مجلة المعيار ISSN :1112-4377
مجلد: 26 عدد: 5 (رت 67) السنة: 2022

دور مسرح الطفل في تحقيق الهوية الوطنية لدى الطفل الجزائري

مسرحية الجنود الصغار أنموذجا – مقاربة نقدية –

The role of the children's theatre in achieving the national identity of the Algerian child, the play of young soldiers as a model - critical approach-

نجاري سهام[1]
جامعة محمد بوقرة كلية اللغات والآداب الجزائر
sihamnedjari@gmail.com

تاريخ الوصول 2021/12/1 القبول 2022/02/20 النشر على الخط 2022/06/05
Received 06/12/2021 Accepted 20/02/2022 Published online 05/06/2022

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى إبراز دور مسرح الطفل في تحقيق الهوية الوطنية لدى الطفل الجزائري" من خلال المقاربة النقدية في ظل استعمال واسع وسريع للأجهزة الذكية واللعب الإلكترونية لدى مختلف الفئات العمرية الطفولية، وبما أننا أمام حقيقة تأثر أطفالنا بالتكنولوجيا الحديثة خصوصا في الفترة الأخيرة المتعلّقة بالحجر المنزلي نظرا لتفشي فيروس كوفيد 19، فإنه من واجبنا كباحثين ومختصين النظر في مسألة تحوّل المشهد اليومي لحياتنا وحياة أطفالنا وانزلاقه نحو العزلة والتفرّد، ونحن نستوعب أن العالم اليوم لن يقف في وجه عجلة التطور والإبداع لكن هل هذا يعني أن الثمن هو التخلّي عن مخيالنا الجمعي وعن روابطنا الهوياتية، كيف يمكن للمسرح أن يرسّخ مبادئ الهوية دون أن يقضي على جمالية الفرجة والمتعة التي يجدها الطفل في عالمه الرقمي، خرج هذا البحث بجملة من النتائج أهمّها: إذا نجحنا في توظيف طاقات المسرح المتجدّدة بشكل صحيح قد نتمكّن من احتواء تطلعات الطفل المعاصر وجذب اهتمامه لاكتساب تعلّمات جديدة تصبّ في قلب المفاهيم الهوياتية.

الكلمات المفتاحية: المسرح– الطفل– الهوية– التواصل– الجماعة.

Abstract

This research aims to highlight the role of Child Theater in achieving the national identity of the Algerian child through a critical approach. In light of the widespread and rapid use of smart devices for children within different age groups, it appears that our children have been affected by modern technology especially in the recent period due to the outbreak of Covid 19. Therefore, it is our duty as researches to consider the transformation of the scenery of our lives and our children's lives towards isolation and individuality. We realize that the world would not impede the evolution and creativity, but does this mean we have to give up our collective imagination and our identity ties? How can theater consolidate the principles of identity without abolishing the beauty of the scenery and pleasure the child finds in his digital world? This research concluded a set of results, the most important of which is that if we succeed in employing the theater's renewed energies, we may be able to contain the aspirations of a contemporary child and draw his attention towards acquiring new teachings that pour in the heart of identity concepts.

Key words: Theatre - Child - Identity - Communication – Community.

[1] المؤلف المراسل: **نجاري سهام** البريد الالكتروني: **sihamnedjari@gmail.com**

1-تمهيد:

يعرف العالم اليوم تطوّرا مدهشا في مجال البصريات والتكنولوجيا الحديثة والتواصل الأثيري والإلكتروني، وبما أن الطفل جزء من هذا العالم وبوصفه الحلقة الأضعف في هذه الشبكة المعقدة توجّب النظر إلى القضية بعين الفاحص المتمعّن في الوضع ،خصوصا عندما يتعلق الأمر بالبعد الهوياتي للطفل العربي المعلّق بقضايا الضعف والإغراق في المجهول وضبابية المستقبل.

قد يظن البعض أن مسرح الطفل هو مسرح بسيط يقوم على مزج الألوان وتنوّع الأشكال والأحجام في صورة حوار بسيط ولغة مباشرة وأغان راقصة، قد يكون هذا صحيحا لكن وفق شروط ونسب محدّدة يؤدي الإخلال بها إلى ضياع الفكرة والابتعاد عن القيم المراد غرسها في ذهن الطفل، لذلك وجب على المؤلفين لهذه الفئة العمرية التزام الكثير من الحذر والمعرفة المتعمّقة في طبيعة الطفل وخصوصيته النفسية والاجتماعية والفكرية.

يحرص المؤلف ومن بعده المخرج على المزج بين الخيال والواقع في سمفونية متكاملة ينصهر فيها الجانب الجمالي المتقاطع مع عالم الطفل السمعي البصري والجانب التعليمي التربوي المتقاطع مع هويته الإسلامية العربية الضاربة في عمق التاريخ ومحصلته اللغوية والفكرية .

حاولنا في هذه الورقة البحثية دراسة العناصر التي تجعل نص الكاتبة "سمية بن عبد ربو" نصا تربويا وتعليميا يملك أدواته المتفردة في غرس مبادئ الهوية الوطنية لدى الطفل المتفرج المعاصر.

وجب الإشارة إلى أنه لم نتمكّن من الحصول على شريط الفيديو للمسرحية بسبب سوء الأرشفة، ما جعل دراستنا تقتصر على النص دون العرض.

2-تعريف مسرح الطفل:

نعرف جميعا أن مسرح الطفل هو مسرح يرتبط بالطفل في خصوصيته النفسية والاجتماعية والتربوية، ولا يمكن أن تكتمل مهمّة المؤلف الذي يعنى بالكتابة للطفل إلا في وجود عرض متكامل «مسرح الطفل هو تسمية تطلق على العروض التي توجّه لجمهور من الأطفال يقدّمها ممثلون من الأطفال أو من الكبار، وتتراوح في غايتها بين التعليم والإمتاع»[1]

مسرح الطفل هو مسرح موجّه للطفل لكن ليس بالضرورة أن يكون الممثّل من الفئة العمرية نفسها للمتفرج الطفل فمسرح الطفل هو «مسرح من أجل الطفل يقدّم فيه راشدون محترفون أعمالا مسرحية ينفعل بها الأطفال المتفرجّون وهذا المسرح يكتبه مؤلف متخصّص ويخرجه كذلك راشدون متخصّصون» [2]

كما أن مسرح الطفل هو دعامة رئيسية للعملية التعليمية التي تعتمد على أطر وآليات خاصة تتوافق وكيان وعقلية الطفل الذي بطبيعة الحال يختلف عن ذهنية وكيان الكبار وفي ذلك نجد أن المسرح يتوفر على أهمّ السّبل للوصول إلى عقل الطّفل ووجدانه[3]

---

[1] مادي إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات، المسرح و فنون العرض، مكتبة بيروت، 1977 لبنان ص41.

[2] زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، ط1، 2007، القاهرة، ص15.

[3] انظر مالك نعمة المالكي: خصائص مسرح الطفل وأنواعه و ارتباطه بالعملية التربوية، مدير معهد الفنون الجميلة، بغداد ،الكرخ/1، العدد26، أفريل 2014، ص46.

