعليميّة في العراق، مجلة آداب المستنصرية، العدد 13، 1976، ص 11.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 12.

ظهرت إلى جانب هذه المسرحيّات التاريخيّة، مسرحيات اجتماعية تعليميّة، عالجت في الغالب مشكلات التّعليم وحاولت تثبيت المثل الأخلاقيّة في نفوس الأطفال، واهتم كتاب المسرحيّة المدرسيّة في العراق اهتمامًا كبيرًا بالتاريخ العربي والتاريخ العراقي، واعتبرت كتاباتهم وسيلة جيّدة لتسيير التّاريخ العربي للأطفال، وخصوصا في المرحلة الابتدائيّة.

وفي مطلع الستينات خرج المسرح التربوي من نطاق إشراف معلم اللّغة العربيّة ورعاية المدرسة إلى رعاية مديريّة خاصة بهذا المجال تُدعى مديرية النشاط المدرسي، الّتي كانت تقوم بالاهتمام بالنّشاطات المدرسيّة، وقامت هذه المديريّة بإحضار مجموعة من المختصين للإشراف على هذه النّشاطات، وكان على رأسها في تلك الفترة **أسعد عبد الرزاق ومرسل زبيدي** و **وجيه عبد الغاني** وغيرهم.[1]

ظهرت في مطلع العقد الخامس من القرن العشرين بوادر ومحاولات جادة لإخراج المسرح الموجّه للطّفل من نطاقه الضّيق (المدرسة)، إلى الصالات العامة محاولة في ذلك الاقتراب من مسرح الطّفل وتلمس الطريق نحوه، ومن بين هذه المبادرات نذكر: ما قام به الفنان **عبد القادر رحيم** الّذي استمد مواده الدراميّة من التراث العربي وقدّمها في عروض مسرحيّة للأطفال ونذكر مثلاً من فترة 1902 إلى 1955 قدّم مجموعة من المسرحيّات الّتي توحي عناوينها باقتراب موضوعاتها إلى عالم الطفولة، ومن أعماله في هذا المجال:

- مسرحية **أمير الألوان** الّتي قدمت عام 1952.
- مسرحية **عاقبة الطمع** وقدمت عام 1952.
- مسرحية **خليفة في الخيال** قدمت عام 1954 مستمدة من قصص ألف ليلة وليلة.
- مسرحية **حلاق بغداد** قدمت عام 1955 وهي كذلك مستمدة من قصص ألف ليلة وليلة.[2]

[1]– ينظر: زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطّفل، ص 37.

[2]– ينظر: د/ حسين علي هارف، نظرة تاريخية في مراحل تطور تجربة مسرح الطّفل في العراق، ص 140.

وتبقى هذه الأعمال ضمن النّشاطات الفرديّة الّتي قام بها الفنان **عبد القادر رحيم** ويمكن اعتبراها مرحلة تمهيديّة وتحضيريّة لمسرح الطّفل في العراق فيما بعد.

أما في عقد السّتينات والسّبعينات شهد مسرح الطّفل في العراق تطورًا ملحوظًا اقتصر على اجتهادات ومبادرات فرديّة جدًا، وقد سجل الباحثون مسرحيتين متباعدتين ومتنافرتين في مجال مسرح الطّفل، وهما:

1- مسرحية **علاء الدين والمصباح السحري** 1968.

2- مسرحية **كنز الحمراء** 1974.

وتبقى هذه الأعمال ضمن التجربة الفرديّة، لكنها تفتقد إلى معظم خواص مسرح الطّفل واشتراطاته لكونها تضم عناصر دراميّة، ومستويات صراع، وحبكة، فيها مواصفات لا تتناسب مع المستوى الإدراكي للطّفل، وقاموسه اللّفظي وخبرته الذاتيّة المحدودة وهذا ما يجعلها تكون غير ملائمة للمتلقي الصّغير.

شارف عقد السّتينات على الانتهاء وبدأ عقد السّبعينات وحدث بعض التغيّرات الّتي أدت إلى توفر الظروف الملائمة للتأسيس الحقيقي لتجربة مسرح الطّفل في العراق، وذلك بفعل الاستقرار والنضج الفنّي للفرقة القوميّة للتّمثيل، وزيادة الوعي الثقافي والفنّي لدى الأشخاص القائمين عليه من كتاب ومخرجين وممثلين، حيث زعمت الفرقة على أن تعقب خطواتها الأولى بإدخال تقديم مسرحيات للأطفال، في منهاج مواسمها المسرحيّة، فكان أن قدمت الفرقة عام 1970 مسرحية **طير السعد** الّتي أعدّها الفنان **قاسم محمد.**

نشطت الفرقة القوميّة للتّمثيل في عقد السّبعينات في ميدان مسرح الطّفل، وقدمت العديد من التجارب، كان من أهمها:

- مسرحية **زهرة الأقحوان** 1975.

- مسرحية **جيش الربيع** 1976.
- مسرحية **النجمة البرتقاليّة** 1978.
- مسرحية **الصّبي الخشبي** 1982.[1]

إضافة إلى هذه الفرقة، ظهرت فرق أخرى قدمت أعمال عديدة نذكر منها:

- فرقة **النّجف** للتمثيل، قدمت خمس مسرحيّات **مدينة البرتقال، سرّ السعادة، رقصة الشمس، القطار....**
- فرقة **البصرة** للتمثيل، قدمت ثلاث مسرحيّات **النّخلة، الرّيح، بنات الحارس.**
- فرقة **اتحاد نساء البصرة** قدمت مسرحيّة **الباص القديم عنترة.**
- فرقة **تلفزيون البصرة** قدمت مسرحية **السّندباد البحري.**

وفي عام 1976 زارت العراق فرقة مسرح الدّمى الرّسمي التّابع لمنطقة ستاراغوار البلغاريّة الّتي قدمت بعض العروض المسرحيّة ،مثل مسرحية **مدرسة الأرانب** وهذا ما ساعد على تحريك هذا النّوع من مسرح الطّفل مما دفع فرقة من فرق العراق أن تقدم ثلاث عروض مسرحيّة من مسرح الدّمى وهي كالآتي:

- مسرحية **الصياد آدابا** عام 1977.
- مسرحية **وفاء العرب** عام 1977.
- مسرحية **صعود إيناتا إلى السماء** عام 1977.[2]

في عقد الثّمانينات وما بعد، شهد هذا العقد انحصارًا لمسرح الطّفل ويعود ذلك إلى فعل الظروف السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة النّاجمة عن اندلاع الحرب العراقيّة الإيرانيّة الّتي ألقت ظلالها على المشهد الثّقافي عامة ،وهذا ما جعل التجربة المسرحيّة الموجّهة

[1]–ينظر: المرجع السابق، ص ص 141،143.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 147.

للطّفل تواجه صعوبات فنيّة أدت إلى تراجع مستوى الاهتمام الرّسمي بها في ظل أجواء وأهداف تربويّة فرضت نفسها على مجمل النّشاطات الثقافيّة والفنيّة، وتأسيسًا على ما تقدم من عروض مسرح الطّفل الّتي تركزت في محافظة بغداد، في ظل تراجع مستوى المحافظات الأخرى فقد شهدت محافظة "كركوك والسليمانيّة" عروضا عديدة في هذا المجال، ويمكن الإشارة إلى أهم العروض الّتي شهدتها الثّمانينات في العراق:

- مسرحيّة **رحلة الصّغيرة في سفرة المصيرة** 1981 وهي من إعداد وإخراج **قاسم محمد.**
- مسرحيّة **المزمار السّحري** 1984 وهي من تأليف **طه سالم** وإخراج **فخري العقيدي.**
- مسرحيّة **قنديل علاء الدّين** 1986 ترجمة وإعداد وإخراج **سليم الجزائري.**
- مسرحيّة **الأميرة والنرجس** 1987 وهي من إعداد **فاضل صبار.**[1]

وفي عقد التّسعينات شهد تراجعًا في عدد العروض على مستوى المحافظات، وانتقل هذا النّشاط إلى محافظة بغداد الّتي شهدت عدة عروض مسرحيّة تجاوزت الثّلاثين عرضًا ونذكر البعض منها:

- مسرحيّة **مملكة النحل** 1990 تأليف **جبار صبري العطية** وإخراج **منتهي محمد رحيم.**
- مسرحيّة **الطائر الناري** 1994 ترجمة وإخراج **فتحي زين العابدين.**
- مسرحيّة **سندريلا** 1994 وتأليف وإخراج الدّكتور "**منصور نعمان.**
- مسرحيّة **سلوان والجني الثعبان** 1994 تأليف **وفاء عبد الوهاب** إخراج **أحلام عرب.**[2]

تبيّن المعطيات السابقة أنّ المسرح العراقي قد عرف مرحلة النّهوض والتّكريس، وهي المرحلة الّتي نهضت فيها تجربة مسرح الطّفل وشهدت تطورًا نوعيًا متزايدًا إلى وقتنا الحالي،

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 148.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 150.

وذلك بفعل كثرة المهرجانات المتخصصّة في مسرح الطّفل التي كانت تشارك فيها مثل المهرجان القطري لمسرح الطّفل الّذي عقدته وزارة الثّقافة بالتعاون مع لجنة المسرح العراقي سنة 2003، والمهرجان المسرحي الأوّل للطّفولة الّذي أقامته الجمعيّة الخيريّة لإنقاذ أطفال العراق.

1-3- مسرح الطّفل في سوريا:

اهتمت سوريا كباقي الدّول العربيّة بمسرح الطّفل تأليفًا وتشخيصًا وإخراجًا، حتى صارت سوريا كمصر، من أهم البلدان الّتي لها صيطًا كبيرًا وباعًا طويلاً في تنشيط مسرح الأطفال، على الرّغم من انحصار المسرحيّات الموجّهة للطّفل في نهاية السّتينات على التّمثيليّات المدرسيّة شأنها في ذلك شأن البلدان العربيّة الأخرى، فقد التف حول المسرح المدرسي مربون بارزون بحكم الحاجة لنصوص تغذي احتياجات المهرجانات والاحتفالات المدرسيّة، ونذكر منهم **رضا صافي** الّذي طبع بعض المشاهد التمثيليّة في كتاب له بعنوان **صرخة الثأر** عام 1980، و **نصري الجوزي** الّذي نشر أكثر من عشر مسرحيّات في **السلسلة المسرحية للطلبة** 1970–1971–1974، هذه التمثيلات تعتمد على إشاعة القيّم التعليميّة، ولاسيما الوطنيّة في نفوس الناشئة من خلال أسلوب مباشر واضح وغنائي، وهذا ما يفسر ضعف العقليّة في بناء النصوص، وغلبة العبارات المأثورة، وغالبًا ما استمد هؤلاء الأدباء نصوصهم من التاريخ تقديسًا للروح الوطنيّة، ودفاعًا عن الأرض واعتزازًا بالانتماء إلى الأمة العربية.[1]

وكان ظهور محاولات **سليمان العيسى** الغنائيّة المتمثلة في مجموعة من المسرحيّات تحت عنوان **المستقبل** عام 1969، أحدثت تطويرًا واضحًا، ويتجلى في الاقتراب من عالم الطفولة من حيث تنوع الموضوعات الأليفة كالبيت والمدرسة والطبيعة والوطن، ومن حيث

[1]– ينظر: د/ عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د. ط ، 2002 ، ص 198.

تطويع الأسلوب الفنّي للخصائص التربويّة مثل تقبل الأطفال للإقاعات والأوزان الشعريّة، ومقدرتهم على تلحينها بأنفسهم، كما كانت هذه النصوص المسرحيّة الّتي جمعها في كتابه الكبير تضع الطّفل أمام عصره، وتجعله أقرب المتطلعات المنشودة في انخراطه المبكّر بمجتمعه وصيانة مستقبل البشريّة.[1]

جسّد **سليمان العيسى** في مسرحيّاته أبهى الصور العربيّة إيمانًا بالحريّة والكرامة والطفولة وأعطى الأطفال أدوارًا رائدة في بناء الحياة، وربط ذلك كله بتراث أمتهم وتراث الإنسانيّة، ويتضح ذلك من خلال عناوين مسرحيّاته **الأطفال يزورون المعري** و**الأطفال يحملون الراية** و **المتنبي والأطفال** و **سندريلا**.[2]

وفي السّبعينات عرف مسرح الطّفل في سوريا انتشارًا كبيرًا، حيث ظهرت كتابات في مسرح الأطفال وفق الاعتبارات التربويّة المدروسة والملموسة، فظهرت منظمة **طلائع البعث** سنة 1974 وقام مهرجانها قطري السنّوي اعتبارًا من عام 1975، وهذا ما زاد في إقبال عدد الكُتاب على الكتابة لفرق الأطفال المنتشّرة في مختلف المحافظات مثل **فرحان بليل، عيسى أيوب، صالح هواري، محمد معشوق حمزة**، وكان يقدم هذا المهرجان سنويًّا عروضًا في إطار مسرح العرائس وخيال الظّل، وأصدرت المنظمة نصوص هذه العروض ضمن مطبوعاتها منذ المهرجان القطري السادس **طرطوس** 1981، وكانت لهذه الأعمال فضل كبير في تطوير العمل المسرحي في سوريا، أمّا عمل وزارة الثقافة والإرشاد القومي فقد اقتصر على مسرح العرائس منذ عام 1959 الّذي قدّم حتى نهاية 1985 قرابة اثنتا وعشرون مسرحيّة، أغلبها مترجمة أو مُعدة ، وفي سنة 1983 حاولت وزارة الثقافة تأسيس مسرح الطّفل، وبدأت بمجموعة من المسرحيّات نذكر منها:

[1]–ينظر: المرجع السابق، ص198.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 199.

- مسرحيّة **علاء الدّين والمصباح السّحري** ألفها **عدنان جودة**، مستمدة من قصص ألف ليلة وليلة.
- **المسرحيّة العرائسيّة السوفيتيّة** الّتي طبعت عام 1984.[1]

واستمد كتاب آخرون مواضيع مسرحيّاتهم من بطون التّاريخ، أو الحكايّات الشعبيّة أو الأساطير أو حركة الواقع، بقصد إبراز القيّم السلوكيّة أو الاجتماعيّة أو القوميّة، كما يظهر في مسرحيّات **فرحان بلبل** ثلاث مسرحيّات للأطفال عام 1983، ومسرحيّة **أغنية المعول لنصر الدّين البحرة** عام 1987، ومسرحيّة **ملكة القطن والشمس لعبد الفتاح رواس** عام 1989، كما صاغ كتاب آخرون مسرحياتهم من خلال حياة الأطفال اليوميّة، ولاسيما داخل المعسكرات و المناشط الطليعيّة تركيزًا على مشاركة الطّفل وتثير النزاعات الإبداعيّة والبطولة لديه، ونذكر من بين هؤلاء الكتاب **إبراهيم جرجي**، الذي ألف مسرحيّة **الأطفال ينشدون على الشواطئ موج البطولة** عام 1983، وكذلك **كمال عبد الكريم** في مسرحيّته **أهلا بكم** عام 1982.[2]

إنّ الأعوام الّتي كانت ما بين 1975 و1985 هي الأوفر إنتاجًا والأكثر تطورًا في مسرح الأطفال في سوريا، سواء في ضبط التجربة الفنيّة أم في مراعاة الاعتبارات التربويّة الواجب توفرها في كل أدب للأطفال، وإنّ تطور النظرة إلى مسرح الأطفال فلم يعد تطبيقًا مباشرًا للمنهج المدرسي، بل صار قائمًا بذاته ،يعبر عن إدراك النّاشئة للعالم من حولهم، تمثّل ذلك في تعدد أنواع مسرح الطّفل الذي مُورس في اتساع ، مثل المسرح الغنائي الاستعراضي، مسرح الفنون الشعبيّة، مسرح العرائس، مسرح خيال الظّل، فنتجت حصيلة ضخمة من المسرحيّات المقدّمة في هذه الأنواع ضمتها الكتب الّتي بدأت تطبعها المنظمة عن الأعمال المسرحيّة المقدّمة للأطفال

[1]–ينظر: المرجع السابق، ص 199.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 200.

كل عام، فمثلاً دورة المهرجان السادس الّذي أُقيم سنة 1981، بلغ عدد المسرحيّات المقدمة للأطفال أكثر من ست مائة مسرحيّة وفي أنواعه المتعدّدة.[1]

نستخلص من المعطيّات السابقة أنّ مسرح الطّفل لم يعد على هامش ثقافة الأطفال، كما كان في مطلع الثّمانينات في سوريا، بل غدا فنًا من أهم فنون أدب الأطفال بفضل الوسائط الثقافيّة، ووسائل الجماهير الّتي أفردت له حيّزًا كبيرًا من مساحات النّشر والبث في الصحافة والكتب وفي الإذاعتين المرئيّة والمسموعة، وعلى خشبات المسارح في المؤسسات التربويّة والثقافيّة.

1-4- مسرح الطّفل في الأردن:

بدأ الاهتمام بمسرح الطّفل في الأردن خلال الثّلاثينات من هذا القرن، فقد قدمت العديد من المسرحيّات في مدرسة **الصلط الثانويّة** ويعني هذا أنّ منطلقه كان من المدارس مثله مثل الدّول العربيّة الأخرى.

لكن بدايته الحقيقيّة كانت عام 1964، وقد اعتمدت على جهود مدرسيّة، وجمعيات ونوادي متخصصة بالأطفال، إلى أنّ أخذت دائرة الثقافة والفنون تهتم بمسرح الأطفال، حيث قدّمت عدة مسرحيّات نذكر منها: مسرحيّة **أحلام وساحر، بسام والثعلب الماكر**، قدمت عام 1972 من طرف الكاتب **علي عليان**.[2]

وإلى جانب الاهتمام المحلي بمسرح الطّفل شهد الأطفال مسرحيّات قدّمتها فرق مسرحيّة عربيّة وأجنبيّة مثل: **مسرح العرائس السوري** و **مسرح الدّمى البلغاريّة**، وقد زاد الاهتمام الواضح بمسرح الطّفل في الآونة الأخيرة حيث ظهرت العديد من المسرحيّات ضمن مهرجانات الأطفال، مثل مسرحيّة **الأسد المغرور** و **شفاء القلوب** و **درس في الصداقة** عام

[1]–ينظر: المرجع السابق، ص ص 200، 201.

[2]–ينظر: د/ حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطّفل (منهجا وتطبيقا)، ص 50.

1974 من إعداد وإخراج **وفاء قسوس وليزا ستيرز** وقدمت هذه المسرحيّات من طرف مركز **هيا الثقافي** في الأردن بالتّعاون مع وزارة التنميّة الاجتماعيّة[1]، وإضافة إلى هذا هناك العديد من المسرحيّات الّتي كانت تُعرض في المدارس بين حين وآخر في المناسبات العديدة.

يبدو أنّ البدايات الأولى للمسرح الأردني كانت مدرسيّة، تتعلق بتعليم الطُلاب فنون الإلقاء وسلامة اللّغة وقوة الشخصيّة والثقة بالنّفس، إلاّ أنّه رغم كلّ هذه المحاولات الأدبيّة في التأليف والكتابة في مسرح الطّفل الّتي بدأ بها هؤلاء الكتاب والمدرسين، كانت تنحصر في تأليف قصة أدبيّة وكتابتها للطّفل بعيدًا عن نشاط مسرح الطّفل لأنّه كان في بدايته يقتصر على تجارب فرديّة بأنماط بدائيّة غير منظمة قد يحكم عليها بالنجاح أو الفشل.

ترى الباحثة **حنان عبد الحميد العناني** في هذا المجال، أنّ مسرح الطّفل في الأردن في بدايته، كان يعتمد على النّصوص الأجنبيّة العالميّة، ويعود السّبب في ذلك لعدم وجود كُتاب محليّين لهذا المسرح، كما احتوت المسرحيّات الّتي اختارت نصوصها، وأخرجها **مارجوملا تجليان** على مضامين أخلاقيّة وأهداف تربويّة تتمثل في تعريف الطّفل بالخير والشّر، ومساعدته على التّمييز بينهما، وذلك من خلال رصده للصّراع الدائر بينهما وفهمه، ومن بين هذه المسرحيّات نذكر مسرحيّة **العبد والأسد**[2]، ويعني هذا تأثر بدايات المسرح الأردني بتقنيّة المسرح الغربي الّتي نقلها، واحتفاظها بخصوصيّة الأفكار والمواضيع وفضاء العرض، مما حافظ على روح المنبثقة من وجدان الطّفل الأردني وهذه الخصوصيّات دفعته لتناول القضايا العربيّة بين طيّاته وتقديمها للمجتمع الأردني.

وإلى جانب هذه المسرحيّات نذكر مسرحيّة **عنبرة والسّاحرة** الّتي قدمت على مسرح الواصفيّة، الّتي لها أثر كبير ساهمت في تأسيس مسرح الطّفل في الأردن عام 1974 في دائرة الثقافة والفنون، وكان هدفه إيجاد عمل مسرحي وجمهور مسرحي في البلاد، باعتبار

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 51.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

أنّ كل من يتعود على حضور المسرح منذ صغره سوف يواضب على مشاهده في سنين حياته.

وفي فترة السّبعينات من القرن العشرين زادت الفرق المسرحيّة العربيّة والعالميّة لأطفال الأردن، وقدّمت عدّة عروض على خشبة المسرح الأردني منها مسرحيّة **دعوة للمرح** الّتي قدّمت عام 1975 من طرف فرقة مسرح العرائس السّوري، وهذا أتاح الفرصة للطّفل الأردني أن يتعرف ويحتّك بمسرح الأطفال العربي والعالمي، فينعكس إيجابيًّا على أدبيّاته المسرحيّة ولغته وذوقه.[1]

ومع بداية فترة الثّمانينات من القرن الماضي شهد مسرح الطّفل تطورات وكتابات مسرحيّة غزيرة، كان محفزها الأوّل السّنة الدوليّة للطّفل الّتي عقدت عام 1977 والجوائز والرعاية الرّسميّة الّتي بدأ يحظى بها المشاركون في مجال مسرح الطّفل الأردني، فبدأ المبدعون في هذا الميدان الأدب المسرحي للطّفل يُظهرون مواهبهم، وإبداعاتهم سواء على صعيد الكتابات المسرحيّة للّطفل، الّذي يمثل بروز كتاب محليّين أمثال: **محمود إسماعيل بدر** و **منيرة شريح** و **وفاء قصوص** و**أكرم أبو راغب** الّذي ساهم في حركة ثقافة الطّفل بشكل كبير، وله عدة إسهامات بارزة في مسرح الطّفل حيث ألف ثلاثا وعشرين مسرحيّة للأطفال عرضت على المسارح الأردنيّة في الأعوام 1983–1993، كما أنّه كتب عشرة نصوص مسرحيّة إذاعيّة للأطفال كانت تذاع في حلقات الإذاعة ونذكر من بينها مسرحيّة **ليالي شهرزاد، الأميرة والوحش، أحفاد صلاح الدين**، ومع مسرح الطّفل برز هناك ممثلين

[1]– ينظر:عبد العزيز جلال حروان ومحمد أحمد القضاة، مسرح الطفل في الأردن، قراءة في محتواه وشكله الفني، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الأردن، المجلد 4، العدد 2، 2013، ص ص411،412.

ومخرجين مبدعين أمثال: **حسن ناجي، زهير النباني** و**ربيع شهاب** و **فؤاد الشملي** وغيرهم.[1]

ظهرت عدة مسرحيّات نذكر منها مثلاً مسرحيّة **العصفور النائب، ورقة الحظ** ومسرحيّة **الكنز** للكاتب والمخرج **حسن ناجي** وقد فازت هذه المسرحيّة بالميداليّة الذهبيّة 1989[2]، ويبدو أنّ مسرح الطّفل بدأ منذ الثّمانينات يخطو خطوات جادة، حيث عرف ازدهارًا ملحوظًا من خلال مسرحيّاته وعروضه المتتاليّة الّتي كانت تهدف إلى غرس روح التعاون والانضباط في نفوس الطّفل، كما يهدف كذلك إلى تنمية حسن الاستماع ومراعاة آداب المشاهدة والالتزام بالمواعيد وغرس القيم الدينيّة في نفسه وبالتالي يخلق لديه جملة من المعايير والقيّم الدينيّة والسلوكيّة بعيدًا عن التّلقين الممل.

أمّا في فترة التّسعينات فقد سجل الخط البياني لمسرح الطّفل الأردني في هبوطه حيث قدم في العام 1990 مسرحيّة **النملة العجوز** الّتي ألفها **خالد محمد الصالح**، ومسرحيّة **الساحر بطيخة وصاحبه نملة** من تأليف **نور الدّين الهاشمي**، وقدّم في هذا العام تجربة جديدة مميّزة في مسرح التّعليم.

وفي عام 1993 قدمت الدّورة الثانيّة من مهرجان مسرح الطّفل الأردني الثاني حيث قدم عرض الافتتاح بمسرحيّة **ليلة هلال** قدمها طلبة مركز الفنون الأدائيّة ومؤسسة **نور الحسين**.[3]

---

[1]– ينظر: روضة الفرخ الهدهد، أدب الأطفال في الأردن، منتديات ستارتايمز، نشر في 2008/10/12، الساعة11:01، ساعة الدخول 21:30، WWW.STAR LIMES .COM

[2]– ينظر :المرجع نفسه.

[3]– ينظر: بسام سفر، مسرح الطّفل الأردن، منتدى إصلاح جو، 02–05–2013،الساعة 18:45، ساعة الدخول 19:55.WWW .islahjo.com.

وتبقى هذه الأعمال ضمن إطار مجموعة محاولات للتّعريف بمسرح الطّفل في الأردن، الّذي تعاملت معه وزارة الثّقافة والتّعليم في المملكة الأردنيّة حيث قد مرت سنوات عديدة لا تهتم بمسرح الطّفل وهذا يدّل على أنّ المنهجيّة في البلدان الناميّة حتى اتجاه الأطفال ومسرحهم والمسرح المدرسي غائبة، فتارة نجدها في ذروة الاهتمام وتارة أخرى يغيب الاهتمام عنها تماما.

1-5- مسرح الطّفل في المغرب:

يرجع المؤرخون نشأة مسرح الطّفل بالمغرب إلى سنوات السّبعينات من القرن العشرين، فمعظم العروض لم تعرف النّضج والتّطور إلاّ في هذه الحقبة، والحال أنّ المتتبع لحضور المسرح الطّفلي في المغرب عليه أن يتوغل بعيدًا في التّاريخ ليقف على مظاهره وتجلياته الضمنيّة أو المعلنة، ومن هنا فالمغاربة قد عرفوا هذا اللّون من المسرح منذ أواسط القرن التاسع عشر، عندما احتلّ الإسبان مدن الشّمال، وبنوا في مدينة تطوان مسرحًا نسبوه لملكتهم **إيزابيل الثانية** وقدموا فيه عددا من العروض المسرحيّة للطّفل الإسباني، ونخبة من الأطفال المغاربة النّاطقين بالإسبانيّة.[1]

يرى الدكتور **جميل حمداوي** أنّ مسرح الطّفل في المغرب يمكن تقسيمه إلى المراحل التالية:

- **مرحلة الظواهر المسرحيّة:** كان مسرح الطّفل في هذه المرحلة تقليديًّا شعبيًّا وفطريًّا قائمًا على الارتجال والاحتفال، واللاّشعور الإبداعي سواء أكان ذلك فرديًّا أم جماعيًّا، وتتمثل هذه الظواهر ما قبل المسرحيّة في حرق البخور، تلاوة الأهازيج الشعبيّة عند ولادة الطّفل، إضافة إلى أغاني الاستسقاء، والأدوار الإيهامية مع الدّمية والأناشيد

[1]– ينظر: حسن بحراوي، مسرح الطفل بالمغرب، تصدرت عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب (مجلة فصلية)، دمشق، العدد خمسة وستون، ستة وستون (65، 66)، 2002، ص 206.

والألعاب الجماعية، وخيال الظّل، أدوار العريس والعروس، ومغرفة تاغونجا، وعرائس عاشوراء.

- **مرحلة النشأة أو البدايات التمهيديّة:** تمتد هذه المرحلة من 1860 الّتي انطلق فيها مسرح الطّفل تخصصا وبرمجة ، وإن كان المغرب قد عرف مسرح الطّفل قبل هذه الفترة الأخيرة بسبب التّفاعل مع الاستعماريّين: الفرنسي والإسباني[1].

ففي سنة 1860 عُرضت بمسرح إيزابيل الثّانية بتطوان مسرحية طفليّة بعنوان **الطّفل المغربي** لفرقة **بوروتون** الإسبانية، وكانت هي الأولى والأخيرة لفترة طويلة من تاريخ مسرح الطّفل بالمغرب، حتّى المرحلة الثّانية من نهضة المسرح المغربي، وهي فترة 1913 حين نشوء مسرح **سرڤانطس** بطنجة بتقديم مسرحيّة بعنوان **أبناؤنا** سنة 1923.

ويمكن أن نعتبر سنوات الثّلاثين من القرن العشرين بداية تنشيط المسرح المغربي فيما يتعلق بمسرح الطّفل، إذ تأسست الفرق المسرحيّة المغربيّة بعد لقاء مع الفرق العربيّة خصوصا المصريّة منها، والّتي زارت المغرب سنة 1923، من بين هذه الفرق **فرقة فاطمة رشدي، فرقة محمد عز الدّين.** بعدها انطلق المسرح المدرسي الّذي يمثله قدماء تلاميذ ثانوية **مولاي إدريس بفاس،** إذ شكلوا فرقة مسرحيّة عام 1923 وقدمت عروضًا للأطفال مثل **أين الإحسان، اليتيم المهمل، المثري العقيم** و **أدب العلم ونتائجه.**[2]

كما ظهرت عدة جمعيّات وفرق مسرحيّة سواء ارتبطت بالخشبة العموميّة أم بالخشبة المدرسيّة في عدة مدن مغربيّة من بينها الرّباط، فاس، طنجة، مراكش،... نذكر من بين هذه الفرق والجمعيّات ما يلي:

- فرقة ثانوية مولاي إدريس الإسلاميّة بفاس 1923.

[1]– ينظر: د/ جميل حمداوي ، مسرح الطفل في المغرب، ص32.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص ص 33، 34.

