الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل (ط1): 25085087224

رقم التسجيل (ط2): 25075116155

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

شعبة: اللغة والأدب العربي، **تخصص:** أدب جزائري

بعنوان

التجريب في مسرح الطفل عند عز الدين جلاوجي (نماذج مختارة)

إعداد الطالبين:

- **إبتسام حريزي**
- **كريمة بن لطرش**

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1	أسماء غجاتي	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	رئيسا
2	مفتاح خلوف	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	بايزيد مهديد	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2026/2025م.


بسم الله الرحمن الرحيم

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه

السيد(ة): حريزي ابتسام الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 119880996007150008

الصادرة بتاريخ: 2022/08/15 عن بلدية: حمام الضلعة ولاية المسيلة

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي أدب جزائري

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

التجريب في مسرح الطفل لعز الدين جلاوجي

نماذج مختارة

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في: 2026/05/26

إمضاء المعني

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي
وبتفويض منه المتصرف الأقليمي الرئيسي
بن السعدي عبد الله

شوهد على توقيع
السيد حريزي ابتسام
تارمونت في: 26 ماي 2026

أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28-07-2016، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه

السيد(ة): بن لطرش كريمة ..... الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 211058487

الصادرة بتاريخ: 2024/05/20 عن بلدية: المسيلة ولاية المسيلة

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي أدب جزائري

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر، عنوانها:

التجريب عند مسرح الطفل عند عز الدين جلاوجي

- نماذج مختارة

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في: 2026/05/26

إمضاء المعني

2026 ماي 26

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي

وبتفويض منه ملحق رئيسي للإدارة العامة

عريوة أمال

أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

«ربي أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين» [سورة النمل الآية:19].

نحمد الله ونشكره على توفيقه لنا في إنجاز هذا العمل.

كما نسدي كل التقدير والشكر إلى البروفيسور:" خلوف مفتاح"، الذي تفضل بإشرافه على هذا البحث، ولم يبخل علينا بالنصائح والإرشادات، وكان أفضل سند لنا فجزاه الله كل خير.

كما نتقدم بخالص الشكر والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة الكرام.

ونتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم في وصولنا إلى ما وصلنا إليه.

إلى كل هؤلاء تقبلوا منا فائق التقدير والاحترام.

إهداء

«وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين».

الحمد لله السميع العليم بالعزة والفضل العظيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم وعلى وصحبه اجمعين.

فالحمد لله الذي يسر البدايات وأكمل النهايات وبلغنا الغايات.

بكل حب أهدي ثمرة نجاحي إلى نفسي الطموحة أولا ابتدأت بطموح وانتهت بنجاح....

إلى النور الذي أضاء دربي، إلى العزيز الذي حملت اسمه فخرا، إلى معلمي الأول ومن أكرمني الله به وجعله بين صفوف الرجال أبا لي وزادني به شرفا وعلوا واعتزازا... إلى العظيم أبي «الحاج الميلود».

إلى من كانت الداعم الأول لتحقيق طموحي، إلى من جعل الجنة تحت أقدامها، إلى القلب الحنون سر قوتي ونجاحي إلى من سقت طموحي بدعواتها الصادقة... أمي الحبيبة «الحاجة باية».

حفظكما الله ورعاكما، وأطال في عمركما وألبسكما لباس الصحة والعافية.

إلى زوجي الحبيب «السعيد»

شريك دربي وسندي في كل خطوة، كنت لي العون بعد الله بصبرك وتشجيعك ودعمك المستمر، ووقفت بجانبي في أصعب اللحظات وتحملت معي العناء فشكرا لك من القلب وبارك الله لي فيك وجزاك عني كل خير.

إلى إخوتي وأخواتي «جمال، مبروك، سمية، هاجر»

أنتم النعمة الكبرى، والدعم الذي لا يخفت نوره، وخاصة أخواتي كنتم لي العائلة التي تمنحي القوة والدفء، وتحيطني بالمحبة والاهتمام، وبدعواتكن التي كانت تنير طريقي.

فشكرا لكم على كل شيء وأسأل الله أن يديم محبتنا وأن يفرحكم الله بأولادكم، وأن ويدفع عنا كل سوء.

إلى صغار العائلة «اسراء، طه سراج الدين، همام رياد الدين»، «عبد الودود، جرير، رسيم»، «ابتهال، عبد النور، زينب، فردوس»، «كوثر، رابح، استبرق، والدلوعة غزلان».

إلى عائلة الثانية "عائلة زوجي "التي احتضنت طموحي وصارت لي بيتا ثانيا آمنا، أتوجه بهذا الإنجاز العلمي إلى أبي الثاني «عمي خليفة» الذي غمرني بعطفه وحنانه، وكان داعما لي في كل حالاتي، أقول لك من هذا المنبر حفظك الله ورعاك وأمد في عمرك إن شاء الله، وشكرا موصول لوالدة زوجي «خالتي يمينة» على كل ما قدمته لي، شفاك الله ورعاك وأطال في عمرك إن شاء الله.

إلى أختي التي لم تنجبها أمي "أخت زوجي"، «ملوكة» شكرا جزيلا على تعاطفك ومساندتك لي، أسأل الله العظيم أن يجزيك عني خير الجزاء، وأن يرزقك زوجا صالحا إن شاء الله.

إلى "أخ زوجي" العزيز «نصر الدين»، يا من رأيت فيه شهامة الأخ، وصدق السند، شكرا لأنك كنت الملاذ الذي أفرغ عنده كل همومي، والمرشد الذي يصوب خطواتي، والظهر الذي أستند عليه، فلا أميل.

إلى آخر العنقود وقرة عيني «ابراهيم»، أخي الذي أضاف لحياتي لذة الأخوة، ومنحني شعور أن يكون لي أخ صغير، وأكون له أختا وسندا، بشجارنا العفوي وضحكاتنا الموصولة.

شكرا جزيلا لكم.

إلى صديقتي ورفيقتي في هذه الرحلة الممتعة والشيقة «كريمة» فتح الله عليك ورزقك من خيره وفضله.

إلى خالي العزيز «خالي علي» أحن وأحب خال إلى قلبي حفظك الله ورعاك وأطال في عمرك إن شاء الله.

إلى أعز خالة وأحن «خالتي نعيمة» فهي بمثابة أمي الثانية، وهي دائما تشاركني في كل لحظاتي فرحي، فرغم غيابها وبعدها إلا أن حضورها دوما يرافقني، ويملأ عليا حياتي.

جزاكم الله خيرا، وأصلح أولادكم وأفرحكم بهم، وبوأكم من أعلى جنانه يا رب. حفظك الله خالتي، وأطال الله في عمرك أنت وزوجك" عمي النوي" وشفاكم وأصلح ذريتكم.

إلى ابنة خالتي "مريم" أختي الصغيرة، يامن أتعبتك بمتطلباتي التي لا تنقضي، شكرا جزيلا لك على ما قدمته لي، فتح له لك كل أبواب الخير، ورزقك من حيث لا تحتسبين إن شاء الله.

إلى من كانت مرافقتي في هذه الرحلة الشيقة والمتعبة، وأثقلت كاهلها وأتعبتها في انحاز هذا العمل «رقية علال»، شكرا جزيلا على كل ما قدمته لي حفظك الله ورعاك، وجعلك ذخرا لوالديك.

فأسأل الله العظيم رب العرش العظيم أن يرزقك ووالديك الفردوس الأعلى.

إلى من احتضنوني في بيتهم الدافئ، وقابلوني بصدر رحب وابتسامة تملأ وجوههم، إلى القريبين لقلبي، وأعتبرهم مثل عائلتي «خالي الضيف» و«خالتي سمرة».

إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد، إلى كل من دعا لي دعوة خير في حضوري، أو بظهر الغيب، شكرا جزيلا لكم.

ابتسام حريزي

إهداء

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله تدرك الغايات، وبعونه تذلل الصعوبات، وبتوفيقه تتحقق الأمنيات.

والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وسيد البريات، نحمده سبحانه أن يسر لنا طريق العلم وأعاننا على اتمام هذا البحث.

أهدي هذا البحث إلى "والدي الكريمين" حفظها الله، وإلى أفراد عائلتي كل واحد باسمه.

إلى صديقتي "ابتسام "وزميلتي في المذكرة، والتي كانت حريصة جدا على إنجاز هذا البحث، أسال الله أن يمتعها بالصحة والعافية.

إلى "رقية علال" التي مدت إلينا بيد المساعدة، أتمنى لها التوفيق والنجاح إن شاء الله.

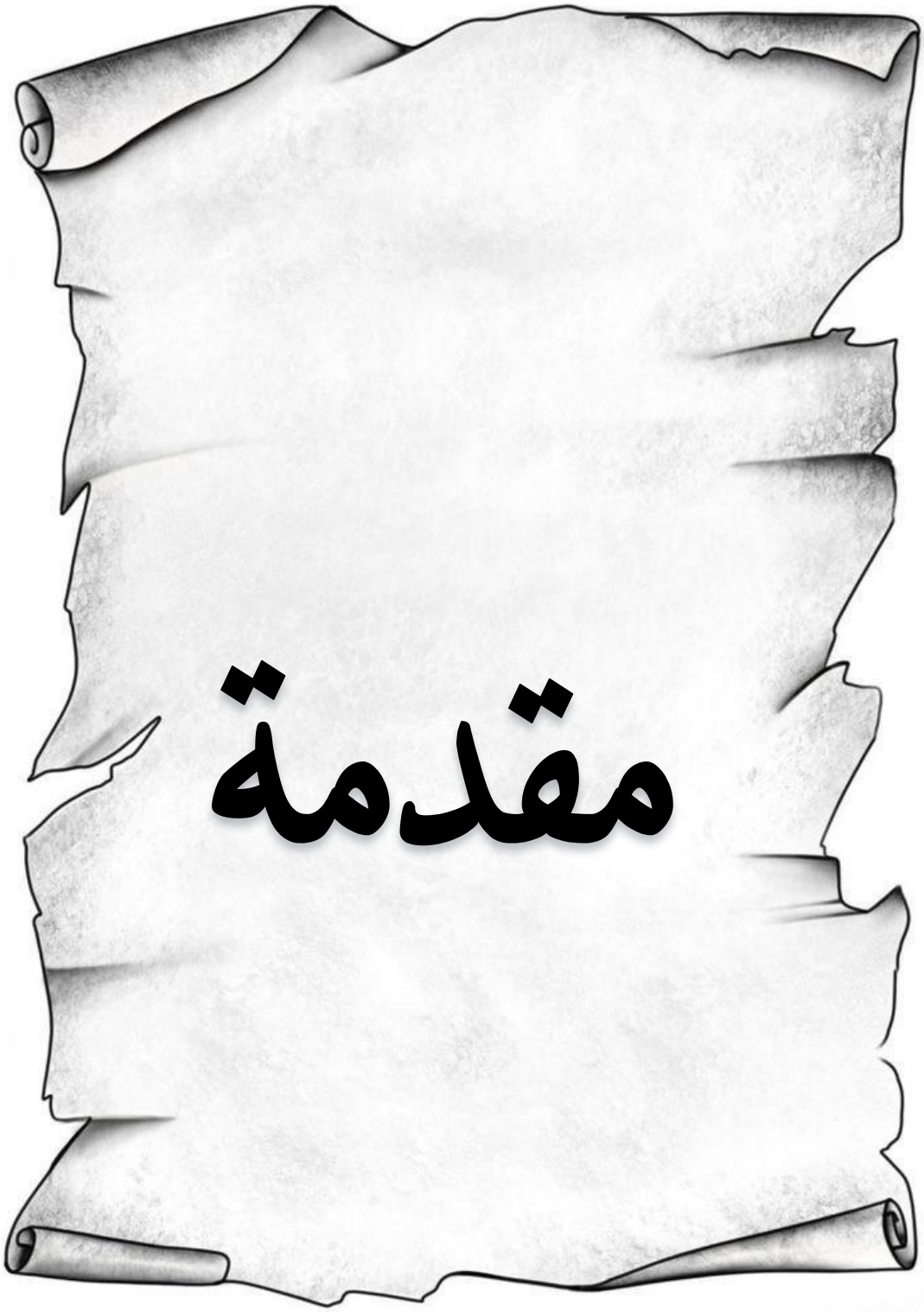
إلى عصافير المنزل: محمد، مريم، المعتصم بالله أبناء أخي حفظهم الله.

إلى كل زملائي في العمل.

إلى كل من أفادني بنصيحة أو قول أو عمل وشجعني لإنجاز هذه المذكرة.

والحمد لله رب العالمين.

كريمة بن لطرش


مقدمة

مقدمة:

اتخذ مسرح الطفل في الجزائر واقعا معيشا وممارسة فنية وتربوية، بأبعادها الجمالية والفنية ما يرشحها لأن تكون من أهم القضايا النقدية التي يجب على النقاد الاحتفاء بها، كونه موجها لعقل محدود المعرفة ببديهيات الحياة، ومخاطبا لمشاعر بريئة ينحصر كل همها في اللعب واللهو، ولما له من أثر عميق على إبداع الطفل، وعلى طاقته النفسية والفكرية والتربوية، قصد بناء سلوكه الطبيعي والوجداني والعقائدي.

ومع تطور مسرح الطفل، برزت الحاجة إلى تجديد أساليبه وتقنياته، فظهر مفهوم "التجريب" كضرورة إبداعية تهدف إلى كسر المألوف وتجاوز القوالب الجامدة، والبحث عن أشكال تعبيرية جديدة تواكب متغيرات العصر وتستوعب تعقيدات الوجود الإنساني.

والتجريب في المسرح ليس مجرد تمرد شكلي، بل هو فلسفة تقوم على المغامرة واستشراف المجهول، والسعي إلى ابتكار علاقات جديدة بين عناصر العرض المسرحي: النص، الممثل، الخشبة، والمتلقي.

وتعتبر ظاهرة التجريب من أبرز سمات الحداثة في المسرح الجزائري المعاصر، حيث تمثل تحررا واعيا من الأشكال التقليدية، وسعيا نحو ابتكار آليات جمالية وفكرية قادرة على التعبير عن إشكالات الواقع وتحولات الخطاب الفني، ويتجلى ذلك من خلال استثمار إمكانات التجريب وتوظيفها توظيفا واعيا، إذ اتخذ من النص المسرحي فضاءا حيويا لمساءلة القوالب الجاهزة، وكسر النماذج الموروثة.

ويأتي هذا البحث ليسلط الضوء على هذه الظاهرة في مجال دقيق وهام، وهو "التجريب في مسرح الطفل"، الذي يعد بحق استثمارا في وجدان وعقل النشء، وتشكيلا لثقافتهم، ولعل من أبرز رواد هذا المجال في الجزائر الكاتب المسرحي المتميز "عزالدين جلاوجي"، الذي جعل من مسرح الطفل معملا حقيقيا للتجديد، فقدم نصوصا تجاوزت السرد التربوي المباشر.

كما في المجموعة المسرحية (أربعون مسرحية للأطفال)، حيث تميزت بأسلوب فني جذاب في متناول الطفل القارئ، وموضوعات هادفة تقوم على مجموعة من القيم التربوية والتعليمية والترفيهية، التي تعد ساحة الانطلاق للطفل في شتى ضروب الحياة.

وانطلاقا من هذه الرؤية، جاءت دراستنا تحت عنوان: التجريب في مسرح الطفل عند عزالدين جلاوجي (نماذج مختارة) وتكمن أهمية هذا الموضوع فيما يقدمه المسرح

للطفل، ففيه تنمية للعقل والخيال ومناجاة للعواطف والأحاسيس ومتعة وترفيه، تمتزج مع حبه للعب فتخلق لنا فرد ذو شخصية متزنة نفسيا واجتماعيا.

ولقد جاءت إشكالية بحثنا على النحو التالي:

كيف تجلى التجريب في مسرح الطفل عند عزالدين جلاوجي؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية، ارتأينا تقسيم مذكرتنا إلى فصلين نظري وتطبيقي، سبق الفصل النظري بمقدمة وجهاز مفاهيمي حول المسرح في الجزائر وجاءت تحته عدة عناصر منها: مفهوم المسرح لغة واصطلاحا، نشأة المسرح في الجزائر، وكذا مراحل تطوره، عوامل ظهوره، وأبرز أعلامه.

أما الفصل الأول فعنوانه: مسرح الطفل في الجزائر واندرج تحته مبحثان: المبحث الأول: مسرح الطفل في الجزائر وقد ضم عدة عناصر منها: مفهوم مسرح الطفل، نشأته، أشكاله وخصائصه، أهدافه وأهميته وأخيرا خصائص الخطاب المسرحي للأطفال، أما المبحث الثاني: المسرح المدرسي في الجزائر وجاء فيه تعريف المسرح المدرسي، الفرق بين المسرح المدرسي ومسرح الطفل، غايات وخصائص المسرح المدرسي.

أما الفصل الثاني فقد آثرنا أن نعنونه بالتجريب وآلياته في العناصر الدرامية عند "عزالدين جلاوجي"، وضم مبحثان الأول: مفهوم التجريب وله عدة نقاط هي: التجريب لغة واصطلاحا، وكذا مفهوم التجريب الروائي (المسرحي)،وأبرز رواده، و لماذا التجريب؟،أما المبحث الثاني: آليات التجريب في العناصر الدرامية عند "عزالدين جلاوجي"، و تحته التجريب في الفكرة ،التجريب على مستوى الزمان والمكان ،التجريب في بناء الشخصية وأساليب التشخيص (الألسنة، والتنويع بين الشخصية البشرية والحيوانية وغير الحية)،وأخيرا التجريب في البناء الفني(البداية، الأحداث، العقدة، الذروة، الحل)، ولكل بحث علمي أكاديمي خاتمة وكانت الخاتمة حوصلة للنتائج المتوصل إليها ،إضافة إلى ملحق تضمن نبذة عن حياة الكاتب "عزالدين جلاوجي".

وقد اقتضت الضرورة أن نعتمد على مجموعة من النتائج والإجراءات مثل المنهج البنيوي، التاريخي، الوصفي وذلك بالعودة إلى عدة مراجع منها: النص الأدبي للأطفال "للعيد جلولي"، المسرح في الجزائر "لصالح مباركية"، وبنية الخطاب المسرحي للبروفيسور "خلوف مفتاح"، والتجريب في مسرح "السيد حافظ".

كما لا يفوتنا في هذا المقام الإقرار بأن هناك العديد من الدراسات السابقة التي استلهمنا منها بعض المعلومات نذكر منها:

"هناء ريزوق زغلاش"، النص المسرحي للأطفال في الجزائر، دراسة في البناء الفكري والتربوي لمسرحيات "عز الدين جلاوجي"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب عربي، إشراف "صالح لمباركية"، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة،2012، ص 23.

"فاطمة شكشاك"، مذكرة ماجستير (التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر)، جامعة باتنة، (2008-2009)، ص 114.

وقد تعددت دوافع اختيارنا لهذا الموضوع وتنوعت، فمنها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي.

فمن الذاتية:

- التأثر بالقدوة الأكاديمية: حيث يعود الفضل الكبير في اختيارنا هذا المسار إلى "البروفيسور خلوف مفتاح" فقد كان لأسلوبه الاستثنائي في إلقاء المحاضرات، وقدرته الفائقة على تجسيد النصوص، وتحويل المدرج إلى فضاء يشبه "ركح المسرح" في حيويته وتفاعله، الأثر البالغ في حبنا لهذا التخصص والانجذاب نحو عوالمه.
- الرغبة في التعمق في أدب الطفل: الشغف الشخصي بمجال مسرح الطفل، والسعي لفهم آليات بناء العرض المسرحي الموجه لهذه الفئة الحساسة والمهمة من المجتمع.

ومن الموضوعية:

- الميل الفني والجمالي: الرغبة في دراسة النص المسرحي ليس كبناء لغوي جامد، بل ككيان حي ينبض بالحركة، وهو ما استشعرناه من خلال العرض الممتع للأفكار الذي تلقيناه من عند "البروفيسور خلوف" في فترة الدراسة.
- تطوير الملكة النقدية: السعي لتطوير مهاراتنا في تحليل الأداء المسرحي، وفهم التجريب في مسرح الطفل، انطلاقا من تلك الروح المسرحية التي غرسها فينا أستاذنا الفاضل بأسلوبه الأدائي المتميز.

وكما لا يخلو أي بحث من الصعوبات والعوائق فمن بين ما واجهنا من متاعب في إنجاز هذا البحث ندرة الأبحاث التطبيقية فيما يخص التجريب في البناء الدرامي لمسرح الطفل.

وأخيرا فإننا لا ندعي الإلمام بالموضوع والإحاطة به، فنتمنى أن تشفع هذه الدراسة بدراسات لاحقة تتناول جوانب غابت عنا.


مدخل

مدخل:

مدخل عام للمسرح في الجزائر

1. مفهوم المسرح لغة واصطلاحا
2. نشأة المسرح في الجزائر
3. مراحل تطور المسرح في الجزائر
4. عوامل ظهور فن المسرح في الجزائر
5. أهم أعلام المسرح في الجزائر

مدخل عام للمسرح في الجزائر:

يعد المسرح أحد الفنون الأدائية التي تعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب بل يعتبر مؤسسة تربوية تهتم بجميع طبقات المجتمع، كما أنه الفن الذي يقدم الأمم ويعكس روحها وتجاربها الإنسانية، حركة وقولا، إذ لم يكن المسرح في يوم من الأيام معزولا عن محيطه لأنه يمثل واقع الحياة.

والحديث عن المسرح يعني الحديث عن الواقع الحياتي، إذ يمثل مرآة المجتمع وعصارة الجمال لديه.

1. مفهوم المسرح لغة واصطلاحا:

2.1. المسرح لغة:

ورد في معجم لسان العرب "لابن منظور" في مادة (س. ر. ح) أن: «المسرح بفتح الميم مرعى، جمعه مسارح... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية للرعي».[1]

وفي معجم العين "للخليل بن أحمد الفراهيدي" تحت مادة (س. ر. ح): «سرحنا الإبل، وسرحت الإبل سرحا والمسرح مرعى السرح، والسرح من المال ما يغذى به ويراع، الجميع سروح اسم للراعي ويكون اسم للقوم الذي هم السرح».[2]

فالمسرح يرتبط بالحيز المكاني من العمل المسرحي.

وجاء في معجم الرائد: أن المسرح: «مكان مرتفع من خشب، في قاعه أو ساحة تمثل عليه الروايات».[3]

فالمسرح يمثل الحيز والفضاء الذي تدور على خشبته الأحداث وكذلك المكان الذي ينطلق فيه الإبداع.

وقد وردت كلمة مسرح في القرآن الكريم في قوله تعالى: «ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون».[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب مادة (س. ر. ح)، دار صادر بيروت لبنان، ط 3، 2004، ص 108.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة (س. ر. ح)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 2003، ص 233.

[3] جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار التعليم للملايين، بيروت، لبنان، ط 8، 2001، ص 158.

[4] القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، القدس للنشر والتوزيع، سورة النحل، الآية 06 ص 267.

2.2. المسرح اصطلاحا:

المسرح هو شكل من أشكال الفنون تؤدى أمام مشاهدين، يشمل كل أنواع التسلية والسيرك وهناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنه شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح حيث يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة الشخصيات.[1]

وعليه فالمسرح هو الحيز الذي يظهر فيه إبداع المؤلف وموهبته وموهبة الممثلين في مدى نجاحهم وتقمصهم لأدوارهم وترجمتها أمام المشاهدين.

وتعرف الموسوعة البريطانية المسرح على أنه: «فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات... والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي، لكنه يؤدى بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء، الرقص، العرض».[2]

فالمسرح هو ذلك الركح الذي تنتشر فيه العواطف والأحاسيس بين المتلقين والممثلين في مكان واحد فيصبح المشاهد جزءا من هذا التمثيل.

كما أن "إدوارد الخراط" عرفه على أنه: «هو الفن الكامل أو أبو الفنون جميعا كما يجرى به القول الشائع».[3]

ويرى "عز الدين جلاوجي" أيضا: «أن المسرح يبدأ أولا نصا يقوم على تقنية الحوار بين الشخصيات المتصارعة تحاكي وتعرض موضوعا قد يكون متخيلا أو ممكنا الوقوع، وذلك لأهداف كثيرة منها (المتعة الفنية أو الفكرية) كما يمكن أن يجسد هذا النص على الخشبة».[4]

2. نشأة المسرح في الجزائر:

رجح العديد من الباحثين المهتمين بشؤون المسرح ظهوره ونشأته إلى موقفين اثنين:

أحدهما إلى العهد الروماني: «فقد كانت سياسة الرومان في كل البلاد التي يحتلونها لما عرف عنهم من حب للمسرح وميل للتسلية والترفيه واللهو، وبذلك سرعان ما يبادرون

---

[1] وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن (د. ط)، 2003، ص 33.

[2] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط 1، 2002، ص 105.

[3] إدوارد الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة (د. ط)، ص 03.

[4] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعبية في الأدب العربي المعاصر، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، ط 1، 2000، ص 15.

ببناء هياكل لذلك، ومن المدن الجزائرية التي أنشأ بها الرومان مسارح نجد: عنابة، جميلة، تيمقاد، شرشال...الخ، ويعود إنشاء هذه المدن إلى الحقبة الممتدة بين القرن الأول والثالث الميلاديين».[1]

مما يعني أن جذور المسرح الجزائري تمتد إلى عصور قديمة من العصر الروماني وليست وليدة العصر المعاصر.

أما الموقف الثاني: فيرجع نشأة المسرح في الجزائر إلى بداية القرن العشرين: «حيث تأسست أول فرقة مسرحية مع مطلع العشرينات بالجزائر خلال سنة 1921، تحت اسم جمعية الآداب والتمثيل العربي».[2]

إن غالبية من أرخوا للمسرح الجزائري خلال هذه الفترة يرجعون النشأة الأولى إلى زيارة "فرقة التمثيل المصرية لجورج أبيض" للجزائر، حيث قدمت هذه الفرقة عرضين مسرحيين للمؤلف نجيب حداد، مسرحية " صلاح الدين الأيوبي" ومسرحية "ثارات العرب".[3]

وعلى الرغم من أن هذه الفرقة لم تحظ بالحفاوة والإقبال المطلوبين، إلا أنه كان لها وقع لدى بعض الجزائريين ممن استهواهم فن التمثيل.

ويعود هذا الفشل إلى:

- نقص الدعاية الكافية لهذه العروض أي الدعاية لم تصل إلى مختلف الشرائح الاجتماعية.
- مكان العرض بعيدا عن وسط المدينة، لأن فرنسا تعرقل مثل هذه النشاطات.
- اهتمام المواطن البسيط بهمومه ومشاكله اليومية.
- قدمت هذه العروض باللغة العربية الفصحى، وهذه الأخيرة غير مفهومة للشعب الجزائري.

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة، الجزائر، ط 2، 2007، ص 11.

[2] اردیس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، 1430هـ/2009م، ص 59.

[3] المرجع نفسه، ص 60.

وأيضا يمكن الإشارة إلى زيارة فرقة مصرية أخرى سبقت تاريخ زيارة "فرقة جورج أبيض" للجزائر، وهي "فرقة سليمان القرداحي" سنة 1908 بالقيام بأول جولة مسرحية، فحطت الرحال بتونس حيث لقيت نجاحا منقطع النظير، ثم تابعت جولتها إلى الجزائر.[1]

إلا أن "عبد الله الركيبي" يؤرخ نشأة المسرح الأدبي في الجزائر بصدور "مسرحية حنبعل" "لأحمد توفيق المدني" سنة 1942، و"مسرحية الناشئة المهاجرة" "لصالح رمضان" سنة 1949 ويرى "جروة علاوة وهبي": «أن هذا المسرح إنما ظهر في الفترة ما بين (1941 و1954)، في حين نجد "محي الدين بشتارزي" يرجع ظهوره إلى حوالي عام 1921 وهو العام الذي زارت فيه "فرقة جورج أبيض الجزائر"».[2]

وهنا يتجلى لنا اختلاف وجهات النظر حول نشأة المسرح في الجزائر وظهوره.

ومن بين العوامل أيضا التي ساعدت في نشأة المسرح في الجزائر بروز شخصيات ثقافية كان لها عظيم الأثر كشخصية "الأمير خالد" في الجزائر حيث يذكر اسطنبولي محمد: «أن "الأمير خالد" بحكم تكوينه الإسلامي و اطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية، فقد أدرك أهمية فن المسرح في توعية الأمة، فطلب من الممثل المصري "جورج الأبيض" حين التقى به في باريس سنة 1910 أن يبعث له بعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعندما عاد "جورج" إلى القاهرة أرسل "للأمير خالد" عدة نصوص مسرحية سنة 1911، منها: "ماكبث لشكسبير" تعريب "محمد عفت المصري" و "المروءة والوفاء" "لخليل اليازجي" و "شهيد بيروت" للشاعر "حافظ إبراهيم"، وأسس في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية في العاصمة والبليدة والمدية».[3]

وهذه إرهاصات مهد لها "الأمير خالد" لزيارة "فرقة جورج الأبيض" سنة 1921، فقد كانت العروض نخبوية فخرجت إلى العامة، فاهتمامه بضرورة ميلاد المسرح في الجزائر يدل على وعيه بأهميته والدور الذي يؤديه المسرح في تربية الناس وتوعيتهم.

3. مراحل تطور المسرح في الجزائر:

لقد مر المسرح في الجزائر بعدة مراحل قسمها الباحثون إلى مرحلتين:

---

[1] المرجع نفسه، ص 60.

[2] المرجع نفسه، ص 62.

[3] أحسن ثيلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دار الساحل، الجزائر، (د. ط)، (د. ت)، ص 50.

1.3. المرحلة الأولى: مرحلة ما قبل الاستقلال

اختلف الدارسون حول البداية الفعلية لهذا الفن في الجزائر غير أن: «الثابت وفق معظم من أرخ للمسرح في الجزائر، أن الولادة الفعلية للمسرح في الجزائر بدأت مع عرض فرقة "الزاهية لمسرحية جحا" للمسرحي المتميز "سلالي علي" وذلك يوم 1926/04/12 بقاعة "الكورسال بباب الواد الجزائر العاصمة"، أمام حوالي 1500 متفرج».[1]

وأشرقت شمس الإبداع في المسرح الجزائري عام 1926 فكانت سنة عظيمة بالنسبة للمبدعين، حيث يقول: "محي الدين بشتارزي": «لقد كانت 1926 سنة عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري».[2]

وقد برز عدة فنانين في هذه المرحلة قدموا مسرحيات واقعية اهتمت بقضايا الشعب والمقاومة السياسية أمثال "رشيد القسنطيني"، وهو أشهر فنان في تلك الفترة، إذ عرف بطريقته الساحرة في نقد الأوضاع السائدة، حتى قال عنه "كاتب ياسين" "شابلن الجزائر".[3]

وبعد 1945 تأسست فرقة رسمية حيث أسس "أحمد حاج حمو" "فرقة مسرح الغد" عام 1946، و "الطاهر فضلاء" "فرقة صورة المسرح العربي" سنة 1947.[4]

وتعد هذه الفترة بداية للمسرح الجاد الذي استمر تلك الفترة، حيث اعتمد الكتاب المسرحيون عن النصوص المترجمة والإقتباس، فأصبح الأدباء ألسنة لهذا الشعب يعبرون عنه أكثر مما يعبرون عن أنفسهم.

---

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري النشأة والتطور،(1926_1989) منشورات المطبعة الجاحظية، الجزائر،1989، ص 40.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2009، ص 29.

[4] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، طبع مطبوعة هومة، الجزائر، ط 1، 2000، ص 35.

2.3. المرحلة الثانية: مرحلة ما بعد الاستقلال

رغم أن المسرح كان متأخرا إلا أنه وبعد الاستقلال مباشرة بدأ بالتطور والتجديد والسير على ركب الحضارة، إذ نجد أن الفترة ما بين: «(1952 1972) عرفت بمرحلة إعادة البناء والتنمية الوطنية وازدياد الوعي الوطني».[1]

فعرف المسرح في الجزائر مرحلة البناء والتشييد والتأميم، وانتهج مبدأ الإشتراكية، فأصبح ملكا للشعب، ومعبرا عن الواقعية الثورية، فبرز في هذه الفترة "أحمد عياد" الملقب "برويشد" الذي ألف "مسرحية الغولة" سنة 1966، بعد مسرحية "حسن طيرو" التي ألفها سنة 1964.[2]

ومنه نلاحظ أنه تشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري التي استطاعت أن تقدم أكثر من "41 عرض مسرحي" ما بين (1963 1973) فكان للمسرح دور وقيمة كبرى في توعية الجماهير لمهام التنمية الوطنية، فتم تأميم قاعات العرض والمسارح الجمهورية فنجد أنه تم في: «8 جانفي 1963 تم تأسيس المسرح الوطني الجزائري (م. و. ج) بهدف إنتاج مسرحي جديد مفتوح على اهتمامات الشعب وضمان مبان توجد في كل من الجزائر، وهران، قسنطينة، سيدي بلعباس».[3]

وهنا يتضح لنا أن النصوص المسرحية كانت تعالج فقط المشاكل الأسرية كالزواج والطلاق والحب كمسرحية "كل واحد وحكمو" "لولد عبد الرحمن كاكي" بعيدا عن السلطة وتأثيرها على المجتمع.

ليظهر بعد ذلك ثقل ومعاناة للمسرح في الجزائر بعد ثورة من الإجراءات البيروقراطية، ويدخل المسرح بعد ذلك في مرحلة من الركود من سنة (1972 إلى 1982)، وذلك جراء السياسة اللامركزية التي انتهجتها الحكومة الجزائرية، فأصيب المسرح الجزائري بالفتور والتقهقر، فأعادت الدولة هيكلة المسرح الوطني واعتبرته مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري عمدت إلى إنشاء عدة مسارح جهوية في عدة ولايات مما أدى إلى تشتيت الجهود البشرية والمادية.[4]

---

[1] محمد الطاهر، تاريخ الأدب الجزائري، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، (د. ط)، 2000، ص 389.

[2] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة، الجزائر، ط 2، 2007، ص 12.

[3] علي حفياد، نظرة حول المسرح الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د. ط)، (د. ت)، ص 29.

[4] أحمد بيوض، المسرح الجزائري النشأة والتطور، مرجع سابق، (د. ط)، ص 40. (بتصرف).

وبالرغم من الخلل الكبير الذي لامس مختلف نواحي هذا الفن إلا أننا نجد مجموعة من المسرحيات التي قدمت آنذاك منها: "بابور غرق، حزام الغولة، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ومسرحية روما لمحمد ديب".

هذا التراجع الذي شهده المسرح الجزائري كان نتيجة حتمية سوء الأوضاع التي كانت تشهدها البلاد خلال تلك الفترة.

وبعد التحول السياسي في الفترة ما بين (1982 إلى 2007) بدأ المسرح في الجزائر يقف من جديد ومن بين من ساعده على ذلك اهتمام الدولة بالحركة المسرحية فقامت وزارة الثقافة باستحداث العديد من الهياكل المسرحية في أنحاء الوطن.

