الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة "د. مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة دكتوراه علوم

تخصّص: أدب عربـي

بنية عرض مسرح الطفل في الجزائر

إعداد الطالب:

– بختي لخضر

إشراف الأستاذ الدكتور

– مباركي بوعلام

– أمام لجنة المناقشة المشكلة من:

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01	أ. د. مباركي بوعلام	أستاذ ت.ع.	جامعة سعيدة -د. مولاي الطاهر	مشرفا
02	أ.د. رابحي عبد القادر	أستاذ ت.ع.	جامعة سعيدة -د. مولاي الطاهر	رئيسا
03	أ.د. شويرف مصطفى	أستاذ ت.ع.	جامعةمعسكر مصطفى اسطنبولي	ممتحنا
04	أ. د. دريس قرقوة	أستاذ ت.ع.	جامعةجيلالي ليابس. س. بلعباس	ممتحنا
05	د. بلية بغداد	أستاذ م.أ.	النعامة – صالحي احمد	ممتحنا
07	د. مرسلي عبد السلام	أستاذ م.أ	جامعة سعيدة الدكتورمولاي الطاهر	ممتحنا

السنة الجامعية 2026/2025

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روح أبي في بياضـــــه المقيـم ..

إلى جـــــــــوهرة القلب أمـــي ..

إلى القديـــسة زوجتـــــي ...

..وإلـى أختــي فاطـمة .

محبـــّتي التي لا تنضب

شكر وعرفان

الحمد لله الذي وفقني وأعانني على إتمام هذه الرسالة، فله الحمد والشكر أولًا وآخرًا.

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى مشرفي "أ. د: مباركي بوعلام"، الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته السديدة، فكان نعم الداعم والموجّه في كل مراحل البحث، كما أتوجه بجزيل الشكر لجامعة سعيدة ممثلةً في قسم اللغة والأدب العربي على احتضانها هذه البذرة العلمية وأشكر أعضاء لجنة المناقشة كلٌّ باسمه ومقامه على تجشمهم عناء مناقشة هذه الرسالة المتواضعة.

ولا يفوتني أن أعبّر عن بالغ امتناني لعائلتي العزيزة، التي كانت السند الدائم لي، ووفرت لي الدعم النفسي والمعنوي الذي لا يقدر بثمن.

وأخيرًا، كل الشكر لكل من مدّ لي يد العون، ولو بكلمة ونصيحة، فجزاكم الله عني كل خير.

مقدمة

يعدُّ المسرح من بين أكثر الفنون التعبيرية انتشارا في العالم لما له من أهميـة بالغة فـي وصف المشهد الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي والتاريخي عن طريق المحاكاة، بطريقة فنيّة منجزة تمثيلا وأداء من خلال استخدامه لجملة من التعابير الجسدية واللّغوية قصد توفيـر المتعة الثقافيـة والفكرية كما يعتبر شكلا تعبيريا يلامس المشاعر البشرية فهو فنّ تواصلـي يربــط الشعوب والمجتمعات ويسعى إلى تحقيق المثاقفة والتقارب الإنساني.

ويشكّل المسرح ظاهرة فنيّة وثقافية وأدبية عكست واقع الإنسان والمجتمعات منذ ظهوره، حيث ارتبطت بالعقائد والثقافة واقتربت من الوعي الإنساني فشكّلت أولى بداياته المعرفيّة.

وتتعدّد أنواع المسرح بتعدّد أشكاله وأهميته وأهدافه ووظائفه التي يستّمــد منها وجوده وحضوره كفّن منفرد وكشكل فنّي، ومكان لتجسيد النصوص الأدبية إلى عروض تتأسس عبر رؤيـة فنيـّة وجمالية منتجة من خلال ما توفره البنى والعناصر البانية للعرض المسرحي بأنواعـه وأشكالـه.

قد نال المسرح من الدراسات نصيبا هاما بدء من النّص كمدونة أدبية وصولا إلى العرض كظاهرة فنيّة منفردة تتوّلد من تسلسل عناصرها وانسجام حلقاتها وبنياتها وتبادل علاقاتها مما أدى إلى حدوث تغييرات عميقة في طرق التحليل لأي عمل مسرحي،انطلاقا من دراسة البنية السطحية Structure de Sur face كهيكل سطحي ظاهري فيزيائي في عملية التواصل بوصفها الرمزي والصوتي وبنية عميقة Structure Profondeتعكس هوية الظاهرة في شكلها التجريدي الداخلي.

وإذا كانت البنيوية وغيرها من المناهج الفكرية والنقدية قد سلطت أغلب دراستها على النص المسرحي بوصفه بنية دلالية،فإنها قصّرت في تناول العرض بوصفه انزياحا إبداعيا يتشكّل عبر مجموعة من الفنون السمعية والبصرية التي تخلق رسالتها الجمالية والفلسفية والفكرية لـدى المتلقي.

ولاشك أن العرض المسرحي يختلف اختلافا جوهريا في تركيبته الدلالية والبصريــة وتتغيّر مهمته الفنيّة كعرض موجه لفئة الأطفال،يحمل على عاتقه جملة من الرسائل لمتلق يستند على مجموعة من المؤثرات في فهمه للنّص على عكس العرض المسرحي الموجه للكبار.

وانطلاقاً منه جاء موضوع أطروحتنا موسوماً بـ بنية عرض مسرح الطفل في الجزائر، وسيعمل هذا البحث على موضوع البنيّة باعتبارها لبنة مهمة في معمارية العرض المسرحــي الموجه للطفل ضمن دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية تناولت فيه دور العناصر أو البنى الأساسية التي تشيّد صرح العرض المسرحي في مسرح الطفل الجزائري، ولأن علاقة البنى بعضها ببعض وانسجام علاقاتها وترتيبها يخلق للعرض وجــوده الخــاص والمتميز خاصة عندما يوجه للطفل بوعي إخراجي تقوم فيه البنية بدورها الإبداعي المختلف والحذر مقارنة بالعرض الموجه للكبار جاءت إشكالية هذا البحثمتمثلة في: **كيف تُشكّل العلاقات البنيوية بوصفها فاعلات في تشكيل الكلّية البنيوية للعرض المسرحي الموجه للطفل؟**

وقد تضمنت هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية وهي كالآتي:

– ماهية البنية أو العناصر التي تساهم في بناء العرض المسرحي

– هل تختلف معمارية العرض المسرحي الموجه للطفل عنه عند العرض الموجه للكبار؟

– ما هو دور عناصر العرض المسرحي في البناء الدرامي وتحقيق المشهدية؟

–كيف تتأسس بنية العرض المسرحي للطفل؟

وما دفعني إلى الاشتغال على هذا الموضوع تعلقي بمسرح الطفل كتابة ومتابعة ومشاهدة إلى جانب دراستي السابقة في هذا المجال الذي اخترته من خلال تخصّصي الأكاديمي كباحث في أدب الطفل في الإبداع الجزائري، وانتباهي من خلال الدراسة لأهمية مسرح الطفل ودوره في تنمية القدرات العقلية للطفل إلى جانب فتح نافذة على الدراسات الأكاديمية للاقتراب من العرض المسرحي موازاة مع الدراسات

التي تناولت النص وتغاضت عن العرض، وكذا الاقتراب من تجارب مسرحية جزائرية عبر إنتاجات ذات أهمية في المسرح الموجه للطفل مقارنة بما يعرض عليه في دول عربية أخرى.

ومن الدراسات السابقة التي اعتمدتها:

- بولكعيبات فريدة، الأبعاد التربوية والجمالية في مسرح الطفل، مجلة النص، جامعة 20 أوت 1955، جامعة سكيكدة، المجلد 08 / العدد: 02(2021).

في محاولة النظر إلى الخلفيات القيمية التي يشتغل عليها مسرح الطفل من خلال العرض المسرحي.

- م.م.زيد سالم سليمان،دور السينوغرافيا في مسرح الطفل،مجلة آداب الفراهيدي العدد 9.كانون الأول 2011.
- السالم مصطفى تركي،الإلقاء في مسرح الطفل،بناء نظام مقترح،أطروحة دكتوراه غير منشورة،جامعةبغداد،كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية 1996.

كما كانت جلّ هذه الدراسات موزعة على دراسة العناصر الفنية التي تتضافر في تشكيل العرض وتقديمه كما تشتغل بدورها على تحقيق الأهداف التي يجعل منها العرض رسالةً قيمية للطفل.

وبناء على هذه المعطيات، ونظرا لما للموضوع من أهمية،جعلتنا نتقصى بعض جوانبه، متوخين الدّقة العلمية والتاريخية والأكاديمية في الطرح، تحددّت معالمه عبر خطة اقتضت تقسيمه إلى:

مدخل للمفاهيم العامة حددّت فيه مصطلحات البنية والعرض المسرحي ومسرح الطفل

وفصـــل نظري تطرقت فيه لملامسة تاريخ مسرح الطفل وبداياته موضحا لأنواعه وعناصره، وأهدافه ودوره الوظيفي إلى جانب كرونولوجيا مسرح الطفل في الجزائر،تحت عنوان:مسرح الطفل في الجزائر النشأة والتطورأما الفصل الثاني والموسوم بـ:**بنية العرض المسرحي الموجه للطفل** والذي تطرقت فيه إلى النقد

المسرحي والمناهج النسقية والى المنهج البنيوي وكذا النقد المسرحي، والمنهج البنيوي إلى جانب بنيات العرض المسرحي. أما الفصل الثالث فجاء تحت عنوان:**دراسة تطبيقية لبنيات عروض مسرحية للطفل** وهي دراسة بنيوية لمسرحية **شمس النهار وأميرة نور والأميرة والنحل** ،لأخلص في الأخير إلى توصيف مخرج نقدي يجمع جملة من الإشكالات بما فيها العروض المسرحية التي كانت محلّ الدراسة ولم تذكر لوجود تشابه صريح في البنيات والمحتوى، وأدرج في الأخير جملة من النتائج والتوصيات عبر خاتمة توصلت فيها إلى:

أهمية العناصرأو البنيات في تأسيس العرض المسرحي عامــة ومسرح الطفل بصفة خاصة. موضحا دورها في تشكيل معمارية العروض المقدمة في مسرح الطفل الجزائري.

ولعل ما أعاقني في هذا البحث:

- ندرة المصادر والدراسات التي كانت شحيحة في تناول العرض المسرحي عكس تناولها الواسع للنص الدرامي.
- حساسية الفئة الجماهيرية التي يتوجه لها العرض المسرحي حتّمت عليّ توخي الحيطة والحذر في إطلاق الأحكام النقدية على العرض المسرحي.

ومع ذلك حاولت جاهدا الإلمام بأهم جوانبه متجاوزا التكرار واجترار الدراسات السابقة التي اهتمت بهذا الموضوع مركزة على النص دون العرض.

وحرصا على سيرورة هذا البحث ونجاعة هذه الدراسة اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي في الفصل الأول واصفا ومحللا تاريخ مسرح الطفل مؤكدا على أنواعه، أما في الفصلين الثاني والثالث قمت بتحليل بنيات العرض مستعرضاً في البداية المفاهيم النقدية التي تشكل المنهج النقدي المصاحب للدراسة، كما أنني حاولت تطبيق هذا القراءة على مجموعة من العروض الموجهة للطفل مستعينا بالإجراء

التحليلي في تحليل العناصر البصرية والسمعية وتحليل بنيات عناصر العرض للكشف عن الدلالات العميقة التي تنظم الخطاب المسرحي من حيث هو عرض وحركة.

وقد اعتمدت على مجموعة هامة من المصادر والمراجع لتعزيز المادة العلمية مـــن أبرزها:

- كتاب مفردات العرض المسرحي لعبد الناصر حسو.
- كتاب لغة العرض المسرحي لنديم معلا. والمخرج في المسرح المعاصر لسعد أدرش، ومسرح الطفل من النص إلى العرض لمروان مودنان، وكتاب أثر المسرح في تنمية شخصية الأطفال للدكتور أحمد علي كنعان.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أقدم تحية إكبار وعرفان وتقدير للأستاذ الدكتور المشرف مباركي بوعلام الذي لم يبخل في توجيهاته وتحمله عبء هذا البحث.

والله ولي التوفيق.

مدخل

يعتبر المسرح أقدم الفنون الأدائية على الإطلاق وأصعب ما مارس الإنسان من الفنون التعبيرية التي واجه بها الجمهور، خالقا بذلك ميزته المنفردة كفّن شعبي وظاهرة إنسانية تأسّست على الحركة والكلمة والإشارة والصوت والأداء منذ نشأته الأولى، ولا يزال يفرض أبّوته على باقي الفنون باعتباره نشاطا فنيّا متكاملا يستقطب إلى ساحته كل الفنون في محاولة منه في تقديمها وإبرازها في توليفة تشكّلها مقتضيات النص في عرضه الحي.

هذا العرض الذي لا يتأسس إلا على وجود مجموعة من البُنى أو الأدوات التي تمثل عناصره الأساسية في اكتمال معماريته باعتباره شكلا فنيّا ومكانا يتجسد فيه النص المسرحي أمام الجمهور في علاقة تواصلية تحكمها ثنائية المرسل والمتلقي، متعزّزة بجملة من البنيات أو العناصر التي يبنى عليها العمل المسرحي كالإخراج الذي يتممن خلاله تحويل النّص المكتوب إلى عرض حيّ على الخشبة ضمن عملية تكاملية تشترك فيها باقي العناصر لتكّون رؤية فنيّة موحّدة ومفسّرة للنص الذي يبقى من مسؤولية المخرج كمصمّم عام للعرض المسرحي.

فيأتي دور الممثل كعنصر أو بنية أساسية لتجسيد الشخصيات عبر الأداء الجسماني والصوتي والحركي والمشاعر والانفعالات داخل منظومة فنيّة مزينّة بالديكور كبنية لازمة في إثراء العرض الدرامي وإغنائه بالجمالية قصد تحقيق الفرجة وذلك لما يقتضيه زمان ومكان وطبيعة موضوع العرض

ومن ثم يأتي دور الماكياج المسرحي كعنصر يعكس ملامح الشخصية وسيماتها العامة من خلال المساحيق والأصباغ التي تضفي آثارها التعبيرية على الشخصيات التي تقربها الملابس المسرحية للمشاهد وبالتالي تساعده على فهم الفترة المحددّة التي تدور فيها أحداث العرض زمانيا ومكانيا، لهذا فهي بنيّة يصعب الاستغناء عنها أو تجسيدها في كل الحالات نظرا لدورها الأساسي في اكتمال بناء العرض المسرحي.

إنّ العرض المسرحي لا تتأسس بنيته بهذه العناصر فحسب بل تأتي الموسيقى والمؤثرات الصوتية كبنية مرافقة خاصة وأنها من العناصر التي ترافق الحدث المسرحي كإضافة مهمة في تحريكه عبر إضافة الأصوات المعبّرة عن المشاعر المختلفة التي تقتضيها المشاهد كالفرح والحبّ والحزن والقلق والخوف هذا إلى جانب الإضاءة لما لها من تأثير في خلق جاذبية الصورة المسرحية التي يتلقاها المتفرج.

وهنا يجب التفريق بين الإنارة كلازمة مصاحبة للعرض، قصد الرؤية أو المشاهدة العامة من طرف المتفرج وبين الإضاءة كعنصر وظيفي بنائي تتأكد عبره المناظر والأزيـــاء والماكياج والشخوص وأدوارهم مما يكسب العرض سحريته وجماليته.

وقد لا تختلف بنيات العرض المسرحي الموجه للأطفال عنها في مسرح الكبار باعتبار أن منظومة العرض واحدة "فالعرض المسرحي هو حالة ثقافية يعبّر المخرج عنها من خلال أدواته المعرفية، والممثل الذي يجسد رؤيته على الخشبة فضلا عن عناصر العرض الأخرى مثل السينوغرافيا والديكور والأزياء والماكياج والإضاءة والدراماتورج، ولا يمكن أن تكتمل هذه الحالة ما لم يكن هناك متفرج يستقبلها"[1]

وهنا تكمن جدلية العلاقة بين النّص والعرض حيث يتحول النّص كمادة أولية من نظام علاماتي إلى نظام آخر ينفتح بفعل القراءة الإخراجية التي تحدث ثورة في تفعيل علامات النّص عبر ما يسمى بسلطة البنيات أو مكونات العرض التي تعرّي النّص من محوريته التقليدية والمرجعية ثم تعيد إنتاجه إبداعيا.

فالعرض المسرحي يتأسس أولا على نصّ مكتوب باعتباره النواة الأولى والبنية الجوهرية التي يرتكز عليها العرض كما ترتكز عليها كل العملية الإبداعية كونه علامة درامية تحمل دلالاتها التي لا تتحقّق

[1]_ حسو عبد الناصر:مفردات العرض المسرحي،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة –دمشق.2010،ص2.

إلا على الخشبة في تركيبه تناغمية "والعرض المسرحي الذي يُشاهد أو يُرى، مرُكب من عدّة عناصر وعدّة فنون ،لكن هذا التركيب متناغم، بل إن توازنه ينهض على الانحلال أي انحلال كل عنصر (فن) وذوبانه ليشكل في النهاية مع بقية العناصر (الفنون) كلا واحدا"[1].

والعرض المسرحي كما نعرف يخضع لعدة اختصاصات فرضتها حركية التقدم الآلي والتكنولوجي التي تجاوزت النص، وحاولت التعامل مع العرض بوصفة منتجا إبداعيا منفردا تتشكّل معالمه الحقيقية بعيدا عن النص حيث يتأسس على التقنيّات الحديثة كعامل أساسي في بلّورة الأبنية الجمالية والفكرية وأصبح وجود الوسائط المرافقة في العملية الفرجوية والأدائية جزء يلازم أي عمل مسرحي.

ومن هنا قامت التكنولوجيا الحديثة بدور ثوري بما جاءت به من تقنيّات فنيّة متطوّرة دعّمت العرض المسرحي بغية الوصول إلى المشاهد وتوفير الفرجة الأدائية.

وتعتبر التكنولوجيا أهم العناصر التي تدعم العرض المسرحي وتقربه إلى المتلقي في شكله المتكامل خاصة عندما تتكاثف جميع عناصره من إضاءة وموسيقى وديكور وسينوغرافيا، وكل ماله صلة بتشكلات العرض وفضاءاته المتغّيرة، والتي تساهم في تحريكه ورسم شكله النهائي وإثرائه فكريا وجماليا

فالعرض المسرحي ومهما بلغت أهميته في العملية المشهدية، يبقى مجرد قراءة تفسيرية وترجمة للنّص. وأن النّص هو مركز العملية المسرحية، وأنه لا يزال يحتفظ بهيمنته وحضوره في تشكيل رؤية فنيّة يقتضيها العرض "لهذا ظل النّص في المسرح العالمي يسد العملية الإبداعية المسرحية إلى أن استجدت مجموعة من العوامل التي أدت إلى تجاوز التصورات التقليدية التي تؤكد على أولوية النص

[1]_نديم معلا.لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، لغة العرض المسرحي، دمشق، 2004م، ص5.

ومنها ظهور مفهوم الإخراج في نهاية القرن التاسع عشر ووسائل الاتصال المسموعة–المرئية مثل السينما والتلفزيون"[1]

وهكذا أصبح العرض المسرحي عملا منفردا يبني كيانه من خلال مكوناته في إطار ما يمنحه النّص وما تمنحه الرؤية الإخراجية التي تبقى رهينة ما يقدمه المخرج في رسم الملامح الإبداعية قصد توفير الأفق الجمالي الذي يتوقف على موهبته وتجاربه وثقافته.

فالإخراج المسرحي علم قائم بذاته وله أصوله ومناهجه،كما أنه فنّ من الفنون الإبداعية ذات الصلة بطاقة الخيال،فهو قراءة أخرى للنّص، أو كتابة ثانية تتوازى معه لكنها تختلف عنه وتنفرد من حيث الآليات والأدوات التواصلية التي تتجاوز كينونته الدرامية التي تتأسس أولا على اللغة إلى كينونة تتأسس على جملة من الخصائص المادية والبصرية.

وهذاما ذهب إليه باتريس بافيسPatrice Parvis في تعريفه للإخراج المسرحي بصفته"توظيفا لكل الوسائط الحركية من ديكور وإضاءة وموسيقى وتحركات للممثلين بحيث يصبح نشاطا تنسيقيا"[2].

حيث يتضح لنا من خلال هذا التعريف أنه يجمّد إبداعية المخرج ويحدّ من مهمته الفنيّة التي تصطدم بتوظيف التقنيات الحديثة التي يستحقها العرض دون السماح له بتوظيف عبقريته الخيالية والإبداعية.

وهذا ما يؤكده جيرزي ماريا مغروتوفسكيMariam Grotowski Jerzy في تعريفه للإخـراج المسرحي بكونه "البصمة الإبداعية التي تختلف من مخرج إلى آخر حسب حمولاته الثقافية والفنيّة"[3].

[1]_ راسل كاظم جدلية العلاقة بين النص والعرض –الحوار المتمدن العدد 3470-2011/08/17

[2] _ PatriceParvis, dictionnaire du théâtre ,dunod.Paris1996.pa.210

وعلى هذا الأساس يعتبر العرض المسرحي واحدا من حيث عملية الإخراج ،و أن هذه العملية لا تختلف مـــن مسرح الكبار عنها في مسرح الطفل، إلا أنه يجب مراعاة طبيعية الطفل باعتباره متلقيا مختلفا له ميولا تـه، واهتماماته الخاصة التي تتكيف مع العملية الفنية الإبداعية ،لأن مسرح الطفل عمل فنّي درامي يوجّه لجمهور الأطفال بغية التّسلية والتثقيف وتحسين الذوق وتثبيت القيّم الإنسانية والاجتماعية في دواخل الطفل ،وهذا ما يعني به المسرح الخلاق الذي ينمي ذائقته من خلال مشاركته الواسعة التي تتعدى أحيانا دور المشاهدة لتصل إلى الإدماج الكلّي قصد المساهمة في بناء العرض،ليتسنى للطفل تجسيد ثقافتـه ومعارفه من العلوم والآداب عن طريق التمثيل والتشخيص الذي لا يتم إلا في فضاء خاص به،وذلك بهندسة الفضاء المسرحي الذي يلائم العرض في بنياته التي تختلف اختلافا كليا عنه في المسرح الموجه للطفل

"فالمسرح في منظور الطـفل فرجة ومتّعة وحسب، وأما الفائدة فهي غايتنا نحن الكبار،ولا تتحقّق الغاية الأولى ومن ثم الثانية مسرحيا، إلا بالعرض المسرحي والعرض المسرحي الجيد تحديدا، نصا وإخراجـا، وتمثيـلا، ومتممات فنيّة، ذلك المنسجم والمتوافق مع وعي المتفرج الصغير ونفسيتـه واحتياجاته"[1]

مفهـــــوم البنية:

والبنية مفهوم ومصطلح علمي ذي أصول معرفية محكمة صيغ في بادئ الأمر مع العالم اللساني (فرديناند دوسوسير) حيث اكتسى هذا المصطلح وجوداً علمياً له أبعاد معرفية معينة أسّس لها البنيويون بعد سوسير واستثمروا شحنته الدلالية لمقاربة مختلف القضايا التي تمثّل محور اشتغال البنيوية.

[1]_مروان مودنان،مسرح الطفل من النص إلى العرض،مطبعة الدار البيضاء المغرب،2015.ص 12

البنية لغة:

وأصلها البنية،مشتقة من الكلمة اليونانية Structura، ومعناها الطريقة التي يقوم على أساسها البناء،ثم تطور هذا المعنى،ليعني كل ترتيب فنّي معماري يؤدي إلى تشكيل جمالي.وتعني البنية في اللّغة العربية"كل ما هو أصل فيه جوهري،وثابت لا يتبدّل بتبديل الأوضاع والكيفيات"[1]

"والبناء مصدر بني وهو الأبنية أي البيوت،وتسمى مكوّنات البيت بوائن، جمع بوان،وهو اسم كل عمود في البيت،أي التي يقوم عليها البناء"[2]، وقد وردت كلمة البنية في لسان العرب"يقال بنية،وهو مثل رشوة ورشا،كأن البنية الهيئة التي بني عليها،مثل المشية والرّكبة"[3]

كما وردت البنية في القرآن الكريم في أكثر من سورة. حيث جاء في قوله تعالى:"فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا﴾" (سورة الكهف.آية21)

وقوله عزّوجل: "الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَنْدَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ"(سورة البقرة. آية 22)

وقوله سبحانه: "إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ" (سورة الصف. آية 4)

وفي الصحاح وردت كلمة بنية بمعنى "والبنى بالضّم مقصود مثل البنى،يقال بنية وبنى وبنية وبنى بكسر الباء مقصورة مثل جزية وجزى وفلان صحيح البنية أي الفطرة...

---

[1]_مصطفى السعدني.المدخل اللّغوي في نقدا الشعر،قراءة بنيوية،دار المعارف للنشر،الإسكندرية،1987.ص 11

[2]_فرورة بنت محمد بن ناصر.البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه إشراف محمد صالح بن جمال بدوي. جامعة أم القرى.المملكة العربية السعودية 2008–ص 5.

[3]_ابن منظور – لسان العرب – مادة بنى – دار صادر.بيروت.د.ط.د.ث 94/14

وأبنيت فلانا أي جعلته يبني بيتا"[1]وجاءت كلمة البنية في المعجم الوسيط تحت هذا التعريف "البنية،ما بنى (ج) بنا. وهيئـة البناء ومنه بنية الكلمة:أي صيغتها.وفلان صحيح البنية"[2]وهذا ما يجعل من كلمة بنية تأخذ معنى التراص والتلاحم،ولا تخرج عن دلالة الجسـم والهيكل والعلاقات بين العناصر في علاقتها مع بعضها البعض،كما تدل على الطريقة التي من خلالها يشيد والمعمار.

البنية في الاصطلاح:

لقد تعدّد مفهوم البنية نظرا لصعوبة الوقوف على تعريف شامل لها حيث وقف الكثير من العلماء الغربيين والعرب على تحديد يُقرب معناها،فقد عرّفها لالاندAndré Lalande على أنها "كل مكوّن من ظواهر متماسكة،أومتضامنة،بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل"[3] وهذا ما يجعل من صفة التماسك مابين العناصر صفة أساسية لا يمكن للعنصر فيها أن يفقد قيمته العملية داخل هذه المجموعة المركبّة.

كما يعرفها اللساني الفرنسي إيميل بنفستEmile Benveniste أنها "ذلك النظام المنسق الذي تتّحد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوفق،تجعل من اللّغة مجموعة منتظمة من الوحدات والعلامات المنطوقة التي تتفاعل ويحدّد بعضها بعضا على سبيل التبادل"[4]أما عالم النفس السويسري جان

---

[1]_الجوهري:تاج اللّغة (تاج اللّغة وصحاح العربية).مادة: بنى.تح: أحمد عبد الغفور عطار.ط3.دار العلم للملايين،بيروت.لبنان 1984 ص 3276.

[2]_ مجمع اللّغةالعربية.الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث.المعجم الوسيط.مكتبةالشروق الدولية.مصر،القاهرة،ط4.2005م. ص 72.

[3]_ عمر مهيبل.البنيوية في الفكر.ديوان المطبوعات الجامعية.ط2.الجزائر .1993 ص16.

[4]_ مصطفى السعدني،المدخل اللّغوي في نقد الشعر،قراءة بنيوية،دار المعارف للنشر الإسكندرية.مصر.1987.ص12

بياجية Jean Piaget فيضعنا أمام تعريف علمي دقيق لاحتواء مفهوم البنية بقوله"تبدو البنية بتقدير أولي.مجموعة تحولات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحولات نفسها،دون أن تتعدى حدودها أو أن تستغيث بعناصر خارجية وبكلمة موجزة تتألف البنيّة من ثلاث مميزات:الجملة والتحولات،والضبط الذاتي"[1].

ومن خلال هذه التعاريف،يتبيّن أن البنية تخرج عن كونها مجرد عناصر تستند إلى بعضها البعض ولكنها ذلك الكل المتكامل من العناصر التي تنتظم فيما بينها،مشكّلة نسقا ونظاما ما يمنح المعنى للعمل،وأن تماسك البنية مرهون بتماسك وعمل العنصر عبر علاقته مع بقية العناصر،وهذا ما يؤكد تعريف كلود ليفي شتراوس Claude Levi Strauss عند ما عرف البنية بقوله"البنية تحمل أولا وقبل كل شيء – طابع النسق أو النظام،فالبنية تتألف من عناصر من شأن أي تحوّل يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى"[2]

أما في الدراسات العربية، فإن البنية لا تخرج عن كونها نظاما أو نسقا من العلاقات الباطنية، يتميز بانتظامه الداخلي،كما جاء في تعريف الزواوي بغوره "تعني البنية: الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما،أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها،بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى،وحيث يتحدّد هذا العنصر أو ذاك بعلاقته بمجموعة العناصر"[3]

وقد حدّد "بياجية الخصائص الثلاث للبنية والتي تمثلت في:

[1]_ ينظر جان بياجيه: البنيوية،تر: عارف منيمنةو بشير أو بري منشورات عويدات.بيروت – باريس –،ط4 .1985.ص8

[2]_ زكريا إبراهيم:مشكلة البنية،مكتبة مصر،د.ط،1976.ص32

[3]_ ينظر: بغوره الزواوي، ملف خاص حول البنية، مجلة فصلية تعني بالمفاهيم والمناهج،جامعة قسنطينة،السنة 3،العدد الخامس يونيو 92 ص 95.

1) **الكليّة:** والتي تعني أن البنية ليست موجودّة في الأجزاء.

2) **التحولات:**وهي التي تمنح البنية حركة داخلية وتقوم في الوقت نفسه بحفظها وإثرائها دون أن تضطرها إلى الخروج عن حدودها أو الانتماء إلى العناصر الخارجية.

3) **التنظيم الذاتي:**ويعني أن البنية كيان عضوي متّسق مع نفسه منغلق عليها ،مكتف بها، فهي كلّ متماسك له قوانينه وحركته وطريقة نموه وتغيره،ومن ثم فهي لا تحتاج إلى تماسكه الكامن"[1]

العرض المسرحي:

العرض لغة:

وردت كلمة العرض في أكثر من آية في القرآن الكريم:

قال الله تعالى: "إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا" (سورة الأحزاب:الآية72) .

كما جاء في قوله تعالى:"وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ" (سورة البقرة:الآية 31)

وقوله تعالى "وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُمْ بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ " (سورة البقرة:الآية 235).

وقوله عزّوجل: "وَعُرِضُوا عَلَىٰ رَبِّكَ صَفًّا لَّقَدْ جِئْتُمُونَا كَمَا خَلَقْنَاكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ ۚ بَلْ زَعَمْتُمْ أَلَّن نَّجْعَلَ لَكُم مَّوْعِدًا" (سورة الكهف: الآية 48)

[1]_ينظر:جان بياجية،البنيوية،تر:عارف منيمنه وبشير أو بري.ط3 ،بيروت،باريس.منشورات دار عويدات.1982،ص8-16

وقال سبحانه:"وَعَرَضْنَا جَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ لِّلْكَافِرِينَ عَرْضًا" (سورة الكهف:الآية 100)

كما وردت كلمة عرض في لسان العرب بمعنى:

"...وعرضت له،أي أظهرته له وأبرزته إليه،وعرضت الشيء فأعرض،أي أظهرته فظهر،وهذا كقولهم كبنيّة فأكب وهو من النوادر...يقال أعرض الشيء،يعرض من بعيد إذا ظهر،أي تدعونه وهو ظاهر لكم.

وفي المعجم الوسيط وردت كلمة عرض "عرض الشيء،عرضا،عروضا،ظهر وأشرف. يقال :عرض له أمر،وعرض له عارض-وأمكن،يقال:عرض له العبيد،وعرض له الخير. -والرّجل عرضا. أتى القروض مكة والمدينة وما حولهما"[1]

العرض المسرحي اصطلاحا:

العرض المسرحي كما يعرفه القاموس المسرحي،بأنه "كل ما يقدم أمام العين،وهو الفئة الأكثر انتشارا عالميا،التي من خلال أنواعها نرى العالم...وهذا المصطلح العام ينطبق على القسم المرئي من المسرحية (العرض) وعلى جميع أشكال فنون العرض (الرقص والأوبرا،والسينما والتقليد، والسرك...إلخ"[2].

ويعرفه عبد الناصر حسو بأنه: "حالةثقافية، يعبّر المخرج عنها من خلال أدواته المعرفية، والممثل الذي يجسد رؤيته على الخشبة،فضلا عن عناصر العرض الأخرى، مثل السينوغرافيا الديكور

[1] - المعجم الوسيط مجمع اللّغة العربية. الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث.المعجم الوسيط.مكتبةالشروق الدولية.مصر،القاهرة،ط4.2005م.ص 72.

2- باتريس بافيس: معجم المسرح, المنظمةالعربيةللترجمةوالنشر، بيروت، 2015م، ص ص106-107.

والإضاءة والأزياء...والماكياج،والدراماتورج، ولا يمكن أن تكتمل هذه الحالة،ما لم يكن هناك متفرج يستقبلها، ويتفاعل معها كونه شريكا أساسيا في العملية الإبداعية"[1].

مسرح الطفل:

يعتبر مفهوم مسرح الطفل مفهوما شاملا وأكثر اتساعا،لذا يصعب علينا تحديد مصطلحه نظرا لمستوياته المتعددّة،ولهذا تم تقسيمه إلى ثلاثة أقسام،ترتكز كل منها على مجموعة من الأشكال.

– مسرح الطفل في شكله المتلقي والذي يعتمد على الأداء واللعب، ويضم المسرح الذي يقوم بأدائه الأطفال بأنفسهم.

– مسرح الطفل الذي يقوم بأدائه الكبار للأطفال، أو ما يسمى بالمسرح المشترك، ويعتبر الأكثر تداولا ومشاهدة.

– مسرح الطفل،الذي يؤدى من طرف الدمى والعرائس.

وهو مصطلح مركب من شقين، مسرح+طفل، وهو المصطلح الأكثر تداولا وشيوعا في الفن وأدب الطفل."وهو جنس أدبي له شروطه الفنية ووظائفه ومرتكزا ته الأدبية، بل هو أكثر صعوبة من مسرح الكبار، لأنه أشد إلحاحا على الجانب الفني، انطلاقا من تأليف النص إلى العرض فوق الركح"[2]

كما يعرفه موسى كولدبرغ أنه "تجربة مسرحية رسمية تقدم خلالها مسرحية لجمهور من الأطفال،والهدف منها تقديم أفضل تجربة مسرحية للجمهور،ومن أجل هذه الغاية يوظف مسرح الأطفال جميع تقنيات وقواعد المسرح"[3]

---

[1]– عبد الناصر حسو –مفردات العرض المسرحي *عروض مسرحية،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب –وزارة الثقافة –دمشق 2010.ص 2.

[2]_ سمر روحي الفيصل.ثقافة الطفل العربي.

[3]_ موسى كولدبرغ،مسرح الطفل:فلسفة ومنهج.تر: صفاء روماني.وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق–سوريا.1990.ص.13

ولعل أن أشمل تعريف ذلك الذي قدمه عثمان فراج بقوله "ذلك المسرح البشري الذي يقوم على الاحتراف من أجل الأطفال والذي حددّت وظيفته بأنها مساهمة في تثقيف وتربية الطفل من خلال العمل الفني، وبذلك فهو ذو أهداف اجتماعية، وتربوية، ونفسية واضحة تسير جنبا إلى جنب مع المتعة الفنية والترويح والترفيه"[1].

[1]_ عثمان فراج.الثقافة والتسيير.ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1992.ص 63.

الفصل الأول:

مسرح الطفل في الجزائر النشأة والتطور

1- مفهوم الطفل.

2- المراحل العمرية لمسرح الطفل

3- نشأة مسرح الطفل

4- أنواع مسرح الطفل

5- الدور الوظيفي لمسرح الطفل.

6- السيكودراما والأبعاد النفسية

7- البناء الدرامي لمسرح الطفل

.

يعدّ عالم الطفل، عالما من السحر والدهشة والحركة واللون والخيال عالما فسيحا لا يعترف بحدود ولا يعرف الثبات، يتمركز فيه الطفل على ذاته ويتصور الحياة كلها في لعبه، فلا فرق عنده بين الإنسان والحيوان، ولا بين الثابت من الجماد ولا المتحرك من الحيوان، فالكلّ واحد في عالمه المطلق، متساو في عقله وخياله، فالطفولة وحدها المنصفة في توزيع الأحاسيس والشعور والملكات على الموجودات ببراءة تفرضها خصوصية هذه المرحلة المتميزة من مراحل الحياة الإنسانية.

هذه المرحلة البانية والمؤسسة لشخصية الإنسان، مثلما يتفق عليها جل الدارسين، مرحلة أساسها اللعب، من أجل الاكتشاف "كما أن لعب الأطفال يكون مصحوبا باكتساب المعرفة، ولكنها معرفة تختلف عن معرفة الراشدين، لأن الطفل يعتبر نفسه مركزا لكل ما يحيط بهو تكون ذاته طاغية على العالم الموضوعي، ولذلك يكون من السهل عليه أن يقبل المتناقضات في المراحل الأولى من طفولته على الأقل"[1].

إنّ الطفولة مرحلة عمرية حساسة من عمر الإنسان، يجب أن نتجاوزها بحذر جاعلين من خصائصها وعلى رأسها اللعب من بين الأولويات المتقدمة، كونه النشاط القاعدي بواسطته يتصل ويتواصل الطفل مع العالم الخارجي، فيعبر عن شخصه بدء من سنواته الأولى، "فاللعب أرقى درجات نمو الطفل، لأنه تعبير حر وتلقائي ينبع من الداخل استجابة لنداء الداخل الذاتي وللحاجة العزيزة الإنسانية"[2].

فاللعب يمثل وظيفة أساسية، محركة لنمو عقلية الطفل كما تشير الدراسات النفسية، ولهذا يبقى المسرح من بين الآليات والسبل التي نستطيع من خلالها الوصول لعقل دواخل الطفل باعتباره

[1]- بن سلامة الربعي،من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مداد يونيفارسيتي براس، قسنطينة، ط1، 2009م، ص 14.

[2]- الوافي.عبد الرحمان، في سيكولوجيا الطفل – دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر، ط 1 .1996 – ص30.

(أي المـسرح) أهم الوسائط المؤثرة في بناء شخصيته وتنمية قدراته المعرفية والذهنية كما يعتبر وسيلة تربوية مـهمة لمعالجة العديد من قضاياه ومشاكله الحياتية.

لكن إذا كان كل من كتب في مسرح الطفل استطاع أن يقف على أهمية هذا الفن، وعلى دوره في تكوين شخصية الطفل تنميته عقليا وفكريا ونفسيا وعلميا ولغويا فإنه لم يرس على تعريف موضوعي يشترك فيه مع من كتبوا في مسرح الأطفال. إنما كانت النزعة الإيديولوجية والانتماء لمدرسة فنيّة وفلسفية معينة هي الغالبة في اختلاف تعريفاتهم لمسرح الطفل ولكن يبقى الطفل هو القاسم المشترك كونه يمثل جمهورا يحتل خانة هامة في جغرافية هذا المسرح الذي عرّفه الأستاذ محمد دياب مفتاح أنه:

"جنس من الأجناس الأدبية الموجه للطفل قصد تنمية ثقافته وترقية جوانبه العقلية والوجدانية، وإشباع حاجاته،كما يزوده بأنماط من السلوك الذي يزيد في خبرته"[1]، إلا أن هذا التعريف رغم إلمامه بوظيفة مسرح الطفل التربوية والثقافية والنفسية، فـهو يُغيّب تماما شكله من حيث كونه مكان محدد مهيأ لأداء العروض،وأنه يستهـدف شريحة معينة دون غيرها من الأطفال وخاصة ممن تقل أعمارهم عن خمس سنوات.

