مجلة فصل الخطاب Journal of Faslo el-khitab
ISSN:1071-2335/ E-ISSN:2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 13، عدد رقم: 02، جوان 2024، صص: 301 - 316
تاريخ الاستلام(2023/01/04)تاريخ القبول (2024/03/21)تاريخ النشر (2024/06/30)

خصائص البناء الفني في نصوص مسرح الطفل
دراسة تحليلية نقدية

The Characteristics of the Artistic Construction in the Children's Theatrical Texts: A Critical Analytical Study in Selected Models

وردة حلاسي
جامعة 8 ماي 1945 قالمة (الجزائر)، hallaci.warda@univ-guelma.dz

ملخص:
يعتقد الكثير من الكتّاب المسرحيين الجزائريين، بأنّ مسرح الطفل هو تنازل عن أصول فن الكتابة المسرحية، على عكس مسرح الكبار. وعليه تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن خصائص البناء الفنّي للنّص المسرحي الموجّه للطفل في الجزائر، ومدى اهتمام الكتّاب الجزائريين بالجانب الفنّي، ومدى مراعاتهم للعناصر الفنيّة المختلفة، من فكرة وحبكة وشخصيات... وذلك من خلال تحليل نصوص مسرحية جزائرية موجهة للطفل ونقدها. لتنتهي الدراسة إلى أنّ النّص الأدبي للأطفال بعامة والنّص المسرحي للأطفال بخاصة، لا يختلف كثيراً عن النّص المقدّم للكبار، إلاّ في المستويين اللّغوي والإدراكي، كما أنّ الطفل هو ناقد صادق، حتى ولو لم تكن لديه القواعد الأكاديمية لتقويم العمل الأدبي.

كلمات مفتاحية: الخصائص؛ البناء الفني؛ المسرح؛ الطفل؛ التحليل.

Summary:
Many Algerian playwrights believe that children's theater is a concession from the fundamentals of the playwriting art, in contrast to theater for adults. Accordingly, this study aims to reveal the characteristics of the artistic structure of the theatrical text directed at children in Algeria, the extent to which Algerian writers are concerned with the artistic aspect, and the extent to which they consider the various artistic elements, such as idea, plot, and characters, through the analysis and critique of Algerian theatrical texts directed at children .The study concludes that the literary

المؤلف المرسل: وردة حلاسي، الإيميل:hallaci.warda@univ-guelma.dz

text for children, in general, and the theatrical text for children, in particular, does not differ much from the text presented to adults, except at the linguistic and cognitive levels. The child is also an honest critic, even if hedoes not have the academic rules to evaluate the literary work.

Keywords: Characteristics, Artistic structure, Theater, Child, Analysis

1. مقدمة: كثيراً ما يتوجه الكتّاب الجزائريون بكتاباتهم وإبداعاتهم الفنيّة نحو الطفل، فينتجون نصوصا مسرحية، هي مجرّد دروس في الوعظ والإرشاد والنصائح، يسوقونها في شكل حوار مسرحي من دون الاهتمام بالجانب الفنّي، الذي يسهم في نقل العديد من المعاني والقيم والمعلومات إلى الطفل، فيفشلون بذلك في تقديم مادتهم المسرحية بشكل جيّد، بسبب عدم مراعاة العناصر الفنيّة المختلفة من حبكة مسرحية محكمة، ورسم واضح للشخصيات، وصراع يتضمن قدراً كافياً من التشويق والإثارة والترقب، وأحداث تتطور وتتصاعد حتى تصل إلى الذروة، وخلوّها من روح الفكاهة التي تحفز الأطفال على العمل المسرحي المعروض، فضلاً عن اللّغة التي لا تقارب في تركيبها لا العامية ولا الفصحى، وعدم الوعي بتقنيات المسرح من ديكور وإضاءة وموسيقى (العناصر السمعية والبصرية)، ولعلّ هذا راجع إلى اعتقادهم بأنّ مسرح الطفل هو تنازل عن أصول فن الكتابة المسرحية، وتهاون في تقنيات العرض المسرحي على عكس مسرح الكبار. وعلى هذا الأساس نطرح السؤال الآتي: ما هي العناصر الفنيّة التي يتشكل منها النص المسرحي الموجه للطفل؟ وهل مسرح الطفل يعني التنازل عن أصول فن الكتابة المسرحية؟

وعليه تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن خصائص البناء الفنّي للنّص المسرحي الموجّه للطفل في الجزائر، ومدى اهتمام الكتّاب الجزائريين بالجانب الفنّي، ومدى مراعاتهم للعناصر الفنيّة المختلفة، من فكرة وحبكة وشخصيات...، من خلالتحليل نصوص مسرحية جزائرية موجهة للطفل.

2.الطفل والمسرح

1.2 مفهوم الطفولة:

جاء في لسان العرب لابن منظور «الِطفلُ والِطفلةُ: الصغيران، والِطْفلُ الصغير من كل شيء بيّن... الطُّفُولَةُ والجمع أَطْفَال، لا يكسر على غير ذلك، وقال أبو الهيثم: الصَّبِيُّ يُدْعَى طِفْلاً حِينَ يَسْقُطُ من بطن أمّه إلى أن يحتلم»[1]، وهذا يعني أنّ الطفولة هي المرحلة العمريّة للإنسان تبدأ من الولادة وتمتد حتى المراهقة، مصداقا لقوله تعالى: ﴿**وَإِذَا بَلَغَ الْأَطْفَالُ مِنكُمُ**

الْحُلُمَ فَلْيَسْتَأْذِنُوا كَمَا اسْتَأْذَنَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ﴾[2]، ويمكن تصنيف مراحل حياة الطفل من الناحية النفسية والعقلية والوجدانية إلى ما يلي:

أ- مرحلة الخيال الذاتي والمحدود بالبيئة: وتمتدّ هذه المرحلة من (3- 5 سنة)، وفي هذه المرحلة يكون إدراك الطفل للأشياء «إدراكاً حسياً إذ يتعرف الطفل فيها على الأشياء من خلال الحواس»[3].