على العموم يمكن القول أن مسرح الطفل هو مسرح يعالج مواضيع هادفة متنوّعة يتقاطع كل نص مسرحي مع فئة عمرية معينة بحيث « يتناسب مع قدرات الأطفال العقلية والنفسية والاجتماعية ففي مرحلة الطفولة المبكّرة يحتاج مسرح الأطفال إلى نص يركّز على الخيال، فهم لا يحتاجون إلى مسرح بالمفهوم التقليدي، بل إلى لعب إبداعي لا يكاد يتجاوز عشرين دقيقة، يعتمد على الحركة، وفيه نوع من الانبهار بالألوان و الإضاءة والديكور، والأزياء والإكسسوارات، كما أن سمات مسرحية هذه المرحلة تجري أغلبها في عالم الحيوان والطيور، أما المرحلة الوسطى من الطفولة والتي تمتدّ (6-9) سنوات تحتاج إلى نص يهتم بالخيال الحرّ الذي يحتوي على نوع من التّوجيه التربوي والاجتماعي الذي يؤكّد القيم الاجتماعيّة بطريقة غير مباشرة، كما يحتوي على نوع من المغامرة والقصص الخرافيّة، مثل المرأة الساحرة والأقزام السبعة ومصباح علاء الدين....وفي المرحلة المتأخرة من الطفولة التي تمتد من 9-12 سنة قد تحتاج إلى نص يهتم بالخيال المرتبط بالواقع ارتباطا شاملا فأطفال هذه المرحلة يهتمون بالبحث عن البطولة وانتصار الحق، كذلك المسرحيات المقدمة لهذه المرحلة، لها طابع تربوي واجتماعي وتأكيد القيم الدينية والأخلاقية، والانتماء القومي بأسلوب غير مباشر فضلا عن أنها تحمّل مضمونها معلومات علمية وتأريخية»[1] هذا يعني أن مسرح الطفل له خصوصيته التي لا نجدها في مسرح الكبار، فكل فئة عمرية تملك مسرحها الخاص الذي يخاطبها وينمي ذكاءها وخيالها الفطري، وحتى نصل إلى جميع هذه الفئات العمرية ونقف على حاجياتها وتطلعاتها صار من الضروري تخصيص لجان علمية متخصّصة في سيكولوجية الطفل وقدراته العقلية والنفسية تعمل على فرز النصوص المسرحية ومعالجتها قبل إخراجها وعرضها على الفئات العمرية المختلفة كما حدّدها المتخصّصون وعلماء النفس، إن غياب هذه المرحلة في الكثير من أعمالنا المسرحية يؤدّي إلى لخبطة المفاهيم والابتعاد عن الأهداف المرجوة من النص والعرض المسرحي.

3- دور اللعب في بناء شخصية الطفل:

إنّنا عندما نتحدّث عن الطفل لا يمكن أن نتجاوز فكرة اللعب، فاللعب هو فطرة مرتبطة بالطفولة في جميع مراحله العمرية، ولا يمكن أن تكتمل شخصية الطفل إلا في حصوله على نصيبه من اللعب الذي يختلف كما ونوعا من فئة عمرية إلى أخرى.

«اللعب هو عبارة عن جملة من المهارات التي يمارسها الطفل في الوقت الذي يكون فيه حرا، فيقوم باختيارها بنفسه وبطريقته، وبحسب إيقاعه الخاص. وقد يكون ذاك الوقت الذي يمضيه الطفل في المرح والاستمتاع. وأيا يكن اللعب لا بد أن يكون بمحض إرادة الطفل، فهو الذي يختار ما يلعب به ومع من سيشارك لعبه»[2]

اعتمدت الكاتبة في خطابها المسرحي على المزج بين اللعبة الارتجالية و التمثيل الاحترافي ، وفي هذا يرى الكثير من الباحثين في أدب الطفل أنّ كل طفل هو ممثل محترف عندما نتركه يختار لعبته والأطفال المشاركين له، فالتمثيل في نهاية الأمر هو القدرة على اللعب باحترافية «إن ما يميّز فن التمثيل بشكله الدقيق عن سواه من الفنون هو اعتماده على اللعب، مما حدا ببعض اللغات الحية اصطلاح كلمة "اللعب" كمرادف للتمثيل. كما يقال في مصادر المسرح إن الممثل الفلاني يلعب الدور الفلاني بدلا من قولهم يمثّل الدور الفلاني، ويذهب بعضهم إلى القول : إن العمل التمثيلي يكون أكثر إمتاعا إذا تحوّل إلى لعب»[3]

[1] مالك نعمة المالكي:المرجع نفسه، ص49.

[2] جميلة بنت مصطفلى الزقاي: شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغربي، الهيئة العربية للمسرح، ط1، 2017،الإمارات العربية المتحدة، ص34

[3]. جمال محمد نواصرة: أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل، النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث،ط1، 2003، الأردن، ص75.

اختارت " سمية بن عبد ربو" لبناء خطابها المسرحي أربعة أطفال يتراوح سنهم ما بين (12 و15سنة) وتصنّف هذه الفئة ضمن المرحلة العمرية الثالثة التي ينتقل الطفل فيها إلى مرحلة دقيقة وشديدة الحساسية حيث « يميل إلى القصص التي تمتزج فيها المغامرة بالعاطفة، وتقل فيها الواقعية وتزيد فيها المثالية ويتشوقّون للمغامرات الرومانتيكية» [1] يتشارك هؤلاء الأطفال لعبة الغميضة المبنية على فكرة قيام أحد الأطفال المشاركين في اللعبة بغلق عينيه والعد حتى العدد عشرة، في حين يحرص الأطفال المشاركون في اللعبة على الاختباء لتبدأ بعد فترة زمنية قصيرة مرحلة المداهمة والقبض على المختبئين يحرص فيها الطفل الموكل إليه عملية البحث على عدم السماح للأطفال الذين وقعوا في الأسر التسلّل لتخليص أنفسهم، إذ يبقى متيقّظا لأيّة مداهمة من طرف المتسللين الذين يحاولون السيطرة على مكان الحراسة، إن قراءة بسيطة في شروط هذه اللعبة يجعلنا نرى حجم التنوع الحركي والفكري الذي تغرسه في نفوس الأطفال اللاعبين، والأهم أنهم يلعبون بارتجالية دون الخضوع إلى نص صارم يضبط حركاتهم و ووقفاتهم « عندما نفرض على الطفل نصا أو شكلا مسرحيا معيّنا، فنحن نجعله يعبّر عما نريده نحن، أما عندما ننمّي فيه القدرة على التعبير بحرية تلقائية سواء بالحركة أو بالكلمة فإننا نجعله يعبّر عما في داخله، فيساعده ذلك في النمو، وفي التكوين السوي لشخصه»[2]

ما يمكن قوله بخصوص هذه اللعبة أنها جاءت في الخطاب المسرحي كبؤرة لاستحضار عمليات مداهمة أكبر ارتبطت بالمعركة التي خاضها الجد "رابح"، فبعد انغماس الأولاد في جو اللعبة ، تحوّلت لعبة الغميضة إلى معركة تجمع بين الاختباء والمداهمة وسقوط الجرحى، دفعتهم إلى طلب المساعدة من الجد الذي كان حاضرا بينهم يحاول أن يلطّف جو اللعبة ويقدم النصح حين يطلب الأولاد مساعدته.

«**مروان:** آي...آي...رجلي تكسرت ...هاهي ...شوفوها كيفاش تنفخت...آي...

الجد: كن شجاع ياوليدي...الهزيمة ماشي عيب...أنت خسرت معركة فقط...لكن الحرب مازالها طويلة...

يارا : فكرة هايلة ياجدي...الحرب ...صح ما فكرناش فيها...

ميساء: عندك الحق...خلينا من الغميضة...»[3]

استغلت الكاتبة حدث سقوط "مروان" على الأرض أثناء محاولته القبض على "منير" ، لتنقلنا إلى جو مختلف يحضر فيه الجد" رابح " كراو وكمشارك في المعركة وهو حدث بؤرة لأنه متقاطع مع حدث سقوط الجد رابح جريحا في آخر معركة خاضها ضد المستعمر الفرنسي « في لعب الطفل لحظات يقوم فيها بتمثيل الشخصيات، كما توجد أيضا مواقف عاطفية، وهذا ما يجعلنا نطلق عليه اللعب الدرامي...والأطفال في هذه المرحلة يمتلكون القدرة على اللعب والمحاكاة والتقليد أكثر من الكبار، لأن المحاكاة تعتبر غريزة لدى الطفل في هذا السن من النضوج الذهني والانفعالي»[4]

يعمل اللعب الإيهامي على نقل الطفل من الواقع إلى عالمه الخاص الذي تغدو معه كل الأمور الصعبة سهلة المنال وقابلة للتحقيق، وبما أننا أمام عرض مسرحي فإن إمكانية تحقيق كل اللعب الإيهامية تصبح أكثر سهولة في وجود مؤثرات سمعية وبصرية.

