الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم: الفنون

تخصص: مسرح مغاربي

مذكرة تخرج لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

بعنـــــــــوان:

التلـــقي في مســـرح الطفـــل بالجزائـــــر

مسرحية "الاعتراف بالجميل" لعبد اللطيف نقادي أنموذجا

إعداد الطالب :

رحال سفيان

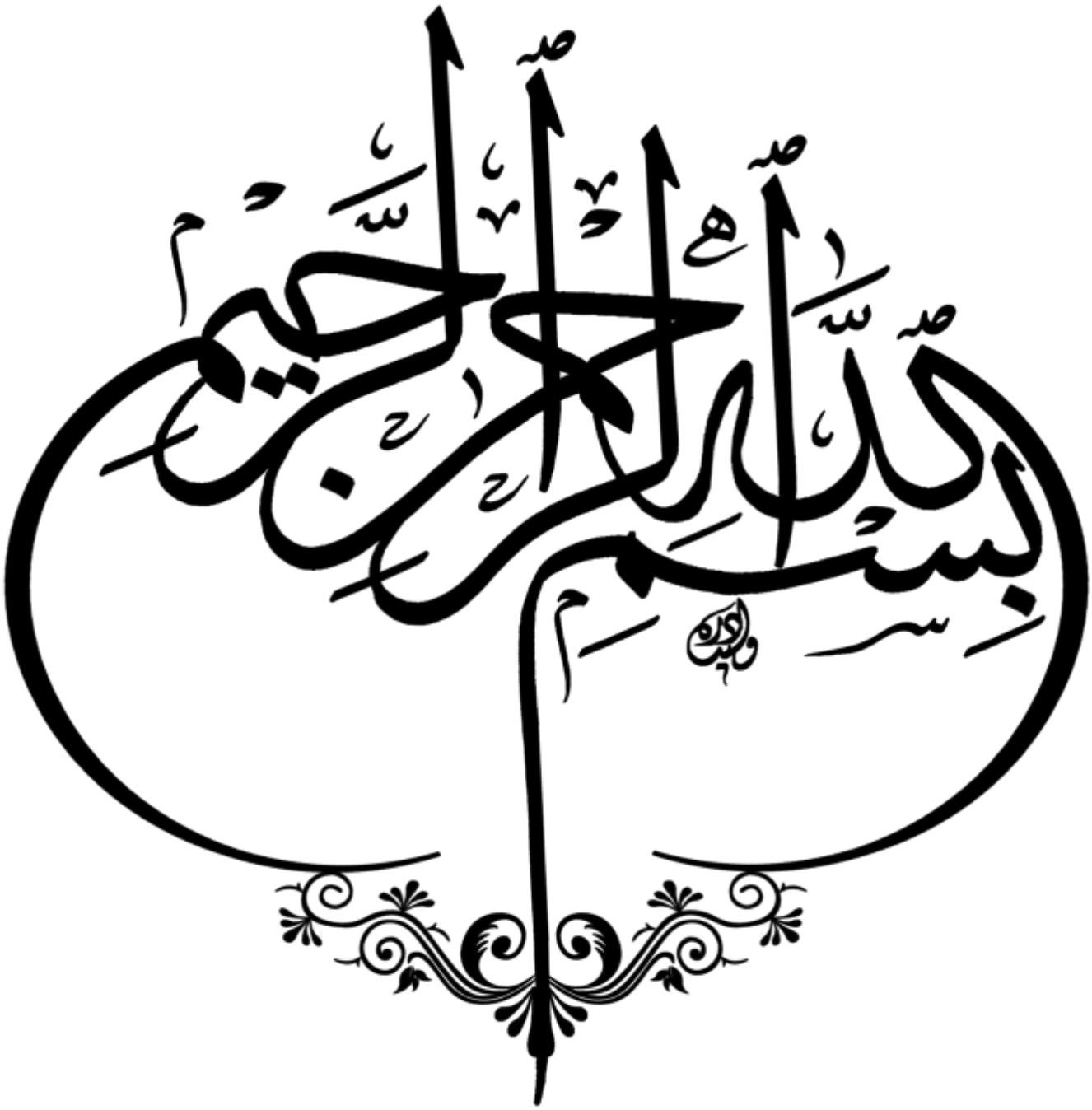
تحت إشراف الأستاذ(ة):

أ. هني كريمة

لجنة المناقشة:

الاسم و اللقب	الصفـــــة
د.هني كريمة	مشرفة و مقررة
د. دحو آمين	رئيســـــــا
د. بوشعور صالح آمين	مناقشـــــــا

السنة الجامعية: 2019-2020


بسم الله الرحمن الرحيم

شکر وعرفان

شكـــــر و عـــــرفان

الحمـــد والشكر لله تعالى

الذي وفقني لإتمام هذا العمل كما أتوجه أيضا بالشكر الجزيل إلى

الأستاذة المشرفة

أ. هني كريمة

والتي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها القيمة والرشيدة طيلة الفترة التي

أنجز فيها هذا البحث.

ولا ننســـى بالذكـــر أيضا كل من قدم لنا يد العون والمساعدة من قريب

أو بعيد ولو بالكلمة

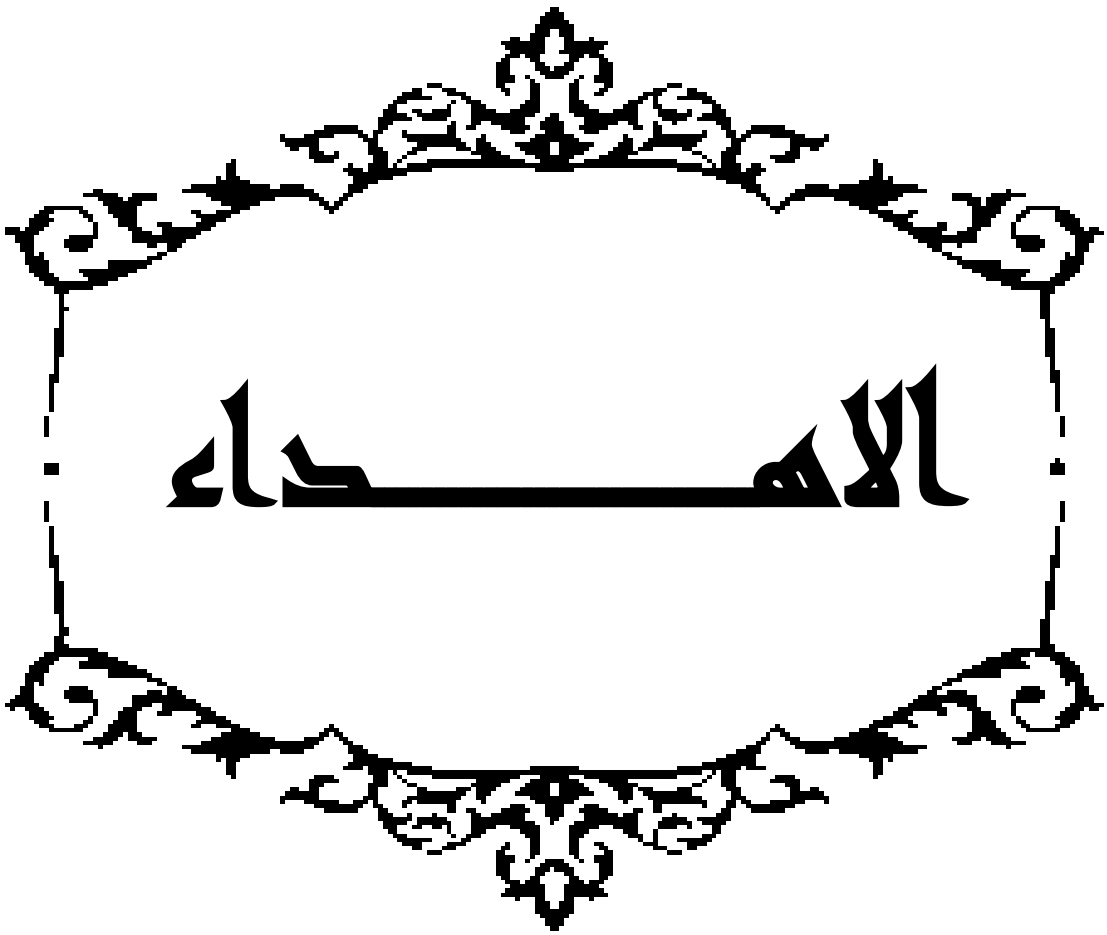
الطيبة.

كما أتقـــدم بالشكر الجزيل إلى السادة **أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة**

لقبولهم الإشراف على مناقشة هذا

العمل.

رحال سفيان


الاهـــــــداء

إهـــــــــداء:

أهدي هذا العمل إلى الوالدين الكريمين

أطال الله في عمرهما.

وإلى كل إخواني وإخوتي وكل أفراد العائلة والأصدقاء

دون استثناء.

وإلى كل أساتذتي وأسرتي الجامعية وكل من ساعدني من

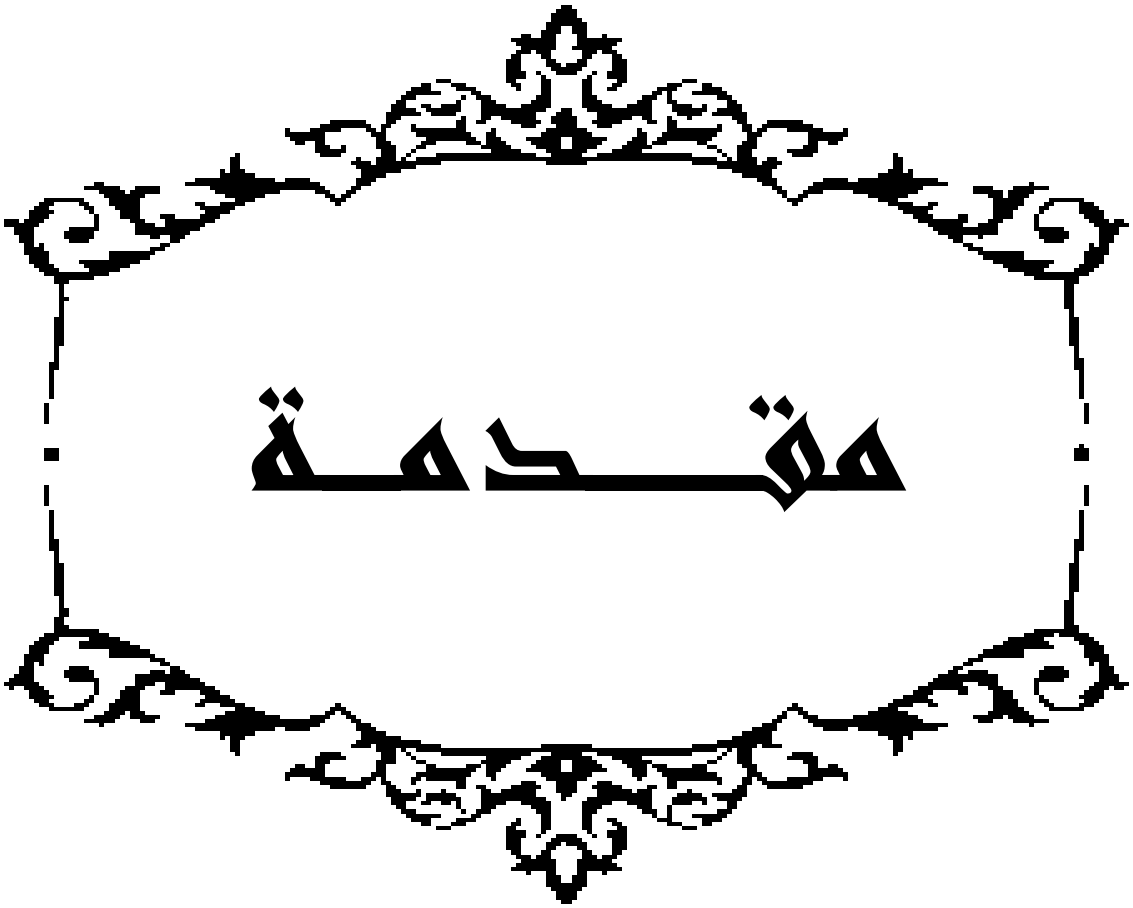
قريب أو بعيد لإتمام

هذا العمل.

وأرجو من الله العلي القدير أن يوفقنا لما فيه

خيرنا وصلاح أمرنا واستقامة نهجنا

إنشاء الله.


مقـــدمـة

المسرح أبـو الفنـون ويعـد مـن أهـم وسـائل الاتصـال ذات التـأثير المباشـر بـين الممثـل والجمهـور مـا يمكنـه مـن تبليـغ أفكـاره ورسـائله النبيلـة، وأيضـا تحقيـق التواصـل بـين الأفـراد والجماعات، وهذا ما يجعلنا ندرك مدى أهميته خاصة وأن بإمكانه أن يتخطى حدود المتعة والترفيه إلى اعتماده كوسيلة للتوعية الاجتماعية والتنشئة الفكرية والفنية للجمهور لأنه يعمل على مخاطبة جميع الفئات في المجتمع وخاصة فئة الطفولة التي تشكل اللبنة الأولى في بناء المجتمعات ما يستوجب منا الاهتمام بها وتنشئتها تنشئة سليمة تمكنهم من خوض غمار الحياة مستقبلا.

ويعتبر المسرح الموجه للطفل من الفنون بالغة الأهمية، لأن له صله بعدة جوانب تربوية وترفيهية وفنية يعمل على ترسيخها وتكريسها في أذهانهم من خلال العروض التي تتسم بسيطرة الصورة السمعية البصرية، لان الطفل في طبعه ميال إلى الحركات والمرئيات بشكل كبير أكثر منه إلى الكلام الأمر الذي يمكنه من تلقي ما يقدم إليه ويتفاعل معه إما بشكل ايجابي أو سلبي حسب الانطباع الذي يتركه العمل في هذا الجمهور، ويكون تلقي الطفل في المسرح ذو فعالية بتوفر عدة مهارات فنية وتربوية وكذلك سيكولوجية ثقافية، من اجل إدراك خصوصية الطفل وبناءه المعرفي والنفسي، وأيضا توفر العناصر الأدبية والمرئية والسمعية التي تمثل أساسيات العمل المسرحي.

– ففيما تتمثل هذه الأساسيات التي تعمل على إنجاح عملية التلقي في مسرح الطفل في الجزائر؟ ومن ثم ماهي الآليات الموظفة (الفنية والجمالية) على مستوى العرض لتحقيق الانسجام الفكري والجمالي للطفل؟

وتندرج ضمن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الفرعية والمتمثلة في:

– ماهي نوعية العلاقة التي تجمع بين الطفل والمسرح؟
– ماهي أهم الخصائص التي يتميز بها البناء الدرامي في مسرح الطفل؟
– هل تأثر السينوغرافيا في تلقي الأطفال للعروض المسرحية؟

من بين الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع، الذاتية والمتمثلة في ارتباطي وتعلقي بعالم الطفولة لأنني في يوم ما كنت جزء من هذا العالم، أما موضوعيا هو قلت الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع، وأيضا من اجل التعرف أكثر على مسرح الطفل وطبيعة الأعمال المسرحية المقدمة فيه.

وقد تضمنت خطة البحث التي تناولنا من خلالها عرض هذه الإشكالية على مقدمة ومدخل وفصلين بالإضافة إلى الخاتمة.

– بالنسبة للمدخل فقد تطرقت من خلاله إلى التعريف بمجموعة من المصطلحات المتعلقة بموضوع الدراسة وهي مصطلح التلقي والطفولة ومسرح الطفل.
– والفصل الأول يمثل الجانب النظري للدراسة والمعنون ب" أصول التلقي في مسرح الطفل"فقد تطرقت فيه إلى نظرية التلقي ونظرية التلقي في مسرح الطفل، وكذلك البناء الدرامي الخاص به، ثم بدايات مسرح الطفل في الجزائر.
– بالنسبة للفصل الثاني يمثل الجانب التطبيقي لهذه الدراسة، وقد تطرقت فيه لدراسة تحليلية نقدية لعرض مسرحية "الاعتراف بالجميل" للمخرج عبد اللطيف نقادي، نستهله ببطاقة فنية للمسرحية وملخص لها ثم تحليل لمجموعة من عناصر العرض من بينها الحوار والديكور والإضاءة.. وغيرها.
– أما الخاتمة عبارة عن حوصلة لمجموعة النتائج المتحصل عليها من خلال هذه الدراسة.

في ما يخص منهج الدراسة فقد اعتمدت على منهجين التاريخي والوصفي التحليلي، بالنسبة للمنهج التاريخي فهو مستخدم في المبحث الأول الخاص بدراسة نشأة وتطور نظرية التلقي في المدرسة الألمانية، وكذلك في المبحث الرابع الذي يتتبع بدايات ظهور مسرح الطفل في الجزائر، أما المنهج الوصفي التحليلي فقد اعتمدته في المبحثين الثاني والثالث المتعلقين بالتلقي في مسرح الطفل وأيضا البناء الدرامي وسينوغرافيا العرض الخاصة بهذا المسرح.

وقد واجهتنا في فترة انجازنا لهذه الدراسة العديد من الصعوبات من أبرزها الجائحة التي ألمت بكل بلدان العالم ومن بينهم الجزائر المتمثلة في فيروس كورونا (covid 19)، والتي بسببها شلت كل النشاطات الفنية والثقافية وكذلك نقل المسافرين وأيضا الجامعات بشكل كامل، ولم يكن تأثيرها فقط في صعوبة التحصل على المراجع المتعلقة بهذه الدراسة، بل امتد أيضا للجانب النفسي للطالب الباحث بسبب طول فترة التوقف عن الدراسة، ولعلنا تمكنا بفضل الله وعونه وسعيا منا لتقديم الأفضل ان نفيدكم بهذه الدراسة.

وللأمانة العلمية اعتمدنا على مجموعة من المراجع أهمها: نظرية التلقي أصول..وتطبيقات لبشرى موسى صالح، ومسرح الطفل البناء والرؤية لخليفة علي.

ونسال الله التوفيق والسداد، والحمد لله رب العالمين.

تلمسان في: 2020/08/09

الطالب: رحال سفيان

مدخـــــــــل

1) مفهوم التلقي
2) مفهوم الطفولة
3) مفهوم مسرح الطفل

تمهيد:

قبل ان نبدأ في هذه الدراسة ، يتوجب علينا أولا ان نتطرق إلى المفاهيم والمصطلحات التي تندرج ضمن إطارها، وهذا من اجل وضعها في حقل دلالي معين تجنبا لأي لبس أو غموض، خاصة وان هذه المفاهيم ليس لها مدلول واحد وإنما تتعدد بتعدد المجالات التي تستخدم فيها.

1) مفهوم التلقي:

- **لغة:**

جاء في لسان العرب في مادة "لقا"،"تلقاه"، أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال كما حكاه الأزهري، فلان يتلاقى فلانا، أي يستقبله[1]، ويقابلها في اللغة الفرنسية réception أي استقبال أو تلقي، وفي اللغة الانجليزية réception أي تلقى، ويقال réceptive أي متلقي أو مستقبل ويقال:

(To receive أي تلقى، واستقبل، اخذ).[2]

كما يمكن أن يحمل هذا اللفظ العديد من المعاني الأخرى غير"الاستقبال"، حيث أشار محمود عباس عبد الواحد أن هذه المادة (التلقي) قد تحمل إيماءات على عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص[3].

واستخدم لفظ التلقي عند العرب بمعنى الاستقبال ومن ذلك:

قوله تعالى:(وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ).[4]

وقوله تعالى:(فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيم).[5]

---

[1]– جمال الدين بن محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب ، مادة "لقا"، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص،281.

[2]– روحي البعلكي، المورد: قاموس عربي انجليزي، دار العلم للملايين بيروت، ط8، 1996، ص،365.

[3]– محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب النقدية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1992، ص،14.

[4]– سورة النمل، الآية 06.

[5]– سورة البقرة، الآية 37.

- **اصطلاحا:**

يدخل هذا المصطلح تحت صف النظرية، أي"نظرية التلقي" وهي متمثلة في مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في منتصف السبعينيات على يد مدرسة ألمانية، تهدف إلى إحداث ثورة في العملية النقدية ضد البنيوية والوصفية، وتعطي الإبداعية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ"[1]، ومن هنا أصبح مصطلح التلقي أو تلقي النص يتتبع وباهتمام القارئ وتحديد معنى النص وتأويله من اجل الوصول إلى نتائج يكون فيها القارئ أو هويته محور اهتمامها.

بالنسبة لمفهوم "نظرية التلقي" فهي كغيرها من المصطلحات النقدية يصعب إيجاد تعريف جامع لها, ولكن بالإمكان أن نعرفها على أنها نظرية نقدية حديثة أعادت الاعتبار للقارئ الذي لم يكن يحظى بأي اهتمام في الساحة النقدية قبلها، وهذا بناءا على ما صرح به احد أعلامها بقوله: "تعيد جملية التلقي الدور الفعال الذي يعطي للقارئ كامل قيمته في التفعيل التعاقبي لمعنى الأعمال عبر التاريخ الذي ينحصر اهتمامها في تحولات ذوقه ومصالحه أو إيديولوجياته".[2]

أما في موسوعة كمبردج تشير نظرية التلقي إلى "اتجاه في النقد الأدبي تطور على يد أساتذة ودارسين ينتمون إلى مدرسة كونستانس ظهرت في ألمانيا الغربية خلال الستينيات وبداية السبعينيات، وقد دعت إلى التركيز على عمليات قراءة النصوص الأدبية وتلقيها بدلا من المناهج التقليدية التي تركز على عملية النصوص وفحصها فحصا دقيقا".[3]

---

[1]– احمد أبو الحسن، المناهج النقدية المعاصرة، مكتبة دار الأمان للنشر، الرباط، 2004، ص،25.

[2]– هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر:رشيد بنحدو، دار الأمان، الرباط، ط1، 2016، ص،109.

[3]– رامان رسلان، من الشكلانية إلى ما بعد البيوية، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، ع 1045، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2006، ص،489.

ومما سبق يمكن أن نعرف نظرية التلقي على أنها نظرية حديثة ظهرت في النقد الأدبي الغربي على يد مجموعة من الأساتذة الألمان في ستينيات القرن الماضي، كان لها اهتمام كبير بالمتلقي وعلاقته بالنص وعملت على جعله عنصرا فعالا وحيا في عملية الممارسة النقدية

2) مفهوم الطفولة:

- **لغة** (الطفل):

البنان الرخص، المحكم: الطفل بالفتح الرخص الناعم والجمع طفال وطفولة، والطفل والطفلة الصغيران، والطفل: هو الصغير من كل شيء، والصبي يدعى طفلا حين يسقط من بطن أمه إلى أن يحتلم.[1]

وفي القران الكريم تحدد مفهوم الطفل بأنه:

- منذ ولادة الصبي إلى أن يحتلم، وذلك في:

قوله تعالى:(وَنُقِرُّ فِي الْأَرْحامِ ما نشاء إِلى أَجَلٍ مُسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلً)[2]

ومن مجمل التعاريف اللغوية السابقة نستطيع القول أن المعنى المعجمي لمفهوم الطفل محدد بالفترة الزمنية الممتدة منذ ميلاد الطفل حتى بلوغه مرحلة الاحتلام، كما ورد في القران الكريم.