ب – مرحلة الخيال المنطلق أو الحرّ: وتمتد هذه المرحلة من (6- 9 سنة)، وفيها يتجاوز الطفل المنطلق الحسّي إلى المنطلق الذهني، ولهذا «تعتبر هذه المرحلة من عمر الطفل المرحلة الذهبية من حيث العلاقات الاجتماعيّة، بسبب خلوها من أزمة إثبات الذّات»[4].

ج – مرحلة المغامرة والبطولة (مرحلة الاستقلال الذاتي): وتمتد هذه المرحلة من (9- 12 سنة) وفيها يبدأ الطفل الارتباط بالواقع والانتقال إلى عالم الكبار، وبما أنّ كلّ فرد هو كائن اجتماعي يشعر بحاجة إلى الانتماء إلى مجموعة من الأفراد، قد تكون الأسرة، أو مؤسسة كالمدرسة، فالمسرح هو خير وسيلة تحقق للطفل إمكانات اجتماعيّة وذهنيّة، تؤهله لتحقيق التفاعل والتواصل مع الآخرين[5].

2.2 مفهوم مسرح الطفل:

جاء في المعجم الشامل «المَسْرَحُ: بفتح الميم: مَرْعَى السَّرْحِ، والجمع: المَسَارِحُ، والمسرحُ في عصرنا: خشبة مرتفعة يقوم عليها الممثلون عند تمثيل أدوارهمْ، والجمع المَسَارِحُ»[6]. فالمسرح مكان يحقق للإنسان راحة نفسيّة ويفرّج عنّه ما بداخله، وهو الهدف الأوّل الذي يسعى إليه المسرح عامة، فضلا عن الهدف التثقيفي والتربوي.

ويعرّفه أمّا أحمد ربيع بأنّه: «فن أدبيّ وعمل إبداعيّ يعالج موضوعاً أو مشكلة من مشاكل الحياة البشريّة وفق مجموعة من العناصر التي لا يقوم إلاّ بها كالحوار والصّراع والحركة والعاطفة»[7]، هذا عن فن المسرح بصفة عامة، أمّا مسرح الطفل فالمقصود به كما جاء لدى الدّارسين أنّه «ذلك المسرح البشري الذي يقوم على الاحتراف من أجل الأطفال والناشئة،وحدّدتوظيفتهاالاجتماعيةبأنهامساهمةعنطريقالعملالفنيفيالتربيةوبناءالأجيالالصاعدة»[8].

فمسرح الطفل من هذا المنطلق، هو ذلك المسرح الذي يخدم الطفولة سواء أقام به الكبار أم الصغار مادام الهدف هو إمتاع الطفل والترفيه عنّه وإثارة معارفه ووجدانه وحسّه الحركي. ولا عجب بعد ذلك في أن يكون المسرح من أهمّ الوسائل التربويّة والتعليمية المؤثرة

والفعّالة في تنشئة الطفل وتكوينه، ومن هنا كان لزاما على كاتب مسرح الطفل الاهتمام بالخصائص الفنيّة التي يقوم عليها بناء النص المسرحي الموجه للطفل بدرجة كبيرة.

3.البناء الفّني في مسرح الطفل: المفهوم والخصائص العامة

مما هو معلوم أنّ البناء الفني للنص المسرحي يتكون من:

أ- **الهيكل الخارجي للمسرحية (البناء المسرحي)**، ويتمثل في: التمهيد، العرض، الختام.

ب- **عناصر التكوين الداخلي للمسرحية**، وتتمثل في: الفكرة، الموضوع، الحدث، الحبكة، الشخصيات، الحوار، الصراع، البناء الدرامي).

وبهذا فـ «البناء مصطلح نقدي يتضمن: طريقة تقديم الموضوع، وتسلسل الحكاية وما يتصل به من علاقة بين الأجزاء (الحبكة) والشخصيات، وعناصر التشويق، واللّغة التي يتمّ بها السرد ولغة الحوار بين الشخصيات، والختام، بطريقة تؤدي إلى اندماج هذه العناصر في " شكل" له معنى كلّي، يترك في النفس انفعالاً محدداً أو فكرة معينة، يمكن استخلاصها»[9]. ولكل فن من الفنون قواعد وأصول، إلاّ أنّها ليست ثابتة وليست مقدّسة، وإنّما هي ثمرة إبداع الفنانين أنفسهم قبل كل شيء.

ومن خلال العرض الموجز لعناصر البناء الفنّي كل عنصر على انفراد، سندرك أهميتها في تكوين المسرحية لتصبح عملا فنّيا ناجحا، ونوضّح بذلك سماته وملامحه الخاصة بنصوص مسرح الطفل بشكل أساسي.

1.3 الفكرة والموضوع:

يبنى موضوع المسرحية على فكرة يختارها الكاتب، لتكون الهدف الذي يرمي إلى تحقيقه في عمله الفنّي، وقد يكون الموضوع نابعاً من واقع الحياة المعاصرة، أو من حادثة تاريخية، أو أسطورية... والفكرة في الحقيقة هي ما يحاول مؤلف النّص المسرحي عرضه وإيصاله إلى المتلقي، عن طريق الكلمة المكتوبة، ليتمّ تأكيدها بشكل كبير عن طريق تجسيدها على خشبة المسرح. وأيًا كانت الفكرة المختارة يجب أن تكون واضحةً وضوحاً تاماً في ذهن القارئ؛ لأنّه لا شيء يفقد مضمون الفكرة إلاّ الغموض، الذي يلفّ أحداث المسرحيّة، وبالتالي يربك عقل الطفل، وهذا ما يجعله يفقد الإحساس بالمتعة خلال مشاهدة العرض المسرحي. ولهذا يجب أن تكون الفكرة في مسرحيات الأطفال تتماشى مع أعمارهم ومناسبة لعقلهم وتفكيرهم.