إذ أن: «المؤشرات التمهيدية لانتعاش المسرح الجزائري في هذه الفترة بدأت عام 1981 بانعقاد الملتقى الوطني للفنون والآداب بقصر الأمم بالجزائر العاصمة ما بين 4 و7 أفريل 1981».[1]

وبعد هذه المحاولات في إبراز مستوى جديد للمسرح في الجزائر ظهرت محاولات في هذا الصدد تعالج المسرح من كل أنحائه كترقية: «النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا، ثم الإخراج، والتمثيل المسرحي بالإضافة إلى تقسيم الهياكل المسرحية وفي الأخير التكوين المسرحي في الجزائر».[2]

وقد ظهرت على الساحة مهرجانات تشارك فيها الفرق المسرحية.

ونلاحظ أيضا أن المسرح في الجزائر اهتم بمسرح الأطفال إذ ألف المسرحي "عز الدين جلاوجي" "40 مسرحية" للأطفال منها: "ظلال وحب" بالإضافة إلى اختيار الجزائر العاصمة عاصمة للثقافة العربية خلال 2007، إذ تعد أحد المظاهر لإحياء اللغة العربية بصفة عامة وتطوير المسرح في الجزائر بصفة خاصة.

وبهذا نقول أن المسرح في الجزائر خطى خطوات هامة في تاريخه وقد تمكن من إثبات وجوده أمام المسرح الغربي عامة والمسرح العربي خاصة.

---

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري النشأة والتطور، مرجع سابق، ص 276.

[2] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، الجزائر (د. ط)،2009، ص 312.

4. عوامل ظهور فن المسرح في الجزائر:

المسرح كغيره من الفنون الأدبية لديه عوامل دفعت به للظهور ومن بين الأسباب التي أدت إلى ظهوره في الجزائر نذكر منها:

– وجود جمهور من المتفرجين الذي لم يكن ذوقه يستسيغ جميع المسرحيات التي تعرض أمامه.

– رغبة الكاتب الجزائري في تهذيب الجماهير وإيقاظهم وتوجيههم، فحسن اختيار الكاتب لموضوع مسرحيته يجعله يخاطب الجمهور ويكون قريبا منهم.

– زيارة "فرقة جورج أبيض" إلى الجزائر كان لها تأثير كبير، حيث زرعت الروح في المستنيرين من الشعب الجزائري، وجعلتهم يشعرون بأهمية المسرح ورسالته، والدليل على أهمية هذه الزيارة أن الجزائر لم تعرف قبل "فرقة جورج أبيض" أي فرقة مسرحية رسمية.[1]

5. أهم أعلام المسرح في الجزائر:

عرف المسرح في الجزائر العديد من المبدعين والممثلين والمخرجين، كان لهم الدور الكبير في قيام هذا المسرح ورعايته، ونظرا لكثرتهم نذكر منهم:

1.5. رشيد القسنطيني:

أبرز أعلام المسرح الجزائري ولد في نوفمبر 1887 بالعاصمة، حيث حصل على الشهادة الابتدائية، هاجر إلى فرنسا مع بداية الحرب العالمية الأولى لمساعدة عائلته، وبعد عودته من هناك تعرف على "علالو": «وانضم إلى "فرقة الزاهية"، ومثل أول مرة في "مسرحية زواج بعقلين"، وأنشأ سنة 1927 "فرقة الهلال الأحمر" ».[2]

كان مغنيا وفكاهيا بارعا ألف "20 مسرحية"، منها: "بابا قدور الطماع، يا حسراه عليك، العهد الوفي...وغيرها".

[1] عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 198.

[2] أحمد بيوض، المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 174.

2.5. محي الدين بشتارزي:

من مواليد 15 سبتمبر 1897 بالجزائر العاصمة كان مخرجا ومؤلفا نشأ وترعرع في وسط عائلي ميسور، كان من حفظه القرآن الكريم منذ صغره وعمره لا يتجاوز السابعة عشر، وفي كبره أصبح معلما للمقرئين.

دون أن ننسى "عبد القادر علولة، ومصطفى كاتب، وعبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي"، الذين كانت لهم يد في المسرح وتمديد خطاه نحو القدم

الفصل الأول:
مسرح الطفل
في الجزائر

الفصل الأول: مسرح الطفل في الجزائر

1. المبحث الأول: مسرح الطفل في الجزائر

2. المبحث الثاني: المسرح المدرسي في الجزائر

المبحث الأول: مسرح الطفل في الجزائر

1. مفهوم مسرح الطفل
2. نشأة مسرح الطفل
3. أشكال مسرح الطفل وخصائصه
4. أهداف مسرح الطفل
5. أهمية مسرح الطفل
6. خصائص الخطاب المسرحي للأطفال

تمهيد:

تعتبر مرحلة الطفولة مرحلة مهمة جدا في حياة الإنسان، بحيث لا يمكننا أن ننشئ أشخاص أسوياء دون مراعاة هذه المرحلة.

وإذا انطلقنا من مقولة: "طفل اليوم هو رجل الغد"، فلابد من إعطاء الأولوية لهذا الرجل ومنذ طفولته.

ونظرا للأهمية الكبيرة لهذه المرحلة وجب الاهتمام بالأدب الذي يهتم بهذه المرحلة الحساسة ليس في حياة الطفل الفرد فحسب بل تتعدى إلى حياة مجتمعه أيضا.

وعليه فإننا اليوم بصدد التعرف على نوع من أنواع أدب الطفل وهو مسرح الطفل، وذلك من خلال الوقوف على عدة محطات لإلقاء نظرة بسيطة على هذا الفن، وعلى هذا الأساس حاولنا الإجابة على عدة تساؤلات منها: ما المقصود بمصطلح مسرح الطفل؟ وكيف نشأ؟ وما هي أشكاله وخصائصه؟ وكذا ما أهدافه؟ وما أهميته؟ لنخلص بالأخير إلى خصائص الخطاب المسرحي للأطفال.

1. مفهوم مسرح الطفل:

لقد ذكرنا سابقا في المدخل التعريف اللغوي والاصطلاحي لمصطلح المسرح، لذا نمر مباشرة لتعريف مسرح الطفل، يوجد لدينا عدة تعاريف لهذا المصطلح نذكر منها:

ورد في المعجم المسرحي بأنه: «تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور من الأطفال واليافعين، يقدمه ممثلون من الأطفال أو الكبار، وتتراوح غايته بين الإمتاع والتعليم، كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى التي توجه عادة للأطفال، ويمكن أن يأخذ مسرح الطفل شكل العرض المسرحي المتكامل الذي يقدم في صالات مسرحية، أو في أماكن تواجد الأطفال كالحدائق أو المدارس».[1]

ومن الملاحظ أن هذا التعريف جامع، فقد أشار إلى النقاط المهمة التي تمس المضمون والنوع والشكل والمكان، كما أن مسرح الطفل يرتبط بفئة عمرية معينة، حيث يتزاوج فيه الممثلون من الكبار والصغار، ويتراوح هدفه بين الترفيه والتعليم.

[1] ماري الياس وحنان القصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي، إنجليزي، فرنسي) لبنان، مكتبة لبنان، ناشرون، ط 1، 1997، ص 41.

وقد عرف "قاموس أكسفورد" مسرح الطفل على أنه: «عروض الممثلين المحترفين والهواة للصغار، سواء على خشبة المسرح أو في قاعة معدة لذلك».[1]

فيتضح لنا أن هذا التعريف يركز على عنصرين هما العرض والجمهور.

ويعرفه "الدكتور إبراهيم حمادة" بأنه: «ذلك المكان المخصص والمهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية أعدت خصيصا لمشاهدين من الأطفال، وعلى هذا فالمعول الأساسي في التخصص هو جمهور الأطفال الذين أنتجت لأجلهم العملية المسرحية نصا وإخراجا».[2]

كما نجد تعريف آخر لأحد الدارسين يقول فيه: «إن مسرح الطفل يمثل مسرحا من أجل الطفل، يقدم فيه راشدون محترفون أعمالا مسرحية ينفعل بها الأطفال المتفرجون، وهذا المسرح يكتبه مؤلف متخصص ويخرجه كذلك، ويمثله راشدون متخصصون».[3]

وجاء تعريف مسرح الطفل في معجم المصطلحات الدرامية إنه: «المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصا لمشاهدين من الأطفال وقد يكون اللاعبين كلهم من الأطفال».[4]

من خلال هذه التعريفات يتضح لنا أن هناك نوعين لمسرح الطفل.

أ. مسرح الطفل: وهو الذي يبدعه الطفل وهو مرسله ومستقبله، وينبع من خصوصية عالم الطفل نفسه، ويحتاج الطفل فيه إلى آليات ومؤهلات تربوية ونفسية وبيداغوجية واجتماعية بمؤازرة المؤهلات الفنية التي تعنى بكتابة النص وإخراجه.

ب. مسرح للطفل: «وهو الذي يبدعه الكبار للصغار، يرسل المبدع فيه خطابا للمتلقي الصغير لإنماء مداركه العقلية والوجدانية، فهو المسرح الذي يقدمه المحترفون المتخصصون للأطفال ويمثل فيه الأطفال إلى جانب الكبار في بعض العروض».[5]

---

[1] الربيعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مراد، (د. ط)، 2009، ص 119.

[2] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، مصر، دار المعارف، (د. ط)، 1985، ص 216_217.

[3] نبيل عبد الهادي وآخرون: الفن الموسيقي والدراما في تربية الطفل، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 2001م، ص 101.

[4] مجلة العلوم الإنسانية: فعاليات ملتقى أدب الطفل، عدد خاص، منشورات المركز الجامعي بسوق أهراس، الجزائر، 2003، ص 96.

[5] هناء ريزوق زغلاش، النص المسرحي للأطفال في الجزائر، دراسة في البناء الفكري والتربوي لمسرحيات عز الدين جلاوجي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب عربي، اشراف صالح لمباركية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة،2012، ص 23.

وفي العموم:

فإن مسرح الطفل هو ذلك المسرح الذي يخدم الطفولة سواء أقام به الكبار أم الصغار ما دام الهدف هو إمتاع الطفل والترفيه عنه، وإثارة معارفه ووجدانه وحسه الحركي.

ومن هنا فمسرح الصغار: «هو مسرح للطفل ما دام الكبار يقومون بعملية التأطير، وهو كذلك مسرح الطفل، إذا كان مسرحا يقوم به الطفل تمثيلا وإخراجا وتأليفا، ومن هنا فمسرح الطفل يعتمد تارة على التقليد والمحاكاة وتارة أخرى يعتمد على الإبداع الفني والإنتاج الجمالي».[1]

2. نشأة مسرح الطفل في الجزائر:

ترجع نشأة مسرح الطفل إلى: «أصول فرعونية وذلك من خلال ما يعرف "بمسرح الدمى"، حيث عثر على بعض منها في مقابر بعض أطفال الفراعنة، كما أشارت بعض الرسوم المنقوشة على الآثار الفرعونية إلى حكايات وتمثيليات حركية موجهة للصغار».[2]

أما في الجزائر يعتبر مسرح الطفل حديث النشأة إذا نظرنا إلى المسرح خاصة على أنه فن عريق حظي بالاهتمام من قبل الكثير من الدول، والجزائر واحدة من هذه الدول التي أغفلت عنه، وهذا ما سبب لها التأخير للنهوض به.

وعلى الرغم من المحاولات المبذولة لإخراج وإنتاج المسرحيات من قبل المسارح، إلا أن بداياته باءت بالفشل، لأن الجهود ينقصها التوجيه والاحترافية لأن من نهض به وبلور ملامحه كل من "عبد الحميد بن باديس والشيخ البشير الإبراهيمي"، بعد الاستقلال أعطوا للدولة الجزائرية الضوء الأخضر لانطلاقة المشروع الثقافي، حيث شرعت وزارة الاتصال والثقافة منذ عام 1996 في تنظيم مسابقات كل سنتين خاصة بالأطفال.

وقد تطور مسرح الطفل في الجزائر ومر بمرحلتين هما مرحلة ما قبل الاستقلال ومرحلة ما بعد الاستقلال.

---

[1] أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية الطفل، مجلة دمشق، تصدر عن كلية التربية، المجلد 27، العددالأول+الثاني،2011، ص 88.

[2] طارق جمال الدين عطية ومحمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل مؤسسة حورس الدولية الاسكندرية،2004، ص 05.

1.2. مرحلة ما قبل الاستقلال:

من عوامل نشأة مسرح الطفل في الجزائر ظهور المدارس العربية الحرة، فكان كل مدير مدرسة عربية أو أحد معلميها المستنيرين يكتب مسرحية ليمثلها التلاميذ، إما بمناسبة انتهاء السنة الدراسية، أو عيد المولد النبوي.

وقد عرف الفن المسرحي في الجزائر خلال فترة ما قبل الاستقلال نشاطا كبيرا خصوصا بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وتكاثر المدارس الحرة، ولم تكن هذه المسرحيات موجهة للأطفال مباشرة، وإنما كانت موجهة للكبار عامة وتلاميذ المدارس خاصة.

غير أن الدارس لهذه المسرحيات يجد أن معظمها صالح للأطفال شكلا ومضمونا ويأتي "محمد العابد الجلالي" في الطليعة دائما، إذ كتب أول مسرحية مدرسية شعرية باللغة العربية الفصحى "في مضمار الخمر والحشيش"، وفي هذه الفترة نظم "محمد العيد آل خليفة" مسرحية شعرية سماها "بلال بن رباح"، وهي مسرحية نظمها خصيصا لأطفال المدارس.

وبعد الحرب العالمية الثانية توالت المسرحيات المدرسية، وفي أواخر العقد الخامس من القرن العشرين كتب "عبد الرحمن الجلالي" مسرحية مدرسية بعنوان "المولد النبوي سنة 1949"، وفي هذه الفترة كتب "محمد صالح رمضان" مسرحية "الناشئة المهاجرة".

وفي الفترة الأخيرة ظهر "أحمد رضا حوحو" فقد أنشأ هذا الأخير فرقة مسرحية سنة 1949 سماها "فرقة المزهر للمسرح والموسيقى"، ومن المسرحيات التي ظهرت في هاته الفترة "الحذاء الملعون" "لجلول أحمد البدوي" سنة 1953، وفي سنة 1952 كتب "أحمد بن ذياب" مسرحية "امرأة الأب" وقد مثلت أول مرة بمدرسة العلمة شرق الجزائر.[1]

2.2. مرحلة ما بعد الاستقلال:

بعد الاستقلال بدأت الحركة المسرحية تسترجع نشاطها وعافيتها: «ففي سنة 1972 صدر قرار اللامركزية في المسرح، فنص على إنشاء مسارح جهوية في كل من قسنطينة، عنابة، وهران، سيدي بلعباس، بالإضافة إلى المركز الوطني بالعاصمة، وقد

[1] ينظر، العيد جلولي، النص الأدبي للأطفال في الجزائر، دراسة تاريخية فنية في فنونه وموضوعاته، مطبعة دار هومة،2003، بمساهمة ولاية ورقلة ص 186_187.

أنشأت هذه المسارح فيما بعد فرقا للأطفال، تقدم عروضها المسرحية للصغار».[1]

«ومسرح الأطفال يعد حديث النشأة، حيث بدأ الاهتمام به واحتضانه من قبل كثير من دول العالم في القرن العشرين، والجزائر واحدة من هذه الدول، رغم أن عناياتها بالمسرح –المخصص للكبار والصغار– جاءت متأخرة، فبحكم الظروف السياسية التي كان ينتهجها قصد اجتناب الثقافة ومنع وصولها للمجتمع الجزائري، استلزم ذلك كله تأخر ظهور المسرح عندنا إذ لم تعرف الجزائر المسرح الا حديثا».[2]

أما النص المسرحي المكتوب للأطفال فقد نما وتطور في فترة ما بعد الاستقلال وظهرت مسرحيات كثيرة منها ما كتب في فترة ما قبل الاستقلال وأعيد طباعتها في فترة ما بعد الاستقلال "كمسرحية الناشئة المهاجرة لمحمد الصالح رمضان".

وبعضها الآخر كتب بعد الاستقلال مثل: مسرحيات "بودشيشة" منها "المصيدة" عام 1986 ومسرحية "محفظة نجيب" في نفس السنة، "ولعبد الوهاب حقي" "سلسلة المسرح الهادف للأطفال"، ومن مسرحيات هذه السلسلة "بلاغ في فائدة العائلات سنة 1996".

بل أن مسرح الطفل افتك جوائز عديدة في الوطن العربي وخارجه، وبرز في هذا الميدان كتابا أصابوا نجاحا كبيرا أمثال:" عبد القادر شرابة، اميمة جميلة، ومحمد قادري، وسهام بوخروف، وفتيحة بن عيسى".[3]

فبناءا على هذا يمكن تحديد: «الميلاد الحقيقي لمسرح الطفل في الجزائر بتاريخ 1975 وهذا *بعرض أول عمل مخصص من طرف المسرح الجهوي بوهران».[4]

3. أشكال مسرح الطفل وخصائصه:

1.3. أشكال مسرح الطفل:

تعددت أنواع مسرح الطفل بحيث يمكن تصنيفها إلى ما يلي:

---

[1] المرجع نفسه، ص 189.

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

[3] ينظر، العيد جلولي، النص الأدبي للأطفال في الجزائر، ص 189، مرجع سابق.

* مسرحية النخلة، أول عرض مسرحي.

[4] أحمد بيوض، المسرح الجزائري (1926_1989) مطبعة الجاحظية، الجزائر،1989، ص 130.

أ. المسرح التلقائي الارتجالي:

لعل أهم ما يميز الطفل الممثل هو التلقائية والشكل الطبيعي في الأداء وكذا حركاته العشوائية العفوية، التي تتناسب مع قدرات الطفل الجسدية والفكرية، باعتبار أن لعب الأطفال من الدراما الاجتماعية، حيث يخلق معهم بالغريزة الفطرية.

«وكم منا لفت أنظاره مشهد الطفل الصغير، عندما ينحني جانبا ويتخذ ركنا من أركان بيته ليمسك بعروسته ويجعلها تقوم بدور طفل صغير، بينما يتقمص هو دور والده أو والدته، فيقيم معها حوارا أو يسقط عليها كل ما يجول بخاطره من أحاسيس ومشاعر سوية كانت أم مرضية، إن ما يقوم به هذا الطفل هو نوع من أنواع الدراما التي يؤلفها بنفسه فيخرجها ويقوم بأداء دور البطولة فيها بأبسط الطرق وأكثرها تلقائية وطبيعية».[1]

ويتجلى الفرق بين مسرح الكبار ومسرح الصغار: «في أن الأول يقوم فيه الممثل بالتعبير عن أحاسيس ومشاعر غيره، وهو يدرك إلى حد كبير أنه "يمثل" بينما في الثاني يقوم "الممثل الصغير" بالتعبير عن أحاسيسه ومشاعره وهو لا يدرك أنه يمثل».[2]

ب. مسرح العرائس أو الدمى:

يعد مسرح العرائس من أقدم أشكال العروض المسرحية، حيث عرف عند الفينيقيين والهنود والمصريين وبلاد ما بين النهرين، حيث تفننوا فيه حتى أصبح إحدى أدوات التعليم والتلقين.

وقد عرف الإنسان الدمية قبل أن تظهر ممثلة على خشبة المسرح بزمن بعيد، والعرائس هي: «عبارة عن دمى مصنوعة من الخشب أو القماش أو الورق... يعطي لها الإنسان الذي يصنعها شخصية معينة يحركها بالأيدي فتؤدي حركات متناسقة مقرونة بكلام معبر وله هدف معين...».[3]

ومسرح العرائس أنواع وفقا لتقسيم الناقد "جيمس هايز" الذي قام بحصر شامل لأنواع العرائس وأشكالها وأحجامها وطريقة تحريكها، والذي يحددها بثمانية أنواع ولعل أشهرها هي: «عرائس ذات الخيوط، وعرائس باليد "القفازية"، النوع الأول يحرك أمام

---

[1] د/فوزي عيسى: أدب الطفل (الشعر، مسرح الطفل، القصة)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، الاسكندرية،2007، ص 119.

[2] فابريتسيو كاسانيللي، المسرح مع الأطفال، ترجمة: أحمد سعد المغربي، دار الفكر العربي، مقدمة الكتاب، ص 1.

[3] فاطمة الزهراء بن عيسى: مقدمة في مسرح العرائس، عالم تنشيط الشباب، (سلسلة كتب تصدرها الرابطة الوطنية)، دار الشريفة، ط 1، الجزائر،1998، ص 53.

الجمهور مباشرة بواسطة خيوط، والنوع الثاني يحرك بأيادي اللاعبين أنفسهم، وهو مسرح مكشوف يعرض قصصه على الهواء الطلق، وله ستارة تنزل على الدمى وترتفع عنها، أما الممثلون فشخص واحد أو أكثر أو قد يصلون إلى خمسة، وهذه الأنواع هي التي لاقت رواجا في جميع أنحاء العالم، أما الأنواع الأخرى فظلت محلية داخل حدود بلادها مثل: "عرائس ذات قائم"، و "العرائس الكبيرة"، و "عرائس تتحرك بالأصابع"، و"عرائس ورقية"، وأخرى "عرائس الأقنعة"».[1]

ومما لا شك فيه فإن: «مسرح العرائس يعتبر مجالا واسعا للتربية والترفيه والإبداع إذ يشمل ألوانا فنية عديدة، وهو غني بدوافع التخيل والتصور، مما يجعل الأطفال يتفاعلون معه، لأنه بكل بساطة يمثل عالمهم السري وواقع محيطهم الاجتماعي والمادي والمعنوي ويساعد الطفل على التخلص من بعض العقد النفسية».[2]

ت. مسرح خيال الظل:

يعتبر مسرح خيال الظل: «فرجة درامية تعتمد على تقديم مجموعة من القصص والحكايات بتحريك مجموعة من الشخصيات عبر الإشعاع الضوئي الذي ينعكس على شاشة الرصد، ويحرك هذه الشخصيات بعض الخياليين الذين يمثلون القصة بمستويات صوتية مختلفة، ويبغون من وراء ذلك إمتاع المشاهدين وتسليتهم والترفيه عنهم».[3]

أما المكونات الأساسية التي يستند إليها خيال الظل هي: «الإطار والستارة والإضاءة والظلال وفعل التحريك عن طريق الشموع أو القناديل أو الفوانيس، وتعتمد الإضاءة في عصرنا هذا على الآليات الضوئية الحديثة وتقنيتها المتطورة».[4]

«وقد كان يطلق على خيال الظل في دمشق "خيمة الكاراكوز" فقد كان فنا مركبا وأكثر تعقيدا».[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 63.

[3] جميل حمداوي، المسرح المدرسي، تطوان، المملكة المغربية، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور، ط 2 ،2020، ص 155.

[4] المرجع نفسه، ص 157.

[5] حسين سليم حجازي: خيال الظل وأصول المسرح العربي، تقديم سعد الله ونوس، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1994م، ص 07.

وكان خيال الظل فنا شعبيا بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، كان شعبيا في بناء حكاياته وشخوصه وموضوعاته، وكان شعبيا في العلاقة المباشرة والحية مع جمهوره، إذ يستجيب لنوازع هذا الجمهور.[1]

وللأسف الشديد لم تصلنا أية نصوص من التي قام عليها الفن الظلي، ولا نعرف كيف كانت صياغتها أو موضوعاتها أو تأثيرها في النفوس... كما لا نعرف إلا القليل جدا من نصوص التراث الظلي الشعبي، فأقدم ما وصلنا هي النصوص التي وضعها "شمس الدين دانيال" في أواخر القرن الثالث الميلادي، ومع أن هذه التمثيلات الدنيالية أقدم نص ظلي أكتشف فإنها لا تعبر بداية لشيء معين.[2]

ث. المسرح المدرسي:

هو نوع من أنواع النشاط المسرحي: «يستخدم التمثيل داخل المؤسسة التربوية (المدرسة الابتدائية والإعدادية والثانوية)، بمثابة تقنية بيداغوجية لتحقيق الأهداف المسطرة، سواء أكانت أهدافا عامة أم خاصة، وتستهدف الجوانب الفكرية والوجدانية والحسية والحركية، ويشرف على هذا المسرح "المدرس" وذلك بتنشيط التمثيل الذي يقوم به التلاميذ داخل القسم أو اثناء المناسبات الرسمية (الأعياد الدينية والوطنية) وغير الرسمية (فترة نهاية السنة الدراسية) لتوزيع الجوائز وإعلان النتائج».[3]

ومن خلال هذا المفهوم يتضح أن المسرح المدرسي مرتبط بفضاء المؤسسات التعليمية يتم في إطار البرامج المدرسية ويتميز بأن ممثليه هم التلاميذ أنفسهم.

كما أن لهذا النوع من المسارح دور كبير وأهمية بالغة في ايصال وترسيخ المعلومات وغرس المبادئ والقيم في نفس التلميذ.

ج. المسرح التعليمي:

المقصود بمصطلح المسرح التعليمي هو: «توظيف النشاط المسرحي داخل المؤسسات التعليمية، إما بقصد التربية المسرحية والتي تهدف إلى تعليم التلاميذ وتدريبهم على التقنيات المختلفة لفن المسرح ولاكتشاف وتنمية المواهب الفنية، أو بقصد المساعدة

---

[1] المرجع نفسه، ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

[3] أمال كزيز، الممارسات الثقافية في التربية والتعليم، الجزائر، مركز الكتاب الأكاديمي، (د. ط)،2019، ص 66.

* انشطة المسرح التعليمي داخل المؤسسات التعليمية، والتي تهتم بالأعداد الدرامي في مقرر ما بقصد تقديمه في إطار من المتعة والمنفعة، لتسهيل الفهم وشرح وتوضيح الجانب المعرفي به.

في العملية التعليمية من خلال ما يعرف *"بمسرحة المناهج" بتقديم جزء من مقرر ما في إطار درامي وعرض مسرحي بسيط، يعتمد على المشاركة الايجابية للتلاميذ، ويتم ذلك داخل حجرات الدرس أو أماكن التجمعات، للمساعدة في تنشئة صغار الأطفال من خلال الدراما الإبداعية».[1]

ويمكن القول: «أن المسرح التعليمي وسيلة للتواصل مع الصغار ومحتوى تواصله ذو أهمية بالغة، فمن خلال هذا التواصل يتحدد ارتقاء الأطفال ومستوى النقاش والتحدي العقلي في عدة قضايا».[2]

ويتضح من خلال ما سبق ذكره أن كلا من المسرح المدرسي والمسرح التعليمي يمس الطفل في عالمه المدرسي، من خلال البرامج الدراسية، فالمسرح المدرسي فرع من المسرح التعليمي، والمسرح المدرسي يكمن في انتقاء مسرحية ما ويختار مجموعة من التلاميذ من أجل تجسيدها سواء في حجرات المدرسة أو في المسابقات التي تعد بين المدارس.

أما المسرح التعليمي فهو دراسة ممنهجة تعد في مقررات دراسية داخل مناهج تعليمية تفرض على المدرس تلقين هذه الدراما الإبداعية على كافة التلاميذ داخل الحجرة المدرسية.

2.3. خصائص مسرح الطفل :

المسرح أنسب الأشكال الفنية للتواصل مع الطفل والتعبير عن عالمه الخاص.[3]

وتتوجب مجموعة من الخصائص في هذا الخطاب المسرحي الذي سيوجه للطفل منها :

- مراعاة شخصية الطفل وطابعه الذي يغلب عليه التقليد والمحاكاة والاندماج في المجموعة والخيال والاهتمام بوجودها في النص المسرحي الموجه للطفل.[4]

---

[1] د/كمال الدين حسين: المسرح التعليمي (المصطلح والتطبيق)، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، القاهرة، 2005، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

[3] ينظر: أحمد على كنعان: أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، المجلد 27، العدد الأول والثاني، 2011، مجلة جامعة دمشق، ص 97.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 97.

- تختلف الكتابة المسرحية للطفل باختلاف عالمه الخاص المختلف عن عالم الكبار، المختلط بين الواقع والخيال، ولهم اهتمامات وقضايا خاصة، كما لهم قدرة كبيرة على التلقي والتأثر.
- مراعاة المراحل العمرية التي يمر بها الطفل في كتابة المسرحية.
- كاتب مسرح الطفل هو مربي بالدرجة الأولى، ولذلك فهو يضع القيم التربوية والأخلاقية في الصدارة دائما، ويهدف من وراء عمله المسرحي إلى تبليغ جملة من القيم التربوية والأخلاقية التي يرغب في غرسها بنفوس الأطفال (...) وهو دائما يرى كتاباته أداة تربوية قبل أن تكون فنا.[1]
- المسرح كيان خيالي جميل للطفل، يدفع به مع الزمن لكي يتعلم ممارسة الحياة فيكسبه قوة الذات والشخصية، والجرأة، وإنه كلما كان ممتلئا بالطيبات والجمال، طابت له الحياة.[2]

حيث يجعل المسرح ذهن الطفل متفتحا للكثير من الأمور في الحياة، كما يجعله أكثر قوة من حيث إعمال ذاكرته الخيالية، وإكسابه شخصية قوية وجرأة أدبية.

من خلال هذه الخصائص لمسرح الطفل، نجد أن الكاتب المسرحي يسعى من خلالها إلى الولوج إلى ذهن الأطفال، وينقل لهم مجموعة من الأفكار والمبادئ التي يريدها، وتنمية عقولهم وشخصيتهم ومكتسباتهم.

4. أهداف مسرح الطفل:

لمسرح الطفل غايات ومقاصد متنوعة يحققها، كما أن مسرح الطفل هو من أفضل وأحب الألوان الأدبية التي تروق للأطفال، لأنه عبارة عن اجتماع عدة أشكال أدبية كالقصة، الموسيقى، الأغنية...، فقد اعتبر "مارك توين": «مسرح الطفل من أعظم إنجازات القرن العشرين... إنه أقوى معلم للأخلاق».[3]

---

[1] المرجع السابق: أحمد علي كنعان: أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، ص 112.

[2] ينظر: نعيمة السعدية: مسرح في غياب.. طفل في اضطراب – أفكار حراك، موقع الأوراس https://elauresnews.com: ، 2020/08/20، 09:00.

[3] د/محمود حسن اسماعيل: المرجع في أدب الطفل، دار الفكر العربي، ط 1، القاهرة، 2004، ص 242.

«فإن لمسرح الطفل أهمية تفوق أهمية المسرح بمفهومه العام، نظرا لتأثير الفاعل الذي يمكن أن يحدثه في عقل الطفل ووجدانه، مما يؤثر سلبا أو إيجابا على اتجاهاته وسلوكياته».[1]

ومن بين هذه الأهداف نجد:

1.4. أهداف دينية:

ويقصد بها ترسيخ مجموعة من القيم والمبادئ التي يكتسبها الطفل ومنها: «حب الله سبحانه وتعالى ومعرفة قدرته، وكذا حب الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته الكرام، وهو ما يؤدي إلى تشكيل وجدان المسلم وصبغ الفكر لدى الطفل بالمنهج الإسلامي».[2]

الأمر الذي يرسخ في أعماق الطفل عقيدة متينة ذو نشأة إسلامية حنيفة، من خلال تقديم عروض مسرحية تضرب الأمثال على التوحيد وعظمة الخالق وتحكي سيرة الأنبياء والرسل .

2.4. أهداف تربوية:

إن مسرح الطفل كممارسة تربوية من أهدافه المساهمة في بناء شخصية الطفل، فهو يقوي الثقة بالنفس، مما يساعد على تجاوز حالات الانطواء والشذوذ، ويغذي الخيال، ويقوي الذاكرة، كما يقوي الملاحظة والتركيز.

كما ترتبط التربية بفترة الطفولة وتلازمها، وفي هذا إشارة إلى: «المسؤولية المنوطة بالوالدين والمربين، وكل مسؤول عن جانب من جوانب الطفولة».[3]

3.4. أهداف تعليمية:

المسرح وسيلة هامة، كما أنه: يؤدي دورا كبيرا في مجال التربية والتعليم، فمعظم المقررات الدراسية أغلبها جاف وصعب وممل للطفل، كما أنه يمكن للطفل أن يستوعبها بسهولة عندما يتم مزجها بالتمثيل واللعب، وكما يمكن أن يكون مسرح الطفل وسيلة لإثارة اهتمام الأطفال بالعلوم، ولتقديم مختلف المواد الدراسية والتعليمية بأسلوب مشوق يتقبله

[1] ربحي مصطفى عليان: أدب الأطفال: عمان دار الصفاء، ط 1، 2014، ص 193.

[2] مالك إبراهيم، كتاب الأمة نحو مشروع مجلة رائدة الأطفال، سلسلة دورية تصدر عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، (ع 59)، 1997، ص 68.

[3] محمد حسين بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 2، 1996، ص 46.

الطفل بسهولة ولا ينساه بسهولة، خاصة فيما يتعلق بالأحداث التاريخية الكبرى وبالمواقف المهمة في حياة العلماء المخترعين والأبطال القوميين.[1]

4.4. أهداف اجتماعية:

من الأهداف الهامة لمسرح الطفل أنه ينمي في الطفل الإحساس بكونه كائن اجتماعي، فهو يسعى إلى تكسير كل أشكال الانغلاق على الذات وعدم التفاعل، كما أن المسرح يساعد الطفل على التمييز بين الصواب والخطأ، وعلى الالتزام بالسلوك الذي يتوافق مع قيم وعادات وتقاليد المجتمع الذي يعيش فيه.

5.4. أهداف نفسية:

يحقق المسرح شفاء نفسيا فعالا من خلال تقنياته الموظفة، كالتمثيل الذي يؤدي إلى نقص التوتر النفسي، وتخفيف حدة الانفعالات المكبوتة: «يساعد الطفل على التخلص من الانشغال بنفسه، وتتحرر شخصيته من التمركز حول الذات». [2]

6.4. أهداف ثقافية:

فمسرح الطفل: «يمثل أحد قنوات نقل وتمرير المعرفة عبر نص درامي، كما يهدف مسرح الطفل إلى تشكيل ثقافة الطفل التي تتوافق مع العصر، وتعده للمستقبل وتجعله قادرا على الحوار، وإبداء الرأي، كما تتيح للأطفال التعايش مع خبرات الآخرين».[3]

فهو من أدوات تشكيل ثقافة الطفل .

7.4. أهداف ترفيهية:

تعد المسرحيات مصدر متعة للصغار، ومن وظائف المسرح: «الترفيه والإمتاع والتسلية لذا فالوظيفة الترفيهية قد تسبق الوظيفة التربوية والمعرفية في كثير من الأحيان، بل إن هذه الأهداف التربوية لا يمكن أن تصل للطفل وتؤثر فيه دون هذا الغلاف الكوميدي للنص».[4]

---

[1] منى مصيلحي حامد حبرك، توظيف التراث في نصوص مسرح الطفل، دراسة تحليلية لنماذج مختارة، ص 150_151.

[2] المرجع السابق، ص 151.

[3] المرجع السابق، ص(150_149) .

[4] المرجع نفسه، ص 150.