- **اصطلاحا:**

تعتبر الطفولة أولى المراحل العمرية التي يمر بها الإنسان, وهم الأشخاص المحصورة أعمارهم من لحظة الولادة حتى البلوغ.[1]

---

[1]– محمد بن مكرم بن علي بن منظور، لسان العرب، دار صابر، بيروت، ط1، م1995،1، ص،401.

[2]– الحج، الآية 5.

أما في قاموس أكسفورد يطلق هذا المصطلح على المولود البشري حديث الولادة إلى غاية بلوغه سن الرشد، وتسمى كذلك مرحلة الطفولة.

أما في علم النفس يعرف الطفل على انه الإنسان مكتمل الخلقة والتكوين، والذي لم يبلغ بعد مرحلة النضج، ولم تظهر عليه أيضا علامات البلوغ, مهما امتلك ذلك الفرد من قدرات ومميزات عقلية وسلوكية وعاطفية.

من خلال هذه التعاريف يمكن أن نعرف الطفولة على أنها مرحلة من مراحل حياة الإنسان, تبدأ منذ لحظة الولادة حتى البلوغ، وتمثل مرحلة للتربية والتعليم يكتسب فيها الطفل عادات ومهارات تساعده في الحياة مستقبلا.[2]

- **مراحل الطفولة:**

أ/ مرحلة الطفولة المبكرة:(مرحلة الخيال الذاتي واللعب الإيهامي)

تنقسم هذه المرحلة بدورها إلى قسمين، فترة المهد وتشمل سنتين مع فترة الحضانة والتي تستمر حوالي الست سنوات، هي مرحلة يكون فيها إدراك الطفل للأشياء من خلال الحواس ويشكل التخيل حيزا كبيرا في نشاطه العقلي.

بـ/ مرحلة الطفولة المتأخرة: (مرحلة اللعب الإيهامي عند الطفل)

تمتد هذه المرحلة من سن السادسة حتى سن الثانية عشر, وفي هذه المرحلة يقوم الطفل بالقيام ببعض النشاطات التخيلية تدل على أشياء في العالم الواقعي ويستخدم في ذلك أشياء رمزية، وكل هذا يندرج ضمن اللعب الإيهامي الذي يستمر إلى سن الرابع أين يصبح أكثر مطابقة وتماسك.

[1]– إبراهيم حمادة،معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف،القاهرة،1985،ص،201.

[2]– تعريف الطفل، موضوع mawdoo3.com، تاريخ المعالجة: 2020/02/25،الساعة:14:01.

ج/ مرحلة المراهقة:(مرحلة الرفيق الخيالي واندماج الطفل)

تبدأ هذه المرحلة من سن الثانية عشر إلى غاية الحادية والعشرين وفيها يتخذ الطفل له رفيقا قد يكون إنسانا أو حيوانا أو جمادا يتعامل معه في لحظات انفراده بنفسه، وهذا الرفيق يكون من نسج خياله.[1]

3) مفهوم مسرح الطفل:

تعددت وتنوعت المفاهيم التي تخص مسرح الطفل، وهذا راجع إلى تعدد واختلاف أراء المختصين حوله، وكذلك الهيئات المنظمة له، فهو مصطلح مركب من شقين مسرح وطفل ويمكن حصر بعض هذه التعريفات في ما يلي:

يعرف مسرح الطفل في المعجم المسرحي على انه تسمية تطلق على العروض التي توجه لجمهور الأطفال اليافعين، ويقدمها ممثلون من الكبار أو الصغار، تتراوح غاياته بين الإمتاع والتعليم، كما يمكن أن تشتمل التسمية عروض الدمى التي توجه عادة للطفل.[2]

أما الأستاذ سالم اكو يندي فيعرفه "على انه مسرح موجه للأطفال أساسا, ويقوم بتوجيهه لهم ممثلون بالغون، ولا يمت بصلة للأطفال إلا من حيث المحتوى، أما الشكل فيعتمد فيه على تقنيات المسرح وقواعده".[3]

وهناك تعريف الأخصائي بتير سلاد في كتابه "دراما الطفل مسرح الطفل" يقدم فيه بدوره تعريفا لمسرح الطفل بقوله: "عالم كامل مستقل، انه عالم الخيال والعاطفة في ارض الأحلام، وإذا نحن لم نضع هذا الفهم في اعتبارنا بصفتنا كبار في إبعاده عنا فان النتيجة ستكون

---

[1]– ينظر: أبو الحسن سلام، مسرح الطفل(النظرية– مصادر الثقافة– فنون النص– فنون العرض)، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، مصر، ط1،2004، ص، 28–30.

[2]– ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، ص، 15.

[3]– مروان مودنان، مسرح الطفل من النص إلى العرض(دراسة)، مطبعة النيل، ط1، ابريل 2015،ص،7.

مسرحا بعيدا تماما عما نريد، انه لن يكون مسرح الأطفال بقدر ما سيكون محاولة منا نحن الذين ابتعدنا عن طفولتنا لاستعادتها وسيصبح مجرد واجهة لعرض دمى ميتة لا حياة لها".[1]

ويذهب ستانسلافسكي إلى انه "من الضروري أن نمثل للأطفال كما هو ضروري أن نمثل للكبار، ولكن تمثيلنا للطفل يجب أن يكون أفضل"[2], فالطفل هنا له قدرة على فهم واستيعاب أحداث المسرحية أكثر من الكبار، وهذا راجع لشدة ملاحظته وتتبعه كل صغيرة وكبيرة ما يجعل من إعداد هذا المسرح له امرأ صعبا، "فإننا لا نستطيع أن نخدع الطفل بحيث نقدم له أعمالا مسرحية فجة أو مسرحيات تعتمد على التوجيهات والنصائح المباشرة، ذلك أن الطفل كما يرى علماء النفس لا يعرف المجاملة في مثل هذه الأشياء، لأنه سوف يرحب بالمسرح الفني الجميل وسيرفض تلك الأعمال المسرحية الرديئة التي لا تنطبق عليه الشروط التي تشد انتباهه وتجذبه إليها".[3]

من مجموعة التعاريف السابقة يصعب علينا تحديد تعريف شامل ودقيق لهذا النوع من المسرح خاصة وانه ينقسم إلى قسمين حسب الممثلين، مسرح للطفل يبدعه الكبار أو مسرح الطفل ويكون من إبداع الأطفال أنفسهم، ويمكن أن نعرفه على انه عرض مسرحي مقدم للأطفال، من إبداع الكبار أو الأطفال أنفسهم، هدفه إثارة أحاسيس الأطفال والترفيه عنهم وإثراء معارفهم ومداركهم بالاعتماد على مجموعة من القيم التربوية والأخلاقية والفنية والجمالية.

[1]– مرسي سعد الله، مسرح الأطفال أفكار وتساؤلات، مجلة المسرح الأدبية الشهرية، القاهرة،1967، ص،45.

[2]– بن عيسى نور الدين، سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف:بن ذهبية بن نكاع، قسم الفنون، جامعة وهران،2011–2012.

[3]– المرجع نفسه.

الفصل الأول

أصول التلقي في مسرح الطفل

المبحث الأول: التلقي المسرحي والمدارس النقدية

المبحث الثاني: التلقي في مسرح الطفل

المبحث الثالث: إعداد النص الدرامي في مسرح الطفل

المبحث الرابع: مسرح الطفل في الجزائر

المبحث الأول: التلـقي المسرحـي والـمدارس النقدية

1) ظاهرة التلقي في المسرح الأرسطي

2) نظرية التلقي في المدرسة الألماني

المبحث الأول: التلقي المسرحي والمدارس النقدية

1) ظاهرة التلقي في المسرح الأرسطي:

تبدو نظرية التلقي بالنسبة للدارسين والباحثين نظرية حديثة، إلا أن هذا لا يمنع من وجود جذور لها في تاريخ النقد الأدبي تصل هذه الجذور إلى العهد اليوناني القديم، إذ وجد في أدب هذا العهد اهتمام كبير وخاص بالمتلقي لكن من وجهة نظر مخالفة تماما لكل النظريات النقدية الحديثة, وذلك بالاستناد للمرجعيات التي كان الدارسون يعودون إليها آنذاك، فعد هذا الاهتمام فيما بعد من الإرهاصات الأولى لهذه النظرية، "وذلك لان أي عملية نقدية لا تستقيم إلا بتوفر ثلاثية المبدع والنص والقارئ التي وجدت على مر العصور"[1]، ومن هنا تجدر الإشارة للدور المهم الذي يلعبه المتفرج (المتلقي) في إنجاح العرض المسرحي، لذلك نلاحظ القدر الكبير من الاهتمام الذي خصه به من خلال إشراكه في الحدث المسرحي باعتباره طرفا مكملا لمعادلة التواصل والتلقي من خلال تأثره واندماجه مع سيرورة الحكاية ضمن التراجيديا، وكانت الغاية التي يسعى إليها في كتاباته هي تطهير نفوس الجمهور بالتعاطف مع الأبطال ومقاسمتهم أحزانهم وآلامهم وهذا ما يثبت لنا مدى الاهتمام الذي أولاه المسرح اليوناني القديم بمسالة التلقي.

فقد كانت البذرة الأولى لنظرية التلقي عند اليونان، وذلك في كتابات أرسطو في مؤلفه "فن الشعر" والذي يعد بحق احد أصول العملية النقدية، حول ما اسماه "بالتطهير"، حيث نسب فيه للأدب وظيفة تطهيرية، ولذلك فان الوضعيات التي يتم فيها التمويه تعد ذات شان في تحقيق الاندماج التام للمتلقي (المشاهد) مع العمل الدرامي وهي المماثلة بين العالم الرمزي والعالم الطبيعي[2]، وقد تبدى الأثر الفعلي لهذه النظرية من خلال التفسير الذي قدمه

[1]– سميرة جدو،عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف عمار ويس، كلية الأدب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2007–2008.

[2]– عودة خضر ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار شروق للنشر،1997، ص،12.

*ليسنغ في ما بعد لمقولات أرسطو حول فكرة التطهير والتي لا يخفى ما فيها من اهتمام مبكر جدا بأحد عناصر العملية التواصلية وهو المتلقي, فكأن أرسطو يحاول أن يقول للنقاد الذين سيأتون من بعده أن كل عمل درامي أو أدبي يؤثر في المشاهد أو القارئ تأثيرا أكيدا.

ارتبط مفهوم التلقي عند أرسطو بمصطلح "التطهير"، وهو مصطلح يستخدم في اغلب لغات العالم بلفظه اليوناني catharsis (كاتارسيس)، وقد يترجم أحيانا إلى كلمات تحمل معنى التطهير أو التنقية أو التنظيف، وهي الكلمة التي وردت في ترجمة أبي البشير بن متى لكتاب أرسطو فن الشعر والكلمة اليونانية catharsis بالأساس هي مفردة من مفردات الطب وتعني التنقية والتطهير والتفريغ على المستوى الجسدي أو العاطفي، وقد ارتبط المعنى الطبي القديم لهذه الكلمة بكلمة pharmakos التي كانت تعني في البداية العقار والسم في الوقت ذاته، أي معالجة الداء بالداء[1]، ليصبح لهذه الكلمة فيما بعد أبعاد جمالية وفلسفية وتتعلق أساسا في الأثر الذي تحدثه أو تتركه الأعمال الفنية أو الأدبية المختلفة على مستوى الجمهور المتلقي.

كما أن أرسطو يعد أول من طرح فكرة التطهير بمعنى الانفعال، وذلك من خلال مؤلفاته فن الشعر وعلم البلاغة والسياسة، وقد حدد كفاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبي التربوي على الفرد فعمد إلى الربط بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل، كما عد التطهير الذي ينتج عن مشاهدة العنف عملية تنقية وتفريغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج مما يجرده من أهوائه ويهذبه[2]، فهو لا يراه فيه مجرد علاج فقط، إنما اعتبره من بين أفضل الوسائل الفعالة التي تعمل على تحقيق المتعة لدى المتلقي، سواء

---

*– ليسينغ:(22 يناير 15/1729 فبراير 1781) كاتب مسرحي وفيلسوف وناقد فني ألماني واحد ممثلي عصر التنوير، كان له العديد من الكتابات والمسرحيات التي ساهمت بالكثير في تطور الأدب الألماني.(ويكيبيديا).

[1]- بخوش علي، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، مجلة المخبر، العدد:3، 2006، ص:144.

[2]– المرجع نفسه، ص،ن.

كانت متعة جمالية والتي ترتبط أساسا بالمحاكاة و*الإيهام المسرحي وتكون في ذهن المتلقي، أو المتعة واللذة الذين ينتجا من خلال عملية التطهير.

ولقد سعى من خلال الفن إلى الوصول إلى التطهير التام للمتلقي، فالفن لديه لا يعتبر مجرد محاكاة لعالم المثل كما هو الحال عند أفلاطون، إنما هو محاكاة للطبيعة بغية خلق نموذج أفضل أجمل منها، فقد رأى المحاكاة على أنها فطرة يمتلكها الإنسان منذ الصغر ويتميز بها عن غيره من الكائنات الأخرى خاصة وانه يتعلم أول ما يتعلم من خلالها[1]، وقد اعتبر الكوميديا "محاكاة للأدنياء ولا يقصد بذلك وضاعة الخلق على الإطلاق، فان المضحك ليس إلا قسما من القبيح، الأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا الم فيه ولا إيذاء"[2]، أما التراجيديا فاعتبرها "محاكاة فعل جليل كامل له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص تتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا يمثل هذه الانفعالات"[3]، ويعني هنا بالكلام الممتع هو ذلك الكلام الذي يتضمن وزن إيقاعي وغنائي، أما في ما يخص القول تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه هو أن بعض الأجزاء يتم بالعرض وحده على حين أن بعضها الأخر يتم بالغناء.

نستطيع القول أن المحاكاة في التراجيديا ينبغي أن تؤدي إلى التطهير، ولكن يرى أرسطو انه لا يكفي أن تكون هذه المحاكاة فقط لفعل كامل، بل يتوجب عليها أن تكون قادرة على إثارة انفعالي الخوف والشفقة وهذا لن يتحقق إلا في حالة وقوع الأحداث بشكل يخالف توقع المشاهد لها، فالمغزى من فكرة التطهير أن يقع المشاهد (المتلقي) كفريسة لعدد من الانفعالات المتباينة التي تحدث في نفسه لكي يتخلص بذلك من نزعاته ورغباته الجامحة،

*– الإيهام المسرحي يتمثل في عملية الاندماج التي تحدث للجمهور مع العرض المسرحي.

[1]– بخوش علي، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم،المرجع السابق،ص،145.

[2]– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت،2001، د ط، ص،354.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

لذا فقد نبهنا أرسطو إلى أن غاية الكاتب المسرحي ينبغي أن تكون إثارة انفعالي الخوف والشفقة في نفس هذا المشاهد عن طريق أحداث العرض المسرحي، والكاتب المسرحي المتميز في رأيه هو الذي يؤلف موضوعاته بحيث تثير هاذين الانفعالين.

ومما سبق نجد ان ظاهرة التلقي في المسرح الأرسطي تتمثل في فكرة التطهير والتي تشكل الأساس وبيت القصيد في العمل الفني والأدبي لديه، "فكل أرائه كانت ترمي إلى تحقيق غاية نبيلة نجدها فيها وذلك لا يتم إلا من خلال تحقيق التأثير والاستجابة في قطب المتلقي"[1]، هذا ما جعله يلح على ضرورة أن يعمد أي كاتب مسرحي على إثارة انفعالي الخوف الشفقة في نفس المشاهد مع الحرص أن يخرج هذا المشاهد بدوره بالفائدة من العرض المسرحي والتي تتمثل في تخليصه من المشاعر الضارة، ومن اجل ضمان تحقق هذا الأمر وجب ان تتوفر في العمل (الأدبي أو الفني) معايير الجمال عنده والمتمثلة في الترتيب والتناسب والوضوح.[2]

2) نظرية التلقي في المدرسة الألمانية:

مر النقد الغربي منذ بدايته إلى الآن بعدة أطوار وذلك سعيا منه للوقوف على كنه الظاهرة الأدبية، مما أدى إلى ظهور العديد من المناهج أولها المناهج السياقية التي كان جل اهتمامها بالسياق الخارجي للظاهرة الأدبية فجعلت منها حتمية لظروف تاريخية واجتماعية ونفسية للمؤلف، فكانت هذه المناهج تنشد للمبدع وجعلته في القمة واعتبرته عنصرا فعالا على حساب المتلقي, وكنتيجة لهذا النقص، ظهرت مناهج أخرى مناهضة للمناهج التي سبقته وأخذت على عاتقها زمام عملية النقد فأعطت الدور الرئيسي للنص بصفه بنية محايثة ليست لها علاقة بأي شئ خارجها، غير أنها لم تكن أكثر حظا من سابقتها، وهو الشئ الذي أدى إلى تأزم وضع النقد على الساحة الغربية فحدثت حالة من الاستنفار من اجل السعي

[1]– بخوش علي، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم،مرجع سابق،ص،146.

[2]–المرجع نفسه,145.

إلى إيجاد بدائل أخرى، فظهرت بذلك نظرية التلقي التي حاولت تصحيح ما وقعت فيه المناهج السابقة فعملت على إعادة الاعتبار للعنصر الثالث ألا وهو المتلقي.

وعند الحديث عن نظرية التلقي يتبادر إلى أذهان الدارسين مباشرة مدرسة كونستانس الألمانية لكن حسب فانوس جوف فانه يرى وجود أربعة توجهات كبرى لها إضافة إلى المدرسة الألمانية مثل:

- التحليل السيميائي لأمبرتو إيكو.
- الدراسة السيميولوجية لفيليب هامون وأوطن.
- نظرية القارئ الواقعي عند ميشال بيكار.[1]

وما يهمنا نحن في هذه الدراسة هي نظرية التلقي بالمدرسة الألمانية كونستانس وأهم رائدين لها، وهم هانس روبرت ياوس (1921-1997) وفولفغانغ أيزر (1926-2007) والتي تقوم على جوهر أساسي يقوم به القارئ وذلك من خلال عملية امتصاص المعنى الأدبي الذي أودعه المؤلف في النص.

2-1/ نشأة وتطور نظرية التلقي:

ظهرت نظرية التلقي في أواخر الستينيات من القرن العشرين في ألمانيا الغربية, في الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية نوعا من الركود، الأمر الذي دفع بمجموعة من الأدباء والأكاديميين الألمان للتمرد على هذا الوضع محاولة منهم لإيجاد بديل منهجي للخروج من هذه الأزمة، فهناك وثيقة صدرت عام 1969 تحت عنوان "وجهات نظر لدراسة جومانية مستقبلية" تتحدث بدورها عن حقل الدراسات الألمانية الذي عانى نوعا من الركود والتعاسة، وحاولت في الوقت نفسه أن تجد له حلا يخرجه من هذه الوضعية، وقد قام بالتوقيع على هذه الوثيقة مجموعة من الباحثين وأصبحوا في ما بعد من ابرز المنظرين لها منهم ياوس

[1]- بومعزة فطيمة، نظرية القراءة والتلقي(المرجعيات والمفاهيم)، مجلة النص،العدد:22، جامعة جيجل،ص165.

وأيزر[1]، كانت هذه المجموعة من الأكاديميين تحاول إعادة النظر في قوانين الأدب الألماني باعتبار أنها لم تعد تلقى القبول، وكذلك بداية الثورة على المنهج البنيوي الوصفي، وقد نشر ياوس في مقال له بعنوان "التغيير في نموذج الثقافة الأدبية" وذلك سنة 1969 شرح فيه:

- عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيير في النموذج مما جعل جميع الاتجاهات على تبنيها تستجيب للتحدي.
- السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.
- حالة الفوضى والاضطراب السائدة في نظريات الأدب المعاصرة.
- وصول الأزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي البنيوي.
- ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع/العمل/المتلقي).[2]

كان هذا المقال لياوس قد ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية النقدية، وهو ما أدى فعليا إلى حدوث ثورة في الدراسات الأدبية المعاصرة، وفي محاضرة أخرى له ألقيت في جامعة كونستانس عام1967 بعنوان "تتم دراسة تاريخ الأدب" وقام بوضع مجموعة من المقترحات والتي كانت بمثابة حجر أساس لظهور هذه النظرية عام1967.[3]

إلى جانب ياوس كان أيزر والذي قدم بدوره مجموعة من الاقتراحات التي تصب في نفس الاتجاه، ففي سنة1970 ظهر عمله الذي يوازي إلى حد ما الاستجابة لكتابات ياوس والمسمى "بنية الجاذبية في النص" Die appellstructur de texte وقد ظهر بالانجليزية تحت عنوان "الإيهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري"، وهو في الأصل كان عبارة عن محاضرة ألقيت في جامعة كونستانس، ومع ذلك فان كتابه النظري الكبير لم يظهر إلى العلن

[1]– ينظر: بومعزة فطيمة، نظرية القراءة والتلقي(المرجعيات والمفاهيم)،المرجع السابق،ص،169.

[2]– المرجع نفسه، ص،170.

[3]– ينظر:بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، لبنان، الطبعة1،2001، ص،44.

إلا في منتصف السبعينيات 1976 ولم يثير من الجدل ما أثارته محاضراته التي كانت اقل اكتمالا وأكثر تفجرا[1]، أما في سنة 1979 قام *أمبرتو ايكو بتأليف كتاب بعنوان "القارئ في الحكاية" وهو عبارة عن مقاربة سيميائية سلط الضوء من خلالها على القارئ الذي بدوره أصبح طرفا رئيسيا في تأويل النصوص لا يمكن الاستغناء عنه، ومن ثم توالت المؤلفات في هذا المجال وهو الشئ الذي حقق العالمية لهذه النظرية وضمن لها الاستمرار.

2-2/ المرجعيات والخلفيات المعرفية لنظرية التلقي:

من البديهي ان لا شئ ينطلق من العدم، ذلك لان المعرفة الإنسانية معرفة تراكمية، إذن فنظرية التلقي التي تعتبر رافدا من روافد هذه المعرفة قد قامت ببناء قاعدتها الأولى بالاعتماد على عدة مشارب أخرى والتي أصبحت فيما بعد مرتكزاتها.