2.3 الشخصيات:

تعدّ الشخصية المسرحية المحرك الأساسي للأحداث على خشبة المسرح؛ فهي التي تقوم بنقل أفكار الكاتب إلى المشاهدين من خلال الحوار مهما كان نوعها من بشر أو حيوان أو نبات،

واقعيّة كانت أو خياليّة، فعن طريق هذه الشخصية يقدّم الكاتب فكرته ويعرض موضوعه للمشاهد، ولما كانت الشخصية هي شيء ملموس يراه الطفل ويتابعه على الخشبة، فإنّ الشخصية في مسرحيات الأطفال يجب أن تتوفر على الشروط الآتية:

- رسم الشخصيات بدقة بحيث تكون واضحة المعالم يستطيع الطفل التّعرف عليها من مظهرها وحركاتها وحوارها.

- تحديد أبعاد الشخصية بإتقان خاصةً البعد الجسماني (الخارجي).

- التركيز على شخصيات الحيوانات والنباتات التي تتكلم كالآدميين، خاصةً في مسرحيات الأطفال ما قبل المدرسة وحتى سن العاشرة.

- عدم الإكثار من الشخصيات؛ إذ يفضّل التركيز على شخصية رئيسية ليتمكن القارئ، أو المتفرج الصغير من متابعتها جيّداً، دون نسيان الشخصيات القادرة على الإضحاك.

3.3 الحوار:

والحوار هو ذلك الحديث الذي يدور بين اثنين، أو أكثر حول موضوع ما، فهولا يتمّ إلاّ بوجود شخصيتين، أو أكثر تتبادل أطراف الحديث على خشبة المسرح، وهو لا شكّ الأداة التعبيرية الأساسيّة في المسرحية، فمن «الثابت أنّ لا مسرح بلا حوار، فهو جوهر المسرحية وعليه تبنى الأحداث وتبرز الشخصيات وتتضح المواقف والأهداف»(10). وفي مسرح الأطفال ينبغي أن يتوفر في حوار المسرحية عدد من الصفات منها:

- الابتعاد عن الخطابيّة والغنائيّة التي تشعر المتفرج الصغير بالمللِ.

- أن يكون الحوار وثيق الصّلة بأحداث المسرحية.

- أن يناسب الحوار المستوى العقلي واللّغوي للطفل.

- أن يتضمن الحوار طاقة إيحائية؛ لأنّ قوته تكمن في العناصر القادرة على الإيحاء بالحركات.

- أن يكون الحوار في مسرح الطفل واضحا دقيقا، ذا عبارات مختصرة.

وعلى هذا الأساس، يعتبر الحوار الكيان الذي تنبني عليه المسرحية الموجهة للطفل، بصفة خاصة والمسرح عامةً.

4.3 الصراع:

يعتبر الصراع من أهمّ العناصر الفنيّة في المسرحية إلى جانب العناصر الأخرى لما له من قدرة على توليد الحركة الدراميّة، التي تعتبر عاملاً من عوامل التشويق الرئيسية، والتي لها قدرة كبيرة في التأثير على مشاعر الأطفال وتساهم في تنشئتهم بشكل سليم. ومن وظيفة

الصراع الدرامي، أن يثير انفعال المشاهدين/المتفرجين، ويحرك عواطفهم وهو إن كان من العناصر الفنيّة الهامة في مسرحيات الكبار، فإنّ الحركة في مسرحيات الصغار أهم، لأنّه بالحركة يتمّ جذب انتباه الطفل باستمرار.

والصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع في مسرح الطفل، هي صورة الصراع بين الخير والشر (أي بين قوتين متعارضتين متساويتان في القوة، غير أنّ الصراع لا يكون دائماً بين الشر والخير؛ لأنّ الحياة لا تكاد تخلو من صور هذا الصراع، ولذلك فالمسرح أشدّ ارتباطاً بالحياة؛ لأنه يتصل بها اتصالاً مباشراً، ويعبر عن تلك النزاعات التي تقع بين الناس، أو التي تتمثل في النّفس البشريّة، فهو بعد هذا «بمثابة الميدان الذي يلتقي عليه الممثلون فيتفاعلون كما يلتقي الناس في الحياة الواقعية، فهو وسيط اجتماعي لا يكون الفرد فيه قائماً بذاته مستقلاً بشخصه»[11].

وفي مسرحيات الأطفال يجب أن تحقق قوى الخير النّصر على قوى الشرّ، كما يجب أن تكون هذه النتيجة نتيجة لصراع مقنع فنياً وفكريًا بين قوتين متكافئتين، وذلك بهدف تعليم الطفل مبادئ كالحق والخير والعدالة والحكم الصحيح على الأمور. لذا يجب أن يكون الصراع مفهوماً مبسطًا بعيدا عن التعقيد والغموض، لأنّ المهمّ هو إرضاء الطفل وجعله يفهم ما يدور على الخشبة، ومن خلال كل هذا يمكن القول: إذا كان الحوار المظهر الحسي للمسرحية؛ فإنّ الصراع هو المظهر المعنوي لها.