وهذا ما نلاحظه كذلك في ما قدمه معجم المصطلحات الدرامية في تعريفه، حيث أغفل تماما في سياق التعريف بمسرح الأطفال مميزات وأهداف وخصائص هذا المسرح، واكتفى بالحديث عن المكان الذي يعتبر جزءا من كل في العملية الدرامية حيث أورد أن: "مسـرح الأطفال هو المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيليـة كتبـت و أخرجـت خصيصـا لمشاهدين من الأطفال، وقد يكون اللاعبون كلهم

[1]- دياب مفتاح محمد،مقدمة في ثقافة وأدب الأطفال – الدار الدولية للنشر والتوزيع مصر – ط 1 .1995 ص 102.

من الأطفال أو الراشدين أو خليط من كليهما معا و على هذا فالمعول الأساس في التخصص هو جمهور النظارة من الأطفال الذين أنتجت لأجلهم العملية المسرحية نصا و إخراجا"[1].

وكأنه – أي التعريف – أراد أن يصنع دعائمه على المكان والممثلين والجمهور فقط بعيدا عن كونه خطابا تثقيفيا، تربويا، تهذيبيا، ذو أبعاد تنشيئية، تنطلق من الفرجة، موجه إلى فئة عمرية معينة. وأنه من بين الوسائط الأكثر تأثيرا في استقطاب فئة الأطفال لأنه يجسد أمامهم الواقع بأشخاصه وأفكاره بطريقة مرئية ومسموعة، مما يمكنهم من التقمص والمحاكاة بطريقة اندماجية تعاطفية مع شخصيات المسرحية.

وبتداخل هذه التعاريف وتنافرها في مفهوم مسرح الطفل والإلمام بعناصره وأهدافه،إلماما يقترب من مفهومه كاملا حاولت أن أقترب من مفهوم مسرح الطفل كما ورد في "المتقن في أدب الأطفال والشباب" وذلك لما فيه من إحاطة وافية في تعريف مسرح الأطفال

مفهوم الطفل:

تنطلق أغلب دراسات علم النفس من تحديد مفهوم الطفل بوصفه: ظاهرةً نفسيّة"[2] أي بالنظر إلى الطفل من الزاوية التي تشكّل حساسيته العمرية وخصوصيته السيكولوجية وما يندرج في طيّات ذلك من استجابات انفعاليّة تُحدثها المثيرات المتغيرة. والطفل بذلك كتلةٌ من المشاعر المتداخلة المستجيبة لما يدور في محيطها سلباً أو إيجاباً، وقد نظر علم النفس المتخصص لهذه الفئة العمرية بإشراك مختلف النظريات والتصورات العلميّة لبحث أساسات التأثير والانفعال والاستجابة لدى الطفل والعلاقة بين النمو البيولوجي والنمو السيكولوجي له.

[1]_ الجابري حمدي،مسرح الطفل في الوطن العربي – الهيئة المصرية للكتاب 2000 ط 1 – ص 10

[2]_إسماعيل عبد العزيز بن عبد الرحمن، مسرح الطفل لعبة الخيال والتّعلم الخلّاق، كتاب المجلّة العربية، الرياض، 1439هـ، ص:37

"حيث أن خصائص الكائن الحي تتبع قواعد تطوره البادئة بالنمو السريع..."[1]. كما أن الدارسين قد اختلفوا في تحديد وضبط المرحلة العمرية التي تحدّد زمنية الطفولة ويعرض لذلك اختلاف واسعٌ هو رهن البحوث العلمية والنظريات التي تتشكل في محاولات الإجابة عن الأسئلة الإشكالية المرتبطة بالسلوكيات والاستجابات النفسانية.

وقد تمّ تحديد الفئة العمرية للطفل من منظور علماء النفس ابتداءً من " ثلاث سنوات وحتى سن المراهقة المبكرة: 16سنة..."[2]

وهذا التحديد تعرض له مجموعة من الفروق التفصيلية التي تتعلق بتغيرات سيكولوجية تعترض الطفل في تطوره من مرحلة الطفولة المبكرة ثم المتوسطة ثم المتقدمة وهي آخرها، وهذا التقسيم قائم على رصد التطورات والتغييرات الانفعالية التي تميز كل فئة منهم.كما لا ننسى أن الطفل في هذه المراحل يتأثر بالعوامل المختلفة في محيطه ومن ثمّة فوجب أن نحدد أنواع المثيرات التي يمكن أن نقدمها للطفل ونحدد بشكل تصوريّ طريقة انفعاله معها مع الحفاظ على احترام خصوصيته العمرية وحساسيته النفسية التي تتأثر بما تستقبله.

[1]_ حقي ألفت، سيكولوجية الطفل (علم نفس الطفولة)، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1996م، ص:145-146

[2]_ إسماعيل عبد العزيز بن عبد الرحمن، (مرجع سابق)، ص:43.

المراحل العمريّة لمسرح الطفل:

كما يتنوّع شكل هذا المسرح ويختلف فهو كذلك ينقسم حسب الفئات التفصيلية التي يوجّه لها في مرحلة الطفولة فنجد

المرحلة الأولى: الواقعية والخيال المحدود.

وهي المرحلة التي يركّز فيها العرض المسرحي بالذات على الفئة المندرجة ضمن مفهوم المرحلة الأولى من فترة الطفولة والممتدة من ثلاث سنوات إلى خمس سنوات

وهذه المرحلة موسومة بمرحلة:" الواقعية والخيال المحدود"[1] وهذه المرحلة لا يحتاج فيها الطفل إلى المسرح بقدر حاجته إلى اكتشاف محيطه المادي ومحاولة بناء طريقة تواصلية من خلال اللعب والألعاب. أما فيما تعلق بالعروض الموجهة له يجب أن تكون بسيطة الديكور والأزياء، بسيطة المحتوى والحوار، الحركية الطاغية على الكلام...

المرحلة الثانية: الاكتشاف وبداية الخيال.

وتبدأ هذه المرحلة الموسومة بمرحلة الخيال الخلّاق من سن السادسة إلى سن التاسعة. وتتميز هذا المرحلة بتطلع الطفل إلى الاستكشاف والبحث و"اتساع خيال الطفل، مما يتطلب قدراً كبيراً من الذكاء والحذر لتقديم مادّة مسرحيّة شيّقة ومثيرة له...، وتشتمل على الاستعانة بالحكايات الشعبية، وتضمين النصائح، بساطة اللّغة الحواريّة.."[2]، كما يجب أن تؤكّد المسرحية على القيم الوطنية والأخلاقيّة والدينيّة، و أن تبتعد عن التعقيد والغموض، والعنف.

[1] _ إسماعيل عبد العزيز، مسرح الطفل لعبة الخيال والتعلم الخلّاق، ص:46

[2] _المرجع نفسه، بتصرف، ص:48

المرحلة الثالثة: التجريب – مسرح القيمة.

وتبدأ هذه المرحلة من سن التاسعة إلى سنّ الثانية عشرة حيث يشرع الطفل في هذه المرحلة في بناء شخصيّته النفسيّة وفي محاولة إدراك المحيط العاطفي من حوله وهذه المرحلة هي مرحلة البطولة والخيال الواقعي[1]،

يجد في هذه المرحلة الطفل نفسه في محاولة حثيثة لإظهار وجوده من خلال دأبه الدائم في تمثّل دور البطولة والمغامرة والاستكشاف محاولاً بذلك أن ينخرط في حياة الكبار كما يسعى دوماً للمساعدة، وتقديم العون، وبثّ الروح الايجابيّة والتجريب وهذه المرحلة تستدعي مسرحاً يحمل هذا العبء من خلال تجسيده للعروض المسرحيّة التي تحتفي بالقيم البطولية وبالمغامرات والقصص الملحمية التي تمجّد الخير والقيم السامية كالقيادة والحماية والبطولة والشجاعة والتضحية وغيرها من القيم وتنبذ الشرّ بكل أشكاله.

المرحلة الأخيرة: بداية مسرح الشباب.

وفي هذه المرحلة يكون الطفل في آخر مراحله الطفولية مقبلاً على تجربة عمرية أخرى تماماً حيث تنطلق هذه المرحلة من سن الثانية عشرة إلى سن السادسة عشرة، وهذه المرحلة تكون الحالة النفسية للطفل قد شرعت في تهيئته لاستقبال مرحلة جديدة لها خواصها ومميزاتها وهذه المرحلة موسومة بـ: " المرحلة المثالية مسرح الشباب"[2]

وهي مرحلة قلقة لأنها مرحلة انتقالية تفترض حساسية كبيرة وتشترط بدورها تصوراً مغايراً للعرض المسرحي بما هو تجسيد للقيم الاجتماعية كالمسؤولية مع تأكيدها على الذكاء العاطفي والقضايا المعاصرة للطفل التي تهمّه وتثري نموه العقلي والسيكولوجي.

---

[1] _ يُنظر: المرجع نفسه، ص: 50

[2] _ينظر، إسماعيل عبد العزيز، مسرح الطفل لعبة الخيال والتعلم الخلّاق، ص:53.

كما أنها يجب أن تركّز على تجسيد عروض تسهم في تبصير الطفل ومساعدته في اكتشاف ذاته والسيطرة على انفعالاته وإظهار حبّه للآخرين وللأسرة واحترامه للمؤسسات الحكومية وممتلكات الآخرين والتركيز على حماية الطفل من الانحراف من خلال التوعية على مستوى المضامين كما يجب أن يكون العرض متميزا بالخيال الذي تمنحه الأزياء والمؤثرات والموسيقى التي تجعل من الطفل يعيش في عوالم الخيال الفسيحة لتنبيه الكوامن المتخفية داخل لاوعيه وتحفيزه على الإبداع من خلال التأثر.

مسرح الطفل " Children'sThéâtre" جنس أدبي له شروطه الفنية الدقيقة تماما كمسرح الكبار إن لم يكن أكثر صعوبة منه وأشد إلحاحا على الجانب الفني بدءا من تأليف النص وانتهاء بالمشرف على الستارة حيث يحتاج إلى كاتب موهوب، مبدع، مثقف، دارس لعناصر المسرحية ومقوماتها ولخصائص الأطفال ومراحل نموهم كما يحتاج إلى مخرج خلاق متميز"[1]

وبهذا التعريف الذي أعطى لمسرح الأطفال خصوصيته وشروطه الفنية التي لا يقوم بدونها باعتباره جنسا أدبيا وشكلا فنيا متميزا مختلفا تماما سواء على مستوى الكتابة أو على مستوى العناصر البانية والعارضة، ندرك الفرق الكبير بين المسرح كفضاء تقني ومكاني للمسرحية وبين المسرحية كنص مكتوب.

1- ايمان البقاعي .المتقن في ادب الأطفال و الشباب لطلاب التربية ودور المعلمين. دار الراتب الجامعية- بيروت لبنان.ط1.ص256.

لأن "المسرحية فن من الفنون الأدبية...وهي الصورة النهائية التي تأخذ شكلها النهائي حين تؤدى على خشبة المسرح لكي يتلقاها الجمهور، سواء أكان من الصغار ام الكبار"[1]

لكن مسرح الأطفال يختلف اختلافا جوهريا من حيث العرض ومن حيث الغاية كما أنه يتمسك بجمهوره الخاص الذي هو الطفل حيث لا يتحرك العرض بدونه، كونه الركيزة الأساسية التي تبنى عليها العملية الدرامية ككل وهذا ما يشير إليه المعجم المسرحي في تعريفه لمسرح الطفل بأنه "تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور الأطفال واليافعين ويقدمه ممثلون من الأطفال أو الكبار وتتراوح غايتها بين الإمتاع والتعليم كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى التي توجه عادة للأطفال.

ويمكن أن يأخذ مسرح الأطفال شكل العرض المسرحي المتكامل الذي يقدم في صالات مسرحية أوفي أماكن تواجد الأطفال مثل الحدائق أو المدارس"[2]

ولعل هذا التعريف جاء شاملا حيث لم يحصر مسرح الطفل في زاوية العرض فقط،بل فتح أمامه زوايا أخرى كالممثلين الذين جعل منهم الصغار أو حتى الكبار كما وسع دائرة المكان من الصالات إلى الحدائق والمدارس وبهذا نكون قد اقتربنا من مفهوم مسرح الأطفال الذي يبقى في الأخير وسيلة معرفية وتربوية للتغيير الاجتماعي وبناء شخصية الطفل والسمو به إلى مراتب الفهم والإدراك من أجل خوض الحياة وفهم ضروراتها.

[1]_ إسماعيل عبد الفتاح،أدب الأطفال في العالم المعاصر – ص 64

[2]_ إلياس ماري وقصاب حنان،المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان،ناشرون ط1 ،1997 ص 41.

وقد انقسمت المسرحية كمفهوم إلى نوعين رئيسين:

مسرح الكبـار ومسرح الأطفال الذي سبق التعريف به.

تاريخ ونشأة مسرح الطفل:

لقد تبين من خلال التعاريف المختلفة و المتعددة التي حاولت الاقتراب من مفهوم مسرح الطفل كظاهرة فنية فكرية جديدة تختلف اختلافا كليا عن مـسرح الكبار رغم أنها تقاسمه بعض العناصر البانية و المؤسسة لهيكله ، فهو جنس أدبي يختلف عنه اختلافا جوهريا من حيث خصوصية الغاية التي أنـشأ من أجـلها ومن حيث الجمهور المستهدف الذي هو الطفل باعتباره الفاصل في معادلة المسرح كمؤسسة (نص – تمثيل – إخراج – رسائل – موجهة – ديكور...)، ومن هنا نفهم أن المسرح واحد من حيث البنية والتقنيات لكنه يظل مختلفا في الطرح و الأهداف و الغايات و الشروط.

وقد بدأ هذا النوع **من** المسرح في بداية العشرينيات خاصة في الاتحاد السوفياتي سابقا بعد ثورة أكتوبر 1917، أما في بريطانيا فظهر أواخر العشرينيات لينتشر في الدول النامية في خمسينيات القرن الماضي.أما العالم العربي فلم يعرف هذا النوع من المسرح إلا في بداية السبعينيات ولكن تتفق جل البحوث والدراسات التي رصدت تاريخ هذا الفن إلى أقدميته عبر الزمن.

"فترجع نشأة مسرح الطفل إلى أصول فرعونية وذلك من خلال ما يعرف بـ:"مسرح الدمى"، حيث عثر على بعض الدمى في مقابر بعض أطفال الفراعنة كما أشارت بعض الرسوم المنقوشة على الآثار الفرعونية إلى حكايات وتمثيليات حركية موجهة للصغار"[1].

[1]_ أحمد على كنعان.أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل-مجلة جامعة دمشق،م 27 العدد الأول+الثاني 2011 ص.91

إنّ هذا التصوّر التاريخي يضعنا أمام احتمال ولادة مسرح الطفل الولادة الأولى في مصر الفرعونية من خلال الكرنفالات الاحتفالية الطقوسية المقدسة التي كانت تقيمها المعابد ويشارك فيها الأطفال "وقد ثبت أن أول مسرح للعرائس ولد في مصر على ضفاف النيل وذلك في نحو أربعة آلاف عام"[1].

أما أوروبا فقد عرفت هذا النوع من المسرح في بداية القرن الثامن عشر من خلال العرض المسرحي الخاص بالأطفال،والذي قدمته السيدة:(stephanie de Genlis) بباريس والذي أصبح تاريخا،يؤرخ لميلاد مسرح الأطفال حسب الكثير من الباحثين والمهتمين بالفن المسرحي.

إلا أن البداية الحقيقية حسب البعض الآخر من الدارسين تعود في تقديرهم إلى القرن التاسع عشر،من خلال ما قدمه الأديب (آنس كريستيان أندرسن)* و الذي أعتبر في نظرهم الرائد الحقيقي و الأب الروحي لمسرح الأطفال،و قد حازت مسرحياته خاصة (عقلة الأصبع و الحذاء الأحمر) الشهرة البالغة.

وقد ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات بما فيها اللغة العربية ومثلت على الكثير من المسارح العربية،"وتعد الولايات المتحدة الأمريكية في طليعة الدول التي اهتمت بمسارح الأطفال وقد أنشئ أول مسرح في أمريكا عام 1947 "[2]رغم أن إنشاء أول مسرح معروف للأطفال بإدارة مجموعة من الفنانين والأخصائيين النفسانيين كان عام 1903 عن طريق المدارس والمجالس البلدية والكليات.

[1]_ أبو رية جمال.المسرحية التلفزيونية للأطفال – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة ط1 1986 ص.43

[2]_ أحمد على كنعان. أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل ص.92

ـ أنواع مـــــسرح الطفل:

أما وقد عرفنا أن مسرح الطفل هو من الأصناف الدرامية التي تتميّز بطابعها الخاص والتي تستمد هويتها من وظائفيتها التي تتحدّد بطبيعة المتلقي الذي هو في كل الأحوال ذلك الطفل الكائن الذي يمثل جوهر حياتنا وديمومتها ورحلتنا نحو المستقبل فإن المسرح الموجه له يبقى أدبا وفنا وعلما وشكلا من أشكال التفريغ والتعبير عن الأفكار وطرح الأحاسيس ،ويمكننا تقسيمه إلى:

– المسرح الغـــــنائي:

تقوم فيه الأغنية الدور الأساسي بصفتها نصّا يحمل في متنه جملة من الإرشادات التعليمية والتربوية في قالب من الترفيه والمتعة، وقد تحول هذا النوع مؤخرا إلى فلاشات إشهارية و"يحتوي البناء الدرامي في المسرح الغنائي على نفس عناصر البناء الدرامي في المسرحية الحوارية النثرية مع تغليب عناصر الفرجة"[1]

– المسرح التلقائي أو الفطري:

مسرح يولد مع الطفل بطريقة غرائزية،أساسه الترفيه واللعب،يعتمد على حركية مسرحية، يؤديها الأطفال من خلال ما توفر لديهم من ألعاب، يستند فيه الطفل الارتجال والتمثيل المندفع والتعبير التلقائي وقد يخرج هذا النوع من المسرح عن دائـرة التعليم والتربية وينحرف عن دوره الفـني إذا ما وجه توجيها سليما من خلال المراقبة وأبـرز مواضيعه (لعبة العريس والعروسة، وتقليد سلوك الوالدين والجيران. والمنحرفين من أبناء الحي...الخ)

[1] _ نهى إبراهيم سالم، الأوبرا والأوبريت قلبان في جسد واحد، مجلة اليمامة، الرياض، http://www.alriyadh.com،2014/6

– المسرح المدرسي التعليمي:

هو مسرح منجز من طرف الأطفال يبدأ من سن مبكرة، مسرحه المدرسة والمشرف عنه المعلم والمربي ، مادته الأولية نصوص معدة سلفا ، يختارها المدرس من البرنامج الدراسي المقرر لتبسيط المواد العلمية وغالبا ما يمنح الفرجة و البهجة لأن هدفه الأولي هو العملية التعليمية عن طريق التمثيل الذي لا يرقى لمستوى الفن و الدراما أنه في كل الأحوال يستهدف الجوانب التربوية و الوجدانية للطفل ، و كثيرا ما يرتبط بالمناسبات الوطنية و الدينية و الحفلات التي تنظمها المدرسة قبل العطل الفصلية و نهاية السنة الدراسية وقد عرفه حسن مرعي: "بأنه مجموعة من النشاطات المسرحية بالمدارس...، وهي تعتمد أساسا على إشباع الهويات المختلفة للتلاميذ"[1]

– مسرح الدمى والعرائس:

وينقسم إلى ثلاثة أنواع[2]:

أ) العرائس القفازية:

يحركها فنان بإدخال يده في جسمها حيث يستطيع تحريكها بسهولة نظرا لبساطة شكلها الذي يشبه الثوب أو العباءة أما تحريكها واستعمالها يجب أن يكون من طرف فنان بارع وسريع الحركة.

ب) عرائس الخيوط أو الماريونات:

تستخدم هذه العرائس بكثرة رغم بساطة نصوصها التي تهدف في أغلبها إلى نشر رسائل تربوية وتعليمية بطريقة فكاهية تهكمية، تلعب فيها العرائس المشدودة بخيوط أو أسلاك دقيقة دور المحرك

[1] _ مرعي حسن، المسرح المدرسي، دار مكتبة هلال، بيروت، ص13

[2] _ ينظر، حميدة سعاد، مسرح العرائس ودوره التربوي للطفل، مجلة النص، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة، المجلد08/ العدد02، 2021م، ص 51-54

لأجزائها وإعطائها الحركة اللائقة التي تتزامن مباشرة مع الحوار ويعتبر تحريكها متعبا للفنان الذي يحرك أكثر من ثلاثين خيطا بطريقة مستمرة، لا مجال فيها للخطأ خاصة عند ترقيصها على إيقاع معين.

ج) عرائس خيال الظل:

تعود جذور هذا الفن إلى الهند،ثم انتقل منها إلى الصين،ثم إلى بعض القبائل التركية في الأناضول ، ليجد مكانة كبيرة في بلاد فارس،ثم انتشر في شمال إفريقيا عن طريق مصر... ويعتمد هذا الفن في عرضه على أشكال مسطحة تتحرك وراء شاشة،تسمح بمرور الأشعة الضوئية عن طريق مصباح،مما يسمح للجمهور برؤية أطياف الدمى و العرائس،و يعتبر مسرح الدمى من أقدم ما قدمه الإنسان من فن مكشوف يعرض قصصه أمام الجمهور و حولهم مباشرة و على الهواء الطلق،وقد تطور هذا النوع من المسرح من الناحية العملية و التقنية لتصبح له منصته الخاصة و ستارته التي تنزل على الدمى أو ترتفع عنها و يطلق عليه كذلك مسرح الكراكيز أو القراقوز.

الدور الوظيفي لمسرح الطفل:

فالمسرح عموما مظهر من المظاهر الحضارية التي توزن بها الأمم في تقدمها وتطورها بعيدا عن كونه وسيلة لجلب المتعة والترفيه فهو: آلية تنوير فكري وثقافي وناقل مهم للوعي الوجودي والنهضة الاجتماعية والسياسية.

ومسرح الطفل باعتباره جزء لا يتجزأ من عملية الوساطة المعرفية،يكتسب الجزء الأعظم في هذه العملية،خاصة وأن مهمته تبدو خطيرة،وهي بالفعل كذلك في تنشئة الطفل و تكوينه و تفجير ملكاته الإبداعية و الفنية و تقييم سلوكياته الاجتماعية والأخلاقية "باعتباره ظاهرة ثقافية شأنها شأن المجالات

المعرفية الأخرى وذلك نظرا للمتعة المعرفية والجمالية التي يوفرها المسرح للمتفرج وهذا نابع من التكامل بين التعلم المعرفي والتعلم الوجداني"[1].

والتعلم هنا مقصد يروم إليه المسرح وهدف يتبناه للوصول إلى نفسية وعقلية الطفل فهو "أقوى معلم للأخلاق وخير دافع إلى السلوك الطيب، اهتدت إليه عبقرية الإنسان"[2]والقول لمارك توين، وتتجلى هذه العبقرية في جملة الوظائف التي يساهم من خلالها مسرح الطفل في تنمية القدرات الذهنية والجسمية والاجتماعية والتربوية للطفل وبالتالي تتكوّن لديه شخصية مميّزة محدّدة سلفا عبر مشاهدته أو ممارسته للمسرح. ومن أبرز هذه الوظائف:

– الوظيفة اللّغوية:

إذا كانت اللّغة وسيلة من وسائل التخاطب والاتصال بين الأفراد والأجيال تحمل قابلية الانجازوالإبداع لمستخدميها كخاصية ضمن جملة من الخصائص التي تتميّز بها،فإنها تحمل كذلك وظائف متعدّدة تقوم في مجملها على جانبين مهمين،جانب عقلي.

ويتمثل في التصريح بالأفكار والميولات والعواطف والانفعالات، وجانب اجتماعي تستطيع من خلاله اللّغة أن تسيّر الشؤون الاجتماعية للإنسان. لهذا فهي وسيلة لتنمية الأفكار والتفكير."فالطفل يدرك العالم أولا عن طريق حواسه، لكنه حين يكبر يستخدم اللّغة في تجميع هذه المدركات Perceptionفي صورة مجردة أو في صورة فئات أو عناصر أو مفاهيم"[3].

[1]_ مخلوف بوكروح.التلقي والمشاهدة في المسرح.مقامات للنشر و التوزيع.الجزائر2013 ط 1 – ص 49

[2]_ ورينفريدوارد: مسرحالأطفال.تر: محمد شاهين الجوهري.مطبعة المعرفة،القاهرة 1966، ص 44.

[3]_ أديب عبد الله النوايسة. إيمان طه القطاوئه. النموواللّغوي والمعرفي للطفل مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.عمان_الأردن.2009.ط1.ص20

والمسرح يعتبر أكبر مساهم في تنمية هذه الوظيفة أي: الوظيفة اللّغوية من خلال تدريب الأطفال على التعبير و إجادة النطق وذلك عن طريق التمارين الصوتية فالألعاب المسرحية هي بمثابة رياضة للصوت حيث تبدأ التدريبات بالإلقاءات الصوتية المتعددة بـطريقة جماعية تبدأ بحروف المد مثل: (أ.أو.إي) عن طريق التكرار حسب إيقاعات مدروسة تكون خالية تماما من الصياح و النشيج والتنهد والشوائب الصوتية".

يطلب المدرب من الأطفال أن يلطفوا لطفا كاملا الحروف الهجائية المختلفة...و من الحروف ينقلهم إلى لفظ الكلمات، فلا لعثمة، ولاتأتأة،ولا تشدق"[1]وهذه الطريقة في التدريب تكسب الطفل ألية التحكم في الصوت وربطه بملامح الوجه المختلفة كما تعوده على طريقة الاستماع والإصغاء إلى مخارج الحروف واستخدامه للّغة وأدائه لها بطريقة سليمة هذا إلى جانب ما توفره طريقة "الكورال"أو الأغاني الجماعية في تربيتهم تربية اجتماعية متحضرة داخل الوسط الجماعي، وبالتالي يستطيع الطفل انطلاقا من هذه اللّغة المكتسبة أن يتفاعل مع الآخرين في العالم الاجتماعي الذي يتوسع لديه بعد ذلك.

وبهذا نصل إلى أن المسرح ينمي لدى الطفل الثروة اللّغوية، تلك للّغة التي تشعره بالأمان والصحة النفسية وتكسبه القدرة على التعبير عما بداخله،فيصبح الطفل قادرا على الاستجابة والتأثير، كفاعل مؤثر في الآخرين انطلاقا من اللّغة،التي بها يستطيع أن يوجههم من اجل تلبية احتياجاته.

فمسرح الطفل باعتباره شكل درامي مميز يستنبط خصائصه من وظائفيته التي تتحّدد بمستوى الجمهور وطبيعته،فالمستوى الإدراكي و النفسي وهو الذي يحدّد اللّغة كعامل أساسي ومهم، خاصة أن الطفل لا يمتلك معجما لغويا واسعا،فهو مقصور على بعض المفردات التي غالبا ما تكون إشارية وصفية

[1]_ إيمان البقاعي.المتقن في أدب الأطفال والشباب ص272

لا نقدية تحليلية ولهذا فالمسرح يمكنه تقديم الكثير من الكلمات الجديدة و المعاني المختلفة للطفل يصبح من خلالها قادرا على التعامل مع عالم المعرفة الكبير حيث يتجه التعبير لديه نحو الوضوح و الدقة و الفهم السريع ويتحسن عنده النطق و تختفي شوائب الكلام.

فوظائف اللّغة تتجلى كاملة من خلال ما يوفره النص المسرحي المدروس بعناية والموجه خصيصا إلى الطفل فهي تظهر حينا في وظيفتها التنظيمية التي تسمح للطفل في التحكم ومسايرة سلوك الآخرين وحينا آخر في وظيفتها التخيلية حيث تزوده بقابلية توظيفها لأغراض الخلق والإبداع وممارسة الكتابة وأحيانا تظهر في دورها التفاعلي مما يجعلها أداة تواصلية وتفاعلية مهمة يكتسبها هذا الطفل من أجل مسايرة الآخر في العالم الاجتماعي وهكذا يظهر احترامه وآدابه وسلوكياته النبيلة مع الآخرين.

ـ الوظيفة النفسية:

قد استخدم علماء النفس الكثير من الطرق للتوصل إلى علاج الأطفال و الكشف عن خباياهم النفسية اللاشعورية بغية التغلب على الصعوبات الانفعالية كالخوف والتردد والقلق و التوتر والكذب حيث توصل هؤلاء إلى أن الطريقة المثلى لتشخيص الأمراض النفسية لدى الطفل هي اللعب الذي يعبّر من خلاله الطفل عن مشاكله النفسية وصراعاته الشعورية واللاشعورية، سواء بطريقة منفردة أو داخل الجماعة "وقد استخدمت"كيلن ماليين"Melanineklein مواد بسيطة في هذا العلاج مثل الدمى أو اللعبة المؤنثة و المذكرة كما استخدمت نماذج تشبه الأشياء المألوفة عند الأطفال مثل السيارات و الطائرات و مواد مثل الورق و الخيوط و الماء والصلصال وكان يسمح للطفل أن يلعب بهذه الأشياء و تلك المواد بينما يلاحظه المحلل النفسي"[1]

[1] _ عبد الرحمان العيسوي.علم النفس المدرسي،دار النهضة العربية،بيروت.لبنان.ط1. 2009 – ص 369

فاللعب سلوك حركي يقوم به الطفل دون إدراك غايته العلمية كما يعتبر نشاط دفاعي ووسيلة تعويضية لما فقده من الجانب الأسري ولهذا أكدت الكثير من النظريات النفسية على ضرورة اللعب،كونه يفيد في إشباع حاجات الطفل النفسية،كما ينمي قدرته العقلية والجسمية،وبما أن المسرح فنّ أساسه اللعب،فهو يوفر في كل الحالات هذه الإفادة،سواء للاعبين من الأطفال أو المتفرجين منهم في حالة توحدهم مع الشخصيات المسرحية،لأن المسرح يدخل ضمن دائرة اللعب المقنن كما جاءفي علم النفس، وهذا النوع من اللعب موجه و مخطط له مسبقا،تقع فيه المسؤولية الأولى على عاتق كاتب النص و مخرجه: كونه مرهون أي اللعب بنص يحمل قيما تربوية و فنيّة و أخلاقية و جمالية و عقائدية معينة يتلقاها الطفل بكل براءة، فتوجه ميولاته و تطوّر أفكاره و تصنع شخصيته.

فالمسرح يمنح للطفل الثقة بالنفس وحرية منفردة بالرأي ويؤهل قدرته على اتخاذ القرارات الحاسمة والمهمة في حياته دون تردّد.

ولهذا عدّه الدارسون وفي مقدمتهم علماء النفس والاجتماع وسيلة أساسية بإمكانها إثراء شخصية الطفل،بعيدا عن وظيفته الإمتاعية.

فحقيقة المسرح الموضوعية تتجلى في حقيقته العلمية فهو عالم حسي متسع يستطيع الطفل أن يدرك من خلاله عوالم أخرى يشكلها ويصورها، ويعيد بعثها من جديد بطريقته الخاصة، فيفتح بذلك أفاقا عارفة فتتوسع مداركه النفسية والذهنية والحسّية، وبالتالي يتوازن جانبه النفسي مما يؤهله لخوض تجربة الابتكار والاكتشاف والخلق والإبداع.

فضلا عن معالجته للكثير من الحالات النفسية في إطار المشاهدة الجماعية التي يقوم من خلالها الأطفال بعملية التفريغ اللاشعوري التي تبدّد حالات الخوف والانطوائية والخجل "لأن التمثيليات هي وسائل اتصال فعّالة للتعبير عن فكرة أو مفهوم أو شعور معين وهي تعتمد في ذلك على اللّغة وحركة

الجسم وتعبيرات الوجه...وكل ذلك يجعل منها وسيلة ذات قوة اجتماعية هائلة للتثقيف والتأثير والتوجيه إلى جانب الترويح والتسلية الهادفة"[1]

- الوظيفة التربوية والاجتماعية:

إن المسرح ممارسة و تلقي،يضع الطفل في فضاء المتعة،فيجعله أكثر قابلية لتلقي المعرفة حيث يتم تحريض خيالات الطفل عن طريق المشاهدة التي تحرر أفكاره وتجعله أكثر انتباها و ذكاء، وتنمي لديه عاطفة الذوق و الجمال وبالتالي ينطلق من ذاته و بذاته "و الانطلاق من الذات ليس انفصاما،بل هو انطلاق من الذات إلى الدور و من الدور إلى الذات ،أي هو ابتكار يضعه في الجماعة"[2]هذه الجماعة التي تصبح بعد ذلك أنموذجا للمجتمع الكبير الذي سعى المسرح لتأسيسه سابقا عبر ما قدمه للطفل من حكايات تاريخية و تربوية واجتماعية،كما تتجلى أمامه تجارب الناس بانتصاراتها وخيباتها، فيتطلع إلى أخلاقهم وعاداتهم وتفكيرهم فيتكوّن لديه ما يسمى بالأسلوب، أي أسلوب المعاملة مع أصناف البشر المتعدّدة وقد يكبر هذا الأسلوب ويتطور في إيجاب مع الطفل على مدى الحياة...

فالمسرح يجعل من الطفل شخصية صديقة متعاونة،فتتقوى روابط الصداقة لديه مع من هم أكبر سنا آخذا من سلوكياتهم وتصرفاتهم محاكيا تفكيرهم متحملا مسؤولياته الاجتماعية... ولهذا فمسرح الطفل هو خطاب تربوي تعليمي قبل كل شيء،يتعلم من خلاله الطفل اكتشاف الذات والآخر فتتكوّن شخصيته وتتبلور من جوانبها النفسية والاجتماعية والوجدانية.

ولهذا يستدعي منا العمل وبذل الجهد في وضع أساسات الطفل لتنشئته نشأة سليمة،تكون فيها القيم الأخلاقية والتربوية هي الغالبة عبر ما يقدمه أدب الطفل عامة والمسرح الموجه إليه بوجه الخصوص.

[1]_ أحمد علي كنعان.أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل ص 115

[2]_ البقاعي إيمان،المتقن في أدب الأطفال والشباب.ص275

الأبعاد النفسية لمسرح الطفل:

تفترض الطبيعة الإنسانيّة بما هي وجود يفتقر دوماً إلى الاحتكاك بالآخر في مرحلة النمو ليستبين فيها الإنسان وجوده ويعرف حقيقته ويكتشف ذاته، فمن خلال هذا الاحتكاك يستطيع الطفل أن يكوّن شخصيته ويعرف ذاته، فإن كان احتكاك الطفل بمحيطه هو مطلبٌ ملحٌّ له عائده فهو بالنظر إلى تطوره في أشكال تربويّة مدروسة ومنظمة فسوف يكون بلا شك علاجاً مفيداً للكثير من الأمراض والعقد النفسيّة التي تصيب الأطفال (السيكو دراما)[1]، فالمسرح يقوم بدورٍ فاعلٍ في تحقيق المطالب الضرورية التي ترمّم تصدعات الأبنية النفسية داخل الطفل سواءً فيما تعلّق بالاضطرابات النفسيّة المتقدمة أو غيرها، فاستثماره ضمن هذا الحيّز بصورة صحيحة يمكّن من تحقيق نتائج لا بأس بها فيما يتعلّق بسيرورة العلاج.

لقد شكّل الفنّ لنفسه في مرحلة تطوره التاريخيّة ترسانةً علميّة ومعرفيّة متماسكة كانت تعتمد في الكثير من منعطفاتها إلى إعادة قولبة ذاتها وهيكلة منظوماتها المختلفة ما أسهم بصورة معتدلة في تحقيق صورة النماء والكفاء ولم يكن المسرح وهو الأب الشرعيّ للفنون بمختلف مدارسها وأشكالها على هامش هذا التصور بل قد سارع بدوره إلى تمثّل هذا الهدف منذ القدم مع أرسطو في نظريّة التطهير، و "يرى الكثير من علماء النفس أن المسرح والتمثيل الدرامي يعتبران من أهم الوسائل التي تستخدم لتحقيق الشّفاء النفسي"[2]، ذلك أن المسرح هو إعادة تشكيل للظواهر النفسيّة والعقد مما يتيح للطفل الانخراط المباشر في أصل العقدة ومن ثم محاولة فكّها وترميم آثارها السلبيّة فهو يساعده من خلال مجموع الاستجابات والانفعالات النفسيّة على تقبّل الاضطراب ومن ثمَّ محاولة علاجه.

---

[1]_ إسماعيل عبد العزيز، (المرجع السابق)، ص: 78-79

[2]_ محمد غفار، توظيف السيكودراما في علاج الاضطرابات النفسية لدى الأطفال، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانيّة، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، المجلد07، العدد02، أفريل 2022، ص:272.

خصائص مسرح السيكودراما وفنيّاته:

من خلال التركيز على الدراما فإنّ المسرح يجسّد أصالة الصراع بين الذات وبين تقبّلها لحقيقتها المتمثلة في الاضطراب أو العقدة أو المشكل الّذي مرّ عليها في مرحلةٍ ما من المراحل الزمنيّة العمريّة للطفل بصفةٍ خاصّة وتتمثل فنيات هذا الشكل في:

فنيّة لعب الدور: وهو قيام الممثل المسرحيّ بتجسيد دور شخص آخر بكل ما يتوصف به ويختلفلعبالدورفيالسيكودراماعنهفيالدراماحيثإنلعبالدورفيالسيكودارمالا يعد مسبقا[1]، وهذا التجسيد يقوم على التفاعل الحركي والحواري بين الشخصيات المؤديّة كما أن العقد التي تخلقها المسرحية تجعل الطفل يقوم بتفعيل آليات دفاعية ومعرفية مستجيباً للانفعال الّذي تنبهه فيه المسرحية فهي "تسهم في تقوية مواقفه وتساعده على تخيّل الحاضر أو المستقبل بأسلوب مشوّق وطريقة هادفة لحلّ المشكلات التي تواجه الفرد"[2]، فتقوم بدورها من خلال العرض على إعادة صناعة الواقع وإشراك الطفل سيكولوجيا وعقليا في مهمة التعامل مع المشكل كحلّه مع اكتساب بعض المهارات النفسية كالدفاعية، وتقليل الانفعال والتوتر ومنه إلى معالجة بعض الاضطرابات الكامنة.

فنيّات مسرح السيكودراما:

فنية تقديم الذات: يقوم فيه البطل بالتعريف عن نفسه وعن أعضاء مسرحية مما يفعل استجابة التعرف على الآخر والتعريف به كمهارة لدى الطفل المشاهد[3].

فنية البديل: حيث يقوم شخص آخر بنفس دور البطل يتيح له التعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

---

[1]_ محمد شهيناز عبد الله، أثر استخدام المسرح السيكو درامي في تنمية اليقظة العقلية لدى اطفال روضة المنسحبين اجتماعياً، المجلة العلمية، إدارة البحوث للنشر العلمي، كلية التربية للطفولة المبكرة، العدد26، يوليو 2023، الجزء الثاني، ص465

[2]_ محمدغفار، (المرجع نفسه)، ص274

[3]_ محمد شهيناز عبدالله، (المرجع السابق)، ص465

فنيّة مناجاة النفس: تتيح للطفل أن مهارة الربط بين الكتلة العاطفية المشحونة التي يمرّ بها وبين سهولة التعبير عنها من خلال الألفاظ هذا ما يحفزه المونولوج الذي يدور داخل العرض.

فنية المرآة: يكون ذلك في اللحظة التي لا يستطيع فيها الطفل إظهار نفسه ويعجز عن التعريف بنفسه فتكون بنية العرض انعكاساً له من خلال بعض الشخصيات التي تمثّل دور المرآة فتعكس صورته المتلقي سلبا كان أو إيجابا بغية تحقيق الاستجابة التي تُشركه في العرض.

فنية الدكان السحري: ويستخدم ذلك على غير القادرين عن معرفة أنفسهم واكتشاف ذواتهم من خلال العمل بمبدأ البديل الإيجابي كبديل للكسل نقدم النشاط..[1]

كما أنه قد جرى تطبيق بعض المبادئ والنظريات العلاجية لبعض الاضطرابات كالانسحاب الاجتماعي مثلاً لعلاج الخجل، والانطواء، والخوف من الرفض لدى الأطفال بتطبيق نظرية التعلم لـ: باندورا[2]، وهذا من خلال مجموعةٍ من المبادئ والأسس العلاجية والقواعد التي تتخذ من السيكو دراما منفذا لها لتقديم الوصفة العلاجية الناجعة للأطفال المرضى.