---

[1] زينب محمد عبد المنعم: مرجع سابق ص 276.

[2] فابريتسيو كاسانيلي: تر أحمد سعد المغربي، الأطفال يعدون مسرحهم، دار الفكر العربي، دط، 1991،القاهرة ، ص2

[3] سمية بن عبد ربو، مسرحية الجنود الصغار، نسخة غير مطبوعة، ص3.

[4] زينب محمد عبد المنعم: مرجع سبق ذكره، ص 289.

«موسيقى عسكرية ...يأخذ منير إناء الحلوى من فوق المائدة يفرغه عليها و يضعه فوق رأسه؛ يمسك بندقية خيالية

منير: يا جنود...استعد **!**

يارا و ميساء تقفان.

منير يتجه نحو مروان.

منير: ياجندي؛ قم**!**

مروان: آي ...راني مجروح...مانقدرش....رجلي مكسرة...»[1]

تسمح الكاتبة للطفل الممثل /المشاهد التماهي في عالمه الخيالي من خلال انتقائها لفكرة اللعب الإيهامي حيث يغدو الصحن خوذة، والسقوط على أرض الصالة مقابلا لسقوط الجندي على أرض المعركة « إن نزوع الطفل إلى تخيّل العصا أو غصن الشجرة حصانا فيحدّثه ويحاكيه كحقيقة واقعه، وهو بذلك يحاكي دور الفارس في سلوكه وعواطفه وانفعالاته. إذن فالطفل هو ممثّل قائم بذاته أثناء اللعب، والتمثيل هو جزء من حياته»[2] وقد ساعدت التقنيات السمعية والبصرية التي يوفّرها المسرح في اكتمال المشهد الطفولي في جوه المغرق في الرمزية والإيهامية، إن الكاتبة تحاول أن تضع الطفل في عالم المعركة والحرب بصفة تدريجية لا يخلو من جو اللعب الذي يتقنه الطفل بالفطرة « عندما يؤدي الإنسان البالغ دورا ما فإنه يتظاهر ويفعل ذلك حتى يظهر بشكل معين، كما أنه يعبّر دائما عن نفسه في علاقته مع الواقع، أما الطفل فهو "يتظاهر" حتى "يكون " ، حتى يشبع متطلباته الشخصية الفورية حتى لو كان العمل الجماعي ضروريا لما يقوم به، وهو يقوم بنفس الشيء إذا أراد أن يتعرّف على هويته، يخبئها، يبحث ويجدها، يعدّلها، يضعها في نطاق سياق خيالي.....وهلم جرا.....»[3] هذا يعني أن الطفل يكتشف نفسه عن طريق اللعب وهو عندما يلعب يخلق مساحة أمان خاصة به، تسمح له اللعبة التي اختارها في شكلها الفردي أو الجماعي بالكشف عن قدرات وصفات كامنة في نفسه، وهذا ما حدث عندما شرع الأطفال في اللعب إذ بدؤوا ينغمسون في جو المعركة عن طريق التخيّل والتلقائية الموزّعة بين عمليات البحث عن أماكن الاختباء وطرق تخليص العالقين منهم من قبضة الحارس، دفعتهم اللعبة في المستوى الثاني إلى البحث عن مقابل واقعي لحركاتهم وأصواتهم ساعدهم على استكمال المشهد التخيلي الذي كان يتنامى تدريجيا أثناء اللعب.

« إن المسرح بشكل عام يعني أن يقوم الطفل بتخيّل أشياء لها وجود في الواقع فيقارنها بعضها ببعض، ويغيرها ويقبلها أو يرفضها إن الطفل يعيش أولى تجاربه الدرامية من خلال عملية المحاكاة المبّسطة لبعض المواقف التي تخصّ الإنسان أو الحيوان أو الجماد»[4]

ولعلّ توفر لعبة "الغميضة" على جملة من الخصائص التربوية والتعليمية التي تجمع بين المحاكاة والارتجال والتماهي دفعت الأطفال إلى البحث في ذواتهم عن عدة معان سامية كالحرية والانتماء والإخلاص والقدرة على الثبات في مواجهة العقبات، كما أنها حرّكت فيهم الرغبة لسماع حكاية موازية لمجموع الخبرات التي حصّلوها واكتشفوها أثناء لعبهم، لقد طلبوا وألحّوا بعد أن نال التعب منهم

[1] سمية بن عبد ربو: مصدر سابق، ص 3.

[2] جمال محمد نواصرة: مرجع سابق، 75.

[3] فابريستيو كاسيانيليي: مرجع سابق، ص76.

[4] سمية بن عبد ربو، مصدر سابق، ص 33.

على سماع الحكاية، ولم تكن أية حكاية إنها حكاية الوطن حكاية التاريخ المشرف للجزائر على لسان جدّهم رابح المعروف ب "رابح كوراج " إبان الاستعمار الفرنسي.

«**منير**: ياجندي؛ قم!

مروان: آي ...راني مجروح...مانقدرش....رجلي مكسرة...

ميساء: إذا اللي يطيح في المعركة ماينوضش ...المعركة تخلاص في دقيقة...

يارا: ما تكونش حرب من أصلو!

مروان: و أنتوما وين تعرفو الحرب؟

منير: هذي حاجة باينة...

مروان : آي رجلي...آي...

يارا: إذا ما صدقتناش سقسي جدو.

ميساء : صح؛ جدو رابح دار الثورة!

منير: إحكيلو يا جدي؛ كيفاش كنتو أديرو في الثور ة ...اللي يطيح يبقى مرمي على الأرض؟

الجد: إيه لوكان نحكي... المجاهدين اللي عرفتهم كلهم شجعان...

يارا: على بيها جبتو الاستقلال...

الجد: (تنهيدة) آه يا ولادي...الاستقلال انتزعناه بالقوة؛ كفاح مرير ... الثورة التحريرية دامت أكثر من سبع سنين...هي من أعظم الثورات اللي شهدها القرن العشرين..»[1]

تحاول الكاتبة في هذا المشهد رفع الغبار عن تاريخ مجيد من خلال تحضير الطفل الممثل والطفل المتفرج لاستقبال الحكاية التي صار جاهزا ليسرح في دهاليزها ويجمع في كل منعطف من منعطفاتها كومة من الأفكار البسيطة التي كانت تصله عبر القناة السمعية والتي سرعان ما تنتقل إلى القناة السمعية البصرية عندما تنقلنا الكاتبة إلى مسرحة الأحداث عن طريق تقنية الفلاش باك.

4-توظيف الحكاية في مسرح الطفل:

لا يمكن أن نتحدّث عن أدب الطفل دون أن نذكر دور الحكاية التي طالما التصقت بالطفولة في أبسط صورها، تلك الحكاية التي أجمعت الأمهات على أنها تضبط سلوك الطفل وتحرّك فضوله، فبمجرد أن يقول السارد جملته السحرية "كان يا مكان" يفوز بانتباه الطفل الذي يتحوّل في لحظة من جو المرح والحركة إلى جوّ السكون والتمعّن في إيماءات وجه السارد وحركات اليد وتغيّر نبرة صوته، تستثير الحكاية مساحة الخيال لدى الطفل وتعمل على دفعه إلى القيام بدور المخرج الذي يتقنه بالفطرة، إنه يبدع في لعبه تماما كما يفعل في تركيب الصور التخييلية في شكل لوحات فنية متميزة، كل طفل له أسلوبه الخاص في بناء مشاهده الخاصة « يؤمن فريق كبير ممّن يكتبون المسرحية للطفل أن المسرحية يجب أن تبدأ بالحكاية وتنتهي بها، لما تمثّله الحكاية في عالم الطفل، فضلا عن استثارة خيال الطفل وتشويقه والإفادة من سرعة استثارة خيال الطفل وتشويقه والإفادة من سرعة استجابته وانفعاله بالحدث

[1] سمية بن عبد ربو: مصدر سابق، ص3.