- جمعية النادي الأدبي بسلا 1927.
- فرقة المدرسة الحرّة بالرّباط 1928.
- جمعية الطالب المغربيّة 1932.
- جمعية المعهد الحر 1937.
- تلاميذ المدرسة العربيّة الفرنسيّة بمراكش 1943.
- جمعية قدماء تلاميذ المدرسة الحرّة 1945.
- فرقة النجم الأصلي 1956.
- جمعية تلاميذ ابن الخطيب بطنجة 1961.[1]

وفي سنة 1959 ظهر مسرح العرائس الّذي اهتمت به وزارة الشبيبة والرّياضة اهتمامًا كبيرًا، وفي سنة 1962 نظمت هذه الوزارة أوّل مهرجانًا لمسرح العرائس بالحديقة العموميّة بمدينة الرّباط، وبعد سنتين أي عام 1964، نُظمت ندوة من قبل نفس الوزارة حول مسرح العرائس و القراقوز.[2]

- **مرحلة البرمجة والتّخصص:** تعدّ سنة 1978 البدايّة الفعليّة للاهتمام بمسرح الطّفل، إذ نظمت وزارة الشبيبّة الرّياضة ،ووزارة الشؤون الثقافيّة بعد هذه السنّة عدة مهرجانات وندوات ولقاءات نذور حول مسرح الطّفل، كما سهرت وزارة الشبيبة والرّياضة مع الجمعيات الطفوليّة على عقد خمسة مهرجانات وطنيّة كبرى امتدت من سنة 1978 إلى غاية 1986.[3]

كما عرف مسرح **محمد الخامس** سنة 1981 نشاطًا هامًّا لمسرح الطّفل، ونظمت وزارة الشؤون الثقافيّة سنة 1982 اللّقاء الوطني الأول لمسرح الطّفل، وذلك بالتّعاون مع

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 35.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

[3]– ينظر: نفسه، ص ص 36، 37.

جمعية قدماء تلاميذ المدينة الجدّيدة تحت شعار **الطّفل هو نوع وهدف**،حيث قدمت فيه عشرة عروض مسرحيّة إلى جانب مجموعة من النّدوات الثقافيّة.

نظمت الوزارة في سنة 1983 في مدينة طنجة اللّقاء الثّاني لمسرح الطّفل تحت شعار **المسرح ترسيخ للقيّم الدّينيّة والوطنيّة.** عُرضت فيه أربع مسرحيّات ومنوعات من مسرح العرائس إلى جانب انعقاد ندوة ثقافيّة محورها **أسس وآفاق مسرح الطّفل** أين شارك فيها كل من **محمد مسكين، عبد الرحمن بن زيدان، محمد تيمد** و **محمد الكغاط...**

انعقد مهرجان قرطاج بتونس سنة 1984، وقد شارك المغرب فيه باعتباره عضوًا بارزًا، وكان الموضوع حول **الإنتاج المسرحي في الدول الناميّة.**[1]

من هنا يمكن القول إنّ هذه الحركات والجمعيّات ساهمت كثيرًا في تنميّة وترقيّة مسرح الطّفل، ذلك من خلال عقد ندوات وتنظيم عروض مسرحيّة تهتم بالطّفل تربويًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا.

كما نظمت حركة الطفولة الشعبيّة -فرع النّاظور- أنشطة مسرحيّة من الحجم الوطني الثّقيل، إذ أنجزت خمسة عشر مهرجانًا مسرحيًّا.

ذكر الدّكتور **جميل حمداوي** أنّ العوامل الّتي دفعت إلى الاهتمام بمسرح الطّفل في هذه المرحلة (مرحلة البرمجة والتّخصص) يمكن إيجازها في النّقاط الآتية:

- نصوص مواثيق حقوق الطّفل وبنودها الّتي توصي بالتّركيز على الطّفل والعنايّة به، والاهتمام بحاجاته النفسيّة والفكريّة والحركيّة.

[1]-ينظر: المرجع السابق، ص 39.

- تنظيم وزارة التربيّة الوطنيّة على المستوى المركزي والجهوي لعدة عروض ندوات مسرحيّة، تحت إشراف الجمعيّات أو المؤسسات التربويّة في المناسبات الدّينيّة والوطنيّة والمدرسيّة.
- جهود وزارة الشبيبة والرّياضة من أجل تكوين فرق مسرحيّة، وتنظيم مهرجانات ولقاءات خاصة بمسرح الطّفل.
- إغناء الجمعيّات والحركات الطفوليّة، مسرح الطّفل وإثرائه بأعمال موجهّة إليه.
- اهتمام الإعلام بكل أنواع مسرح الطّفل.
- تدريس المسرح في الجامعات المغربيّة، وما يتطلب ذلك من أبحاث حول مسرح الطّفل.
- اللّقاءات العربيّة حول المسرح العربي بصفة عامة والمسرح المدرسي بصفة خاصة.[1]

هذه كانت أهم المحطات التاريخيّة المتعلّقة بمسرح الطّفل في المغرب، وذلك منذ بداية أشكاله الدراميّة الأولى إلى مرحلة التأسيس والبرمجة في السبعينات من قرن العشرين، فقد كان مسرح الطّفل متأخرًا إلى حدّ كبير، إذاعيًّا وتلفزيونيًّا وعلى مستوى الإعلام المكتوب.

1-6- مسرح الطّفل في تونس:

تعتبر نهاية الحرب العالميّة الأولى بداية لمسار الحركة المسرحيّة في البلاد التونسيّة، حيث عرفت هذه الفترة مرحلتين ساهمت في نشأة الحركة المسرحيّة في تونس وهي مرحلة **النظر من ثقب الباب** ففي هذه المرحلة كان الشّعب التونسي يشاهد مسرحيّات موجّهة إلى الأجانب من الجاليّات الأوروبيّة الّتي سكنت تونس في الفترة الاستعماريّة ولم يكن يحض به سوى طبقة النخبة.

أما المرحلة الثّانية هي مرحلة **الكشف والرّيادة** كانت مرحلة الدّعوة إلى الفن المسرحي وترغيب الجمهور فيه عن طريق الإطلاع على نتاجات مسرحيّة في البلاد الأوروبيّة[1]، ويدل

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص ص 41، 42.

هذا أنّ البلاد التونسيّة عرفت المسرح الموجّه للطّفل عن طريق الأوروبيّين المعمرين الّذين قدّموا أعمالاً مسرحيّة في إطار النّضال الوطني الساعي إلى ممارسة هذا الفن، وهذا ما لفت انتباه الشعب التونسي إلى هذا الفن والقيّام بعدة مبادرات خلقت جوّ من التنافس الّذي انتهى بظهور عدة فرق مسرحيّة وتعددت نتاجاتها.

عرفت البلاد التونسيّة حياة مسرحيّة كثيفة من خلال بدايات القرن التاسع عشر، وذلك من خلال بناء العديد من المسارح الهامة وحضور الفرق المسرحيّة الإيطاليّة والفرنسيّة، وصدرت سنة 1951 أهم هذه المسارح ونذكر منها: المسرح القرطاجي Théâtre cartaginais (1860)، المسرح طابيا(1842) Théâtre Tapia، المسرح التونسي Théâtre Tunisien، ثم المسرح البلدي سنة (1912) وهو مسرح تونس القائم الآن الّذي استعرضت فيه الكثير من المسرحيّات قدّمتها الفرق الأوروبية ،إضافة إلى ذلك الفرق الإيطالية الّتي كانت تمر بتونس العامة وتقدم بعض العروض في تلك المسارح قبل أن تتوجه إلى العاصمة المصريّة لتقديمها على مسارح الخديوي[2]، ولكن على الرّغم من باعها الطويل في مجال المسرح الطفولي، فإنّها تفتقر إلى مباني خاصّة بالطّفل تليق بتقديم عروض مسرحية موجه إليه، بل كانت كل هذه المسارح تليق بجمهوره الوّاعي أي الكبار، على الرّغم من أنّ للمسرح دور كبيرٌ في جذب انتباه الطّفل، وذلك من خلال الدّيكور والمناظر والألوان واستعمال مقاعد خاصة بالطفل تختلف عن مقاعد الكبار.

أشار الكاتب **راوول دارمون** أنّ الحياة المسرحيّة في تونس لم تنقطع منذ بدايات القرن التّاسع عشر، بل تأصلت ممارسة هذا الفن لدى الأوروبيّين المقيمين بتونس خاصة في النّصف الأوّل من القرن التاسع عشر، وهذا أمر لا يمكن أن يكون غير ذي أكثر في

[1]– ينظر: د/ محمد مديوني، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في تونس، المجلس الوطني للإعلام، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009، ص 6.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

اكتشاف التونسيّين لهذا الفن المسرحي الموجّه للكبار والصّغار[1]، وهذا يدل على أنّ تأريخ مسرح الطّفل في تونس يعود إلى الأوروبيّين الّذين ساهموا بأعمالهم في نشر الوعي بين التونسييّن لمعرفتهم لهذا الفن المسرحي محاولين غرسه في نفوس أطفالهم.

تعتبر سنة 1908 سنة عظيمة في تاريخ الممارسة المسرحيّة التونسيّة نتيجة لبعض الأحداث الهامة، يشير النّقاد إلى تكوين مجموعة من التونسيّين فرقة مسرحيّة أطلقوا عليها اسم **نجمة**، وقدوم فرقتين مسرحيّتين من المشرق العربي إلى تونس لتعرض أعمالاً مسرحيّة باللّغة العربيّة وهي فرقة الكوميديا المصريّة ثم فرقة **سليمان قرداحي**، وهذا ما جعل المجلس البلدي يفتح أبواب المسرح البلّدي لأوّل مرّة أمام فرقة عربيّة لتعرض مسرحيّة عربيّة في ركحه، وتبقى فرقة **سليمان قرداحي** أهم الفرق المشرقيّة الّتي تركت آثارًا كبيرًا في مسار الحركة المسرحيّة التونسيّة.[2]

وتعد فترة السّتينات بمثابة حجر الزاويّة في تركيز الفن المسرحي في تونس، حيث عرفت بضع سنوات مميزة، إذ انتقل هذا الفن إلى المدارس، وفي عام 1963 انطلقت تجربة المسرح التّربوي في المعاهد والثانويّات، وخضعت هذه الانطلاقة إلى مجموعة من العناصر حددها خطاب نوفمبر 1962 الّذي ألقاه **الشاذلي القليبي** كاتب الدّولة للشؤون الثقافيّة بعنوان (المسرح صلة متينة بين الثقافة والمجتمع) ،وتكمن هذه العناصر في:

- إنّ المسرح لا ينمو ولا يتقدم إلاّ على يد الشباب المثقف.
- إنّ المسرح المدرسي يعلم الخطابة والإقدام ويكون الذوق الجمالي في الشباب.

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 9.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

- إنّه يسمح باكتشاف ذوي المواهب والاستعدادات الفطريّة، وحملهم على اتخاذ هذا الفن مهنة في حياتهم.[1]

في هذا الإطار انبعث المسرح المدرسي وتكوّنت فرق مسرحيّة تلمذيّة في المعاهد الثانويّة، وكانت تحت رعاية أساتذة ومشرفين متحمسين لهذه المادة المستحدثة، ومن محاسن هذه التّجارب المدرسيّة أنّها ساهمت في تزايد واشتراك عدد كبير من التّلاميذ والتّلميذات، وخلق جمهور يتابع الحركة المسرحيّة في مختلف دوراتها.

أمّا في فترة السّبعينات وما بعد تطورت الحركة المسرحيّة الموجّهة للطّفل في تونس، وذلك من خلال مساهمة كثير من التونسيّين في تنشيط مسرح الطّفل وإغنائه تمثيلاً وتأثيثًا وإخراجًا، ونذكر من بين هؤلاء الكاتب **فتحي التّومي** الّذي أعدّ بعض العروض المسرحيّة للأطفال مثل مسرحيّة **البشروان**، ومسرحيّة **المغامرة العجيبة** و **الكنوز الخالدة** ومسرحيّة **عقل الغزال...**[2]

وقد شاركت فرق مسرحيّة تونسيّة كثيرة في عدّة مهرجانات ومسابقات داخل الوطن وخارجه، ونذكر على سبيل المثال مهرجان حمام سوسة عام 2004 ،وتميّز فيه العرض التّونسي العرائسي للكاتب المسرحي **محمد العوني** وإخراج **محي الدّين بن عبد الله**، كما فاز المخرج التّونسي **نجيب زقام** عن جمعية **شعاع وذرف** بالجائزة الكبرى لمسرح الأطفال بالمغرب في الدّورة الثالثة للمهرجان الدّولي لمسرح الطّفل سنة 2007، وقد قدّمت كذلك فرقة المسرح الإضافي بسوسة ضمن المهرجان الرّبيعي الدّولي الخامس عشر الّذي انعقد في

---

[1]– زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطّفل، ص ص 38،39.

[2]– ينظر: جميل حمداوي، قضايا وآراء حول مسرح الطّفل في الوطن العربي، نشر يوم 2014/02/10، العدد 3210،الساعة15:30 ،ساعة الدخول، 10:05 .

www.almothagafnewspaper.com

مدينة النّاظور بالمغرب من 21 مارس إلى 4 أبريل 2009 مسرحيتها **السمكة الذهبية** الّتي ألّفها **ألكسندر بوشكين** وأخرجها **كامل لعجيمي**، وقد فازت بالجائزة الأولى في المهرجان.[1]

كل هذا يعبر عن ديناميكية إيجابيّة للمسرح التّونسي في مجال الأطفال، دون أن ننسى أيضًا فعالية المسرح المدرسي، والمسرح التّعليمي ومسرح الدّمى والعرائس ومسرح الأطفال، وهذا دليل على أنّ تونس غنية من حيث العطاء الإبداعي في مجال المسرح عامة ومسرح الطّفل بصفة خاصة، فقد نجحت في الوصول إلى نهضة كبيرة في مجال ثقافة الكبار والصّغار على حدٍ سواء وذلك من خلال إرساء أدبًا للأطفال يتّسم بالتّنوع والتّجريب والتّأصيل.

1-7- مسرح الطّفل في الجزائر:

يعدّ المسرح في الجزائر حديث النّشأة، حيث بدأ الاهتمام به واحتضانه من قبل كثير من دول العالم في القرن العشرين، والجزائر واحدة من هذه الدّول الّتي احتضنت هذا الفن بعد تعرضه لصعوبات كثيرة في الفترة المتّأخرة وذلك بحكم الظروف السياسيّة الّتي كانت تعيشها جراء سياسة الاستعمار الفرنسي، والأساليب القمعيّة الّتي كان ينتهجها قصد اجتثاث الثّقافة ومنع وصولها إلى المجتمع الجزائري، نتج عن ذلك كله تأخر ظهور المسرح في الجزائر، إذ لم تعرف المسرح إلاّ حديثًا، وكانت بدايته ساذجة، لا تتعدى تمثيلات فكاهيّة يغلب عليها طابع الغناء، أو اسكتشات قصيرة مقارنة بالدّول الأخرى عبر جميع أنحاء العالم[2]، وهذا ما أكده **مصطفى كاتب** الّذي علّق عن هذه البداية بقوله «ظهر المسرح الجزائري من خلال العرض

[1]–ينظر: المرجع السابق.

[2]– ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2005، ص 26.

الشّعبي...، حيث كانت اسكتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان، وهو لهذا مسرح تجاري...وهو مسرح شعبي غير مثقّف».[1]

إذا ما أتينا للحديث عن الكتابة المسرحيّة للطّفل في الجزائر فإنّه سيكون لزامًا علينا أن نعترف أنّنا لازلنا نجهل الكثير عن حاجات الطفولة بسبب الوضع المتأزم الّذي عاش في ظله المجتمع الجزائري، مما خلق هذا أزمة كبرى في مجال التّأليف للطّفل، وهذه الأزمة في الحقيقة لم تمس النّص المسرحي الموجّه للطّفل فحسب، بل تعددت إلى النصوص الموجّهة للكبار أيضا فلطالما لجأ المسرح الجزائري في رحلة بحثه عن النّص المسرحي إلى عدة صيغ، منها التّرجمة والتّعريب، الاقتباس والتأليف الجماعي، وذلك لتخطي الأزمة.[2]

ولأنّ مسرح الطّفل في الجزائر قد عانى كثيرًا من الانقطاعات فقد أثّر هذا الانقطاع على تجربة الكتابة المسرحيّة، وهذا ما يؤكده **محمد ميهوبي**، حين يقول «إنّ الانقطاعات بين عمل وآخر وبين تجربة وأخرى، هو أحد مؤشرات فشل التّجربة، زد على ذلك فإنّ أغلب الأعمال المنجزة حتى الآن كانت من إمضاء الكبار، أمّا الأعمال الّتي أشرف عليها الصّغار، فكانت قليلة انحصرت في المدارس، وحتى هذه المحاولات باءت بالفشل، لعدم نجاح التّربصات الّتي خصصت لتأطير المعلمين والأساتذة في الفن الدرامي عامة».[3]

بناء على ذلك يمكن تحديد الميلاد الحقيقي لمسرح الطّفل في الجزائر بتاريخ 1975، وهذا بعرض أول عمل مخصص للطّفل من طرف المسرح الجهوي بوهران يتمثّل في تقديم مسرحيّة **النحلة**، وهو عمل جماعي تناول موضوع النّحلة، باعتبارها رمز العمل، وإتقانه، قد

---

[1]– علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، تقديم فاروق عبد القادر، مجلة عالم المعرفة مطابع الوطن، الكويت، ط2، 1990، ص 460.

[2]– ينظر: أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، رسالة ماجستير في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، إشراف د/ عز الدين المخزومي، كلية الآداب واللّغات والفنون، جامعة وهران،2006–2007،ص 53.

[3]– المرجع نفسه، ص ص 53،54.

يترك أثرًا طيّبًا في نفوس الأطفال[1]، وتعود نشأة المسرحيّة الموجّهة للأطفال وتطورها في الجزائر إلى مرحلتين، مرحلة ما قبل الاستقلال ومرحلة ما بعد الاستقلال:

مسرح الطّفل قبل الاستقلال:

إنّ البحث في تاريخ الكتابة المسرحيّة الموجّهة للطّفل الجزائري –قبل الاستقلال– يبيّن أنّ الانطلاقة الأولى كانت على يد فرق الكشّافة الإسلاميّة، ومدارس جمعيّة علماء المسلمين، والجمعيات الثقافيّة والفنيّة الّتي تجمع بين التّمثيل والموسيقى، فقد بذلت هذه المدارس والجمعيّات جهودًا من أجل إيصال هذا اللّون الأدبي إلى الطّفل الجزائري، خاصة وأنّ جهودها هذه كانت تلاقي نوعًا من التّضييق والتّصدي من قبل المستعمر الفرنسي، الّذي لم يكتف بحرمان الطّفل الجزائري من حقه في التعلم، بل تعدى ذلك إلى حرمانه تمامًا من الفرجة والترفيّه في حياته اليوميّة، ولقد رسخت تجربة الكتابة المسرحيّة لبعض الأدباء من أمثال **عبد الرحمن الجيلالي** الّذي قدّم مسرحيّة مدرسيّة بعنوان **المولد النّبوي**، و **محمد العيد آل خليفة** قدّم مسرحيّة شعريّة بعنوان **بلال بن رباح** وهي مسرحيّة نظّمها خصيصًا لأطفال المدارس...الخ.[2]

وكذلك ظهرت فيما بعد فرق مسرحيّة كثيرة نذكر منها «فرقة المسرح الجزائري، فرقة هواة التّمثيل العربي، فرقة المزهر القسنطيني، فرقة مسرح الغد، فرقة المركز الجهوي الدرامي وفرقة عبد القادر غالي بوهران وغيرها».[3]

[1]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر،2011، ص287.

[2]– ينظر: العيد جلولي، النص الأدبي للأطفال في الجزائر، دراسة تاريخية فنية في فنونه وموضوعاته، مطبعة دار هومة، د.ط، 2003، ص ص186 ،187،.

[3]– صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2005، ص 8.

كانت معظم المحاولات المسرحيّة تُكتب باللّغة الفصحى نذكر منها **مسرحية الخنساء** للكاتب **محمد الصلاح رمضان** ومسرحيّة **حنبعل لأحمد توفيق المدني** و**ضيعة البرامكة وأبو الحسن اليتيم** للكاتب **عبد الرحمن الجيلالي**.[1]

تبدو المسرحيّات من خلال عناوينها تعالج مواضيع دينيّة وتاريخيّة، غير أنّها تتفق مع فكر الأطفال المتمدرسين وغير المتمدرسين، وخاصة وأنّ طفل تلك المرحلة كان واعيًا بالظروف والمشاكل الّتي كانت تمر بها بلاده، فكانت المسرحيّة بالنّسبة له سبيلاً للبحث عن البديل التّعليمي الّذي حُرم منه بسبب السّيطرة الاستعماريّة، فلم يكن الهدف من هذه المسرحيّات خلق أجواء الفرجة عند الأطفال الجزائريّين فحسب، بل تعد ذلك إلى توعية الأطفال وتحذيرهم من الأخطار الاجتماعيّة الّتي زرعها المستعمر[2].

وباندلاع الثورة التحريرية عام 1954 كان المسرح هو الآخر يعاني ضغوط من قبل المستعمر، الذي حاول إبادة الشعب الجزائري واستئصال جذوره بقمعه، وحرمانه من كل حقوقه.

أمّا المسرح الموجّه للطّفل فبدأ ضمن المدارس والفرق التعليميّة بوصفه وسيلة تربويّة تستعمل لتحفيظ الشعر مثلاً، كمسرحيّة **مصرع كليوباترا لأحمد شوقي**، أو اسكتشات حوارية تيسّر عملية فهم الدروس المقررة، وهذا ما يطلق عليه مصطلح مسرحيّة المناهج.[3]

ولم يكن مسرح الطّفل مقتصرًا على المدارس والجمعيّات الدّينيّة فقط، بل تعدى نشاطه إلى المدارس الوطنيّة أيضا، كمدارس حركة انتصار الحريّات الديمقراطيّة، فكان وسيلة تربويّة لكنها سياسيّة بالدّرجة الأولى... ثم ظهر منفصلاً داخل المدارس في شكل فرقة

[1]– ينظر: د/ أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص 23.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 24

[3]–ينظر: نفسه، ص 24.

موسيقيّة مسرحيّة من شاكلة مسرح محي الدّين باشتارزي، ثم ظهر في أواسط الخمسينيّات على يد فرنسيّين فرقة حركة الشباب والتربيّة والشعبيّة، وأهم ما ميّز مسرح الطّفل في هذه الفترة هو معالجته لمواضيع دينيّة وتاريخيّة وقضايا وطنيّة، من شأنها أن تشعل مشاعر الوطنيّة في نفوس الأطفال.[1]

وعموما، كان المسرح في هذه الفترة بمثابة المنبر الّذي يعلو منه صوت ثورة شعب، حيث تحول المسرح إلى بندقيّة بيد كل فنان مسرحي، لذلك لا نكاد نعثر على نصوص مسرحيّة خصصت للطّفل فقط، وإنما كانت هناك نتاجات مسرحيّة، مكتوبة أو معروضة على خشبة المسرح اشترك في تلقيها الكبار والصّغار، وهذا نظرًا لطبيعة هذه المرحلة والظروف الّتي كان يعيشها الجزائريون.

مسرح الطّفل بعد الاستقلال:

بقيت مسرحيّة الأطفال في الجزائر حتى نهاية السّتينيات مقتصرة على ما يقدّم من تمثيليّات في المدارس، في المهرجانات والاحتفالات المدرسية، حيث اِلتفّ حول المسرح المدرسي نخبة من المثقفين نذكر منهم: «عبد الحليم رايس، مصطفى كاتب، ولد عبدالرحمان كاكي، رويشد، الصالح لمباركية، أحمد بودشيشة وغيرهم، ولم تكن الكتابات المسرحيّة في بدايتها إلاّ للقراءة، إذ كان هدفها تقديم أدب طفولي جزائري يهتم بالطفولة، والتّعريف بنضالات وتاريخ وتراث بلادنا».[2]

وفي السّبعينيات، لقيت الكتابة المسرحيّة الموجّهة للطّفل انتشارًا واسعًا، فلقد «كان لتبني الجزائر الفكر الاشتراكي أكبر الأثر ليس فقط في ظهور مسرح الأطفال، بل وأيضا في استخدامه بوصفه أحد الوسائل الفعّالة في تكوين المواطن الاشتراكي، ولتحقيق ذلك ظهر

[1]– ينظر: أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 32.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

الإتحاد الوطني للشبيبة الجزائريّة، والمهرجان الوطني لأشبال هواري بومدين عام 1977، وبدأ المسرح الإقليمي لمدينة وهران سنة 1975، بتخصيص قسم لمسرح الأطفال، ومنذ هذه السّنة وهو يقدم عروضه للأطفال».[1]

وفي الثمانينيّات، ظهر المهرجان الوطني لمسرح الأطفال بمدينة قسنطينة عام 1982، كما أحدثت وزارة التربيّة مهرجانًا سنويًّا للمسرح المدرسي بمستغانم، خصصت له إمكانات مادية وقوة بشريّة، وجوائز تشجيعيّة سنة 1986، وانقطع بعد ذلك سنة 1992 ليعود عام 1995، وكان سبب هذه الانقطاعات تلك الظروف السياسيّة الصّعبة الّتي مرت بها الجزائر.[2]

وفي منتصف الثّمانينيات أنشأت بلدية أرزيو مهرجانًا فنيًّا سنويًّا لمسرح الأطفال سنة 1986، تضمّن برنامجًا ثريًا، فإلى جانب العروض المسرحيّة المقدمة، طرحت مناقشات حول مسرح الطّفل بهدف تطوير كل ما يقدم لهذه الشّريحة من المجتمع ومعالجة نقديّة دقيقة.[3]

وعرفت السّنوات الأخيرة دفعًا قويًّا لمسرح الأطفال بالجزائر تأليفًا وعرضًا، ففي سنة 1996 قُدمت أيام مسرحيّة للأطفال بوهران وتعود هذه الأيّام في طبعتها الثّانية بمسرح المدينة خلال سنة 2011، أما مدينة خنشلة فقد شهد مسرحها مهرجانًا وطنيًّا ثقافيًّا لمسرح الأطفال في ثلاث طبعات على التّوالي، في صيف 2008-2009-2010، ولقيّت هذه المهرجانات إقبالاً لمختلف الفرق المسرحيّة الّتي أمتعت الطّفل بما قدمته من عروض مسرحيّة، ترفيهيّة، تثقيفيّة، تربويّة واجتماعيّة.

---

[1]- محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2004، ص 240.

[2]-ينظر: أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 34.

[3]- Voir Slimane Laouari, 1er festival international du théâtre pour enfant, en attendant les feux de la rampe, le 18 juin 1986,P34.

أمّا بالنسبة لمسرح باتنة الجهوي، فقد خصص هو الآخر أيامًا مسرحيّة للطّفل في شهر ديسمبر 2010، ومارس 2011، وكان هذا الاهتمام بمسرح الطّفل إلاّ تأكيدًا منهم على أنّ الجزائر هي الأخرى تعمل على إعطاء الطّفل حقه في أن يحظى بمثل هذه العروض المسرحيّة.[1]

تطور النّص المسرحي المكتوب للأطفال في فترة ما بعد الاستقلال، وظهرت مسرحيّات كثيرة بعضها كتب في فترة ما قبل الاستقلال وأعيد طبعها بعد الاستقلال كمسرحيّة **الناشئة المهاجرة لمحمد صالح رمضان**، وبعضها الآخر كتب بعد الاستقلال مثل مسرحيّة **البحيرة** للمخرج **موفق الجيلالي** سنة 1981، ومسرحيّة **جحا وحديدوانلميسوم سعيد** سنة 1988، كما كتب المؤلف **هانس كريستين** عدة مسرحيّات، وقام بإخراجها "**قادة بن شميسة** مثل **العندليب والطائر**، **البيضة الزرقاء**، **المهرجون** التي مثلت ما بين 1983 و1985، وفي سنة 1986 ألف **عبد الوهاب حقي** سلسلة المسرح الهادف للأطفال ومن مسرحيّات هذه السلسلة، مسرحيّة **بلاغ في فائدة العائلات**، و**لخضر بدور** له مساهمات كثيرة في هذا المجال ومن مسرحيّاته **الشيخ وأبناؤه** وهي مسرحيّة غنائيّة صدرت سنة 1997، وفي عام 2003 قام **موفق الجيلالي** بإخراج مسرحيّة **علال وعثمان**.[2]

على الرّغم من هذه الجهود المبذولة في سبيل إخراج وإنتاج مسرحيّات للطّفل الجزائري من قبل المسارح الجهويّة لمختلف ولايات الوطن، إلاّ أنّ هذه الجهود يبقى ينقصها التّوجيه والاحترافيّة والتّكوين في هذا الميدان، خاصة وأنّ عالم الطّفلا يرضى بالرّديء، ويتطلع دائمًا إلى استقبال كل ما هو ملائم والمستوى الفكري والثقافي للطّفل، كما تميّزت هذه الأعمال بالعشوائيّة في التّأليف والإخراج، مما انعكس ذلك سلبًا على الإنتاج المسرحي

[1]– المرجعالسابق، ص 36.

[2]– ينظر: مجلة الثقافة، ربرتوار، المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، مجلة وزارة الثقافة، تصدرت عن المكتبة الوطنية، العدد الممتاز خاص بالمسرح، رقم 6 و 7، 2005، ص ص 176، 307.

الموجّه للطّفل، والسبب الرئيسي في ذلك يعود إلى غياب الرّقابة المتمثّلة في الكتابات النّقديّة حول ما يقدم للطّفل.

وفي الأخير يمكن القول أنّ مسرح الطّفل يبقى أحد أهم الأشكال المسرحيّة الّتي عُرفت في عدة بلدان عربيّة، ومرّ بتجربة تاريخيّة مكّنته من الانتشار والتّطور، والرُقي إلى أعلى مستويات من الناحيّة الفنيّة والجماليّة والتعليميّة التربويّة، هذا الشكل من المسرح الّذي كانت له أشكال وضروب مختلفة. وكانت أهم بداياته مرتبطة بالمدرسة، وموضوعاته تربويّة تعليميّة اعتمد في نصوصه على التّاريخ حيث ركّز الكُتاب على بطولات بعض الشخصيّات التاريخيّة لتكون فيهم القدوة للطّفل الناشئ.