فقد انطلق ياوس وأيزر من اتجاهين مختلفين، ومع ذلك اجتمعا في نفس الاهتمام وهو القارئ (المتلقي)،فقد استمد أيزر أفكاره من الظاهراتية، وهي من الفلسفات التي تدعو إلى نبذ العقل والعودة للذات "حيث أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل للإدراك والتصور خارج نطاق الذاكرة المدركة، ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها"[2]، وتسمى أيضا *بالفينومينيولوجيا، وقد كان إدموند هوسرل من ابرز أعلامها الذي جاء بمفهومين كان لهما صدى وتأثير واسع على مستوى هذه النظرية هما القصدية والتعالي،

[1]- ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي- مقدمة نقدية-، تر:عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، 2000،ص،133-134.

*- أمبرتو ايكو: (5يناير1932 /19 فبراير 2016) وهو أكاديمي وناقد أدبي ايطالي تخصص في أدب القرون الوسطى وكان من رواد علم السيميائية، له العديد من المؤلفات أشهرهم رواية "اسم الوردة".

[2]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سابق، ص،34.

*- أو الظاهراتية: وهي فلسفة ألمانية ظهرت على يد إدموند هوسرل مشتقة من كلمة "ظاهرة" لذلك سميت بعلم الظواهر لأنها تقوم على دراسة الظاهرة كما تظهر في وعينا بشكل أني وتبدأ عملية الفهم فيها من الذات.

فيما يخص مفهوم القصدية فقد رأى انه يرتبط حساب الظواهر فيه بلحظة جدية محض، ولا يتكون المعنى فيها إلا من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني.[1]

أما مفهوم التعالي هو أن المعنى ينشا بعد أن تكون الظاهرة معنا محصنا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص، ما يعني أن إدراك معنى الظاهرة مرتبط وقائم على الفهم، غير أن الذي عمل على ربط الظاهراتية بالأدب بشكل عام ونظرية التلقي بشكل خاص هو إنغاردن تلميذ هوسرل وذلك من خلال تعديل دلالة المفهومين الذين وضعهما أستاذه ومنحهما بعدا إجرائيا بتطبيقهما على الأدب، فقد ارتبط التعالي عند إنغاردن بانطواء الظاهرة أو العمل الأدبي باستمرار على بنيتين:

- بنية ثابتة: أو(بالنمطية) وتعتبر أساس الفهم.
- بنية متغيرة: أو(مادية) وتشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي.[2]

المقصود في هذه الحالة أن المعنى يشكل حصيلة التفاعل بين العمل الأدبي وفعل الفهم، وهذا التعديل أصبح من المرتكزات الأساسية لأغلب الاتجاهات التي تنطوي تحت رداء هوسرل، أما القصدية فقد حولها من طابعها المثالي المجرد إلى حقيقة مادية يمكن تحديدها إجرائيا من تأمل الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي، وأدرج الإدراك أو طاقة الفهم ضمن العمل الأدبي مشكلا بذلك إستراتيجية جديدة للفهم تحمل الطابع الظاهراتي للجمالية فأصبح مفهوما يرتبط باللحظة المباشرة التي يتعامل فيها المتلقي مع العمل الأدبي (النص) دون النظر إلى التجارب والمعطيات السابقة التي يمتلكها، فالمعنى في هذه الحالة يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي القائم على عملية الفهم والتفسير والإدراك للجانب الداخلي لكل من الذات والموضوع.

---

[1]– ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المرجع السابق،ص،35.

[2]– المرجع نفسه،ص35.

أما في الجانب الأخر استمد ياوس أفكاره من*الهرمينيوطيقيا والتي تعود في أصلها إلى الفعل اليوناني hermeneueien، ويقصد بها "أن يؤول المرء أو يترجم إلى لغته أمرا ما ليستوضحه ويجعله قابلا للفهم"[1]، ومن ابرز أعلامها جورج غادامير الذي عمل على شد انتباه رواد هذه النظرية إلى إشكالية "المنهج" ومعتمدا في ذلك على مؤلفه "الحقيقة والمنهج" فقد قام بالتشكيك بالمنهج ومدى حاجة مؤسسي نظرية التلقي إليه، ليس من أجل دراسة الأدب وتحليله فحسب، وإنما من اجل الوصول إلى الحقيقة التي تتعلق بالنص، أو بعبارة أخرى فان حرف العطف الذي يربط بين الحقيقة والمنهج لا ينبغي أن نفهمه بمعناه الرابط بل بمعناه المفرق[2]، كما زود هذه النظرية أيضا بمجموعة من المفاهيم والتي اعتمدت فيما بعد من إجراءاتها.

ولم تكتفي نظرية التلقي بهذا فحسب بل تعدت ذلك إلى مرجعيات واتجاهات أخرى أضافت إليها لمسات عززت من مكانتها، وهو السبب الذي دفعها للبروز أكثر من ذي قبل، فقد استقى ياوس وأيزر مما سبقهم كل ما يخدم النظرية، وهذا ماهو إلا دليل على شموليتها واتساع رقعة بحثها وسعيا منها للإحاطة بالظاهرة الأدبية، فعدت بذلك تصحيحا في عالم النقد الأدبي الحديث.

2-3/ مفاهيم نظرية التلقي لياوس وأيزر:

ارتبطت نظرية التلقي بعدة مفاهيم وأسس وضعها المؤسسون الأوائل لها، وهي على الرغم من اختلافها إلا أنها تصب في نفس الهدف التي وضعت من اجله هذه النظرية.

- **المفاهيم الإجرائية للنظرية عند روبرت ياوس:**

عمد هانز روبرت ياوس في إرساءه هذه النظرية على وضع مجموعة من المفاهيم أهمها:

*-هي فن في تأويل النصوص الأدبية تأسس وازدهر في صلب الاختصاصات المتعلقة بتأويل النصوص اللاهوتية والقانونية، ومن ابرز أعلامها غادامير.

[1]- سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2002، ص،74-75.

[2]- ينظر: بومعزة فطيمة، نظرية القراءة والتلقي(المرجعيات والمفاهيم)، مرجع سابق، ص،173.

أ/ أفق التوقع:

يعتبر هذا المفهوم الإجرائي تكاملا بين التاريخ وعلم الجمال, وضعه ياوس كركيزة منهجية لهذه النظرية، وقد كان له دور كبير فيها، فهو" يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي..."[1]، وارتبط إنتاج المعنى بالتأويل لأنه يمثل علم مفتوح على ثقافة وخبرات القارئ التي يمارس من خلالها التحليل، وبتنوع القراء وكذلك اختلاف خبراتهم وثقافاتهم أصبح لكل عمل أدبي عدد لا يحصى من التأويلات.

وتجدر الإشارة إلى أن أفق التوقع عند ياوس يتألف من ثلاثة عوامل أساسية وهي كالتالي:

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.[2]

نستطيع القول بناءا على ما سبق أن عملية قراءة أي ظاهرة أدبية يجب أن تكون خاضعة لمجموعة من الأسس التي تجعلها قائمة على تصور منهجي ناتج عن علم مسبق بهذه الأسس التي تصنع ضمن إطار الجنس الأدبي الذي يحدد الظاهرة الأدبية وفي حدود المعرفة المتشكلة عن الأعمال السابقة،"أما التعارض الكامن بين العوامل الخيالية التي تنسجها اللغة الشعرية والصورة الواقعية التي ترسمها اللغة اليومية، حيث تكون هذه عبارة عن معايير كفيلة بالقراءة الصحيحة".[3]

---

[1]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سابق، ص،45.

[2]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص،46.

[3]– علي حمو دين، إشكالات نظرية التلقي(المصطلح ،المفهوم،الإجراء)، مجلة الأثر، العدد: 25، جامعة قاصدي مربحاح ورقلة، جوان 2016.

بـ/ تغير الأفق:

كل قارئ (متلقي) أثناء عملية تلقيه للعمل الأدبي تكون له العديد من الخلفيات المعرفية التي تؤدي به إلى وضع أو تكوين تصور مسبق حول هذا العمل، ويحمل كذلك أحكاما مسبقة تجاهه، وهو الأمر الذي يجعله يعيش في حالة من الانفعال يكون فيها عرضة لاحتمالين مختلفين إما الموافقة أو التخييب، وتغير الأفق في هذه الحالة يتمثل في الصدمة الجمالية التي يتلقاها القارئ (المتلقي) من العمل الأدبي الجديد، وذلك من خلال "تخييب ضنه في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد، وهذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف"[1]، ما يؤدي بالقارئ إلى تغيير هذه المعايير حسب المستجدات لتتناسب مع العمل الأدبي الجديد لينتج عن ذلك أفقا جديدا.

تـ/ المسافة الجمالية:

جاء هذا المفهوم متمم لتغير الأفق، ويتمثل في "المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود في السابق والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة".[2]

فالمسافة الجمالية في نظر ياوس هي المعيار الذي نحدد من خلاله مدى جودة وقيمة العمل الأدبي، فكلما اتسعت هذه المسافة بين كل من الأفق القديم الموجود مسبقا وأفق الانتظار للعمل الجديد تزداد بذلك أهميته وقيمته وكلما قلت هذه المسافة يحدث العكس،

كما هو موضح في **المخطط التالي**[3]:

[1]– ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المرجع السابق ص،46.

[2]– المرجع نفسه, ص،ن.

[3]– علي حمو دين، إشكالات نظرية التلقي(المصطلح ،المفهوم،الإجراء)، مرجع سابق.

ث/ اندماج الآفاق:

أرجع ياوس من خلال هذا المفهوم أن عملية فهم أي نص أدبي من النصوص القديمة لا تتم إلا من خلال إعادة العلاقة التي جمعته بالقراء الذين مرو عليه انطلاقا من الحاضر،"أي وضعه في سياق زمني يتيح التغلب على المسافة التاريخية التي توجد بين الحاضر والماضي، ومن هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات"[1]، كما أن هذا المفهوم يعتبر من بين المفاهيم الأساسية التي اشترك فيها مشروع ياوس وكذلك مشروع غادامير الذي أطلقه في كتابه المعنون "بالحقيقة والمنهج" وسماه بمنطق السؤال والجواب، ولكن ياوس يعبر بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات التاريخية للأعمال الأدبية والإنتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب.

ج/ منطق السؤال والجواب:

يعتبر من ابرز المفاهيم التي تجسد ما يصبو إليه ياوس في هذه النظرية، وتتمثل في التفاعل العفوي الذي يحدث بين كل من المتلقي والعمل سواء كان فنيا أو أدبيا.

يذهب هذا المفهوم إلى أن كل عمل أدبي يقدم في طياته العديد من مواطن الغموض والنقاط المبهمة التي يوظفها المؤلف، وهو الأمر الذي يستفز القارئ ويجعله يطرح العديد من

[1]– بومعزة فطيمة، نظرية القراءة والتلقي(المرجعيات والمفاهيم)، مرجع سابق، ص،185.

التساؤلات ويبحث عن إجابتها، والإجابة عن هذه التساؤلات هو السبيل الوحيد الذي يتيح للقارئ فهم العمل مما يسمح بتطور أفق التوقع لديه.[1]

- **المفاهيم الإجرائية للنظرية عند فولفغانغ أيزر:**

فولفغانغ أيزر هو الأخر سعى من خلال بحوثه ومحاضراته إلى إحداث إصلاحات عديدة في الدراسات الأدبية، ومن أهم المفاهيم التي جاء بها خدمة لهذه النظرية:

أ/ القارئ الضمني:

هو مصطلح استخدمه أيزر ليصف به التفاعل الذي يحصل بين كل من النص والقارئ، ويرى انه يتجلى في كامل الاستعدادات المسبقة التي يوظفها النص في بنيته لكي يكتسب بذلك القدرة على التأثير في المتلقي[2]، وعليه فالقارئ الضمني لدى أيزر ما هو إلا عبارة عن مفهوم تجريدي بعيدا كل البعد عن الحقيقة، يمثل محور عملية القراءة لديه، لذلك يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة خاصة في فهم النص الأدبي وتحقيق استجابات فنية لتجاربه التي أصبحت خلفية مرجعية يستند إليها في عملية بناء المعنى.

ب/ مواقع اللاتحديد:

استند أيزر في وضع هذا المفهوم على مفهوم الفجوات عند إنغاردن والتي بفضلها يستطيع كل من القارئ والنص بناء علاقة تفاعلية لبناء المعني من خلالها، وقد ذهب أيزر إلى أن درجة اللاتحديد وهي مقياس الفعالية الجمالية للعمل الأدبي ومقياس انفتاح بنيته التي تسمح بإنتاج تأويلات متعددة، فالمتلقي في هذه الحالة يتوجب عليه إعطاء دلالات متعددة للنص، ولا يكون ذلك إلا من خلال ملء هذه الفراغات التي يحتويها أي (مواقع اللاتحديد)، لأنها وببساطة هي العنصر الأساسي والمسؤول في إحداث الاستجابة الجمالية.

---

[1]– بومعزة فطيمة، نظرية القراءة والتلقي(المرجعيات والمفاهيم)، المرجع السابق،ص،ن.

[2]– ينظر :فولفغانغ أيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في(الأدب)، تر: حميد الحمداني، منشورات مكتبة المنهل، المغرب، د،ط، ص،30.

ت/ السجل النصي:

كما يشير إليه عبد الكريم شرفي"بأنه عبارة عن مجموعة من المعايير والمواضعات والاتفاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى جمهور المتلقين، والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ"[1]، فهو إذن ممثل في مجموعة الإحالات التي يتم بواسطتها بناء المعنى، ويكون إلى ما هو سابق على النص وهو ليس جديد، وإنما يستند إلى مجموعة من المرجعيات كالنصوص الأخرى أو كل ماهو خارج عنه كالسياقات الخارجية المختلفة.

ث/ الإستراتيجية النصية:

هو عبارة عن مجموعة من القوانين التي تعمل على مرافقة التواصل الذي يحدثه النص بين كل من المؤلف والقارئ، لتشكل بذلك همزة وصل تربط بين مختلف عناصر السجل النصي، وتعمل كذلك على تقييم العلاقة بين كل من المتلقي والسياق المرجعي ما يسمح برسم معالم موضوع النص.

ج/ وجهة النظر الجوالة:

هذا المفهوم أخذه أيزر من الفلسفة الظاهراتية لهوسرل، وهي عملية "تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص... كاشفا بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعضن، والتي تعدل كلما حدث انتقال من واحد منها إلى أخر".[2]

نستطيع القول إذن أن هذا المفهوم يعطي الحرية الكاملة للقارئ أو المتلقي أثناء تعامله مع النص الأدبي الذي أمامه الأمر الذي يسمح له بالتنقل في معالمه دون تقييد، وكذلك يبني أو يهدم فيه إذا كان ملزما بذلك بغرض تحقيق الفهم وتحصيل المعنى.

[1]– علي حمو دين، إشكالات نظرية التلقي(المصطلح ،المفهوم،الإجراء)، مرجع سابق.

[2]– روبرت هولب، نظرية التلقي– مقدمة نقدية–، مرجع سابق، ص،143.

حـ/ مستويات المعنى:

تبرز وجهة نظر أيزر عند وضعه لهذا المفهوم في أن ظهور المعنى من النص للقارئ يتم عبر مستويين لا يظهران للوجود إلا في حالة حدوث فعل الإدراك الجمالي، لتتم من خلالهما عملية بناء المعنى بعد انتقال العناصر المسؤولة عن هذا البناء (بناء المعنى) من المستوى الخلفي الممثل في السياق المرجعي إلى المستوى الأمامي المتمثل في النص.[1]

[1]–ينظر: بومعزة فطيمة، نظرية القراءة والتلقي(المرجعيات والمفاهيم)، مرجع سابق،ص187.

خلاصة:

الدارس لنظرية التلقي يجد أنها نظرية حديثة، لكن هذا لا يمنع من وجود جذور لها في القديم كما هو الحال عند أرسطو تمثلت لديه في فكرة التطهير، والتي لا تتحقق إلا في حالة حدوث تأثير واستجابة في قطب المتلقي تجاه العمل الأدبي، ثم توالت بعدها المناهج التي تهتم بالنقد الأدبي الحديث منها من كان ينشد للمبدع وأخرى تنشد للعمل مع إهمال العنصر الثالث وهو المتلقي، فجاءت نظرية التلقي لتعيد له الاعتبار، فهذه النظرية لم تكن ضد أي من المناهج النقدية التي سبقتها، وإنما كانت تطوير لبعض الأفكار التي أخذها أعلامها منها، وهو ما جعلها تصل إلى ما هي عليه الآن في حقل النقد والدراسات الأدبية، فهي لم تهمل أي عنصر من عناصر العملية الإبداعية من (مبدع وعمل ومتلقي) لكنها وضعت كل تركيزها على المتلقي بصفته شريكا في بناء العمل الأدبي، وأعطت له كامل الصلاحيات في إنتاج المعنى وصياغته من خلال التفاعل مع النصوص.

المبحث الثاني: التلـــقي في مسرح الطفـــل

1) مفهوم التلقي المسرحي عند الطفل

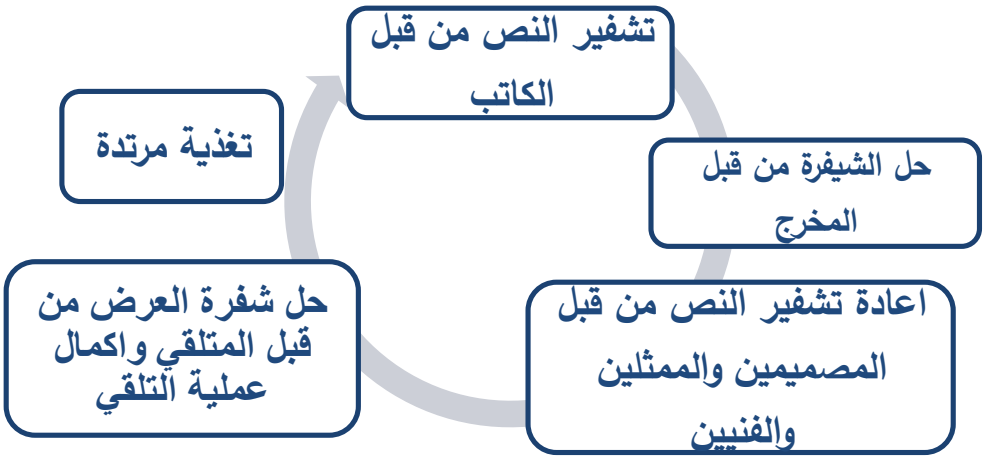
2) خصائص مسرح الطفل

المبحث الثاني: التلقي في مسرح الطفل

1) مفهوم التلقي المسرحي عند الطفل:

يعتبر المسرح فن من فنون التواصل، أساسه باث ومستقبل أو بشكل أخر ممثل وجمهور، فالمسرح إذن يكون مسرح بالجمهور فقط وإذا انتفى الجمهور لن يكون كذلك، وعلى الكاتب المسرحي حين يشكل نصه الدرامي أن يضع نصب عينيه استثارة توقعات واستجابات معينة لدى هذا الجمهور[1]، وهذا ما يسمى بالتلقي المسرحي والذي ترى الباحثة الفرنسية أوبير سفيلد في دراستها له أن العرض المسرحي ككل عبارة عن حدث متعدد الشخصيات منها شخصية جوهرية بيد أنها لا تظهر على خشبة المسرح وقد لا تعمل شيئا (لا علاقة لها بالفعل الدرامي على الخشبة)[2]، وهي تقصد هنا شخصية المتفرج أي (الجمهور) الذي يوجه له والذي بدونه يصبح هذا العمل بدون قيمة .

وتلقي الجمهور للعرض المسرحي يمكن أن نراه كمرحلة أخيرة تنطوي على أربعة مراحل يمكن توضيحها **بالمخطط الأتي**[3]:



مخطط رقم01: مراحل تلقي العرض المسرحي.

[1]– محمد إسماعيل الطائي، التلقي في المسرح التربوي، مجلة الأكاديمي، العدد: 52، 2009، ص، 87.

[2]– سوزان بينيت، جمهور المسرح، تر:سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، مصر، ط 2، 1995،ص،35.

[3]– محمد إسماعيل الطائي، المرجع السابق، ص،88.

وهذا المخطط ينطبق على المسرح الموجه للكبار كما ينطبق على المسرح الموجه للصغار الذي يمثل موضوع دراستنا.

1-1/ علاقة الطفل بالمسرح:

يعتبر الطفل كائن ديناميكي لأنه عادة ما يكون دائم الحركة والنشاط ويتفاعل مع كل شئ من حوله، ومع استمرار نموه يتغير شكل التعبير لديه سواء من ناحية الأفكار والمشاعر أو من ناحية التعبيرات اللفظية والانفعالية والحركية، ويمثل الفن بالنسبة إليه وسيلة للتفكير ويمكن أن يساهم في التحقيق المناسب والسليم لهذا النمو وهذا التعبير[1]، ومن بين هذه الفنون فن المسرح الذي يعتبر من ابرز وسائل الاتصال الفعالة خاصة إذا كان موجه لفئة الطفولة، لان الطفل بطبيعته يستفيد ويستجيب إلى حد كبير مما يشاهده فيه إما من ناحية الاستجابة الوجدانية المباشرة الناتجة عن العمل المعروض أو من خلال الاستجابة الملاحظة فيما بعد من خلال الأيام الموالية لمشاهدته لهذا العرض.

الباحث في العلاقة التي تجمع بين الطفل والمسرح لا يمكنه تحديد طبيعة هذه العلاقة إلا من خلال التعرض والتعرف على أهم الحاجات الأساسية التي يقدمها هذا النوع من الفن لهذه الفئة بالذات والتي يعمل على تحقيقها لديهم ليكون له فعل التأثير.

ولنتبين حقيقة هذا الأمر يجدر بنا التطرق إلى أهم الحاجيات الأساسية الخاصة بالأطفال ومقارنتها في الوقت ذاته بما يقدمه المسرح من وظائف كالأتي:

- تعد التربية والتعليم من بين أهم الحاجات والمتطلبات الأساسية التي ينبغي توفيرهما لكل طفل، وهو ما يعمل عليه المسرح، ويمكن أن يتفوق في ذلك على الأساليب الروتينية والتقليدية المنتهجة لنفس هذا الغرض، فهو له المقدرة على التأثير على تقبل الطفل للدروس وهضمها بعد تقديمها له بطرق ممسرحة تجمع بين المتعة والتشويق قصد إبعاده عن الملل والمباشرة.

[1]- محمد إسماعيل الطائي، التلقي في المسرح التربوي، المرجع السابق، ص،91.