مع التركيز على عنصر الحركة والعناصر المرئية والاعتماد على نظرية الحكي»[1] وهذا ما فعلته الكاتبة في خطابها المسرحي حيث وظفت الحكاية التاريخية المضمّنة لقيم ومبادئ الثورة على لسان الجد الذي يمثّل عماد الأسرة في المجتمعات العربية« إن الطفل يميل إلى التقليد، فهو يحاكي حركات من يعايشهم أو يخالطهم خاصة الآباء، والأمهات، كما يحاكي أدوار الأبطال في القصص أو المسرحيات أو الأعمال الدرامية التي يشاهدها، ومن هنا تبدو أهمية اختيار " النموذج" الذي يقدّم للطفل لأنه سيحاكي هذا النموذج بصفاته وسلوكياته، ويمكن غرس صفات الشجاعة والمغامرة في نفوس الأطفال من خلال التركيز على نماذج تحقّق هذا الهدف»[2]

تنقلنا الكاتبة "سمية بن عبد ربو" إلى جو الحكاية موكلة فعل الحكي إلى الجد "رابح" الذي لعب دور الحكواتي مستغلة طاقته الجسدية وتغيّر نبرة صوته المتناسبة مع ثقل الحمولة التاريخية، أطلقها الشيخ "رابح" في شكل تنهيدة طويلة شقّت هدوء القاعة، و وضعت الطفل المتلقي والطفل الممثل في الوضعية نفسها تمثّلت في غياب المعرفة والشوق لاستقبال الحكاية« **الجد:** (تنهيدة) آه يا ولادي...الاستقلال انتزعناه بالقوة؛ كفاح مرير ... الثور ة التحريرية دامت أكثر من سبع سنين...هي من أعظم الثورات اللي شهدها القرن العشرين...»[3] وبالرغم من أنّ فعل الحكي قد نشأ على لسان المرأة[4] التي طالما عكفت على حماية الأطفال من عقبات الحياة الصعبة عبر قصّ الحكايات المتناسلة، حكايات احتضنت تاريخ أمم وتجارب شخصيات حقيقية و أخرى أسطورية، إلا أن فعل الحكي انتقل في مرحلة ثانية بفعل ظروف وسياقات متعدّدة إلى الرجل « عندما بدأ يتواجد في مجالس السمر حول النار أو تحت الضوء، يتكلم، يتحاور، ويحكي، فقد تعلّم الإنسان الحكي والرواية، والحكي عن الأسلاف، بطولاتهم وكرمهم وشجاعتهم، وحروبهم وانتصاراتهم وإنجازاتهم، الحكي عن المحاربين العظام عن مغامراتهم وغزواتهم للأطفال والنساء»[5]

استطاعت الكاتبة من خلال حسّها الأدبي وذوقها الفني أن تجعل الحكاية جزءا أساسيا في خطابها المسرحي، حيث أقحمت شخصية المجاهد "رابح " ليقوم بفعل الحكي ، وبذلك شغل ثلاثة أدوار هي: راو داخل حكائي عاش أحداث الحكاية وراو خارج حكائي يقوم بوظيفة الحكي و ممثّل مشارك في العرض المسرحي في الوقت نفسه، شخصية الشيخ المجاهد رابح الذي يجمع بين الحكي والعرض في مواجهة لنوعين من المتلقين، جمهور الأطفال الممثلين الحاضرين على الركح والجمهور الفعلي المتمثّل في الطفل الحاضر في قاعة العرض، إن لجوء الكاتبة إلى توظيف حكاية التاريخ في شكل حكاية ما قبل النوم هو دعوة صريحة لاسترجاع المخيال الجمعي الذي طالما كان حاضرا في تلافيف حياتنا وفي أنساقنا المعيشية المختلفة، يستحضر الشيخ " رابح "أجواء المعركة وظروف الثوار في عهد الاحتلال الفرنسي ويسرد حكاية إصابته في المعركة رفقة صديق الكفاح الشيخ "ساعد"

«**منير:** بصح شفنا المعارك في التلفزيون.

ميساء: كيما هذاك النهار شفنا فيلم دورية نحو الشرق.

---

[1] فوزي عيسى: أدب الأطفال، الشعر، مسرح الطفل، القصة، دار الوفاء، ط1، 2007، القاهرة، ص103.

[2] فوزي عيسى، المرجع نفسه، ص104.

[3] سمية بن عبد ربو: مصدر سابق، ص3.

[4] انظر: محمد فهمي عبد اللطيف: ،الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي، دار المعارف،1979، مصر، ص10.

[5] أنديرا حمدي عبد اللطيف: المسرح الاحتفالي بين كلاسيكية النص وحداثة النظرية، مخطوط رسالة دكتوراة، الإسكندرية، كلية الآداب، 2000، مصر، ص25.

يارا: جدي ، أنت درت الثورة ، علاش ماتحكيلناش ؟»[1]

بالرغم من حضور الصورة المرئية المتمثلة في شاشة التلفزيون التي لم تتأخر يوما عن عرض الأفلام والمسلسلات التاريخية المجسّدة لمعاناة الشعب الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي، وإبراز الجوانب المشرقة في ثورتنا المجيدة من خلال مواقف الرجال وهمّة النساء، إلا أن طبيعة الفئة العمرية الموغلة في حب المغامرة والتغني بالبطولات والتفاخر بالشخصيات الوطنية والثورية، دفعت الأطفال إلى الإلحاح على الجد حتى يحكي لهم حكاية جهاده يسمعونها على لسانه وينسجون خيوطها ثم يملؤون الفراغات المتناسلة هنا وهناك بما تجود عليهم مخيلتهم الخصبة، إن الجمع بين جنسين أدبيين مختلفين حكاية / مسرح في عمل فني واحد أعطى للخطاب المسرحي صفة الحكي المضاعف، حيث وجد الطفل نفسه أمام مادة سردية دسمة محمّلة بمبادئ الهوية الوطنية المتمثلة في الدفاع عن الوطن وعقد العزم على افتكاك الحرية واسترجاع الأرض المسلوبة، تاريخ حقيقي يربط جيلين أو أكثر في الوقت نفسه، يتّم هذا في تلاقح معتدل بين المسرح المبني على الفرجة والحكاية الموغلة في السرد التخييلي.

« يبدأ النور ينخفض تدريجيا

الجد: عمري ما ننسى اليوم اللي انضميت فيه لجيش التحرير الوطني...كنت صغير ؛ في سن وائل – و ليد عمكم– كنت متحمس نضحي بحياتي في سبيل حرية الوطن و نموت شهيد ...؛ واحد النهار ظنّيت حلم الشهادة رايح يتحقق لما صابني الرصاص في رجلي كان السي ساعد معايا، نشفى مليح الكلام اللي قلتهولو... »[2] ينغلق هذا المشهد على صوت الجد رابح الذي انفرد بدور الراوي يستحضر أحداث آخر معركة خاضها ضد المستعمر الفرنسي، وينفتح المشهد الموالي على لوحة فنية جديدة تعرض أحداث المعركة التي كان الشيخ حامد قد بدأ في سرد تفاصيلها في المشهد الأول، تنقل الكاتبة الطفل إلى الزمن الماضي ليعيش أحداث المعركة رفقة البطلين" ساعد" و "رابح" في فضاء جديد هو فضاء الغابة حيث جرت الاشتباكات مع جنود المحتل الفرنسي.