نستخلص مما سبق مجموعة من النتائج الّتي نحاول ايجازها في النقاط الآتية :

يعتبر مسرح الطّفل قديم وحديث النشأة في آن واحد، فقد عرفه المصريين القدامى تحت ما يسمى بمسرح الدمى، وما دلّ على ذلك ما وُجد من نقوش ورسوم وتمثيلات حركية موجهّة للأطفال، إلاّ أنّه لم يحظ بالاهتمام من طرف الشعوب، وهذا ما جعله يعرف نوعا من التأخر فلم يظهر إلاّ في القرن العشرين، حيث اعتبره مارك توين من أعظم الاختراعات الّتي اهتدت إليه عبقرية الإنسان، ولا سوف تتجلى قيمته مع مرور الوقت.

أما فيما يخص الاهتمام بمسرح الطفل في العالم العربي، فهناك من يعتبر حكايات خيال الظل تعد الارهاصات الأولى لهذا النّوع الأدبي، وتمثلت البدايات الأولى لنشأة مسرح الطّفل، و قد شهد هذا النّمط المسرحي ولادته في الثقافة العربية على يد ابن دانيال الموصلي في القرن السابع عشر هجري غير أن هذا الفن لم يكتب له الرّواج والانتشار في الوطن العربي إلاّ على يد الشاعر العربي الكبير محمد الهراوي الّذي تأخذ موضع الرأس في هذا الفن، وفتح الباب على مصر.

إنّ مسرح الطفل في الوطن العربي لم يحظ بما حظي به مسرح الكبار من قيمة ومكانة وانتشار وتدوين، بل بقي مسرحا ثانويا أو ظّل على هامش مسرح الكبار.

إنّ واقع مسرح الطّفل في الدول العربيّة لم يلق الاهتمام الكافي نظراً لغياب المأسسة والتخطيط المستقبلي، وتشكيل الفرق والمؤسسات الّتي تقدم مسرحاً للطّل بشكل منظم علما أنّ هناك جهود جاهدة قام بها أفراد من مخرجين وكتاب أخذوا على عاتقهم بشكل فردي تقديم مسرح للطّفل منه الجيّد ومنه الّذي لا يلقى إلى مستوى الطموح.

إنّ مسرح الطّفل في بعض الدول العربيّة بدأ من النظرة الضعيفة (المدرسة)، كان يقوم به المعلمون مع مجموعة من التلاميذ، حيث يقام في المناسبات كنهاية السنة الدراسيّة مثلاً بهدف تعليم الطّفل والتّرفيه عنه.

وعلاوة على ما قُدم هناك عائق يقف وراء عدم تطور مسرح الطّفل في الدول العربيّة كالجزائر مثلا، وهو عدم إدراج المسرح ضمن مناهج التّعليم، وهذا يدل على أنّ الفنون المسرحيّة لم تُدرس بشكل نظامي في معظم الدول العربيّة باستثناء المغرب والعراق.

عدم وجود فضاءات معمارية خاصة بالطّفل، هذا ما جعل مسرح الطّفل يعاني من النّقائص حيث نلاحظ طريقة الدخول إلى المسرح والانتظار والجلوس على المقاعد لا تناسب الأبعاد الجسميّة للطّفل فيجد الأطفال أنفسهم في فضاءات لا يشعرون بأنها معدة لهم، وبالتالي لا تترك لديهم الآثار المرجوة.

2- مصادر الكتابة المسرحيّة للطّفل:

تعدّدت مصادر أدب الطّفل وتنوّعت، وما تزال تتجدّد، وتمدّ الكتّاب بالكثير من مستجدّات الثّقافة والحضارة الّتي كادت تؤثّر تأثيرًا مباشرًا على المصادر التّقليديّة لأدب الطّفل، وهذا التّعدد سمح للكتّاب المسرحيّين اللّجوء لهذه المصادر والرّوافد المتباينّة شأنها شأن مسرح الكبار، وجعلوا من هذه المصادر موادًا لأفكار وأحداث نتاجاتهم المسرحيّة الخاصة بالأطفال، ومن أهمّ هذه المصادر نذكر:

2-1-القرآن الكريم:

لعلّ أبرز مصادر مسرح الطّفل حسب ما ذهب إليه **سعد أبو رضا** ما يستمده الكتّاب من قصص القرآن الكريم، الّتي تتضمن ملامح فنيّة تجسّد المبادئ الأخلاقيّة، كالصّبر، والدّفاع عن الحق، ويمكن بواسطة العرض المسرحي أن تشبع حاجات الأطفال، وتُغذي اهتماماتهم في هذه المراحل الباكرة من العمر، فيقبلون بحبّ وشغف على القصص الّتي توحي بمثل هذه المبادئ، فترضي لديهم كثيرًا من الاتجاهات مثل وجوب حسن الجزاء للمخلصين، واستمرار سعيهم الدّؤوب نحو ما يحقّق الخير والسّعادة للفرد والمجتمع.[1]

من بين هؤلاء الكتّاب الّذين جعلوا القرآن الكريم مصدرًا لكتاباتهم الموّجهة للأطفال نذكر الشّاعر الكبير **محمود غنيم** الّذي كتب مسرحيّة **المروءة المقنعة** كانت تجسيدًا حيًّا للقيم و السلّوكات الإسلاميّة النّابضة بالنّبل والمروءة، والعدل والوفاء، ومثلت هذه المسرحيّة في مختلف الدّول العربيّة كاليمن، الكويت، سوريا، الأردن، العراق، وأصبح **محمود غنيم** لهذه المسرحيّة رائد الكتابة المسرحيّة الإسلاميّة، وحامل الرّيادة المسرحيّة الإسلاميّة الشعريّة في

[1]– ينظر: سعد أبو رضا، النص الأدبي للأطفال، أهدافه ومصادره وسماته، رؤية إسلامية، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ص ص 41، 42.

المسرح المدرسي[1]، ثم يليه الدّكتور **محمد محمود رضوان** الذي كتب عددًا من المسرحيّات الإسلاميّة المدرسيّة من بينها **في سبيل الله، شبابا محمد، إلى يثرب، نور على الصحراء،** وتميّزت هذه المسرحيّات بالشّمولية، حيث كانت تحتوي على اللّوحات الغنائيّة والتّعبيريّة مما يؤكد حرصه أن يحتوي العمل المسرحي على مختلف عناصر إثراء المسرحيّة، كما ذكر في مقدّمة هذه الأعمال المنهل الّذي يجب أن تستقي منه هذه النصوص قائلا «إنّ التّاريخ الإسلامي حافلُ بالعبر البالغة والحوادث الممتعة، والأخلاق العالية... فلمالا تستغلّ هذه الكنوز الدّفينة في تهذيب أبنائنا عن طريق المسرح، الّذي هو مدرسة شائقة لا تضيق بها نفس الطالب، وقد يجد الطالب كل هذه الأهداف في الكتاب، ولكن شتان بين الكتاب والمسرح، إن الأول يحكي عن هذا كلّه في حين أنّ المسرحيّة تجمعه أطيافًا مقومة أحسن تقويم بما نفخ فيها من أنفاس الحياة».[2]

كما نجد كذلك الكاتب المسرحي الشّهير **علي أحمد باكثير** الّذي أسهم في إثراء المسرح المدرسي بتقديمه لنصوص قصيرة مستهلّة من صدر الإسلام، ومن أهمّ نماذج إنتاجه المسرحي الموجّه للطّفل النّصوص السّبعة المجتمعة والمنشورة بسلسلة اقرأ الّتي تحمل عنوان **من فوق سبع سماوات،** ونذكر من بين هذه المسرحيات **حارس البستان، زوجتان صالحتان، الإمام الشّجاع، الأثير الكريم**[3]، وكانت هذه النّماذج فريدة ورائعة، ورائدة لهذا النّوع المسرحي المجسّد للقيّم والمبادئ، والقدوة الحسنة الإسلاميّة.

ذهب **عمر الأسعد** في هذا المجال أنه يمكن لكُتاب المسرح أن يتّخذوا من أحاديث الرّسول عليه الصّلاة والسّلام مصدرًا ثاني لكتاباتهم، ويتّخذ شكل المسرحيّة، وموضوعها، مستمدة من قصص النبيّ، ومهما كانت فكرة الحديث قريبة وبسيطة، فإنّ الكاتب المُلهم

[1]–ينظر: محمود محمد كحيلة، التأثير الإسلامي على المسرح المدرسي، مجلة الوعي الإسلامي، (مجلة كويتية شهرية جامعة)، العدد خمس مائة واثنان وثلاثون (532)، تصدرت عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، كويت، 2010، ص 2.

[2]– المرجع نفسه، ص 2.

[3]–ينظر:نفسه، ص 2.

يصوغ حولها مسرحيّة ذات أحداث وحوار، ويُشبع فيها الحركة والظلال والألوان، ومن بين هؤلاء الكّتاب نذكر **محمد يوسف المحجوب** الذي التزم في الكثير من مسرحيّاته من قصص النبيّ، وجعلها كعناوين لمسرحياته، ومن بين هذه المسرحيّات **هجرة الرّسول، غزوة بدر، الهجرة الأولى** و **أصحاب الفيل.**[1]

أما فيما يخص الأحاديث الشّريفة فمثلاً في قوله صلى الله عليه وسلم دّخلت امرأة النّار في هرّة ربطتها، فلا هي أطعمتها ولا هي أرسلتها تأكل من خشاش الأرض" ،الهدف المراد من هذا القول هو هدف تربوي سلوكي، يتمثّل في الإحسان إلى الحيوان، وعدم إلحاق الأذى به[2]، ومن هذا الهدف يمكن للكتاب المسرحي أن يجعله موضوعًا لمسرحيّته، بحيث يستلهمه من السّيرة المعطّرة، ويقدّمه للطفل في إطار من التّشويق والإثارة.

2-2-التّراث:

لكل أمّة تراثها، عاداتها، وتقاليدها، فنونها وأدبها وكلّ هذه العناصر تعتبر مرآة حقيقيّة، تعكس لنا شخصيّته، وما يتصف به من إيجابيّات وسلبيّات، وبما أن هذا التّراث يشكّل أهميّة كبرى في تاريخ الأمّة، فلقد اعتمد كتّاب المسرح عليه «إذ يمدهم بعناصر فاعلة، لكن المهمّ هو توظيف هذه العناصر في بناء مسرحي يحقّق بفنيّته الأهداف والغايات المنوطة به».[3]

و يعني هذا أنّ تراثنا حافل بالكثير من الظّواهر المسرحيّة الّتي تحتاج إلى إعادة صياغتها وتوظيفها، قصد إحيائه والكشف عن فاعليته أثناء تقديمه لأطفالنا في قالب مسرحي.

وكان استلهام التّراث ولاسيما التّراث الشعبي هو الأبرز في مسرحيّات الأطفال خاصّة في الآونة الأخيرة، لأنّ الطّفل وهو يشاهد المسرحيّة أو يقرأ مسرحيّة، مستوحاة من التّراث

[1]– ينظر: عمر الأسعد، أدب الأطفال، ص 79.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 80.

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

الشّعبي، حكاية خرافيّة كانت أو شعبيّة أو أسطورة يجد متعة كبيرة وهو يتعرّف على أبطال هذه القصص الخارقة، فيُخيّل إليه أنه واحد منها[1]، ومن بين هؤلاء الكتّاب الّذين استلهموا من التّراث مواضيع لكتاباتهم الموجّه للطّفل نذكر **نصر الدّين البحرة** في مسرحية **أغنية المعول** ففي هذه المسرحية رجع الكاتب إلى التراث الشعبي وذلك من خلال توظيفه جملة قيم في حكايات مفترضة، تعلّم المتلقي الصّغير تمجيد العمل والتّواضع، ورضى النّفس والمحبّة.

كان **عيسى أيوب** أوسع المسرحيين استعادة لشخوص التّراث الشّعبي كما في مسرحيّاته الّتي عالجت جحّا وأشعب وعبّاس بن فرناس، ومن بين مسرحياته نذكر **جحّا في عيد المناشط، الحسون في عيد الزّينة،** و **عروة بن الورد.** أمّا المسرحيّات التي استلهمت التّراث الشّعبي فهي كثيرة نذكر منها **الملك والرّبيع، الأميرة وقطرة الماء وزهرة الصّحراء.**[2]

كما نجد كذلك الكاتب **فرحان بلبل** استلهم من التّراث الشّعبي ويظهر ذلك في كتابه **ثلاث مسرحيات للأطفال** الّتي وظّف فيها معالجة جديدة لبعض الحكايات المتوارثة ومن بين هذه المسرحيّات مسرحيّة **الصندوق الأخضر** والّتي هي صياغة أخرى لحكاية شعبيّة معروفة في أرجاء الوطن العربي، واقتبسها مسرحيّون آخرون منهم **يوسف العاني** في مسرحيّته **المفتاح،** أما المسرحيّة الثّانيّة **البئر المهجورة** فهي تطوير لحكاية شعبيّة، إذ نرى قرية يفقد أهلها الماء، بينما الماء هو الحياة، وما تلبث القصّة أن تكشف عن صراع جرى بين أهل القريّة، وصاحب الماء المتسلّط، يوهمهم بوجود عفاريت في البئر ليمنعهم من الحصول على الماء، ثم يجمع العجوز الأطفال لمواجهة المستغلّ، عدوّ القريّة وينصرفون عن الخوف والعجز.[3]

[1]– ينظر: أحلام أميرة بوحجرة، واقع الكتابات النقديّة لمسرح الطّفل في الجزائر، ص 65.

[2]– ينظر: عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى وتجارب)، ص 206.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 207.

بهذا يكون هؤلاء الكتاب استغلّوا كتب تراثيّة عالميّة تشتمل على العديد من الحكم والمواعظ والدّهشة والمرح، محاولين غرسها وتعزيزها في نفوس الأطفال.

يرى **طارق جمال الدّين عطية** في هذا الشّأن أنّ هناك عدّة اعتبارات، على الكاتب المسرحي مراعاتها في مادّة التّراث الّتي تقدم على مسرح الطّفل ويذكرها على النّحو التّالي:

- يجب أن تعالج بمنطق الطّفل وليس بمنطق الكبار، بحيث يتوجّب على الكاتب أن يختار جوانب العالم الطّفولي في التّراث الشّعبي وتوعية الأطفال بما يحيط بهم.
- أن يكون الهدف من معالجة التّراث هو أن ينقل للطّفل بطريقة غير مباشرة الموعظة التّعليميّة، وذلك بتصنيفها في إطار مواقف وصور دراميّة وجماليّة.
- استخدام التّراث كوسيلة لتقديم المعرفة العامّة، والسلوكيّة للطّفل، وذلك أن تكون الحكاية الشّعبيّة وعاء لتوصيل قيم حديثة تتماشى مع العصر الذي نعيش فيه.[1]

يرى **محمد دياب** أنّ هناك بعض الُكتّاب استهلوا التّراث ،وذلك من خلال توظيفهم للحكاية الشّعبيّة في مسرح الطّفل، كونها قادرة أن تحتل عقول الأطفال، وقلوبهم رغم ما قد تحتويه من خوارق ورعب، فعالم المستحيلات هو العالم المحبّب لدى الأطفال، عندما تحوّل السّاحرة الشّريرة البطل إلى حيوان لأنّها ببساطة شديدة لا تعرف زمانًا ولا مكانًا، وتسبح في فضاءات الخيال الإنساني مدفوعة بعاطفة جيّاشة ضد كل ما هو مألوف وسائد، ولهذا كان لقصص علاء الدّين والسّندباد واقعًا خاصًا في قلوب الأطفال[2]، ونذكر من بين هؤلاء الكتّاب **السّيد حافظ** في مسرحيّة **سندريلا** الّتي استلهمها من حكاية خرافيّة، و **ألفريد فرج** في مسرحيّة **رحمة وأمير الغابة المسحورة** الّتي استلهمها من قصص شعبيّة، و**صلاح عبد السيد** في مسرحيّة **الدّيك الأحمق**، و **كمال الدّين حسين** في مسرحيّة **وداد بنت الصياد** استلهمها من حكايات ألف ليلة وليلة.

---

[1]– ينظر: طارق جمال الدّين عطية و محمد سيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، ص ص 103، 104.

[2]– ينظر: محمد دياب، مقدمة في ثقافة وأدب الطفل، الدار الدولية، القاهرة، ط1، 1995، ص 154.

إنّ الكاتب المسرحي في توظيفه للحكاية الشّعبيّة في مسرح الأطفال لابدّ له أن يتقن صياغتها، بما يتوافق مع قدرات الطّفل، ولعلّ الأنسب أن يوظّف الكاتب حكايات ألف ليلة وليلة، لأنّها الأحبّ إلى الأطفال، كونها تساعدهم على مواجهة الحياة، وتساعدهم في تنمية قدراتهم الخياليّة، وتزويدهم بكثير من المبادئ والقيم الّتي تعينهم على مواجهة حياتهم بمتغيّراتها.

2-3- الواقع:

يكون الطّفل في حياته اليّوميّة على درجة من الوعي بالواقع وما يحدث في أسرته ومجتمعه، وهذا ما يساعده على اكتساب ثقافة التّفاعل والتّعامل مع المشاكل الحياتيّة التي يمكن أن يتعرّض إليها، ويكتسب خبرة التّعامل مع الآخرين.[1]

ويعدّ المسرح وسيطًا هامًا يلجأ إليه الكاتب أثناء نقل الواقع للطّفل، ويكون بطريقة مبسّطة يغمرها نوع من المتعة والتّشويق، بعيدًا عن لغة النّصح والأوامر، ويتناول مواضيع محبوبة لدى الطّفل، يعرض فيها لبعض الوقائع الّتي يتعرّض لها الطّفل في حياته اليّوميّة، وهذا المنطق من شأنه أن يجعل من الطّفل يتفاعل مع واقعه.[2]

وهناك العديد من الكتّاب الّذين استلهموا من حياتهم اليوميّة مواضيع لكتاباتهم الموجّهة للطّفل، فقدموا عدّة مسرحيّات في هذا الشّأن، والّتي في مضمونها إشارات إلى الحياة اليوميّة، سواء من النّاحية السياسيّة، الثقافيّة، الاجتماعيّة...وغيرها، ومثال ذلك مسرحيّة **قلعة النّور** للكاتب **عبد القادر باكروي**[3]تنقل للطّفل جانبا من جوانب الحياة الّتي يعيشها، ويتمحور في الصّراع بين الشّر والخير، وهي تهدف إلى تعليم الطّفل كيفية التّفريق بين فئات المجتمع الّذي يعيش فيه، ليعرف من هم الأشخاص الّذين يحملون في ذواتهم بذور

[1]– ينظر: أحلام أميرة بوحجرة ،واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، ص 68.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 69.

[3]– عبد القادر باكروي، مسرحية قلعة النور، إخراج مجاهري ميسوم، أداء المسرح الجهوي، وهران، تم المشاركة بها في المهرجان الوطني الثالث لمسرح الطفل بخنشلة بتاريخ 2010/7/7.

الخير، ويبتعد عن رفاق السّوء، ومسرحيّة **الحقل السّعيد لمحمد منذل لطفي** حيث يواجه الأطفال مسؤوليّاتهم في الحفاظ على المحصول الزراعي وحمايته بالعلم والمعرفة والتّعاون، ونجد كذلك مسرحيّات **محمد معشوق حمزة، شجرة الأصدقاء، الأطفال يلعبون، البستان للأطفال**...الخ[1]، وفي هذه المسرحيّات يضع "**معشوق حمزة**" الأطفال في مواقف التنميّة الشخصيّة والاجتماعيّة مما يدعوهم إلى الإسهام في حلّ المشكلات وتنمية مجتمعهم، وتكون هذه المواقف في الوقت نفسه سبيلاً لاكتساب الأطفال القيم الأخلاقيّة والسلوكيّة والاجتماعيّة.

2-4-التّاريخ:

إنّ التّاريخ هو كيان الأمّة، ومعرفة حاضرها ومستقبلها مبنيان على معرفة ماضيها، والتّغلغل في أصوله، حتى يتمكن الفرد من اكتشاف أصول تجذره، ليأخذ هذا الاكتشاف إلى إدراك مختلف الحوادث التّاريخيّة الّتي مرّت بها البيئة الّتي يحيا فيها.

ونظرًا لأهمية ذلك، اهتمّ الكتّاب المسرحيّون بالتّاريخ على سبيل التّبسيط وتقريبه إلى مدارك الأطفال، ولاشكّ أن أغلب المسرحيّات التّاريخيّة البارزة ما كتبه "**رضا صافي**" في كتاب **صرخة الثّأر** ويضم هذا الكتاب مجموعة من المسرحيّات الّتي كتبت ومثلت مرارًا في الخمسينيّات والستينيّات ونذكر من بينها مسرحيّة **حماة الطريد** الّتي تمجد الحالة الوطنيّة في مقاومة الاحتلال الفرنسي، ومسرحيّة **بطولات في الأرض الحرام** الّتي تتحدث عن مسمر ضد الصّهاينة وتعاون بين الجيش والمواطنين أدى إلى النّصر في المعركة وتعلم هذه المسرحيّة قيمة التّعاون والاتّحاد الّذي يؤدي إلى النّصر في الأخير.[2]

[1]– ينظر: عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى وتجارب)، ص 211.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 208.

كما نجد الكاتب **سليمان العيسى** الّذي ألّف مسرحيّات عديدة في هذا المجال، نذكر من بينها مسرحيّة **قنبلة وجسد** الّتي تجسد مبدأ من مبادئ الأخلاق وهي فعل الفداء والتّضحية من أجل الوطن الذي يريد الكاتب به أن يبقى واضحًا في ذاكرة الأطفال.[1]

لقد كان الكُتّاب في هذا المسرح، يعتمدون على المواضيع المستقاة من التّاريخ العربي، ومن خلال عناوين المسرحيّات السّالفة الذّكر يتّضح لنا عناية مؤلّفيها بتوظيف أبهى الصّور العربيّة إيمانًا منهم بالحريّة والكرامة، والّتي كان يوّد بها الكاتب إشباع القيم الوطنيّة لدى الطّفل، وتلقينه كيفية الدّفاع عن وطنه، والاعتزاز بالانتماء إلى الأمّة العربيّة، والنّضال في سبيل القضايا الوطنيّة، والغاية الأساسيّة من هذا التوجه هو غرس جميع هذه القيم في نفوس الأطفال معرّفين إيّاهم بتاريخ المجد الّذي لا يمكن له أن يموت.

كانت تلك أهم مصادر الكتابة المسرحيّة الموجّه للطفل، والّتي تبقى المتحكّم الأول والأخير فيها هو المؤلف المسرحي، وذلك مرتبط برغبته في تأصيل كل ما هو قديم وتاريخي، وإضفاء لمسات التّجديد وفق متطلّبات العصر، وهذا يمثّل خطوة استشراقيّة للمستقبل الّذي لابد للطّفل أن يدرك خباياه من خلال ما تقدّمه له خشبة المسرح حتّى يكون رجل المستقبل وركيزة الأمّة.

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 209.

3- الموضوعات المسرحيّة الموجّهة للطّفل:

إنّ القول بإطلاق الموضوعات الّتي تعرض على الأطفال دون قيد أو تحديد، لا يعني أنّ مسرح الطّفل صورة طبق الأصل من مسرح الكبار، وأن ذهاب الطّفل لمشاهدة مسرحيّة للأطفال لا يتساوى مع ذهابه إلى مسرح لمشاهدة مسرحيّة مما يقدّم للكبار. بهذا يكون مسرح الطّفل يختلف عن مسرح الكبار، وأنّ معالجة أي موضوع يقدم للأطفال حسب ما ذهب إليه **محمد حسن عبد الله** لابد أن يراعي طبيعة الطفولة من مستويات مختلفة، أي مستوى الإدراك إلى نوعية الأفكار والعواطف الّتي تقدّم أمامهم، إضافة إلى ذلك تناول الموضوع بطريقة مبسّطة جدًا، والاستعانة بالحركات الإيقاعيّة والرّقصات وطابع البهجة والمرح.[1]

كما أشار كذلك أنّه قد لوحظ بصفة عامّة أنّ الأطفال يتهربون من الأعمال الّتي تتجاوز قدراتهم، ولا تتناسب نمّوهم العقلي، ولا يتقبّلها درجة النّضج الجسماني والعاطفي، وما يوجّه السلوك من قوانين أخلاقيّة،« فعندما يشاهد الأطفال في فترة مبكرة من الطفولة موقفًا غراميًا على المسرح فإنّهم يشعرون بالحرج، ويتهرّبون من مراقبة طرفيه الفتى والفتاة مثلاً، الزوجة والزوج، وينصرفون عما يقولان أو يفعلان».[2]

يعني هذا أنّ الأطفال عند مشاهدتهم لمسرحيّات تتناول مواضيع لا تتناسب مع عمرهم يشعرون بالحرّج وينصرفون عن مشاهدتها لأنّها لا تتناسب مع نموّهم العقلي، ولا يتقبلها درجة النّضج الجسماني والعاطفي لديهم، وبهذا يكون موضوع المسرحيّة هو من أهم الأشياء التي يراعيها الكاتب لكونه يترك أثرًا عميقًا في عقل الطّفل وتفكيره وانطباعا قويًّا في نفسه ووجدانه.

---

[1]– ينظر: محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء، القاهرة، د. ط ، د.ت، ص 56.

[2]– المرجع نفسه، ص 56.

.

بينما يذهب الدّكتور **عمر الأسعد** في كتابه أدب الأطفال إلى أنّ تنوّع المسرحيّات يعود إلى تنوّع موضوعاتها، ويستقطب هذا التّنوع من الأطفال جميعًا، ذلك من خلال ميولهم ومنازعهم المختلفة، فالطفل عندما يجد لونا محببا من ألوان المسرحية يميل إلى مشاهدته ويحرص على المشاركة فيه، ويصنف المسرحيات المقدمة له حسب موضوعها كالآتي:

3-1- الموضوعات الوطنيّة والتّاريخيّة:

من المهمّ جدّا أن يلتفت الكتّاب المسرحيّون إلى الوطن، لتعريف الطّفل بقيمته وبالقضايا الّتي تهمّ هذا الوطن، والغرض من تناول هذه الموضوعات التّاريخيّة والوطنيّة في متناول الأطفال، غرس القيّم الوطنيّة في نفوسهم وذلك من خلال تبيين الواقع والأحداث الّتي عاشتها البلاد الشّقيقة، والاعتزاز بالانتماء إلى ذلك الوطن وتمجيده والافتخار بتاريخيه.[1]

ومن المسرحيّات الوطنيّة، مسرحيّة **أحبك بلادي** للكاتب **نور الدين قلاتي** وهي مسرحيّة شعريّة في ثلاثة فصول تتغنّى بجمال البلاد وملامحها وبطولاتها.[2]

ومسرحيّة **الشيخ وأبنائه لخضر بدّور** وهي مسرحيّة غنائية تعالج موضوعًا وطنيًّا تجسد في حوار دار بين التاريخ الّذي جسّده الكاتب في صفة شيخ كبير، وبين مجموعة من الشباب من بينهم، معلم، طبيب وفنان وفلاح ويدور هذا الحوار أمام مجموعة من الأطفال، فيقوم هؤلاء بالغناء والإنشاد ويتعهّدون بخدمة الوطن والحفاظ عليه.[3]

3-2- الموضوعات الدّينيّة:

[1]– ينظر: د/ عمر الأسعد، أدب الأطفال، ص ص 107، 108.

[2]– نور دين قلاتي، مسرحية "أحبك بلادي" المسرح المدرسي، دار المجد للنشر والتوزيع، سطيف، د.ط، د.ت، ص ص، 119، 143.

[3]– ينظر: العيد جلولي، النص الأدبي للأطفال في الجزائر، د.ط، 2003، ص ص 191 ،202.

تعالج هذه المسرحيّات جوانب متعلّقة بالدّين الإسلامي، حيث تقوم بإحياء مناسبة دينيّة مثل المولد النبوي الشّريف، وهجرة الرّسول (ص) إلى المدينة المنوّرة، ومن بين المسرحيّات الّتي عالجت موضوع الهجرة مسرحيّة **النّاشئة المهاجرة لمحمد الصّالح رمضان** الّتي مثّلت لأوّل مرّة بتلمسان في نهاية القرن العشرين، وتمّ طبعها بمطبعة ابن خلدون سنة 1949 وأعيد طبعها من طرف قسم منشورات الأطفال ضمن سلسلة مسرح الفتيّان سنة 1989 وتدور أحداثها في مكة وتعالج بعض أحداث هجرة الرّسول عليه الصّلاة والسّلام.[1]

وفائدة هذه المسرحيّات تذكير الأطفال بالمناسبات المرتبطة بالدّين الإسلامي، وإبقائها حيّة في أخلادهم معتملة في نفوسهم، فهي بمثابة حافز يضطرم في الصّدر، يوحي دائما بالعبرة ويملي بالاقتداء.[2]

3-3- الموضوعات الاجتماعيّة:

تعالج قضايا المجتمع و شؤونه، فتعرضها عرضًا شيّقًا، وتلمس لها سبل العلاج، وهو أسلوب مشوّق في تعريف الطّفل بواقعه الّذي يعيشه، ومجتمعه الّذي ينتمي إليه، ومشكلاته الّتي تعترضه في حياته، والتّصدي لتلك المشكلات والتغلب عليها[3]، ومن بين تلك المسرحيّات نذكر مسرحيّة **المصيدة لأحمد بودشيشة**، فهي مسرحيّة موجّهة للفتيان، تناول فيها ظاهرة الانتقام والقضاء على الفساد، ففي هذه المسرحيّة أفسدت فئران رسومات الطّفل "محمود" وشعر دمية الطّفلة "سميرة"، فأرادا الانتقام منها، ونجحا في ذلك عن طريق المصيّدة، وكانت أمهما فخورة بذلك.[4]

---

[1]– معتوق وهيبة، البعد التداولي في المسرح الموجه للطفل، مسرحيتا الجزيرة المفقودة والجسر، أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية آداب ولغات، جامعة تيزي وزو، سنة 2014، 2015، ص 27.

[2]– ينظر: د/عمر الأسعد، أدب الأطفال، ص 108.

[3]– ينظر: المرجع نفسه،ص107.

[4]–أحمد بودشيشة، مسرحية"المصيدة" المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د .ط، 1986، ص ص11 إلى 86.