- الإعداد الأخلاقي والثقافي والاجتماعي للطفل وهو ما يساهم فيه المسرح من خلال عمله الفعال في التجسيد الفني لمبادئ الأخلاق وقيم الثقافة وأصول التكيف الاجتماعي بطرق غير تقليدية، تنطلق من إثارة الطفل وتشويقه إلى غاية الوصول إلى القيمة المعرفية والاجتماعية والثقافية المرادة والمصاغة فنيا بما يتناسب مع الفهم والحاجة الإدراكية لهذه الفئة، كما يعمل المسرح على دعم الطفل اجتماعيا وذلك من خلال ما يتيحه مكان العرض من احتكاك بين الطفل وغيره ما يحفزه على المناقشة والجرأة في الانتقاد وطرح أرائه بدون خوف أو تردد ما يدفعه نحو تطوير الذات.
- تطوير النمو الحركي واللغوي والحسي والفكري والعقلي والخيالي والجمالي للطفل وهو ما يساهم به المسرح من خلال المكونات الجمالية للعرض المتمثلة في المناظر المختلفة والأزياء والأضواء والألوان والغناء والرقص وغيرها، فلكل منها طريقتها وفعاليتها في التأثير والتجاوب مع اتجاهات النمو للأطفال، وتزداد فعالية هذا التجاوب كلما تآلف الطفل مع المسرح وداوم على حضوره.
- اللعب واللهو والمتعة وهو ما نجده محققا على خشبة المسرح فكل هذه الحاجات إضافة إلى التشويق وغيرها من الانفعالات التي تمثل الأساس في تحديد مدى نجاح العمل المسرحي الذي يسعى إلى محاكاة هذا الطفل وكذلك التأثير فيه، والاستجابة لها تعد من وظائف المسرح لان بدونها لا يمكن أن نعتبره مسرحا.
- تحفيز الخيال ومهارة التفكير والإبداع وهو ما يركز عليه المسرح من خلال التوصل إلى مخيلة الطفل قبل أي قدرة من قدراته, فخيال المسرح عندما يتصل بخيال الطفل يصبح المسرح هو الطفل والعكس، وهذا التلازم الذهني مؤشر ايجابي على العلاقة التي تجمع بينهما وفي نفس الوقت مؤشر على نجاح العرض المسرحي من ناحية التأثير.
- تعميق المعرفة لديه وقدراته النفسية والعقلية والحركية وهو ما يوصله المسرح من خلال ما يطرحه في مضامينه من معارف وتجارب مجسدة على الخشبة تمكن الطفل من اكتساب المزيد من المعارف والخبرات التي تعمق خبراته الذاتية والحياتية.

- تحسين عملية التذوق لديه وهو ما يمكنه له المسرح من خلال تطوير ذوقه لكل ماهو جميل وايجابي، وهو ما يجعله مشاهدا ايجابيا للمسرحيات الجيدة مستقبلا.
- سد أوقات فراغ الطفل ويعد المسرح من أفضل الوسائل التي تعمل على ذلك من خلال استثمار هذا الوقت فيما يعود عليه بالفائدة.
- التوجيه السليم له في أشياء كثيرة في حياته اليومية والمسرح يمكن أن يوجهه توجيها سليما ويكسبه العديد من المهارات.
- التربية الوجدانية وتعميق مشاعره الإنسانية وهو ما يساهم فيه المسرح من خلال ضبط وتوجيه هذه المشاعر لدى الطفل نحو المثل العليا كحب الخير للناس وحفظ الأمانة والصدق والتعاون مع الغير والإخلاص وكل ماهو ايجابي.[1]

إذن يمكننا القول ان للمسرح دور كبير وهام في تلبية حاجيات الطفل النفسية والفكرية والاجتماعية والعلمية واللغوية وكذلك الجسدية، وذلك من خلال توظيف مجموعة من التقنيات والأساليب الفنية التي تضمن للطفل الاستمتاع والاستفادة في آن واحد، خاصة وأن علاقة الطفل بالمسرح تبدء من مقومات اللعب الذي يمارسه في حياته اليومية، فاللعب في الأصل عبارة عن تمثيل والعكس صحيح، ومثلما جاء في العديد من الدراسات التي جعلت من معنى اللعب مرادفا لمعنى التمثيل، حسب ما يشاع بين الممثلين في قولهم "نلعب الدور كذا" هنا يمكن أن ندرك مدى حاجة الطفل إلى المسرح.

ومن خلال ما تعرضنا له سابقا نجد أن هناك توافق كبير يجمع بين الأطفال والمسرح بالنظر لما يستجيب له من حاجاتهم الأساسية، وهذا التوافق يظهر لنا مدى حاجة الطفل له لكن بشرط أن ينطلق هذا المسرح من خصائصهم التي تختلف من مرحلة إلى أخرى من مراحل الطفولة.

[1]– ينظر: فاضل الكعبي، الأطفال والمسرح لغة مشتركة بين دراما الخيال والواقع، https://www.startimes.com8،تاريخ المعالجة يوم: 2020/04/20، الساعة 13:30.

1-2/ التلقي المسرحي عند الطفل:

تظهر متعة تلقي الطفل في المسرح والمتجسدة من خلال العمل الفني في ربط حواسه بهذه الممارسة الواقعية المباشرة التي لا يترك فيها الممثل لوحده وإنما يتم إشراك هذا الطفل المتلقي في الكثير منها من خلال خيالاته في فضاء المسرح حتى تتحقق له الاستجابة، وعادة ما تكون هذه الاستجابة بريئة وساذجة تجمع بين الواقع الذي يعيشه من جهة وما يراه في العرض المسرحي من جهة أخرى، ولكن كلما زادت خبراته تجاه هذا الفن تحولت استجابته إلى الفهم المتعاطف أو بشكل أخر إدراكه الفكري لكل المواقف التي تعرض أمامه.[1]

يرتبط سلوك التلقي الفني الصحيح في المسرح بكل ما يجسد على الخشبة من مناظر وديكور وتمثيل وسينوغرافيا، وهذه العناصر مع بعضها مجتمعة هي المسؤولة عن إيصال فكرته إلى الجمهور وتمكنه كذلك من استيعابها، ولتحقيق فعل التلقي المسرحي للطفل وجب الاهتمام أكثر بكل متطلباته وحاجاته اليومية أثناء إعداد العروض الموجهة له، وأن يستجاب لها في أشكاله ومضامينه وكذلك توجيهاته ليحقق بذلك هدفه النبيل والمنشود، خاصة وأن مرحلة الطفولة تعتبر مرحلة بناء الأسس وخلق مكونات التلقي والاستجابة يكتسب الطفل فيها قدرة وخبرة تمكنه من فك الرموز والشفرات المرسلة إليه من خلال العرض من اجل إنتاج معنى بعد إعادة قراءتها[2]، لذا وجب على الطرف الأخر ممثل أو كاتب أو مخرج أن يكون على دراية كافية بكل خصائص وحاجيات هذه الفئة ويسعي نحو تلبيتها حتى يتحقق ما تصبو إليه هذه العروض فنيا وتربويا يكون فيه هذا الجمهور عنصرا أساسيا.

وينقسم التلقي المسرحي عند الطفل إلى ثلاث مراحل وهي كالأتي:

[1]- مروان مودنان، مسرح الطفل من النص إلى العرض(دراسة)، مرجع سابق، ص،53.

[2]- إسماعيل الطائي، التلقي في المسرح التربوي، مرجع سابق، ص،91.

- **مرحلة ما قبل العرض:**

تبدأ هذه المرحلة منذ اللحظة الأولى التي يريد فيها الطفل التوجه للمسرح بعد سماح الأولياء لهم بذلك، لأن الطفل شريك غير مستقل ترتبط إرادته ورغبته بولي أمره، ويبدأ في الاستعداد النفسي لذلك بالتساؤل حول ماهية هذا العرض خاصة إذا لم يسبق له حضوره وكانت هذه المرة الأولى ليتجاوز بذلك مرحلة الرغبات وغيرها إلى مرحلة من مراحل التلقي المسرحي.

وعند الحضور إلى مكان العرض والذي له دورا كبير بالنسبة لتلقى الطفل للعرض وذلك لان موقع المسرح ومكانه وحجمه وشكله(الخارجي والداخلي) تحدد جميعها ومع بعضها البعض العلاقات المادية والإدراكية التي فيه، وكذلك قاعة العرض لها أهمية كبيرة سواء من ناحية التصميم والبناء والإضاءة وتوزيع الكراسي فيها وطريقة الجلوس وأيضا عدد المتفرجين وطريقة استقبالهم وعامل الزمن (ليل أو نهار)[1]، وهذه العوامل لها تأثير كبير على عملية التلقي المسرحي عند الطفل قبل بداية العرض فهي تشوقه وتمهده لعملية التلقي المباشر له.

- **مرحلة العرض المباشر:**

يشكل الجمهور جزءا مهما من العرض المسرحي، فنجاح أو إخفاق هذا العرض مرتبط به من خلال ردود أفعاله المباشرة والفورية والصريحة، خاصة إذا كان هذا الجمهور من فئة الأطفال.

يذهب الطفل إلى المسرح من اجل البحث عن الفرجة والمتعة والمرح وهو يعرف حق المعرفة أن كل ما سيشاهده أمامه عبارة عن تمثيليات خيالية وغير حقيقة, و إنما هي عبارة عن عالم خيالي ساحر يأتي له من اجل معايشته والتفاعل معه والاستمتاع بكل أحداثه

[1]– ينظر: محمد إسماعيل إسماعيل، التلقي المسرحي عند الطفل http://www.ahewar.org/debat/show ، تاريخ المعالجة،يوم: 2020/5/5، الساعة: 13.45.

وصراع شخصياته الخيرة والشريرة، ولا يتم هذا التفاعل إلا بتوفر كل عناصر العرض المسرحي السمعية والبصرية من ممثلين وديكور وأزياء وموسيقى والمتممات الفنية الأخرى والتي تزيد من ارتباط و تفاعل الطفل مع هذا العالم المتخيل والإيهامي.

ويلعب الممثل أيضا في مسرح الطفل دورا هاما في تحقيق فعل التلقي للعرض من طرف الأطفال، وذلك من خلال الأداء الذي يقدمه على الخشبة وهو ما يحفز ويمنح الحيوية والمعنى لباقي عناصر العرض الأخرى في المسرحية، وهو ما يزيد من مسؤوليته الكبيرة تجاههم ويتطلب منه الالتزام بمجموعة من القواعد مثل استخدام التعابير الواضحة والمتقنة لمحتوى نص الرسالة أو مضمون العرض المسرحي، وأن يعي كذلك بطبيعة العلاقة التي تجمعه مع جمهوره الصغير الذي لا يقبل إلا بما هو جميل، وهذا ما يعطي للمسرحية في نهايتها معناها الأساسي وهو رأس المال اللازم لعقد شراكة مع الطفل الغني بخياله الجامح وحركته الدائبة ونشاطه المستمر في البحث عن الممتع والمقنع في العرض المسرحي.[1]

- **مرحلة ما بعد العرض:**

يترك كل عمل مسرحي ناجح أثرا وانطباعا ومتعتا في ذاكرة متلقيه إما أثناء المتابعة أو في حياته الأمر الذي يجعله يذكره باستمرار كل ما سنحت له الفرصة خاصة في مناقشاته اليومية، أما في مسرح الطفل يتجلى هذا الأثر والانطباع الجميل في لحظة غلق الستار وانتهاء العرض من خلال طريقة استقبال الأطفال للممثلين في هذا العمل وأيضا طريقة الحديث معهم وخاصة الممثلين أصحاب الشخصيات الخيرة التي حازت على إعجابهم ودعمهم طيلة مدة العرض، وكذلك الحالة النفسية والانطباع الذي يتركه العرض فيهم بعد مغادرتهم المسرح المتمثل في الرسالة النبيلة التي عالجها هذا العرض من اجل ترسيخها في ذاكرة الطفل.

[1]– ينظر: محمد إسماعيل إسماعيل، التلقي المسرحي عند الطفل، المرجع السابق.

فكما تقول وينفرد وارد التي تأكد أن هذه الحالة تعتبر دليل على مدى نجاح العرض المسرحي من فشله، وتؤثر طريقة توديع الممثلين للجمهور الصغار على عملية التلقي وكذلك التفاعل المستمر معهم بالابتسامة أو الرقص والغناء الجماعي.[1]

هناك اختلاف بين التلقي عند الكبار وعند الصغار، فالتلقي عند الطفل يتميز بنوع من الخصوصية في متابعة وتقبل العمل المسرحي الموجه له، وكذلك تأويله لكل ما يقع في مجال البصري والسمعي، لهذا وجب علينا أن نحسن اختيار المادة الدرامية المقدمة لهم بحيث تكون لها القدرة على إحداث التلقي والتقبل لديهم وتدفعهم نحو المزيد من التأمل وتنشيط الخيال.

2) خصائص مسرح الطفل[2]:

من بين الخصائص والتي يجب أن تتوفر في مسرح الطفل في ظل مطالب نموه واحتياجاته:

- تحديد الغرض من العمل المسرحي الموجه للطفل سواء كان من أداء الكبار أو الأطفال أنفسهم، كما يجب أن يكون هذا العمل المسرحي هادف وذو مغزى شرط أن يكون ضمن الإطار الفني حتى يحرك في الأطفال عقولهم ومشاعرهم.

  عادة ما تكون المسرحيات الموجهة للطفل غرضها تعليمي وتوعوي بالدرجة الأولى من خلال معالجة ظواهر اجتماعية أو أخلاقية بطابع فني يجمع بين الفرجة والمتعة والاستجابة وكذلك الاستفادة.
- بساطة المضمون الذي يحمله العمل المسرحي ليتناسب مع عقلية الطفل، وذلك من خلال وضوح الفكرة العامة له وسهولة تناولها دون التعمق فيها،" ينبغي أن تكون الفكرة مناسبة لعقول الأطفال وتفكيرهم وأن يبتعد الكاتب عما يمكن أن يزرع عواطف الشر والكراهية في

[1]– محمد إسماعيل إسماعيل، التلقي المسرحي عند الطفل، المرجع السابق.

[2]– ينظر :مروان مودنان، مسرح الطفل من النص إلى العرض(دراسة)، مرجع سابق،ص27,28,29.

نفوس الأطفال"[1]، حتى يشعر هذا الأخير بان له قيمة حقيقة من خلال استيعابه للعمل المقدم إليه، ويكون هذا من مسؤولية المبدعين في هذا النوع من الفن كالمؤلف والمخرج الذين يتوجب عليهما أن يكونا على دراية كاملة بعوالم هذه الفئة حتى تلقى أعمالهم المسرحية التجاوب ويستطيع الأطفال استيعاب محتواها الذي قدمت لأجله.

- ارتباط العمل المسرحي المقدم للطفل ببعض الشعر الذي يعينه على تنمية وتحسين اللغة لديه على أن تتفق في نفس الوقت مع ميولاته وذوقه وهذا بدوره يؤدي إلى تنمية الحس الأدبي لديه وكذلك الإحساس بالذات لان للأطفال قابلية كبيرة للتعلم في هذه الفترة من حياتهم.
- سهولة اللغة التي يقدم بها العمل المسرحي للطفل ويكون ذلك من خلال الابتعاد عن الألفاظ الحافة والمهملة وذلك مع مراعاة طبيعة هذه الفئة من الجمهور خاصة وأنهم في مرحلة هامة من مراحل حياتهم ولديهم قدرة كبيرة على التعلم والحفظ، وكذلك الابتعاد عن اللغة العامية المبتذلة وأيضا اللغة الفصحى المتقعرة، فاللغة في مسرح الطفل ينبغي أن تكون لغة وسطى مناسبة حتى يتسنى له فهم ما يدور من حوار بين الشخصيات.
- يجب أن يكون طول المسرحية متناسب مع عمر الطفل بحيث لا تزيد مدة المسرحية عن30 أو40 دقيقة وهذا تجنبا لملل الطفل بطول مدة العرض ما يجعله ينفر منه وينشغل في أشياء أخرى أثناء العرض، وتكون أيضا مقسمة إلى فصول تجمع بينها بعض الأغاني والرقص الجماعي بين الممثلين والأطفال وتكون ذات نهاية سعيدة ومشوقة مثل انتصار الخير على الشر من اجل ترك انطباع جيد للطفل من هذا العرض.
- تنمية خيال الطفل، ويقصد بالخيال ذلك الذي يتناسب مع قدرة الأطفال ويجعلهم يستشعروا لذة جميلة في عالمهم، على أن يرتبط هذا الخيال بحواس الطفل والخبرة التي عاشها حتى ننمي روح الإبتكارية في مواجهة المواقف الحياتية.

[1]– فوزي عيسى، أدب الأطفال(الشعر، القصة ، مسرح الطفل)، منشاة المعارف للنشر، الإسكندرية، د.ط، 1998, ص، 105.

- الميل إلى المرح والأداء الحركي البسيط، فالمسرح يساهم في تنمية المهارات الحركية لدى الطفل من خلال طبيعة الأدوار والشخصيات التي يمثلها، وخاصة أن النفس عند الطفل تواقة للحركة واللعب والمرح، فضلا عن أن الأداء الحركي المسرحي يجب أن يكون بسيطا دون تعقيد.
- التعبير عن الخبرات الانفعالية عند الطفل من خلال وجود اتفاق بين مسرح الطفل والمسرح الموجه للطفل وبين مزجه كوسيلة من وسائل التنفيس وإطلاق الوجدان المكبوت لديه.
- التدقيق في اختيار مسرحيات الأطفال خاصة المترجمة منها، فمنها ما قد يصلح ومنها كذلك مالا يتناسب مع قيمنا الدينية والأخلاقية والاجتماعية لمجتمعنا.

خلاصة:

تلقي الطفل للعروض للمسرح له نوع من الخصوصية، فهو يرتبط أساسا في تلائم الأعمال المسرحية المعروضة مع المستوى العقلي والخيالي والقدرات الإدراكية لهذه الفئة العمرية من الجمهور، ولا يتم تحقيق هذا التلائم إلا من خلال معالجة هذه المسرحيات لمواضيع مستوحاة من الحياة اليومية للطفل، في شكل قالب فني يجمع بين كل العناصر التعبيرية المختلفة من بينها السمعية والبصرية والحركية، يعمل المبدع على توظيفها في هذا المسرح بطرق فنية دقيقة ومدروسة ومبسطة سواء في كتابة المادة الدرامية أو عند تقديمها على خشبة المسرح حتى يتمكن الطفل من فهمها واستيعابها وتكون في مستوى إحداث فعل التلقي لديه، وتقوم عملية تلقي الطفل للعرض المسرحي على ثلاثة مراحل أساسية تبدأ من الاستعداد إلى الذهاب إليه، ثم متابعة العرض، وبعد المغادرة ولكل هذه المراحل مجموعة من المميزات التي نلاحظها على هذا الجمهور والتي تسمح بالحكم على مدى تأثير هذا العمل عليهم.

المبحث الثالث :إعداد النص الدرامي في

مسرح الطفل

1) اللغة في مسرح الطفل

2) البناء الدرامي في مسرح الطفل

المبحث الثالث: إعداد النص الدرامي في مسرح الطفل

يتكون النص المسرحي من مجموعة عناصر مترابطة في ما بينها، يعمل الكاتب على مزجها بحيث تبدو متناسقة ومتناغمة لتشكل بذلك نصا دراميا ينتج عنه في النهاية عملا متكاملا يترك في النفس انفعالا أو فكرة معينة يمكن استخلاصها.

أما في مسرح الطفل فالنص الدرامي دور مهم، ويتميز كذلك بمجموعة من الخصائص التي تراعى أثناء إعداد عناصره من حبكة وصراع وحوار وشخصيات وغيرها، الأمر الذي يجعله في مستوى فهم واستيعاب هذه الفئة من الجمهور، كما يجب أيضا مراعاة قدرتهم على التتبع والتذكر والفهم والاستيعاب والربط بين الأحداث المختلفة أثناء العرض.

1) اللغة في مسرح الطفل:

اللغة هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا، باعتبار أنها مستودع عواطفنا وأفكارنا[1]، واللغة في المسرح من أصفى نماذج التوصيل خاصة وأن لكل كلمة تاريخ عند المستمع أو المشاهد، كما أنها تعتبر أداة للتفكير والتعبير بامتياز إذا كتبها المؤلفون بأساليب تتناسب مع مستوى الجمهور.

بالنسبة للغة المستخدمة في مسرح الطفل من أهم مميزاتها البساطة ولا تتحقق هذه الميزة إلا من خلال الاعتماد على لغة سهلة وواضحة بعيدة عن التعقيد أو الغموض، ومن الأفضل لها أن تكون تأخذ مفرداتها من قاموس الأطفال اللغوي وأن تتناسب كذلك مع قدراتهم العقلية وحاجياتهم النفسية[2]، والغاية من ذلك ليس الفهم المباشر للعرض الذي أمامهم فقط, وإنما تتعداه الى تحقيق عملية التواصل والاندماج معه، ومن أهم خصائص الكتابة لدى للأطفال:

---

[1]– بن أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية والفنية https://revues.univ-ouargla.dz/index.php ، تاريخ المعالجة يوم: 18/03/ 2020، الساعة: 13:45.

[2]– ينظر :مروان مودنان، مسرح الطفل من النص إلى العرض(دراسة)، مرجع سابق، ص،56.

- توافق اللغة مع القدرات العقلية للطفل.
- تجنب الكلمات الطويلة وكذلك الصيغ الصرفية المعقدة .
- تجنب استخدام الجمل الطويلة إلا وقت الحاجة .
- التشويق لجلب اهتمام الطفل.
- عدم استخدام الكلمات الغريبة والمجازات البعيدة عن فهم الطفل.
- كتابة الفكرة الواحدة بأساليب متنوعة بشرط مراعاة مستوى الطفل.

2) عناصـــر البناء الدرامي في مسرح الطفـــل:

2-1/ الفكـــرة (L'idée) :

كما يقال لكل شئ فكرة أو مقدمة صغرى، والفكرة في المسرحية تعتبر عنصرا مهما في عملية كتابة النص، فقد أطلق عليها لاجوس في كتابه – فن كتابة المسرحية– بالمقدمة المنطقية، التي تكتب من اجلها المسرحية أو الغرض المستهدف من كتابتها[1]، كما يعتبرها جون هوارد لاوسون بداية العمل في المسرحية.

والفكرة في المسرحية من الأفضل ان تكون مختفية، لان بروزها ينقص من قيمتها الأدبية، فلا تظهر للمتلقي إلا من خلال الأحداث والمواقف التي يقوم المؤلف ببنائهم داخلها، أما في مسرح الطفل فتعتبر كمحاولة لعكس الحياة اليومية التي يعيشها الطفل بشكل قريب من إدراكه وعالمه المحيط به، وينبغي عليها أن تبتعد عن الأفكار الرمزية وكذلك المظاهر التي تحتوى على العنف حتى لا تترسخ لديه.

