مسرحية الطفل بين سلطة النموذج وإغراءات التجريب

(مسرحيات عزالدين جلاوجي أنموذجا)

The play of the child between the model authority and the experimenting tempations

(azzeddine djelaoudji plays as a model)

د/ ريمة لعواس

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة، الجزائر، laouesrima01@gmail.com

تاريخ الاستلام2021/07/06 تاريخ القبول: 2021/07/09 تاريخ النشر: 2021/09/07

الملخص: يهدف هذا البحث إلى تتبع مسار الكتابة المسرحية الموجهة للأطفال عند عزالدين جلاوجي لمعرفة نقطة الانعطاف التي انتقلت به من التقليد إلى التجريب، معتمدين في ذلك على المقاربة البنيوية لنماذج مختارة من نصوصه المسرحية الموجهة للطفل.

وقد توصلنا في هذا البحث إلى أن النصوص المسرحية التجريبية لعزالدين جلاوجي تحمل قيمة مضافة سواء على مستوى الرؤية أو على مستوى البناء الفني، باعتبار أنه استطاع أن يلغي فكرة النموذج الجاهز في الكتابة المسرحية واستحداث نمط كتابي مغاير من خلال ممارسة التجريب على مستوى الشخصيات المسرحية، واستحداث نمط الحواشي، والكتابة في جنس المسردية.

كلمات مفتاحية: مسرحية الأطفال، التجريب، التقليد، الوعي الجمالي، البناء الفني.

Abstract: This research aims to trace the path of playwriting directed to children at Ezzedine Galaouji to know the turning point that moved him from imitation to experimentation, relying on the structural approach of selected models of his child-oriented theatrical texts.

In this research, we have concluded that the experimental theatrical texts of Ezzedine Jalawji carry an added value, both at the level of vision or at the level of artistic construction, considering that he was able to cancel the idea of a ready-made model in playwriting and create a different writing style through the practice of experimentation at the level of theatrical personalities, and the creation of The style of footnotes, writing in glossary genus

Keywords: children's theater, experimentation, imitation, aesthetic awareness, artistic construction

1. مقدمة:

مرت الكتابة المسرحية الموجهة للأطفال عبر مسارها الإبداعي بمراحل عدة، أفرزت مستويات متباينة في شكل هذا النمط الكتابي، وفي آلياته ومرجعياته المعرفية، وحتى في خصوصياته التي ينفرد بها، ومع حدوث الانقلابات الحداثوية الغربية عرف الفن المسرحي الموجه للأطفال كتابات مغايرة يحضر فيها التجريب بوعي جمالي ومعرفي مشدود بقوة إلى تنويع المرجعيات، واستحداث أشكال جديدة من شأنها خلق المغايرة، وتفجير الأسئلة، الأمر الذي أفرز لنا نصوصا مسرحية تجريبية وجدت فاعليتها في رهان الهدم المنهجي لأصول الكتابة المسرحية الموروثة، ومن ثم إبراز المنعطفات الممكنة لتحول سيرورة فعل الكتابة المسرحية الموجهة للأطفال الذي بدأ بالتقليد وانتهى بتجاوز هذا التقليد في حد ذاته، لنا في هذا السياق مثال حيّ في كتابات عزالدين جلاوجي.

يهدف هذا البحث إلى تتبع مسار الكتابة المسرحية الموجهة للأطفال عند عزالدين جلاوجي لمعرفة نقطة الانعطاف التي انتقلت به من التقليد إلى التجريب، معتمدين في ذلك على المقاربة البنيوية لنماذج مختارة من نصوصه المسرحية الموجهة للطفل، كما يحاول هذا البحث الإجابة على جملة من التساؤلات نلخصها في مايلي: ما هي القيمة المضافة في المسرحية التجريبية عند عزالدين جلاوجي سواء على مستوى الرؤية أو على مستوى البناء الفني؟، هل استطاع حقا أن يلغي فكرة النموذج الجاهز في الكتابة المسرحية من خلال نصوصه واستحداث نمط كتابي مغاير؟.

