الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد -تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

جماليات مسرح العرائس في الجزائر
(تجربة بن دويلة أنموذجاً)

رسالة دكتوراه في النقد المسرحي

من إعداد الطالب:

- بدار عبد الإله

تحت إشراف:

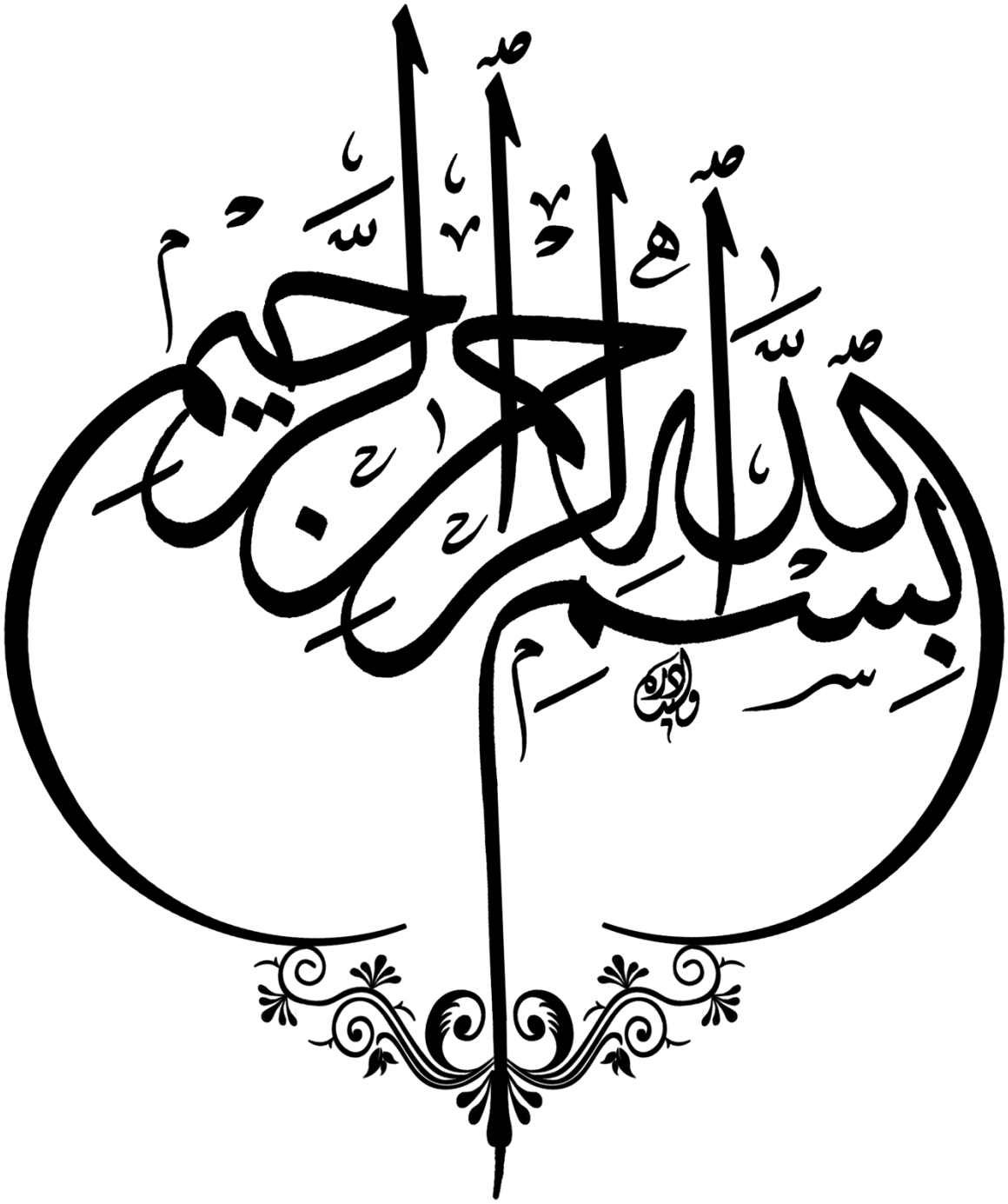
- بنعمر عزوز

لجنة المناقشة

د. بلبشير عبد الرزاق	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د عزوز بنعمر	جامعة وهران 1	مشرفا مقررا
أ.د طرشاوي بلحاج	جامعة تلمسان	مناقشا
د. صالح بوشعور محمد الأمين	جامعة تلمسان	مناقشا
د. سمير بوعناني	جامعة وهران 1	مناقشا

السنة الجامعية:

1442/1441 هـ / 2021/2020 م


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

(وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِى صَغِيراً (24))

الآية 24 من سورة الإسراء

إلى والدتى الغاليةَ التى وفرت لى كل أسباب الراحةَ لأجل إتمام هذا البحث.

إلى المرحوم والدى العزيز تغمده اللّه برحمته وجعل مثواه الجنةَ.

أهدى هذا العمل إلى أمى وأبى فقط.

براً بهما وطاعةً لهما وعربون امتنان وعرفان.

شكر وتقدير

(الحمد للّه الذى بنعمته تتم الصالحات)

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذى الفاضل: الدكتور بنعمر عزوز الذى أغدق علىّ بكريم صبره وجميل عونه وصدق نصحه وتصويبه لى، فلكم منى أسمى عبارات الشكر والعرفان.

والشكر موصول إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين وافقوا على قراءة هذا البحث وتقييمه.

إلى كل من تتلمذت على أيديهم.

إلى الذين قدّموا لى العلم عبر مراحل حياتى، فكانوا لى ينابيع عطاء، إلى كل أساتذتى.

وإلى كل ابتسامت كانت بمثابة خير و سند لمسعاى شكرا لكم ...

بدار عبد الإله

مقدمة

مقدمة

المسرح هو فن التواصل، ومصدر للبحث و المعرفة و الرقي، فلطالما سعت المجتمعات المتقدمة إلى حصر عملية النشء منذ الصغر، لارتباطها الوثيق بتحقيق أهداف الأمة و بلوغ غاياتها .. " **أعطني مسرحا أعطيك شعبا عظيما** " ، لم يعد " مسرح العرائس " اليوم أداة ترفيه و متعة للطفل فحسب ، بل أصبح وسيلة تربوية تخاطب عقول الناشئة و تشحذ مداركهم و توسع خيالهم وتربي عواطفهم ، و " مسرح العرائس " (الدمى) شكل من الفنون المسرحية القريبة إلى كيان الطفل و ميوله ، له مكانته الخاصة ، ووسائله الفنية هي الأنسب إلى بناء غاية فنية سيميولوجية للطفل ، تجسد و تحقق عملية تواصل ثقافي و اجتماعي ، خصوصا عندما يتعلق الأمر بتطبيقاته العملية ، ينعت الطفل على أنه كائن اجتماعي ، تتحدد على ضوئه معالم المستقبل ، إذ يعد من أهم الشرائح الاجتماعية التي تتطلب بالضرورة الوقوف عند كل مرحلة من مراحل نموها و تقدمها ، بطرق مدروسة .. تتماشى مع متطلبات الحياة و العصر ، انه مصدر للثروة الحقيقية للمجتمعات ، ومن هنا يمكن اعتبار" مسرح العرائس " أداة تثقيفية و ترفيهية و تربوية متكاملة الأركان ، متعددة الأبعاد ، له قاعدته الخاصة ، قوامها تواصل الموروث الثقافي القصصي و أصالته في ضل التقدم الفكري و تجدده على التربية الأسرية و التربية المجتمعية على حد السواء ، بمقتضى متطلبات العصر و التكيف مع متغيراته التكنولوجية ، لذا ذهب الدارسون و علماء النفس إلى البحث ، و أسسوا نظرياتهم العلمية في الحقل الفني ..، و التي من شأنها تطوير مجال العمل في فن المسرح الخاص بالطفل و علاقته مع العناصر البيئية الأخرى بما فيها الأسرة ، التي تمثل مجتمعه الصغير ، و نواة إطلالته على المجتمع الأخر.

اثر كل هذه الاجتهادات المعرفية لمسرح العرائس، مازال يتخبط مع البعض بنوع من السذاجة و السطحية و قصور التفكير و الفهم، و هم بذلك يضيعون مستقبلا راقيا عنوانه " الطفل و الحضارة ".

على هذا الأساس، استمدت الدراسة أصولها و أهدافها من أفاق " مسرح العرائس " و تربويته المستمرة و المتجددة مع عالم الطفل و **الجزائر** من بين الدول الكثيرة التي تسعى جاهدة إلى تحقيق هذا المكسب الفني و الاستثمار فيه عبر مؤسساتها التربوية و مختلف المراكز الثقافية و المؤسسات الخاصة ، لبناء مجتمع حضاري و ناجح ، أساسه الطفل و ما يحتويه من جيل صاعد ، متسلح بالأسس التربوية و التعليمية ذو الموروث الثقافي .

تكمن أهمية البحث و قيمته العلمية و العملية ، في دراسة و تحليل علاقة الطفل مع تلك الجماليات التي يقدمها مسرح العرائس و " مسرح العرائس " (الدمى) شكل من الفنون المسرحية القريبة إلى كيان الطفل و ميوله ، له مكانته الخاصة ، ووسائله الفنية هي الأنسب إلى بناء غاية فنية سيميولوجية للطفل ، تجسد و تحقق عملية تواصل ثقافي و اجتماعي ، خصوصا عندما يتعلق الأمر بتطبيقاته العملية، أي خلق عالم سحري أشبه بالحلم .. غني بالحمولة البصرية و اللفظية المتناسقة و المنسجمة فنيا ، و إلى أي مدى يمكن الاعتماد على هذا النشاط الفني في مسايرة التطورات لدى المرحلة العمرية للطفل ..، و كيفية البحث عن استراتيجية حقيقية و ناجحة تخلق الثروة الفكرية لدى الطفل في مجتمعه و تزكي مكتسباته المعرفية من تربية و ثقافة ضمن مخططات علمية محكمة ، وفق " أيدولوجية " الدولة و سياساتها صوب المنظومة التربوية و أفاقها ..، أما عن القيمة الأساسية التي يصبوا إليها البحث ، فهي فرضيات حساسة نحو عالم الطفل و علاقته بدراما العروض و تلقيه للأشياء في " مسرح العرائس " ، و إلى أي حد تكمن أهمية هذا الموروث الفني في تكوين و تعديل شخصية و معارف الطفل دراميا ، و كذا تطويعها حتى تنسجم مع الثقافة الجزائرية ، محافظة على قيمها إزاء محاولات التغريب ، كل هذا من خلال كتابة النصوص و إعداد العروض و الخوض في البحث و التجريب ، بالتعريج على الموروثات الأدبية و الشعبية في قالب مسرحي ذو نماذج هادفة ، يحملها المعلم و المربي على السواء في رياض الأطفال و المدارس الابتدائية و المراكز الثقافية و ما إليها ..، تدعيما لمبدأ التربية من أجل الحياة .

رغم أن مجال تربية الطفل يحضا الآن برعاية الدولة و اهتمامها ، إلا أن " مسرح العرائس " و دراما الطفل لا يلقى نفس هذا القدر من الأهمية رغم حتمية وجوده ، كما سلف الذكر على لسان وزيرة التربية السابقة " **نورية بن غبريط** " مفاده " مسرحة المناهج التربوية " و أهمية السعي إلى تطبيقه ، في ضل ما يقابله من أفاق و طموحات تربوية و تعليمية للبلدان الغربية و بلدان الشرق الأوسط وما حققته من قفزة نوعية للمسرح التعليمي ورقي الأجيال .

وقد لامس هذا البحث عدت أهداف قيمة تمثلت في:

- تبيان الأثر التربوي و العلمي و النفسي على مكتسبات الطفل ، اثر تعاطيه هذا النشاط المسرحي (مسرح العرائس)

- إمكانية إعادة دراسة مشروع " مسرحة المناهج التربوية " لما لها من أهمية مستقبلية في تكوين الطفل و استقراره السوي ، ضمن المجموعة و المجتمع .

- الدور الوظيفي الذي تقدمه النصوص المسرحية و العروض التمثيلية في " مسرح العرائس " ، بدءا بسيكولوجية الطفل و تطورها عبر مراحله العمرية ، و صولا إلى توجيه سلوكه وسط المتغيرات لمختلف الحالات الاجتماعية ، بعد تلقيه للعناصر الجمالية للعروض في مسرح العرائس (تربية الذات) ، وما يصبوا في لغة هذا المسرح ، من دراسة تربوية و علمية للقصة و أبعادها الفكرية ، لحياة الطفل و صراعاته .

- مسرح العرائس نشاط فني ووسيلة علاجية ..، من شأنها تدارك عدة أخطاء تربوية قد تذهب بالطفل فيما بعد إلى عدم استقرار الجانب النفسي ، ما يترتب عليه سلوكيات غير أخلاقية ، قد تتسبب في نتائج سلبية لحلقة المجتمع ، التي تتأثر به و تأثر فيه .

وعلى هذا الأساس انطلقت فكرة الموضوع و بواعثه ، حاملة شغف البحث في عالم الطفولة الذي لا يزال يسكن خاطري و سيضل كذلك ..، حتى تؤمن الأمانة و يستوي هذا الفن المسرحي على خطى وقواعد متينة ، لا تزول مع خبايا المستقبل ، و لما كان الطفل ورقة بيضاء يمكن أن نرسم ونكتب فيها ما نشاء ، فقد ساق التفكير إلى كيفية استثماره مسرحيا واستثمار المسرح فيه ، بما يمكن أن يسهم و يقدم في تنشئته و صقل شخصيته بمشروع " فن مسرح العرائس " ، ليكون موضوع بحثنا على اعتبار أنه موضوع خلاق وتربوي بامتياز، يجب إثارته و السعي فيه لما له من اثر في تثقيف و تعليم الطفل و النهوض بالمجتمع خلقيا و عمليا ، فهو فن قائم بذاته ، له تاريخه و مقوماته و أشكاله و طموحاته ، لينطوي هذا البحث تحت عنوان " **جماليات مسرح العرائس في الجزائر تجربة دويلة نور الدين أنمو دجا** " ، جامعين بذلك بين قالبي الدراسة ..، انطلاقا من شقه التاريخي وصولا لشقه الأدبي (النص المسرحي) و صورته الفنية (العرض) ، سعيا منا للوقوف عند أهم المحطات التي عرفت هذا النوع المسرحي في الجزائر و تبيان تقنياته و أساليبه و كيفيا ته ، محاولين الجمع بين الدراسات السابقة الباحثة في الخصائص التعليمية لفكرة مسرح الطفل ، كون أن مسرح العرائس شكل من أشكال مسرح الطفل ..، له منهجه الخاص ، تحتويه قواعد في التمثيل و الإخراج و تصميم للديكور و صناعة العرائس .

وبناءا على الشأن ، حبكنا إشكالية البحث بخيوط معرفية متينة الحجة ، قوية المدى ، تتعالى حول فكرة الموضوع نحو : " .. **إلى أي مدى تصل تلك الخصائص الفنية و الجمالية لمسرح العرائس عند الطفل ..؟ وما هي أصولها و نظرياتها العلمية والأدبية ..، فيما يقابلها من أهداف تربوية و تعليمية تسعى إليها النخبة الفنية في الجزائر** ..؟ "

و كمحاولة منا نحو حصر هذا الإشكال، ضمن دراسة معرفية مضبوطة بالأثر الأكاديمي، وجب علينا وضع فرضيات تضمنت " علاقة الطفل بالمسرح عبر التاريخ ..، وقوفا عند واقع مسرح العرائس في الجزائر ..، و أهم التقنيات و الأساليب التي تشكله و تميزه..، مع تحديد علاقة النص المسرحي مع العرض و خاصية التلقي لجمهور الطفل ضمن متعة الأداء العرائسي بماهية العنصر البشري ، وفق أدوات فنية تخدم انسجام العرض و نجاحه ، ضمن فكرة مسرح الطفل و أدواته .

ولكي تكون فرضياتنا ذات صبغة ميدانية و مرجعية أصلية ..، اقتدينا بتجربة " **دويلة نور الدين** " في مسرح العرائس ، كشخصية بارزة في هذا المجال ، لها ماضي عريق مليء بالنجاحات و الانجازات القيمة في الجزائر ، مثله مثل الكثير من الشخصيات الفنية ، التي وجب الالتفات إلى تاريخهم وأعمالهم و جهودهم ..، في بلورة هذا الموروث الثقافي بصبغة جزائرية تسقى بأصالة الوجود .

أما عن خطة البحث فقد تم رصدها على النحو التالي:

- تناولت بدأ في **الفصل الأول** من هذا البحث ، جانبا يتعلق بالتعرف على " مسرح العرائس " ، بداية من تحديد مسرح الطفل في العالم ومنه العالم العربي ، من خلال التعرض إلى مفهوم الطفولة و علاقتها بالمسرح ، كون أن الطفل في مسرح العرائس يؤدي كل الأدوار في مسرح الطفل ، من تمثيل و مشاركة ..، ما يهيئ لنا الوقوف على تبيان مسرح العرائس من حيث التعريف و النشأة في العالم ..، ومنه البلدان العربية وصولا الى الجزائر قبل و بعد الاستعمار ..، كما تناول هذا الفصل تقديم بعض الجمعيات الناشطة في بعض الولايات ، خاصة ولاية سيدي بلعباس ، و هي نقطة هامة في هذا البحث وجب التطرق إليها ، لأنها تحدد تاريخ " مسرح العرائس " في الجزائر ، بما فيه من انجازات وفق منحنى زماني ، وصولا إلى كل الخصائص التي تميز " مسرح العرائس " من حيث صناعة الدمى و كيفية التحريك ..، و التطرق إلى أهم الأنواع المعتمد في هذا المسرح .

- أما **الفصل الثاني** فقد بالتطرق إلى النص و جمالياته في " مسرح العرائس " ، لذا كان المنطلق قبلا التنويه بمفهوم أدب الطفل ..، وصولا إلى لغة فن الدمى و مفهوم الوسيط ، ذاكرين للخصائص الكتابية من الأسس القاعدية و البنائية التي تميز التي تميز نص " مسرح العرائس " ..، وكذا جماليات العرض فيه ، ما استدعى تسليط الضوء على مفهوم التلقي وخاصية الجمهور ..، ناعتين بذلك تلك المستويات العمرية و مراحلها العمرية ..، بمنحنى نفسي و تطوري نمائي بشكل عام ، و كذا التطرق إلى أهم الأهداف و الوظائف " لمسرح العرائس " من الجوانب " التربوية و الاجتماعية و السيكولوجية " ، كما شهد الفصل الإشارة إلى ماهية اللعب لدى الطفل و أثره في تكوين شخصية الطفل دراميا بماهية العروسة خاصة و " مسرح العرائس " عامة ..، ومنه الدراما الاجتماعية و علاقتها بالنمو الاجتماعي الوجداني للطفل ، و لنزيد أثرا على هذه الدراسة النظرية ، وقع اختيارنا على دراسة ميدانية حول " تأثير مسرح العرائس على مختلف الفئات العمرية للكفل في المدرسة ن مشكلين بذلك " بطاقات فنية " حاملة لأهم النتائج و الأهداف حول سير النشاط .

- وكان **الفصل الثالث** و الأخير ، مبينا و عارضا لتجربة " **دويلة نور الدين** " في " مسرح العرائس " بالجزائر ، كالتفاتة منا نحو الكثير من الجهود المنشودة له في هذا المجال ..، تفنن فيها " **دويلة** " في صناعة البسمة للأطفال و المضي قدما لتطوير هذا الفن و الحفاظ عليه ، الذي عمل فيه " مؤلفا و مخرجا و ممثلا و صانعا للعرائس " ، تاركا بصمته من ذهب ، لامعة فوق نجوم الكثير من الفنانين الذين أفنوا حياتهم في سبيل هذا المسرح ، حتى يكون نجمه سبيلا لرقي كيان الطفل و حياته مهما اختلف الزمن ، و في هذا الصدد أشرنا إلى مسرحتين **لدويلة نور الدين** كنماذج قيد الدراسة من خلال زاويتين " دراسة النص ثم دراسة الإخراج " ، و قد اهتمت الدراسة الأولى بمسرحية " أصدقاء الضيعة " ، و هي التي سعينا من خلالها رصد أهم " الخصائص الأدبية و الفنية للكتابة عند الفنان ، فيما حملت الدراسة الثانية مسرحية " النملة و الصرصور " ميزات العرض المسرحي لأعمال دويلة ، لذا كان لا مناص من اقتناء المصادر لكل مسرحية (نصا مخطوطا و عرضا مصورا على قرص مضغوط) فضلا عن اقتناء مواد مسجلة و صور و إجراء مقابلات شخصية .

- أما **الخاتمة** فكانت حصرا لبعض النتائج ، معرجا فيها على أهمية إيجاد الحلول المناسبة لسياسة الدولة في المجال التربوي و الفني ، لما يقدمه هذا المسرح (مسرح العرائس) من غايات تثقيفية ، تربوية و علمية و إعطائه الحظوة و المكانة اللائقة و المطلوبة على نحو فاعل ، يخدم مصالح الطفل و أفاقه .

ولكي نجسد هيكل هذه الإشكالية البحثية و يتحقق لهذا الموضوع مراده و غايته ..، استذلينا ب " المنهج التاريخي " للوقوف عند جوانب " مسرح العرائس " و تطوره عبر الزمن ..، و تاريخه في الجزائر بتتبع مساره في فترات متعاقبة تميز من خلالها ، و كذا " المنهج الوصفي " للوقوف عند الظاهرة بتفاصيلها في " الفصل الثاني " ، أما " المنهج التحليلي " فقد ارتكز قالبه في " الفصل الثالث " ، الذي قام على أساس تحليل النموذجين المقترحين ، و التعمق و التفصيل في دراستهما ، بإسقاط نتائج البحث ألنضري عليهما .

ومن بين الصعوبات التي واجهتها أثناء القيام بهذا البحث و متطلباته بالدرجة الأولى ، هي نقص المصادر و المراجع من جهة و ندرة الدراسات الأكاديمية لهذا النوع المسرحي و محدوديتها مقارنة بمسرح الكبار ، و كذا الاصطدام ببعض الحالات النفسية الصعبة ، نتيجة إتمام الجانب التطبيق للبحث مع الفنان " **دويلة نور الدين** " وهي على فراش المرض ، تتنفس بطريقة اصطناعية صعبة ، هذا ما أثر علي حقيقة ، كون أن " **دويلة** " أبى إلا أن يكتمل هذا البحث و يصبح فيما بعد سطورا تفتح أفاقا بحثية في هذا المجال ، شاكرين له ما قدم و أفاده ، فجزاه الله خيرا و أدامه نجما ساطعا في مجال مسرح العرائس و الفن عامة .

ومن المسلم به ، أن هذه المبادرة لا تخلوا من نقص و عوز ، أملين من أعضاء اللجنة الموقرة تبيان النقص تصويب المفاهيم إلى شكلها المعرفي ، الذي يخدم البحث و تطلعاته .

أما عن الدراسات السابقة و التي كانت بمثابة النور المرشد في متاهات البحث و صعوباته ، نذكر منها رسالة ماجيستر " **بن عيسى نور الدين** " بعنوان " سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر (عز الدين جلا وجي أنموذجا) و رسالة دكتوراه للأستاذ " **نقاش غالم** " بعنوان " مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال و المضامين و رسالة ماجيستر " **محمد بيتر** " بعنوان " التشويق في أدب الطفل (مسرح الطفل أنموذجا) .

كما أثارت بعض المصادر و المراجع قابليتها للموضوع نذكر أهمها :

- طارق جمال الدين عطية . محمد السيد حلاوة ، " مدخل إلى مسرح الطفل " .

- عقيل مهدي يوسف ، " التربية المسرحية في المدارس " .

- فرحان بلبل ، " النص المسرحي و الكلمة و الفعل " .

- توفيق الحكيم ، " فن الأدب " .

- هدى محمد قناوي ، " الطفل و أدب الطفل " .

- لينا نبيل أبو مغلي . مصطفى قسيم هيلات ، الدراما و المسرح في تعليم النظرية و التطبيق " .

- ابراهيم عواطف و أخرون ، " الطفل العربي و المسرح " .

- الجوهري . محمد شاهين ، " الأطفال و المسرح "

ولا أنسى في الأخير أن أتقدم لجزيل الشكر و وافر الامتنان إلى أستاذي الفاضل الدكتور" **بنعمر عزوز**" الذي لم يبخل علي بتوجيهاته ، شاكرا له تبنيه و اهتمامه ، فقد كان نعم الأستاذ و الموجه بإشرافه على هذا البحث ، فله مني جزيل الشكر و التقدير على ما سعى و أفاد ، كما لا أستثني كل من ساهم و ساعد في ثراء الموضوع و رقيه ، بعيدا كان أو قريبا ، كما أقدم امتناني إلى الأستاذ " **دريس قرقوة** " و الأستاذ " **نقاش غالم** " و الأستاذ " **اسماعين ابراهيمي** " على مديد العون و طيب النفس و رحابة الصدر و إلى المساعدة و النفع .

مدخل

- ضبط المصطلحات:

- **الطفل: لغة:** طفل بكسرة الطاء و تسكين الفاء ، كلمة مفرد جمعها أطفال ، و هي الجزء من الشيء ، فهي أول حيات المولود حتى بلوغه و يطلق على الذكر أو الأنثى[1] بمعنى أنه الصغير من كل شيء / و الطفولة مشتقة من الطفولية وتعني هي الأخرى حالة الطفل [2] .

الاصطلاحي: مبني على المرحلة العمرية الأولى من حياة الإنسان ، و التي تبدأ بالولادة، مصداقا **لقوله تعالى** : " (... **ثم نخرجكم طفلا ..)** " [3] **صدق الله العظيم.**

يعرف عادل أبو شنب الطفل بأنه عالم مستقل فيقول : " عالم الطفل مستقل بذاته ، ينبغي أن ينضر اليه ككل و ككيان جامح ، لمستقبل أمة أو شعب ، وهو عنصر يجب اعتباره أساسي ، يشكل مجموعة واسعة تنعكس على السياسة العامة للبلد ، ..) " [4]

- **مسرح الطفل:** يعرف معجم المصطلحات الدرامية بأن مسرح الطفل هو ذلك المكان المهيأ مسرحيا لتقديم كالعروض الموجهة للطفل، كما يحدد أيضا على أنه " مسرح من اجل طبيعة الطفل ، يقدم فيه اللاعبون كبارا كانوا أو صغارا ، عروضا مسرحية ، بكل ما يحمله اللعب ، باحترافية في هذا المجال بدءا بالمؤلف والمخرج اللذان تجمعهما ميزة التخصص وصولا إلى الممثلين.[5]

- **الدمى: لغة :** مفرد جمع (دميات ، و دمى) ، صورة منقشه أو لعبة مزينة على شكل ما [6].

اصطلاحا : تعتبر أدوات تعليم قوية الحجة ، تدعو الأطفال لاستكشاف خيالهم و مشاركته مع الاخرين وهي أدوات ممتازة لكافة أشكال الدراما [7] .

- **نقلا** عن، عباس محجوب،" **أصول الفكر التربوي في الإسلام"**، دار ابن الكثير للنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص 222.221، للمزيد أكثر أنضر:

[1]معجم المعاني " معنى الطفل " .

[2]- انضر، "**المنجد الأبجدي"** ، دار المشرق (بيروت) ، المؤسسة الوطنية للكاتب ، الجزائر، ط8 ، ص 226

[3]- سورة الحج، الآية: 5

[4]- انضر، فيكتور سمير نوف ، "**التحليل النفسي**" ، ت: فؤاد شاهين ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، 1980، 285

[5]- ينظر، السيد حلاوة محمد ، "**مدخل إلى مسرح الطفل**" ، 1987، سلسلة الرعاية الثقافية ، مصر،ط1، ص17

[6]- نقلا عن " **معجم الغني**" ، ص 76

[7]- انضر ، موسى مرعب ، " **خطوة على الطريق الصحيح** " ، دار النشر جوس برس ، طرابلس . لبنان ، ط1 ، 1921 ، ص 85

الاجرائي : تساعد الدمية على نقل مشاعر و انفعالات الطفل ناهيك عن عن القيم و الأفكار ...، فهي محفز لتطور الذات و فعاليتها ، لتعمل كأداة تعليمية ووسيلة درامية تمسرح الطفل في عالمه ، يقول **تشارلس نوديه** :" ان عروسة الطفل الصغيرة هي أصل الدمية المسرحية "

- **مسرح العرائس ." puppet thet " :** هو نوع من أنواع مسرح الطفل ، يعتمد على تحريك " العرائس أو الدمى أو الكراكيز" ، بواسطة الخيوط أو الأيدي ، أما اللاعبون فيه ، فشخص واحد أو أكثر وقد يصلون إلى خمسة لاعبين .[8]

- **الإشارة : لغة :** هو الثابت بنفس الصيغة من غير أن ينسق له الكلام فنقول " إشارة النص " عندما يكون العمل بما تبث بنظم الكلام لغة لكنه غير مقصود ولا سيق له النص ، كقوله تعالى : " **و على المولود له رزقهن** .." **صدق الله العظيم** (البقرة ، الآية 233) .. سيق لأثبات النفقة وفيه إشارة الى أن النسب للأباء .

اصطلاحا : الإشارة هي لغة تعبيرية تكتفي بذاتها و هذا ما فنده (**براغ**) في علم العلامات الذي يختص بدراسة العلامات اللغوية و بين المسرح بوصفه أحد الفنون المنتجة للعلامات (النص و العرض) [9].

الاجرائي : الإشارة في مسرح العرائس ، هي عمل درامي ولغة مرئية مسموعة تساهم في تشكيل العلامة بين الفكرة و أدائها التمثيلي فهي عمل درامي بامتياز.

- **المسرحة :** بالإنجليزية **" dramatization "** ، نقلا عن قاموس المسرح " باتريس بافيز 1994 " ، فان **المسرحة theatriclize** ، " هي مفهوم تم اشتقاقه ، فيما يبدو ، على غرار التعارض المعروف ...الأدب ، الأدبية ، التأدب ..، ليشير إلى ما يحمل الخاصية المسرحية (المشهدية) في العرض ، " أي تكون المسرحة هي عملية تشكيل النص الدرامي في الفراغ " .

- **الالهام: لغة** : ألهم أي ما يلقي في الروع بطريق الفيض ، و قيل " الالهام ما وقع في القلب من علم وهو يدعو الى العمل من غير استدلال بآية و لا نظر في حجة ، وهو ليس بحجة عند العلماء ، أيضا

[8]- أنضر ، أ. فاطمة الزهراء بن عيسى ، "**مقدمة في مسرح العرائس**"، مطبعة دار اشريفة ، ط1 ، الجزا ئر ، 1998 ، ص7

[9]- أنضر ، "**سيمائيات براغ للمسرح – دراسة سيميائية –** "، ت : أوميركورية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1997 ،ص 176 .

نقول انه التلقين فنقول " ألهمه الله الخير.. أي لقنه إياه [10]، و الفرق بينه وبين الكلام " أن الالهام أخص من الكلام ، لأنه قد يكون بطريق الكسب و قد يكون بطريق التنبه.