5. أهمية مسرح الطفل:

بالرغم من تعدد وسائط أدب الطفل، إلا أن لمسرح الطفل أهمية خاصة بين تلك الوسائط، وذلك لما يتسم به من قدرة على تجسيد وتشخيص الحوادث أمام الأطفال، مما يساعد الطفل على الاندماج: «الأطفال يغلب عليهم الطابع الاندماجي، والمسرح بخصائصه الدرامية يساعد على هذا».[1]

ولذلك لما يتسم به من قدرة على نقل الحوادث بصورتها الكاملة أمام الأطفال فوق خشبة المسرح، في جو من المتعة تصاحبه المناظر والإضاءة والديكور، مما يساعد على إسعاد الأطفال وإثارتهم.

ومسرح الطفل أحد وسائل المتعة والترفيه حيث أنه يعد في حد ذاته نافذة من نوافذ الترويح عن النفس، فهو يعمل: «كوسيط ترفيهي اختياري لا إجبار فيه، يملك الكثير من الجذب والتشويق».[2]

ولا تقف أهمية مسرح الطفل على المتعة والترفيه فحسب، بل إنه يعد أفضل وسيلة من وسائل التربية والتعليم، فهو يسهم في تنمية الطفل تنمية عقلية وفكرية واجتماعية، ويهتم بالجوانب التربوية، كما أنه يعمل على تربية الطفل وتشكيل شخصيته، فهو أحد وسائل: «تكوين اتجاهات الأطفال وميولهم وأنماط حياتهم».[3]

وللمسرح دور في إعطاء التجارب الجديدة للأطفال مع الحرص الدائم على انتصار الخير على الشر، ويرسم المسرح صور الواقع أمام الأطفال، ويوضح لهم دورهم الذي يمكن أن يقوموا به ليغيروا هذا الواقع، كما يعمل على غرس المثل النبيلة في نفوسهم.

كما أن للمسرح دورا مهما في تنمية قدراتهم الإبداعية.

كما يرى ملكة التذوق الفني، فإذا اعتاد على مشاهدة المسرحية الجيدة، فإن ذلك يخلق منهم جمهورا مسرحيا ناضجا في المستقبل.

---

[1] أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 2000م، ص255.

[2] كمال الدين حسين، أدب الأطفال، (المفاهيم، الأشكال، التطبيق)، دار العالم العربي، القاهرة، ط 1، 2009م، ص 176.

[3] فهيم مصطفى، المنهج التربوي لثقافة الطفل المسلم في مرحلة التعليم الأساسي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 2003م، ص 339.

6. خصائص الخطاب المسرحي للأطفال:

بما أن مسرح الطفل هو مسرح كتب وخصص للأطفال ذاتهم، فإنه يختلف عن مسرح الكبار في خصائصه، لذا يجب أن يتسم هذا النوع من المسرح بعدد من السيمات والخصائص التي تجعله مقبولا لدى الأطفال وقادرا على التأثير فيهم.

فالمسرح الذي يقدم خصيصا للأطفال ينبغي أن يراعي طبيعة المرحلة العمرية التي يمر بها الطفل، ويتوجب أن يتناسب الخطاب في المسرحية مع تلك المراحل العمرية، إذ نجد أن "الدكتورة لينا نبيل أبو مغلي والدكتور مصطفى قسيم هليلات" في كتابهما "الدراما والمسرح في التعليم" قد خصصوا نوعية الخطاب المسرحي للأطفال في كل مرحلة من المراحل التي يمر بها الطفل.

ففي مرحلة الطفولة المبكرة أي لغاية الست سنوات يحتاج مسرح الأطفال إلى نص يركز على الخيال، كما أن سمات مسرحية هذه المرحلة تجري في أغلبها في عالم الحيوان والطيور.

أما في المرحلة الوسطى من (6سنوات إلى 9 سنوات) تحتاج إلى نص يهتم بالخيال الحر الذي يحتوي على نوع من التوجيه التربوي والاجتماعي كما يحتوي على نوع من المغامرة والقصص الخرافية.

أما فيما يخص المرحلة المتأخرة من الطفولة (9سنوات إلى 12 سنة) تحتاج إلى نص يهتم بالخيال المرتبط بالواقع ارتباطا شاملا.[1]

كما ينبغي أن يحمل المسرح الموجه للأطفال منظومة من القيم الأخلاقية والتربوية، وينبغي أن تكون الفكرة مناسبة لعقل الأطفال وتفكيرهم وأن يبتعد الكاتب عما يمكن أن يزرع عواطف الشر والكراهية في نفوس الأطفال، فلا يجوز أن يكون المضمون على حساب القيم الخلقية والسلوكية.[2]

وبالنسبة للبناء الفني للمسرحية فيشترط في مسرح الأطفال بساطة اللغة ووضوحها بما يتناسب مع مستوى الأطفال، بالإضافة إلى التركيز على الكلمات ذات المضمون المادي أكثر من المعنوي، والاهتمام بأن تكون لغة المسرحية الفصحى لأنها تربوية

[1] لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هليلات، الدراما والمسرح في التعليم _النظرية والتطبيق _ دار الراية للنشر، عمان، ط 1، 2008، ص 90.

[2] فوزي عيسى، أدب الأطفال _الشعر_ مسرح الطفل_ القصة، منشأ المعارف، مصر ،1998، ص 105.

تعليمية، وينبغي أن يتسم الحوار بالقصر والبعد عن الثرثرة مع عدم المبالغة في القصر والاعتماد على الإيحاء لأن ذلك قد يسبب عدم تجاوب الطفل.[1]

وأن يكون الحوار في المسرحية مناسبا لفكر الطفل وإدراكه، مع عدم الإسراف في الحوار فالحوار الطويل يبدو أمام الأطفال أشبه ما يكون بالمواعظ والخطب والمناقشات الباردة التي تلقى على مسامعهم دون أن يستطيعوا احتمالها فتموت الحياة على المسرح.[2]

كما يجب أن تكون مسرحيات الأطفال مناسبة الطول وأن تتجنب الحكايات المعقدة، أو التي تضم شخصيات كثيرة العدد، أو التي بها عقدة ثانوية إلى جانب العقدة الرئيسية، كما ينبغي أن تبدأ المسرحية الموجهة للأطفال بحكاية وتنتهي بها لما تمثله الحكاية في عالم الطفل فضلا عن اثارة خيال الطفل وتشويقه والإفادة من سرعة استجابته وانفعاله بالحدث مع التركيز على عنصر الحركة والعناصر المرئية.[3]

من المفيد أن تستعين المسرحية المقدمة للطفل بعنصر الفكاهة أو الإضحاك إذا كانت الفكرة أو الموضوع يسمحان بذلك دون إقحام أو تكلف، من خلال عرضنا لهذه الخصائص نستنتج أن المسرح هو أنسب الأشكال الفنية للتواصل مع الطفل والتعبير عن عالمه الخاص، وأن الكتابة المسرحية للطفل تختلف عن الكتابة للكبار، فعلى من يكتب المسرحية الموجهة للطفل الالتزام بهذه الخصائص لنجاح المسرحية.

[1] لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هليلات، الدراما والمسرح في التعليم، ص 90.

[2] فوزي عيسى، أدب الأطفال، مرجع سابق، ص 105.

[3] أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق، مجلد 27، العدد 1_2، 2011، ص 99.

المبحث الثاني: المسرح المدرسي في الجزائر

1. تعريف المسرح المدرسي
2. الفرق بين المسرح المدرسي ومسرح الطفل
3. غايات المسرح المدرسي
4. خصائص المسرح المدرسي

تمهيد:

يعد المسرح المدرسي شكلا من أشكال المسرح الموجه للطفل، وأسلوب تعليمي تربوي فعال، حيث يعتبر من أهم العناصر التعليمية التي من خلالها تعرض المواد الدراسية في شكل قالب فني مشوق وممتع أثناء مشاهدة التلاميذ للعرض المسرحي، الذي يقوم بمعالجة مواضيع وأفكار متنوعة يستفيدون منها في حياتهم اليومية، فترسخ تلك المعارف في أذهانهم، وتكون لهم كمرشد يستطيعون التكيف به مع شتى المواقف الحياتية.

كما أنه يسهم في تنمية استعدادات التلاميذ وتوجيههم الوجهة الاجتماعية السليمة، مما يساعدهم في اكتساب معارف وتجارب لتكوين شخصيتهم.

ومن هذا المنطلق وجب علينا تعريف المسرح المدرسي وعلاقته بمسرح الطفل.

1. تعريف المسرح المدرسي:

نجد عدة تعاريف للمسرح المدرسي منها :

عرفه "حسن ابراهيم" في قوله: «هو المسرح الذي يقدم داخل مبنى المدرسة، سواء في قاعة خاصة، أو حجرة للدراسة، أو في الفناء، ويتميز بأن الممثلين أو اللاعبين فيه أو المشاهدين أيضا هم جميعا من الأطفال».[1]

أما عن "محمد أبو الخير" فعرفه بأنه: «مجموعة النشاطات المسرحية بالمدارس، والتي تقدم فيها المدرسة أعمالا مسرحية لجمهور يتكون من زملائهم وأساتذتهم، وأولياء أمورهم وهي تعتمد أساسا على إشباع الهوايات المختلفة تمثيل، رسم، موسيقى.... الخ كل ذلك تحت إشراف مدرب التربية المسرحية».[2]

وكذلك عرفه "محمد نواصرة" في قوله: «هو ضرب من النشاط الفني الجماعي الذي يتكون كادره من التلاميذ والمدرس المتخصص بفنون المسرح، وتشرف عليه المدرسة».[3]

---

[1] نقلا عن عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى، الجزائر، 2006م، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط 2، 2006م، ص 43 .

كما جاء في تعريف اللجنة الوطنية أن المسرح المدرسي هو: «مسرح تعليمي وذلك باعتباره مكونا من مكونات وحدة التربية الفنية والانفتاح التكنولوجي، وهو مجموعة النشاطات المسرحية بالمدارس، التي تقدم فيها فرقة المدرسة أعمالا مسرحية لجمهور يتكون من الزملاء، والأساتذة، أو أولياء الأمور، وهي تعتمد أساسا على إشباع الهوايات المختلفة للتلاميذ».[1]

من خلال هذه التعاريف للمسرح المدرسي نستنتج أنها تشترك في أن المسرح المدرسي يقام داخل أسوار المدرسة، سواء كان في القاعات المتخصصة، أو في الفناء، أو في القسم.

وأن التلاميذ هم من يقومون بالتمثيل والمشاهد هم: التلاميذ أو الأساتذة أو أولياء الأمور، ويسعى هذا الفن في رفع مستوى التذوق الفني لديهم وتكوين شخصيتهم.

2. الفرق بين المسرح المدرسي ومسرح الطفل:

الكثير منا –إن لم نقل جلنا– لا يكاد يفرق بين المسرح المدرسي، ومسرح الطفل، ويراهما وجها واحدا لعملة واحدة غير أننا إذا أمعنا النظر في هذين المصطلحين لسوف نجد أنهما يختلفان رغم أن المستفيد الوحيد هو الطفل، فإذا كان المسرح المدرسي هو:« التمثيل الذي يقدم داخل القسم أو الفصل من قبل التلاميذ أمام زملائهم ومدرسهم، باعتباره المنشط التربوي والمؤطر الفني، حيث يمسرحون بعض المشاهد الدرامية الموجودة داخل الكتاب المقرر ثم يتدربون ركحيا، تحت إشراف المدرس على مقومات التمثيل السمعي والبصري في حصة المسرح المدرسي».[2]

وليس من الضروري أن يكون الساهرون على تدريب الأطفال من قطاع التربية الوطنية، وينطبق هذا أيضا على الممثلين فقد يكون هؤلاء من المتمدرسين وغير المتمدرسين من داخل مؤسسة تربوية أو من خارجها.[3]

أما عن أهم الفروقات بين المسرح المدرسي ومسرح الطفل[4] فنجدها كالتالي:

---

[1] بتصرف، أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق، تصدر عن كلية التربية، المجلد 42، العدد الأول + الثاني، 2011، ص 110.

[2] ينظر: جميل حمداوي، المسرح المدرسي بالمغرب والتاريخ والبيليوغرافيا،15/10/2007.

[3] ينظر: عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر، عز الدين جلاوجي، أنموذجا، رسالة لنيل شهادة ماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، (2011–2012)، ص 45.

[4] ينظر: زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، ط 1، القاهرة، 2007، ص 165.

مسرح الطفل:

- إن مسرح الطفل أعم من المسرح المدرسي.

فمسرح الطفل يهتم بكل الأطفال سواء المتمدرسين منهم، أو غير المتمدرسين. ويهتم بكل مراحل الطفولة.

- ينجز مسرح الطفل غالبا تحت إشراف ممارسين للمسرح، كتابا، ومخرجين، وممثلين برؤية تغلب عليها الحرفية ويتقلص فيها الحضور البيداغوجي.
- وقد يتحرر مسرح الطفل من المادة التعليمية، وتقدم عروضه في المدارس وخارج إطارها.

أما بالنسبة للمسرح المدرسي:

- المسرح المدرسي لا يمس إلا الأطفال المتمدرسين، ولا يبدأ إلا في المراحل التي يصل فيها إلى سن التمدرس.
- المسرح المدرسي ينجز تحت إشراف مدرسيين ومربيين، فتغلب عليه الوظيفة التربوية، ويغلب عليه المنظور الحرفي والتقني.
- تقدم عروضه على المسارح المدرسية فقط.

3. غايات المسرح المدرسي:

إن للمسرح المدرسي دور كبير في حياة المتعلم، وخاصة الفئة النشطة في المجتمع، وهي النشء الصغير في فترة النمو واكتشاف الحياة والتدريب على مخططاتها، ولما كانت التربية معنية في الأساس بالإنسان كأهم ركائز المجتمع، لذلك كان لابد لها من أن تهتم بالمسرح وتستخدمه كوسيلة تربوية تعليمية، وأيضا من أجل إتاحة الفرص للتلاميذ مثل: "التعبير عن النفس واكتساب الخبرات والمهارات اللغوية والاجتماعية في جو تسوده روح التعاون والألفة والمحبة."

ومن أهم الغايات والأهداف التي يرمي اليها المسرح المدرسي نجد:

1.3. مسرحيات ذات غايات تربوية :

يسعى هذا النوع من المسرحيات إلى: «بث قيم خلقية معينة في نفوس الأطفال مثل وجوب اتباع الحق وقول الصدق والفصل بين العاطفة والواجب».[1]

[1] فوزي عيسى، أدب الأطفال، الشعر، مسرح الطفل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1991، ص 243.

ويمكن إبراز أهم الغايات التي تهدف إليها هذه المسرحيات كما يلي:

1. يعمل المسرح المدرسي على تنشيط العملية التعليمية، وذلك من خلال مشاركة الطلاب وتفاعلهم مع العروض المسرحية عقليا وعاطفيا.

2. مساعدة الطلاب في التعايش مع الظروف والأحداث في ظل التنظيمات الكبرى وتنمية المشاعر الأخلاقية اتجاه الإنسانية.

3. يعمل على تنمية ثقافة النشء والتحصيل العلمي لديه، وذلك من أجل مواجهة الواقع والتأقلم معه، لأن المسرح يقوم بمعالجة مشكلات من الحياة.

4. كما أنه يعمل على ترسيخ وغرس العادات والتقاليد وتطوير الأحكام الأخلاقية المتصلة بحاجات المستقبل.

5. بالإضافة أنه يمنح فرصة التعرف على الحياة البشرية، بما يؤهل الحياة أكثر نضجا وخصوبة.[1]

2.3. مسرحيات ذات الوظائف التعليمية:

تختلف أهداف هذه المسرحيات عن المسرحيات السابقة كونها: «تقتصر على الغايات التعليمية أو الوظيفية وتقترب إلى حد كبير من وظيفة الشعر التعليمي، الذي يهتم بتنظيم العلوم في قوالب شعرية ليسهل على الطلاب حفظها أو استيعابها وكذلك الحال في المسرحيات التعليمية، فهي تكتب لتقديم المادة العلمية للأطفال في شكل مسرحي بسيط يستطيعون من خلاله فهم الأحداث التاريخية أو المعالم الجغرافية أو العلوم الطبيعية أو غيرها».[2]

وأهداف هذه المسرحيات تتجلى فيما يلي:

1. يستخدم المسرح في العملية التعليمية كوسيلة ومنهاج لتحصيل وفهم الدروس ببساطة وسهولة.

2. مساعدة المسرح على الاكتشاف والتفكير والمشاركة الحوارية، وتنشيط الدماغ وتنمية الملكات والقدرات الذهنية والحركية.

3. استخدام المسرح بطريقة بناءة في تعديل السلوكيات الخاطئة إلى سلوكيات مرغوب فيها من خلال الأحداث التي تدور على خشبة المسرح .

---

[1] د: نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، الطبعة الرابعة، ص 95.

[2] فوزي عيسى، أدب الأطفال، مرجع سابق، ص 256.

3.3. مسرحيات ذات وظائف دينية واجتماعية وسياسية وثقافية :

حيث أن المسرح المدرسي من خلال ما يعرض به يؤدي دورا اجتماعيا بارزا، ويعزز علاقة الطالب بالمجتمع المحيط به، ويعمق انتماءه لوطنه وتراثه، ويزيد من خبراته ومعارفه المختلفة.[1]

من خلال ما سبق نستنتج أن الغاية من المسرح المدرسي تكمن في دمج التربية بالترفيه لتنمية شخصية الطالب، وذلك عبر صقل مهاراته اللغوية والفنية والاجتماعية وتنمية الإبداع وتقوية الثقة بالنفس، بالإضافة إلى تبسيط المعارف ونقل القيم السلوكية والأخلاقية بأسلوب ممتع وشيق، فهو يعد وسيلة فعالة في تجسيد الواقع وتقديم حلول للمشاكل الاجتماعية، وهذا ما يتطلب الاهتمام به لضمان تحقيق أهدافه التعليمية.

4. خصائص المسرح المدرسي:

تستمد الممارسة المسرحية داخل الوسط التربوي كينونتها من مجموعة من الضوابط والمعايير التي تشكل هويتها الخاصة، وتجعل منها فنا بيداغوجيا متفردا في آليات اشتغاله، فهذا النوع من المسرح لا يخضع بالضرورة للقواعد الكلاسيكية المتعارف عليها في المسرح الاحترافي، بل يعيد صياغة عناصر العرض المسرحي بما يتوافق مع قدرات المتعلمين وحاجاتهم.

إن الوقوف على خصائص المسرح المدرسي يمثل المدخل الأساسي لفهم طبيعة هذا النشاط، إذ تتداخل فيه الأبعاد الفنية مع الغايات التربوية، لتخلق فضاء دراميا يتميز بمرونة الأداء، وبساطة الأدوات، ووضوح الرسالة.

1.4. الشخصيات:

إن رسم الشخصية يعد من العناصر الأساسية في بناء المسرحية عن طريقها يقدم الكاتب فكرته ويعرض موضوعه.

والشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس، عندما تتجسد بشكل حي على خشبة المسرح، من خلال جسد الممثل وأدائه، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية، عن الشخصية

[1] جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل، النظرية والتطبيق، الطبعة الأولى، 2003، ص 56.

الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوغ، والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي.[1]

لقد أشار كل من "ماري الياس" و "حنان قصاب" في هذا التعريف إلى التمييز الواضح بينها وبين طبيعة الشخصية في بقية الأجناس الأدبية الأخرى (القصة، والرواية.... الخ).

وهذا راجع إلى خصوصية المسرح وطبيعته، فانتقال الشخصية من العالم التجريدي إلى العالم الملموس المادي يتلخص في تأدية الممثل لدوره على خشبة المسرح، ومن مميزات الشخصية أيضا هي التعريف والتعبير عن نفسها بنفسها دون أي وسيط، وهذا من خلال الحوار والحركات التمثيلية الموحية.

1.1.4. أنواع الشخصيات:

أ. الشخصية الرئيسية:

تعد من أهم الشخصيات التي ترتكز عليها المسرحية في مجرى أحداثها فهي: «شخصية تتمحور حولها الأحداث».[2]

وتتمثل في شخصية البطل في المسرح والذي يعتبر عنصرا هاما في تحريك الأحداث وخلق الصراع، وبذلك يحمل رؤية الكاتب وفكرته ويجسدها على المسرح.

وهي الشخصية التي تدور حولها الحبكة وتعمل جاهدة لتدفع القصة إلى الأمام مستعدة للتضحية من أجل تحقيق هدفها، ومن خلال سلوكها يرى المشاهدون الأحداث بحيث أنها: «هي الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر في

الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها».[3]

---

[1] حنان قصاب وماري الياس، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط 2، 2006، ص (279-280).

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب، لبنان، بيروت، ط 1، 1985، ص126.

[3] عبد القادر قط، فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط 1، 1988، ص 20.

ب. الشخصية الثانوية:

ويكون دورها تكميلي فهي تحمل أدوار قليلة وأقل فاعلية مقارنة مع الرئيسية، إذ تعمل على المساعدة: «تشارك في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث ونلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية».[1]

وهي أيضا: «التي تملأ عالم المسرحية وعن طريقها تكتشف ملامح الأفراد والمجتمعات، وهذه الشخصيات العادية قد تكون منها ما هو صديق للشخصية الرئيسية، وقد يكون منها ما يعلق على الأحداث، فتأتي هذه التعليقات مجسدة للمعيار الأخلاقي السائد، وهذا النوع يعتبر مساعد للشخصيات الرئيسية».[2]

فالشخصية الثانوية تلعب هي الأخرى دورا هاما في بعث الحركة والحيوية داخل البناء الدرامي.

2.1.4. أبعاد الشخصية:

أ. البعد النفسي(السيكولوجي):

مما لا شك فيه أن سلوك الشخصية وما تحمله من أفعال وتصرفات في بعض المواقف خير وسيلة يفصح بها عن تلك الشخصية، من حيث قيمتها وتكوينها النفسي، أو الخلقي، أو الفكري أو يكون غالبا نتيجة لكل من الكيان المادي والاجتماعي.

فهو: «الكيان المعنوي لتشكيل الشخصية في جانبها الداخلي والنفسي، والشخصية من أصعب معاني علم النفس تعقيدا وتركيبا، وذلك لأنها تشمل الصفات الجسمية والوجدانية، من خلال تفاعلها مع بعضها البعض كشخص معين».[3]

وعليه فإن البعد السيكولوجي هو الذي يعكس الحالة النفسية للشخصية، إذ أن الكاتب يعطي الفرصة للشخصية كي تعبر بحرية عن نفسها، وذلك من خلال الكشف عن جوهرها وأفكارها وعواطفها .

---

[1] شريط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د. ط)، 2009، ص 45.

[2] فاطمة شكشاك، مذكرة ماجستير (التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر)، جامعة باتنة، (2008-2009)، ص 114.

[3] عبد المنعم الميلادي، الشخصية وسيماتها، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006، ص 25.

ب. البعد الجسمي (الخارجي):

ويصطلح عليه بالبعد المادي أو الفيزيولوجي أو الخارجي، وهو التكوين الجسماني للشخصية في جانبها المرئي حيث: «يهتم القاص في هذا البعد برسم شخصيته من حيث طولها، قصرها، نحافتها، وبدانتها، ولون بشرتها، والملامح الأخرى المميزة لها».[1]

أي أن كل شخصية تتميز بمظهر خارجي يميزها عن الشخصيات الأخرى، من صفات وسمات فهو بمثابة هوية الشخص الخارجية .

ت. البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

وهو: «ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ فيه الشخص، والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله، ودرجة تعليمه وثقافته، والدين والمذهب الذي يعتنقه، والرحلات التي قام بها، والهوايات التي يمارسها، فإن لكل ذلك أثر في تكوينه».[2]

ويلعب هذا البعد دورا كبيرا في تحديد الهيكل العام للشخصية، إذ أن للبيئة الاجتماعية والطبقة التي تنتمي إليها الشخصية، وكذا المهنة التي تشتغلها لها أثر كبير في السلوك الإنساني، وحتى طريقة التعامل وحسن التصرف في المواقف مع الغير.

2.4. الحبكة:

1.2.4. تعريف الحبكة:

أ. لغة:

الحبكة بضم الحاء وتسكين الباء، مصدر الفعل الثلاثي حبك، يحبك، حبكا، وهو الشد والإحكام وتحسين الصنعة.

والحبكة: الحبل الذي يشد به على الوسط. والتحبيك: هو الشد والتوثيق والتخطيط. وحبكت العقدة: يعني أوثقت حبكها.

وحبك الثوب: أجاد نسجه وأحسن حبكه.

والمرأة إذا شدت الأزار وأحكمته حول وسطها، قيل عنها أنها أحبكت.[3]

---

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 2، 2007، ص 277.

[2] علي باكثير، فن المسرحية من خلال تجربتي الشخصية، مكتبة مصر، (د. ط)، مصر (د. ت)، ص 34.

[3] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، بيروت، دار صادر، المجلد الرابع، فصل الحاء، ص (19-20).

ب. اصطلاحا:

والحبكة توحي بأنها: «نسيج محكم، متماسك الأطراف كبنيان مرصوص، ليست له دوائب أو خيوط مدلات».[1]

في هذا التعريف نجد أن الحبكة تربط بين الأحداث برابط منطقي، أي أن الحدث يكون نتيجة أو سببا في الحدث الذي قبله أو بعده، كما يجب أن تكون هذه الأحداث مرتبة ومتسلسلة، أي إذا تم حذف حدث من حوادثها تصاب المسرحية بخلل.

فالحبكة في المسرحية لا تكون ظاهرة مثل العناصر الأخرى، كالشخصيات والأحداث والزمان والمكان، بل القارئ هو الذي يكتشفها، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن الكاتب قد نجح في إثارة عواطف المشاهد وإبداء دهشته.

2.2.4. أقسام الحبكة:

تتكون الحبكة في المسرحية من ثلاثة أقسام وهي (البداية–الوسط– النهاية)، فالمسرحية لابد لها من نقطة بداية، فتكون الانطلاقة التي تبدأ منها الأحداث، والتي تعتبر محفزا أو دافعا للصراع، ثم تتعقد الأحداث في الوسط، وبعدها يحدث الحل في النهاية، بانتهاء حركة خطوط المسرحية ليبقى مفعول المسرحية ناجحا في عقول وأذهان المتلقين .

أ. البداية:

لابد للمسرحية أن تبدأ بتمهيد درامي وهو الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث والبداية هي: «الشيء الذي من الضرورة لا يسبقه شيء ويتحتم أن يلحقه شيء». [2]

وهو أيضا ذلك: «الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث، أو محادثة درامية، وعلاقة الشخصيات ببعضها، وفكرة عن الموضوع المعالج، والخلفية الاجتماعية وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة واللاحقة»[3].

---

[1] مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا)، دار نشر ضفاف، لبنان ط 1، 2013، ص 24.

[2] عادل النادي، مدخل إلى كتابة الدراما، مؤسسة كريم بن عبد الله، 1987، ص 61.

[3] المرجع نفسه، ص 61.

وقد عرفها أرسطو في قوله: «هي التي لا تعقب أي شيء بالضرورة، ولكن يعقبها بالضرورة شيء آخر، أو ينتج عنها».[1]

ب. الوسط:

وهو العقدة لحظة تأزم في الصراع وهو: «سلسلة الحوادث التي تجري في المسرحية، وتتطور العقدة من خلال حركات الشخصيات ومن مواقف الفعل عن طريق المؤلف حتى تصل إلى ذروتها وقمة تعقيدها».[2]

فالعقدة أو (الحبكة الدرامية) هي نقطة الوصول إلى تشابك الأحداث، مما يؤدي إلى ترابط الوقائع بفعل السببية، حتى تصل إلى ذروة التوتر الذي يشد المشاهد، وهي جوهر الصراع الذي تواجهه الشخصيات، وتتطور تدريجيا عبر أحداث فرعية حتى تصل إلى مرحلة الذروة قبل أن تنفرج في النهاية .

ت. النهاية:

من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات والصراع في–صورة حوار– يتم للمسرحية ما يمكن أن نسميه بالبناء الفني للمسرحية، ونعني به التحام هذه العناصر في عمل متكامل يبدأ بعرض الأحداث، والشخصيات عرضا عاما ثم يتتبع تطورها ومصائرها، حتى تبلغ النهاية التي يرى المؤلف أن توضع خاتمة لهذا البناء.[3]

وتعد النهاية لحظة استكمال الحدث الدرامي لمعناه، وما يرمي إليه الكاتب في إيصال الفكرة والتأثير على الجمهور، وتفسير كافة التطورات وتقديم النتائج النهائية للمشاهد أو القارئ.

أما في مسرح الأطفال فهو من المنطق أن تكون الحبكة متقنة الصنع، بسيطة دون سذاجة تتميز بتطور الأحداث في شكل طبيعي، بحيث يجب أن تخلو من المفاجآت ودون أي تعقيد.

---

[1] كتاب أرسطو، فن الشعر، ص 128.

[2] عبد القادر قط، فن المسرحية، دار النشر، لبنان، 1998، ص 3.

[3] عبد القادر قط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1987، ص 12.

3.4. الحوار:

هو الوسيلة الأدبية للتخاطب والتفاهم بين الشخصيات على خشبة المسرح، فالحوار هو الذي يطور موضوع المسرحية ويجذب انتباه الجمهور، وهو لغة بين الشخصيات فيما بينها أو بين الممثلين والجمهور، وهذا لا يكون إلا كلاما، لأن الحوار يتشكل من لغة مكتوبة ويتكون من كلمات تخدم فكرة أو غرضا أو هدفا ما، وتأتي على لسان الشخصيات فتحقق التواصل والتخاطب.[1]

ومن خصائص الحوار نجد:

- أنه يتميز بالوضوح ويبتعد عن التعقيد والابهام.
- ينسجم مع الشخصيات حيث يكون موافقا للشخصية وتغييراتها ومشاعرها.
- يتميز بالتكثيف والتركيز والايجاز، بحيث يستطيع تلخيص فكرة العمل المسرحي الكلية بوضوح وبكلمات قليلة.
- الرشاقة الايقاعية، حيث أن السلامة في الحوار تسهل عملية الوصول إلى الجمهور.[2]

ويعتبر الحوار مكملا أساسيا كبقية العناصر الأدبية الأخرى في عملية التأليف المسرحي فهو: «يوضح الفكرة الأساسية، ويقيم برهانها ويجلو الشخصيات، ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية وهذه المهمة يجب أن يصطلح بها الحوار وحده».[3]

إذن فالحوار يعد بالفعل أداة تربوية وتعليمية أساسية، تعمل على كسر حاجز الخوف لدى الطلاب، فتعزز ثقتهم بأنفسهم وتنمي مهاراتهم اللغوية، وتتيح باب التواصل فيما بينهم للتعبير عن أفكارهم بحرية، لتشكل بذلك شخصياتهم، وذلك عبر ترسيخ القيم الأخلاقية وبث روح التعاون والألفة، وهذا ما يجعله وسيلة فعالة للتربية.

---

[1] ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 288.

[2] مدخل إلى فن الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط 1، 1987، ص 48.

[3] د/إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ط 1، 2009، ص343.

4.4. الصراع:

الصراع المسرحي هو العمود الفقري للدراما، ويعرف بأنه مناضلة بين قوتين متعارضتين (شخصين أو فكرتين) ينمو من خلالهما الحدث، إنه الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء، ويمثل المظهر المعنوي الذي يحرك الشخصيات نحو ذروة التأزم.

وقد جاء مفهوم الصراع في معجم المسرح كما يلي: «الصراع مفهوم عام يفترض وجود علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر».[1]

من خلال هذا التعريف يتجلى لنا أن الصراع هو عنصر أساسي في الخطاب المسرحي، والأكثر أهمية وهو الذي ينمي الحدث، ويعتبر من أهم عناصر البناء الفني، فلا يمكن تخيل المسرح بدون صراع فالأعمال السردية يحس المتلقي فيها

بالمتعة أما في المسرح فيحس بالمتعة بالإضافة إلى وجود عنصر التشويق حتى النهاية لأن هذا الأخير أي الصراع: «بمثابة علامة الحياة في المسرحية».[2]

حيث يولد الحركة في شكليها الجسمي والذهني ويثير عن طريقها الانفعال، وبذلك ينتبه الجمهور الصغير إلى الأحداث في شوق، مما يجد إمتاع ومؤانسة للعقل دون الخروج عن الأطر الأخلاقية المقبولة.

فالحركة الدرامية في محاولتها لتشويق الأطفال وجذب انتباههم، يجب ألا تخرج عن الإطار المقبول، حيث أن المؤلف والممثلون جميعا يعرفون أنه من الممكن، بل ومن المتوقع أن يلجأ الأطفال إلى تقليد ما يستهويهم من الحركات والعبارات المسرحية، ولهذا من الضروري أن نعرض عليهم الا ما نرضى أن يقلدوه.[3]

---

[1] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 28.

[2] شهيناز كرفاج، آليات الحوار المسرحي في رواية عائد إلى قبري، ص(17-19) .

[3] علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجربتي الشخصية، ص 81، مرجع سابق.

الفصل الثاني:
التجريب وآلياته
في مسرح الطفل
عند عز الدين
جلاوجي

الفصل الثاني: التجريب وآلياته في مسرح الطفل عند عز الدين جلاوجي

1. المبحث الأول: مفهوم التجريب

2. المبحث الثاني: آليات التجريب في مسرح الطفل عند عز الدين جلاوجي

المبحث الأول: مفهوم التجريب

1. التجريب لغة واصطلاحا

2. مفهوم التجريب الروائي (المسرحي)

3. رواد التجريب في الجزائر

4. لماذا التجريب؟

تمهيد:

عرف المسرح عبر مساراته التاريخية تحولات هامة، سواء على مستوى الشكل كما المضمون، وذلك بفعل تأثير تيارات فكرية فلسفية واجتماعية أثرت في مكوناته البنائية، وقد عرف من خلاله التفاعلات مع هذه التيارات بزوغ نماذج شكلت علامات فارقة في مساراته، لتتجلى ملامح التجديد والتجريب من خلالها.

حيث يرى "صلاح فضل" أن الإبداع يتمثل في: «ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته، يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح، فجدل التجريب متعدد الأطراف لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها والفضاء الذي يستشرفه الخيال الجماعي».[1]

1. التجريب لغة واصطلاحا:

1.1. لغة:

جاء في لسان العرب مفهومه على النحو التالي: «جرب، يجرب، تجربة، وتجريبا الشيء حاول واختبره مرة بعد مرة، ورجل مجرب قد عرف الأمور وجربها، والمجرب الذي جرب في الأمور».[2]

كما جاء في المعجم الوسيط: جربه، تجريبا، وتجربة بضم الراء: اختبره مرة أخرى، والتجربة بكسر الراء: اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر، يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معين.[3]

وفي مختار الصحاح: المجرب هو الذي قد جربته الأمور وأحكمته.[4]

2.1. اصطلاحا:

عرف مصطلح التجريب أولا في المجال العلمي ثم انتقل إلى المجال الأدبي عموما والمسرح خصوصا، فهو سمة أساسية من السمات والابداع والابتكار واستحضار الأشكال

---

[1] ينظر: د/ صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والانتاج الاعلامي، ط 1، 2005، ص 3.

[2] ابن منظور، لسان العرب (مادة جرب)، ج 1، دار صادر، ط 1، لبنان،1990، ص 261.

[3] ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1، طهران، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ص 114.

[4] محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، الكويت، دار الرسالة، 1983، ص 97.