2. مفهوم مسرح الطفل:

تتفق العديد من الدراسات النقدية على أن مسرح الطفل "تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور الأطفال واليافعين، ويقدمه ممثلون من الأطفال أو الكبار، وتتراوح

غاياتهم بين الإمتاع والتعليم"[1]، أي أنه "ذلك المسرح الذي يقدم عروضا مسرحية تخدم الطفل، هدفه ترفيه الطفل وإثارة معارفه وأخلاقه وحسه الحركي، وتقصد به تشخيص الطفل والطالب لأدوار تمثيلية ومواقف درامية للتواصل مع الصغار والكبار"[2].

وقد قدم أحمد زلط تعريفا أكثر عمقا وشمولا لمسرح الطفل، يقول فيه: إنه "عمل فني مادته الأولى النص التأليفي الموجه للأطفال، والذي يناسب مراحل أعمارهم المتدرجة، ومن ثم ينتقل فوق خشبة المسرح إلى عرض تمثيلي درامي مبسط يقدمه الممثلون وفقا لتوزيع الأدوار التي يلعبونها، تعضدهم العناصر(المكملات) المسرحية الفنية من ديكور وإضاءة وأزياء وأصوات وغيرها، بالإضافة إلى رؤية مخرج العرض وتناغم فريق الأداء التمثيلي عن عناصره الفنية"[3].

فضلا عن هذا فإنه يعرف أيضا بأنه مختلف العروض المقدمة للطفل سواء كانت من تأدية الأطفال أنفسهم، أم من تأدية الكبار للصغار، فالمصطلح ضبط بناء على المتلقي وليس على المرسل، وفي هذا يقول إبراهيم اليماني: "إن المفهوم المقترح لمسرح الطفل يتحدد انطلاقا من هذه التسمية نفسها، وذلك باعتبار المسرح ثم باعتبار الطفل، فإذا كان مفهوم المسرح يتحدد بموجب العصر الذي أوجد فيه بكل شروط هذا الوجود على المستويات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، فإنه لا يمكن الحديث عن المسرح بصيغة المفرد بقدر ما ينبغي الحديث عنه بصيغة الجمع، وفي هذا الإطار عمد الدارسون لمسرح الطفل إلى التمييز داخله بين مفهومين: مسرح في شكله العام يقدمه الطفل، ومسرح في شكله الخاص يقدمه الكبير للصغير"[4].

يتبين لنا من خلال هذا القول أن مسرح الطفل يمتلك تسميات عديدة ومفاهيم مختلف تتحدد بتحديد المرسل والمتلقي من جهة، وبتحديد مضامين هذا المسرح وأشكاله من جهة أخرى، ذلك لأن مسرح الطفل على حد تعبير **بيتر سالاد peter salade** "عالم كامل مستقل، وليس مجرد مبنى مستقل، إنه عالم الخيال والعاطفة في أرض الأحلام، وإذا نحن لم نضع هذا الفهم في اعتبارنا، أو تداخلت مفهوماتنا الخاصة ككبار في إبعاده عنا، فإن النتيجة ستكون مسرحا بعيدا تماما عما نريد، إنه لن يكون مسرحا لأطفال بقدر ما سيكون

محاولة منا– نحن الذين ابتعدنا عن طفولتنا– استعادتها وسيصبح مجرد واجهة لعرض دمى ميتة لا حياة فيها"[5].

هذا الطرح جعل فوزي عيسى يميز بين نوعين من المسرح هما[6]:

مسرح للطفل: وفيه تقدم عروض مسرحية موجهة للأطفال، وقد تكون عروضا تعليمية وتثقيفية.

مسرح بالطفل: وهو مسرح قائم على الأطفال من حيث الاشتراك في كتابة الموضوع والتصوير والإخراج المسرحي والديكور، ومن ثم القيام بتجسيد العمل المسرحي، وهو في معظم الأحيان مصرح تعليمي.