2-2/ الشخصيـــات (Personnages):

تعتبر الشخصية هي الأساس في قيام أي نص مسرحي ناجح، وذلك لأنها تعتبر صانعة الحدث، وهي الوسيلة الأولى للمؤلف التي يعتمدها في ترجمة القصة إلى حركة فما تقوم به

[1]– لاجوس اجري، فن كتابة المسرحية, تر :دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، د ط، ص،485.

هذه الشخصيات من قول وفعل وما تظهره وتخفيه وما تستخدمه من أشياء تقدم لنا من خلالها المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية،"والشخصية المسرحية لم تثبت على شكل واحد كما حددها أرسطو، فقد تلونت وتشكلت حسب عوالم جوهرية عديدة مكانتها، سنها، سماتها"[1]، ويعد رسم الشخصية بدقة من مميزات الكاتب المسرحي الموهوب من أمثال شكسبير وموليير الذين استطاعا بفضل قدراتهم الإبداعية على خلق شخصيات حية وخالدة جنحت إلى الإيهام بأنها شخصيات حقيقية.

بالنسبة لمسرح الطفل تقدم الشخصيات سواء الواقعية أو المتخيلة ضمن البناء الدرامي على أن تتوفر لها عوامل الوضوح والتميز والتشويق، وينبغي أيضا أن تكون كل شخصية متميزة عن الأخرى لكي لا يخلط الأطفال المشاهدين بينها، فالأطفال في المسرح دائما ما تستهويهم الشخصيات الهزلية وكذلك شخصيات الحيوانات والأشجار، وفي اغلب الصراعات فيها يدعمون الشخصية البطلة على حساب الشخصية الشريرة كما أنهم يتأثرون بها وبباقي الشخصيات الواردة في العمل المسرحي، وتنقسم الشخصيات المسرحية من حيث بنائها إلى قسمين:

- **شخصية مسطحة:** وهي شخصية يبرز منها جانب واحد فقط طول المسرحية، ولا تتغير بتطور الأحداث.
- **شخصية كروية:** بالنسبة لهذه الشخصية فهي عكس المسطحة، نجدها متعددة المظاهر، ترى مثل الكرة لا يمسك المشاهد إلا وجها واحدا منها، وهي شخصية نامية تتأثر بالأحداث التي تجري في المسرحية وتتطور بتطورها[2]،

[1]– مروان مودنان، مسرح الطفل من النص إلى العرض(دراسة)، مرجع سابق، ص،57.

[2]– ينظر: علي خليفة، مسرح الطفل(البناء والرؤية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2013، ص،109-110.

وبالنسبة لمسرح الطفل عادة ما نجد الشخصية من النوع الأول (المسطحة) لأنها تعتبر شخصية ثابتة وواضحة المعالم ومتوافقة مع الفئة المتلقية للعمل المسرحي (الأطفال)، كما أنه من المستحسن استخدامها في المسرحيات التي تقدم في مرحلة الطفولة المبكرة.

2-3/ الحبكـــة والحـــدث (Terrain et Evènement):

الحبكة الفنية وتتمثل في عملية ترتيب الأحداث بالمسرحية وفق عنصر السببية، بحيث تكون مرتبطة ببعضها البعض ارتباطا منطقيا، أو تعتبر كذلك خطة المسرحية والخيط الذي ينسجها ويبنيها ويجعل القارئ تواقا لمتابعتها[1]، كما أنها تعتبر من أهم عناصر البناء الفني للمسرحية، وينبغي عليها أن تكون خالية من الصنعة والافتعال، وهي نوعان حبكة بسيطة ومزدوجة، والحبكة البسيطة المحكمة هي الأقرب إلى مسرح الطفل والأنسب له دون الحبكة المزدوجة ومن الأفضل كذلك أن تحتوي المسرحية على حبكة واحدة رئيسية مع الاستغناء عن الحبكات الثانوية التي تشتت انتباه الطفل وتجعله غير قادر على التمييز بينهما[2]، فبنية الحبكة في هذا النوع من المسرح (مسرح الطفل) تتميز بـ:

- البساطة، ابسط عملية ذهنية.
- السبب والنتيجة فيها مباشران.
- القصة تكون سهلة وواضحة.
- السؤال المباشر بدون مقدمات[3].

أما بالنسبة للحدث فيعرف"بأنه الحركة الداخلية للأحداث"[4]، ويتكون عادة من موقف أساسي يتطور بدوره إلى ذروة معينة وهو محدد بطبيعة التركيز الذي تتطلبه الدراما، وأهم ما

---

[1]- علي خليفة، مسرح الطفل(البناء والرؤية)، المرجع السابق، ص،49.

[2]- ينظر :المرجع نفسه، ص،51.

[3]- مروان مودنان، مسرح الطفل من النص إلى العرض(دراسة)، مرجع سابق،ص،61.

[4]- عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، دار هوما، الجزائر،ط2002،1، ص،10.

يميز الحدث المسرحي عن سائر الفنون القصصية هي خاصية "جوهرية الحدث"[1]، بمعنى أخر

- الصراع- سواء كان داخليا أو خارجيا.

والحدث المسرحي نوعان "حدث مركب" و"حدث بسيط"، وتعتبر القصة الواحدة التي تربط الطفل بالمسرحية "حدثا بسيطا"، وهو ما يمكنه من الربط بين أجزاء المسرحية ربطا منطقيا، وهذا الربط والمنطقية من عوامل إقناع الطفل بالحدث المسرحي، ولا ينبغي على هذا الحدث أن يتعقد بشكل يدعو إلى الغموض والاضطراب، كما يجب أن تكون الحادثة تعتمد على مواقف ووقائع بسيطة قريبة من خبرات الطفل حتى يتمكن من استيعابها وفهمها وكذلك إذا كان بالإمكان التفاعل معها.[2]

2-4/ الصـــراع (Conflit):

يعتبر الصراع من أبرز العناصر في البناء الدرامي للمسرحية، وهو عبارة عن صدام بين قوتين متعارضتين ما يسمح بتطور الحدث الدرامي، وفي حالة غيابه تصبح المسرحية بلا قيمة لأن له دور كبير في توليد الحركة الدرامية.

يكون الصراع في المسرحية عادة تصاعديا الأمر الذي يسمح بدفع الأحداث إلى الأمام وينقلنا من حدث إلى أخر وينقسم بدوره إلى نوعان:

- صراع داخلي: يكون في الشخصية نفسها.
- صراع خارجي: يكون بين الشخصية وغيرها.

أما في مسرح الطفل غالبا ما يكون الصراع خارجيا لان الشخصية في هذا النوع من المسرح هي شخصية غالبا ما تكون نمطية حيث لا يجتمع الخير والشر معا في شخصية

[1]- علي خليفة، مرجع سابق، ص،46.

[2]- علي خليفة، مسرح الطفل(البناء والرؤية)، المرجع السابق، ص،48.

واحدة وهو الأمر الذي يقلل من احتمالية احتوائها على الصراع الداخلي[1]، عكس الشخصيات التي تحتوى على قدر من الخير والشر الأمر الذي يدفعها إلى هذا النوع من الصراع (الداخلي).

2-5/ الحـــوار (dialogue):

يعتبر الحوار شكلا من أشكال التواصل، ويتمثل في الكلام الذي يدور بين شخصين أو أكثر خلال العرض المسرحي، وهو كذلك من مميزات المسرحية عن سائر الأنواع الأدبية الأخرى لأنها لا تأخذ شكلها النهائي إلا بفضله[2]، لأنه يساهم في كشف معالم الشخصيات ويطور الحدث وأيضا الصراع وتصل من خلاله الفكرة أو المعلومة إلى الجمهور.

ولا يختلف الحوار في مسرح الطفل عن مثيله في مسرح الكبار إلا في مجموعة الخصائص التي تضبطه ليتناسب مع هذه الفئة من الجمهور ومن بينها:

- يكون الحوار في مسرح الطفل مركز دون أن يؤدي إلى الغموض.
- يكون في شكل جمل قصيرة وألفاظ سهلة وواضحة.
- استخدام التكرار وخاصة في المسرحيات الموجهة للطفولة المبكرة .
- يكون بعيد عن المواعظ والحكم التي تسبب الملل للأطفال.
- يكون معبرا على الشخصيات ويعكس طبائعها وأبعادها واهتماماتها (بمعنى أن تتحدث الشخصية بما يتلائم معها)
- ينبغي أن يعكس الواقع دون أن ينقله حرفيا.[3]

[1]- المرجع نفسه، ص،73.

[2]- على خليفة، مسرح الطفل(البناء والرؤية)، المرجع السابق، ص،130.

[3]- ينظر: المرجع نفسه،ص، 132- 133 .

2- 6 الزمـــان والمكـــان(Lieu et Heure):

يتوفر كل عمل مسرحي على بعدي الزمان والمكان، فالكاتب المسرحي مقيد اثناء عمله بمسار زمني محدد تتابع في فلكه الأحداث، إضافة إلى المكان المتمثل في الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، مكانه خشبة المسرح وما تحتويه من عمارة وديكور وإكسسوارات ما يجعلها قريبة من الحياة اليومية.

أما الزمان والمكان في مسرح الطفل، ينبغي توظيفه بدقة عالية وعناية فائقة حتى يتمكن الأطفال من خلاله أن يتقصوا أحداث المسرحية قديمها من حديثها وطولها من قصرها، وهو ما يتطلب درجة ما من التركيز الذي يختلف حسب مراحل الطفولة من مرحلة إلى أخرى.

نستطيع القول إذن أن البناء الدرامي في المسرحية الموجهة للأطفال يشتمل على نفس العناصر التي يبنى عليها فن المسرح عامة، والتي نظر لها أرسطو، إلا أنها تكون مبسطة وخالية من التعقيد وتعبر عن عالمهم الخاص.

3) سينوغرافيا العرض في مسرح الطفل:

تندرج تحت هذه التسمية العديد من العناصر التي تدخل في تكوينها، ولها أيضا العديد من الوظائف من بينها تحديد الزمان والمكان والفضاء والبيئة وعوامل التأثير الأخرى التي تساهم في تلقي الجمهور للعمل المسرحي الذي أمامهم، وتعتبر السينوغرافيا في مسرح الطفل من بين العناصر المهمة لما تزخر به من قيم فنية تزيد من جمالية العرض، ولكي تؤدي الوظيفة المنوطة بها في هذا المسرح ينبغي ان تشتمل على مجموعة من الخصائص التي ترتبط بالذوق الجمالي والسيكولوجي للمتلقي الصغير الأمر يمكنها من تحقيق مرادها.

وتتمثل عناصر السينوغرافيا فيما يلي:

3-1/ الديكـــور (Décoration):

يقصد بهذه الكلمة تزيين الشئ وإخفاء عيوبه أو إعداده بما يلائم الاستخدامات المختلفة، بالنسبة للديكور المسرحي يختلف عن فن الديكور العام بأنه يمثل إعادة تشكيل نص أدبي مكتوب، وتحويله إلى تصميم مرئي، وذلك من اجل الكشف عن ما يحمله هذا النص من معاني وأفكار[1]، وهذا ما يجعله من أهم العناصر التي يعتمد عليها العرض المسرحي لأنه يساهم في تفسير دلالاته ومعانيه وإيصالها للمتلقي باستخدام الأشكال في تكوين بصري يكون على خشبة المسرح[2]، ومن اجل أن يكون هذا الديكور عمليا وصالحا للعرض يجب أن يكون قابلا للتصديق من الناحية المعمارية، وأن يكون عمليا من الناحية الآلية أو الميكانيكية.

يعتبر الديكور قطعة أساسية وبالأخص في المسرح الموجه إلى الطفل، ويكتسب هذه الأهمية من دوره الفعال في إحداث التواصل وجذب نظر المشاهدين (الأطفال)، ومن الخصائص التي ينبغي توفرها في ديكور العمل المسرحي الموجه للطفل:

- أن يكون ديكورا واقعيا مع إمكانية استخدام الأسلوب الرمزي بما يتناسب مع تفكيره.
- أن يكون مناسبا للجو العام للمسرحية ويعبر عن أفكارها ومعانيها.
- أن يكون جذابا ويحتوى على ألوان جميلة ومبهجة.
- أن يكون متناسب من ناحية الألوان مع الإضاءة .
- الابتعاد عن الديكور الساكن أو الجامد واستخدام ديكور متحرك لتحقيق المتعة للطفل.

3-2/ الإضـــاءة (Eclairage):

تعتبر الإضاءة في المسرح لغة فنية بامتياز توظف بطرق مدروسة ومحددة من اجل خلق جو درامي معين، فهي لها دور فعال في تشكيل الصورة المسرحية كباقي العناصر البصرية الأخرى، إذ تعمل على تنظيم الضوء وطاقته التعبيرية مع الممثل وحركته وايمائاته لتجعل

[1]– صلاح كاظم حسين، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد 56، 2010، ص،212.

[2] – Wornparherr, caringwalf, stage lighting, holtrinehart, Winston, new York, 1982 , p10.

تعبير الوجه واضح أكثر[1]، يمكنها أيضا أن تعطي إيحاء ما كالتعبير عن القلق والخوف أو الاضطراب وتعمل أيضا على الإيحاء بأجواء المكان والزمان وكل ذلك يتم من خلال التحكم في الألوان ودرجة الإنارة.

تقوم الإضاءة المسرحية على[2]:

- الرؤيةّ.
- الشّكل (أي التصميم المجسد على خشبة المسرح).
- التأليف (أي المضمون الذي تحتويه هذه المسرحية).
- المزاج (طبيعة الدور المتقمص من قبل الشخصيات).

ولهذا من المستحسن استعمالها في مسرح الطفل لأنها تبعث في نفسيته الشعور بالمرح والمتعة وكذلك الارتياح، وينبغي عليها أيضا أن تكون متغيرة وغير ثابت ومعبرة وتوافق الجوانب النفسية والذوقية للطفل حتى تتمكن من جذب انتباهه لما يحدث على خشبة المسرح.

3-3/ الموسيقى(La musique):

تعتبر من العناصر السمعية وجزء لا يمكن الاستغناء عنه في العرض المسرحي، فهي تعطي للممثل القدرة على الأداء والعمق في التعبير، وتساهم كذلك في إثارة أحاسيس المتلقي المتابع للعرض ما يدفعه للتفاعل معه.[3]

وفي مسرح الطفل تستخدم المؤثرات الصوتية لإيضاح حالة المشهد المسرحي (فرح، حزن، غضب، مرح، خير، شر) فهي تعمل على خلق الأجواء المطلوبة والتي تنسجم

[1]- صفي الدين الحلي، جماليات العناصر البصرية والسمعية في عروض مسرح الطفل، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ص،08.

[2]- عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف: عبد السلام ضيف، كلية الأدب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011-2012، ص،56.

[3]- ينظر:مروان مودنان، مسرح الطفل من النص إلى العرض(دراسة)، مرجع سابق، ص،86.

بطبيعتها مع مسار العرض المسرحي، وتهدف كذلك إلى إثارة خيال الطفل وتحفيز ردود الأفعال لديه من خلال شد انتباهه نحو الحدث وتوحي له بالبيئة التي يجري فيها، وإلى جانب المؤثرات الصوتية يستخدم المخرج المسرحي أيضا الغناء، وهو الأكثر استخداما في هذا النوع من المسرح بحيث لا تكاد تكون هناك مسرحية للأطفال بدون غناء، فهو يمكن الطفل من اكتساب قوة التركيز ويثير انتباهه ويعوده على تذوق الجمال الصوتي وبالأخص عند ترديده بشكل جماعي رفقة الممثل.

3-4/ الأزيـــاء (Mode):

تعتبر الأزياء المسرحية من العناصر الفنية الأساسية المكملة للعرض المسرحي حيث تعيش كل عناصر العرض البصرية في ارتباط فني داخلي متشابك وتجتمع وتتضامن لكي تخلق مع بعضها سينوغرافيا عرض رائعة وجميلة، فالزي هنا هو محاكاة للفكرة ومحاكاة للشخصية في وقت واحد[1]، يقدم بذلك دلالات عن طبيعة الشخصية من خلال مجموعة من القيم التعبيرية والجمالية التي يحتويها، كما يمكن أن يساهم في إيضاح الحركات التي يقوم بها الممثل على الخشبة.[2]

3-5/ المـــاكياج (Maquillage):

يشترك الماكياج إلى جانب الأزياء في عملية إبراز المظهر العام للشخصية المسرحية من حيث السن والشكل والهيئة التي مثلما تبدو في الشخصية الحقيقية[3]، بالإضافة إلى مكانتها الاجتماعية وميولاتها ومشاعرها وعلاقاتها، وبالنسبة للماكياج في مسرح الطفل فله أهمية كبيرة وفعالة في إعادة تجسيد الشخصيات المسرحية بأنواعها وأنماطها، بمعنى يعيد هيكلة

[1]– صفي الدين الحلي، جماليات العناصر البصرية والسمعية في عروض مسرح الطفل، مرجع سابق، ص،08.

[2]– زيد سالم سليمان، دور السينوغرافيا في مسرح الطفل، مجلة آداب الفراهيدي، العدد:9، 2011، ص،315.

[3]– بلقيس علي الدوسكي، دور سينوغرافيا مسرح الأطفال على الطفل الممثل والمتلاقي، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد،العدد: 73،2012، ص،573.

جسد الممثل وتغيير شكله من خلال مجموعة من المواد ليتماشى مع الهيئة المراد تجسيدها في هذا العمل المسرحي.

3-6/ الحـــركة (Le mouvement):

تعتبر الحركة في المسرح تفسيرا بصريا للمواقف الدرامية المختلفة دون الحاجة إلى الحوار، كما أنها تعمل على كشف حالة الشخصية النفسية ومواقفها من بعضها البعض.

وفي العمل المسرحي لكل حركة تبريراتها ولا يجوز انتقال الممثل من مكان إلى أخر على الخشبة بشكل اعتباطي أو عفوي بل ينبغي عليه إقناع المتلقي بما يقوم به، إذن فالحركة تشكل دعامة أساسية للعرض المسرحي وكذلك مؤشر على مدى قوته وحيويته، فكلما قلت الحركة فيه قلت أهميته.

بالنسبة لمسرح الطفل عنصر الحركة فيه يأتي في مقدمة العناصر ليحقق انجذاب الطفل لأحداث المسرحية[1]، فالطفل بطبيعته ميال للحركة واللعب والنشاط المستمر وهو أكثر تأثرا بالحركات من الحوار، لذا وجب أن يكون الأداء في هذا النوع من المسرح بسيطا ومليء بالحركة بتوظيف كل ما يساعد عليها من غناء وموسيقى على أن لا تكون هذه الحركات غير مرغوب فيها، كما أن الممثل تقع على عاتقه مسؤولية اكبر مما هي عليه في مسرح الكبار لأنه يتعامل مع فئة صعبة من الجمهور لا ترضى إلا بما يتناسب مع ذاتها.

[1]– على خليفة، مسرح الطفل(البناء والرؤية)، مرجع سابق، ص،80.

خلاصة:

نستطيع القول إذن أن المسرحيات الموجهة لفئة الأطفال لا تختلف كثيرا عن مثيلتها الموجهة لفئة الكبار، وهذا راجع لتضمنها على كامل العناصر الأساسية التي تبنى عليها المسرحية لتكون بذلك عمل متكاملا سواء على مستوى كتابة النصوص أو على مستوى إعداد العروض، ولكن يكمن الاختلاف الوحيد بينهما في أن هذه العناصر في المسرحيات الموجهة للأطفال تكون مبسطة ومكيفة لتتناسب مع قدراتهم واحتياجاتهم الأمر الذي يمكنهم من فهمها والاستمتاع بها والتفاعل معها.

المبحث الرابع: مسرح الطفل في الجزائر

1) نشأة مسرح الطفل في الجزائر

2) أعمال ورواد مسرح الطفل في الجزائر

المبحث الرابع: مسرح الطفل في الجزائر

1) نشأة مسرح الطفل بالجزائر:

شكلت الجزائر استثناءا خاصا بين الدول العربية من حيث مدة الاستعمار التي استمرت لفترة زمنية طويلة 132سنة، سعى من خلالها المستعمر الفرنسي إلى اجتثاث الثقافة الجزائرية وطمس معالم الهوية الجزائرية والعربية والإسلامية للمجتمع، مما دفع بالشعب الجزائري إلى النضال من اجل الحرية والحفاظ على مقوماته الوطنية بكافة الوسائل المتاحة من بينها الأشكال الفرجوية المختلفة المستخدمة في التوعية.

بالنسبة للمسرح الجزائري فقد كانت بداياته الأولى متمثلة في عروض شعبية بسيطة– تمثيليات فكاهية– تؤدى في مقاهي الأحياء المزدحمة وهو ما يؤكده الأستاذ مصطفى كاتب بقوله "بينما ارتبط المسرح في المشرق بالترجمة، ترجمة مسرحيات عالمية وتعريبها... نجد الوضع في الجزائر مختلفا، إذ انه ارتبط في بداياته بشركة اسطوانات... حيث ظهرت أولى الاستكشافات المسرحية مسجلة على اسطوانات وكانت غنائية هزلية اجتماعية"[1]، وهذا الأمر الذي جعل منه مسرح ذو طابع شعبي، وبعد فشل المحاولات لكتابة مسرحيات بالفصحى، ظهرت أولى محاولات التمثيل عند المسرحيين علال وداهمون، حيث اشرف كل منهما على إخراج هزليات في شكل مسرحيات كوميدية مكتوبة بالعامية، وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال بالعاصمة عام1926.[2]

عرفت الجزائر خلال فترة الثلاثينيات عصرا ذهبيا في المسرح على يد رشيد قسنطيني 1887–1944 الذي كان أول من أدخل ولأول مرة فكرة الأداء المرتجل في المسرح وقدم بدوره الكثير من الأعمال المسرحية التي تهتم بالواقع الذي يعيشه المجتمع في تلك الفترة، وتقول الباحثة الفرنسية أرليث روث في كتابها المسرح الجزائري عن رشيد قسنطيني انه ألف

[1]– علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ط 2، يناير1978، ص،459.

[2]– المرجع نفسه، ص،460–461.