ويبدو لنا أن تحريض الطّفل على الانتقام سيطفئ فيه ميزتي البراءة والتسامح، فالطّفل بحاجة إلى من يعلّمه كيفية التّعامل بعقلانيّة مع المواقف والمشاكل الّتي تصادفه في الحياة اليوميّة، فعلى الرّغم من أنّ المسرحيّة تتحدّث عن الفساد أي الفئران المفسدة، إلاّ أنّ مفهوم الانتقام سيغرس فيهم حبّ الفضيلة ومحاربة الشرّ والفساد مهما كانت الظروف.

3-4- الموضوعات التّربويّة التّوجيهيّة:

تتّخذ المسرحيّة من الأخلاق والفضائل محورًا لها، فتختار خلقًا من الأخلاق أو فضيلة من الفضائل تركز عليها وتدور حولها، وتصبّ عناصر هذه الفضيلة أو الخلق في قالب قصصي جذّاب، يدور حوله الممثّلين، مدعّما بأمثلة من الواقع التّاريخي والمعاصر، فمثلاً في مسرحيّة **ألف سلامة لعبد المجيد شكري** التي تعالج موضوع "التّلوث الغذائي" الّتي عرض فيها أهم أسبابه وطرق الوقاية منه، فقد عرضها الكاتب في قصّة بسيطة شيّقة تكشف للطّفل عن تداخل الأسباب والنّتائج الّتي تولد بدورها أسبابًا جديدة، تصل بهم في النهايّة إلى نقطة جديدة وهي حماية البيئة من كل ما يلوث نظافتها وجمالها.[1]

بهذا تكون المسرحيّة تناولت موضوعًا أخلاقيًّا في إطار شيّق يتفاعل الطّفل مع أحداثها ويتعاطف مع شخوصها، ويرى أمامه المشكلة، ويدرك من خلالها الأسباب والنّتائج ويكشف الحل، فهو هنا يتأثّر بالأحداث ويتفاعل مع الفكرة الّتي تغرس في أعماقه القيّم التربويّة والأخلاقيّة والتي تبقى محفورة في ذهنه.

يترك هذا النّوع من المواضيع أثرًا عميقًا في عقل الطّفل وتفكيره وانطباعًا قويًّا في نفسه، يكسبه الفضائل لا عن طريق التّلقين، ويحببّه بها لا عن طريق التّقرير والإنشاء.

3-5- الموضوعات العلميّة:

[1]–ينظر: د/ عزة حسن محمد الملط، مسرح الطفل والتربية البيئية، المؤتمر العلمي الأول لكلية التربية النوعية، طنطا، قسم الإعلام التربوي، شعبة مسرح، جامعة منصورية، ص ص 56 إلى 60.

تعالج المسرحيّة مسألة من المسائل العلميّة، أو تزيد الطّفل معرفة بموضوع من الموضوعات العلميّة الّتي تناولها كتابه المدرسي، فهي بمثابة وسيلة إيضاحيّة معيّنة، تعزز المادة التعليميّة وتوضحها وتقربها إلى الأطفال لحبّهم الاكتشاف الّذي يعتبرونه نوعًا من المغامرة يخلق لديهم إحساسًا بالمتعة، ولذلك فإنّ هذا النّوع من المسرحيّات يزيد في توسيع مدارك الطّفل أثناء البحث، إذ يأخذ بعقله إلى ميادين الإبداع والابتكار، التي تقدّم له الإجابة عن تساؤلاته.[1]

ترى الباحثة **أحلام أميرة بوحجر**« إمكانيّة تقسيم الموضوعات العلميّة إلى أنواع تتضمن، عالم الإنسان، عالم الحيوان، عالم النبات، عالم البحار، عالم الجمادات كالجبال، وعالم الفضاء والاختراعات»[2]، ويعني هذا أن المواضيع العلميّة الّتي تخدم مسرح الطّفل هي كثيرة ومتنوعة منها ما يخصّ عالم الإنسان وما يحيط به ومنها ما يخص عالم الحيوان والنبّات وعالم البحار...الخ وكل هذه المواضيع المتنوّعة تفتح آفاقًا أمام الطّفل وتمده بالخيال الّذي يعينه على فهم المنجزات العلميّة المتوقّعة.

من المسرحيّات الّتي أّلفت في هذا الشّأن: مسرحيّة **كم أنا سعيد** للكاتب **حسن ملياني**،[3] تعالج المسرحيّة مجموعة من الأمراض، التي حاول الكاتب من خلالها أن يعرف الأطفال بأنواع الأمراض الّتي تصيب الإنسان، ومدّى خطورتها، ويقدّم لهم كيفية وقاية الجسم حتّى لا يصاب بالعلل المختلفة، كما تبيّن لهم قيمة السّعادة الحقيقيّة التي يعيشها الإنسان وهو في حالة جيّدة غير مصاب بأيّ مرض.

3-6- الموضوعات التّرفيهيّة:

[1]– ينظر: د/عمر الأسعد، أدب الأطفال، ص 107.

[2]– أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطفل في الجزائر، رسالة ماجستير في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، إشراف د/ عز الدين مخزومي، كلية الآداب لغات وفنون، جامعة وهران، 2006، 2007، ص 77.

[3]–حسن ملياني، مسرحية "كم أنا سعيد"، مكتبة الخضراء، سطيف، 2007، ص8 إلى ما بعد.

تتناول المسرحيّات مواقف فكاهية ضاحكة، يؤدّيها الممثلون بحركات خاصّة وتعبيرات دالّة، بواسطة الأعضاء والوجه والملامح، والغاية منها تجديد نشاط الطّفل، وإدخال الفرح والسّرور إلى قلبه، فقد تكون الفكاهة أحيانًا هدفًا في حدّ ذاته، وقد تكون وسيلة تعالج أمورًا اجتماعية أو غيرها. ومن المسرحيّات الفكاهيّة نجد ما يستمدّه الكُتاب من تراثنا الأدبي الزّاخر بالفكاهات الأدبيّة الّتي تصلح أن تكون مصدرًا لهذه المسرحيّات مثل «كتابات الجاحظ بصفة عامة وكتابه البخلاء خاصّة، وألف ليلة وليلة وحكايات جحّا، الشّخصية السّاحرة...، ومن الكتابات السّاخرة المعاصرة، العربّية والمترجمة مغلّفة باللّمسة العصريّة التي يغلف بها المؤلف قصته ويلّفها بها»[1]، يعني هذا في الموضوعات الفكاهيّة يلجأ الكُتاب إلى توظيف التراث لكونه يحمل كتابات ساخرة مثل "قصص ألف ليلة وليلة" وشخصيّات ترمز للفكاهة مثل شخصيّة "جحا".

كما يلجأ كذلك الكاتب إلى توظيف المسرح البهلواني لتجسيد مواضيعه الفكاهيّة كونه رمز للتّهريج، الّذي لاشك فيه أنّه يترك أثرًا عميقًا في نفوس الأطفال، وذلك من خلال شكله، وزيّه وحركاته البهلوانيّة التي يقوم بها على خشبة المسرح، الّتي تُشعر الطّفل بالضّحك وإحساسه بالفرح والمتعة. ومن بين هؤلاء نذكر الممثل الجزائري **شريف حجام** المعروف باسم **حميميش** الّذي شارك في العديد من المناسبات الثّقافيّة الوطنيّة الموجّه للطّفل بعين الدفلى سنة 2009م في مسرحيّة **شقائق النعمان**، الّذي لطالما أمتع الأطفال بلباسه المزركش الزّاهي، وأنفه الأحمر، وحركاته البهلوانيّة.

وحرص البرنامج الثقافي الخاص بالعطلة الشتويّة بولاية تيبازة تقديم عروض مسرحيّة ترفيهيّة، تنوعت من حيث المضمون والأفكار، ومن بينها مسرحيّة **البراءة والوحش**، وحقّق هذا العرض البهلواني السّاحر استجابة كبيرة من طرف المتلقّي الصّغير، وأكد على هذا

[1]– ينظر: د/عمر الأسعد، أدب الأطفال، ص 108.

مسؤول مسرح دار الثّقافة حيث صرّح بأنّه استقبل نحو 600 إلى 700 طفلاً يوميًّا، قدموا برفقة أوليائهم لمشاهدة هذه العروض الّتي لاقت استحسانًا وإعجابًا كبيرين من طرف الطّفل، وقد بادرت دار الثقافة بتيبازة بتكريم الفرق المشاركة في تقديم العروض في العطلة الشتويّة، الّتي كانت ترمي إلى تشجيع الإبداعات الفنيّة من داخل وخارج الولاية.[1]

كما نجد كذلك المؤلف **أحمد قادري** المعروف باسم **قريقش** الّذي ألّف عدّة اسكاتشات فكاهيّة نذكر منها **قريقش والميّت، قريقش ضد المافية.** وقدّم مجموعة من العروض المسرحيّة الموجهة للأطفال منها **قريقش والامتحان، قريقش والمدرسة** و**قريقش والأمانة** الّتي حقّقت نجاحًا كبيرًا على خشبة المسرح.[2]

كانت هذه هي أهمّ الموضوعات الّتي ركّز عليها المسرحيّون في تأليفهم لنتاجات مسرحيّة للصّغار، بالإضافة إلى موضوعات أخرى قد لا تكون بنفس القدر من الأهميّة بالنّسبة للطّفل، فهو بحاجة إلى التّرويح عن نفسه والتسليّة، وبشعوره أنّ الكبار يهتمون بالأمور التي تشغله بعد شقاء والضّغط الّذي يتلقّاه في حياته اليوميّة.

[1]– ينظر: رشيد خلقي، أيام المهرج، ميلاد وأبعاد نشرية تصدرت عن جمعية الأمل لحماية وترقية الطفولة، العدد ستة (6)، المدية، 2010، ص ص 3، 4.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 7.

4- أشكال المسرح الموجّه للطّفل:

إنّ الطّفل وهو يمارس نشاطاته اليوميّة العاديّة، لا يأخذها على محمل الجدّ، بقدر ما يضفي عليها عناصر اللّعب، فهو يميل كثيرا إلى اللّعب الّذي يتمكّن بواسطته من التّرفيه عن نفسه، وبذلك تسيطر عليه مظاهر اللّعب الرّمزي الّذي يظهر من خلاله مهاراته وأفكاره وإبداعاته مثل التّعامل مع العصا على أنّها حصان حيّ يتحرّك، والحبل على أنّه سيارة، والدّمية على أنّها عروس، كما يقوم كذلك بعمليّة التّمثيل، حيث يتخيّل نفسه شخصيّة بطوليّة أو شخصيّة محبوبة لديه مثل شخصيّة الزّوج أو الأب الحنون، أو شخصيّة الفارس الشّجاع...الخ.

ومن هنا يمكن القول إنّ الأطفال يميلون إلى الفن المسرحي بشكل عام، وذلك من خلال ممارستهم لأشكاله المختلفة، حيث نلاحظ الفروق الموجودة في لعب الطّفل نفسه، وبينما يحتاج بعض الأطفال إلى لعب وأدوات في لعبهم يستغني عنها البعض الآخر، وهو الأمر الّذي لم يغفله عدد كبير من العلماء والمربّين. وانطلاقا من هذه الملاحظات أشار **حسني عبد المنعم حمد** إلى تعدد أشكال المسرح المّوجه للطّفل، فثمة المسرح البشري ومسرح العرائس ويتفرّع كلاهما إلى أشكال متعدّدة.

4-1- المسرح البشري (الآدمي):

وهو المسرح الّذي يقوم البشر بتمثيل الأدوار فيه سواء كانوا كبارًا أم صغارًا وهو مسرح محبّب للأطفال لأنّه مفيد بالنّسبة لهم من النّاحية النّفسيّة و التّرفيهيّة[1]. وبهذا يشير بعض الدّارسين إلى لعب الأطفال على أنّه المسرح التّلقائي الفطري، ذلك «لأنّه يخلق مع الطفل بالغريزة الفطريّة، ويستند فيه الطّفل إلى اللّعب الطّبيعي عن طريق المحاكاة والتّقليد

[1]– ينظر: حسني عبد المنعم حمد، تقديم د. مصطفى رجب، المسرح المدرسي ودوره التربوي، العلم والإيمان للّنشر والتّوزيع، ط1، 2008م، ص 75.

مثل لعبة العروس والعروسة»[1] أي المسرح شيء فطريّ يولد مع الطّفل ويعتمد على البراعة الّتي يخلقها الأطفال من المواد التي يملكونها، كالقصص والألعاب، فنجد مثلاً البنت الّتي تمثّل دور الأمّ النّشيطة في الاعتناء بدميتها، من خلال تمشيط شعرها مثلا، أو إطعامها، وبهذا تكون مقلّدة لواقع المعيشة، والحياة اليوميّة التي اعتادت عليها وتقمّصت ما يعجبها منها، وكذلك نجد تقليد الطّفل لأبيه في مشيّته أو كلامه أو حركته...الخ.

أضاف **حسني عبد المنعم حمد** في هذا الشّأن نوع من المسرح التّلقائي الّذي يقام داخل المدرسة حيث لا يعتمد على نصّ مكتوب من قبل، ولا مسرح، ولا مشاهد، فيه حريّة تامة في عمليّة التّأليف والتمثيل والإخراج الّتي تترك للأطفال فقط، بعد أن يحدد المعلّم لكل منهم دورا معيّنا في موقف أو قصّة أو مشهد دراميّ، ومثال ذلك كأن يقول للأطفال "هيا بنا لنمثّل يومًا لحياة الفلاّح".[2]

فمن هنا نجد أن المعلّم يكتفي بتحديد الموضوع فقط، ويوزّع الأدوار بين الأطفال، ولا يقدّم لهم طريقة الأداء وحلّ مشكلات الدّيكور والملابس، فكل هذا يترك للأطفال وخيالاتهم، وما يملكون من المواد المتاحة لهم.

يُعتمد في هذا النّوع من النّشاط التّمثيلي على القاعدة الأساسيّة القائمة على اللّعب الإيهامي، بحيث نجد الأطفال يلعبون بدون مشاهدين، بل يتوقفون عن اللّعب إذا لاحظوا أن هناك من يراقبهم، والهدف من هذا النّشاط التّلقائي الّذي يتم خلال اللّعب التّخيّلي للطّفل حسب رأي الدّكتور **حسني عبد المنعم حمد** يساهم في إعطاء فرصة للأطفال للتّعبير عن أنفسهم، وإثبات ذواتهم وتلقينهم على حسن أداء الحركات، والنّطق الصّحيح للعبارات وهذا ما يمكّنهم من التكّيف مع الحياة والاحتكاك بالمجتمع وذلك من خلال تواصلهم مع أفراد

[1]– د/ جميل حمداوي، مسرح الأطفال بالمغرب، ص 09.

[2]– ينظر: د/ حسني عبد المنعم حمد، تقديم د/ مصطفى رحب، المسرح المدرسي ودوره التربوي، ص 76.

المجتمع[1]. ويعني هذا أنّ المسرح التّلقائي يقوم على عنصر اللّعب الإيهامي، ويترّتب عنه عنصر الخيال الّذي يعطي الفرصة للطّفل للتعبير عن مكبوتاته، فمثلاً تمثيل الطّفل لشخصيّة الفارس الشّجاع"، بهذا نجد الطّفل يتخيّل نفسه فارسًا، يقوم بتقليد حركاته، وهذا ما يولّد حسن الأداء والنّطق السّليم للعبارات الّذي يسهّل عليه عمليّة التّواصل مع أفراد مجتمعه.

كما أشار كذلك الدّكتور **حسني عبد المنعم حمد** إنّ حرمان الطّفل من فرصة إشباع خياله يؤدّي إلى فقدان القدرة على التّفرقة بين الحقيقة والخيال في واقع الحياة، ويترتّب عن هذا عواقب ضارّة بالصّحة النّفسيّة للطّفل، لأنّ هذا التّمثيل الّذي يمارسه الطّفل له دور هام، حيث يساعد على تنمية قوّة الملاحظة لديه، وتنمية الحسّ التّخيّلي، وتدريب الذّاكرة، وكذلك يساهم في تنمية قيمة المشاركة والتّفاعل مع أفراد مجتمعه في مواقف الحياة المختلفة، بهذا يكون المسرح التّلقائي يعوّض الأطفال ما حرّموا منه من خبرات الكبار، وخاصّة خبرة اكتشاف الطّفل لحياة الآخرين، تلك الخبرة تساعده على النّمو والنّضج العقلي وتجعله يتقبّل الغير بدرجة أكبر[2]. يعني هذا للخيال دور مهم في الحفاظ على الصّحة النّفسيّة للطّفل حيث يساعده على تنمية قدراته للتّفريق بين ما هو حقيقيّ وما هو خياليّ، والتّغلب على مواجهة المشكلات، والمواقف الّتي تصادفهم في حياتهم وتمكّنهم من فهم أنفسهم وفهم الآخرين في أفعالهم وأقوالهم، والتّنفس عن انفعالاتهم المكبوتة.

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 76.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 77.

المسرح المدرسي (التّعليمي):

«هو لون من ألوان النّشاط الّذي يؤدّيه التّلاميذ في مدارسهم تحت إشراف معلّميهم داخل الفصل أو خارج الفصل، في صالة المسرح المدرسي وعلى خشبته... أو خارج الصالة، في حديقة المدرسة أو مساحتها».[1]

يعرف **عيسى عمراني المسرح المدرسي** أنّه «مجموعة النّشاطات المسرحيّة بالمدارس والّتي تقدّم فيها فرقة المدرسة أعمالاً مسرحيّة لجمهور يتكوّن من زملائهم وأساتذتهم وأولياء أمورهم، وهي تعتمد أساسًا على إشباع الهوايات المختلفة: تمثيل، موسيقى،...الخ، كلّ ذلك تحت إشراف مدرّب التّربية المسرحيّة».[2]

كما يعرفه **نبيل عبد الهادي** وآخرون على أنّه «المسرح الخاص بمدرسة معيّنة، أو كليّة أو معهد، ويعرض مسرحيّات خاصّة بالمناسبات مثل تخرج الطّلبة في نهاية العام أو المناسبات الدّينيّة أو الوطنيّة، ويكون الجمهور من أولياء أمور الأطفال في المدرسة، ويكون الممثّلون من أطفال المدرسة نفسها في الغالب».[3]

ومن خلال التّعاريف الثّلاثة نستخلص أن المسرح المدرسي تقوم به فرقة من التّلاميذ وليس من المحترفين، ويكون تحت إشراف أساتذتهم، وهذا ما جعله منحصرًا في نطاق ضيّق المتمثّل في مبنى المدرسة، إلاّ أن جمهوره لم يقتصر على الأطفال فقط بل تعدى ذلك إلى زملائهم وأساتذتهم وأولياء أمورهم.

يتميّز المسرح المدرسي بمجموعة من الخصائص التي تميّزه عن مسرح الكبار ويلخصها الدّكتور **محمود ميلاد** على النّحو الآتي:

---

[1]– محمد خضر، تجربتي في المسرح المدرسي، الكويت، د. ط، 1992، ص 24.

[2]– عيسى عمراني، نقلا عن محمد أبو الخير، المسرح المدرسي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د. ط، 2006م، ص 15.

[3]– د/ نبيل الهادي وآخرون، الفن والموسيقى والدراما في تربية الطّفل، دار صفاء، عمان، ط1، 2001م، ص 123.

- يختار مسرح الكبار نصًّا يمتاز بأفكار تناسب مستوى الكبار، وتعالج قضاياهم وتثير اهتماماتهم، فحين أن مسرح الأطفال يهتّم بنصوص مسرحيّة تعالجأموراتهم، وتقدّم أهدافًا وأفكارًا تتناسب ومستويات أعمارهم، ففي المرحلة الأولى من الطّفولة الّتي تسمى بالطفولة المبكّرة، يحتاج مسرح الأطفال إلى نصّ يركّز على الخيال، والمرحلة الوسطى من الطّفولة تحتاج إلى نصّ يهتمّ بالخيال الحّر، وفي المرحلة المتأخّرة من الطّفولة يحتاج إلى نصّ يهتمّ بالخيال المرتبط بالواقع ارتباطًا شاملاً. ويعني هذا أنّ الأطفال مثلاً قبل السّن الخامسة لا يحتاجون إلى مسرح بالمفهوم الحقيقي، بل إلى لعب إبداعي، لا يكاد يتجاوز عشرين دقيقة، تعتمد على الحركة، أمّا الأطفال في السّن الخامسة حتّى الثّامنة فهم في مرحلة بين الخيال والقصص الخرافيّة مثل المرآة السّحريّة والأقزام السّبعة، أمّا الأطفال من سّن الثّامنة حتّى الثّانية عشرة، فيهتمّون بالبحث عن البطولة والسّعادة بانتصار الحق.
- أمّا الممثّلون في المسرح المدرسي يحتاجون إلى ممثّلين من الأطفال، أو الكبار معًا، بل قد يكون الممثّلون من الدّمى أو الورق المقوّى، وهذا يتوقّف على النّص وأهدافه وأفكاره. وكذلك بالنّسبة للجمهور فقد يقتصر على الصّغار أو يضمّ معهم المشرفين والمربّين والمهتمّين بشؤون الطّفل.
- الاعتماد على الحركة واستخدام عناصر المسرح الشّامل، حيث ينبغي أن تركّز المسرحيّة المدرسيّة، على الأحداث أكثر من الكلمات ويمكن الاعتماد على الغناء والرّقص، وأن تتميز بروح الفكاهة بدلاً من الخوف لأن الفكاهة تحقّق في الوقت ذاته عنصر جذب هام.
- تتميّز المسرحيّات المدرسيّة بالقصر، حيث تكون في أغلب الأحيان في فصل واحد، وتتجنّب الحكايات المعقّدة، أو الّتي تضمّ شخصيّات كثيرة العدد، أو التي بها عقدة ثانويّة إلى جانب العقدة الرّئيسيّة، أن مثل هذه المسرحيّات تصيب الأطفال بالحيرة والارتباك.

- أما اللّغة في المسرح المدرسي تتميّز بالبساطة والوضوح، وتتناسب مع مستوى الأطفال، إذ أنّ لكلّ مرحلة محصول لغويّ ينبغي معرفته ومراعاته بالإضافة إلى التّركيز على الكلمات ذات المضمون المادي أكثر من المعنوي، والاهتمام أن تكون لغة المسرحيّة الفصحى، لأنّها تربويّة تعليميّة، وحتّى في حالة اعتماد اللّغة العاميّة، لابد من مراعاة استعمالها بتعبيرات فصحى جميلة.[1]

وهكذا تنبثق أهميّة المسرح المدرسي في كونه يعمل على توضيح مفهوم التّمثيل المسرحي وأهميّته التّربويّة، وكذا تفجير الطّاقات الإبداعيّة وتجريب قدراتهم على الإلقاء والتأليف أو التمثيل، وتسمو أهميّته في كونه فنًا أو أدبًا قيّمًا يثري قدرة التّلميذ على التّعبير عن نفسه وبالتّالي القدرة على التّعامل مع المشكلات والمواقف، وكذا تساهم في تثقيف الطّفل وإثراء معلوماته وتنمية شخصيّته، كما يدرّب الأطفال أثناء تقديم المسرحيّات على الفصاحة والإلقاء السّليم وحسن التّصرف ومواجهة الجماهير، كما يساهم في تعليم التّلميذ إطاعة الآخرين في المواقف، ويحثّهم على التّعاون والثّقة بالنّفس، وتقوية روابط الصّداقة وتعزيز القيّم والعادات الإسلاميّة الرّفيعة، ومحاربة العادات السّيئة المخلّة بالأخلاق، كما يشعره بالمتعة، وبالتّالي الإقبال على التّعلّم ويبسط المواد الدّراسيّة عن طريق مسرحتها بأسلوب شيّق.

كما يسهم ويساعد على زيادة خبرة التّلميذ في الأمور العلميّة والتّطبيقيّة، وذلك من خلال تعامله في المسرح مع الأجهزة الكهربائيّة والصوتيّة، ويمارس تطبيق الأنظمة والانضباط والالتزام والقيادة.[2]

---

[1]– ينظر: محمود ميلاد، المسرح المدرسي ورفع مستوى تحصيل طلبة التعليم الأساسي، تصدرت عن كلية التربية، مجلة جامعية، دمشق، مج 27، العدد 1 و 2، ص ص 165، 166.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 158.

كما أشار الدّكتور **تحسين إبراهيم يدير** إلى المسرح المدرسي واعتبره دعامة من دعائم التّربية والتّعليم، لأنّه يحقّق مجموعة من الأهداف الّتي ذكرها في النّقاط الآتية:

- إشباع حاجات الطّفل الفكريّة والنّفسيّة والاجتماعيّة والعضويّة لخلق التّوازن لدى الطّفل للتكيّف مع الذّات والموضوع وتحقيق النّمو البيولوجي، وكذلك يساهم في معالجة بعض المشكلات السّلوكيّة والنفسيّة والاجتماعيّة لدى التلاميذ سواء أكانوا جمهورًا أو مشاركين.
- كشف المواهب الفنيّة والقدرات العقليّة، والاتّجاهات الإيجابيّة السّليمة وتنميتها لدى التّلاميذ.
- مساهمة ومساعدة التّلميذ على التّعرّف على العالم المحيط به.
- تنمية قدرة التّلميذ على الإبداع والانطلاق بالخيال.
- تدريب التّلاميذ على التّواصل باللّغة العربيّة الفصحى.
- تنمية القدرة على التّعبير والإلقاء، ومعالجة بعض جوانب القصور في النّطق الّتي يتعرّض إليها التّلميذ أثناء مواجهة الجمهور.
- تشخيص المسرح للمشكلات الاجتماعيّة وإيجاد حلول مناسبة لها تساعد على تهذيب سلوك التّلميذ.
- تنمية ملكة الذّوق الفنّي وحاسّة الشّعور بالجمال لديه.
- ممارسته للتّمثيل تساعده على اكتساب فن الأداء والإلقاء.
- معايشته لأوضاع معيّنة تساعده على فهمها بشكل أفضل عن طريق النّصح والإرشاد.[1]

ومن هنا نستخلص أن المسرح المدرسي له أهميّة كبيرة ودور عظيم في تهذيب سلوك التّلاميذ، وذلك باعتباره وسيلة مهمة كونه ينقل جزء من الواقع الّذي يعيشه التّلميذ بخياله، ويخرج منه عن واقعه، ومن هنا يمكن القول إنّ مشاهدة الطّفل للأحداث تدعوه إلى المشاركة فيها وشعوره بحلاوة العمل الاجتماعي.

[1]– ينظر: تحسين إبراهيم يدير وعبد العزيز محمد السّريع، المسرح المدرسي في دول الخليج العربيّة، الواقع وسبل التّطور، مكتب التربيّة لدول الخليج، الرّياض، د. ط، 1993، ص ص 55، 56.

المسرح الغنائي:

يتميّز بعنصر الموسيقى الّتي تشكّل دورًا هامًّا في بناء العرض المسرحي، «ويعتمد على الغناء، بحيث ينزوي الجانب التّعليمي فيه سواء أكانت مادّته شعرًا أم نثرًا، أو مزيجًا بينهما وتكون غايته المتعة والتّرفيه»[1]، يعني هذا رغم أن المسرح الغنائي يقوم على عنصري الموسيقى والغناء إلا أنّه يغلب عليه الجانب التّعليمي الذي يقدّم بطريقة ممتعة، وغايته التّرفيه وإمتاع الطّفل، وعدم إحساسه بالملّل.

كما أكدت **هدى حسين*** "ممثّلة المسرح الغنائي" في مقابلة أجرتها ضمن "مؤتمر المركز الإعلامي لمهرجان الشّباب"، نقلا من جريدة النّهار أنّ المسرح الغنائي له ضوابطه وقواعده الفنيّة في البناء الدرامي نصًا و لحنًا و أداءً لاسيما أنّه يجمع بين التّمثيل والغناء الموّظف، والتّشكيلات الحركيّة، الجماليّة والاستعراضيّة، لأنّها تتضمن عناصر محبّبة للطّفل كالموسيقى والحوار والمغني والإبهار في جميع عناصر العرض المسرحي، كما أنّ المسرحيّة الغنائيّة تعدّ وسيلة فعّالة للطّفل، وترتقي بذوقه، بل تعدّ وسيلة للتّعليم وتربية الوجدان نفسيًّا وفنيًّا. وأشارت أيضا أن المسرح الغنائي له زمن محدّد، فلا يستطيع الممثل أن يزيد في الحوار والحركة بعكس المسرحيّات النّثريّة، ووجب على ممثّل المسرح الغنائي أن يملك صوتًا جميلاً معبرًا إلى جانب الرّشاقة واللّيونة، كذلك يجب أن يكون له الرّغبة في الانخراط في مسرح الطّفل، ولديه القدرة في الالتزام بالكلمة المنطوقة والحركة المرئيّة على الخشبة حتى لا يتعدى الحدود المرسومة له.[2]

---

[1]–إيمان البقاعي، المتقن في أدب الأطفال والشّباب، دار الراتب الجامعية، بيروت، د.ط، د ت، ص 66.

* هدى حسين اسمها الكامل هدى حسين علي الراضي، ممثلة عراقيّة، ولدت وعاشت في الكويت تحمل الجنسيّة الكويتيّة، واشتهرت بأعمالها الموجّهة للطّفل.

[2]– ينظر: مشاري حامد، جريدة النهار، صدرت عن رئيس التحرير عماد جواد بوخمسين، العدد 1373، 14 أكتوبر 2011، www.anahar.kw.com

2-4- مسرح الدمى والعرائس:

يُعد مسرح الدّمى والعرائس من أهمّ التّقنيّات الدّراميّة الّتي يمكن اللّجوء إليها في إخراج العروض المسرحيّة الموجّهة للأطفال قريبًا جدًا من اهتماماتهم من النّاحية الذّهنيّة والوجدانيّة والحسيّة والحركيّة.

يعرفه **فوزي عيسى** أنّه «أحد أشكال مسرح الطّفل، وهو من الفنون الشعبيّة التي تجذب الأطفال الصّغار لارتباطها بفكرة العروسة أو الدّمية، التي يمتلكها الطّفل ويلعب بها في سنواته المبكّرة، ويمثّل معها ويحاورها ويتحدّث إليها، ويراها قريبة من عالمه وتجسّد أمامه في صور مختلفة».[1]

ويتّضح من هذا التّعريف الدّور العظيم الّذي يلعبه مسرح العرائس في جلب انتباه الطّفل، ذلك لارتباطه بالدّمية أو العروسة، إذ يتعلّق بها في سنّ مبكّرة، وترافقه أينما ذهب، ويمثل معها ويحاورها وبالتّالي يصبح يسمع منها أكثر مما يسمع من الكبار، بحيث يراها قريبة من عالمه.