وفي هذا السياق حاول ستانسلافسكي من جهته أن يوجه مسرح الطفل حيث قال: إنه "من الضروري أن نمثل للكبار، ولكن تمثيلنا للأطفال ينبغي أن يكون أفضل"[7]، ذلك لأن الطفل باعتبار أن ذهنه صفحة بيضاء يكتسب طاقة استعابية للأحداث أكثر من الشخص الكبير، فلا تفوته شاردة أو واردة، وعليه يجب أن نضع في الحسبان أننا "لا نستطيع أن نخدع الطفل بحيث نقدم له أعمالا مسرحية للطفل فجة، أو مسرحيات تعتمد على التوجيهات والنصائح المباشرة، ذلك لأن الطفل كما يرى علماء النفس لا يعرف المجاملة في مثل هذه الأشياء، لأنه سوف يرحب بالمسرح الفني الجميل، وسيرفض تلك الأعمال المسرحية الرديئة التي لا تنطبق عليها الشروط التي تشد انتباهه وتجذبه إليها"[8].

ولأجل هذا يجب أن نراعي مسألة مهمة في العمل المسرحي الموجه للطفل وهي أن التمثيل أمام الأطفال يشبه التمثيل أمام الكبار، على أن يكون بصورة أفضل وأوضح وأنقى، حيث يقبل الأطفال على مسرحهم كأنهم ذاهبون للاحتفال بعيد، وهم يشاهدون على خشبتهم أعمالا لمؤلفين كبار[9]، فالأمر عند الأطفال يأخذ بعدا حساسا ينعكس على نفسياتهم وسلوكاتهم.

وهذا الطرح يؤكد عليه علي حمد الله حين يقول: "إذا كانت المقاييس العليا ضرورية في مسرح الطفل فلأنها تعطي أثرا إجماليا أكبر من ذلك الذي تعطيه في مسرح الكبار الذي

قد يتسم بالتكلف في أغلب الأحيان، ولأن موقف الطفل تجاه ذاته والآخرين سيتحدد في المستقبل من خلال تجربته الأولى مع الأعمال المسرحية المقدمة إليه، ومن ثمة ينبغي أن ينطبق على مسرح الأطفال كل ما ينطبق على مسرح الكبار من خصائص أدبية وفنية، إذ يحتاج إلى كتاب موهوبين ومبدعين ودارسين لمكونات العمل المسرحي ومقوماته، وإلى مخرجين خلاقين ومتمرسين، هذا فضلا عن ضرورة إلمام كل من الكاتب والمخرج والممثل بطبيعة الطفل وبخصائص مراحل نموه وتطوره النفسي والعقلي"[10].

3. التجريب في مسرحيات عزالدين جلاوجي الموجهة للطفل:

يعتبر التجريب في الأدب بمختلف أجناسه وفنونه أحد مقومات الحداثة، حيث "يرتاد مناطق بكرا غير مأهولة عن طريق استخدام أدوات جديدة"[11]، فهو إعلام بالتمرد على كل الأطر التقليدية التي تحكم النص، ومن ثمة يمكن القول إن "التجريب يتضمن نفسا حداثيا يتجلى في نفي ما هو قائم ورفض ما أصبح مسلما به، إنه فعل التمرد والقفز على الثابت والتعاليم المطلقة، والقبول فقط بما يمتلك القابلية للتجديد وإمكانية التغيير، وهو ما نستخلص منه أن التجريب عبارة عن سؤال مفتوح لا يتوقف عن توليد أسئلة لا إجابة عنها إلا بالمزيد من طرح الأسئلة"[12].

إن ممارسة التجريب في الإبداع لا يعني الانتقال إلى العبثية والتحرر اللامشروط وإنما هو انتقال "من أوضاع قد أصبحت جامدة وأنه قد آن الأوان لتغيير هذه الأوضاع بالبحث عن أشكال جديدة، وهذه الأشكال الجديدة ستكون بالطبع أشكالا فنية"[13]، غير أنه لابد أن نضع في الحسبان أنه ليس من الهين تغيير الرؤى الفنية في الإبداع، لأن هناك بعض الأعراف الإبداعية تعتبر من المقدسات، وبالتالي فإن إمكانية الخوض في التجريب والخروج عن هذه الأعراف والمقدسات يبقى مسألة غير مضمونة "لأن من شروط التجريب خلخلة السائد وتحطيم المطلق والتشكيك في الثابت، لذلك ستكون مهمة الفنان التجريبي في المجتمع التقليدي صعبة التعقيد خصوصا عندما يتعلق الأمر بفن ذي طبيعة جمعوية مثل الفن المسرحي الذي هو فن التواصل والنوعية وإثارة الأسئلة الحاسمة"[14].