ما يفوق 100 مسرحية وكانت المواضيع التي تتناولها مألوفة لدى الجمهور، ومن بين هذه الأعمال مسرحية "بابا قدور الطماع" وهي مسرحية كوميدية من تأليفه وإخراجه وقد عرضت هذه المسرحية في23 ديسمبر1929، ثم عرفت الجزائر كذلك الفنان المسرحي محي الدين بشطرزي الذي كان له دور أيضا في خدمة المسرح من خلال العديد من الأعمال المسرحية التي ألفها، من بينها مسرحية "فاقو" ومسرحية "من اجل الشرف" وأيضا مسرحية "النساء" التي عرضت في1937 وظف من خلالها لغة تعبير مسرحي متجذرة في التراث الشعبي ومعبرة عن احتياجات الجماهير في تلك الفترة.[1]

ولا يمر على دارس مسرح الطفل وهو يتصفح الدراسات التي اهتمت بالمسرح الجزائري في معظم فتراته، إن هذه الدراسات لم تخصص ولو فصلا للحديث عن مسرح الطفل واكتفت فقط بالإشارة إلى تاريخ ظهوره سنة 1975.[2]

ولعل من الأسباب التي ساهمت في تأخر ظهور مسرح الطفل كان تردي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي عانى منها المجتمع الجزائري تحت وطأة الاستعمار، فالطفل في تلك الفترة لم يمتلك الحرية من اجل أن يعيش أحلامه وأن يعمل على تحقيق طموحاته ومستقبله بل كان مشبعا بالفكر الرجولي وينطبق عليه الوصف بالرجل الصغير، فلم يجد عالمه إلا في عالم الكبار، وبناءا على ما سبق يمكننا تحديد فترتين مهمتين لنشأة مسرح الطفل في الجزائر وهما كالتالي:

1-1/ مسرح الطفل قبل الاستقلال:

[1]– علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص،461 .

[2]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري، مطبعة دار هوما، الجزائر، ص،130.

إن الحديث عن مسرح الطفل بالجزائر قبل الاستقلال يجعلنا نشير إلى إن هذه الممارسة كانت موجهة إلى فئة معينة وهي فئة الشباب لأنه في الواقع لا المضامين ولا شكل الممارسة يدل على وجود مسرح الطفل بالمعنى الحقيقي، ولكن هذا لا يمنع من اعتبارها محاولات شجاعة تحسب لأصحابها لأنهم كانوا يقومون بدورهم في مرحلة من المراحل المصيرية في الجزائر.[1]

يعتبر مسرح الطفل في الجزائر فنا حديث النشأة، وقد كانت بداياته الأولى مع مدارس جمعية العلماء المسلمين الذين اهتموا به ليكون أسلوبا من أساليبها في نشر الوعي والدعوة والإصلاح وكذلك فرق الكشافة الإسلامية ومختلف الجمعيات، الذين ساهموا في إيصال هذا النوع من الأدب للطفل بالرغم من الظروف التي كان يعيشها المجتمع في تلك الفترة, فالطفولة تعتبر فترة حاسمة في تكوين شخصية الإنسان، وتحديد مستقبل الأمم، وخلال حقبة الاستعمار الفرنسي كان الطفل هو الضحية الرئيسية فلم يعش طفولته الحقيقية بسبب حرمانه من ابسط حقوقه كالتعليم واكتساب المعارف، ولم يقف عند ذلك فقط بل سعوا أيضا إلى إفقاده عناصر الفرجة والترفيه فلم يبقى له إلا حكايات الآباء والأمهات والأجداد كمصدر وحيد للثقافة، إلا أن ذلك لم يمنع ظهور أسماء لازالت تحتفظ بهم الذاكرة الثقافية الجزائرية والذين سعوا إلى رسم الخطوات الأولى لمسرح الطفل مثل: احمد رضا حوحو، ومحمد العيد آل خليفة، ومحمد العابد الجيلالي، واحمد توفيق المدني، وعبد الرحمان الجيلالي وغيرهم، الذين جادت بهم مدارس جمعية العلماء المسلمين، وفيما بعد ظهرت كذلك فرق مسرحية كثيرة من بينها "فرقة المسرح الجزائري"،و"فرقة هواة التمثيل العربي"،و"فرقة المزهر القسنطيني" التي قدمت العديد من المسرحيات ونذكر منها:

- مسرحية "بلال إبن رباح" كتبها محمد العيد أل خليفة ونشرتها المطبعة الجزائرية سنة 1938 ومثلت أول مرة ببانتة احتفالا بالمولد النبوي الشريف.

[1]– نقاش غانم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، إشراف: محمد بشير بوبجرة، جامعة وهران،2010–2011، ص،135.

- مسرحية "المولد النبوي الشريف"كتبها عبد الرحمان الجيلالي تتكون من ثلاثة فصول وتم طبعها في مطبعة الجزائر سنة 1949 ومثلت فيها سنة 1951.
- مسرحية "الناشئة المهاجرة" كتبها محمد صالح رمضان قد مثلت أول مرة بمدرسة دار الحديث بولاية تلمسان وقامت بطبعها دار ابن خلدون بنفس المدينة سنة 1949.

لعلى ما ميز الكتابات المسرحية الموجهة للطفل في تلك الفترة اهتمامها بالقضايا الدينية والتاريخية وكذلك القضايا الوطنية وهذا من اجل إحياء حب الوطن في نفوسهم، وقد كانت قريبة منهم من ناحية اللغة والأسلوب[1]، وباعتبار أن الطفل في تلك الفترة كان رجل صغير وله واعي بكل ما يحدث في بلاده فلم يكن له سوى المسرح كسبيل للبحث عن البديل التعليمي الذي حرم منه، وباندلاع الثورة التحريرية عام1954 كان لها اثر على المسرح هو الأخر بسبب الضغوط التي فرضها المستعمر آنذاك، والذي حاول وبكل الطرق والوسائل على إبادة الشعب واستئصاله أرضا وثقافتا وتاريخا، إلا أن كل هذا لم يمنعه من الاستمرار في نشاطه، فلجأ إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية، حيث تواصل في تونس إبان الثورة التحريرية بعد أن تأسست "الفرقة الوطنية" سنة1958 بتونس.[2]

1-1/ مسرح الطفل بعد الاستقلال:

بقيت مسرحية الطفل في الجزائر حتى نهاية الستينيات مقتصرة على ما يقدم من تمثيليات في المدارس والاحتفالات المدرسية، حيث ألتف حول المسرح المدرسي نخبة من المثقفين نذكر منهم: عبد الحليم رايس، مصطفى كاتب، ولد عبد الرحمان كاكي، رويشد، عبد الجليل مرتاض، الصالح مباركية، أحمد بودشيشة وغيرهم، ولم تكن الكتابات المسرحية في بدايتها

[1]- عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر عز الدين جلاوجي أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف:عبد السلام ضيف، كلية الأدب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة،2011-2012, ص،28.

[2]- المرجع نفسه، ص،28.

إلا للقراءة، إذ كان الهدف منها تقديم أدب طفولي جزائري يهتم بالطفولة، والتعريف بنضال وتاريخ وتراث البلاد، وقد اعتبرت خطوة وتطور عما كان عليه قبل الاستقلال.[1]

في فترة السبعينيات حققت المسرحيات الموجهة للطفل رواجا كبيرا وواسعا، خاصة وبعد اعتماد الجزائر للنظام الاشتراكي والذي كان له الدور في ظهور هذا النوع من الفن المسرحي، وأيضا إصدار اللامركزية للمسرح قرارا سنة 1972 ينص على إنشاء مسارح جهوية في كل من قسنطينة وعنابة ووهران وسيدي بلعباس بالإضافة إلى المركز الوطني بالجزائر العاصمة، ففي هذه الفترة خاض مسرح وهران مع فرقة من الأطفال أولى تجاربه المسرحية للطفل بإشراف من "عبد القادر علولة"، فأجزت مسرحيتين بعنوان "النحلة "و"كنز لويزة"[2]، ويعتبر المسرح الجهوي لوهران من أول المبادرين لتبني هذا النوع من المسرح وذلك بإنتاج عمل خاص بالأطفال ويتمثل في مسرحية "النحلة" عام 1975 والتي تركت صدى كبير وطيبا في أوساط الأطفال كما شجعت فرقا أخرى على التعاطي مع هذا النوع من المسرح، وظهور الاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية والمهرجان الوطني لأشبال بومدين عام1977 والذي كان لهما الدور أيضا في إحياء وتنمية وإرساء ثقافة مسرح الطفل في الجزائر.

أما في فترة الستينيات فقد ظهر المهرجان الوطني للطفل بمدينة قسنطينة عام1982، استطاع هذا المسرح أن يجد له جمهور واسع، ويحقق تطور ملموس في مسيرته الفنية، سواء من حيث العروض أو من حيث الأنشطة الأخرى كإقامة الندوات والمهرجانات، وخاصة منها دورات مهرجان مسرح الطفل الأربعة (الأولي 1982 والثانية 1983 والثالثة 1986 أما الرابعة كانت في1989)، وكذلك أحدثت وزارة التربية مهرجانا سنويا لمسرح الطفل بمدينة مستغانم والذي توقف لفترة من الزمن ثم عاد إلى النشاط من جديد سنة1995.

[1]– عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر عز الدين جلاوجي أنموذجا، مرجع سابق، ص،29.

[2]– ينظر: حفناوي بعلي، سيرة مسرح الطفل في الجزائر مسيرة نصف قرن من الإبداع، دروب للنشر والتوزيع، د.ط،ص،28.

ولقد عرفت السنوات الأخيرة تطورا ملحوظا لمسرح الطفل بالجزائر– تأليفا وعرضا– وقد عرفت العديد من ولايات الوطن عروض مسرحية موجهة للطفل ففي سنة 1996 قدمت أيام مسرحية للأطفال بوهران وعادت في طبعتها الثانية بمسرح المدينة عام 2011، أما مدينة خنشلة فقد شهد مسرحها ثلاثة مهرجانات على التوالي مخصصة للطفل في الصيف 2008 ،2009 ،2011 ولقيت هذه المهرجانات إقبال لمختلف الفرق المسرحية التي أمتعت الأطفال بعروضها الترفيهية والتربوية التثقيفية، وقد خصص مسرح باتنة الجهوي هو الأخر عروض مسرحية للطفل في ديسمبر 2010، واهتمام المسارح الجهوية بمسرح الطفل ماهو إلا تأكيد على إعطاء الطفل حقه بان يحظى بمثل هذه العروض المسرحية.

بالنسبة للمسرح الجهوي بلعباس فتأثر بتجربة مسرح وهران وسار على نهجه هو الأخر سنة 1983 على يد كل من كاتب ياسين وكذلك قادة بن شميسة بمجموعة أعمال من تأليفه وإخراجه[1]، أما بالنسبة للمسرح الوطني بالجزائر العاصمة فقد بدأ نشاطه متأخرا سنة1986 بمجموعة من النصوص والأعمال المسرحية المقتبسة من أعمال عالمية مشهورة.[2]

على الرغم من التطور الكبير الذي شهده مسرح الطفل في الجزائر طيلة هذه السنوات إلا انه لابد من الاهتمام أكثر بهذا النوع من الفن خاصة بالجانب التكويني للناشطين فيه سواء من ناحية التأليف أو الإخراج، من اجل ضمان تقديم عروض تتلائم مع المستوي الفكري والثقافي للطفل الجزائري، خاصة وأن جمهور الطفل صعب جدا، فالكبار قد يتسامحون مع العروض الضعيفة، لكن الطفل لن يجامل وقد ينشغل بأشياء أخرى أثناء العرض.

[1]– نقاش غانم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، مرجع سابق، ص،159.

[2]– المرجع نفسه،ص،162.

2) أهم الأعمال الموجهة للأطفال لبعض المسارح الجهوية بالجزائر:

2-1/ المسرح الجهوي لوهران:

تأسس مسرح وهران كمبنى في سنة1907 وكان ذا طابع هندسي أوبيرالي، وبقي مرتبطا بالبلدية حتى سنة1963 حيث تم تغيير اسمه من أوبرا إلى مسرح، وأصبح مسرح جهوي بداية من سنة1972.[1]

بدأ المسرح الجهوي لوهران مسيرته في مسرح الطفل خلال فترة ما بعد الاستقلال بداية من سنة 1976بمسرحية بعنوان النحلة التي تعتبر البداية الأولى لهذا النوع من المسرح في الجزائر واستمر في الإنتاج قرابة 34 سنة حتى سنة 2010 بعدد 14 عمل مسرحي منها المعادة، وهو عدد قليل مقارنة بالمدة الزمنية، وربما هذا راجع للظروف الأمنية التي تعيشها البلاد في تلك الفترة، أو أن هذا النوع من المسرح لم يكن يحظى بالاهتمام الكافي ونجد كذلك أن معظم هذه الأعمال المسرحية كانت بتأليف جماعي، حيث انقسمت الآراء حول هذا النوع من التأليف فهناك من يرى انه ضرورة فرضها الواقع وهناك من يرى أنها ظاهرة سلبية ميزت المسرح بشكل عام[2]، رغم ذالك فمسرح وهران يعتبر الرائد الأول لهذا النوع من المسرح (مسرح الطفل) في الجزائر.

- والجدول 01 يمثل أبرز الأعمال المسرحية المقدمة للأطفال من خلاله[3]:

المسرحية	السنة	الاقتباس	التأليف	الإخراج
النحلة	1976	جماعي	/	جماعي
البحيرة	1981	//	/	موفق الجيلالي
الرجوع	1982	//	/	جماعي

[1]- مسارح جهوية، مسرح وهران، http//tna.dz، تاريخ المعالجة: 2020/06/23، الساعة: 20:32.

[2]- نقاش غانم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، مرجع سابق، ص،157.

[3]- عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر عزالدين جلاوجي أنموذجا، مرجع سابق،ص،31.

يوسف والوحش	//	//	/	عبد الكريم سلال
جحا وحديدوان	1988	ميسوم سعيد	/	ميسوم سعيد
المسابقة	1990	بيتر نيسكت	/	سعيد بن يوسف
كنز لويزة	//	موفق الجيلالي	/	موفق الجيلالي
النية والحيلة	1991	مجاهري ميسوم	/	مجاهري ميسوم
في عالم الحيوانات	1995	//	/	عبد الكريم سلال
كسلان في بلاد الشجعان	2001	//	/	مجاهري ميسوم
علال وعثمان	2003	عبد القادر بالكروي	ع.بالكروي	موفق الجيلالي
قلعة النور	2010	//	/	مجاهري ميسوم

الجدول 1: أعمال ورواد مسرح الطفل في مسرح وهران الجهوي بين سنتي1976-2010.

2-2/ المسرح الجهوي لسيدي بلعباس:

كانت الانطلاقة الأولى لهذا المسرح سنة1978 على يد الراحل كاتب ياسين وفرقته حركة العمال الثقافية, والسبب في هذا كان نقص الموارد المالية المخصصة له وكذلك المؤطرين والمشرفين عليه[1]، وعلى الرغم من هذه الانطلاقة المتأخرة لهذا المسرح إلا انه أضاف الكثير لفن المسرح في الجزائر من خلال العديد من الأعمال المتنوعة التي قدمها لجمهوره.

[1]- مسارح جهوية، مسرح سيدي بلعباس، http//tna.dz، تاريخ المعالجة:2020/06/25، الساعة 11:00.

بالنسبة لمسرح الطفل في مسرح بلعباس كانت بدايته الأولى سنة1983 بمسرحية العندليب والطائر متأخرا بحوالي7 سنوات عن مسرح وهران، وكان قادة بن شميسة من أبرز الشخصيات التي كان لها الدور الفعال في تطور هذا المسرح في بلعباس من خلال مجموعة المسرحيات التي أنتجها طيلة 22 سنة بمجموع 7 أعمال تنوعت بين المؤلف والمقتبس، ولكن يبقى هذا العدد ضعيف مقارنة بالمدة الزمنية، وهذا ماهو إلا دليل على عدم وجود إرادة حقيقية لدفع حركة مسرح الطفل في مسرح بلعباس إلى الأمام.[1]

- والجدول 02 يمثل أبرز الأعمال المسرحية المقدمة للأطفال من خلاله[2]:

المسرحية	السنة	الاقتباس	التأليف	الإخراج
العندليب والطائر	1983	قادة بن شميسة	هانس كريستيان	قادة بن شميسة
البيضاء الزرقاء	1984	//	قادة بن شميسة	//
المهرجون	1985	//	//	//
الدمية الخشبية	//	//	كارلو كلودي	//
مغامرة ماجد	2000	//	//	//
الأمانة	2002	//	قرارية ع الحميد	//
أفراح	2005	//	//	//

الجدول 2: أعمال ورواد مسرح الطفل في مسرح بلعباس بين سنتي1983-2005.

[1]- نقاش غانم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، مرجع سابق،ص،161.

[2]- عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر عزالدين جلاوجي أنموذجا، مرجع سابق،ص،32.

2-3/ المسرح الجهوي لعنابة:

تأسس مسرح عنابة الجهوي منذ الحقبة الاستعمارية، وبعد الاستقلال تم تأميمه ليصبح ملكا للدولة الجزائرية وتحت إشراف المسرح الوطني، ثم أصبح مسرح جهوي في1970، ونال استقلاليته في التسيير بعدها بثلاث سنوات 1973[1]، كان يحتوي على العديد من النشاطات الفنية والثقافية والتربوية من بينها المسرح خاصة الموجه للأطفال.

كانت البداية الأولى لمسرح عنابة الجهوي في مسرح الطفل متأخرة عن مسرح وهران بحوالي 10 سنوات و3 سنوات عن مسرح بلعباس، نلاحظ من الجدول انه قدم عدة أعمال مسرحية للأطفال من تأليف كل من منيرة حداد وسعيد دراجي بعدد إجمالي خمس مسرحيات بداية من سنة 1986 بمسرحية مغامرات فطموس حتى 2002، أي طيلة 16 سنة وهو عدد ضعيف جدا مقارنة بالمسارح في غرب الوطن (مسرح بلعباس ومسرح وهران) والشئ الايجابي الذي نلاحظه هنا أن كل هذه الأعمال في هذه الفترة لم تكن مقتبسة بل مؤلفة.

- والجدول 03 يمثل أبرز الأعمال المسرحية المقدمة للأطفال من خلاله[2]:

المسرحية	السنة	الاقتباس	المؤلف	المخرج
مغامرات قطوس	1986	/	منيرة حداد	جمال حمودة
حكمة لبلوبة	1994	/	سعيد دراجي	كمال كربوز
الأميرة المفقودة	1996	/	//	جماعي
الطائر العجيب	1998	/	//	محمد قابوش

[1]- وزارة الثقافة، المسارح الجهوية, m-culture.gove.dz/inde،تاريخ المعالجة يوم:2020/06/23، الساعة:20:06.

[2]- عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر عزالدين جلاوجي أنموذجا، مرجع سابق،33.

دورة إلى زحل	2002	/	//	جمال موير

الجدول3: أعمال ورواد مسرح الطفل في مسرح عنابه الجهوي بين سنتي1986-2002

2-4/ المسرح الجهوي لباتنة:

تأسس مسرح باتنة سنة1985 ولكن كانت بداية أعماله في دار ثقافة لمدة ثلاث سنوات حتى عام1988 أين انتقل إلى البناية التي شيدت له في مطلع القرن العشرين، كانت له العديد من العروض المسرحية خاصة الموجهة للأطفال.[1]

بدأ مسرح باتنة مسيرته في مسرح الطفل متأخرا منذ سنة1987 بمسرحية "الحمامة" لصالح مباركيه ثم توقف بعدها لمدة حتى سنة1991 أين عاد مجددا للإنتاج، وربما سبب هذا التأخر هو انه تم اعتماده كمسرح جهوي حتى سنة1985، وهذا ما يستبعد فرضية تقصير تجاه مسرح الطفل، وقد استمر هذا المسرح في الإنتاج لمدة 20 سنة بمجموع سبعة أعمال مسرحية للطفولة تنوعت بين المقتبس والمؤلف ويبقى هذا العدد ضعيف يمكن لنقص المختصين في هذا المجال.

- وهذا جدول يمثل ابرز الأعمال المسرحية المقدمة للأطفال فيه[2]:

المسرحية	السنة	الاقتباس	التأليف	الإخراج
الحمامة	1987	جماعي	صالح مباركيه	جماعي
كنزه	1991	/	صلاح الدين لزهر	صلاح الدين لزهر
باديس النية والحكيم	//	/	جماعي	لطفي بن سبع

[1]- مسارح جهوية،/مسرح باتنة /http//tna.dz، تاريخ المعالجة: 2020/06/23،الساعة: 20:56.

[2]- عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر عزالدين جلاوجي أنموذجا، مرجع سابق،ص،34.

جزيرة النور	1996	/	بوبير صالح	بوبير صالح
رحلة الأمير الصغير	1999	خيرة بن شادي	سانت أوقزوبيري	علي جبار
الحاضر الفضي	2001	فاتن الجراح	موريك ياكافيني	فاتن الجراح
نهاية الثعلب	2007	//	سمير أوشيك	سمير أوشيك

الجدول4: أعمال ورواد مسرح الطفل في مسرح باتنة الجهوي بين سنتي1987-2007

2-5/ مسرح الجزائر العاصمة:

التجربة الأولى لمسرح الطفل بالمسرح الوطني بالعاصمة كانت سنة1989 بمسرحية الشاطرين المقتبسة من قبل عبد الحميد راية واستمر في الإنتاج لمدة عشرين عاما وقدم عشرة أعمال مسرحية من بينها أعمال مقتبسة من التراث العربي وكذلك مصادر أجنبية أي بمعدل مسرحية واحدة كل سنتين وهذا عدد ضعيف مقارنة بالإمكانيات الكبيرة التي يمتلكها هذا المسرح والتي كانت يمكن أن تجعله يقدم عددا أكبر من ذلك.

- والجدول 05 يمثل ابرز الأعمال المسرحية المقدمة للأطفال من خلاله[1]:

المسرحية	السنة	الاقتباس	التأليف	الإخراج
الشاطرين	1986	عبد الحميد راية	الإخوان جاكوب	عبد الله أورباشي
العرش	1989	//	يماني روبير	//
البطة البرية	1990	علال خرفي	أندرسون	علال خروفي

[1]- نقاش غانم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، مرجع سابق،ص163.

رحمة وأميرة الغابة المسحورة	1993	عبد الله أورباشي	الفرد فرج	عبد الله أورباشي
الخياط الماهر	//	أحمد حمومي	الإخوة قريم	فوزية أيت الحاج
وصية دمنة	1994	النذير الحسين	ابن المقفع	احمد بن عيسى
النملة والصرصور	//	احمد منور	لافنتان	فزية أيت الحاج
رحلة الخط	1999	إدريس شقروني	نور الدين الهاشمي	ادريس شقروني
وصية دمنة	2004	نور الدين	ابن المقفع	//
الأمير الصغير	2006	محمد شرشال	سانت أغزوبيري	محمد شرشال

الجدول5: أهم أعمال ورواد مسرح الطفل في مسرح الجزائر العاصمة من1986-2006.