وعليه فمسرح العرائس هو نوع محبوب كثيرًا عند الأطفال، وهو قديم النّشأة، ظهر عند المصريّين القدامى (الفراعنة) واليابانيّين، وبلاد ما بين النّهرين وتركيا، وقد تفنّن اليابانيّون فيه حتى أصبح من أهم أدوات التّعليم والتّلقين[2]، «وقد انحدرت الدّمى إلينا منذ عهد مصر القديمة إذ عثر فيها في مقابر بعض الأطفال، الدّمى ذات أذرع وأرجل متحرّكة تعود إلى ما قبل الميلاد بمائة وخمسين سنة، وتكتسب الدّمية خصوصيّة في التّأثير على

[1]– فوزي عيسى، مسرح الطّفل، الإسكندريّة، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 2008، ص 85.

[2]– ينظر: د/ جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التّأليف والإخراج، مكتبة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2010، ص 11.

الأطفال، إذ يميل الأطفال إلى تجريد الأشياء من تفاصيلها وتحليل تراكيبها إلى عناصر أوليّة».[1]

ويحيل ذلك إلى أن الشّعوب القديمة كانت في تطور في إبداعاتهم بالرّغم من قدم وسائلهم البدائيّة، استطاعوا أن يجسّدوا تصوراتهم الخياليّة.

ولعلّ حبّ الطّفل القديم للعروس أو الدّمية جعل لهذا النوع من المسرح أهميّة كبرى، كونه يستخدم كوسيلة تعليميّة، ترفيهيّة وتربويّة، ونلخص هذه الأهمية في النقاط التّاليّة:

- يعد مسرح الدّمى من الوسائل التعليميّة والتثقيفيّة الّتي تمكّننا من طرح الأفكار و ذلك من خلال تقريبها إلى ذات الطّفل بوسائل مختلفة، لأنّ مسرحيّات الدّمى تتيح للطّفل فرصة المشاركة في العمل المسرحي.
- يعتبر مسرح العرائس من أهمّ الوسائل التّربويّة الراقيّة والمؤثّرة في تعليم الطّفل، لأنّه يخاطب حواسه المختلفة، بالإضافة إلى أنّه أبرز وسائل الاتّصال الجماهيري الفعّال في مجال الطّفولة كونه يفوق جميع الوسائل التّربويّة الأخرى، بما له من خاصيّة مخاطبة الطّفل بصورة مباشرة.
- يلعب مسرح العرائس على اختلاف أنواعه دورًا مهمًا في حياة الأطفال، فهو وسيلة ترفيهيّة، تثقيفيّة، بل أكثر تأثيرًا في نفوس الأطفال مقارنة بأنواع المسرح الأخرى، ذلك لارتباط الطّفل بالدّمية أو العروس التي تحقّق له غايات عدّة، فيتّخذها وسيلة للّعب والتسليّة والتّعبير وإظهار طاقاته الإبداعيّة المختلفة.[2]

---

[1]– د/أبو الحسن سلام، مسرح الطفل (النّظرية، مصادر الثّقافة، فنون النّصوص، فنون العرض)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، د. ط، 2003، ص 57.

[2]– ينظر: هند بنت ماجد البقمي، فعاليّة مسرح العرائس في تنمية المهارات الحياتيّة المتعلقة بوحدة صحة وسلامة طفل الرّوضة بالعاصمة المقدسة، رسالة ماجستير في المناهج وطرق التّدريس، إشراف أ.د. هالة بنت طه بخش، جامعة أم القرى، كليّة التربيّة، 2012، ص 19.

أمّا أهداف مسرح العرائس فقد أشار إليها الأستاذ **حسين أبو زينة** حيث تقوم بدور فعّال في التّربية الفكريّة للأطفال، فالطّفل في سنواته الأولى تتكوّن ملامح شخصيّته من خلال تجاربه الخاصّة...الخ. وهنا تتهيّأ له قدرات فكرية لإدراك الأشياء في مجاله الصّغير الضيّق، فيأتي دور مسرح العرائس في تجسيد الأفكار الّتي تدور في ذهن الطّفل، فيوجّهها ويصحّح تصوّره الخاطئ عنها، فيصبح من هنا أكثر قدرة على فهم ما يحيط به، والّتمييز بين الصالح المفيد وغير المفيد.[1]

يرى **جمال الدّين عطيّة** أنّ مسرح العرائس تساهم في إثارة انبهار الطّفل، حيث يثير فيه الذّكاء، وينمّي الإدراك الحسّي والبصري عن طريق الإحساس بحركة العروس، من خلال إيماءاتها، وشكلها، وحجمها ولونها الجذّاب. وكذلك يساهم في نمو الإدراك السمعي لدى الطّفل من خلال الموسيقى التّصويريّة وكلمات الأغنية المناسبة مع المشهد.[2]

ومسرح العرائس يستخدم في عروضه عدّة أنواع من العرائس وتختلف هذه الأنواع باختلاف المواد التي صنعت منها، واختلاف طبيعة حركاتها، وينقسم مسرح العرائس إلى عدّة أنواع أهمّها:

عرائس خيال الظّل:

يعدّ خيال الظّل من أهم التّقنيات الدّراماتورجيّة الّتي يمكن الاستعانة بها أثناء تحضير مسرح الطّفل وإعداده نظريًّا وتطبيقيًّا، ويوحي خيال الظّل أو ظل الخيال أو خيال السّتار أو القراقوز عند الأتراك حسب ما ذهب إليه الدّكتور **جميل حمداوي** أنّه «عبارة عن فرجة دراميّة تعتمد على تقديم مجموعة من الفصول والبابات (القصص والحكايات) وذلك من خلال تحريك مجموعة من الشّخصيّات عبر الإشعاع الضوئي الّذي ينعكس على شاشة الرّصد،

[1]– ينظر: أ/ حسين أبو زينة مقال مسرح العرائس والطّفل، مجلة العربي، العدد 324، نوفمبر 1985، ص 161.

[2]– ينظر: طارق جمال الدّين عطية ومحمد سيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، ص 329.

ويحرك هذه الشّخصيّات بعض الخياليّين الّذين يمثّلون القصة بمستويات صوتيّة مختلفة، والغاية من وراء ذلك امتناع المشاهدين وتسليتهم والتّرفيه عنهم».[1] ومن هنا، فخيال الظّل يعتمد على تشغيل الأشعّة الضّوئيّة للتّشخيص وإظهار الأشياء، وذلك بواسطة تحريك مجموعة من الشّخصيّات الّذين يمثّلون دور الخياليّين في المسرحيّة والّتي من خلالها تنعكس ظلالهم على الشّاشة، وإذا بحثنا في تاريخ خيال الظّل في عالمنا العربي، فقد عرف في مصر والعراق على حدّ سواء، هذا ما أكده الدّكتور **جميل حمداوي** في كتابة "**مسرح الطّفل بين التأليف والإخراج** "حين ذكر أن صلاح الدّين الأيّوبي حضر عرضا لخيال الظّل مع وزيره القاضي الفاضل عام 567ه، بعدها انتشر عبر مجموعة من الدول والمناطق ليستقرّ في الأخير في الوطن العربي.

وقد ازدهر خيال الظّل في مصر وانتشر بعدها في الشّرق العربي وشمال إفريقيا أثناء الحكم العثماني، الّذي هيمن على كل أطراف البلدان العربيّة باستثناء المغرب، فقد عُرف خيال الظّل في عصر السّعديين على سبيل التّخصيص.[2]

ومازال المؤلّفون والمخرجون العرب إلى يومنا هذا يستعملون خيال الظّل لكونه يجمع بين فنّ التّشخيص بالإشارات ،وبين الموسيقى والتّصوير والشّعر، وهو شاشة بيضاء أمامها مصباح كبير وتتحرّك بين المصباح والشّاشة رسوم من الجلد، فتظهر ظلال هذه الرّسوم، وبهذا يعدّ خيال الظّل تقنية دراميّة مثيرة للأطفال ،لكونها تعمل على تشخيص مجموعة من المواقف المسرحيّة فوق خشبة الرّكع، وذلك من خلال اعتمادها على الظّلال والأضواء والرّقص والسّتارة وفعل تحريك الشّخصيات وهذه الطريقة التّخييليّة تقنية مهمّة جدًّا في عرض

[1]– د/ جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ص 61.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص ص 65، 66.

الأحداث خاصة في مسرح الأطفال، لأنّ الصّغار ينبهرون بتقنية التّلوين الضّوئي المتنوّع، ويثيرهم بتموجاته في نقل الحكايات المرويّة.[1]

العرائس القفازيّة:

«وهي دمية يلبسها العارض في إحدى يديه أو في كلتيهما كالقفاز، وتعتمد حركاتها على حركة أصابعه، ولتحريكها يقبض العارض بإصبعيه... وهذا النوع من الدّمى يلائم صغار المتعلّمين ويحقّق نجاحًا ملحوظًا في مختلف الميادين»[2]، وعليه يمكن القول أن العرائس القفازيّة هي على شكل دمى مجوفّة يُدخل فيها الفنان يده ويحرّك بها أعضاءها بواسطة أصابعه مثل تحريك ذراعيها بالسّبابة والإبهام، أما يده الأخرى لتحريك السّاقين، ويتكلّم في نفس الوقت، لاعتقاد الجمهور أن الدّمية هي الّتي تتكلّم، وهي تعتبر أبسط العرائس في صُنعها وتحريكها لأنها لا تتطلّب جُهدًا كبيرًا في استعمالها.

عرائس الخيوط (الماريونيت):

إنّ عرائس الماريونيت محبوبة كثيرًا لدى الأطفال لكونها «أكثر الأنماط إرضاء للجمهور، والأكثر استخدامًا اليوم، وهي عبارة عن أشكال متّصلة أجزاؤها، يتّم التّحكم فيها من أعلى بواسطة خيوط أو أسلاك يتراوح عددها من واحد إلى أربعين خيطًا وذلك حسب حجم العرائس نفسها أو ما تؤدّيه من حركات»[3]. ويقوم العارض بتثبيت الخيوط بين أصابعه ليقوم بتحريك أعضائها، في نفس الوقت ليوهم الجمهور بأنّ الدّمية هي الّتي تتكلّم.

[1]– ينظر: د/ محمد فوزي مصطفى، دراسات في مسرح الطّفل تنظيرا وتطبيقا، ص 43.

[2]– أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطّفل، ص 109.

[3]– حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطّفل (منهجا وتطبيقا)، ص 27.

وهذا النوع يتطلّب مهارة في الصّنع أكثر من الأنواع الأخرى، لأنّ فيه يتمّ تحريك الدّمية بواسطة خيوط متينة، رفيعة بلون شفّاف لا ترى بوضوح، وتثبّت هذه الخيوط بجسم الدّمية بأسلوب فني دقيق يستطيع الممثل أن يتحكّم بحركاتها بسهولة.

عرائس العصا:

وهي عبارة عن دمية مثبتّة على عصا في أيدي وأرجل الدّمية وتشبه عرائس القفّاز، وهي شكل من الأشكال البدائيّة القديمة بحيث "تُصنع من عصا توضع على قمّتها مادة معيّنة بحيث تشكّل رأس الدّمية، وترسم تفاصيل الوجه حسب الدّور الّذي تقوم به الدّمية، وتكسى[1].

وهذه العرائس سهلة الاستعمال والصّنع بحيث لا تحتاج إلى أدوات متطوّرة، بل أدوات بسيطة وبدائيّة.

وهكذا اتّضح لنا أنّ مسرح العرائس من الفنون الرّفيعة ومن الدّعائم المهمّة التي تساهم في نموّ الطّفل، ولهذا وجب علينا تكثيف المجهود للارتفاع بمستوى هذا الفنّ القائم على قيم وأصول وتجارب تعمل على بناء الطّفل، وتهذيبه، ومن المعلوم أنّ لهذا المسرح تأثيرًا كبيرًا على الأطفال الصّغار، حيث يُبهرهم ويدهشهم بقصصه الهادفة الّتي تسعى إلى إيصال القيم الفاضلة، والقيم النّبيلة لترسيخها في نفوس هؤلاء الأبرياء الصّغار.

نستنتج مما سبق أنّ طرق التّمثيل في كافة أنواع مسرح العرائس تتّفق في بعضها وتختلف في البعض الآخر، فمنها ما يعتمد على الصّوت والتّعبيرات لإظهار الدّمية المتحرّكة أمام الجمهور والقدرة على إقناعهم، هذا إلى جانب مدى تمتّع هذه الدّمية العروس ببعض السّمات الجسديّة وملامح الوجه الغير المسطّحة المعبّرة، وهذا ما يقرّب العروس من روح الصّغار، وتجعلهم ينسون أنهم يشاهدون دمية مصنوعة من القماش أو الخشب أو غير

[1]– المرجع السابق، ص ص 26،27.

ذلك، ويندمجون معها فيما تقدّم، وينسون أنّها تتحرّك بالأسلاك أو الأيدي بواسطة اللاّعب، فيعيشون ويندمجون معها في العرض المقدّم، هذا من ناحية.

ومن النّاحية الثانيّة فإنّ التّمثيل العرائسي للدّمى الّتي تظهر صورتها على الشّاشة، ذلك حين تصمّم الدّمى ويحرّكها المُخايل من خلف السّتار اعتمادا على مصباح كهربائي خلف السّتار، فتبدو ظلال العرائس دون أن تظهر، وهنا يتابع الطّفل أصوات الدّمى وقدرتها على إقناعه دون أن تظهر أمامه، هنا يراعي المُخايل قدرته على إعطاء الصّوت المميّز للدّمية محددًا نوعيّتها، رجلاً كان أو امرأة مراعيًا كافة التّفاصيل الخاصّة بالشّخصية المقدّمة مما يخلق حالة الصّدق الفني الّتي تقابل بالرّضا والقناعة من قبل المشاهدين.

أما فيما يخص الممثّل البشري والدّمى فيختلفان لكون الدّمى تنفرد بالعمل، لأنّ الدّمية على خشبة المسرح ليست صورة عن الإنسان، تقلّده وتحاكيه، تماما مثلما هي ليست لعبة للأطفال، بل هي هيكل يمثّل وفق ما يراه الفنان لأنّها لا يمكن أن تتحرّك وتعبّر بنفس الطّريقة الّتي يتحرّك ويعبّر بها الممثل، كما أن الممثّل لا يمكن أن يقلّدها، وهذا ما أثار قضيّة اختلاف التّمثيل والأداء في مسرح الدّمى، والمسرح البشري، لأنّ الممثّل يحاكي ويقلّد نماذج وأنماط موجودة في الحياة، وعلى العكس من ذلك يصبح التّمثيل في مسرح الدّمى معتمدًا على الإمكانيات التّعبيريّة الّتي تتّسع لعالم العرائس لكونها واسعة الآفاق غير محدّدة بإمكانيّات الممثّل البشري الّتي تعجز في بعض الأحيان في سدّ هذا النّقص والعجز عند التّمثيل البشري.

الفصل الثّاني

تقنيّات الكتابة بين النّص و العرض

1. تقنيات الكتابة المسرحيّة الموجّهة للطّفل.
2. الكتابة الموجهة للطفل شروطها و خصائصها.
3. تقنيات العرض المسرحي الموجهة للطفل.
4. أهمية و أهداف مسرح الطفل.

1-تقنيات الكتابة المسرحيّة الموجّهة للطّفل:

يذهب **باتريس بافيس** في حديثه عن التقنيّات المسرحيّة إلى القول: «إنها مجموعة من الأساليب المنهجيّة في التأليف الدرامي للاستعمال الفعّال على الخشبة، وفي الأداء التمثيلي للممثل».[1]

لهذا كان كاتب المسرح الموجّه للأطفال يحاول أن يرسم خطوط مسرحه وفق منهج وتقنية، تأخذ بعين الاعتبار الطّفل (الجمهور) بكل ما يميّزه عن غيره، سواء على مستوى اللّغة التي يكتب بها، أم الشّخصيّات الّتي تؤدي أدوارها، والفكرة، أم الحدث الّذي يتلقاه الطّفل وتتبني عليه الحبكة، ليشكل هذا الكلّ أهم العناصر الّتي تقوم عليها مسرحية الطّفل، وعليه سنحاول أن نوضح ونوسع فكرة كل عنصر من هذه العناصر على حدة.

1-1- اللّغة والحوار:

إنّ حديثنا عن لغة مسرحيات الأطفال يقتضي منّا أولاً تحديد معنى اللّغة الّتي يعرفها **أبو الفتحعثمان ابن جني** أنّها «مجموعة من الأصوات الّتي يُعبر كل فرد عن أغراضهم واحتياجاتهم»[2]، وهذا المفهوم الذي يحدد وظيفة اللّغة المتمثلة في الوظيفة التعبيريّة الّتي يلجأ إليها المرء لتحقيق عملية التواصل مع غيره، وبهذا تكون اللّغة أداة لتوصيل الأفكار، وليس أداة للكتابة فحسب.

بما أنّ اللّغة تؤدي وظيفة تعبيريّة، فهناك فرق بين اللّغة التي يخاطب بها الكاتب المسرحي جمهوره الكبار والصّغار، وهذا ما أشار إليه **أحمد إسماعيل إسماعيل**، حيث ذكر أهم سمات لغة نص مسرح الطّفل المتمثلة في البنيّة اللغويّة البسيطة والسهلة، وذلك بحكم أنّ الصّغار يميلون إلى الجمل القصيرة ذات التركيب البسيط السّهل البعيد عن التّعقيد،

[1]- Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Edition sociales, Paris, 1980, p140.

[2]– ينظر: أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج1، 1952، ص 33.

والّذي يسمح لهم بالفهم واستيعاب الفكرة الّتي يدور حولها النّص المسرحي، والّذي يساعد بدوره في زيادة القدرة المعرفيّة لدى الطّفل، وإثراء معجمه اللّغوي، وكلّ هذا يحتم على الكاتب المسرحي الابتعاد عن استعمال الجمل الطويلة والمعقدة.[1]

أشار **بشير خلف** في هذا المجال إلى جملة من مستويات لغة النّص المسرحي، الّتي يعتمد عليها كاتب الطّفل، أثناء كتاباته، فمثلا في المستوى الصوتي يلجأ إلى تجنب استعمال الأصوات ذات الصعوبة النطقيّة، وإن حتم عليه استعمالها فيكون نادرًا، أمّا في المستوى المفرداتي والنّحوي فعليه تجنب الكلمات الطويلة والصّيغ الصرفيّة المعقدة، والحرص على توزيع الجمل بين الأساليب الإنشائية والخبرية بأنواعها.[2]

وتبقى مسألة الحوار وبأي لغة يجب أن يكتب، قضية اختلف حولها النّقاد، فمنهم من رأى أنّه من المستحسن أن يقدم حوار المسرحيّة الموجه للطّفل بنوع من التبسيط، وهذه البساطة تحققها اللّهجة العاميّة التي يستعملها الطّفل في تعاملاته اليوميّة كونها ليست غريبة عنه، وفي هذا الشأن يذكر **محمد محمود رضوان**«أنّ في مسرح العام لا نستقبل أطفالاً معينين لهم مستوى ثقافي معيّن، كما هو الحال في المسرح المدرسي، وإنّما نقدم مسرحًا لكل طفل مصري في المدينة، وفي القريّة، لأبناء المثقفين، وأبناء الفلاّحين... ومن أجل هذا كله فإنّ لغة المسرح يجب أن تكون بصفة عامة هي لغة الحياة اليوميّة، القائمة على ألفاظ وتراكيب مألوفة في قواميس الأطفال».[3]

بينما يرى البعض الآخر أنّه من المستحسن كتابة المسرحيّة باللّغة العربيّة الفصحى، حتى يتسنى للطّفل أن يتعرف على لغته الأم، وقواعدها الصرفيّة والنحويّة.

---

[1]– ينظر: أحمد إسماعيل إسماعيل، مسرح الطّفل من النص إلى العرض، ص 07.

[2]– ينظر:بشير خلف، الكتابة للطفل بين العلم والفن، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 98.

[3]– ينظر: محمد فوزي مصطفى، دراسات في مسرح الطفل (تنظيرا وتطبيقا)، ص ص 48، 49.

وهذا ما تحدث عنه **محمد فوزي مصطفى** حين قال إنّ اللّغة الّتي تستخدم في المسرح المدرسي يجب أن تكون اللّغة الفصحى البسيطة، القريبّة إلى لغة الطّفل.[1]

هذه كانت أهم الخصائص التي اتسمت بها لغة الحوار في مسرحيات الأطفال، لأنّ الكاتب ملزم أن يكون هو الآخر طفلاً، حتى يتسنى له مخاطبة هذه الشريحة من المجتمع بما تفهمه، ليتمكن من إيصال أفكاره للطّفل، حتى يقنعه بكل ما يقدمه له من قيّم وأهداف.

1-2- الشخصيّات:

يعرف **معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة** مصطلح الشخصيّة أنّه «هو الواحد من الّذين يؤدّون الأحداث الدراميّة في المسرحيّة المكتوبة، أو على المرزح في صورة الممثلين، وكما قد تكون هناك شخصيّة معنويّة تتحرك مع الأحداث، ولا يظهر على خشبة التمثيل... فالشخصيّة إذن هي مصدر الحبكة الّتي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصيّة»[2]، وعليه تعد الشخصيّات من أهم العناصر الفنيّة في المسرحيّة، فلا يمكن تصور قيام فكرة أو أحداث دون وجود شخصيات تحركها وتجسّدها. ومن خلال هذا يقسم نقاد المسرح الشخصيّات المسرحيّة إلى قسمين: شخصيات أساسية وأخرى ثانوية، فالأولى تتعلق بالشّخصيّة التي تقوم بدور البطولة، أو نحوها وتُسمى شخصية البطل أو الشخصيّة الارتكازية، وهي مجال اهتمام المتفرج ومثار عواطفه، فمثلا مسرحية **الأعداد السّكريّة**[3] للكاتب **نور الدّين الهاشمي**، "فارس" هو شخصية رئيسية يظهر في كل مشهد، ولهذا فهو دائم الحضور على الخشبة، أما الثّانية فتقوم بالأدوار المساعدة، البسيطة، وهي شخصيّات متحركة ومؤثرة في المسرحيّة مثل شخصية "القاضي عبد الحق" و "المعلّم

---

[1]– ينظر :المرجع السابق، ص 48.

[2]– د/ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 100.

[3]– نور الدين الهاشمي،"الشجرة الناطقة، الأعداد السكرية" مسرحيتان للفتيان، إتحاد الكتاب، العرب، دمشق، د .ط، 1997،ص من 100 إلى 177.

غزال" و "الشرطي كرباج" وأخرى لها أثر مثل "زهر اللّوز" و "فلفلة" و "اللّص" و "الوزير عباس".

كما أشار الكاتب **شكري عبد الوهاب** إلى الدّور العظيم الّذي تؤديه الشّخصيّات في المسرحيّة، بحيث حصر مهام المؤلف في خلق شخصيات درامية جذابة ومؤثرة، لكون البناء الدرامي أحد أهم وظائف المؤلف المسرحي، فإنّ خلق الشخصيّات يمثل التحدّي الثّاني له، وتتساوى هذه العملية في الأهمية مع عملية البناء الدرامي، إذ أنّ أحداث المسرحيّة تنبثق وتتفجر من أفعال الشّخصيات وسلوكاتهم أثناء عملية الصراع، فإذا كانت الشخصيّة مرسومة بطريقة جيّدة فإنّ تطور الموضوع سيجرى سيرًا طبيعيًّا وفق تفاعل الأحداث.[1]

ويرى **عيسى عمراني** أن للشّخصيّة ثلاثة أبعاد، والّتي كلما ازداد الكاتب تدقيقًا فيها كلما أحرز نجاحًا مضاعفًا وهي البعد الجسماني، والبعد النّفسي والبعد الاجتماعي.

- **البعد الجسماني (الشكلي):** ويتمثل في الملامح الجسديّة المختلفة للشّخص، من حيث الجنس والصّفات المختلفة من طول وقصر، وبدانة، فمثلاً الشخصيّة الّتي تمثل دور السّاحرة، أنفها طويل، فهذا كله له تأثير على نفسية الطّفل ،فيعمل المخرج بالاستعانة بالماكياج لإبراز الممثلين، وكل صفة من هذه الصّفات يجب أن تؤدي وظيفتها أثناء العرض المسرحي أداءً دقيقا، فالجنيّة مثلا يجب أن ترتدي الأسود، وتقوم بأفعال شريرة على خشبة المسرح، كي توهم الطّفل بأنها حقيقة.[2]

[1]– ينظر: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية، والتعريف بالمأساة الإغريقية، دار فلور، الإسكندرية، ط2، 2001، ص 67.

[2]– ينظر: عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2006، ص 59.

- **البعد الاجتماعي:** وتتمثل أهمية البعد الاجتماعي من خلال الأسرة والبيئة، والطبقة التي تنتمي إليها الشخصيّة، والمهنة التي تمارسها من تأثيرات معيّنة على سلوكها وتصرفاتها في المواقف المختلفة.[1]
- **البعد النّفسي:** وهو ثمرة البّعدين السّالفين ويتمثل في الاستعدادات والسّلوكات والرغبات والآمال والعزيمة والفكر وكفاءة الشخصيّة بالنسبة لهدفها، وما يتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء وانطواء، وما وراءهما من عُقد نفسية محتملة.

ويظهر البعد النّفسي من خلال انفعال الشخصيّة بالأحداث وصمودها أمامها وثباتها، أو تذبذبها إزاءها.[2]

يرى **محمد فوزي مصطفى** أنّ الشخصيّات في مسرح الطّفل سواءً كانت بشرية أم غير بشرية، تعتبر من العناصر الأساسيّة الّتي تُبنى عليها المسرحيّة، لذلك يستحسن أن تكون واضحة المعالم وبعيدة عن التعقيد، بحيث يكون من السّهل على الطّفل إدراك حقيقتها وسلوكها، ومن المهم أن تكون تصرفات كل شخصيّة وكلامها في انسجام مع طبيعتها، ويكون عدد الشخصيّات الأخرى بخصائص بارزة حتى لا يخلط الأطفال المشاهدون بينهما. والكاتب النّاجح هو الّذي يستطيع أن يحقق نوعًا من التعاطف بين قرائه أو المشاهدين، وبين بعض الشخصيّات المحبوبة، الخيّرة المرسومة، بعناية وإحكام بصورة تقنع الأطفال وتستهويهم.[3]

وعليه نستنتج أنّ الشخصيّة تمثل عنصرًا مهمًا وأساسيًا في المسرحيّة، فبواسطتها يتمكن الطّفل من استقبال أحداث المسرحيّة استقبالاً فيه لمسة من التّشويق، فالأطفال هم دائما في ترقب واهتمام كبيرين لشخصية البطل، كيف تكون، وما الوضع الذّي ستؤول إليه.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 59.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص ص 59، 60.

[3]– ينظر: محمد فوزي مصطفى، دراسات في مسرح الطفل (تنظيرا وتطبيقا)، ص 52.

3-1- الصّراع:

يعرف **معجم المصطلحات المسرحيّة** الصراع على أنّه«حصيلة للقوات المتصارعة في الدراما، وهو يعرض صراع شخصيتين، أو أكثر، أو رؤى للعالم أو حالات تجاه نفس الوضعيّة»[1]، وعليه يعدّ الصراع من أهم العناصر الفنيّة في المسرحيّة الموّجهة للطّفل لأنّه يُعطي المتعة الذهنيّة والوجدانيّة للمشاهدين، ويمثّل الصراع المظهر المعنوي لها، وتكمن أهميته في كونه موّلد الحركة المسرحيّة، إذ هو الّذي يحييها وينعش روحها، فيثير انفعال المشاهدين ويحرك عواطفهم.[2]

ويرى **عيسى عمراني** أنّ مسرحيات الأطفال ينبغي أن تحتوي على الصّراع الّذي يتماشى مع مجالات الطّفل واحتياجاته واهتماماته، وبهذا يكون الصّراع دعامة أساسية في مسرحيّة الطّفل، وقد يكون هذا الصّراع داخليًا في نفس البطل، أي صراع قائم بين نقيضين مثل الصراع بين الخّير والشّر في مسرحية **الإنسان والشيطان**، كما يمكن أن يكون صراعًا خارجيًّا بين شخصية وأخرى أو بين الإنسان والحيوان، أو بين الحيوان والأشياء، مثلاً مسرحية **خضراء يا بلادي خضراء**[3]للكاتب **يوسف الغزو**، حيث يظهر الصراع في هذه المسرحيّة بين شخصيتين "الطّبيب نشمي ومدير المستشفى عماد" في بداية الحدث المسرحي.

كما أشار كذلك **عيسى عمراني** في هذا المجال إلى الابتعاد قدر الإمكان عن الصراع الذّهني في مسرح الأطفال، لأنّ الطّفل يهتم بالحركة المسرحيّة المجسمة أكثر من اهتمامه بالصراع العقلي، مثلاً في مسرحية **ندى والقمر**[4] يتمحور موضوعها حول "ندى" وهي الشخصيّة

---

[1]– أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص 114.

[2]– ينظر: عيسى عمراني، المسرح المدرسي، ص 60.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 61.

[4]– ينظر: نفسه، ص 61.

الرئيسيّة في المسرحيّة حيث كانت أمها دائما تحسب ابنتها مجنونة لأنّها تتكلم مع القمر، فكان صراع بينها وبين نفسها، ولكن الأطفال لا يفهمون هذا الصراع الداخلي.

1-4- الفكرة:

يقصد بالفكرة ثمرة عمل العقل في الموضوع الّذي يعالجه الكاتب.