1.3. التجريب في الشخصية:

تعتبر الشخصية "المحرك الأساسي للعمل المسرحي وصانعة الحدث، والقطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي"[15]، فضلا عن كونها الوسيط الناقل للعمل المسرحي من المبدع إلى المتلقي، إذ "من خلالها يقدم الكاتب الفكرة، ويعرض الموضوع، فتتحدث الشخصيات وتتحرك لترسم الأحداث وتحركها"[16].

وقد حاول عز الدين جلاوجي في مسرحياته الموجه للأطفال أن يمارس نوعا من التجريب على الشخصيات المسرحية في نصه، حيث قدم في بداية النص المسرحي تعريفا لشخصياتها، غرضه من رواء ذلك تقريب الشخصية للمتلقي الصغير، لأن عدم وضوح الشخصيات أو إصابتها بشيء من الغموض يعيق تفاعل الأطفال معها، كما يعيق إدراكهم لمضمون المسرحية، فحرص الكاتب على إشراق الشخصيات وانكشافها، ومن أمثلة ذلك ما ورد مسرحية (سالم والشيطان) التي أورد في بدايتها لمحة خاطفة عن الشخصيات المشاركة فيها، وهي كالآتي[17]:

الراوي: شيخ شخصيته مرحة جذابة.

سالم الكسول: طفل في الرابعة عشرة من عمره، شعر رأسه وهندامه يدلان على إهماله وتهاونه.

الخير والشر: شخصيتان وهميتان، تمثلان الخير والشر في النفس يلبسان ما يعبر عن الصفة التي يتصف بها كل منهما.

الأب والأم: والدا سالم الكسول.

الأستاذ: معلم سالم الكسول.

الزميل: جليس سالم الكسول في القسم.

من أشكال التجريب في الشخصية المسرحية أيضا، توظيفه للشخصية البشرية للتعبير عن شخصيات غير بشرية، وهذا من شأنه أن "يؤثر إيجابيا على إثراء مخيلة الطفل ويعد أحد عوامل التسلية والامتاع بالمسرحية، كما فعل في مسرحية (غنائية الحب)، حيث

قدم شخصية الفتاة للتعبير عن الجزائر، كما وظف شخصية الشيخ الوقور ليظهر بمظهر التاريخ، حيث يحدد الشخوص المغناة في هذه المسرحية كما يلي[18]:

المجموعة: مجموعة صوتية تقدم مقاطعها غناء يحدد عددها حسب الظروف.

الشباب: خمسة يمثلون بعض الشباب الرافض للواقع.

الجزائر: فتاة ترتدي العلم الوطني تجمع بين الإباء وسعة الصدر.

التاريخ: شيخ وقور يظهر محملا بالكتب يأتي شاهدا على عظمة الثورة.

الشاعر: هو شاعر الثورة مفدي زكريا.

وفقا لهذا النموذج المذكور أعلاه يتبين لنا كيف عمل عزالدين جلاوجي على "تغيير هندسة النص وفق الاختيارات الجديدة التي أملتها العلاقات الجديدة التي صارت تتفاعل مع المسرح، بالإضافة إلى إلغاء النموذج الجاهز في الكتابة والميل إلى اتخاذ الاتجاه المعاكس للكتابة السائدة من خلال تحيين بنياتها وتفعيل متخيلها الدرامي أثناء إنجاز النص المسرحي"[19].

2.3. تجريب نمط الحواشي:

من أشكال التجريب التي اعتمدها عزالدين جلاوجي أيضا أنه طرح في بعض النصوص المسرحية بعض الملاحظات التي تخدم العرض المسرحي في شكل هوامش، من أجل أن يعتمد عليها المخرج في سبيل إيصال المسرحية إلى ذهن المتلقي الصغير كما يريد لها صاحبها، وكأنها إضاءات للنص، مثال ذلك ما جاء في مسرحية (سالم والشيطان)، حيث يقول:

"لكل مخرج لهذه المسرحية أن يكيفها في لغتها وجوها وكل ما يحيط بها مع الطفل المتلقي لها في عمره ومستواه، ويمكن أن يمزج بعض مشاهدها ببعض الأغاني والأناشيد الخفيفة الجميلة يرددها الأطفال المشاهدون مع الراوي أو مع منشد خاص، كما يمكن للمخرج ان يستخلص من هذه المسرحية مسرحيات قصيرة متنوعة"[20].