الجديدة في الفنون، الكتابة التي تخالف السائد والمألوف، والتي طغت على المسرح المعاصر آنذاك.

«حيث يعتبر عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار... أي أنها عملية إخضاع (شيء) أو (ظاهرة) للتجربة ومتابعتها من أجل دراستها وتقنينها».[1]

وقد وردت تعاريف أخرى للتجريب منها ما ذكره الدكتور "مدحت أبو بكر14" "تعريفا" منها:

- كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.
- التجريب ثورة.
- التجريب مرتبط بتقنية العرض .
- التجريب تجاوز الركود.
- التجريب هو التمرد على القوالب الثابتة.
- يتضح أن تعريف التجريب اصطلاحا هو أنه: محاولة تجاوز وكسر المألوف وابتكار قيم جديدة.

2. مفهوم التجريب الروائي (المسرحي):

يذكر "صلاح فضل" أنه: «يتمثل في ابتكار طرائق واساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلف، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغمر قلب المستقبل».[2]

إذا التجريب هو كسر كل ما هو صامد وثابت والخروج بعمل أدبي مغاير وسيرورة العمل التقليدي، ولذلك نجد الناقد التونسي "طاهر الهمامي" يتحدث في هذا الصدد على أن التجريب في جوهره وفلسفته بحث أو اختبار أو طلب الأكمل والأجمل انطلاقا من إقراره بالنقص.[3]

---

[1] زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الجزائري المعاصر، بحث دكتوراه العلو في الأدب الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، (2009_2010)، ص 07.

[2] التجريب: المصطلح والمفهوم، نجلاء العيفة، مجلة المداد جامعة العربي التبسي، تبسة الجزائر، تاريخ النشر 31/12/2020، ص (318-319).

[3] المرجع نفسه، ص 319.

ويرى "عبد الرحمن بن براهم" أن التجريب المسرحي يتضمن مستويين اثنين جمالي ومعرفي.

المستوى الجمالي:

ويتحدد في البحث المستمر عن صيغه، ويراد بها التعبير عن الرغبة في تجاوز أنماط فنية مسرحية سائدة باتت غير مؤهلة لاستيعاب متغيرات تجربة الحياة وعاجزة عن استشراف آفاق مغايرة، في إطار شروط جمالية أقدر على بلورة الطابع الاشكالي القائم تاريخيا بين التجربة المرحلية والتجربة الحالية.[1]

المستوى المعرفي:

يرى "عبد الرحمن بن ابراهيم" أن الإمتاع الفني والمتعة الجمالية لا يمكن أن تتحقق عمليا في العملية المسرحية إلا إذا ارتقى الفعل المسرحي التجريبي إلى درجة الشرط المعرفي على اعتبار أن التجريب ذو علاقة وثيقة مع ما هو اجتماعي، علاقة تتجلى في كون التجريب يعكس الشعور العام بحتمية البحث عن بديل أو بدائل تستمد مشروعيتها الفنية ومصداقيتها الاجتماعية انطلاقا من كونها رسالة جمالية إلى مشاعر وعواطف الناس، وآنذاك تكتمل شعرية الخطاب المسرحي التجريبي.[2]

ومن هنا يتضح لنا أن التجريب في الرواية المسرحية هو التمرد على أشكال الكتابة الكلاسيكية، وكسر النمطية لترسم لنفسها أفقا جديدا في الكتابة.

فليس كل محاولة تمردية على صيغة مسرحية معينة هي تجريبية، إذ لابد من توفرها على شرطين جمالي يحقق القدرة على الاشباع، ومعرفي يرتقي بالفعل المسرحي التجريبي.

3. رواد التجريب في الجزائر:

1.3. الطاهر وطار:

ولد عام 1926.

من رواياته "الشهداء يعودون هذا الاسبوع"، "دخان من قلبي"، "العقارب" وأشهرها مسرحية "اللاز".

---

[1] المرجع نفسه، ص 319 .

[2] المرجع نفسه، ص 319.

عمل "الطاهر وطار" على إبراز تقنيات جديدة للرواية تختلف تماما عن الرواية التقليدية بصورة ابداعية.[1]

2.3. عبد الحميد هدوقة:

من مواليد 1925.

من أعماله "الجازية والدراويش"، رواية "غدا يوم جديد"، رواية "ريح الجنوب"، فمفهوم التجريب عنده كان في الأول مثل ما كان عند رواد الغرب، لكنه فضل أن يشق طريقه في مغامرة فردية، لأن التجريب ليس له حدود أو قيود.[2]

3.3. ولد عبد الرحمن كاكي(1934-1995) :

رائد من رواد التجريب، ساهم في إثراء المسرح الجزائري وتجديده، له عدة مسرحيات منها: "132 سنة"، مسرحية "الجراب والصالحين"، و"بني كلبون"....[3]

4. لماذا التجريب؟

يجول في أذهان الباحثين العديد من الأسئلة حول مصطلح التجريب أهمها:

ما هي الأسباب التي دفعت المبدعين إلى التجريب؟

هناك العديد من العوامل التي ساهمت في تبني فكرة التجريب في الإبداع الأدبي لعل أهمها:

1. اتساع المنظومة المعرفية وتعدد أنواعها واتجاهاتها فضلا عن التغيرات الحاصلة في الواقع، ومآلات الجدة والابتكار التي طرأت على الأنظمة الحياتية والاجتماعية والإنسانية، وكذلك مواكبة التطورات الحاصلة في المجال الأدبي الشعري والسردي، ولهذا كان من الضروري هدم كل ما هو قديم والدخول في مرحلة بناء جديدة تواكب هذه التغيرات[4].

---

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 2007، ص 104.

[2] المرجع نفسه، ص 105.

[3] المرجع نفسه، ص 73.

[4] التجريب: المصطلح والمفهوم، نجلاء العيفة، مجلة المداد، جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر، تاريخ النشر:31-12-2020، ص (318-319).

2. عامل التراث والمؤثرات الأجنبية من ناحية ثانية، فإن الاحتكاك بثقافة الغرب كان من أهم العوامل الواضحة التي ساهمت في تغيير البنية الفكرية لدى العرب وتغيير نظرتهم في الحياة[1].

3. الانتقال من مرحلة البساطة والتقليد إلى مرحلة النضج، حيث أصبح الإبداع يرتبط بدرجة كبيرة بالوعي والنضج الفني والواقع المعيش، وهو الذي يفرض التغير في أسلوب الحياة، وبالتالي أسلوب التفكير[2].

4. سعت القصيدة العربية المعاصرة إلى البحث عن بنى وتقنيات تعبيرية، تخرج بها من عالم رأته محدودا إلى عالم أكثر رحابة، لأن القوالب القديمة تبقى ثابتة، أما الاتيان بما هو جديد يجعل التفكير دائما متفتحا وقابلا للتجديد في كل مرة. [3]

ومن خلال هذه النقاط يتضح أن الحياة دائما في تطور والتطور لا يعني نفي القديم وإنما إحياؤه بأساليب ورؤى جديدة، فتغيير طبيعة المعيشة يولد نمطا جديدا من التفكير، بحيث يصبح الإنسان أكثر وعيا خاصة في عصر التقنية، فكل شيء مرتبط بالعلم، فمن الضروري مواكبة الحياة الجديدة والخوض في تجارب لا متناهية بكل حرية.

[1] المرجع نفسه، ص 319.

[2] المرجع نفسه، ص 319.

[3] المرجع نفسه، ص 319.

المبحث الثاني: آليات التجريب في مسرح الطفل عند عز الدين جلاوجي

1. التجريب في الفكرة
2. التجريب على مستوى الزمان والمكان
3. التجريب في (الشخصية، التشخيص، الأنسنة)
4. التجريب في البناء الدرامي

تمهيد:

يعد التجريب في مسرح الطفل عند "عزالدين جلاوجي" مغامرة إبداعية واعية، تتجاوز الأطر التقليدية للخطاب التربوي، لتؤسس لرؤية جمالية مغايرة تتماشى مع تدفق خيال الطفل المعاصر، فالتجريب هنا ليس مجرد تزين شكلي، بل هو آلية إجرائية تعيد صياغة بنية العرض المسرحي، انطلاقا من الفكرة التي تخلت عن المباشرة والوعظ لتعتمد الرمز والعمق الفلسفي، وصولا إلى الشخصية التي لم تعد نمطية، بل أصبحت كيانا تجريبيا مرنا يعتمد غالبا على الأنسنة وكسر التوقعات.

ويمتد هذا النفس التجريبي ليشمل فضاءات الزمان والمكان، حيث يتحولان من أطر فيزيائية ثابتة، إلى فضاءات تخيلية متغيرة، تكسر منطق الواقع لفتح آفاق بصرية وذهنية تمنح الطفل فرصة المشاركة في بناء المعنى.

إن هذا التظافر بين عناصر التجريب الأربعة يهدف في جوهره إلى خلخلة السائد في مسرح الطفل، والانتقال به من مرحلة التلقي السلبي إلى مرحلة الدهشة والاستكشاف، وهو ما يجعل من مسرح "جلاوجي" مختبرا حقيقيا لتحديث الآليات الدرامية الموجهة للناشئة.

1. التجريب في الفكرة:

إن "أرسطو" أول من تحدث عن الفكرة، إذ تشكل أهم عناصر المأساة عنده، وقد عرفها بأنها "القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة"[1]،وهذا يعني أنها المضمون الذي تقوم عليه المسرحية أو موضوعها.

فالمسرحية بدون فكرة واضحة تعبر عنها، ماهي إلا مجموعة الحركات والكلمات التي لا معنى لها ولا رابط فني بينها، وهذا من شأنه أن يفكك العمل الفني، فيصعب فهمه، كما يضعف تأثيره على المشاهدين.[2]

ولقد عمد المهتمون بالمسرح من الباحثين والدارسين بضرورة الاهتمام بالفكرة وصياغتها صياغة جيدة، وقد قاموا بتوضيح سمات الفكرة الجيدة منها:

- أن تصاغ بطريقة فنية غير مباشرة.

[1] أرسطو: فن الشعر، تر: شكري محمد عياد، دار الكتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ،1967، ص 54.

[2] عواطف ابراهيم وهدى قناوي: الطفل العربي والمسرح، الأنجلو المصرية، القاهرة ،1984، ص 26.

- أن يبتعد فيها الكاتب عن النصح والإرشاد، حتى لا يدخل الملل إلى المتلقي خاصة إذا كان طفلا.
- أن يغلف كاتب المسرحية أفكاره بشيء من المتعة والجاذبية.
- أن تتلاءم الفكرة في مسرح الطفل ومستوياته العمرية، فكلما كانت الفكرة قريبة من عالمه، كلما استطاعت تحريك مشاعره وتحقيق الأهداف التربوية التي يسعى إليها هذا النوع من المسرح، إذ أن الأطفال يقبلون على الأفكار القريبة من عالمهم والتي تعبر عن رغباتهم وتطلعاتهم.[1]

فوضوح الفكرة في مسرح الطفل مطلب أساسي، وهذا لا يعني اعتماد الأسلوب المباشر لأحداثها ومواقفها، كما لا يعني أيضا غموض الفكرة وإجهاد الطفل في استنباطها، وإنما هي دعوة لإعمال الفكر، وتشغيله لإدراك بعض المجردات.

أما عن الفكرة في النص المسرحي عند الكاتب "عز الدين جلاوجي"، فقد جاءت ثرية من حيث أهدافها، تنوعت بين ما هو أخلاقي وبين ما هو اجتماعي، وبين ما هو سياسي، وبين ما هو تربوي تعليمي، على عكس مسرح الطفل التقليدي، حيث كانت فكرته تقدم بشكل وعظي ومباشر في الغالب، وكأنها درس أخلاقي واضح المعالم، تنتهي بنتيجة مكشوفة تلقن الطفل دون أن يبذل مجهودا في استنباطها.

أما "جلاوجي" فهو يكسر هذه النمطية ليؤسس فكرة تجريبية تقوم على "الايحاء" و "المفارقة" و "السخرية".

وسنتناول هذا العنصر من خلال ثلاثة نماذج وهي: مسرحية "الإيثار"، فمسرحية "البطولة النادرة"، ثم مسرحية" سمكة أفريل".

أ. تجريب القيمة الأخلاقية عبر الصراع الدرامي: من الوعظ إلى الاختبار (مسرحية الإيثار):

على خلاف النصوص التقليدية التي كانت تجعل شخصية "الخير "تخطب في الجمهور الصغير محذرة إياه من الأنانية، فإن "جلاوجي" في مسرحية "الإيثار" يحول القيمة الأخلاقية إلى "اختبار حي".

ففي مسرحية "الإيثار" حاول الكاتب من خلال شخصيات المسرحية أن يجسد فكرة الإيثار وما يقابلها، فهي قيمة أخلاقية سامية مستمدة من التراث القيمي والروحي، حيث

[1] سميرة قشوة، مسرح الطفل الحديث، ط 1، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ،2006، ص 39.

استلهم "جلاوجي" فكرتها من واقع التكافل الاجتماعي، محاولا تجسيد مفهوم" تقديم الغير على النفس"، من خلال "دائرة عطاء" محكمة الربط دراميا بين شخصيات (الواقدي، محمد، وسلمان).

تبدأ الحبكة بتركيز الكاتب على فكرة الاحتياج المادي في مناسبة اجتماعية كالعيد، وما يرافقها من صراع بين المتطلبات الأسرية، والواقع المادي الصعب.

حيث أفتتح المشهد بما يلي:

الواقدي بين كتبه يطالع...بعد لحظات تدخل عليه زوجه سلمى.

سلمى:(بقلق) ألم تنهض بعد يا واقدي؟

الواقدي: ألا ترين أني مشغول يا سلمى؟

سلمى: ولكن غدا العيد.

الواقدي: أعرف ذلك.

سلمى: ألا تشتري للأولاد ما يفرحون به؟

الواقدي: ليس العيد من لبس الجديد يا سلمى.

سلمى: ولكنهم صغار ولهم عليك حق، والعيد يوم للفرح.

الواقدي: وهل نسيت حقهم.

سلمى: بل نسيت حقنا جميعا، وقضيت عمرك كله بين هذه الأوراق.

الواقدي: هذا علم يا سلمى.

سلمى: علم أو ليس علما، أريد ثيابا للأولاد اليوم.

الواقدي: ولكن تعرفين أن ليس لي مال.

سلمى: اقترض من أصحابك، أليس محمد التاجر صديقك؟ اذهب إليه.

الواقدي: حسبيا الله ونعم الوكيل، إني ذاهب إليه.

الا أن هذا الصراع سرعان ما ينفتح على زوايا تربوية عميقة تتحول "صرة النقود" إلى أداة لاختبار النبل البشري، فتنتقل من يد إلى يد في حركة مسرحية رشيقة تكشف عن طبيعة الشخصيات وإيمانها العميق بمبدأ الأخوة.

الواقدي وقد عاد من عند صديقه.

الواقدي: السلام عليكم.

سلمى: وعليكم السلام، بماذا عدت؟

الواقدي:(يضع الصرة فوق الكتب) أعطاني صرة كاملة تكفينا لشراء اللباس والطعام.

(دق الباب) .

(يفتح الباب فيدخل صديقه سلمان) .

سلمان: السلام عليكم.

الواقدي: (فرحا) أخي سلمان الحمد لله أن عدت إلينا سالما أيها المجاهد الكريم .

سلمان: أنت تعرف يا أخي أن الغد عيد وأني عدت اليوم من الجهاد، وليس معي درهم واحد فماذا لو أقرضتني ما يكفيني، بارك الله لك في مالك وولدك .

الواقدي:(بعد لحظة صمت) حاضر حاضر يا أخي إنك لتستحق كل خير (يعطيه صرة النقود) خذ يا أخي خذ.

سلمان: حفظك الله يا أخي...أتركك في رعاية الله وحفظه.

سلمان مع زوجته يفرحان.

(دق على الباب...يفتح سلمان الباب) .

سلمان:(يفتح الباب) محمد؟ أهلا بالأخ الكريم، ادخل ادخل.

محمد: يا أخي أنا في ضائقة مالية وأرجو أن تقرضني شيئا من المال، أرده إليك بعد العيد ان شاء الله.

سلمان: وهل أنت الذي أرد طلبه خذ تفضل.

(يعطيه صرة النقود) .[1]

وقد جاء أسلوب الكاتب واقعيا ومباشرا، وهو ما يتناسب تماما مع اللغة العمرية للطفل، حيث نجح في تحويل الموقف الدرامي إلى درس تربوي بليغ ينتهي باقتسام "الحب والخير" قبل اقتسام المال، مما يساهم في غرس روح التضامن في نفوس الناشئة، ويؤكد أن الفكرة في مسرح "جلاوجي" تظل هي المحرك الأساسي للبناء الفني، هادفة إلى إثارة تساؤلات ايجابية لدى الطفل حول مفهوم البركة والسعادة الحقيقية التي تكمن في العطاء لا في الأخذ فحسب.

التجريب هنا لا يكمن في فكرة "الإيثار" نفسها، وهي قيمة معروفة بل في آلية تقديمها حيث أن الفكرة لا تعلن، بل تتجسد عمليا من خلال انتقال "صرة النقود".

[1] عزالدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، نصوص مسرحية، موفم للنشر، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر ،2008، ص 169.

ب. تجريب السخرية لكشف المفارقة بين الأقوال والأفعال (مسرحية البطولة النادرة):

وإن وضوح الفكرة نلمسه أيضا في كل النصوص المسرحية التي كتبها "جلاوجي"، ففي مسرحية "البطولة النادرة" نجد مفارقة درامية وساخرة حول مفهوم الشجاعة والبطولة الزائفة، حيث تبدأ الأحداث بمشهد يجمع بين "سعد" الذي يتغنى ببطولته الوهمية وصديقه "مالك" الحذر، في بيئة صحراوية توحي بالخطر.

يظهر سعد يرعى الإبل ويترنم بأغنية ومعه صديقه مالك.

مالك: كأني بك لست خائفا يا سعد.

سعد: ومم أخاف؟

مالك: أنت ترعى إبلك في مكان خطير.

سعد: ماذا تقصد؟

مالك: إن الصعاليك ليسوا ببعيد عن هذا المكان، وقد يغيرون عليك فيأخذون الإبل.

سعد: أبعد الشرور عن نفسك.

مالك: ولكني خائف.

سعد: (وهو يشهر سيفه) لا تخف إنك مع بطل الصحراء...انظر هذا الحسام إنه يقطر سما...بل موتا .

وعند ظهور "الصعاليك"، تنكشف هشاشة هذه البطولة، إذ يتبخر وعيد "سعد" ويستسلم للخوف تاركا إبله للنهب .

(يسمع صياحا وصراخ وتظهر جماعة من الصعاليك).

سعد: ما هذا الذي أرى.

مالك: إنهم صعاليك يا سعد.

سعد: (خائفا) لكني لا أرى بشرا إني أرى جيشا.

مالك: دونك يا سعد اهجم عليهم.

سعد: أهجم عليهم؟ يا لك من غبي وهل أقابل جيشا اختف...اختف...

مالك: لقد أخذوا الإبل.

سعد: انتظر سترى بطولة أخيك سعد.

مالك: لن تلحق بهم .

ليلجأ بعدها إلى "بطولة اللسان" عبر توجيه الشتائم والسباب من بعيد عوضا عن المواجهة الحقيقية .

سعد :(وهو يصعد ربوة ويصرخ بأعلى صوته) يا أيها الأوغاد عليكم اللعنة...يا أيها الجبناء عودوا إلي إن كنتم أبطالا وسترون مني ما يشيب لهوله الولدان، عودوا الويل لكم، ثم الويل لكم، عودوا سأستل أرواحكم من صدوركم يا جبناء، يا لصوص، يا قطاع الطرق، يا حمقى.[1]

إن هذه الفكرة البسيطة التي استمدها الكاتب من واقع التباهي الأجوف، أحدثت صراعا بين الادعاء والواقع، لتكشف عن "البطولة الفارغة" التي تنتهي بالهزيمة المادية والانتصار الوهمي بالقول.

وقد جاء التناول بالأسلوب الواقعي الساخر، وهو مناسب للفئة العمرية للطفل، حيث ينقل الموقف الدرامي بوضوح تربوي يحذر من عاقبة الغرور والجبن المتخفي وراء الكلمات.

ويظهر تركيز الكاتب على الحبكة الفنية، من خلال "السخرية" كعنصر أساسي لبناء المفارقة، مما يجعل الرسالة تصل بعمق: أن البطولة الحقيقية فعل لا قول، وأن مواجهة الخطأ لا تكون ب "أوسعتهم سبا وأودوا بالإبل"، بل بالثبات والعمل.

وبذلك تساهم هذه الافكار في توجيه الصغار نحو نقد الذات والتمييز بين القوة الحقيقية والادعاء الكاذب.

التجريب هنا يتجلى في جعل الطفل يكتشف المفارقة بنفسه، فلا أحد يقول له "سعد جبان" بل هو من يستنتج ذلك عبر الضحك على تناقض سلوك البطل، هذا يتجاوز كثيرا الأسلوب التقليدي الذي كان سيكتفي بمشهد جندي يقول "لا تكن جبانا يا سعد" جوهر التجريب هنا تحويل التلقي من "استماع التعليمات" إلى "في استنتاج العبرة".

ت. تجريب الواقعية الصادمة في معالجة الكذب (مسرحية سمكة أفريل):

أما في مسرحية "سمكة أفريل" فتستمد فكرتها من ظاهرة اجتماعية واقعية وهي "كذبة نيسان" حيث يحاول الكاتب من خلال شخصية "سعيد" تجسيد عواقب الاستهزاء بمشاعر الآخرين تحت مسمى "المزاح" فتبدأ الأحداث بكذبة يطلقها سعيد حول وفاة والدة صديقه "سالم" مما يؤدي إلى فاجعة حقيقية تنتهي بإصابة سالم بكسر جسدي ونفسي .

[1] عزالدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، مصدر سابق، ص 247.

أمام المدرسة يظهر مجموعة من التلاميذ ومعهم سالم...يقبل سعيد راكضا.

سعيد: (وهو يلهث) سالم...سالم.

سالم: ما خلفك؟ مالك تجري هكذا؟

سعيد: أمك ماتت...أجل ماتت.

سالم: ماتت؟؟ ماتت؟؟

(يرمي المحفظة وينطلق إلى البيت)

تلميذ: ماذا تقول ماتت أم سالم .

سعيد :(ينفجر ضاحكا) سمكة أفريل أيها المغفلون .

ويتجلى الصراع الدرامي في النص من خلال التحول في نفسية "سعيد" الذي انتقل من الزهو بمهارته في التمثيل والخداع إلى الشعور العميق بالندم والذنب حين واجهته أسرته بالحقيقة الأخلاقية والدينية التي لا تفرق بين كذبه بيضاء وأخرى سوداء.

في البيت يظهر سعيد يجلس إلى طاولة الغداء مع أفراد العائلة.

الأم :(تقطع الصمت) انما فعلته اليوم يا سعيد لخطير جدا.

سعيد: وهو يتوقف عن الأكل وماذا فعلت يا أماه؟

سميرة: كذبت على صديقك سالم حتى صدمته السيارة.

سعيد: لم أكن اقصد ذلك.

الأب: وماذا كنت تقصد؟

سعيد: كنت امزح معه فقط.

الأم: هل تمزح معه بالكذب يا سعيد.

سعيد: إننا في أول ابريل، وهو يوم الكذب.

الأب: هذه عادة غريبة دخيلة على مجتمعنا.

سعيد: ولكنها كذبة بيضاء.

الأم: الإسلام يا ولدي لا يفرق بين الكذب الأبيض والأسود، فالكذب هو الكذب حتى ولو كان مزاحا.

الأب: انظر ماذا فعلت بمزاحك هذا، ماذا لو مات صديقك؟

سميرة: سيكون من أهل جهنم يوم القيامة.

الأم: بل وسيعيش حياته حسرة وندما.

اعتمد "جلاوجي" في هذا العمل على أسلوب واقعي مباشر يناسب إدراك الطفل، حيث لم يكتف بعرض المشكلة، بل قدم الحل التربوي من خلال مشهد الاعتذار والتعويض المعنوي.

أم سالم: (تستدعي سعيدا) تفضل يا سعيد، اهلا وسهلا .

سعيد: السلام عليكم ورحمة الله (يقف عند سرير سالم، ويسلمه الهدية) أعرف يا صديقي أني أخطأت خطأ كبيرا، وأرجو أن تسامحني فلقد ندمت على ما فعلت .

سالم: (بعد صمت) لا بأس عليك، سامحتك، وإياك أن تعيدها .

سعيد: لقد تعلمت أن الكذب حرام حتى ولو كان مزاحا، ولن أعود إليه مطلقا.[1]

مشهد الاعتذار والتعويض المعنوي، إنه التجريب في المنطق السببي الواقعي، بدلا من المنطق العقابي الخيالي.

ليؤكد في النهاية عن قيمة الصدق وخطورة الكلمة، محولا الموقف الدرامي إلى درس قيمي عميق، يهدف إلى غرس روح المسؤولية في نفوس الناشئة، وتنبيههم إلى أن العبث بعواطف الآخرين قد يؤدي إلى نتائج لا يمكن تداركها.

وعلى ما اعتاد عليه مسرح الطفل التقليدي، فإنه يقابل موضوع "الكذب" بوعظ ممل، أو بقصص خيالية عقابها سحري، لكن "جلاوجي" يقدم تجريبا لافتا: الواقعية الصادمة، لا يكذب "سعيد" كذبة صغيرة، بل كذبة مدمرة، ولا يكون العقاب غياب الحلوى، بل جريمة حقيقية، هذه الصدمة الواقعية هي التجريب.

خلاصة التجريب في الفكرة:

من خلال هذا العرض يتضح لنا أن أفكار "جلاوجي "في جوهرها تقليدي (إيثار، شجاعة، صدق)، لكنه جرب في "طريقة التفاف الدراما حولها"، معتمدا على الاختبار، والمفارقة، والسخرية والصدمة الواقعية، بدلا من الوعظ.

2. التجريب على مستوى الزمان والمكان:

يعتبر عنصري الزمان والمكان من الوحدات الهامة في بناء العمل الدرامي للنص المسرحي، ويمكن ألا يكون لها تحديد مضبوط، حيث أصبح التفاعل بينهما سمة مميزة

[1] عزالدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، مصدر سابق، ص 66.

للمسرحية الحديثة، ويتجلى ذلك بعدة أشكال منها (تعاقب الليل والنهار)، تفاعل المكان مع مراحل العمر (الطفولة، الشباب، الشيخوخة).

ففي مسرح الطفل التقليدي كان الإطار الزماني والمكاني بسيطا وثابتا، مع تقديم زمن خطي مفهوم، لكن "جلاوجي "ينقل الطفل إلى عوالم زمانية ومكانية أكثر تعقيدا أو حداثة، مدخلا إياه إلى تجربة "الزمن المفكك" و "المكان الرمزي الصراعي".

1.2. الزمان:

النص المسرحي لا يخلو من عنصر الزمان، إذ أن تعاقب الأحداث صعودا ونزولا عبر الخط الزمني، فتلعب الشخصيات أدوارها عبر هذا الخط الزمني، فيلتقي الماضي والحاضر المستقبل: «إدراك الزمن كامتداد وتعاقب وتناوب يتم على المستوى المادي بشكل موضوعي من خلال العناصر التي تتأثر به مثل الطبيعة والإنسان، لكن الإحساس بالزمن يبقى أمرا نسبيا وآنيا وذاتيا يختلف من طرف لآخر، ومن شخص لآخر».[1]

ومنه يتضح لنا أن: المشاعر والأحاسيس تختلف من شخص إلى آخر بامتداد الزمن، حسب طبيعة الإنسان وذاته، وذلك لأن المسرحية تعتبر من أكثر الأجناس الأدبية التي تتفاعل وتتجاوب مع الزمن، وذلك لتعاملها بحساسية كبيرة مع ضغوطات العصر.

ونلاحظ أن "جلاوجي" اعتمد على توظيف وحدة الزمن عبر تقنيات "الاسترجاع" و "الاستباق" و "الوقفة" أو ما يعرف عنها بالمفارقات الزمنية.

أ. الاسترجاع:

هي تقنية حديثة تسمح للكاتب بالرجوع إلى ماضي الشخصيات واستحضارها في زمن الحاضر، بهدف توضيح خلفياتها النفسية والاجتماعية وهي تقنية تستعمل لكسر خط الزمن: «هي عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وهي أيضا سرد حدث في نقطة ما في الرواية، بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث».[2]

---

[1] ماري الياس، حنان القصاب، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ص 238.

[2] سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل على نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1985، ص 88.

وقد وظف جلاوجي آلية الاسترجاع في عدة مسرحيات نأخذ منها، مسرحية "الثيران والأسد" كي نقوم بتبيان موضع الاسترجاع فيها.

ملخص المسرحية:

تقدم هذه المسرحية تجسيدا دراميا للمقولة الشهيرة "أكلت يوم أكل الثور الأبيض" حيث تبدأ الأحداث في غابة أجدبت بفعل القحط مما دفع الأسد الجائع لاستخدام الحيلة بدلا من القوة لإخضاع الثيران الثلاثة (الأسود والأحمر والأبيض)، واعتمد الأسد على زرع الفتنة وتقسيم وحدة الثيران، فأقنع الثورين الأسود والأحمر أولا بأن لونهما قريب من لونه وأن الثور الأبيض غريب ويجذب الانتباه بلونه الناصع فسمح له بافتراسه، لم يتوقف الأسد عند هذا الحد بل استمر في استباق الاحداث وعزل الثور الأسود واقناع الأحمر بأن التخلص منه سيوفر لهما مزيدا من العشب لينتهي الأمر بانفراد الأسد بالثور الأحمر الأخير، تكتمل المأساة حين يدرك الثور الأحمر متأخرا أن هزيمته الحقيقية لم تكن حين هاجمه الأسد بل كانت لحظة موافقته على التضحية برفيقه الأول ليدخل في معركة خاسرة وهو يصرخ بالحقيقة المرة التي استبق بها الأسد نهايتهم جميعا.

مقطع من المسرحية:

الثور الأحمر: (يصرخ)

لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض

لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض

لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض

الأسد: الآن فقط عرفت الحقيقة.

الثور الأحمر: ما أغباني كان علي أن أعرف أن حياتي قد انتهت يوم وافقت على قتل الثور الأبيض، إن في التعاون قوة، وها أنا ذا وحدي، فمن يدفع عني ظلمك؟

الأسد: ما عليك إلا أن تستسلم.

الثور الأحمر: لقد قلت لي يوما أني أشبهك وأن دماء الأسود تمشي في عروقي.

الأسد:(ضاحكا) صدقت؟ الأسد أسد والثور ثور، وهل تقبل أن يعد الكلب الأحمر نفسه عجلا؟

الثور الأحمر: صدقت.

الأسد: إذن دعني آكلك...استسلم ودعني ألتهمك.[1]

ومن هنا يتضح لنا في هذه المسرحية كيف وظف "عز الدين جلاوجي" تقنية الاسترجاع.

وهذه التقنية التجريبية تنمي لدى الطفل "الذاكرة الاستدلالية"، حيث يتعلم أن الحاضر هو نتيجة تراكمات الماضي.

ب. الاستباق :

هو شكل آخر من أشكال المفارقات الزمنية، ويمثل التنبؤ بالأحداث أو الاستشراف أو التوقع في زمن المستقبل، ويستحضرها في الحاضر: «إن الاستباق يعني فيما يعنيه الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف وملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها».[2]

من بين المسرحيات التي وظف فيها جلاوجي تقنية الاستباق نجد مسرحية الأم .

ملخص المسرحية:

تبدأ القصة بصراع داخل البيت، حيث تسيئ الزوجة معاملة حماتها العجوز، فتتعمد تمليح الطعام لاتهامها بالخرف، ثم تفتعل مشكلة وتدعي أن العجوز ضربتها لتوقع بينها وبين ابنها، ينساق الابن وراء أكاذيب زوجته ويقرر التخلص من أمه برميها في غابة موحشة، هناك تتدخل قوى الطبيعة (الجبل، الأفعى، الريح، الأسد) لمعاقبه الابن العاق، لكن الأم بقلبها الصبور تظل تدافع عنه وتطلب الصفح له رغم غدره، يراقب الابن تضحية أمه من بعيد فيندم ندما شديدا ويعتذر لها.

وفي ختام المسرحية تتعرض الزوجة لموقف مرعب في الغابة يجعلها تدرك حقيقة "كما تدين تدان" فتعود نادمة تطلب العفو من الأم، وينتهي المشهد بتصالح الأسرة وعودة روح المودة بينهم .

وتتمثل تقنية الاستباق في المسرحية من خلال ندم الزوجة (زوجة الابن) عند وقوعها في الغابة، وانحصارها هناك وإخافة الوحوش والبرق والرعد لها، وتعالى صريخها، من هنا ندمت وتخيلت نفسها في نفس الوضع الذي آلت إليه حماتها فقالت: «...

---

[1] المسرحية، ص 201.

[2] أحمد حمد النعيمي، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص 38.

والحكمة تصك أذني "كما تدين تدان" وتخيلت نفسي عجوزا بلغت من العمر عتيا وقد أصبح ابني رجلا، وزوجته، فإذا به يطردني من بيته الذي كنت أتمنى أن أعيش فيه بقية عمري محترمة مكرمة».[1]

وهنا يتبين لنا كيف أن عز الدين جلاوجي وظف تقنية الاستباق في هذه المسرحية.

هذا الاستباق يعلم الطفل التفكير في عواقب الأفعال قبل وقوعها، وهي قدرة ذهنية عالية قلما يستهدفها مسرح الطفل التقليدي.

ت. الوقفة:

المقصود بها التوقف عن عملية السرد، فتتوقف بالضرورة حركة الزمن، وذلك من خلال اللجوء إلى تقنية الوصف، لأن الوصف يقوم على تشخيص الأشياء وتمثيلها، لا على الحدث والحركة.

وبهذا يتجرد الوصف من عنصر الزمن، ولكن ليس كل وصف يقتضي بالضرورة أن يتوقف الزمن، كما قال "جيرار جنيت"، فحين يتحول البطل إلى سارد في موقف تأملي لمشهد ما، لا تتوقف سيرورة الزمن في هذه الحالة "ولهذا فإن المقطع الوصفي لا يفلت أبدا من زمنية القصة".[2]

وقد تناولنا مسرحية "الصياد الماهر" من أجل تبيان مواضع الوقفة فيها.

ملخص المسرحية:

جاءت المسرحية في أربعة مشاهد تدور أحداثها حول الطفل "سعيد" الذي يصنع قفصا ويذهب مع صديقه "سالم" إلى الغابة لاصطياد عصفور جميل، ظنا منه أن حب العصافير يتجلى في حبسها والتمتع بتغريدها.

عند عودته، تكتشف أخته "سميرة" الأمر وتخبر والدهما، الذي يتدخل بحكمة ليعلم ابنه درسا في الحرية والرحمة، حيث يقارن الأب بين سجن العصفور، وبين احتمال سجن سعيد وحرمانه من اللعب والمدرسة، موضحا له أن للعصفور عائلة وصغارا ينتظرونه.

يدرك سعيد خطأه ويشعر بالندم الشديد، وينتهي الأمر بإطلاق سراح العصفور الذي طار فرحا بحريته، مع تعهد سعيد بحماية الطيور والرفق بها.