2-6/ المسرح الجهوي لقسنطينة :

كان هذا المسرح في بداياته تابعا للفرقة المسرحية الوطنية، ونال استقلاليته عنها بقرار صادر عن لامركزية المسارح، ثم خضع المبنى الخاص به والذي يعود إلى سنة1898 لعملية ترميم إلى غاية سنة1975[1]، وقد قدم هذا المسرح العديد من الأعمال المسرحية المتنوعة منها أعمال خاصة بالأطفال.

لم تكن تجربة مسرح الطفل في مسرح قسنطينة كمثيلاتها من التجارب السابقة في المسارح الجهوية الأخرى عبر الوطن فهي تعتبر التجربة الأضعف من بينهم فمنذ بدايته في سنة 1997 قدم مسرحية قزمان لعيسى أرداف ومروان نور الدين حتى سنة 2006 أين قدم مسرحية ثانية بعنوان السلم، فرغم طول الفترة التي دامت حوالي9 سنوات لم يقدم فيها هذا

[1]- مسارح جهوية،/ مسرح قسنطينة /http//tna.dz، تاريخ المعالجة: 2020/06/23، الساعة: 21:10.

المسرح سوى عملين فقط للطفل مقارنة بعدد مسرحيات الكبار، وربما هذا راجع إلى تأخر معرفته بهذا النوع من المسرح أو عدم الاهتمام به بالشكل الكافي.

– والجدول يمثل ابرز الأعمال المسرحية المقدمة للأطفال من خلاله[1]:

المسرحية	السنة	الاقتباس	التأليف	الإخراج
قزمان	1997	/	عيسى رداف مروان نور الدين	بن عزيز حسين
السلم	2006	/	حساب إرباك (كاتب تركي)	بن عزيز حسين
سباق الحرية	2009	/	//	//

الجدول6: أهم أعمال ورواد مسرح الطفل في مسرح قسنطينة الجهوي من1997–2006.

لكن في الفترة الحالية لم يعد مسرح الطفل مقتصرا على المسارح الجهوية فقط، بل أصبح يقدم أيضا في المدارس ودور الشباب والثقافة من خلال فرق وجمعيات يشرف عليهم مختصين في هذا النوع من المسرح، وفي ولاية تلمسان مثالا كانت مسرحيات الأطفال تنشط من خلال فرق وجمعيات ثقافية عديدة ومن بينها فرقة الأحلام للمسرح بقيادة المخرج المسرحي عبد اللطيف نقادي ومجموعة من المواهب الشابة، والتي تأسست سنة 2006 بدار الثقافة عبد القادر علولة، وعرفت هذه الفرقة مسارات حافلة بعدة نشاطات حصدت من خلالها على العديد الجوائز التشجيعية في مهرجانات محلية وعربية ودولية، ومن بين هذه الأعمال التي كان لها التميز المسرحي مسرحية "الاعتراف بالجميل" والتي حصدت العديد من الجوائز على المستوى الوطني وأيضا على المستوى العربي والتي اعتمدتها كنموذج في الدراسة التطبيقية لهذه المذكرة.

[1]– عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر عزالدين جلاوجي أنموذجا، مرجع سابق،ص،35.

الفصل الثاني

دراسة تحليلية نقدية لعرض مسرحية "الاعتراف بالجميل"

1) بطاقة فنية للمسرحية[1]:

- **تأليف:** نذير عبد اللطيف
- **إخراج:** عبد اللطيف نقادي
- **ديكور:** عبد اللطيف نقادي
- **موسيقى:** ولد عباس نذير
- **كوريغرافيا:** اورجاتلي عادل
- **ملابس:** بشرى بركات
- **إضاءة:** سعيدي كمال
- **تمثيل الأدوار:**
  - **الملكة:** نقادي أحلام
  - **همام:** نقادي بدر الدين
  - **الأميرة:** بن عربية هدايات
  - **العجوز:** معزوز سمية
  - **الخادم (جعفر):** سعيدي منصف
  - **قفر:** بن سحنون فريدة
  - **وصفاء:** مختاري هند، بوصالح سارة، بن عربية دنيا

[1]– منصف سعيدي، ممثل مسرحي، مكالمة هاتفية، يوم 2020/07/28، الساعة: 9:55.

2) ملخص المسرحية:

الاعتراف بالجميل وهي مسرحية موجهة للأطفال من أربعة فصول من إخراج عبد اللطيف نقادي، تدور أحداثها حول ملكة مغرورة ومتسلطة لمملكة بني سهسان لم تعد تعجبها الحياة التي تعيشها ما جعلها تبحث عن سبيل من اجل تغييرها، فيخبرها احد خدمها عن كاهن يدعى " قفر" وهو شخصية شريرة ومخادعة (ويعنى اسمه ارض الخلاء التي لا تحتوي على بشر ولا زرع ولا ماء) يوجد في مملكتها وهو الوحيد الذي يمتلك القدرة على مساعدتها في هذا الأمر، فتستدعيه الملكة إليها وينصحها هذا الكاهن أنها إذا كانت تبحث عن سعادتها فعليها الاستمرار في ظلم وقتل والتسلط على شعبها، ويخبرها أيضا عن وردة بلورية توجد في جزيرة الأحلام يمكن ان تساعدها على ذلك، الأمر الذي يدفع الملكة للذهاب للبحث عنها رفقة احد خدمها وتترك الكاهن ليتكفل بشؤون المملكة مع خادمها الأخر المدعو جعفر الذي يساعد الكاهن في ذلك، تصل الملكة إلى مكان يسمى جزيرة الأحلام والذي تحكمه أميرة طيبة القلب، أين تلتقي بهذه الملكة التي تخبرها عن المخطط الذي وضعه الكاهن من اجل الحصول على عرشها، مستعينا في مخططه هذا بهذه الوردة البلورية التي تحتوي على سم في حالة استنشاق الملكة لرائحتها تصاب بالشلل، ما جعلها تتراجع عن ذلك ليفشل بذلك مخطط هذا الكاهن بفضل هذه الأميرة، وتعود الملكة إلى مملكتها وقد أحضرت معها الوردة البلورية وتطلب من الكاهن ان يستنشقها لعيش معها في سعادة بعد ان أخبرته أنها قامة باستنشاقها قبله وأنها أصبحت تعيش بسعادة، ما جعل الكاهن يرفض ذلك لتكشف حقيقته فترسله إلى السجن، بهذه عادت هذه الملكة المغرورة إلى طبيعتها وغيرت أيضا في سلوكها وتصرفاتها كذلك تغيرت معاملاتها مع سكان مملكتها إلى الأحسن.

مدة المسرحية: 45-50 دقيقة

3) تحليل عرض المسرحية:

3-1/ الحوار (dialogue):

تميز الحوار في مسرحية "الاعتراف بالجميل" بلغته السهلة والبسيطة والواضحة وسهلة النطق والتي تجمع بين كل من اللغة العامية والفصحى (لغة وسطى) مثل: (يارب، كابوس، حلم، نوم، انزعوا، حيييي)، ما جعله في مستوى قدرة الجمهور المتلقي (الأطفال) على فهمه واستيعاب مفرداته، ورغم أن لغة الحوار في المسرح أثارت اختلافا كبيرا بين النقاد، خاصة وإن كان هذا المسرح موجه لفئة الطفولة، فنجد منهم من وجه دعمه إلى ان تكون لغته مبسطة وقريبة للغة التي يتحدثها الأطفال في حياتهم اليومية (العامية)، إلا أن هناك من خالفهم في الرأي ودعا إلى أن تكون هذه اللغة لغة سليمة ومحكمة ومبنية على القواعد النحوية والصرفية كاللغة العربية الفصحى ما يجعل الطفل يتعلمها ويحسن استخدامها، إلا ان هذه المسرحية اشتملت على الاثنين معا الأمر الذي جعلها تمثل أداة مهمة في التعبير وكذلك توصيل الأفكار التي تحملها في مضمونها.

من بين مميزات هذا الحوار أيضا انه خالي من المفردات الصعبة والغامضة التي يصعب على الأطفال فهمها، الأمر الذي يسمح لهم بمتابعة العرض وهم على دراية كاملة بمجريات الأحداث فيه، وهو ما يظهر جليا في الحوار الذي جمع بين الملكة وخادم القصر همام:

- الملكة: يا رب...يارب، ما هذا الكابوس المخيف والمزعج...همام...ياهمام.
- همام: سمع وطاعة يا حاكمة قبيلة بني سهسان.
- الملكة: حلم مرعب.
- همام: حلم يا مولاتي.
- الملكة: كابوس مخيف يطاردني في النوم واليقظة.[1]

[1]– مسرحية الاعتراف بالجميل https//m.facebook.com/story.php.story_fabid=171157750
تاريخ المعالجة 2020/06/11، الساعة، 14:20.

الملاحظ لهذا الحوار يجد انه احتوى على العديد من الخصائص التي ينبغي توفرها في لغة مسرح الطفل ومن بينها التكرار والترادف والتضاد في المفردات وقد وظفوا معا من اجل تقوية المعنى وجذب اهتمام الطفل وترسيخ الأفكار لديه وإثراء قدراته ومداركه اللغوية، وللتأكد من ذلك نجد ان التكرار مثلما جاء في قول الملكة:

- الملكة: "يارب... يارب".
- وأيضا في قولها في مقطع أخر:(انزعوا الكآبة من القصر،نعم، انزعوا الكآبة من القصر).[1]
- وفي قول الكاهن: (دعوني اختلي بنفسي، حيييييييي، دعوني اختلي بنفسي).[2]

وأيضا في حوارها مع همام حارس القصر بقولها "حلم مرعب"، ليرد عليها همام "حلم يا مولاتي".

أما بالنسبة للترادف فقد جاء في قول الملكة: إنني اختنق بين كل لحظة وحين، وكذلك استخدام التضاد في المفردات كما جاء في قول الملكة "النوم واليقظة"، وكل هذا يساهم في زيادة إمكانية فهم الطفل المتلقي للعرض بكل أحداثه وشخصياته.

كما كانت الحوارات بين الشخصيات خالية تماما من الجمل الطويلة والمجازات البعيدة والمبهمة البعيدة عن الفهم، والتي قد تسبب نوعا من الملل في جانب المتلقي الصغير وتشتت انتباهه عن الأفكار التي يحتويها، وكانت الجمل القصيرة غالبة فيه خاصة ان لها دور كبير في إفهام المتلقي الصغير من خلال طرح الفكرة باختصار وفي وقت قصير، كما جاء في هذا المقطع الذي يجمع بين الملكة وخادم القصر همام:

- همام: مولاتي...ما رأيك في الكاهن قفر.
- الملكة: الكاهن قفر.

[1]– مسرحية الاعتراف بالجميل،المرجع السابق

[2]– المرجع نفسه.

– همام: نعم الكاهن قفر، هو الوحيد الذي يخرجكي من دوامة القلق[1].

ونجد ان الحوار عمل أيضا إلى جانب الديكور على تحديد المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية وقصر كما جاء في قول الملكة:

– الملكة: إذا كان هذا يريحني يا همام، فأتوني به حالا وانزعوا الكآبة من القصر، نعم انزعوا الكآبة من القصر.

كان الحوار في هذه المسرحية مناسبا ويحتوى كذلك على معظم خصائصه التي ينبغي توفرها في مسرح الطفل الأمر الذي يجعله أكثر إقناعا لهذا المتلقي الصغير ويسمح له كذلك بمتابعة العرض وهو يعي تماما بكل ما تتلفظ به شخصيات المسرحية فيما بينها.

3-2/ الديكور (Décoration):

تميز الديكور الخاص بمسرحية الاعتراف بالجميل بأنه قد أعطى طابعا إيحائيا مناسبا لهذا العرض، وهو مماثل تماما للمستخدم في قصص ألف ليلة وليلة، خاصة وان الديكور في العروض المسرحية المختلفة له العديد من الوظائف الدلالية، فهو له القدرة على إبراز المكان الذي تقع فيه أحداث هذه المسرحية وزمن وقوعها، كما انه يظيف نوعا من البهجة والحيوية والجمالية على هذه العروض خاصة ان كانت موجهة للأطفال.

بالنسبة للديكور في هذه المسرحية ففي الفصل الأول والثاني استخدم نفس الديكور لان الأحداث فيهما تدور في مكان واحد وهو (قصر الملكة)، وقد احتوى على كرسي خشبي بلون اصفر كبير موضوع في وسط الخشبة مزين بقماش ذو لون احمر يرتفع عن الأرض بمجسم خشبي شكله دائري مغطى تماما بقماش احمر واسود في جانبه العلوي، و وراءه في الخلفية توجد قطعة قماش بيضاء اللون مزينة بستارتين ملونتين في الجانبين، وأمامه عمودين أسطوانيي الشكل مثل الموجودة في القصور القديمة مزينين باللون الأصفر البراق

[1]– مسرحية الاعتراف بالجميل، المرجع السابق.

أعلاهما نوع من الزينة الملونة وأسفلهم بعض الأزهار، ما يوحي لمتلقي العرض انه كرسي ملكي خاص بملكة القصر انظر الصورة 02،01.

الصورة02,01: شكل الكرسي والأعمدة المستخدمة في العرض المسرحي.

بالنسبة للجانبين الأيمن والأيسر يوجد بابين متشابهين من ناحية الأبعاد مصنوعين من خامة الخشب لهما قوسين من الأعلى ومزينين بزخارف نباتية (الورود) وأيضا خطوط وشرائط عمودية ملونة بألوان مختلفة (الأحمر، الأخضر، البرتقالي، الأسود، الأزرق) تستعمل لدخول وخروج الشخصيات من والى الخشبة وهي من ناحية التصميم مماثلة للأبواب الموجودة في قصور التي تمثل قصص ألف ليلة وليلة القديمة انظر الصورة 03.

الصورة03: أحد الأبواب المستخدمة في العرض.

أما على طرفي الخشبة فنجد لوحتين فنيتين كبيرتي الحجم تحتوي كل منهما على رسوم لمناظر طبيعية كتعبير عن الغابات التي توجد خارج القصر انظر الصورة 04.

الصورة 04: الديكور العام للعرض المسرحي.

وبالنسبة للفصل الثالث تدور أحداثه في الصحراء, أما الفصل الرابع تدور أحداثه في جزيرة الأحلام، واحتوى ديكورها على خلفية كبيرة الحجم متكونة من عدة لوحات بها رسم لمنظر طبيعي به جبال وشمس وأنهار وأشجار وهو ديكور بسيط جدا وسهل التشكيل والنقل كما انه غير مكلف، وقد كان بالإمكان إضافة بعض مجسمات الأشجار والنباتات الصغيرة ليصبح هذا الديكور أكثر واقعية.

عند التمعن في الديكور المستخدم في هذه المسرحية نجد ان كل عناصره كانت موزعة توزيعا متوازنا ومتناغما على الخشبة مما يسهل حركة الممثلين عليها، وعلى الرغم من كونه ديكورا بسيطا ويميل إلى الواقع إلا انه كان واضحا تماما للمتلقي الصغير ويوحي بالمكان والزمان التي تدور فيه أحداث المسرحية على النحو الذي يكون عليه في الطبيعة، وعبر بسلاسة عن المشهد الذي أراد المخرج تجسيده من خلاله، وفي نفس الوقت لم يكن مكلف

من الناحية المادية أو صعب التجسيد وخالي كذلك من الغموض، وكان في مستوى القدرات الإدراكية التي يمتلكها الأطفال ما يمكنهم من فهمه واستيعابه والتأثر به.

3-3/ الأزياء (Mode):

تميزت الأزياء المستعملة في عرض مسرحية الاعتراف بالجميل بأنها قد ساهمت بمرافقة العناصر الفنية الأخرى في بروز الشخصيات، خاصة وأنها مع الماكياج تمثل همزة وصل بين كل عناصر العرض المسرحي، فهما معا لهما وظيفة جمالية مهمة لها دور في تشكيل الصورة العامة والنهائية للعرض من خلال إبراز معاني الأحداث ودلالات الشخصيات للمتلقي.

وقد عملت أيضا على تعريف الطفل المتلقي لهذا العرض بهوية هذه الشخصيات من ناحية الطبقة الاجتماعية التي منها وحالتها الاقتصادية والوظيفة التي عليها إما خادم أو سيد أو مواطن عادي، وكذلك أبعادها الدرامية دورها في المسرحية.

فالأزياء المستخدمة في هذه المسرحية نجدها قريبة من المستخدمة في قصص الأطفال أو حكايات ألف ليلة وليلة، إلا انه في حوار مع احد الممثلين في هذه المسرحية اخبرنا ان مخرجها استمد فكرتها من مسلسل حريم السلطان وذلك لكثرة العنصر النسوي فيها.[1]

فالفستان الذي ترتديه ملكة مملكة بني سهسان وبألوانه الزاهية قريب من الذي ترتديه الشخصية الكارتونية " فله" التي عادة ما تمتاز بالطيبة والنقاء وحب الخير، وأيضا التاج الذي تضعه على رأسها والذي يوحي بالفخامة والمكانة التي تحظى بها هذه الشخصية، ويعطي انطباعا لجمهور الأطفال على أنها ملكة طيبة وهو ما لا يتطابق مع دورها في بداية المسرحية المتمثل في ملكة متسلطة ومغرورة لا تحسن معاملة سكان مملكتها انظر الصورة

[1]– منصف سعيدي، مرجع سابق.

05، وكذلك لباس أميرة جزيرة الأحلام بلونه الأبيض البراق الذي يدل على طيبتها انظر الصورة 06.

الصورة 05: لباس ملكة مملكة بني سهسان **الصورة06:** لباس أميرة جزيرة الأحلام.

أما زي شخصية الكاهن فقد تمثل في عباءة سوداء عليها حزام باللون الأصفر ويرتدي عليها برنوس باللون البني وهو من بين الألبسة التقليدية الجزائرية، ويضع على رأسه عمامة صفراء ملفوفة على قبعة باللون الأخضر، ما يوحي للمتلقي على أنه شخصية بسيطة ومخادعة في الوقت ذاته، فالمخرج هنا وفق نوعا ما في عكس الصفات الشريرة التي تتميز بها هذه الشخصية في المسرحية من خلال زيها التي ترتديه انظر الصورة 05.

الصورة07: لباس شخصية الكاهن.

بالنسبة لخادم الملكة همام فقد كان يرتدي لباسا متكون من قميص يمتد إلى الركبة وسروال من قماش حريري لونه ازرق داكن ويضع على رأسه قبعة عليها ملحفة تمتد إلى رقبته تنوع لونها بين الأحمر والأخضر والأصفر، وكذلك حزام عريض بلون اخضر فاتح يثبت عليه سيفه وحذاء بلون اسود ومن هيئته ولباسه يدرك المتلقي انه شخصية ذو مكانة في هذا القصر، انظر الصورة 08:

الصورة08: لباس شخصية الخادم همام.

بالنسبة للشخصيات التي أدت دور الشعب فقد كانت أزيائها بسيطة وذات لون اسود، أما الشخصيات التي أدت دور الجواري أثناء الرقص فقد استخدمت زيا موحد ومختلف في كل رقصة من الرقصات التي في العرض ومعظم الأزياء في هذا العرض نجدها اقرب إلى المستخدمة في قصص ألف ليلة وليلة، انظر الصور09 ،10 ،11:

الصور 09،10،11: أزياء الجاريات والشعب في العرض المسرحي.

أما شخصية العجوز وهي من سكان المملكة فقد كان زيها عبارة عن رداء من قماش أسود وغطاء قماشه خشن ذو لون بني يمتد من الرأس حتى الركبة وحافية القدمين، وهو دلالة على المعاناة والفقر والتعب الذي تواجهه هذه الشخصية، الصورة 12:

الصورة12: لباس العجوز في المسرحية.

إضافة للأزياء استخدمت أيضا إكسسوارات مختلفة في هذه المسرحية من بينها المروحة والتاج والقفازين والرداء وقد استخدمتهم الملكة في العرض فزادوها وقار وفخامة وأوضحوا أيضا أنها من الشخصيات الأساسية في العرض المسرحي، والسيفين الذين يحملهما كل من الخادم همام والخادم جعفر والذين أكدا للمتلقي دورهما المهم في القصر، أما بالنسبة لمزمر البخور الذي يمتلكه الكاهن واللحية التي يضعها يوضحان معا علاقته بالشعوذة والسحر، وكذلك العصا التي تحملها العجوز التي تبين تقدمها في العمر، وقد كانت كل هذه الإكسسوارات تتماشى مع طبيعة الأزياء من ناحية الألوان وكذلك التصاميم وكان لها النصيب في التعريف بالأدوار التي تؤديها كل شخصية من هذه الشخصيات.

أما بالنسبة للماكياج فلم يتم الاستعانة به بشكل كبير في هذه المسرحية لان معظم شخصيات هذه المسرحية تتمثل في شخصيات بشرية واقعية وعادية مألوفة لدى الأطفال فقد استخدم لغرض التجميل فقط.

3-4/ الإضاءة (Eclairage):

تميزت الإضاءة المستخدمة في هذا العرض بأنها أضافت له نوعا من الجمالية والحركية والحياة وجعلت الجمهور الصغير يتفاعل مع كل أحداثه، لأنها تعتبر من العناصر المهمة التي يقوم عليها أي عرض مسرحي لان بدونها لن يتمكن المتلقي من متابعة الأحداث التي يتضمنها العرض المسرحي الذي يعرض أمامه، فقد ساهمت كذلك في تحقيق التلقي والتواصل لدى الأطفال مع ما يعرض على الركح كما أنها تمكنهم من معرفة الممثلين وحركاتهم وكذلك أزيائهم.

تبدأ أحداث العرض المسرحي بإضاءة ثابتة وقوية باللون الأحمر على كامل ديكور خشبة المسرح لمدة زمنية معينة، لتتحول إلى إضاءة بيضاء عادية وثابتة أثناء بداية حوار الشخصيات في ما بينها، والإضاءة في هذا العرض المسرحي كانت بإشراف تقني في الإضاءة وباستعمال جهاز الإعلام الآلي انظر الصورة13، 14:

الصورة13، 14: الإضاءة المستخدمة في بداية العرض المسرحي.

وتنوعت بعدها بين الإضاءة الطبيعية الثابتة المستخدمة أثناء حوار الشخصيات في ما بينها، وإضاءة ملونة (زرقاء وحمراء وبيضاء وخضراء وبنفسجية) ومتحركة تصاحب إيقاع

الموسيقى أثناء الرقصات التي تقوم بتأديتها مجموعة من الجواري رفقة الملكة انظر الصورة :15

الصورة15: الإضاءة المتحركة في العرض المسرحي.

وقد كان للإضاءة في هذا العرض دورا مهما مثلها مثل باقي العناصر المسرحية الأخرى، فهي ساهمت إلى حد كبير في جذب انتباه المتلقي الصغير وجعلته يتابع ويتفاعل مع كل ما يعرض أمامه من مشاهد وأحداث على خشبة المسرح.