5- توظيف التجربة الجماعية في اللعب المسرحي:

بالرغم من أننا نشهد حركة متسارعة نحو العزلة الرقمية إلا أن المسرح مازال يصارع من أجل أن يخلق تجربة متفردّة لا تخلّ بطبيعته المنبثقة عن محاكاة الإنسانية وتوفير التجربة الجماعية المشتركة دون أن يقضي على جماليات الفرجة ودرامية المشهد المسرحي، وبما أن المسرح الطفولي صار اليوم في مواجهة مباشرة مع طفل قد لامس واندمج وأفاد من الوجود التكنولوجي في مستويات متفاوتة وهذا ما يصعب إلغاؤه أو تغييبه اليوم، لذلك وجب على الخطاب المسرحي أن يتّجه نحو طرق وآليات أكثر حداثة حتى يحتضن جمهور الأطفال، والنص كما نعلم هو الأرضية التي تمهّد لمشروع الفرجة النهائية لذلك وجب الحرص على أن يكون هادفا وجماليا وحداثيا في الوقت نفسه وهي مسؤولية ثقيلة يتحملها كاتب مسرح الطفل إذ يتوجب عليه أن يستوعب أسلوب الطفل المعاصر في تعامله مع المحيط وكل عناصر التكنولوجيا المستوردة التي ولجت عالمه ولازلت تتّسع تدريجيا، لتدفعه إلى هوّة الانعزالية وهشاشة الافتراضية، الطفل اليوم للأسف لم يعد يستوعب تمفصلات التجربة الجماعية التي لطالما أشبعت غرائزنا الفطرية وحافظت على نشاط التفاعل التخييلي بين المرسل والمتلقي في زمن ليس ببعيد.

[1] سمية بن عبد ربو: مصدر سابق، ص3.

[2] سمية بن عبد ربو: مصدر سابق، ص7.

إننا اليوم لا بدّ أن نقر أن حكاية الجدات قبل النوم التي كانت تعتمد على المخيال الجمعي لدى الأجيال السابقة والمخيال الجمعي المتجدد لدى الأجيال المتأخرة لم تعد كذلك مع ولوج المرأة عالم الشغل و انشطار الأسر الكبيرة وانتشار استعمال عناصر التكنولوجيا في الوطن العربي المغرق في التبعية العمياء والمتأخر عن ركب الحضارة والإبداع نتيجة انشغاله بحروب وهمية ونزاعات إيديولوجية حالت دون استغلال طاقاته البشرية والحيوية المتفرّدة، حان الوقت أن نفتح خزنتنا الصغيرة ونطرح أسئلتنا المصيرية: كيف نحافظ على كياننا كبشر متلاحمين متعاونين لبناء الحضارة وتصدير التكنولوجيا بدل انتظار ما يصدّره الآخر ؟ هل نحن اليوم نسير في اتجاه العزلة والانفرادية وكيف يمكن لنا أن نحاور أطفالنا بعد أن تركنا لهم الحرية في اختيار لعبهم الإلكترونية التي قادتهم إلى الانفصال عن الجماعة، هل أصبح هذا الحال هو الواقع الذي لا بد أن نتعايش معه أو أنه مازال هناك الكثير الذي يمكننا فعله دون أن نقف في وجه عجلة التطور المتسارعة، إن مشكلتنا الأساسية في هذه المرحلة متعلقة بدرجة فهمنا لذواتنا كبالغين ودرجة إسهابنا في رسم الخطوط و تحديد الملامح حتى تتّضح الرؤية وتزول الفوارق بيننا وبين الأطفال الذين وجدوا أنفسهم محاطين بالآلة الذكية والأجهزة الرقمية، إن أيّة قراءة خارج هذه المعادلة قد تبعدنا عن القراءة السويّة لذواتنا وانعكاسها على أطفالنا، إن المسرح باعتباره وسيلة تواصلية يقوم على مبدأ الصورة والصوت في عرض المشاهد التي تحكمها جملة من المؤثرات السمعية والبصرية ، تنصهر نصوصه في قوالب درامية جمالية قد تصبح في أسمى حالاتها أفضل وسيلة تربوية تتقاطع مع أسلوب التفكير الجمعي لجيل اليوم، لأننا مهما تغيّبنا عن مشهد صناعة التكنولوجيا سنصحو يوما ونمتطي ركب الحضارة ونتصدّره، لكن خسارتنا لمخيالنا الجمعي وهويتنا الدينية والوطنية هو الخسارة الفعلية التي يصعب استدراكها، فلا مستقبل دون ماض سحيق يشمل حضارات مجيدة لها كل الحق أن تستمر معنا بل وتسبقنا إلى المستقبل « إنّ العلاقة التي تربط الأطفال بما يشاهدونه على خشبة المسرح في أثناء التّمثيل علاقة شاملة كلية، لأنهم يسلّمون أنفسهم لما يجري على خشبة المسرح برضا وانقياد تام، واهتمام شديد، لذا يعدّ مسرح الطفل وسيلة فاعلة من وسائل التربية التي تعتمد عليها المؤسسات الفاعلة التي تعتمد عليها المؤسسات التربوية في العصر الحديث»[1] كما أن المسرح هو أكثر الفنون قابلية للدخول لمعامل التجريب تماشيا مع خصوصية المرحلة « يقوم مسرح الطفل على نصوص عالمية وعربية ومحلية وهي في الغالب مسرحيات غنائية يكتبها مؤلف يكون ملمّا بأمور الطفل لأن الطفل لا يهتم بالتفاصيل الدقيقة ويجب أن يقتصد في استعمال أدواته بل يجب أن يتّجه نحو الأطر العامة للشخصية والتكثيف غير المخل في الصورة الحوارية لا سيما وأنّ لونين من التفكير يسيطران على الأطفال في سنوات طفولتهم الأخيرة. لأنه يضع أمامهم الوقائع و الأشخاص والأفكار بشكل مجسّد وملموس ومرئي ومسموع، على أن ترتبط هذه الأفكار والمعلومات المقدّمة لهم بالتجسيد المرئي أكثر من ارتباطها باللفظ ، فالأطفال يتفاعلون مع الأشياء المرئية أكثر من الحوارية، أما اللغة فتكون بسيطة سلسة تنفذ إلى ذهن الطّفل»[2] لا يمكن أن يكون المسرح اليوم منعزلا عن خصوصية الطفل المعاصر المندمج في عالم التكنولوجيا الموغل في جمالية الصورة وتقنيات الرقمنة، إن المسرح اليوم مطالب باحتضان تطلعات الطفل وجذب انتباهه من خلال توفير الجانب الدرامي الجمالي و الاستفادة من خصوصية الألعاب والنشاطات الفكرية والترفيهية التي يجدها في الفضاء الرقمي، استغلت الكاتبة فكرة المهمة الرسمية التي ربطت الطفل بقوة التحدي لتنقل الطفل إلى جو المغامرة واجتياز الصعاب التي تزداد تعقيدا كلما تقدّم في مهمّته، وهي في هذا تقترب من أسلوب

[1] مالك نعمة المالكي: مرجع سابق، ص55.

[2] مالك نعمة المالكي: مرجع سابق، ص 57.

تفكير جمهور الأطفال، الذي تغيّر بفعل التكنولوجيا والألعاب الرقمية، إنها محاولة لجذب الطفل لروح الجماعة التي تتغلّب على الصعاب في اتحادها وإصرارها على إنهاء المهمة دون الإخلال بشروط التجربة الجماعية.