الأبعاد التربوية والجمالية لمسرح الطفل:

لطالما كان المسرح كتلة من الخبرات والمهارات وشحنة من العواطف والتجارب المتداخلة التي يعيشها كلّ إنسانٍ في حياته الخاصّة والاجتماعية في مختلف مراحل تكوّنه العمري منذ طفولته مروراً بشبابه إلى شيخوخته، ولما كان هذا الإنسان كائناً اجتماعياً ذو طبيعة نشاطٍ جماعي لا يستطيع الخروج عنه أو الانفصال عن المجموعة التي نشأ فيها وتشبّع ثقافته فقد كانت صلته شديدة الوثاقة بالتربية كقيمة أخلاقية يستقبلها من محيطه الاجتماعي والديني والثقافي عموماً.

[1]_محمد شهيناز عبدالله، (المرجع السابق)، ص: 466-467.

[2]_ يُنظر، المرجع السابق، ص 489-491.

وكانت الفنون تعكس التزامات هذا الإنسان من نقل قيمه وتصوراته الأخلاقية والتربوية على نحو مغلفٍ بالجمال في قوالب فنيّة متعددة ومتغيّرة كان المسرح بدوره أحد أهم هذه الفنون في تنزيل هذه الأهداف ولا بد أن الاهتمام بهذا التوجه القيمي نشأ بشكل مكثّف في مسرح الطفل "مما يجعل من مسرحيات الطفل عمليات فنيّة هادفة مقرونة بالابتكار والإبداع الّذي يسهم في فعالية التأثير الإيجابي على المتلقي الصغير من خلال الرغبة في التعاطي مع المؤشرات الإنسانيّة الجاذبة لاهتمامه وإثارة دوافعه"[1].

إذاً فالمسرح ليس مجرد فسحة فنيّة وعروضٍ تمثيليّة بل يتعدى إلى كونه مركزاً قيمياً يتولّى مهمة التعليم الأخلاقي والتربية من خلال الأعمال التي تجسّد القيم الأخلاقية كحبّ الخير ومساعدة الآخرين، والتعاطف والرفق بالحيوان وإعادة الأغراض لأصحابها والاستئذان قبل أخذ ما ليس ملكاً لي والحفاظ على نظافة المحيط وسماع كلام الوالدين والالتزام بتعليمات المعلم واحترامه... ولو بحثنا عن أمثلة وشواهد عن هذه القيم التربوية في مسرحيات الأطفال لجئنا بالكثير منها إذ لا تخلو مسرحية ما من قيمة بعينها أو من مجموعة من القيم.

إن مسرح الطفل هو فضاءٌ تختبر فيه القيمة وتُنتج فيه الثقافة التربويّة وتستعيد فيه التربية أصالتها كمواضيع بسيطة تُعرض في شكلها الواقعي غير المعقد حيث " يعمل مسرح الطفل على تعليم الأطفال وإكسابهم القدرات التعليمية والمعرفية إلى جانب العديد من الأساليب والسلوكيات والاتجاهات الإيجابية

[1]_ العبويني، إسراء شحادة وأبودقة، سناء، فاعلية استخدام السيكودراما في خفض أعراض اضطراب ما بعد الصدمة لدى الأطفال من عمر 8-10 سنوات في قطاع غزة. مجلة العلوم النفسية والتربوية.6(4)الجزائر: جامعة الوادي، الجزائر.ص390

نحو ذاتهم ونحو مجتمعهم"[1]، فقد تقوم مسرحية بعينها على تجسيد قيمة أخلاقية واحدة أو قد تجمع الكثير من القيم.

ولقد أثبتت التجارب العديدة مدى العائد الإيجابي للمسرح على الطفل في مختلف الجوانب كما أن التفاعل القائم بين الطفل ومختلف بنيات العرض المسرحي يخلق لديه حسّاً للإبداع ويحفّز خياله وتفكيره، كما يثير لديه ملكات ومواهب كامنة كالتمثيل أو الكتابة ... وغيرها.

الأبعاد الفنيّة في مسرح الطفل:

ليس مسرح الطفل مجرد عرض تمثيلي تُستعرض فيه قصّة قيميّة فقط بل هو فسحةٌ للجمال والفن مساحة للإبداع والتميّز وبوصف الأزياء والممثلون والديكور والإضاءة وكلّ عناصر التي تشترك في خلق تكامل العرض المسرحي هي انعكاسات جماليّة محمّلة بشحنةٍ من المنبهات الجمالية التي تستهدف الحسّ وتثيره وتكمن الأبعاد الجمالية للعرض المسرحي في الآتي:

لا بد من أن تكون "تتوفر المسرحية الموجهة للطفل على عنصر التشويق، نظرا لكونه –يجب أن تكون عنصرا أساسيا للدراما المسرحية، هذا العنصر له تأثير كبير في إبهار الطفل وتفعيل قدراته الذهنية حتى يستجيب لمؤثرات العرض"[2] وذلك للحفاظ على انتباه الطفل والحرص على تفعيل الاستجابات الحسيّة لديه والسعي إلى إشراكه في العمل المسرحي كفضاء رحب لاستقبال المشاهد وتأويلها وإسقاطها على التجارب الشخصية والحياتية.

[1]– المرجع نفسه، ص392

[2]–بولكعيبات فريدة، الأبعاد التربوية والجمالية في مسرح الطفل، مجلة النص، جامعة 20 أوت 1955، جامعة سكيكدة، المجلد 08 / العدد: 02(2021)، ص 396 ص 394

التأكيد على الاستفادة من كل عناصر العرض لتحقيق الغاية الجمالية من موسيقى وديكور ومؤثرات بصريّة لأن الطفل يتحفّز باللعب ذي الطابع التخييلي كما أن ذلك يساعد في جذب الطفل وسحره بالأجواء الحالمة كالديكور والملابس لما فيها من رسوم وأشكال وألوان وخطوط، ويطرب عند سماع الموسيقى والأغاني، ويندمج مع العناصر الفنية الأخرى من حركة وتمثيل الأحداث والحوارات وإحداث عمليات المتعة الجمالية بصريا وحسيا وسمعيا، وبالتالي إحداث فاعلية التذوق الفني[1].

فالطفل بطبيعته ينجذب لما هو غير مألوف وغير معتاد كما في الديكورات والأزياء مع الاستفادة من كلّ ما من شأنه أن يسهم في تحقيق هذا التذوق الفني كاستخدام الألوان المنبهة ذات الطابع المريح للبصر وتجتب الألوان الحادّة والأصوات شديدة الصخب وكثرة الحوارات المعقّدة والتأكيد على المؤثرات البصريّة والحسية كالدخان وغيره...

كما "تلعب المقومات الفنية في العمل المسرحي من (أحداث، حبكة، وعقدة الحكاية المسرحية...) دور الإثارة، خاصة في المواقف الغريبة والعجيبة دون تكليف وافتعال لما هو خارج فالطفل ناقد بارع بفطرته، لا يمكن أن يقبل ما لا يقبله، أو يستجيب قناعاته وتذوقه الجمالي"[2]. فالطفل بدوره مستكشفٌ بارع يحبّ الاستطلاع والمعرفة بفعل دقّة الملاحظة وكلّ ما هو غير مألوف فهو محلّ اهتمامه وتساؤله لذا فمن الجدير أن نحترم تذوقه الجمالي في تجسيد العروض المسرحية التي تضيف إلى ملكته الإبداعية وتساعده في تصور العرض ضمن متطلباته الفنية الجمالية مما يحفز عنده المستقبلات الإبداعية ومنه خلق ملكة الإبداع في ذاته.

[1]_ المرجع السابق، ص395

[2]_ بولكعيبات فريدة، (المرجع السابق) ص396

ويظلّ المسرح بما هو فنٌّ له قيمته الخاصّة أحد الأشكال الإبداعية السامية التي تخلق فرجة وفسحة وقيمةً للمتلقي وبوصفه أي المسرح حيّز ذي شحنةٍ دلاليّة مكثفة فهو يُبرز كقيمة جمالية من خلال تناغم عناصره وتمازجها وتوازنها ففي المسرح " ثمة أصواتٌ متعددة ولكنها متناغمة، تتدافع لإيصال معنى واحد"[1] فتكمن قيمة العمل في هذا التناغم التي تضفيه الأصوات بمختلف مصادرها على العرض وتناغمها هي الأخرى مع الحركة والقصة كل ذلك من شأنه أن يسهم في تحقيق الأهداف التي تستنبطنها المنطلقات الأولى التي حفّزت المبدعين على الاهتمام بما يسمى بمسرح الطفل.

ـ البناء الدرامي في مسرح الطفل:

ترتكز المسرحية الموجهة للطفل على مجموعة من العناصر المرتبطة ببعضها البعض قصد تشكيل عمل فني متكامل يكون في مستوى القدرة الاستيعابية للطفل، وجذبه إلى عوالم الدهشة، غير مبعدة إياه عن واقعه وبيئته ومحيطه الاجتماعي، ولعلّ أبرز هذه العناصر التي يقوم عليها العمل المسرحيهي:

1) الفكرة:

ينبغي أن تنطوي على جملة من القيم الأخلاقية والتربوية، متخذة شكلا دراميا معينا قالبا لها، كالمأساة أوالملهاة أو التراجيكوميديا.وأن يكون موضوع الفكرة حاملا للمعايير الجمالية أولا والأخلاقية ثانيا. وتعد الملهاة التي تصاغ في قالب مسرحي جاد،مناسبة للأطفال،ذلك أنها تملأ نفوس الأطفال بالراحة التي يحتاجونها"[2]ولهذا فالضحك عنصر مهم،وتأثير إيجابي وفعال على أعصاب الأطفال في المسرحيات الفكاهية، التي تحمل في فكرتها، قيما أخلاقية وتربوية وجمالية مناسبة لعمر الطفل، قريبة

[1]_نديم معلا،المرجع السابق، ص8

[2]_ العناني حنان عبد الحميد.الدراما والمسرح في تعليم الأطفال.منهج وتطبيق.دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.عمان الأردن. ط4 1997 . ص 39

من بيئته وتتّسم بالبساطة في طرحها والوضوح في موضوعاتها التي تستقيها من القصص الشعبية والخرافية، وكذا الأساطير والقصص الشعرية إضافة إلى حكايات البطولة الواقعية والخيالية والتاريخية.

2) الشخصيات:

وضوح الشخصية بالنسبة للعمل المسرحي الموجه للطفل، أمر في أهمية الغاية لأنها تمثل مجموعة من القيم الأخلاقية

"وتتميز الشخصيات الجيدة في المسرحية بكونها مقنعة، ذات حضور فني متميز،تمتلك القدرة على التأثير في جمهور القراء والمشاهدين ممثلة للنوع، وليست فردية في تصويرها، ونعني بذلك أن تكون هذه الشخصية نمطية، أي نموذجية بالنسبة للسلوك الذي تمثله"[1]

وقد قسم الدارسون والمهتمون بمسرح الطفل هذه الشخصيات إلى:

أ/ **الشخصية الآدمية الإنسانية:** يمثلها الأطفال وفي أغلب الأحيان يقوم الكبار بتقمصها.

ب/**الشخصيات المشتركة:** هي شخصيات إنسانية وحيوانية تشترك في تحريك العرض، وهذا النوع هو الغالب في مسرح الطفل.

ج/**الشخصيات الحيوانية:** وهي شخصيات تمثل الحيوانات شكلا، وتكون وحدها الطاغية على العرض.

ولهذا يجب أن تكون صورة الشخصية مدروسة بعناية،مقربة للأطفال واضحة الملامح، كاشفة عن داخلها انطلاق

3) الصراع:

وهو عنصر فني مهم في المسرحية،حيث يقوم بتحريك دواليب العرض، ويجب أن تكون معالمه واضحة القطبين، صراعا مستمرا إلى نهاية العرض المسرحي.

[1]_ العناني حنان عبد الحميد.الدراما والمسرح ص 40.41

4) الحوار:

ويمثل الآلية الأساسية للتعبير داخل المسرحية فيمنحها نفسا تستطيع أن تستمر به إلى النهاية، فهو ليس مجرد كلام أو محادثة بين الشخصيات بقدرما هو حديث مشحون عاطفيا، ولهذا يجب أن يكون بسيطا في لغته، مفهوما في معناه، مبرزا الشخصية بوضوح بعيدا عن الجمل المنمّقة والوصف المطول، قريبا من الكلام العادي، كيلا تغيب دراميّة العمل المسرحي، وأن يكون مختصرا قدر الإمكان لتحقيق رغبة الطفل في الوصول إلى مبتغاه بسرعة وشغف وهذا، ما تمليه طبيعة الأطفال.

5) الحبكة:

تعدُّ من أهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي، وهي سلسلة الحوادث المستمرة التي تجري في المسرحية، وتكون دائما مرتبطة برابط السببيّة، كما تعتبر نقطة التأزّم في الحدث، وقد ترتبط ارتباطا مستمرا بالصراع، فلا حبكة من دون صراع، إلا أن وجودها داخل النّص المسرحي الموجه للأطفال يجب أن يكون بسيطا وسهلا، بعيدا عن التعقيد بدءً من المقدمة إلى النهاية.

ـ أهداف مسرح الطفل:

المسرح مظهرٌ من المظاهر الحضاريّة التي تقاس بموجبها الأمم في رقيّها وتطوّر تفكيرها، بعيداً عن دوره الترفيهي والفرجوي، فهو"مدرسة من مدارس الحياة وحركتها وديمومتها،بل هو صورة من صورها"[1] ومسرح الأطفال هو جزء من هذه الديمومة التي تكتمل عبرها صورة هذه الحياة،خاصة وأن محركها هو الطفل،هذا الكائن الممسرح،ا لمتقلد والمتقمص عن طريق اللعب"ولا شك أن مسرح الطفل – بخاصة –

[1]_ مالك نعمة غالي المالكي، أهمية المسرح المدرسي و مسرح الطفل و تداخلهما في تحقيق أهداف تربوية و غيابها في المدارس والمؤسسات التربوية.مجلة دراسات تربوية، العدد 11. الرصافة العراق.تموز 2010.ص 163

يكتسب أهمية مضاعفة لما يضطلع به من مهمة خطيرة في تنشئة الطفل وتكوينه وتفجير طاقاته الإبداعية والسلوكية"[1].

ومسرح الطفل يظل ركيزة تنشيطيّة تربويّة، تساعد في نمو شخصية الطفل فكريا وروحيا وتكسبه الشخصية الواعية القادرة على مواجهة مواقف الحياة بعزم وثبات إضافة إلى جملة من الأهداف التي يحققها بعيدا عن كونه عملٌ فنيٌّ ومنها:

1) دمج الطفل في المنظومة الاجتماعية:

دمج الطفل ضمن دائرة الجماعة عن طريق مشاركته، سواء كممثل أو متلقٍ: حيث يشعر الطفل بدوره الفاعل في حركية الحياة من خلال ما يقدمه للآخرين أثناء العرض، كما يجد نفسه مساهما إيجابيا عند تفاعله مع العرض وبالتالي تصنع هذه الثنائيّة التفاعليّة لديه اندماجا اجتماعيا يؤهله للاحتكاك بأفراد المجتمع وتبعده عن الانطوائية.

2) اكتساب تجارب وخبرات جديدة:

فالمسرح يشبع رغبات الأطفال بالمعرفة ويزودهم بتجارب وخبرات متنوعة، تساعدهم على خوض معترك الحياة فيصبح الطفل مزودا بتجارب الآخرين الفكرية والعاطفية والثقافية والحياتية بشكل عام فتتوسع مداركهم وتتولّد لديهم القدرة على وعي أنفسهم وسلوكياتهم.

3) تطوير الأحاسيس الإيجابية:

[1]_ أحمد علي كنعان،أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل.مجلة جامعة دمشق.العدد الأول+الثاني.المجلد 27. 2011،ص.90

يعمل مسرح الطفل على خلق جانب إحساسي إيجابي لدى الطفل فتتكون لديه مساحة عاطفية تثيرها بعض المواقف والانفعالات،كالشفقة على الآخرين والتعاطف معهم، والإعجاب بالأشياء الجميلة،كما يزوّد المسرح الطفل بالشحنات الإنسانية التي تبني شخصية السوية.

4) تنمية قدرات الطفل اللغوية:

ينمي مسرح الطفل القدرات المعرفية للطفل ويزود حصيلته اللغوية بالكثير من المفردات والجمل التي يتلقاها أثناء حفظه أو تلقيه للعرض المسرحي من خلال النصوص التي تكتب له،وهذا ما يساعده على التحصيل العلمي السريع.

5) التخلص من الأمراض النفسية:

يسمح المسرح للطفل بتفريغ جميع مكبوتاته عن طريق اللعب و الحركة و النشاط الجماعي مما يساعده على التخلص من الكثير من العقد، وفي مقدمتها مواجهة الجماعة والارتباك فيحل لديه عقده الخوف والتردد، ويكسبه السيطرة على احتواء الآخرين وتوجيههم و التأثير في أفكارهم،و يزرع في نفسه روح القيادة و يبعده على القبول بالانقياد،كما يوفر المسرح للطفل فضاء نفسيا عبر الحركةوالأداء،فيحقق بذلك رغباته بطريقة تعويضية تمكّنه من التخلص من الأزمات النفسية التي يسببها الضيق و الغضب و ضغوطات الحياة الاجتماعية، "وعليه يعد المسرح المعني بالأطفال مهما تعدّدت أسماؤه أو اختلفت توجهاته، من أهم الركائز التربوية،حيث يعمل من خلال برامجه المختلفة على القيام بدور ريادي في تنشئة الأجيال وتزويدها بالمثل التربوية الفضلى،و جعلها قادرة على مواجهة الحياة و مصاعبها"[1]

[1]_ مرسل المرشد.دور الأنشطة المسرحية اللاصفية في النمو الانفعالي والاجتماعي لدى الرائد الطليعي من (10-12) سنة. مجلة جامعة دمشق. المجلد 26.ملحق 2010.

1) ـ مسرح الطفل في الجزائر النشأة والتطور

دخل المسرح كجنس أدبي دائرة الزمن العربي بما يحمله من تقنيات وجماليات وبشروط محددّة جعلت منه فنا متميزا ومنـفردا بإمكانه احتواء الكثير من الفنون "فالفن المسرحي ضرورة اجتماعية و إنسانية يكاد يجمع ألوانا من الفنون كالموسيقى و الفن التشكيلي،إذن لا عجب أن يطلق عليه (أبو الفنون) "[1]و الذي انقسم إلى قسمين مهمين مسرح الكبار الذي تنوّعت أشكاله و أنواعه بصفته فنّا جامعا،جمع بين التراجيديـا و الكوميديـا و الميلودراما و الفارس و البور لسـك (الهزلي أو ألمجوني) والبانتومايم،أي الشخص الذي يستطيع أن يقلد كل الأشخاص و الأشياء، ومسرح الطفل ومن المسرح العربي انتقل هذا الفن إلى الجزائر عبر المنافذ الثقافية التي أتاحت له العبور.

لم يبدأ مسرح الأطفال في الجزائر بشكل جدّي،وجاء متأخرا زمنيا نوعاما،عن باقي الدول العربية،غير متطور كتابة و تمثيلا،وذلك لجملة من الأسباب على رأسها السياسة الاستعمارية،التي حاولت وبكل الطرق استلاب الثقافة الأصيلة للمجتمع الجزائري،في ظل ظروف ثقافية واقتصادية حالت دون ظهور وعي ثقافي مواز بإمكانه طرح البديل المعرفي والثقافي الذي يستطيع مجابهة الفكر الدخيل الذي جاء غريبا وغير مستهلك تمـاما في الأوساط الجماهيريـة،فبدأ شعبويا ثقافيا بسيطا،ساذجا لا يرقىلمستوى المـسرح الحقيقي،فجاء في شكل استعراضات لسكاتشات غنائية قصيرة وتمثيليات فكاهية تفتقد غالبا للمعنى والأهداف ،لعبت فيه اللغة العامية دورا أساسيا على مستوى النصوص "حيث كانـت الاسكاتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان"[2] وذلـك قصد صنع الفـرجة الشعبية ومحاولة كسب المال لا غير...

[1] ـ بني هاني محمد.الطريق إلى المسرح.دار الكندي للنشر و التوزيع – الأردن ط1 .2009.ص 15.

[2] ـعلي الراعي، المسرح في الوطن العربي، تقديم فارق عبد القادر.مجلة عالم المعرفة. مطابع الوطن.ط 2 .1990 .ص 474.

لقد نشأ مسرح الطفل بالجزائر في ظروف سياسية وتاريخية حرجة دعت إليها الضرورة الملحة التي فرضت على الراهن الثقافي آنذاك، ولا يخفى أن المسرح الجزائري قد انتهج طريقه نحو الظهور في سنة 1910م حينما طلب الأمير خالد من الممثل المصري (جورج أبيض) أن يبعث له ببعض المسرحيات كي تمثل في الجزائر وتأسست في العام نفسه جمعيات فنية تدعم هذا الفن[1] ويمكننا بالنظر إلى تاريخية تطوره تقسيمه وفق مراحل ثلاث:

المرحلة الاستعماريّة:

ظهرت فعاليات درامية موجهة للأطفال بالأساس في سياق المدارس الفرنسية، والبعثات الدينية، ومناسبات تربوية، كانت تلك الأنشطة تثقيفية وتربوية ومهيأة لنقل قيم المنظومة الاستعمارية أما في السياق الجزائري فنجد أن نشاط الفواعل السياسية التي كانت تشارك في الحركة الثورية قد تفطنت في مرحلة سابقة إلى ضرورة نقل حركة الوعي إلى أنشطة الأطفال وإنشاء عروض تمثيلية لتوعية وتربية وزرع القيم الثورية والوطنية في قلوب الجيل الجديد وتأسست مجموعة من الفرق المسرحية منها: " «فرقة المسرح الجزائري، فرقة هواة التمثيل العربي، فرقة المزهر القسنطيني، فرقة مسرح الغد، فرقة المركز الجهوي الدرامي وفرقة عبد القادر غالي بوهران وغيرها"[2]، كما أن هذه التجارب كانت تؤكد على التراث العربي وقيمه السمحة، وتعيد إنتاج سرديّة عربية تراثية تسعى من خلالها إلى نقل القيم العربية والوطنية للناشئة كما تحاول أن تؤكد على هويتهم وانتمائهم العربي الإسلامي المغيب بفعل الاستعمار لذا نرى مسرحيات هذه المرحلة مُثلت باللغة العربية الفصحى .

[1]_ يُنظر، اسطمبولي، محمد محبوب، أضواء على المسرح في الجزائر، مجلة: آمال، السنة الثامنة، العدد:35، سبتمبر، 1976م ص 67-69

[2]_سيد أحمد سماش، مسرح الطفل في الجزائر، جامعة زيان عاشور، كلية الآداب واللغات والفنون، الجلفة، ص2

كما أنها استمدت مادتها من التراث العربي كمسرحيّة: (الناشئة المهاجرة) لمحمد صالح رمضان 1947م، ومسرحية (الخنساء) محمد توفيق المدني، ومسرحية (صنيعة البرامكة وأبو الحسن التميمي) لأحمد رضا حوحو[1]...، وقد نشط هذا النوع من المسرحيات في أفواج الكشافة الإسلامية، والكتاتيب والمدارس التي تترأسها جمعية العلماء المسلمين، رغم ما لقيته من تضييق من المستعمر.

وكانت هاته المرحلة التي يحقب لها بالثلاثينيات من القرن التاسع عشر محاولات كتابية غير ناضجة للمسرح باللغة الفصحى وكانت في مجملها فاشلة؛ وذلك لسيطرت الثقافة الفرنكوفونية في أوساط المثقفين"ثم برزت أولى محاولات التمثيل عند المسرحين "علالو وداهمون..،حيث أشرفا على إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة مكتوبة بالعامية وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال بالعاصمة عام 1926"[2].

ثم توالت المحاولات عارضة ما يشبه المسرح الاجتماعي مترجمة مأساة الشعب الجزائري وعمق معاناته من طرف "رشيد القسنطيني"و"محي الدين باشتارزي"بإمكانيات بسيطة وفي ظل ظروف اجتماعية قاهرة"وقد سعى المسرح الجزائري فعلا منذ نشأته إلى تنمية الوعي الجماهيري بقضية الاستقلال المطلب الكبير لتجسيد الشخصية الوطنية"[3]، كما نشط مسرح الطفل في نفس الأهداف التي سطرتها القضية الوطنية، لبث الوعي التحرّري والوطني في الجيل الجديد.

كما حاولت الهيئات الاستعمارية طمس كل جوانب هذه التجربة،فجاء المسرح كغيره من الفنون الأخرى محتشما يفتقد للكثير من مقوماته وغاب الطفل تماما من دائرة اهتماماته نظرا لخروج الطفل

[1]_ المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[2]_ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3]_ أحمد بيوض،المسرح الجزائري 1926-1986،الجاحظية –الجزائر 1989 ص.130

مبكرا إلى عالم الكبار قصد مجابهة الظروف الاجتماعية والمعيشية خاصة،ونظرا كذلك للفكر الرجولي الذي يسيطر على الذهنية الجزائرية في تلك الأثناء.وبناءعلى هذا،فإنه لا يمكن الحديث عن مسرح الطفل في الجزائر إلا بعد الاستقلال،وأن كل الفترة التي سبقت هذا التاريخ كانت تمهيدا ومحاولات لفرق الكشافة الإسلامية ومدارس جمعية العلماء المسلمين،التي حاولت الاقتراب من الطفل من خلال بعض التمثيليات الفنية الإرشادية على شكل نشاطات ترفيهية جمعت بين الموسيقى والتمثيل...

ولقد غيبت كل البحوث التي اهتمت بتاريخ المسرح الجزائري،مسرح الطفل.

مرحلة ما بعد الاستقلال:

لم نلمس تطوراً في حركة المسرح الجزائري الموجه للطفل إلا مع مطلع السبعينات حيث كانت المرحلة السابقة هي مرحلة تكرار غير منتج للعروض المسرحية التي كتبت قبل الاستقلال أو مُثلت في المسرح العربي بينما أعادت الحركة السياسية تغيير أنماط الفنون بفعل دخولها في مرحلة الاشتراكية كنظام اقتصادي وجنّدت كلّ الميادين الثقافية لنقل الرسالة الاقتصادية الجديدة للدولة والتي برز منها المسرح أيضاً والموجه للطفل خصوصاً هادفةً إلى صناعة المواطن الاشتراكي وإنجاح مشروع الدولة ونشأ تبعاً لذلك: "الاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية، والمهرجان الوطني لأشبال هواري بومدين عام 1977 ، وظهر لأول مرة المهرجان الوطني لمسرح الأطفال بمدينة قسنطينة، وبدأ المسرح الإقليمي لمدينة وهران سنة 1975 بتخصيص قسم لمسرح الأطفال، ومنذ هذه السنة وهو يقدم عروضه للأطفال"[1]، وكانت المسرحيات التي مُثلت في هاته المرحلة تؤكد على قيم التعاون، والاحترام، والالتزام بالمبادئ الاشتراكية السامية، وقيم المشاركة، والعطاء وتساوي الفرص، وتحقيق الاكتفاء، وحب العمل..، وغيرها من القيم التي كرستها الاشتراكية التي تبنتها الجزائر مع الراحل الهواري بومدين.

[1]_محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 2004م،ص 240

كما حاولت الكثير من الدراسات أن تحقب ضمنيا تاريخ ميلاد مسرح الطفل بهذه المرحلة فأرجعت ظهوره في هذه المرحلة إلى أول عرض مـسرحي بعنوان "النحلة"[1]خاص بالأطفـال للمسرح الجهوي بوهران سنة 1975 وكانت سنوات السبعينيات زاخرة بالكتابات المسرحية الموجهة للطفل وذلك لاعتبارات سياسية حاولت إقحام الطفل وأدلجته.

"فكان لتبني الجزائر الفكر الاشتراكي أكبر الأثر،ليس فقط في ظهور مسرح الأطفال،بل وأيضا في استخدامه بوصفه أحد الوسائل الفعالة في تكوين المواطن "الاشتراكي"[2] فبدأت المسارح الجهوية عبر الوطن بإنتاج وتقديم الكثير من العروض الخاصة بالطفل،وانفرد المسرح لمدينة وهران بتخصيص برنامجا كاملا ضمن قسم خاص بهذه الفئة و الذي لازال إلى يومنا هذا يقدم عروضه الدورية.

وفي سنوات الثمانينيات ، و بالضبط عام 1982 نظمت مدينة قسـنطينة المهرجان الوطني لمسرح الطفل والذي كان فاتحة تأسست عليها العديد من المهرجانات الوطنية و الجهوية و الولائيـة المحلية بغية إعطاء ديناميكية فعالة لـسيلولة النشاطات الثقافية و المسرحية الخاصة بالطفل عبر كامل التراب الوطني، كما خصّصت وزارة التربية الوطنية مهرجانا دوريا يهتم بالمسرح المدرسي بمدينة مستغانم 1986وشهـدت العديد من الولايات مهرجانات وطنية تبنتها المسارح الجهوية في سنوات التسعينيات،كالأيام المسرحية للأطفال بمدينة "وهران"سنة 1996، وبفعل فشل هذا المنظور الثقافي – الاشتراكي أقصد– تم إحداث هوة بين الروابط الثقافية كما هو الحال مع المسرح أيضاً وكانت مرحلة أواخر الثمانينيات والتسعينيات مرحلة انقطاع لهذا الفن المسرحي بفعل التوترات السياسية والحالة الحرجة التي دخلتها الجزائر في هذه المرحلة فـ"انقطع بعد ذلك سنة 1992 ليعود سنة 1995، وكان سبب

[1]_ ينظر المرجع نفسه، ص 130

[2]_ إسماعيل محمود حسن،المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي،القاهرة، ط1 .2004

هذه الانقطاعات تلك الظروف السياسية الصعبة التي مرت ا الجزائر، وهي الفترة المعروفة لدى الجميع بالعشرية الحمراء"[1]،

استأنف المسرح الموجه للطفل نشاطه بعد هذا الركود بداية من مطلع الألفية الثالثة بالمهرجانات الوطنية، والكتابات المسرحية والأكاديمية معيداً إنتاج خطاب مسرحي يتحرّر من مرحلة السبعينات والثمانينات ليدخل في حركة التسارع التي يعيشها العالم مع الألفية الجديدة وقد برز ذلك في بعض الكتابات المهمة الأكاديمية منها، وبعض نشاطات مسرح الحكواتي، ومسرح المونددرام وغيرها من الأشكال التي أصبحت تشرك الطفل وتتشارك معه.

وتجدر الإشارة إلى أن المسرح في هذه المرحلة أعاد تأثيث حضوره مع المهرجانات التي كانت تبرمج على هامشها مجموعة من اللقاءات والندوات لطرح ومناقشة قضايا الطفل واهتماماته التربوية "وعرفت السنوات الأخيرة دفعا قويا لمسرح الأطفال بالجزائر – تأليفا وعرضا-ففي سنة 1996 قدمت أيام مسرحية للأطفال بوهران،وتعود هذه الأيام في طبعتها الثانية بمسرح المدينة خلال سنة 2011.أما مدينة خنشلة فقد شهد مسرحها مهرجانا وطنيا ثقافيا لمسرح الأطفال في ثلاث طبعات على التوالي في صيف 2008-2009-2010"[2]

وإذا قمنا بعملية إحصائية كرونولوجية لرصد الأعمال المسرحية المقدمة من طرف المسارح الجهوية في الجزائر والخاصة بالأطفال سنجد أن البداية الحقيقية لمسرح الطفل،كانت سنة 1976 بمسرحية

[1]_ سيد أحمد سماش، مسرح الطفل في الجزائر، ص3

[2]_ نعون عليمة،مسرح الطفل في الجزائر – ص 30

النحلة للمسرح الجهوي لوهران،فهو "أول من بادر بإنتاج عمـل خاص بالأطفـال من منظور احترافي وفني"[1]

أما المسارح الجهوية الأخرى،فقد قدمت الكثير من الأعمال المسرحية، ومنحت اهتماما خاصا بالأطفال عبر هذه السنوات إلى يومنا هذا.كمسرح سيدي بلعباس وعنابـة وسعيدة والجزائر العاصمة وباتنة ...وغيرهم.

وللإشارة،فإن ما يقدم للطفل في الجزائر،بغض النظر عن المستوى الذي ينأى كثيرا عن الطرح الأكاديمي،في غياب المتابعة النقدية المتطلعة إلى دراسة اهتمامات الطفل وميولاته ،وكيفية الإحاطة بدواخل هذا الكائن الظاهرة يبقى قليلا مقارنة بما يقدم للطفل في العالم عامة وفي العالم العربي خاصة.

[1]_ بيوض أحمد،المسرح الجزائري.ص 130

الفصل الثــانــي:

بنية العرض المسرحي الموجه للطفل

.

1- النقد المسرحي.

2- المنهج البنيوي.

3- بنيات العرض المسرحي

النقد المسرحي من النص إلى العرض:

لقد صاحب القرن العشرين تحولات حاسمة وتغييرات جذرية فتحت للعلوم والفنون على حدّ سواء أبواب كانت موصدة مستعصية في مراحل زمنيّة سابقة فكانت الحركة الفلسفيّة مع فلاسفة الغرب تسرّع عملية هذا التطور مواكبةً لمختلف النظريات والآراء الفلسفيّة التي كانت تصنع الحدث الفكريّ في راهنها ولعل الفنون كانت تتأثر بمختلف هذه التطورات على الصعيدين النقدي التنظيري والممارساتي أيضاً ولا بد من النظر في كون هذه المعارف الجديدة لم تكن تعدُّ مكمّلةً لما سبقها قدر ما كانت تسعى لإحلال مفهومٍ تجاوزيّ ذي طابع تفكيكي لا يحتفي بالوثوقيّة، بل يعيش تجربة التقويض ومن ثم إعادة البناء وفق المنظورات والآليات التي تطلبها زمنيّة المعرفة.

وهذا ما كان يحدث على الصعيد الفكري الغربي عموماً حيث كانت تصورات نقديّة جديدة تتجاوز السياق كحيّزٍ نقديّ إلى النسق أو تحاول أن تدخل من الخارج إلى النص لتنخرط بشكلٍ واعي وصريح في مخاضات إنتاج المعنى وفي العلاقات التي تربط بين الألفاظ والدلالات وبين ما هو أعمق من العلامات والرموز.

فهذا "التطور الذي طرأ على علم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس من الذات الإنسانية موضوع التحليل ومن النص الأدبي حيز المعارف ووسيلة المتعة الجمالية. وهكذا جنح النقد إلى أن صار علما يجند إجراءات مرمزة في التحليل وثقافة مفهوميّة محددة[1].

ولقد شكّل هذا التحول الحثيث في المنظورات المعرفية بفعل التحولات الكبيرة التي عاشها العالم خصوصاً بعد التطورات التكنولوجيا والعلمية الحاصلة في الوجود الإنساني والمجتمع الغربي خاصّة كلّ ذلك

[1]_ مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبيّ، تر: رضوان ظاظا، سلسلة كتب شهرية ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، يناير1978،ص10

أسهم بشكل كبير في إعادة النظر في الآليات التي تجسّد بها الأعمال الفنيّة بل وفي المنظور النقدي الذي يمكن أن يصاحب هذه الأعمال تفسيراً أو تنظيراً أو تقريراً في أحايين كثيرة كما هو الحال مع مدارس الفن المختلفة.

إنّ المسرح هو الآخر تأثّر بهذا التحول فدخل فضاءات المدارس الجديدة وعاش بدوره تجربة التطور والمواكبة كما أنّه استفاد من هذه المعارف المختلفة في تطوير الأجهزة النقديّة التي كانت تدرس العمل المسرحي وتحلّله وتنقد أيضاً، فقد تفاعل المسرح العربي مع الحداثة تفاعلاً بيّناً بدأت تتشكّل معالمه الأساسية ضمن الحركة المعرفية الكبيرة التي نتجت في أكناف الأكاديميات والمدراس المتخصّصة وضمن ما يمثله الاحتكاك بالثقافة الغربية عموماً.

فكان له هو الآخر أي: المسرح النصيب الوافر من التفاعل مع مجموعة المدارس الفلسفية التي وفدت من الغرب فتحوّل من السياق من المنظور الاجتماعي والنفسي والتاريخي، إلى النسق فجسّد المسرح تجربة جديدة على صعيد الأداء والعرض وتجربة جديدة على أساس النقد تمثّلت في النقد البنوي والنقد السيمائي والثقافي والتأويلي وغيرهم...

المنهج البنيوي:

لقد ظهرت البنيوية على أعقاب حركاتٍ فلسفية كبيرة كانت تشكّل النظام المعرفي العام للفكر الغربي انطلاقاً من الكلاسيكية فالرومنسية فالواقعية...، و"ترجع بداية البنيوية إلى أوائل القرن العشرين عندما نُشر كتاب (محاضرات في اللسانيات) للسويسري (فرديناند دوسوسير) سنة 1916م

في باريس...، ثم كتب الروسي (رومان جاكبسون) من رواد المدرسة الشكليّة الروسيّة، ما سمي بـ: (الأطروحات) الّذي أهداه (جاكبسون) إلى تلميذه (كلود ليفي شتراوس)"[1].

ونظراً لهذه الحاجّة الملّحة التي جعلت من البنيوية ملاذً معرفيا خصباً للعلماء والدارسين، فقد وجد المجتمع الغربي نفسه في حاجة إلى معارف ونظريات تتجاوز المفاهيم السالفة لتحاول أن تنظر إلى الإنسان من زاويةٍ أكثر عمقاً وتجريداً أي بحث سبل إضافة ومزج النظرية التجريبية الدقيقة مع نظرية العلوم الإنسانية لخلق تصوّر معرفي يتيح الاقتراب بشكلٍ كبير من الإنسان من ذاته ولذاته لا غير.

كما ظهرت مع الفيلسوف كلود ليفي شتراوس فقد أبان ليفي شتراوس للبنيويين الطريق الّذي يحلّ نهائيا وبشكل حاسم المعضلة التي بليت العلوم والإنسانية والاجتماعية منذ شروعها في تقديم تقويم علمي للعالم الإنساني الّذي بمستطاعه أن يدرك تماماً هذا العالم باعتباره عالماً للمعاني"[2]، فالبنيوية بذلك حاولت أن تعيد تحقيق الصياغات المعرفية التي ظلّ الفكر الإنساني ينشط في فلك ما طرحته دائرة المعارف الخاصّة بها.

ولقد كان للبنيوية تأثيرٌ على الفكر الإنساني تمثّل في دخولها في مختلف العلوم الإنسانية كالأنثروبولوجيا، واللسانيات والنقد الأدبي وعلم الاجتماع...، فأحدثت ثورة في عالم المعرفة.

إنّ المنهج البنيوي هو المنهج الّذي يعتزم مقاربة العمل الفني من خلال التغلغل في بنيته العميقة ومحاولة التوّغل في أساسات العمل الفني وتفكيك بنياته المترابطة بغية الوصول إلى الدلالة الكامنة التي لا

[1]_بلعفير محمد بن عبدالله بن صالح، البنيويّة (النّشأة والمفهوم) عرض ونقد، مجلة الأندلس، جامعة الأندلس، العدد15، المجلد 16 يوليو، 2018م، ص233

[2]_كلارك سايمون، أسس البنيوية: نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية، تر: سعيدي العليمي، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 2015 ص9

تستشفع بالسياقات الخارجيّة لتكشف عن ذاتها قدر ما هي تتقن الانحسار داخل زوايا العمل. وكما ظهر هذا المنهج في دراسة الأعمال الأدبيّة من خلال البحث في البنية الدلالية من خلال البنية التركيبية[1] التي يسعى المقارب من خلالها إلى اتخاذ معبر نقديّ للنص الأدبي وقراءته.

لقد أعادت البنيوية كحركة علميّة التشكيك في التراكمات المعرفية التي سبقتها ومنه إلى دعوة صريحة في إعادة النظر للآليات البحثيّة التي كانت تقرأ بها الأساسات العلمية. و"لأن هذه الحركة واسعة وتشمل أعمالاً فكريّة عديدة ومعقّدة"[2] كانت قراءات حيثيتها المعرفية بل ومحاولات الكثير من الدارسين للبحث سبل تنزيلها على التطبيقات في الأعمال الفنيّة كان أمراً متعسرا بعيد المنال في الكثير من الأحيان.