يسعى عزالدين جلاوجي من خلال هذا الملمح التجريبي أن يجعل نصه المسرحي الموجه للأطفال نصا منفتحا "...على التحولات، وذلك وفق تركيبات فنية جديدة- في الكتابة- بدلالات عميقة دالة على فهم حقيقي وواع بأهداف التجريب ومعانيه الحقيقية"[21].

3.3. استحداث جنس المسردية:

إن من أكثر أشكال التجريب بروزا في أعمال عز الدين جلاوجي المسرحية الموجهة للأطفال هو "ابتكاره لجنس جديد سماه بالمسردية، "وهو جنس هجين ميّز نصوصه المسرحية، تلتحم فيه مكونات السرد بمكونات المسرح، وتلتحم كما يلتحم الصخر بالجبل، والنحت بالتمثال"[22]، وقد عرفه عز الدين جلاوجي بأنه "مصطلح قائم بذاته يجمع بين السرد والمسرح، ويهيء النص للقراءة ابتداء من المستوى البصري، إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح، وبهذا يكسب المسرح أيضا قراءه وقد خسرهم لقرون من الزمن في ظل دكتاتورية مارستها الخشبة على النص، ومارسها المخرجون على الأدباء"[23].

وللإفادة فإن حضور السرد في النص المسرحي إنما يكون لضرورة فنية، إذ يعتبر "حلا لما تتطلبه المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف للزمن والالتزام بوحدة المكان، ولهذه الأسباب قبل السرد، وتم التعامل مع وجوده في العمل المسرحي كعرف من الأعراف المسرحية"[24].

وقد طرح عز الدين جلاوجي من جهته مبررات منطقية في استحداثه لهذا الجنس الأدبي الجديد، حيث يقول: "في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفه، مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه، وهذا ما حذا بنا إلى إعادة الألق للنص المسرحي ولكن بنكهة السرد، فنكسب القارئ أولا ونأخذ ثانيا بيديه ليعود إلى خشبة المسرح دون أن نجرح كبرياءه، بحيث يكون النص مهيئا أيضا للعرض على الخشبة، ويمكن أن يستفيد منه المخرج والممثل معا"[25]، ومن أمثلة النصوص المسردية الموجهة للأطفال التي كتبها عز الدين جلاوجي نذكر نص (الثيران والأسد)، جاء فيه(المشهد الأول):

في غابة جرداء، مما يوحي بالقحط والجفاف كان الأسود يدور ذهابا وإيابا في قلق شديد، وبالقرب منه برك ثوران أحدهما أسود والآخر أحمر، وقد ظهر عليهما الجوع والهزال.

الثور الأسود: (للأسد) يا ملك الغابة اربض مكانك فإن كثرة الحركة تذهب بقوتك.

الثور الأحمر: وما الحل؟

الأسد: 'بخبث) عندي فكرة أرجو أن توافقني عليها.

الثور الأسود: وما هي؟

الأسد: إن لوني بين السواد والحمرة.

الثور الأحمر: صحيح.

الأسد: فأنا منكما و انتما مني بأني أشبهكما ولأنكما تشبهانني.

الثور الأسود: (فرحا) صحيح.. صحيح.

الأسد: أما الثور الأبيض فهو يخالفنا تماما.

الثور الأحمر: ذلك ناشر علينا.

الأسد: لذلك اتركاني آكله.

الثور الأسود: (مندهشا) ماذا ... تأكله؟

الأسد: أجل نضرب عصفورين بحجر واحد.

الثور الأحمر: كيف؟

الأسد: كيف؟ أنقذ نفسي مت الموت جوعا، وأخلصكما من منافس نهم يشارككما في المأكل والمشرب على قلتها.

الثور الأحمر: فكرة طيبة، أنا أوافق.

الأسود: وأنا أيضا[26].