3.5 الحدث:

يعدّ الحدث أحد مظاهر النشاط الإنساني، الناتج عن سلوك الشخصية، وهذا النشاط هو نشاط هادف، لذلك على الكاتب أن يختار لعمله المسرحي من جوانب الحياة وأحداثها ما يرى أنّ له دلالةً وارتباطاً بواقع الحياة، وفي ذات الوقت مثير لاهتمام الأطفال، وليحقق ذلك عليه أن يبتعد عن تعقيد وتشابك الأحداث وعن الأحداث المفتعلة والمصطنعة، كما يجب أن يراعي مناسبة هذه الأحداث وملاءمتها لمستوى الطفل وقدراته العقليّة والذهنيّة، حتى يستطيع فهمها ومن ثمّ التفاعل معها. فمن خلال الحدث يبدأ عرض خيوط الأزمة، حيث تبدأ الأزمة التي يتولد عنها الصراع الدرامي في النّمو والتطور، من خلال هذا الحدث الدرامي، حتى تصل إلى الذروة لتتجه بعد ذلك نحو الحل الذي تنتهي إليه المسرحية.

فالمسرحية بناء تتكامل أجزاؤه، لتشكل وحدة عضوية، ذلك أنّ المسرحية سلسلة من الأحداث، وهي عادة ما تقسم إلى فصول تتراوح ما بين فصلين، أو ثلاثة، أو خمسة، ومهما كان عدد الفصول فإنّ كل فصل يضمّ مرحلةً محددةً من القصة العامة التي تقوم عليها المسرحية.

وفي المسرحية الموجهة للطفل يفضل ألا تتجاوز الفصلين، حتى يسهل على الطفل الربط بين الأحداث السابقة واللاحقة، وتكون عملية الاستيعاب سهلة ميسرة.

وفي كل هذا يجب أن يدرك الكاتب أنّ هذه الأحداث تقع وتجري وتتطور في مكان معين وزمان تستغرقه، فبوجود الإطار الزماني والمكاني يتحقق الصراع الدرامي القوي البنّاء. فهما معا يشكلان أهميّةً كبرى في إطار العرض المسرحي عامة، وعروض مسرح الطفل بصفة خاصة.

6.3 الحبكة:

تمثل الحبكة «التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض... أي أنّ الحبكة هي ترتيب أجزاء المسرحية في شكل مترابط ليعطيها في النّهاية البناء العام للمسرحية»[(12)]، ويعني هذا أنّ الحبكة هي الخيط الذي يمسك عناصر المسرحية وبنائها الدرامي والفكري معاً، من أجل تحقيق تأثيرات فنيّة وانفعالات معينة، وتجعل القارئ متشوقا إلى متابعة مشاهدة المسرحية، والحبكة هي البناء الأدبي الفنّي، تقوم على التتابع المنطقي للأحداث. وفي مسرحيات الأطفال يجب أن تكون الحبكة متقنة الصنع بسيطة دون سذاجة، تتميز بتطور الأحداث في شكل طبيعي، بحيث تخلو من المفاجآت، تشكل مع الصراع مرتكزا مهما في البناء الفنّي المسرحي.

وبناء على ما سبق، نتوقف عند أعمال مسرحية معينة هي: مسرحية "خيوط الفجر" لعزّ الدّين جلاوجي، ومسرحية "الماء سرّ الحياة" لحسن ثليلاني، ومسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان، لنلقي عليها نظرة تحليلية نقدية في ضوء ما عرفناه عن عناصر البناء المسرحي وشروط الجودة في كلّ عنصر، ونكشف عن أوجه النّضج في هذه المحاولات، وهل استطاعت الجمع بين التكامل الفنّي والهدف التربوي؟، أم أنّها مجرد دروس في الوعظ والإرشاد والنصح، ساقها كتاب مسرح الطفل في شكل حوار مسرحي، من دون الاهتمام بالجانب الفنّي؟

4. الدراسة التحليلية النقدية للنصوص المسرحية المختارة

1.4 فكرة المسرحية:

تدور فكرة مسرحية "خيوط الفجر" لعزّ الدّين جلاوجي، حول تأسيس جمعية العلماء المسلمين من طرف صفوة من خيرة علماء الجزائر، كعبد الحميد بن باديس والشيخ البشير الإبراهيمي، ودورهم في إيقاظ الشعب الجزائري من سباته الذي دام قرناً من الزّمن بفضل الكلمة الطيبة الواعية التي تنفذ إلى العقول والقلوب معاً. أما مسرحية " الماء سرّ الحياة " لحسن ثليلاني فتدور حول أهمية الماء في الحياة لقوله تعالى: ﴿**وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كلَّ شَيْءٍ**

حَيّ﴾[13]، وتدور فكرة مسرحية "الناشئة المهاجرة"لمحمد الصالح رمضان حول هجرة النبيّ (ص) من مكة إلى المدينة المنورة مع أصحابه.

2.4 الشخصيات:

يتضح من خلال النصوص المسرحية الموجهة للطفل في الجزائر، أنّ الاهتمام بالقالب الفنّي الذي يعتمد على الشخصية في بعض نصوصنا منعدم؛ لأنّ الكتّاب وجهوا جلّ عنايتهم بالأحداث دون الاهتمام بالشخصية. وهذا ما نجده عند محمد الصالح رمضان في مسرحيته "الناشئة المهاجرة " وعزّ الدّين جلاوجي في مسرحيته "خيوط الفجر"، فقد كان اهتمام كلّ واحد منهما بالأحداث أن أبعدهما عن البناء الفنّي للشخصية، الذي يعدّ في مسرح الأطفال أهمّ عنصر على الكاتب الاهتمام به، لأنّ أوّل شيء يجذب انتباه الطفل على خشبة المسرح هو شخصية الممثل بشكله وتصرفاته وحركاته، وملامحه، وملابسه، وكلامه. وهذا ما لم ينتبه إليه محمد الصالح رمضان وعزّ الدّين جلاوجي في المسرحيتين المذكورتين، فلم يراعيا في رسم الشخصية أبعادها الثلاثة والتي نعني بها البعد الجسمي والنفسي والاجتماعي، وممّا لا شك فيه أنّ تحديد أبعاد الشخصية ببراعة وإتقان يعطي للشخصية ظهوراً متميزاً فتبدو مقنعة، كونها عنصرا أساسيا من العناصر المكونة للمسرحية، خاصةً أنّ المسرحية هي «حدث ومهما كان نوع هذا الحدث لا بدّ أن يصدر عن شخصية معينة... تكون قادرة على تسليتنا، أو على نقل أفكار المؤلف إلينا»[14].