---

[1] المسرحية، ص 57.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 77.

تظهر تقنية الوقفة في المشهد الأول من المسرحية من خلال "الوقفة الوصفية والحوارية" التي تخللت عملية صنع القفص، حيث تعطل نمو الحدث الدرامي (الذهاب للصيد) لصالح التركيز على تفاصيل "القفص" وإبراز مهارة "سعيد" والشعور بالإعجاب المتبادل بينه وبين صديقه "سالم."

تتجلى الوقفة في الحوار التالي:

سالم: (يحي صديقه) السلام عليكم يا سعيد.

سعيد: (دون أن يترك العمل) وعليك السلام ورحمة الله تعالى وبركاته.

سالم: ماذا تصنع يا سعيد؟

سعيد: إني منهمك في صنع قفص جميل.

سالم: (معجبا به) إنه لجميل حقا.

سعيد: (وهو يقف حاملا القفص) انظر ها هو قد كمل.

سالم: ولكن ماذا ستفعل به؟

سعيد: سأصطاد عصفورا جميلا، وأضعه في هذا القفص.[1]

الكاتب هنا أوقف الحركة المتجهة نحو الغابة، ليركز المشهد على "القفص"، كأداة محورية، هذه الوقفة خدمت المسرحية من خلال إظهار التناقض، فبينما يرى الصديقان أن القفص "جميل"(وقفة تأمل لجمال الصنعة)، يمهد الكاتب للمفارقة التي ستحدث لاحقا، وهي أن هذا الجمال هو في الحقيقة "قيد" للعصفور.

فالوقفة كانت هنا ضرورية لترسيخ صورة القفص في ذهن المشاهد قبل الانتقال إلى فعل الصيد.

كما وظف "جلاوجي" تقنية الوقفة أيضا لتعطيل الزمن الدرامي الخارجي، وتعميق البعد التعليمي والقيمي للمسرحية، وتظهر هذه التقنية بوضوح في المشهد الذي دار بين "سعيد" و "والده" حيث توقفت الحركة الجسدية والأحداث المتسارعة، لتحل محلها" وقفة حوارية تأملية" تهدف إلى تحليل مفهوم "السجن" و "الحرية"، فمن خلال هذه الوقفة، لم يعد الهدف هو تطور الحدث، بل استنطاق المشاعر وتغير القناعات.

وهذا ما جاء في المسرحية:

تتجلى هذه الوقفة في الحوار الذي حاول فيه الأب تقريب الصورة ل "سعيد" قائلا:

[1] عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص79.

سعيد: لقد صنعت له قفصا جميلا يا أبي وسأعتني به، وأعالجه، وأطعمه.

الأب: هل تحب يا سعيد أن نضعك في حجرة جميلة، ونغلق عليك الباب، ونطعمك ونعتني بك.

سعيد: وتمنعونني من اللعب مع أصدقائي، ومن الذهاب إلى المدرسة.

الأب: طبعا نمنعك من الخروج تماما.

سعيد: (مستنكرا) لا، لا، أحب أن أعيش حرا طليقا.

الأب: كذلك كل المخلوقات الأخرى تحب أن تعيش حرة طليقة.

سعيد: أجل يا أبي.[1]

هنا تتوقف حركة الزمن لصالح إحداث "وقفة شعورية" تجعل شخصية "سعيد" والقارئ يتأملان في قبح السجن مهما كان القفص جميلا، وهي وقفة ضرورية لبناء التحول الدرامي الذي أدى في النهاية إلى الندم ثم الفعل (إطلاق السراح).

هذه الوقفة التجريبية تعلم الطفل "التأمل قبل الفعل"، وهي نقيض العفوية المفرطة التي يقدمها مسرح الطفل السائد.

2.2. المكان:

يعتبر المكان محورا مهما في العمل المسرحي، فلا يمكن لنا أن نتصور مسرحية ما بدون فضاء مكاني، فعند "أرسطو" يتمثل في مكان واحد وهو خشبة المسرح، وجاء "الرومانسيون" وعملوا على كسر هذه القاعدة، فظهر مع "شكسبير" ما يعرف بتعدد الأمكنة، وقد عرفه "باتريس بافيس" بأنه:« هو المساحة التي تودع فيها الحوارات وتوجهات الكاتب المسرحي، ويتم تكوين حيز النص عندما يستعمل النص ليس كحيز درامي متخيل من طرف القارئ أو المشاهد، بل كمادة خام لتصرف بصر الجمهور وسمعه ونجد فيه الإرشادات المكانية و الزمانية، ويحتوي على ظروف المكان ومتغيرات المواقع والضمائر، التي تربط جميع الألفاظ البيانية المعروضة، الدالة على مكانه و زمانه».[2]

[1] المصدر نفسه، ص 81 ،82.

[2] باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال فحضار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2015، ص 213.

كما أن للمكان أهمية ومكانة بالغة يضفي ظلاله على كل شيء، فهو الإطار الذي يحتوي المسرحية، كما أنها أولت له عناية فائقة، وتعاملت معه تعاملا منفردا إذ: «جعلت من المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة».[1]

وهذا ما يعزز دور المكان في الأعمال المسرحية.

ولتحليل هذا العنصر، انتقينا مسرحية "القبرتان والريح" من أجل تحليلها وتبيان مواضع المكان فيها .

ملخص المسرحية:

تدور أحداث هذه المسرحية في فضاء فقر يعاني من الجفاف والقحط، حيث تتبادل "قبرتان" الحوار حول قسوة العيش تحت شمس حارقة وبين أشجار جرداء، مما يفتح الباب للقلق من مستقبل مجهول يفتقر للقوت والأمان، وفي غمرة هذا اليأس، تظهر شخصية الريح لتمارس دور "المغوي"، حيث تستنكر بقائهما في هذا المكان الموحش وتعرض عليهما الريح الرحيل إلى جنان اليمن الخلابة، واصفة لهما حدائق صنعاء وعدن وسواقيها الرقراقة كبديل مثالي عن وطنهما الفقير.

ورغم الإغراء المادي الكبير وصعوبة الواقع، ترفض القبرتان هذا العرض في تحول درامي حاسم، مؤكدتين أن الوطن ليس مجرد تضاريس أو خيرات مادية، بل هو هوية وانتماء لا يقدر بثمن، لتنتهي المسرحية بطردهما للريح وإعلانهما بلسان واحد أن "جنة الخلد" بكل نعيمها لا يمكن أن تعوض المرء عن وطنه الذي ترعرع في أحضانه وارتوى من مائه.

تتأسس الهندسة المكانية في هذا النص على صراع وجودي بين "المكان المفتوح" الذي يمثل الغربة والاغتراب، و"المكان المغلق"، الذي يمثل الهوية والاحتواء.

أولا: المكان المفتوح

يعطي للشخصية حرية الانتقال، ولا يقيدها، فهو لا يتقيد بالحدود، مما يبعث الراحة والحرية لها وقد اعتمد "جلاوجي" على الأمكنة المفتوحة وهي:

في هذا النص، لا يمثل المكان المفتوح مجرد خلفية للأحداث، بل هو "فعل درامي" يفرض سلطته على الشخصيات:

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990، ص 27.

1. الفضاء الجغرافي (الأرض القاحلة):

يبدأ النص بوصف "أرض قاحلة، أشجارها عارية جرداء"، هذا المكان المفتوح يتسم ب "القسوة البصرية"(شمس حارة، جفاف، قحط).

كما جاء في المسرحية:

(في أرض قاحلة...أشجارها عارية جرداء...كانت القبرة حزينة على غصن شجرة، بعد لحظات تحط بجوارها قبرة ثانية) .

القبرة الأولى: ألا ترين هذه الشمس الحارة؟ وهذا الجفاف والقحط؟ إني أخشى يا أختاه أن يأتي علينا زمان لا نجد فيه الطعام والشراب.

القبرة الثانية:(بعد تفكير) الحق معك يا صديقتي، فالحب قد قل في هذه الأماكن.[1]

استخدم جلاوجي هذا المكان المفتوح ليضع القبرتين في حالة "حصار طبيعي" فرغم اتساع المكان، إلا أن الجوع والعطش جعل هذا الفضاء يبدو ضيقا وخانقا نفسيا، هو فضاء "الواقع المر"، حيث يعكس هذا الانفتاح حالة العراء الوجودي الذي تعيشه القبرتان في ظل الحاجة والقحط، هذا المكان المفتوح لا يوفر سترة أو حماية بل هو ساحة لمواجهة القدر وقسوة الطبيعة.

2. الفضاء المتخيل/الموصوف (جنان اليمن):

هو فضاء مفتوح يبنى من خلال لغة "الريح"(صنعاء، عدن، حدائق غناء، جبال شماء).

كما ذكر في المسرحية:

الريح: (مفتخرا) اليوم فقط دخلت اليمن، وحمت حول صنعاء وعدن، فرأيت حدائق غناء، وجبالا شماء، وسواقي رقراقة، وعصافير زقزاقة، فالحب سكر، والماء شهد ولبن.[2]

يمثل هذا المكان "الفردوس البديل"، وهو فضاء مفتوح يتسم بالوفرة والجمال، ووظيفته الدرامية هي "الإغراء"، "جلاوجي" هنا يفتح أفق النص لينقل القارئ من ضيق القحط إلى سعة النعيم، ليختبر مدى تمسك الشخصيات بموطنها الأصلي.

[1] المسرحية، ص 129.

[2] المسرحية، ص 130.

3. الفضاء الجوي (فضاء الريح):

الريح تتحرك في فضاء لا نهائي، وتدعو القبرتين للطيران معها (اركباني وسنصل بسرعة البرق).

الريح: ألم أقل لكما؟ هيا اركباني وسنصل بسرعة البرق.[1]

يمثل فضاء الحرية المطلقة التي لا تتقيد بحدود أو وطن، وفضاء "الاغتراب" و "الترحال"، والذي يقابله "جلاوجي" بثبات القبرتين في مكانها.

ثانيا: الأمكنة المغلقة (فضاءات الهوية والأمان)

المكان المغلق في المسرحية رغم ضيقه المادي، إلا أنه يحمل ثقلا معنويا كبيرا.

1. البيت (العش/المستقبل):

ويظهر من خلال الحوار الذي دار بين القبرتين، حيث قالتا:

القبرة الثانية: السلام عليك يا صديقتي .

القبرة الأولى: وعليك السلام، لقد أبطأت في الخروج من البيت هذا الصباح .

القبرة الثانية: لقد تأخرت لقضاء بعض أشغالي .

القبرة الأولى: وحتى أنا لم أخرج إلا بعد أن أنجزت واجباتي.[2]

البيت هنا هو "نقطة الارتكاز"، هو المكان المغلق الذي يمنح القبرة الشعور بالواجب والانتماء (أنجزت واجباتي)، "جلاوجي" يصور البيت كحصن أخلاقي، فالخروج منه يكون للعمل أو لمواجهة الحياة، والعودة إليه هي عودة للجذور.

2. المخبأ (فضاء الحماية المؤقت):

تخرج القبرة من "مخبئها" لتواجه الريح.

فقالت القبرة الأولى لصديقتها:

القبرة الأولى:(وهي تنصت)، ألا تسمعين؟ ألا تسمعين؟

القبرة الثانية: وما أسمع؟

القبرة الأولى: انصتي جيدا، إني أسمع صوتا يقترب منا.

القبرة الثانية: (وهي تنصت) إني أسمعه، هيا هيا نختفي لعله إنسان ماكر، أو طير جارح، أو حيوان مفترس.

---

[1] المسرحية، ص 130.

[2] المسرحية، ص 129.

(تختفي العصفورتان خلف جذع الشجرة).[1]

يعكس هذا المكان المغلق غريزة البقاء، هو فضاء "الحذر" من الآخر(الريح) ومن الطبيعة القاسية، المخبأ هنا يرمز للضعف الجسدي للطائر أمام قوة الريح، لكنه في الوقت نفسه يمثل الصمود داخل الأرض مهما ساءت ظروفها.

وفي الأخير نخلص بالقول إن "جلاوجي" جعل من المكان المغلق (البيت/المخبأ) رمزا للثبات والهوية، ومن المكان المفتوح (الأرض القاحلة/اليمن) ساحة للصراع بين "الواقع المؤلم" و"الإغراء بالرحيل"، لينتهي النص بانتصار المكان الأول(الوطن) كقيمة معنوية تتجاوز شكل المكان وماديته.

إن التجريب المكاني عند "جلاوجي" لم يرتكز على التلقين المباشر للطفل، كأن يقال له "اعتز بوطنك"، بل جعل "المكان ذاته ينطق" من خلال الصراع الدرامي (صراع القبرتين مع الريح)، الأسلوب يتيح للطفل المتلقي أن يستنتج بنفسه وبشكل واعي أن "الجنة البديلة" لا يمكن أن تعوض الوطن.

إنها تجربة فريدة للانتقال من "المكان الفيزيائي البحت" إلى "المكان القيمي الأخلاقي".

خلاصة التجريب في الزمان والمكان:

"جلاوجي" يدرب الطفل على التفكير المركب (غير الخطي)، ويدخله إلى عوالم زمنية متشابكة (استرجاع، استباق، وقفة) وفضاءات رمزية صراعية، وهو مالم يألفه مسرح الطفل التقليدي.

3. التجريب في (الشخصية، التشخيص، الأنسنة):

1.3. الشخصية:

هي إحدى العناصر المهمة في البناء المسرحي.

«الشخصية هي العالم، تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول... فهي بهذا المفهوم فعل أو حدث، وهي في الوقت ذاته تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير».[2]

---

[1] المسرحية، ص 130.

[2] عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1990، ص 67.

أي أن الشخصية هي العمود الفقري الذي يرتكز عليه العمل الفني حيث يقول "عز الدين جلاوجي" في هذا السياق: «أن الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي، هي كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة استطلع الأديب إلى رسمها فيجعل منها كائنا حيا، له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي».[1]

فهي تجسد فكرة وتضمن سير الأحداث، فالكاتب يحلل سلوك هذه الشخصية، ويقدمها لنا من جميع النواحي.

فالشخصية عنصر ضروري في العمل المسرحي: «والشخصية الفنية الدرامية في النص الأدبي لها القدرة على تطور الحدث وتطوير النص داخليا وخارجيا، وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل، لذلك فإن العمل الأدبي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير».[2]

ويؤكد على هذا الأمر "مارون الورد" بقوله: «هناك ما هو أهم من الحبكة، هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى وحياة... هذا الشيء هو الشخصية».[3]

وما دامت الشخصية هي التي تعطي قوتها وعنفوانها، وجب على الكاتب أن يعرف شخصياته جيدا ويتخيلها تخيلا كاملا، ويتبع نموها وتطورها قبل أن يكتب مسرحيته ويخطها، إذ أن المبدع كلما غاص في شخصياته وعرفها سهلت مهمته، فالتعاطف المتبادل بين الكاتب والشخصية التي خلقها يكون عظيما إلى حد أن الكاتب يصبح هو نفسه تلك الشخصية.

غير أن النظرة للشخصية اختلفت باختلاف الأزمان، فبعدما كانت المسرحية تقوم على البطل المسرحي الذي هو الشخصية، التي تدور حولها معظم الأحداث، أو يكون تأثيرها أكثر من الشخصيات الأخرى، كما تستمد هذه الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بالشخصية البطلة، فهي المحرك الأول لأحداث المسرحية.

وهذا لا يعني أن باقي الشخصيات الأخرى لا قيمة لها.

---

[1] عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، دار هومة للطباعة، ط 1، 2000، ص 157.

[2] المرجع نفسه، ص 157.

[3] المرجع السابق، ص 157.

ويمكن أن نقول إن "عز الدين جلاوجي" قد ألقى الضوء على شخصياته الرئيسية في عمله المسرحي، لتكون محور تطور الأحداث داخل العمل المسرحي، إلا أنه قد فسح المجال لتداخل الشخصيات الثانوية حتى يكون تبادل الأدوار فيما بينها مشتركا وذا خاصية وأسلوب فعال.

وفي هذا السياق سنتناول مسرحية "لبن الصيف"، لنتساءل كيف أن "عزالدين جلاوجي" جسد الشخصيات والأبعاد فيها من أجل تقديمها في صورة مناسبة للقارئ.

ملخص المسرحية:

تقوم المسرحية على أربعة مشاهد، بحيث تتناول صراعا بين "الرغبة" و "الواقع" ،فتدور القصة حول "دختنوس بنت لقيط" امرأة جميلة تعيش في ترف مع زوجها الشيخ الثري "عمرو بن عمرو"، وهو أحد سادات العرب و أثريائهم، لكنها تقرر التخلي عن هذا الثراء لتتزوج من الشاب الفقير "الحارث" الذي أحبته وذلك لنفورها من كبر سن زوجها، فتتزوج من "الحارث" الشاب الوسيم، لكن القدر يضعها في اختبار قسوة الشتاء والوعك المادي، حيث تكتشف أن الحب لا يصمد أمام قسوة الحاجة، وفي لحظة انكسار ترسل رسولا إلى زوجها السابق "عمرو" فتضطر لطلب العون منه .

ينتهي الصراع برفض "عمرو" مساعدتها بمقولته الخالدة "الصيف ضيعت اللبن"، وهي عبارة تجريبية تختزل ضياع الفرص في زمن الرخاء، ليعلن انتصار الكرامة والمنطق على العاطفة المندفعة، وتختار هي في النهاية الرضا بفقرها المقذع كضريبة لاختيارها.[1]

1.1.3. الشخصيات الرئيسية:

أ. دختنوس بنت لقيط:

هي الشخصية المركزية (البطلة التراجيدية) التي تدور حولها الرحلة، تبدأ القصة وهي في قمة الترف «في خيمة حيث تظهر آثار النعمة والثراء، كانت دختنوس بنت لقيط جالسة شاردة فجأة تدخل عليها أم هند».[2]

لكنها تعاني من سجن ذهبي.

أم هند: دختنوس مالي أراك شاردة الذهن على غير ما عودتنا؟

دختنوس: هموم ألمت برأسي.

---

[1] المسرحية، ص 205.

[2] المسرحية، ص 206.

أم هند: أطارقة هي؟

دختنوس: بل قديمة كنت أدفعها إلى الاعماق، وتأبى إلا الظهور، وكانت بي قوة وأراني عجزت اليوم.[1]

فتقرر التمرد على زواجها من الشيخ الثري "عمرو".

أم هند: وماذا ينقص المليحة؟

دختنوس: لست هانئة في كنف هذا الزواج.

أم هند: عمرو بن عمرو بن عدس، والله لأنت أحب إليه من الماء البارد عند الظمأ.

دختنوس: ولكنه شيخ كبير وأنا صبية، ولقد حملت نفسي على حبه حملا، ولكنها أبت إلا نفورا.

أم هند: تبغين الطلاق إذن؟

دختنوس: هو ذاك يا أم هند.

عمرو:(وهو يدخل فجأة) وأنا طلقتك يا دختنوس فارحلي الساعة إن شئت، واحملي معك ما شئت من المال والمتاع.[2]

لتتزوج من الشاب الذي تحبه "الحارث"، تكتشف دختنوس لاحقا أن الحب وحده لا يطعم خبزا.

دختنوس: وما العمل الآن يا حارث؟

الحارث: في ماذا؟

دختنوس: فيما آل إليه أمرنا.

الحارث: ذلك يحيرني يا دختنوس.

دختنوس: ليس الا أشهرا مرت على زواجنا أصبحت فيها شبحا.

الحارث: أيؤثر عليك الجوع إلى هذا الحد.

دختنوس: وخاصة في هذا الشتاء البارد.[3]

---

[1] المسرحية، ص 206.

[2] المسرحية، ص 207.

[3] المسرحية، ص 207.

فتعيش صراعا داخليا مريرا بين كبريائها وبين حاجة بيتها الجديد للطعام، لكنها تظل في النهاية شخصية شامخة ترفض الانكسار أمام ندمها.

الحارث: فارقت عمرو صيفا فتذكرته شتاء؟

دختنوس: عمرو بن عمرو بن عدس، صاحب الجاه العريض والثروة الطائلة، غير أنه شيخ، وهل تهون صبية مثلي فتتزوج شيخا كعمرو؟[1]

الأبعاد الداخلية للشخصية دختنوس:

1. البعد الجسماني:

شابة فائقة الجمال، توصف بالزهرة اليانعة.

أم هند: بل لا أراك إلا زهرة يانعة وشمسا ساطعة.[2]

والمليحة.

أم هند: وماذا ينقص المليحة؟[3]

ملامحها تعكس الترف.

أم هند: عجبت كيف تلم بك الهموم، وأنت تعيشين في رغد عيش، وحظ من الرزق يحسدك عليه كل من أعرفه.

دختنوس: ما المال أبغي يا أم هند.

ثم الشقاء.

دختنوس: ليس إلا أشهرا مرت على زواجنا أصبحت فيها شبحا.

الحارث: أيؤثر عليك الجوع إلى هذا الحد؟

دختنوس: وخاصة في هذا الشتاء البارد.[4]

لا تعتبر "دختنوس" مجرد امرأة نادمة، بل هي مختبر يجرب فيه الكاتب صراع القيم.

---

[1] المسرحية، ص 207.

[2] المسرحية، ص 206.

[3] المسرحية، ص 206.

[4] المسرحية، ص 207.

"جلاوجي" لم يصور جمالها ليكون زينة، بل ليكون "أداة صراع"، فجمالها هو الذي أغرى "عمرو" (المال)، وهو الذي جذب "الحارث" (الفقر)، فصار جسدها ساحة معركة بين القوتين.

التجريب هنا يكمن في تحويل الجمال من "قيمه جمالية" إلى "عبء درامي"، "جلاوجي" جعل من جمال "دختنوس" محركا للمأساة وليس وسيلة للخلاص، وهو خروج تجريبي عن الصورة النمطية للبطلة الجميلة التي تنتهي نهايات سعيدة بمجرد العثور على الحب.

2. البعد الاجتماعي:

سيدة ذات مكانة عالية، كانت تعيش في ترف وثراء فاحش مع زوجها "عمرو بن عمرو".

«في خيمة حيث تظهر آثار النعمة والثراء كانت دختنوس بنت لقيط جالسة...».[1]

ثم انتقلت إلى حياة الفقر والخصاصة في خيمة يملؤها الجوع بعد زواجها من الحارث .

«في خيمة عليها آثار الفقر تظهر دختنوس مع زوجها الحارث الفتى الجميل».[2]

وهي امرأة متمردة على التقاليد التي تفرض على الشابة الزواج من الشيخ الثري.

دختنوس: ولكنه شيخ كبير وأنا صبية، ولقد حملت نفسي على حبه حملا ولكنها أبت إلا نفورا.[3]

تمثل "دختنوس" "الحراك الاجتماعي النازل" هي ضحية لقرارها الفردي، في مجتمع قبلي يرى في زواج الجميلة من الشيخ الثري صمام أمان، تمردها كان ثورة على وضعها لكنها انتهت بالاغتراب الاجتماعي .

تمثل "دختنوس" "التجريب في التحول الطبقي المفاجئ"، الكاتب يضع الشخصية في أقصى درجات الترف ثم يلقي بها في أقصى درجات العوز، ليختبر "صلابة المبدأ" أمام "حاجة الجسد".

[1] المسرحية، ص 206.

[2] المسرحية، ص 207.

[3] المسرحية، ص 206.

3. البعد النفسي:

شخصية قلقة وغير مستقرة، كما جاء في بداية المسرحية.

أم هند: دختنوس مالي أراك شاردة الذهن على غير ما عودتنا؟

دختنوس: هموم ألمت برأسي.[1]

في البداية كانت تشعر ب "النفور" والضيق رغم الثراء.

دختنوس: لست هانئة في كنف هذا الزوج.[2]

دختنوس: لا أريد أن أحيا زهرة ناضرة في جذع شجرة يابسة.[3]

وبعد زواجها من "الحارث" (الذي اختارته بقلبها) أصبحت تعاني من الندم أو الصدمة من واقع الفقر.

الحارث: دختنوس لم تخلق إلا للحارث.

دختنوس: ولكن الحارث لم يحقق لها شيئا.

الحارث: الزمان مازال أمامنا طويلا، وسنحقق ما نتمنى.

دختنوس: أسألك عن الساعة، فتنسج لي أحلاما عنكبوتية للمستقبل.[4]

هي شخصية ذكية وبعيدة النظر، تدرك أن كبرياء "عمرو" سيمنعه من مساعدتها.

الحارث: أستبعد أن يلبي طلبك بعد أن تركته وفضلتني عليه.

دختنوس: نحن جربنا وما يضرنا في ذلك إن لبى فبها ونعمت، وإن أبى فليذهب إلى الجحيم.

الحارث: ها هو ذا الرسول عائد.

الرسول: عدت صفر اليدين.

دختنوس: وماذا قال لك؟

الرسول: قال لي: قل لها الصيف ضيعت اللبن.[5]

تعيش "دختنوس" صراعا بين "مبدأ اللذة" (الجمال، الشباب، العاطفة مع الحارث) ومبدأ الواقع (الثراء، الأمان، الجاه مع عمرو).

---

[1] المسرحية، ص 206.

[2] المسرحية، ص 206.

[3] المسرحية، ص 207.

[4] المسرحية، ص 208.

[5] المسرحية، ص 209.

انكسارها النفسي في المشاهد الأخيرة يظهر في محاولتها الاستنجاد من زوجها السابق، وهو ما يعكس حالة البحث عن التعويض بعد الصدمة المادية.

دختنوس شخصية تجريبية لأنها تحمل داخلها صوتين: صوت "الأنثى الثائرة"، وصوت "الإنسان الجائع".

ب. عمرو بن عمرو بن عدس:

يمثل الشخصية الند هو الرجل الذي يمتلك كل شيء إلا قلب زوجته.

أم هند: وماذا ينقص المليحة.

دختنوس: لست هانئة في كنف هذا الزوج.

أم هند: عمرو بن عمرو بن عدس، والله لأنت أحب إليه من الماء البارد عند الظمأ.[1]

يظهر كنموذج للرجل العربي الذي يقدس الكرامة فوق العاطفة، عندما طلبت "دختنوس" الطلاق، لم يتمسك بها ذلا، بل سرحها بإحسان.

أم هند: تبغين الطلاق إذن؟

دختنوس: هو ذلك يا أم هند.

عمرو:(وهو يدخل فجأة)، وأنا طلقتك يا دختنوس فارحلي الساعة إن شئت، واحملي معك ما شئت من المال والمتاع.[2]

وعندما عادت تطلب مساعدته في وقت الشدة، (يظهر عمرو متكئا في خيمة، بعد لحظات يقدم عليه الخادم).

الرسول:(وهو يجلس) أنا رسول دختنوس إليك أيها السيد.

عمرو: وماذا تريد دختنوس هذه؟

الرسول: لقد مسها الجدب والقحط، وإنها تطلب منك حلوبة...ناقة حلوبة.

رد عليها بذكاء ليذكرها بأن القرارات المصيرية لها عواقب لا يمكن الرجوع عنها.

عمرو:(يصمت لحظة مفكرا) قل لها الصيف ضيعت اللبن يا دختنوس.

الرسول: وما معنى ذلك؟

عمرو: هي تفهم معنى ذلك أيها الرسول.

---

[1] المسرحية، ص 206.

[2] المسرحية، ص 207.

الأبعاد الداخلية لشخصية عمرو:

1. البعد الجسماني:

يمثل الشخصية المثالية في العرف العربي القديم، وهو شيخ كبير في السن.

دختنوس: ولكنه شيخ كبير وأنا صبية.[1]

تظهر عليه علامات الوقار والهيبة، بدنه يعكس الضعف الطبيعي للسن.

وهو الشخصية التي تمتلك الوعي، لا يتصرف بانفعال، فحين طلبت الطلاق لم يغضب.

عمرو:(وهو يدخل فجأة) وأنا طلقتك يا دختنوس فارحلي الساعة إن شئت، واحملي معك ما شئت من المال والمتاع.[2]

بل أكرمها وحين طلبت اللبن لم يشتمها، بل ذكرها بقرارها.

عمرو:(يصمت لحظة مفكرا) قل لها الصيف ضيعت اللبن يا دختنوس.[3]

كبر سنه يرمز إلى "الزمن"، فالزمن يمتلك الحكمة والمال لكنه يفتقر إلى الحيوية، وهو تضاد درامي مع" دختنوس" الشابة.

استخدم "جلاوجي" "شيخوخة عمرو" كرمز لتجذر التراث والماضي.

هو جسد ثابت، رزين، لا يتحرك كثيرا، مما يعطي انطباعا بالجمود والقوة في آن واحد.

2. البعد الاجتماعي:

زعيم قبلي، وسيد مطاع، ثري، وذا جاه عريض، هو صاحب سلطة مادية ومعنوية.

دختنوس: عمرو بن عمرو بن عدس، صاحب الجاه العريض، والثروة الطائلة.[4]

وجوده في النص يمثل "الماضي الذهبي" الذي لا يمكن استعادته.

مكانته الاجتماعية تجعل منه "قاضيا" أخلاقيا في نهاية المسرحية، وليس مجرد زوج سابق.

يمثل الطبقة الأرستقراطية القبلية.

---

[1] المسرحية، ص 206.

[2] المسرحية، ص 207.

[3] المسرحية، ص 209.

[4] المسرحية، ص 207.

الخادم: سيدي...سيدي...[1]

عمرو:(ينتبه) ماذا وراءك؟

وهو رجل كريم النفس لكنه حازم في كبريائه، حيث طلق "دختنوس" فور علمه برغبتها في الفراق ومنحها من ماله ما تشاء.

في المسرح التجريبي الشخصية التي تمتلك "القول الفصل" (المثل: الصيف ضيعت اللبن)، هي شخصية محورية.

عمرو هنا يمثل المجتمع الذي يراقب بصمت ثم يطلق حكمه القاسي.

3. البعد النفسي:

عزيز النفس، حكيم، صارم في قراراته، لا يحقد لكنه لا يتنازل عن كرامته، فهو شخصية عقلانية، واثقة، تتميز بالثبات.

يتمتع "عمرو" ب "أنا" عالية متضخمة بشكل ايجابي، هو لا ينتقم بالضرب أو الشتم، بل ينتقم ب "المسافة"، رده "الصيف ضيعت اللبن" هو طعنة نفسية تهدف إلى إشعار الآخر بالذنب الأبدي، هو يمثل "الصلابة النفسية" التي لا تهتز أمام العواطف.

عمرو: ...وأنا طلقتك يا دختنوس.[2]

يتسم بالأنفة وعزة النفس الجريحة، استجابته لطلب "دختنوس" ب "لبن الصيف" كانت ردا رمزيا ذكيا، فهو لا يحقد ولكن لا ينسى الإساءة والتخلي، هو شخصية تؤمن بأن الفرص التي تضيع في زمن الرخاء لا تسترد في زمن الشدة.

لا يشعر بالانكسار لرحيل "دختنوس"، بل يشعر بالاكتمال في كبريائه، "جلاوجي" جرب هنا تقديم "الرجل المتروك" لا كضحية، بل كمصدر قوة، وهو قلب للموازين الدرامية المعتادة.

ت. الحارث:

هو الشخصية التي اختارتها "دختنوس" بقلبها، وهو الوجه الآخر ل "عمرو"، يمتلك الشباب والجمال اللذين افتقدها "عمرو"، لكنه يفتقر إلى الحكمة والقدرة على حماية بيته من العوز.

[1] المسرحية، ص 208.

[2] المسرحية، ص 207.

(في خيمة عليها آثار الفقر، تظهر دختنوس مع زوجها الحارث الفتى الجميل).[1]

يظهر في المشاهد المتأخرة محبطا، محطما بفعل الفقر، ومنقادا لاقتراحات "دختنوس"، مما يجعله شخصية "مستسلمة" للظروف مقارنة بقوة إرادة "عمرو" أو "دختنوس"، فهو يمثل عجز الحب أمام الجوع.

دختنوس: أرسل رسولا إلى عمرو.

الحارث: لا، إلا هذه.

دختنوس: لا تخش...إنما هو صاحب مروءة وشهامة.[2]

الحارث هو أكثر الشخصيات تجريبية لأنه يمثل "الفراغ" الذي خلفه غياب المال والجاه.

وهو الشخصية التي تمثل "خيبة الأمل" في الوعود العاطفية التي لا يسندها واقع مادي.

الحارث: الزمان مازال أمامنا طويلا، وسنحقق ما نتمنى.

دختنوس: أسألك عن الساعة، فتنسج لي أحلاما عنكبوتية للمستقبل.[3]

حيث يظهر كشخصية ثانوية في الفعل، أساسية في الأزمة، هو "الزوج" الذي يقف عاجزا عن حماية زوجته من الجوع.

الحارث: أيؤثر عليك الجوع إلى هذا الحد؟

دختنوس: وخاصة في هذا الشتاء البارد.

مما يجعله يشعر بالغيرة المبطنة من ماضيها.

حسرته تظهر في تذكيرها بماضيها مع "عمرو" وذلك عند قوله لدختنوس: «فارقت عمرو صيفا، فتذكرته شتاء»؟

الأبعاد الداخلية لشخصية الحارث:

1. البعد الجسماني:

شاب وسيم، يتسم بالجمال الذي جذب "دختنوس"، لكن الفقر أثر على نضارته.

---

[1] المسرحية، ص 207.

[2] المسرحية، ص 208.

[3] المسرحية، ص 208.

(تظهر دختنوس مع زوجها الحارث الفتى الجميل).[1]

جماله هنا "عقيم"، فهو جمال لا ينتج حماية ولا يوفر رغيفا، مما يجعل بعده الجسماني عبئا عليه.

الكاتب جرب تقديم "الوسامة" كقيمة سلبية، الحارث شاب وجميل لكنه "عاجز"، هذا التضاد بين الوسامة والعجز، هو لمحة تجريبية تكسر توقعات المتلقي الذي يربط دائما بين الشباب والبطولة.

2. البعد الاجتماعي:

فقير الحال، لا يملك حرفة أو مالا يكفي لسد الرمق، يعيش على هامش المجتمع المادي.

ينتمي لطبقة الفقراء الكادحين، يعيش في خيمة بائسة، (في خيمة عليها آثار الفقر تظهر دختنوس مع زوجها الحارث).[2]

يعاني من الحرمان المادي، يمثل الطبقة الهشة التي تظن أن "الحب" كافي لتحدي البنى الاجتماعية.

الحارث شخصية لا تقود الحدث بل تقاد هو تابع لقرار "دختنوس" بالرحيل، وتابع لقرارها بالاستنجاد، هو يمثل انكسار صورة "الرجل الحامي" في فضاء المسرح التجريبي.

3. البعد النفسي:

ضعيف الإرادة، شخصية مهزوزة، قلقة، تفتقد لروح المبادرة، تفتقر لليقين ويقتلها الشعور بالقهر أمام ماضي زوجته.

الحارث: ذلك يحيرني يا دختنوس.

يعيش الحارث حالة من التيه، فهو لم يستطيع أن يكون "سيدا" مثل "عمرو"، ولا ثائرا مثل "دختنوس" وهو يمثل حالة اللاشيء التي تلي الاندفاع العاطفي غير المحسوب.