يتوجّب على المسرح اليوم تفهم خصوصيّة المشهد الطفولي، هذا ما يدفعه إلى إعادة النظر في بنية وأسلوب الخطاب الدرامي من خلال اقتراح مواضيع جديدة تخدم رسالة مسرح الطفل النبيلة المتمثّلة في تقديم مشاهد متميزة تكتمل فيها عناصر الفرجة الجمالية التي تغذي مواهب الطفل وتفعّل نقاط القوة في شخصيته، ولا نرى حرجا إذا لجأ المسرح إلى محاكاة طرق اللعب الحديثة المتقاطعة مع تقنيات المقاربة بالكفاءات، بحيث نضع أمام الطفل مجموعة من الإشكاليات، التي تزداد تعقيدا كلما تقدّم الطفل في مستويات اللعبة، يعمل الطفل الممثّل على حلّها لتجاوز الصعاب التي قد تعترض طريقه لبلوغ مستويات متقدّمة من اللعبة، والمسرح في هذه الحالة يسعى من خلال استغلاله لعناصر التكنولوجيا ذاتها التي يستعملها الطفل في لعبه الإلكترونية إلى تحقيق التعلم دون أن يهمل الفرجة والمتعة، وحتى يتأكد من تحقيق الأهداف المسطّرة يتوجّب عليه إخضاع الخطاب المسرحي بشقّيه النص/العرض لرقابة المربين والمختصين في أدب الطفل ما يجعل المتعة وبلوغ عملية التعلّم في إطار التجربة الجماعية التي توفّرها القاعة أثناء المشاهدة المباشرة حقيقة ممكنة، والتي تختلف اختلافا جذريا عن العالم الافتراضي الذي يغيّب خصوصية اللحمة البشرية وعدوى التّلقي التي ننصح بها خصوصا عند الطفل الذي مازال في مرحلة التّعرف على الآخر واكتساب الصداقات وتعزيز العلاقات الإنسانية، بكل ما تحمله هذه العلاقات من عواطف نبيلة ومواقف متفرّدة تربطه بالشق الإنساني في هذا الوجود.

تعمل الكاتبة انطلاقا من المشهد الرابع على نقل الطفل إلى جو المغامرة الذي يحمل الطابع الرسمي، فبعد أن كان الأطفال في المشاهد الأولى مجرد مستقبلين متماهين في الخيال، صار الآن الحلم واقعا والخيال حقيقة، إذ أدركت "سمية بن عبد ربو" أنّ أفضل طريقة لغرس مبادئ الهوية الوطنية يكون من خلال وضع الطفل في قلب المعركة، حيث يتوجّب عليه أن يفكّر ويبحث بنفسه عن الحلول المناسبة لما قد يلاقيه في معركته، وقد ساعد الحوار الذي يعدّ الركيزة الأساسية في بناء الخطاب المسرحي، على كشف مراحل المغامرة – لعبة التحدي- التي اقتربت في شكلها ومضمونها من المهمّات المصيرية.

«**الجد:** على هذا الموعد اللي راني حاير...ساعد...- إلا راه عايش!- أكيد يحضر في الموعد ماشي كيما أنا.

ميساء: و علاش جدي؟ أنت ماراكش ناوي تروح ؟

الجد: (**لا يرد**).

يارا: هذا موعد تاريخي...مستحيل تغيب فيه!

منير : و صاحبك ساعد واش يقول عليك؟

ميساء:ياك أنت اللي تقلنا ديما بلي لازم نوفو بالوعد.

مروان: لازم تروح ياجدي، نسيت الشفرة...هكذا نقدرو نقراو التاريخ اللي كتبتو في الكراسة.

الجد: عندك الحق يا وليدي...بصح المرض قعدني على هذا الكرسي... مستحيل نتنقل حتى لهذاك الجبل...مستحيل...»[1]

يأتي مشهد رحلة الأطفال في إطار مرض الجد الذي وجد نفسه عاجزا عن حضور الموعد لاستلام النصف الثاني من الوثيقة التي دوّن فيها صديقه "ساعد" تفاصيل المعارك التي شاركا فيها، و في إطار البحث عن هذه الوثيقة التاريخية تضع الكاتبة "سمية بن عبد ربو"

[1] سمية بن عبد ربو، ص12.

الطفل مباشرة في محاكاة لما كان يعيشه الجندي إبان الاحتلال، المهمة كانت واضحة والخطأ كان غير مقبول، فمسؤولية الوصول إلى الموعد في الوقت المحدّد ولقاء المجاهد "ساعد" صارت مهمّة الأطفال بعدما كانت مهمّة الجد رابح المريض.

«**وائل**: جنود، استعداد ***(يقفون صفا مستقيما)***؛ رانا في مهمة وطنية ، رانا رايحين لموعد تاريخي ؛ المهمة راهي صعيبة لكن ماشي مستحيلة؛ بالتعاون و النظام نوصلو في الموعد و نتلاقاو عمي ساعد

مروان: و نساهمو في كتابة التاريخ اللي ....

وائل:(***ينظر إلى مروان الذي يتوقف عن الكلام***) جدي دار الثقة نتاعو فيا، و حملني المسؤولية نتاعكم طول هذي الرحلة ؛ بعد لحظات ننطلق في الرحلة بصح قبل هذا حبيت نتأكد بلي رانا متفاهمين»[1]

وظفت الكاتبة الحوار الذي لعب دورا واضحا في إبراز نبل المهمّة التي سيقدم الأطفال على إنجازها، وبالرغم من أنه جاء موجزا وبسيطا إلا أنه كان قادرا على نقل مختلف محطات الرحلة الرسمية إذ كشف عن نسيج متماسك يربط الأطفال بهويتهم الوطنية.

«**منير**: أنت اللي قلتها يا جدي ...هذا موعد تاريخي!

ميساء: يعني مالازمش تغيب عليه.

يارا: هذا الموعد واجب وطني يا جدي.

الجد: (***بتردد***) بصح...

منير : و إلا الوطنية راحت مع الشباب ياجدي...

مروان: الوطنية ماراحتش ...راني هنا ياجدي ...(***الجميع يضحك)***

ميساء: خلينا نساهمو أحنا ثاني في كتابة التاريخ يا جدي.»[2]

يكشف هذا الحوار عن درجة الوطني لدى الأطفال، حيث أدركوا أثناء النقاش الذي جمعهم بجدهم أن الكفاح هو عملية لا منتهية يصدّرها الجيل السابق إلى الجيل اللاحق، فمرض الشيخ رابح [3]الزهايمر وشلله جراء التعذيب وإصابته برصاص المحتل صعّب من مهمته التاريخية، لتصبح مهمة أحفاده الذين عزموا على حمل مشعل الثورة والسير على درب الحرية «الطفل لا يرى التفاصيل، ولهذا فإن مهمّة الكاتب في مجال من مجالات أدب الطفل تكون مهمّة صعبة حيث يتوجب على كاتب الطفولة وفنانها الاقتصاد الشديد في استخدام أدواته وفي ذلك ينصح بلنسكي الكتّاب في مسرح الطفل بقوله: لا تشوهوا الحقيقة ولا تفتروا عليها ولا تزينوها، ارسموا الحياة كما هي ، على حقيقتها، بكل ما فيها من سحر وكل ما فيها من عبوس قاس»[4]

وهذا يعني أن الطفل في تلقيه للحوار لا يبحث عن الخصوصية اللغوية والسيميائية أو الأسلوبية في نسيج الحوار، إنه ببساطة يشعر أنه صار جزءا من الحكاية و من الحوار الذي يسهل له تبنيه وفهم أبعاده كلما كان بسيطا وحقيقيا، وفي ذلك تقول الباحثة

[1] سمية بن عبد ربو: مصدر سابق، ص 16.

[2] سمية بن عبد ربو: المصدر نفسه، ص13.

[3] في حوار جمعني بالكاتبة والمخرجة سمية بن عبد ربو بالمعهد العالي لمهن وفون العرض –برج الكيفان- بتاريخ 07 نوفمبر 2020.

[4] أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، النظرية-مصادر الثقافة-فنون النص- فنون العرض، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط1، 2004، جمهورية مصر العربية، ص39.