- **الاصطلاحي :** الالهام عند افلاطون هو نعمة الوحي الى قول ما تدفعهم الربات لقوله ، فتخص بعض البشر بنعمة الوحي و الالهام ..، و قد نعته بأنه ليس من صنع انسان ، و قد خصه بالشعر أولا ، فيرى في حواراته " **أريون أو عن الالياذة** " [11]: أن شارح الشعر أو ناقده مثل الشاعر لا يصدر عن عمله عقل انما يصدر عن طرب من الالهام .." [12]

- **الكتابة المسرحية :** هي كل ما يكتب للطفل من كتابات فنية سواء كانت قصصية في بداياتها تكتفي بالقراءة من جهة الطفل أو ما بعد ذلك لتحول الى مسرحية بلعب درامي يشترط فيه توافق العناصر البنائية للنص من قصة وحبكة وحوار وشخصيات والفنية للعرض من ألوان ولباس موسيقى وأضواء[13].

- **الجانب النفسي: هو** دراسة لتفاعل السلوك الإنساني مع البيئة التي تحيط به ، يفسره علم سلوك الإنسان على أنه استجابة لمثير ما (استجابة حركية أو فسيولوجية) ، و عند الطفل يقاس ب " علم نفس النمو"، أو" علم النفس التكويني " أو" سيكولوجية الطفولة " ، يتطور مع طفل (الجانب النفسي) ، خلال مراحله العمرية ، تبعا لما تمليه الاحتياجات النفسية للطفل ، و أهميتها في تحقيق الصحة النفسية له، مع مراعاة تلك المراحل العمرية وما تحدده من توافق في المكتسبات و التعلم .

- **البحث: لغة:** هو التفحص والتفتيش.

اصطلاحا: هو إثبات النسبة الإيجابية أو السلبية بين الشيئين بطريق الاستدلال.

الاجرائي: ويقصد بالبحث في مسرح العرائس كل ما هو مفيد للنص الدرامي من مسائل و قيم نبيلة تحملها الأفكار و المعاني لتكون فعلا حركيا فوق خشبة المسرح تقوده شخصيات من الدمى و العرائس.

---

[10]- نقلا عن " ابن المنظور ، " **معجم الغني** " .

[11]- أنضر ، " **محاورات أيون** " ، ص 37

[12]- انضر ، علي عبد المعطي محمد ، " **جماليات الفن – المناهج و المذاهب و النظريات –** " ، ص 72

[13]- أنضر، حسن بحراوي ، "**مسرح الطفل في المغرب**" ، مجلة الكتاب العربي،2004،العدد55، المغرب ، ص22

- **الدراما: لغة: دَرَمَتِ** الأَرنبُ والفأْرةُ والقُنْفُذ ِ دَرْماً، ودَرَماناً: قاربت الخطو في عَجَلة. (دَرِمَتِ) الأَرنبُ والفأْرةُ والقنفُذ َدَرَماً: درَمَت. ويقال: دَرِمَ الصَّبِيُّ والشيخُ: مَشى مِشْيَة الأَرنب والقُنفُذ ونحوهما، يقال: رجلٌ أَدْرمُ: لا أَسنانَ له. (الدَّارِمُ): شجرٌ شبيهٌ بالغَضَى تَسْتَاكُ النِّسَاءُ به فَيُحَمِّر لثاتِهن تحميراً شديداً

الاصطلاحي: تعني " **الفعل . doing** " ، و " **النضال . struggling** " ، كما وصفها " **بيتر سليذ** " ، لا تتوقف مادامت هناك حياة ، و هي مرتبطة بالصحة النفسية ، انها " **فن الحياة . art of live** " ، ويرى " **عز الدين إسماعيل** " أن فن المسرحية هو : **dramatic art** ، و لفضة " **دراما** "مشتقة من الفعل اليوناني " **drao** " ، و معناها " **يعمل أو يتحرك** " ، و أن كلمة "**دراما**" تعني الصراع الداخلي ، وعن " **هربرت جي جروفر ، Herbert j.Grover** " يقول أن الكلمة الحديثة للدراما ، تأتي من كلمة إغريقية بمعنى " كي تفعل " ، **أو** " كي تعمل " ، أما الفيلسوف " **أرسطو** " ، فقد حددها على أنها تقليد للحدث.

يرى "**جولد برج**": أن مصطلح دراما الأطفال سواء في ذلك ، تلك التي يمثلون فيها أو التي يمثل لهم فيها غيرهم[14] .

الاجرائي: ان دراما الأطفال في أبسط تعريف لها هي نوع من التمثيل الذي يبتكره الأطفال أنفسهم دون تدخل من الكبار، فهم الذين يقومون بالعملية الدرامية نصا وتمثيلا واخراجا بما يتفق مع عالمهم.

- **اللعب : لغـــة**: اللعب حسب ما ورد في لسان العرب لابن منظور ضد الجد، و نقول لعب، يلعب، لعبا و تلعبا و تلعب، و يقال رجل لعبة أي كثير اللعب، و الشطرنج لعبة و النرد لعبة و كل ملعوب به لعبة.

الاصطلاحي : النشاط الحر الذي يمارس لذاته وهناك وصف تعريفي دقيق ":عملية ديناميكية تعبر عن حاجات الفرد المتماثلة و هو سلوك طوعي ذاتي اختياري الدافع أو التعليمي تكييفي يوافق النفس أو خارجي الدافع أحيانا. ويعتبر وسيلة الكبار لكشف عالم الطفل للتعرف على ذاته و على عالمه و يمهد عنده سبل بناء الذات المتكاملة في ظل ظروف تزداد تعقيدا أو يزداد معه تكيفا."

[14]- أنضر، محمد جاسم القسي، " **الفن التمثيلي و المسارح المدرسية** " ، مكتبة الارشاد ، جدة ، 1981 ، ص 143

الاجرائي: اللعب (عند الطفل): هو تعبير حركي بإيماءات و إشارات بالأيدي مع حركات الجسم ذاته ، تعبر عن فكرة معينة أو تعبر عن موقف (**التقليد أو المحاكاة**) ، فهو جملة من المهارات يمارسها الطفل عبر مراحله العمرية .

- **العناصر الفنية و الأدبية**: تساعد في بناء العمل المسرحي و هي في ما يخص العناصر الأدبية **(اللغة، الحبكة ، الحوار، الشخصيات ، الأحداث ، الفكرة أو الموضوع و الزمان و المكان)** [15]، أما العناصر الفنية فهي **(المناظر الديكورية ، الإضاءة ، الماكياج ، الموسيقى ، الإكسسوارات ...)** [16].

- **الخطاب: لغة :** الخطاب في اللغة من الفعل الثلاثي (خطب) أي تكلم و تحدث للملأ ..، أي مجموعة من الناس عن أمر ما .

الاصطلاحي: يقول " ميشال **فوكو . Michael voco** " : " بدلا أن أقلص تدريجيا من معنى كلمة " خطاب " ومالها من اضراب وتقلب ..أعتقد في حقيقة الامر أضفت لها معاني أخرى بمعالجتها أحيانا كمجال عام لكل العبارات و أحيانا كمجموعة من العبارات الخاصة، و أحيانا أخرى كممارسات منظمة تفسر وتبرر العديد من العبارات [17]و قد قابله الكثير من الباحثين بمصطلحات أخرى عديدة (الكلام ، الملفوظ، النص ، اللغة ، القصد ، المجتمع ..الخ ، و هدا ما جعل " **مايكل شورت . Michael short**" يذهب الى أبعد من هذا فيقول : " الخطاب اتصال لغوي ، يعتبر صفقة بين المتكلم و المستمع ، نشاطا متبادلا بينهما ، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي.

التحليل : لغة : - الفتح – جاء على لسان العرب " حل العقدة يحلها حلا .." أي فتحها و نقضها فانحلت [18]، أي فككها و التحليل يعني التفكيك ، تفكيك الشيء الى مكونات جزئية ، تتيح لنا معرفة بنياته الداخلية (الصغرى و الكبرى) و الخارجية .

---

[15]- انظر، حمدي الجابري، "**الطفل في الوطن العربي**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة أنجلو المصرية، 2.2 م، ص 19.18.

[16]- أنظر، علي الراعي،" **فن المسرحية**"، سلسلة كتب للجميع، دار المعارف للنشر والتوزيع، العدد 146. نوفمبر 1959 م ، ص21

- انضر ، سارة ميلز ،" **الخطاب** " ، ت : يوسف بقول ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات ، جامعو متنوري، قسنطينة ، 2004 ، ص 05[17]

[18]- انضر ، ابن منظر الأفريقي المصري (جمال الدين ابن مكرم) " **لسان العرب** " ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1997 ، ص143

الاصطلاحي: يقول " ساموبل باتلر . **samwal betler** " : " يجب ان ندرس كل شيء في ذاته قدر الإمكان و ان ندرسه كذلك من حيث علاقته ، فإننا سنجد انفسنا شيئا فشيئا قد استقدناه فهما و دراسة [19].. والتحليل له معارف رافدة تساعد في التحكم فيه و ممارسته و هي: القراءة، الشرح، التفسير.

- **الترتيب: لغة**: جعل كل شيء في مرتبته [20].

الاصطلاحي: هو جعل الأشياء الكثيرة بحيث يطلق عليها الاسم الواحد ويكون لبعض أجزائه نسبة الى البعض بالتقدم و التأخر.

الاجرائي: الترتيب في مسرح العرائس يخص النص أولا فالفكرة أو موضوع المسرحية له أفكار و تطورات متتالية و متسلسلة الفعل يتحكم في هذه التغيرات الدرامية عنصر الترتيب و التناسق الخيالي ، اذ من المهم عدم تجاوز فكرة على فكرة أخرى رتبها الكاتب سلفا في النص لكي لا يسقط الحدث الدرامي وتصبح القصة مجرد خلط في الاحداث وفقط .

- **الأسرة:** إن من أقوى الجماعات تأثيرا في سلوك الفرد هي الأسرة، فهي الممثل الأول للثقافة وهي الهيئة الاجتماعية الأولى للطفل والعامل الأساسي في صنع سلوكه بالصيغة الاجتماعية، عن طريق هذا التفاعل يكسب الطفل القيم و العادات الخلقية و الاجتماعية التي من شانها أن تعمل على تطبيع الفرد اجتماعيا[21].

- **التربية: لغة**: ربى ، رباءا ، ربا ، ربو .. الولد : نشأ / ربي ، تربية ، تربى ، ربى الولد ، ربى التفاح بالسكر ..عقده .

الاصطلاحي: في نضر أرسطو " أن يقوم الفرد بكل ما هو نبيل و خير من الأعمال ..، كما يعرف التربية على أنها اعداد العقل لكسب العلم ، كما تعد الأرض للنبات الزرع[22] .

الاجرائي: التربة هي وسيلة لتغير سلوك الفرد ، عن طريق اكسابه معارف جديدة ، تساهم في هذا التغيير

- أنضر ، "**جوليان براون و جورج بول**" ، ت : محمد لطفي الزليطي ، ومنير التريكي ، جامعة الملك سعود ، المملكة العربية السعودية ، 1418/ 1997 [19]، ص 42

[20]- عند البلاغيين ، انضر ،" **بغية الايضاح** " ، ط4 ، ص 81

[21]- محمد فتحي، فرج الزليتيني ،" **أساليب التنشئة الاجتماعية الأسرة و دوافع الانجاز الدراسية** " ، د ب ، دار المكتبة الوطنية ، 2008 ، ص 77

[22]- انضر ، تركي رابح ، "**أصول التربية و التعليم** "، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،ط2 ، 1990 ، ص19

- **المدرسة: لغة** : مَدرَسة: (اسم) ، الجمع : مَدارِسُ ،المَدْرَسَةُ : مكان الدَّرس والعليم ، المَدْرَسَةُ :جماعةٌ من الفلاسفة أَو المفكرين أَو الباحثين، تَعْتنق مذهبًا مُعيَّنًا، أو تقول برأْي مشترك هو من مدرسة فلانٍ: على رأيه ومَذْهَبِه...[23] أي هي مؤسسة يتم فيها تقديم التعليمات، خاصة للأشخاص الذين تقل أعمارهم عن الكلية، أو يمكن تعريف المدرسة بمفهوم آخر وهو أنّها مؤسسة للتعليم في مهارة، أو مجال معين.

الاصطلاحي: تعتبر المدرسة هي الهيأة الرسمية التي أسسها المجتمع، لتولي وظيفة تنشئة الأبناء وتزويدهم بمهارات وقيم معينة (التربية والتعليم)[24].

الاجرائي: المدرسة هي مؤسسة مصممة؛ لتوفير مساحات التعلم، وبيئات التعلم لتدريس الطلاب، أو التلاميذ تحت إشراف المعلمين.

- **عبارة النص: لغة**: اِستَعبَرَ: (فعل) ..، استعبرَ يستعبر ، استعبارًا ، فهو مُستَعْبِر ، والمفعول مُستَعْبَر - للمتعدِّي ..، "استعبر فلانٌ: حزِن، جرَتْ دمعتُه ".. "اسْتَعْبَرَ فلانا الرُّؤيا: سأله أَن يفسِّرَها"[25]

هي النظم المعنوي الذي يسوق له الكلام ، سميت عبارة لأن المستدل يعبر عن النظم الى المعنى و المتكلم من المعنى الى النظم ، فكانت هي موضع العبور ، فاذا عمل بموجب الكلام من الأمر و النهي يسمى استدلالا بعبارة النص ..." أما الكلمة فهي اللفظ الموضوع لمعنى الفرد .."[26]

الاجرائي: عبارة النص في النص المسرحي لمسرح العرائس هي نسق لغوي يجمعه الكلام على لسان الشخصية ، و من دونه تبقى الرسالة ناقصة و غير كاملة لجمهور الطفل.

لما كان **المسرح** ضرورة أساسية في التوجه نحو المستقبل ، ليس من حيث الرقي بالذوق الفني و الإحساس الجمالي فحسب ، بل من أجل بناء **الشخصية فكريا و اجتماعيا** ..، و إذا كان **المسرح** بأساليبه و أدواته الفنية العديدة قادرا على التعامل مع الطفل و توجيهه ، فهذا يؤكد على ضرورة تدعيم وجود **مسرح** خاص بالطفل و النهوض به ، حيث يعتبر **المسرح** من أكثر الفنون اقترابا لوجدان الطفل ، حسبه

---

[23]- نقلا ، من "**معجم المعاني الجامع**" - معجم عربي عربي -

[24]- محمد فتحي، فرج الزليتيني ،" **أساليب التنشئة الاجتماعية الأسرة و دوافع الانجاز الدراسية** " ، ص 28

[25]- انضر ، مصدر سابق، ص 44 -

[26]- انضر ، محمد صديق المنشاوي ، " **معجم التعريفات** " ، دار الفضيلة للنشر و التوزيع و التصدير ، القاهرة . مصر ، 1403 هـ ، ص 80

من الأدوات الاتصالية القادرة على نقل " مضمون اجتماعيا وتربوي " بطريقة بسيطة ، ما يجعله من أنسب الوسائل للتعامل **تعليميا و تربويا مع الطفل**، بصورة ترفيهية يتقبلها بسهولة .

مفهوم مسرح الطفل

إذا ما تناولنا محولات الباحثين، لوضع تعريف لمصطلح (مسرح الطفل Théâtre pour enfant)، سنجد الكثير من الاجتهادات المبذولة، لوضع مفهوم عام لهذا المصطلح، ومن ثم ما ورد في المعجم المسرحي، حيث أشير في تعريف مسرح الطفل بأنه: " تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور الأطفال واليافعين، ويقدمه ممثلون من الأطفال، أو الكبار، وتتراوح غايتها بين الإمتاع والتعبير".[27]

يعرف معجم المصطلحات الدرامية بأن مسرح الطفل هو " ذلك المكان المهيأ مسرحيا لتقديم كل العروض الموجه للطفل"، كما يحدد أيضا بأنه "مسرح من أجل طبيعة الطفل، يقدم فيه اللاعبين كبارا كانوا أو صغارا عروضا بكل ما يحمله اللعب من احترافية في هذا المجال بدءا بالمؤلف والمخرج اللذان تجمعهما ميزة التخصص وصولا إلى المثلين". [28]

وبالنظر إلى هذان التعريفان نجد أمورا مهمة قد أشير إليها سلفا، حيث أنه حدد فيهما المرحلة العمرية التي يتوجه إليها مسرح الطفل بأنها مرحلة طفولية، ومن جهة أخرى أشير إلى أن القائمين بالتمثيل فيه قد يكونون من الأطفال، أو من الكبار، واتفقا على أن على احترافية اللعب للوصول إلى الامتناع والتعليم.

ويقول عبد التواب يوسف في مفهوم مسرح الطفل أنه: " هو ذلك المسرح البشري الذي يقوم على الاحتراف من أجل الأطفال، والناشئة فحسب، والذي حدد وظيفته الاجتماعية بأنها مساهمة عن طريق العمل الفني في التربية، وبناء الأجيال الصاعدة ". [29]

---

[27]- ماري الياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ،لبنان ، ط1 ، 1998، ص 41.

[28]- م ن ، ص 42.

[29]- عبد التواب يوسف، الهراوي رائد مسرح الطفل العربي، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1408هـ/ 1986م، القاهرة ، بيروت، ص 19.

ومن خلال هذا التعريف نجد أن الأستاذ "عبد التواب يوسف"، قد حدد وظيفة مسرح الطفل والفئة العمرية، وضرورة العنصر البشري في التمثيل، إلا أنه لم يشر إلى وظائف أخرى من شأنها الرفع من تقويمه أكثر.

أما أحمد زلط يقول في تحديد مسرح الطفل " أنه عمل فني مادته الأولى النص التأليفي الموجه للأطفال، والذي يناسب مراحل أعمارهم المتدرجة، ومن ثم ينتقل فوق خشبة المسرح إلى عرض تمثيلي درامي مبسط، يقدمه الممثلون وفقا لتوزيع الأدوار التي يلعبونها تعضدهم العناصر (المكملات) المسرحية الفنية من ديكور، وإضاءة، وأزياء، وأصوات وغيرها، بالإضافة إلى رؤية مخرج العرض، وتناغم فريق العمل التمثيلي مع عناصره الفنية ". [30]

وعند تمعننا في تعريف أحمد زلط، نجد أن تحديده كان أكثر عمقا وقوة وشمولا، حيث ركز في نظرته التعريفية على أهمية الكتابة للطفل بمراعاة المراحل العمرية له، وكذا دور مخرج العرض في إكمال العمل الفني بين أعضاء فريق التمثيل، بما تمليه مكملات العرض المسرحي وأثرها في تحقيق نجاح العرض عامة.

وتذكر الدكتورة عائشة عبد اللطيف، أن مسرح الأطفال:" هو النشاط المسرحي المتصل بالأطفال، في مختلف مراحل نموهم، وهو يقدم نصوص مسرحية، تتجه إلى جماهير الأطفال لتزويدهم بأفضل خبرة مستطاعه، من العرض المسرحي، وهو يقوم على الاحتراف من أجل الأطفال والناشئة ". [31]

لقد لمحت عائشة عبد اللطيف في هذا التعريف على الدور الفعال، التي تقوم به الجماعة الإنسانية في تعليم الناشئة وبناء الأجيال، عن طريق مسرح الطفل، بغرس تلك القيم والمفاهيم الثقافية التي ترى فيها الجماعة الصلاح للطفل، مستخدمة في ذلك تقنيات فن المسرح، من وجود نص، ومؤديين، ومكان للعرض، وجمهور مستهدف (الطفل)، فالمعول الأساسي في هذه العملية (نصا وإخراجا)، هو جمهور الطفل.

---

[30]- أحمد زلط، أدب الطفل العربي، دراسة معاصرة في التأصيل والتحليل، دار هبة النيل للنشر والتوزيع، ط1، 1416 هـ/ 1991م، القاهرة، ص 184، 185.

[31]- انظر: علي خليفة، مسرح الطفل، البناء والرؤية، دار الوفاء الدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر، ص 14.

إن مسرح الطفل هو أهم تطلعات الباحثين الأدبين للقرن العشرين، كما نعته "مارك توين Mark tuin"*، وقد وصفه بأنه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع للسلوك الطيب اهتدت إليه عفوية الإنسان،[32] لأن دروسه لا تلقن بالكتب أو بطريقة مرهقة، بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماس، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الطفل, فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق بل تمضي إلى غاياتها ".[33]

ومن خلال هذه التضاربات القيمة فيما ويوضح مفهوما شاملا لمصطلح مسرح الطفل، نجد أن الباحثين في هذا المجال قد اجتمعوا على أنه نشاط فني موجه لفئة عمرية معينة ، ألا وهي مرحلة الطفولة ، وهذا الأهم في توجهنا الذي يختص في الحديث عن الطفل ومسرحه.

ومع كل هذه الاجتهادات الاصطلاحية، يمكننا وضع تعريف مبسط وشامل يكمن: "في أن مسرح الطفل هو نوع من الفنون الأدبية، يختص بالطفل وما يربطه بعالمه الفني من إثارة وترفيه، سوءا أكان مؤدوه صغارا أو من الكبار أو معا، يعتمد على ضرورة المراحل العمرية وتناسبها مع العروض المسرحية، لما يخدم سعادة الطفل بتقويم فني درامي أساسه التربية والتعليم بقالب ترفيهي جمالي يملأه اللعب والنشاط الموجه، مسرحا بشريا كان أو مسرحا للدمى، فالأثر في النهاية هو الغاية ".

---

* - " مارك توين. Mark twain "، واسمه الحقيقي "صمويل لانغهورن كليمنس Samuel Langhorn Clemens "، هو كاتب أمريكي، تميزت كتاباته بالسخرية، ولد يوم 30 نوفمبر 1835 في فلوريد (الولايات المتحدة)، وتوفي في عمر 74 سنة، يوم 21 ابريل 1910 في ريدينغ كونتيكي (الولايات المتحدة) إثر نوبة قلبية ، كان عضو في الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب، كما امتهن عدة مهن منها: صحفي، روائي، ومدرس، وكاتب، وفكاهي، وكاتب للأطفال، وحكيم، وناثر وكاتب للخيال العلمي، عرف بروايته " مغامرات هكليبري فين " سنة 1884، التي وصفت بأنها الرواية الأمريكية العظيمة، ومغامرات " توم سوير " سنة 1876، إلا أول عمل له كان خلال الحرب الأهلية ونجاح قصته " الضفدع القافز المشهور مقاطعة " كالافيراس Calveras conty"، وقد نقلت عنه الكثير من الأقوال الساخرة والمأثورة، ووصف بعد مماته بأنه أعظم الساخرين الأمريكيين في عصره، وقد لقبه " وليم فوكنر" بأبي الأدب الأمريكي.

[32]- Philip s. foner, Mark twain , social critice(New York : international publishers , 1958), p 13

نقلا، عن مادي لحسن، المسرح كتقنية بيداغوجية داخل المدرسة، مجلة التربية والتعليم، العدد 16، 1989م، ص 31.

[33]- إبراهيم حمادة، خيال الظل، المكتبة العامة للثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، مصر، 1988، ص 12.

يرجع الدارسون النشأة الأولى[34] لهذا الفن إلى تلك المسرحيات البسيطة التي تقدمها " استيفاني دي جينليس Madame de Genlis " [*35]، لأبناء طبقتها الأرستقراطية في باريس نحو 1779،[36] كما قدمت سنة 1824م، عرضا مسرحيا خاصا بالطفل في حديقة ضيعة "دون شارتر" بضواحي باريس وقصة العرض تعبيرية "بونتوميم"، وعرضت كذلك مسرحية "المسافر" التي قام بأدوارها أبناء الذوق، ومسرحية "عاقبة الفضول" التي تصور ما يجلبه الفضول على صاحبه، كانت تقوم السيدة "دي جينليس" بالتأليف والتلحين.

ان التأسيس الفعلي له بدأ في روسيا الاشتراكية سنة 1918، حيث وضعت له الأسس والقواعد التي تميزه وتحدده خاصة من حيث المراحل العمرية التي يمر عليها نمو الطفل، لينتشر بعدها في بلدان العالم بوصفه اهم أحد القضايا في القرن العشرين حسب ما أشار "مارك توني" [37] وقد ينعكس سلبا إذا لم يحسن مستخدموه توظيفه ومعرفة كيفياته (الكتابة والأداء) معرفة علمية صحيحة.

ويقول علي الحديدي بأن السيدة "دي جينليس Madame de Genlis "أرنود بركين Arnaud berquin " قد شجبا القصص الخيالية وقصص الجن والخرافات، وقدما إلى تقديم القصص المناسبة للأطفال وكانت مستوحاة من تعاليم "روسو"، وحرصا عليها كل الحرص على "التربية الاستقلالية الطبيعية" [38].

---

[34]- ينظر: السيد حلاوة محمد، مدخل الى مسرح الطفل، سلسلة الرعاية الثقافية للطفل، مصر، ط1، 1987، ص 07.

[*] - مدام " أستيفاني ذي جينليس stéphanie de Genlis ": أو الكونتية " دي جينلس" ولدت في 12 يناير 1746 وتوفيت 31 ديسمبر 1830 بمقبرة " بير لاشيز" بفرنسا، هي كاتبة فرنسية، ومحررة، وروائية، وعازفة غيتاروعالمة حشرات. كما ألفت كتابا للأطفال بعنوان "مسرح للأشخاص الناشئين" سنة 1779م، وكتاب "رسائل حول التربية" عام 1782م، وكتابا ثالثا ذا أهمية خاصة من حيث البحث بعنوان "سهرات القصر" عام 1784م[35]، كما عمد صديقها أيضا "أرنود بركين" في تقديم العروض المتعلقة بالأطفال، حيث درسا معا في "مدرسة الكتابة للأطفال" في فرنسا، والملاحظ في الأمر أن جل من تبنوا بدايات تلك العروض الموجهة للأطفال، هم من المربين (مربي الأطفال) حيث استثمروا هذا الاكتشاف في رعاية الأطفال والعناية بهم وتربيتهم وتعليمهم.

[36]- أنظر : Virginia Blain، ايزوبيل غروندي وباتريشيا كليمنتس، " the feministe - companion to literature in English " ، ص 416.

[37]- ينظر: محمد محمد طالب، ملامح المسرحية العربية، منشورات دار الأفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1989، ص 125.124.

[38]- د. علي الحديدي ، في أدب الطفل، مكتبة أنجلو المصرية، ط2، 1976، ص 49.48.

يقول "جون جاك روسو. Jean jacques rousseau " [*]: " أحبو الطفولة وفضلوا لعبها ومتعها، وغريزتها المحبوبة ". [39]

من الأكيد أن مسرح الطفل، بجميع ألوانه (أنواع مسرح الطفل)، له ضرورة أساسية في التوجه نحو المستقبل، ليس من حيث الرقي بالذوق الفني والإحساس الجمالي فحسب، بل من أجل بناء شخصية فكرية واجتماعية راقية، وإذا كان المسرح (مسرح الطفل، العرائس) بأساليبه وأدواته الفنية العديدة قادرا على التعامل مع الطفل وتوجيهه، فهذا يؤكد على ضرورة تدعيم وجود مسرح خاص بالطفل والنهوض به، لكي يكون وسيلة فعالة في عملية التنشئة الثقافية والفنية، والأكيد أن مسرح الطفل هو أكثر الفنون اقترابا في وجدان الطفل، كونه أداة فعالة للاتصال بعقلية الطفل وكيانه، لنقل تلك المضامين الاجتماعية والتربوية بطريقة سهلة وبسيطة دون وجود فواصل.

إذا فهو أنسب وسيلة للتعامل تعليميا وتربويا مع الطفل بصورة ترفيهية يتقبلها بسلاسة وسرعة (الاستيعاب في التعلم)، مما يحمله إلى تفكير سليم بالتعرف بالمبادئ والقيم والمثل، وهذا ما يفتح له مجالات عديدة وواسعة لاستغلال مواهبه وتنمية إبداعاته، الأمر الذي يجعل من المسرح وسيلة فعالة للتربية والتعليم والتثقيف وليس الهدف منه التسلية والترفيه فقط.

ولعل مشاهدة العرض المسرحي تختلف عن كل أشكال التفاعل الاجتماعي الناتجة عن استخدام أساليب الاتصال الجماهيري الأخرى، فتعتمد مشاهدة العرض على موقف اللقاء وجها لوجه مع الآخر وتأتي أهمية دراسة جمهور المسرح من عملية التأثير والتأثر[40] في المتلقي، فالمتلقي عندنا هنا غاية في

---

[*] - جون جاك روسو **Jean jacques rousseau** : ولد في جينيف 28 يونيو 1778، عن عمر ناهز 66 عاما، هو كاتب وأديب وفيلسوف وعالم نبات، وعالم طبيعة، ومصمم رقص، وعالم موسيقي، ومساهم في موسوعة الانسيكلوبيدي، وعالم سياسة، ذو ديانة بروتستانتية وكاثوليكية، يعد من أهم كتاب عصر التنوير، وهي فترة من التاريخ الأوروبي (17 ق. 18ق)، ساعدت فلسفة روسو في تشكيل الأحداث السياسية، التي أقامت الثورة الفرنسية، حيث أثرت أعماله الفلسفية في الأدب والتعليم والسياسة خاصة، من أعماله " العقد الاجتماعي " عام 1961، بالإضافة إلى روايته الشهيرة " جولي أو الواز الجديدة " في نفس السنة، أثرت بشكل كبير في تطوير الحركة ما قبل الرومانسية في الخيال، وأطروحة تعليمية عن مكان الفرد في المجتمع بعنوان : " في التربية " اميل نموذجا " عام 1762، أنظر: تاريخ أوروبا في العصر الحديث، هربت فيشر، دار المعارف، القاهرة ، 1956، ص 321.

[39]- عبد الرزاق جعفر، أدب الأطفال، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1979، ص 99.

[40]- التأثير والتأثر هو علاقة بين ضلعين أحدهما المؤثر والآخر المتأثر، فالتأثير أداة في يد الفاعل المؤثر، يلعب هذان العنصران العمليان في مسرح العرائس، القوة الدرامية التي تقيم العرض المسرحي الموجه للطفل، يلعب التأثير في هذا المسرح دور الإقناع والقدرة على التغيير وتطور الأشياء المتقلبة من خلال النص أو اللعب بالحركة، حيث لا يكون التأثير إلا بالعمل عليه ضمن شروط معينة (دراسات عن الطفل)، أما التأثر فهو الأثر الذي يبقى في الطفل بعد العرض (العواطف والدوافع والإدراك)، هناك ثلاث مواضع لهذا التأثير، الموضع الأول " التأثير الموضعي " والثاني " التأثير المؤقت " والثالث " التأثير الدائم ".

الإحساس والخيال (الطفل)، هذا يجعلنا يقظين من جهة في اختيار النصوص خاصة المراد معالجتها دراميا، وملتزمين بنوعية الفرجة، مع تقنيات وأساليب مدروسة، غايتها دراسة شخصية الطفل وإعداده دراميا، وبكل ما يتعلق بأبعاده وانتمائه السيكولوجي والبيولوجي والسيسيولوجي، حتى يكون جاهزا للتعامل مع هذا الفن المسرحي، ممثلا أو متلقيا.

وقد أنشأ أول مسرح للأطفال في العالم العربي في مصر 1959م، حيث استهل بمسرح العرائس، وبعدها أقيم مسرح الأطفال التابع " لمؤسسة المسرح والموسيقى " في يوليو 1977م، بالإسكندرية إلى جانب مسرح الطفل بالثقافة الجماهيرية عام 1981م.