3-5/ الألوان (La coulers):

استعمل المخرج في هذا العرض المسرحي العديد من الألوان، والتي كان لها دور فعال في توضيح المواضع التي وضعت فيها، وأحدثت أيضا نوعا من التناسق والانسجام بين مختلف عناصر العرض، لان الألوان وببساطة تعتبر من بين العناصر التصويرية التي تتشكل منها الأعمال الفنية ومن بينها فن المسرح، خاصة وان هناك بعض الألوان يمكنها أن تبعث في إحساس مشاهد العمل الفني بعدا ثالثا وذلك بمشاركة الإضاءة[1].

[1]- جميلة مصطفى الزقاي، تيمه القيم الجمالية للسينوغرافيا في مسرح الطفل https//www.faccbook.com/1888799018010573/posts، تاريخ المعالجة 2020/06/02 ،الساعة،18:18.

نجد في ديكور هذا العرض مزيج بين الألوان الدافئة والباردة، فقد أستخدم اللون الأحمر بكثرة في كرسي الملكة وكذلك في زخارف البابين في الجانبين وكذلك في الإضاءة، وهو من بين الألوان التي يفضلها الأطفال عادة في مرحلة ما قبل المدرسة[1]، وكذلك اللون الأصفر اللامع والبني المستعمل في الستائر في خلفية الكرسي انظر الصورة 16.

الصورة 16: استخدامات اللون الأحمر في العرض.

أما بالنسبة للألوان الباردة نجدها تركزت في لوحات المناظر والإضاءة انظر الصور17، 18،19.

[1]– المرجع نفسه.

الصورة:17 صورة المنظر الطبيعي المستخدم في الديكور

الصورة18،19: استخدامات لبعض الألوان الباردة في الإضاءة.

أما في الأزياء فقد تنوعت الألوان المستخدمة ومن بينها اللون الوردي مع الأبيض المستخدم في لباس الملكة وأزياء جواريها المختلفة وهو لون عادة ما يؤثر على البنات، واللون الأبيض فقط في فستان الأميرة وجواري مملكتها، وكذلك اللون البني والأصفر في لباس الكاهن وتنوعت الألوان في أزياء باقي الشخصيات بين الأزرق والبرتقالي والأسود انظر الصور 20، 21 ،22.

الصور22،21،20: الألوان المستخدمة في بعض أزياء العرض المسرحي.

عند التمعن في الألوان المستخدمة في هذا العرض نجد أنها كانت متنوعة وكذلك متناسبة إلى حد ما مع المكان الذي وظفت فيه خاصة في الأزياء التي ساهمت إلى جانبها في إظهار الصفات التي تمتلكها كل شخصية.

3-6/ الموسيقى (La musique):

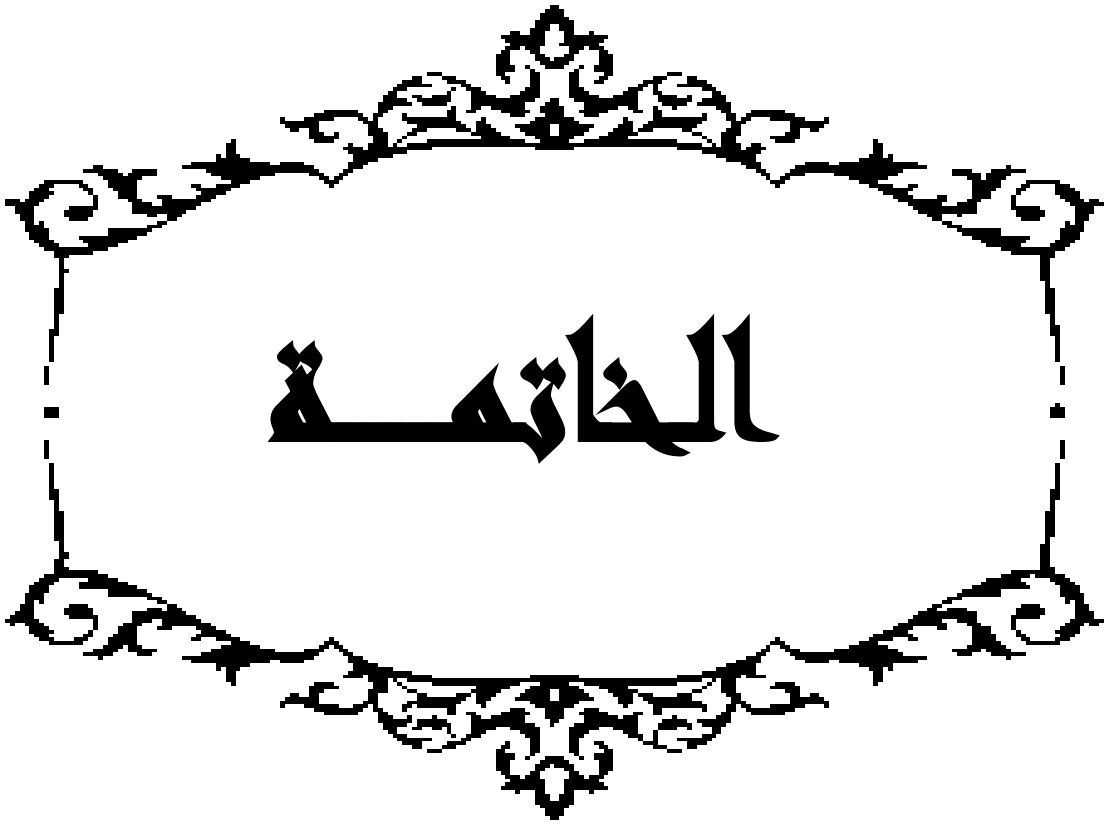
وظفت الموسيقى في هذا العرض المسرحي بشكل كبير وبطريقة حسنة، خاصة وان لها دور كبير في مسرح الطفل، فقد كانت مرافقة لكل الأحداث منذ افتتاح العرض على أنغام

موسيقية هادئة ومؤثرة تعبر عن حالة الكآبة التي كان عليها القصر والملكة، بدورها تزيد من إمكانية تلقي الطفل له من خلال إثارة أحاسيسه وعواطفه.

استخدمت الموسيقى أيضا في الفصل بين مشاهد المسرحية المختلفة مع بعض الرقصات والمشاهد التي تؤديها الجواري، وكان لها دور كذلك في إبراز بعض المواقف والتعبير في المسرحية مثل الموسيقى التي خصصت للكاهن والتي تبين النوايا الشريرة لهذا الكاهن تجاه الملكة.

تنوعت الموسيقى المستخدمة في هذا العرض بين الموسيقى الهادئة والإيقاعية وقد كان المخرج موفق في اختيارها خاصة وأن من بين المقاطع الموسيقية المستخدمة كانت هناك مقاطع موسيقية شرقية أندلسية، شكلت فارقا في تلقي الطفل له من خلال التفاعل معها بواسطة التصفيق والرقص والصراخ والملاحظة الوحيدة التي نجدها انه لم تكن هناك موسيقى مؤلفة خصيصا لها.

والشئ المهم الذي نلاحظه أيضا غيابه في هذه المسرحية رغم أهميته في هذا النوع من المسرح "الأغاني" والتي في العادة نجدها بكثرة في المسرحيات الموجهة للطفل ويتفاعل معها الأطفال بشكل ايجابي من خلال الترديد والرقص مع الممثلين.


الخاتمة

وبعد البحث والتقصي في موضوع هذه الدراسة توصلنا إلى مجموعة النتائج التالية:

– كان مصطلح التلقي قديما عبارة عن ظاهرة ارتبطت بالمسرح الأرسطي (اليوناني) وتجلت في فكرة التطهير الذي يحدث للمتلقي أثناء مشاهدة العرض, وهذه تعتبر البدايات الأولى التي حظي فيها المتلقي بالاهتمام حتى ظهور نظرية التلقي بالمدرسة الألمانية في القرن العشرين والتي جعلت منه عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية واعتبرته جزء لا يتجزأ منها.

– هناك ارتباط وثيق يجمع بين الطفل والمسرح لأنه عادة ما يجد فيه كل ما يشبع حاجاته المختلفة سواء كانت فكرية أو جسدية أو نفسية.

– يرتبط فعل التلقي في مسرح الطفل في المعالجة لمواضيع مندرجة ضمن حياته اليومية بشكل فني يحتوى على العناصر الأساسية للمسرح (سمعية, بصرية، حركية) توظف بطرق مبسطة ومدروسة حتى تصبح لديه الإمكانية على إدراكها وفهمها وفك دلالاتها.

– يتلقى الطفل العمل المسرحي على ثلاثة مراحل وهي:

- قبل العرض: أي قابلية الطفل لرؤية العرض.
- أثناء العرض: أي قابلية الطفل لفهم العرض.
- بعد العرض: أي قابلية الطفل لتفكيك رسالة العرض والعمل بها.

ولكل مرحلة من هذه المراحل مجموعة من الخصائص التي تحدد لنا مدى تقبل وتلقي الأطفال لهذا العرض.

– يرتبط إعداد البناء الدرامي الجيد في مسرح الطفل على مجموعة من الخصائص التي ينبغي على المؤلف مراعاتها أثناء كتابة نصوصه من اجل تمكين الطفل من فهم الأفكار والرسالة التي تحتوي عليها هذه النصوص ومن بين هذه الخصائص:

- استخدام مواضيع منتقاة من الحياة اليومية للطفل.
- استخدام لغة سهلة وواضحة ومن الأحسن ان تكون منتقاة من قاموس الأطفال.
- استخدام حوارات قصيرة خالية من الغموض
- الابتعاد عن الحكم والمواعظ التي تسبب الملل لدى الأطفال.
- الاعتماد على فكرة مستمدة من حياة الطفل اليومية مع تجنب الأفكار العدائية والخارجة عن الإطار الأخلاقي.
- الاعتماد على شخصيات ذات مظهر واحد (الخير أو الشر).
- الاعتماد على حبكة مسرحية واحدة لتجنب تشتيت انتباه الطفل، وأحداث بسيطة قريبة لما يعايشها الطفل في حياته اليومية.
- الدقة في توظيف عنصري الزمان والمكان ليسهل على الأطفال تحديدهما.
- استخدام النهاية السعيدة في المسرحية من خلال انتصار الشخصية البطلة.

– تلعب سينوغرافيا العرض بكل عناصرها دور هام في التأثير على الطفل لان من بين صفاته التعلق بكل ما هو مرئي وحركي الأمر الذي يسمح له بتلقي العرض المسرحي وفك القيم والدلالات التي يطرحها خاصة القيم الأخلاقية، لذلك وجب على المخرج المسرحي توظيف عناصرها بدقة وبأسلوب مبسط وسهل.

– بدأ مسرح الطفل مسيرته في الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال متأخر بذلك عن مسرح الكبار، وهذا راجع للعديد من الأسباب من بينها نقص المختصين والمهتمين بهذا النوع من المسرح, وكذلك الظروف التي كانت تعيشها البلاد في الفترة التي سبقت استقلالها.

– تعتبر مسرحية الاعتراف بالجميل من بين الأعمال المسرحية الموجهة للطفل ذات البعد التربوي, التي لاقت نجاحا على المستوى الوطني وهذا لاحترامها كل الخصائص التي ينبغي توفرها في مسرح الطفل سواء من حيث إعداد النص أو من حيث إخراج العرض، فقد عملت هذه المسرحية على خلق جو من الفرجة من خلال كل العناصر المسرحية التي تضمنتها من ديكور وأزياء وإضاءة وموسيقى وأيضا الممثلين.

– وحاليا ورغم النشاط الواسع الذي حققه مسرح الطفل في الجزائر على المستوى الوطني، إلا انه لا يزال علينا توجيه اهتمامنا لهذه الفئة من الجمهور وهذا سعيا من اجل جذب اهتمامه نحو هذا الفن وتقريبه منه وأيضا من اجل تحسين قدرته على التذوق الجمالي لعناصره المختلفة.

قائمة المصادر
والمراجع

❖ **لمصادر:**

1) القران الكـــريم

❖ **القــواميس والمعاجـــم:**

1) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة 1985.

2) جمال الدين بن محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة "لقا"، دار الفكر لطباعة والنشر، بيروت، ط:1, 1997.

3) روحي البلعكي، المورد: قاموس عربي انجليزي، دار العلم للملايين، بيروت، ط:8، 1996.

4) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، مصر، ط:1.

5) محمد بن مكرم بن علي بن منظور، لسان العرب، دار صابر، بيروت، ط:1، م:1 1995،

❖ **المراجـــع العربيـــة:**

1) أبو الحسن سلام، مسرح الطفل (النظرية–مصادر الثقافة–فنون النص–فنون العرض)، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، مصر، ط:1.

2) احمد أبو الحسن، المناهج النقدية المعاصرة، مكتبة دار الأمان للنشر،الرباط،2004.

3) احمد بيوض، المسرح الجزائري، مطبعة دار هوما، الجزائر.

4) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط:1،2001.

5) حفناوي بعلي، سيرة مسرح الطفل في الجزائر مسيرة نصف قرن من الإبداع، دروب للنشر والتوزيع.

6) رامان رسلان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي،ع:1045، المشروع القومي للترجمة، ط:1، 2006.

7) روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر:عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، 2000.
8) سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:1، 2002.
9) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة،الكويت،2001.
10) عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، دار هوما، الجزائر، ط:1، 2002.
11) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، مجلة المعرفة الكويت، ط:2، 1978.
12) علي خليفة، مسرح الطفل (البناء والرؤية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط:1, 2013.
13) فولفغانغ أيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد الحمداني، منشورات مكتبة المنهل, المغرب.
14) لاغوس اجري، فن كتابة المسرحية، تر:دريني خشنة، مكتبة الانجلو المصرية.
15) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب النقدية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنه، دار الفكر العربي، القاهرة, ط:1، 1992.
16) مروان مودنان، مسرح الطفل من النص إلى العرض(دراسة)، مطبعة النيل، ط:1، 2015.
17) هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنقد الأدبي، تر:رشيد بن حدو، دار الأمان، الرباط، ط:1، 2016.

❖ **المذكـــــرات:**

1) سميرة جدو،عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف:عمار ويس، كلية الأدب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2007-2008.

2) عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف:عبد السلام ضيف، كلية الأدب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة،2011-2012.

3) عيسى نور الدين، سيكولوجيا الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،إشراف:بن ذهبية بن نكاع، قسم الفنون، جامعة وهران، 2011-2012.

4) نقاش غانم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتورا، إشراف:محمد بشير بوبجرة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010-2011.

❖ **المجـــــــلات:**

1) بخوش علي، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، مجلة المخبر،العدد:3، 2006.

2) بلقيس على الدوسكي، دور سينوغرافيا في مسرح الأطفال على الطفل الممثل والمتلقي، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، العدد:73، 2012.

3) زيد سالم سليمان، دور السينوغرافيا في مسرح الطفل، مجلة الفراهيدي، العدد:9، 2011.

4) صفي الدين الحلي، جماليات العناصر البصرية والسمعية في عروض مسرح الطفل، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل.

5) صلاح كاظم حسين، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد:56، 2010.

6) علي حمو دين، إشكالات نظرية التلقي (المصطلح، المفهوم، الإجراء)، مجلة الأثر، العدد:25، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2016.

7) مجلة العلوم الإنسانية، فعاليات ملتقى أدب الأطفال، عدد خاص، منشورات المركز الجامعي سوق أهراس، الجزائر، 2003.

8) محمد إسماعيل الطائي،التلقي في المسرح التربوي، مجلة الأكاديمي، العدد:52، 2009.

9) مرسي سعد الله، مسرح الأطفال أفكار وتساؤلات، مجلة المسرح الأدبية الشهرية،القاهرة 1967.

❖ **المراجـــع الأجنبـية:**

1-Wornparherr caringwalf.Stage lighting. Holtrinehart. winston. new York. 1982.

❖ **المـــواقع الالكترونـــية:**

1) الأطفال والمسرح لغة مشتركة بين دراما الخيال والواقع
https://www.startimes.com/t=7815998
2) تعريف الطفل، mawdoo3.com
3) التلقي المسرحي عند الطفل ,https://www.ahewar.org/debat/show.art
4) جميلة مصطفى الزقاي، تيمة القيم الجمالية للسينوغرافيا في مسرح الطفل،
https//www.faccbook.com/1888799018010573/posts
5) العناصر المسرحية والأدبية .https://revues.univ-ouargla.dz/index.php
6) مدخل إلى علوم المسرح,sites / sites spicifictheater /sites.googl.com
7) مسارح جهوية، مسرح سيدي بلعباس، http//tna.dz
8) مسرحية الاعتراف بالجميل ,https//m.facebook.com/story.php.story_fabi
9) وزارة الثقافة، m-culture.gove.dz/index

❖ **اللقاءات والحوارات:**

1) لقاء أجريناه مع الممثل المسرحي منصف سعيدي، بتاريخ، 2020/07/28 الساعة، 11.15 (عبر الهاتف)

الفهـــرس

العنـــــــاوين	الصفحات
شكر وعرفان	
إهـــــداء	
مقدمـــــــة	أ – ب – ت
مدخـــل	
تمهيد	05
1/ مفهوم التلقي	06
2/ مفهوم الطفولة	08
2-1/ مراحل الطفولة	09
3/ مفهوم مسرح الطفل	10
الفصل الأول: **أصول التلقي في مسرح الطفل**	
المبحث الأول: التلقي المسرحي والمدارس النقدية	
1/ ظاهرة التلقي في المسرح الأرسطي	14
2/ نظرية التلقي في المدرسة الألمانية	17
2-1/ نشأة و تطور نظرية التلقي	18
2-2/ المرجعيات والخلفيات المعرفية لنظرية التلقي	20
2-3/ مفاهيم نظرية التلقي لياوس وأبزر	22
– المفاهيم الإجرائية للنظرية عند روبرت ياوس	22
أ/ أفق التوقع	23
ب/ تغير الأفق	24
ت/ المسافة الجمالية	24
ث/ اندماج الأفاق	25
ج/ منطق السؤال و الجواب	25
– المفاهيم الإجرائية للنظرية عند فولفغانغ أيزر	26
أ/ القارئ الضمني	26
ب/ مواقع اللاتحديد	26

ت/ السجل النصي	27
ث/ الإستراتيجية النصية	27
ج/ وجهة النظر الجوالة	27
ح/ مستويات المعنى	28
خلاصة	29
المبحث الثاني: التلقي المسرحي عند الطفل	
1/ مفهوم التلقي المسرحي عند الطفل	31
1-1/ علاقة الطفل بالمسرح	32
1-2/ التلقي المسرحي عند الطفل	35
- مرحلة ما قبل العرض	36
- مرحلة العرض المباشر	36
- مرحلة ما بعد العرض	37
2/ خصائص مسرح الطفل	38
خلاصة	41
المبحث الثالث: إعداد النص الدرامي في مسرح الطفل	
1/ اللغة في مسرح الطفل	43
2/ عناصر البناء الدرامي في مسرح الطفل	44
2-1/ الفكرة (L'idée)	44
2-2/ الشخصيات (Personnages)	44
2-3/ الحبكة والحدث (Terrain et Evènement)	46
2-4/ الصراع (Conflit)	47
2-5/ الحوار (dialogue)	48
2-6/ الزمان والمكان (Lieu et Heure)	48
3/ سينوغرافيا العرض في مسرح الطفل	49
3-1/ الديكور (Décoration)	49
3-2/ الإضاءة (Eclairage)	50
3-3/ الموسيقى (La musique)	51
3-4/ الأزياء (Mode)	52
3-5/ الماكياج (Maquillage)	52

3-6/ الحركة (Le mouvement)	53
خلاصة	54
المبحث الرابع: مسرح الطفل في الجزائر	
1/ نشأة مسرح الطفل بالجزائر	55
1-1/ قبل فترة الاستقلال	56
1-2/ بعد فترة الاستقلال	58
2/ أهم الأعمال الموجهة للأطفال لبعض المسارح الجهوية بالجزائر	61
2-1/ المسرح الجهوي لوهران	61
2-2/ المسرح الجهوي لسيدي بلعباس	62
2-3/ المسرح الجهوي لعنابة	64
2-4/ المسرح الجهوي لباتنة	65
2-5/ مسرح الجزائر العاصمة	66
2-6/ المسرح الجهوي لقسنطينة	67

الفصل الثاني: **دراسة تحليلية نقدية لعرض مسرحية "الاعتراف بالجميل"**	
1/ بطاقة فنية للمسرحية	70
2/ ملخص المسرحية	71
3/ تحليل العرض المسرحية	72
2-1/ الحوار	72
2-2/ الديكور	74
2-3/ الأزياء	77
2-4/ الإضاءة	82
2-5/ الألوان	83
2-6/ الموسيقى	86
الخاتمـــــــة	89
قائمة المصادر والمراجع	
الفهـــــــرس	

❖ **الملخص:**

يعتبر مسرح الطفل من بين الفنون التي لم تحظى بالاهتمام اللازم في بدايتها الأولى خاصة في بلدان العالم العربي من بينها الجزائر, لكن هذا لم يمنعه من اخذ المكانة التي يستحقها لما له من فوائد تعليمية وتربوية وترفيهية يقدمها لهذه الفئة من جمهور الصغار، لذا دعت الحاجة للتعرف على أهم الخصائص التي يتميز بها هذا المسرح والتي تمكن المبدعين والمختصين فيه من إعداد أعمال مسرحية سهلة التلقي والتأثير في هذا الجمهور ليحقق بذلك مبتغاة.

الكلمات المفتاحية: التلقي، الطفولة، مسرح الطفل.

❖ **Résumé**

Le théâtre de l'enfant fait partie des arts qui n'ont pas reçu l'attention nécessaire à ses débuts, notamment dans les pays du monde arabe, dont l'Algérie; Mais cela ne l'a pas empêché de prendre la position qu'il mérite en raison des avantages éducatifs, éducatifs et récréatifs qu'il offre à cette catégorie du petit public. il fallait donc connaître les caractéristiques les plus importantes de ce théâtre et cela permet à ses créateurs et spécialistes de préparer des œuvres théâtrales faciles à recevoir et à influencer dans ce public, pour y parvenir.

Les mots clés : recevoir, enfance, théâtre pour enfants.

❖ **Summary:**

The children's theater is among the arts that did not receive the necessary attention in its first start, especially in the counties of the Arab world, including Algeria, but this did not prevent him from taking the position he deserves because of the educational, and entertainment benefits that he offers to this group of young audiences, so there is a need to know on the most important characteristics of this theatre which enables the creators and specialists in it to prepar theatrical works that are easy to receive and influence in this audience to achieve this goal.

Key words: receive, childhood, children's theater.