ثمّ إنّ عدد الشخصيات في مسرحية "الناشئة المهاجرة "، والتي بلغت عشرون شخصية، على الرغم من أنّها ساهمت في تطوير الأحداث، فلم تكن كلها ضرورية في بناء النص المسرحي للطفل، والذي يقتضي عدم الإكثار من الشخصيات، حتى يتمكن القارئ أو المشاهد الصغير من فهمها وحمل أفكارها، والتركيز على شخصية معينة. خاصةً وأنّ الطفل بحكم تقليده الفطري كثيراً ما يتعلق بشخصية يراها قريبة من شخصيته، ولهذا فإنّ عدم الإكثار من الشخصيات يسهل على الطفل انتقاء الشخصية التي تناسبه. فقد كان الكاتب قادراً على الاقتصار على بعض الشخصيات منها: أبو سفيان، أبو بكر، أبو جهل، أسماء، كشخصيات رئيسية وأساسية، إلى جانب بعض الشخصيات الثانوية كعليّ وعبد الله وعائشة.

في حين نرى عزّ الدّين جلاوجي على الرغم من عدم اهتمامه بدراسة شخصياته، فقد اقتصر على الشخصيات التي لها دور فعّال في سير الأحداث وتطورها، بحيث جاء عددها مناسباً وهي: عليّ، كريم، محمد، ابن باديس، القائد الفرنسي، اليهودي، الشيخ (الطرقي).

وإلى جانب هذا هناك من الكتّاب من اهتمّ اهتماماً كبيراً برسم شخصياته، وأعطى لها ملامحها المميّزة، وكان ذلك عاملاً مهماً في نجاح النص، وهذا ما نجده عند حسن ثليلاني في مسرحيته "الماء سرّ الحياة" وشخصياتها هي:

الأب رجل في الأربعين من عمره، الأم، وإلهام 14 سنة تلميذة نجيبة في دراستها، تدرك أهمية الماء في الحياة، رضا 12 سنة وسلوى 10 وهما طفلان لا يقدّران قيمة الماء في حياة الكائن الحي.

أما عدم تحديد الفئة العمرية فجاء عند معظم الكتّاب فهم لم يركزوا على مرحلة عمرية تستوعب العمل المسرحي وتكون قادرة على تذوقه وتلقيه، ماعدا حسن ثليلاني، فقد وجه خطابه المسرحي لمرحلة الطفولة المتأخرة؛ لأنها الأقدر على الفهم والاستيعاب.

3.4 الأحداث والحبكة:

لما كانت جميع العناصر الفنّية في المسرحية مترابطة فإنّه «من الخطأ الفصل، أو التفرقة بين الشخصية والحدث، لأنّ الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو هو الفعل وهو يفعل»[(15)]، من خلال الدراسة الفنية للنصوص المسرحية وجدنا أنّ شخصياتها قد ساهمت بشكل كبير في تطوير الأحداث، حيث لا تكشف الشخصية عن كلّ جوانبها من الوهلة الأولى؛ بل تتكشف لنا بتطور الأحداث، أو تدريجيا تتضح بمقدار ما تتبيّن الخيوط الأساسية، التي تتألف منها العقدة، وهذا الغموض في الشخصية هو الذي يدع القارئ المتفرج الصغير متشوقاً لمتابعة الحوادث ومعرفة النهاية، وللحفاظ على تركيب الأحداث في المسرحية يجب الابتعاد عن البطء في الحركة؛ لأنّها تؤدي بالمتفرج الصغير إلى الملل، وهذا ما تنبه إليه حسن ثليلاني والسعيد دراجي وعزّ الدّين جلاوجي، بينما أثقل محمد الصالح رمضان في "الناشئة المهاجرة" أحداثه بالكثير من الوصف، الذي يشتت الذهن فجاءت خالية من الحركة والحيوية.

ومن خلال عرضنا للأحداث في كلّ مسرحية نجد ربطاً وثيقاً بينها، حيث اهتم الكتّاب بالتسلسل المنطقي للأحداث بهدف تحقيق تأثيرات فنّية وانفعالية معينة، فهذا محمد الصالح رمضان يجري أحداث المشهد الأوّل في دار الندوة حيث يتشاور أشراف مكة في أمر دعوة النبيّ (ص)، وفي المشهد الثاني تدور الأحداث في بيت أبي بكر مع أولاده، وفي الثالث في بيت النّبي أين يقوم فتيان مكة بالهجوم عليه ومعهم أبو جهل، أمّا في المشهد الرابع ففي بيت أبي جهل لتنتقل في المشهد الخامس والسادس والسابع إلى بيت أسماء. وهذا الاهتمام بالأحداث هو ما أبعد الكاتب عن الاهتمام بالبناء الفنّي للشخصيات، ولعلّ هذا راجع إلى رغبة الكاتب في التركيز غلى

أحداث الهجرة النبوية بأحداثها العظيمة من دون الاهتمام بالشخصيات، مع العلم أنّ «الاهتمام بالشخصية المسرحية أمر هام وضروري في نجاح النص، ثمّ إنّ الشخصية بصدق أفعالها وأقوالها تساعد على إبراز الأفكار التي يسعى إليها المؤلف»[16].

ومع ذلك فإنّ مسرحية "الناشئة المهاجرة"، والتي استلهمها الكاتب من التاريخ الإسلامي هي في مضمونها رصد للأحداث وجمع للوقائع دون أيّ رابط فنّي، أو تكوين درامي للأحداث، والأمر نفسه ينطبق على مسرحية "خيوط الفجر "لعزّ الدّين جلاوجي. أما حسن ثليلاني فقد جعل الأحداث تعرض وتطرح من الوهلة الأولى، حيث تبدأ في التطور والتصاعد محققة بذلك الأزمات الكبرى والصغرى وصولاً إلى الذروة وانفراج الأحداث. ففي مسرحيته "الماء سرّ الحياة " تنطلق الأحداث منذ اللحظة الأولى بانطلاق أغنية بحارنا الزرقاء في المشهد الأول من الفصل الأوّل، والتي تتحدث عن أهمية الماء لتتطور في المشهد الثاني حيث الحديقة قد ذبلت أشجارها وأزهارها وماتت أطيارها وانقطاع الماء من الحنفية. وهنا نشاهد تأزم الأحداث نتيجة فقدان الماء، لتسير فيما بعد في الفصل الثاني نحو الانفراج، لتنفرج في الأخير بسقوط المطر وعودة الحياة من جديد.

وبما أنّ الحبكة تعني التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن حي قائم بذاته، فإنّ أحداث نصوصنا المسرحية قد تضمنت حبكة أتت متوافقةً مع طبيعة الموضوع، فجاءت الأحداث متتابعة الحدث تلو الحدث في جو درامي، بحيث تترك في وجدان المشاهد/المتفرج الصغير شعورًا بأنّ الأحداث تجري في مجراها الطبيعي، وأنّ الأحداث السابقة تحيل على الأحداث اللاّحقة على أساس من التسلسل المنطقي، وأنّ كلّ حدث يقع ويتطور داخل فضاء مكاني وزماني، لأنّنا لا نتصور حدثاً دراماياً خارج إطار المكان والزّمان؛ لأنّه من المكونات الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها. فالأحداث التي جرت في مكة تحيلنا على زمن الدّعوة المحمديّة، زمن هجرة الرسول(ص) إلى المدينة المنورة، وأحداث قسنطينة تحيلنا على زمن تأسيس جمعية العلماء المسلمين سنة 1931. أما حسن ثليلاني فقد اقتصر على مكانين مغلق ومفتوح في الفصل الأوّل حيث تجري الأحداث ما بين المنزل والحديقة، ما بين الصّباح والمساء، لينغلق في الثاني على المنزل، أما الزمن فهو الليل.

4.4 الصّراع:

للصّراع ضرورة في بنية الحدث الدرامي، فهو يقوم على تنامي الحدث وتصعيده لحدوث التعارض والتصادم، الأمر الذي يؤدّي إلى تعقيد الحدث ويدفعه نحو ذروة التأزم في بنية العمل الدرامي« فهو عنصر فعّال في شدّ انتباه المتلقي لما يحققه من نتائج على صعيد الحدث وفي

خلق الجو الذي لابدّ منه في كلّ مسرحية تحقيقاً للترقب الذّاتي لدى المتلقي، ويدخل الصّراع بوصفه عنصراً دراميا في تصوير الشخصية، ومؤشرا على نزعتها الذّاتية وتمثيلاً للإرادات في تصميمها على بلوغ أهدافها»[17]، وهذا النوع من الصراع لم نجده في ثنايا النصوص المسرحية للطفل، فهنا غياب للصّراع الصاعد المتنامي، الذي يمثّل ذروة العمل الدّرامي.

لكننا نلمح صّراعاً مرهصاً في مسرحية "الماء سرّ الحياة" لحسن ثليلاني، والصّراع المرهص، الذي يوحي بالأحداث القادمة دون الكشف عنّها ليحافظ على عناصر الجذب والتّرقب والتشويق، فبعد ما كان الطفلان رضا وسلوى يتذمران من سقوط المطر، لأنه يجبرهم على البقاء في المنزل، غير أنّ الحال التي آلت إليها حديقة منزلهم نتيجة عدم سقوط المطر، حيث كلّ الأشجار والأزهار ذبلت والحشائش تيبست، أدركا في النهاية أن الماء سرّ الحياة فعلاً .

سلوى: ... هيّا أيّتها الأمطار تهاطلي غزيرة على الأشجار والأنهار، فتغني الطبيعة وترقص الأطيار، ويتدفق الماء في الوديان والأنهار. وهكذا يسقط المطر لتعود الحياة كما كانت فيستقبله الجميع فرحين به.

أما مسرحية عز الدّين جلاوجي فتميّزت بصراع ساكن لركود الحركة وجمودها، فلا وجود للصّراع الذي يمثّل ذروة العمل الدّرامي. وهذا ما جعل عناصر التشويق في معظم النّماذج المسرحية غائبة خاصةً في مسرحية "الناشئة المهاجرة" و"خيوط الفجر" مع أنّ وسيلة التشويق تعدّ تقنيّة ضرورية من تقنيات البناء الدّرامي في مسرح الأطفال خاصةً، والتي تهدف إلى شدّ انتباه المتلقي إلى ما يحدث أمامه دراميا باعتباره – المتلقي – عاملاً أساسياً في الدراما و عضواً مشاركاً فيها برأيه.

5.4 اللّغة والحوار:

اعتمد الكتّاب في مسرحياتهم على اللّغة العربيّة الفصحى البسيطة القريبة من فهم الأطفال في سن التمدرس فما فوق، لأنّها الوسيلة الأنجع في توصيل الأفكار إلى هذه الجماهير الصغيرة، فحمّلوها – اللّغة – رموزهم وإيحاءاتهم للكشف عن أعمال شخصياتهم التي اختاروها. غير أنّ هذه اللّغة قد انحرفت في مجملها عن البناء الفنّي للنّص وأصبحت اللّغة مجرد أسلوب خطابي يوحي بالجمال ويعطي للفكرة حيوية، وبهذا تلعب اللّغة دورها كأداة معبّرة ومؤثّرة في المتلقي، وأضحى النّص بهذا تقريرياً إخبارياً يمليه المؤلف على الشخصية. فالخطابية والمباشرة والنّصح والإرشاد، هو الأسلوب الغالب على النّص المسرحي الموجّه للطفل، وهذا يبيّن أنّ هؤلاء الكتّاب اتخذوا الفن المسرحي وسيلة للتعبير وطريقة للوصول إلى الجماهير الصغيرة دون أيّ دراسة، أو إدراك لمعنى الفنّ المسرحي الموجه للطفل، ودون معرفة بمراحل الطفولة،

ودون أيّ اعتبار لأسس وقواعد هذا الفن، فالأسلوب الخطابي المنبري والإخباري الوعظي هما السّمة الغالبة في مسرحية "الناشئة المهاجرة " و"خيوط الفجر" من ذلك:

أبو جهل: أرى أن نأخذ من كل قبيلة شابًا جليداً نسيبًا وسيطًا فينا، ثم نعطي كلّ واحد منهم سيفًا صارمًا فيعمدوا إليه ويضربوه ضربة رجل واحد فيقتلوه فنستريح منه، فإذا فعلوا ذلك تفرق دمه في القبائل جميعًا فلم يقدر بنو عبد مناف على حرب قومهم جميعًا، فرضوا منّا بالدّية ففديناه لهم.

أبو بكر: لقد هاجروا جميعاً إلى يثرب البلد الطّيب الذي آواهم أهله ونصروهم ولم يبق أحد سوانا وسوى عليّ ابن أبي طالب الذي استبقاه رسول الله في داره، حتى يؤدي عنه الأمانات والودائع إلى أصحابها، أو بعض المستضعفين الذين لم يقدروا على الهجرة[18].

كما عمد إلى شروح في المواقف والمناظر وتوضيحها لدفع الأحداث، وتطويرها بدل الحوار والصّراع والمجابهة بين الشخصيات، وبهذا لم تبلغ مسرحية "الناشئة المهاجرة" مبلغاً فنّياً معتبراً، وإن كانت قد سجلت حادثة تاريخيّة إسلامية تبيّن للأطفال أهميّة الجهاد في سبيل الله.

كذلك يظهر هذا الأسلوب الخطابي المنبري في نص عزّ الدّين جلاوجي "خيوط الفجر":

عبد الحميد: علينا أن نعلم الأمّة، نصلح لها دينها ولغتها، ونعرّفها بنفسها وتاريخها ونزرع فيها روح السّمو، فإذا عرفت ذلك رفضت الرضوخ لأجنبي يخالفها في الدّين واللّغة والتّاريخ [19].

وكذلك:

القائد: ... وهل تعتقد أنّ ابن باديس شخص؟ إنّ ابن باديس هو هذا الشعب الذي استيقظ... ابن باديس هو هذه الأفكار التي زرعها في القلوب والعقول[20].

وكلّ هذه الأساليب الخطابية المباشرة، أو الإخبارية الخالية من الصراع كانت الملاذ الوحيد للكتّاب لدفع الأحداث وتطويرها، الأمر الذي جعل المسرحية تتحوّل إلى قصة سرديّة وصفية إخباريّة. ما عدا في مسرحية "الماء سرّ الحياة " تجنّب الكاتب حسن ثليلاني هذه الأساليب الخطابية المباشرة، التي تقتل العمل الدّرامي، فجعل الحوار الدّرامي هو الذي يصنع الأحداث، ويولّد تنامي الأفكار بحيث يشعرك الأسلوب الحواري بامتلاك ناصية الموضوع.

وتعدّ لغة الحوار عند حسن ثليلاني نموذجاً للّغة العربية الفصحى، التي يمكن أن يعتمد عليها كتّاب مسرح الطفل في الجزائر وهذا الحوار يدلّ على ذلك:

رضا: في ذهول ما هذا الدمار والخراب؟! ماذا أصاب حديقتنا الجميلة ؟.

سلوى (مستغربة): كلّ الأشجار والأزهار ذبلت والحشائش تيبست ،عجيب هذا والله .

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

سلوى: إنّه متسخ أصلاً... ولكن ما بها الأرض تفتح فمها.

رضا: يرفع عصفورًا ميتًا وهذا العصفور المسكين من قتله ثمّ رماه هنا (21).

5. الخاتمة:

نخلص مما سبق إلى القول: بأنّ معظم كتّابنا ممّن تصدّوا للكتابة المسرحية للطفل، كانوا يعتمدون على موهبتهم في الكتابة دون العناية بالبناء الفنّي، اعتقاداً منهم أنّ مسرح الطفل لا يتطلب التّقيّد التّام بقواعد الكتابة الدّرامية عكس مسرح الكبار، وهم مخطئون في ذلك لأنّ «النّص الأدبي للأطفال بعامة والنّص المسرحي للأطفال بخاصة لا يختلف كثيراً عن النّص المقدّم للكبار، إلاّ في المستويين اللّغوي والإدراكي، فللأطفال - في مراحل طفولتهم – قاموسهم اللّغوي وقدراتهم الإدراكية على متابعة العمل الأدبي، أو الفنّي (مقروءاً)، أو (مشاهداً)»22، ويعدّ مسرح حسن ثليلاني والسعيد دراجي فيما أزعم نموذجاً حقيقياً لمسرح الطفل المعاصر في الجزائر. لأنّهما أدركا أنّ «النّص في الأدب المسرحي للطفولة ليس قصّة مدرسيّة، كتبت لتسدّ فراغ النّشاط التمثيلي فحسب. ولا هو قصيدة شعرية غنائيّة يُقحم عليها ألسنة الشخصيات... وليس نصّاً للقراءة فقط، وإنّما النّصّ في مسرح الطفل كتب ليؤدّي وظائفه المتكاملة من المتعة والفائدة في قالب درّامي»23.

وبهذا يتضح أنّ الكتابة للطفل لا تعني التنازل عن أصول الكتابة الفنيّة، فعلى المبدع للطفل أن يكتب بكل عذوبة وبساطة وإنسانية، ذلك أنّ الطفل هو ناقد صادق، حتى ولو لم تكن لديه القواعد الأكاديمية لتقويم العمل الأدبي، فهو يمتلك شيئًا واحداً، الشعور بالمتعة، ولهذا يجب توجيه الاهتمام الكبير إلى كتّاب مسرح الأطفال باعتبارهم الدّعامة الأساسية في تشييد مسرح شامخ للطفل، الذي هو رجل الغد.

مراجع البحث وإحالاته:

1- ابن منظور: لسان العرب، دار جيل ودار لسان العرب، بيروت، (دط)، 1988، ص599.

2- القرآن الكريم: برواية حفص , دار الفكر الإسلامي , دمشق , ط6 , 1404هـ، سورة النور، الآية (59).

3- أبو الحسن سلام: مسرح الطفل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،ط1،2004، ص 27، 28.

4- بولا حريقة: موسوعة الأسرة الحديثة، نوبيليس، بيروت، لبنان، ج12، ط1، 2001، ص52.

5- وردة حلاسي: مسرح الطفل في الجزائر: واقعه، مضامينه وقضاياه، دراسة تحليليّة نقديّة لنماذج مختارة، مخطوط رسالة ماجستير في الأدب العام والمقار، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2010، ص06.

6- عبد المنعم سيّد عبد العال: الشامل: الشامل لمجموع التصحيح والتكسير، مج1، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 2000، ص234.

7- محمد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة برش، (دط)، (دت)، ص 124.

8- علي أحمد كنعان: أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الأول والثاني، 2011، ص89.

9- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص77.

10- رابح طبجون: مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري (من خلال أعمال الدكتور عبد الله الركيبي)، مجلة الأستاذ، قسنطينة، الجزائر، ع1، أفريل 2005، ص121.

11- عمر الدّسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، (دط)، 2003، ص 280.

12- عقيل يوسف: التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، عمان، ط1، 2001، ص31.

13- القرآن الكريم: سورة الأنبياء، الأية (30).

14- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، دار ألف للنشر، القاهرة، (دط)، 1985، ص25.

15- عبد العزيز شرف: الأسس الفنية للإبداع، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993، ص 194.

16- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنّية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2005، ص 160.

17- فؤاد الصالحي: علم المسرحيّة وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، (دط)، 2001، ص105.

18- محمد الصالح رمضان: الناشئة المهاجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص8، 11.

19- عزّ الدّين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال (نصوص مسرحية)، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص23.

20- المصدر نفسه: ص 23.

21- حسن ثليلاني: زيتونة المنتهى، (نصوص مسرحية)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص167.

22- أحمد زلط: في جماليات النّص رؤية تحليلية ناقدة، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996، ص125.

23- المرجع نفسه: ص130، 131.

7. قائمة مراجع البحث:

1- أبو الحسن سلام: مسرح الطفل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

2- أحمد زلط: في جماليات النّص رؤية تحليلية ناقدة، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.

3- بولا حريقة: موسوعة الأسرة الحديثة، نوبيليس، بيروت، لبنان، ج12، ط1، 2001.

4- حسن ثليلاني: زيتونة المنتهى، (نصوص مسرحية)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.

5- رابح طبجون: مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري (من خلال أعمال الدكتور عبد الله الركيبي)، مجلة الأستاذ، قسنطينة، الجزائر، ع1، أفريل 2005.

6- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، دار ألف للنشر، القاهرة، (دط)، 1985.

7- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنّية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2005.

8- عزّ الدّين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال (نصوص مسرحية)، موفم للنشر، الجزائر، 2008.

9- عبد العزيز شرف: الأسس الفنية للإبداع، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993.

10- علي أحمد. كنعان: أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الأول والثاني، 2011.

11- عقيل يوسف: التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، عمان، ط1، 2001.

12- عمر الدّسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، (دط)، 2003.

13- فؤاد الصالحي: علم المسرحيّة وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، (دط)،2001.

14- القرآن الكريم: برواية حفص، دار الفكر الإسلامي ، دمشق ، ط6، 1404هـ.

15- محمد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة برش، (دط)، (دت).

16- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.

17- محمد الصالح رمضان: الناشئة المهاجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

18- عبد المنعم سيّد عبد العال: الشامل: الشامل لمجموع التصحيح والتكسير، مج1، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 2000.

19- ابن منظور: لسان العرب، دار جيل ودار لسان العرب، بيروت، (دط)، 1988.

20- وردة حلاسي: مسرح الطفل في الجزائر: واقعه، مضامينه وقضاياه، دراسة تحليليّة نقديّة لنماذج مختارة، مخطوط رسالة ماجستير في الأدب العام والمقار، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2010.