خصائص المنهج البنيوي:

تتمثل أهم خصائص هذا المنهج في كونه تحليلٌ شموليّ ذي طابع تحليل مقتصرٌ على قاعدة الانبثاق وهو ما يجعل البنيوية تبحث عن الدلالة في دراسة العناصر ووظائفها وتشتغل بالاعتماد على القيم الخلافية بالنظر على كون الفوارق الظاهرة هي نتاج نوع من الائتلاف كما أنه يمتدّ في توغله إلى أعماق الأعمال لا في مجرد المرور عليها في صورةٍ خطيّة سطحيّة كما يستثمر مبدأ المناسبة[3]

وظيفة البنيوية:

تكمن أهمية البنية ووظيفتها الأساس في مجموعة من الآليات التي تعملها في عملية الدراسة تبدأ ب "عودة الوحدات المنتظمة وتجميعها"[4]، أي إعادة العمل الأدبي من جديد وفق أساليب قرائية تشرع

---

[1]_ يُنظر مناهج النقد المعاصر، صالح فضل، دارالأفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م.

2_ بغوره الزواوي، البنيوية منهجٌ أم محتوى، عالم الفكر، العدد04، المجلد 30، أبريل _يونيو 2002، ص41

[3]_ يُنظر، اسماعيلي جهاد، المنهج البنيوي تعريفا ونقداً وتطبيقاً، منار الإسلام، www. Manar Al Isham. ص6-7

[4]_ فضل صلاح،نظرية البنائية في النقد الأدبي، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثالثة، 1987م، ص141

في فصل العناصر التركيبية للعمل الفني ومنه إلى إعادة تركيبها في شكل ثانٍ الهدف من هذا الإحلال هو الوصول إلى البنى العميقة التي لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال هذه العملية المعقّدة.

ففلسفة البنيويين تنطلق من تصور العمل الفني لا كمجرد محاكاة ساذجة أو نسخ لما هو كائن أو مُبتدع في عمل فني آخر بل تنظر للعمل الفني على أنه صورة من الاقتناص والانتزاع الذي يحدث في لحظة الدهشة عند تورط الإنسان بلحظة الانفعال الشعوري في مقابل صدفة ما أو مشهدٍ معينٍ، وإعادة البناء في المنهج ليست هي إنتاج نسخةٍ ثانية مما سلف[1].

كما درج على ذلك الكثير بل هو بناء يحتفي بجدّة المنظور بإدراك ماهية الصناعة المعنوية، ماهية التركيب الإبداعي إذ بناءهم قائم على تصورهم لفلسفة هذا الفنّ وحقيقته التي تستبطنها أساسات العمل الفني.

إن البنيوية في شكلها النقديّ كبحث نقدي يسعى إلى تعميق سؤال التجربة الفنيّة من خلال مساءلة أعقد الكيفيات التي تخلق العمل الفني ضمن حيّز التجربة لحظة الإثارة التي تحفّزها المنبهات الخارجيّة الخارجة عن الإنسان وتحثّه بدورها على اختزان هذه اللحظة ثم اختزالها لتتشكّل فيما بعد صورة إبداعية تجعل من تلك اللحظة نذير ميلاد أعمال لا تقلّ جمالاً وتعبيراً عن اللحظة الأولى أو لحظة الدهشة جعلهم أي البنيويين ينظر إلى العلاقة بين المبدع والعمل المبدَع واللحظة المحفّزة أو العالم على أنها علاقات إعمار وبناء من خلال الهدم النشط أو البنّاء الّذي يسهم في خلق عمل فنيّ ما من لحظة ومنه إلى خلق ما لا نهاية له من الأعمال الفنية التي تنسلّ من عمل ما كما جرى الحال مع رواية (المسخ) لكافكا التي حرّضت الكثير من الأعمال الفنية التي استلهمت تصوّر هذا الأخير.

[1] _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النّقد المسرحي والمنهج البنيوي:

لم يكن النقد المسرحي بوصفه جهازاً علميّاً ومفاهيميّاً يسعى لدراسة العمل المسرحي وتتبّع بنياته بمعزلٍ عن هذا التحوّل الحاصل على الصعيد العالمي في نظرية الفنّ أو بما سُمي بالحداثة كما مثّلتها المدارس الفنيّة التي تجاوزت الطابع الواقعي والواقعي الاشتراكي لتصل إلى الحدّ الّذي يمكنها من إعادة خلق وجود فلسفي ينأى بها عن ثقل السياق إلى الحداثة التي تسعى بدل البناء والاحتفاء إلى الهدم والتجاوز كمشروع جديد.

فقد "بدأت تزحف تيارات الحداثة في بناء المسرح في شكله وتقنياته، مقتبسًا ذلك من المسرح العالمي"[1]، إنّ حركة التأثر الكبير التي قدّمتها الحركة المعرفية الغربية بمختلف مدارسها وتخصّصاتها وخاصّة الفلسفية منها كان لها دور كبير في جذب انتباه المثقفين العرب فتحوّلت أنظارهم إلى الغرب من خلال مطالعة الأعمال الكبيرة في مختلف الفنون ومنه إلى محاولة السير على نسقها أو محاولة تقليدها.

وموازاةً مع ذلك كانت النظريّة النقدية الغربية تعيش حالة من النضج عل عكسنا جعلت النقاد في مختلف الفنون يلتزمون تعاليمها المعرفية وطرائقها في دراسة الأعمال والحكم عليها بما في ذلك المسرح العربي الّذي عاش تجربة هذا التأثر في أواخر القرن الماضي.

إنّ المسرح العربي وخصوصاً بعد دخوله للأكاديمية أصبح في حاجّةٍ ماسّة إلى نقاد يعملون بالموازاة مع المخرجين لصناعة أعمال يكون لها حضورها القيمي والوجودي وقد استفاد المسرح العربي

[1]_ البلوشية شذى، المسرح العربي بين التراث والحداثة...هل وجد التوازن؟، مجلة عمان، فبراير 2025، تاريخ الاطلاع سبتمبر 2025، https://www.omandaily.com

من هؤلاء النقاد في خلق أعمال راهنت على ذاتها كما هو الحال مع الكثير من البلدان العربية التي استفادت من هذه التجربة.

وقد جرى الحديث عن استفادة المسرح من نظريات حداثية كانت تمثّل عمق تصورات البنيويين سواء فيما تعلّق بالكتابة السينارستية أو المحتوى العام أو النقد الّذي كان يوجهه المسرح ذاته للمواضيع التي كان يجسدها في عروض.

لقد تحوّل المسرح عموماً من الواقعيّة بمختلف تياراتها إلى الانخراط الصريح في حركة الحداثة بما هي عليه من تصورات ومفاهيم، ومواضيع، فاقتبسوا منافذ جديدة للأعمال المسرحية من المسرح العالمي بما هو ملهمٌ أساس.

ومن ثم درجت التمثلات على استجلاب نظريات هؤلاء الغربيين كما هو الحال مع نظرية موت المؤلف مع الفيلسوف والناقد الفرنسي رولان بارث "إذا نظرنا إلى المسرح بوصفه نصًّا أدبيًّا، فإن بالإمكان الحديث عن مؤلفه من وجهة نظر «بارت»، وبخاصة إذا ما تمّت مقاربته من منظور النقد الحداثي كما هو جارٍ فيبعض الرسائل الجامعية"[1].

ومن هنا كان تأثير البنيوية صريحٌ على المسرح وعلى نقده أيضاً فلم ينظر النقد المسرحي إلى التمثلات الاجتماعية والثقافية أو التاريخية ... في العمل المسرحي قدر ما بحث في مدى تكامل عناصر العرض المسرحي وتحليل بنياته وتفكيك مكوناته للوصول إلى البنى العميقة المتخفية.

إنّ تجربة المسرح بدت في منظور الحداثيين مثقلة بالتجارب غير المرضية فيما تمثّل بالمسرح المغرض البرجوازي أو الاشتراكي اللذين كانا يجسدان الصراع الطبقي، ويعيدان صياغة الحركة الفنية للعرض وفق

[1]_البزّاز علي، الحسن المنيعي: المسرح يمثّل الحداثة العربية بامتياز، حوار صحفي، مجلة الفيصل، يوليو 2021، تاريخ الاطلاع سبتمبر 2025، https://www.alfaisalmag.com/

توجهات كانت تقوم على الايدولوجيا ليكون في محصّلة مشروع الحداثة تحوّل جذري لهذه المفاهيم كان له عائدها نقديّاً على المسرح بكليّته "وهي مساهمة تبلورت في الإخراج المسرحي، والسينوغرافيا، وإدارة الممثّل، والاهتمام بجماليات العرض ولو أدّى ذلك إلى اختراق الأبعاد الأدبية التي يرتكز عليها النصّ.

وقد كان من حصيلة هذا التوجه بروز«كتابة دراماتورجية»، جديدة متنوعة الأشكال ذات مرجعيات غربية، ومنها على الخصوص مسرح «المونولوغ»ا لفرنسي،و«المسرح السردي»،ومسرح «الأداءالأوربي»"[1] تمثّل عمق هذا التحوّل في تطور المنظور النقديّ بوصفه العامل الأساسي في تشكيل معالم المسرح العربي إذ لا يخلو مسرحنا العربي من أسبقية التنظير على الممارسة بل ومن طغيانه أيضاً إذ ما نحاول تمثّله هو تجارب فنيّة خارجة عن جغرافيا ثقافتنا العربية ما يجعلنا في حاجة لفهم هذه التجارب من خلال التنظير قبل خوض إحداثات التنزيل والممارسة.

بنيات العرض المسرحي الموجه للطفل:

ولأن العرض المسرحي شكل فني من الأشكال المركبة يتأسس على تكامل وتضافر العناصر التعبيرية المختلفة والمتنوعة في تداخلها وتكاملها قصد إنتاج خطاب دلالي وجمالي متكامل بالموازاة مع ما يحمله النص من معنى حيث باتت مكوناته البنيوية تشكل ما يسمى بالنص البصري الذي يتقاطع مع بنية النص اللغوية المكتوبة إسهاما في بناء تجربة مسرحية كاملة يتلقفها المتلقي

فالحديث عن البنيات داخل العرض يحملنا إلى قراءة المسرح بوصفه فعلا بصريا وجماليا بامتياز ينتج معانيه ودلالاته من خلال بنياته فيتفاعلها

[1]_لبزّاز علي، الحسن المنيعي: المسرح يمثّل الحداثة العربية بامتياز، حوار صحفي، مجلة الفيصل، يوليو 2021، تاريخ الاطلاع سبتمبر 2025، https://www.alfaisalmag.com/

ولهذا اقتضت هذه الدراسة الوقوف على فهم آليات إنتاج المعنى في العرض المسرحي بنوعيه الموجه للكبار أو الأطفال عبر إسهامات كل البنى واشتغالاتها ووظيفتها في بناء معمارية العرض.

1بنية السينوغرافيا :

يبدو أن مصطلح السينوغرافيا أخذ حيزا تداوليا واسعا عبر الممارسة المسرحية بصفته مصطلحا فنيّا ارتبط بـ: "فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام،وبإيجاز هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء"[1].

وقد أخذ هذا الفن بدايته من بداية المسرح الإغريقي،وهي البداية الحقيقية على حسب ما يذكره (فرانك.م هو اينتج) في قوله أن "البداية الحقيقة هنا تحدد نشأة المسرح تحديدا نسبيا وهي بداية المسرح في بلاد اليونان خلال القرن الخامس الميلاد"[2].

وبهذا نستطيع القول أن السينوغرافيا ارتبطت مع ميلاد المسرح الإغريقي باعتباره اللبنة الأولى و الأساسية التي اهتمت بتوظيف العديد من التقنيات في بناء معمارية العرض المسرحي . فالسينوغرافيا كلمة يونانية SKénographia المنحوتة من SKENو تعني الخشبة و Graphinos وتعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات. فعند جمع الكلمتين يتشكل لنا معناها الحديث،وهي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح"[3]

[1]عز الدين جلاوجي:المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي،ط1،دار التنوير للنشر والتوزيع،الجزائر،2012ص197.

[2]هو اينتجفرنك.م:المدخل إلى الفنون المسرحية،تر:كامل يوسف وآخرون القاهرة:وزارة التربية والتعليم،دار المعرفة 1970.ص23.

[3]ماري إلياس:وحنان قصاب،معجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،مكتبة لبنان ناشرون الطيعة الثانية 2006.ص265

وقد اختلف الكثير من الباحثين والمؤلفين والنقاد والمهتمين بالشأن المسرحي في تحديد المعنى الحقيقي لهذا المصطلح الذي يصطدم بمصطلحات تنفتح على مهن فنيّة وتقنية أخرى تتشارك في الهيمنة على الفضاء المسرحي.

فالسينوغرافيا تستمد مرجعياتها من فنون مختلفة ومتعددة كالفنون التشكيلية وفنون الإضاءة و الفوتوغرافيا والهندسة الصوتية والأزياء والديكور.

"وهذه المرجعيات –الحقيقة –تشكل كلها مكونات أساسية تتحف السينوغرافيا بتلك الرؤية المنسجمة والمتكاملة التي تعطيها وظيفتها ووحدتها، رغم اختلاف المرجعيات التي تستمد منها ممارستها"[1].وبالتالي تمنح المخرج الدعم والسند لتأثيث العرض واستقطاب المتلقي واندماجه في العرض عقليا وجسديا فقد عرفها اصطلاحا باتريس بافيس على أنها "عبارة عن فن وعلم يقومان بتنظيم الركح والفضاء المسرحي"[2].

فهي رؤية تتعايش وتتكامل مع العناصر الأخرى كالإضاءة والديكور والمؤثرات الصوتية والموسيقى والملابس،كتقنية تكنولوجية مهمتها إعادة خلق النص من جديد عن طريق تحويله إلى عالم سحري، وليست عنصرا بنيويا مشاركا فقط،ولهذا يعرفها أن سورجير على أنها "ابتكار وتجسد الفضاء والرحلة الخيالية التي يدعو المسرح المتفرج إليها"[3].

فالسينوغرافيا لم تعد عنصرا وظيفيا منعزلا مضافا إلى بقية العناصر المشكلة للعرض فحسب بل تعدّت دورها كعنصر حيوي تتعدّد وظائفه في عملية الإبداع المسرحي الذي يدمج المتلقي إلى ساحة العرض باعتباره شريكا فاعلا.

---

[1] عبد الرحمان بن زيدان:التجريب في النقد والدراما.دط،مطبعة النجاح الجديدة الدارالبيضاء 2001.ص100.

[2] Voir patrice pavice,dictionnaire du théatre;armandcolin ;paris 1966p348

[3] أنسورجير،سينوغرافيا المسرح الغربي،ترجمة نادية كامل،القاهرة،وزارة الثقافة 2006.ص237.

ولهذا لا يمكن في حال من الأحوال أن نعزل هذا العنصر الهام باعتباره مقوما ضروريا من مقومات العرض المسرحي راقصا كان أو احتفاليا أو أوبيراليا خاصة من جانبها التقني الذي يخص تعاملها من الفضاء والمكان.

فهي الفن البصري الذي يساهم في خدمة العناصر الأخرى وأنها " عبارة عن صياغة تصوير وتنفيذ تعتمد في تصميم المكان في العرض والمكان الخاص أيضا للعمل المراد تقديمه على الخشبة باستثمار الأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء والصوت وغيره"[1].

وبالتالي فهي عنصر قوي في صنع المشهدية المسرحية والمنظور المعماري للعرض وتأثيث الفضاء جماليا " فهي الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى الفضاء وإضفاء المعنى في وصول الفكرة لن يترك مكونا من المكونات التي تحقق تشكيل الفضاء ...إذن هي العملية الأهم في عمل المخرج على إعداد العرض المسرحي من أجل الوصول إلى التكامل الفني في العرض المسرحي"[2].

وقد شكّلت السينوغرافيا بما تحمله من عناصر نسقا جماليا إبداعيا وفنيا أعطى للعرض مفهومه العملي ورسم في مخيلة المتلقي صورا ذهنية واضحة تتجاوز العملية السردية النصّية والكلامية الوصفية ولا يتأتى هذا إلا بعمل العناصر الفاعلة للسينوغرافيا كالإضاءة والموسيقى والأزياء والديكور والجداريات والملصقات والستائر والمؤثرات الصوتية المرافقة.

[1]_جميلة مصطفى الزقاي. الياس بو خموشة.زويرة عياد. قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة.الدورة الخامسةوالأربعون.مكتبةالرشاد للطباعة والنشر.ط1.2013 الجزائر.ص99.

[2]_خليل فاضل: السينوغرافيا واشكاليات التعريف والمعنى- الموقع الالكتروني لمسرحيونwww masaraheon.com. ص2.

فهي "فن يهتم بتأثيث الخشبة الركحية،ويعني أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي"[1]،لخلق رؤية موحدّة ومتكاملة،تعيد خلق النص من جديد عبر عناصر العرض الأخرى التي تسهم بدورها في بلورة وتحقيق المستوى الفني والجمالي للعرض المسرحي.

2السينوغرافيا في مسرح الطفل:

و لأنها من بين الركائز الأساسية في بناء العرض المسرحي التي يتكئ عليها المخرج في توضيح الصورة المشهدية التي تعزّز الرؤية المنظورية للأداءالمسرحي فإن مهمتها تجاوزت وظيفتها الكلاسيكية التقليدية، لتطرح نفسها كفن يستثمر الصور و الضوء و الصوت و الألوان في تصميم الفضاء المسرحي العام الذي يشكل في كل الحالات العنصر الأساسي و الجوهري للخشبة المسرحية كعنصر يجابه المتلقي و يؤثث فرجته، لتصبح السينوغرافيا عنصرا حيويا يشكل جماليات الفضاء

"فهي تشمل جميع العناصر البصرية والسمعية المكوّنة لبنية المشهد في العرض المسرحي فهي شاملة لجميع المكونات المتداخلة في حيثيات العرض .

فالقائم على السينوغرافيا هو قائم على خلق صورة فضائية في ملء المكان المسرحي و التي يمكن من خلالها البوح للمتلقي على فتح أفق واسعة في ذهنه،ومن تم فهمه لفكرة المسرحية"[2].

ولهذا فهي قيمة وظيفية تحمل على عاتقها جملة من الوظائف الفنية والحسية والذوقية والنفسية والجمالية، فهي "فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة

[1]_حمداوي جميل، السينوغرافيا المسرحية، ديوان الثقافة والأدب، مجلة ديوان العرب، الاثنين 14 نيسان 2008، https://www.diwanalarab.com/ السينوغرافيا.

[2]_سمير عبد المنعم القاسمي:جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي مراجعة وتقديم:حيدر جواد العميدي،مؤسسة دار الصادق الثقافية العراق،الرضوان للنشر الأردن.ط1. 2013 ص 83.

وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام"[1]

فالسينوغرافيا كبنية أساسية يمكن من خلالها تشكيل الفضاء المسرحي وهندسة عماريته في العرض المسرحي الموجه للطفل قصد دمج المتلقي عقلا وجسدا يضعه أمام لغة بصرية موازية تجره نحو متابعة العرض والتفاعل معه، نظرا لأنها لم تعد مجرد مؤثرات أو بنيّة مشاركة في إنجاز العرض بقدر ما أصبحت تمثل الرؤية الجمالية التي تمتلك القدرة على تحويل النص والعرض إلى عوالم سحرية تتضافر في صناعتها العناصر الأخرى.

وتظهر أهمية السينوغرافيا في أنها بنية بصرية تستهدف حاسة العين الشيء الذي يجعل من الأطفال الأكثر متابعة وحرصا على المشاهدة لما توفره السينوغرافيا بتقنياتها الحديثة جانب المتعة التي تشبع حاجاتهم الفكرية والسيكولوجية والجمالية فهي أكثر تأثيرا على عين المتلقي خاصة الطفل الذي لا يزال في مرحلة عمرية غير قادر فيها على التجريد وأنه يعتمد على العالم المرئي في استيعاب ما يدور حوله...

وهنا تكمن مهمة المخرج والسينوغراف في إيصال الفكرة إلى ذهنية الطفل عن طريق تهيئة الأجواء المناسبة للرؤية الفنيّة التي يروم إليها العرض المسرحي. فالمسرح من أكثر الوسائط المرئية الملائمة البعيدة عن التجريد "وهو أكثر ملائمة للأطفال من الوسائط الأخرى لأنه يضع أمامهم الوقائع والأشخاص والأفكار بشكل مجسد، وملموس، ومرئي ومسموع"[2] وبالتالي ينجذب الأطفال لكل ما يثير انتباههم من أضواء وأصوات وألوان.

[1] عز الدين جلاوجي:المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر،ط1.دار التنوير للنشر والتوزيع.الجزائر.2012.ص 197

[2] عبد المعطي عثمان.عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996

فالسينوغرافيا في العرض المسرحي الموجه للطفل تفتح مجالا تفاعليا مع خيال الطفل عبر عنصر الإبهار والدهشة الذي يسهم في خلق جمالية على مستوى الديكور والإضاءة والأزياء وتعدد الألوان:"فإدخال الموسيقى والغناء والمؤثرات الصوتية المختلفة تحقق هدفين في آن واحد.

فالأول هو تحقيق شروط وإضفاء طابع الحركة والحيوية والبهجة عليها

والثاني تحقيق شروط الاتصال الجمالي مع الطفل الذي يسهم في تفسير الأحداث ورسم الشخصيات وتجسيد حالات الصراع في اللعبة بكل أشكاله وفق قالب مشوق"[1].

فالسينوغرافيا في العرض المسرحي الموجه للطفل تلعب دورا هاما في تحقيق الوظائف المختلفة التي يقتضيها العرض،فهي بنية وظائفية تحرك دواليب العرض،كما أنها"عامل من عوامل تحقيق الجو العام،المناسب في كل مسرحية لإدخال عنصر المتعة والتشويق وإبعاد الملل والقلق عن المتفرجين واكتساب مهارات إبداعية وابتكارات فنيّة تدعم تفكيره للكون والعالم المحيط به"[2]

وبهذا تبقى السينوغرافيا كعنصر بنائي في معمارية العرض المسرحي الموجه للطفل بتأثيرها الكبير على متلق صغير ينجذب إلى كل ما توفره هذه التقنية في تمتيع أنظاره وتحسين ذوقه الإبداعي وتقريبه إلى فهم العرض

"ولذلك فمن مهام السينوغرافي في مسرح الطفل أن يكون محيطا بعالم الطفولة من ناحية والعالم من حوله من ناحية أخرى"[1]

[1] السالم مصطفى تركي،الإلقاء في مسرح الطفل،بناء نظام مقترح،أطروحة دكتوراه غير منشورة،جامعة، بغداد،كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية 1996ص 102.

[2] م.م.زيد سالم سليمان،دور السينوغرافيا في مسرح الطفل،مجلة آداب الفراهيدي العدد 9.كانون الأول 2011.

لأنه يتعامل كشريك مع متلق يمتلك قدرة خارقة على استحضار الصور الذهنية التي تفرزها رموز العرض محاولا تفسيرها من خلال حاسة البصر إضافة إلى مدركاته الحسيّة الشعورية والمعرفية.

"فالسينوغرافيا تحمل قيما تشكيلية جمالية من خلال الخط والشكل والكتلة والفضاء واللون والملمس، وجميعها ترتبط بالأسس الفنيّة لتشكيل الصورة المسرحية كالتوازن والإيقاع والثبات والتتابع والوحدة والتناظر التي تشكل هدفا في بناء الصورة المسرحية ذات الأهداف الجمالية"[1].

خاصة في العرض الموجه للطفل الذي تستهويه الصورة المرئية أكثر من تفاعله مع الكلمة المسموعة، حيث أن جمالية الصورة من جماليات العرض التي تصنعها انسجامية العناصر الأخرى كالإضاءة والرسم والألوان والملابس والتي تصنع بنية عرض متكاملة غير معقدة بإمكانها إقحام الطفل كمتلق في العملية التفاعلية مع العرض المسرحي.

- بنية الإضاءة في مسرح الطفل:

تعتبر الإضاءة أداة من الأدوات البنائية الهامة في معمارية العرض المسرحي حيث نستطيع من خلالها تحديد قيمة الحدث المسرحي وحجم تأثيره فهي تلعب دورها الإدراكي للمكوّنات البصرية في العرض باعتباره لغة بصرية تخلق المعنى للحالة المسرحية نظرا لوظيفتها ذات البعد الجمالي والوظيفي كعنصر مساهم في خدمة وتحريك العرض وربط المتلقي بأحداثه عبر خطابها المرئي الذي تمثله الصورة البصرية الكاشفة لموجودات ما تحمله الخشبة باعتبار المسرح فضاء لتوليد الدلالات وكل عنصر يولّد دلالته الخاصة بتكامله مع العناصر الأخرى.

[1] بلقيس على الدوكسي.دور سينوغرافيا مسرح الأطفال على الطفل الممثل والمتلقي مجلة كلية التربية الأساسية.العدد 2012.73، جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة، ص62.

فللإضاءة حضورها البصري كونها تستخدم لتحقيق الكثير من الوظائف الدرامية وهي مكمل لازم لفنيات العرض والتأثير على نجاح المشهد وقد اعتمد المسرح قديما على ضوء النهار والذي لم يكن مضمونا مع غروب الشمس حيث كانت تقدم العروض نهارا فقط.

وخضعت هذه العروض لتقلبات الجو في تلك المرحلة من بدايات المسرح الأولى فاستخدمت مصابيح الزيت والمشاعل في المسرح الروماني، واعتمدت الإضاءة على الشموع في العروض التي تتم داخل الكنائس في مسارح القرون الوسطى.

أما في عصر النهضة فقد اعتمدت الإضاءة على فكرة تخفيضها في المسرحيات المأساوية فاستخدمت الأواني الأسطوانية المعدنية المتدلية على الشموع وإخفاء مركز الضوء عن عيون المشاهدين

كما استخدمت الإضاءة عن طريق الزجاجات الملونة بسائل ملون يوضع خلف عواكس معدنية تعطي سطوعا ملونا يفرزه ضوء الشمع ويعطي ألوانا مختلفة وظلت الإضاءة على هذه الحال في القرن السابع عشر حيث اعتمد المسرح الإيليزابيتي على وضع الثريات الدائرية الصغيرة والكبيرة مستخدما الكثير من الشموع لإنارة المسرح المغلق.

"وما كاد يصل القرن التاسع عشر حتى هجر رجال المسرح تلك الوسائل البدائية في الإضاءة إلى استعمال تقنيات أكثر حداثة تتزامن والتطور العلمي والتكنولوجي الحاصل في جميع الميادين والمجالات ومن بينها طبعا المسرح،وبذلك طرأ على الإضاءة تغييرا جوهريا حيث أنها أصبحت قادرة على خلق تغييرات درامية وانفعالية متنوعة"[1]

[1]عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي،مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي.إعداد الطالبة بختي صورية.جامعة محمد بوضياف المسيلة 2014-2015، ص32.

وإذا كانت الإضاءة في المسرح تؤدي وظيفتها الأيقونية كبنية غالبة في تشكيل صرح العرض المسرحي، داعمة ومسيطرة على باقي العناصر فإنها تبقى الباعث الأكثر فاعلية في توليد أحاسيس المشاهد وإدخاله في أجواء العرض الدرامية بلغتها التي تخاطب بها وجدانه وإدراكه البصري وذلك عبر قدرتها الكبيرة على التأثير في نفسيته ".

والإضاءة في هذا السياق تعمق وتزيد التأثير إذ توضح وتبرز وتكشف وتضيء،وتقود العين إلى مساحات يراد لها أن تقع داخل دائرة التلقي ليعزز المعنى وينجلي في الأحيان في صمت،يظهر الاحترام للمتلقي عقلا وذاكرة، وجمالا"[1].

وبهذا استطاعت الإضاءة أن تحقق تقدمها العريض في فتح أفاق العرض المسرحي متعزّزة بتضافر الوسائل التقنية والتكنولوجية الحديثة التي طوّرت من خلالها وظيفتها العملية وصولا إلى وظيفتها الجمالية المبدعة والمدروسة بعيدا عن فوضى توظيفها قصد الاستعراضات والإبهار وإدهاش المشاهد.

"ويميز الباحثون بين وظيفتين للإضاءة: وظيفة عملية، استعمالية وأخرى جمالية والوظيفة الأولى،إضاءة مكان العرض والممثلين وكل ما يقع داخل المكان أو الفضاء المسرحي،أما الوظيفة الثانية،فتعبر عن الخيالي أو المجازي،لتتدخل في بنية الأحداث والشخصيات معلقة أو موضحة، أو مشيرة إلى دواخل تلك الشخصيات،وما تنطوي عليه من حزن وفرح أو خوف أو رغبة أو قلق أو تحوّل"[2].

وتستخدم الإضاءة في المسرح وفق نظام مدروس عن طريق أجهزة إضاءة خاصة مصمّمة خصيصا لتحقيق الأهداف الفنية للعرض والتدخل في مساراته وأحداثه كعنصر فاعل في العملية المسرحية

[1] نديم معلا،لغة العرض المسرحي.دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع ص119.

[2] _المرجع السابق، نديم معلا، لغة العرض المسرحي، ص 119

ككل هذه العملية التي يقوم بإنجازها مجموعة من المهندسين لها دعائمها الكمية واللونيةوالتوزيعية التي يتحدّد عبرها الحدث الدرامي.

فالإضاءة كعنصر وظيفي تساهم بقدر كبير في إيجاد الأجواء الدرامية وإقناع المشاهد بزمن ومكان الأحداث،فيقترب المتلقي من الدخول في أجواء الزمن والليل، والنهار،والفصول...إلخ.

ولا تتم هذه العملية بمعزل عن اللون ودلالاته باعتباره واحد من مشتقات الضوء ،وأتاحت الألوان وما تنطوي عليه،من دلالات سيكولوجية،فرصة إظهار الانفعالات والإكسسوارات، والملابس ودورها في إنتاج معنى العرض فاللون الأسود يدل على الحزن والأخضر على الخصب كما أن أجواء المرح والفرح يمكن التعبير عنها بالألوان الوردية والذهبية"[1].

ولهذا فالإضاءة المسرحية بقدر ما هي علم قائم بذات له وظائفه ومهامه وخصائصه وأنواعه ومعدّاته ونظرياته، علم يقوم على أسس ويبنى على نظريات ومفاهيم،وقد خدم الضوء الإنسانية كما خدم الفنون الأخرى بما فيها المسرح،فإنها كذلك أي الإضاءة واحدة من الفنون التي تمتلك فلسفتها الخاصة كلغة فنية،ووسيلة اتصال بين الممثل والمشاهد،فهي تعمل على تجسيد وإبراز العواطف والانفعالات،وهي عنصر هام من عناصر التلقي والأداء وتثبيت اللحظة الدرامية،

وتتجلى أهمية الإضاءة المسرحية في التعبير المرئي بصفتها لغة درامية لها أنواعها وأهدافها في خلق الأجواء الدرامية في العرض المسرحي كبنية لها سلطتها داخل العرض.

3بنيةالممثل في مسرح الطفل:

يعتبر الممثل عنصرا جوهريا فاعلا في تحريك العرض المسرحي وصنع الفرجة الدرامية وهو المكوّن الأساسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه في عملية التواصل بين الخشبة والمتلقي،كما يعتبر الأداة الفاعلة

[1]_المرجع السابق.ص121.

التي يقوم عليها بناء العرض وهو المسؤول عن نجاحه أو فشله،وذلك لما له من أهمية في استقطاب المتلقي الذي يعتبر هو كذلك من المقومات الأساسية التي يبنى عليها العرض،فلا يمكن مشاهدة عرض دون ممثل،مثلما لا يمكن مشاهدة عرض دون جمهور.

فالممثل بنية لازمة تأسس عليها المسرح منذ ظهوره قبل النص والإخراج والديكور والمؤثرات المصاحبة "فلقد بدأ المسرح بالتمثيل،ثم كان المؤلف والنص،أما المخرج فلم يظهر له دور مستقل إلا في العصر الحديث"[1].

وكثيرا ما يكون نجاح بعض العروض مرتبطا بالممثل لأنه العنصر الفعال في تحريك روح العرض من خلال الحركات التي يقوم بها و التي تعّبر في الكثير من الأحيان عن أفكاره الشخصية فيستعمل كل طاقاته الجسدية و مهاراته و أفكاره في ملء الفضاء قصد تحقيق تنويع المشاهـــــــــدة و تفعيل أحداث العرض،فهو يؤسس التفاعلية التواصل التي تتم بينهو بين المتلقي وفق تفعيل طاقته الأدائية و قدراته الجسدية وحتى الصوتية،وقد تأثر الأداء واختلف باختلاف طبيعة المذاهب والمدارس المسرحية التي اختلفت في طرح رؤاها فكرا وفنّا وجمالا و قدمتها في إطار نمط أدائي يتبناه كل مخرج حسب اتجاهه أو مذهبه المسرحي.

"ومن أهم بنيات عمل الممثل هو الإحساس والإيمان والصدق وتهيئة الوسائل الإجرائية الأدائية من جسد وصوت،من خلال التمارين العقلية والحسية والذاكرة والانتباه والتخيل والإحساس إلى بنية جدلية قادرة على تفسير الدور من قبل الممثل وتجسد الشخصية بالشكل الفني المؤثر بتوازن سلوكي

[1] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،دار الأمان.الرباط.المغرب ط1، 2006.ص 34

جسدي ونفسي يضيفان زخما وقوة إلى التعبير الأدائي والجمالي منطلقا من إتيان أفعاله العقلية والنفسية بشكل مستقر ومتوازن"[1].

وبهذا العمل المركب الذي يحيلنا إلى القبض على ماهية التمثيل والأداء بوصفه سلوكا دراميا إيهاميا وعملا فنيا بعيدا عن التقمص والتقليد والتشخيص وأنه "سلوك مرتبط بالفن وأسلوب من أساليب التعبير وتقريب نموذجه إلى المشاهد في قالب فني وجمالي أشبه بالحقيقة...وهو كل ما شمل التقليد والمحاكاة والتقمص من قبل الممثل الذي يعتمد في هذه العملية على جسده وصوته وذاكرته وذهنه بهدف تمثيل الشخصية وعرضها"[2].

وإذا تتبعنا تاريخ التمثيل الذي بدأ إيقاعيا وحركيا على شكل رقصات تؤدي في الطقوس والاحتفالات الدينية عند الإغريق مصحوبة بالتراتيل والترانيم معتمدة على جمال الصوت وقوته في استعراضات وحركات بهلوانية في غياب قوانين ومعايير تضبط التمثيل كفن درامي.

حيث لم تتشكل وتتبلور الدراما كفكرة ونشاط يرتكز على أصول وقواعد يشترك في تكوينها النص والممثل والجمهور ،وإنما كانت عبارة عن تعابير حركية وصوتية عبّر بها الإنسان البدائي بداخله وما يشعر من فرح وخوف وصراع مع الطبيعة،فكان التمثيل الذي تنوع عند الإغريق ما بين الكوميدي والتراجيدي بمجرد خطاب جاف وجامد معتمدا على قوة الصوت والإيقاع ،لا تحدّه قوانين ولا يخضع لمعايير تجعل منه فنّا تمثيليا ونشاطا دراميا بقدر ما كان استعراضا يميزه الصراع ضد قوى الطبيعة ومتنا قضاتها

[1] موريس فيشمان:تدريب الممثل،ترجمة نور الدين مصطفى القاهرة:الدار المصرية للتأليف،د.ت.ص9

[2] ينظر: أسعد عبد الرزاق،عوني كرومي، تدريس التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، د.ط،1980ص10.

وكان هذا الصراع عنصرا دراميا فتح الأبواب الأولى لفن الدرامي ووضع المسرحية على عتبّة التجريب عبر ما قدمته هذه الاستعراضات والإيقاعات والرقصات والأغاني من حركات جسدية فردية وجماعية جعلت من الممثل عنصرا محركا ومؤديا جوهريا منتجا على الخشبة معتمدا على توظيف إمكانياته الأدائية والمادية والروحية موظفا لمخزونه المعرفية والثقافية بغية الوصول إلى ما تحددّه الشخصية الدرامية وفق منظومات من الإشارة والحركة يحقق عبرها التواصل مع المتلقي.

ولم تكن هذه الطقوس محصورة في المجتمع الإغريقي،بل تعدتها إلى مجتمعات وحضارات قديمة كحضارة واد الرافدين بالعراق ووادي النيل بمصر"إذ أنها كانت تقوم بطقوس معينة مثل احتفالات رأس السنة في بابل وطقوس نزول عشتار إلى العالم السفلي،وغيرها من الطقوس والممارسات التي تحمل في جوهرها فكرة الدراما"[1].

هذه الطقوس التي تجسدت في شكل دراما وتنوعت بشكلها الكوميدي والتراجيدي منذ القرن الخامس والسادس قبل الميلاد من خلال ما قدمته الأعمال المسرحية الكبـــــرى "لإسخيلوس" "سوفوكليس" "بوربيدس" "أرستوفانيس" ونجد "ثيسبيس" 534ق.م الذي إليه ترجع المبادرة في إيجاد الممثل الأول الذي أخذ يتبادل الحوار مع رئيس الجوقة...

هذا الحوار بين الممثل وأفراد الجوقة وأمام عدد من المتفرجين يتطلب من الممثل أن يؤدي بصوت مرتفع حركات مبالغ فيها بغية إيصال ما يراد إيصاله إلى المتلقي"[2]

[1]ينظر: توبي كوله لين كريش شينوى،الممثلون والتمثيل،تاريخ فن التمثيل تر:ممدوحعدوان،منشورات وزارة الثقافة،المعهد العالي للفنون المسرحية دمشق.د.ط.1997.ص12

[2]ينظر: توبي كوله لين كريش شينوي، الممثلون والتمثيل،تاريخ فن التمثيل مرجع سابق،ص12

وقد تطور الأداء عبر العصور مرورا بالرومان الذين تأثروا بالتقاليد اليونانية: لكنهم دعموا التمثيل بإضافة عناصر جديدة أبرزوا من خلالها بطولاتهم ومعاركهم العنيفة حيث غالى بعض الممثلين في إبراز انفعالاتهم في الكوميديات الموسيقية ".

وقد شابه التمثيل في بعض جوانبه فن التمثيل الإغريقي من حيث استخدام الممثلون الأقنعة كذلك كان التمثيل التراجيدي بطيئا وغنائيا وخطابيا بينما كان التمثيل الكوميدي أسرع وأكثر حوارا"[1].

أما في العصور الوسطى حيث هيمنت الكنيسة على جميع نواحي الحياة قصد تعميق جذور الوعي الديني،فتبنّت التمثيل داخل الكنائس كآلية لإيصال مفاهيم الدين و المعتقدات المسيحية التي سيطرت من خلالها الكنيسة على فكر و عقل و سلوك الإنسان الأوروبي،حتى جاء عصر النهضة الذي حقق تحرّرا واسعا من هيمنة الكنيسة وفتح أبواب النهضة الثقافية و الفنية ومنها فنون المسرح و التمثيل.

وقد تميّز الأداء خلال القرن السابع عشر والثامن عشر بالمبالغة في الأداء ومحاولة تجسيد الشخصية وإبراز طبيعتها فالتمثيل في القرن الثامن عشر «أصبح فيه الممثل هو العنصر الرئيسي في العمـــــــل المسرحي، وظهر مبدأ تصنيف الممثلين إلى مراتب فهناك ممثلين للأدوار الرئيسية وممثليـــــن للأدوار الثانوية وممثلين لأدوار المجموعات وكذلك اعتمد الممثلون في هذه الفترة على خبرتهم الخاصة"[2]

إلى أن جاء القرن التاسع عشر حيث بدأ الاهتمام بالدقة التاريخية في اختيار المنظر المسرحي والديكور،مما سمح للممثل استخدام كل أجزاء المسرح وظهر ما يسمى مبدأ الإيهام بالواقع.