حاول عز الدين جلاوجي في هذا المشهد أن يمزج بين السرد كما هو واضح في بداية المقطع السردي القائم على الوصف، وبين المسرحية، فضلا عن هذا حاول أن يرسم الحركة والانفعال في الحوار القائم بين الشخصيات، وهذا من خصائص البنية السردية

4. خاتمة:

في نهاية حديثنا عن التجريب في مسرحيات عز الدين جلاوجي الموجهة للأطفال نقول أنه "ربما لأول مرة يحضر التجريب بهذا الوعي الجمالي والمعرفي المشدود بقوة إلى تنويع المرجعيات وإلى خلق المغايرة والتجاوز، من خلال تفجير الأسئلة والدخول في حوارات قلقة مع كل كتابة كائنة بدلالاتها الموجودة في النص الكائن سلفا، ولعل ما أفرزه هذا التجريب باختلاف التجارب فيه وباختلاف المنطلقات والأهداف وباختلاف الخصوصيات والتناولات الإبداعية كذلك على مستوى تكون النص ودلالاته، أنه أعطانا نصوصا مسرحية تجريبية صارت تقول قولها ببنائها الخاص، وفق شروط الكتابة الدرامية المغايرة التي وجدت فاعليتها في رهان الهدم المنهجي لأصول الكتابة الموروثة، وذلك من خلال إعادة النظر في مجموع جماليات منظومة القيم الاتفاقية التي كان يراهن عليها التحقق النصي لهذا النوع من الكتابة"[27]، وذلك من خلال ممارسته للتجريب على مستوى الشخصيات المسرحية، بالإضافة إلى الكتابة وفق نمط جديد هو نمط الحواشي، ناهيك عن استحداث جنس كتابي جديد متمثلا في المسردية.

5. الإحالات:

[1]ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي(مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص41.

[2]علي حديدي، في أدب الأطفال، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1999، ص65/55.

[3]أحمد زلط، ادب الطفل العربي(دراسة معاصرة في التأصيل والتحليل)، القاهرة، دار هبة النيل للنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص175/174.

[4]إبراهيم اليماني، مسرح الطفل والمسرح المدرسي في الظاهرة المسرحية المغربية بين الجوانب الإبداعية والأبعاد التربوية، فاس، المغرب، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهراز، 2002/2001، ص20.

[5]مرسي سعد الدين، حول مسرح الأطفال(أفكار وتساؤلات)، المؤسسة المصرية للنشر، القاهرة، ع45، سبتمبر 1967، ص45/44.

[6]ينظر، فوزي عيسى، أدب الأطفال، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007، ص90.

[7]إبراهيم اليماني، مسرح الطفل والمسرح المدرسي في الظاهرة المسرحية المغربية بين الجوانب الإبداعية والأبعاد التربوية، ص44/43.

[8] المرجع نفسه، ص44.

[9]ينظر، أبو الحسن سلام، مسرح الطفل(النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض)، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004، ص73.

[10]علي حمد الله، أدب الطفل، تاريخ الاطلاع: 2021/03/28، على الساعة 17:43. www.masrahioun.com.

[11]فريد النقاش، حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، ع86، أكتوبر، 1992، ص114.

[12]عبد الرحمان بن ابراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، الدار البيضاء، المغرب، دار إفريقيا، ط1، 2014، ص119.

[13]المرجع نفسه، ص114.

[14]المرجع نفسه، ص120.

[15] ينظر، علي خليفة، مسرح الطفل(البناء والرؤية)، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2013، ص104.

[16] ابتسام عبد المنعم محمد عبد الحافظ، مسرح الطفل عند حسام الدين عبد العزيز(الرؤية الفكرية والتشكيل الفني)، رسالة ماجستير، تخصص: الأدب والنقد، إشراف: د/ كمال سعد محمد خليفة، قسم الأدب والنقد، كلية البنات الإسلامية بأسيوط للدراسات العليا والبحوث، جامعة الأزهر، أسيوط، مصر، 2017، ص226.

[17] المرجع نفسه، ص227.

[18]عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال(نصوص مسرحية)، الجزائر، دار موفم، دط، 2008، ص29.