وتعدّ فكرة المسرحيّة عنصرًا من أهم العناصر الرئيسيّة في البناء الدرامي لأي عمل مسرحي، كونها تشكل محور الصراع الذي يديره الكاتب بين شخوص مسرحيته والمبنى الحكائي الّذي تنظم حوله الأحداث والمواقف والشّخصيّات ،وهي القيمة الجماليّة والمعرفيّة الّتي يضمنها الكاتب في نصه المسرحي، بناءً على مراعاته للخصائص العمريّة للطّفل، بحيث تقوم الأفكار في مسرح الطّفل على المثاليّات كالإخلاص والشجاعة والبطولة والعدالة والأمانة[1]. وعلى هذا لا يمكن تصور أي عمل مسرحي بدون فكرة سواءً كان موجّها للكبار أم الصّغار، وعلى هذا الأساس تعتبر فكرة المسرحيّة أو موضوعها روح المسرحيّة الرئيسيّة، فالمسرحيّة بدون فكرة واضحة تعبر عنها ما هي إلاّ مجموعة من الحركات والكلمات الّتي لا معنى لها ولا رابط فنّي بينها.

إنّ الفكرة الجيّدة كما يراها النّقاد والدارسون في هذا المجال، هي الّتي تتناول موضوعًا يثير انتباه الطّفل ويستهويه، لذلك فإنّ المسرح الموجّه للطّفل يتطلب التقاط الأفكار الملائمة وتجسيدها في شكل يبدو وكأنّه غاية في التّشويق والوضوح، حيث تصب في اهتماماته الحياتيّة والعلميّة والتربويّة لتكون بذلك فكرة قريبة من حياة الطّفل.[2]

إضافة إلى ذلك يذكر **محمد فوزي مصطفى** ضرورة تحديد الفكرة الأساسيّة الّتي تدور حولها المسرحيّة الموجهّة للطّفل حتى يتسنى للكاتب الّذي يكتب في هذا المجال وضع باقي

[1]– ينظر: د/ محمد فوزي مصطفى، دراسات في مسرح الطفل تنظيرا وتطبيقا، ص 50.

[2]– ينظر: حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار الهلال، بيروت، لبنان، د.ط، 2002، ص 32.

عناصر المسرحيّة. ولا شك أنّ الفكرة الجيّدة هي الّتي تمنح المؤلف الفرصة لكي يبرز أمام المشاهدين معنى الحياة كما يراها هو، وتمنحه كذلك الفرصة المناسبة لكي يعبر بفنه هذا على المعنى من خلال المواقف المسرحيّة الّتي يستخدمها للتأثير الفنّي والأخلاقي للمسرحيّة، فبدون فكرة أساسية يتفكك العمل الفنّي ويصعب فهمه، كما يضعف تأثيره على المشاهدين، ويفضّل أن يوحي المؤلف بفكرة المسرحيّة من خلال الأحداث والمواقف الّتي ينظمها تنظيمًا فنّيًّا لإبرازها على خشبة المسرح، وإذا خلت المسرحيّة من الفكرة الأساسيّة يحكم عليها بالفشل.[1]

يتضح مما سبق أنّ الفكرة هي لب المسرحيّة، وفي النّص المسرحي الموجّه للطّفل يشترط وجود فكرة جيّدة من حيث انتقائها من قبل الكاتب حتى يفصح المجال للأحداث كي توضح مقاصد وأهداف المسرحيّة، وبهذا يتسنى للطّفل وهو يقرأ هذه المسرحيّة أن يحس بالمتعة والتشويق اللّذان يمكنانه من اكتساب ملكة التذوق الجمالي للنّص المسرحي.

1-5- البناء الدرامي والحبكة:

بعد أن يجمع الكاتب العناصر الأساسية السالفة من فكرة وشخصيات وصراع ،يقوم بتنسيق هذه العناصر ونسج خيوط الأزمة، وذلك من خلال تأزم الأحداث التي تنمو وتتطور وتتعقد تدريجيًّا، إلى أن تصل إلى ذروتها، ثمّ تبدأ بالانفراج شيئًا فشيئًا حتى تصل إلى الحلّ النهائي الحتمي، الّذي لا افتعال فيه[2]، ونذكر على سبيل المثال مسرحية **سالم والشيطان** للكاتب **عز الدّين جلاوجي** الّتي كانت فكرتها أنّ الشيطان يوسوس "لسالم" كي يضله عن

[1]– ينظر: محمد فوزي مصطفى، دراسات في مسرح الطفل(تنظيرا وتطبيقا)، ص 50.

[2]–ينظر: عيسى عمراني، المسرح المدرسي، ص 61.

طريق الخير، ثم يبدأ الصراع بين الخير والشّر حتى تصل إلى ذروتها ثم تبدأ في الانحدار للوصول إلى الحلّ.[1]

ويقوم البناء الدرامي على مقومات ثلاث هي: وحدة الموضوع، ووحدة الإطارين الزماني والمكاني، ووحدة الجوّ المسيطر على المسرحيّة، ومعقولية الأحداث مثل أن يجعل الفصل الأوّل منها لعرض الشخصيّات وبيان المشكلة، والثاني لعرض الأزمة، والثالث للحل أو النهايّة، هذا كله حتى تنسجم في ذهن الطّفل. وفي البناء الدرامي لمسرحيات الأطفال يكون بعيدًا عن التعقيد وتشابك الأحداث، وكل ما يجعل المسرحيّة تعلو على مستوى الأطفال، كما يلزم على الكاتب أن يراعي قدرة الأطفال، على التّتبع والتّذكر، والفّهم والاستيعاب والرّبط بين الأحداث المختلفة...، بالإضافة إلى هذا يتطلب البناء الدرامي انسجامًا عامًا يجمع بين أجزاء الموضوع بطريقة منطقيّة مقنعة، ومحكمة الّذي ينتج عنه بعد ذلك ما يسمى بالحبكة.[2]

ويعرف **إبراهيم حمادة** الحبكة على أنّها «التّنظيم العام للمسرحيّة، ككائن متوحّد، إنّها عملية هندسيّة، وبناء أجزاء المسرحيّة وربطها ببعضها، بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنيّة وانفعالية معيّنة، وعلى هذا فكل مسرحية -حتّى لو كانت عبثية- لا تخلو من الحبكة أي من الاشمال المرتب على شخصيات وأحداث، ولغة وحركة موضوعة في شكل معين».[3]

وهناك رأي آخر يرى أنّ الحبكة في مسرح الطّفل عبارة عن التقاء مجموعة من الأحداث الفرعيّة في ضفيرة واحدة لتشكل حدثًا كليًّا في حبكة فنيّة مناسبا لمستوى الأطفال، وتتجلى من خلال عقدة قريبة إلى فهم الأطفال.[4]

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 61.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 61.

[3]– د/ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 93.

[4]– ينظر: محمد فوزي مصطفى، دراسات في مسرح الطفل (تنظيرا وتطبيقا)، ص 57.

وتنقسم الحبكة حسب ما ذهب إليه **إبراهيم حمادة** إلى عدّة تقسيمات:

التقسيم الأول:

- **حبكة بسيطة:** تضم أجزاء الحدث البسيط دون تعقيد مثل مسرحية **الصلاة لوقتها** فهي تضم أحداث بسيطة تجرى بين الأب وأبناؤه.
- **حبكة معقدة:** تتداخل أجزاؤها مع الحدث المركب، فهي لا تتلاءم مع سن الصّغار، لأنّ الطّفل إن لم يعجبه مضمون المسرحيّة فلن يبقى متواصلاً معها.
- **حبكة مزدوجة:** تقدم بناءً متوازنًا للحدث الرئيسي وبين الأحداث الفرعيّة مثل مسرحية **فتاة الأسطورة** الّتي كانت حبكتها مزدوجة بين "صارة" و "السّاحرة" ثم بين "الجنيّة" و "صارة".

أما**التّقسيم الثّاني** فبدوره ينقسم إلى نوعين:

- **حبكة اكتشافية:** تدور أحداثها حول محاولة التّعرف على مجهول، لأنّ الأطفال يحبون أن يسبحوا بخيالهم في هذا الجوّ المليء بالمفاجآت.[1]
- **حبكة اعتيادية:** وتقوم على بناء تقليدي للحركة الدراميّة، ويظهر التتابع المعهود بداية ووسط ونهاية، مثل **وسوسة الشيطان** بعدها يبدأ الصّراع بالنّمو بين الخير والشّر، وفي الأخير نصرت الخير.[2]

ويتضح لنا مما سبق أنّ الحبكة البسيطة المترابطة المحكمة هي الأقرب إلى عالم الطّفل، على خلاف الحبكة المزدوجة الّتي غالبًا ما تفشل، لأنّ الازدواج في الحبكة ينطلق من الازدواج في الحدّة، وفي ذلك تعقيد يفوق مستوى الطّفل.

1-6- الإيقاع المسرحي والتّوقيت:

[1]- ينظر: د/ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ص 93، 94.

[2]- ينظر: عيسى عمراني، المسرح المدرسي، ص 62.

وهما عنصران أساسيان من عناصر البناء الدرامي في المسرحيّة ،ولهما ارتباط وثيق فيما بينهما، ويكمن الإيقاع في العلاقة بين الفقرة والفقرة الأخرى الّتي تليها مثلاً وحدة الحدث هو القادر على تقسيم المسرحيّة وتحديد مسارها، والأنسب للأطفال هي مسرحية ذات الفصل الواحد، وحتّى داخل الفقرة الواحدة بين كلماتها ومدلولاتها.[1]

كما يظهر كذلك الإيقاع المسرحي في علاقة المشاهد فيما بينها، وكذلك في الأحداث وفي الشخصيّات وفي الفصول، وللتوقيت دور في نجاح هذا الإيقاع، إذا أحسن المؤلف توقيت توقيع الحدث، أو دخول شخصية، أو لحظة التّعرف، أو تصعيد الحدث للذروة، وتقديم الحلّ أو نهاية حتى بدايتها... فيجب المحافظة على الإيقاع العذب المحبب للبناء الدرامي لعمله المسرحي للأطفال[2]، فعلى سبيل المثّال في مسرحية **ندى والقمر** فهي مسرحية لا تطول فصولها، وكانت أحداثها متسلسلة كي تنسجم في ذهن الطّفل ويفهم الهدف والغاية الّتي ترمي إليها المسرحيّة لأنّ الطّفل ينجذب إلى مشاهدة المسرحيّة فإذا أعجبه مضمونها يبقى متواصلاً مع أحداثها حتّى النّهاية.

[1]– ينظر :المرجع السابق، ص 63.

[2]– ينظر : المرجع نفسه، ص 63.

2- الكتابة المسرحيّة الموجّهة للطّفل شروطها وخصائصها:

إنّ الكاتب المسرحي القدير هو الّذي يدرس جمهوره الصّغير، ويكون واعيا بسلوكات الطّفل الّتي يتصف بها (كالبراءة والجدية والعناد) وعاداته كالميل إلى اللّعب، وتقليد شخوص أخرى وتقمص أدوار البطولة والميل إلى الضحك والبكاء، حتى يتسنى له الكتابة للطّفل، وهنا تكمن القدرة الحقيقيّة لأي كاتب الّذي يستطيع التّخلص من عالمه الحاضر ليزور العالم الطفولي، والذي يساعده على تأليف نصوص مسرحية يراعي فيها طبيعة المرحلة العمريّة الّتي يمر بها الطّفل، وهذا ما أشار إليه **حسن مرعي** حين قال «فالكاتب الناجح هو الّذي يعيش وبداخله طفل كبير، لم يتنع بعد أمام ما كان يفرضه عليه عالم الرجولة».[1]

انطلاقا من هذا القول إنّ الكتابة المسرحيّة التي ينبغي أن تتوافر للأطفال أن تتناسب مع سنهم، وقد أكد الباحثون على هذه المسألة كثيرا، ومن بينهم نجد **وينفرد وارد** حين قالت «ما يقبله الأطفال في السن الخامسة يبدو تافها بالنسبة للأطفال في السن الحادية عشر، وما يهز مشاعر هؤلاء الأطفال يثير فزع الأطفال في الخامسة».[2]

كما يرى كذلك **فوزي عيسى** أنّه من المفيد أن تستعين المسرحيّة المقدمة بعنصر الفكاهة والإضحاك، إذا كان الموضوع المقدم يسمح بذلك، وفي هذا يقول **زكريا إبراهيم**«دلتنا التجارب الّتي أجريت على الأطفال على أن ثمة علاقة وثيقة بين الضحك والترقي النفسي عموما، بدليل أن الأطفال الّذين تتردد لديهم بكثرة حالات البكاء هم في العادة أقل ترقيا من غيرهم».[3]ويدل هذا القول على أن عنصر الفكاهة مرتبط ارتباط شديد بالنمو النفسي للطفل، وتمثل في بعض الأحيان دورا عظيما في سلامة العقل وضحته وقدرة الطفل على تفهم حقيقة الأشياء.

---

[1]– حسن مرعي، المسرح التعليمي، ص ص 26، 27.

[2]– وينفرد وارد، مسرح الطفل، ص 44.

[3]– أ/ فوزي عيسى، أدب الأطفال (شعر، مسرح الطفل، قصة)، ص 102.

يرى فريق كبير من الكتاب المسرحيين للطفل أنّ المسرحيّة ينبغي أن تفتح في بدايتها بالحكاية، وتختتم بها، وهذا راجع لما تمثله الحكاية في عالم الطّفل، فضلا عن استثارة خيال الطّفل وتشويقه، وبهذا تتزايد سرعة انجذابه وانفعاله بحدث المسرحية، وهذا ما أكده الكاتب* **ألفريد فرج** حين عالج بعض النصوص المسرحيّة الموجّهة للطّفل، ويظهر ذلك في مسرحية **رحمة وأمير الغابة المسحورة** الّتي حاول من خلالها تحقيق انجذاب الطّفل إلى مشاهدة المسرحيّة وذلك من خلال الاعتماد على عنصر التّشويق والإضحاك، واختيار عناصر الصراع بما يتناسب عقلية الطّفل.[1]

نستخلص مما سبق أنّ هؤلاء الكتاب جعلوا عنصري الحكي والتّشويق في الصدارة لكونها يؤديان دورًا هاما لجلب انتباه الطّفل، وضبط تركيزه على أحداث المسرحيّة، وبهذا يكون عنصر التشويق عامل هام يؤثر في نفسية الطّفل، وتتزايد سرعة انجذابه وانفعاله بالحدث، وهذا كله يتوقف على براعة الكاتب ومهارته والجهد الذي يبذله في سبيله.

بالإضافة إلى هذه المقاييس والشروط، تضيف **حنان عبد الحميد العناني** جملة من الاعتبارات تتضمن مجموعة من القيم الأخلاقيّة والتربويّة، الّتي تريد بها الكاتبة غرسها في كل طفل يتلقى هذا العمل بطريقة ممتعة ومشوقة، بعيدًا عن لغة النّصح والإرشاد والّتي نوجزها في الآتي:

2-1- الاعتبارات التربوية والسيكولوجية:

* ألفريد فرج كاتب مصري، ومن رواد كتاب المسرحيات، اسمه الكامل ألفريد مرقص فرج، وكانت له عدة نصوص مسرحية، تقلد عدة وظائف مثل مدير للمسرح الكوميدي، ونال جائزة "سلطان العويس" سنة 1992.

[1]– ينظر :المرجع السابق، ص 103.

يعتبر كاتب الطّفل مربي بالدرجة الأولى لذا وجب عليه أن يأخذ الاعتبارات التربويّة في الصدارة، من أجل تحقيق حبكة قصصيّة ممتازة أو دراما مثيرة أو حكاية مشوقة، والكاتب النّاجح هو الّذي يعرف كيف يوفق بين الأهداف الفنيّة وقواعد التربيّة السليمة.

2-2- الاعتبارات الأدبية التثقيفيّة:

لابد على كاتب الأطفال أن يكون ملمًّا بجميع العناصر الأدبيّة وغير الأدبيّة الّتي يمتاز بها كل جنس أدبي، حتّى يتسنى له تقديم عمل فني راق يتوافق مع مستوى الطّفل الّذي يكتب له. وبالتالي لابد عليه أن يعرف خصائص كل مرحلة عمرية، ويتوافق أيضا مع درجة نموه، ومدى ما وصل إليه من النضج العقلي.

2-3- الاعتبارات الفنية التكتيكيّة:

يقصد به معرفته الفنيّة باللون الّذي يكتب به، فإذا كان يكتب الشعر عليه معرفة المقومات الفنيّة للشعر، وإذا كان يكتب القصة عليه معرفة أركانها الفنيّة، وإذا كان يكتب المسرح عليه أن يكون ملمًّا بأصول الدراما وهكذا.

فالكاتب في هذا مجال يجب أن يكون واعيًّا بنوع الوسيط وله دراية بالتقنيّات الّتي يكتب بها مسرحية للطّفل، بحيث يلمّ بظروف تقديمها للطّفل ويرسم في خياله الرؤية الإخراجيّة لها، ويتصور وسائل عرضها من إضاءة وديكور...وحتى صفات الممثلين وتصرفاتهم على الخشبة، حتى يسهل المخرج تنفيذها بسرعة ويسهل على الطّفل مشاهدتها في عرض مشوق.[1]

ويرى **بشير خلف** أنّ الكتابة المسرحيّة الموجّهة للطّفل والأدبيّة بوجه عام، تتسم بمجموعة من الخصائص نوردها في النقاط الآتية:

[1]– ينظر: حنان عبد الحميد العناني، أدب الأطفال، ص ص 63، 64.

- تجنب الجمل الطويلة إلاّ للضرورة، مع الحرص على توزيع الجمل بين الأساليب الخبريّة والإنشائيّة بأنواعها.
- الحرص على تحاشي الكلمات الغريبة، وكذا تجنب المجازات البعيدة عن فهم الطّفل.
- اختيار الألفاظ السهلة الواضحة، والعبارات التي تؤدي المعنى دون تعقيد أو صعوبة، أي استعمال ألفاظ مألوفة عند الأطفال وتجنب الألفاظ الصعبة والثقيلة على السمع والنّطق والفهم.
- اختيار عناوين مؤثرة ومثيرة تجذب اهتمام الطّفل لقراءتها، أو مشاهدتها.
- استعمال الحوار المسرحي والقصصي الملائم.
- لابد أن يتسم الأسلوب بالوضوح، والجمال، فالأسلوب لا يقل أهمية عن المضمون في تحقيق الأهداف.
- استعمال التكرار لتأكيد الفكرة خاصة للأطفال الصغار.[1]

هذا بوجه عام ما يمكن أن يوفره الكاتب في كتاباته الموجّه للطّفل، حتى يتمكن من الإبداع لهذه الشريحة، باعتبار أنّه سيعمل على توصيل رسالة إنسانيّة من شأنها أن تربي وتوجه الطّفل الّذي سيكون مستقبلاً عماد الأمة.

[1]– ينظر: بشير خلف، الكتابة للطفل بين العلم والفن، ص ص 98، 99.

3- تقنيات العرض المسرحي الموجّه للطّفل:

إنّ العرض المسرحي يجعل من القصّة المكتوبة دراما لها كلّ المقوّمات الواقعيّة، والمواقف التي نواجهها في الحياة، ولكن الفرق بينهما هو أنّ المواقف التّي نواجهها في الحياة حقيقيّة بينما في الدّراما هي مجرّد تمثيل، هي مسرحيّة، ويتمثّل الهدف الإستراتيجي من كلّ عرض مسرحّي في تحويل النّص المسرحي إلى منظومة متناغمة من المؤثّرات المرئيّة والصوتيّة، الّتي تستهوي المشاهد، وتثير تأمّلاته وانفعالاته. والحياة الدراميّة لا تدبّ في عروق النّص المسرحي وأوصاله إلاّ عندما يتجسّد على منصّة المسرح من خلال التّمثيل والتّصميم والموسيقى والرّقص، وأمام الجمهور الّذي يتفاعل معه داخل مبنى أو مساحة خصّصت لمثل هذا العرض[1]، وفيما يلي نوضّح بعض تقنيات العمل المسرحي النّي تعمل على بعث هذه الحياة.

3-1- المخرج:Le metteur en scène

لا شكّ في أنّ نجاح العرض أو فشله يقع بالدّرجة الأولى على المخرج، لأنّ المخرج هو مهندس العرض المسرحي، وهو الوسيط الأكثر فعاليّة بين العمل الفنّي وجمهور الأطفال، الأمر الّذي يتطلّب منه فهم طبيعة وماهية قطبي العلاقة المسرحيّة بشكل جيّد واختيار أفضل الوسائل والأساليب لمدّ الجسور بينهما[2].

فالمخرج حسب **الدكتور عبد الرؤوف أبو السعد** هو الّذي يجسّد مطالب الطّفل وحاجاته وذلك بالتّفاعل مع النّص، وإذا كان المؤلّف هو الكاتب الموهوب العظيم الّذي يصّب أفكاره وتوجّهاته عن عالم الطّفل في قالب لغوي درامي، فإنّ المخرج هو المؤلف الموهوب الّذي يصّب هذا العمل اللّغوي الدّرامي في قالب تمثيلي، ويجسّده في أداء يبرز

[1]– ينظر: لينا نبيل أبو مغلي وآخر، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، (النظرية والتطبيق)، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، د. ط، 2007، ص 54.

[2]– ينظر: أحمد إسماعيل إسماعيل، مسرح الطفل من النص إلى العرض، ص 6.

أفكاره، ومعانيه، وتوجّهاته في ملامح وحركات وإشارات تدلّ على المعنى المقصود، وتتضافر كلّ هذه الإيقاعات مع الإضاءة، والدّيكور والملابس ليصوغ منها المخرج مسرحيّة متكاملة فهو الوحيد الّذي يستطيع أن يمنع الكتابة المسرحيّة، الحيوية والحياة والقادر على تكملة دور المؤلّف وتحويل كلماته إلى حركة.

أما أولى مهماته فتتمثّل في دراسة النّص دراسة عميقة، وفهم اتجاه المؤلّف والعمل على إبرازه، وتقديم للمتفرّج صورة صادقة للأفكار والمشاعر، التّي أوحت إلى المؤلّف بتصوير أحداث المسرحيّة وأشخاصها. كما يقوم كذلك بتحليل الشّخصيات التّي يرسمها المؤلّف تحليلاً دقيقًا، ويجعلها نابضة بالحياة.[1]

بينما يرى **أحمد إسماعيل إسماعيل** أنّه «على المخرّج أن يُعامل المتفرّج الصغير باحترام، وأن تربطه بهم علاقة حميميّة، وأن يقدم المعلومات الضّرورية لهم قبل العرض، وإشراكهم في عمله أثناء العرض».[2]

أي على المخرج أن تسوده علاقة مبنيّة على الحب والحنان مع جمهوره الصّغير، وأن يساهم في شرح المسرحيّة لهم قبل بدء عرضّها، ليتمكّنوا من فهم الموضوع الّذي تدور حوله المسرحيّة واستيعابه.

وعادة يكون المخرّج هو الّذي يختار النّص المسرحي الّذي يخرجه على المنصّة، والممثّلين الّذين سيقومون بأداء الأدوار، ويحدّد أبعاد التّصور البصري للعرض، ويفسّر لكلّ ممثل حدود دوره على حدّة، ثّم يجري تجارب التّدريب للمثّلين مجتمعين معًا، وبعد ذلك يشرع في تحديد نوعية السّرعة أو البطء في الحركة والإلقاء والموسيقى والإيقاع، حتى يصبح العرض في النّهاية متكاملاً، سواء على مستوى المعنى المراد توصيله أو الإحساس المراد

[1]– ينظر: عبد الرؤوف أبو السعد، الطفل وعالمه المسرحي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993، ص 191.

[2]– أحمد إسماعيل إسماعيل، مسرح الطفل من النص إلى العرض، ص 6.

إثارته، فهو مسؤول عن العمليّة المسرحيّة بكامل جوانبها منذ أن يتسلم النّص إلى آخر يوم للعرض.[1]

2-3- الممثل:L'acteur

المسرح فعل يؤدّيه الممثل وحده أمام الجمهور، فهو العنصر المحوري في العمليّة المسرحيّة، والّذي يختزل في أدائه جهود كل من ساهم في هذا العرض، هو حامل رسالة العمل المسرحي إلى المتلقي، ولذلك يرتبط نجاح العرض أو إخفاقه في مسرح الصّغار خاصة بمقدرة الممثل على أداء دوره بجودة، لأنّ المتفرّج الصّغير يندمج بقوّة مع الممثّل الجيّد، وينفر من الممثّل الّذي يخفق في أدائه، ويسخر منه، وقد يحوّل الصالة إلى مكان للعب والشّغب.[2]

يرى **الدكتور عبد الرؤوف أبو السعد** أنّ الممثّلين في مسرح الأطفال يمكن تصنيفهم إلى ثلاثة أنواع:

1- العرض الّذي يقوم بتجسّيده ممثلون كبار فقط (الكبار للصّغار).
2- العرض الّذي يقوم بتجسّيده ممثّلون كبار وصغار معًا (الكبار مع الصّغار).
3- العرض الّذي يقوم بتجسيده ممثّلون صغار فقط أي (الصّغار للصّغار).[3]

ويكون الممثّلين مختصّين على علم بطريقة التّعامل مع الأطفال وبالأمور التّي تعجبهم والتي تشغلهم، فيحاولون قدر الإمكان الوصول إلى قلوبهم باستعمال أساليب فكاهيّة ومرحة وشخصيّات محبوبة لديهم مثل الشّخصيات الحيوانيّة التّي تلعب دورا كبير في جلب انتباه الأطفال نظرا لحبّ الأطفال لها، وبهذا يكون الممثّل مطالبا بالتعرف على الصّفة الغالبة على الحيوان أو الشيء المراد تمثيله ويؤدّيها بصدق ووضوح ويتمّ تمثيل كل شخصيّة

[1]– ينظر: لينا نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في تعليم الطفل (النظرية والتطبيق)، ص 58.
[2]– ينظر: أحمد إسماعيل إسماعيل، مسرح الطفل من النص إلى العرض، ص 7.
[3]– ينظر: د. عبد الرؤوف أبو السعد، الطفل وعالمه المسرحي، ص 193.

حيوانيّة حسب طبيعتها أيضا، فالذّئب يمثّل الحيلة والأرنب الخوف والأسد القوة والكلب الوفاء...الخ.[1]

3-3- الديكور والمناظر:Décoration

لم تؤلّف مسرحيّات الأطفال لتقرأ فحسب، مثلها مثل القصص، بل أُلفت لتمثّل، ولتمثيلها لابد من توفّر مناظر تتناسق ومضمون هذه المسرحيّات، إذ تشكل المناظر عنصرًا هاما في المسرحيّة، فهي تؤثّر في الطّفل بشكل كبير وتثير اهتمامه، لأنّه يميل بطبعه إلى الأشكال والألوان المتنوّعة.[2]

ذهب **جمال محمد نواصرة** في تعريفه فنّ الدّيكور المسرحي على القول بأنّه «فنًا خلاق إبداعي ليس الهدف الرئيسي منه الجمال والإبهار الفنّي، بل إظهار المعاني العميقة باستخدام الشّكل المناسب واللّون المناسب»[3]، يعني هذا الديكور إبداع خلقي لا يسعى منه المخرج إلى تزيين الخشبة فقط، بل من خلاله يستطيع الطّفل أن يفهم الموضوع والمعنى العام للمسرحيّة، فهو بمثابة علامات تعتمد على تلخيص المعنى، وذلك بالاعتماد على أشكال وألوان زاهية، بشرط أن تكون مناسبة.

أما **لينا نبيل أبو مغلي** تعرف المنظر الّذي يقام على خشبة المسرح بأنّه «مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من الخشب والقماش أو البلاستيك أو من خامات أخرى، لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي على أن تربط إيحاءاته بمضمون النّص المسرحي، فالمنظر هو الوحدة الفنيّة التّي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجماليّة والدّراميّة»[4]، أي للمنظر المسرحي

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 194.

[2]– ينظر: لينا نبيل أبو مغلي وآخر، الدراما والمسرح في تعليم الطفل (النظرية والتطبيق)، ص 54.

[3]– جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل، (النظرية والتطبيق)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2003، ص 229.

[4]– لينا نبيل أبو المغلي، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، ص 56.

قيمة فنيّة وجماليّة تبعث في نفس المشاهد الارتياح والتّذوق الجمالي، كما يساهم في إعطاء شكل مناسب للمكان المسرحي الّذي يوحي الي مضمون النص. كما أضافت الكاتبة على مخرج مسرحيّات الأطفال أن يختار مسرحيّة ذات منظر افتتاحي جذاب، هذا إن لم يكن النّص قد أشار إلى تقديم حجرة غير مرتبة أو ما شابه ذلك.[1]

مميزات المنظر المسرحي:

- أن يكون المنظر قابلاً للتقسيم إلى وحدات مختلفة.
- أن يكون خفيف الوزن لكي يسهل حمله.
- أن يكون سهل التّركيب والفّك لسرعة التّغيير.[2]

وظائف الديكور المسرحي:

يرى **جمال محمد نواصرة** أنّ للدّيكور عدة وظائف أهمها:

- **تحديد المعالم الخلفية:**

إنّ عدم وجود خلفيّة ما تحدّد حدود المشهد وراء الممثّلين، يجعل الطّفل مشتّت الذّهن، لا يعرف المكان الّذي تجري فيه الأحداث، فوجود الدّيكور يحدّد المعالم الخلفيّة للمسرحيّة.

- **نقل المعلومات:**

إنّ المشهد المسرحي هو أول شيء يقع عليه نظر الأطفال بعد فتح السّتارة، وإذا لم يشاهدوا منظرا معيّنا واضح المعالم يعبر عن جوّ المسرحيّة وطابعها، فإنّهم سيكونون مضطرّين للانتظار

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 57.

[2]– ينظر: جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطّفل، (النظّرية والتّطبيق)، ص 234.

وسماع الحوار الّذي يدور بين الممثّلين لكي يتعرّفوا على المكان الّذي تجري فيه الأحداث، لذلك فالدّيكور ينقل للمشاهد المعلومات الضروريّة حول المشهد المسرحي.[1]

- **الجوّ العام للمسرحيّة:**

يتمثل في الطّابع العام للمسرحيّة: كوميدي، تراجيدي، استعراض... فحينما يرى الطّفل المشاهد المنظر المسرحي الّذي أمامه فإنّه يستطيع أن يتعرّف على الجو العام للمسرحيّة ويستطيع تحليل الرّموز التّي أمامه في دّيكور المسرحيّة، فعندما يرى الطّفل رموزًا تدلّ على القتل والدّم واللون الأسود الّذي يسيطر على المنظر، فإنّه ينتابه الشعور بالخوف والهلع، أما إذا رأى الألوان الزّاهية والإضاءة البّراقة الملّونة والمناظر الخلاّبة،فإنه سيشعر بالرّاحة والطمأنينة.