يعاني الحارث من عقدة النقص ويدرك أن "دختنوس" قارنته "بعمرو" ويدرك أن وسامته لم تشبع جوعها.

الحارث: أيؤثر عليك الجوع إلى هذا الحد.[3]

---

[1] المسرحية، ص 207.

[2] المسرحية، ص 207.

[3] المسرحية، ص 207.

هذا الشعور يحوله من عشيق ثائر إلى زوج مهزوم، يقبل أن تستنجد زوجته من طليقها.

دختنوس: أرسل رسولا إلى عمرو.

الحارث: لا إلا هذه.

دختنوس: لا تخش...إنما هو صاحب مروءة وشهامة.

2.1.3. الشخصيات الثانوية:

هي الشخصيات التي تخدم البناء الدرامي، وتساعد على كشف أبعاد الشخصيات الرئيسية، دون أن يكون لها صراع ذاتي.

أ. أم هند:

لا يسرد النص تفاصيل دقيقة عن وجهها، لكنها تظهر كشخصية متزنة بدنيا، تمثل دور "المرأة الحكيمة" أو المرافقة التي تمتلك حضورا هادئا، وتعد وسيلة لكشف "الصراع الداخلي" "لدختنوس"، من خلال الحوار معها، عرفنا نفور "دختنوس" من "عمرو" ورغبتها في الرحيل.

أم هند: وماذا ينقص المليحة؟

دختنوس: لست هانئة في كنف هذا الزوج.[1]

الأبعاد الداخلية لشخصية أم هند:

1. البعد الجسماني:

امرأة ناضجة، يغلب على مظهرها الوقار والهدوء.

2. البعد الاجتماعي:

قريبة أو وصيفة، تنتمي للمحيط التقليدي الذي يقدس الاستقرار المادي.

أم هند: دختنوس مالي أراك شاردة الذهن على غير ما عودتنا؟[2]

3. البعد النفسي:

واقعية، عملية ومراقبة جيدة للتغيرات النفسية، فهي لا تفهم كيف تترك المرأة الغنى من أجل العاطفة.

وذلك من خلال استنكارها في النص:

---

[1] المسرحية، ص 206.

[2] المسرحية، ص 206.

أم هند: عجبت كيف تلم بك الهموم، وأنت تعيشين في رغد عيش.[1]

ب. الرسول:

يعتبر "أداة ربط" مكاني وزماني، وهو من ينقل طلب "دختنوس" إلى "عمرو"، وينقل رد "عمرو" الصادم إليها.

الرسول: (وهو يجلس) أنا رسول دختنوس اليك أيها السيد.

عمرو: وماذا تريد دختنوس هذه؟[2]

الأبعاد الداخلية لشخصية الرسول:

1. البعد الجسماني:

يظهر بمظهر المسافر أو الساعي، حركته سريعة ومنفعلة.

الرسول: (وهو يجلس) أنا رسول دختنوس اليك أيها السيد.[3]

2. البعد الاجتماعي:

يمثل الطبقة التي تنفذ الأوامر، دون فهم كامل للدوافع العميقة للأسياد، وهي شخصية وسيطة، مأمورة، تعكس تداخل الفضاءات بين الغنى والفقر.

الرسول: عمت مساء أيها السيد.

عمرو: أهلا بالضيف الكريم، أقعد.[4]

3. البعد النفسي:

يمثل "الدهشة" والارتباك أمام لغة الرموز(الأمثال) التي يتبادلها الأسياد.

عمرو:(يصمت لحظة مفكرا) قل لها الصيف ضيعت اللبن يا دختنوس، أجل قل لها الصيف ضيعت اللبن.

الرسول: وما معنى ذلك؟

عمرو: هي تفهم معنى ذلك أيها الرسول.[5]

---

[1] المسرحية، ص 206.

[2] المسرحية، ص 208.

[3] المسرحية، ص 208.

[4] المسرحية، ص 208.

[5] المسرحية، ص 209.

ت. الخادم:

شخصية بسيطة، تبرز المكانة الاجتماعية ل "عمرو" وتساعد في تنظيم دخول الرسول.

عمرو:(ينتبه) ماذا وراءك؟

الخادم: رسول اليك بالباب.

الأبعاد الداخلية لشخصية الخادم:

1. البعد الجسماني:

تابع، يتحرك بخفة داخل فضاء "عمرو".

(يأذن الخادم للرسول بالدخول).[1]

2. البعد الاجتماعي:

يمثل الطبقة الخادمة التي تؤكد ثراء وجاه "عمرو".

الخادم: رسول اليك بالباب.

(يظهر عمرو متكئا في خيمة، بعد لحظات يقدم عليه الخادم) .

3. البعد النفسي:

طاعة مطلقة، وانعكاس لنظام السيد والعبد، وانصياع تام له.

الخادم: سيدي...سيدي...

ث. شخصية الراوي:

يظهر الراوي بدور المحور في مسرحية "عز الدين جلاوجي"، فهو الذي يقوم بوظيفة الحكي او السرد ويوجه الاحداث ويختصرها وينهيها، ولكن قليلا ما يتدخل لتبصير الاطفال وتوجيههم واستخلاص العظة والحكمة مباشرة، وإنما يستخدمها على لسان شخصيته ليصل إلى تحقيق هدف اخلاقي وتربوي وتعليمي.

وينفرد الراوي بنية السرد او الحكي ويهيئ المشاهد للحدث ويتحكم في مساره، مثل:(في خيمة حيث تظهر آثار النعمة والثراء، كانت دختنوس بنت لقيط جالسة شاردة فجأة تدخل عليها أم هند).

وقد اعتمد على وصف الشخصيات في حركاتها وانفعالاتها حتى تشعر بأنك تشاهدها في مخيلتك أثناء قراءة النص المسرحي.

[1] المسرحية، ص 208.

في خيمه عليها آثار الفقر تظهر دختنوس مع زوجها الحارس الفتى الجميل) .

ف "عزالدين جلاوجي" لم يخرج عن الشروط المحددة للشخصية، فجاءت شخصياته مناسبة ملائمة لأفعالها وصفاتها وكذا مقنعة.

تثبت مسرحية "لبن الصيف" ل "جلاوجي" أن الدراما التجريبية، هي وسيلة لإحياء القيم الأخلاقية عبر إعادة صياغة الموروث، فمن خلال جدلية الاختيار والمسؤولية التي عاشتها "دختنوس"، نجد أن النص يوجه رسائل مبطنة للأجيال

القادمة، مفادها ضرورة تقدير النعمة وقت الوفرة، والتفكير العميق في عواقب القرارات قبل اتخاذها، والتمسك بعزة النفس والكرامة حتى في أحلك الظروف، وفهم أن الفرص التي تضيع في "صيف" الحياة لا تسترد في "شتائها".

لتخلص المسرحية في النهاية إلى أن التوازن بين متطلبات الروح، وإكراهات الواقع هو السبيل الوحيد لتجنب مرارة الندم، مؤكدة أن نضج الإنسان يقاس بمدى شجاعته في تحمل نتائج اختياراته، والرضا "بالمذق" الكريم على العيش في حسرة الماضي.

مواضع التجريب في مسرحية "الصيف ضيعت اللبن":

- جعل جمال "دختنوس" عبئا دراميا لا قيمة جمالية (أي كسر لنمط البطلة الجميلة التي تنتهي نهاية سعيدة).
- جعل عمرو شخصية "قاض أخلاقي" لا زوجا مخلوعا (قلب للموازين التقليدية بين الرجل المتروك والمرأة النادمة).
- جعل الحارث شخصية "عاجزة" رغم وسامته (تفكيك للربط التقليدي بين الشباب والبطولة).

ولقد زاوج "جلاوجي" في أعماله المسرحية بين أنماط متباينة من الشخصيات، ومن أبرزها:

1. الشخصية البشرية:

وهذه الشخصية تمثل الموضوعية والواقعية غالبا فهي تمثل: «المسرحية التي تسرد على لسان الإنسان، وتسعى حكايتها إلى الجمع بين التسلية والنقد الاجتماعي، مع ترتيب أو تأصيل قيمة إنسانية، أو تأكيد مثل اجتماعي واخلاقي، وتدور حول أنماط من البشر

في حياتهم العادية، وتستغل فن التشخيص أي رسم النماذج البشرية الدالة على طبقة معينة أو حرفة معينة أو ضرب من ضروب السلوك».[1]

وغالبا ما يكون هذا النوع من المسرحيات قائم على الصعوبات والعوائق التي يواجهها البطل في التغلب على العدو بهدف المتعة والتسلية، ويمكننا تتبع هذه الشخصية البشرية من خلال مسرحية "المتطفل"، وهو شاب ذكي، لكنه يرفض العمل، ويفضل العيش على الحيلة والتطفل على موائد الآخرين.

ملخص المسرحية:

تدور المسرحية في أربعة مشاهد، حول شخصية "طفيل"، وهو شاب يجسد قمة الكسل والذكاء الانتهازي، حيث يرفض العمل مبررا ذلك بفلسفة تقوم على استغلال الاغنياء والعيش من كدهم.

تبدأ الأحداث بمواجهات بينه وبين أمه التي تشتكي الجوع، فيخرج متتبعا روائح الولائم حتى يصل إلى دار أحد الأسياد، وباستخدام حيلة بارعة، يدعي أنه يحمل رسالة عاجلة ليتمكن من اختراق الحراسة واقتحام المأدبة.

ورغم انكشاف كذب الرسالة، ينجح طفيل في فرض وجوده على المائدة مستخدما سلاح "المظلومية" والتهديد بالقضاء، ولم يكتف بالأكل حتى الشبع، بل استدر عطف السيد بقصص وهمية عن أمه المريضة وزوجته الحامل، ليفوز بسلال إضافية من الطعام.

وتنتهي المسرحية بكشف حقيقته من قبل ابن السيد، الذي أكد لوالده أنه وقع ضحية لخديعة شخص تفوق في تطفله على الشخصيات التاريخية الشهيرة، ليترك الجميع في حالة من الذهول من شدة دهائه.[2]

التجريب هنا "إضفاء العمق النفسي" على شخصية الطفل، وتعريفه بأن الإنسان معقد وليس أبيض أو أسود.

شخصيات المسرحية:

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

---

[1] طارق حصري، استلهام التراث في مسرح الطفل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، 2006، ص 72.

[2] المسرحية، ص 210.

أ. الأم:

تمثل الطبقة الكادحة والمطحونة التي تعاني من الفقر والعجز، وهي الصوت الواقعي الذي يصطدم بخيالات طفيل.

وهي امرأة مغلوبة على أمرها، تشعر بالقلق الدائم من المستقبل(الجوع).

الأم: لقد ساءت حالنا هذه الأيام يا ولدي.

طفيل: ماذا؟ هل نفذ ما عندنا من طعام أيضا؟

الأم: لم يبق إلا ما يكفينا ليومين فقط...

طفيل: لا تحملي هما يا أماه.

الأم: كيف لا أحمل هما؟[1]

وتحاول جاهدة دفع ابنها لتحمل المسؤولية، لكنها تفتقر للقوة التأثيرية عليه.

طفيل: مادام ابنك حيا، فلن تحملي هما أبدا.

الأم: ابني...ابني الكسول...ابني الذي لم يعمل في حياته.[2]

وهي المحرك الأول للحدث بخوفها من نفاذ الطعام.

الأبعاد الداخلية لشخصية الأم (والدة طفيل):

1. البعد الجسماني:

امرأة مسنة، تظهر عليها علامات التعب والهزال نتيجة الفقر والجوع، جسدها منهك وحركاتها بطيئة، ليست قوية بما يكفي لإجبار ابنها على العمل، وهذا الضعف الجسدي يعكس ضعفها النفسي أمامه .

2. البعد الاجتماعي:

تنتمي إلى الطبقة الفقيرة المطحونة التي تعاني من الفقر والعجز، هي أرملة أو مطلقة (لم يحدد النص)، تعول ابنها الوحيد، علاقتها بالجيران والمجتمع محدودة، لأنها تعيش في عزلة بفعل الفقر والخجل، تمثل الصوت التقليدي الذي يؤمن بأن "العمل شرف"، لكنها عاجزة عن فرض هذا المبدأ على ابنها.

[1] المسرحية، ص 211.

[2] المسرحية، ص 211.

3. البعد النفسي:

تعاني من القلق الدائم على المستقبل (لقد ساءت حالنا هذه الأيام يا ولدي)[1]، تحاول دفع ابنها للعمل لكنها تفتقر إلى الحسم والقوة، تشعر بالخجل من ابنها أمام الآخرين لكنها تخفي ذلك، تقع في صراع داخلي بين حبها لابنها وكراهيتها لكسله، تستسلم في النهاية لسلطانه وتبرر له تصرفاته إنها شخصية "مستسلمة" لا" ثائرة".

ب. طفيل:

هو الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث (طفيل في بيته مع أمه)[2]، ويمثل نموذجا ل "المتطفل المعاصر"، الذي يمزج بين الكسل الشديد، كما وصفته أمه،

الأم: ابني...ابني الكسول...ابني الذي لم يعمل في حياته.[3]

والذكاء الحاد في الاحتيال، (...إنها هنا...هناك حيث يقف ذلك الغبي...ولكن كيف أدخل؟ ...سأحتال عليه).

(يخرج ظرفا من جيبه ويذهب إليه).[4]

فهو شخصية نرجسية يرى في كدحه للحصول على لقمة العيش "غباء".

طفيل: يا أماه هل تريدين أن أعمل وأشقى لينعم الأغنياء من جهدي وعرقي وتعبي؟

وفي الاحتيال على الأغنياء "ذكاء وفطنة"، (لا، الذكي من يأكل منهم وهو مستريح).

وهو بارع في الخطابة وقادر على تطويع المنطق ليخدم مصالحه الشخصية.

الحارس: (ينظر إليه نظرة شزراء) ماذا تريد يا هذا؟

طفيل: رد التحية أولا.

الحارس: حياك الله يا هذا، ماذا تريد؟

طفيل: رحب بي أولا يا هذا.

الحارس: مرحبا بك يا هذا ما ذا تريد؟

طفيل: ما دمت قد رحبت بي، فقل لي أدخل.

---

[1] المسرحية، ص 211.

[2] المسرحية، ص 211.

[3] المسرحية، ص 211.

[4] المسرحية، ص 213.

الحارس: أما مرحبا فنعم، أما الدخول فلا.

طفيل: وهل هناك من يرحب بضيفه في الشارع؟[1]

يلعب دور الضحية ببراعة لاستدرار العطف أو التهديد.

طفيل: أنا مريض، لم أذق الطعام منذ يومين، وإن حرمتني الطعام ومت جوعا، فسيعرف القاضي ذلك ويسجنك.

كما أنه يجيد الكذب والخداع.

طفيل: لي أم طريحة الفراش، وستموت جوعا، ويجب أن آخذ لها نصيبها...

طفيل: آه نسيت، زوجتي واحم وإن لم تأكل ضيعت طفلها.

الأبعاد الداخلية لشخصية طفيل (البطل المحتال):

1. البعد الجسماني:

شاب في مقتبل العمر يتمتع بلياقة بدنية تمكنه من الحركة السريعة والاختفاء والظهور فجأة.

طفيل: لا تحملي هما يا أماه.

الأم: كيف لا أحمل هما.

طفيل: مادام ابنك حيا فلن تحملي هما أبدا.[2]

مظهره الخارجي عادي لا يوحي بالثراء ولا بالفقر المدقع، مما يساعده على التسلل إلى مجالس الأغنياء دون لفت الانتباه.

الكاتب لم يصفه بطول أو قصر لكن أفعاله توحي بجسم رشيق ونظرات ذكية متوقدة .

2. البعد الاجتماعي:

ينتمي إلى الطبقة الفقيرة الكادحة، لكنه يرفض الانخراط في العمل اليدوي أو أي مهنة شريفة، يعيش على هامش المجتمع، متطفلا على موائد الآخرين.

طفيل: (يشتم) آه كأني أشتم رائحة اللحم، وصنوف المرق والأطعمة، لن يكون ذلك إلا وليمة ولا بد أن أحضر وآكل منها.[3]

---

[1] المسرحية، ص 212.

[2] المسرحية، ص 211.

[3] المسرحية، ص 211.

علاقته بأمه علاقة شد وجذب فهي تمثل الصوت الواقعي الذي يذكره بالجوع والمسؤولية، وهو يمثل صوت الهروب من الواقع، لا ينتمي إلى أي جماعة أو حزب بل هو فرداني بامتياز.

3. البعد النفسي:

شخصية نرجسية يرى في كدح الآخرين للحصول على لقمة العيش "غباء" وفي احتياله على الأغنياء "ذكاء وفطنة"، يعاني من عقدة النقص تجاه الأغنياء، لكنه يعكسها إلى تكبر وفوقية، يجد التلاعب بالمشاعر (استدرار العطف، التهديد بالقضاء، التمثيل بدور المريض).

طفيل: أنا مريض فقير، لم أذق الطعام منذ يومين وإن حرمتني الطعام ومت جوعا فسيعرف القاضي ذلك ويسجنك.[1]

لا يشعر بالذنب أو الخجل، بل يفخر بقدرته على خداع الجميع، لديه قدرة عالية على تبرير أفعاله لنفسه وللآخرين .

الملاحظة التجريبية:

"طفيل" يمثل انقلابا على النموذج التقليدي للبطل الشعبي الذكي (كجحا) ،إذ لم يستخدم ذكاؤه لمساعدة الآخرين أو كشف الظلم، بل للاستغلال المجتمع والتطفل عليه.

"جلاوجي" يقدم هنا نموذجا للذكاء "السم" لا "الدواء".

ت. الحارس:

يمثل "البيروقراطية" البسيطة أو حراس النظام، الذين يسهل اختراقهم بالوعيد أو بالادعاءات الرسمية.

طفيل: ماذا تقول؟

الحارس: لا، لا شيء، ولكن ماذا تريد من فضلك؟

طفيل: افسح لي الطريق إذن.

الحارس: لا تتعبني بالله عليك.[2]

شخصية ملتزمة بالتعليمات لكنها تفتقر للحس النقدي فهو يخشى المسؤولية (الرسائل العاجلة) وهذا الخوف هو الثغرة التي استغلها طفيل للدخول.

---

[1] المسرحية، ص 213.

[2] المسرحية، ص 212.

الحارس: ماذا تريد؟

طفيل: أحمل رسالة عاجلة للسيد.

الحارس: رسالة عاجلة للسيد...ممن؟

طفيل: هذا أمر لا يعنيك.

الحارس: هات الرسالة أبلغها للسيد.

طفيل: لا لقد كلفت بتسليمها يدا بيد، وإني لا آمنك عليها.

الحارس: سأستدعي لك السيد فانتظر هنا.[1]

الأبعاد الداخلية لشخصية الحارس:

1. البعد الجسماني:

رجل عادل البنية، يرتدي زيا موحدا، يقف عند المدخل في وضعية تأهب.

الحارس: (ينظر إليه نظرة شزراء) ماذا تريد يا هذا؟[2]

2. البعد الاجتماعي:

ينتمي إلى الطبقة العاملة في الخدمة، وظيفته حماية المدخل وتنظيم الدخول، يتبع التعليمات حرفيا دون تفكير نقدي.

الحارس: أما مرحبا فنعم، أما الدخول فلا.[3]

3. البعد النفسي:

يخشى المسؤولية ويعمل (لا يعمل عقله)، يخضع بسرعة للتهديد أو الوعيد الرسمي، وهو نموذج للشخص البيروقراطي القابل للاختراق بالكلمات.

الحارس: رسالة عاجلة للسيد...ممن؟[4]

ث. السيد:

يمثل الطبقة المخملية(الغنية) ، التي تعيش في معزل عن معاناة الفقراء، لكنها تظل حبيسة الصورة الاجتماعية والسمعة.

شخصية انفعالية، يغضب بسرعة.

---

[1] المسرحية، ص 212.

[2] المسرحية، ص 212.

[3] المسرحية، ص 212.

[4] المسرحية، ص 212.

السيد: (وهو يقوم فجأة) من هذا الغريب؟

الحارس: يحمل إليك رسالة سيدي.

السيد: لكن حذرتك من إدخال أي كان.

الحارس: لقد دخل رغما عني يا سيدي.

السيد: أين الرسالة التي تحمل؟[1]

لكنه ينهزم أمام التهديد بالفضيحة أو القضاء، هو كريم تحت الضغط لا عن طيب خاطر، مما يجعله فريسة سهلة للمبتزين معنويا مثل طفيل.

طفيل: كيف تأكل أنت وتسرف بل وتبذر وأموت أنا جوعا؟

السيد: كل...كل...واغرب عن وجهي.

طفيل: سأخبر القاضي إذن.

السيد: ويلك خذ ما تشاء...دعنا وانصرف.

طفيل: مع السلامة بارك الله فيكم.

السيد: أخرج عليك اللعنة.[2]

الأبعاد الداخلية لشخصية السيد (الضحية الغنية):

1. البعد الجسماني:

رجل ثري يظهر في مجلسه متكئا على الكرسي، جسده يفيض بالصحة والترف حركته بطيئة ومتعبة، لأنه غير معتاد على الحركة أو الجهد، مظهره يدل على النعمة والرفاهية.

السيد: كل ...كل واغرب عن وجهي.[3]

2. البعد الاجتماعي:

ينتمي إلى الطبقة الأرستقراطية، يمتلك المال والخدام والنفوذ.

السيد: لكن حذرتك من إدخال أي كان.[4]

---

[1] المسرحية، ص 213.

[2] المسرحية، ص 214.

[3] المسرحية، ص 214.

[4] المسرحية، ص 213.

يعيش في قصر أو دار كبيرة، وله مكانة اجتماعية مرموقة، يتعامل مع الآخرين من موقع القوة والتفوق، لكنه يخشى الفضيحة الاجتماعية والسلطة القانونية.

طفيل: سأخبر القاضي إذن.

السيد: ويلك خذ ما تشاء ...دعنا وانصرف.

هو نموذج للطبقة الغنية التي تستغل الفقراء، لكنها تظل رهينة للمظاهر والسمعة.

3. البعد النفسي:

شخصية انفعالية سريعة الغضب

السيد: (وهو يقوم فجأة) من هذا الغريب؟[1] يغضب بسرعة لكنه يتراجع بسرعة أيضا عندما يشعر بتهديد لسمعته، يعاني من السذاجة اتجاه المحتالين لأنه يعيش في بيئة مغلقة لا يواجه فيها الا الخاضعين له، يخاف من القضاء والفضيحة أكثر من خوفه من فقدان المال، يقرر في النهاية التخلي عن جزء من ماله لتجنب المشاكل، مما يعكس هشاشة شخصيته رغم قوته الظاهرية.

ج. الابن:

هو الشخصية المكشوفة التي تمتلك الوعي بما يدور في المجتمع، ويمثل الجيل الجديد الذي لا ينخدع بالمظاهر.

الابن: ماذا يفعل هنا يا أبت؟

السيد: فقير جائع أكل وأخذ لأمه وزوجته.

الابن: لقد خدعك يا أبت، هذا طفيل الطماع.

السيد: طفيل إذن؟[2]

فهو شخصية تمتلك المعلومات الكاملة، وهو الذي وضع النقاط على الحروف في نهاية المسرحية، كاشفا أن ما فعله طفيل ليس حاجة بل هو(طبع) متأصل فيه.

الابن: ألم تسمع ما يقوله الناس.

السيد: ماذا يقولون.

الابن: يقولون أوغل من طفيل.[3]

---

[1] المسرحية، ص 213.

[2] المسرحية، ص 214.

[3] المسرحية، ص 215.

الأبعاد الداخلية لشخصية الابن (ابن السيد):

1. البعد الجسماني:

شاب في مقتبل العمر يظهر في المشهد الأخير فقط، لا توصف هيئته تفصيلا لأنه شخصية وظيفية .

2. البعد الاجتماعي:

ينتمي إلى الطبقات الغنية بصفته ابن السيد لديه وعي نقدي أعلى من والده لأنه أكثر احتكاك بالواقع .

الابن: لقد خدعك يا أبت، هذا طفيل الطماع.[1]

3. البعد النفسي:

ملاحظ ويقظ، يكشف حقيقة طفيل ببرود وهدوء، لا يغضب بل يفضح بالمنطق، وهو صوت العقل في نهاية المسرحية .

الابن: ماذا يفعل هنا يا أبت؟[2]

ح. جمع من الحضور:

يلعبون دور المعلقين على الحدث، ووظيفتهم التأكيد على المقولة المركزية للمسرحية، ونقل دهشة المجتمع من وقاحة طفيل.

الجميع: (يرددون بدهشة) أوغل من طفيل...أوغل من طفيل...

الأبعاد الداخلية لشخصيات جمع من الحضور (الشخصيات الجماعية):

1. البعد الجسماني:

مجموعة غير محددة العدد، لا توصف تفصيلا، وجودهم يملأ فضاء المسرح في المشهد الأخير.

2. البعد الاجتماعي:

يمثلون المجتمع العادي، الحضور السلبي الذي يكتشف الحقيقة مع السيد لكنه لا يشارك في الفعل.

الجميع :(يرددون بدهشة) أوغل من طفيل ...أوغل من طفيل...[3]

---

[1] المسرحية، ص 214.

[2] المسرحية، ص 214.

[3] المسرحية، ص 215.

3. البعد النفسي:

لا شخصية نفسية مستقلة لهم، هم كتلة واحدة متفرجة دورهم "الاثبات" لا "الفعل".

خ. الراوي:

حضوره يمهد للمسرحية (طفيل في بيته مع أمه)، ويربط الأحداث (طفيل في الشارع كأنما يبحث عن شيء ويشتم الروائح)، ويبقيها متسلسلة (يدخل الحارس فيدخل خلفه طفيل)، (يأكل طفيل حتى يشبع)، (يملأ له سلة)، حتى نهاية المسرحية (يخرج طفيل ويدخل ابن السيد).

الأبعاد الداخلية لشخصية الراوي (الشخصية السردية):

1. البعد الجسماني:

لا جسد له في خشبة المسرح صوت فقط لا يمكن وصفه جسديا لأنه أداة تقنية وليس شخصية درامية .

(طفيل في بيته مع أمه).[1]

2. البعد الاجتماعي:

لا ينتمي الى أي طبقة، هو خارج إطار المجتمع المسرحي صوته محايد وموضوعي.

(فيما يفك السيد الظرف يشرع طفيل في التهام الطعام بشره).[2]

3. البعد النفسي:

لا دوافع نفسية له يؤدي وظيفة سردية بحتة يفتح المشاهد ويغلقها ويصف الأمكنة دون تدخل في الصراع .

(يخرج طفيل ويدخل ابن السيد).[3]

تعقيب:

يخلص "عز الدين جلاوجي" في مسرحيته إلى تعرية صفة الاحتيال، وتزييف الوعي الأخلاقي، حيث يثبت أن التطفل ليس مجرد نتاج للحاجة أو الفقر، بل هو سلوك انتهازي يقوم على فلسفة اتكالية، تستغل قيم الرحمة والعدالة كنوع للمناورة" .جلاوجي" يحث

[1] المسرحية، ص 211.

[2] المسرحية، ص 213.

[3] المسرحية، ص 214.

الصغار على أن الذكاء موهبة عظيمة، لكنه يصبح كالمصباح المنطفئ إذا لم يضيئه الصدق وتزينه عزة النفس.

لقد رأينا كيف ضيع "طفيل" وقته وقدراته في حياكة الأكاذيب والتطفل على تعب الآخرين، ظانا أن الخداع شطارة، بينما الحقيقة أن أجمل لقمة يتذوقها الإنسان هي تلك التي تأتي من كد يده وعرق جبينه.

تذكروا دائما أن اليد التي تعمل هي اليد التي يحبها الله ويحترمها الناس، وأن الكذب مهما بدا ذكيا فإنه ينهار أمام الحقيقة، كما انكشفت حيلة "طفيل" في النهاية.

فاجعلوا من عقولكم وسيلة للبناء والصدق، لا للتواكل والخداع، فالبطل الحقيقي هو من يعيش بكرامته ويصنع نجاحه بجهده وأمانته.

وتكشف النتيجة النهائية للنص، عن هشاشة البناء الاجتماعي (الذي يمثله السيد والحارس)، أمام قوة الكلمة والابتزاز العاطفي، مؤكدا أن الخوف من "الفضيحة الاجتماعية" أو "السلطة القانونية" هو الثغرة التي ينفذ منها المحتالون.

كما يطرح الكاتب رؤية استشرافية مفادها أن الوعي الناقد واليقظة (التي مثلها الابن)، هما السبيل الوحيد لكشف الزيف الاجتماعي.

مختتما رؤيته بأن ظاهرة التطفل في العصر الحديث، تجاوزت أشكالها التاريخية البسيطة، لتصبح أكثر دهاء وتنظيما، أو كما ورد في النص" أوغل من طفيل".

مواضع التجريب في مسرحية "المتطفل":

- جعل الشخصية الرئيسية سلبية (طفيل كسول كذاب)، بدلا من البطل الإيجابي التقليدي في مسرح الطفل.
- جعل السيد شخصية تنهار تحت الضغط الاجتماعي والقانوني (كسر لصورة الرجل الغني القوي).
- جعل الابن شخصية "المكشوف" الذي يمتلك الوعي (يمثل الجيل الناقد غير المنخدع).

التجريب هنا يرفع من قدرة الطفل على "النقد الذاتي"، بدلا من أن ينفر من شخصية شريرة تقليدية واضحة، هنا "جلاوجي" يقدم نموذجا للبطل السلبي الجذاب وهذا أمر تجريبي بامتياز.

2. الشخصية الحيوانية:

«نظرا لانجذاب الأطفال لعالم الحيوانات والطيور، وإحساسهم بالتعاطف تجاه الطيور الضعيفة والحيوانات الأليفة».[1]

ونظرا لتعلق الأطفال بالحيوانات وتعاطفهم معهم، فقط استغل الكتاب هذا التعاطف واعدوا نصوصا مسرحية موجهة للأطفال على لسان الحيوانات، تحمل في طياتها الكثير من الغايات والتوجيهات التربوية، وكذا نصائح ووصايا موجهة لعقول الأطفال.

وقد تناولنا في هذا الصدد مسرحية "الليث والحمار"، لكي نتتبع شخصياتها.

ملخص المسرحية:

تدور أحداث المسرحية على ثلاثة مشاهد، حيث تجسد المسرحية صراعا مأساويا حول "العدالة الضائعة"، في مجتمع تحكمه الغريزة، فبعد لحظات من الفرح المصطنع بولادة شبل الأسد، تتحول منصة الاحتفال إلى ساحة إعدام بمجرد وقوع الفاجعة، تبرز المسرحية كيف تتحالف "الحاشية" (الثعلب والذئب)، مع "القابلة" لتقديم كبش فداء جاهز، مستغلين بساطة "الحمار" وصوته الذي وصف بالمنكر ليكون المتهم المثالي.

تنتهي القصة بنهاية صادمة، حيث يقتل الحمار تحت وطأة الغضب الأعمى لليث، ليتحول موته في الختام إلى درس ساخر، إذ يقف القتلة والوشاة لرثائه بشعارات براقة عن "العلم والأخلاق"، مما يكشف عن زيف المجتمعات التي تضحي بالضعفاء لتغطية عجزها، ثم تسير في جنائزهم مدعيين الفضيلة.[2]

في مسرح الأطفال التقليدي، كانت الحيوانات تقدم في قصص لتعليم السلوكيات اليومية لكن "جلاوجي" يحول الحيوان إلى وسيلة لنقد السلطة والمجتمع، وهو تجريب خطير وواعي.

هذا التجريب يعلم الطفل "القراءة السياسية للواقع" عبر قالب حيواني، حيث يكتشف أن العدالة قد تغيب، وأن الضعفاء يدفعون الثمن.

إنه تجريب في "تحميل النص أبعادا نقدية" دون المساس بقبول الطفل للعالم الحيواني.

---

[1] فوزي عيسى، أدب الطفل (الشعر مسرح الطفل، القصة) دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط 1، 2007، ص 62.

[2] المسرحية، ص 84.

شخصيات المسرحية:

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

أ. الليث(الأسد):

يمثل السلطة المطلقة القوية.

الذئب: (وهو يقف) ألا تهدأ يا أبا الأشبال، وملك الغابة والأدغال؟

لكنها متسرعة ومستسلمة لتأثير الحاشية.

الليث: وهل هذا وقت الهدوء والاطمئنان، والجلوس في راحة وأمان؟[1]

هو شخصية يحركها الغضب والغرور أكثر من الحكمة.

الليث: (غاضبا) قتل؟ هل تقولين الحق أم تريدين المزاح، الويل لك إن أفجعت قلبي بالأحزان والأتراح؟[2]

الليث هنا ليس الملك العادل، بل هو حاكم يبحث عن كبش فداء ليريح ضميره من الفشل في حماية ابنه.

الليث: سأقتلك أيها اللعين المكار، وأمحو أثرك من الديار.

الليث: احملوا عني جثته النتنة، وأروها التراب، أو ارموها للكلاب، ألا لعن الله الحمار، سأقضي على فصيلته بالدمار، والتشتيت والاندثار.[3]

الأبعاد الداخلية لشخصية الليث (الملك/الأسد):

1. البعد الجسماني:

ملك الغابة جسده ضخم وعضلي، يعكس القوة والهيبة، صوته جوهري ونظرته تخيف الآخرين، حركته جيئة وذهابا في حيرة وغضب، مما يدل على طاقة كاملة تبحث عن موجه تصب فيه، هو في قمة قوته الجسدية لكنه يفتقر إلى التوازن النفسي.

الليث: وهل هذا وقت الهدوء والاطمئنان، والجلوس في راحة وأمان.[4]

[1] المسرحية، ص 85.

[2] المسرحية، ص 90.

[3] المسرحية، ص 91.

[4] المسرحية، ص 85.

2. البعد الاجتماعي:

السلطة المطلقة في الغابة، لا يوجد من يعارضه أو يناقشه، له حاشية (الثعلب والذئب) تدير شؤونه وتزين له آراءه، لديه زوجة وقابلة ومستشارون، لكنه لا يستمع إلا لمن يرضيه، هو حاكم مستبد غير عادل، يبحث عن كبش فداء بدلا من البحث عن الحقيقة.

الليث: (وهو يقف) ما وراءك يا سيدة القابلات.[1]

3. البعد النفسي:

شخصية متسرعة وغاضبة، تعاني من عقدة "الضعف المقنع"، يريد أن يظهر قويا لكنه في داخله خائف من فقدان السيطرة، يهتز بسرعة لأي مؤامرة أو وشاية، يفضل حل المشاكل بالعنف والقتل بدلا من التحقيق والعدل، هو نموذج للحاكم الذي يخاف من الحقيقة فيبحث عن ضحية ليضحي بها بدلا من أن يعترف بفشله، غضبه أداة لتغطية عجزه، نهايته لم تأتي في المسرحية لكن منطقها يقول إنه سيبقى أسير حاشيته حتى يسقط.

الليث: سأقتلك أيها اللعين المكار، وأمحو أثرك من الديار.[2]

ب. (الذئب، الثعلب):

الحاشية الفاسدة.

يمثلان "الانتهازية" و "النفاق السياسي".

الذئب: وأنا يا سيد السباع؟

الليث: ولك أيها الذئب الجليل، ألف كبش من ذوات القرن الطويل.