[19]عبد العالي سراج، تحولات الكتابة المسرحية العربية من سلطة النموذج إلى تجريب إعادة بناء الكتابة، أشغال المؤتمر الدولي السنوي الأول "قضايا معاصرة في الدراسات اللغوية والأدبية والجمالية المعاصرة يومي 29/28مارس2018"، ج2، المغرب، منشورات مقاربات، دط، 2018، ص389

[20]عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال(نصوص مسرحية)، ص07.

[21]عبد العالي سراج، تحولات الكتابة المسرحية العربية من سلطة النموذج إلى تجريب إعادة بناء الكتابة، ص386

[22]محمد لعياضي، آليات التجريب السردي في مسرحيات عزالدين جلاوجي(المسردية نموذجا)، مجلة مقاليد، الجزائر، ع15، ديسمبر2018، ص120.

[23]عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة(مسرديات قصيرة جدا)، الجزائر، دار المنتهى، 2017، ص9/8.

[24]صالح بوشعور محمد الأمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف: ميرات العيد، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2011/2010، ص07.

[25]عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير(مسردية)، الجزائر، دار المنتهى، 2016، ص08.

[26]عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال(نصوص مسرحية)، ص199/198.

[27]عبد العالي سراج، تحولات الكتابة المسرحية العربية من سلطة النموذج إلى تجريب إعادة بناء الكتابة، ص385.

6. قائمة المراجع:

المصادر:

1. عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير(مسردية)، الجزائر، دار المنتهى، 2016.
2. عز الدين جلاوجي، أربعون مسرحية للأطفال(نصوص مسرحية)، الجزائر، دار موفم، دط، 2008.
3. عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة(مسرديات قصيرة جدا)، الجزائر، دار المنتهى، 2017.

المراجع:

1. إبراهيم اليماني، مسرح الطفل والمسرح المدرسي في الظاهرة المسرحية المغربية بين الجوانب الإبداعية والأبعاد التربوية، فاس، المغرب، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهراز، 2002/2001.
2. أبو الحسن سلام، مسرح الطفل(النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض)، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004.
3. أحمد زلط، ادب الطفل العربي(دراسة معاصرة في التأصيل والتحليل)، القاهرة، دار هبة النيل للنشر والتوزيع، ط1، 1991.
4. عبد الرحمان بن ابراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، الدار البيضاء، المغرب، دار إفريقيا، ط1، 2014.

5. عبد العالي سراج، تحولات الكتابة المسرحية العربية من سلطة النموذج إلى تجريب إعادة بناء الكتابة، أشغال المؤتمر الدولي السنوي الأول "قضايا معاصرة في الدراسات اللغوية والأدبية والجمالية المعاصرة يومي 29/28مارس2018"، ج2، المغرب، منشورات مقاربات، دط، 2018.
6. علي حديدي، في أدب الأطفال، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1999.
7. علي خليفة، مسرح الطفل(البناء والرؤية)، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2013.
8. فوزي عيسى، أدب الأطفال، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007.
9. ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي(مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.
10. مرسي سعد الدين، حول مسرح الأطفال(أفكار وتساؤلات)، المؤسسة المصرية للنشر، القاهرة، ع45، سبتمبر1967.

المجلات:

1. فريد النقاش، حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، ع86، أكتوبر، 1992.
2. محمد لعياضي، آليات التجريب السردي في مسرحيات عزالدين جلاوجي (المسردية نموذجا)، مجلة مقاليد، الجزائر، ع15، ديسمبر2018.

الرسائل العلمية:

1. ابتسام عبد المنعم محمد عبد الحافظ، مسرح الطفل عند حسام الدين عبد العزيز(الرؤية الفكرية والتشكيل الفني)، رسالة ماجستير، تخصص: الأدب والنقد، إشراف: د/ كمال سعد محمد خليفة، قسم الأدب والنقد، كلية البنات الإسلامية بأسيوط للدراسات العليا والبحوث، جامعة الأزهر، أسيوط، مصر، 2017.
2. صالح بوشعور محمد الأمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف: ميرات العيد، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2011/2010.

النصوص الإلكترونية:

1. علي حمد الله، أدب الطفل، تاريخ الاطلاع: 2021/03/28، على الساعة 17:43 www.masrahioun.com