سوزان ميلر s.Miller « إن الأطفال يؤدون ماهم مقتنعون به، وتنبع قناعتهم هذه من صدق وعمق التخيّل ذي الوظيفة المباشرة في إكساب الأطفال سلوكية ملائمة»[1]

يمكن عدّ" الكاتبة والمخرجة " سمية بن عبد ربو" من الكتاب القلائل الذين استطاعوا ولوج عالم الطفل وتفهموا خصوصيته، حيث سمحت في المشاهد الأخيرة لأطفال ما بين 15/12 سنة القيام برحلة دون حضور الوالدين دامت يوم وليلة قضاها الأطفال في العراء بقيادة ابن عمهم" وائل" المنخرط في مدرسة أشبال الأمة، إذ كلّفه جدّه مهمّة اصطحاب الأولاد وقيادتهم في مهمّتهم الرسمية، كما يكشف الحوار الذي دار بين الأطفال وجدّهم درجة كبيرة من الاحترام المتبادل ، انتهت بسماح الجد لأحفاده السفر نيابة عنه في مهمة تاريخية تحسب لصالح أطفال الجيل الثاني بعد الاستقلال، ولعلّ نبل المهمة أدى إلى تغليب الجانب الوطني على الجانب العاطفي وفي هذا الباب يخاطب الباحث "جولد برج" الكتاب المسرحيين « اذكروا دائما أنكم تسعون إلى تحقيق مناقشة حوار، لن يجني الكبار كثيرا لو جعلوا الطفل هدفا لأسئلة فضفاضة غير مباشرة أو إن هم التزموا جانب الصمت المحرج ردا على أسئلة الطفل. إنه من الصعب بأكثر مما يمكن أن يتصور الناس أن تجري محادثة حقيقية مع طفل، يجب أن يكون لديك الرغبة الجادة الحقيقية لتعرف رأيه، وعليك أن تبذل بعض الجهد في صياغة أسئلة لها نهايات مفتوحة لا توحي للطفل بالردّ الذي تريده، ذلك لأن الأطفال قد ربّوا على أن يقولوا للكبار ما يريد هؤلاء أن يسمعوه»[2]

إنّ تحقيق مناقشة حوار كما سمّاها الباحث "جولد برج" مع الأطفال يتطلّب من الشخص البالغ أن يكون قادرا على عرض الصّورة الكبيرة للقضية دون فرض حلول نمطية، ما يدفع الطفل إلى استنزاف قدراته الفكرية لإيجاد الحلول المناسبة.

« **مروان:** فهموني ضرك؛ على أي تاريخ راكم تهدرو؟ مرة على تاريخ الثورة اللي أتكتب من قبل و مرة على تاريخ الثورة اللي مازال ما أتكتب؟

الجد: معلوم يا وليدي؛سجل تاريخ الثورة مازال مفتوح؛ مادام كاين ناس عاشو وقت الثورة و مازالو على قيد الحياة، أكيد عندهم شهادات على أحداث الثورة، سواء شاركوا في الثورة مباشرة أو عايشو ظروفها، يعني حضرو مواقف تاريخية ...كل هذو الناس من واجبهم يسجلو شهاداتهم عن تاريخ الثورة للأمانة التاريخية و للأجيال اللاحقة.

يارا: و ضرك فهمت يا مروان؟

مروان: أنا من بكري فاهم، حبيت نتأكد برك...(**بنوع من الجد**) على خاطر هذي مهمة حساسة و ماعندناش الحق في الخطأ.

منير: هذا كلام جبتو من كاش فيلم حربي...

يارا: مروان، منير ماراناش نلعبو! ؛ جدي...أنت فهمنا برك وين مكان الموعد و إحنا نعرفو واش نديرو»[3]

استطاعت الكاتبة من خلال تفهمها لطبيعة الطفل ومرحلته العمرية أن تضعه في جو المغامرة التي تتقاطع مع لعبه الإلكترونية في خصوصية جد مهمة تتمثل في ضرورة المشاركة وطلب المساعدة وتطوير آليات الدفاع عند كل مستوى، لكنها ربطت المغامرة بشرط إنجاز المهمّة الصعبة التي تتطلب من الأطفال السفر وخوض صعاب الحياة البريّة، إنها مهمّة دقيقة ومصيرية نجاحها

[1] عقيل مهدي يوسف: التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر والتوزيع طرابلس، 2001،الأردن، ص8.

[2] جولد برج: تر جميلة كامل، مسرح الأطفال- فلسفة ونظرية-المجلس الأعلى للثقافة، العدد 719، ط1، 2005، القاهرة، ص154-155.

[3] سمية بن عبد ربو: مصدر سابق، ص14.

هو بمثابة إعادة بعث تاريخ طمسه الزمن، تاريخ سوف يرسّخ معارك وأسماء شهداء استشهدوا في سبيل الله والوطن، هذا يعني أنها تدعوهم في هذه المرحلة لنفس اللعبة التي خبروا ألغازها في شاشاتهم الصغيرة لكن مع شرط جديد يتمثّل الحضور الفعلي في فضاء المغامرة وبذل الجهد الفكري والجسدي في حل الصّعاب وتجاوز المخاطر وتقاسم المهام.

«**وائل**: إذا راكم موافقين لازم تعرفو أن كل شيء يسير بمعرفتي، أنا نقود الفيلق و أوامري تنفذ بالحرف، مفهوم؟

الجميع: نعم.

منير: عندي سؤال؟

وائل : أتفضل.

منير: هذي المهمة فيها صح خطر؟... على خاطر جدي قالنا هذي مغامرة.

- **وائل**: جدي عندو الحق، المكان اللي رانا رايحيين ليه بعيد، ناخذو الحافلة و ننزلو في مدينة باتنة و من بعد ناخذو سيارة نقل جماعي توصلنا للدشرة ، ومن بعد نبدأ الرحلة سيرا على الأقدام ؛ نمشي طول النهار بين الجبال...و نباتو ليلة تحت ضوء القمر...و الخريطة اللي رسمها جدي قديمة بأكثر من خمسين سنة...أكيد جوايج بزاف تغييرو... يعني الرحلة ماراهيش واضحة ، على بيها نقدرو نسموها مغامرة... أكيد تكون فيها مفاجئات» [1]

يكشف هذا الحوار في شكله الاستباقي عن طبيعة المصاعب التي سيتشاركها الأطفال في مهمّتهم حيث يوظّف الطّفل من أجل تجاوزها نشاطا فكريا وحركيا بالغ الدقة، وهذا يعني أنّ الكاتبة تشتغل عن قصد -كما أكدت لي في حوار جمعنا –على استرجاع البساطة والحيوية التي بدأنا نفقدها في أطفال اليوم « إن التجارب التطبيقية أكّدت بشكل واضح أن مسرح الطفل بمكوناته الفكرية والجمالية بمقدوره إشباع حاجات الطفل الأساسية، وأضافت أنه يلبي الاحتياجات التربوية والتعليمية والنفسية والاجتماعية لدى المتلقي على اختلاف عمره، موضّحة أن مردوده في بناء الشخصية الوطنية للطفل يفوق مردود الوسائل الأخرى، باعتباره لا يتوجه إلى السمع والبصر فقط، وإنما يشرك الجانب الحركي أيضا مما يضفي جاذبية وتحفيزا للانتباه»[2]

لم تقتصر التجربة الجماعية على الحسّ الجمعي وتقاسم المهام من أجل تجاوز صعاب المبيت في العراء، بل تجاوزتها إلى تقمص دور الجنود والتماهي على مستوى الفضاء والزمان «**وائل**: في يوم ما ....و في هذا المكان ...جنود جيش التحرير الوطني مرو من هنا... و كيما هما ...في سبيل الوطن و لتسجيل التاريخ... أعلن الانطلاق الرسمي لمهمتنا التاريخية... المجد و الخلود لشهدائنا الأبرار... يحيا الوطن»[3] وحتى يكتمل المشهد المسرحي في خصوصيته المتعلّقة بالثورة والوطن وظفت الكاتبة قاموسا لغويا ينتمي إلى حقل المعركة يربط الطفل بالفضاء والمهام التي ينجزها الجنود عادة، حيث وضعت الطفل في حالة تقمص كلي للشخصية النموذج- شخصية الجندي الثائر-

« المشهد 3: في آخر النهار.يدخل الجنود .

[1] سمية بن عبد ربو: مصدر سبق ذكره، ص16-17.

[2] زينب محمد عبد المنعم: مصدر سابق، ص20.

[3] سمية بن عبد ربو: مصدر سابق، ص18.