الذئب: والأولاد يا سيدي، الأولاد؟

الليث: وللأولاد ألف خروف لطيف.[3]

دورهما هو تزين أخطاء الحاكم وتوجيه غضبه نحو الضحايا الأبرياء.

الثعلب: إنه الحمار يا سيدي المغوار.

---

[1] المسرحية، ص 86.

[2] المسرحية، ص 91.

[3] المسرحية، ص 86.

الثعلب هو العقل المدبر والمحرض بينما الذئب هو المساعد والمؤيد لكل فعل بطشي.

الذئب: والله إنه لجزاء عادل، جزاء من يرفع صوته فوق الحد المطلوب.[1]

الأبعاد الداخلية لشخصية الثعلب (الحاشية المفكرة):

1. البعد الجسماني:

حيوان صغير، رشيق، سريع الحركة، ذو ملامح ماكرة، عيونه زائغة، وحركاته مراوغة، يظهر أحيانا واقفا على رجليه الخلفيتين، وأحيانا منحنيا أمام الأسد، مما يعكس تردده بين التملق والخوف.

الثعلب: هيا ندفن الحمار، وننصرف بسرعة إلى الديار.[2]

2. البعد الاجتماعي:

ينتمي إلى حاشية الملك، وهو المستشار والمخطط، لا يمتلك سلطة رسمية، لكن صوته مسموع لأنه يعرف كيف يتحدث إلى الملك، يعيش على الفتات الذي يسقط من مائدة السلطة، علاقته بالذئب علاقة تحالف وتنافس في آن واحد.

3. البعد النفسي:

ذكي، ماكر، انتهازي، لا يؤمن بالحق أو الباطل، بل يؤمن "بما يرضي الملك"، يعاني من خوف دائم من فقدان مكانته، لذلك يبحث دائما عن أعداء جدد ليشير إليهم يستخدم التملق كسلاح، ويوجه غضب الملك نحو الأبرياء ليحمي نفسه، ه ونموذج ل "العقل الشرير" في خدمة السلطة.

الثعلب: إنه الحمار يا سيدي المغوار.[3]

الأبعاد الداخلية لشخصية الذئب (الحاشية المنفذة):

1. البعد الجسماني:

حيوان مفترس، أنيابه بارزة، حركاته سريعة ومهددة، يقف إلى جانب الثعلب.

الذئب: لقد نفذ صبره، خبريه أثلجي صدره.[4]

---

[1] المسرحية، ص 91.

[2] المسرحية، ص 92.

[3] المسرحية، ص 91.

[4] المسرحية، ص 86.

2. البعد الاجتماعي:

تابع للثعلب، ينفذ خططه دون تفكير، دوره التأييد والترهيب.

3. البعد النفسي:

عدواني، يفضل العنف على الحيلة، يرى في القتل حلا سريعا، يخاف من الثعلب أكثر من خوفه من الأسد.

الذئب: والله إنه لجزاء عادل، جزاء من يرفع صوته فوق الحد المطلوب.[1]

ت. الحمار:

هو الضحية، يمثل الشعب البسيط أو الفرد المستضعف الذي يتهم لمجرد أنه "مختلف" أو "ضعيف".

الحمار في المسرحية "مغدور"، حاول التودد للسلطة بالمدح (الغناء)، فكان صوته هو الدليل الذي استخدم ضده.

الحمار: أنا كنت معك يا سيدي، وفي حضرتك أمدحك بكلامي، وأطربك بعذوبة صوتي.[2]

الأبعاد الداخلية لشخصية الحمار:

1. البعد الجسماني:

حيوان كبير الجثة، أذناه طويلتان، صوته مرتفع غير محبوب (وصف في المسرحية ب أنكر الأصوات)، حركته بطيئة وثقيلة، لا يتمتع بأي قدرات جسدية هجومية أو دفاعية، ضعيف أمام الحيوانات المفترسة.

2. البعد الاجتماعي:

ينتمي إلى الطبقة الدنيا في الغابة، لا قيمة اجتماعية له، يستخدم للحمل والعمل الشاق، لا حلفاء له ولا شفيع، هو الأضعف والأكثر تعرضا للاتهام، يحاول التودد إلى السلطة بالمدح والغناء (أنا كنت معك يا سيدي، وفي حضرتك أمدحك بكلامي وأطربك بعذوبة صوتي)[3] لكن هذا التودد هو ما قتله.

---

[1] المسرحية، ص 91.

[2] المسرحية، ص 91.

[3] المسرحية، ص 91.

3. البعد النفسي:

شخصية بسيطة ساذجة، لا تدرك حقيقة المؤامرة حتى فوات الأوان، تحب السلام وتكره الصراع، تظن أن المدح والتودد للسلطة يكفيان للحماية، هي نموذج للشعب البسيط الذي يصدق وعود الحكام ويظن أن حسن النية تكفي، نهايته المأساوية تحمل رسالة: التودد للظالم لا يحمي، بل قد يجعلك أول ضحاياه.

ث. القابلة:

تمثل تزييف الحقائق وشهادة الزور.

الليث: ومن القاتل المجرم.

القابلة: وإن أعلمتك بالجاني اللعين.

هي الأداة التي تقلب الفرح إلى ترح وتحدد القاتل بناء على رغبة الأقوياء.

القابلة: إنه ذو العقل الصغير، والجسم الكبير، آكل الشعير، الشارب بالصفير، الموصوف في القرآن بأنكر الاصوات، وأقبح الصفات.[1]

هي المحرك الأساسي للمأساة فبدل أن تعترف بوفاة الشبل طبيعيا أو بسبب تقصيرها اختارت اتهام الحمار لتنجو بنفسها.

القابلة: بهديرك السخيف، وصوتك المخيف، قتلت السيد اللطيف.[2]

الأبعاد الداخلية لشخصية القابلة (شاهدة الزور):

1. البعد الجسماني:

امرأة عجوز، تظهر بملامح شريرة، حركاتها متسرعة.

القابلة: (وهي تدخل مسرعة) أبشر، يا أبا الأشبال، وأفرح طول الأيام، والليالي، وحلق في أجواء الأحلام والآمال.[3]

2. البعد الاجتماعي:

تابعة للسلطة، تخدمها بخدماتها (توليد الأشبال) لكنها تخون الأمانة.

---

[1] المسرحية، ص 90.

[2] المسرحية، ص 91.

[3] المسرحية، ص 86.

القابلة: حذار يا أبا الأشبال، الحلم يغنيك عن الحقيقة، والدخول في هذه الساعة ليس من الفضيلة.[1]

3. البعد النفسي:

جبانة، تختار اتهام الأبرياء لتنقذ نفسها، تزييف الحقيقة عندها وسيلة للبقاء.

القابلة: إنك لشر مستطير، وهم خطير، وسم غزير، وموت مرير، أغرب عن أوجهنا.[2]

ج. (الفيل، القرد):

يمثلان بقية المجتمع أو "الشهود الصامتين" الذين يكتفون بالتهليل في الرخاء، والمشاركة في الجريمة بالصمت أو التأييد في الشدة.

القرد: أيها الإخوان الكرام، لقد حل الذي حل، ونزل الذي نزل، ومهما يكن فهذا أخونا، وواحد منا، وله علينا حق دفنه وتأبينه.[3]

الفيل يمثل القوة الغبية التي تتبع الغالب، والقرد يمثل المهرج الذي يطبل للسلطة في كل الأحوال.

الفيل: ونحن معك يا سيدي يا أبا الأشبال، نشد عضدك ونشفي غليلك.

ويقول أيضا:

الفيل: هو جزاء من ليس له ذرة من أدب، ولا أخلاق.[4]

الأبعاد الداخلية لشخصية الفيل والقرد (الشهود الصامتون):

1. البعد الجسماني:

الفيل ضخم، القرد صغير سريع، يظهران في مشهد الجنازة.

2. البعد الاجتماعي:

بقية المجتمع، يهتفان للسلطة في الرخاء ويشاركان في الجريمة بالصمت في الشدة.

الفيل: ونحن معك يا سيدي يا أبا الأشبال نشد عضدك ونشفي غليلك.[5]

---

[1] المسرحية، ص 86.

[2] المسرحية، ص 90.

[3] المسرحية، ص 91.

[4] المسرحية، ص 91.

[5] المسرحية، ص 90.

3. البعد النفسي:

تابعان بلا وعي، يكتفيان بالتهليل وتأبين الضحية بعد موتها، نموذج للنفاق الجماعي.

القرد: أيها الإخوان الكرام، لقد حل الذي حل، ونزل الذي نزل، ومهما يكون فهذا أخونا، وواحد منا، وله علينا حق دفنه وتأبينه.[1]

ح. الخادم:

يمثل" الأداة التنفيذية" للسلطة، وهو الشخصية التي لا تملك رأيا ولا ارادة، بل تكتفي بتنفيذ الأوامر (السمع والطاعة المطلقة).

الخادم: أيها الحاضرون، إن سيدي أبا الأشبال سيسمع منكم كل الأقوال.

يعكس الخادم حالة الركود الفكري والتبعية العمياء، فهو لا يناقش عدالة الأمر أو خطأه، بل يرى وجوده محصورا في خدمة "السيد".

هو يمثل الطبقة التي تسخرها الأنظمة لتلميع صورتها وتنظيم طقوسها (مثل دعوة المدعوين).

الليث: (يصفق وينادي الخادم)، أيها الخادم.

الخادم: حاضر، حاضر يا سيدي أبا الأشبال.

الليث: ألم يأت المدعوون بعد؟

الخادم: إنهم في الطريق إليك ساعون، ولعطفك آملون.[2]

الأبعاد الداخلية لشخصية الخادم (الأداة التنفيذية):

1. البعد الجسماني:

يظهر في بداية المسرحية، ينادي المدعوين، لا توصف هيئته.

2. البعد الاجتماعي:

الخادم المخلص الذي ينفذ أوامر السلطة دون نقاش.

الخادم: لبيك يا سيدي أبا الأشبال، وسيد الشجعان والأبطال. [3]

---

[1] المسرحية، ص 91.

[2] المسرحية، ص 88.

[3] المسرحية، ص 87.

3. البعد النفسي:

لا رأي له، يرى وجوده محصورا في خدمة السيد، يمثل الركود الفكري والتبعية العمياء.

الخادم: إنهم في الطريق إليك ساعون، ولعطفك آملون.[1]

خ. الراوي:

يمثل صوت "الوعي" أو "المؤرخ" الذي يضع المشاهد في سياق الحدث، وفي هذا النوع من المسرحيات يمهد للرمزية السياسية والاجتماعية، ويساعد في نقل المشاهد بين زمن الانتظار وزمن الفاجعة.

وهو همزة الوصل بين النص والجمهور.

يظهر دوره في بداية المسرحية من خلال التمهيد للحالة النفسية لليث (يظهر الليث وهو يدور جيئة وذهابا في حيرة على خشبة المسرح، ويذهب الذئب وقد جلس عن اليمين)[2]، وكذا عند تتابع الأحداث (يهم بالدخول)، (تدخل القابلة)، إلى نهاية المسرحية (يحملونه على الأعناق ويخرجون به).[3]

الأبعاد الداخلية لشخصية الراوي :

1. البعد الجسماني:

لم يصف النص مظهر الراوي جسديا (طوله، هيئته، ملامحه) بشكل مباشر، لأن الراوي في هذا النص هو صوت خارجي أو كائن سردي غير متجسد على الخشبة بالضرورة، لكن يمكن اعتباره أنه يؤدي دوره من خلال الحضور الصوتي فقط أو كشخصية هامشية تظهر بين المشاهد لربط الأحداث .

(يظهر الليث وهو يدور جيئة وذهابا في حيرة على خشبة المسرح، ويظهر الذئب وقد جلس عن اليمين).[4]

[1] المسرحية، ص 88.

[2] المسرحية، ص 85.

[3] المسرحية، ص 92.

[4] المسرحية، ص 85.

2. البعد الاجتماعي:

يمثل الراوي "صوت الوعي" أو "المؤرخ" الذي يضع المشاهد في سياق الحدث، وظيفته الاجتماعية هي توجيه الجمهور (خاصة الأطفال) لفهم الرمزية السياسية والاجتماعية في المسرحية، دون أن يكون طرفا في الصراع، وهو همزة الوصل بين النص والجمهور، مما يمنحه مكانة المراقب المحايد أو الناقل الأمين .

(يدخل الجميع ويسدل الستار).[1]

3. البعد النفسي:

يتسم الراوي بالهدوء والحكمة والموضوعية، لا ينفعل بالأحداث ولا ينحاز لأي شخصية (لا للسلطة المتمثلة في الليث، ولا للضحية الحمار)، يقوم بوظيفته في التمهيد، الربط بين المشاهد، والختام، مما يعكس نفسية متزنة، مدركة للصورة الكلية، غير متأثرة بالصراعات العاطفية أو المأساوية التي تحدث على الخشبة.

(يدخل الليث والقابلة إلى البيت...السكوت التام).[2]

تعقيب:

يمكننا استنتاج أن مسرحية "الليث والحمار" هي صرخة أدبية ضد "تزييف الوعي" وتحالف السلطة مع النفاق، فالنتيجة المأساوية لم تكن مجرد موت حمار بريء، بل هي موت المنطق والعدالة في مجتمع تصاغ فيه التهم بناء على "المظهر" و "ضعف الحيلة".

لقد أثبت "جلاوجي" من خلال هذه الرمزية أن المستبد لا يحتاج إلى دليل لإدانة الضحية، بقدر ما يحتاج إلى حاشية تبرر له بطشه، وأن الشعارات البراقة عن العلم والأخلاق (التي رددت في الجنازة) تفقد قيمتها حين تستخدم كأقنعة لتغطية الجرائم.

إنها مرآة تعكس واقعا مريرا، حيث يصبح "كبش الفداء" ضرورة لبقاء منظومة الفساد، وتتحول فيه الحقيقة إلى وجهة نظر يفرضها الأقوى.

مواضع التجريب في مسرحية "الليث والحمار":

- جعل الليث حاكما غاضبا يبحث عن كبش فداء، لا ملكا عادلاً (كسر لنمط الأسد العادل في التراث الحيواني).

[1] المسرحية، ص 87.

[2] المسرحية، ص 91.

- جعل الثعلب والذئب حاشية فاسدة تبرر الظلم، وليس مجرد حيوانات ماكرة للترفيه.
- جعل الحمار ضحية بريئة يتهم بصوته فقط (تحويله من رمز للغباء في التراث إلى رمز للمظلومية).
- جعل الراوي صوت وعي ومؤرخا لا متدخلا (مسافة نقدية بدل التوجيه المباشر).

3. الشخصية غير الحية:

هي شخصية لا بشرية ولا حيوانية، جامدة غير حية، لها تأثير قوي على الأطفال لما لها من دلالات مختلفة تتضمن أشكالا ورموزا.

وقد اعتمد "جلاوجي" على "الأنسنة" وهي (منح الجمادات صفات بشرية)، فمن خلال مسرحية "الهمزة" سنتعرف على هذا

المصطلح وكيف وظفه الكاتب.

ملخص المسرحية:

تتمحور مسرحية "الهمزة" حول توظيف أسلوب "الأنسنة"، لتحويل القواعد اللغوية الجامدة إلى صراع درامي حي، حيث منح الكاتب الحروف والحركات صفات بشرية وقدرة على التحاور والمفاخرة.

تبدأ المسرحية باجتماع حروف العلة والحركات التي تظهر كشخصيات متباينة القوى، ليدور بينها جدال يعكس طبيعة كل منها، خاصة السكون الذي يجسد كشخصية مسالمة تتهم بالضعف، ومع ظهور "الهمزة"، ينتقل النص إلى الجانب التعليمي عبر حوارات "مؤنسة" تشرح قواعد رسمها، لا سيما في وسط الكلمة، حيث صور الكاتب الحركات في "تراتب هرمي" يشبه النظم السياسية، فجعل الكسرة في دور "الرئيس" المهيمن، والضمة في دور "الوزير" الطموح، بينما تراجعت الفتحة والسكون إلى مراتب أدنى.

وينتهي هذا العرض المسرحي بتصالح هذه الشخصيات، ليؤكد الكاتب من خلال هذا "التشخيص" أن قوة اللغة العربية تكمن في تكامل عناصرها وتآلفها، داعيا الجمهور للاعتزاز بها كإرث حضاري وديني عظيم.

شخصيات المسرحية:

الهمزة، الكسرة، الضمة، الفتحة، السكون، حروف العلة، المشاهدون.

أ. الهمزة (البطلة):

ذكية فخورة بنفسها وتلعب دور "المعلمة" التي تضبط القواعد وتفض النزعات بين الحركات .

فهي تقول عن نفسها:

الهمزة: إن لغتنا ليست لغة الكسلاء الخاملين، وإنما هي لغة الأذكياء والفطناء العاملين.[1]

كما تظهر قوتها في ضبط القواعد حين تقول:

الهمزة: هذا ترتيب تكامل وليس ترتيب تفاضل، اسمعوا إلى النهاية وسترون.[2]

الأبعاد الداخلية لشخصية الهمزة (البطلة /المعلمة):

1. البعد الجسماني:

(بما أن الشخصية غير حية، تم منحها صفات جسمانية تشبه الإنسان)، يصورها الكاتب كامرأة حكيمة، تحمل تاجا أو رمزا للعلم، تظهر وتختفي فجأة، ولا تستقر في مكان واحد (لأن الهمزة تكتب على الألف أو الواو أو الياء أو السطر)، صوتها واضح قوي، حركاتها سريعة ودقيقة.

الهمزة :(تحييهم بيدها) شكرا، شكرا.[3]

2. البعد الاجتماعي:

تحتل مكانة خاصة في مملكة الحروف، فهي ليست حرفا عاديا بل" همزة"، أي صعبة الكتابة تحتاج إلى تدخل قواعد خاصة، هي المرجع الذي تلجأ إليه الحركات والحروف عند الاختلاف، تتصرف كمعلمة تحل النزاعات وتشرح القواعد، لا تتبع أحدا، بل الكل يتبعها.

الهمزة: في أول الكلمة أرسم دائما على الألف هكذا (تسجل أمثلة) أكل، أحمد...هل تعرفون لماذا؟[4]

[1] المسرحية، ص 110.

[2] المسرحية، ص 113.

[3] المسرحية، ص 110.

[4] المسرحية، ص 111.

3. البعد النفسي:

ذكية، فخورة بنفسها، واثقة من قيمتها، تقول:" إن لغتنا ليست لغة الكسالى الخاملين، إنما هي لغة الأذكياء والفطناء العاملين"، لا تفرض نفسها بالقوة، بل بالحكمة والشرح، تتسم بالصبر والتأني في حل المشكلات، تعتقد أن قوة اللغة تكمن في "تكامل" عناصرها لا في "تفاضلها".

هي نموذج للقائد الحكيم الذي لا يستخدم سلطته لقمع الآخرين، بل لتحقيق الانسجام.

الهمزة: إن لغتنا ليست لغة الكسلاء الخاملين، وإنما هي لغة الأذكياء والفطناء العاملين.[1]

ب. الكسرة (الزعيم):

الشخصية الأقوى والأكثر ثقة، (المرتبة الأولى)، تتسم بالسيطرة والاعتزاز بمكانتها في سلم الحركات، فتقول مفتخرة:

الكسرة: (مفتخرة)، ما أعظمني، أنا الرئيس...أنا الزعيم.[2]

وأيضا حين تفرض سيطرتها على كتابة الهمزة قائلة:

الكسرة: (غاضبة)، هذا تطاول منكما على أسيادكما، أنا هي ملكة الحركات.[3]

الأبعاد الداخلية لشخصية الكسرة (الزعيم المتسلط):

1. البعد الجسماني:

صغيرة الحجم لكنها حادة، سريعة الحركة، تخترق الحروف من تحتها، تصور المسرحية الكسرة وهي جالسة على كرسي عال أو منصة، تعلو على الآخرين، صوتها حاد واضح.

الكسرة :(مفتخرة) ما أعظمني أنا الرئيس...أنا الزعيم.[4]

---

[1] المسرحية، ص 110.

[2] المسرحية، ص 112.

[3] المسرحية، ص 114.

[4] المسرحية، ص 112.

2. البعد الاجتماعي:

تحتل المرتبة الأولى بين الحركات (أنا الرئيس أنا الزعيم)، تفرض سيطرتها على كتابة الهمزة عندما تأتي مكسورة (الهمزة على الياء مثلا)، تتودد إليها الضمة والفتحة لكنها لا تبادلهما المشاعر.

الكسرة: هيا اسكتوا وإلا كسرتكم جميعا ألا تحترمون الرئيس...؟[1]

3. البعد النفسي:

متسلطة، فخورة، غضوبة، ترفض أي نقاش في مكانتها "هذا التطاول منكما على أسيادكما انا ملكة الحركات"، تخاف من فقدان سيطرتها، لذلك تبحث عن تثبيت هيمنتها باستمرار، تنزعج عندما تحاول الضمة منافستها.

هي نموذج للنرجسية السلطوية التي لا تتقبل المشاركة.

الكسرة: (غاضبة) هذا تطاول منكما على أسيادكما أنا هي ملكة الحركات.[2]

ت. الضمة (الوزير الأول):

قوية لكنها تأتي في المرتبة الثانية بعد الكسرة، وتطمح دائما للسيادة في حال غياب المنافس الأقوى.

الضمة: طبعا لأني الوزير الأول.

الضمة: (فرحة) الحمد لله أنا نلت الوزارة...أنا الوزير الأول...أنا الذي سأشكل الحكومة.[3]

الأبعاد الداخلية لشخصية الضمة:

1. البعد الجسماني:

يرمز لها بصوت أو شكل حركي، وهي شخصية قوية، تأتي في المرتبة الثانية بعد الكسرة، توصف بأنها "الوزير الأول".

الضمة: (فرحة) الحمد لله أنا نلت الوزارة أنا الوزير الأول، أنا الذي سأشكل الحكومة.[4]

---

[1] المسرحية، ص 114.

[2] المسرحية، ص 114.

[3] المسرحية، ص 113.

[4] المسرحية، ص 113.

2. البعد الاجتماعي:

تحتل منصب الوزير، تطمح للسيادة عند غياب الكسرة مكانتها الاجتماعية عالية لكنها تابعة.

الضمة: وأنا جزء من الواو.[1]

3. البعد النفسي:

تشعر بالفخر والفرح بنيلها الوزارة، لكنها ليست متسلطة مثل الكسرة فيها طموح وحيوية.

الضمة: طبعا لأني الوزير الأول.[2]

ث. الفتحة (المستشار/المرتبة الثالثة):

شخصية حيوية ومرنة، لكنها تدرك حدود قوتها أمام الضمة والكسرة، وتدافع عن كرامتها رغم رتبتها المتأخرة، حيث تدافع عن نفسها وتقول.

الفتحة: (غاضبة) صدق المتنبي لما قال:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم[3]

الأبعاد الداخلية لشخصية الفتحة:

1. البعد الجسماني:

تأتي في المرتبة الثالثة(المستشار)، ليست قوية مثل الضمة والكسرة.

الفتحة: أنا سيف يبقر بطنك.[4]

2. البعد الاجتماعي:

منصبها أقل، لكنها تدافع عن كرامتها، تعترف بحدود قوتها، لكنها لا تقبل الإهانة.

الفتحة: فأنا جزء من الألف.[5]

---

[1] المسرحية، ص 109.

[2] المسرحية، ص 113.

[3] المسرحية، ص 113.

[4] المسرحية، ص 114.

[5] المسرحية، ص 109.

3. البعد النفسي:

غاضبة من تهميشها، تشعر بالظلم، وتتمسك بالشرف رغم ضعف موقعها، تستشهد بقول المتنبي: "لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى".[1]

ج. السكون (الشخصية المهمشة/المسالمة):

تظهر في البداية كشخصية ضعيفة، أو "معقدة"، (لا تتحرك)، لكنها تدافع عن أهميتها في التوازن الموسيقي والرياضي واللغوي.

السكون: (غاضبة) هذا ظلم أرفضه رفضا مطلقا.[2]

السكون: أنا أعظم الحركات.[3]

الأبعاد الداخلية لشخصية السكون (المهمش المنتفض):

1. البعد الجسماني:

لا حركة له يقف ساكنا، لا يتحرك، لا صوت، له لكنه إذا نطق في الحوار فإن صوته يأتي متقطعا أو عميقا، يوصف بالجمود والصمت.

السكون: وأنا لا وجود لي أبدا.[4]

2. البعد الاجتماعي:

هو أقل الحركات قيمة في الترتيب الهرمي، لا أحد يأبه له، يستخدم في نهايات الكلمات أو لتخفيف الحركات، الجميع يتجاهله والبعض يعتبره عبئا أو ضعفا، يعيش في تهميش اجتماعي شبه كامل.

السكون: ولذا فكل إخوتي يتحركن أما أنا فإنني مقعدة كما ترون.[5]

3. البعد النفسي:

يشعر بالمرارة والإحباط من تهميشه، يصرخ غاضبا: "هذا ظلم أرفضه رفضا مطلقا"، ويدافع عن نفسه "أنا أعظم الحركات"، يعاني من عقدة النقص، ويحاول إثبات قيمته، ثورته في النهاية هي ثورة المهمش الذي يريد استعادة كرامته، إنه رمز لكل فئة اجتماعية مهملة تعتقد أن لها قيمة لكن لا أحد يعترف بها.

---

[1] المسرحية، ص 113.

[2] المسرحية، ص 111.

[3] المسرحية، ص 112.

[4] المسرحية، ص 114.

[5] المسرحية، ص 109.

السكون: (غاضبة)هذا ظلم أرفضه رفضا مطلقا.[1]

ح. حروف العلة:

يمثلون "الأصل" الذي تشق منه الحركات، يتسمون بالقلق في البداية، والحرص على اكتمال فريقهم.

كما أتى في المسرحية:

الألف: مفاخرة لأنني طويل.[2]

الواو: إذن نحن جميعا أسرة واحدة.

الياء: بل نحن خير من الحركات، لأننا الأصل ولأنها الفرع.[3]

الأبعاد الداخلية لشخصية حروف العلة (الألف، الواو، الياء):

1. البعد الجسماني:

شخصيات مجردة تمثل الحروف نفسها، لكنها تتحدث وتتحاور كالبشر.

الواو: ولذلك فأنتم تسموننا حروف العلة.[4]

2. البعد الاجتماعي:

تمثل "الأصل" الذي تشتق منه الحركات (الكسرة، الضمة، الفتحة، السكون)، تشعر بأنها أفضل من الحركات لأنها الأصل والحركات فرع، تقول الياء: "بل نحن خير من الحركات... لأننا الأصل وهي الفرع".[5]

3. البعد النفسي:

تشعر بالقلق في البداية، ثم بالفخر والاعتزاز، الألف يفتخر بأنه "طويل"، والواو يؤكد أنهم "أسرة واحدة" فيها روح جماعية وتنافسية مع الحركات.

الألف: لأنني طويل...[6]

خ. المشاهدون(المتفرجون):

يمثلون عنصر التفاعل والدهشة.

---

[1] المسرحية، ص 111.

[2] المسرحية، ص 111.

[3] المسرحية، ص 110.

[4] المسرحية، ص 108.

[5] المسرحية، ص 110.

[6] المسرحية، ص 111.

مشاهد: أنت إذن هي المهمة...ما أتعسنا إذا صادفناك.

وذلك في إشارة إلى صعوبة قواعدها، وأيضا تعجبهم من تلون الهمزة.

آخر: لقد أتعبتنا يا همزة، تتلونين كالحرباء.[1]

الأبعاد الداخلية لشخصية المشاهدون (المتفرجون):

1. البعد الجسماني:

جمهور خارجي، غير متجسد على الخشبة، لكن يسمع صوته أو تعليقاته.

متفرج: هذا في أول الكلمة، وفي آخرها.[2]

2. البعد الاجتماعي:

يمثلون المتلقين العاديين (ربما الأطفال أو الطلاب) الذين يتعلمون قواعد اللغة، دورهم التفاعل والدهشة.

متفرج: (مندهشا) الله ما أسهل ما سمعنا! وفي وسط الكلمة؟[3]

3. البعد النفسي:

يشعرون بالحيرة والتعجب من "تلون" الهمزة وتعدد قواعدها، يقول أحدهم: "لقد أتعبتنا يا همزة... تتلونين كالحرباء".[4]

هذا يعكس شعورا بالإرهاق الذهني، لكنه في النهاية تقدير لقيمة اللغة.

تعقيب:

يمكن القول إن "الأنسنة" في هذه المسرحية لم تكن مجرد زينة أدبية، بل كانت "أداة تعليمية إستراتيجية"، فقد نجح الكاتب من خلالها في كسر جمود القواعد النحوية وتحويلها من "أحكام حافة" إلى "صراعات بشرية" مفهومة.

فمن خلال منح الحركات والحروف رغبات، ومراكز أقوى (رئيس، وزير، مستشار)، استطاع تقريب منطق اللغة إلى ذهن الطفل، حيث لم يعد المتعلم يحفظ قاعدة" أقوى الحركات" آليا، بل صار يستوعبها، كقصة انتصار الشخصية الأقوى(الكسرة)في ميدان الكلام.

---

[1] المسرحية، ص 110.

[2] المسرحية، ص 112.

[3] المسرحية، ص 112.

[4] المسرحية، ص 110.

وبذلك تحولت اللغة من مادة للدراسة إلى "كائن حي" ينبض بالحركة والمشاعر، مما يعزز الرابط العاطفي والذهني بين الطالب ولغته الأم.

مواضع التجريب في مسرحية "الهمزة":

- أنسنة الحركات والهمزة وحروف العلة (منحها صفات بشرية: تتكلم، تتنافس، تفتخر، تغضب، وتتصالح).
- خلق هرمية اجتماعية رمزية داخل الشخصيات: الكسرة(رئيس) الضمة (وزير) الفتحة (مستشار) والسكون (مهمش).
- جعل الهمزة شخصية "المعلمة" التي تضبط القواعد لكنها "تتلون كالحرباء" في عيون المشاهدين.

التجريب عند جلاوجي في الشخصيات يتمثل في :

- كسر النمط (بطل سلبي، حيوانات غير نمطية، جمادات تتكلم) .
- قلب الموازين (جمال عبء، شيخ قاض، شاب عاجز) .
- الرمزية الناقدة (الحمار مظلوم، الليث ظالم، الحاشية فاسدة).

4. التجريب في البناء الدرامي:

يعد التجريب عند "عز الدين جلاوجي" ممارسة واعية تهدف إلى تجاوز القوالب المسرحية الجاهزة، مع الحفاظ على هندسة البناء الدرامي.

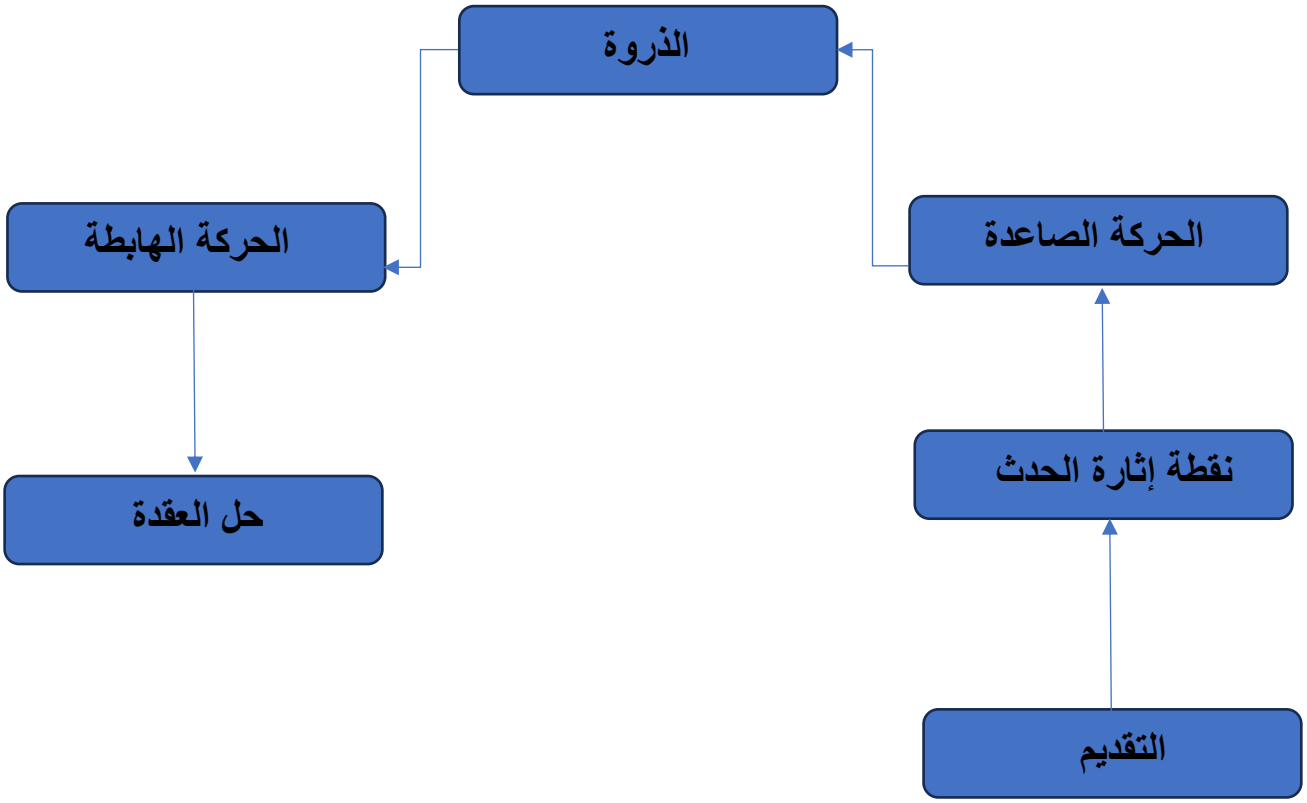
التجريب هنا ليس فوضى، بل هو إعادة تشكيل للدعائم الخمسة (البداية، الأحداث، العقدة، الذروة، الحل)، لتكتسب دلالات جديدة .

في مسرح الطفل التقليدي، كان البناء الفني بسيطا: بداية واضحة (كان يا مكان)، ثم عقدة بسيطة، وحل سعيد مباشر، لكن "جلاوجي" يقدم بنية أكثر تعقيدا ومفارقة، قائمة على "الدهشة" و "اختبار القيم الإنسانية".

اعتنى الباحثون بهذه الدعائم ومنهم الناقد الألماني "غوستاف فرايتاج"، حيث قدم في كتابه المشهور "تقنية المسرحية" سنة 1863 نظرية الهرم الذي سمي باسمه "هرم فرايتاج".[1]

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط 2، 1984، ص 424.

إن بنية المسرحية ذات الفصول الخمسة يمكن وصفها بأنها عبارة عن حركة متصاعدة إلى الذروة، ثم تهبط على نحو ما في الرسم البياني الآتي:



وقد قمنا بدراسة مسرحيتان من أجل فهم الدراسة وتعميقها.

المسرحية الأولى: مسرحية الأم الحقيقية.

المسرحية الثانية: مسرحية الكلب والملك.

يتجلى هذا التجريب في مسرحية "الأم الحقيقية"، من خلال تطويع الحكاية التراثية وصبغها بصبغة حديثة تعتمد على التكثيف الدرامي، والمفارقة في بناء العقدة والاقتصاد اللغوي حيث يصبح البناء الفني أداة استقصائية لاختبار القيم الإنسانية وليس مجرد إطار لسرد حكاية.

كما يتجلى التجريب أيضا في مسرحية "الكلب والملك" وهذا ما سنتطرق إليه لاحقا.

أولا: مسرحية الأم الحقيقية

ملخص المسرحية:

تتناول المسرحية صراعا بين امرأتين على طفل رضيع "الأم" التي فقدت ابنها، و "المرأة الأخرى" التي تدعي ملكيته.

ينتقل الصراع إلى مجلس القضاء، حيث يعجز القاضي في البداية عن تمييز الصادقة من الكاذبة، فيلجأ إلى حيلة ذكية، وهي الأمر بتقسيم الطفل بالسيف بينهما، عندما تظهر تضحية الأم الحقيقية التي تفضل فقدان ابنها على موته، فينكشف الزيف ويتحقق العدل.

الدراسة التطبيقية:

1. البداية:

فهي التي توفر لنا المعلومات الأساسية اللازمة للولوج إلى أحداث المسرحية، يمكن أن نعتبرها "الحدث الذي تبتدأ به عملية التغيير في الحبكة أو الفعل، وهذا الحدث لا يتبع غيره بالضرورة وإنما يلزم أن تتبعه أحداث أخرى، لقد أكد دارسو "السرد" على أن البداية لا تنتقل من الجزء الساكن من النص أو حالة التوافق والانسجام إلى حالة الإثارة والتنافر والنزاع تقدم للسرد قصدا ذا نظرة مستقبلية".[1]

والمقصود هنا بالبداية الفنية الناجحة التي تجذب المتلقي وبالتالي لا يستطيع البدء جيدا، ولا يستطيع أن ينهي نصه نهاية جيدة، كما أنها تعتبر عند "جلاوجي" عتبة تجريبية تتجاوز الوصف السردي إلى الفعل الحركي.

ففي نص مسرحية "الأم الحقيقية" نجد أنه يبدأ بحالة انفعالية قصوى لا مقدمات فيها.

تظهر الأم حزينة تنتحب...الأم وقلبي تأكله نار الحزن والحسرة، كيف أستطيع أن أحيا دون فلذة كبدي؟[2]

فهنا "عز الدين جلاوجي" وضعنا مباشرة في قلب الحدث، فهو لم يصور لنا الحياة المستقرة للأم قبل الفقد، بل رمى بنا مباشرة في وسط الأزمة، هذا الاختزال والاختصار يخدم هيكل المسرحية، ويجعل المتلقي في حالة استنفار شعوري منذ اللحظة الأولى أي أنه بدأ بداية متفجرة.

هذا التجريب في "البداية المتفجرة" يضع الطفل في حالة تأهب شعوري منذ اللحظة الأولى، ويوفر وقتا دراميا ثمينا للبناء لا للمقدمات.

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003، ص 240.

[2] عزالدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 161.

2. الأحداث:

مفهوم الحدث في المسرحية :

الحدث الدرامي المسرحي هو العنصر الذي يساعد على تطور الحكاية المسرحية، ويعرف أيضا الحدث الدرامي بأنه: "هو الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض".[1]

فتتنوع الأحداث حسب الحركات الداخلية.

كما أن هناك تعريف آخر للحدث الدرامي المسرحي: "هو بدء المسرحية عند تفجير الصراع، ويلاحظ أن الحدث في الحياة أو الواقع يحتمل أكثر من نهاية، لأن منطق الحياة يحكمه، أما الحدث في العمل الفني لا يحتمل إلا نهاية واحدة، لأن المنطق هو الذي يحكمه".[2]

من خلال هذه التعريفات السابقة نستنتج أن الحدث الدرامي هو العنصر الذي يحرك العمل الفني داخليا وخارجيا، بعد نشوب الصراع بين الشخصيات لإثارة الجمهور ثم الوصول إلى النهاية.

الأحداث عند "جلاوجي" هي أفعال حركية وليست مجرد أقوال، وهذا من صميم التجريب في بناء "المسرح المكثف".

الخادمة: رأيت امرأة تحمل ولدا في حضنها، وتخفيه عن الأعين، وتتلفت يمينا وشمالا كالخائفة.

الأم: والطفل ألم تريه.

الخادمة: لا ما رأيته رغم محاولتي الاحتيال عليها.

الأم: إذن فكلامك فارغ ولا معنى له.

الخادمة: ولكن تتبعت أثرها وعرفت منزلها.

الأم: لنمض إليها الساعة...هيا معي.

ينطلقان ثم يأتي المشهد التالي.

في بيت المرأة الأخرى تدخل الأم والخادمة.

المرأة :(بغضب) كيف تدخلان بيتا ليس لكما دون أن تستأذنا.

---

[1] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)،1998، ص 43.

[2] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية،1997، ص 12.

الأم: لنكشف حقيقتك أيتها السارقة الماكرة.

المرأة: أتسبينني في بيتي يا لعينة...هيا انصرفي انصرفي.[1]

يمارس "جلاوجي" التجريب عبر "تلاحق الفضاءات"، الحدث ينمو عبر الحوار القصير والمحتدم، مما يحول "واقعة الفقد" إلى "مواجهة جسدية ولفظية".

الأحداث هنا تعمل ك "محركات" تدفع بالبناء الفني نحو منطقة التأزم.

3. العقدة:

هي أحد الركائز التي يقوم عليها أي عمل إبداعي إذ تمثل: "سلسلة الأحداث التي تجري في المسرحية، ويمكن أن نطلق عليها الحبكة، فهي تمثل الإطار والخط الأساسي الذي يربط المواقف والأحداث في نسق متتابع، بطريقة أو بأخرى بصرف النظر عما إذا كانت بسيطة أو عقدة معقدة".[2]

وعليه فإن لحظة التعقيد وبلوغ وتيرة الصراع، من شأنه أن يخلق لنا حبكة مترابطة ومتناسقة ناتجة عن تشابك الخيوط الدرامية المحيطة بمسيرة الأحداث، وتكون إما عقدة بسيطة أو مركبة ومعقدة.

وإذا نظرنا إلى مسرحية "الأم الحقيقية" فإننا نكتشف أن المؤلف "عز الدين جلاوجي" قد عنا بحبكتها الفنية عناية فائقة، في توزيع الحوار مع ألسنة شخصيتها كما تطور بالحدث تطورا تلقائيا مناسبا بعيدا عن الابتعاد والتكلف حريصا على وحدة الزمن والمكان، كما نجح في رسم ملامح شخصيتها التي جاءت فاعلة ومحركة للأحداث المطورة للصراع .

تتشكل العقدة عندما يصطدم الحق بالادعاء، وتصل الأحداث إلى حالة من "الانسداد" الذي يتطلب تدخل سلطة القضاء كما جاء في المسرحية.

المرأة: ليس عندي إلا ابني.

الأم: تسرقين ابني وتنسبينه إليك.

عند القاضي تظهر المرأة والأم.

القاضي: هل جئت بالطفل.

---

[1] عزالدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال،2008، ص (161-162).

[2] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان، ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجان 1، 1990، ص 175.

المرأة: ها هو سيدي القاضي لكنه ابني.[1]

العقدة هنا هي "عقدة ملكية"، حيث تتشابك خيوط الدراما بإصرار كلتا المرأتين على أحقية الطفل.

يمارس "جلاوجي" تجريبا في البناء من خلال جعل العقدة نفسية وقانونية في آن واحد، مما يهيئ الساحة للوصول إلى أعلى نقطة في التوتر.

هذا التجريب يعلم الطفل أن "الحب تضحية" وهي فكرة عميقة غير تقليدية.

4. الذروة:

المشهد الذي يحتوي نقطة التحول، فهذا هو الجزء الأكثر إثارة، حيث يمثل "النقطة التي يصل فيها التوتر أقصاه، نقطة الولوج في حدة متصاعدة، وفي البنية التقليدية للعقدة، فإن الذروة تشكل النقطة القصوى في الحدث المتصاعد".[2]

نلاحظ أن الأحداث الدرامية هنا تتشابك وتتصاعد مع تزايد في وتيرة التشويق التي تصل إليها الأحداث المسرحية المترابطة مع بعضها البعض في شكل نسيج فيضع الكاتب هنا شخصيته أمام اختبار مصيري كما جاء في المسرحية .

القاضي: اذن ما دمتما قد تنازعتما الولد، ولم نستطع أن نعرف الحقيقة، فقد حكمنا بتقسيم الصبي بينكما.

الأم: يقسم الصبي بيننا؟؟هذا ظلم...هذه جريمة.

القاضي: يا سياف قم بتقسيم الصبي .

(يمسك جنديان الصبي ويهم السياف بتقسيمه).[3]

تمثل هذه اللحظة النقطة الحرجة في "هرم فريتاج"، التجريب هنا يكمن في قرار المفارقة، فالقاضي يهدد بالقتل ليمنح الحياة.

هي لحظة التنوير النفسي التي ستكشف زيف الادعاء أمام صدق الأمومة وهي اللحظة التي يرتفع فيها البناء الفني إلى قمة الهرم.

---

[1] المصدر نفسه، ص162.

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 200.

[3] عزالدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 163.

5. الحل(الانفراج):

بالنسبة "لأرسطو": "هو ذلك الجزء من الحبكة الذي يمتد إلى نقطة القول في المصير حتى النهاية".[1]

فبعد تشابك وتأزم الأحداث وبلوغ ذروة التعقيد، تتجه الأحداث بعدها نحو الانفراج والوصول إلى لحظة التنوير التي يتم من خلالها الكشف عن أدوار الشخصيات وانتهاء الصراع فيما بينهم.

وينبثق الحل في مسرحية الأم الحقيقية "لجلاوجي" من جوهر الشخصية ومنطقها الأخلاقي وليس كمصادفة خارجية.

الأم (تصرخ): لا يا سيدي القاضي أرجوك دعه إنه ابنها وليس ابني...

(تجهش بالبكاء)

القاضي: بل أنت أمه أيتها السيدة الفاضلة.. سلموا لها الصبي .

القاضي: واسجنوا هذه اللعينة...ميتة الضمير والإحساس.[2]

يمثل الحل هنا حالة "الارتداد" نحو التوازن. صرخة الأم هي الفعل الذي فك العقدة، الحل "تجريبي" لأنه اعتمد على برهان العاطفة، بدلا من برهان البنية وبذلك يغلق "جلاوجي" الدائرة الفنية بانتصار الحق وتطهير الفضاء الدرامي من الزيف.

ثانيا: مسرحية الكلب والملك

ملخص المسرحية:

تدور أحداث هذا المقطع المسرحي حول ملك طاغية يعامل رعيته بقسوة متناهية، حيث يشرف على مجموعة من الرجال، وهم يعملون في نحت الصخور ورفعها تحت وطأة الضرب بالسياط والجوع.

يرفض الملك نصائح أخيه وزوجته بمعاملة الناس بالحسنى، معتبرا أن الرعية "كلاب" لا تستحق إلا السحق والقتل، متبنيا سياسة "جوع كلبك يتبعك".

تتطور الأحداث بعودة الملك من الغزو محملا بالغنائم، لكنه يرفض إعطاء العمال نصيبهم واصفا إياهم بالعبيد.

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 103.

[2] المصدر نفسه، ص 163.

ينتهي المشهد بتآمر أخ الملك مع العمال (الذين سئموا الظلم) على قتله، وبالفعل ينجح أحدهم في طعنه، وفي النهاية ينظر أخو الملك إلى الجثة قائلا بتهكم: "ربما أكل الكلب مؤدبه... إذا لم ينل شبعه"، في إشارة إلى انقلاب السحر على الساحر.

الدراسة التطبيقية:

1. البداية:

تمثلت في وضع القارئ/المشاهد مباشرة في قلب الحدث (مكان ضليل، عمال يكدحون، ملك يراقب ويضرب).

(الملك في مكان ظليل يشرف على جمع من الرجال يعملون في نحت الصخور ورفعها) .

الملك: أسرعوا...عجلوا...مالكم تتماوتون هكذا؟ ... لن تناموا ولن تطعموا مالم تكملوا أعمالكم .

(يضرب بعضهم بالسوط) .

الأخ: ولكن أيها الملك هؤلاء رعيتك.

الملك: أعرف أنهم رعيتي.

الأخ: والملك يعامل رعيته بالتي أحسن.

الملك: (بغضب)بل بالتي هي أخشن...لا يستحق هؤلاء الكلاب إلا السحق والقتل.

زوجة الملك: على الأقل أطعمهم حتى تقدر أجسامهم على حمل الثقيل.

الملك: بل الجوع أولى لهم.[1]

اتسمت البداية بالديناميكية، حيث عرفت بالشخصيات (الملك، الاخ، الزوجة) وبالصراع المركزي (الظلم، مقابل المعاناة) منذ السطور الأولى دون مقدمات طويلة.

2. الأحداث:

في المسرحية تتصاعد الأحداث من خلال الحوار الجدلي بين الملك وأسرته، ثم عودته من الغزو ورفضه توزيع الغنائم، مما زاد من حاله الاحتقان لدى العمال.

(وقد عاد الملك من الغزو) .

الملك: ضعوا الغنائم في مخزني وانصرفوا للعمل.

أحدهم: ولكن يا سيدي لقد وعدتنا بأن تعطينا نصيبا من الغنيمة.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الكلب والملك، ص 203.

الملك: اخرس أيها الكلب لا نصيب للعبيد مع سيدهم، هيا انصرفوا، انصرفوا.[1]

اعتمد "جلاوجي" على "التضاد" في المواقف، فبينما يزداد الملك غطرسة، يزداد العمال والأخ اقتناعا بضرورة التغيير، مما يدفع الحبكة نحو الأمام بسرعة.

3. العقدة:

تمثلت العقدة في وصول الصراع إلى طريق مسدود، الملك يصر على سياسته القمعية (جوع كلبك يتبعك)، والعمال وصلوا إلى درجة من اليأس والجوع تجعل الانفجار أمرا حتميا.

(يدخل الملك قصره)

أحدهم: (لأخ الملك ألا ترى؟ ... لقد تجاوز هذا الطاغية حده، فلو أعنتنا عليه فقتلناه ونصبناك مكانه.

أخو الملك: وذلك ما أفكر فيه أنا أيضا، هو حقا أخي، ولكنه تمادى في الظلم والطغيان رغم نصحي له.

أحدهم: فلنقتله الساعة إذن.

آخر: ولنقتله شر قتلة.[2]

العقدة هنا ليست مجرد مشكلة اجتماعية، بل هي عقدة وجودية، تتعلق بكرامة الإنسان في مواجهة الطغيان.

4. الذروة:

في مسرحية "الكلب والملك" هي لحظة المواجهة المباشرة بعد عودة الملك من الغزو، حين تجرأ أحد العمال بالرد على إهانات الملك ووصفه ب "الحمار والجبان" وهي نقطة التحول التي لا يمكن الرجوع بعدها .

(يخرج الملك غاضبا)

الملك: مازلتم هنا تنهقون كما تنهق الأحمرة...هيا إلى العمل.

أحدهم: بل أنت الحمار يا جبان.

الملك: (مندهشا)ماذا تقول يا لكع، يا زنيم، يا حقير، اقتلوه اقتلوه.[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 204.

[2] المصدر نفسه، ص 204.

[3] المصدر نفسه، ص 204.

تجلت الذروة في كسر حاجز الخوف، حيث تحول "الكلب" بمنظور الملك إلى "ثائر".

5. الحل (لحظة الانفراج):

لحظة الانفراج في هذه المسرحية تكون بقتل الملك الطاغية على يد العمال بمباركة وتخطيط من أخيه .

أحدهم: بل تقتل أنت يا ظالم، يامن قلت جوع كلبك يتبعك، خذها.

(يطعنه فيسقط حينا)

أخو الملك: (ينظر للجثة) ربما أكل الكلب مؤدبه.... إذا لم ينل شبعه.[1]

جاء الحل "تطهيريا" وسريعا، حيث سقطت نظرية الملك القمعية، وانتهت المسرحية بمقولة أخيه التي تلخص الدرس الأخلاقي والسياسي للعمل، محققة بذلك توازن القوى الجديد.

خلاصة التجريب في البناء الفني:

"جلاوجي" يبني حبكاته على "الاختبار" و"المفاجأة" و "عدم الاستقرار"، بعيدا عن الحلول الساذجة والبدايات التمهيدية، مما يعود الطفل على الدراما المكثفة والنهايات المفتوحة على التأويل.

خاتمة الفصل التطبيقي:

من خلال ما سبق يتضح أن "عز الدين جلاوجي" لم يكتف بنقل مسرح الطفل من دائرة الوعظ إلى دائرة الفن فحسب، بل أغدق عليه تقنيات حداثية (كسر الزمن الخطي، الأنسنة، السخرية، الصراع النفسي، النقد السياسي، البداية المتفجرة...) مع الحفاظ على البساطة التشويقية التي تجذب الطفل.

هذا التجريب لم يكن عشوائيا بل خاضعا لرؤية فنية وتربوية متكاملة، تجعل من مسرح الطفل مختبرا للحياة قبل أن يكون مختبرا للمعرفة.

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الكلب والملك، ص 203.


الخاتمة

الخاتمة:

وفي ختام الدراسة توصلنا إلى مجموعة من النتائج نرصدها كما يلي:

- تعتبر مسرحيات "عز الدين جلاوجي" الأربعون الموجة للأطفال إضافة جديدة بالاهتمام، وقيمة معرفية خاصة بشريحة الطفل، وهي تجربة فريدة من نوعها في الجزائر.
- "عز الدين جلاوجي" في كتابه أربعون مسرحية للأطفال جاء حاملا لقيم وأهداف تربوية وتعليمية وتثقيفية وأخرى دينية قصد تنمية قدرات الطفل العقلية والجمالية وتكوينه ذاتيا.
- عند تأليف "عز الدين جلاوجي" لهذه المسرحيات للطفل كان ساعيا إلى غرس القيم المثلى فيه، وابتعد بدوره عن أسلوب الوعظ والارشاد والنصح الذي يفر منه الطفل، بالمقابل اعتمد القالب الفني الممتع والترفيهي في معظم الأحيان.
- التجريب كضرورة فنية لا مجرد تقنية: أثبتت الدراسة أن التجريب عند "جلاوجي" ليس تزيينا شكليا أو مجرد خرق للسائد، بل هو فلسفة إبداعية متكاملة تنبثق من رؤية عميقة لمسرح الطفل، تعتبره فضاء للتفكير وليس للإملاء.
- التجريب في الفكرة (مغامرة أخلاقية): تجاوز "جلاوجي" في معالجة الأفكار (كالإيثار، الصدق، البطولة) الأسلوب المباشر والوعظي، معتمدا على التشويق والمفارقة والسخرية كما في (البطولة النادرة وسمكة أفريل)، مما جعل الدرس التربوي يصل إلى الطفل عبر المتعة والاكتشاف الذاتي.
- التجريب في الزمان والمكان (كسر الخطية): استخدم "جلاوجي" تقنيات حداثية ك "الاسترجاع" و "الاستباق" و "الوقفة" (المفارقات الزمنية) لبناء عوالم درامية غير خطية، كما حول المكان من مجرد خلفية فيزيائية إلى فضاء درامي صراعي يعكس صراعات وجودية، كما ظهر جليا في نص "القبرتان والريح".
- التجريب في الشخصية (تنوع وتحرر): حرر "جلاوجي" الشخصية من نمطية البطل المثالي أو الشرير التقليدي، فنوع بين الشخصية البشرية الغنية بالتناقضات (دختنوس، طفيل)، والحيوانية الحاملة لأبعاد سياسية واجتماعية ناقدة (الليث والحمار)، وغير الحية عبر "الأنسنة" التي جسدها في مسرحية "الهمزة"، مما أضفى بعد دراميا جديدا على اللغة وقواعدها..

- التجريب في البناء الفني (الدراما المكثفة): اعتمد "جلاوجي" بدايات "متفجرة" تضع المتلقي في قلب الصراع منذ اللحظة الأولى، وعقدا نفسية وقانونية تختبر القيم الإنسانية، وحلا لا يأتي كمصادفة خارجية، بل ينبثق من جوهر الشخصية ومنطقها الأخلاقي، كما في مسرحية "الأم الحقيقية".
- نجاح التجريب في خدمة الهدف التربوي: لم يلغ "جلاوجي" الوظيفة التربوية والتعليمية لمسرح الطفل، بل طور آلياتها، فجعل من النص المسرحي وسيلة لإيقاظ الوعي النقدي (مسرحية المتطفل)، والتحذير من مغبة الاستبداد (الليث والحمار)، وغرس حب اللغة العربية من خلال المتعة(الهمزة)..

في الختام يمكن القول إن "عز الدين جلاوجي" استطاع بمغامرته التجريبية أن يحدث نقلة نوعية في مسرح الطفل الجزائري والعربي، رافعا شعار" المتعة للتأثير، وليس المتعة للإلهاء".

الملحق

السيرة الذاتية لعز الدين جلاوجي:



المعلومات الشخصية:

الاسم الكامل: عز الدين جلاوجي

مكان الولادة وتاريخها: مدينة سطيف بالجزائر في 24 فبراير عام 1962

الجنسية: جزائري

السيرة الحياتية:

بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات عبر الصحف الوطنية والعربية. له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي فهو: عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني، وعضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم، وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2000-2003). مؤسس ومشرف ومشارك في عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية وطنيًا وعربيًا. زار الكثير من الدول العربية وقام بنشاطات ثقافية وإبداعية بها. أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد والقنوات التلفزيونية والإذاعية الوطنية والعربية. قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية والعربية، ودُرس أدبه في العديد من الكتب النقدية، وقدمت عنه العشرات من رسائل الماجستير والدكتوراة. عرفت بعض مسرحياته

طريقها إلى الخشبة ومنها: (البحث عن الشمس)، و(ملحمة أم الشهداء)، و(سالم والشيطان)، و(صابرة)، و(غنائية أولاد عامر)، و(قلعة الكرامة).

النتاج الروائي:

- "الفراشات والغيلان"، 2000.
- "سرادق الحلم والفجيعة"، 2000.
- "راس المحنة 1+1=0"، 2001.
- "الرماد الذي غسل الماء"، 2005.
- "الأعمال الروائية غير الكاملة"، 2009.
- "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، 2011.
- "العشق المقدس"، 2014.
- "حائط المبكى"، 2016.
- "الحب ليلاً في حضرة الأعور الدجال"، 2017.
- "عناق الأفاعي"، 2022.
- "هاء وأسفار عشتار"، 2022

الإنتاجات الأخرى:

- "لمن تهتف الحناجر؟" (مجموعة قصصية)، 1994.
- "صهيل الحيرة" (مجموعة قصصية)، 1997.
- "رحلة البنات إلى النار"، 2009.
- "عقد الجمان" (قصص للأطفال)، لم تذكر سنة النشر.
- "السلسلة الذهبية" (قصص للأطفال)، لم تذكر سنة النشر.

نقد ودراسات عن الروائي:

- "النص المسرحي في الأدب الجزائري"، دار المنتهى، جمهورية الجزائر، 198 صفحة.
- "هكذا تكلم عرسان (شطحات في عرس عازف الناي)"، اتحاد الكتاب العرب، 2003.
- "الأمثال الشعبية الجزائرية"، دار الثقافة، 1999.

- "المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر"، دار التنوير، الجزائر، 2012.
- "زهور ونيسي: دراسات نقدية في أدبها"، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007.
- "تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية".
- "أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية".
- "سلطان النص: دراسات في روايات"، دار المعرفة، 2009.
- "قبسات سردية: قراءة في المشهد السردي".
- "الرواية والمسرح: الالتقاء والافتراق... المسرحة والتكيف"، تأليف أسماء يحيى الطاهر، وزبيدة بوغواص، وعز الدين جلاوجي، وعواد علي، ومنصور عمايرة، دار كتارا للنشر، الدوحة، 2018.
- "قبسات مسرحية: قراءة في المشهد المسرحي".
- "قبسات شعرية: قراءة في المشهد الشعري".
- "لقطة مقربة: السينما الإيرانية ماضياً –حاضراً– مستقبلاً"، اتحاد الكتاب العرب، 2003.
- "النقد الموضوعاتي: في نماذج تطبيقية".
- "السيناريوهات: الجثة الهاربة".
- "حميمين الفايق".
- "قطاف دانية".

معلومات أخرى (جوائز، ندوات، استضافات.. إلخ):

- جائزة جامعة قسنطينة، 1994.
- جائزة مليانة في القصة والمسرح، 1994.
- جائزة المسيلة، 1994.
- جائزة مليانة لأدب الطفل.
- جائزة وزارة الثقافة بالجزائر، 1997 و1999.
- المشاركة في ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر، 2000.
- المشاركة في ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب بتونس، جانفي 2003.

- المشاركة في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب، ديسمبر 2003.
- المشاركة في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة، 2007.
- المشاركة في ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب، 2007.
- جائزة كتارا للرواية العربية، 2022.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1. عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال، نصوص مسرحية، موفم للنشر، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر ،2008.

المعاجم والقواميس:

2. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، مصر، دار المعارف، (د. ط)، 1985.

3. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1، طهران، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر.

4. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت لبنان، ط 3، 2004.

5. باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال فحضار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2015.

6. جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار التعليم للملايين، بيروت، لبنان، ط 8، 2001.

7. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة (س. ر. ح)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 2003.

8. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب، لبنان، بيروت، ط 1، 1985.

9. ماري الياس وحنان القصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي، إنجليزي، فرنسي) لبنان، مكتبة لبنان، ناشرون، ط 1، 1997.

10. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط 2، 1984.

11. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط 1، 2002.

12. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان، ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجان 1، 1990.

13. وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن (د. ط)، 2003.

المراجع العربية:

14. أحسن ثيلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دار الساحل، الجزائر، (د. ط)، (د. ت).

15. أحمد بيوض، المسرح الجزائري النشأة والتطور،(1926_1989) منشورات المطبعة الجاحظية، الجزائر،1989.

16. أحمد حمد النعيمي، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.

17. أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 2000م.

18. إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ط 1، 2009.

19. إدوارد الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة (د. ط).

20. إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، 1430هـ/2009م.

21. أمال كزيز، الممارسات الثقافية في التربية والتعليم، الجزائر، مركز الكتاب الأكاديمي، (د. ط)،2019.

22. جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل، النظرية والتطبيق، الطبعة الأولى، 2003.

23. جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط 2، 2006م.

24. جميل حمداوي، المسرح المدرسي بالمغرب والتاريخ والبيليوغرافيا،15/10/2007.

25. جميل حمداوي، المسرح المدرسي، تطوان، المملكة المغربية، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور، ط 2 ،2020.

26. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990.

27. حسين سليم حجازي: خيال الظل وأصول المسرح العربي، تقديم سعد الله ونوس، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1994م.

28. ربحي مصطفى عليان: أدب الأطفال: عمان دار الصفاء، ط 1، 2014.

29. الربيعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مراد، (د. ط)، 2009.

30. زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، ط 1، القاهرة، 2007.

31. سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل على نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1985.

32. سميرة قشوة، مسرح الطفل الحديث، ط1، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2006.

33. شريط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د. ط)، 2009.

34. شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية،1997.

35. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2005.

36. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والانتاج الاعلامي، ط 1، 2005.

37. طارق جمال الدين عطية ومحمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل مؤسسة حورس الدولية الاسكندرية،2004.

38. طارق حصري، استلهام التراث في مسرح الطفل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، 2006.

39. عادل النادي، مدخل إلى كتابة الدراما، مؤسسة كريم بن عبد الله، 1987.

40. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)،1998.

41. عبد القادر قط، فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط 1، 1988.

42. عبد القادر قط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1987.

43. عبد الكريم بن عبد الله، مدخل إلى فن الدراما، مؤسسة، تونس، ط 1، 1987.

44. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، الجزائر (د. ط)،2009.

45. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

46. عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

47. عبد المنعم الميلادي، الشخصية وسيماتها، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006.

48. عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978.

49. عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعبية في الأدب العربي المعاصر، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، ط 1، 2000.

50. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، طبع مطبوعة هومة، الجزائر، ط 1، 2000.

51. علي باكثير، فن المسرحية من خلال تجربتي الشخصية، مكتبة مصر، (د. ط)، مصر (د. ت).

52. علي حفياد، نظرة حول المسرح الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د. ط)، (د. ت).

53. عواطف إبراهيم وهدى قناوي: الطفل العربي والمسرح، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1984

54. عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى، الجزائر، 2006م.

55. فاطمة الزهراء بن عيسى: مقدمة في مسرح العرائس، عالم تنشيط الشباب، (سلسلة كتب تصدرها الرابطة الوطنية)، دار الشريفة، ط 1، الجزائر،1998.

56. فهيم مصطفى، المنهج التربوي لثقافة الطفل المسلم في مرحلة التعليم الأساسي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 2003م.

57. فوزي عيسى: أدب الطفل (الشعر، مسرح الطفل، القصة)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، الاسكندرية،2007.

58. كمال الدين حسين: المسرح التعليمي (المصطلح والتطبيق)، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، القاهرة، 2005.

59. كمال الدين حسين، أدب الأطفال، (المفاهيم، الأشكال، التطبيق)، دار العالم العربي، القاهرة، ط 1، 2009م.

60. لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هليلات، الدراما والمسرح في التعليم _النظرية والتطبيق _ دار الراية للنشر، عمان، ط 1، 2008.

61. لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هليلات، الدراما والمسرح في التعليم.

62. مالك إبراهيم، كتاب الأمة نحو مشروع مجلة رائدة الأطفال، سلسلة دورية تصدر عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، (ع 59)، 1997.

63. محمد حسين بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 2، 1996.

64. محمود حسن اسماعيل: المرجع في أدب الطفل، دار الفكر العربي، ط 1، القاهرة، 2004.

65. منى مصيلحي حامد حبرك، توظيف التراث في نصوص مسرح الطفل، دراسة تحليلية لنماذج مختارة.

66. نبيل عبد الهادي وآخرون: الفن الموسيقي والدراما في تربية الطفل، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 2001.

67. نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، الطبعة الرابعة.

68. نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2009.

المراجع المترجمة:

69. أرسطو: فن الشعر، تر: شكري محمد عياد، دار الكتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ،1967.

70. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003.

71. فابريتسيو كاسانيللي، المسرح مع الأطفال، ترجمة: أحمد سعد المغربي، دار الفكر العربي.

المجلات والدوريات:

72. أحمد على كنعان: أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، المجلد 27، العدد الأول والثاني، 2011، مجلة جامعة دمشق.

73. مجلة العلوم الإنسانية: فعاليات ملتقى أدب الطفل، عدد خاص، منشورات المركز الجامعي بسوق أهراس، الجزائر، 2003.

74. نجلاء العيفة، التجريب، المصطلح والمفهوم، مجلة المداد جامعة العربي التبسي، تبسة الجزائر، تاريخ النشر 31/12/2020.

رسائل التخرج:

75. زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الجزائري المعاصر، بحث دكتوراه العلو في الأدب الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، (2009_2010).

76. عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر، عز الدين جلاوجي، أنموذجا، رسالة لنيل شهادة ماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، (2011-2012).

77. هناء ريزوق زغلاش، النص المسرحي للأطفال في الجزائر، دراسة في البناء الفكري والتربوي لمسرحيات عز الدين جلاوجي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب عربي، اشراف صالح لمباركية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة،2012.

78. فاطمة شكشاك، مذكرة ماجستير (التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر)، جامعة باتنة، (2008-2009).

المواقع الإلكترونية:

79. نعيمة السعدية: مسرح في غياب.. طفل في اضطراب – أفكار حراك، موقع الأوراس2020/08/20 ، 09:00 :https://elauresnews.com ،.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة.....أ-د

مدخل:

مدخل عام للمسرح في الجزائر

1- مفهوم المسرح لغة واصطلاحا 07

2- نشأة المسرح في الجزائر..... 08

3- مراحل تطور المسرح في الجزائر 10

4- عوامل ظهور فن المسرح في الجزائر..... 14

5- أهم أعلام المسرح في الجزائر..... 14

الفصل الأول

مسرح الطفل في الجزائر

تمهيد 19

المبحث الأول: مسرح الطفل في الجزائر 19

1- مفهوم مسرح الطفل..... 21

2- نشأة مسرح الطفل..... 21

3- أشكال مسرح الطفل وخصائصه..... 23

4- أهداف مسرح الطفل 28

5- أهمية مسرح الطفل..... 31

6- خصائص الخطاب المسرحي للأطفال..... 32

المبحث الثاني: المسرح المدرسي في الجزائر 35

1- تعريف المسرح المدرسي 35

2- الفرق بين المسرح المدرسي ومسرح الطفل 36

3- غايات المسرح المدرسي..... 37

4- خصائص المسرح المدرسي..... 39

الفصل الثاني

التجريب وآلياته في مسرح الطفل عند عز الدين جلاوجي

المبحث الأول: مفهوم التجريب 50

1- التجريب لغة واصطلاحا 50

2- مفهوم التجريب الروائي (المسرحي)..... 51

3- رواد التجريب في الجزائر..... 52

4- لماذا التجريب؟..... 53

المبحث الثاني: آليات التجريب في مسرح الطفل عند عز الدين جلاوجي 55

1- التجريب في الفكرة..... 56

2- التجريب على مستوى الزمان والمكان 63

3- التجريب في (الشخصية، التشخيص، الأنسنة) 73

4- التجريب في البناء الفني..... 118

الخاتمة 129

الملحق 132

قائمة المصادر والمراجع..... 137

فهرس المحتويات

الملخص

ملخص

تتناول هذه المذكرة موضوع "التجريب في مسرح الطفل عند عز الدين جلاوجي"، من خلال تحليل آليات التجريب في العناصر الدرامية لنماذج مختارة من مسرحياته. تهدف الدراسة إلى الكشف عن كيفية تجلي التجريب في الفكرة، الزمان والمكان، بناء الشخصية، والبناء الفني (البداية، العقدة، الذروة، الحل). اعتمدت الدراسة على المنهج البنيوي والوصفي والتاريخي، وخلصت إلى أن جلاوجي جدد في مسرح الطفل باستخدام تقنيات مثل الاسترجاع، الاستباق، المفارقة، السخرية، وتجسيد الكائنات غير البشرية، مما يطور وعي الطفل وينمي تفكيره النقدي.

الكلمات المفتاحية: التجريب، مسرح الطفل، عز الدين جلاوجي، الدراما، الشخصيات، البناء الفني.

Summary

This thesis examines "experimentation in children's theatre by Azzedine Djelaoudji," analyzing its mechanisms in dramatic elements through selected plays. It aims to reveal how experimentation manifests in idea, time and space, character construction, and artistic structure (beginning, complication, climax, resolution). Using structural, descriptive, and historical approaches, the study concludes that Djelaoudji innovated children's theatre through techniques such as flashback, foreshadowing, irony, satire, and personifying non-human beings, which develops children's awareness and critical thinking.

Keywords: Experimentation, children's theatre, Azzedine Djelaoudji, drama, characters, artistic structure.