- **القيم الجماليّة:**

إنّ المنظر المسرحي بحاجة ماسّة للّمسات الفنيّة والجماليّة التّي تبعث في نفس المشاهد الارتياح والتّذوق الجمالي، لكن المغالاة في التّكلف والإبهار الزائف والألوان المتعدّدة يشغل الطفل في تفاصيله عن متابعة الأحداث، فالدّيكور عنصر مساعد على إبراز المعنى.

- **وسيط الإخراج:**

تعتبر هذه الوظيفة من أهم وظائف الدّيكور التّي تخدم الإخراج المسرحي بكلّ عناصره، فتوظيف الدّيكور جيدًا من شأنه أن يحقّق عدّة أهداف رئيسية منها:

أ- الإيحاء بالواقعيّة المسرحيّة.

ب- يعطي مساحات كبيرة للحركة.

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 231.

ج- يساعد المخرج على عمل تشكيلات جماعية وفردية جميلة ومؤثرة.[1]

مواصفات الدّيكور المسرحي المناسب لمسرحيات الأطفال:

هناك بعض مواصفات الدّيكور التّي على مخرج المسرحيّة أن يعمل بها منها:

- أن يكون الدّيكور مناسبًا لجو المسرحيّة، وأن يكون معبّرا عن أفكارها ومعانيها ببساطة ودون تعقيد.
- أن يكون جذّابا ذا ألوان جميلة.
- أن يكون متناسبًا مع حركة الممثّلين على خشبة المسرح وأماكن دخولهم وخروجهم.
- أن يكون متناسبًا مع الإضاءة المسرحيّة من حيث الألوان المستخدمة فيه، والمكان المناسب له.
- أن يكون مرئيًّا من قبل المشاهدين (الأطفال) بكل سهولة.[2]

فالدّيكور النّاجح هو الّذي يعطي المتفرّج (الطفل) فكرة عن موضوع المسرحيّة، ويضعه في جوّها، الزّماني والمكاني بمجرّد رفع السّتار.

3-4- الإضاءة:Lighting

الإضاءة المسرحيّة فنّ ظهر منذ عهد الإغريق والرّومان، حيث كان المسرح يعتمد على أدوات يدويّة كالمشاعل، والمصابيح التقليديّة وحتّى الشّموع، وبتطوّر الزّمن واختراع الكهرباء صار المسرح يعتمد على إضاءة في غاية التّعقيد، وذلك باستعمال تقنيات متطوّرة.[3]

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 232.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 235.

[3]- ينظر: د. حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل (منهج وتطبيق)، ص ص 44، 45.

إذ لا يمكن تصوّر عرض مسرحي دون إضاءة، فمن خلال الإضاءة يستطيع الفنّان أن يقدّم عملاً فنياً على خشبة فارغة، ولا تقتصر على إنارة خشبة المسرح ليشاهد المتفرج ما يجري عليها بوضوح، بل تتعدّاه إلى تصوير الجوّ العام للمسرحيّة.

ذهب **محمد حامد علي** في تعريفه فنّ الإضاءة في كتابه "الإضاءة المسرحيّة" إلى المعنى الّذي تحمله الكلمة قائلاً،« كلمة إضاءة تطلق على إنارة المسرح وفقا لنظام مدروس وهدفه معين»[1]، فمصمم الإضاءة يحتاج إلى خبرة كافية عند عمليّة تصميم العروض المسرحيّة الموجه للأطفال، ويكون ذلك وفق اتباع مجموعة من القواعد المدروسةمن قبل.

أما عن وظائف الإضاءة فيلخّصها الدكتور **محمد حامد علي** فيما يلي:

الكشف عن الحالات الدّرامية وتنويعها والعمل على تفاعلها مع العناصر الأخرى، وتشكّل تكوينات جماليّة تغذي المتلقّي (الطفل) من خلال انسجامها مع المنظر، الأزياء، المكياج، الشّعر المستعار وباقي العناصر الأخرى التّي تساهم في تكوين جمالية العرض المسرحي.

فالإضاءة المسرحيّة تساعد على تركيز انتباه الأطفال وتوجيه أنظارهم إلى كل ما هو جذّاب وهام على خشبة المسرح وإغفال ما عداه[2]، كما تساهم في إعطاء الأطفال رؤية واضحة، يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم، وإن إشعاع الضوء المسلط على الممثلين يوضح معالمهم ويحدد أبعادهم، فأزياؤهم تمتص جزءً من هذا الضوء، وأما الجزء المتبقي فينعكس في إشعاعات متوازية إلى شبكية العين، فتتم الرؤية للأشكال بفضل هذا الضوء.[3]

ذكرت **حنان عبد الحميد العناني** في هذا المجال أن عروض الأطفال إذا قدّمت في وضح النهار، فيفضّل في مثل هذه الحالات الاعتماد على الإضاءة الطّبيعية، فهي الأنسب

[1]– د. محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، طبع على نفقة جامعة بغداد، القاهرة، د.ط، القاهرة، 1975، ص 8.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص ص 9، 10.

[3]– ينظر: نفسه، ص 12.

في مسرح الطّفل. أما إذا قدم العرض في المساء، فهنا يحتاج المسرح إلى إضاءة صناعيّة، بحيث يمكن استخدام ألوان المرشحات الضّوئية، أو استخدام الشرائح التي يتّم وضعها على جهاز الإضاءة، فيمكن أن تزوّد خشبة المسرح بموج البحر، الحريق، المطر، السّماء، وغيرها من المناظر، كما يمكن استخدام البروجكتر في مواضعه المناسبة، حيث يجعل من العرض المسرحي صورة رائعة لدى الأطفال وتزيد في استمتاعهم بكلّ ما يراهم، وعند تغيير الدّيكور لا ينبغي أن يستعمل الظّلام الكامل، لأن هذا يؤدي بالطفل إلى الخوف والهلع.[1]

من أهداف الإضاءة في المسرح:

- الّتعبير عن الزمان (ليلا، نهارا).
- التّعبير عن المكان (قصر، حديقة، مدرسة، ملعب...).
- الّتعبير عن الجوّ النفسي للشخصيّات (حزن، فرح، حب، ظلم...).
- التّعبير عن فصول السّنة (صيف، شتاء، خريف، ربيع).
- إبهار المتفرّجين ولفت أنظارهم وتحريك مشاعرهم وعواطفهم.
- إبراز الحجم والمسافة.[2]

أما فيما يتعلق فللّون، فاللّون علاقة وثيقة تربط بينه وبين الإضاءة، ذلك لأنّ الأطفال يتأثّرون بالألوان كثيرا، ويتجاوبون مع الألوان الزّاهية بصفة خاصة، فهم يحبّون الألوان المزركشة التّي تفتح نفسيتهم، وتجعلهم يستقبلون العرض المقدّم لهم بصدر رحب، ولا يحبون الألوان الدّاكنة كالأسود والأزرق القاتم، لأنها في نظرهم تخلق لديهم جوا من الحزن.

بينما يذهب **جمال محمد نواصرة** إلى أنّ للألوان دلالات مختلفة، فهناك ألوانًا تعطي إحساسا بالهدوء وتعبّر في انسجامها على السّعادة والانشراح، بينما هناك ألوان أخرى تعطي إحساسا بالكآبة والملل والحزن والعنف.[1]

---

[1]– ينظر: د. حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل (منهج وتطبيق)، ص 45.

[2]– ينظر: جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطّفل (النظّرية والتّطبيق)، ص 236.

كما أنّ كل لون من الألوان يعبّر عن فكرة ما، ويختلف التّعبير من مجتمع لآخر، ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى، لأنّ اللون له قوّة التّأثير على عملية التّذكر، كما تقوم بخاصّية جذب الانتباه وفرض إحالته على المتلقّي، فاللّون الأبيض في المجتمع الجزائري هو رمز للصفاء والنّقاء والسّلام والتّواضع، بينما في المجتمع الهندي يرمز إلى الحزن.

من هنا يمكن القول إنّ الإضاءة تعدّ أكثر العناصر المثيرة في العمليّة المسرحيّة، نظرا للدّور الّذي تلعبه في التّجسيد الدّرامي على الرّغم من تداخلها مع بقيّة عناصر العرض الأخرى.

3-5- الملابس:Costumes

إذا كان للدّيكور والإضاءة أشكال وألوان، فالملابس هي الأخرى لها أشكال وألوان، وتعدّ هي الأخرى عنصرًا أساسيًّا من عناصر التّكوين المسرحي والمرتبطة بالشّخصية، وأكثر العناصر التّي تقدّم للمتلقّي أفكارًا مباشرة حولها، والتّكوين الجمالي للأزياء يكتمل معه الشّخصيّة التّي يؤدّيها الممثل، حيث تساعد على إحساس الممثّل بالدّور الذي يؤدّيه ويتقمّصه، وأسلوب تصميم الملابس في أي عرض مسرحي هو تجسيد خارجي لمضمون المسرحيّة، ويحبّذ إلى الأطفال الملابس البّراقة واللاّمعة والمزركشة، فهم يركّزون اهتمامهم على اللّون أكثر من الزي الذي يرتديه الممثّل، لهذا المخرج يستعمل الحرير وكل ما يبرق ويبهر الأطفال، والأقمشة

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 238.

* اللّون الأحمر: يدل على العنف، الحب، الدّم، النّار...

اللّون الأزرق: يدل على الخيال، الأحلام، الأمل، الذكاء...

اللّون الأبيض: يدل على البراءة، الفرح، الوضوح...

اللّون الأسود: يدل على الموت، النّدم، التّقشف...

اللّون الأخضر: يدل على النّقاء، الحياة، النّماء...

اللّون الأصفر: يدل على الغيرة، الجبن، الانحطاط...

الذّهبية والفضّية كما تضفي الأقمشة المنقوشة على الملابس أناقة أروع، أما التّفاصيل فليس لها قيمة كبيرة على المسرح، والأطفال أقلّ اهتمامًا بها من الكبار.[1]

يرى **بلقيس علي الدوسكي** أنّ الأزياء المسرحيّة أثناء العرض تجسّد من خلال الشّخصيّة المتفاعلة ضمن الأحداث مع العناصر المسرحيّة الأخرى، إذ تعبّر أشكالها وألوانها وتصميمها عن فكرة المسرحيّة، وعند مشاهدتها من طرف الأطفال تكون دليلهم، بالإضافة إلى إرشادهم نحو تكوين فكرة حول أحداث المسرحيّة وتمدهم بالمعلومات الكافية عنها، وتساعد الأزياء المسرحيّة على تنوير وإيضاح الشّخصّيات الإيجابيّة والشّخصّيات السّلبيّة، لذلك على مصمّم الملابس الابتعاد عن الغموض في تشكيل الأزياء الموجّه نحو شريحة الأطفال لأن مستوى إدراك المتلقي (الطّفل) بسيط ويعتمد بدرجة أساسيّة على الجانب البصري لديه.[2]

بينما ذهب **فيلب فان تيغيم** في كتابه "تقنية المسرح" أنّ الممثّلين يلبسون أزياء غريبة الشكل ومتعدّدة الألوان تشبه أزياء الرّسوم المتحرّكة، فذلك يدخل الطّفل في عالم العجائب الممتع ويبعده عن عالم الأمر والنّهي، وكأنّ الممثّلين أصدقاء لهم يفهمون مشاعرهم، فيضعون قبّعات غريبة كبيرة مزركشة وأزياء مليئة بالألوان الزّاهية.[3]

6-3- الماكياج: Le Maquillage

[1]– ينظر: د. حنان عبد الحميد العناني، الدّراما والمسرح في تعليم الطفل (منهج وتطبيق)، ص 46.

[2]– ينظر: د. بلقيس علي الدّوسكي، دور سينوغرافيا مسرح الأطفال على الطّفل الممثل والمتلقي، العدد الثّالث والسبّعون، جامعة بغداد، 2012، ص ص 574، 575.

[3]– ينظر: فيلب فان تيغيم، تقنية المسرح، تر: بهيد شعبان، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1973، ص 29.

يلعب الماكياج دورًا حيويًّا في تصميم ملامح الوجه بما يتّفق مع خصائص الشّخصيّة، حيث يساعد على توضيح معالمها، كشخصيّة المهرج، والساحر، أو العفريت... وفنان الماكياج يساعد الممثّل على تعميق طاقاته التعبيريّة بخطوطه التّشكيليّة القويّة، أمّا أخصائي الماكياج يراعي ألاّ يكون الماكياج مرئيًّا لصفوف المشاهدين الأولى إلاّ أنه يجب أن يكون بارز بشكل كاف لإحداث الأثر المطلوب في عيون المشاهدين الأكثر بعدًا.[1]

يضع الممثّل الماكياج لتظهر ملامحه بشكل أفضل، ولأنّ انعكاس الإنارة على الوجوه تبديها شاحبة وكذلك لإثارة إعجاب الجمهور، خاصّة الصغار منهم، لأنّهم يحبّون الألوان والتّنكر، و في هذا يقول **فيلب فان تيغيم**«الحد الأدنى من الماكياج يتألّف من صبغة خفيفة ضروريّة لمنع الوجه من أن يظهر شاحبًا، وعن طبقة رقيقة من البودرة تتجنب اللّمعان...»[2]، فالماكياج يلعب دوراً كبيراً في إخفاء بعض العيوب الظاهرة على وجه الممثّل كمنع ظهور سمات الّتعب أو الحزن مثلا، كما يساهم كذلك في توضيح الحالة الجسميّة للممثل كالمرض أو الصحّة.

يرى بعض الباحثين أن عمل الماكياج المسرحي يتطلب بعض الخطوات أهمها:

- خلع الممثل لثيابه الأصليّة وارتداءه ملابس الشّخصيّة التّي يمثّلها.
- غسل الوجه بالماء والصابّون ثم تجفيفه لكي يغطى الوجه بالمكياج وهو يحتوي على الغبار والعرق.
- وضع طبقة من الزّيت على الوجه قبل عملية المكياج لكي لا يترك المكياج آثارا سلبيّة على الوجه.

[1]– ينظر: حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، ص 47.

[2]– فيلب فان تيغيم، تقنية المسرح، ص 30.

- وضع طبقة من صباغ يكون لونه مشابها للون البشرة للشّخصيّة التي سيمثّلها الممثّل، وكذلك طلاء الرّقبة واليدين وأي منطقة من جسم الممثّل التّي يمكن للجمهور أن يراها.
- وضع أي مواد تتكريّة أو إضافة صفات جديدة لبعض أجزاء جسم الممثّل مثل الحروق، الصّلع، أو المبالغة في الأنف، الأسنان...
- التّعرف على ملامح الشّيخوخة.
- عند تركيب الشّارب أو الذّقن فإنّه من الضّروري تنظيف المنطقة جيّدًا ثم يوضع لاصق ونتركه لعدّة ثوان، ثم يتمّ بعد ذلك تركيب الشّارب أو الذّقن جيّدًا، والتأكد من لصقه حتى لا يسقط أثناء عمليّة التّمثيل، ويمكن رسم الشّارب أو الّذقن بالقلم الخاص لهذا الغرض.[1]

مثلا لإظهار بعض الجروح أو آثار الضّربات يتمّ لصق بعض القطع الجلدّية وتلوينها، ويمكن وضع بعض الألوان القاتمة للدّلالة على آثار الضّربات والكدمات، أمّا التّشوّهات في الفم أو الأنف فيمكن لصق بعض القطع الجلديّة المناسبة جيّداً وتلوينها بنفس لون البشرة، أما بالنسبة للشّاب الّذي يمثل دور عجوز، إذا كان العجوز طيّبًا توضع له لحية بيضاء وشارب أبيض، وبشرته تميل للّون الأبيض، وإذا كان العجوز شريراً توضع له لحية سوداء وشارب أسود، وبشرته تميل إلى اللون الأسود.

ومن هنا يمكن القول إنّ الماكياج يؤدّي دورا كبيرا في مسرح الطّفل من حيث توضيح معالم الشخصية.

[1]– ينظر: جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل، (النظرية والتطبيق)، ص ص 249، 250.

7-3- الموسيقى والمؤثّرات الصّوتيّة:Les effets sonores et la musique

استخدمت الموسيقى منذ العصور القديمة، واتّصلت بالمسرح اتّصالا مباشرًا ووثيقا، وهي تضفي مع الدّيكور في المسرح جوًّا ساحرًا جميلاً، فمنذ العصر القديم حضر الصّوت في المسرح، إمّا في شكل موسيقى بواسطة مغنيّين وموسيقيّين يقدّمون الفقرات الإنشادّية في المسرحيّة، أو بواسطة صناعة المؤثّرات الصّوتيّة التّي تحيل إلى الظّواهر الطبيعية مثل الرّعد، البرق، الزّلزال...

وتستخدم الموسيقى على وجه الخصوص قبل بدء الفصل وذلك لتخلق بواسطة الأحداث جوًّا سيكون هو جو الفصل الّذي يلي، أمّا من ناحية اختيار النّصوص الموسيقيّة يكون بالاتفاق مع المخرج.[1]

كما يسهم الصّوت في التّواصل بين النّاس على اختلاف أعمارهم ولغتهم، فالشّخص قد يعرف أنّ شخصا آخر بحاجة للمساعدة من خلال الأصوات التّي يخرجها، والتّي تعبّر عمّا يريد ويحتاج، الصّوت عنصر رئيسي في دراما الطّفل، حيث أنّه يعمل على التّواصل بين الأطفال وينمّي إحساسهم بالإيقاع، كما تساعد الموسيقى على الأداء ومن المهمّ أن تكون ملائمة للنّص، وينبغي في مسرح الأطفال اختيار موسيقى مناسبة لتفتيح آذان الصّغار على عالم الجمال الصّوتي وتعينهم على الاستمتاع بالمسرح.[2]

إلى جانب المؤثّرات الصّوتيّة يرى الباحث **السعيد جاب الله** أنّ مخرج المسرحيّة يستنجد بتقنية أخرى يحبذها الأطفال كثيرا ألا وهي الموسيقى الحيّة التي تعزف في حينها لا المسجلة، لأنّها:

- أكثر تأثيرًا وجذبا لانتباه السّامعين.

[1]- ينظر: حنان عبد الحميد العناني، الدّراما والمسرح في تعليم الطّفل،(منهج وتطبيق)، ص 47.

[2]- ينظر: جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي، ودراما الطّفل، (النّظرية والتّطبيق)، ص 254.

- تزيد من تفاعل الأطفال الممثّلين.
- تبعث الحيويّة في العرض المسرحي.
- تصاحب التّمثيل أكثر وتراعي الصّوت.
- تعوّد الطّفل على رؤية الجوانب المختلفة للعمل الفنّي المتكامل وتساعده على تذوّق الموسيقى والتّفاعل معها من خلال الأحداث المسرحية.[1]

وأمّا عن الآلة التّي تغلب على الموسيقى المسرحيّة الموّجهة للطّفل، فهي البيانو والكمنجة لأنّ صوتهما أحنّ وألطف على أذن الطّفل «وتعزف الموسيقى بواسطة موسيقيّين موجودين في حفرة الأوركسترا أو في الكواليس، وفي أغلب الأحيان تسجّل مسبقا وتجزأ خفية»[2]، أي الموسيقى تكون في بعض الأحيان من طرف موسيقيّين حقيقيّين، وفي بعض الأحيان الأخرى تكون تلك الموسيقى مسجّلة من قبل، والتّسجيل يكون أسهل من إحضار موسيقيّين خلال العرض المسرحي، ويذكر **فيليب فان تيغيم** أنّه يستعمل أيضا الضجيج المصطنع ليرافق المشاهد، مثل أصوات الحيوانات، انطلاق سيّارة أو عربة كسر أشياء أو الأمواج... ويتم إحداث هذه الأصوات بأدوات مختلفة من طرف مختصّ، مثلا صهيل الخيل يمكن تسجيل صوت صهيل الخيل، أو يمكن الحصول على صوت مقارب من خلال حكّ قشور جوز الهند الجافّة مع بعضها، أما صوت طلقة رصاص يتمّ من خلال تسجيل صوت رصاص حقيقي أو من خلال الطّرق بعصا على سطح خشبي، أمّا تكسير الأخشاب فيتمّ من خلال تحطيم أعواد الثّقاب أمام ميكرفون الإذاعة.[3]

كما يرى **عبد الرّؤوف أبو السّعد** أن موسيقى مسرح الطّفل تتميّز بما يلي:

---

[1]- ينظر: السعيد جاب الله، قراءات في أدب الأطفال، مجلة الأثر، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة ورقلة، العدد الثّالث، الجزائر، ماي 2004، ص 156.

[2]- فيليب فان تيغيم، تقنية المسرح، ص 103.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 106.

- تعمل على تفاعل الأطفال مع المشاهد والممثّلين.
- تعمل على تثقيف الطفل ثقافة موسيقيّة وتساعده على التّذوق الموسيقي والتّفاعل معها خلال العرض، ومتابعة أحداث المسرحيّة.
- تعمل الموسيقى على تكامل الإحساس الدّاخلي، ونموّ الوعي بالأحداث.
- الموسيقى قادرة على تطوير الأداء التّمثيلي، وإكسابه البعد النّفسي.
- كما تتّسم بالمرح، وبالحيويّة ومن ثمّ تبعث المتعة والسّعادة في النّفوس، والحيويّة والنّشاط في نفوس الأطفال[1].

ومن هنا فالموسيقى تساعد على فهم الموضوع، وكثيرا ما تقدّم للطفل أمورا هامة، مثل اكتساب الطّفل القوّة على التّركيز، كما تثير انتباهه وتعوّده على تذوّق الجمال الصّوتي.

إضافة إلى كل هذه التّقنيّات هناك أيضا الأكسسوارات التّي تعدّ عنصرًا مهما وفعالاً من عناصر العرض المسرحي، وأداة مهمّة تساهم في تكامله، فهي تلعب دورًا مهمًا في تعريف الشّخصيّة، وعمرها ومهنتها، مثلا الأقراط المتدليّة من أذن الممثّلة والأساور اللامعة حول معصمها تدلّ وتشير إلى ثرائها، كما أنّ للأكسسوارات دلالات ورموز تصب في معنى المسرحيّة وتعبّر عن روحها وأسلوبها وفكرتها، فعلى سبيل المثال، الخبز، النقود، الخاتم، فهي رموز تصب في الحالة الاجتماعية للشّخصيّات وتفصح عنها.[2]

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

---

[1]-ينظر:عبد الرؤوف أبو السعد، الطفل و عالمه المسرحي ، ص 200.

[2]– ينظر: د. أحمد سليمان عطيّة، جماليّات العرض المسرحي في عروض المخرجة المسرحيّة العراقيّة، مجلة مركز بابل للدّراسات الإنسانية، المجلد الرّابع، العدد الثاني، د.ط ، د.سنة، ص 378.

العلاقة بين النّص والعرض المسرحي:

إنّ مسرح الطّفل باعتباره موجّه لشريحة مهمة في المجتمع، فهو مسرح له خصوصيّاته وشروطه، فهو يقوم أساسًا على دعامتين: أولهما النّص المسرحي الموجّه للطّفل، الّذي يكون حاملا لخطاب موجه له من أجل تحقيق أهداف اجتماعيّة وجماليّة، لذلك لا يستدعي أن يكون مجرد سرد للأحداث أكثر مما هو تجسيد لها على خشبة المسرح.

يلعب النّص المسرحي الموجّه للطّفل دورا مهما في نجاح العرض أو فشله، لذا نجد الكاتب يراعي مجمل هذه التفاصيل من لغة وأفعال الشخصيّات وهيمنتها، والأحداث، أثناء الكتابة حتى يضمن نجاح المسرحيّة.

وتتمثل الدعامة الثانيّة في العرض المسرحي الموجّه للطّفل بكل شروطه من زمان ومكان، ممثل وجمهور وعناصره من ديكور، إضاءة، ملابس وماكياج وغيرها.

وباعتبار أنّ هذا النّص رموزًا بصرية مكتوبة، يضل بحاجة إلى تجسيد حركي وصوتي، وذلك من خلال تفعيل العلامات المختزنة بداخلها، حيث تستطيع هذه العلامات بقدراتها على التحول والانتقال من مظهر جامد وملموس (النّص)، إلى مظهر حركي ومسموع تنبعث فيه الحياة الظاهرة من خلال الأجزاء المتواجدة في فضاءات ومناظر العرض المسرحي، فالألفاظ والعبارات الموجودة في النّص تحمل معاني و مدلولات مختلفة عندما تنتقل إلى الخشبة وتوضع في قوالب إخراجيّة متنوعة، وهذا ما يجعلها تتغير وظيفتها التعليميّة إلى الوظيفة التعليميّة الترفيهيّة عندما تنسجم مع الحركة.

إنّ العرض المسرحي هو فن أدائي يتطلب اللّقاء الحيّ بينه وبين الجمهور، حيث يتميّز بطبيعته التركيبيّة والتزامنيّة للنصوص، يظهر على شكل حركي، سمعي وبصري داخل بنية واحدة (العرض)، الّذي لا يمكن أن يتكامل إلاّ مع وجود المتلقي الصّغير الّذي سيقوم بدوره في المشاركة الفاعلة، وذلك من خلال تجاوبه مع العرض المسرحي، فيقوم بتفكيك

الشفرات والرموز، وإعادة تركيبها بقراءاته الخاصّة وتأويله الجديد وبذلك يجعل العلامات المسرحيّة تكتسب دلالات ومعاني جديدة ترتسخ في ذهن الطّفل.

إنّ النّص والعرض بُعداد متداخلان في تكوين الإبداع المسرحي ،يربط بينهما علاقة لا تزال قائمة، ولا يمكن فصلهما، لأنّ أهمية النّص المسرحي بوصفه مرتكزًا نظريًّا لا يكتمل وجوده إلاّ عندما يرتقي خشبة المسرح، فيقوم المخرج بصياغة المفردات الداخلة في نسيج البناء الفني للعرض عن طريق بعث الحياة في جسد النّص، وبهذا يُعد النّص المادة الأولى أو العنصر المادي الأوّل الّذي يكون المنطلق لقراءة جديدة هي قراءة العرض.

وعليه فإن «العلاقة بينهما هي استكشاف، استكشاف العقل لاكتشاف الفعل»[1]، ويتبيّن من هذه المقولة أنّ الكاتب في الواقع يعيش وفي ذهنه مجموعة من الأفكار الّتي يعبر عنها بأداته الوحيدة وهي اللّغة، والنّص مسرحه الخيال، والخيال كما هو معروف فضاء واسع مطلق، أمّا العرض فيقدم بلغة منطوقة وغير منطوقة، وفي مكان محدد لا يتعدى مساحة الخشبة، وفي زمن محدد وعلى دفعة واحدة، لكن رغم هذه الحدودية إلاّ أنّه رحب بفضل لغاتها الّتي تحول سائر العلاقات إلى فضاء مليء بالدلالات يجعل من المقروء مسموعًا ومرئيا من خلال الصوت والصورة.

[1] - فرحان بلبل، النص المسرحي، (الكلمة والفعل)، دراسة منشورات اتحاد الكتب، دمشق، 2003، ص 16.

4- أهمية وأهداف مسرح الطّفل:

تكمن أهميّة المسرح بالنّسبة للطّفل، لما يضطلع به من دور خطير في تنشئته وتنمية شخصيّته وتفجير طاقاته الإبداعيّة والسّلوكيّة، فاحتكاكه بهذا الفّن ينشط حواسه وفكره، ويُعدّه لاكتساب الأخلاق والمعارف، ولعلّ أهميّة المسرح نابعة من أهميّة الموضوعات المستمدّة من واقع الحياة الاجتماعيّة المعبّرة عن أغراض المصير الإنساني، وموقف الإنسان منه، وكأنّ هذه الأغراض واقع حقيقيّ يتفاعل معه الصّغار، وينفعلون مع الأبطال وشخصيات المسرحيّة، وبهذا يكون المسرح وسيطًا باهرًا من وسائط الثّقافة تأثيرًا على المتلقّي، والطّفل أشدّ المخلوقات تأثيرًا وانفعالاً، وإن كان عالمه المليء بالنّشاط والحركة، فيمكن اعتبار المسرح هو الوسيط المناسب والمتوافق مع مزاج الطّفل، وهذا ما تؤكّده **وينفريد وارد** في كتابها **مسرح الأطفال**، حيث تقول «هناك حاجة ماسّة للاهتمام بالمسرح الّذي يقدّم للطّفل ليس من أجل البهجة التي تملأ نفوسهم فقط... بل من أجل ما يمكن أن ينير به تفكيرهم وعقولهم، وذلك لا يتأتى إلاّ بفهم أكثر عمقًا للأطفال، ولابد لنا من دراسة جماهير الأطفال، أو الطّفل المتلقّي دراسة علميّة متّصلة حتّى تقدّم مسرحيّات مليئة بالآراء والأفكار الّتي تعين الطّفل على تفسير الحياة تفسيرا أكثر صدقا...»[1]، وتعني بهذا أن الحاجة الماسّة للمسرح الموجّه للطّفل لا تكمن في إدخال السّرور في نفوسهم أو إضحاكهم، بل له أهميّة أكبر من هذا وهو التأثير في عقولهم وإنارة فكرهم، وذلك من خلال تقديم مسرحيّات مليئة بالآراء والأفكار الّتي تعين الطّفل على تفسير الحياة تفسيرًا أكثر صدقًا.

وبالنّظر إلى الأدوار الّتي يؤدّيها مسرح الطّفل، والنّظر إليه كعمل فنّي، فإنّه يتضمّن العديد من المقاعد والأهداف والّتي أشار إليها الكثير من الباحثين ويمكن إيجازها في النّقاط الآتية:

[1]– د/ فاطمة يوسف، دراما الطفل (أطفالنا والدراما المسرحية)، دراسة تحليلية، القاهرة، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 26.

4-1- تزويد الطّفل بخبرات جديدة:

المسرح وسيلة لإيصال التّجارب إلى الطّفل، حيث تساعدهم على فهم الحياة والتكيّف معها، كما تعمل على توسيع مداركهم، وتجعلهم أكثر قدرة على فهم أنفسهم، بفضل ما يثير فيهم من التساؤلات التي تبث فيهم روح البحث والاستطلاع على ما يصعب عليهم فهمه.