وائل: جنود...وقوف.جنود...استرخاء ؛ أبقاو هنا.(***الجنود يسقطون أرضا)***...أفتحو الخيمة و أنصبوها، أنا ضرك نجي. (***ينصرف***).»[1]

يكشف هذا الاقتباس عن درجة اندماج الأطفال في الفضاء الجديد وكأن الأطفال صاروا جنودا يحملون مشعل الحرية ويسيرون بثبات في طريق النصر لإنجاز المهمة التاريخية التي تكشف التاريخ الحقيقي للجزائر« لكل بلد أبطالها التاريخيون أو تراثها الشعبي وفي الأبطال وفي التراث معا تتمثّل الأمة القيم الأخلاقية السائدة اليوم ولا يهم إذا كانت قيم اليوم تختلف عن القيم التي مارسها أولئك الأبطال بالفعل، ذلك أن المطلوب هو أن يعلم المسرح الأخلاق المعاصرة من خلال تقمّص المتفرجين لبطل معترف به»[2]

إن هذه المهمّة أرجعت الطفل إلى فطرته المرتبطة بحب المغامرة وتجربة الأشياء الجديدة، إن المحافظة على فطرة أطفالنا هو الأمر الوحيد الذي يضمن استمرار القيم لصناعة النماذج البشرية المتفرّدة عبر التاريخ فلا يعقل أن تحكم الآلة أطفالنا ضمن مساحة ضيقة والعالم الواسع ينظر إليه بعين المتطلّع المتشوّق منتظرا أن يستغل حجم الطاقات الكامنة فيه على أرض الواقع.

«**مروان يخرج العلم و يرفعه عاليا، مروان:** يحيا الوطن ، يحيا الوطن »[3]

من خلال ما سبق يمكن القول أن النص المسرحي يمكن أن يكون مصدرا لتصحيح المسارات الخاطئة في حياة أطفالنا، وأن الكتابة للطفل هي أصعب بكثير من الكتابة للكبار، لأن المسؤولية أكبر والأخطاء المرتكبة على مستوى النص أو العرض ترسخ مباشرة في ذاكرة أطفالنا ويصعب تصحيحها بعد ذلك، وهذا يدفعنا إلى القول أنّ "سمية بن عبد ربو" قد استطاعت من خلال جمعها بين ثلاثة عناصر يعشقها الطفل بالفطرة هي اللعب، الحكاية والمغامرة أن تقدّم نصا متميزا في لغته وفي وإرشاداته الركحية التي اعتمدها المخرج "عباس محمّد إسلام" في تأطير الفرجة، وبما أن الكاتبة قد تخرجت من المعهد العالي لمهن وفنون العرض تخصص -إخراج مسرحي- فإنها عرفت كيف توظف الإرشادات الركحية التي تعدّ حلقة الوصل بين النص والعرض، وهذا ما أعطى للنص شقّه الدرامي الجمالي الموغل في المرئية ميّزه سحر الصورة وقوة الكلمة التي وظفتها الكاتبة والمخرجة في شكل حوار وإرشادات ركحية غنية بمفردات الهوية الوطنية وروح الجماعة.

خاتمة:

خرجت الدراسة بجملة من النتائج نذكرها كالتالي:

1- استغلت الكاتبة فكرة اللعب المتجذّرة في الطفل لتجعل من اللعبة البسيطة إطارا لاحتواء أفكار عميقة وغرس سمات هوياتية تتصدرها فكرة حب الوطن ، فكانت لعبة الغميضة الشعبية بكل تفاصيلها مجسّما صغيرا لفكرة أكبر وأعظم لخّصتها سبع سنوات من الثورة التحريرية المجيدة .

2- إن توظيف طاقات المسرح بشكل صحيح قد يمكننا من احتواء تطلعات الطفل المعاصر وجذب اهتمامه لاكتساب تعلّمات جديدة تصبّ في قلب المفاهيم الهوياتية.

3- أثبت تاريخ المسرح أنه من أقوى الفنون التي تتحدى الزمن من خلال خوضه لغمار التجريب الكثيرة دون أن يتنازل عن قيمه الجمالية والتربوية.

---

[1] المصدر نفسه، ص22.

[2] جولد برج، تر جميلة كامل، مصدر سبق ذكره، ص49.

[3] سمية بن عبد ربو : ص18

4- يعمل مسرح الطفل اليوم على تحقيق مسرح متوازن يجمع بين التقنية والمثل القائمة ويقدم في الوقت نفسه رسائل كثيرة مباشرة وغير مباشرة لجمهور الأطفال، تعمل على تصحيح المفاهيم الخاطئة حول الوجود التكنولوجي وطرق الاستفادة منه.

5-استفاد مسرح الطفل من اللعب الإيهامي والدرامي والارتجالي في كتابة نصوص متميّزة وعروض ساحرة عبر الزمن، اليوم يتوجب على كتاب مسرح الطفل مراعاة الألعاب الإلكترونية كمصدر إلهام لجذب الطفل إلى قاعات المسرح، واستغلال فرصة تواجده في فضاء ملموس ومشاركة حقيقية لفضاء المتفرجين الأطفال والممثلين، ما يسمح له بالتمييز بين سحر التجربة الجماعية المرتبطة بقاعة المسرح وعزلة اللعب الافتراضي المرتبطة بغرفة نومه.

6- بالرغم من توجه الفرجة الطفولية اليوم إلى المسرح الرقمي المبني على معطيات يوفرها الكمبيوتر وشبكة الإنترنيت إلا أنها مازالت خاضعة للنص الذي يوفّر المادة الدرامية التي لا بدّ أن تبقي على حاسة التخيل لدى الطفل، فلا تغمره في جو التقنية الرقمية المنصهرة في الصورة المتحركة والمؤثرات السمعية والبصرية.

7- أصبح مشروع المسرح المدرسي اليوم أكثر من ضرورة، لأن استقطاب أكبر جمهور من الأطفال إلى المسرح التربوي والتعليمي، لا يتم إلا إذا غرسنا ثقافة الفرجة المسرحية في جميع المستويات التعليمية، وبما أن هذا المشروع لا يزال حبرا على ورق بتوجّب على رجال المسرح التّشمير على سواعدهم والالتفات إلى فئة الطفولة المهمّشة من خلال مسرح الشارع والمسرح المتنقّل إلى مختلف ولايات الوطن.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

سمية بن عبد ربو: مسرحية الجنود الصغار، نسخة غير مطبوعة.

المراجع:

1-أبو الحسن سلاّم: مسرح الطفل(النظرية- مصادر الثقافة-فنون النص-فنون العرض)، ط1،2004، جمهورية مصر العربية.

1- أنديرا حمدي عبد اللطيف: المسرح الاحتفالي بين كلاسيكية النص وحداثة النظرية، مخطوط رسالة دكتوراه، الإسكندرية، كلية الآداب، 2000، جمهورية مصر العربية.

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

- جميلة بنت مصطفلى الزقاي: شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغربي، الهيئة العربية للمسرح، ط1، 2017،الإمارات العربية المتحدة.

4-جولد برج: تر جميلة كامل، مسرح الأطفال- فلسفة ونظرية-المجلس الأعلى للثقافة، العدد 719، ط1، 2005، القاهرة.

5-عقيل مهدي يوسف: : التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر والتوزيع طرابلس، دط 2001،الأردن.

6-زينب محمد عبد المنعم: مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، ط1، 2007،جمهورية مصر العربية.

7-فابريتسيو كاسانيلي: تر أحمد سعد المغربي، الأطفال يعدون مسرحهم، دار الفكر العربي، دط، 1991، جمهورية مصر العربية.

8- مالك نعمة المالكي: خصائص مسرح الطفل وأنواعه وارتباطه بالعملية التربوية، مدير معهد الفنون الجميلة، دط، دت،العراق.

9-محمد حسن عبد الله: قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،دط، 2001، جمهورية مصر العربية.

10- محمد فهمي عبد اللطيف: ،الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي، دار المعارف، دط،1979، مصر.