[1] ينظر:الممثلون والتمثيل،توبي كوليه لين كريش شينوي،مرجع سابق ص 59

[2] جمالية الأداء التمثيلي في العرض المسرحي.مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر.إعداد الطالب بودالي وليد، الدكتور مذكور برزوق جامعة مولاي الطاهر.سعيدة.2019.2020.

أما التمثيل في القرن العشرين فقد شهد متغيرات واكتشافات في مجال الفن المسرحي، مثل المسرح الرمزي والمسرح العبثي والمسرح الوجودي والمسرح الملحمي والمسرح الإيهامي، و كل مدرسة مسرحية لها طريقة تمثيل خاصة بها"[1]

ومهما يكن يبقى الأداء بنية أساسية وركيزة صلبة يقف عليها العرض المسرحي من خلال الممثل كعنصر محرك في مقدوره تحويل النص المسرحي المكتوب إلى قطعة فنية نابضة عبر ما يمتلكه من أدوات جسدية وصوتية وحركية تتفاعل مع عناصر الأخرى في العرض المسرحي.

أداء الممثل في العرض المسرحي الموجه للطفل:

إن الأداء التمثيلي فعلٌ فنيٌّ إنسانيٌّ يهدف إلى تحقيق عملية التواصل مع المتلقي في علاقة يبحث فيه الممثل عبر منظومة إشارية وحركية وأدائية موظفا كل إمكانياته الجسدية والفكرية والفنية ليتعايش مع الشخصية الدرامية وإنتاجها فنيا عن طريق التقمص كصيغة بنائية بغية تبليغ رسالة العرض الجمالية والفكرية بمساعدة بقية عناصر العرض".

ومن أهم بنيات عمل الممثل هو الإحساس والإيمان والصدق وتهيئة الوسائل الإجرائية والأدائية من جسد وصوت ،ومن خلال التمارين العقلية والحسية والذاكرة والانتباه والتخيل والإحساس وعقلته وصولا إلى بنية جدلية قادرة على تفسير الدور من قبل الممثل وتجسد الشخصية بالشكل الفني المؤثر بتوازن سلوكي جسدي ونفسي يضيفان زخما وقوة إلى التعبير الأدائي والجمالي منطلقا من إتيان أفعاله العقلية والنفسية بشكل مستقر ومتوازن"[2]

[1] ينظر: شلدونتشيني،المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية،تر: حنا عبود،ج1،منشورات وزارة الثقافة،المعهد العالي للفنون المسرحية،د.ط.1998،ص390.

[2] ينظر أوجيستوبوال:ألعاب الممثلين وغير الممثلين،ترجمة الحسين علي يحي(القاهرة:مطابع المجلس الأعلى للآثار 1997) ص60.

وبناء على هذه الشروط التي يقتضيها الأداء في العرض المسرحي في شكلية،الموجه للكبار أو للصغار،فإنه ثمة فروقات تجعل منه يختلف اختلافا ملحوظا في العرض المسرحي الخاص بمسرح الطفل خاصة وأن مسرح الطفل هو مسرح يقدمه الكبار للصغار، وقد يقدمه الصغار للصغار،وهنا يمكن البحث عن الآليات الأدائية التي تحتاج إلى مهارات جسمانية وصوتية لتمثيل الشخصية وتقريبها إلى درجة الإقناع والتأثير على المتلقي-الطفل-بطريقة عالية.

حسب نوع المسرحية التي يقود دورها الممثل،والتي تتنوع ولا تختلف في جوهرها،باعتبار أن مسرح الطفل يهدف إلى تحقيق القيم الأخلاقية والتربوية الفاضلة إلى جانب دوره التثقيفي والتعليمي وغرس القيم الجمالية،كما يهدف إلى تلبية حاجة الطفل النفسية من خلال الترفيه والمتعة بأسلوب مشوق بعيدا عن الوعظ المباشر والممل عن طريق طرح مواضيع كوميدية بلغة بسيطة وحوارات هادفة بعيدة عن التعقيد.

وهذا حسب ما يطلبه نوع المسرحية ونوع العرض،سواء في المسرح الآدمي الذي يقوم بتمثيل أدواره الأطفال أو الكبار،أوالأطفال مع الكبار،وهذا نوع يستهوي الأطفال وهو محبب لديهم،أو مسرح العرائس الذي يقدمه مجموعة من المخلوقات أو العرائس المبتدعة والمصنوعة من طرف الممثل الذي يحركها مع مجموعة من الممثلين،وهنا يختلف الأداء في تشكيل الشخصية وإبرازها في تحقيق دورها مع المتلقي،الطفل.

ولهذا وجب على الممثل بمضاعفة جهوده الأدائية التي يختزل عبرها كل صناع العرض من مخرج إلى مصمم إلى سينوغراف وأن ينسجم مع باقي المؤثرات انسجاما فنيّا يؤثر إيجابيا على المشاهد الطفل بطريقة بسيطة غير مركبة ولا معقدة كما في مسرح الكبار"فالطفل يتفاعل مع حركة الممثلين بشكل أكبر

من تفاعله مع الحوارات والكلمات،شرط ألا تكون تلك الحركات مكررة يؤول بها الأمر أخيرا إلى أن تصبح مزعجة جدا وشاقة"[1]

فالأداء نشاط إنساني بالدرجة الأولى وهو فعل منظم يقوم به الممثل يشمل الإبداع والابتكار والسيطرة على العرض بغية الإقناع خاصة في العروض المسرحية الموجهة للطفل "لابد للمثل وهو يسعى لتجسيد الشخصية أن يبحث عن طرائق يتجاوز من خلالها الإيقاع النمطي الجامد لبعض الشخصيات التي نجدها في مسرحيات الأطفال وهي تلازم صفة واحدة كالبخل أو الشجاعة أو النفاق أو الغيرة مثلا.

فمن الواجب على الممثل عندما يلمس هذه الأحادية والنمطية في شخصية ما،وهو يسعى إلى تجسيدها أن يمنحها قدرا من الواقعية والصدق،وأن يبرز فيها أبعاد الشخصية الحيّة التي تمتلك إيقاعها الخاص في السلوك والحركات والكلام"[2]

لأن الممثل في مسرح الطفل يجب أن يتميز بأسلوب يتوقف على وعيه بطبيعة النشاط الذي يقوم بأدائه داخل مساحة العرض والتي تتطلب ضبط حركاته الأدائية،الفنية والتقنية باستعمال قدراته التعبيرية،الجسدية والصوتية لفتح مجال تواصلي جمالي بين المتلقي والخشبة ألا ينفصل عن المساحة التي تربطه بالجمهور.

[1] م.م.أحمد عدنان محمد،بحث حول تقنيات أداء الممثل في عروض مسرح الطفل LARQ Journal of philosophy and social sciences vol(2) No.(45)year 2022

[2] المرجع نفسه.

4 بنية الأزياء في مسرح الطفل:

يعتبر الزي المسرحي واحد من أهم العناصر الفنية البانية لجدران العرض المسرحي،لما يحمله من مضامين ودلالات عبر أشكاله وألوانه التي ترتبط بالشخصية والهوية، والذي من خلاله نستطيع تحديد الطابع الدرامي للعمل المسرحي كوميديا كان أو تراجيديا،إضافة إلى أهميته في تحقيق عملية الإحالة الزمانية وإبراز الشخصيات التاريخية والأسطورية عن طريق الألوان والدلالات الرمزية التي تحملها والتي تحقق قراءة الصفات الشخصية للممثل.

كما تحتل مكانة محورية ضمن العناصر المكوّنة للعرض فهي:"الجلد الثاني للممثل،إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكمل إيحاءاتها وتثرى طاقتها التعبيرية مراعية التناسق والهرمونيا بين جميع مكونات الفضاء المسرحي"[1].

ثم إن المتتبع لتاريخ الزي المسرحي يلحظ جليا قدم استعمالاته منذ بداية المسرح الإغريقي في حفلات موسم قطاف العنب،حيث كانت فرق الرقص تعتمد في كرنفالاتها الدينية الاحتفالية بالإله ديونسيوس على ارتداء الأقنعة والأزياء التنكرية الرمزية.

وقد اعتمد المسرح عند الإغريق على "شكل الزي والقناع والصباغ في تغيير نفس الممثل لمختلف الشخصيات التي يقدمها في المسرحية الواحدة، ثم مسرحية هذه الأشياء لإمكان سهولة وسرعة تغييرها في أضيق وقت ثم العودة إلى خشبة المسرح ثانية"[2].

أما في المسرح الروماني،فقد كان الزي المسرحي محاكيا تماما للزي الإغريقي نظرا لاستعار الرومـــــان، الكثير من الفنون الإغريقية .

---

[1] Patric pavis :Dictionnaire du théatre,p405

[2] العيوطي، عبدالله، الأزياء المسرحية، مجلة المسرح، (القاهرة:العدد22،أكتوبر 1965) ص45.

فلقد كان "للأزياء دور بارز في المسرح الروماني بدليل أنه تتم معرفة أنـــواع المسرحيات الرومانية(التراجيدية الكوميدية) بمجرد معرفة الملابس التي يرتديها الممثلون والتـــي كانت أغلبها مقتبسة من الأزياء الإغريقية، ففي الكوميديا يرتدي الممثل العباءة أو المعطف الإغريقي المسمى (باليوم).

ونسبة إليه سميّت الكوميديا التي يرتدي فيها هذا الزي بكوميديـــــــا باليانا Fabu la palliata،إلىجانب كوميديا باليانا ظهر نوع توجاتا نسبة إلى الرداء الروماني المسمى توجـــــاTojaالذي يعد الزي المميّز للمواطن الروماني"[1].

وفي العصور الوسطى ولحاجة الكنيسة إلى وسيلة لنشر تعاليم الإنجيل والقيم الدينية المسيحية، وجدت في المسرح الوسيلة الأقرب للتبشير بالدين الجديد ولغته اللاتينية التي كتب بها،فنشأ المسرح داخل الكنائس بإدارة وتمثيل القساوسة الذين كان يؤدون بعض المسرحيات الطقسية على شكل تراتيل بأزيائهم الكنسية داخل الكنيسة التي كانت مقرا لنشاطاتهم المسرحية.

"أما الأقنعة،فقد استخدمت في مسرح العصور الوسطى،لاسيما بعد خروج المسرحية من داخل الكنيسة إلى الطرقات، إذ تجلى استخدامها مع الملابس الفاخرة في مسرحيات الآلام،إذ وظفت الأقنعة لتجسيد شخصيات حيوانية خرافية خيالية كالحيّات الهائلة ذات الأجسام الضخمة ووحوش التنين... فقد أسهمت الأقنعة في خلق الأجواء المناسبة لتلك المسرحيات الورعة،والتي شدت انتباه الجمهور واهتمامهم من خلال تجسيدها لشخصياتها ومناظرها كالجحيم والشيطان"[2].

وفي عصر النهضة الذي يعتبر عصر الاكتشافات العلمية أين تحرّرت و تغيرت القيم و المفاهيم الدينية ولم تعد الكنيسة تقبض على زمام الحياة الدينية و الاجتماعية و السياسية،فتغيّر المسرح وتحول من

[1] ينظر:حيدر جواد كاظم العميدي،الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي،دار الرضـــــــوان للنشر والتوزيع،الأردن،مؤسسة دار الصادق الثقافية العراق،ط2013،1.ص34.

[2] هوايتنج فرانك.م،المدخل إلى الفنون المسرحية،ترجمة:كامل يوسف وآخرون،(القاهرة،وزارة التربية والتعليم،دار المعرفة،1970 ص268.

طابعه الديني و اقتحم الجامعات و المدارس و أصبح له كتابه الذين اهتموا بالحياة الاجتماعية للفرد،وظهرت بالموازاة جملة من الفنون التي تعزّز بها المسرح كالفنون التشكيلية وفن العمارة إلى جانب ظهور فن الأوبرا و الكوميديا دي لارتي أو الكوميديا المرتجلة في ايطاليا حيث استعمل القناع لأغراض رمزية و تنكرية"أي بمثابة الستار بين الممثل الحقيقي والمتفرج،وللدلالة على شخصيته معينة،لأن الكوميديا كانت شخصياتها قليلة العدد محدودة و معروفة مسبقا لدى الجمهور"[1].

أما في العصر الإيليزابيتي اقتصرت الأزياء في العروض المسرحية على البهجة لإبهاج الجمهور وإسعاد ذائقتهم وتقديم صورة الارستقراطية وما تعيشه من ترف وبذخ،كما اختفى القناع تماما وعوض بالماكياج في مسرح شكسبير "وفي القرن الثامن عشر،كانت المسرحيات التاريخية عصرية الزي أما في أوائل القرن التاسع عشر فقد بدأ الوضع يتجه نحو المطالبة بالالتزام الحرفي بالزي المعاصر لأحداث المسرحية الجاري عرضها"[2].

فالأزياء المسرحية علامة فاعلة في تكوين الفضاء المسرحي كبنية وظائفية تشترك مع باقي المكونات التي تخلق الطاقة التعبيرية داخل العرض، ولهذا وجب على مصمم الأزياء امتلاك الدراية الدقيقة للعلامة التي تربط الأزياء بالمكونات الأخرى كالديكور والإكسسوارات والإضاءة وكل عناصر العرض لأنها"تعتبر من الجزئيات الهامة في العرض المسرحي والعملية الإخراجية بما تحمله من أيقونات ودلالات تعبر بطريقة أو بأخرى عن أبعاد الشخصيات المجسدة لأنها العنصر الذي يحمل كمّا لا يستهان به من المعلومات حول طبيعة الشخصيات"[3].

[1] حيدر جواد كاظم العميدي،مرجع سابق.ص44

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر،بحث مقدم لنيل شهادة ماجيستر، الطالب سوالمي الحبيب،إشراف د.ميراث العيد،جامعةوهران،كلية الآداب اللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية -2010-2011، ص47.

ففي العرض المسرحي يجابه المتلقي دلالات متعددة للملابس والتي تكشف وتحدد الشخصية المسرحية،فهي تفصح كإشارة عن الزمن والمهن والانتماء الاجتماعي والمرحلة التاريخية التي تدور فيها الأحداث. «فوظيفة الملابس،معرفية،جمالية ولكنها ليست منفصلة عن معرفيتها لأنها جزء من نسيج شامل هو العرض المسرحي،فلا تقتصد لذاتها،وإنما لما تمثله من دلالات تتقاطع مع دلالات أخرى لعناصر العرض،لتشكل في النهاية ذلك التكامل الذي يصوغ المعنى"[1].وهذا ما يحقق أبعاد الأزياء المسرحية التاريخية والاجتماعية والرمزية.

كما لا تنفصل أشكال اختيار الزي وتوظيفه عن الطفل الذي يفرض على العرض الموجه له الأساسات المعتمدة في تحقيق فنيات العرض ودلالاته التربوية فهو يجب أن "يناسب مراحل أعمارهم المتدرجة ومن ثم ينقل فوق خشبة المسرح إلى عرض تمثيلي درامي مبسط"[2]

5 بنية الموسيقى والمؤثرات الصوتية في مسرح الطفل:

-اعتبر الإنسان الموسيقى لغته الثانية التي خاطب بها محيطه الطبيعي كوسيط مهم نقل عبره انفعالاته وأحاسيسه وكل ما يشعر به ويسمعه ويراه وما يجول بداخله باعتبارها لغة للتعبير والتواصل وربط العلاقات بينه وبين غيره نظرا لتأثيرها على إحساس المتلقي "منذ سمع صدى صوته في تلك الكهوف ومنذ اصطكت حصية صغيرة على أخرى ومنذ أن ضرب بيد على يد فكانت تلك الإيقاعات وتلك النغمات ملهمة له لأن يكتشف سرّ هذا التجانس الصوتي الذي يطر به ويلهمه في أحيان أخرى.

منذ اكتشف الإنسان ذلك أصبحت الموسيقى لغة له ولغيره،وأصبحت لغة عالمية سهلة المفردات غزيرة المعاني يحسن فهمها كل البشر مهما اختلفت ألوانهم ولغاتهم"[3].

---

[1] نديم معلا:لغة العرض المسرحي،مرجع سابق ص75.

[2] _ زينب سعد محمد، الازياء في مسرح الطفل مؤتمر السلام الأول في الغابة أنموذجاً، قسم التربية الفنية، جامعة الموصل، العراق، ص12

[3] ميساء محمد الوحش:أثر الموسيقى والمسرح واللعب الهادف في التعليم.دار دجلة-الأردن.ط1. 2014.ص5

وبالتالي أصبحت الموسيقى لغة موازية في جميع الحضارات وعبر جميع العصور،لما لها من أهمية بالغة بعيدا عن دورها الترفيهي،فهي وسيلة ناجعة في تحسين مزاج الإنسان ودعمه نفسيا وعاطفيا وتعزيز تفكيره وإبداعه إلى جانب كونها وسيلة للتعبير عن ثقافة الفرد والمجتمعات.

كما تعتبر الموسيقى نوع من الفنون التي تهتم بترتيب الأصوات وهي علم تناسب الأصوات والأزمنة كما تهتم بتأليف وإيقاع وتوزيع الألحان:فهي الأصوات الصادرة عن البشر والأشياء والآلات والتي رافقت الإنسان في تفاصيل حياته،فتجاوزت وظيفتها الترفيهية إلى قوة بإمكانها تشكيل العالمكمن يبحث عن العلاقات التي تربط الحياة بما ينتجه الإنسان من إبداع.

ومنه كان لها الدور المهم في العرض المسرحي باعتباره شكلا إبداعيا فنيّا،فالعلاقة "بين المسرح والموسيقى علاقة قديمة جدا،فهما ينحدران من أصل واحد هو الطقوس الدينية البدائية،حيث الموسيقى تمتزج بالكلام والرقص والحكي،وهذاالارتباط الأزلي بين المسرح والموسيقى ليس حكرا على المسارح الإغريقية القديمة أو المسارح الغربية الحديثة،بل نجده في مختلف التقاليد المسرحية،في أصقاع مختلفة من أنحاء العالم"[1].

فالموسيقى فن من فنون العرض،وبنية من بنياته،وهي من أهم العناصر التي تساهم في صياغة العملية المسرحية وتشكيل قالب العرض و دعمه جماليا و تقنيا،ومساعد مؤثر في دعم الممثل وتقريب المتلقي من فهم الخطاب عبر ما يقدمه العرض.

"فالموسيقى المصاحبة لحدث ما،أو شخصية مسرحية ما،تدخل في حيّز وحدات الإيقاع السمعي،و تساعد المتفرج-المتلقي-في توضيح بعض الغموض الذي يعتري الحدث و تحديد أبعاده،و

[1]ينظر:عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي.مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا-مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي.إعدادا لطالبة.صورية بختي-إشراف د.عبد المالك ضيف.كلية الآداب واللغات.جامعة محمد بوضياف – المسيلة 2014 .2015.

تجعله يحسّ بكل ما للكلمة من معنى بالموقف الدرامي المتجلي أمامه،وكذا بمعاناة الشخصية و مشاعرها"[1].ولهذا فالموسيقى عنصر دلالي وكاشف لأجواء العرض بالموازاة مع دلالتها الجمالية والإشارية والنفسية التي تسعى إلى تحقيق الفعل الدرامي بمعية المؤثرات المصاحبة التي يتطلبها العرض.

وعلى هذا الأساس بات توظيفها في عروض مسرح الطفل ضرورة ملّحة لاكتمال العرض كمنتج للتأثيرات النفسية والحسيّة وإضفاء الأجواء الروحية للعرض بمعية التعبيرات الجسدية،كفاعل درامي يمكنه تحقيق مجموعة من الأبعاد التي لا يمكن أن تتحقق إلا بوجودها.

وهنا تتحقق وظيفتها المثلى في توصيل رسالة النص الدرامي بما يحمله إلى المتلقي كوسيط يعبر به من العالم الواقعي إلى رحابة عوالم تخيلية "فالموسيقى كمؤثر صوتي،عنصر هام في الاستخدامات المسرحية وخاصة مسرح الأطفال فهو"يلون" الشكل المسرحي وموضوعاته وهو يغني ويشكل الأجواء ويسهم في خلق البيئة المكانية والزمانية ويضخم المشاعر والحالات الدرامية"[2].

كما أنها وسيلة لتوصيل الأفكار بمساعدة الأداء لمتلق يستشعر المحسوس،فمن خلالها أي موسيقى تتشبع عواطف الطفل،كونها تقترب اقترابا مباشرا من غرائزه وميولاته فتساعده على التخلص من المشاعر السلبية وتنمي لديه الإحساس بالفرح والحماس والقوة، وهذا ما ينعكس على تكوينه الجسدي من خلال الحركة التي تثيرها جماليات الموسيقى.

[1] ينظر:ربوط عبد الله،توظيف الموسيقى في العرض المسرحي،قراءة في مسرحية عودة هولاكو.مجلة اللغة الوظيفية،المجلد 9،العدد 1. 2022 جامعة وهران01. أحمد بن بلة الجزائر.

[2] ينظر:محمد جمال الدين،دلالات الموسيقى في عروض مسرح الطفل.ج2.جريدة مسرحنا.العدد/167. 20سيبتمبر 2010. Egyptartsacademy.kenana online.com.2011

ومن جهة أخرى إن الغناء داخل العرض"وجمالية الموسيقى ليست مفصولة عن جمالية الغناء في مسرح الطفل يحب الطفل المكان الذي فيه صوت وضجة،والطفل بطبيعته يحب هذا الصوت ويحدث الضجة،كنوع من إثبات الحضور في المكان ولفت الانتباه إليه والمتعة.

6-بنية الديكور:

يعتبر الديكور بنية من البنيات الأساسية في العرض المسرحي،كونه عنصرا مساهما في تجسيد الأهداف العامة التي يحتويها العرض وعاملا ذو أهمية مركزية في إثراء كل ما يعرض على الخشبة من مادة درامية

تكمن مهمته أي الديكور في إيجاد وترتيب بيئة مسرحية مناسبة تتماشى مع موضوع النص وأفكار المؤلف التي لا تتحقق إلا برؤية إخراجية تتهندس من طرف مصمم الديكور،لترسم وتحدد الملامح الأولية لبيئة مسرحية تسمح للممثل بالتحرك في فضائها بعيدا عن خيالاته الخاصة رغم امتلاكه أي المصمم هامشا من الحرية في إبداع الديكور "فلا يجب فقط أن يتسلل إلى جو الموضوع،بل يعرف أيضا ترجمة هذا الموضوع الذي يريد إظهاره"[1]

فالديكور هو الجزء المتجلي والمنظور في العرض الذي يتعزز بالإضاءة والأزياء حاملا وظيفته الدلالية في توضيح وإبراز السمات الزمانية والجغرافية وإظهار المعالم المكانية التي تدور فيها الأحداث العرض،هذه الوظيفة التي حررّته من كونه عنصرا محاكيا إلى دينامية يرتكز عليها العرض.

وبالتالي اتسعت مفاهيم المشهد المسرحي مع ازدهار المذهب الواقعي الذي حمّل الديكور مسؤولية جذب المشاهد وتكوين النظرة البانورامية الأولية لوقائع العرض،هذه النظرة التي يتأسس عليها المشهد المسرحي بعدما كان يتسّم بالبساطة ولا يمتلك من الأهمية إلا ما اقتضاه المشهد في بساطته وسطحيته

[1] فيليب فان تيجام:التكنيك المسرحي،ترجمة يوسف البدوي،د.ط.مؤسسة بور سعيد للطباعة مصر،د.ت.ص 50

قبل القرن التاسع عشر،فقد كان قبل ذلك أي المشهد المسرحي "لا يتجاوز في الغالب لوحة بانورامية وبعض الإضافات التي توحي بمكان وزمان وقوع الحدث الدرامي"[1]

فالديكور عنصر أساسي في تحريك العرض المسرحي ووسيط هام في توصيل مضمون العمل من خلال تجسيد الأبعاد المكانية والاجتماعية والروحية بالشراكة مع بعض العناصر المصاحبة كالأزياء والأضواء والموسيقى وهذا ما اصطلح عليه بالسينوغرافيا قصد خلق صورة بصرية بكونها مفردات أخرى تساهم في تكوين علامات بصرية وتشفيرات دلالية تقرب أفكار النص من المتلقي.

"لذا نجد أن فن الديكور المسرحي فن قائم على أسس علمية ودراسات منهجية إذ يمثل عالم مستقل بذاته نابع عن تعدد مجالات الفنون المشتركة"[2] ولهذا يجب أن يتناسب وينسجم مع أجواء المسرحية ويعبر عن أهدافها وأفكارها ودلالاتها بعيدا عن المبالغة في تشتت المشاهدة لدى المتلقي.

ولعل أقرب تعريف للديكور المسرحي هو تعريف إبراهيم حمادة بقوله:"إن الديكور عنصرا من العناصر البصرية للمسرحية وهو وثيق الصلة بالنص،كما أنه في حد ذاته يمثل قيمة على المستوى الدلالي،فهو يبرز لنا الشيء الذي تراه العين وما لا تستطيع الكلمات إلا أن تشير إليه إشارة،توحي به إيحاء"[3]

فللديكور العديد من الوظائف في العرض المسرحي بعيدا عن تكويناته البصرية التي تشكل علامات الزمن والمكان وصولا إلى توليد جملة من الدلالات والتشفيرات التي تفتح أفكار ومعاني النص

[1] أحمد إبراهيم:الدراما والفرجة المسرحية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،مصر.2005.ص 69

[2] محسن نصار:الديكور المسرحي أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح.مجلة الفنون، ص42.

Https://theatrears.blogspot.com

[3] إبراهيم حمادة: اللّغة الدرامية،العناصر الغير منطوقة والعناصر المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة 2005، ص38.

المسرحي أمام المتلقي،وقد بدأ الديكور مع بدايات المسرح الإغريقي بسيطا في استخداماته كمنظر مسرحي بعيدا عن الطقوس الدرامية "حيث كانت تعبر عن عقيدتهم السائدة آنذاك"[1]

فقد كان من أهم البنى المرئية والعناصر التشكيلية للموجودات من أثاث ومناظر طبيعية موزعة على الخشبة.

ويعتبر الأديب والشاعر اليوناني"سوفوكليس"أول من أدخل ما كان يسمى المنظر المسرحي المرسوم على الحلقة المسرحية اليونانية،قبل أن يظهر مصطلح السينوغرافيا الذي تمتد جذوره إلى العصر اليوناني سكينغرافينSeenographein "وتعني تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألوان الخشبية المطلية بالرسوم"[2].

وظل هذا المصطلح يحمل معنى التزيين والتوزيع للكتل على الخشبة والتي تحّدد الزمان والمكان وحالات العرض،إلى أن ظهر المصطلح اللاتيني Decoris الذي شاع استخدامه بلفظه الفرنسي.

ونظرا لأهميته في كونه الجزء الأساسي المرئي في العرض المسرحي،فقد ساير التقدم الحاصل الذي أفرزته عجلة التطور عبر العصور،وما أنتجته المذاهب والتيارات الفنيّة التي رأت فيه "أول العلامات البصرية التي تقيم علاقات تواصلية مع المتلقي وتقدم مدلولا بصريا يمكن من خلاله إثراء التعبير الدرامي للنص المسرحي.

وعلى إثر هذا كله تتولد علاقة دلالية بين التجديد المرئي للديكور و بين المعنى الدرامي المقصود منه،و يتم ذلك المعنى الدلالي من خلال تواصلية الممثل مع الديكور المسرحي"[3]فقد قدم اليونانيون

[1]عمر قاسم علي،تطور الديكور المسرحي عبر العصور.جامعة دبالي،العراق، ص29.

[2]ينظر:نديم معلا، المرجع السابق، ص98.

[3]علي الحمداني:كتاب التواصلية في أداء الممثل المسرحي،مكتبة الفنون والأدب.البصرة،.ط2 2020.ص189.

عروضهم على الهواء الطلق متخذين الجبال مدرجات لجلوس المتفرجين و ركزوا على المناظر المسرحية فجاءت العروض دقيقة و منظمة و بسيطة.

وقد قسموا الفضاء المسرحي إلى ثلاثة طبقات،طبقة السماء و الطبقة الوسطى و الطبقة السفلى،أما الرومان فقد ساروا على نفس الأسس في تصميم و بناء مسارحهم فجعلوا مسارحهم على أرض مسطحة و مستوية خلافا لما كان عند اليونان ،وامتازت المسارح عندهم بالبناء و الفخامة و الزخارف ونظام الجلوس الذي خصص للجوقة و المكان السفلي من المدرجات أو ما سموه بصالة جلوس كبار القوم و النبلاء.

إلى جانب السقف الخشبي الذي أقيم خصيصا لحماية الممثلين"وفي أوائل القرن التاسع عشر تم استبدال مناظر الغرف الخفيفة الجدران بحوائط صلبة تمكن الممثل من أن يستند عليها""[1]

فالديكور عنصر أساسي في تحريك العرض المسرحي ووسيط هام في توصيل مضمون العمل من خلال تجسيد الأبعاد المكانية والاجتماعية والروحية بالشراكة مع بعض العناصر المصاحبة كالأزياء والأضواء.

وهذا ما اصطلح عليه بالسينوغرافيا قصد خلق صورة بصرية تكوّنها مفردات أخرى تساهم في تكوين علامات بصرية وتشفيرات دلالية تقرب أفكار النص للمتلقي عن طريق الأداء الذي يحرّك مجريات العرض،وبالتالي يصنع المنظر المسرحي فهو:"البناء أو الشكل الذي يخاطب عقل المتفرج وفكره ومشاعره من خلال عملية الإيحاء والتأويل والتفسير والدلالة التي يخلقها"[2]

ويتنوع الديكور بتنوع مقاماته على الخشبة،حيث ينقسم إلى نوعين أساسين:

[1]لويز مليكة:الديكور المسرحي،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط3 .1990.ص50.

[2]مصطفى سلطان:تشكيل المناظر في مسرح الهواة،أكاديمية الفنون .2006 ص 25.

أ:**الديكور الإيهامي**: وهو صورة ناطقة ومطابقة للواقع،حيث يتم استخدام الأغراض المأخوذة من الحياة اليومية ومحاولة توظيفها توظيفا تكثيفا مفصلا في الحدث.

ب:**الديكورالإيحائي**:والذي يمكن من خلاله إبراز المسرحية بتغييب تفاصيل المكان عبر استخدام أيقونات وعناصر تجريدية موحية رمزية دالة على ملامح الواقع المشار إليه في العرض.

وينقسم الديكور المسرحي من حيث المكونات إلى:

أ:**عناصر صلبة** تتمثل في الشاسيهاتChassis، وهي كلمة مترجمة عن اللّغة الفرنسية تقابلها كلمة المسطحات في اللّغة العربية والفريزات وهي أنواع منها:

شاسيهات الكواليس والشاسيهات الكبيرة التي تغطي العمق الأوسط والشاسيهات المفرغة

أما الفريزات،فهي ستائر ذات ارتفاع بسيط تستخدم لإخفاء الأجهزة والديكورات الموجودة في سقف الخشبة وتكون في الغالب معلقة بطريقة متوازية لحائط الواجهة.

ب:**العناصراللينة**:وهي مساحة من النسيج المتين،توضع على الخشبة وهي ستائر مدهونة تأخذ العديد من الأشكال والوظائف التي تفرضها طبيعة المساحة. وتسمى بالستائر اللونية تستعمل في إبراز المناظر الطبيعية الخارجية وهي تستخدم غالبا في إخفاء الحوائط الخلفية وتعرف بلوحة العمق أو الفوندو وترسم عليها مناظر خارجية تمتد من المنظر العام للديكور.

ج:**المجموعات المكملة** والتي تتمثل في الأثاث والمباني الخشبية والسجاد والسلالم البراتيكابلات أو الأرضيات الخارجية وغيرها من الموجودات التي يقتضيها العرض وتعتبر من العناصر المساعدة والداعمة في إظهار الديكور قصد تكملة صورته النهائية.

وغالبا ما تكون عبارة عن أرضيات خارجية ومبان مجسمة وهياكل تعرف بالديكور ذو الأبعاد المعمارية مصنوعة من الخشب الملون المدهون مجلدة بالورق أو القماش القطني وكذلك الأثاث الخفيف

الوزن المصنوع بالجبس والقماش والكرتون إلى جانب السجّاد الذي يوضع على الأرضية لتغطية الخشبة بغية تكوين منظر عام يتناسب مع الديكور.

-أنواع الديكور المسرحي:

تتعدد أنواع الديكورات المسرحية بتعدد مهامها في العرض المسرحي وهي:

أ:**الديكور الكامل أو التام**:والذي يتم تغييره مع كل مشهد.

ب:**الديكورالثابت**:حيث يظل بثباته حتى نهاية العرض دون تغيير.

ج:**الديكورالمركب**:وهو ديكور يتم توظيف بعض أجزائه حسب طبيعة كل مشهد من العرض ويوضع كاملا على مرأى المشاهدين فوق الخشبة.

د:**الديكور التجريدي الاختزالي**: وهو ديكور رمزي دلالي يوحى بالزمان والمكان والأحداث التي يدور فيها العرض التقريب النص ومساعدة المتفرج على تصور البيئة المادية للحدث الدرامي ويستعمل غالبا في المسرح المدرسي نظرا لضعف وقلة الإمكانيات وبالتالي يساعد في تنشيط ذهنية الطفل وإقحامه في الفعل المسرحي.

-وظائف الديكور المسرحي:

كما "تتجلى الأهمية الوظيفية للديكور انطلاقا من:

- البداية الواضحة و الجيدة في فهم النص من طرف المخرج أولا ومهندس الديكور الذي يتحمل مسؤولية إتقان مهمته في إبراز و تصميم وخلق بيئة مسرحية يشكلها الديكور ليقرب الحدث المسرحي زمانا و مكانا و بالتالي يضمن فهما مسبقا لنص المسرحية من طرف المشاهد.

فالديكور هو أول ما يشاهده الجمهور على الخشبة قبل العرض باعتباره عنصرا أساسيا مشتركا مع عناصر العرض الأخرى،فهو يكوّن مع الإضاءة والتمثيل وملابس الممثلين الجزء

المنظور"[1]باعتباره موسيقى العين ورسائل مرئية للمتلقي محمّلة برموز ودلالات معبّرة عن أهداف النص المسرحي بعيدا عن وظيفته التقليدية في تحديد إطار الأحداث ومواقعها عن طريق الستائر الخلفية الملونة وعلى جوانب المسرح واستخدامه للحواجز المسطحة قصد إخفاء الكواليس عن المتفرجين مما يحدّد منطقة الأداء لا غير.

"كما يساهم في إخفاء الخلفيات الغير جميلة على خشبة المسرح وذلك الفراغ وإخفاء مصادر الإضاءة وإيجاد الجو المناسب للممثل وإدخاله شعوريا في الزمان والمكان.

كما يحدّد الديكور مداخل ومخارج المكان"[2] يمكن من خلاله خلق بيئة حركية يتعايش داخلها الممثلون في حيز مكاني يسمح بالتحرك المريح حيث "تكتفي هذه الوسائل المحايدة بتحديد منطقة الأداء فقط دون أن تضيف دلالات أخرى"[3].

فالديكور ليس بالعنصر المنفصل عن العرض و لكنه عنصر أساسي يشترك مع باقي العناصر كالسينوغرافيا والأزياء و الإضاءة فهو يلعب دورا نفسيا مهما في إبراز أجواء المرح والبهجة و الحزن و الغموض والإثارة و القلق و ينقل المشاهد إلى الأجواء البيئة التي يحدّدها العرض، فيساهم بذلك في جرّ المتفرج و تقريبه من أجواء العرض التي تقربه بدورها من فهم الأحداث،هذا إضافة إلى دوره في إضفاء الأبعاد الجمالية من خلال الألوان و التصاميم الهندسيّة التي تريح عين المتفرج.

الديكور في مسرح الطفل:

ولأنه يلعب دورا مهما وأساسيا في نجاح العرض المسرحي،إذ يساهم في توصيل الرؤى والتوجيهات الثقافية والفكرية والفنية ليفتح مجاهل النص أمام المتلقي إلى جانب دوره النفسي الذي يؤثر

[1] فيليب فان تيجام:التكنيك المسرحي،ترجمة:يوسف البدري:مكتبة الإسكندرية ص 74.

[2] ستيوارت كريفش:صياغة المسرحية،ترجمة عبد الله معتصم الدباغ،بغداد،دار المأمون للترجمة والنشر،1987 ص 169.

[3] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي،ترجمة:نهادصليحة،نشر هلا للنشر والتوزيع:ط2000،1م،ص 127.

مباشر على أداء الممثلين في تقمصهم للشخصيات ومحاولة أدائها بطريقة ناجحة فإنه من الواجب أن يستخدم الديكور استخداما علميا وفنيّا باعتباره علما مستقلا.

غير أنه يختلف اختلافا كبيرا في استخداماته في العرض المسرحي الموجه للأطفال كونه أداة تتجاوز الوسيلة التزينية إلى تشكيل الدلالة المسرحية ،فالمنظر المسرحي عنصر مهم في العرض الموجه للطفل فهو مساهم فعال في خلق بيئة إرسالية مرئية موجهة للطفل من بداية العرض بتعايشه مسرحيا مع العناصر الإنتاجية الأخرى كالسينوغرافيا والموسيقى والأزياء والإكسسوارات.

"فالديكور المسرحي أول العلامات البصرية التي تقيم علاقات تواصلية مع الملتقى وتقدم مدلولا بصريا يمكن من خلاله إثراء التعبير الدرامي للنص"[1]،فالديكور في مسرح الطفل يمتلك من الجمالية ما يجعله يوفر عنصر الدهشة والتأثير في خلق المتعة والانسجام مع شخصيات المسرحية وبالتالي يجعل من الطفل عنصرا شريكا ومتلقيا متفاعلا مع مجريات العرض الدرامي،كما يمنح له نصيبا كبيرا من المتعة والتسلية من خلال التكوينات اللونية "لذا من الضروري أن تظّل عين الطفل مشدودة ومرتاحة إلى المنظر الذي يراه أمامه"[2].

لهذا يجب أن يمتلك الديكور في العرض المسرحي الموجه للطفل قدرا كافيا من الجمالية عبر الألوان وتشكيلات الكتل البانية للمنظر المسرحي باعتباره وحدة فنيّة تمنح للعمل المسرحي قيمة الجمالية وتخلق أجواءه العامة وتقوم بتفسير أفكار المخرج ومؤلف النص وتوصيلها إلى المتلقي.

"ففي مسرح الطفل سيضاف إلى ذلك أنه عامل الجذب الأول المساعد على التلقي والإصغاء والتفاعل ومن ثمة الاستيعاب،بما يحتويه من خطوط وألوان تشبع حاجة الطفل في الإثارة النفسية

[1]علي الحمداني:التواصلية في أداء الممثل المسرحي،مكتبة الفنون و الأدب،البصرة 2013،ط2 ،ص189.

[2]ينظر مها موفق محمد و مروة سعد الله شعبان:جماليات الديكور المتحرك في عروض قسم التربية الفنيّة،بحيث مقدم من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس،جامعة الموصل كلية الفنون الجميلة،قسم التربية 2021.

والفكرية، وسوف تتضاعف أكثر إذا ما كان الهدف تثقيفيا"[1].فهو دليل الطفل إلى الزمان والمكان الذي تعيش فيه شخصيات المسرحية وطريقة عيشها.

حيث يكوّن مع الإضاءة والألوان أجواء الفرح والبهجة والحزن والتفاؤل،ولهذا يجب أن تراعى بدقة ودراسة اختبار الأدوات الملائمة في التصميم كالإضاءة المناسبة والألوان كي تساعد الطفل على تحريك مخيلته وبالتالي يقترب من فهم محتوى المسرحية.

فالطفل يميل نحو عالم الأشياء الغريبة والمبهمة والخيالية حيث يفضل مشاهدة مناظر الغابات والبحار والأشجار والأماكن التي تعيش فيها الطيور والحيوانات وكذلك الأماكن الغريبة التي لم يألف مشاهدتها والتي غالبا ما يشكلها له الديكور وذلك عن طريق مزج الواقع بالخيال فيصنع لديه ذائقة فنيّة وإبداعية وإحساسا جماليا يغذي عقله وفكره.

قد شكّل العرض المسرحي الموجه للطفل بوصفه عرضاً متكاملاً ذي بنيات تتوزع على عناصره المترابطة فيما بينها لتشكيل التأسيس العام للعرض ولا بد أن البنيات لها الأثر البالغ في تحقيق الغاية الجمالية والتربوية التي يسعى المخرج بشراكة كل العناصر البنيوية التي تتكون من سيناريو وممثلين وأزياء وموسيقى وديكور ومؤثرات...

كما تعدّ هذه العناصر نصوص خام تفتح فضاء النقد والدراسة على مصراعيه لبحث كلّ التجليات الجماليات الجمالية والقيمية التي تهدف المسرحية لنقلها إلى المتلقي وكما تهدف هذه البحوث النقدية لتطوير عمل المسرح ورؤيته وفلسفته في النظر إلى المتلقي الذي هو الطفل بصورة متكاملة تسمح بالانفتاح عليه انفتاحاً يفيد النفع،

[1]ينظر جمال أحمد عجوز:بناء عمل مسرحي تثقيفي موّجه للطفل الأردني بحيث مقدم للنشر،جامعة المينا.ص28. 2023.

ومما يستفاد من هذه القراءة السريعة أن العناصر التي يتكون منها العرض ليست خيارات اعتباطية بل جاءت نتاج قراءة معمقة للفضاء المسرحي ومحيط التلقي وطبيعته الثقافية التي يوجه إليها العمل المسرحي، بغية تقديم عمل متكامل من كلّ جوانبه الفنية والقيمية.

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية لبنيات عروض مسرحية للطفل في الجزائر

1- مسرحية شمس نهار.

2- مسرحية أميرة نور.

3- مسرحية الأميرة والنحل.

تعنى الدراسة البنيوية باعتبارها منهجا علميا يركز على تناول العناصر المكونة للعرض المسرحي بالتحليل بغية فهم العلاقات المترابطة وفهمها وصولا إلى القبض على البنية العميقة التي تحكم العمل في مجمله،نائية في بحثها عن كل الظروف الخارجية المرتبطة بالنص والمتلقي مؤكدة على دور البنية الداخلية للعناصر البانية والمكوّنة للعرض قصد الكشف عما يسمى بالنظام الداخلي كونه نظاما كليا متماسكا ضمن شبكة من العلاقات المترابطة والمتبادلة فيما بينها.

وقد جاءت هذه الدراسة لتفكيك العناصر الأساسية للعرض المسرحي "شمس النهار " وهو عرض موجة للأطفال إلى عناصر أساسية تمثلت في مجموعة من البنيات المترابطة التي كوّنت معنى العرض في عمومه عبر تناوله من زوايا مختلفة أكدت على دور الأداء والديكور والسينوغرافيا والماكياج والأزياء والإضاءة والموسيقى في عرض يحمل الكثير من الدلالات والرموز والرسائل الثقافية والفنيّة بالموازاة مع دوره الاستعراضي والترفيهي.

حيث تهدف هذه الدراسة إلى تحليل مكوّنات العرض المسرحي بشكل منهجي يسعى إلى فهم عملية التفاعل بين العناصر الفنية والمكونات الأساسية التي يبنى عليها هيكل العرض من أجل الوصول إلى الهدف الأساسي الذي يطرحه العرض والمتمثل في رسالته الفنيّة والتربوية والثقافية والأخلاقية كقيم تسعى إلى تحقيقها العروض المسرحية الموجهة لفئة الأطفال.

وقد اخترت العرض المسرحي لمسرحية"شمس النهار" كنموذج لهذه الدراسة البنيوية قصد تسليط الضوء على جملة العلاقات الداخلية المكوّنة للعرض في جانبها الأدائي والمرئي الذي يتأسس علية بغية تحقيق وظيفته الإبداعية والتربوية والترفيهية.

1- دراسة بنيوية لعرض مسرحية شمس النهار:

أحداث المسرحية:

تدور أحداث هذه المسرحية"شمس النهار" في بلاد كانت تسمى أرض الخيرات،أرض أصابها القحط و الجفاف وقلّت فيها الأمطار لسنوات،فيبس عشبها و جفّت وديانها و تعذرت فيها الحياة، بعدما كانت أرضا خصبة يحي فيها الإنسان و يرعى فيها الحيوان فأصابها البلاء بسبب مكيدة دبرتها زوجة الأب لابنة زوجها"شمس النهار"،تلك الفتاة الجميلة الطيبة المحبة للناس والحيوان وذلك للتخلص منها حسدا و غيرة والتي أقنعت فيها زوجها بوجوب زيارة ابنته شمس النهار لبيت خالتها التي تسكن في بلاد بعيدة حيث تتكفل زوجة الأب الشريرة و الحاقدة على مرافقتها بعد موافقة زوجها.

وعند مرافقتها في الطريق انتهزت فرصة انفرادها بها و قامت بربطها بجذع شجرة في وسط الغابة معرضة إياها لبطش الحيوانات المفترسة وتركتها وحيدة تصارع الجوع و البرد و الخوف ولكن تشاء الأقدار أن تلتقي بغراب يساعدها في الرجوع إلى بيت أبيها شريطة أن تطعمه و تسقيه مما لديها من زاد فتوافق شمس النهار على الفور شريطة أن يفك وثاقها، و يرشدها إلى طريق النجاة فتوافق على عرضه حيث يدلها إلى بيت شاب يعيش مع قطته علّه يساعدها على العودة إلى بيت أهلها كما وعدها بالذهاب إلى بلادها وجلب من يساعدها على العودة ثم يفترقان.

أما شمس النهار فتتجه إلى بيت الشاب وتطرق الباب وهي خائفة فتفتح لها القطة التي انبهرت واندهشت من جمالها الشيء الذي جعلها تتوجس من حضورها ووجودها بالبيت وأنها قد تتسبب في طردها والاستغناء عنها من طرف الشاب صاحب البيت إذا رآها بذلك الجمال.

فدبّرت لها مكيدة من أجل التخلص منها حيث أوهمتها بأنها في بلاد الغيلان والأهوال محاولة منها في تخويفها وترعيبها من المكان، وأن الشاب الذي يسكن معها لا يؤتمن شره.

ولمساعدتها يجب أن تصبح خادمة عندها حيث تقوم بتنظيف البيت والطهي وألا تعصي أوامرها ثم تختبئ قبل مجيء الشاب حتى موعد خروجه في الصباح كي لا يراها،وبهذا تكون تحت حمايتها شريطة أن تقوم بكل ما تأمرها به وأن تقاسمها حتى حبّة حمص تعثر عليها. فتوافق شمس النهار على شروطها خوفا على حياتها.

أما الشاب صاحب البيت فيعتريه الشك نظرا للتغيير الذي طرأ على البيت وعلى نوعية الطعام ونظافة المكان مما جعل من القطة في موقف الشك والمساءلة، ولهذا عزمت على تدبير خطة للتخلص من شمس النهار،فتجد فرصة ملائمة للنيل منها،حيث تقوم بإطفاء نار الموقد وتبلّل أعواد الكبريت ثم تأمرها بإحضار أعواد الثقاب من بيت الخفاش الشرير كي يقضي عليها،وهكذا تكون قد تخلصت نهائيا منها.

فتذهب شمس النهار متخطية الطرق الوعرة والأشواك والمسامير التي وضعت على الطريق المؤدي إلى بيت الخفاش،مما جعلها تدوس على المسامير التي أدمت قدميها،وعند وصولها إلى بيت الخفاش تطرق الباب خائفة ومذعورة،فيفتح لها الخفاش الباب لتتفاجأ بشكله الرهيب والمرعب خاصة أنه تعمّم بأمعاء حيوانية وتعكّز على رجل حمار،فتفزع شمس النهار من هول المشهد وتتراجع إلى الخلف وهي تتألم من جراحها بينما يسألها الخفاش عن سبب مجيئها.

فتخبره أنها تريد الحصول على أعواد الثقاب،ولكن الخفاش يسألها سؤالا غريبا ويطلب منها رأيها في شكله وكيف تراه فتجيب شمس النهار أن من أمامها ملك من الملوك أو سلطانا من السلاطين يضع على رأسه تاجا مرصعا بالمرجان فيسعد بقولها ويطلب منها الاقتراب ليتفحص جراح قدميها ثم يعطيها ما طلبت من أعواد الثقاب،لكنه ينتهز الفرصة و يقوم بمص دمها من أصابعها المجروحة.

ثم تعود شمس النهار إلى بيت الشاب والدماء تسيل من قدميها،وفي هذه الأثناء يعود الشاب قبل موعده المعتاد،ليرى من يساعد القطة في نظافة وترتيب البيت وإعداد الطعام اللذيذ،فيختبئ عن عيون القطة ويراقب من بعيد ماذا يحدث.

تدخل شمس النهار متثاقلة وهي تتألم،فيراها الشاب الذي ينبهر ويراقب ما تقوم به من تنظيف وترتيب وطهي،ثم تختبئ، بأمر من القطة كي لا يراها ويفتتن بجمالها وحسن تدبيرها،ولكن القطة الشريرة تتفاجأ بعودته،فترتبك وتسأله عن سبب عودته المبكرة على غير عادته.

إلا أنه يبادرها بالسؤال عن من يقوم بأموره و أمور البيت قصد الإيقاع بها، فتوهمه بأنها وحدها من تقوم بكل هذه الأشغال،حينها تظهر شمس النهار وتخرج من مخبئها وجها لوجه أمام الشاب الذي يطلب منها الجلوس محاولا الاستفسار عن وجودها في بيته،فتقصّ شمس النهار عليه حكايتها بالتفصيل،كما قصّت عليه ما يؤلمها من تصرف الخفاش الذي يلاحقها دائما ليمتص دمها فيستغرب الشاب من تصرف الخفاش و من خطط القطة الدنيئة ويعدها بمساعدتها و التخلص من القطة و الخفاش بوضع خطة سرية،حيث شرع الشاب في حفر حفرة عميقة أمام باب البيت وغطاها بالأعشاب،ثم ذهب إلى عمله تاركا شمس النهار تقوم بتنفيذ خطته،وما هي إلا ساعات حتى سمعت شمس النهار طرقا على الباب،فحاولت معرفة من الطارق،فإذا بالخفاش يطلب منها فتح الباب قائلا افتحي أنا ملك الملوك،لكن شمس النهار تردّ عليه باستهزاء،ما أنت سوى خفاش أسود متعمّم بأمعاء حيوان، تلبس جلد حمار،مما استفزّ الخفاش وجعله يستشيط غضبا محاولا الدخول عليها بالقوة لكنه سقط في الحفرة وبدأ يصرخ صراخا شديدا أرعب القطة التي حاولت الهروب.

فاستغلت شمس النهار الفرصة وفتحت لها الباب لتسقط هي كذلك في نفس الحفرة وعندئذ ارتاحت شمس النهار منهما وحمدت الله ثم جلست خارج البيت منتظرة عودة الشاب،وإذا بعجوز تمر

بجانبها فتتعرف عليها،حيث أخفت وجهها بوشاح كيلا تتعرف عليها مرددة بينها وبين نفسها لقد طلقني والدك وطردني من يوم ما انقطعت أخبارك.

ثم طلبت منها أن تسقيها جرعة ماء،فقدمت لها شمس النهار الماء والطعام، ولكن العجوز التي لازالت تضمر لها الشر حيث قدمت لها مشطا ذهبيا سحريا كهدية مكافأة لها على حسن استقبالها وتقديم المساعدة ثم تغادر المكان.

فرحت شمس النهار كثيرا بالمشط الذهبي وحاولت أن تجربه، وما أن بدأت بمشط شعرها حتى سقطت مغشيا عليها.

ثم تتوالى الأحداث حيث يرجع الغراب إلى بلاد شمس النهار ،بلاد الخيرات كما كانت تسمى قبل أن يجتاحها القحط ليخبر الرعاع والشيخ الحكيم الذي روى لهم قصتها ، وأن سبب غيابها وانقطاع أخبارها كان سببا في هلاك البلاد وقلّت أمطارها وما أصابها من قحط وجفاف.

فيندهش الجميع من هذه الأخبار ويتحمّس الرعاع حينها للبحث عنها في أرجاء الغابة حيث يتفرق الراعي الأول والثاني،كل واحد يبحث من جهة معينة،وفجأة يسمعان صوت الغراب فيأخذ أحدهما حجرا ويقذفه به ،فيسقطه أرضا بحجة أنه نذير شؤم ، ثم يتركانه في غيبوبة. وعندما أستيقظ بدأ يسأل عن حالته وأين هو بالضبط، وكم تبقى له من وقت كي يصل إلا بلاد الخيرات.

الشيء الذي جعل الراعي الأول يستغرب من كلامه ومن سؤاله عن بلاد الخيرات ولكن الغراب يخبرهم بأنه يحمل أخبارا عن شمس النهار وأنه يعرف مكانه إذا رافقاه، ولكن الراعي الثاني يرفض الذهاب معهما ويترك مهمة البحث والمرافقة للراعي الأول الذي تحمّس وتلهف كثيرا للعثور على شمس النهار.

وانطلقا حتى إذا وصلا إلى بيت الشاب، وإذ بهما يجدا شمس النهار ممدودة كجثة هامدة، فحاولا الاقتراب منها وإيقاظها، وفجأة يدخل الشاب صاحب البيت ويرى الراعي والغراب يدوران حولها وكأنهما يبحثان عن شيء ما فيتعجب من وجودهما ويسألهما عن شمس النهار.

ثم يضع أذنه على قلبها ليتحسس نبضها محاولا إجلاسها، حينها سقط المشط الذهبي من شعرها فاستفاقت شمس النهار من غيبوبتها مندهشة ممن حولها سائلة عنهم، فيخبرها الغراب أنه هو الذي أرشدها إلى بيت الشاب.

أما الراعي فقال لها أنه من بلادها، بلاد الخيرات وأنه جاء لإرجاعها لأهلها وأبيها أما الشاب فأخبرها أنه صاحب البيت وبفضل خطته معها تخلصا من الخفاش والقطة الشريرة...

يدخل الشيخ الحكيم بلاد الخيرات وسرعان ما يسمع بخبر العثور على شمس النهار،فيزفّ بشرى رجوعها إلى بلادها ولقاء والدها رفقة الراعي والغراب والشاب حيث تحتضن شمس النهار والدها في مشهد إنساني رهيب.

2): شخصيات مسرحية شمس النهار:

الشخصية الرئيسة: شمس النهار.

الأب: أب شمس النهار

زوجة الأب

الشيخ الحكيم

الراعي الأول

الراعي الثاني

الغراب

الخفاش

بطاقة فنية لمسرحية شمس النهار[1]:

عنوان المسرحية: شمس النهار.

نص: نبيلة قاسمي.

إخراج: عبد الله بهلول.

سينوغرافيا: رحموني حليم.

كوريغرافيا: شيريفي محمد أمين.

موسيقى: كمال محمدي.

إنتاج: المسرح الجهوي صراط بومدين-سعيدة.

[1]_ قاسمي نبيلة، مسرحية شمس النهار، إخراج عبد الله بهلول، المسرح الجهوي صراط بومدين، سعيدة.

بنية العرض:

تنطلق المسرحية من تصوير حدث درامي ذو طبيعة اجتماعية يمثّل صراع شمس النهار مع زوجة أبيها التي تسعى إلى لتخلص منها في جو من الأحداث المشحونة بالتصاعد بين شمس النهار وما تعيشه من استغلال داخل حركة تطورية دائرية تقف على المركز العام الذي يمثل المعاناة والاستغلال والضعف متوزعة على ما يأتي:

المرحلة	الحدث	الوظيفة البنيوية
الانطلاق	إضاءة موسعة تعم الفضاء الرمزي الغابة الممثلون يستعرضون بداية المسرحية بلحظة السكون ثم الرقص	لحظة السكون الدرامي بداية خطية
الرحلة	خروج شمس النهار مع زوجة الأب إلى الغابة	بداية التحول الدرامي الخطر وبداية التحدّي
العقدة	مواجهة الاستغلال، والخوف والخداع، والغدر، والتخلي	بداية التوتر الدرامي
الذروة	اختفاء شمس النهار الصراع الداخلي بين الأنانية والخداع	التحول العكسي للبنية الدرامية بداية التشويق والتساؤل

التصاعد	الطمع والخداع وقوع شمس النهار في قبضة القطة الشريرة وبداية التوليد الدرامي	الحبكة والصدام الدرامي
النهاية	نجاح خطة الراعي وعودة شمس النهار إلى أبيها–انتشار السلام	تجاوز المسافات الرمزية ولحظة حل العقدة

1- بنية الأزياء

ولأنها بنية بصرية تدخل في تشكيل دلالة العرض سواء في مسرح الكبار أو المسرح الموجه للطفل، حاملة وظيفتها التواصلية والتربوية والجمالية متجاوزة دورها التزيّيني إلى ما تمنحه من رمزية رسالية معنوية بصفتها نسقا علاماتيا متداخلا منتميا إلى نظام دلالي متكامل في تكوين بنيّة العرض مشكّلة نسقا بصريا ضمن مجموعة العلاقات المرتبطة ارتباطا بنيويا مع باقي عناصر العرض لتمنح قراءة منتجة للمعنى خاصة في العرض الموجه للطفل.

حيث يمكن فهمها من خلال علاقتها مع البنيات الأخرى بصفتها نظاما بصريا سيميائيا لا يمكن قراءته إلا في سياقات ما يطلبه العرض بدء من الشكل واللّون وما يتعلّق بالبيئة والمكان والشخصية وحالتها الاجتماعية والنفسية التي تتغير وتتبّدل على امتداد العرض.

الأداء والأزياء والديكور في مسرحية شمس نهار

العنصر البنيوي	الإطار الخارجي	النقطة المركزية	النفس/ الرغبة	الدلالة الرمزية
شمس النهر	فتاة يتيمة ماتت أمها وعاشت مع زوجة أبيها بعد زواجه من امرأة شريرة	تسعى زوجة أبيها لتخلص منها في رحلتها برميها في الغابة	الشجاعة، الطيبة، المساعدة، التواصل، القدرة على التأثير، الصمود التحدي	رمز الشجاعة، والأمل والمحبة رمز للخير والحرية والصدق والتفاني في مساعدة الآخرين
شخصية (والدها)	والد شمس النهار يمثل دور الرجل القروي المسكين الذي لا يعلم عم تحيك زوجته – محب لابنته	يبدأ في البحث عن ابنته بعد غيابها	يخاف على ابنته، يمثل دور الرعاية يسهل خداعه	رمز للعائلة، ورمز للمحبة رمز للعمل وللحياة الصعبة

شخصية الغراب	يقوم بمساعدة شمس النهار وإنقاذها	يحاول مساعدة الآخرين	خيّر مساعد، محب، طيب،	يرمز للخير والمحبة
الحكيم	المرشد الروحي لشمس النهار	يساعدها في وقت الأزمات ويحذرها من الأخطار	حكيم، عارف، مرشد، محب، مساعد	يرمز للحكمة، للعناية الخفية، للخير
القطة	تستغل شمس النهار	تسيطر على شمس النهار وتدبر لها المكائد	جشعة، طماعة، مخادعة، كاذبة	ترمز للشر، وللظلم والعدوان
الشاب	يساعد شمس النهار وينقذها	يتفطن لشمس النهار ويحاول أن ينقذها من القطة الشريرة ويردها لأبيها	متفان، محب، مساعد، شجاع، مسؤول	يرمز للخير، والحق، والمساعدة

أ: الوظيفة الدلالية للأزياء:

ينفتح المشهد على خلفية ملونة لستارة مرسوم عليها دائرة منمنّمة حيث تظهر البطلة الرئيسية أوالشخصية المحورية في وسط الخشبة بلباس أبيض مجسّدة ورامزة لنقاء السريرة والصفاء الداخلي والانطلاق في رحاب الحياة رفقة مجموعة من الشخوص بنفس لون اللباس في رقصة كوريغرافيا متناغمة في حركتها مع أغنية البداية واضعين على وجوههم أقنعة.

مما يدل على تجريدهم من هويتهم وغموضهم وغياب ملامحهم البشرية والإنسانية توحي إلى اغترابهم وحيرتهم ككائنات مجردة من لأسماء والمشاعر:"لأن القناع هو تشويه طوعي للمظهر البشري"[1] ليظهر بعد ذلك الشيخ الحكيم جاثيا على ركبتيه ساردا حكاية شمس النهار من زاوية معتمة من الخشبة وهو يرتدي برنسا أضفى عليه وقارا وحضورا، يرمز إلى تعلقه بالجذور وتمسكه بالأرض والذاكرة الحية حاملا عصا تدّل على سلطته الرمزية التي يمثلها غالبا الحكواتي أو الراوي في تشكيل وتأطير الحكاية خاصة في عروض مسرح الطفل.

فالبرنس أو اللباس التقليدي يشير إلى العلاقة الوطيدة التي تربط الشيخ بالموروث الشعبي المخّزن في الذاكرة الجمعية،تلك الذاكرة الحيّة التي تستدعي الماضي إلى الحاضر وتنقله إلى الأجيال.لأن البرنس في العرض يتجاوز دوره ووظيفته الفولكلورية إلى رمزية تحمل شحنات دلالية توحي بالجذور والهوية، بالحكمة والوقار بخلق تركيبة زمنية يتداخل فيها الماضي في ارتباطه بالحاضر وصولا إلى المستقبل عبر فتح أسئلة الراهن.

فاللباس التقليدي الذي يمثله البرنس في شخصية الشيخ الحكيم يختلف في لونه عن لباس البطلة والشخصيات الأخرى ،فهو أصفر ترابي يغطي العباءة التي يرتديها.

هذا اللون الذي يمنحه دلالة مغايرة تماما عن الزي الأبيض الذي ترتديه الشخصيات الأخرى والتي تحمل في دلالتها اغترابا وتلاشيا وموتا رمزيا ،فاللون الأبيض وإن ارتبط برمزية النقاء والصفاء.

إلا أن توظيفه مع الأقنعة السوداء في العرض يجرده من دلالته المعهودة ومن براءته ويجعل منه رمزا سلبيا دالا على الخواء والفراغ والموت والصمت وفقدان الهوية بعكس اللون الأصفر الترابي في برنس

[1]- Patrice pavis ,Dictionnaire de théatre.Edition Revue et corrigée. Paris, édition Dunod 2009 P198

الشيخ الحكيم أو الراوي الذي يدل على العودة إلى الماضي، أي إلى الجذور والانتماء إلى الأرض والتراب والحكمة والتجربة الإنسانية والبساطة والعمق.

أما العصا فتدل على صوت الشيخ الأصيل وحضوره وسلطته الروحية ورمزا أسطوريا صوفيا تعبيريا، بعيدا عن كونها وسيلة مساندة للجسد يتكئ عليها الراوي وهو يروي حكاية شمس النهار.

التي تظهر فجأة مع والدها وزوجته وهي ترتدي لباس الخادمة الذي يدل على بعده الاجتماعي الترابي مجسدا وظيفة الخادمة كشخصية اجتماعية ساقها السياق الدرامي في العرض ببعد إيحائي يدل على طبيعة شخصيتها البسيطة الذكية والمتمردة غالبا.

فلباس الخادمة يعكس دلاليا الدور الاجتماعي المتدني،مما خلق شخصية درامية أصيلة كجزء من بنية المجتمعات الإنسانية أدت دورها الكلاسيكي ودفعت أحداث النّص وساعدت على تحريك الشخصيات الأخرى داخل العرض.

بينما ترتدي زوجة الأب لباسا أحمرا مذيلاّ بشراشف بنفسجية تدل على السلطة والهيمنة والانفعال والتأثير والغضب والطبع العصبي.

كما ترمز إلى الإثارة والتهديد ولفت الانتباه،أما اللون البنفسجي فيدل على الغموض والمكر والبرود النفسي والعاطفي للشخصية المتسلطة،ولعلّ هذا المزج في لباس زوجة الأب الشريرة يدل على محاولة المخرج خلق شخصية متذبذبة،متقلبة،متناقضة،ببهرجتها ظاهريا وسلبيتها سلوكيا.

وقد تعدّدت ألوان الملابس في العرض عاكسة وظيفتها الجمالية المليئة بالحيوية والخيال الجامح الذي يحمل الطفل إلى الجذب والانتباه وتعزيز فهمه لأحداث العرض.

الأزياء وعناصرها التشكيلية:

استطاعت الأزياء أن تشكّل وحدة دلالية ضمن البنية البصرية العامة داخل العرض خارج وظيفتها الشكلية كعنصر زخرفي يعكس السياق الخارجي،وأدت وظيفتها كوحدة دلالية وعلاماتية داخل نظام العرض،مما عزّز دورها وفاعليتها مع بقية العناصر في تحريك النظام الركحي. رغم اتسامها بالمحافظة على نفس الألوان لشخصيات المسرحية التي لم تتغيّر على امتداد العرض إشارة إلى بنيةخطية ثابتة.

فالألوان السوداء والداكنة التي مثلت التماثل والتشابه، عكس دورها في ترسيخ فكرة الشرّ وما يقابله من خير في الألوان البيضاء "حيث يتشكّل اللون في الزي على وفق الضرورات الدرامية من جهة والشخصيات من جهة أخرى،لنجد أن العلاقة بين الشخصية واللون في الزي علاقة جدلية تعمل على إثارة المتلقي فكريا ومعرفيا بواسطة الدلالات اللونيّة"[1]

وهذا ما جعلها تحافظ على علاماتها البصرية التي تساهم في عملية التأويل وتسهل التلقي عند الطفل.فالتقابل والتضاد يخلق ما يشبه العلاقة التقابلية داخل البنية التي ولدّت دلالات مبنية على الاختلافات البصرية الوظيفية التي توزّعت على المكان والفضاء المسرحي ككل،مما سهل عملية التلقي.

ولهذا فالأزياء في العرض المسرحي "شمس النهار"تكاملت مع السينوغرافيا ولم تحدث توثرا بصريا ضمن النسق البصري الذي فرض علاقته الداخلية مع بقية عناصر العرض الأخرى مؤديا وظيفته البنائية الدلالية .

فاللون الأبيض برمزيته وما يقابله من السواد في الأزياء، يبتعد في تأويلاته الرمزية عن الشر والخير، وإنما تقرأ هذه العلاقة بتقابليتها داخل البنية التي تولّد دلالتها القائمة على الاختلاف البصري.

[1]–الدعلاوي حيدر جعفر، الدلالات اللونية للأزياء في عروض المسرح المدرسي،(مسرحية غابة اليوتيبيا أنموذجا).كلية الفنون الجميلة https.Figshare.com/articles/Thesis

ولقد لعبت الألوان الحمراء القرمزية التي طغت على العرض سواء في لون اللباس أو تشكّلت بفعل الإضاءة مكونة مجموعة من البؤر اللونية التي حاول عبرها المخرج جذب تركيز المتلقي أو لفصل المشاهد الدرامية بتوازن لوني مدروس بعيدا عن الاستشارة المفرطة التي قد تخلق توترا غير مرغوب فيه.

أما اللون الأصفر الذي تناغم مع اللون الأزرق الفاتح كخلفية للعرض في بعض المشاهد قد شكلا ثنائية تكاملية واندماجا بصريا عكس تفاعلهما بنيويا في وحدة أكدت المعنى وأكملت رسالة العرض ضمن تموضعهما البصري.

هذا الذي جسّد الطابع الديناميكي للشخصية وحركتها على الخشبة وأعطاها حضورها البصري في العرض لما لهذه الألوان من حمولة دلالية مزجت بين الانفعال والإثارة ودفء المشاعر عند شخصيات العرض خاصة البطولية منها.

وهذا ما نلاحظه في زي الشاب الذي يجسد دوره مشاعر الحب والتغيير والمغامرة .وكذا في شخصية الأب التي تدل على دفء العلاقة لا يعدُّ المسرح من بين أكثر الفنون التعبيرية انتشارا في العالم لما له من أهميـة بالغة فـي وصف المشهد الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي والتاريخي عن طريق المحاكاة، بطريقة فنيّة منجزة تمثيلا وأداء من خلال استخدامه لجملة من التعابير الجسدية واللّغوية قصد توفيـر المتعة الثقافيـة والفكرية كما يعتبر شكلا تعبيريا يلامس المشاعر البشرية فهو فنّ تواصلـي يربـط الشعوب والمجتمعات ويسعى إلى تحقيق المثاقفة والتقارب الإنساني.

والنضج والعاطفة القوية والعالية ،مما جعل من لون اللباس أداة مهمة وفاعلة في بناء ما يسمى الذروة الدرامية.

علاقات العرض الداخلية:

إنّ البنى داخل العرض تؤسس للمعنى وتخلق الدلالات في ارتباطها مع العناصر الأخرى داخل النسق الركحي باعتبار أن البنية الداخلية في العرض المسرحي الموجه للطفل ليست عملا اعتباطيا بقدر ما هي نسق محكوم بمنطق دقيق من العلاقات في تفاعلها داخل نظام دلالي منفتح ومغلق معا.

فالعرض يتأسس على شبكة من العلاقات الداخلية المعقدة بين بنياته الفنية حيث لا تعمل كل بنية بمعزل عن البنى الأخرى وإنما تنخرط في عملية تفاعلية ديناميكية متكاملة وواضحة المعالم تخضع لسلطة الإخراج؛ فبنية النص أو البنية الدرامية لا تطرح القصة أو الحكاية بطريقة منعزلة،خاصة إذا كانت تتضمن مجموعة من القيم والرسائل، بل تترجمها بصريا من خلال الفضاء الركحي والديكور والأزياء إضافة إلى ما يقدمه الأداء الجسدي للممثلين متعزّزا بالإضاءة والموسيقى.

ففي العرض يقف المشاهد على الكثير من اللحظات الدرامية التي تمثل الخطر والصراع الذي تتكامل معه الإضاءة الخافتة والمتقطعة والموسيقى ذات الإيقاع السريع والتي تجعل من الممثلين في حركة مضطربة،وهذا ما ينتج بعض الحالات الشعورية التي تؤثر على إدراك الطفل في مقابل ما تقدمه الموسيقى والألوان والإضاءة في لحظات الانفراج.

وتظهر هذه العلاقات وتتّضح أكثر عندما تتبادل البنيات أدوارها الوظيفية،فتعمل بالتعبير عن شعور معين في حين تسند الإضاءة وظيفة الموسيقى لتكمل بناء الإيقاع الداخلي العام للمشهد أما الأزياء فتسهم في تكثيف السمات السيكولوجية للشخصية.

وهذا ما نلاحظه خلال مشاهدتنا للعرض،حيث تتجاوز البنيات أدوارها النمطية وبالتالي تصبح أطرافا فاعلة في خلق المعنى، فالمساندة البنيوية داخل العرض ليست مجرد تراكيب تقنية بل ضرورة من

الضرورات الفنيّة تفرضها طبيعة المتلقي خاصة في عرض يحمل خطابا حسيّا موجها للطفل يستهدف انتباهه وخياله.

ففي عرض مسرحية "شمس النهار" تتجلى العلاقات الداخلية بين البنيات كشبكة تفاعلية تدار ضمن رؤية إخراجية تخضع إلى منطق التكامل حيث يبدأ العرض بمشهد افتتاحي يدمج بين الحركة والغناء في فضاء مختزل بصريا في خلفية ملونة تسهم فيها الإضاءة بتنوعاتها مؤثرة بأصوات الممثلين في تقديم المسرحية.

حيث كشفت هذه اللوحة عن تفاعل بنيوي أنتج وحدة دلالية أدخلت الطفل في عالمه التخيلي عبر إضاءة باهتة ولباس تقليدي معبرا عن الزمن داخل فضاء مبهم ذو رمزية تشكيلية.

ثم تتغير بنية الفضاء حيث تتحول إلى خلفية مختلفة تماما تضع الطفل – المشاهد–داخل الواقع،وهو البيت الذي ألف رؤيته مع شخصيات قريبة لإدراكه رغم ارتدائها لأزياء مبالغ فيها من حيث الشكل واللون، وذلك ما يمنح الشخصيات بعدها البصري المتميّز،خاصة شخصية الأب وزوجته وشمس النهار.

كما يواجه المشاهد –الطفل–بصفته متلقيا مشحونا بحساسية مفرطة تجاه ما تمنحه الموسيقى والمؤثرات الصوتية والأزياء في أحد المشاهد ،أين يظهر الخفاش أو الغراب في مشهد تصنعه عناصر الإنتاج وتؤججه الموسيقى والإضاءة وحركة الممثلين العشوائية على الخشبة في مسارات متشابكة فاتحة زوايا للدهشة والتوتر والخطر.

وهذا ما يجعلنا نقف على وظيفة العناصر من خلال علاقاتها الداخلية والتي بلغت ذروتها في بناء المشهد الأخير، أين تذهب "شمس النهار" إلى بيت الخفاش، وفي مشهد أكثر درامية حين أغمي عليها وصولا إلى حل عقدة القصة أين تستخدم أغنية جماعية سريعة الإيقاع تشترك فيها جميع الشخصيات

بمرافقة الموسيقى والإضاءة التي تلوّن الخشبة بألوان مختلفة متداخلة راسمة مشهدا احتفاليا شاركت في انجازه كل البنيات في تداخلها مؤسسة خطابا رساليا موجها.

1/التكرار والتضاد في العرض:

إن العرض المسرحي في طبيعته يشكل فضاء تواصليا وجماليا مركبا يرتكز على آليات فنيّة تقترب من محاكاة إدراك الطفل وسرعة انتباهه وتفاعله مع مجريات العرض. ومن أهم الآليات البنيوية التي يعتمدها آلية التكرار والتضاد بوصفها مكونين وظيفيين يسهمان في بناء الدلالة وينظمان الإيقاع كعنصرين ضمن بنيّة عروض الأطفال.

- **التكرار كأداة لبناء المعنى وترسيخ القيم:** والذي يتفرع إلى التكرار اللفظي الذي غاب تماما في العرض المسرحي "شمس النهار" نظرا لما ميزّ سردية الحكاية في نص ارتكز على الإخبار وتربوي ساعد على تثبيت بعض القيم في ذاكرة الطفل من خلال إيقاع لغوي سهل الترديد والذي رسخ في ذهنه قيم الخير والشر والتسامح والتعاون.

التكرار البصري والحركي:

تمثل في تكرار الإيماءات حيث تكرّرت حركة البطلة في تعبيرها عن الخوف في كل مواجهة كما تكرّرت الألوان وأشكال الأزياء والديكور والألوان التي عبّرت عن نفس الشعور خاصة الحمراء التي دلتّ على لحظات الخوف والترقب ،مما خلق ترميزا حسيّا سهّل على المشاهد قراءة العرض.

الوظيفة البنيوية:

خلقَ التكرار بنية دائرية حيث تتكّرر الأحداث والأقوال في سياقات متغيّرة على امتداد العرض مما منح للطفل إحساسا بالتطور داخل الإيقاع وربط أجزاء العرض ببعضها وخلقَ نوعا من التوقع لدى المتلقي وجعله متفاعلا بخياله،مدفوعا للمشاركة الذهنية.

دلالية التضاد كآلية جمالية:

يمثّل التضاد أحد أهم الآليات الحداثية في تحقيق ترابط النّص وانسجامه وتحقيقه للكماليات البنوية التي تصنع منه بالشراكة مع المعنى نصّاً ذي أبعاد رمزية عالية، فلم يعدّ التضاد "تلك الأداة الجزئية التي تعمل على مستوى لفظتين أو جملتين بل أصبحت تشمل نصّاً كاملاً، كما في الأجناس الأدبية الحديثة: كالرواية والقصّة القصيرة والمسرحية التي تغيّرت طبيعة الإبداع فيها[1]

– التضاد بين الشخصيات:

وقد تجلى في تقابل الثنائيات/البطل/الخصم/الخير والشر/الشجاعة والجبن/، خاصة بين البطلة كعنصر خير وزوجة الأب والقطة والخفاش كعناصر شريرة ، وهذا التضاد أسهم كثيرا في إضاءة الفوارق السلوكية بطريقة سهلة ومبسطة وواضحة.

التضاد اللوني والصوتي:

وُظفت الألوان الباردة والحارة إشارة إلى التفريق بين العوالم المختلفة في العرض عوالم الآمان والخطر في نفس الوقت .

[1]_البريكي، فاطمة عبد الرحمن، المقابلة وجمالية التضاد، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الإمارات، ص 467

أما الألوان الصفراء والخضراء دلت على عوالم الأمان والانفراج كما دلت الألوان السوداء على لحظات التوتر والانغلاق، فيما استمر الصوت في تضاد النغمات الموسيقية بين الهدوء والسرعة والحدة والرّقة مما عمّق حالات الشعور ، حيث استخدم التضاد في العرض المسرحي بغية تصعيد التوتر الدرامي وتحقيق الانفراج. مما منح البنية سردية واضحة قامت على الصراع والحلو ساعد في إبراز جملة من القيم من خلال المفاضلة الضمنية بين سلوكيين أو موقفين نشأ التفاعل بينهما ضمن استراتيجية بنيوية هدفت إلى ترسيخ القيم من خلال التكرار والتضاد.

حيث تكرّرت الكثير من السلوكيات الدالة على الشجاعة قابلتها سلوكيات مضادة دلت على الشر جعل من المتلقي – الطفل – يدرك القيمة من خلال المقارنة التكرارية في العرض الذي كشف عن آلتين بنيويتين توجهان التلقي وتنتجان المعنى وتسهمان في بناء عرض متكامل يستجيب لقدرات الطفل التخيلية والإدراكية من خلال تفاعلهما كمكّونين مع بقية عناصر العرض الأخرى مما عزّز الخطاب الجمالي والترفيهي والتربوي.

البنية العميقة في العرض:

رغم بساطة العرض وسطحيته التعبيرية يرتكز على بنية عميقة حملت شفرات دلالية وثقافية نهضت على أنساق رمزية غذت الوعي واللاوعي من منظور بنيوي .

وهذا ما استطعنا الكشف عنه في البنية العميقة الكامنة خلف التمظهرات النصية والركحية (الفضاء، الإيقاع، الشخصيات، لغةالنص،ا لديكور.) ،والتي كشفت عن بنائيته العميقة وعلاقتها بالمخيال الطفولي.

-البنية السطحية:

الحبكة الظاهرة: شابة في مقتبل العمر، جميلة، مرحة،نشطة، تحب الخير، ومساعدة من حولها تحلم بعالم جميل وحياة هنيئة.

-المتمثلات المرئية:ديكور بسيط، إضاءة لونية زاهية مجموعة من الأشخاص، بعضهم يضمرون الشّر وبعضهم الآخر يمتلئون حماسا ونشطا وخيرا،هدفهم المساعدة، إلى جانب قطة شريرة وغراب مساعد، وخفاش أناني وخطير، إضافة إلى إضاءة زاهية.

-البنية العميقة:

من خلال هذه المقاربة البنيوية اتضح أن هذه القصة السطحية تستبطن خطابا رمزيا قيميا يركز على ثنائية الخير والشر في الإنسان وهي رسالة يتلقفها الطفل من خلال العرض.

-رموز البنية العميقة:

1)الشخصية المركزية : شمس النهار" لا تمثل نفسها بقدر ما تمثل الطفل المتلقي في بساطته وعفويته وأخلاقه وحبّه للخير ومساعدته للآخرين.

- سقوطها في مشكل مع زوجة والدها مؤامرة من مؤامرات الحياة التي قد تصادف أي شخص.

-ضياعها في الغابة يرمز إلى معاناة الإنسان ومحاولته النجاة من مشاكل الحياة والبحث عن الحلول وعدم اليأس والمحافظة على مبادئه رغم الصعاب والضغوطات.

2)زوجة الأب: ترمز إلى الشر الذي يحيط بالإنسان، والذي يسبب له المعاناة انطلاقا من الحسد والبغض والضغينة.

3) شخصية الأب: ترمز إلى الأمان والاحتضان، كما ترمز إلى السذاجة المفرطة في التعامل مع المواقف وهذا ما قد يسبب المشاكل غالبا.

4)شخصية الراوي أو الشيخ الحكيم: تمثل وترمز إلى الانتماء إلى الأرض والارتباط بالجذور والتاريخ.

5)شخصية الرعاء: ترمز إلى التضامن والمساعدة وحب الخير للناس ومحاولة تكسير قيمة الشر في الإنسان.

6)شخصية القطة والخفاش: ترمز إلى الشر الذي يمارسه الغير على الشخص الخيّر، وهي تشتغل كرموز نفسية أكثر منها ككائنات درامية سطحية.

7–الغابة: ترمز إلى عالم الحرية والرحابة والانطلاق كما ترمز الى الحياة بما تحمله من صراعات.

8–اللغة والإيقاع: الأغاني الطفولية ببساطة كلماتها تشكل نسقا إيقاعيا يحيل الى بنية الطفولة نفسها حيث توجد خلفها وخلف لغة نص المسرحية بنية دلالية تكرّس قيم تربوية وأخلاقية مثل الشجاعة والحب والتعاون والمبادرة.

–وظيفة البنية العميقة في تشكيل التلقي:

إنّ العرض لا يكتفي بإمتاع الطفل بل يدربه على نمط من التفكير الرمزي حيث تصبح الكائنات والأماكن رموزا لخبرات داخلية حيث يتفاعل اللاوعي الطفولي مع هذه البنى على نحو ضمني مما يجعل المسرح الطفولي أداة فعّالة في تشكيل البنية الذهنية والنفسية للطفل فيتعلم الطفل من خلال القصة كيف يواجه مخاوفه وكيف ينظر إلى العالم بوصفه بؤرة للخير والشر والصراع المستمر.

فقد كشفت القراءة البنيوية للبنية العميقة في العرض رغم بساطته الظاهرة انه يحمل بنية رمزية معقدة تعيد إنتاج انساق ثقافية ونفسية تخاطب الطفل في عمق تجربته الوجودية ومن خلال تحليل العلاقة بين السطح والعمق تتجلى قدرة العرض على التأثير التربوي والجمالي فيعمقه وفعاليته في بناء ذات طفولية متخيلة ومتصالحة مع العالم والحياة.

دراسة بنيوية لعرض مسرحية الأميرة نور[1]:

ملخص مسرحية الأميرة نور:

في غابة ساحرة، سقطت سفينة فضائية على متنها أميرة شجاعة من كوكب بعيد، كانت الأميرة في رحلة استكشافية عندما تعطّلت سفينتها، فهبطت اضطراريًا في هذه الغابة الغامضة. لحسن حظها سرعان ما تعرفت على ثلاثة أرانب أذكياء وطيبين، أصبحوا أصدقاءها المخلصين في هذه الغابة .

كانت الغابة مقسّمة إلى قسمين: قسم يسكنه الأرانب الأصدقاء، وقسم آخر يقطنه ذئب ماكر يُدعى "ذئب الظلام". كان الذئب معروفًا بخبثه ومكره، وكان يسيطر على الجزء المظلم من الغابة، حيث يخاف جميع الكائنات من الاقتراب منه .في أحد الأيام، شعرت الأرانب بالجوع الشديد، فطلبوا من الأميرة الذهاب إلى ناحية الذئب لجلب الطعام. كانت الأميرة شجاعة ووافقت على الفور لكنها لم تكن تعلم أن الذئب ينتظرها بفارغ الصبر لينقض عليها .عندما دخلت الأميرة منطقة الذئب، خرج لها من بين الأشجار، محاولًا تخويفها.

لكن الأميرة لم تكن خائفة، فقد كانت مستعدة للدفاع عن نفسها وعن أصدقائها الجدد، واجهت الذئب بكل شجاعة، واستطاعت أن تتصدى له بفضل ذكائها وسرعتها .في هذه الأثناء، كان أحد الأرانب يراقب الموقف من بعيد، وعندما رأى الأميرة في خطر، قرّر التدخل لمساعدتها. هجم الأرنب على الذئب، مما أدى إلى تشتيت انتباهه فاستغلت الأميرة الفرصة وهاجمت الذئب بكل قوة . بينما كانت الأميرة والأرنب يقاتلان الذئب هبطت سفينة فضائية أخرى على متنها جندي ورجل آلي، أرسلهما أبوها الملك للبحث عنها وإنقاذها.

[1] _ مرزوق سعيدي، أميرة نور، ، المسرح الجهوي سعيدة، وزارة الثقافة، إنتاج 2012.

وصل الجندي والرجل الآلي في الوقت المناسب، وشهدوا المعركة بين الأميرة والذئب حيث استطاعت الأميرة بمساعدة الأرنب والجندي والرجل الآلي أن تهزم الذئب الماكر، وانتصر الأصدقاء في النهاية.

مات الذئب، وانتشر السلام في الغابة، وأصبحت الأميرة وأصدقاؤها الجُدد من الأرانب أبطالًا في نظر سكان الغابة .

بعد انتصارهم، قرّرت الأميرة البقاء مع أصدقائها الجُدد لفترة من الوقت، واستعادت سفينتها الفضائية، وبدأت في إصلاحها بمساعدة الجندي والرجل الآلي. وعادت الأميرة إلى كوكبها لكنها لم تنسَ أبدًا أصدقاءها الأرانب والغابة الساحرة التي عاشت فيها مغامرة لن تنسى.

البنية الدرامية وبنية الحدث:

تؤسس المسرحية لسردية رمزية عكسية قائمة على صياغة قيمية تربوية خيالية تتشكّل ضمن حيز الارتكاز على العنصر الحيواني في فضاء الغابة خروجاً على بنية التسلّل الخطي التقليدي إلى تحوّل خطي ذي أبعاد أكثر عمقاً ونحاول فيما يلي أن نبيّن ما تختزنه بنيته العميقة:

المرحلة	الحدث	الوظيفة البنيوية
الانطلاق	إضاءة خافتة ثم انتشار الضوء الفضاء الرمزي الغابة –الممثلون يستعرضون بداية المسرحية بلحظة اللعب	لحظة السكون الدرامي بداية خطية
الرحلة	مرض الأميرة وبداية البحث عن العشبة الزرقاء	بداية التحول الدرامي الخطر وبداية التحدي
العقدة	مواجهة الجهل، والخوف	بداية التوتر الدرامي

	والخداع، والتنمر	
الذروة	اختفاء ... الصراع الداخلي بين الأنانية والأخوة	التحول العكسي للبنية الدرامية بداية التشويق التساؤل
التصاعد	الطمع والخداع وقوع الأرانب في خدعة الذئب وبداية الغزو الفضائي والصراع بين الأميرة والذئب	الحبكة والصدام الدرامي
النهاية	العودة إلى القصر وانتشار السلام وانتصار الخير	تجاوز المسافات الرمزية ولحظة حل العقدة

البنية الدرامية في تصاعدها تتيح للطفل التجاوب الفعال مع مجريات العرض مع تصاعد تراتبي يتوافق بصورة كبيرة مع استيعاب الطفل مما يشكّل صورة واعية في محيط التلقي كما أن التوليد القصصي داخل العرض يفتح آفاقاً رحبة لتشكيل الوعي واستدراج الطفل بشكل تباطئي للانخراط في تجربة النّص، فالعرض المسرحي قائم على تشكيل ثنائيتين بين الأميرة نور والغزو الفضائي وبين الأرانب والصراع الوجودي مع الذئب في الغابة.

بنية الزمن:

التركيب الخطي: تبدو المسرحية منظمةً تراتبياً بشكل خطيّ ، يبدأ بلعب الأرانب في الغابة ثم ظهور الشيخ الذي يبحث عن العشبة الزرقاء ومحاولة الأرانب مساعدة الشيخ ثم رفضه ثم دخول الأرانب في حوارية تمثل الصراع الداخلي القائم على محاولة تحدّي الخطر للذهاب للضفة الأخرى ومواجهة المخاطر المحدّقة بهم كالذئب ثم الصراع الدائر بين الأرانب في حلّ مشكلة قلّة الطعام والماء ثم خداع الذئب للأرانب وممارسة الحيلة عليهم ودعوته المبطنة بالخداع لفكرة السلام وتدخُّل الشيخ الحكيم لإرشاد الأرانب ومن ثم الغزو الفضائي وظهور الأميرة نور يصل التصعيد التتابعي حدّ التكثيف الزمني المركز ومساعدة الأميرة نور للأرانب والقضاء على الذئب الماكر وعودة التدرج الزمني بداية الخفوت والنهاية بانتصار الخير وازدهار الغابة وعيش الأرانب في سعادة وعودة الأميرة نور.

التقطيع الزمني:

يتوزّع على طول العرض تقطيعٌ زمني تتكثف فيه مجموعة من المشاهد المتتابعة تبدأ بالأرانب ثم البحث والارتحال ثم الغزو والحيرة ثم الصراع والمساعدة وتنتهي بالانتصار وحلّ العقدة.

الزمن المسرحي المكثّف:

بالرغم من أن العرض يستمر لمدّة ساعة زمنية كاملة لكنه قائم على التكثيف المركزّ فلا توجد الكثير من الحوارات الفرعية الطويلة التي تنفصل عن البناء الدرامي والتي تقصّر الزمن في العرض لتجنب التشتّت وإبقاء نفسية الطفل في انخراط وتجاوب مع العرض.

العقدة المركزية ومرحلة التصعيد:

العقدة المركزة: صراع الخير ممثلاً في الأميرة نور مع الأرانب والذئب الماكر ممثلاً الشرّ.

مرحلة الإرشاد: البحث عن العشبة الزرقاء للشفاء ومنع الشيخ للأرانب من التورط مع الذئب حفاظاً على سلامتهم، تدخل الحكيم لإرشاد الأرانب، ترحيل الأميرة نور إلى كوكب الأرض لضمان سلامتها.

مراحل التجريب: الأرانب الثلاثة:

الأرنب الأول: يحاول أن يثور ويساعد الشيخ غير مبالٍ بخطر الذئب الماكر، لكنه سرعان ما ينثني عن ذلك بسبب خوفه وعدم شجاعته.

الأنثى: تمثل دور الحكيم الناصح تسعى دوماً لتمثيل جانب الراعي الذي يتكلف بحماية أخوته ويبذل قصارى جهده في توفير ظروف آمنة لهم كما يساعدهم على التغلب على أسباب الفرقة بينهم.

الأرنب الثالث: العنصر الفاعل في توتير الخطية الدرامية بكثرة خروجه عن نظام الأخوة ومحاولته البحث عن سبل النجاة والعيش يسهل خداع الذئب له.

الذروة:

الذروة تتحقق عندما يتم الغزو الفضائي لتصاعد الأحداث في شكل تسارعي للوصول بهم حدّ الصدام العنيف مع الذئب الماكر، في هذه المرحلة تكون نقطة الانفجار الداخلي حيث يقع الأرانب في صراع بيّن مع الذئب لاكتشاف مكره وخداعه لهم مع دخول الأميرة نور والغزو الفضائي.

النهاية والحل الدرامي:

تبدأ الأحداث في تباطؤ رمزي وتنحدر من التصاعد التسارعي إلى الخفوت التدريجي وبداية انفراج الأزمة وبوادر النصر تلوح في الأفق إلى غاية النجاح وحل العقدة والانتصار على الذئب.

الملابس في مسرحية " أميرة نور "

بنية الشخصيات والتعبيرات الجسدية:

الشخصيات هي العنصر المركزي الذي يراهن من خلاله العرض المسرحي في نقل التجربة الفنية من فضاء الجمود على حيز الحيوية والمشهد وفيما يلي سنستعرض أهم الدلالات العميقة التي توجه هذا الأخير وتُختزن داخل فضاءه:

العنصر البنيوي	الإطار الخارجي	النقطة المركزية	الرغبة	الدلالة الرمزية
أميرة نور	أميرة من طبقة مالكة تعيش في المملكة التي يحكمها والدها شخصية البطل	يرحّلها الملك والدها من الكوكب بعد حدوث دمارٍ شامل خوفا عليها على أمل العودة ثانياً	الشجاعة، القيادة، المساعدة، التواصل، القدرة على التأثير، الصمود التحدي	رمز الشجاعة، والأمل والمحبة رمز للخير والحرية والصدق والتفاني في مساعدة الآخرين

شخصية الملك (والدها)	والد نور ملك يحكم البلاد يقوم بتهجير ابنته بعد الدمار –شخصية ثانوية–	يقوم بعد ترحيل ابنته أميرة نور للحفاظ على سلامتها بعد الدمار	حكيم، قيادي، مسؤول، محب، يخاف على ابنته، يمثل دور الرعاية الحقّة	– رمز للعائلة.–رمز للمحّبة –رمز للملك الحكيم. – ورمز للمسؤولية والأمان – ورمز للملاذ
شخصيات الأرانب الأول	أحد الإخوة الثلاث بالغابة	دوماً ما يحاول التهور	غير مبالٍ، أناني، يقدم مصلحته، عنيد، سهل الخداع	يرمز للمبالاة يرمز للطمع يرمز للشخصية غير المسؤولة

الأرنب الثاني	يحاول التحدي يحب المساعدة يستمع للكلام يمثل دور الأرانب الضعيف	يحاول تحدي المخاوف لمساعدة الشيخ–مدلل – شخصية التابع	– ضعيف –ساذج، – مدلّل عنيد – غير شجاع	يرمز للضعف للاتكال، للعناد
الأنثى	تسعى دوماً لحماية إخوتها وإرشادهم توفر لهم ما يحتاجون إليه تهتم بهم.	تحافظ على رابطة الأخوة تحمي الإخوة من الذئب لا يسهل خداعها تتحمل المصاعب	شجاعة، ذكية، محبة للمسؤولية	ترمز للمحّبة والإيثار وحب الأخوة ترمز للحكمة والتفهم
الحكيم	المرشد الروحي للأرانب	يساعدهم في وقت الأزمات ويحذرهم من الأخطار	حكيم، عارف، مرشد، محب، مساعد	يرمز للحكمة، للعناية الخفية، للخير

تمثل أميرة نور الهدف الأسمى الذي تسعى له الشخصيات الخيّرة، حيث تشكّل بنية التصفية الدرامية التي يتجسّد في وجودها الخلاص والخير السامي والحرية كما يرمز اسمها إلى النور والأمل فتتشكّل بنية هذه الشخصية في كونها تمثل البراءة التي تمزج بين القوة والقرار وبين الشجاعة وحب الآخرين وتكفل مساعدة المظلومين كما.

يمثل الملك السلطة التقليدية المجسدة في الوالد فيأتي دوره في تجسيد العناية والرعاية وتحمل المسؤولية كما تمثل الأرانب الثلاثة صراع المظلومين في تحقيق وجودهم والبحث عن الحرية والخلاص والتخلّص من الشّر ومحاولة البحث عن السلام والخير ليكون في الجانب الأخر الذئب الماكر ممثلاً للظلم والشر الذي يسعى الإنسان دائماً لمحاربته وعدم الانصياع له مهما أظهر من الخدع وأوهم بحبّه للخير، ويأتي دور الحكيم كمرشد سامي فهو يجسّد دور الناصح، دور العقل، دور الدين ليساعد الإنسان في الاختيار بين ما هو خير وما هو شر.

بنية اللغة والحوار:

المستوى التخاطبي:

تتوزع اللّغة في العرض على مستويات متغايرة حيث يصبح العنصر اللغوي بنية فاعلة في تحقيق الغاية التي تنطلق من تجسيدها كلّ شخصية فلغة الملك لغة تتوزع على سلّمين، على سلّم أبوي يمثّل العناية والمسؤولية وعلى الجانب الآخر لغة سلطة وتحكم.

تمثل أميرة نور لغة القيادة والشجاعة تبرز من خلال التوظيفات اللّغوية لتجسيد صورة الحامي والمناضل والمدافع عن الحقوق –لغة مباشرة.

لغة الأرانب الثلاثة: لغة توحي برابطة الحماية والاجتماع والألفة،لغة الإنسان في تواصله مع محيطه الاجتماعي.

لغة الذئب: لغة انتهازية مخادعة تخفي الحقائق وتحاول أن تماثل لغة الآخرين للسيطرة عليهم وقمعهم

لغة الحكيم: لغة مجازية ترمز للحكمة والغنى الدلالي وترمز لصوت الضمير والحق والحب والسلام والخير.

المستوى التركيبي:

لغة العرض لغة عربية فصحى بسيطة قريبة من مستوى استيعاب الطفل غنية بالألفاظ المعبرة والتراكيب البسيطة خالية من الدارج تسهم في تعليم الطفل ملكة التذوق اللغوي السليم واضحة ومفهومة، كما أنها لغة حوارية تفاعلية.

اشتقنا إليك أيها الشيخ الطيب

واشتقنا إلى حكايتك الجميلة...[1]

المستوى الحواري:

الرمزية:

تتشكّل في بعض منعطفاتها دلالة رمزية غنية تبطن في طياتها رسائل أخلاقية تدعو الطفل بشكل غير مباشر لتمثلها:

فالذئب لا يمكن أن يكون إلا ذئباً

تحذير ضمني بعدم الانجراف في تصديق الأكاذيب والانصياع للخدع التي نعلم كذبها فالشّر لا يحمل في طياته خير للإنسان.

[1] _ مسرحية أميرة نور، المصدر السابق.

المجاز والاستعارة:

تتجلي في بعض المنعطفات الحوارية رسائل قيميّة مغلفة في قوالب مجازية سهلة قريبة من استيعاب الطفل وفهمه.

الخص والجزر خير من أن نرمي أنفسنا في جحيم الخطر.

كما أن العرض يستثمر آليات الأداء الصوتي لبعض الأصوات التي تعطي العرض واقعية

كصوت الذئب ...

وصوت الفضائي ...

بنية الإضاءة والمؤثرات الصوتية:

كانت اللغة البصرية السينوغرافيا متوافقة إلى حدّ بعيد من عناصر العرض ونصّه ومحتواه فقد ساهمت الإضاءة في تحقيق الغاية الدلالية على ثلاث مستويات:

المستوى الأول: تركيز الضوء على نقطة معينة ثم بداية الانتشار ليعمّ الركح للحرص على جذب انتباه الطفل إلى الأرانب الثلاثة وهم يلعبون وتوزع الخلفية المظلمة تشير إلى الضفة الأخرى حيث الخطر والذئب تتوافق دلالة النور والظلام مع دلالة الخير والشر.

المستوى الثاني: ظلام يعم الركح وتركيز نقطة الضوء إلى الأعلى مع مزج بين اللونين الأخضر والأحمر للإشارة إلى المركبة الفضائية ونزولها من كوكب آخر، مع توزيع تصاعد دخان في الجانب الخلفي دلالة على هبوط المركبة.

المستوى الثالث: تغير نقطة الإضاءة لحظة الصراع لإعطاء واقعية للحدث المسرحي مع إشراك الطفل في لحظة القلق والخوف، ولحظة التشويق والتساؤل.

بنية الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

العرض المسرحي لم يتوفق في توزيع البنية الصوتية واستثمارها جيداً حيث كانت شبه مغيبة إلا من بعض المنعطفات المشهدية كغياب الموسيقي التأسيسية مع غياب كلي للأصوات الطبيعية كالريح وأصوات الحيوانات وتكسّر الأغصان وبعض المؤثرات الحزينة والتشويقية في لحظات الصراع والانتظار استثمرت البنية الصوتية في جانب نزول الفضائيين بشكل يفتقر للرؤية المؤثثة المعدّة سلفاً مع مقطع غنائي للغابة.

وهذا مما يعيب العرض بشكل ملحوظ، إذ الاستفادة من هذه البنية له دوره الفعال في جذب الطفل وتسهيل عملية إيصال المحتوى التربوي له فهي أي الموسيقى تُسهم في نقل كل ما يشاهد ويُسمع إلى حيز الفعل الذهني المشارك والخلاق لا إلى الحيز الذهني المتلقي بسلبية وخمول"[1]

بنية الأزياء ودلالة الألوان:

للأزياء أهمية بالغة في العرض المسرحي بوصفها " واحدةً من العناصر الفنية المهمة في بناء العرض المسرحي، لما لها من دلالات ومضامين تكتنز في مادتها الخام وألوانها...

فالزي المسرحي يظهر بوصفه دلالة للشخصية وهويتها ويوضح الطابع الدرامي كوميدياً كان أم تراجيدياً"[2]، وقد شكّلت الأزياء في مسرحية أميرة نور بعداً رمزيّاً ودلالياً مكثفاً استطاع أن ينقل الكثير من الجوانب العميقة التي تجسّد واقعية المشهد المسرحي ومحتواه وهي بذلك تتوزع وفق الميزات الخاصة للشخصيات:

---

[1]_ الوحش ميساء محمد، أثر الموسيقى والمسرح واللعب الهادف في التعليم، دار دجلة، عمان، ط1، 2014م، ص47

[2]_ العميدي حيدر جواد كاظم، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دار االرضوان للنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، ط1، 2013م، ص9.

بنية الألوان:

اللون أحد المكونات البصرية التي توفر لفضاء العرض انفتاحه في تحقيق الأهداف الكامنة داخل التصور لبنية الدراما التي تنطلق منها مشهدية العرض ونستعرض من خلال هذا الجدول صورته الخاصة في توجيه البنية العميقة ومشاهدها:

البعـــــد	الميـــــزة
الفئة العمريّة للجمهور	ألوان زاهية وضوح في التمييز بين الشخصيات سهولة القراءة البصرية ألوان مريحة للعين تجذب الانتباه
الحيز الدلالي	ألوان تمزج بين الخيالي والواقعي تنقل الغابة بصورتها الطبيعة كما تتصاعد ليتحول الحيز البصري إلى حيز خيالي مع الغزو الفضائي
الرمزية العاطفية والاجتماعية	كل لون يعكس الرغبات النفسية وطبيعته الكامنة في كل شخصية تتوزع بين ألوان هادئة مع الأرانب ألوان قوية حادة مع الذئب ألوان حيادية مع الفضائيين

بنية الأزياء:

وانطلاقاً من كون الزي عنصراً دلاليا ذي بنيات معقدة وعميقة سنحاول فيما يأتي أنم نحلل دلالته وفق التصور البنيوي:

الزي	الوصف	الدلالة
زي أميرة نور	لون ملكي يمزج الأحمر الداكن، والذهبي مع زي فضفاف ذي تفاصيل مميّزة وربطة شعر حمراء يمتد طرفها من جانب الرأس	يدل على الرفاه والسلطة والمكانة الاجتماعية الراقية، كما يرمز للشجاعة والقدرة على اتخاذ القرار
زي الأرانب الثلاثة	زي من ثلاث قطع. سترة مع لباس خاص للجزء العلوي من الجسد وسروال فضفاض وقبعة رأس بأذنين تتوزع على حوافها تشكيلات قطنية مع ألوان زاهية ترابية (أصفر، بني أزرق فاتح، ووردي)	يشير إلى الوداعة والسلام والحيوية، كما يشير إلى الحركة والنشاط يعطي للمشاهد راحة بصرية يمثل جانب الخير من الشخصيات
زي الذئب	لباس من ثلاث قطع مع قبعة لرأس بأذنين حاديّ الأطراف ألوانه متعرجة خشنة قوية	يرمز للشدة ويرمز لجانب القوة ولعنصر المكر والحيلة في الشخصية
الشيخ	لباس من ثلاث قطع فضفاض	ترمز للحكمة والنقاء والرشد

	شكله مسترسل مع عمامة بيضاء حول الرأس حزام عريض حول الخصر ألوانه هادئة تتوزع بين الأزرق والأبيض	وللعناية الدائمة وللمرشد الروحي
زي الفضائيين	لباس براق من قطعة واحدة تعم كامل الجسد مع خوذة لرأس بها فتحتان للفم والعينين رمادية حيادية	ترمز للكائن الغريب الدخيل والغريب

تسهم الأزياء في العرض المسرحي مع ما تحتويه من ألوان كثيرة ومتداخلة تداخلاً تمازجيا في المساعدة على تحقيق ميزة الإدراك البصري فتعطي للمشاهد شرحاً ضمنياً للشخصيات دون الحاجة إلى الشرح اللفظي كما تساعد في الربط بين الأحداث والمشاهد وتعطي دلالة فارقة بين الخير والشر، بين الأهداف والطموحات.

3 دراسة بنيوية لعرض مسرحية: الاميرة و النحل[1]

ملخص المسرحية:

تدور أحداث هذه المسرحية حول الطفلة أية التي تاهت في الصحراء يوم عيد ميلادها، حيث تقابل أثناء تيهها عقربا شريرة تفسد فرحتها وتجبرها على خداع ومراوغة رفاقها.

المسرحية تخاطب جملة من القيم الأخلاقية والتربوية كالصداقة والتعاون وحب النظافة والمحافظة على البيئة باستخدامها الخيال والرموز، موظفة الكثير من العناصر الفلكلورية والفنية التراثية المحلية لمنطقة أدرار الصحراوية في شكل لوحات مسرحية لتوجيه رسالتها الإنسانية المتمثلة في مواجهة الشر والخداع والانتصار لقيم الخير والتعاون.

البنية الدرامية:

تنطلق المسرحية من لحظة المباشرة الصريحة ثم تتطور بشكل تقليدي خطي من مرحلة البداية إلى مرحلة النهاية في توزيعٍ كلاسيكي لا يحتفي بالمغامرة بل بالقيمة التربوية للفكرة الأخلاقية التي تنطلق من ترسيخها في العرض المسرحي، وسنستعرض أهم بنياته التجسيدية فيما يلي:

1- مسرحية الأميرة و النحل .اخراج ياسين تونسي .المسرح الجهوي .ادرار.سنة الإنتاج .2023

المرحلة	الحدث	الوظيفة البنيوية
الانطلاق	إضاءة ساطعة وخلفية المشهد الصحراوي تشير لفضاء الحدث مع استعراض الأغنية الصحراوية وإرفاقه بدمى في رقصات استعراضية بداية المسرحية وتصوير طبيعة المعيشة الصحراوية	لحظة السكون الدرامي بداية خطية
الرحلة	مغامرة آية في الصحراء بعد أن تتيه	بداية التحوّل الدرامي الخطر وبداية التحدي
العقدة	مواجهة العقرب الشرير في حدثين توليدين معها ومع النحل ومواجهة الخداع والشر	بداية التوتر الدرامي
الذروة	اختفاء الصراع الداخلي بين الأنانية والتعاون	التحوّل العكسي للبنية الدرامية بداية التشويق التساؤل
التصاعد	محاولة العقرب سرقة عسل النحل ومحاولته قتل آية ورحلة	الحبكة والصدام الدرامي

	البحث عنها.	
النهاية	القضاء على العقرب وانتصار النحل وعودة آية	تجاوز المسافات الرمزية ولحظة حل العقدة

يسير العرض في زمنية خطية تفتتح بالرقص وتصوير الطبيعة الجغرافية القاسية للصحراء مع التمازج التناغمي بين الثقافة الشعبية للمجتمع الصحراوي ثم يتوّج هذا الحدث في تسارعٍ زمني باختفاء آية في الصحراء وتبدأ رحلة المغامرة في مواجهتها للعقرب الشرير.

ومن ثم التقاءها بالنحات والتعاون فيما بينهم للقضاء على الخطر المحدق بهن وحماية العسل كما تتوج هذه التصاعدية بعنصر الذروة وهو اللحظة التي تتجسد فيها القوة المطلقة للشر وبداية استفحال سيطرته ومن ثم يبدأ الحدث في التباطؤ منتهيا بالقضاء على العقرب وانتصار الخير ممثلا في آية وعودتها للديار.

الآداء والديكور والأزياء في مسرحية الأميرة والنحل

بنية الشخصيات :

تنطلق شخصيات هذا العمل من تجسيد صورة التضامن والقيم الأخلاقية التي تعين آية وترشد طريقها عندما تتوه في الصحراء كما تجسد الصراع بين الاستغلال والسرقة وبين النشاط والعمل في الصحراء بين النحل والعقرب الشرير.

ونستعرض في هذا الجدول المرفق البنيات العميقة التي ترمز وتدلّ عليها الشخصيات في العرض المسرحي.

العنصر البنيوي	الإطار الخارجي	النقطة المركزية	الرغبة	الدلالة الرمزية
الطفلة آية	فتاة صغيرة تتيه في الصحراء حيث تعيش مغامرة شيقة محورها الصراع بين الخير والشر شخصية البطل	تتيه في الصحراء وتعيش صراعاً مع العقرب الشريرة	الشجاعة، المساعدة، التواصل، الصمود التحدي التعاون	رمز الشجاعة رمز للخير والتفاني في مساعدة الآخرين

أميرة النحل	أميرة مملكة النحل تتكلف بحماية مملكتها وحماية العسل	تعيش صراعاً مع العقرب الشرير الذي يحاول سرقة عسل النحل	– حكيمة – قيادية – مسؤولة	رمز المحبة والمسؤولية والأمان ورمز للملاذ
شخصيات النحلات العاملات	نحلات عاملات في صناعة العسل	تواجه بتوجيه من الأميرة العقرب الشرير الذي يحاول سرقة النحل	عاملات، نشيطات، مسؤولات وراعيات للعسل	ترمز للعمل للنشاط وللخير
الحكيم	المرشد الروحي الذي يوجه آية	يساعد آية في الصحراء وهو صوت داخلي يقودها	حكيم، مرشد، محب، مساعد	يرمز للحكمة، للعناية الخفية، للخير
العقرب الشرير	يترصّد آية ويحاول قتلها وسرقة العسل	يحاول سرقة عسل النحل وقتل آية	جشع،طماع، مخادع، كاذب	يرمز للشر، وللظلم والعدوان

بنية الأزياء:

تشكل الأزياء عنصراً فاعلا في نقل وتجسيد التجربة الفنية داخل العرض المسرحي انطلاقاً من الدلالات الإيحائية والعميقة التي يؤديها الزي ونستعرض فيما يلي هذه الدلالات ومحاورها الدلالية العميقة

الزي	الوصف	الدلالة
زي آية	فستان أنثوي يجسد الفئة العمرية لآية يمزج بين اللون البنفسجي الغامق والجوارب البيضاء الطويلة يعلو رأسها قطعة من القماش الأسود ملفوف في شكل عصابة، زي فضفاف يطوّقه حزام	يدل على الحالة الاجتماعية للأميرة وعلى عمرها الصغير، كما يرمز للشجاعة والمغامرة والتفاؤل والمحبة
زي النحلات	زي من ثلاث قطع سترة مع لباس يخص الجزء العلوي من الجسد وسروال فضفاض مع جناحين في ظهر وهو للباس يشير للنحلات يعلو رؤوسهن قبعة في شكل قرون استشعار ذي الألوان (أصفر، أسود، أبيض)	يشير إلى الوداعة والسلام والحيوية، كما يشير إلى الحركة والنشاط يعطي للمشاهد راحة بصرية يمثل جانب الخير من الشخصيات

زي الأميرة	لباس من ثلاث قطع مع قبعة لرأس ويعلو رأسها تاج	يرمز للحكم والسلطة والقرار والمسؤولية
الشيخ	لباس من ثلاث قطع –فضفاض شكله مسترسل مع عمامة بيضاء حول الرأس حزام عريض حول الخصر ألوانه هادئة تتوزع بين الأبيض زي صحراوي مع جمل يمتطيه	ترمز للحكمة والنقاء والرشد وللعناية الدائمة وللمرشد الروحي
زي العقرب	لباس أخضر ممزوج بالأسود من قطعةٍ واحدة تعم كامل الجسد مع خوذة لرأس وصنارة طويلة تمتد من أسفل الجسد	ترمز لظلم والتسلط والشر ولدخيل

بنية الديكور

أ. التوزيع المكاني للديكور

تم تنظيم الخشبة وفق ديكور ثنائي ثابت:

1. **يمين الخشبة مملكة النحل:**

يتوزع المكان الذي يشير إلى المملكة على ألون طبيعية تمزج بين الذهبي ستائر خفيفة ومنصة تمثل علو المملكة وموقعها في غرفة صغيرة تنفتح على معمل العسل.

2. **وسط الخشبة –الصحراء:**

استخدام أرضية الخشبة الصفراء التي تشير إلى الرمال مع الزي الصحراوي والجمل والخيمة للإشارة إلى الجغرافيا المكانية مع خلفية زرقاء تتوزع على طول العرض.

3. **يسار الخشبة –خيمة البدوي:**

خيمة في مقدمها جمل مع عربة بعجلتين تشير إلى البيئة الصحراوية وتضاريسها الوعرة

هذا التوزيع يُبرز **بنية سردية متسلسلة** من الخيمة منزل (آية) إلى الصحراء (المغامرة)، إلى المملكة (الحل)

البنية البصرية والزمنية:

لم يُستخدم تغيير الديكور الكلّي، بل تم التحول بين الفضاءات عبر:

الإضاءة المتغيرة :من الأسود إلى الأزرق في الصحراء، إلى الأصفر في مملكة النحل.

- **الصوت** :أصوات طيور، ثم أصوات النحلات.

تبديل سريع للستائر أو اللوحات الخلفية مما يعزّز وظيفة الديكور كجزء من البنية المتغيّرة للحدث، وليس ثابتًا.

علاقة العرائس بالديكور:

الدمى ظهرت في بداية العرض المسرحي ليست جزءً تزيينا منفصلاً عن الديكور بل هي في انسجامها مع مكونات العرض جزء لا يتجزأ منه انطلاقاً من كونها تؤدي الرقصة الصحراوية في تناغمها مع طابع الموسيقى المستعملة.

الدمى تنتمي بصريًا للديكور، الألوان، الأشكال، الحجم متناسق مع الخلفية هذه العلاقة تؤسس لوظيفة بنيوية، الدمى ليست مضافة، بل جزء من البنية الديكورية الدرامية كما أنها تشكل بنية ثقافية توحي بطبيعة الثقافة التي تشكّل وجود المجتمع الصحراوي.

أما الرقص الذي تفتتح به المسرحية ليس مجرد استعراضٍ حركي بل ذو دلالة عميقة من خلال كونه تعبيراً " من خلال الحركة الجسدية المنظورة في شكل دال على مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد

على التعبير عنها بوسائل فكرية عقلانية"[1]، ويمكن استجلاء هذه البنية في دلالتها على الخصوصية الثقافية والطابع التراثي للمجتمع الصحراوي بوصفه مجتمعا له بنك من القيم التراثية والثقافية يميزّه في شكله عن غيره من الطبوع الثقافية الوطنية والتاريخية.

التناغم البصري كبنية:

العلاقة بين الشخصيات والديكور تسير ضمن:

- **التطابق الرمزي** :مملكة النحل ↔ التعاون، الصحراء↔ المحنة.
- **التحول الرمزي** :انتقال آية من فضاء مكاني (الخيمة) إلى فضاء المغامرة (الصحراء)⟵من منظور بنيوي، الديكور لا يخدم التزيين، بل يؤسس لمعانٍ داخل البنية العامة للعرض.

_**الديكور** في "الأميرة والنحل" يشكّل نظامًا بصريًا متكاملاً يُعبّر عن مجريات القصة ويواكب تحولاتها حيث تم توزيع الفضاء المسرحي وفق منطق دلالي (بداية – وسط – نهاية)، ما يعكس سير الحكاية.

_**اللون**، الشكل، الحركة، والإضاءة تم توظيفها كـ"علامات بصرية" لها دلالات نفسية وسردية.

_**العلاقة بين الدمى والديكور** كانت علاقة اندماج لا انفصال، مما يعزّز الفعالية المسرحية.

_**البنية البصرية** كلها تخضع لقواعد داخلية تجعل من الديكور عنصرًا بنيويًا يُسهم في بناء المعنى الكلي للعرض.

[1]_ نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999م، ص111

خاتمة الفصل:

حاولت هذه الدراسة المتواضعة خاصة في جانبها التطبيقي الكشف عن ثراء العروض المسرحية "شمس النهار" و" أميرة نور" و" الأميرة والنحل" في مسرح الطفل الجزائري الذي يتقارب في الكثير من مستوياته مع العروض المسرحية العربية والعالمية الموجهة لفئة الأطفال، كما كشفت عن عمق البنيات الدلالية التي تجاوزت النص وامتدّت إلى فضائه السينوغرافي وما أدته عناصر العرض بدءً من الزي إلى الألوان إلى المؤثرات البصرية والسمعية داخل البنيّة الكلية في نسقها المترابط، وهذا ما أظهره النموذج من خلال قراءة بنياته عبر هذه الدراسة البنيوية لعناصر بنوية بنائية أكثر منها عناصر تزينيه ساهمت في إنتاج المعنى وأثرت تأثيرا واضحا على المتلقي –الطفل –وولدّت لديه القدرة على استيعاب العروض والتفاعل مع أحداثها، التي من خلالها يمكننا أن نقف على فهم الرسالة التربوية والجمالية لهم.

كما كشفت هذه الدراسة عن أهمية عناصر العرض المسرحي كبنيات مترابطة عضويا في العملية البنائية للخطاب الفني الذي يقدمه العرض المسرحي الموجه للطفل من أجل تشكيل الوعي المعرفي والرمزي لدى الطفل بالموازاة مع ما يحمله من قيم بعيدا عن دوره الترفيهي والفرجوي والاستعراضي.

إنّ العرض المسرحي الموجه للطفل بوصفه وسيلة تربوية تنقل فنيّا جملة من القيّم والسلوكيات والمفاهيم الإيجابية ومحاولة غرسها بطريقة غير مباشرة في عقل الطفل عبر ما تمنحه الوظائف الدلالية لبنيات العرض انطلاقا من الوظيفة الترفيهية التي تتضمن جملة من الوظائف منها التربوية والتعبيرية والتمثيلية الرمزية والإيهامية والجمالية إضافة إلى الوظيفة الاجتماعية والنفسية.

إنّ الدراسة حاولت في مجملها الكشف من خلال العروض محلّ الدراسة كنموذج لما يقدم من العروض الخاصة بفئة الأطفال في المسرح الجزائري أن تسلط الأضواء عبر هذه المقاربة على كيفية التشكّل الداخلي للعرض من خلال آلياته وكيفية الوصول إلى القبض على الدلالات التي تفرزها البنيات البصرية

والسردية والصوتية والجمالية في إنتاج التوازن بين ما يحمله المحتوى وما تعزّزه التقنية في تكوين عرض إرسالي مشحون بالمتعة والإبداع.

إن هذه الدراسة التي حاولت جاهدا من خلالها التقرب من مسرح الطفل باعتباره وسيطا قادرا على بلورة و تشكيل وعي المتلقي –الطفل– في ضوء ما تقدمه هذه العروض في منتجها الخطابي، يبقى تجربة ثقافية و فنية و ترفيهية و تربوية بعيدة عن العملية التلقينية المباشرة التي بإمكانها بناء تصورات الطفل عن العالم و ما يحيط به، انطلاقا من عرض درامي تتفاعل فيه و تتكامل كل العناصر لتشكيل العمق في المعنى و التشكيل الجمالي كما تلعب فيه هذه العناصر دورها البنيوي الذي يعمّق الأثر في نفسية الطفل مع مراعاة خصوصيته العمرية و النفسية و العقلية وتحفيز ذائقته الفنيّة و المعرفية بغية توسيع خيالاته.

لكن بالرغم مما حققه المسرح الجزائري الموجّه للطفل من تطور على مستوى التقنيات البصرية، وتنوع وسائل التعبير (الممثل، الدمية، السينوغرافيا التفاعلية...).

إلا أن الملاحظ من خلال تتبّع العروض المسرحية خلال العقدين الأخيرين هو توحّد البنيات وتكرارها بشكل يكاد يكون نسقيًا. فالموضوعات المطروحة، وإن اختلفت الأسماء والعناوين، إلا أنها تدور في فلك مغلق من التيمات الأربع التقليدية: الخير والشر، حماية البيئة، التعاون، الطاعة .هذا الثبات الموضوعاتي يعكس ما يمكن تسميته بـ"الجمود الدرامي"، ويدعو إلى التساؤل حول مدى إدراك صناع العروض لتحولات الطفل كمتلقٍ ذكي ومتفاعل.

أولى هذه البنيات، وهي الأكثر انتشارًا، هي بنية الصراع بين الخير والشر، حيث تعتمد معظم العروض على بناء ثنائي مبسّط يُجسّد الخير في شخصية نبيلة، غالبًا ما تكون أميرة، طفلًا، أو حيوانًا طيبًا، بينما يُجسَّد الشر في صورة مخلوق غريب، ساحر، أو شخصية ذات نوايا سيئة.

هذه البنية، على الرغم من رمزيتها، تكرّرت حتى أصبحت وحدة بنيوية ثابتة لا تتغير من عرض لآخر، مما يفقدها التوتر الدرامي اللازم، ويحوّل المسرحية إلى تلقين مباشر لا يتيح للطفل فرصة التأويل أو إعادة التفكير في المواقف.

تليها في التكرار بنية حماية البيئة والطبيعة، التي أصبحت، خصوصًا منذ السنوات الأخيرة، محورًا أساسيًا في معظم العروض. تُقدَّم هذه البنية من خلال قصص تدور حول التلوث، قطع الأشجار، خطر النفايات، وغيرها، ويُجسَّد فيها البطل كمدافع عن الطبيعة، غالبًا ما يكون نحلة، طائرًا، أو طفلًا "بيئويًا". ورغم أهمية هذه التيمة التربوية، إلا أنها تُطرَح بشكل وعظي، نمطي، ويفتقر إلى الابتكار السردي. كما أن هذا التكرار جعلها تتحوّل إلى قالب جامد يُعاد إنتاجه بصور مختلفة دون إعادة مساءلة أو خلق سردية بديلة تُحفّز تفكير الطفل.

البنية الثالثة التي تتوحّد فيها معظم عروض مسرح الطفل الجزائري هي بنية التعاون والعمل الجماعي، حيث تدور القصة في الغالب حول شخصية أنانية أو غير ناضجة تكتشف عبر التجربة أن العمل الجماعي أكثر نفعًا من العمل الفردي. هذه البنية بدورها تتحوّل إلى ما يشبه "درسًا مباشرًا".

حيث يُلقّن الطفل فكرة التعاون عبر نموذج قصصي مكرّر، دون صراع داخلي حقيقي أو تحوّل درامي مقنع. ومن العرض إلى آخر، يُستنسخ هذا النمط في أشكال مختلفة دون أن يُقدّم بأساليب فنية جديدة تسمح بإعادة تأويل المعنى من وجهة نظر الطفل ذاته.

أما البنية الرابعة فهي بنية الطاعة والانضباط، وتُطرح في عدد كبير من العروض بشكل ضمني أو مباشر، حيث يتم ترسيخ فكرة طاعة الكبار، احترام القوانين، عدم مخالفة الأوامر، وعدم الخروج عن المألوف.

ويُلاحظ أن هذه البنية كثيرًا ما تُوظّف ضمن منطق سلطوي تقليدي يُعلي من قيمة الانصياع أكثر من التحفيز على التفكير النقدي أو اتخاذ القرار. وبذلك، تتحوّل المسرحية إلى أداة انضباطية لا تختلف كثيرًا عن الخطاب المدرسي، مما يفقد المسرح أحد أهم أدواره، وهو تحرير الخيال وتوسيع أفق الإدراك.

إن المشكلة لا تكمن فقط في أن هذه البنيات تتكرّر، بل في أنها تُقدّم بنفس الآليات والمواقف والشخصيات، دون تفكيك حقيقي أو مساءلة لمدى توافقها مع اهتمامات الطفل الجزائري اليوم.

فقد أصبح الطفل معرّضًا لتجارب رقمية، وأسئلة وجودية، وعوالم تخييلية، تتجاوز كثيرًا ما يُقدّم له في المسرح المحلي. لذا فإن استمرار وحدة البنيات وتكرارها في مسرح الطفل يُعتبر أحد مظاهر الركود الإبداعي، ويدعو إلى فتح ورشات تفكير جدية لتجديد الموضوعات، وإعادة صياغتها بأساليب أكثر تفاعلية، نقدية، وتشاركية.

ولذلك ارتأت الأطروحة أن تحصر الدراسة في مجموعة بعينها من المسرحيات والتي ينسحب القول فيها على معظم المسرحيات التي تنتهج ذات الهدف والتصور كمسرحية مفاتيح الحكيم، نص وإخراج صلاح الدين تركي، مسرح قسنطينة الجهوي و مسرحية قصر الأحلام، نص ب. سهيلة واخراج خضراوي رؤوف، مسرح قسنطينة الجهوي، أفريل 2020 ومسرحية ملك الملوك لسنوسي خديجةو إخراج عبد الله بهلول، المسرح الجهوي صراط بومدين سعيدة، 2016.

إنّ العرض المسرحي الموجه للطفل يبقى خطابا متحدّيا تصنعه شراكة العناصر في تفاعلها وتماسكها وانسجامها وتوازنها قادرة على خلق رسالة درامية تتضافر في إبرازها البني السردية والبصرية من أزياء وإضاءة وديكور وموسيقى ومؤثرات الصوت والأداء وكل الآليات التعبيرية التي تؤثر على المتلقي الطفل وتستهدف وعيه بالدرجة الأولى.

إنّ هذه الدراسة التي أعتبرها إسهاما متواضعا في تطور الخطاب المسرحي الموجه للطفل باعتباره وسيلة فنية وترفيهية وتربوية بالغة الأثر في تكوينه الذهني والنفسي والفني، لا تسعى للإجابة بقدر ما تسعى لفتح الأسئلة المتعدّدة.

خاتــمة

تأتي هذه الأطروحة في سياق علمي يروم إضاءة أحد الجوانب الفنية التي تشكّل في تكاملها الوظيفي بناء أسس معرفية واضحة فيما يتعلق بالمسرحية الموجهة للطفل لا في شكلها الأدبي بل في شكلها النهائي وهي في فضاء المسرح

فتهدف الدراسة إلى تحليل بنيات العرض المسرحي الموجه للطفل حيث تبرز أن مسرح الطفل ليس أداة ترفيهية تخلق فسحة جمالية أو أداة تبسيطيّة لنقل القيم وتلقين القيمات التربوية بل تصل الدراسة إلى القول بأن:

- مسرح الطفل هو فضاء معرفي وفنّي متكامل يُبنى وفق أنساق بنيوية تجمع بين ما هو وظيفي كـ: البينة السرديّة والإخراج والديكور والإضاءة والأزياء وبين ما هو أدائي كالشخصيات والحوار والتعبيرات الجسدية والصوتية فالعرض المسرحي المتكامل في تناغم عناصره يمكنه إنتاج أثر مزدوج إمتاع الطفل من جهة وتحقيق أبعاد ذات دلالات قيمية تربوية من جهة أخرى.

كما تشير الدراسة إلى أن المسرح الجزائري المشتغل على الطفل لا يتشكّل في كليته إلا على الأسس العربية غير منفصلٍ عنها بشكل، خلا ما يمثل الخصوصية الثقافية والمجتمعية له (كالقصص الشعبي والبنية الثقافية للفرد الجزائري...).

تكشف الدراسة أيضاً عن بعض التحديات التي ما تزال تعترض تطور هذا الفن في السياق الجزائري والعربي عموماً كمحدوديّة التنظير الأكاديمي المنهج وضعف استثمار الوسائط التقنية الحديثة في العروض إضافةً إلى الميل نحو المباشرة في الطرح التربوي على حساب العمق الفني.

هذا ما يستدعي إعادة النظر في الاستراتيجيات التأليفية والإخراجية وتعميق الدراسات التي تدرس جوانب التلقي وآثاره ومن خلال الاشتغال النقدي على هذه العروض محلّ الدراسة تبيّن أن المسرحية الموجهة للطفل لا تبنى اعتباطاً بل تتأسس وفق منظومة متكاملة من العناصر التي تحقق الأبعاد التي

تضطلع بها اللبنات الفنية والأخلاقية مع مراعاتها لخصوصية الفئة العمرية وخصائصها السيكولوجية والسيكو درامية مع مراعاتها للمحيط الثقافي الذي توجه له هذه المسرحيات،

كما تعيد الدراسة التأكيد على إعادة النظر في التأصيلات المعرفية لهذا الفن في سياقنا العربي والموازنة بين خصوصية الطفل وحاجياته التربوية.

فالطفل كما سلف ليس متلقياً ساذجاً بل قارئٌ قادرٌ على التفاعل مع البنى الرمزية واستيعاب الأنماط والأهداف التربوية التي لا تحققها قيمة العرض المسرحي على الركح، كما أن قلة مثل هذه العروض تشكّل تحديا آخر في سبل تطوير هذا الفن المسرحي المهم.

التوصيات:

انطلاقا من النتائج المتوصل إليها تقترح هذه الأطروحة جملة من التوصيات:

1_ على صعيد البحث الأكاديمي:

- تشجيع المزيد من الدراسات الأكاديمية التي تستهدف العروض المسرحية الموجهة للطفل من مختلف الجوانب النقدية والمنهجية.
- إدراج هذا الفّن ضمن مجالات التخصّص في التدرج العلمي الأكاديمي ضمن الوحدات الدراسية في أقسام الأدب والمسرح.
- عقد مقارنات بين التجارب العربية والدولية والغربية بالأخص لتطوير وفهم الممارسة المعرفية الصائبة لهذا الفن.

2_ على الصعيد التطبيقي:

- اعتماد مقاربات سيكولوجية وبيداغوجية واعية تعرض للتطوير الدائم في كتابة المسرحية وإخراجها
- استثمار التقنيات الحديثة والمعاصرة التي تتلاءم مع الطفل في تطوير أداء العرض المسرحي.
- إشراك الطفل في مراحل إنتاج العمل لتحفيز وتعزيز حسهم التفاعلي والإبداعي.

3_ على الصعيد التربوي والثقافي:

- دعم المؤسسات الثقافية والفنية لمشاريع مسرح الطفل ومنحه مكانة بارزة في السياسة الثقافية.
- إدماج مسرح الطفل في البرامج التعليمية والأنشطة الموازية كمكوّن أساسي في تكوين شخصية الطفل.
- التأكيد على المسرح المدرسي واستثمار الحصص الترفيهية في إنتاج مثل هكذا مسرحيات.

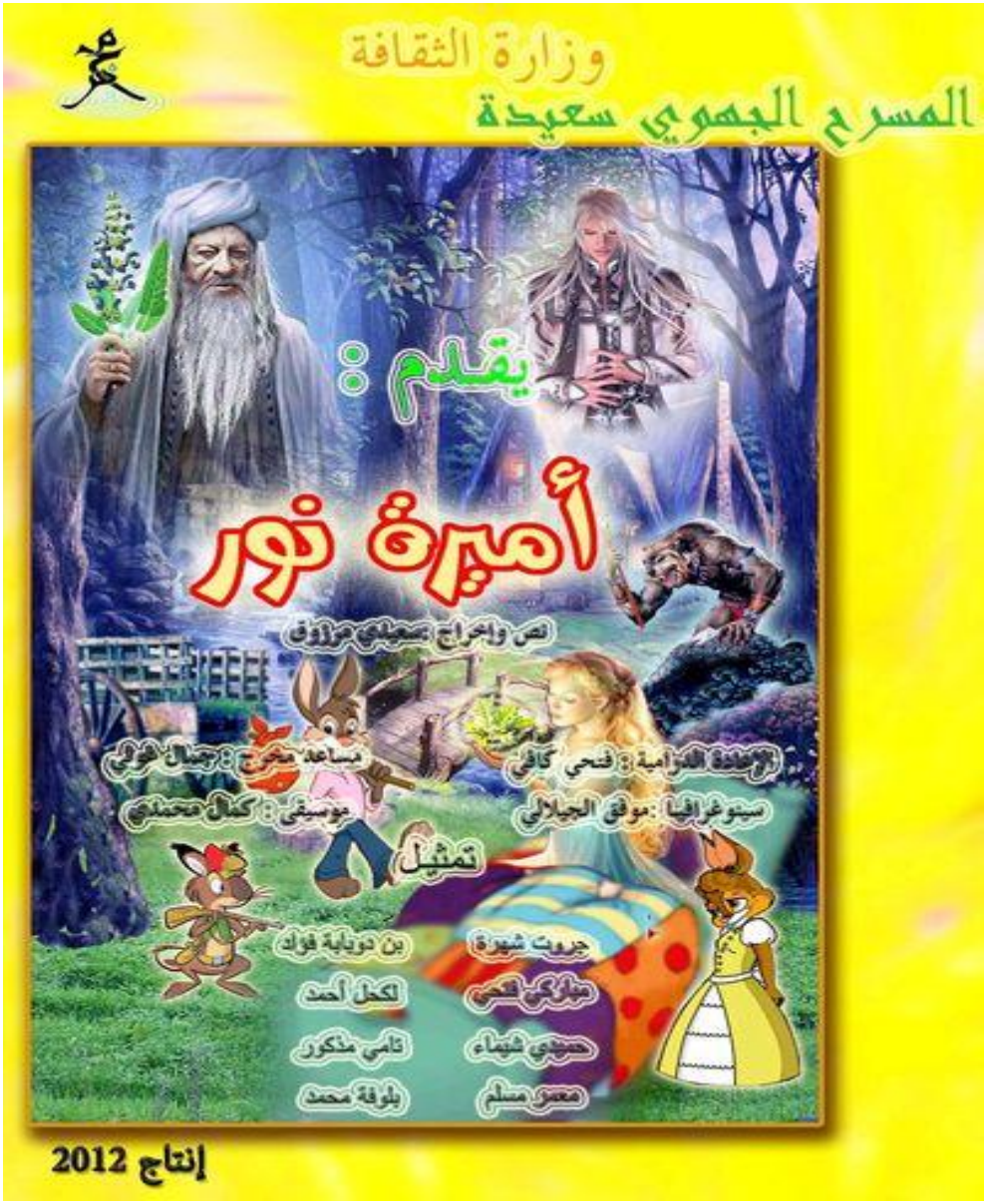
آفاق البحث:

تفتح هذه الأطروحة أفاقاً لبحوث مستقبلية يمكنها التركيز على:

- دراسة علاقة مسرح الطفل بعلم النفس التربوي وسيسيولوجيا الطفل.
- تحليل أثر الوسائط الرقمية والتفاعلية في تجديد لغة مسرح الطفل
- استكشاف الأبعاد الثقافية التي يطرحها مسرح الطفل وأثرها حتى على الكبار.

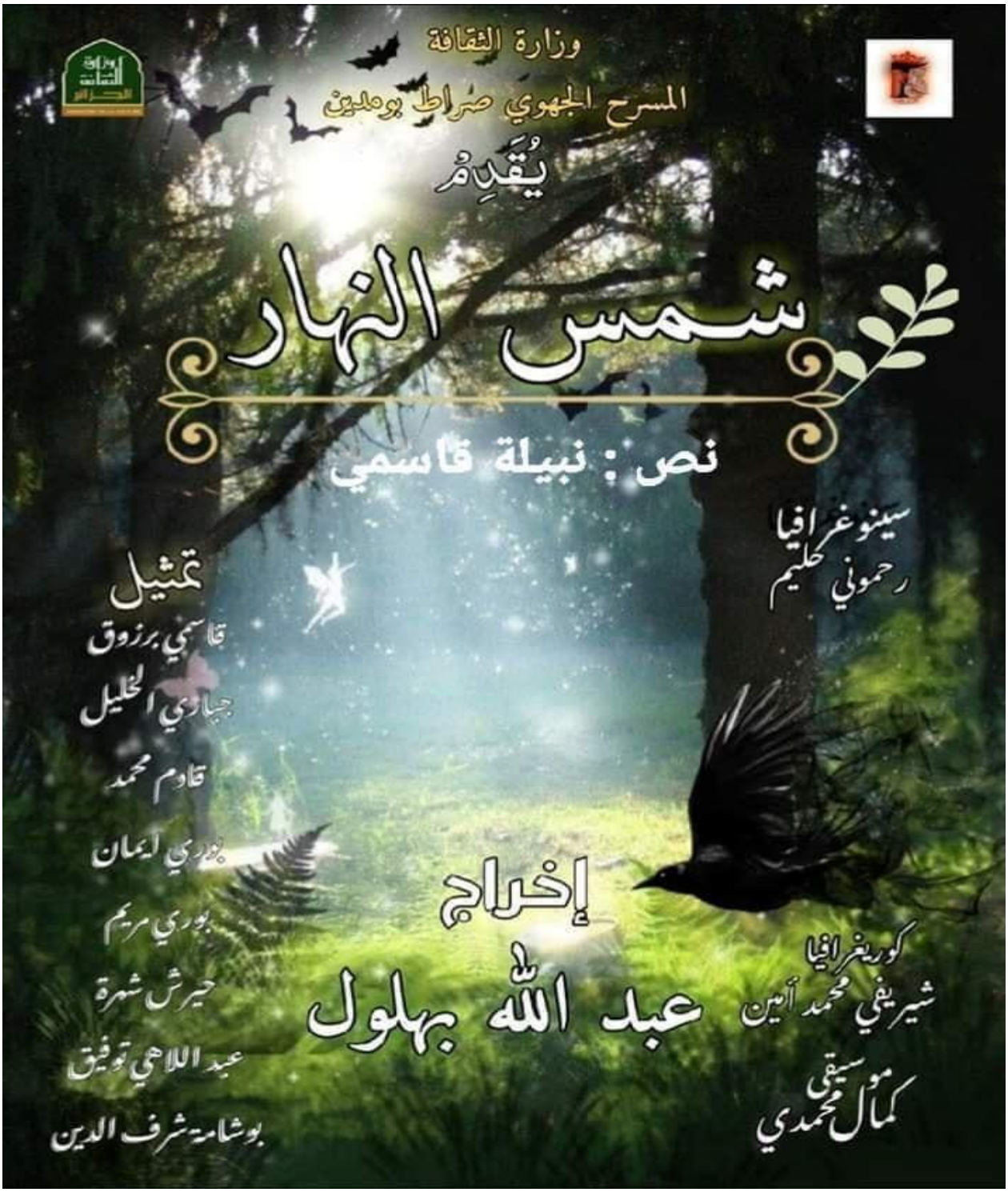
وبذلك تؤكد هذه الأطروحة على أن مسرح الطفل مجال علمي وفنّي قائم بذاته يستحق أن يحظى اهتمام الباحثين.

ملحق



مسرحية أميرة نور المسرح الجهوي صراط بومدين سعيدة

سنة 2012



مسرحية شمس النهار المسرح الجهوي صراط بومدين سعيدة

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة الثقافة والفنون
المسرح الجهوي أدرار
يقدم
الأميرة والنحل
تصميم وإخراج ياسين تونسي
إنتاج المسرح الجهوي أدرار 2023

YouTube Théâtre National Algérien
DIMANCHE 12 AVRIL 2020
De 10h30 à 12h
وزارة الثقافة
قسنطينة عاصمة الثقافة العربية
وزارة الثقافة
ALGERIE
قسنطينة
قصر الأحلام
Coop Praxis
نص : ب سهيلة
مساعد المخرج : خضراوي رؤوف
صوت وصورة: Volt 16
تقني الصوت: DJ DIA
ريجسور: عزيز
تمثيل :
إيناس - جميلة - رؤوف - يوسف
إخراج : سيد أحمد قارة
أحلام تحلم أحلام غريبة كما كل الأطفال - مرحبا نحلم معا

مسرحية
مفاتيح الحكيم

فهرس المصادر والمراجع

_ القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

المصادر:

- العميدي حيدر جواد كاظم، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دار الرضوان للنشر والتوزيع.
- حسو عبد الناصر:مفردات العرض المسرحي،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة دمشق.2010.
- مرزوق سعيدي، أميرة نور، المسرح الجهوي سعيدة، وزارة الثقافة، إنتاج 2012.
- مروان مودنان،مسرح الطفل من النص إلى العرض،مطبعة الدار البيضاء المغرب،2015.
- موسى كولدبرغ، مسرح الطفل:فلسفة ومنهج. تر.صفاء روماني.وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق-سوريا.1990
- الجابري،حمدي،مسرح الطفل في الوطن العربي – الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 2000
- حنان عبد الحميد العناني.الدراماوالمسرح في تعليم الأطفال.منهج وتطبيق.دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.عمان الأردن. ط4 ،1997.
- حيدر جواد كاظم العميدي،الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي،دار الرضـــــــوان للنشر والتوزيع،الأردن،مؤسسة دار الصادق الثقافية العراق ط1، 2013.
- لويز مليكة:الديكور المسرحي،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط3 .1990.
- ميساء محمد الوحش:أثر الموسيقى والمسرح اللعب الهادف في التعليم.داردجلة-الأردن.ط1. 2014.
- نديم معلا.لغة العرض المسرحي.دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق2004م، ط4.

المسرحيات

- أميرة نور، سعيدي مرزوق، وزارة الثقافة، المسرح الجهوي، سعيدة، 2012.
- شمس النهار، نبيلة قاسمي، إخراج عبد الله بهلول، وزارة الثقافة، المسرح الجهوي، سعيدة.
- الأميرة والنحل، إخراج ياسين تونسي، المسرح الجهوي، أدرار، 2023.

المعاجم والقواميس:

- مجمع اللّغة العربية، إدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث.المعجم الوسيط.مكتبة الشروق الدولية، مصر،القاهرة،ط4.2005م.

Patrice pavice, dictionnaire du théâtre ; Armand colin ; paris 1966_

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر. بيروت
- إلياس ماري وقصاب حنان،المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان،ناشرون ط1 ،1997.
- الجوهري:تاج اللّغة (تاج اللّغة وصحاح العربية، تح، أحمد عبد الغفور عطار.ط3.دار العلم للملايين،بيروت.لبنان 1984.

المراجع العربية:

- إبراهيم زكريا:مشكلةالبنية،مكتبةمصر،د.ط،1976.
- أبو رية جمال.المسرحية التلفزيونية للأطفال – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة ط1 1986.
- أحمد إبراهيم: الدراماوالفرجةالمسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،مصر 2005.
- أحمد بيوض،المسرح الجزائري 1926-1986،الجاحظية –الجزائر 1989.
- أحمد على كنعان:"أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل"
- أدرش سعد المخرج في المسرح المعاصر،عالم المعرفة،مطابع اليقظة،الكويت 1979.
- أديب عبد الله النوايسة.إيمان طه القطاوئه. النمو اللّغوي والمعرفي للطفل مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.عمان_الأردن.2009.ط1.
- أسعد عبد الرزاق،عوني كرومي، تدريس التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، د.ط،1980.
- إسماعيل محمود حسن،المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي،القاهرة، ط1 .2004.
- ايمان البقاعي .المتقن في ادب الأطفال و الشباب لطلاب التربية ودور المعلمين. دار الراتب الجامعية- بيروت .لبنان.ط1.
- بن ذريل عدنان: فن المسرحية، دار الفكر-دمشق. ط1. 1963.
- بن سلامة الربعي،من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مداد يوني فارسيتي براس، قسنطينة، ط1، 2009م.
- بني هاني محمد.الطريق إلى المسرح.دار الكندي للنشر والتوزيع – الأردن ط1 .2009.

- جميلة مصطفى الزقاي، الياس بوخموشة، زويرة عياد. قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة، الدورة الخامسة والأربعون.مكتبة الرشاد للطباعة والنشر.ط2013.1 الجزائر.
- جورجي زيدان – تاريخ آداب اللغة العربية – منشورات دار الحياة – بيروت – لبنان ج3 .1967.
- حقي ألفت، سيكولوجية الطفل (علم نفس الطفولة)، مركز الاسكندرية للكتاب، الاسكندرية، 1996م
- حمو حورية محمد، تأصيل المسرح العربي،بين التنظير والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. سوريا.ط1، 1999.
- د. أحمد على كنعان. أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل-مجلة جامعة دمشق،م 27 العدد الأول والثاني 2011.
- السعدني مصطفى، المدخل اللّغوي في نقد الشعر،قراءةبنيوية،دارالمعارف للنشر الإسكندرية، مصر، 1987.
- سمير عبد المنعم القاسمي:جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي مراجعة وتقديم:حيدر جواد العميدي،مؤسسة دار الصادق الثقافية العراق،الرضوان للنشر الأردن.ط1. 2013.
- عبد الرحمان العيسوي.علم النفس المدرسي،دار النهضة العربية،بيروت.لبنان. ط1. 2009.
- عبد الرحمان بن زيدان:التجريب في النقد والدراما، د.ط،مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، 2001.
- عبد المعطي،د.عثمان.عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996
- عز الدين جلاوجي:المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي،ط1،دار التنوير للنشر والتوزيع،الجزائر، 2012.

- العشماوي محمد – المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة – مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 2009.
- علي الحمداني:كتاب التواصلية في أداء الممثل المسرحي،مكتبة الفنون والأدب.البصرة ط2، 2020.
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، تقديم فارق عبد القادر.مجلة عالم المعرفة، مطابع الوطن.ط2، 1990.
- العناني حنان عبد الحميد. الدراما والمسرح، دار الفكر ناشرون، عمان، 2015م.
- فراج عثمان: الثقافة والتسيير، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1992.
- فضل صلاح نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثالثة، 1987.
- مجموعة من الكتاب . مدخل إلى مناهج النّقد الأدبيّ، تر رضوان ظاظا، سلسلة كتب شهرية ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، يناير 1978.
- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،دارالأمان.الرباط، العرب ط1، 2006.
- محمد دياب مفتاح،مقدمة في ثقافة وأدب الأطفال – الدار الدولية للنشر والتوزيع مصر، ط1 1995.
- مخلوف بوكروح.التلقي والمشاهدة في المسرح.مقامات للنشر والتوزيع.الجزائر2013، ط 1.
- مهيبل عمر البنيوية في الفكر.ديوان المطبوعات الجامعية.ط2.الجزائر، 1993.
- الوافي.عبد الرحمان، في سيكولوجيا الطفل – دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر، ط1 1996.

المراجع المترجمة:

- _ستيوارت كريفش:صياغة المسرحية،ترجمة عبد الله معتصم الدباغ،بغداد،دار المأمون للترجمةوالنشر،1987.
- أنسورجير،سينوغرافيا المسرح الغربي،ترجمة نادية كامل،القاهرة،وزارة الثقافة 2006
- أوجيستو بوال:ألعاب الممثلين وغير الممثلين،ترجمة الحسين علي يحي(القاهرة:مطابع المجلس الأعلى للآثار 1997)
- توبي كوله لين كريش شينوى،الممثلون والتمثيل،تاريخ فن التمثيل تر:ممدوح عدوان،منشورات وزارة الثقافة،المعهد العالي للفنون المسرحية دمشق.د.ط.1997.
- جان بياجيه: البنيوية،تر: عارف منيمنة،يشير أو بري،منشورات عويدات، بيروت – باريس – طبعة 4، 1985.
- جوليان هلتون،نظرية العرض المسرحي،ترجمة:نهادصليحة،نشر هلا للنشر والتوزيع:ط2000،1م.
- شلدونتشيني،المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراماوالتمثيل والحرفة المسرحية،تر: حنا عبود، ج1، منشورات وزارة الثقافة،المعهد العالي للفنون المسرحية، د.ط.1998.
- فيليب فان تيجام:التكنيك المسرحي،ترجمة يوسف البدوي،د.ط.مؤسسة بور سعيد للطباعة مصر،د.ت.
- كلارك سايمون، أسس البنيوية: نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية، تر: سعيدي العليمي، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 2015
- م.م.أحمد عدنان محمد،بحث حول تقنيات أداء الممثل في عروض مسرح الطفل LARQ OF Journal.
- موريس فيشمان:تدريبالممثل،ترجمة نور الدين مصطفى (القاهرة:الدار المصرية للتأليف،دت.)
- هواينتجفرنك.م:المدخل إلى الفنون المسرحية،تر:كامل يوسف وآخرونالقاهرة:وزارة التربيةوالتعليم، دار المعرفة 1970.
- ورينفريد وارد: مسرح الأطفال، تر: محمد شاهين الجوهري.مطبعة المعرفة،القاهرة 1966

المجلات العلميّة:

- -محمد جمال الدين،دلالات الموسيقى في عروض مسرح الطفل.ج2.جريدةمسرحنا.العدد/167. 20سيبتمبر 2010. Egyptartsacademy.kenana online.com.2011
- أحمد علي كنعان،أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق، العدد الأول+الثاني، المجلد 27. 2011.
- إسماعيل عبد العزيز بن عبد الرحمن، مسرح الطفل لعبة الخيال والتّعلم الخلّاق، كتاب المجلّة العربية، الرياض، 1439هـ.
- البريكي، فاطمة عبد الرحمن، المقابلة وجمالية التضاد، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الإمارات.
- بغوره الزواوي، البنيوية منهجٌ أم محتوى، عالم الفكر، العدد04، المجلد 30، أبريل ــيونيو 2002.
- بلعفير محمد بن عبدالله بن صالح، البنيويّة (النّشأة والمفهوم) عرض ونقد، مجلة الأندلس، جامعة الأندلس، العدد15، المجلد 16 يوليو، 2018م.
- بلقيس على الدوكسيدور: سينوغرافيا مسرح الأطفال على الطفل الممثل والمتلقي مجلة كلية التربية الأساسية.العدد 2012.73، جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة، ص62.
- حميدة سعاد، مسرح العرائس ودوره التربوي للطفل، مجلة النص، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف، ميلة، المجلد08/ العدد02، 2021م.
- راسل كاظم جدلية العلاقة بين النص والعرض –الحوار المتمدن العدد 3470-2011/08/17
- ربوت عبد الله،توظيف الموسيقى في العرض المسرحي،قراءة في مسرحية عودة هولاكو، مجلة اللغة الوظيفية،المجلد9،العدد 1. 2022 جامعة وهران01. أحمد بن بلة الجزائر.
- الزواوي بغوره، ملف خاص حول البنية، مجلة فصلية تعني بالمفاهيم والمناهج جامعة قسنطينة، السنة3،العدد الخامس يونيو 1992.

- العبويني، إسراء شحادة وأبودقة،سناء،فاعلية استخدام السيكودراما في خفض أعراض اضطراب ما بعد الصدمة لدى الأطفال من عمر)8-10)سنوات في قطاع غزة. مجلة العلوم النفسية والتربوية. الجزائر: جامعة الوادي، الجزائر.
- العيوطي، عبدالله، الأزياء المسرحية، مجلة المسرح، (القاهرة:العدد22،أكتوبر 1965).
- فرورة بنت محمد بن ناصر: البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه إشراف محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية 2008 –ص 5.
- مالك نعمة غالي المالكي، أهمية المسرح المدرسي ومسرح الطفل وتداخلهما في تحقيق أهداف تربوية وغيابها في المدارس والمؤسسات التربوية، مجلة دراسات تربوية، العدد 11. الرصافة العراق، تموز 2010.

- محمد شهيناز عبد الله، أثر استخدام المسرح السيكو درامي في تنمية اليقظة العقلية لدى اطفال روضة المنسحبين اجتماعياً، المجلة العلمية، إدارة البحوث للنشر العلمي، كلية التربية للطفولة المبكرة، العدد26، يوليو 2023، الجزء الثاني.
- محمد غفار، توظيف السيكودراما في علاج الاضطرابات النفسية لدى الأطفال، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانيّة، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، المجلد07، العدد02، أفريل 2022.
- مرسل المرشد، دور الأنشطة المسرحية اللاصفية في النمو الانفعالي والاجتماعي لدى الرائد الطليعي من (10-12) سنة. مجلة جامعة دمشق. المجلد 26.ملحق 2010.

الرسائل الأكاديمية:

- إبراهيم حمادة،اللّغةالدرامية،العناصر الغير منطوقة والعناصرالمنطوقة،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة 2005.
- بختي،صورية. عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي.مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا—مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي.إعداد الطالبة. -إشراف د.عبد المالك ضيف.كلية الآداب واللغات.جامعة محمد بوضياف —المسيلة 2014 .2015.
- جمال أحمد عجوز:بناء عمل مسرحي تثقيفي موّجه للطفل الأردني بحيث مقدم للنشر،جامعة الميناء2023.
- السالم مصطفى تركي،الإلقاء في مسرح الطفل،بناء نظام مقترح،أطروحة دكتوراه غير منشورة،جامعةبغداد،كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية 1996.
- سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر،بحث مقدم لنيل شهادة ماجيستر،إشرافد.ميراث العيد،جامعةوهران،كلية الآداب اللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية -2010-2011،
- علي الحمداني:التواصلية في أداء الممثل المسرحي،مكتبة الفنون والأدب،البصرة2013،ط2.
- عليمة نعون. مسرح الطفل في الجزائر. عز الدين جلاوجي نموذجا. مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجيستير. إشراف أ.د. عبد سلام ضيف. جامعة الحاج لخضر، باتنة.2011.2012
- عمر قاسم علي،تطور الديكور المسرحي عبر العصور.جامعة ديالي،العراق.
- مها موفق محمد ومروة سعد الله شعبان:جماليات الديكور المتحرك في عروض قسم التربية الفنيّة،بحيث مقدم من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس،جامعة الموصل كلية الفنون الجميلة،قسم التربية 2021.

المواقع الإلكترونية:

- اسماعيلي جهاد، المنهج البنيوي تعريفا ونقداً وتطبيقاً، منار الإسلام، www. Manar Al Isham.
- البلوشية شذى، المسرح العربي بين التراث والحداثة...هل وجد التوازن؟، مجلة عمان، فبراير 2025، تاريخ الاطلاع سبتمبر 2025، https://www.omandaily.om/ na
- الدعلاوي حيدر جعفر، الدلالات اللونية للأزياء في عروض المسرح المدرسي،(مسرحية غابة اليوتيبيا أنموذجا)، كلية الفنون الجميلة https.Figshare.com/articles/Thesis
- حمداوي جميل، السينوغرافيا المسرحية، ديوان الثقافة والأدب، مجلة ديوان العرب، الاثنين 14 نيسان2008، https://www.diwanalarab.com/السينوغرافيا.
- خليل فاضل: السينوغرافيا واشكاليات التعريف والمعنى، الموقع الالكتروني المسرحيون www.masaraheon.com
- لبزّاز علي، الحسن المنيعي: المسرح يمثّل الحداثة العربية بامتياز، حوار صحفي، مجلة الفيصل، يوليو 2021، تاريخ الاطلاع سبتمبر 2025، https://www.alfaisalmag.com/
- محسن نصار:الديكور المسرحي أهم العناصر المرئية على خشبية المسرح.مجلة الفنون، المسرحية.
- Patrice pavis, Dictionnaire de théatre.Edition Revue et corrigée. Paris, édition Dunod 2009 P198
- Https://theatrears.blogspot.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة

مدخل

مفهـــــــوم البنية: 11

البنية لغة: 12

البنية في الاصطلاح: 13

العرض المسرحي: 15

مسرح الطفل: 17

الفصل الأوّل: مسرح الطفل في الجزائر النشأة والتطور

مفهوم الطفل: 22

المراحل العمريّة لمسرح الطفل: 24

المرحلة الأولى: الواقعية والخيال المحدود. 24

المرحلة الثانية: الاكتشاف وبداية الخيال. 24

المرحلة الثالثة: التجريب – مسرح القيمة. 25

المرحلة الأخيرة: بداية مسرح الشباب. 25

تاريخ ونشأة مسرح الطفل: 28

ـ أنواع مـــــسرح الطفل: 30

– المسرح الغـــــنائي: 30

– المسرح التلقائي أو الفطري: 30

– المسرح المدرسي التعليمي: 31

– مسرح الدمى والعرائس: 31

الدور الوظيفي لمسرح الطفل: 32

ـ الوظيفة النفسية: 35

الوظيفة التربوية و الاجتماعية..... 37

الأبعاد النفسية لمسرح الطفل..... 38

خصائص مسرح السيكودراما..... 39

فنيّات مسرح السيكودراما..... 39

الأبعاد التربوية و الجمالية في مسرح الطفل: 40

الابعاد الفنيّة في مسرح الطفل: 44

البناء الدرامي في مسرح الطفل..... 44

أهداف مسرح الطفل..... 46

مسرح الطفل في الجزائر النشأة و التطور..... 49

الفصل الثاني

العرض المسرحي الموجه للطفل:

النقد المسرحي من النص إلى العرض: 56

المنهج البنيوي: 57

خصائص المنهج البنيوي: 59

وظيفة البنيوية: 59

النّقد المسرحي والمنهج البنيوي: 61

بنيات العرض المسرحي الموجه للطفل: 63

1/ بنية السينوغرافيا : 64

2/السينوغرافيا في مسرح الطفل: 67

3 /**بنية الإضاءة في مسرح الطفل: 70**

4 /**بنيةالممثل في مسرح الطفل: 73**

5/**أداء الممثل في العرض المسرحي الموجه للطفل: 78**

6/بنية الأزياء في مسرح الطفل: 81

7 /**بنية الموسيقى والمؤثرات الصوتية في مسرح الطفل: 84**

8/**بنية الديكور: 87**

-أنواع الديكور المسرحي: 92

-وظائف الديكور المسرحي: 92

الديكور في مسرح الطفل: 93

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية لبنيات عروض مسرحية للطفل في الجزائر

1-العناصر البنيوية في مسرحية شمس النهار: 99

أحداث المسرحية: 99

بنية العرض: 105

الوظيفة الدلالية للأزياء: 109

الأزياء وعناصرها التشكيلية: 112

علاقات العرض الداخلية: 114

التكرار والتضاد في العرض: 116

التكرار البصري والحركي: 116

الوظيفة البنيوية: 117

دلالية التضاد كآلية جمالية: **117**

التضاد بين الشخصيات: **117**

التضاد اللوني والصوتي: **117**

الوظيفة البنيوية: ..... Erreur ! Signet non défini.

البنية العميقة في العرض: **118**

البنية السطحية: **119**

لبنية العميقة: **119**

رموز البنية العميقة: **119**

وظيفة البنية العميقة في تشكيل التلقي: **121**

2-دراسة بنيوية لعرض مسرحية الأميرة نور: **121**

ملخص مسرحية الأميرة نور: **122**

البنية الدرامية وبنية الحدث: **123**

التقطيع الزمني **125**

بنية الشخصيات والتعبيرات الجسدية: **128**

بنية اللغة والحوار: **131**

المستوى التخاطبي: **131**

المستوى التركيبي: **132**

المستوى الحواري: 132

بنية الإضاءة والمؤثرات الصوتية: 133

بنية الموسيقى والمؤثرات الصوتية: 134

بنية الأزياء ودلالة الألوان: 134

بنية الألوان: 135

بنية الأزياء: 136

3- العناصر البنيوية في مسرحيةالأميرة و النحل.....138

ملخص المسرحية 138

البنية الدرامية 138

بنية الشخصيات 142

بنية الأزياء.....144

بنية الديكور.....146

التوزيع المكاني للديكور 146

البنية البصرية والزمنية: 147

علاقة العرائس بالديكور: 147

التناغم البصري كبنية: 148

خاتمة الفصل.....149

خاتــمة..... **155**

ملحق... ..... **159**

فهرس المصادر و المراجع..... **164**

فهرس الموضوعات **144**

الملخص:

تنطلق هذه الأطروحة من إشكالية مركزيّة قائمة على تتبّع واقع الممارسة الفنيّة لمسرح الطفل داخل المسرح الجزائري باستثمار الآليات الإجرائية النقديّة التي يطرحها المنهج البنيوي في دراسة العرض المسرحي من مفهوم البنية كأساس بنوي يشكّل معمارية العرض داخل فضاء المسرح في تفاعله المباشر مع الطفل بوصفه متلقيا، كما تبحث في الدلالات العميقة التي تتحمّلها العروض المسرحية الموجهة للطفل بوصفه متلقياً قلقاً ومستكشفاً يسعى للسؤال والبحث غير متناسيةٍ الخصوصيّة السيكولوجيّة والفنيّة للمتلقي وللعرض كبنيةٍ فنيّةٍ وجماليّةٍ تهدف إلى نقل القيمات الأخلاقيّة والتربويّة في تشكيلٍ ذو أبعادٍ جماليّة.

الكلمات المفتاحيّة:مسرح الطفل، البنية،العرض، المسرح الجزائري.

Abstract/Summary:

This thesis covers a central problem that revolves around tracing the reality of children's theatre practice within the Algerian theatre, by employing the procedural critical mechanisms proposed by the structuralism method in studying theatrical performance. It does so through the concept of structure as a foundational basis that shapes the architecture of the performance within the theatrical space, in its direct interaction with the child as a recipient. The research also examines the deeper meanings carried by theatrical performances addressed to children, viewing the child as a curious and inquisitive audience who constantly seeks questioning and exploration, while not focusing on the psychological and artistic specificities of both the recipient and the performance as an artistic and aesthetic construct. The ultimate aim is to transmit moral and educational values within a framework of aesthetic dimensions.

Keywords: Child, children's theatre, structure, performance.