4-2- تهذيب وتنمية القيم الخلقية عند الطّفل:

إنّ الموضوعات التي تهدف إليها النّصوص الأدبيّة الموجهّة للطفل هي بمثابة صورة عن حياته، فقد يواجه نفس المشكلات الّتي يتناولها النّص المسرحي، مما يوحي له بعد ذلك بإيجاد الحلول المناسبة لمشاكله الحياتيّة، وذلك من خلال ما يحتويه النّص من قيم أخلاقيّة ومُثل عليا نبيلة.

4-3- تخليص الطّفل من الانفعالات الضّارة:

يساعد مسرح الطّفل على تحقيق رغباته بطريقة تعويضيّة وتنمية قدراته على التّخلص من الضّيق والعنف بأنواعه، وذلك من خلال عمليّة التّنفيس عن الانفعالات المكبوتة لديه فيتغلّبون على مخاوفهم وتوتّرهم وهذا الهدف أشبه بنظرية التّطهير التي قال بها أرسطو حول الآثار النّاتجة عن الفرجة والعرض المسرحي.[1]

4-4- تشجيع الطّفل على حريّة التّعبير وأساليب التّفكير:

يهدف المسرح إلى تشجيع الأطفال على التّعبير عن مشاعرهم أو أفكارهم بحرّية وطلاقة، وتدريبهم على استعمال الألفاظ اللّغوية في التّواصل وتلقائيّة التعبير.

[1]– ينظر: عبد المعطي نمر موسى، محمد عبد الرحيم الفيصل، أدب الأطفال، ص ص33،34.

4-5- تحقيق الوظائف الفنيّة والجماليّة والترويحيّة:

إنّ التسليّة والفكاهة وإضفاء جو المرّح هدف وظيفي يسعى المسرح إلى تحقيقه، وذلك من خلال تقديم الوظيفة التّرويجيّة واللّعب المساعد على نقل الخبرات المعرفيّة، أمّا الوظيفة الفنيّة، فهي اكتساب الطّفل للخصائص الفنيّة للنص الأدبي الموجّه للطّفل، مما يناسب أعمارهم وذلك من خلال تبسيط المادة التعليميّة وإعطائها معنى أقلّ تعقيدًا لاستيعابها وتذوّقها أي الابتعاد عن التّعقيد الفني بصفة عامة، أمّا الجماليّة فتعني إبراز قيم الأشياء الّتي تثير في الطّفل الإحساس بجمالها أي تقدير الجمال في البيئة المحيطة بالطّفل في شتى مظاهرها.[1]

4-6- معالجة بعض العيوب اللّفظية والأمراض النفسيّة عند الطّفل:

يعدّ المسرح من أهمّ الوسائل الّتي تستخدم لتحقيق الشّفاء على المستويين النّفسي واللّفظي عند الأطفال، فقيامه بتمثيل دور ما في إحدى المسرحيّات، أو قيامه بمشاهدة تلك المسرحيّة يؤديان عادة إلى نقص التّوتر النّفسي، وتخفيف هذه الانفعالات المكبوتة، وذلك من خلال اندماج الممثّل، أو المتفرّج في جوّ المسرحيّة ويتقمص دورًا معينًا فيها. ومن الظّواهر النّفسيّة الّتي يمكن معالجتها عن طريق التّمثيل نجد ظاهرة الانطواء والخجل وعيوب النّطق كالتّلعثم والتّأتأة وذلك من خلال تفجير كل الطّاقات المكبوتة داخل الطّفل، فهو يعيد التّوازن النّفسي إليه.[2]

4-7- إثارة انتباه الطّفل:

إنّ العروض المسرحيّة الّتي تقدم للطّفل، بما تحتويه من حركات فنيّة، وموسيقى وألوان زاهية وغيرها من التّقنيات من شأنها أن تثير اهتمام الطّفل، ومن ثمّ يركّز انتباهه عليها، مما يجعله يحس في عمقه بتوافق نفسي وروحي.

---

[1]– د/ أحمد زلط، الأدب العربي للطفولة، دراسة تحليلية لأدب الأطفال، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع، ص ص215،216.

[2]– أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطّفل، ص 115.

4-8- تنمية عادة الانتباه عند الطّفل:

يعمل مسرح الطّفل على تعويده الانتباه لكل ما يقدم له على خشبة المسرح، وبناء على ذلك يكتسب الطّفل هذه المهارة (الانتباه)، ويستثمرها في حياته العلميّة من خلال إدراكه لخطوات البحث العلمي، التي تقوم أوّلا على الانتباه والملاحظة.[1]

4-9- الحفاظ على اللّغة العربيّة فوق ألسنة النّشئ:

يقاس تقدّم أيّ جماعة بشريّة لغويّة بمدى محافظة أهلها على لغة الأم، والعمل الدؤوب على سيرورتها وتجديدها وجعلها لغة رسميّة للعلم والأدب عامة والمسرح خاصة ، الّذي يهدف بدوره إلى التّأكيد على مكتسبات الطّفل، في قراءة نصوص مسرحيّة وتذوّقها، فتعلو لغته، وتزداد إشراقا ووضوحا في مجال التّعبير والتّفكير، إضافة إلى ذلك يجب التحسين من استعمال اللّغة التّواصليّة، واختيار أساليب التّواصل المحبّبة، بعيدًا عن الملل لتحقيق رغباته وأهدافه.[2]

4-10- تنمية التّفكير الابتكاري عند الطّفل:

المسرح له القدرة على تفجير كلّ الطّاقات المكبوتة عند الطّفل، ويقدّم له مجموعة من الفرص الّتي تساعده على الابتكار، وذلك من خلال تشبيع رغبة الطّفل في المعرفة والبحث بما يقدّمه إليهم من خبرات متنوّعة ومعلومات وأساليب وسلوك، كما أنّه يساعد على حمل الأطفال على إلقاء الأسئلة والبحث عن المعلومات، وهو ما يؤدي بهم إلى إدراكهم لسر العالم الّذي يحيط بهم.

---

[1]– ينظر: طارق جمال الدين عطية ومحمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، ص 31.

[2]– ينظر: أ/ عرجون الباتول، مسرح الطفل وفتنة تماهي الأنا الطفولي مع الدور البطولي، كلية الآداب واللغات، جامعة شلف، ص 02.

4-11- تنمية خيال الطّفل:

وذلك من خلال تلبية ذوقه وتوجيهه إلى التّعليم، وتنمية قدراته التّعبيريّة، وتعويده الطّلاقة في الحديث، وكلّ هذا يؤدّي إلى إثارة الخيال عند الطّفل، فالخيال ضرورة من ضروريّات الإبداع، وكل الأعمال الكبرى في التّاريخ وكلّ النظريّات التي غيّرت مسار العالم، كانت نتيجة للخيال الواسع، والطّفل الّذي يثير خياله هو طفل يمكن إثارة اهتمامه بكلّ ما هو صائب وبنّاء ومفيد.

4-12- إعداد الطّفل لدراما الكبار:

ويكمن ذلك من خلال مشاهدة الصّغار لأحسن أنواع الدّراما، تجعلهم أكثر تذوقًا للمسرحيّات الجيّدة وتنمية قدراته على التمييّز بين الجيّد والرّديء.[1]

4-13- إثارة عواطف الطّفل:

إنّ المسرحيّات الجيّدة تثير عواطف كثيرة لدى الأطفال كالإعجاب، والخوف والشّفقة، فإذا أُثيرت هذه العواطف بأسلوب سليم، فإنها تُنمّي في الطّفل الأحاسيس الطيّبة والإدراك السّليم.

أمّا إذا أثيرت عواطف الأطفال بطريقة رخيصة أو بصورة مبتذلة فإنّ هذا يسبب ضررًا بالغًا مدمّرا بالنّسبة للطّفل.

4-14- تنمية التفكير والذاكرة عند الأطفال والقدرة على ربط السّبب بالنّتيجة.[2]

[1]– ينظر: د/ محمد فوزي مصطفى، دراسات في مسرح الطفل، (تنظيرا وتطبيقا)، ص ص 23، 26.

[2]– ينظر: د/ مالك نعمة غالي المالكي، أهمية المسرح المدرسي ومسرح الطفل وتداخلهما لتحقيق أهداف تربوية وغيابهما في المدارس والمؤسسات التربوية، مدير معهد الفنون الجميلة، الرصافة، العدد الحادي عشر، 2010، ص 175.

خـــاتمة

الخاتمة:

إلى هنا نصل إلى اختتام هذا الموضوع الّذي رافقنا طوال هذه السنّة، والّذي فتح أمامنا أبوابًا كثيرة، فقد اكتشفنا من خلاله عالم الطفولة وعرفنا مختلف القضايا الثقافيّة والاجتماعيّة التي تخص هذا الفرد بين المجتمع، لاسيما قضية الكتابة الأدبيّة للطّفل، والمسرحيّة منها على الخصوص.

ويبقى مسرح الطّفل أهم الوسائل التربويّة والتعليميّة الحديثة الّتي يعتمد عليها في تكوين الجيل الجديد والتواصل مع فئة الأطفال من الجمهور بغية ترصيخ أهم المبادئ والقيّم التربويّة والاجتماعيّة والثقافيّة، ولأنّ مسرح الطّفل يُعنى بتربية هذه الفئة من الجمهور، فإنّ القائمين عليه يعتمدون في إعداد مسرحياتهم وعروضهم (كتاب ومخرجين) على العديد من الوسائل الفنيّة والخصائص الجماليّة لتحقيق هذا التواصل وبلوغ الهدف المنشود الّذي يسعى إليه مسرح الطّفل وعليه توصلنا إلى جملة من النتائج أهمها:

- يعتبر مسرح الطّفل من أعرق الفنون والأنشطة المسرحيّة الهامة الّتي اهتمت بمحاكاة الواقع والحياة اليوميّة، وذلك من خلال استعراض الخبرات والمعارف الحياتيّة، التربويّة والتعليميّة وطرحها في قالب تعليمي فني، جميل.
- احتضنت الدّول العربيّة المسرح بشكله العام، وخصت الطّفل بالاهتمام، فعملت على تطوير كل ما يتعلق بأدبه، إلاّ أنّ مساهمتها بقيت عند بعض الدّول محدودة، لم يحظى تطويرها بالدرجة العاليّة، ويبقى مجرد محاولات قصد النّهوض بهذا الفن والارتقاء به، والجزائر واحدة من هذه الدّول الّتي تبقى مساهمتها في هذا المجال محدودة، وفي إطار ضيق، وهذا راجع للظروف القاسيّة الّتي عاشها الشعب الجزائري إبان الاستعمار.

- على الرّغم من الظهور المتأخر لمسرح الطّفل في الجزائر مقارنة بشقيقاتها، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من ظهور بعض الجهود الّتي بُذلت لسدّ الفراغ الّذي تعانيه السّاحة المسرحيّة للطّفل في بلادنا.
- تعود البدايات الأولى لمسرح الطّفل إلى مصر، وهي واحدة من الدول العربيّة الّتي اهتمت به وقد حظى بمكانة كبيرة ضمن أجناس أدب الأطفال بمصر، وقد اشتهر به الكاتب "كامل الكيلاني" الّذي خصص كثير من مسرحيّاته للأطفال، وتشير المصادر إلى أنّ تأسيسه مسرح الطّفل يعود إلى عام 1964، عندما قامت وزارة الإرشاد المصري بإنشاء فرعين من مسرح الطّفل إحداهما في القاهرة والآخر في الإسكندريّة.
- وقد تعددت مصادر ومواضيع مسرح الطّفل في البلاد العربيّة، منها ما كان مستمد من القرآن الكريم قصص الأنبياء والصّحابة الأسطورة، قصص ألف ليلة وليلة، وكان يتناول مواضيع وقضايا قريبة من فهم الطّفل.
- تعددت أشكال مسرح الطّفل وتنوعت بين المسرح البشري ومسرح الدّمى، حيث كان كل شكل منها يقدم بخصائص معينة، تهدف إلى طرح عروض مسرحيّة هادفة تحمل في طيّاتها قيم تربويّة وتعليميّة.
- يختص مسرح الطّفل بالعديد من الخصائص الهامة الّتي تميزه عن باقي أشكال المسرح الأخرى.
- أمّا الخصائص الفنيّة لمسرح الطّفل عامة والعروض التعليميّة بصفة خاصة، تقدم في إطارها لتُثير اهتمام الطّفل وإعجابه من جهة، وتمكنه من استيعاب المعارف والقيم التعليميّة والتربويّة المطروحة بأسلوب يحقق المتعة والتسليّة في الوقت ذاته.
- إنّ الكتابة المسرحيّة للأطفال تتم وفق مقاييس وشروط يراعيها الكاتب أثناء كتابته الموجّه للطّفل فمثلا مراعاة اللّغة التي يكتب بها، واستخدام الأسلوب البسيط، والألفاظ السهلة القريبّة من فهم المتلقي الصّغير.

- تعد عناصر السينوغرافيا من الأمور المهمة في العرض المسرحي لاسيما عروض مسرح الطّفل كونه يتضمن شخصيات عديدة التّنوع والتباين، وتحتاج قدرة وإمكانية لدى الأطفال لتمييز الشخصيّات على خشبة المسرح، كما أنّ السينوغرافيا تحمل قيما تشكيليّة جماليّة من خلال الخط والشكل والفضاء واللّون والملمس، وجميعها ترتبط بالأسس الفنيّة لتشكيل الصورة المسرحيّة كالتّوازن والإيقاع والثبات والتتابع والوحدة والتّناظر التي تشكل هدفًا في بناء الصورة المسرحيًّة ذات الأهداف الجماليًّة.

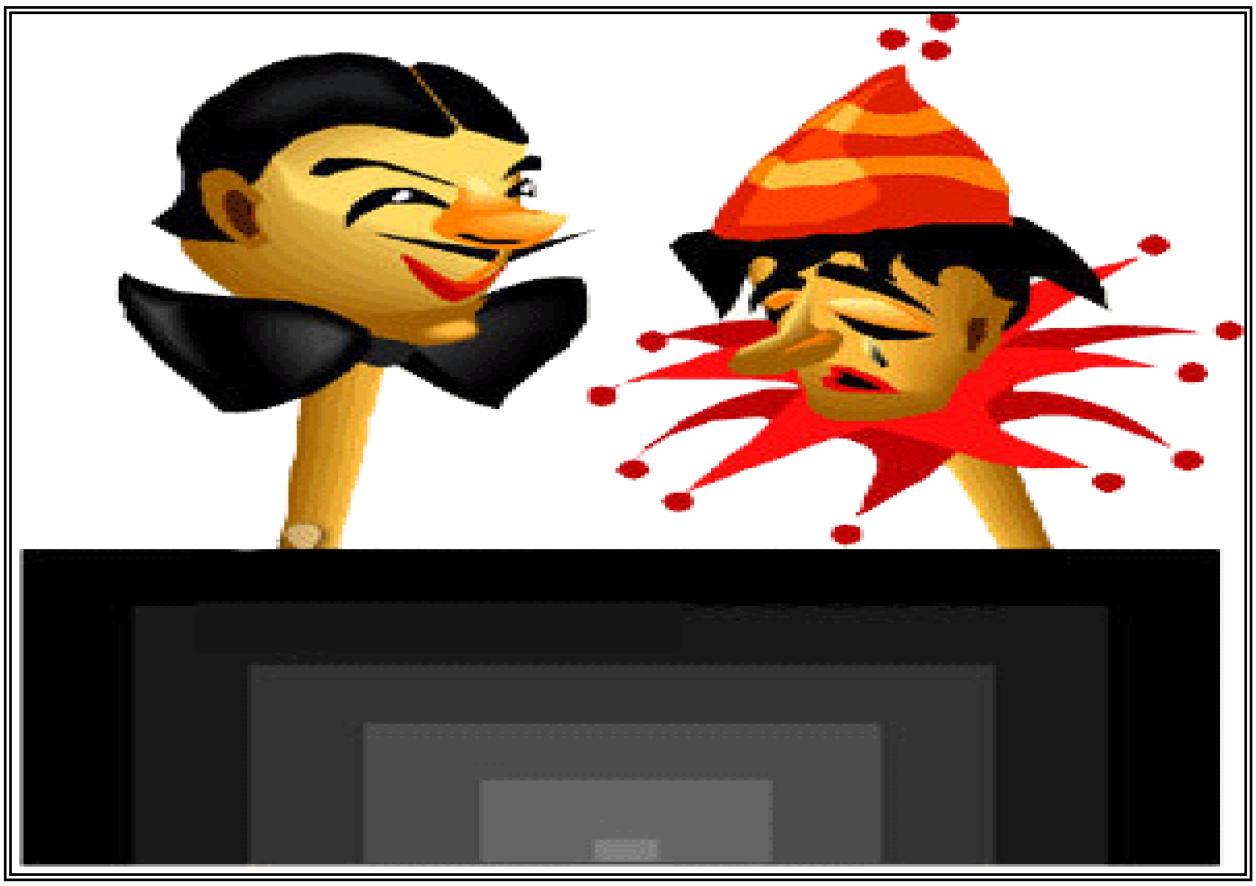
وأخيرًا يمكننا القول أنّ المسرح بشكل عام، منذ نشأته الأولى كان لأغراض تعليميّة وتوعويّة لكافة شرائح المجتمع، والأمر كذلك ينطبق على مسرح الطّفل الّذي عنى بفئة مسرح الأطفال التربوية والعلمية، والتّواصل معها، والمساهمة في تكوين الأجيال الجديدة عن طريق طرح القيّم والمبادئ بأسلوب فني تعليمي عبر النّص والعرض معا.

مـــلاحق

عرائس خيال الظل

العرائس القفازيّة

عرائس الماريونيت



عرائس العصا

قائـمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

باللّغة العربيةّ:

1- أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، (النظرية، مصادر الثقافة، الفنون النصوص، فنون العرض)، دار الوفاء الدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ط، 2003.

2- أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المجلد الأول، 1952.

3- أبو معال عبد الفتاح، في مسرح الأطفال، دار الشروق، عمان، ط1، 1984

4- أحمد بودشيشة، مسرحية" المصيدة "، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986

5- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.

6- أحمد زلط، الأدب العربي للطفولة، دراسة تحليلية لأدب الطّفل العربي، هبة النيل العربيّة للنشر و التوزيع، د.ط، 2008.

7- أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.

8- إيمان البقاعي، المتقن في أدب الأطفال والشباب، دار الراتب، الجامعية، بيروت، د.ط، د.ت.

9- بشير خلف، الكتابة للطفل بين العلم والفن، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

10- تحسين ابراهيم يدير، وعبد العزيز محمد السريع، المسرح المدرسي في دول الخليج العربية، الواقع وسبل التطور، مكتب التربية لدول الخليج، الرياض، د.ط، 1993.

11- جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل، (النظرية والتطبيق) عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2003.

12- جميل حمداوي، مسرح الأطفال في المغرب، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 2010.
13- جميل حمداوي، مسرح الطفل بين الأليف والإخراج، مكتبة المعارف الجديدة، الرباط، ط، 2010.
14- حسن مرعي، المسرح التعليمي، دار والمكتبة الهلال بالاشتراك مع دار البحار، بيروت، ط.1، 2000.
15- حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار الهلال، بيروت، لبنان، د. ط، 2002.
16- حسن ملياني، مسرحية" كم أنا سعيد"، مكتبة الخضراء، سطيف، 2007.
17- حسني عبد المنعم حمد، تقديم مصطفى رجب، المسرح المدرسي، ودوره التربوي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008.
18- حنان عبد الحميد العناني، أدب الأطفال، دار الفكر، عمان، ط4، 1999.
19- حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، (منهجا وتطبيقا)، دار الفكر، عمان، ط5، 2005.
20- زينب محمد عبد المنعم، مسرح و دراما الطفل، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007.
21- سعد أبو رضا، النص الأدبي للأطفال، أهدافه ومصادره وسماته، رؤية إسلامية، دار النشر والتوزيع، عمان، ط1، د. سنة.
22- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية، والتعريف بالمأساة الإغريقية، دار الفلور الإسكندرية، ط2، 2001.
23- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد، والنصوص، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2005.
24- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005.
25- طارق جمال الدين عطية ومحمد سيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، د.ط، 2002.

26- عبد القادر باكوري، مسرحية "قلعة النور" إخراج مجاهري ميسوم، أداء المسرح الجهوي، وهران، تم المشاركة بها في المهرجان الوطني الثالث لمسرح الطفل بخنشلة، بتاريخ 2010/07/07.

27- عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002.

28- عزة حسن محمد الملط، مسرح الطفل والتربية البيئية، المؤتمر العلمي الأول لكلية التربية النوعية، طنطا، قسم الإعلام التربوي، شعبة مسرح، جامعة منصورية.

29- عمر الأسعد، أدب الأطفال، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2003.

30- العيد جلولي، النص الأدبي للأطفال في الجزائر، دراسة تاريخية فنية في فنون هو موضوعاته، مديرية الثقافة، ورقلة، د.ط، 2003.

31- عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د. ط، 2006.

32- فاطمة يوسف، دراما للطفل، (أطفالنا والدراما المسرحية)، دراسة تحليلية، القاهرة، الإسكندرية، ط1، 2006.

33- فرحان بلبل، النص المسرحي، (الكلمة والفعل)، دراسة منشورات اتحاد الكتب، دمشق، 2003.

34- فليب فان تيغيم، تقنية المسرح، ترجمة بهيد شعبان، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1973.

35- فوزي عيسى، أدب الأطفال (شعر، مسرح الطفل، قصة)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

36- فوزي عيسى، مسرح الطفل، الإسكندرية، دار المعرفية الجامعية، د.ط، 2008.

37- محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، طبع على نفقة جامعة بغداد، القاهرة، د.ط، 1975.

38- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال و مسرحهم، دار قباء، للطباعة و النشر، القاهرة، د.ط، د. سنة.

39- محمد خضر، تجربتي في المسرح في المسرح المدرسي، الكويت، د.ط، 1922.

40- محمد دياب، مقدمة في ثقافة الطفل وأدب الطفل، الدار الدولية، القاهرة، ط1، 1995.

41- محمد فوزي مصطفى، دراسات في مسرح الطفل (تنظيرا وتطبيقا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2013.

42- محمد مديوني، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في تونس، المجلس الوطني للإعلام، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009.

43- محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2004.

44- نبيل الهادي وآخرون، الفن والموسيقى والدراما في تربية الطفل، دار صفاء، عمان، ط1،2001.

45- نبيل الهادي وآخرون، الفن والموسيقى والدراما في تربية الطفل، دار صفاء، عمان، ط، 2001.

46- نور الدين الهاشمي، "الشجرة الناطقة والأعداد السكرية " مسرحيتان للفتيان إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1997.

47- نور الدين قلاتي، مسرحية "أحبك بلادي"، المسرح المدرسي، دار المجد للنشر والتوزيع، سطيف، د.ط، د.ت

48- وينفرد وارد، مسرح الطفل، ترجمة محمد شاهين الجهوي، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1966.

باللّغة الفرنسيّة:

1- PATRICE PAVICE, Dictionnaire du Théâtre, Edition sociales, Paris, 1980.
2- ROGER DELDINE, Le Théâtre pour enfant, Editions Lansman, Stanislaviski, 1907.
3- Voir, SLIMANE LAOUARI, 1ER Festival international du Théâtre pour enfant, en attendant les feux de la rampe, le 18 Juin 1986.

قائمة المعاجم:

1- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د. سنة.
2- أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحيّة، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2005.
3- ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح و فنون العرض، مكتبة لبنان، ط1،1997.

قائمة الرسائل الجامعيّة

1- أحلام أميرة بوحجر، واقع الكتابات النقدية لمسرح الطّفل في الجزائر، رسالة ماجستير في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، إشراف د. عز الدين مخزومي، كلية الآداب ولغات وفنون، جامعة وهران، 2006-2007.
2- هند بنت ماجد البقمي، فعالية مسرح العرائس في تنمية المهارات الحياتية المتعلقة بوحدة صحة وسلامة طفل الروضة بالعاصمة المقدسة، رسالة ماجستير، في المناهج وطرق التدريس، إشراف أ.د. هالة بنت طه بخش، جامعة أم القرى، كلية التربيّة، 2012.
3- وهيبة معتوق، البعد التداولي في المسرح الموجّه للطّفل، "مسرحيتا الجزيرة المفقودة والجسر" أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية آداب ولغات، جامعة تيزي وزو، 2014-2015.

قائمة المجلات والجرائد:

1- أحمد إسماعيل إسماعيل، مسرح الطفل من النص إلى العرض، جريدة تعنى بشؤون الأدب والفكر والفن، تصدرت عن إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ألف ومئتان وتسعة وثمانون (1289)، 2012.

2- أحمد سليمان عطية، جماليات المنظر المسرحي في عروض المخرجة المسرحية العراقية، مجلة مركز بابل للدراسات، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، المجلد الرابع، العدد الثاني (2)، د. سنة.

3- أحمد علي كنعان، أثر المسرحية في تنمية شخصية الطفل، جامعة دمشق، مجلد 27 العدد الأول، الثاني، 2011.

4- أحمد فياض المفرجي، الحياة المسرحية في العراق، مجلة سنيما ومسرح، بغداد، العدد الأول، 1982.

5- بلقيس علي الدوسكي، دور سينوغرافيا مسرح الطفل على الطفل الممثل والمتلقي، جامعة بغداد، العدد الثالث والسبعون (73)، 2012.

6- حسين أبو زينة، مقال مسرح العرائس والطفل، مجلة العربي، العدد 324، نوفمبر 1985.

7- حسين علي هارف، نظرة تاريخية في مراحل تطور مسرح الطفل في العراق، العدد الثالث، 2010.

8- رشيد خلف، أيام المهرج، ميلاد وأبعاد، شهرية، تصدرت عن جمعية الأمل لحماية وترقية الطفولة، المدية، العدد ستة، 2010.

9- السعيد جاب الله، قراءات في أدب الأطفال، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الثالث (3)، ماي 2004.

10- عبد العزيز جلال حروان ومحمد أحمد القضاة، مسرح الطفل في الأردن، قراءة في محتواه وشكله الفني، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الأردن، مجلد 4، العدد الثاني، 2013.

11- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، تقديم فاروق عبد القادر، مجلة علم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، ط2، 1990.
12- عمر الطالب، المسرحية التعليمية في العراق، مجلة آداب المستنصرية، العدد 13، 1976.
13- مالك نعمة غالي المالكي، أهمية المسرح المدرسي ومسرح الطفل وتداخلهما لتحقيق أهداف تربوية وغيابهما في المدارس والمؤسسات التربوية، مدير معهد الفنون الجميلة، الرّصافة، العدد الحادي عشر، 2010.
14- مجلة الثقافة، ربرتوار، المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، مجلة وزارة الثقافة، تصدرت عن المكتبة الوطنية، العدد الممتاز، خاص بالمسرح، رقم 6 و7، 2015.
15- محمود محمد كحيلة، التأثير الإسلامي على المسرح المدرسي، مجلة الوعي الإسلامي (مجلة كويتية شهرية جامعة)، تصدرت عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، كويت، العدد خمس مائة واثنان وثلاثون، 2010.
16- محمود ميلاد، المسرح المدرسي ورفع مستوى تحصيل طلبة التعليم الأساسي، كلية التربية، مجلة جامعية، دمشق مجلد 27، العدد 1 و2.
17- مشاري حامد، جريدة النهار صدرت عن رئيس التحرير عماد جواد بوخمسين، العدد1373، 14أكتوبر 2011.

الانترنيت:

1- بسام سفر، مسرح الطفل في الأردن، منتدى إصلاح جو، نشر يوم 2013/05/02، الساعة 18:45، ساعة الدخول 19:55 www.islahjo.com

2- جميل حمداوي، قضايا و آراء حول مسرح الطّفل في الوطن العربي، العدد3210، نشر يوم2014/02/19، الساعة 15:30، ساعة الدخول 10:05

www.almethaqaf news paper.com

3- روضة الفرخ الهدهد، أدب الأطفال في الأردن، منتديات ستار تايمز، نشر يوم 2008/10/12، الساعة 11:01، ساعة الدخول 21:30 www.Sar times.com

فهرس الموضوعات

كلمة شكر وعرفان

الإهداء

المقدّمة..... 1

التمهيد حول إشكالية المصطلح 4

الفصل الأوّل: مسرح الطفل النّشأة والتطّور

1- مسرح الطفل في الوطن العربي..... 11

1-1- مسرح الطفل في مصر 12

1-2- مسرح الطفل في العراق..... 16

1-3- مسرح الطفل في سوريا..... 22

1-4- مسرح الطفل في الأردن 25

1-5- مسرح الطفل في المغرب 29

1-6- مسرح الطفل في تونس..... 33

1-7- مسرح الطفل في الجزائر 37

2- مصادر الكتابة المسرحية للطفل..... 46

2-1-القرآن الكريم 46

2-2-التراث 48

2-3-الواقع 51

2-4-التاريخ..... 52

3- الموضوعات المسرحية الموجهة الطفل 54

3-1-الموضوعات الوطنية والتاريخية..... 55

3-2-الموضوعات الدينية..... 56
3-3-الموضوعات الاجتماعية..... 56
3-4-الموضوعات التربوية التوجيهية 57
3-5-الموضوعات العلميّة..... 58
3-6-الموضوعات الترفيهية 59
4- أشكال المسرح الموجه للطفل 61
4-1-المسرح البشري (الآدمي)..... 61
- المسرح المدرسي 64
- المسرح الغنائي 68
4-2-مسرح الدمي والعرائس 69
- عرائس خيال الظل..... 71
- العرائس القفازية 73
- عرائس الخيوط (الماريونيت) 73
- عرائس العصا 74

الفصل الثّاني:تّقنيات الكتابة بين النّص والعرض.

1-تّقنيات الكتابة المسرحية الموجهة للطفل 76
1-1-اللغة والحوار 76
1-2-الشّخصيات 78
1-3-الصراع 81
1-4-الفكرة 82
1-5-البناء الدرامي والحبكة 83
1-6-الإيقاع المسرحي والتوقيت 86

2- الكتابة الموجهة للطفل شروطها وخصائصها 87

3- تّقنيات العرض المسرحي الموجهة للطفل 91

3-1-المخرج 91

3-2-الممثل 93

3-3-الديكور والمناظر 94

3-4-الإضاءة 97

3-5-الملابس 100

3-6-الماكياج 102

3-7-الموسيقى والمؤثرات الصوتية 104

4- أهمية وأهداف مسرح الطفل 109

الخاتمة 114

الملاحق

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات