خصوصية النص المسرحي الموجه للطفل

الباحث: جريو عبد القادر
جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

يعتمد كاتب النص المسرحي على خصوصيات فنية تختلف عن باقي خصوصيات الأجناس الأدبية الأخرى كالرّواية والشعر، فالمسرحية كتبت لتشاهد وتعرض لجمهور معين، وهنا يصبح النص مكونا أساسيا كغيره من مكوّنات العرض المسرحي الحيّ المتمثل في الإخراج، السينوغرافيا، والتمثيل والموسيقى.
وترتبط هذه العناصر ارتباطا وثيقا بالنص، لأنّه من المستحيل أن ننتج عملا فنيا متكاملا إذا كان النص هو الحلقة الضعيفة في السلسلة، فحتى"الإخراج في أفضل حالاته الفنية هو رؤية للنص أو تحقيق لإمكان من إمكاناته وتجلّ لروح من الأرواح الكثيرة التي يمكن أن تتلبسه "[1].
فالنص المبطّن يحمل في طياته عدّة رؤى إخراجية تختلف باختلاف حساسية كل مخرج، لذا على المؤلف أن يراعي في كتابته لأيّ نص مسرحي ما تتطلبه الخشبة وأن لا ينغلق على نفسه في عالم الكلمات فيتركها تتدفّق كالسيل العارم متجاهلا بذلك مقومات الشخصية الدرامية وطبيعة الحوار المسرحي المتّسم بالاختصار، فيغوص في فقرات غامضة ورموز لا يفهمها إلا هو وأفكارا مبعثرة فبمثل هذه النصوص يُختم العمل المسرحي بالفشل، حتى ولو سخّرنا له أحسن فريق فني.
ويتعلق هذا بخصوصية النص المسرحي عامة، فإذا أضفنا إلى ذلك خصوصية الجمهور الموجّه إليه العمل الفني، فهذا يعقّد الأمر على المؤلف، فإن كان المشاهد طفلا يجب مراعاة اهتماماته، وعلى الكاتب أن يكون على علم بهذا الجمهور الحسّاس وأن ينغمس في عالمه ويحاوره بما يفهم محاولا بذلك إقناعه وتحريك مشاعره وجعله طرفا في أحداث النص المسرحي، "فالطفل الذي يشاهد المسرحية ويسعد بمناظرها وينفعل مع أحداثها ويتأثر بحبكتها وبفكرتها ويكون طرفا فيها فإنّه سوف يتفهم تلك الأحداث والشخصيات وتثبت في ذاكرته أفضل من قراءته لها أو سماعه عنها عشرات المرات لأن السماع أو القراءة شيء والمعايشة شيء آخر"[2]، ومن هنا نخلص إلى أنّ الكتابة المسرحية الموجهة للطفل لها قوانينها من حيث البنية الدرامية التي لا تختلف عن مسرحيات الكبار من حيث مكونات البناء الدرامي بل من حيث الخصوصية.

أولا: الفكرة:

إن أول ما يؤرق المبدع ويدفعه إلى كتابة أي نص، فكرة تسكنه ولا تفارقه حتى تتجسّد في عمل درامي وقد نجد عدّة تعاريف لمصطلح الفكرة التي عرّفها **أرسطو** على أنّها "القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة"[3]، ومنهم من يفسرها على أنّها "كلمة مشروع أو موضوع أو بحث أو أطروحة أو فكرة جذرية أو فكرة أساسية"[4].
فالفكرة هي الأساس الذي يقوم عليه النص المسرحي ومنها تخلق الشخصيات والأحداث التي تكون في خدمة الفكرة العامة للمسرحية لأن "أي نص لا يخلو من الفكرة سواء شدّد المؤلف على عنصر من العناصر الدرامية دون سواها أم لا، فالمؤلف لن يهمل الفكرة أو يقلل من قيمتها ذلك أن كل العناصر الدرامية الأخرى تتغذى عليها

وتؤسس في ضوء فعاليتها في النص إجمالا والحوار بصفة خاصة"[5]، فعلى الكاتب أن يحرص على عدم تداخل العناصر الدرامية فيما بينها حتى لا يغيب المسار العام للفكرة الأساس، وهنا يحقق تسلسلا منطقيا للأحداث، معبرا بذلك عن جوانب فكرته وكل أوجهها من البداية حتى النهاية.

وقد ينتقل الكاتب من فكرة أساسية إلى أفكار ثانوية يفرضها حوار الشخصيات، وتقدم الأحداث لكن دون المساس بمصداقية الفكرة الأولى فهنا تدخل براعة الكاتب في نسج أفكار ثانوية هدفها الزيادة من أثر ووقع الفكرة العامة على نفسية المتلقي، لأنّ "الفكرة في النص تحتّم خلق حوار مسرحي معين يكون ملائما للفكرة من ناحية وللشخصيات والأحداث والأماكن وزمن وقوع الأفعال من ناحية أخرى، ذلك لأن الفكرة تتغذى هي الأخرى على مجموعة من الأفكار يكشفها حوار الشخصيات في مراعاتها وتأسيسها علاقات جديدة ووضعيات تتلاءم مع تطور الحدث وصولا إلى الفكرة الأساسية للنص، وتولد إحساسا معينا مترابطا وجوا نفسيا عاما أو انطباعا متكاملا كاملا موحدا"[6].

بناء على هذا نجد أن طبيعة الفكرة هي التي تفرض على الكاتب طبيعة الشخصيات في أفعالها وردود أفعالها التي تخدم جوهر العمل المسرحي فحتى وإن زاد عدد الأفكار الجزئية فيجب عليها أن تصبّ كلها في مجرى واتجاه الفكرة العامة.

ومما لا شك فيه أن كلّ هذه النقاط الواجب على الكاتب مراعاتها للحفاظ على وضوح فكرته، فعليه أن يحرص عليها أكثر إذا توجه إلى جمهور الأطفال الذي له ميزته ومستواه الفكري واللغوي، كما يجب أن تكون الفكرة التي ينطلق منها النص المسرحي قريبة من عالمه ملائمة له و"فكرة العمل المسرحي لا يجب أن تتجاوز المستوى الفكري للمتلقي وما إذا كان الجمهور المتلقي قادرا على استيعاب واستساغة الخطاب المسرحي واللّغة الدرامية على اختلاف المستوى الدرامي الذي يتميز به كل فرد من هذا الجمهور ولذلك فإنّ الفكرة تختار وتنتقي حسب سن المتفرج، علما أن الطفل له حاجاته وانشغالاته الخاصة بالإضافة إلى طريقة إدراكه للأمور التي توائم نموه لذلك قال روسو: "الطفل ليس راشدا صغيرا"[7].

من المشين أن نتخيل عالم الطفولة بمنطق الكبار، فهذا العالم لا مصداقية له، ذلك لأنّ الطفل له عالم مستقل بذاته إذا أردنا الولوج إليه لابد من تجربة خاصة وطويلة في هذا المجال حتى يتسنى لنا اختيار أفكار نتقرب بها من عالم الطفل للوصول إلى عواطفه ومشاعره، ذلك "أن قصص الأطفال ليست تبسيطا أو مسخا لقصص الكبار، إنها فن قائم بذاته، إن عالم الطفولة قائم بذاته له قوانينه الخاصة التي تحكم العلاقة بين الطفل والقائمين من حوله والأشياء المحيطة به وله طريقته في تصور الأمور، وحدوده في التصديق والتكذيب وقدراته في التخيل، إنه عالم خاص ولهذا يحتاج إلى دراية خاصة وخبرة طويلة بالطفولة عند الكتابة للطفل"[8] .

فغالبا ما يتّجه الكتاب لمسرح الطفل إلى معالجة أفكار بليدة ومهضومة يغلب عليها الوعي المباشر والإرشاد الممل، وهذا ما يؤدي حتما إلى فشل العمل لأنّ الطفل إذا قصد المسرح فإن غايته المتعة واللذّة في اكتشاف شخصيات جديدة وقلّما يتفاعل الطفل مع المسرحيات التي تميل إلى الطرح المباشر لفكرة بسيطة الغرض منها التوّعية والتربية فقط، "فالقصة الجميلة هي التي بها عدة معاني على مستويات مختلفة، وحده الطفل الذي يمكن له أن يحدد المعنى الذي يفيده في الحين عندما يكبر يكتشف مستويات أخرى في نفس القصة لم يكن يتسنى له فهمها من قبل، فيدرك أن قدرته على الاستيعاب تطوّرت ونضجت، فيحس أن نفس القصة تتجدد"[9]، وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا تفادينا تفسير كل جوانب الفكرة بطريقة تعليمية، الشيء الذي يجعل الطفل يكتشف بنفسه المعنى الخفي للقصة.

وقد بين **محمد السيد حلاوة** بعض الشروط الذي يجب أن تتوفر في الفكرة الخاصة بالنص الموجه للطفل نذكر منها:

– أن تكون ذات قيمة مفيدة.

– أن تكون مناسبة لمدارك الأطفال، مرتبطة بحياتهم وعواطفهم.

– أن تخلو من المثالية الشديدة حتى لا تسبب صدمة للطفل إذا اكتشف التناقض في الواقع.

– أن تخلو من تجميل الشر وموضوعات العنف والقسوة[10].

بناء على هذا القول يتضح لنا أن الفكرة مرتبطة بمدارك الطفل حتى يستطيع استيعاب ما يقدم له، وينهي محمد السيد حلاوة عن اختيار الأفكار المتعلقة بالعنف والقسوة بالرغم من أن الدراسات النفسية أظهرت أن الطفل يجد لذّة في العدوان على أترابه ولذّة أخرى في التحطيم التي تطهره من عاطفة القسوة.

وإن كان دور الدراما في نظر أرسطو هو التطهير، فلماذا لا نطبق هذه النظرية أيضا في مسرح الطفل وأن نتطرق إلى أفكار العنف بطريقة تتماشى والحس الرهيف للطفل فيعيش أحداث المسرحية ويتطهر هو الآخر في النهاية.

ولا ينصح باستعمال الرمز والغموض في طرح الأفكار، فقد يجهد ذلك الطفل ويؤثر فيه، فينهمك في ترتيب الأفكار وإيضاحها ومحاولة فهمها وهذا يكون على حساب متعته بالعمل الفني"فمن البديهي أن الأطفال ليسوا كلا متجانسا فمنهم الأغنياء والفقراء والإنطوائيون والإنبساطيون وفيهم شديد الذكاء والمتوسط والضعيف، ومن هنا تنطلق عملية معقدة أخرى تتمثل في كيفية تجاوز الكاتب في نصه لهذه الظروف والاستجابة لها في آن واحد بحيث يستطيع كل طفل في أية مرحلة أن يتلقاها دون أن يجد فيها ابتعادا عن عالمه الخاص وخصائصه الفردية "[11] فالأعمال الناجحة هي تلك التي يوفق فيها الكاتب في اقتناء أفكار تؤثر في الأطفال على اختلاف مستوياتهم الإدراكية والاجتماعية مراعيا في ذلك خصائص كل مرحلة عمرية، لأنّه لا بدّ وأن توجد نقاط يتفق فيها كل الأطفال فتشبع رغبتهم ولذتهم وتعبر عن أحلامهم برغم من تفاوت سنهم، فإن كانت الفكرة صائبة وساهمت باقي العناصر الفنية في تحديد ملامحها وكيانها المميز المؤثر، أكيد أنها ستلقى رواجا في أوساط الأطفال على اختلافهم بل وفي نفوس الراشدين لأنها تمسّ الطفل الموجود بداخلهم.

ثانيا: الموضوع:

من الصعب أن يختار الكاتب موضوعا مناسبا لمدارك الطفل العقلية وفي الوقت نفسه يشبع لذته في المتّعة، واختيار الموضوع يجب أيضا أن يتجاوز قدرات المؤلف، وكما يقول هوراس في كتابه "فن الشعر": "إذا شئت أن تكون كاتبا يجب أن تختار موضوعا يلائم قدرتك، تأمل جيدا ما أنت قادر عليه وما هو فوق طاقتك والرجل الذي يختار موضوعا يلائم قدرته لن تخذله الكلمات وستكون واضحة ومنظمة "[12].

وقد يسهل على الكاتب الاختيار السليم للموضوع انتقاء كلماته وترتيب أفكاره فهو ملم بكل جوانب هذا الموضوع ودارس له، وعادة ما ينتقي المؤلفون مواضيعهم من تجارب شخصية لكن التجربة الشخصية لا تكفي وحدها في حسن صياغة الموضوع واختيار شخصيات مناسبة تتطور في نفس السياق لأنّ الموضوع الحسن الصنع والصياغة يقدم إطارا ثابتا من التلميح لعلاقة الشخصيات بعضها ببعض وتاريخها السابق بالإضافة إلى عرض الفكرة الرئيسية للمسرحية، ويمد المتفرج بمختلف الرموز والتلميحات التي تزيد من انتباهه وخبرته في فك الرموز لكنّه مع ذلك أشد حذرا في تقبل المعنى الظاهري لما يقال له ويعرض أمامه[13].

وهناك بعض القيود والضوابط التي تحدّد حركة الكاتب في انتقاء المواضيع وهي قيود متعلقة بالضوابط الأخلاقية والدينية التي تختلف من مجتمع إلى آخر لأن "المنطق يقول بأنّ الكاتب المسرحي له مطلق الحرية في اختيار موضوع ومعالجته معالجة مسرحية لكننا يجب أن نتذكر أن هناك من الناحية العلمية قيودا أخلاقية وجمالية تخضع لها الموضوعات التي تصلح للمعالجة المسرحية والقيود الأخلاقية أقل أثرا من القيود التاريخية يجب أن يحسب لها حسابها من الوجهة التاريخية "[14]

فلا يجوز للكاتب أن يطرح موضوعا قد يبدو غريبا على المتلقي أو يمسّه في معتقداته ومقدساته، فهو مطالب بانتقاء موضوعات مسموح بها تحوي ما يوقظ اهتمام المتفرج ويشدّ انتباهه من خلال التوقّع وعوامل التشويق كما أن الموضوع المتماسك يوحي بترابط المضمون والذوق الجمالي للمتلقي خاصة إذا توفر شرط الوضوح في البناء، وجاء الشكل والمضمون يسيران جنبا إلى جنب في المسرحية من البداية إلى النهاية.

وقد يتجرأ الكاتب في تكسير بعض القيود في انتقاء المواضيع المثيرة للجدل دون أن يلقى نفورا من عند الجمهور، ويتحقق هذا إذا اعتمد الكاتب في صياغة مسرحيته على التلميح الذي هو أبلغ من التصريح وبأسلوب سلس وبكلمات صادقة تثير مشاعر وأحاسيس المتفرّج، كما أن هناك بعض المواضيع التي لا تصلح وخصوصية المسرح فيمكن أن تعالج بواسطة فنون أخرى كالقصة أو الرّواية أو عن طريق سيناريوهات أفلام "ومما لا جدال فيه أن هناك بعض الموضوعات التي تصلح للشكل القصصي أكثر مما تصلح للشكل المسرحي"[15].

ومنه نخلص إلى أن اختيار الموضوع ليس بالأمر الهيّن، والموضوع في مسرح الطفل يلزم الكاتب بأن يكون على دراية بعالم الطفولة وما يؤثر فيها وقد يستهّل بعض المؤلفين هذا الأمر ويستخفون القدرات الإبداعية لدى الطفل وأذواقه الجمالية فيميلون إلى مواضيع مبسطة إلى درجة السذاجة، وقد يعتقد البعض أن المسرح هو الطريقة المثلى لتعليم الطفل وتربيته فعلينا اختيار مواضيع تتماشى مع هذا المنطق تقول **وينفرد وارد** وهي إحدى الكتاب ذوي الاختصاص في المسرح: "أعتقد أن مسرح الأطفال من أعظم الاختراعات في القرن العشرين وأن قيمته التعليمية الكبيرة لا تبدو واضحة أو مفهومة في الوقت الحاضر، سوف تتجلى قريبا، إنه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع إلى سلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في البيت بطريقة مملة"[16].

وقد نقلّل من قيمة مسرح الأطفال إذا اعتبرناه وسيلة تربوية فقط، فإذا كانت وسائل التربية ومواضيعها مرهقة فكيف يمكن أن يتبناها المسرح بل على المدارس أن تغيّر في طريقة تقديمها لبرامجها التربوية ويمكن للمؤطرين والمعلمين أن يستلهموا من المسرح ما يشاؤون لكن العكس قد يؤثر على مصداقية المسرح في كونه فضاء للحلم والمتعة وترقية الذوق الجمالي للطفل "فالطفل إذا اكتسب القدرة على تذوق عرض جمالي، يقلّل هذا من ميوله للبحث عن تحقيق المتعة عن طريق العنف وعن طريق باقي الوسائل النابعة من غرائزه المنبوذة"[17]،كما يحبذ اختيار المواضيع التي تساهم في إزالة الغموض المحيط بواقع الطفل، فتعطيه تصورا عن المخاطر التي قد تواجهه. وعليه فإنّ "مسرح الطفل عليه أن يساعد الطفل كي يجد ملامح العالم الذي يعيش فيه وفي الوقت نفسه يتعرف على العالم الذي سيكتشفه فيما بعد ومن خلال ما يشاهده على المسرح يكوّن المتلقي الصغير لنفسه تصورا حقيقيا للواقع ويتعلم ويتحفز للدفاع عن نفسه وهذا خلال معرفته للعالم الذي ينتظره"[18]

وليس بالضرورة أن يكون الموضوع واقعيا قريبا من حياة الطفل العادية بل يمكن أن يكون من نسج الخيال، يوظف فيه الكاتب شخصيات وهمية قد تكون لها مرجعية ثقافية حتى ولو كانت مثيرة للخوف، فمن منّا لم يتفاعل مع حكايات الجدّات عن الغولة ولونجة بخاصة إذا انقطع التيّار الكهربائي، وزيّنت الغرفة بإضاءة الشموع وهذا الجو يخلق قابلية أفضل للسمع فنعيش أحداث القصة بكل ما فيها من مواقف الحزن والرعب دون التفكير في

تفاصيل الموضوع أو إيديولوجيته أو تأثيره التربوي في نفوسنا بل غالبا ما كنا نتمتع بأحداث القصة وفقط وقد ننام في وسط الأحداث.

يركّز **محمد حسن عبد الله** على المراحل العمرية التي تفرض على الكاتب اختيار الموضوع المناسب لكل سن وأنّه يجب أن تكون الصرامة في عدم السماح للطفل في السادسة الدخول للمسرح لمشاهدة عرض يفوق مستواه الإدراكي "ويرى بعض الباحثين أن تحسم مشاهدات الأطفال بصرامة حتى لا يؤدي المسرح إلى عكس ما نترقب من ثمراته النافعة، فيجب أن تعلّق على مدخل المسرح لافتة تقول مثلا [مسرحية الليلة للأطفال فوق الثامنة حتى لا يسمح لغيرهم بالدخول] ويقترح هذا البعض تقسيما مقاربا للمراحل في ثلاث مستويات، المستوى الأول: للأولاد والبنات من السادسة إلى الثامنة والمستوى الثاني من التاسعة إلى ثانية عشر والمستوى الثالث لمن تجاوز الثانية عشر"[19].

لكن الأكيد أنّ جميع هذه المراحل العمرية تشترك في أمر واحد هو البحث عن تحقيق اللذّة سواء كان عن طريق اللعب أو مشاهدة عرض مسرحي أو الاستماع إلى القصة، والموضوع الذي يسمح بتحقيق هذه اللذّة ويخلق صراعا يوهم الطفل بأنّه طرف فيه فيندمج مع أحداثه بمشاعره وعواطفه وتجربته الحياتية والضرر في أن يصاب الطفل في آخر العمر بنكسة أو خيبة أمل، فلا يجب أن يغلب الشر على الخير وأن يموت البطل فتموت أحلام الطفل معه. وعليه على الكاتب أن يدقّق في اختيار موضوعه ومعالجته على أسس معرفية وعلميّة بعيدة عن الارتجال حتى يساهم في خلق المتعة دون الإخلال بتوازن وسلامة الطفل.

ثالثا: الحبكة:

ترتبط الحبكة بالحدث الدرامي الذي لابدّ أن يتطور ويتقدم حتى يخلق سلسلة من الأحداث، وهذا يعني أنّ "حبكة القصة هي سلسلة من الحوادث الصغيرة الممتدّة في الزمان المترابطة حسب قانون السببية تعني أن كل حادثة تجرى نتساءل بعدها: وماذا حدث بعد ذلك؟ ولماذا حدث؟ فيكون ما يجري بعدها هو النتيجة المحتملة والمقبولة لما حدث من قبل"[20]، وهذا يعني أنّه على الكاتب أن يطرح عدّة أسئلة والإجابة عليها تخلق تسلسل منطقي لمجريات مسرحيته ولكن قبل أن يبدأ المؤلف نسج قصته عليه أن يجد أولا رأس الخيط أي من أين يبدأ ومتى تتأزم الأمور وكيف ومتى نصل إلى النهاية.

وعلى هذا الأساس تعرّف الحبكة على أنّها "سلسلة الحوادث التي تجري في المسرحية مع ارتباطها بروابط وثيقة تجعلها تبدو وكأنّها حدث واحد والحبكة هي سياق الأحداث والأعمال وترابطها لتؤدي إلى خاتمة، وقد ركّز على تصادم الأهواء والمشاعر أو على أحداث خارجية "[21].

ويرى أرسطو أنّ البناء الدرامي يجب أن يكون له بداية، وسط ونهاية، ويكفي أن نذكر أنّ "النقد الحديث قد أعاد إلى استكشاف أرسطو الكثير من كيانه وأصالته وبذلك زاده وضوحا فنحن اليوم نطلق اسم الموقف على مرحلة البداية والتعقيد على مرحلة الوسط ولحظة التنوير على النهاية هذا هو النمط الدرامي لمفهومه الحديث بسيط وواضح"[22].

ونجد **أحمد نجيب** يقسم بناء القصة إلى المراحل نفسها (مقدمة، عقدة وحل)؛ "المقدمة التي نجد فيها تمهيدا قصيرا للفكرة وفيها نعرف الحقائق اللازمة لفهم ما سيأتي فيما بعد، أي أنّها بمثابة المدخل الذي تتابع بعده الحوادث ينمو فيها الصراع مع نمو الحركة في القصة حتى نصل إلى أقوى الحوادث إثارة، تلك التي تتمثل عادة في أشد المواقف تعقيدا في عملية البناء، ثم تبدأ في تكشفها وتتبدد السحب وتزال العراقيل ويصل الكاتب إلى النهاية المرسومة"[23]،

والكاتب المبدع هو الذي يحسن اختيار بدايته وهي النقطة التي لا يسبقها أي شيء وأن يصل الذروة بتسلسل منطقي ومشوق تتأزم فيه الأحداث وتتعقّد فيها الشخصيات وتتلقى فيها كلّ الأحداث إلى أن يصل بنا إلى النهاية الوحيدة لأنّه في نظر أرسطو كل مسرحية تحتمل نهاية واحدة.

والحبكة في مسرح الأطفال بسيطة بعيدة التفريع والاستطراد إلى حوادث جانبية ترهق الطفل وتشتّت انتباهه بالحدث الرئيسي الذي يرتبط بالشخصية البطل، فلا يجب "أن تتضمن مسرحيات الأطفال عقدة ثانوية جوار العقدة الرئيسية وإلا اختلط الأمر على الأطفال وفقدوا القدرة على التمييز بين الحقيقتين، كذلك لا يجب أن يمضي مؤلف مسرحيات الأطفال مع أي حدث ثانوي حتى إذا كان مسليا أو مبهرا وذلك لكي لا يفقد المشاهدون تتبعهم لسير الحدث الرئيسي"[24].

ونجد خصوصية الحبكة في النصوص الموجهة للأطفال في بعض النقاط ذكرها **محمد السيد حلاوة** في كتابه "**الأدب القصصي للطفل** "والتي تتمثل فيما يلي:

- "الحادثة مجموعة وقائع صغيرة مترابطة
- يجب إتقان تسلسل الأحداث مع عدم الافتعال وذلك للوصول إلى العقدة ثم الحل.
- يجب أن تكون الحادثة ذات قيمة ومرتبطة ببقية الأحداث وبفكرة القصة.
- لا تشترط أن تكون الحوادث ضخمة.
- يفضل عدم الإكثار من الأحداث في قصة الطفل وذلك حتى يمكن التركيز على الحدث الرئيسي.
- يجب البعد عن الحوادث العنيفة والدموية"[25].

بناء على هذا القول نجد أنّ الحبكة في النص الموجه للطفل يجب أن لا تكون فيها الأحداث ضخمة لا تراعي المستوى الإدراكي للطفل وقد يتيه الكاتب في وسط أفكار كثيفة وأحداث جانبية قد تفقد مصداقية الحدث الرئيسي وقد يسبب ذلك تشتت تركيز الطفل في أحداث لا تخدم المسرحية وقد يشعر بالملل قبل الوصول إلى النهاية ويجب أن لا تكون العقدة في المسرحية الموجهة للأطفال غامضة صعبة الفهم كما لا يجوز استسهال ذكاء الطفل "والشرط الرئيسي للحبكة البساطة كي تكون الحكاية مفهومة والبساطة هنا لا تعني الاستسهال وعدم الإبداع، فمن الحماقة الاستخفاف بعقل الطفل المتفرج لأنه متفرج حاد الذكاء ويحب الإثارة"[26]

كما يجب أن يكون الحدث واضح المعنى يتوافق مع منطق الطفل الذي ينتبه إلى أدقّ التفاصيل التي يمكن للكبار أن لا يولوها أهمية، فمثلا في مسرحية "الأمانة"[27]ينسى "**كليبو**" قفة سيده المليئة بالطعام ويذهب ليلهو ويلعب وفي الوقت نفسه يمر الثعلب وابنه الذي يتضور جوعا فيتصادف مع قفة مليئة بكل ما تشتهيه نفسه فيأخذها ويذهب وعندما يرجع "**كليبو**" يرى أنّ القفة اختفت فيذهب مباشرة عند الثعلب ويستعيد قفته ويؤنبه بأنّه خان الأمانة.

وكان رد طفلة في السابعة من عمرها وهي ابنة ممثل بالمسرح الجهوي لمدينة سيدي بلعباس "**قادري محمد**" أنها تساءلت لماذا "**كليبو**" أنّب الثعلب واتّهمه بخيانة الأمانة مع أنّه وجدها في طريقه و لم يكن يعرف من صاحب تلك القفة، و لم يأتمنه عليها، وهذا يختلف مع المعنى الحقيقي للأمانة[28].

وهذا ما يؤكّد لنا أنّ الطفل منطقي وواقعي يجب أن نتعامل معه بصدق وإن حدث العكس يهدّم جسر التواصل بين الكاتب وجمهور الأطفال، وما يجب أن يركّز عليه الكاتب لمسرح الطفل الزمان والمكان، فضروري أن يعرف الطفل أين ومتى وقعت أحداث هذه المسرحية، وقد يشدّ انتباه الطفل المكان أكثر، بخاصة إذا كان غير مألوف وهذا ما نجده في قصص الخيال العلمي أو الأمكنة التي يحب الطفل أن يستكشفها مثل الغابة والأدغال التي تمثل موقع أحلامه أو مسرحية تدور أحداثها في سيرك بكل ما يحمله هذا المكان من إثارة ومتعة.

والمكان أوضح وأهم عند الطفل من الزمان "فالطفل في سنينه الأولى قد لا يكون لديه تفهم كامل واضح للزمان، وإن كان إدراكه للمكان قد يكون أوضح من الزمان، ولهذا نرى رواة قصص الأطفال يقولون: "كان يا مكان... وفي سالف العصر والأوان... ما يحلو الكلام إلا بذكر النبّي عليه الصلاة والسلام "وهو تعبير يعني الماضي دون تحديد دقيق لهوية ذلك الماضي"[29]، لذا نجد في غالب المسرحيات الزمان يقتصر على الليل أو النهار أو الماضي دون وصف دقيق للحقبة الزمنية التي جرت فيها أحداث المسرحية، والغوص في مثل هذه التفصيلات قد يرهق الطفل ويسبب له الملل والضجر.

رابعا: الصراع:

إنّ جوهر النص المسرحي وميزته الأساسية هو الصراع الذي يجسّد معاناة الشخصيات فيما بينها أو كفاح شخصية من أجل قضية نبيلة ضد قوى معاكسة قد تتمثل في الصراع مع الآلهة أو صراع مع شخصيات نقيضة للشخصية البطل، وقد يكون الصراع ساذجا وغير مؤثر إذا اقتصر فقط على الأضداد "إن الفكرة السائدة عن الصراع الدرامي إنّه صراع بين القوي والضعيف بين العملاق والقزم بين الجيّد والرديء، بين الأسود والأبيض باختصار بين الأضداد ولا يخفي أن هذا المفهوم للصراع الدرامي مفهوم ساذج فلو أنّ التناقض كان بمثل هذا القدر من التحديد والغلظة لما كان هناك مجال للصراع، إذ لا يلبث العملاق أن يتغلب على القزم"[30]. فإذا اعتمد الكاتب السهولة في تحديد طرفي الصراع وتنبّأ الجمهور لمن ستكون الغلبة في الأخير فهنا يفقد النص المسرحي نكهته في التشويق وخلق الإثارة والتفاعل مع أحداث المسرحية.

والصراع هو الذي يشدّ من عناصر النص ويتجسد في عدّة أنواع فهناك صراع البطل مع الآلهة أو الصراع مع القدر وهذا ما نجده في المسرحيات الإغريقية، والصراع بين شخصيات واقعية تختلف في مبادئ أو في طريقة النظر إلى الأشياء وقد يكون الصراع داخليا يقتصر على معاناة الشخص مع نفسه وهذا تتميز به طبيعة الإنسان الذي يعد أكثر الأشياء جدلا.

ويقسم **عقيل مهدي يوسف** أنواع الصراع على أسس أخرى فنجد:

1- "**الصراع الواثب:** ويعتمد على القفزات دون تمهيد أو مسوغ لهذه القفزات.

2- **الصراع الفجائي:** وهو الذي يقنع المتفرج في تبريره للكثير من الأحداث والأفعال ولكنه لا يقنعه عن كامل تطورات هذه الأحداث.

3- **الصراع السببي:** وهو أرقي أنواع الصراع إذ ينبع من أسباب موضوعية مقنعة ويفضي بالمتفرج أو القارئ إلى نتائج مقنعة تكون سببا في حدوث نتائج أخرى وهو ذو طبيعة متكافئة ومتوازنة ولها وزنها المحسوس في بنية النص فإن كانت بيئة النص تتعلق بفرد وشخصية واحدة مهيمنة، فإنّها تكشف عن آمال وطموحات هذه الشخصية ومخاوفها وقلقها واعوجاجها"[31] .

والصراع في النص المسرحي الموجه للطفل يجب أن يتم بأكبر قدر من الحرص والحذر فهو مختلف عن صراع مسرح الكبار لأنّه "يعتمد على الصراع المحسوس والحركة وعليها يقوم نصيب كبير من مسؤولية جذب انتباه الأطفال باستمرار"[32]، لذا يجب أن تكون عناصر الصراع بما يناسب الطفل ويدور في مجالات اهتماماته، وإذا أراد الكاتب إدخال نوع من الصراع الذهني بين مجموعة من الأفكار، فيجب أن يفعل هذا بحذر ووعي وذكاء، حتى لا يحوله إلى شيء ممل يفقد الكثير من القدرة على شدّ اهتمام الأطفال وجذب انتباههم المستمر، فإن لم يستطع أن يفعل هذا بطريقة ناجحة فمن الأفضل أن ينصرف عن هذا النوع من الصراع.

والحركة لها أهميتها الخاصة في مسرحية الأطفال وعليه يقوم نصيب كبير من مسؤولية جذب الانتباه باستمرار، وغني عن الذكر أنّ الحركة العضوية المجسّمة هي التي تستهوي الصغار بمشاركتهم مشاركة وجدانية بالسؤال والإجابة، أما الصراع العقلي الذي يمتع الكبار فكثير ما يكون مما لا يناسب الصغار، على أنّ الحركة الدرامية في محاولتها جذب انتباه الأطفال يجب أن لا تخرج عن إطار المألوف والمقبول، و"يعرض "جولد بورج" وجهة نظر أخرى في هذه المسالة معتبرا أنّ أهم الأخطاء التي تهدّد نجاح أي مسرحية موجهة للطفل هو غياب الصراع أو ضحالته لأنّ جوهر الدراما هو الصراع، وهناك اعتقاد شائع بأنّ المتفرجين يحتاجون إلى صراع ضحل، فالشرير لا يجب ألا يكون مفزعا جدا هكذا يقول البعض، وربما فضلوا ألا يكون هناك شرير أو بطل على الإطلاق. لقد رأيت أشرارا يبعثون على الضحك يهزمون أنفسهم بأنفسهم من فرط الحمق لأنّ البطل المبتسم في المسرحية كان غبيا إلى درجة يصعب عليه إيقاظ المتفرجين"[33].

وإذا مال الكاتب إلى السهولة والبساطة في خلق صراع بين طرفين لا يقويان على حمل عبء الصراع، وهذا يمس ويخل بمصداقية البطل هذا إن وجد، فيكون الصراع تافها وساذجا، فتأتي النتيجة في نهاية المسرحية خالية من أي تأثير في نفسية الطفل لأنّه كان على علم لما سيحدث في الأخير مسبقا.

والصراع الدرامي الذي يترك أثرا في نفس الطفل هو ذلك الذي ينجح في إثارة نوع من التعاطف والمشاركة الوجدانية بين المتفرج وشخصيات المسرحية فيوهمه بأنّ البطل غلب وانهزم ولكن سرعان ما ينقلب الأمر وينتصر أبطال العمل الدرامي في الأخير على قوى الشر والعدوان.

خامسا: الشخصية:

تختلف الشخصية المسرحية الإبداعية عن الشخصية الحقيقة في الحياة بوجودها غير المادي، الخيالي والوهمي وبمصيرها وبنائها المختلف وتمثل الوعاء الذي يكب فيه الكاتب أفكاره وأحاسيسه لتتجسد في شخصية درامية معقدة لها تاريخها وأسباب وجودها وصراعها، فالشخصية هي العامل المحرّك لتصاعد الأحداث.

والشخصية المسرحية المحكمة البناء هي تلك التي لا يجد فيها الممثل صعوبة لتقمصها وتكون مبنية على أسس منطقية يحترم فيها الكاتب قوانين الدراما ويثريها بإيضاح جوانبها الاجتماعية والإنسانية ويكشف عن مواضع ضعفها وسوادها الخفي، وإذا توفرت هذه المعالم في الشخصية لا يمكن إلا أن تكون مقنعة وقريبة من جمهور المشاهدين فيندمجون معها ويتعاطفون مع مواقف ضعفها، فالكاتب هو"أقرب ما يكون إلى شخصياته لأنّه يعرفها تمام المعرفة ويعرف مكامنها، ففي عملية التبسيط والتوضيح نشعر وكأننا نعرف شخصيات المسرحية أكثر من معرفتنا بالذين تربطنا بهم علاقة وثيقة في الحياة الواقعية"[34]، والكاتب هو أول ما يرى ملامح شخصياته ويبعث فيها من روحه فتظهر فيها لمسته الفنية، وإذا غلب على الشخصية المسرحية الخطابات وأثقلها بالإديولوجيا تصبح مجرد أبواق لفلسفة الكاتب.

وتتطور الشخصية المسرحية بتطور الأحداث لكن" الاعتقاد السائد بأنّ الشخصية في المسرحية لابدّ أن تتطور، بمعنى أنّها تكون في أول المسرحية شخصية طيبة، فإذا بها في آخر المسرحية شخصية شريرة أو العكس، وليس ما هو أكثر سذاجة من هذا التصور، وفي المسرحية المحددة بزمن معين هو عادة زمن قصير لا يمكن أن يصبح الشرير قديسا ولا الكاذب صادقا مهما كانت التجارب التي يمر بها ومهما كانت المآسي التي يواجهها"[35].

إنّ تحول الشخصية من وضع إلى وضع يجب أن يتماشى ومنطق المتلقي حفاظا على مصداقية العمل وأن يكون التحول ناتجا عن أسباب تفرضها أبعاد الشخصية المسرحية التي هي "نموذج للشخصية البشرية التي لا يكتمل

وجودها إلا إذا ارتسمت جميع أبعادها لأنّ كلّ شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي البعد الفيزيولوجي والسوسيولوجي والسيكولوجي ونحن إن لم نعرف هذه الأبعاد لا يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره"[36].

وقد يعمد الكاتب إلى خلق شخصيات ثانوية تساهم في سير الأحداث بصفة أكثر واقعية وتخفف من حدّة الاصطناع، فمن غير المعقول أن تتأثر كل الشخصيات بنفس الأحداث بطريقة واحدة بل هناك بعض الشخصيات التي تقف موقف المتفرجين أو المشاركين مشاركة بعيدة وهذه "الشخصيات اللامتطورة لها وظيفتها كل حسب مقتضيات الحال فمنها ما يقوم مقام الكورس الإغريقي في التعليق على الأحداث والدراية بها دراية تامة ومن تم فهي تقوي المفارقة الدرامية وتعمقها ولكن مهما كانت وظائف هذه الشخصيات فإنّ لها وظيفة هامة في المسرح الحديث وهي أن تضفي على المسرحية جوا أكثر ملاءمة للواقعية"[37]

والشخصيات في مسرح الطفل يجب أن تتميز بخصائص تجعلها مناسبة لهم، ومن أهم ما يجب أن يراعي بهذا الشأن الوضوح والتميز والتشويق، أما الوضوح يستدعي رسم الشخصية بعناية مع التركيز على الجوانب المحسوسة والملموسة والمرئية لما يتفق مع أسلوب الطفل في التفكير الحسي، بحيث تبدو الشخصية مجسمة بشكلها ولونها وسائر خصائصها مما يؤدي إلى أن تتداخل فيخلط الطفل بينها، وهذان العنصران يقضيان ألا يزيد عدد الشخصيات عن قدرة الطفل على التذكّر والاستيعاب، والتشويق يدعو إلى اختيار شخصيات تستلهم الأطفال سواء أكانت من الحياة أم أبطال الأساطير أو من الشخصيات المحبّبة في عالم الأطفال[38]

وللطفل من خياله أن يضفي صفات الآدمية على مختلف الحيوانات والجمادات "والكاتب الناجح هو الذي يستطيع أن يحقّق نوعا من التعاطف بين قرائه وبين بعض الشخصيات المحبوبة الخيرة الموسومة بعناية وأحكام بصورة تقنع الأطفال وتستهويهم، سوء أكانت هذه الشخصيات آدمية أو حيوانية أم حتى من الجمادات"[39].

وقد تختلف شخصيات مسرح الطفل وتتنوع بين شخصيات بشرية وحيوانية وقد توظف كذلك الألعاب والدمى كالشخصية العالمية "**بينيكيو**"؛ الدمية الخشبية التي استهوت نفوس الأطفال وغالبا ما يميل كتاب مسرح الطفل إلى كليشيهات في وصفهم للشخصيات الحيوانية فيقتصرون على شجاعة الأسد أو مكر الثعلب أو غباء الحمار، وهذا التصوير محدود وساذج لشخصيات غنيّة بالمادة الإبداعية، حيث إنّ "توظيف شخصية الحيوان في العمل المسرحي الموجه للطفل مؤداه أنّها طبيعة تلائم مختلف الأبنية الفنية والصياغات التي يستوجبها الموقف الجمالي"[40].

وقد تضم المسرحية الواحدة شخصيات حيوانية وإنسانية كما هو الحال في قصة " **Le Petit Chaperon Rouge**" "**الرداء الأحمر الصغير**" أين نجد الفتاة الجميلة وقصتها المخيفة مع الذئب ومثل هذه الشخصيات تترك أثرا عميقا في نفسية الطفل يقول **برونو بيتيلهايم Bruno bettelheim** "الرداء الأحمر الصغير كان حبي الأول أحس أنّه لو أمكنني الزواج منه لكنت أدركت السعادة المثالية"[41].

وهنا يظهر التأثر والعشق وحب الشخصية وهذه قوة الشخصيات التي لقت رواجا في جميع أنحاء العالم على اختلاف أجناس الشعوب وثقافاتهم، وهذا ما يحتاجه مسرح الطفل؛ شخصيات مخيفة وأخرى تتجسد في أبطال نبلاء تستطيع تجاوز العقبات كما أنّ الأطفال يتفاعلون أيضا مع الشخصيات الهزلية والشريرة التي تهزم في الأخير ويتزل بها أشدّ العقاب وهذا ما يحقق اندماج الطفل مع أحداث المسرحية دون أن يصدم في الأخير بنتيجتها.

سادسا: اللغة:

اللغة وسيلة اتصال ونظام علامات صوتية، تتفق على مجموعة ما، فأهم وظيفة لنا هي التعبير، وحتى يعبر الإنسان عن نفسه يلجأ إلى النطق بكلمات معينة فينقل إرادته وأحاسيسه التي تختلج في داخله إلى الخارج.

وقد يتخذ التعبير صورا أخرى دون استعمال كلمات كهز الرأس أو تحريك اليدين، وهذان الشكلان من التعبير يسلكهما الإنسان منذ طفولته حتى يكبر فيلجأ إلى استعمال اللغة الفطرية في البداية ويتعرف إلى اللغة المتعارف عليها فتصبح "أداة التوصل التي اصطلح أهلها على دلالات رموزها من أصوات (حروف)، كلمات وعبارات وهي تقوم بأداء وظيفتها توصيل الأفكار والمعلومات بدقة تتناسب وحجم معرفة المتلقي بالنظام اللغوي ودلالات الرموز وبالنسبة للكاتب الأديب (في حالتنا الكاتب القصصي أو المسرحي) فإنّ استخدامه للغة يكون أشدّ أهمية وصعوبة لأنّه لا يعبر عن أفكار ومعلومات فقط بل يعبر عن مشاعر وأحاسيس أولا"[42].

فاللغة في المسرح هي التي تحقق الصلة بين المسرح والجمهور بل وتحرك مشاعره وتوقظ عواطفه، لذا على الكاتب المسرحي أن يكون مقنعا في اختيار كلمات وعبارات غير غريبة على لسان المتلقي يستعملها في حياته اليومية لكن الكاتب المبدع هو الذي يوظف مثل هذه العبارات بطريقة فنية بجنّب بذلك الممثل من الاصطناع في اللعب فيكون أداؤه واقعيا طبيعيا فيخلق الإيهام ويحدث اندماج الجمهور مع العرض"فاللغة في العمل الأدبي لغة خاصة ليست لمجرد التوصيل ولكن التوصيل والتصوير وإثارة الشعور والإقناع عن طريق التأثير في العاطفة(الانفعال)"[43].

ولهذا يجب على الكاتب أن يحرص على الدقّة في استعمال الجمل في مسرحيته حتى تصل بكامل معناها وكامل دلالتها النفسية وكامل دورها في عقد الحبكة وتسلسل الأحداث فينقح نصه من اللغو والملل في الحوار فيثقل بذلك إيقاع وريتم المسرحية، فاللغة هي التي تحدّد أبعاد الشخصية كما يقول **محمد غنيمي هلال**"تبدو اللغة المسرحية المظهر المادي لكل المقومات المسرحية وغايتها، وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة التي تصدر عن نفسية الشخصيات في المواقف فتكسب الشخصية أبعادها"[44].

وللأطفال مستوياتهم اللغوية وقدراتهم على الفهم والتذكر، وتختلف من طفل إلى آخر، لذا على اللغة في النص المسرحي الموجه للطفل أن تسهّل عليه تتبع أحداث المسرحية وربط أفكارها واستيعاب مضمونها، فلا يمكن أن نكتب لأطفالنا بلغة امرؤ القيس بل على الكاتب اختيار لغة مناسبة لأبعاد الشخصية قوية في التصوير المشاعر تساهم في "زيادة الثروة اللغوية وتنمية الإحساس بجمال الكلمة وقوة تأثيرها"[45].

ذلك بمعنى أنّه على لغة المسرح أن تثري قاموس الطفل اللغوي بكلمات جديدة وأن توضح له معنى كلمات كان يكتسبها دون أن يفهم معناها لأنّ الكتابة للمسرح تختلف عن الكتابة لباقي الأجناس الأدبية، فالنص المسرحي كتب ليعرض على الخشبة، فما هو غامض في طيّات النص يمكن أن يزول بحركات الممثلين وعملية الإخراج التي تجسد المشاهد فينتقل النص من كلمات على بياض إلى عرض بصري حيّ يتفاعل الجمهور مع أحداثه، فمن المستحيل أن نفهم كل كلمة في العرض حتى في مسرح الكبار لأنّنا لا ندخل إلى المسرح لسماع نص أو رؤية ممثل أو السماع إلى الموسيقى بل نذهب للقاعة لمشاهدة عرض متكامل.

وطبيعة مسرح الطفل تفرض على الكاتب الاختصار في حواراته كما يجب أن"تخلو لغة المسرح من كل تعقيد أو استطراد أو غموض وأن تكون معبرة ومركزة، فالحوار الطويل يبدو أمام الأطفال أشبه ما يكون بالمواعظ والخطاب والمناقشات الباردة التي تلتقي على مسامعهم دون أن يستطيعوا احتمالها فتموت الحياة على المسرح كما أن الأطفال يتفاعلون مع الأحداث المرئية في المسرح أكثر من تفاعلهم مع الحوار المسرحي "[46].

وقد كان لي حوار مع الكاتب **مراد سنوسي** بشأن إثراء الرصيد اللغوي للطفل عندما قمت بإخراج نصه "**بيبو في باريس**" الذي أصبح فيما بعد مسرحية بعنوان "**بيبو ومدينة الأحلام**"، قمت بتغيير بعض الكلمات من بينها كلمة "**الغابة**" التي وجدنا أنّها تستعمل في غالب النصوص الموجهة للطفل واستبدلناها بكلمة "**المحمية**" والغاية من ذلك هي أن يعرف الطفل بأن الحيوانات الآن تعيش في محميات يحرسها الإنسان كما هو الحال في كينيا وجنوب إفريقيا وغيرها من الدول، وتوافقت هذه الكلمة مع رؤيتي الإخراجية فأضفت بعض الحوارات لإزالة الغموض عن الكلمة:

القط: لازم تروح، تهجر، تخرج من هذه محمية.

البومة: كل واحد منا يخرج من هذه المحمية يطيح في شباك الصيادين يدوه يبيعوه للخارج عمره ما رايح يرجع.

القط: هذا هو الهدف يلزم يشفوك الصيادين، تلعب، ترقص، دير كل ما في وسعك باش تعجبهم، وأكيد يا صديقي بيبو يدوك يبيعوك في كانش سيرك في مدينة الأحلام.

بيبو: راني خايف[47]

وبهذا تكون الكلمة قد رسخت في ذهن الطفل أو اتضح معناها إذا كانت في رصيده من قبل.

وعلى الكاتب أن لا يغفل على الإيقاع في اللغة، فاللغة ليست مجرد كلمات بل هي وبالأخص في المسرح؛ إيقاع معين الذي تفرضه حركة الحوار وأجزاء المسرحية، فيمكن أن يكون الإيقاع بطيئا في الأجزاء الأولى ثم يتصاعد مع تصاعد الأحداث وقد يعمد الكاتب في بعض الأحيان إلى البدايات المفاجئة يكون فيها الإيقاع سريعا منذ البداية ثم ينخفض ويضبط مع مسار المسرحية ويعتبر **ستان سلافسكي** أنّ "الإيقاع في المسرحية لا يختلف في جوهره عن الإيقاع في الموسيقى حتى أنّه كان يقول أن في الإمكان اعتبار المسرحية نوتة موسيقية تختلف عن التنفيذ من يد إلى أخرى ومهما كان **ستان سلافسكي** مغاليا إلا أن الحقيقة أن المخرج يعتني أول ما يعتني بالإيقاع المعين الذي تنم عنه المسرحية وعندما يستطيع ضبط هذا الإيقاع يصبح في مقدوره أن يضع المسرحية على خشبة المسرح"[48].

لذا على الكاتب أن يأخذ لغة مسرح الطفل مأخذ الجدّ وأن لا يستسهل قدرات الطفل فيميل إلى تراكيب مبسطة إلى درجة السذاجة وكلمات عارية من المعاني لأن الرصيد اللغوي للطفل يمتاز بالغنى، فمعظم أطفالنا يحفظون بعض السور القرآنية وما تحويه مفردات عميقة سهلة الحفظ، فكيف لا نوظّف مثل هذه الكلمات في مسرح الطفل ونساهم في إيضاح معناها.

الهوامش

1- عصام بهي، اللغة في المسرح النثري، فصول(مجلة للنقد الأدبي)، ع **1**(أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر)، المجلد **5**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، **1984**، ص**153.**

2- حسن قنديل، المسرح المدرسي وفاعليته في صقل شخصية الطفل وثقافته، مجلة التربية، ع **69**، تصدر عن اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، يناير **1985**، ص**69**.

3- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر/ شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للنشر والطباعة، القاهرة، **1967**، ص**54.**

4- لايويس انجري، فن كتابة المسرحية، تر/ درني خشبة، مكتبة أنجلو مصرية، القاهرة، ص**45**.

5- منصور نعمان نجم الدليمي، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن،ط**1**، **1998**، ص**18.**

6- منصور نعمان نجم الدليمي، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، المرجع السابق، ص**18.**

7- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، **2001**، ص**78**.

8- المرجع نفسه، ص**78**.

9-Bruno Bettelheim, psychanalyse, des contes de fées, cpi bussiere paris, France, 2009,p257, 258

10- محمد سيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي ونفسي)، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، **2003**، ص**41.**

11- عواطف إبراهيم محمد حمدي قناوي، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو مصرية، **1984**، ص**26**.

12- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط**1**، **2000**، ص**15**.

13- ينظر، مارتين إسلند، تشريح الدراما، تر/ أسامة مترجلي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط**1**، **1987**، ص**56**.

14- فروب ميلين جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر/ صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، **1986**، ص**380**.

15- فروب ميلين جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية ، المرجع السابق، ص **384**

16- وينفرد وارد، مسرح الأطفال، تر/ محمد شاهين الجوهري، كامل يوسف، الدار المصرية للتأليف والترجمة، **1966**، ص**45**.

17-Abbé Philippe Ponsard, la formation du sentiment esthétique chez les enfants, el borhan, Alger, 2007,p10

18- عبد الفتاح الصالح، مسرح الطفل إلى أين، مجلة الخفيجي، ع**7**، المملكة العربية السعودية، **1995**، ص**16.**

19- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، **2001**، ص**58**.

20- المرجع نفسه، ص**46.**

21- عبد اللطيف محمد السيد الحريري، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية (النظرية والتطبيق)، دار المعرفة للطباعة والتجليد، المنصورة، مصر، ط**1**، **1996**، ص**67.**

22- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص**85.**

23- محمد سيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي ونفسي)، المرجع السابق، ص**44**،**43**

24- يعقوب الشاروني، فن الكتابة لمسرح الأطفال، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل، الهيئة المصرية للكتاب **17**، **20** ديسمبر **1977**، ص**140.**

25- محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل، المرجع السابق، ص**41.**

26- موسى جولد بورج، مسرح الطفل، فلسفة وطريقة، تر/ جميلة كامل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، **2005**، ص**161.**

27- مسرحية نذير حسين، أخرجها للمسرح قادة بن شميسة – مسرح سيدي بلعباس

28- حوار أجريناه مع قادري محمد ممثل محترف بالمسرح سيدي بلعباس، يوم **2011/9/9** اشتغل كثيرا على مسرح العرائس.

29- محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للأطفال، المرجع السابق، ص**162**

30- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، المرجع السابق، ص**30.**

31- عقيل مهدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر والتوزيع، طرابلس، **2001**، ص**40.**

32- أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، ط**2**، **1994**، ص**38.**
33- نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر، دراسة في الأشكال والمضامين، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب اللغات والفنون، جامعة وهران،**2010-2011**، ص**253،252.**
34- فروب ميلت، جيرالدين بتنلي، فن المسرحية، تر/ صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، ص**442.**
35- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، المرجع السابق، ص**32**
36- إيرك بينتلي، الحياة في الدراما، تر/ جبرا إبراهيم حسن، المكتبة العصرية، بيروت، **1968**، ص**50.**
37- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص**34.**
38- ينظر، عقيل مهدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس، المرجع السابق، ص**37.**
39- أحمد نجيب، أضواء على المضمون في مسرحيات الأطفال، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، **17**، **20**ديسمبر **1977**، ص**99.**
40- عبد الرزاق جعفر، أدب الأطفال، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، **1989**،ص**88.**
41-Bruno Bettelheim, psychanalyse, des contes de fées, cpi bussiere paris, France, 2009,p254
42- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، ص**91**
43- المرجع نفسه، ص**91.**
44- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط**1**، **1982**، ص**66.**
45- أحمد فضل شبلول، أدب الأطفال في الوطن العربي، قضايا وأراء، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط**1**، **2000**، ص**69.**
46- حمدي الجابري، مسرح الطفل في الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **2002**، ص**20.**
47-مسرحية بيبو ومدينة الأحلام، نص مراد سنوسي، إخراج جريو عبدالقادر، انتاج المسرح الجهوي لمدينة سيدي بلعباس، **2009**.
48- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص**60.**