وفي عام 1985م، أنشأ المسرح القومي للطفل، حتى يساهم في تطوير كل ما يقدم للأطفال، إلى جانب التخطيط للعمل المتكامل لتشجيع الكتابة والإخراج للأعمال الجيدة للأطفال ".[41]

قد لعبت كلا من الترجمة والاقتباس دورا مهما في إثراء المسرح بصفة عامة لعدم وجود تراث مسرحي عربي. [42]

وذلك لضرورة اختيار مسرحيات مناسبة أو تتناسب مع الفئات العمرية لدى جمهور الطفل، لذلك فإن اختيار مسرحية للعرض في مسرح الطفل يعد أمرا بالغ الأهمية والصعوبة.

"فالطفل في سن السادسة يختلف عن الطفل سن الحادية عشر، وذلك من حيث درجات التشويق والخيال وقدرة الاستيعاب، فالأول يرى نفسه في المواضيع الخرافية التي تتمحور على قاعدة الخير والشر، والثاني بما أنه يقترب من سن المراهقة فهو يجد نفسه في المواضيع البطولية وما تحتويه من أفكار تثبت ذاته وإمكانيته في التقليد." [43]

فقد تنوعت التعريفات الخاصة بمسرح الطفل، وبما يجب أن يكون عليه مما يعكس هذا الاختلاف حقيقة قائمة، هي تعدد وتنوع الأشكال التي ينصرف إليها هذا التعبير، فثمة أطفال يقومون

---

[41]- البيلاوي، ايقيت، عروض الباليه وأثرها في التذوق الفني لدى الطفل، مجلة المسرح، القاهرة، 1994.

[42]- إبراهيم عواطف وآخرون، الطفل العربي والمسرح ، القاهرة 1984، مكتبة أنجلو، سلسلة دراسات الطفولة.

[43]- الحبيب، تايف، السيد حافظ وتجربته في مسرح الطفل، القاهرة ، مجلة المسرح، العدد 158 يونيو 1999.

بالتمثيل أمام جمهور للكبار، أو ممثلون كبار يمثلون أمام جمهور للصغار[44]، وثمة مسرحيات مكتوبة خصيصا لهم، ومسرحيات أخرى أخذت طريقها من المسرح الآخر[45]، بعدما عدلت وتبسطت.

[44]- التهامي أمين، حيرة الفارس الأسمر في مسرح العرائس، القاهرة، مجلة المسرح المصري، العدد 97. 1998.

[45]- المسرح الآخر: نقصد بالمسرح الآخر جميع النصوص والقصص التي سبقت، من الأعمال السابقة التي وردت بالمسرحيات الأخرى.

الفصل الأول

تعريف ونشأة مسرح العرائس

I. تعريف مسرح العرائس والدمى

II. نشأته و تطوره في العالم

III. في العالم العربي

IV. في الجزائر

V. أنواع العرائس

VI. كيفية تحريك الدمى

I تعريف مسرح العرائس والدمى Théâtre de Marionnette

يعد مسرح الدمى والعرائس، من أهم الأشكال الدرامية التي يمكن اللجوء إليها للاستعانة بها في إخراج العرض المسرحي الموجه للأطفال، وتحبيك مشاهدها الدرامية، وتأزيم أحداثها بطريقة حركية ديناميكية، حيث أن هذا المسرح قريب جدا من اهتمامات الأطفال من الناحية الذهنية والوجدانية والحسية أيضا، مادام يحتوي هذا المسرح حيوانات مختلفة، جميلة الصنع، متقزمة، ذو قالب متكامل مفصل الأشكال، ، تتأرجح ما بين التراجيدي والكوميدي، ترد في أوضاع درامية متنوعة تجمع ما بين الجمال والقبح والجد والهزل، وخاصة عند مشاهدتنا لتلك الدمى البشرية التي تهتز جسديا بالموسيقى وفق ترتيبات كوريغرافية التي تلفت الانتباه، باعتبارها شخصيات فاعلة تحركها أيادي بشرية من جميع الجهات، يمكن أن تكون هذه الدمى كائنات بشرية، أو حيوانية كما أشرنا سلفا، كما يمكن أن تكون شخصيات نباتية أو أشياء أخرى جامدة وغيرها، يتحكم فيها اللاعب أو المخرج بكل مرونة وطواعية، فتؤدي إلى ما يريده المخرج في إيصاله إلى الطفل من أفكار ومشاعر وأحاسيس ورؤى.[1]

1. نشأته و تطوره في العالم

يعتبر مسرح العرائس من أقدم أشكال العرض المسرحي حيث عرفه الفنيقيون، والأشريون، والهنود والمصريون القدامى، والصينيون واليابانيون، كما عرفته الحضارة اليونانية القديمة قبل أن تعرف المسرح التقليدي بصورته المعرفة وكان لكل شعب من شعوب العالم عروسته الخاصة، ذو طابع شعبي محلي، فمثلا في تركيا كانت تسمى بقرة قوز، وفي مصر كانت تدعى بأرجواز، وفي الروس كانت تسمى ببروشكا، وانجلترا بـ بانش، وفي ألمانيا بهانس فيريشت، أما في فرنسا كانت تسمى بـ بوليشينال وفي تشيكي سلوفاكيا كماشيارسك. وهكذا اختلفت الأسماء من بلد لآخر، ولكن توحدت في غاياتها طبيعتها الفر جوية والتعبيرية.[2]

لا يمكن الجزم لأول من امتلك الدمية أو استعملها سواء كان فنانا أو شخصا عاديا قابلها صدفة وأصبح يبتهج بها ويستعملها لأغراض تبقى في كيانه أحجية ليصل إليها سواه.

أما الأهم في هذا الشأن، من حيث اكتشاف الدمية أو أول لاعب للدمية، فإن هناك مراحل طويلة سابقة لعبت فيها الدمية أدوارا اجتماعية رئيسية، حتى أننا مازلنا نجد بعضها ممثلا في بقايا

[1]- عبد الخال، غسان إسماعيل، ثقافة الطفل العربي الواقع والأفاق، دار وورود للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1987م، ص 119.
[2]- إبراهيم حمادة، خيال الظل، الهيئة العامة للثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، مصر، نوفمبر 1988، ص 22.

المجتمعات البدائية والمنعزلة عن الأفاق الحضارية [3] ،كما تشير الدراسات إلى أنه تم استخدام نوع من الدمى المتحركة منذ أقدم العصور على يد الإنسان القديم، وعلى وجه التحديد في العصر الحجري القديم، وذلك لأغراض غير دينية حيث استخدمت للتمويه على أنواع من الحيوانات، فصنع الإنسان القديم دمى على هيأة النعام أو الأيائل أو الضباع. [4]

فلقد اتفق معظم الباحثين على أن هذا الفن قديم ويرتبط بحضارات ما قبل التاريخ أو أنها جاءت نتيجة للتعبير عن أهم المعتقدات والأساطير، وقد شاركت العرائس معظم "الحضارات القديمة" على اختلافها للتعبير عن هويتها فيما يتلاءم مع بيئتها والجو الفني لمعتقداتها. [5]

إن أصل العرائس مقترن بتاريخ الدمى المتحركة فهي التي مهدت لاستخدام العرائس في العروض المسرحية، حيث أظهرت الدراسات أن هناك من استخدم الدمى المتحركة قديما (على يد الإنسان القديم)، فلطالما اقترن ظهور الدمية بنشأة الحضارات وتطورها واختلافها عن غيرها من الحضارات، كما اقترنت الدمية أيضا بالطقس أي المسرح الديني، وهذا ما أكدته علوم الحفريات الفرعونية، حيث عثر على بعض الدمى المصرية القديمة، كانت تستخدم للعب، تحمل أشكال مختلفة جامدة ومتحركة، كان يستعملها صغار الفراعنة في لعبهم،[6] وحتى في اليونان وايطاليا، هي الأخرى قد شهدت اكتشافات قيمة لفن الدمى.[7]

[3]- إبراهيم حمادة، خيال الظل، م س، ص 29.

[4]. - David Curell, a black - the complet book of puppel théâtre. page 7

[5]- سعد الخادم، الدمى المتحركة عند العرب، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966، ص 17.

[6]- بوجوكوكوليا، فن العرائس وتحريكها، ت نجاة قصاب حسن، دمشق، وزارة الثقافة والرشا القومي، 1963، ص 8.

[7]- تحية كامل حسين، مسرح العرائس، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة ، 1960، ص 12.

أما فيما يخص كلمة عرائس أو ماريونات , فهناك أربعة أصول لتحليل هذه التسمية بداية:

1- إن أصل كلمة ماريونات (Marionnette) مأخوذة من كلمة ماريولات (Mariolette) ومشتقة من كلمة (ماريول) (Mariol)، وهي عبارة عن لعبة تتحرك بالأيدي من خلال الخيوط التي لعبت دور(ماري) (Marie) في أساطير القرون الوسطى.[8]
2- كما أعطي لها اسم (ماريو) (Mario) نسبة إلى البطل الأسطوري ماريو في القرن الثاني عشر.[9]
3- ويمكن القول أن كلمة ماريونات (Merionette)، آخذت من كلمة (ماروت Marotte) ومعنى ماروت، هو " طيف في أعلاه مجموعة من الأجراس كان يحمله مجنون في القرون الوسطى".
4- كما تعد كلمة ماريونات (marionnette) تقصير لكلمة " مريم " أم المسيح[10].

من المعروف أن مسرح العرائس له عدة مصطلحات ومفاهيم مترادفة أو شبه مترادفة كما ذكرنا سابقا، فإن أصل كلمة الكراكيز أو قرة كوز تركية الأصل[11]، مؤلفة من لفظتين (قرة) ومعناها أسود، و(قوز) ومعناها عين، والمعنى الكامل هو (العين السوداء)، وسمي بذلك لأن الغجر سود العيون هم الذين يؤذونه أو لأنه يعبر عن الحياة وما تحمله من محن ومفاجأة وتقلب للأحوال ونقدها .

وزعم المستشرق (ليتمان) أن لفظة (قراقوز) تحريف لاسم (قرقوش) الذي كان وزيرا في عصر الأيوبيين وقد اشتهر بالظلم.[12]

إن سبب اختلاف تلك الأسماء من ماري وماروس وماريونات والعروسة وغيرها، أو بتسمية هذا الفن بفن العرائس تارة وفن الماريونات تارة أخرى هو ذلك العداء بين فرنسا وانجلترا في القرنين الماضيين[13]، نتيجة الحروب الطويلة التي دارت بينهما، فحاولت كل منهما إعطاء الصيغة القومية لهذا الفن على أساس هي من أنجبته، وعلى هذا الأساس أطلق عليه الإنجليز والأمريكان مصطلح (مسرح العرائس)، بينما وجد الفرنسيون والإيطاليون والأوربيون عامة مصطلح (الماريونات)، والأهم في هذا أن كل منهما تفاجئ بأنه فن مصري قديم ولد في القرن الخامس قبل الميلاد.

---

[8]- القرون الوسطى : هي التسمية التي تطلق على الفترة التي امتدت من القرن الخامس حتى القرن الخامس عشر ميلادي.

[9]- القرن الثاني عشر: الفترة ما بين 1101 إلى 1200 ميلادي.

[10] - Création – spécial marionnette – Musée gadagne – Lyon –septembre – paris – n6 . p5

[11]- قرص مضغوط (CD) لربورتاج عن العروسة والقرقوز عند الأتراك.

[12]- انظر: د. نبيل راغب، مسرح العرائس، مجلة فيصل العدد 102، 1982، ص12.

[13]- القرنين الماضيين 17، 18.

كما شهد الباحث (هرودوت Herdot)، حيث وجدت أول أثار للعروسة ذات المفاصل المتحركة المشدودة بالخيوط في مصر لها سمات الحركة والتعبير الجسدي، وهذا ما يؤكد على أن أول من عرف هذا النوع من الفن هم المصريين منذ خمسة ألاف عام في حفريات متحف (اللوفر)[14]، كما عثر العالم (جابيه) على مسرح كامل للعرائس الخشبية ذوات رؤوس من العاج[15]، كما عرفت أبحاث البروفيسور "باترون" اكتشافا جديدا تمثل في اكتشاف مسرح كامل للعرائس الخشبية سنة 1904، وورد في قاموس "لاروس" وصف لأحد العروض في مصر القديمة، "حيث نرى أن العرض كان مقسما إلى مناظر وفصول وأن الكهنة كانوا ينشدون أشعارا للتعليق عن الأحداث". [16]

هذا دليل على أن مصر، عرفت عروضا قديمة في فن العرائس وكانت تقوم بدورها كوسيلة تعبيرية تمثل الدرامي،[17] كما عبرت الدمى عند المصريون القدامى عن أرباب الحرف حيث يختلف كل شكل عن الآخر (الدمى) نسبة لهم (أرباب الحرف)، وقد لاقت الدمى عند المصريون في دولتهم الوسطى رواجا شاسعا من حيث صناعتها، حيث برعوا في تمثيل الجندي وعدة تماثيل أخرى تمجد أصولهم الفرعونية، تتردد أحجامها ما بين 15 و 20 سم أو ما يزيد على ذلك تقريبا، ويتضح ذلك في تصويرهم على زوايا المعابد القديمة[18] .

وعليه فمسرح الدمى والعرائس، يعتمد أساسا على تشغيل الدمى أو " الكراكيز أو الماريونات " بطريقة دراماتولوجية فنية بغية الترفيه والتثقيف، بطبيعة مسرحه المكشوف، وستارته التي تنزل على الدمى تارة و ترفع تارة أخرى، أما الممثلون فشخص واحد أو أكثر وقد يصلون إلى خمسة وهم على شكل دمى محركة بواسطة أيدي اللاعبين من تحت المنصة أو بواسطة الخيوط من فوقها[19]، تختلف طبيعة الشخصيات من كائنات بشرية أو حيوانية أو حتى نباتية أو أشياء جامدة، يتحكم فيها اللاعب أو الممثل أو المخرج بكل مرونة وإتقان في الحركة والكلام، تقدم هذه العروض في علب مغلقة، ينفتح وسطها على النضارة في شكل شاشة، وفي هذا " الفضاء الركحي" تتحرك الدمى وتتراقص بثبات وتزامن مع الموسيقى أو في حواراتها (الدمى)، طبعا من طرف اللاعبين، الذين بدورهم يلبسون زيا أسودا يجعلهم محجوبين

---

[14]- أ. فاطمة الزهراء بن عيسى، مقدمة في مسرح العرائس، مطبعة دار الشريفة، ط1، الجزائر، 1998، ص 8.7.

[15]- مختار السويقي، خيال الظل والعرائس في العالم ، دار الكتاب العربي، القاهرة ، 1967، ص 152.

[16]- صلاح السقي، فؤاد رضا رشيد، عرائسنا العزيزة تحياتي، وزارة الثقافة القاهرة، مصر، 1992، ص 21.

[17]- سعد الخادم ، ساعة من الشرق والغرب، الدمى المتحركة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966، ص 11.

[18]- سعد الخادم، م س، 12.

[19]- نبيل راغب، مسرح العرائس، مجلة فيصل، العدد 102، 1982، ص 45.

عن المشاهدين في "صالة العرض" مع بعض التعديلات الخفيفة، وأقصد بذلك تعديلات الإضاءة الخاصة التي تساهم بدورها في توجيه النضارة بعيدا عن المحرك أو اللاعب.

يقف الكثير من الكتاب خاصة، على أن الهند تعد الموطن الأصلي " لمسرح العرائس "، منذ أكثر من خمسة ألاف سنة (5000 سنة) خلت، والدليل على هذه الحقيقة، تسمية الشخص الذي يقود المسرحيات " السنسكريية Senskrit "، (لغة الهند القديمة)، وهي تعني (سوترادار)، أي حامل الخيوط[20].

أما من جهة الدين، فإن (الإله) في الديانات الهندية، يمسك تفاصيل الحياة بخيوط غير مرئية لا حصر لها ويقوم بتشغيل الناس على مسرح الحياة[21]، إذن فهذه الخيوط التي يحركها فنان العرائس ما هي إلا وسيلة لمحاكاة هذا الفعل الإلهي، وفي أحد نصوص (ثيرا جاثا) قالت راهبة بوذية لشخص يراودها عن نفسها : " إنك تندفع أيها الأعمى وتتكالب على لا شيء، إنك تتهالك على شجرة ذهبية رأيتها في حلم، إنك تجلس مع جموع الناس الغفيرة لمشاهدة خيال الظل "، هذا النص ورد في ثيرا جاثا tera Gatha.

ومعناها أغاني الراهبات وهي أقدم النصوص في الأدب " السنسكريتي "، ولهذا نجد أن الأسطورة لعبت دورا هاما في تجسيد العرائس لشخصياتها، إلا أن أكثر شخصيات العرائس الهندية الشعبية التي كانت تمثل في خيال الظل، ففي جنوب الهند تصل الدمى 14 قدما في ارتفاعها وتحرك بطريقة فريدة، فيتم تحريك الرأس بواسطة الخيوط، أما الباقي من الجسم فيحرك باستخدام العصي. [22]

وتختلف هذه عن مثيلتها في جنوب أسيا وذلك من حيث التقنية، فالضوء المنبعث عبر الشخوص هذه العرائس الشبه شفافة، هو الذي يظهر العروسة بألوانها المزركشة على الشاشة المضيئة بعكس المكان، فهذه التقنية تعتمد على انعكاس ظل العرائس على الشاشة المضيئة. [23]

أما عرائس المريونات فتنتشر بكثرة في القرى وسط الهند، وتعرف بماريونات " كاثبوتلي Kathputli" البامبفي، إقليم " راجستان Rajthan"، يتميز هذا العرض بالموسيقى اللافتة عن طريق

[20] - David Curell . Revious Reference .Page 30

[21]- مختار السويفي، خيال الظل و العرائس في العالم، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 121.

[22]- إبراهيم حمادة ، خيال الظل و تمثيليات ابن دانيال، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1970، ص 51.

[23]- إبراهيم حمادة، م س، ص 54.

الأبواق المصنوعة من الجلد أو قصب البامبو[24]، والدور الكبير لنجاح العرض يكتمل على أداء الفنان للعرائس، تمحورت هذه القصص في العروض على السحر والشعوذة ومغامرات الملوك.

أما في الصين، عرفت العرائس على أنها شكل حضاري، وإرث تاريخي لحضارة المشرق، كما شهد كذلك خيال الظل انتشارا واسعا في شكله الهندي مما له من أهمية متشابهة في الأوساط العامة (الصين والهند)، ويذكر الكثيرون [25] أنه موجود منذ أكثر من 2000 عام، فلا اختلاف في أن الصين قد عرفت منذ زمن بعيد ولوج ظاهرة اللعب والتمسرح بالدمى في الأوساط الاجتماعية آنذاك، كفن تعايش مع كينونتها الحياتية ومجرياتها، توظف فيها من حين لآخر، الأسطورة * مع الخيال، لتمجيد كل ما هو قديم، يحمل تاريخهم وما يمليه الماضي، والمعتقدات والأصل. [26]

أما في اليونان فقد أدى القناع الدور الأهم لظهور مسرح العرائس في المسرح اليوناني القديم، حيث تحول الممثل إلى دمية وذلك لشساعة المسرح الدائري الكبير، مما دفع الممثل لأن يجد وسيلة للوصول لكافة الجمهور، فاتخذ من القماش والورق المقوى والأقدام الخشبية شكلا للظهور.[27]

حيث تشير الدراسات إلى أن الإغريق عرف مسرح العرائس منذ قبل الميلاد بحوالي 800 عام ق.م، حيث نجد في الإلياذة و الاوديسيا [28] وجود كلمة "كاغي" في أجزاء منها، وهي تدل على انتشار نوع من العرائس القفازية، فكلمة " كاغي" تعني كلا من الأكمام الطويلة التي تغطي اليد، والتمثال الصغير[29] من

---

[24] -Goldberg Belle Jamathan Rby .www vis .edu.goldberg/talubomata.htm

[25]- الكثيرون : يشير "بيتر بورك"، في كتابه "النقطة المتحولة": في جزر إندونيسيا تنتشر فيها التقنيات القديمة إلى اليوم، وهي أن يمسك الممثل بالقناع بيده، حتى يصبح كل منهما انعكاس للآخر. انظر: " بيتر بروك "، النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، 1991 م، ص 229 .

* - الأسطورة : تتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية، والشمولية، وذلك مثل التكوين والأصول، والموت والعالم الآخر، ومعنى الحياة وسر الوجود، وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد، إن هم الأسطورة والفلسفة واحد، ولكنهما تختلفان في طريقة التناول والتعبير، فيما تلجأ الفلسفة إلى المحاكمة العقلية وتستخدم المفاهيم الذهنية كأدوات لها، فإن الأسطورة تلجأ إلى الخيال والعاطفة والترميز، وتستخدم الصور الحية المتحركة، ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه، وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا إنهار هذا النظام الديني وتتحول إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة.

"إن الأسطورة هي حكاية تقليدية تلعب الكائنات الماورائية أدوارها الرئيسية "، انظر: س. ن كريمر، من ألواح سومر، ترجمة طه باقر، مكتبة المثنى، بغداد، ص 386.385.

[26]- انظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى "دراسات في الميثولوجيا، والديانات الشرقية "، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، الطبعة الثانية 2001، دمشق، ص 13.

[27]- بيترارنوث، مسرحيات بدون ممثلين، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1970، ط1، ص 27.

[28]- الإلياذة و الاوديسيا: ملحمتان إغريقيتان.

[29]- انظر: بيترارنوت، م س، ص 29.

أهم العروض التي كانت تقام في تلك الاحتفالات، والتي تبدأ بطلوع الشمس وأهل أثينا على سفح "اكروبوليس" مع هضبة صغيرة، ويبدأ الحفل على موكب تمثال "دينوسيوس" (إله الخصب والنماء) يخرج من معبده نحو طريق (التروس). [30]

ويؤكد " أفلاطون"، أن أول فنان إغريقي للعرائس كان " دوثينيوس Duthinius "، وقد كان يقدم عروضه على المسرح الكبير للإله" ديونيسوس" * في " أثينا". [31]

فقد أشار الأديب " ماريوتيفولوبي mario tifolobi " (هو من كتاب عصر النهضة) أن مسرح الدمى كان من الفنون التي عرفها الإغريق، وقد كان لها دورا فعالا في إخراج بعض الأعمال لـ "أرستوفان" حوالي 450 ق .ق.م، وقد أضاف إلى ما سبق ذكره سلفا بأن الإلياذة قد ضمت فقرات لدمى ذهبية تشبه العذارى في قصص الآلهة وذات صوت قوي[32]، وقد وصف " بيترانوت " في كتابه " مسرحيات بلا ممثلين " أن هناك توافق ما بين عرائس الماريونات والدراما الإغريقية، فشخصياتها مجردة من التكوين الجسدي والنفسي، و أنها كانت تميل لأن تصبح رموزا وتجسيدا لبعض الصفات كالكبرياء والغضب والعدالة والانتقام، وهذا ما تحمله العرائس في شخوصها وخصوصا الماريونات. [33]

في أوروبا كان فن العرائس نسخة مما كان عليه بمصر في القرون الوسطى حيث كانت الدمى توظف لخدمة مصالح الكنيسة وتوجيه سياستها الحاكمة، في القرن الخامس عشر، ظهرت شخصية "المشاجر والسكير" كأجمل العروض الكوميدية في ذاك الوقت، في عهد " لويس" بالتحديد في قصر "فارساي "، كانت تقام عروض الماريونات بشكل متواتر مما يدل على أهميتها في العروض الفنية، مما جعل تطورها يتحرر من تلك الصيغة الدينية على يد فناني " كوميديا دالارتي " بإيطاليا في القرن السابع عشر.

أما في القرن الثامن عشر، كان له جمهور متعطش وقد اشتهرت شخصية (جودي وبانش) في الأوساط الشعبية بطبيعتها الكوميدية أيضا، حتى وصل بالأسر الغنية، استأجار الفرق المشهورة التي تقدم عروضا للدمى الأكثر شعبية في المناسبات الخاصة، حيث عرفت عائلة (عوته) بهذا الحدث وهي عائلة أرستقراطية

---

[30]- صلاح السقييد ، فؤاد رضا رشيد، عرائسنا الجميلة تحياتي ، م. س. ق، ص 07.

* - دينوسيوس : إله الطبيعة والكروم والخصوبة عند الإغريق، وقد عرف بعدة أسماء منها الإله " باخوص".

[31]- تحية كامل حسن، مسرح العرائس، دار الكرنك للنشر والطبع، القاهرة، 1960، ط 2، ص 15.

[32]- الأردليس نيكول، المسرحية العالمية ، تر. عثمان نوية، دار الهلال للنشر، القاهرة، 2000، ط2، ص 11.

[33]- انظر: بيترواونوت، مسرحيات بلا ممثلين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1970، ط1، ص 60-64.

أما في أواخر القرن الثامن عشر، قد ظهرت تقنيات جديدة كالصور المتحركة مما قلل تأثير الدمى وانتشارها وتطورها أيضا، حيث كان لحدث الصورة المتحركة شأن هام في العروض، لقد كان التطور في فن العرائس متفاوتا من دولة لأخرى حسب التطور والتقدم العلمي والفكري، ودخول الدرامي الجادة في مسرح العرائس، بعد "الحرب العالمية الثانية" تطورت الدمى بقفازات مذهلة في إيطاليا ثم انجلترا ثم فرنسا ثم إسبانيا،حيث شهدت بناء المسارح المخصصة للأطفال أشهرها في ميونخ بألمانيا" papa shamid.

2. في العالم العربي

من الواضح أن أوروبا قد تعرفت على مسرح الطفل قبل العالم العربي، الذي لم يعرفه حسب علمنا إلا في السبعينات من القرن العشرين، حيث يرى الباحث المغربي "مصطفى عبد السلام"، أن المغرب عرف مسرح الطفل منذ سنة 1860م، عندما استولى الإسبان على مدينة " تطوان "، حيث مثلت فرقة بوتون مسرحية بعنوان " الطفل المغربي"، على خشبة مسرح "إيزابيل الثانية" بتطوان، وتعد هذه الخشبة أول خشبة في العالم العربي ، تليها قاعة مسرح الأربكة 1868م، والأوبرا في القاهرة سنة 1869م، التي تزامن فتحها مع افتتاح قناة السويس. [34]

لقد شهد مسرح العرائس في العالم العربي توظيفا حقيقيا استوي عرشه خاصة على تلك الحكايات التي تقع على خيال الظل، حيث يعد هذا الأخير (خيال الظل)، نمطا أصيلا من أنماط العرائس، ومن المؤكد أنه شهد ولادة حقيقية في القرن السابع للهجري على يد ابن دانيال الموصلي، حيث كانت تقام الحفلات اللاهية، وفي بداياتها تستهل بعروض المخايلين (لاعبين خيال الظل)، حيث كانت تختلف تلك العروض من فرقة لأخرى، فكانت وسيلتهم لترفيه والإثارة خاصة في الأوساط العامة، مما جعل انتشارها في الحانات والمقاهي والسواق وحتى في حفلات الزواج والختان أمرا مسليا.

لقد عرف العرب هذا الفن في القرن الثالث عشر ميلادي، وازدهر هذا الأخير على يد ابن دانيال*، وذكر الكثير من المؤرخين أن ازدهار خيال الظل كان في عصر الفاطميين.

---

[34]- نقلا: عن مصطفى عبد السلام، تاريخ مسرح الطفل في المغرب، مطبعة فضالة، المحمدية، ط1، 1986م، ص10.

* - ابن دانيال : هو " الدين بن دانيال الموصلي " ولد 1250م/ وتوفي 1310م، كان شاعرا له قصائد متفرقة في كتب التاريخ والأدب، اشتهر بكتابة المخطوط " طيف الخيال " ويحوي أبوابه الثلاث "عجيب و غريب و المتيم الضائع اليتيم "، كما أن له في الشعر التعليمي "ارجزة في ولاة مصر" بعد الفتح العربي حتى عصره أسماها " عقود النظام".

كما يتفق رأي "كوبان " والآراء القائلة بأن رجال الدين في القرون الماضية منذ صلاح الدين الأيوبي والقاضي الفاضل والعهود التالية والتي ضلت فيها مسرحيات خيال الظل موقوفة على الخاصة وأهل اليسار ولا يقبل عليها العامة إلا بين حين وآخر، الأمر الذي جعل تطورها متقطعا وانتشارها قليلا وموقوفا على فئات من أرباب الصناعات كما أشرنا سابقا، أو طوائف معينة من الغجر احترفوا صناعات التسلية والطرب كأحياء الموالد. [35]

يقول ابن دانيال: "هيئ الشخوص ورتبها وواجل ستارة المسرح بالشمع ثم أعرض عملك على الجمهور، فإذا ما فعلت ستجد العرض الظلي وقد استوي أمامك بديع المثال يفوق الحقيقة، منبعث من واقع التجسيد، وما تخيلته له قبل التنفيذ ". [36]

وقد اتخذ مسرح خيال الظل شكلا بدائيا، فكان عبارة عن حاجز خشبي بعرض الصالة يفصل المشاهدين عن اللاعبين ويرتكز على الحاجز ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل، وقد أتاح هذا الفن البدائي المجال لظهور فن أخر من أنماط العرائس تمثل في فن " القرقوز".

أما في مصر دائما، فقد لاحظ الدكتور فاروق سعد،* أن أولى الإشارات إلى وجود مسرح " خيال الظل" في الثقافة الإسلامية العربية تكون في القرن الثامن ميلادي.

لكن من المعتقد أن قبول العرب لهذا الفن الوافد لم يكن ليحدث قبل القرن العشر ميلادي، أي قبل سقوط الدولة العباسية وظهور الدويلات الإقليمية[37]، مثل الدولة الفاطمية التي سمحت لجميع فنون اللهو بالظهور والازدهار لأسباب سياسية، وفي هذا الخصوص وكما أشرنا سابقا (الإشارة لابن دانيال)، نجد نصوص " ابن دانيال " في مسرح خيال الظل ذو سياق سياسي واجتماعي، ومن أبرز ما

---

[35]- إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص 9، 13.

[36]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1979، ص 40.

* - فاروق سعد " محمد فاروق سعد "، دكتور في القانون الفضاء الكوني، ودكتور في الأدب، حملت عنوان "خيال الظل العربي"، ولد في لبنان بمنطقة بحمدون، محافظة جبل لبنان، أتم دراسته الابتدائية والمتوسطة والثانوية سنة 1955-1954، وكان في السادسة عشر من عمره، حرر في مجلة " المجال" الأسبوعية التي كانت تصدر في بيروت بابا من صفحتين تناول فيه شؤون الطلاب والتعليم تحت عنوان مجالس الطلاب، باشر دراسته الجامعية سنة 1959، في الفنون التشكيلية (الرسم والتصوير) في الأكاديمية اللبنانية وكلية الأداب في جامعة القديس يوسف التي درس فيها القانون، وتخرج بدرجة الدكتوراه، كتب في السينما والقضايا الإنسانية، شغل منصب أستاذ بالجامعة 2002.2001.1997.1976 ، قام بعدة دراسات من أهمها "عودة شهريار"، "عصيان في معتقل الزمان" ، "فتى بغداد"، "طوق الحمامة"، "من وحي ألف ليلة وليلة "، " مع بخلاء الجاحظ"، وغيرها من الكثير المؤلفات التي وقعت عليها الدراسة.

[37]- انظر: د. فاروق سعد، خيال الظل العربي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 1993.01.01، مصر، ص 850.

وصلنا إليه من نصوص لمسرح الدمى بتقنية خيال الظل "ثلاثية شمس الدين ابن دانيال الموصلي (1238-1310)، الذي ترك الموصل (العراق)، قاصدا القاهرة إبان غزو المغول للعراق (1258م).

إذ تعتبر هذه النصوص أقدم نصوص تمثيلية مكتملة وجدت باللغة العربية وتعود كتاباتها إلى القرن 13 ميلادي، أي في عهد السلطان (الظاهر بيبرس) عاش ابن دانيال في مصر، وألف عدة تمثيليات بهدف ملء الفراغ الذي أتخده السلطان بالقضاء على الخلاعة والمجون،[38] ويظهر ذلك جليا في تمثيليات (البابا) وهي بعنوان (طيف الخيال) .

إلى حين ظهور البطل الشعبي المصري الذي كان يجسده (القراقوز)، فقد اتسم هذا الأخير باللباس الشعبي الذي كان يميزه الطرطور الأحمر والعصي الغليظة التي تحدث ضجيجا ملفتا ومضحكا بسبب الثقب المستحدث فيها، حيث للعصي دلالة دينية وشعبية فهي رمز للفتوى وسلاحها، ولها فنون تمارس بها إلى يومنا هذا،[39] فالعصي ذاتها نجدها في معظم الشخصيات الأخرى للدمى النمطية من أوروبا وصولا إلى أعماق إفريقيا.

فهي رمز للعدالة الاجتماعية المفقودة، فالدمى هنا تقوم بأشياء بما يعجز عنه الناس العاديين لذلك فهي تمثل نوعا من المتنفس، فتضرب الأغنياء والملوك والشياطين...الخ.

أما في الشام فقد تأثر القراقوز عندهم بالمسرح التركي وشخصياته النمطية (القراكوز التركي) كشخصيات "الحاج عواظ" [40]، التي تعد شخصية نمطية لسرد الحكاية عبر شخوصها العرائسية [41]، بالإضافة إلى عدة شخصيات أخرى لكن معظم المواضيع التي عولجت كان مفادها الأحوال المحلية ومادتها الأحوال المعايشة، والتي كانت ترتكز على مبدأ "التحامق"، كما يقول " فلادمير بروب" : "إن يستحق فلان على الآخر فهذا هو الأسلوب الرئيسي في الهجاء الفولكرولي، وهو الأسلوب الذي يفعل فعله في مسرح الدمى الشعبي بشكل خاص". [42]

---

[38]- لطفي أحمد نصاري، وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص346.

[39]- نبيل بهجة، الأرجوز المصري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2012، ص 94.

[40]- أنظر: القرص المضغوط، ربورتاج عن " القراقوز والعروسة التركية"، القناة العربية TRT " التابعة لمؤسسة الإذاعة والتلفزيون التركي".

[41]- فاروق سعد، " مقال " في " جريدة النهار"، 11 حزيران 1994، ص 6.

[42]- فلادمير بروب، قضايا الكوميديا والضحك، دار الفن ، موسكو، 1976، ص77.

وفي لبنان فقد عمل عنصر الاستعمار الفرنسي نوعا من الظهور، لكن بإطار مختلف كليا عن شكله القديم، عبر الإرساليات والمدارس، فقد عاد بشكل ساذج ومهذب ومجرد من كل أساليب التحريض، رغم تطوره آنذاك في فرنسا في مجال السياسة عبر شخصية "غينيول"*، فقد انتقل إلى التلفزيون اللبناني باللغة الفرنسية عبر حكايات آتية من الغرب، في بداية الستينيات مع "رينيه ترابو" و "جوزيف فاخوري"، لكن في أوساط السبعينيات، شكلت الحرب اللبنانية حافزا لعودة فن الدمى[43] ولعب دوره الأساسي في التوعية، من أهم الفرق نجد فرقة " السنابل" والتي كان لها الفضل لتلك الولادة الجديدة، وتعد مسرحية "بدنا الشمس" أول مسرحية تحمل شخصيات حيوانية تعبر عن القوي والضعيف، والشمس التي هي ملك للجميع، تعبير عن الحرية والسلام.

3. في الجزائر

إن الحديث عن تلك البدايات التي شهدها "مسرح العرائس"، بأشكاله الفرجوية في الجزائر، لا تتنافى عن ما قدمه مسرح الطفل، بشتى أنواعه من مسرح بشري يقدمه الأطفال للكبار أو العكس، حيث تعطشت المظاهر الفرجوية في ذلك الوقت، أي في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، إلى هذا النوع المسرحي (مسرح الطفل)، وذلك لتأخره بالظهور في الأوساط الاجتماعية آنذاك، وتبقى إشكالية هذا التأخر، ترتبط بمعيقات كثيرة كانت سببا أساسيا لخمول وانعدام هذا النشاط الفني الذي كان يعد خطرا في توجيه الوعي القومي نحو استقلال بلدانهم ولغتهم وعقيدتهم المسلوبة، من طرف المستعمر الفرنسي، الذي عمد على طمس الهوية العربية الجزائرية المسلمة بكل ما أوتيت من مكر، وأساليب للقمع.

حملت الفترة الاستعمارية التي دامت 132 سنة، سياسات مستبدة، عمدت بمكر ووحشية على استخلاص ومحو كل ما هو قيم وأصيل، يحمل تفاصيل الشخصية الجزائرية خاصة والعربية عامة، أساسها هدم القيم الدينية الإسلامية ذات النزعة العربية، وسلخ الهوية العربية عن حقيقتها، لتكون

---

* - غينيول: الغينيول هو ماريونيت خاصة جدا، كانت تستخدم فيما سبق بمنطقة " ليون" بفرنسا، وبشخصيات نموذجية من تلك المنطقة، تتحدث عن الحياة اليومية و مصاعبها، وهي تمثل تراثا حيا يعيش عبر العروض، وكانت هذه العروض تقدم للكبار، أكثر مما هي للصغار، ولكن لم يبقى اليوم من غينيول سوى تقليد باهت، حيث فشلت المحاولة الأخيرة من أجل إحياء هذه الشخصية، والتي قام بها غاستون باتي gaston baty، وفي 29 أغسطس 1988م، ظهر برنامج تلفزيوني ساخر فرنسي لـ" غينيول دو لانفو"، دمى الأخبار يعرض الأحداث اليومية بمحاكاة ساخرة في نشرات الأخبار، ويعرض صورا كاريكاتورية لسياسيين وشخصيات من المجتمع عامة.

[43]- أنظر: صالح سعد: تقاليد الكوميديا الشعبية، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1994، ص 80.

الجزائر وفق مخططهم أرض فرنسية (لغة وثقافة)، ومن هنا كانت انطلاقة المسرح الجزائري وبالضبط سنة 1921 م، حيث تعد هذه الفترة أول انتفاضة للمسرح الجزائري بالمعنى الصحيح.

لقد أثرت تلك التطورات الفنية التي شهدتها الدول الأوربية وأمريكا والتي كان مفادها، تلك التحررات من السلطة السياسية، والتقلبات الاجتماعية أثرا كبيرا في إثارة الحس الثوري الطامح إلى التحرر من أشكال الاستعمار السياسي والثقافي.

فشهدت الجزائر ولو بالشيء القليل أنواعا عديدة من" مسرح العرائس "، حيث كان في تلك الفترة (فترة قبل الاستقلال) الوسيلة الوحيدة التي تربط الجرأة السياسية والاجتماعية بالفن وبالتلفت وقول الممنوعات، دون حدود وقيود، فهو فن الشارع والساحات والحانات والأزقة، ولسان الفقراء، يعبر من حين لآخر عن سخطهم ورفضهم لسياسة المستعمر.

رغم أن هذا الفن ظهر في صورته الأولى كفن دخيل على المجتمع الجزائري، حيث أغلب المهتمين آنذاك بهذا المسرح (مسرح العرائس) كانت تجربتهم قليلة، خاصة من الناحية الجمالية، إلا أن إيمانهم بالقدرة التي تقدمها الدمى ساعدهم على تجاوز صعوبة المكان والزمان وتحدي للقوى الظالمة، إثر ذلك قامت تلك النخبة (الفنانين الجزائريين آنذاك) بصنع لغة خاصة بهم، تتكلم عبر ذلك المسرح (مسرح العرائس) وتظهر أفكارهم الفنية والسياسية عبر تمثيليات الدمى ولعبها، أدى ذلك بصفة مباشرة إلى التغيير والتحول.

رغم بساطة الرسالة وقلة أدواتها (النص والديكور)، تعددت الطرق والوسائل في مسرح العرائس.

من أهم التقنيات التي اعتمدها المهتمون آنذاك، إتقان عرض الشخصية النمطية، وطريقة بنائها في المسرحية (المبالغة والغروتسك*، والتغريب*)، واستعمال اللغة الشعبية (الحكم والأقوال) للتعبير

* - الغروتسك : أو مصطلح الغروتيسك، يرتبط بالأصل بفن الزخرفة، نهاية القرن 15م، وخلال القرن الذي تلاه، إذ كانت التركيبات الغروتيسكية لتلك الحقبة تبرز على الصخرة لمجموعة من الموضوعات الحيوية، والنباتية والانسانية، تمنحها حركية كبيرة، وشبكة من الزخارف (فوشرن)، اقتحم هذا المصطلح مجال الكتابة والفن في القرن 19م وانحصرت وظيفته في رصد الأحداث والسلوكات والأبعاد النفسية.

* - التغريب Distanciation : هو جعل المألوف غريبا، والتوصل الى تغريب الحادثة والشخصية، يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها. ولقد اطلقت كلمة تغريب لأول مرة عندما سافر "بريخت" إلى الاتحاد السوفييتي سابقا عام 1935 في مناقشة مع " برنارد رايش "، ومن أجل الحصول على تأثير التغريب عند براجت يتعين على الممثل أن ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها، فإن كان الممثل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة، عليه من باب أولى أن لا يقع هو نفسه في هذه الحالة.

عن الأفكار العميقة، تترجمها لغة التحامق وتزينها في قالب فني يحمل تفاصيل الحقيقة (الحرية والاستقلال)، ونقاطا لبداية صنع فكرة جديدة من شأنها التغيير إلى الأحسن (الثورة).

إذا "مسرح العرائس" هو فن الضرورة والحاجة إلى القول بما هو كائن (الحقيقة)، بلغة جريئة وفاقعة، تذكرنا هذه الحالة بمسرح الظل في شخصية الكراكوز الظلية، الذي كان مسعاه النضال ضد الاحتلال الفرنسي، لعل أشهر وأطرف ظليه كانت تلك التي شهدها "بوكلر موسكار" سنة 1835 م، في مدينة الجزائر، "حيث أشار في مشهد يبدو فيه كراكوز عملاق يتصدى بعضوه الذكري لجنود فرقة فرنسية، ويقطعهم إربا إربا، ولعل هذا المشهد هو الذي جعل سلطات الاحتلال، تمنع الظلية في الجزائر لفترة طويلة ".[44]

قبل الاستقلال

يجب أن نشير إلى فكرة الباحث في المسرح الأستاذ "مخلوف بوكروح"، الذي قال "إن المسرح في الجزائر ظهر سنة 1935، بطريقة بسيطة لبساطة الشعب الجزائري آنذاك، فقد كانت انطلاقتها في الأسواق الشعبية، وفكرة المداح الذي يطرح قضايا مهمة بأسلوب شيق"، أما خيال الظل فقد كان له أصولا جزائرية وهو ما يعرف بالقراقوز، وقد عرف في المدن الجزائرية إلى غاية 1843، لأنه ابتداءا من هذا التاريخ منع عرضه مما أدى إلى زواله نهائيا[45] ، فقد لعبت القصة دورا هاما أثناء الاحتلال الفرنسي (قصص مسرح الدمى في الجزائر)، والذي كان يقدم في بداياته في البيوت والمقاهي، بمناسبات الأعياد والاحتفالات بعد صلاة العشاء، ثم تطور وأصبح لمسرح خيال الظل بنية خاصة به، وفي إحدى المسرحيات الهامة والتي تعد سبب تحول فكرة أن مسرح العرائس بمقدوره التغيير والوقوف أمام بعض المفاهيم الفكرية التي سعى المستعمر لتجسيدها، بداية مشاهدها تصور لنا فصيلة من الجنود الفرنسيين تنوي اعتقال " القراقوز" ولكنها تضطر إلى الهرب، بعد سيل من النكت والشتائم التي تطلق عليهم، وفي مسرحية أخرى (نفس المسرحية الأولى لكن باختلاف المشاهد) يظهر الشيطان ذاته بلباس فرنسي[46]، على حد تعبير(رايج)، وهذا ما أدى إلى منعه من طرف السلطات الفرنسية، لكن هذا القرار لم يمح أثار هذه

يختلف " براخت" في فكره عن أرسطو، حيث يرى هذا الأخير أن الاندماج هو أساس الدراما، والتمسك بالإيهام وما ينتج عنه، حدث "التطهير Catharsise"، في كتابه فن الشعر.

[44] -Puckler . Muskau .furst semilasso in africa . V.I.11. stugart.1936.p135

[45]- محمد عزيزة، المسرح والإسلام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 26.

[46]- تمار الكاساندو، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 98.

اللعبة التمثيلية، فقد تحولت إلى السرية مثلها مثل الأشكال التعبيرية الأخرى، التي ضل الشعب الجزائري متمسكا بها[47]، لكنها للأسف لم تتطور إلى الشكل المسرحي المتكامل الذي يصورها على كامل عناصرها الدرامية، رغم حملها لمعظم عناصر المسرحية المعروفة .

لقد اهتمت الدراسات والبحوث حول نشأة مسرح الطفل بأنواعه في الجزائر، وكذا عن تلك البدايات التي شهدها مسرح العرائس في الأوساط العامة والتي يجب الوقوف عليه لما قدمه من تغيير ومقاومة المستعمر في قالبه الفني.

فقد استطاع هذا التعبير الفني في الجزائر أن يستفز المحتل الفرنسي مما دفع به إلى منع لعبة "القراقوز" في عام 1843 م[48]، التي كانت تحاكي ظروف عدة، سياسية واجتماعية وثقافية، وأكثر هذه الدراسات شفافية والتزاما بالتسلسل الكرونولوجيا* التاريخي التي قام بها جلولي لعيد، هي التي انطلق فيها من الكرونولوجيا التاريخية لتواجد المسرح، إذ ربط نشأة فن المسرح بأنواعه الموجه لشريحة الأطفال بظهور المدارس التعليمية الحرة، التي كانت في فترة ما قبل الاستقلال، حيث كان مدراء المدارس وخاصة العرب منهم، يقومون بكتابة نصوص مسرحية وترجمتها بتلك الفنون المسرحية من لعب بالعرائس وغيرها من أنماط وأشكال للمسرح الموجه للطفل (الحكواتي)*، فكان كل مدير مدرسة عربية أو أحد معلميها المستنرين، يكتب مسرحيته ليمثلها التلاميذ[49]، كانت تقام في مناسبات خاصة كالأعياد الدينية، فقد كان عيد المولد النبوي، له تأثير خاص من بين تلك الأعياد، حيث تركزت موضوعاته حول الحكايات الدينية التي تثير شعور المستمع الذي كان في شوق لكسب حريته المسلوبة من طرف المستعمر، لذلك

---

[47]- ينظر: معاشر قرور، المسرح الجزائري قراءات في الأصول، العدد الممتاز، رقم 2005/7/06، مجلة تصدر عن المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة، الجزائر، ص 21.

[48]- محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، درار المنهل اللبناني، بيروت، ط 2، 2013، ص 387.

* - الكرونولوجيا : في الأصل كان المقصود بهذه التسمية " علم الزمن "، أما اليوم فيتم تجزئة المصطلح إلى اتجاهين علميين: علم قياس الزمن ويتبع علوم الفيزياء ويسمى " كرونوميا "، علم حساب الزمن وهو علم تحديد الأحداث حسب الفترة الزمنية ويتبع علوم التاريخية ويسمى " الكرونولوجيا " الشاملة تميزا عن الكرونولوجيات الخاصة ببعض المواضيع المعينة ، كالموسيقى والكيمياء وغيرها، فهي تقسم الزمن إلى فترات: تاريخ الأحداث، تعيين التواريخ الدقيقة للأحداث، وترتيبها وفقا لتسلسلها الزمني.

* - الحكواتي: هو شخص يمتهن سرد القصص والحكايات وتجسيد الشخصيات من خلال الصوت والحركة، يعود تاريخ تلك المهن إلى أكثر من 400 عام، حيث كان الحكي الوسيلة الأولى التي يعتمد عليها الناس في تداول الأحداث التاريخية وسرد السيرة النبوية، فكان المصدر الوحيد للمتعة والتشويق والخيال آنذاك.

[49]- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931- 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1983، ص199.

كانت تلك الموضوعات المسرحية، تلهب في المتفرج روح الوطنية والانتماء الديني الذي تجمعه لغة الأصل (العربية)، والاعتزاز بها في ضل السيطرة الفرنسية، وسياستها لسلب الهوية وتمسها.

كما شجعت بعض الفرق العربية لهذا النوع الفني (مسرح الطفل بأنواعه) في الجزائر بعض الفنانين الجزائريين الذين استقبلوا هذا اللون الفني، أمثال رشيد القسنطيني وبشطارزي وعلالو وغيرهم[50]، ومن بين هذه الفرق العربية نجد فرقة عز الدين المصرية سنة 1922، وفرقة فاطمة رشدي 1931، ونجد فرقة الجوق المصري للتمثيل والغناء، من أوائل الفرق التي مثلت في الجزائر سنة 1909.[51]

حيث يعد مسرح الطفل في الجزائر، حديث النشأة مقارنة مع باقي الدول العربية الأخرى، نظرا لعدة أسباب، تخللت وضربت ما يجعل الطفل الجزائري حرا يعيش طفولته كباقي الأطفال، ناهيك عن تلك القسوة التي كان يشاهدها من طرف المستعمر الفرنسي وتلذذه بخلق المعاناة للجزائريين، والتي كانت منافية للأخلاق والاحترام الإنساني، وأكثر.

فأساليب المستعمر ضربت بدورها كل القيم الإنسانية، خاصة حريته في العيش (الطفل)، وكذا تقيده بأفكار المستعمر من طمس الهوية العربية، وشل رغباته المعرفية والتي تفاقمت في شخصيته، ليكون هذا الأخير (الطفل) يتمرد على حياته الطفولية * فقد منع من التعليم ومن كل أشكال الترفيه والثقافة، هذا من جهة، أما من جهة أخرى نجد أن خلفية المجتمع الجزائري تعامل الطفل على أنه مسؤول، فينظر الأب لابنه على أنه رجل صغير، ففي كثير من الأحيان يجد الطفل نفسه بحاجة إلى من يعامله على أساس طبيعته الطفولية التي تتماشى مع مراحله العمرية، وبهذا تكون رغباته (الطفل) غير محققة في الوسط الذي يعيش فيه (العائلي أو الاجتماعي)، مما يحوله إلى طفل ممسوس عاطفيا، متعطش إلى بعض الحنان والعطف الذي سلب منه عمدا، قصد تربيته على الشدة والمسؤولية والرجولة، وللأسف هذا ما كان سائدا في الثقافة العربية ككل. [52]

احتوت مظاهر الفرجة الشعبية في ظل طول الاحتلال الفرنسي 132 سنة، واقع الجزائر أو ما عرف بثالوث الخطير من جهل وفقر وبطالة، حيث عمل القوال والمداح دورا هاما في إشعال شرارة

---

[50]- وغيرهم من الفنانين الذين بادروا إلى تبني هذا الفن (مسرح الطفل بأنواعه)، للمزيد أكثر أنظر: النص الأدبي للأطفال في الجزائر، العيد جلولي، ص 171.

[51]- ينظر: نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، ص132 .

* - الطفولية : نقصد بها المدة التي يعيشها الطفولة في مراحله العمرية، يقسمها علم النفس إلى مراحل النمو التالية : " الطفل الصغير، الطفولة المبكرة، الطفولة المتوسطة ".

[52]- دعاء الحو، الطفل العربي وثقافة المجتمع ، دار الحداثة، ط1، 1984، ص 18.

النضال والتحرر، ومن أظرف أشكال الفرجة، والتي حظيت بنصيب كبير من الإعجاب والمتابعة هي لعبة القراقوز، لما لها من جو فكاهي، يسرد أحيانا عن طريق الحكاية أو اللعب الكوميدي، والذي بدوره اتخذ موقفا نقديا اتجاه سياسات المستعمر.

يمكن تحديد هذا الشكل الفرجوي في الجزائر لتلك التوسعات العثمانية قبيل القرن 18 ق.م، التي شهدت توسع الدولة العثمانية على شمال إفريقيا ، نجد بعض الشهادات للرحالة أمثال "ديشان" والتي تذكر وتأكد وجود هذا الشكل الفرجوي في مستغانم سنة 1847 أي إبان الاحتلال الفرنسي، يتداول في أوساط العامة كثيرا، أما الرحالة " مالستان " فقد شهده في مدينة قسنطينة سنة 1862.

لاشك حول إن ما قدمته الفرق القادمة من مصر بقيادة جورج الأبيض سنة 1921، أثرت بشكل مهم في بدايات مسرح الطفل في الجزائر والذي هو جزء لا يتجزأ بطبيعته عن مسرح العرائس، في شكله العام، الفرجوي الذي يغلب عليه طابع اللعب والمرح[53].

يشير الدارسون[54] إلى ميلاد العروسة في الجزائر الذي تزامن مع مجيء الأتراك إليها، في القرن السادس عشر (16 ق)، وسميت أول شخصية آنذاك " بالقراقوز"، ووجدت على أشكال وأنواع مختلفة باختلاف المناطق، ففي الريف مثلا: كان الاهتمام بصناعة عروسة الفتيات باستعمال مادة الطين، وكانت مرتبطة بالطقوس والتقاليد، حيث كانت تستعمل " يوغنجة " وهي عروسة عملاقة تتردد من بيت إلى بيت، يحركها ويقودها صبايا الريف في فصول الجفاف بغية نزول المطر بقولهم : "يوغنجة لابس الحرير، احمل يا وادنا الكبير"، وهكذا كما اعتبروها كوسيلة للاتصال والتوعية بين إفراد الشعب[55].

أما العروسة الحضرية المتأثرة بالعروسة التركية فبقت على حالها، وقد تصدت السلطات الفرنسية وفرضت الرقابة ومنعت حضورها سنة 1934 م.

---

[53]- ينظر: نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، م س ، ص132

[54]- حيث يشير الباحث (هورنرباخ) أن الجنود الأتراك كانوا يلتهون بممارسة لعبة القراقوز عن الجوع في رمضان كما يشير بعض الرحالة الذين زاروا الجزائر في أعقاب الاحتلال الفرنسي لها أنهم شاهدو حفلات القراقوز في عدد من المدن الجزائرية، من ذلك ما نقله (لانتو) عن (بوكلير)، أنه شاهد سنة 1835م، حفلة للقراقوز في مدينة الجزائر، وكيف أن القراقوز العملاق قد أخاف الجنود الفرنسيين الذين جاءوا لإخافته، ويذكر(ديشان) أنه شاهد هذا الفن في مدينة مستغانم سنة 1847، أما الرحالة الألماني (مالستان) قد شاهده في مدينة قسنطينة سنة 1862 م. ينظر:

[55]- Abou Abd Kader . La marionnette et yorausaeditionelnarifa. p 26.

لقد أدت جمعية علماء المسلمين[56] 1937، دورا هاما في إثراء مسرح الطفل بأنواعه وهو ما ساعد في ظهور بعض الأعمال المسرحية وخاصة في لعب "القراقوز"،[57] وذلك لما لا يتطلبه من صعوبة في التجهيزات والديكور وهذا ما سنفصله تحديدا في ما هو آتي، حيث شرعت مدرسة الفلاح 1936، التي تأسست إثر انعقاد المؤتمر الإسلامي في تقديم النماذج التاريخية مثل صلاح الدين الأيوبي وطارق بن زياد وخالد بن الوليد وغيرهم.

تنوعت النشاطات المسرحية في ذلك الوقت بين نوعين: النوع الأول والذي تحدثنا في طريقة التمسرح إثر أجواء التمدرس وهذا ما يعرف (بالمسرح المدرسي)، أما ثاني فاقتصر لإعمال فرق الحرة مثلا "فرقة النجاح"، والتي كان من أعلامها الفنان "حميدي سعيد" [58] والذي امتاز باختياره للموضوعات الشيقة والأفكار المتعددة المترجمة في كتاباته المسرحية، بالإضافة إلى "فرقة مسرح الغد" سنة 1949، على يد رضا حاج حموا والذي بدوره شغل منصبه كمدير لحصص الأطفال براديو الجزائر، ضمت هذه الفرقة نحو سبعين عضوا من مختلف الأعمار تحديدا في ستة سنوات فما فوق من أعمال هذه الفرقة "بعد الشدة يأتي الفرج "، " الجن المجنون " وغيرها من الأعمال الرائعة.

عملت هذه الفرق المسرحية على إضفاء لمسة فنية في أعمالهم المسرحية، ترمي إلى ترسيخ مكارم الأخلاق والتربية وهذا ما عرف (بالمسرح التربوي)، لذلك كانت الكتابة المسرحية هي همهم الوحيد بغض النظر عن أشكال المسرح الموجه للطفل، من بين هؤلاء المسرحيين[59] نجد محمد مدني، محمد العيد آل

---

[56]- جمعية " علماء المسلمين "هي جمعية إسلامية جزائرية أسسها مجموعة من العلماء الجزائريين على رأسهم عبد الحميد بن باديس وعبد الرزاق قسوم، خلال النصف الأول من القرن العشرين في 5 ماي 1931، سطرت الجمعية أهدافا لها وهي إحياء الشعب الجزائري والنهوض به وإصلاح مجتمعه وزرع القيم و الأخلاق الإسلامية والمحافظة على هويته الإسلامية والعربية واتخذت الجمعية "الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا " شعارا لها.

[57]- انظر: بورنان سعيد، كتاب نشاط جمعية علماء المسلمين الجزائريين في فرنسا (1936 - 1954)، دار هومه، الجزائر، 2012، ص 47-48.

[58]- العيد جلولي، النص الأدبي للأطفال في الجزائر، د. ط، 2003، ص 187.

[59]- انظر: رابح خدوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، (د. ط/ د ت)، الجزائر، ص 155.

خليفة*، محمد العابد الجيلالي، ورضا حوحو الطاهر،* تشكلوا ما بين جمعية علماء المسلمين والكشافة الإسلامية آنذاك. [60]

ويعتبر هؤلاء هم من رسموا الخطوات الأولى للمسرح الموجه للطفل بشتى أنواعه في الجزائر، لتأتي الفرق الأخرى والتي كان لها دور فعلي هي الأخرى في تفعيل الموروث الثقافي[61] ألا وهو مسرح الطفل وكذا مسرح العرائس أمثال الفرقة الفنية لجبهة التحرير سنة 1958، تحت إشراف مصطفى كاتب ومن أعمالهم: الخالدون، أبناء القصبة ودم الأحرار، حيث تفنن في كتابتها الكاتب عبد الحميد ريس وغيره من الكتاب الذين لم يبخلوا على الطفل من كتاباتهم الرائعة والشيقة.

فعندما نتكلم عن الالتزامات الفنية للمسرح الموجه للطفل من خلال الرؤية الفنية والمعرفية، نجد أنها قد تأخرت كثيرا النظر لما عرفته الدول الغربية لهذا المكسب الفني والتربوي خاصة في أمريكا وفرنسا، يقول النعمان الهيتي: "إذا اعتبرنا أن مسرح الطفل هو كل ما يقدم للأطفال قصد توجيههم، فإنه قديم في الفكر، أما إذا كان المقصود ذلك الطرف الفني الذي يلتزم بضوابط فنية واجتماعية وتربوية ويستعين بوسائل نقدية في الوصول إلى الأطفال، فإنه في هذا الحال لا يزال من أحدث الفنون".[62]

وكما أشرنا سلفا نحو تلك الصعوبات التي واجهها الطفل في حياته الفنية، طفت بعض الممارسات المحتشمة والتي واجهتها الرقابة التي فرضتها سلطة الاحتلال على العروض المسرحية، والتي بدورها كانت توقظ الحس الوطني للمتفرج وبدوره تعلق الطفل بذلك الحس.

---

* - محمد العيد آل خليفة: من مواليد 28.08.1994م، بعين البيضاء (أم البواقي)، حفظ القرآن وأصول الدين عن علماء البلدة، أتم دراسته في جامع الزيتونة، اعتقله الاستعمار عدة مرات إلى وضعه في الإقامة الجبرية ببسكرة، تولى إدارة مدرسة الشبيبة الإسلامية، لقب بشاعر الجزائر الحديثة، وشاعر الشمال الإفريقي، من أعماله: بلال بن رباح، أنشودة الوليد وغيرها من الأعمال الخالدة، توفي في 1979 م.

* - أحمد رضا حوحو : من مواليد 1911 م، بسيدي عقبة (بسكرة)، ناقد ساخر يهوى الفن والتمثيل والموسيقى، هاجر إلى المدينة المنورة، رفقة أهله سنة 1935م، وفي سنة 1938م تخرج من مدرسة العلوم الشرعية وعمل بها بعد تخرجه، كما شارك في تحرير مجلة "المنهل" بمكة المكرمة سنة 1946م، انضم الى جمعية علماء المسلمين، أنشأ جمعية "المزهر القسنطيني للمسرح والموسيقى"، كما اشتغل بالصحافة فكانت له العديد من المقالات في جريدة "البصائر"، كما ترجم وكتب في المسرح والقصة والرواية، من أعماله: صاحبة الوحي، غادة أم القرى، نماذج بشرية، مع حمار الحكيم. توفي في 29 مارس 1956م.

[60]- انظر: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 156.

[61]- ويشمل كل ما هو أصيل، من تقاليد وعرف (اجتماعية، عملية، سياسية، ثقافية)، وأبرز مثال على ذلك لعبة (غنجة) أو (بوغنجة)، المعروفة في بعض المناطق الجزائرية خصوصا في الغرب، وكانت هذه العادة تقام في وقت الحصاد بمساعدة الجيران والأهالي ما يعرف بـ التويزة ، فتعلق العروسة على الشجر، وهكذا تتوالى مجهوداتهم في الحصاد. مقابلة مع الفنان بن شمسة، مختص في " مسرح العرائس والإخراج والحكاية "، مقابلة بتاريخ 14.06.2018م.

[62]- انظر: محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط2، 2013، ص 320.

وقد قامت هذه الرقابة وذلك بفضل الحدث المسرحي الذي أثار ضجة والتي بدورها تحلت بالجو السياسي، وهذا ما أشار إليه مصطفى كاتب في تقديمه لمسرحية الجرم، المقتبسة في مسرحية "طرطوف لموليير" في مشهد خصام شاب مع المجرم، سقطت من فوقه قبعة حمراء وعمامة بيضاء وكان يرتدي جلابة زرقاء، وهي علامة تدل على العلم الفرنسي، مما جعل هذا المشهد تعاليا في الأصوات والزغاريد داخل صالة العرض، مما دفع السلطات الاستعمارية منع العرض، وغيرها من العروض أيضا والتي لاقت بدورها نفس ردة الفعل من قبل المستعمر مثال على ذلك ما حدث لـ بشطارزي في مسرحية نكار الخير في عبارة "... يا أخواني يا جزائريين..." [63] وغيرها من العروض التي منعت في ظل تجبر المستعمر وخوفه من نهوض ذلك الوعي في شرائح المجتمع المضطهد فكريا وفنيا واجتماعيا.

لقد حضي مسرح الطفل في الجزائر فترة ما قبل الاستقلال بفئات معينة في جمهور الطفل، اجتمعت خلال مرحلة اجتماعية صعبة (الاستعمار الفرنسي) ، إلا أن هذا الفن (مسرح العرائس) قد اقتصر على فئة معينة في شريحة المجتمع الجزائري آنذاك (فترة الاحتلال)، ألا وهي فئة الشباب، وذلك نتيجة عدة عوامل موضوعية: عدم الاستقرار النفسي للطفل إثر مظاهر تسلط المستعمر، بالإضافة لنقص المعرفة الحقيقية التي يقدمها مسرح العرائس لشريحة الطفل وآماله المستقبلية في المجتمع، أو لحتمية الضرورة إن صح القول (لا يمكن للطفل ممارسة طفولته العادية في ظل المشاهد المأساوية التي تفنن المستعمر في تجسيدها)، حيث نعلم أنه من الصعب تلقين الممارسة المسرحية الموجهة للطفل، إثر ما كان يحيط به من ضغوطات المستعمر وسياساته المشينة.

يقول الطاهر الزبيري في هذا الموضوع : "... موضوعات الرواية أو الحكاية المسرحية يجب أن تستمد من التاريخ العربي، ليتسنى للحاضرين أن يروا ويسمعوا أشياء قريبة من فهمهم".

وهذا ما نجح فيه رواد مسرح الطفل بإشكاله أمثال: جورج الأبيض في مسرحية تارات العرب، وتوفيق المدني في مسرحية حنبل، ومحمد الصالح رمضان في مسرحية الناشئة المهاجرة التي كتبت سنة 1947، ومسرحية المولد النبوي لعبد الرحمان الجيلالي* سنة 1949، والتي مثلتها فرقة "محي الدين

---

[63]- ينظر: نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر، دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص 133.

* - عبد الرحمن الجيلالي: من مواليد 09 فيفري 1908م بحي بلوغين بالعاصمة، حفظ القرآن وتلقى علوم اللغة والفقه وعلوم الشريعة وعلم الكلام والفلك، نشرت أبحاثه في عدة صحف منها: الشهاب، هنا الجزائر، مارس الإمامة في كثير من المساجد، تولى تقديم الأحاديث الدينية بالإذاعة الوطنية، حصل سنة 1976م، على جائزة الجزائر الأدبية الكبرى، بعدما كان يشغل منصب أستاذ باحث بالمتحف الوطني للآثار بالجزائر، وعام 1987م حاز على شهادة تقدير من رئيس الجمهورية، من أعماله: الطوف، كتاب ذكرى الدكتور بن شنب، تاريخ المدن الثلاث (الجزائر، المدية، مليانة) سكة الأمير عبد القادر، المستشرقون والحضارة الإسلامية، تاريخ الجزائر العام (أربعة أجزاء)، الحج إلى بيت الله الحرام.

بشطارزي " سنة 1951،[64] بالإضافة إلى أعمال جمعية علماء المسلمين التي جعلت من مسرح الطفل (مسرح القراقوز)، أسلوبا للتوعية والدعوة والإصلاح يتعدد ما بين الفكاهة والتسلية واللعب والسلوكيات الرفيعة، وذلك لطبيعة فكر الطفل المرحة وقابليته للفرجة والمشاهدة.

من أهم الموضوعات والأكثر تداولا في فترة ما قبل الاستقلال في الجزائر والتي اعتمدها الكتاب في أعمالهم المسرحية الموجهة للطفل:

1. الأعمال التاريخية التي سادت فترة ما قبل الثورة لتصحيح التاريخ الإسلامي والعربي والجزائري التي تسعى فرنسا دائما لتشويهه ولتعريف الناشئة بذلك التاريخ المجيد للاعتزاز به وتقليد إبطاله، فيأخذ الأديب القصة من التاريخ ويصيغها بأسلوبه، ولقد برز الكاتب والفنان محمد الصالح رمضان في هذا المجال وقدم عدة أعمال تنوعت ما بين عروض بشرية للأطفال وأكثر منها عرائسي مثل: مسرحية الناشئة المهاجرة، والتي تضمنت حكايتها هجرة المصطفى من مكة إلى المدينة.
2. الموضوعات الاجتماعية والتي كانت تطرح مشاكل المجتمع وتسرد عن طريق الحكاية بلسان الدمية أو العروسة يليها حلول تتناسب مع تفكير الطفل، فقد ظهرت مسرحية المصيدة التي قدمت حتى سنة 1986م لأحمد بودشيشة [65]، والتي تفاعل معها المتفرجون من أطفال وكبار، وذلك لحساسية موضوعها الذي كان يحمل انتقام لعائلة من طفلين من العدو المخرب بعزم و إرادة دون تدخل الوالدين.
3. الموضوعات المدرسية والتي لم تخرج من جدران المدرسة ببرامجها التي ينظمها المعلم غالبا، من الموضوعات الشهيرة آنذاك مسرحية " مخفضة نجيب " سنة 1991، حيث تلعب المحفظة دور الأم في المسرحية فتتحاور مع نجيب المهمل ويتعلم منها، تكررت هذه المسرحية في عدة مناسبات مدرسية لما تحمله من مبادئ أخلاقية وتربية وحس للتعلم والجد، لعبت الفكاهة دورا هاما في الموضوعات المسرحية، ففي مسرحية " الحذاء الملعون " سنة 1989، للكاتب أحمد بدوي يلعب الحذاء دور الشقاوة حيث يجلب لصاحبه المصائب والمشاكل دون أن يشعر. لكن للأسف، لم تتطبع كل من المسرحيات المذكورة سلفا، حتى بعد الاستقلال، حيث تزعمتها المؤسسة الوطنية للكتاب.

---

[64]- انظر: أحمد خدوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 39.

[65]- أحمد بودشيشة، مسرحية المصيدة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

بعد الاستقلال

شكلت الثورة الجزائرية 1954 دربا ثقافيا راح من خلاله مجموعة من الفنانين والكتاب ينشرون أفكارهم وطموحاتهم التي طالما كانت مكبوتة في ذواتهم، خوفا من المستعمر، حيث تميز المشهد السياسي في الجزائر في تلك الفترة (بعد الاستقلال)، باختيار النظام الاشتراكي، وبناء على هذا الخيار تم تكييف معظم القطاعات الفنية بما يساير هذا التوجه والتي اهتمت بتأطير هذا الشكل الفني (مسرح الطفل)، يقول حمدي جابر نقلا عن الهيتي: أخذ مسرح الأطفال في الجزائر ينمو عن طريق المدارس الابتدائية باعتباره إحدى وسائل الثقافة لتوعية الأطفال وتنمية مداركهم كما أشرنا سابقا، فإن الثورة الجزائرية بدأت في تكوين الفرد الجزائري ليواكب معطيات مجتمع التحول الاشتراكي، ومن هذا المنطلق بدأ الاهتمام بمسرح الطفل.

طبعا لم يتطور مسرح الطفل بعد الاستقلال بشكل سريع كما كان ينتظر منه من فئات النخبة الفنية والمهتمين بالفن والثقافة والأدب بشكل عام، وذلك لأسباب سياسية كان مفادها التركيز على سياسة الإصلاح والبناء لكل المنشاة الاقتصادية والتعليمية، بعكس فترة السبعينات فقد عرفت نهوض حقيقيا خلال تلك العروض الموجهة للطفل.

وهنا بدأ الاهتمام بمسرح الطفل، يقول الأستاذ مخلوف بوكروح في حوار مع محمد بيتر: "... لم يكن هناك مسرح حقيقي للطفل بالمقاييس المعروفة، بل كانت هناك بعض العروض المقدمة للطفل على شكل سكاتشات وعروض الأرجوز وبعض ألوان الفرجة، وكان ذلك يتم على مستوى المدارس ومراكز الثقافة، وكان طابعا تعليمي وترفيهي". [66]

كما أكد أيضا العيد جلولي ضمن كتابه "النص الأدبي للأطفال في الجزائر"، تجمع أغلب الأفلام الأجنبية التي كتبت عن المسرح الجزائري الموجه لشريحة من الأطفال، أنه لم يرى النور إلا بعد الاستقلال" أي بعد تبني الفكر الاشتراكي رسميا، وهذا بهدف خلق فضاء فكري ذو فلسفة اشتراكية، تحمل التغيير.

66 - راجع: محمد بيتر ، التشويق في أدب الطفل - مسرح الطفل في الجزائر أنمو دجا "رسالة ماجيستر"، جامعة و هران ،ص 102

تميزت فترة الستينيات (1963 - 1968) ببعض التمثيليات المدرسية التي كانت تقدم في المدارس، من أهم الفنانين الفاعلين نجد عبد الجليل مرتاض، الصالح مباركية، مصطفى كاتب، ولد عبد الرحمان كاكي، عبد الحليم رايس وأحمد بوتشيشة وغيرهم، من ضمن الكتابات الشائعة آنذاك حكاية "العم نجوان" لخير الله عصار، ومسرحية "الحذاء الملعون" لجلول أحمد بدوي، بالإضافة إلى مسرحية "محفظة نجيب" لصالح رمضان ، و"الناشئة المهاجرة " واللتان سلفا ذكرهما سابقا.

عادت العروسة إلى الميدان، وتميزت بطابع خاص، ولباس مميز، كما اهتمت وزارة الشباب والرياضة بهذا النشاط منذ 1967-1968، وساهمت بعروض على مستوى الوطن، وامتد الاهتمام بهذا الفن إلى الإذاعة والتلفزيون، هذا ما عزز من أهمية مسرح العرائس، حيث أقيمت له مهرجانا وطنية، نظمت لأول مرة في ولاية شلف سنة 1972.[67]

أما فترة السبعينيات (1970- 1978) فقد تميزت باهتمام أكثر من طرف الدولة حيث صدر قرار "اللامركزية" في المسرح سنة 1972، الذي نص على إنشاء مسارح جهوية، حيث تكونت فرق مسرحية تحمل مجموعة من الممثلين صغار السن تقدم عروضا مسرحية بدورها للأطفال،[68] في ربيع 1974م، نضم المركز الثقافي للإعلام بقاعة "ابن خلدون" تربصا لكثير من المنشطين على مستوى التراب الوطني لثلاث أشهر، الغرض منه تكوين فرق وطنية متخصصة في مسرح العرائس، حيث نالت إحدى الفرق الجائزة الثالثة بمشاركتها في المهرجان العالمي لمسرح العرائس الذي أقيم بمدينة شارل لفيل مزيار Charleville Mézier بفرنسا، من 20 سبتمبر حتى 01 أكتوبر سنة 1972م. [69]

تزعمت وهران بشكل جدي هذا النوع المسرحي (مسرح الطفل بأنواعه)، كونها ولاية الغرب الجزائري، يقول محمد بن جليد: "إن تجربة مسرح الطفل في وهران انطلقت سنة 1976،

وانقسمت إلى ثلاث فترات:

- **المرحلة الأولى (1976-1977) التي تميزت بتهيئة الظروف التنظيمية.**
- **المرحلة الثانية (1977-1979) فقد تميزت بمرحلة التجريب.**

---

[67]- أحمد بيوض المسرح الجزائري، نشأته وتطوره 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998، ص 130.

[68]- مقابلة مع د. دريس قرقوة، بتاريخ 2019.08.02، للمزيد انظر: ادريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005، ص 106.107.

[69]- مقابلة مع " بن شميسة "، نقلا عن عبد المجيد قرايرية بتاريخ 2019.08.22م.

- **المرحلة الثالثة (1979- 1981).**

فيما حملت إسهامات الاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية في إقامة المهرجان الوطني لأشبال هواري بومدين سنة 1977، الذي كان بمثابة نقطة استقطاب للعديد من فئات الأطفال والشباب، حيث حظيت هذه الفئات بتكوين منظم يشمل كل ما يتعلق بالتمثيل والإلقاء والغناء في مجال مسرح الطفل وخاصة مسرح الدمى والعرائس وتقنيات اللعب وصناعة الدمى.

في 1976 قدم مسرح وهران مسرحية "النحلة"، الذي تناول موضوعها اجتهادات النحلة باعتبارها رمزا للعمل والإتقان، تقدم فيه مواعظ أخلاقية وتحفيزية للطفل،[70] كما كانت لإسهامات الاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية في إقامة المهرجان الوطني لأشبال هواري بومدين سنة 1977، دورا هاما في استقطاب العديد من فئات الأطفال والشباب، والذي يهدف إلى تأطير هذه الفئات من خلال الفعاليات الثقافية، إلا أن تلك الحركة الثقافية اعتمدت على أهداف سياسية أكثر منها أخلاقية والتي يقتضيها عالم الطفولة، يقول حمدي الجابري: "... وإن كانت هذه المهرجانات نجحت في خلق حركة المسرح في الجزائر (ويقصد مسرح الطفل)، إلا أنها حركة في اتجاه واحد، هدفها تسييس الطفل الجزائري،[71] في الثمانينات والتسعينات، شهدت مسارح الأطفال نشاطا بارزا، فقد أقيمت المهرجانات الوطنية، والمسابقات بل إن مسرح الطفل افتك جوائز عديدة في الوطن وخارجه"[72]، كما تربعت على عرش الكتابة المسرحية للأطفال مجموعة جديدة من الفنانين والكتاب أمثال : أمينة جميلة، فاتح حمودي، سهام بوخروف، فتيحة بن عيسى، محمد قادري[73] وغيرهم من الكتاب الذين تتفننوا في أعمالهم الأدبية الفنية.

وفي السنوات الثمانيات والتسعينات والألفينيات تراجع مسرح العرائس بسبب قلة الإمكانيات، وعدم استقلالية هذا النشاط بفضاء خاص ، إضافة إلى عامل آخر يكمن في ارتباط مسرح الطفل من حيث الإدارة و هيكل لمسرح الكبار، والذي أثر سلبا على استمراريته، كما أن قلة المختصين في هذا المجال (مسرح العرائس) ساهم في توقف الإنتاج المسرحي لمسرح الطفل عامة[74].

---

[70]- حمدي الجابري، مسرح الطفل في الوطن العربي، البيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002، ص 112.

[71]- م س، ص 114.

[72]- العيد جلولي، النص الأدبي للأطفال، م س، ص 190.

[73]- ينظر: المرجع سابق، ص 190.

[74]- ينظر : نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر ، دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2011.2010، ص 163.

ونذكر على سبيل المثال بعض الفرق والتي بقيت صامدة متشبثة بهذا الفن:

1. فرقة المسرح الجزائري "محي الدين بشطارزي" * بمسرحية " الشاطرين " سنة 1986، اقتبسها "عبد الحميد رابية ".[75]
2. فرقة المسرح الجهوي بعنابة بمسرحية "مغامرات قطوس" تأليف منيرة حداد وإخراج جمال حمودة سنة 1986[76].
3. فرقة المسرح الجهوي لسيدي بلعباس " كاتب ياسين"* بمسرحية "العندليب" و"الطائر الميكانيكي"، اقتباس وإخراج " قادة بن شميسة" * 1983.
4. فرقة المسرح الجهوي بقسنطينة بمسرحية "قزمان" من تأليف عيسى رداف ومرواني نور الذين وإخراج بن عزيز حسن سنة 1997 .
5. فرقة المسرح الجهوي بجاية بمسرحية "أمير" اقتباس وإخراج "أحمد فوزي" 1990[77]، وقد أولت الدولة اهتماما بمسرح الطفل وخصصت لفن العرائس مهرجانات، للنهوض بهذا اللون المسرحي، لما له من أهمية وآفاق اجتماعية وفنية (تطوير قدرات الطفل وإشباع رغباته النفسية والعاطفية) ، ومن بين هذه المهرجانات: مهرجان مدينة قسنطينة 1983 وقد تميز هذا المهرجان بمشاركة فرق من

* - محي الدين بشطارزي: هو رمز من رموز الفن الجزائري ولد سنة "1986/1897"، فنان ومغني وممثل، وأحد مؤسسي المسرح الجزائري، أسس فرقة تابعة للمسرح الجزائري، ضمت ممثلين معروفين أمثال: مصطفى كاتب ونورية كلثوم، مصطفى خازدارلي، عبد الحليم رايس، رويشد...الخ، كما كان له تمثيل الجزائر رسميا من خلال الكثير من الأعمال وذلك خلال نصف قرن.

[75]- أنظر: Rachid ben ayoub (mémo Alger) A.N.E.P Alger .2002.p46.

[76] Rachid ben ayoub , la même source.p48

* - كاتب ياسين: (1989/1929) كاتب وروائي جزائري ولد بقسنطينة، التحق بالمدرسة الفرنسية ببوقاعة La Fyaette ولاية سطيف سنة 1935 - 1941، حيث بدأ تعليمه الثانوي حتى 1945. شارك في مظاهرات 08 ماي 1945، فسجن وعمره لا يتجاوز 16 سنة، بعد عام نشر مجموعته الشعرية الأولى: "مناجاة"، دخل عالم الصحافة عام 1948، فنشر بجريدة الجمهورية (ألجي ريبليكان Alger Républicaine)، التي أسسها رفقة (ألبير كامو)، انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري، قام برحلة إلى الاتحاد السوفييتي ثم إلى فرنسا 1951، تقلد عدة مناصب منها مدير للمسرح بسيدي بلعباس، من أعماله : مناجات (شعر 1946)، أشعار الجزائر المضطهدة (شعر 1948)، نجمة (رواية 1956)، ألف عذراء (شعر1958)، المضطلع ألنجمي (1966)، دائري القصاص (مسرحيات 1959)، فلسطين المخدوعة، حرب الألف عام، الرجل ذو النعل المطاطي (1970) وغيرها من الأعمال الأدبية.

* - قادة بن شميسة: مخرج ولاعب في مسرح العرائس، تميز بطبعه في سرد الحكاية (الحكواتي) في الكثير من عروضه، ابن مدينة سيدي بلعباس من مواليد 1952/06/2 ، يعد "بن شميسة" من الأوائل الذين تبنوا هذا المسرح في الجزائر، من أعماله : مسرحية الأواني، الطائر الأزرق، لنسافر، الطائر الميكانيكي وغيرها من الأعمال الناجحة.

[77]- عبد الناصر خلاف، المختص المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في الجزائر، الهيئة العربية لمسرح الشارقة، ط1، 2012، ص 66.

"الهواة"، أيضا مهرجان الدولي لمدينة أرزيو بوهران 1986، الذي مني بالفشل في طبعته الأولى بسبب غياب التأطير والتمويل المادي.

كما تأسس في نفس السنة (1986) المهرجان الدولي لمسرح الطفل و الماريونات بمدينة قسنطينة، إلا أنه فشل هو الآخر بسبب قلة خبرة المنظمين، بالإضافة إلى تزامن المهرجان مع تاريخ إجراء مهرجان أرزيو.[78]

ونفس الحال حدث أيضا للمهرجان الوطني للمسرح المدرسي*، لتأتي سنة 2006 بترسيم المهرجان الوطني لمسرح العرائس بولاية عين تموشنت تحت إشراف وزارة الثقافة، إذ يعد الوحيد على مستوى الوطن، وبإمكانيات ضئيلة، استطاع أن يثري الساحة المسرحية الطفولية، بنشاطات عديدة من مختلف ولايات الوطن لكن لم يسلم هو الآخر من بعض النقائص سواء الجانب التنظيمي والفني وقلة اهتمام الجهات الوصية، وكذا النقص الفادح في التكوين الفني والمعرفي للفرق المشاركة، أثر كل ذلك بشكل واضح على فعالياته (التنظيم والمشاركة). [79]

كما حضي مسرح العرائس المنظم بهذه الولاية سنويا، بدعم قوي من وزارة الثقافة، في محاولة لها لتخطي العقبات، ومد يد العون من كل الجوانب وتفادي النقائص بشكل تام.

تميزت الطبعة الثانية للمهرجان الوطني للعرائس عين تموشنت من 09 إلى 15 جوان 2008م، بظهور قوي لبعض الفرق المسرحية، من بين تلك الفرق التي أكدت حضورها في المهرجان " فرقة مسرح الليل " لـ قسنطينة التي تحصلت على جائزة أحسن عرض في المهرجان بمسرحية "سبيسبان"، كما تحصلت " فرقة جمعية النشاطات الشبانية" لبني صاف على المرتبة الثانية لـ أحسن نص وأحسن ديكور لمسرحية " الرايس حسان"، وكذا تتويج فرقة جمعية "قهواجي عبد الرحمن" لولاية أرزيو بجائزة أحسن إخراج لمسرحيتها "عقيبة الخيانة" للمخرج "مجهري الحبيب"، كما حصدت فرقة قادة بن شميسة " لتعاونية الديك " جائزة "أحسن عروس".

---

[78]- ينظر: نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر، دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص142.

* - المهرجان الوطني " للمسرح المدرسي لمدينة مستغانم"، يهدف بدوره إلى تأطير الفرق المدرسية وتشجيعها على الممارسة المسرحية داخل المؤسسات التعليمية، وأقيم بنفس السنة 1986، تلك المهرجانات الدولية لمسرح الطفل، وكانت هذه المصادفة الزمنية من الأسباب التي عملت على عدم نجاح هذه المهرجانات (سوء التسيير). انظر: نقاش غالم، م س، ص142.

[79]- راجع : نقاش غالم، م س، ص145.

أما فرقة وهران " لهواري عبد الخالق " فقد ضفرت بجائزة أحسن موسيقى بمسرحية "مصيبة الحمار"، أما الجائزة الأخيرة فقد كانت من نصيب فرقتين "فرقة المسرح الصغير لولاية البليدة وفرقة تعاونية" كاتب ياسين " لولاية سيدي بلعباس. [80]

لتأتي بعد ذلك الطبعة الثالثة للمهرجان الوطني للعرائس عين تموشنت من 10 إلى 16 جوان 2009، تحت شعار " التكوين في فن المسرح" الذي أصدره محافظ المهرجان السيد محمود بوشحلاتة، كما أكد أن هذا المهرجان سيتميز بتنصيب ورشات تكوينية على مدى طول هذه التظاهرة الثقافية، وعلى هامش هذه الطبعة سيتم تنظيم ندوة وطنية حول "عرائس القراقوز" خاصة، كما أوصى على استغلال إسهامات الجامعة من خلال الدراسات والأبحاث في مجال العرائس والقراقوز.

تلقت هذه الطبعة عدة رسائل تهنئة دولية منها رسالة " أونتونيو قونزالاس بلتران " من " مهرجان اسبانيا "، وفرقة " لاكراتولا " من " فلانسيا"، وكذا مدراء مهرجانات "سويسرا وفرنسا" وهم أعضاء بالاتحاد الدولي لعرائس القراقوز.

من بين المسرحيات التي تميزت في المهرجان نجد : مسرحية شجرة أحمد لفرقة "أمجاد الأصنام" لولاية الشلف، ومسرحية النحلة لفرقة وهران، بالإضافة إلى مسرحية المظلة لتعاونية مسرح الديك لولاية سيدي بلعباس. [81]

ويأتي هذا النوع أكله في الطبعة الرابعة للمهرجان الوطني للعرائس عين تموشنت[82] من 01 إلى 08 جوان 2010، إثر عروضه الشيقة والمختلفة، التي سادها جو من التنافس، لتصل إلى ثمانين عرضا منها إحدى عشر عرضا في دار الثقافة " لعين تموشنت " و "حمام بوحجر"، أما بقية العروض فعرضت في مراكز الأطفال وذوي الاحتياجات الخاصة والمستشفيات لبلديات الولاية.

[80]- مجلة الفجر، مجلة وطنية أسبوعية جزائرية، العدد 34، الصادرة في 12/26/ 2008م، ص 5.

[81]- مجلة المواطن، مجلة وطنية أسبوعية جزائرية، العدد 27، الصادرة في 2009/06/15م، ص 8.

[82]- أنظر: نقاش غالم، م س، ص 210.

وقد شاركت فيها كل من الولايات التالية: سيدي بلعباس، وهران، شلف، قسنطينة، تيبازة، البليدة ،المدية، وقد نالت مسرحية " سلة العجائب " لفرقة عظيم فتيحة الجائزة الأولى في المهرجان، من بين المسرحيات البارزة في المهرجان: [83]

الفرقة المسرحية	عنوان المسرحية
"فرقة جمعية عظيم فتيحة "سيدي بلعباس	" مسرحية " سلة العجائب
فرقة تعاونية الديك "سيدي بلعباس"	" مسرحية " المكنسة الجديدة
" مسرحية " المكنسة الجديدة	مسرحية " التغيرات المناخية "
فرقة عبد الحليم الجيلالي "مستغانم"	مسرحية " أطفال الشعر الذهني "
فرقة مسرح العرائس للطفل لولاية " تيبازة "	مسرحية " الحيلة والغباء "
فرقة الاتحاد لولاية "شلف"	مسرحية " خالتي عيشة وعمي سليمان "
فرقة الصياد "بني صاف"	مسرحية " جحا والآخرون "
فرقة الأقواس مواهب شباب "المدية"	مسرحية " التوأمان "
فرقة تعاونية العروس " وهران"	مسرحية " حكم العرائس "
فرقة مسرحية الليل " قسنطينة "	مسرحية " الساحر الحائر "
فرقة مسرح الصغير" البليدة "	مسرحية " شكرا جدي "

[83]- يوميات الطبعة الرابعة للمهرجان الوطني لمسرح العرائس عين تموشنت من 01-2010، مجلة من إصدار المحافظة الوطنية لمهرجان العرائس بعين تموشنت، ط4، 2010، ص25.

لتأتي الطبعة الخامسة من 13 إلى 20 جوان 2011، تحت عنوان "العرائس بألوان الطيف"، بمشاركة العديد من الفرق الجديدة (زيادة عما قبل) مثل: سعيدة، تيارت، معسكر... إلخ، وقد نالت مسرحية "سندباد عند الديناصورات" لفرقة "دويلة" الجائزة الأولى في المهرجان، من المسرحيات التي قدمتها الفرق المشاركة نجد: [84]

الفرقة	عنوان العرض
فرقة عظيم فتيحة "سيدي بلعباس"	"سندباد عند الديناصورات"
فرقة تعاونية كاتب ياسين "سيدي بلعباس"	"حكايات كتاب"
"حكايات كتاب"	"يوميات مانوا"
فرقة أصدقاء العربي تبسي "شلف"	"نتاع الناس للناس"

لتليها دورة 2012 في طبعتها السادسة والتي تألقت إلى حد ما، لكنها لم ترق إلى تألق الطبعة السابقة تحت شعار "ويتواصل احتفال العرائس".

والتي تضمنت العديد من مسرحيات العرائس، بحضور ولايات كثيرة: وهران، سكيكدة، سيدي بلعباس...إلخ، حيث وصلت عدد البلديات المشاركة في ولاية "عين تموشنت" لوحدها 11 بلدية من مجموع 28 بلدية، بالإضافة إلى مشاركة "مدرسة صغار الصم البكم" بمقر الولاية، حتى وصلت إلى البلديات البعيدة مثل "ولهاصة"، "عين الكيحل"، "المساعيد" و"واد الصباح"، لم تبخل هذه الفرق في التفاني لعروضها قصد إدخال الفرح والبهجة للأطفال والكبار، في جو ساده المرح والسرور، إثر لعب تلك الدمى، حيث لقي هذا المهرجان، إعجاب كبير لدى الجمهور (الأطفال وأوليائهم) الذين ملؤا المكان بقوة (فضاء العرض)، نالت فرقة "جمعية عظيم فتيحة" إثر هذا المهرجان جائزة أحسن إخراج لمسرحية "البرتقالة الزرقاء".[85]

كما أبدى المشاركون ارتياحهم وتفاؤلهم الكبير لإقرار وزارة الثقافة تدابير جدية للنهوض بمسرح العرائس، حيث قررت وزارة الثقافة مجموعة من المشاريع التشجيعية، من شأنها أن تعزز نشاط مسرح العرائس، وتساعد النخبة فيه والمبدعين، لبذل المزيد من المجهودات، قصد تنمية وتدعيم هذا المجال.

[84]- العرائس بألوان الطيف، مجلة سنوية من إصدار "المحافظة الوطنية لمهرجان العرائس"، ط5، 2011، ص12.

[85]- يوميات الطبعة السابعة لمهرجان الوطني للعرائس، مجلة من إصدار "المحافظة الوطنية لمهرجان العرائس بعين تموشنت"، ط7، 2013، ص 07.

هذه التدابير أفصح عنها الممثل الشخصي للوزيرة آنذاك السيدة " خليدة تومي"، السيد "محمد بوشحلاطة"، خلال الحفل الرسمي لافتتاح الطبعة السابعة من المهرجان الذي احتضنته دار الثقافة القديمة، **من أهم ما جاء فيه:**

- يتعلق الإجراء الأول بإدراج الثماني فرق المشاركة في المهرجان في برنامج الجولات عبر ولايات الوطن التي تسطره سنويا وزارة الثقافة، وهذا من شأنه أن يساعد ماديا هذه الفرق، ويخلق نوعا من الحركية للعمل في وسطها.

- ويتعلق الإجراء الثاني بفتح فضاءات ثقافية أمام هذه الفرق والجمعيات، قصد تشجيع الإبداع والعمل داخلها.

- أما الإجراء الثالث فيتمثل في منح الأولوية لهذه الفرق في الاستفادة من المساعدات المالية للصندوق الوطني للفن والأدب. [86]

جمعيات ناشطة في مسرح العرائس بولاية سيدي بلعباس

- **جمعية دار الشباب عظيم فتيحة**

لعبت هذه المؤسسة "دار الشباب عظيم فتيحة" دورا كبيرا في النهوض بمسرح الأطفال كما أشار الدكتور" دريس قرقوة"[*] في كتابه " الحركة المسرحية في سيدي بلعباس ورحلة البحث عن الذات" حتى أصبح حاليا لا يذكر اسم جمعيتها إلا اقترن بمسرح الطفل، من أبرز مؤسسي الجمعية: الفنان عباس زاير، إطار بالشباب والرياضة، الذي كان بمثابة المحفز الذي سعت من خلاله الحركة المسرحية في مسرح العرائس بمدينة سيدي بلعباس.

لكن انضمام الكاتب المسرحي والفنان " الدويلة نور الدين " إلى " جمعية عظيم فتيحة " أعطي لهذا النوع من المسرح (مسرح العرائس) دفعا جديدا وحركية مستمرة لطالما تألقت عبر حصص التكوين

---

[86]- يوميات الطبعة السابعة لمهرجان الوطني لمسرح العرائس، م س ، ص 12.

[*] - دريس قرقوة :دكتور وكاتب مسرحي وناقد جزائري، ولد في تسالة ولاية سيدي بلعباس في 16 ماي 1967، كانت لديه اهتمامات بالمسرح منذ فترة دراسته، حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة سيدي بلعباس بموضوع: "التراث في المسرح الجزائري الأشكال والمضامين"، شارك في إنشاء عدة فرق مسرحية محلية وكتب عدة مسرحيات حول الشخصيات التاريخية الوطنية ومن تلك المسرحيات: "فارس الجزائر الأمير عبد القادر و يوغورطا الملك الثائر" و" لالة فاطمة نسومر" المرأة الصقر وغيرها من الأبحاث المسرحية الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق والحركة المسرحية في سيدي بلعباس ورحلة البحث عن الذات... ، يشتغل الآن منصب أستاذ جامعي لقسم الفنون لجامعة سيدي بلعباس.

والعروض المقدمة لمختلف فئات الأطفال والشباب، فكرة أمن بها دويلة ومن معه، فكرة تنطلق من الطفل وتعود إليه، بمعنى أن الطفل هو الفنان الذي تبنى لأجله الخشبة، يمثل فيها ويشاهد العروض ويحاكي النص المسرحي، دون حصر لميوله نحو خشبته، فهي في الأخير ملاذه ووسيلته لممارسة ما يجول في خاطره بمهية موهبته الفنية أو بما تمليه عواطفه تارة إثر مشاهدته لتلك العناصر الدرامية والفنية للمسرحية، فلن تكون هنالك قيمة لمسرح الطفل أو العرائس من دون مشاركة للطفل في هذا المسرح (لاعبا أو مشاهدا).

من أولى مسرحيات دويلة في هذه الجمعية، مسرحية "حورية" سنة 1982، مسرحية للطفل تحاكي صراعا بين قوى الخير والشر موضعها "... كيف أن شخصا شريرا شن حربا على الحيوانات، وكيف استطاع ابن الملك مروان بوحدة الحيوانات القضاء على هذا الشرير"، عرضت المسرحية بعدة ولايات في الجزائر وقد نالت استحسانا كبيرا من جمهور الطفل بمختلف فئاته العمرية لما حملته من جماليات للعرض.

تلتها عدة مسرحيات أخرى لم تقل شأنا عن أولتها من بينها مسرحية "بقرة اليتامى" سنة 1983، ومسرحية "ياسمينة والغول" سنة 1987، مسرحية " قلعة الأحلام" سنة 1992، مسرحية "زهرة الحياة" 1994، مسرحية "الشاطر" سنة 1997، واصل دويلة تحرير موضوعاته وفق صراع الخير والشر، وبين الفضيلة والرذيلة والتضحية موضوعات استلهمت من خيال الطفل، ترجمها دويلة في تمثيليات الدمى والعرائس رغم بساطتها في الشكل إلا أنها كانت بمثابة المعلم الذي اعتمد عليه دويلة في تقديمه للأخلاق والقيم الاجتماعية للطفل[87]، حصدت الفرقة عدة جوائز وطنية ودولية. [88]

تميزت معظم الأعمال المسرحية لجمعية عظيم فتيحة بأسلوب خاص ومتميز في تقديمها لعروض مسرح العرائس، تميزت تلك الخصوصية في اعتماد دويلة على عنصر الحكاية الشعبية، التي كانت منطلق نصوصه وشغفه الخاص، فأين يكون التراث الشعبي الجزائري والعربي، إلا وسعى دويلة في البحث فيه، فنجده تارة متجولا بأفكاره في حكايات "ألف ليلة وليلة"، وتارة أخرى في حكايات " كليلة ودمنة "، حتى أنه قد استلهم بعض أفكاره في حكايات العجائز والخرافة، مثل النص المسرحي "بقرة اليتامى"، حيث نجد الكاتب قد تصرف في نهاية القصة، ففي الحكاية الأصلية "نجد يتيمين، ولد وأخته"

[87] -Habib Bouda théâtre la lutte entre le lien et le mal dans « zahrat elhayat » ou est tribune 22 juin 1997 p.5

[88]- عبد الله خيرة، مقال جمعية عظيم فتيحة لمسرح الأطفال بتولوز، جريدة الرأي. العدد 31 الاثنين 08 جوان 1998، ص 09.

لونجة "، إلا أن المؤلف حذف الجزء الأخير الأكبر منها، وجعل الفتاة " يسمينة " الوحيدة في القصة، تتحد في النهاية مع مجموعة أطفال يتامى للانتقام من زوجة الأب الشريرة ".

لقد اعتمد دويلة هذا الأسلوب [89] في معظم مسرحياته،[90] وذلك لأنه يرى من جهته أن للقصة القديمة مغزى تراثي، تخدم أهدافا قيمة (تربوية وفنية)، فإضافة عنصر التراث لعروض الطفل وخاصة عروض العرائس منها، لها قيمة مضافة شكلية (موضوع القصة) لما هو جديد وهادف للقصة والعرض، ففي مسرحية "النملة والصرصور" والتي وقع اختيارنا عليها من حيث الدراسة (الشكل والمضمون) في الجانب التطبيقي للفصل الثالث من المذكرة، نجد أن دويلة قد ذهب بشخصية الصرصور التي عرفناها من كسلها وحبها للغناء والعزف، ليحولها من شخصية سلبية إلى شخصية إيجابية، وكيف لا، فلولا غناء الصرصور وعزفه الحماسي للنملة، لما اجتهدت في عملها ومرحت في شقائها، فهو فنان له دوره في حلقة النمل، وحبه للغناء ليس خطأ فهو شخصية فنانة بطبيعتها.

والمسرح للطفل عامة ما أدى إلى نوع من التميز والتألق في الأعمال لكل منها، هذا ما أتاح روح التنافس والحاجة إلى الابتكار والتجديد في كيفية تقديم العروض (التقنية والأشكال)، سعت كل من هذه الفرق والجمعيات إلى خدمة الطفل دراميا عن طريق المسرح (مسرح الطفل والعرائس)، مما لاشك فيه أن رغم هذا التنافس المسرحي، لم تبخل تلك الفرق على التعاون فيما بينهم في إنتاج العروض وتبادل الأفكار والرؤى التي تخدم الحاجة الفنية للمسرح عامة والطفل خاصة، فكانت بمثابة الأسرة الفنية التي تسعى إلى تنشيط ومواصلة هذا التراث الفني التربوي بكل أمانة.

ومن بين تلك الفرق التي أثارت جو الفرجة للمرجان نذكر:

- **فرقة شهرزاد:** تأسست سنة 1992م لنضال محمد، أبرز مسرحياتها "الصيد العجيب" وأهم أعضائها الفنان "بخال أحمد وعباس الطويل".
- **فرقة الزنابق :** نشأت خلال شهر مارس 1998م، أبرز أعمالها "لولو في بلاد العجائب" لمؤلفها "شواط" ومسرحية "الخشبة المسجونة" لمؤلفها "بخال محمد" ومسرحية "صديقي الحيوان" ومن أبرز أعضائها "سقاي بشير" و "صديقي قادة " و " زيتواني محمد ".

---

[89]- اعتمد دويلة في أسلوبه " تغيير أحداث وشخصيات القصص القديمة في حكايتها إلى أحداث جديد تختلف عن أولاتها من حيث الأفكار الثانوية، كأنها قصص جديدة لم يسبق للطفل قراءتها أو مشاهدتها من قبل.

[90]- أنظر القرص المضغوط (cd)، ربورتاج عن دار الشباب "عظيم فتيحة"، بقلم الصحفي "حواش محمد الأمين"، 2020/03/03 م.

- **الفرقة المسرحية المدرسية حيرش قويدر**: من أبرز عروضها المسرحية " روما ألفين ".
- **تعاونية مسرح الديك** : يديرها الفنان " قادة بن شميسة " مع الفنان " قادري محمد"[91]، أول مسرحية للتعاونية كانت "علاء الدين والمصباح السحري" تعتمد على اللعب بالعرائس، كمحاولة أولى من نوعها للوصول إلى الطفل والتقرب من ميوله الفني، حيث قدمت لأطفال الحضانة دون الخمس سنوات، يقول قادري محمد : "وجدنا أطفالا بالمدارس لا يعرفون معنى العروسة، فانتقلنا بالعرض إلى المدارس الابتدائية مع بعض الإضافات البسيطة في الإخراج المسرحي"، وهذا النوع من العروض (المسرح التعليمي) يعتمد بطبعه على الكتابة المشوقة والعرائس المتحركة التي تسهل عملية تقديم العروض، لبساطة ما يحتويه هذا المسرح (مسرح الدمى) من تجهيزات و ديكور. [92]

اتجه قادة بن شميسة إلى "المسرح العالمي" في أغلب أعماله المسرحية، حيث عاد إلى "الأوديسيا" الإغريقية "لهوميروس"، ومسرح مشاهد أساسية منها من خلال مسرحية "إبليس" ونال جائزة لمهرجان مستغانم للهواة عام 2002، كما قدم قبل هذا العام العديد من الأعمال الناجحة من بينها مسرحية "دون كيشوت دي لامنشا" ومسرحية " لسارقونتوس" في الدورة الثامنة "للمسرح الممتاز" (2001م).

من المسرحيات التي تفنن فيها بن شميسة هي مسرحية "المظلة" إثر "المهرجان الوطني للعرائس بعين تموشنت" 2009، التي قدمت في اليوم الرابع من فعاليات المهرجان آنذاك، حيث تميزت باستعمال أكثر من 27 دمية تحمل كل دمية نوعا من التراث الثقافي الجزائري لمختلف مناطق البلاد، من خلال الموسيقى والرقص واللباس، كما تحصل بن شميسة على جائزة أحسن محرك للدمى بمسرحية "الأواني" في الطبعة الثانية لهذا المهرجان، كما أنه يمتلك متحفا للعرائس يسمى "يوغنجة" يضم أكثر من 250 دمية، وتم عرض هذا المتحف في ماي 2009 بمهرجان "أدريانان" بتونس، يعد هذا المتحف المتواجد في

---

[91]- الفنان قادري محمد : من مواليد 18 سبتمبر 1951 ببرج بوعريريج ، انتقلت عائلته بعد الاستقلال إلى الجزائر العاصمة ، مارس المسرح، انضم إلى فرق الهواة المسرحية، ثم التحق برفقة كاتب ياسين المسرحية "فرقة النشاط الثقافي للعمال" مثل في : حرب الألفين سنة على فلسطين المخدوعة "محمد خذ حقيبتك، ملك الغرب، صوت النساء، الكاهنة. التحق مع الفرقة بالمسرح الجهوي لسيدي بلعباس، لعب أدوار رئيسية في مسرحيات "محمد بختي" : أنت وأنا، يابن عمي وين، ثم مسرحيات أخرى "الجلسة المرفوعة، العشيق"، عمل كمساعد للمخرج مالك بوقرموح في مسرحية " رجال يا حلاف" ولخوذي أحمد :مائة ومئتين.

[92]- نقلا: دريس قرقوة، الحركة المسرحية في سيدي بلعباس، رحلة البحث عن الذات، منشورات مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. سيدي بلعباس. 2005. ص 111.

الحي العريق، سيدي الجيلالي، حي السعادة، وجهة يقصدها العديد من السياح من داخل وخارج الوطن.[93]

واصل بن شميسة مشواره الفني الحامل بالإنجازات القيمة، من بين تلك الأعمال نذكر: مسرحية "الماكر" سنة 2011م، مسرحية "أرنوب" سنة 2012م، مسرحية "مغامرات كروز" سنة 2013م، مسرحية "الأواني" سنة 2014م، مسرحية "الثعلب والطير" سنة 2015م، مسرحية "الفراشة" ومسرحية "المكنسة العجيبة" سنة 2016م، مسرحية "بينوكيو" سنة 2018م.[94]

نرى من خلال هذه الإنجازات المتواصلة أن الفنان بن شمسية فنان مخلص لمسرح العرائس، مثال للعمل المجتهد، يقتضي منا الاهتمام والنظر أكثر إلى مساره الفني وجعله نظرية تصف مسرح العرائس أو مرجعا يرجع إليه المهتمين والباحثين في مجال العرائس من الشباب الذين لهم نية في الحفاظ على هذا الإرث المسرحي.

- **تعاونية مسرح الورشة** : أنشأها المخرج حبيب مجهري وزوجته تواتي أمينة وبن خاتر ميلود، من مسرحياته "الثعلب والقنفذ" مقتبسة من كتاب " كليلة ودمنة"، يقول حبيب مجهري حول موضوع المسرحية: " نسعى من ورائها إلى تعليم الأطفال الوفاء وحب الخير للجميع وأن الشر نهاية قصيرة"[95].

مما لاشك فيه أن تواتر هذه الفرق على العمل المسرحي للعرائس، كان بمثابة اللقاح الفني الذي نهض بمسرح الطفل في كامل ولايات الوطن (الجزائر)، بعدما أصبح هذا المسرح شبه مريض لا يتجاوب مع الحاجيات الفنية التي يحتاجها الطفل آنذاك[96]، في ظل كل تلك الصعوبات التي تعرضت إليها الساحة الفنية، التي اهتمت بهذا الشكل المسرحي (مسرح العرائس).

ورغم هذا إلا أن الحس الفني والواجب المسرحي لهذه الفرق أبى إلا أن يعيد صناعة الأعمال ويرتقي بها إلى ماهية القيمة المسرحية لمسرح الطفل عامة ومسرح العرائس خاصة، هذا الأخير الذي واكب بجدية واحترافية ما تبقى من سنين، شهدت بدورها ثورة مسرحية للعرائس بمهية فنانين جدد،

---

[93]- أنظر : القرص المضغوط (CD) ،ربورتاج في القناة التليفزيونية الجزائرية " Canal Algérie"، عن متحف العرائس " يوغنجة " لبن شميسة في ولاية سيدي بلعباس.

[94]- على لسان الفنان بن شميسة حسين (الابن) ابن الفنان بن شميسة (الأب)، إثر حوار شخصي بمتحف العرائس "غنجة"، 2020/03/09.

[95]- ينظر: دريس قرقوة، م س، ص 115.

[96]- فترة نهاية الثمانينات، وبداية التسعينات.

صنعوا الفارق والمجد بأعمالهم الخالدة التي مازالت تقام في المهرجانات والخرجات المسرحية حتى يومنا هذا.[97]

- **جمعية " أرلوكان " للفن المسرحي و العرائس** : فرقة مسرحية ناشطة في " مسرح العرائس " تضم كل من الفنان " **سهيل بوخضرة** " و " **عبد السلام مخلوفي** " و " **محمد راسم قسيمي** " و " **هشام هلال** " و " **مصطفى عمران** " و " **طارق عراب** " ، تأسست في مارس **2015** بمدينة " العلمة " (الجزائر) ، لها عدة أعمال مسرحية في مجال العرائس نذكر منها مسرحية " **العربة السعيدة** " **2014** ، تأليف " عبد السلام مخلوفي " .. إخراج " **تارق عراب** " و مسرحية " **في كل بيت** " **2018** و مسرحية " **مدينة النانو** " **2019** ، التي أنتجت باسم **المسرح الجهوي لولاية العلمة** ، تميزت هذه المسرحية باستعمال تقنية " **الهيلوغرام** " في تصوير بنائها **السينوغرافي** (الصور الضوئية بدل الديكور فوق خشبة المسرح) ، تعد هذه تقنية الأولى من نوعها في عروض " مسرح العرائس " في الجزائر[98]، كما ضفرت الفرقة بجائزة " **أحسن عرض متكامل في المهرجان الدولي الالكتروني الأول لمسرح الدمى و العرائس بالعراق** " ماي **2020** بمسرحية " **شيخ ولكن** " إخراج " **سهيل بوخضرة**"[99] حمل العرض عدة تقنيات في تحريك الدمى و العرائس، تفننت الفرقة (**أرلوكان**) في تقديمها للجمهور بكل احترافية وجمال في الأداء.

4. أنواع العرائس

وللعرائس أشكال وأنواع، حيث صنفها جيمس هانير إلى ثماني عشر نوعا (18)، طبقا لتقسيمه والذي بدوره قام بحصر شامل لأنواع العرائس وأشكالها، وكيفية تحريكها في أمريكا وأسيا وأوروبا والبلدان المتفوقة فيها، وأشهر هذه الأنواع والأشكال هي: عرائس الخيوط، عرائس اليد، العرائس التي تتحرك بالعصي الطويلة، خيال الظل.[100]

---

[97]- أنظر: القرص المضغوط (cd)، حوار مع الدكتور "دريس قرقوة " في الإذاعة المركزية لولاية سيدي بلعباس يوم 25 سبتمبر 2019 (10 صباحا).

[98]- مقابلة مع الفنان " تارق عراب " نائب رئيس جمعية " ارلوكان " للفن المسرحي و العرائس بالمسرح الجهوي " العلمة "، 20 / 05 / 2020

[99]- قرص مضغوط (CD) ، ريبورتاج قناة " الكواليس tv (WWW.KAWALISSE.COM)" عن جمعية " ارلوكان " للفن المسرحي و العرائس ، 30 / 05 / 2020

[100]- انظر: مختار السويفي، خيال الظل و العرائس في العالم، دار الكتاب العربي، القاهرة ، مصر، ط1، 1968، ص 81.

تعد هذه الأنواع من أهم الدمى التي لاقت شعبية في أنحاء العالم، أما باقي الدمى فكانت أكثر منها محلية كما ذكرنا سابقا، مثل العرائس التي تتحرك بالأصابع والعرائس الورقية المسطحة، والعرائس التي يلبسها اللاعبون فوق رؤوسهم التي اشتهرت في بعض البلدان كالهند والنيبالي وتايلاند. [101]

لكل من هذه الأشكال المسرحية طريقتها وطبيعتها الحركية من حيث الإيقاع خاصة واختيار المواضيع والأحداث إلى غيرها من الالتزامات.

يمكن تصنيف أنواع العرائس حسب ما تحمله من ميزات عملية تساعدنا على اللعب من تقنية لأخرى وهذا ما نحن في صدد تحديده.

العرائس ذات الخيوط

يتضح من اسمها على أنها دمى تحرك عن طريق شد الخيوط، فهي دمى منفصلة الأجزاء، متصلة ببعضها عن طريق مفاصل دقيقة، حيث يسهل تحريكها بسهولة تامة، وذلك عن طريق خيوط متينة وشفافة يتراوح عددها نحو أربعين خيط، وهذا حسب الحجم والدور التي تؤديه العروسة، تجمل هذه الحركات ما بين القفز والرقص والحركات البهلوانية التي تطغى على هذا النوع من العرائس[102]، عادة تصنع هذه الدمى من الخشب أو من خانات أخرى مثل عجينة الورق أو القماش أو غيرها، يتراوح ارتفاعها ما بين 40 سم أو 60 سم، وخاصية الخيوط في الدمية هي عملية أكثر منها ديكورية، فكلما ازداد عدد الخيوط في الدمية كانت السهولة والدقة في التمثيل وخاصة الحركات المعقدة المطلوبة، من إبراز كل الحركات والانفعالات.[103]

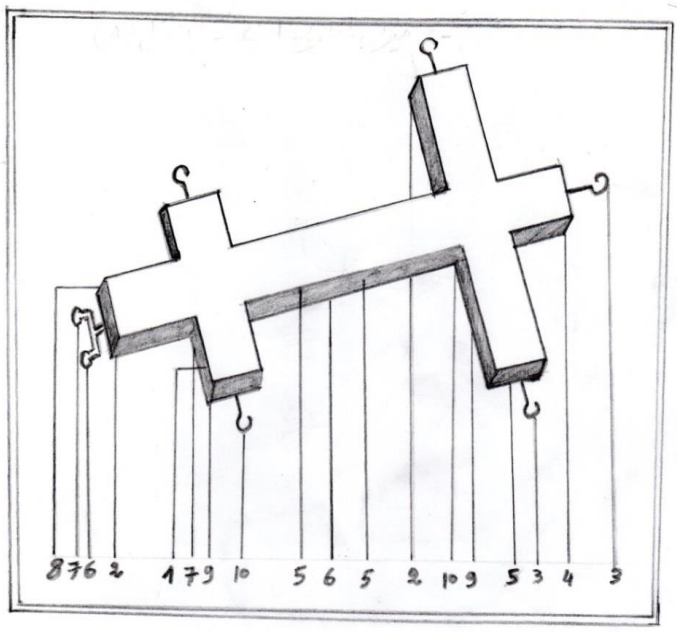
وتتوزع هذه الخيوط في نقاط حساسة تجمل في خيط للرأس، والذي يسمح لتدويره مثلا في القبول والرفض، ثم خيط للظهر والذي بدوره يسمح لها بالانحناء، ثم خيطان للكتفين وخيط للصدر، وخيطان للركبتين ثم خيطان لليدين، تحتاج هذه الخيوط لرزة صغيرة والتي تسمى باسم "الخطاف".

[101]- زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2007 م، ص 253.

[102]- د. محمد قنديل متولي، د. رمضان، مسعد بدوي، م. س، ص 282.

[103]- ينظر: لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم، م. س، ص 113.

وتثبت بدورها في شريحتين من الخشب تدعى "الميزان"،[104] والذي يتراوح طوله من 15 سم إلى 20 سم تقريبا، ويوضح هذا الرسم البياني طريقة تثبيت الخيوط اللازمة للدمية وأجزائها.[105] (أنظر الشكل 1و2)



الشكل (1): الميزان

الشكل (2): نموذج لعرائس ذات الخيوط

- (1.2) خيط الذراعين قابل للحركة.

- (3.4) خيطان متصلان بالساقين.

- (5) خيطان متصلان بالرأس.

- (6) خيط للظهر.

- (7.8) خيطان متصلان بالكتفين.

- (9.10) خيطان متصلان للقدمين.

[104]- أنظر: هدى محمد قناوي، الطفل وأدب الأطفال، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1994م، ص 251.

[105]- أنظر: فاطمة الزهراء بن عيسى وآخرون، مقدمة في مسرح العرائس، م. س، ص 64.

عرائس المقاق " Ventiloque "

يتميز هذا النوع من الهزل خاصة عند تتحرك الدمية وتتعجب، إضافة إلى تكلم الدمية دون أن يحرك اللاعب شفتاه، وهنا يكمل سر التميز لهذا النوع من الدمى، لا تختلف صناعة هذه الدمى عن غيرها من الدمى الكبيرة، إلا أن قاعدتها، أي قاعدة الجسم، لا تكون فارغة بل محيطة من الداخل والخارج بقطعة قماش أو سراويل أو أرجل اصطناعية مملوءة بالقطن أو الصوف، على سبيل المثال وفي أدوار الحيوانات نأخذ مجسم طائرا ونملأه بمادة معينة داخل جسمه، ما يساعده على الحفاظ على هيكل الجسم، الذي هو أصلا من القماش، ونقوم بإدخال اليد (اللاعب) في الرأس من الوراء والبدء في اللعب (انظر الشكل 3)

الشكل 3 : نماذج لعرائس المقاق

عرائس خيال الظل

يعتمد أساسا هذا النوع من العرائس على الخيال في تشخيص الأشياء وتحريكها من خلال انعكاس الظل بواسطة الأشعة الضوئية،[106] لذلك الظل المعكوس للدمية بخاصية الضوء والشاشة دون ملاحظة يد اللاعب والذي بدوره يقوم بتحريك العروسة بطرق مختلفة[107]، وطريقة التنفيذ تكون بوضع

[106]- محمد السويفي، خيال الظل والعرائس في العالم، دار الكتاب العربي، القاهرة ، 1965 م، ص 43.

[107]- حسن ظاهر، دور المسرح في التربية المفتوحة، دار المؤلف للنشر والطباعة والتأليف، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 181.

ستارة من القماش في إطار مقاسه 1.60 سم، أمام منضدة في مواجهة الجمهور وتسليط الضوء عليها حيث تكون العروس بين الضوء والشاشة.

عادة تكون هذه الدمى من الكرتون أو الخشب، تتحرك هذه الدمى سواء من الأعلى وذلك بواسطة خيط أو عدة خيوط كما سلفنا في الذكر، أو من الأسفل بواسطة خيط حديدي صلب يثبت في قاعدة الدمية، أما شخوص خيال الظل فهي أشكال مسطحة مثبت ببعضها البعض بواسطة مفاصل كما ذكرنا سابقا[108]. انظر الشكل 4

الشكل 4 : نماذج لعرائس خيال الظل

عرائس الماريونات

إضافة إلى مقيل عن الديكور سابقا من منضدة وقماش وشاشة وخفية اللاعب في مشاهده أمام النظارة، مبدئيا هي أدوات مستعملة مثل العلب المختلفة وكل ما هو مستعمل مثال مكنسة، جوارب وغيرها، فهي دمى كبيرة يكون رأسها مثبت بعصي، وتكون ممسوكة بيد واحدة، اليد الأخرى فتعتبر كيد للعروسة، يكون الرأس مثلا عبارة عن كومة من الأعشاب في قطعة من القماش على شكل دائرة عليها ملامح الوجه، ترسم بالألوان، تحرك الأرجل غالبا عن طريق اللاعب أي بالسبابة والإبهام، بالإضافة إلى بعض الخدع كإضافة قطعة خشب تعامد الكم فتقوم برفع.

[108]- محمد السيد حلاوة، طارق جمال الدين عصبة، مدخل إلى مسرح الطفل، سلسلة الرعاية الثقافية للطفل، مؤسسة حورس الدولية للنشر، ط1، 2006، ص54 .

يمكن لهذا المسرح أن يحمل أكثر من عروسة حيث تثبت على مستوى المشط (Râteau) [109] الشخص المحرك وحده يتحكم في الخشبة من بدايتها إلى نهايتها.[110] (انظر الشكل 5)

الشكل 5 : نماذج لعرائس الماريونات

عرائس القراقوز

قد تتنوع فيه الكيفيات في هذا التشكيل الخاص للدمية، إلا أن ظاهره في طبيعته مثله من العرائس الأخرى، باحتوائه على منضدة أيضا تغطى جوانبها بقماش، حيث يجلس اللاعب خلف المنضدة حيث لا يراه أحد من النضارة، أما خامات الصنع فتكون من الفواكه أو الخضر، والتي يتم عليها الحفر في بعض المناطق كالوجه على الثمرة أو مثلا يمكن وضع ثقب أسفل الثمرة ويثبت عليها عصا، أو غصن شجرة، وتغطى اليدان بمنديل أو قطعة قماش، كما يستطيع اللاعب إضافة صور للعينين مثلا أو كرسم

[109]- المشط (le râteau): هو مكان محجوب عن النضارة خلف مسرح العرائس تنبث في الدمى، لتظهر على خشبة المسرح، تساعد هذه التقنية اللاعب على تمثيل أدوار عدة في مشهد واحد، فيلعب بهذه (الدمية) ويبثث الأخرى (في المشط)، ويلعب بالشخصية كيف يرد، سمي بالمشط، لأنه يشبه المشط غالبا.

[110]- نبيل راغب، مسرح العرائس، م س، ص 41.

ملامح الوجه عن طريق الألوان. (انظر الشكل 6)

الشكل 6 : نماذج لعرائس القراقوز

العرائس اليدوية (La Gaine)

يكمن تقييم هذه العروسة في هذا النوع في خياطة الجهة العلوية بقطعة قماش تخالف القطعة المخيطة للجهة السفلية، وبذلك نشكل تنوره أو سروال، والأيدي تكون مخيطة مباشرة من أسفل الذراعين مع ترك فراغ لإدخال الإصبعين أو العكس، ملئ الجسم بالقطن حيث لا يمكن إدخال الأصابع، فكلما كبرت الدمية في هذا الشكل كلما كانت مستعدة أكثر من للعرض كونها أكثر ظهورا.(انظر الشكل7)

الشكل 7 : نماذج لعرائس اليدوية

العرائس القفازية

يعد هذا النوع من أبسط العرائس وأسهلها تحريكا وصناعة، تتكون من رأس وأذرع مجوفة وجسم طويل نوعا ما، يشبه كم الثوب، فهي دمى يلبسها اللاعب أو العارض على إحدى يديه أو كلتاهما.

وتعتمد حركتها على حركة الأصابع، ولتحريكها يقبض اللاعب على إصبعيه البنصر والوسطى على قائم الرأس، و يحرك ذراعيه بالسبابة والإبهام، أما يده الأخرى فيستعملها لتحريك الساقين من خلف الدمية، أو الاكتفاء بتلوين الأصبع وتحويله إلى عروسة تقابل الجمهور، أو رسم كل الشخصيات على الأصابع واللعب بهم، مما يتطلب براعة في اللعب وتنوعا في الأصوات، كما ذكرت حنان عبد الحميد في كتابها "الدراما والمسرح في تعليم الطفل" والذي يخص صناعة الدمى بحيث تتطلب في تشكيلها دقة في التصميم والتكوين حيث أنها قد تتسم بعدم الإقناع، إن لم تكن من قبل فنان أو صانع متمرس.[111]

[111]- حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للنشر، ط2، الأردن، 2002، ص20.

رغم بساطة هذا الشكل من العرائس، إلا أن له أهمية كبيرة في جمهور فئة الأطفال، تصنع غالبا تلك الدمى القفازية من الورق المضغوط خاصة الرأس واليدين، بينما يتصل الرأس بعنق ينبث على الكتفين المصنوعين بدورهما من شريط معدني محني على شكل كتفين يوضع فوقهما صدارة من قماش متين، هذا إن كنا نريد إلباس الدمية ثوبا سميكا أما إذا كنا نريد إلباسها ثوبا رقيقا فيجب أن نصنع لها جسما منفصلا عن الخصر حتى تتمكن من الانحناء في حين يبقى جسمها منتصبا، وينبغي أن تتردي الدمية أثوابا داخلية، فضلا عن الثوب الذي يظهر للجمهور، والذي ينبغي أن يتناسب مع موضوع المسرحية المعروضة وذلك حتى يظهر ما تحته بفعل الأضواء التي تسلط عليها أثناء العروض المسرحية، لذلك ينبغي على من يتولى صنع الدمية أن يكون فاهما للعرض المسرحي المطلوب أن تصنع من أجله، فيعرف محتواه، وموضوعه بشكل جيد، حتى يتمكن من صنع الملامح المناسبة للدمى المطلوبة لهذا العرض.

وتبدأ عملية صنع الدمية بصنع نموذج منحوت من البوليستار[112]، يكون بمثابة الشكل السلبي للدمية[113]، ثم يصب عليه قالب من الجص[114]، ثم نأخذ أوراقا غمست أطرافها بصمغ خاص يتألف من مزيج من الفرينة[115] والماء، أو من معجونة مصنوعة من ورق الجرائد المطبوخ مع النشاء ونلصقها فوق هذا القالب قطعة بعد أخرى، حتى تأخذ شكله تماما، وبسماكة معقولة تجعل منها قوية عند استخراجها منه، نتركها حتى تجف قليلا، ثم نستخرجها من القالب، ينزعها منه بواسطة سكين، بعدد من القطع قدر الإمكان، نعيد إلصاقها ثانية بعد استخراجها، لتصبح بشكل القالب تماما، ونأخذ بعد ذلك بتلوينها وفق الطلب بعد أن تكون قد جفت تماما بوضعها في الشمس أو قرب الموقد، وهنا ينتهي القسم الأول من صنع الدمية، وهو صنع جسمها وتجفيفه وتلوينه حسب الطلب، وكلما أنجز هذا العمل بمهارة، كلما كانت النتيجة أفضل، والدمية أكثر تعبيرا عن دورها المسرحي المطلوب.

---

[112]- البوليستر polyster : مادة مشتقة من البترول (الاثيلين) إلى جانب الهواء والماء والفحم، فهي ألياف ناتجة عن تفاعل بين الحمض والكحول. وهناك نوعان من البوليستر: الأول بوليتار مشبع (Saturated) والثاني غير مشبع (Unsaturated)، يستعمله لاعبو الدمى في صناعة العرائس وأشياء أخرى على المسرح، لسهولة نحته و خفة وزنه.

[113]- انظر: عبد الباقي سلوى، اللعب بين النظري والتطبيق، بيت الخبرة الوطني للنشر، القاهرة، مصر، 1992، ص 181.

[114]- الجص: أو قالب الجس، هو مادة الجبس، مادة صلبة مكونة من ثنائي هيدرات كبريتات الكلسيوم، وهو أكثر معدن منتشر في الطبيعة (معدني أو صخر رسوبي).

[115]- الفرينة : هو دقيق أخف وأدق من درجة الدقيق عند طحن القمح. تستعمل في صنع الحلويات والخبز.

ويمكن الاستفادة من القالب الجص بصنع أكثر من دمية واحدة عند اللزوم ولاسيما بالنسبة للدمى التي تكون من الشخصيات الثابتة في المسرحية، أو التي تظهر كثيرا، وهنا نحتاج إلى صنع أكثر من نسخة واحدة حتى نستخدمها في حالة تلف الأخرى لكثرة الاستعمال.

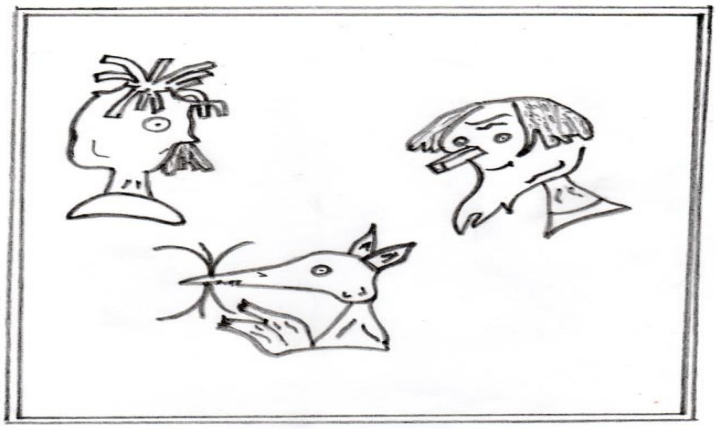
أما عن حجم رأس الدمية فيكون ارتفاعه يتراوح بين 10-15 سم، وعمقه يتراوح ما بين 3-5 سم حسب الحاجة، أما اليد الواحدة فتكون بطول حوالي عشر سنتيمترات. انظر الشكل 8

الشكل 8: نماذج لعرائس القفاز

ويجب أن نصنع عند محور العنق، واليدين من الداخل ثقوبا حتى نستطيع أن ندخل فيها أصابع اليد لتحريكها أثناء العرض، ويتم صبغ اليدين أيضا باللون المناسب ونرسم عليها الأظافر والتجاعيد المناسبة أيضا، وقد يكون من الضروري صنع رجلي الدمية كما عند الحيوانات مثلا.

أما التلوين فيتم باستخدام ريشة وألوان زيتية لأنها تمتص الضوء الذي يسلط على الدمى أثناء العروض المسرحية، ويكون تلوين الوجه تبعا لمبدأ الماكياج المسرحي، والدور الخاص بكل لعبة وفق النص المسرحي الخاص بها، وينبغي تلوين العيون بدقة وعناية وفق مبدأ تضاد اللونين الأسود والأبيض،

الذي يعطي انطباعا جميلا، وتأثيرا حسنا على المشاهدين الصغار،[116] ويمكن تركيب العيون الزجاجية عند اللزوم، لإعطاء الدمى حيوية أكثر، ويتم صنع الشعر المستعار للدمى من الصوف أو الشعر العادي أو أية مواد أخرى مناسبة كالغراء و الخيش[117] وغيرها، وتصنع الأذنان من الورق المضغوط، بينما يتم رسم الفم رسما ملونا مغلقا، إلا في حالات نادرة.[118] (الشكل 9)



الشكل (9): صناعة عرائس القفاز

العرائس المنقلبة:

لا يختلف هذا النوع من العرائس على سابقيه من صناعة في اللباس و حشو جسم الدمية (الصوف أو القطن أو القماش) الا أنه قد يختلف في بعض التفاصيل ، كون أن الدمية تعمل على تشغيل شخصيتين في واحدة ، حيث تحمل الدمية رأسين في أطرافها مثبتة في عصا واحدة ، فمثلا " **يمثل الرأس الأول شخصية الشرطي و الثاني شخصية السارق " ، يتوسط الرأسين لباس طويل على حجم الدمية ، يلعب دور الساتر،في حال انقلاب الدمية و تكلم الشخصية الأخرى**" [119]، يعد هذا النوع من العرائس من الأشكال المسرحية التي يعتمدها الكثير من لاعبي العرائس ، و ذلك لسبب تنوع شخصياتها و طرافتها وسرعة اللعب بها في المشاهد .

---

[116]- د. عز خليل عبد الفتاح و د. فاطمة عبد الرؤوف هاشم، مسرح ودراما الطفل ما قبل المدرسة، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2008، ص45.

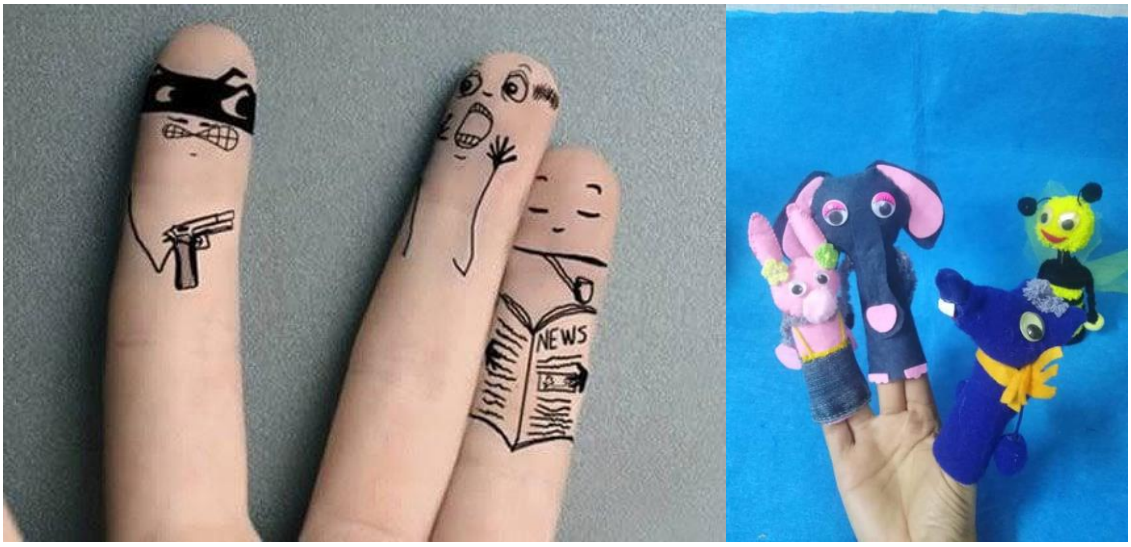
[117]- الخيش: هو نوع من النسيج القماشي السادة، المستخدم عادة للمهمات التي تتطلب تحمل ومتانة مثل الخيم والأشرعة كما يستخدم عند الرسامين كسطح لرسم اللوحات، يشد عادة إلى إطار خشبي.

[118]- ب. روز و ق. بوكرو، تر: نجلاء جريصاتي خوري، الدمى المتحركة وعالم الأطفال، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 39.

[119]- راجع ، فاطمة الزهراء بن عيسى وآخرون ، " مقدمة في مسرح العرائس " ، م س ، 66

عرائس الأصبع:

هي من العرائس المسلية جدا، إذ يتم تصميم لباس الدمية على طول أصابع اللاعب، كما يمكن للاعب حمل أكثر من عروسة في يده، على حسب المهارة و الخفة التي يتمتع بها اثر لعبه في العرض، يمتاز هذا النوع من الدمى بالدقة من حيث تصميم الملامح و الأبعاد، كما يمكن في هذا المسرح ، استبدال لباس العروسة **بالرسم** فقط ، حيث " **نكتفي برسم ملامح الشخصية على الأصبع و اللعب ببساطة** " .



الشكل (11): نموذج لعرائس الاصبع

عرائس العصا:

لا تختلف كثيرا عن العرائس الأخرى .. إلا أن لها عنصر أساسي يتحكم في معظم حركاتها ألا وهو **عصا** ثابتة وسط العروسة ، تكون غالبا من الخشب أو الأسلاك الحديدية ، أما الأطراف فهي الأخرى من الخشب ، يسهل تحريكها ببساطة عند تحريك العصا التي من خلالها يكون اللعب ، في غالب الأحيان يستغني " مصممو العرائس " في هذا النوع من الدمى (دمى العصي) عن الأرجل ، وذلك لاستبدالها

بقطعة قماش تكسوا من الأسفل جسم العروسة و تستر يد اللاعب ، حيث يكتفي بتحريك أطراف اليدين فقط . انظر الشكل 12

الشكل (12): نموذج لعرائس العصا

عرائس ورقية :

هي عرائس بسيطة مصنوعة من **الورق** المقوى أو الكرتون، يمكن تحريكها بأكثر من طريقة ..، يستعمل هذا النوع من العرائس في **المسرح الأسود** (black lite) ، مع خاصية انعكاس الألوان . (أنظر الشكل 13)*

الشكل (13): نموذج لعرائس ورقية (تصميم هنادة الصباغ)

* - هنادة الصباغ : فنانة تشكيلية اختصاصية بمسرح العرائس من الجمهورية العربية السورية حاصلة على ماجيستر من روسيا الاتحادية اختصاص "سينوغرافيا مسرحية" و تصميم مسرح عرائس سنة 2002 ، تعمل حاليا مهندسة ديكور بالتلفزيون السوري بالإضافة الى عملها كمهندسة ومصممة و مصنعة للعرائس لها عدة أعمال مسرحية في مجال العرائس منها : " سكان البحر ، و مزرعة الأصدقاء و حيلة أزنوب " كما صممت دمى للأعمال التلفزيونية ونفذت حوالي 40 دمية قفاز مع الديكور للمسلسل التلفزيوني للأطفال " مغامرات طارق ، انتاج شركة الحكيم ، نال من خلالها عدة جوائز في مهرجان تونس و مهرجان القاهرة سنة 2009 .

إضافة إلى مسرح الباب ومسرح عرائس المكتب ومسرح العرائس الخشبية ومسرح العصا تنوعت التسميات لكن المادة واحدة والقالب غني عن التعريف، فللوهلة الأولى عند مشاهدتنا عرضا من هذه الأنواع، نتأكد بأن مسرح العرائس ذو طابع حكواتي. [120]

5. كيفية تحريك الدمى

لابد الإشارة إلى أن فن الدمى لا يقتصر على الدمية كشكل أو غرض مادي أو لعبة أو عروسة، فهو ليس فنا تشكيليا إنما فن يعتمد بالدرجة الأولى على الفعل[121]، أي الفعل بواسطة الدمية، فأهمية الفعل المحرك للدمى تظهر في حركات الدمية وثباتها[122]، حتى وإن لم تكن الدمية متقونة الصنع، فإن الفعل يجعل منها مرغوبة للمشاهد، حتى وإن كانت مجردة قطعة خشب، لذلك يرتبط فن الدمى ورسالته الجمالية بفعل تحريك الدمى ومدى مهارته.

أولا: يتطلب اللعب بالدمى تقنيات خاصة تنفذ عن طريق تمارين متكررة، فبداية التحريك تتم باليد اليمنى وبعد إتقان اللعب والعمل نفسه ينفذ باليد اليسرى، ومن ثم يبدأ العمل برمته بكلى اليدين في آن واحد، وهنا يبدأ التناسق بين اليدين وذلك عند تقيم أدوار مختلفة.

ثانيا: عملية إتقان تحريك الدمى تبدأ في بادئ الأمر بقانون أساسي وهو التدريب ببطء تام، وكلما كانت الاستجابة متزامنة مع العرض كان التسارع، إذ أن هناك دمى متخصصة لهذه العملية.

ثالثا: استقامة اللاعب أثناء تحريك الدمى مع رفع ذراعيه قرب وجهه شرط هام، إذ أن نظر اللاعب يجب أن لا يفارق الدمية في لعبها وذلك لتحقيق الإيهام (اللاعب مع الدمية)، مع تباعد ساقيه في شكل متوازي حتى لا يتعبه الوقوف أثناء قيامه بالمسرحية.

رابعا: يجب التأكد من بقاء الدمية داخل المسرح على ارتفاع محدد، بحيث لا يرتفع ولا ينخفض كما هو مطلوب حتى تبدو الدمية وكأنها تسير فوق أرض المسرح التي لا وجود لها في الواقع.

---

[120]- صالح سعد، تقاليد الكوميديا الشعبية، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، وزارة الثقافة، القاهرة، ص 75.

[121]- الفعل.Action: في مسرح العرائس هو كل ما يقابله دون القول وبدونه تصبح المسرحية مجردة رواية، والمقصود هنا بالفعل هو اللعب وطريقة اللاعب في تحريك الدمية أو العروسة، له زمان و مكان معين على طول المسرحية وأحداثها.

[122]- أنظر: د. فاضل حنا، اللعب عند الطفل، دار مشرق مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر، ط 1، دمشق، سوريا، 1999، ص37.

خامسا: المرونة أمر هام لأداء الدور من طرف اللاعب، والمقصود بذلك مرونة الحركة العامة بداية من المرفقين نهاية بالأصابع حتى يتمكن من إعطاء الرشاقة المطلوبة للعب بالدمية.

سادسا: أخذ الزوايا بعين الاعتبار، بمعنى تثبيتها في الجهة التي يتم النظر إليها في طرف الدمية وخاصة الرأس.[123]

الكرسي تم الجلوس عليها، تعد هذه التقنية أساسية لرصد المشاهد وكسب شعوره الدرامي. وهذه بعض الرسوم النظرية لكيفية تحريك الدمية والتي سنتناوله في كيفيات إتقان الحركة للاعب (محرك الدمى).

ففي المجال الموسيقي، تختلف أنواع الموسيقى وطريقتها في العزف تبعا لمهارة عازفها، وإذا ما قورن، في تلك الفروق بين العازف والآخر، سنجد تفاوتا ملحوظا في مستوى الأداء، وحجم التأثير في المستمع، فقد يمتاز عازف الجيتار[124] بنقاوة النغم، ودقة الإيقاع، وجمال المستوى اللحني، في حين قد لا يحققه عازف آخر بنفس الآلة (الجيتار)، رغم ما يملكه من قدرات وخبرة، وكذلك هو الحال في اللعب بالدمى أو المشهد العرائسي، فالعروسة وخزانتها أشبه بآلة موسيقية دون فنان، مادة لا حياة فيها تستدعي يد الفنان ليبث فيها الحياة عن طريق الحركة والصوت، إنها سلسلة من التدريبات المتكررة التي بدورها تقود الفنان إلى المستوى المطلوب، فكم من الحركات التي ينبغي أن تتقنها يد الفنان أو اللاعب لاكتساب المهارة والحركة الصحيحة؟ وما هي هذه التقنيات والتفاصيل للوصول الى اللعب الصحيح بالدمية؟

المسك الصحيح أو القبضة المضبوطة

وهنا يتطلب الأمر إلماما معرفيا لجميع أجزاء العروسة بما فيها من رقبة وجدع وخصر وحوض وساقين[125]، يليها تمارين الذراع من بسط وتدوير وتلويح مع هذا الفعل، وتمرير الإبهام مع الوسطى، والإبهام مع الخنصر بانسجام تام يجمعهما في تساوي، وتمارين باليد اليسرى أيضا، ثم حركة السبابة مع حركة

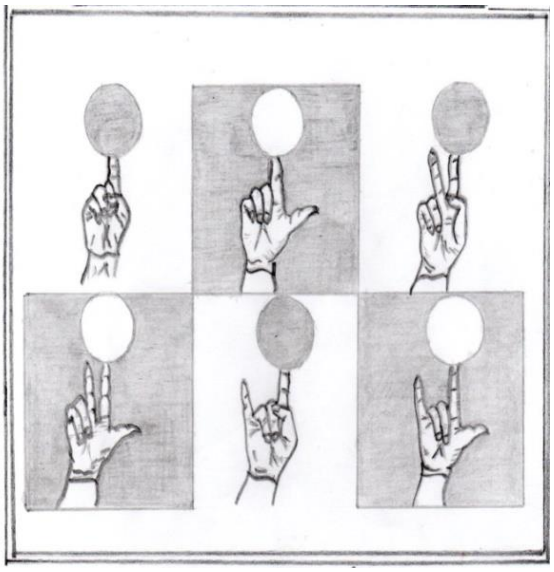
---

[123]- عزيز يوسف، المرشد العملي في تصميم عرائس المسرح، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع، ط 1، 2003، ص13.

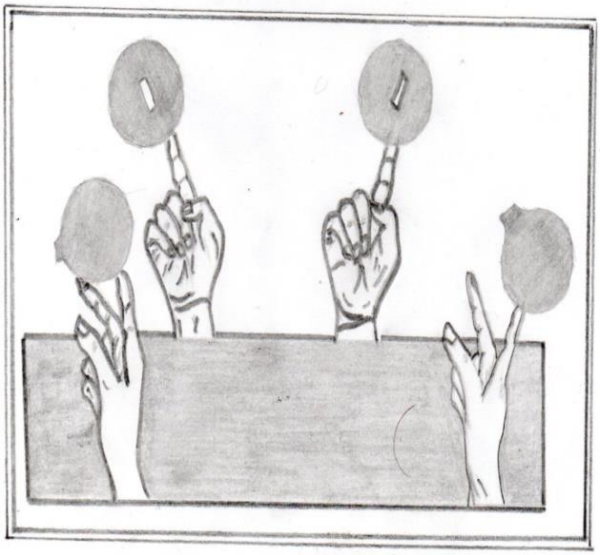
[124]- الجيتار Guitare: آلة موسيقية وترية بأوتار مدقوقة، تعزف عن طريق اليد (الأصابع)، هناك نوعين من الجيتار الأول هو الجيتار الكلاسيكي الخشبي والثاني الجيتار الكهربائي، ويختلفان من حيث الصوت (خفيف وقوي).

[125]- د. عز خليل عبد الفتاح و د. فاطمة عبد الرؤوف هاشم، مسرح ودراما الطفل ما قبل المدرسة، م س، ص 43.

تدوير ذراعي العروسة ومحوريها، مع الحرص على أن لا تتحرك السبابة خلال ذلك، وهذه بعض الصور النظرية لأبجديات الحركة لما سبق في التمارين. (انظر الشكل 14، 15)[126]



الشكل 14



الشكل 15

أبجدية الحركة لتحريك الدمى

الانحناء والتدوير

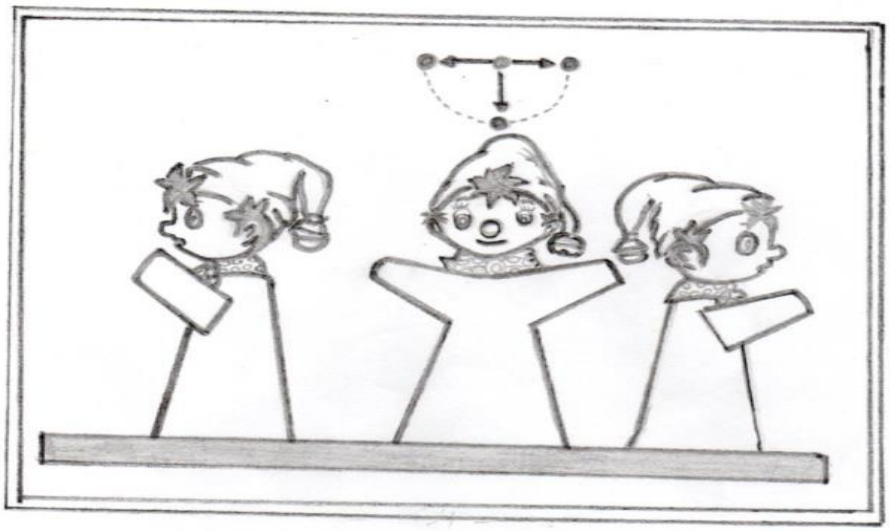
من المهم أن يتمرن اللاعب في مسرح العرائس على حركات الانحاء والتدوير بالدمية، لتفادي الإصابات (معصم يد اللاعب)[127] في العروض، الذي قد يكون سببا مباشرا في نقص جمال حركة الدمية ولعبها وفق ما يحيط حولها من عناصر درامية أخرى (الديكور).

[126]- انظر: يورجي كلوفا، زدينك بزديك، أوتل رودل، ريخالد لاندر، فيرا كوفاريتشكوفا، كتاب مسرح العرائس، تر: سليم الجزائري، الهيئة العربية للمسرح، وزارة التربية التشكيلية، الجزائر، 1976، ص 95.

[127]- معصم يد اللاعب أو (le poignet): هو منطقة حساسة للاعب الدمى والعرائس، إذ هو مفصل يصل اليد بالذراع (من الأعلى والأسفل واليمين والشمال)، كثيرا ما يصاب اللاعب أثناء المسرحية إثر خطء في تحريك الدمية، يمكن للاعب تخطي هذا المشكل بالتدريب الكثيف (مرونة اليد).

الحفاظ على الارتفاع المطلوب

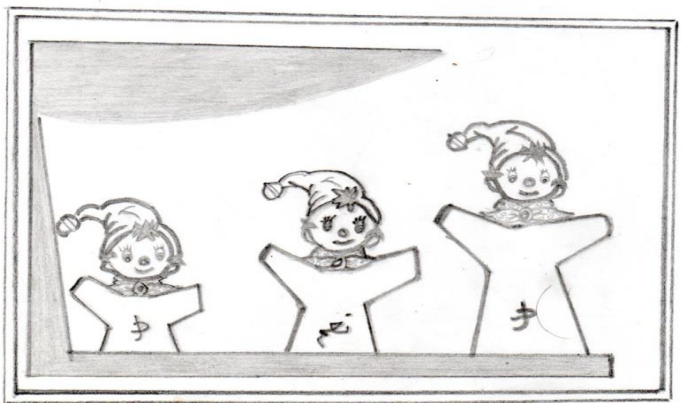
لمعالجة هذا الخطأ، يجب التمرن عليه بشكل روتيني في الإعدادات التمثيلية (les répétition) كما هو ظاهر في الصورة. (أنظر الشكل 16)[128]



الشكل (16)

[128]- ينظر: كتاب مسرح العرائس، م س، ص97.

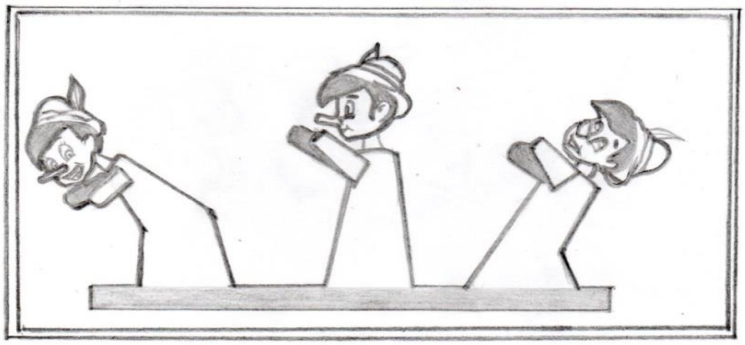
ينتج هذا الخطأ خلال تعب اللاعب خلال تقديمه للعرض المسرحي، غالبا ما تكون التقنية التي يلعب بها سببا في تعبه فتهبط ذراعه قليلا، ويعجز عن الحفاظ على الارتفاع المطلوب للعروسة بالشكل الصحيح على المسرح. (انظر الشكل 17) [129]



الشكل (17)

الاستدارة في المكان مع دوران الجدع

تحرص هذه التمارين على أن يكون الانحناء قويا وعميقا، مركزا على أن تبقى القاعدة الأساسية ثابتة، أي أن حركة الانحناء والثني تتم في المعصم (الرسغ) مع إبقاء الساعد ثابتا في وضع قائم، كما هو موضح في الصورة. (انظر الشكل 18)[130]



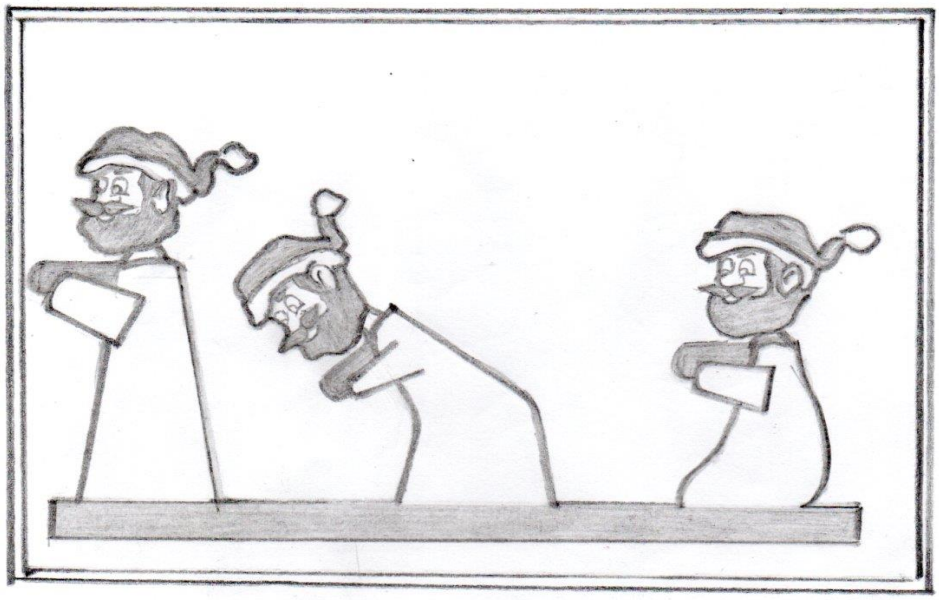
الشكل (18)

[129]- م س، ص 97.

[130]- م س، ص 98.

الجلوس والقيام

في هذا التمرين يفضل أن نلبس العروسة ثيابا واسعة (عباءة)، يقف محرك العروسة بواجهة منصة التمثيل، رافعا يده بالعروسة، وهي بوضع جانبي إلى الصالة ومعصمه مرتفع بحوالي 10 سم عن منصة التمثيل، أما يده الأخرى فيدسها تحت ثياب العروسة، وأصابعه مبسوطة بارتفاع يوازي ركبتي العروسة، يقوس رسخ اليد التي تحمل العروسة نحو الأسفل خلال تراجعها إلى الخلف، ثم يجلس على منصة التمثيل، أما اليد الثانية، فتبقى محافظة على وضعها مشكلة ركبتي العروسة نحو الأسفل من تحت ثيابها. (انظر الشكل 19)[131]

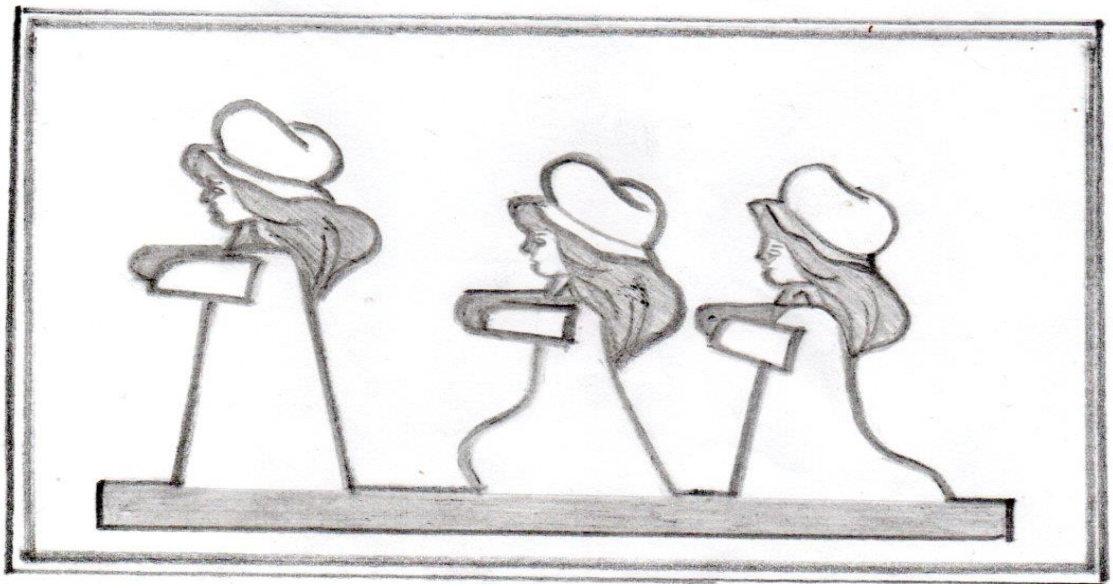


الشكل (19)

[131]- ينظر: كتاب مسرح العرائس، تر: سليم الجزائري ، م س، ص 98.

المشي على السطح

يتكون المشي في مسرح العرائس من حركتين، الفصل بينهما يعد خطأ بل يلزم أن يكونا متداخلتين "هرمونيا"[132]، التفاف الجسد من جانب لآخر وحركة باتجاه الأعلى والأسفل وهكذا يجري التمرين بحيث تغطس العروسة بشكل طفيف تحت منصة التمثيل وتنثني لمرونة إلى الأمام، ثم تعود إلى سابق وضعها فوق منصة التمثيل وتثني بمرونة إلى الخلف، وخلال ذلك لا بد للعروسة من التقدم بخطوتين إلى الأمام على محرك العروسة أن يتحرك من مكانه قليلا مع الحفاظ على ارتفاع العروسة . (انظر الشكل 20)[133]



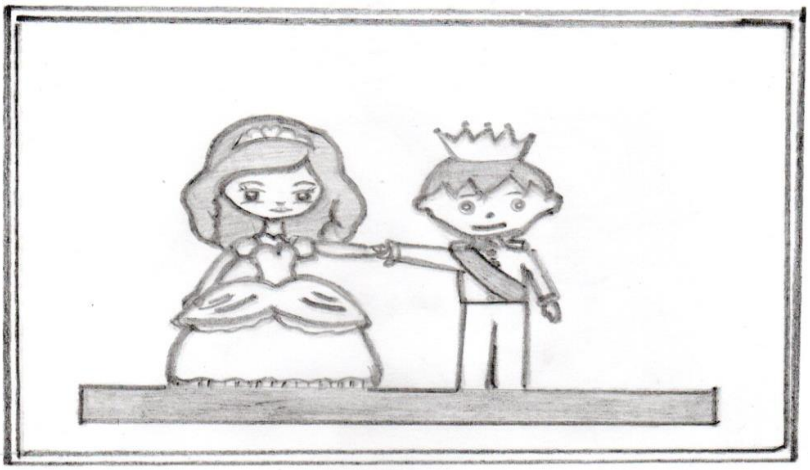
الشكل (20)

[132]- هرمونيا. Harmoniai: في الميثولوجيا الإغريقية هي آلهة الانسجام والتوافق والتناغم والإيقاع، ونقصد بها هنا في البحث، هو ذلك الفعل المضبوط بالحركة المتوازية إثر اللعب بالدمية (التحريك من الأسفل إلى الأعلى والتدوير من اليمين إلى الشمال)، ومن دون هذا الانسجام لا يرتقي اللعب بتمثيل الدمية في العرض المسرحي وتصبح بذلك مجرد حركات عشوائية لا معنى لها.

[133]- أنضر، داني بوردا، الدمى المتحركة وعالم الأطفال، تر: نجلى جريصاتي خوري، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ص 46.

خطوات الرقص

باستطاعة العروسة القيام بالعديد من الرقصات كالبولكاو والفالس والشعبي والبوليفي والمنويت وغيرها من الرقصات، وهنا يجري التمرين بكلا اليدين لأن معظم الرقصات تتطلب عروستين، تقابلان بعضهما البعض، يؤدي التمرين تارة نحو اليمين وتارة نحو اليسار، مع إيقاع البولكا[134] (خطوة تليها خطوة حيث نعتمد في كل خطوة على التموج) للعروسة[135]، وينتهي بدوران 360°، وخلال هذه الدورة يدور محرك العروسة معها على أن لا يبتعد على البرافان[136]. (انظر الشكل 21)



الشكل (21)

تتميز عرائس القفازات، مقارنة بالعرائس الأخرى، بالدقة والمهارة في لعبها وسط الملحقات، وباستطاعة محرك العروسة أن يحملها بإصبعيه، باعتبارهما ذراعي ويدي العروسة بسهولة تامة، مع الحفاظ الدائم على مستوى ارتفاع العروسة.

---

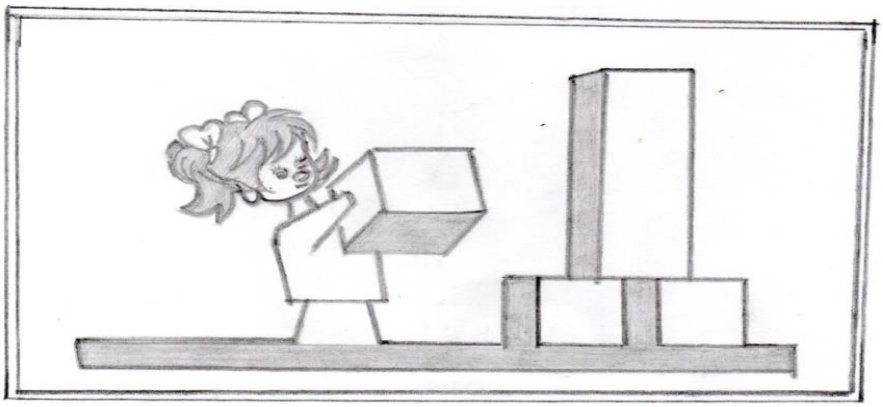
[134]- البولكا: هي رقصة أصلها من "بوهيميا"، اشتهرت في المناطق الريفية والقرى الشعبية، وفي عام 1840م أخذت البولكا طريقها نحو المسرح، تتميز بالمرح والخفة في رقصها وحركاتها.

[135]- انظر: فرانك يانكوفيتش، الموسيقى الشعبية والموسيقى الكلاسيكية"، دار الفنون للنشر والتوزيع، ط2، الإسكندرية، مصر، 1989، ص 28.

[136]- البرفان.le castelet : وهو علبة المسرحية أو الإطار التي تلعب فيه الشخصيات، وهو جزء من المسرح ككل.

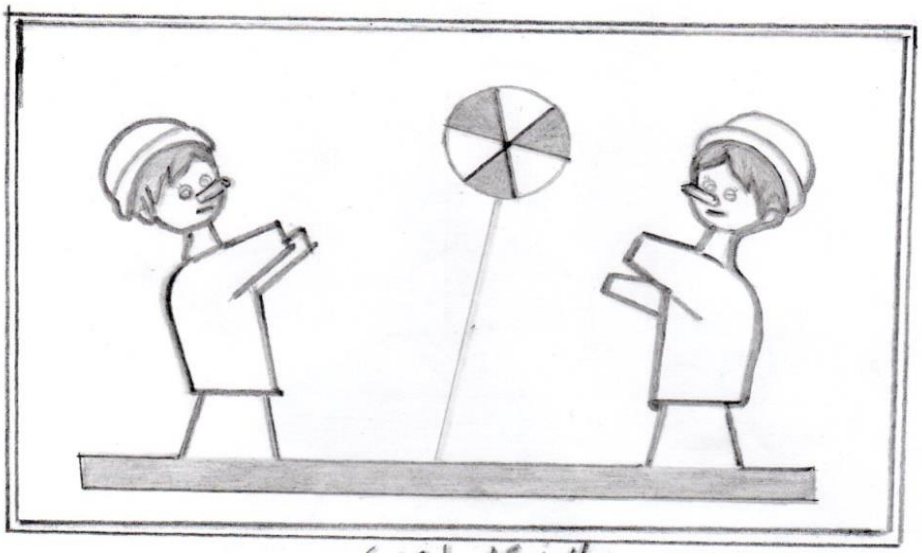
ومن بين التمارين المعروفة مع الملحقات يمكن مثلا:

تركيب القطع وهدمها (انظر الشكل 22)[137]



الشكل (22)

اللعب بالكرة (انظر الشكل 23)[138]

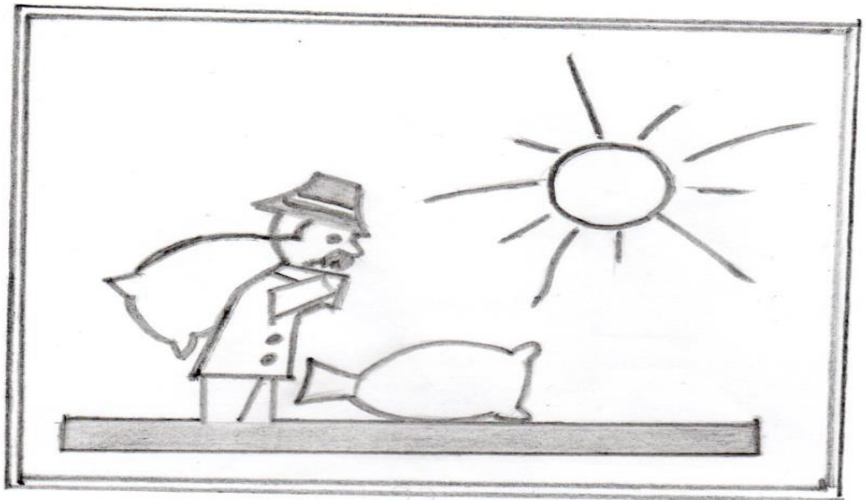


الشكل (23)

[137]- ينظر: كتاب مسرح العرائس، تر: سليم الجزائري، م س، ص 106.

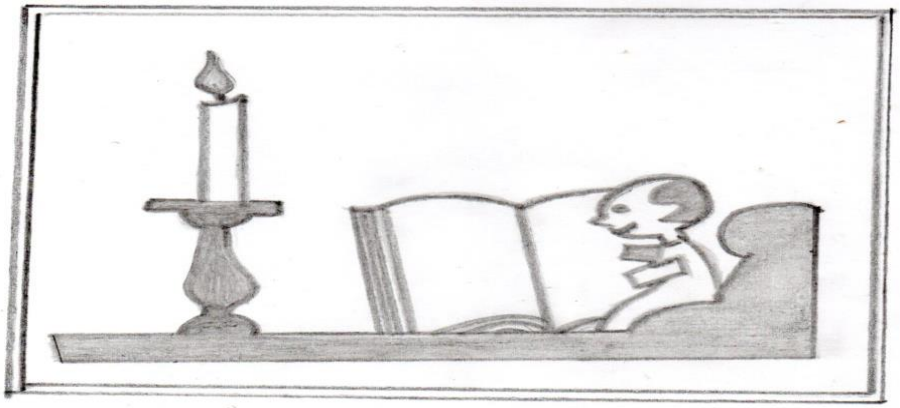
[138]- ينظر: م س، ص 106.

نقل الأحمال (انظر الشكل 24)[139]



الشكل (24)

الكتابة والقراءة (انظر الشكل 25) [140]



الشكل (25)

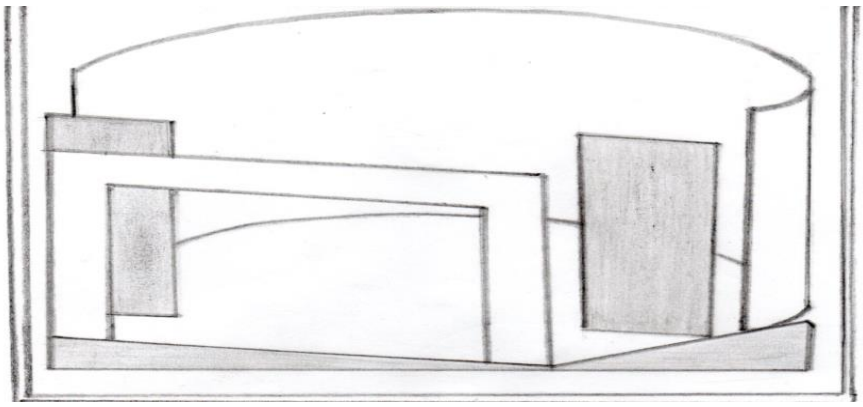
تعتبر مشاهد العرض المسرحي، نتاج ما تقدمه تلك البنايات الدرامية في المسرحية من النص وحكايته وحبكه والموسيقى والأضواء وكل ما يجول حول المسرحية، ويشمل الفضاء الركحي، والمبدأ نفسه يسري على كل عناصر الديكور المختلفة في المشهد الواحد وما يحمله من بناء للشعور المتفرج وإيهامه، بالجو المعاش أثناء المسرحية، والمقصود بذلك من المهم أن يمثل المنظر شكل المكان في المسرحية،

[139]- ينضر، كتاب مسرح العرائس ، تر: سليم الجزائري ، م س، ص 107.

[140]- م ن، ص 107.

وقد أشاع في السابق، بالضبط في العصر الباروكي[141] صورة منظر من كواليس "حانبة، متقايلة، وبراقع علوية ومنظورا"، ما أكد دور الظل والضوء في تجسيد معلم "المكان "، عن طريق تشتت الرمب[142] في الأرضية، الذي كان دوره الإضاءة وإثارة الشعور بالوهم (فضاء من الضوء الحاد).

هذا ما يقابله اليوم في مسرح العرائس، وقد استبدلت تلك الكواليس من القماش، كما أغلق الفضاء بشارة للأفق قوسيه الشكل، حيث أتاح الوسط الجديد هذا إمكانات واسعة لهيكلة عناصر الديكور، وبدلا من أضواء الرمب، حلت أضواء البرجيكتور المركزة، مما سهل التحكم في الظلال، ما استدعى حقا مناظر بلا أشكال تجسمها (خاصية الظل في المشاهد)، وهنا قد حل المعمار مكان الرسام، وخير مثال على هذا التشابه نجد مسرح العرائس يشبه في صورته كثيرا مسرح الممثل في عصر الباروكي، حيث استبدلت الكواليس الجانبية بزوج من الكواليس بدون براقع، تتمحور في الأفق القوسي بأضواء البروجكتور.[143] (انظر الشكل 26)[144]



الشكل (26)

يحدد تصميم المنظر وفق تفاصيل تصميم العروسة (الحجم خاصة)، فالعروسة تجلس على الكرسي وتفتح الباب وتتمدد فوق السرير، ما يحدد حجم عناصر المنظر وفق ما عليه من إطار شاشة

---

[141]- العصر الباروكي: هو الفترة ما بين القرن 16 و18 ق في أوروبا، هو اصطلاح استعمل في فن العمارة والتصوير، معناه الحرفي الشكل الغريب الغير متناسق، والضخامة والتفاصيل المثيرة، ظهر أول مرة في روما.

[142]- الرمب: بقع ضوئية يستعملها المخرج في العرض المسرحي بغية تجسيد فكرة ما أو حالة درامية.

[143]- البروجيكتور (projecteur): هو مصباح مسلط للضوء، يتميز بقوة كثافة الأشعة، وبدقة التوزيع، يستعمل في عدة أماكن منها المسرح، تختلف الألوان والأحجام فيه، يعد الآن ضرورة أساسية لبناء العرض المسرحي (مسرح الكبار والصغار).

[144]- ينظر: كتاب مسرح العرائس، تر: سليم الجزائري ، م س، ص 120.

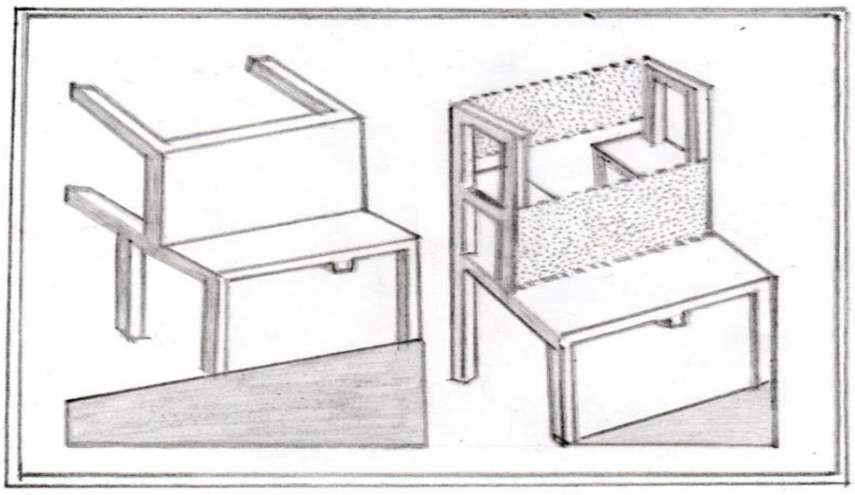
مسرح العرائس، من حسابات الطول والعرض للعروسة، أما واجهة الألوان فتحدد طبقا لهيئة العروسة، فالألوان الساطعة يناسبها منظر حيادي اللون والزي الغامق يتناسب مع منظر الألوان.

أما المناطق الأخرى فتحسب للتمثيل، تلعب ألوان الواجهة دورا وظيفيا خاصا، إذ تتيح بروز العناصر صغيرة الحجم (اكسسوارات صغيرة الحجم خفيفة الوزن)، كما تتيح للفضاء مساحة واسعة أمام حركة العرائس فوق المسرح (خشبة مسرح العرائس)، وتجعلها تبدو أكبر من حجمها (بصريا)، فالخطوط (الأضواء) والعناصر الرشيقة (الإكسسوارات) تجعل المنظر يبدو أكبر من حجمه.

هناك عدة صور للبرفان في مسرح العرائس، تختلف من مسرح إلى مسرح، بتفاصيل عملية أثناء قيام العرض من حيث الشكل (شكل المسرح) وموضوعه (موضوع المسرحية) في زمان ومكان محدد[145]، ومن بين هذه الأشكال التي تتميز بمنظورها الخاص في مسرح العرائس نجد :

البارفانات الركحية

البارفان المرتجل يعد الأسهل من ضمن البارفانات الأخرى، حيث تقاد الدمية من الأسفل وهذه الصورة تبين بشكل أدق شكل البارفان. (انظر الشكل 27)[146]



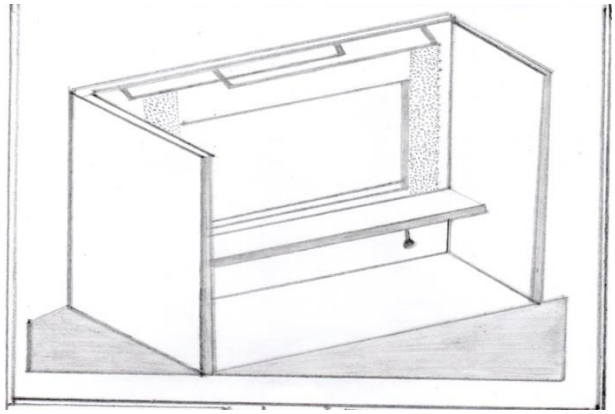
الشكل (27)

[145]- نقصد بزمان ومكان محدد، أن في مسرح العرائس قد نعالج مواضيع بسيطة لا تحتاج إلى الكثير من عناصر العرض (الديكور)، وذلك لقصر زمان المسرحية وأدواتها، وهنا يلعب البرفان دوره في العرض، إذ يختار اللاعب أو مخرج المسرحية، البرفان المناسب للمسرحية سواء في المدرسة، أو الشارع أو المسرح أو مكان آخر مناسب للعرض.

[146]- ينظر،"كتاب مسرح العرائس"، تر: سليم الجزائري ، م س، ص 168.

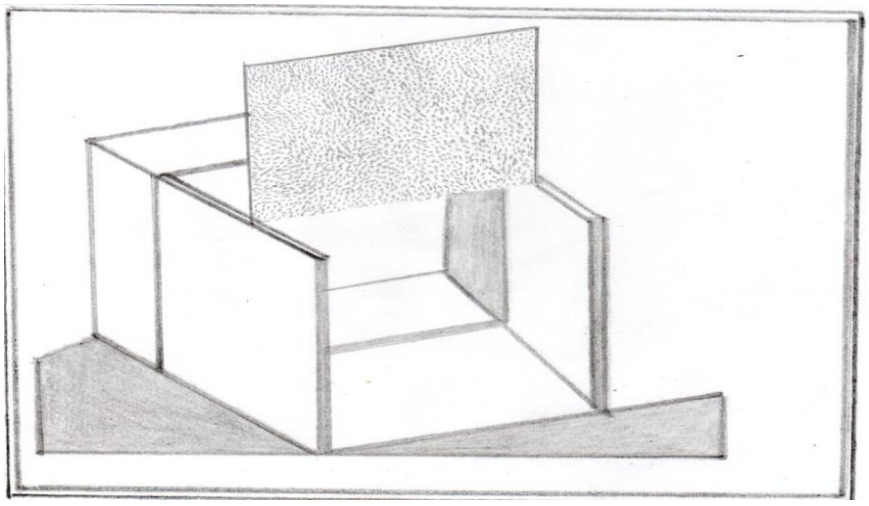
البرافان المنضدي

يناسب كثيرا المسرحيات الصغيرة ذات محراك عرائس واحد، وهي التي يمكن نصبها فوق سطح منضدة. (انظر الشكل 28)[147]



الشكل (28)

وإن لم نشأ أن تكون عملية نصب المناظر ظاهرة للعيان، فيمكن تهيئة جدار أمامي تتوسطه فتحة المسرح، (انظر الشكل 29)[148] ، حيث يغلق فضاء المنصة من الخلف بستارة قماش.



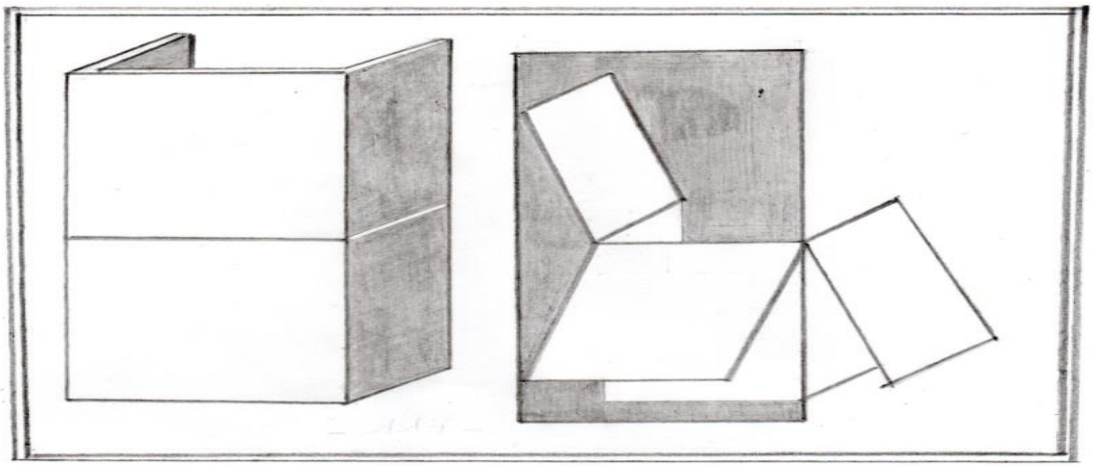
الشكل (29)

[147]- ينضر ، كتاب "مسرح العرائس" ، تر: سليم الجزائري ،م س، ص 180.

[148]- ينضر ،م س، ص 180.

بارافان العرائس التي تقاد حركتها من الأسفل

نأخذ على سبيل المثال النموذج الكلاسيكي الأصلي لبرافان محرك عرائس منفرد وهو برازتسوف، يتكون من ست قطع ترتبط بعضها بمفاصل (قطعتان بمقياس 80*78.5 سم، وأربع قطع بمقياس 40*87.5 سم) وكل قطعة عبارة عن إطار من الخشب مغطى بقماش.(انظر شكل 30)[149]



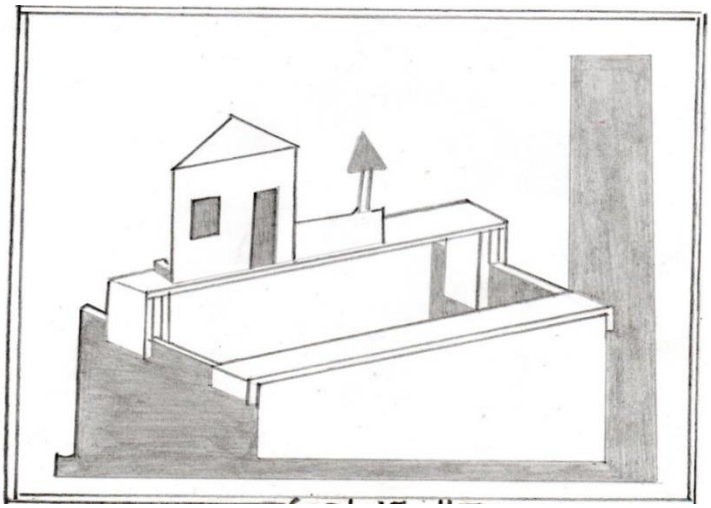
الشكل (30)

برفان الفضاء الركحي

هو البارفان المناسب لشخصين من محركي العرائس، يتكون من أربع قطع مقياس 60*175 سم، يتكون الجدار الأمامي من قطعتين كما تحمل الأجنحة قطعة واحدة فقط، حيث يرتبط الجدار الأمامي بالجناحين، بواسطة مفاصل، أما ارتباط القطعتين الأماميتين ببعضهما فتتكفل بها مشابك النجارة ومنصة التمثيل، كما تحمل خلفية هذا المسرح (برفان الفضاء الركحي) أنبوبان معدنيان يثبت كل منهما في نهاية الجناحين بارتفاع مقداره 90 سم فوق البارافان، وتوزع عناصر ما بين منصة التمثيل والخلفية

[149]- كتاب "مسرح العرائس" ، تر: سليم الجزائري ، م س، ص 182.

التي تغلق الفضاء، تقسم الفضاء لمناطق تمثيل لا ترتبط ببعضها، وهذا رسم يبين بوضوح شكل البرفان. (انظر الشكل 31)[150]



الشكل (31)

هيكلة العرائس المعلقة:

وهي أصعب وأكثر تعقيدا من سابقها وتتكون من ثلاث أجزاء:

أ. درع المسرح بفتحتيه التقليدية:

يخص العرائس الشعبية خاصة والكبيرة منها، حيث يصل ارتفاعها إلى 150 سم للعروسة، واستطال سلك التحكم كلما زادت الفتحة ارتفاعا، لقد استبدل قياس (5:1) بقياس (3:1) و (5:3) وأخيرا استقر قياس (2:1) المعتمد اليوم.

أرضية المنصة:

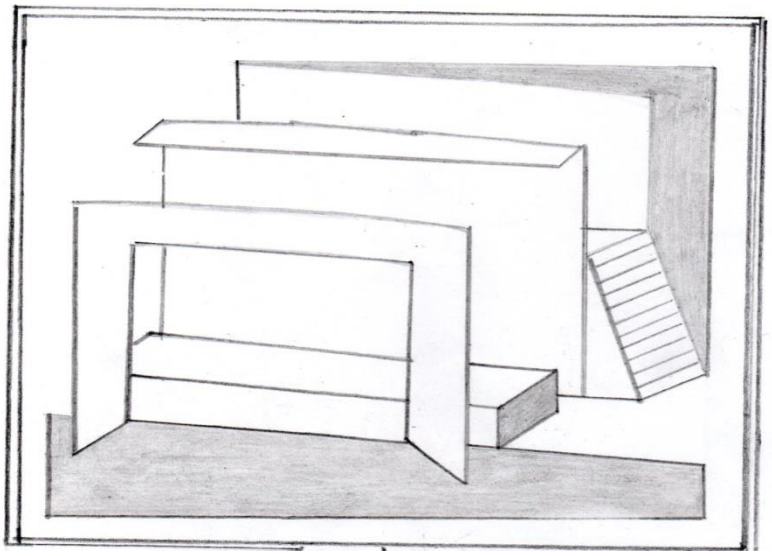
استخدمت المسارح الجوالة سابقا، أرضية مكونة من منصات (بكابلات خشبية وإطار قابل للطي والتركيب) بعمق 80 سم مغطاة بمادة بلاستيكية مازالت تستعمل هذه التقنية ليوم هذا.

جسر القيادة:

يتواجد من وراء منصة المنظر، وهو متين الهيكل وعريض المساحة، يمكنه تحمل عدة عرائس في وقت واحد كما يسح لهم بالمرور خلف بعضهم (80سم) يجب على الجسر أن يكون ثابتا، لا يصدر صوتا خلال المشي عليه (مشي الدمى)، أما الحافة فتكون عريضة بما يسمح الاتكاء وراحة أيادي المحركين، ويشكل

[150]- ينضر، كتاب "مسرح العرائس" ، تر: سليم الجزائري ، م س، ص 18.

الارتفاع ما بين الأرض وحافة السياج إطار جسر القيادة، ويكسو علوه مصابيح مثبتة في ظهر المنصة الأرضية لإثارة شارة الأفق، كما قد تكون أيضا خلف درع المسرح. (انظر الشكل 32)[151]



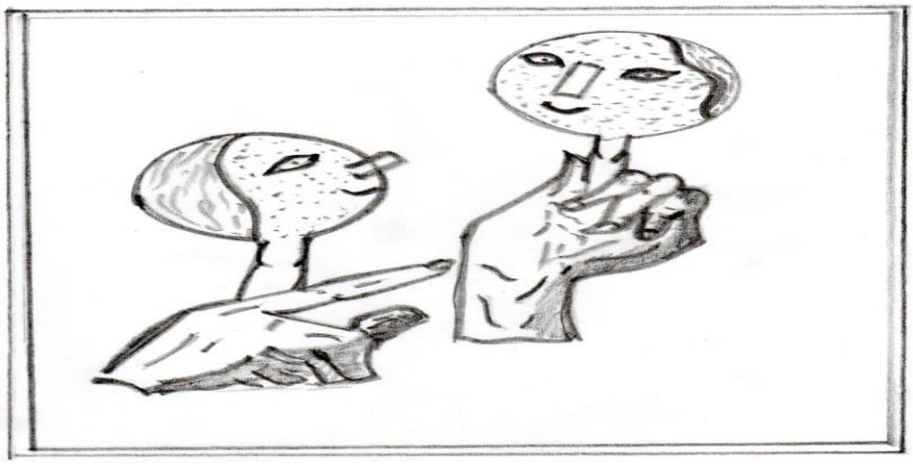
الشكل (32)

الكفوف (les Gaine)

تعد تقنية اللعب باليد أو بالأخص الكف من التقنيات الشائعة في مسرح الدمى، ولكي نفهم أكثر عن دور هذه التقنية إثر لعبها سواء كانت الأيدي عارية أو حاملة للدمية (دمية اليد)، نلاحظ في الشكل الأول، صورة لتمثيل بالأيدي العارية، جسده محرك الدمى السوفييتي الشهير" أوبراز تسوف S.Obraztsov" كما أراد الكثيرون من محركي الدمى المحدثين، تجريد مسارح الدمى من الحشو الذي كان يزدحم به، وقاموا بأبحاث باتجاه تجريد أكبر، يعطي للتمثيل المجال كله في المسرح، وقد تم هذا التجسيد لأول مرة في فرنسا مع " أ. بردي O.Brady " و " ايف جلي Yves Joly" بيديه وحدهما، وفي الاتحاد السوفيتي ظهرت تمثيلية شبيهة من الأولى في فرنسا للفنان "أوبرازتسوف" بيديه العاريتين تلعب على مسرح العرائس، فشخصيات " أوبراز تسوف " هي أيدي الممثلين، تحمل كرات مثقوبة ومحمولة على

[151]- ينضر ن كتاب "مسرح العرائس" ، تر: سليم الجزائري ، م س، ص 186.

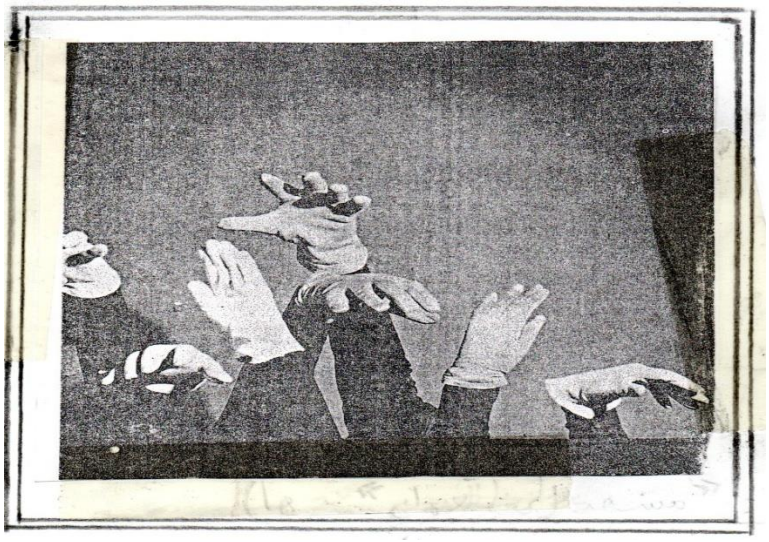
السبابة أو الإبهام، حيث تمثل اليد جسم الدمية وشكلها المزعوم.[152] (انظر الشكل 33)



الشكل (33)

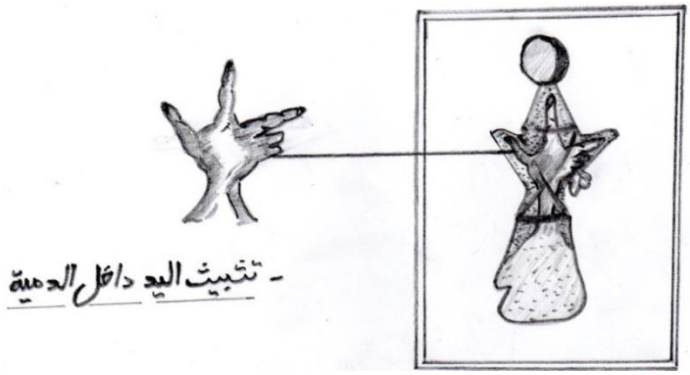
[152]- داني بوردا، الدمى المتحركة وعالم الأطفال، تر: نجلا جريصاتي خوري، الطبعة الأولى 1981، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 64.

تقنية اللعب بالأيدي في مسرح العرائس معقدة وصعبة (انسجام الحركة)، حيث يجب توافق عنصر المرونة مع ما يقابله من لعب، ففي جميع أنواع الدمى التي تتحرك بواسطة الكف تصبح يد المحرك وساعداه هما جسد الدمية، أما على مستوى التمثيلي فهناك تطابق بين جسم الدمية وجسد المحرك بكامله، فحين تتنفس الدمية فإنها تتنفس من خلال رئتي الذي يحركها.[153] (انظر الشكل 34)



الشكل (34): مشهد لايف جولي

يعتبر الكف البرازيلي من النماذج البسيطة التي ستبسط لنا فهم كيفية تلبيس يد المحرك،[154] (انظر الشكل 35)



الشكل (35): الكف البرازيلي

[153]- داني بوردا ، الدمى المتحركة وعالم الأطفال، م س، ص 65.

[154]- م س، ص 66.

هو عبارة عن مربع من القماش الخفيف، طوله من ستين إلى ثمانين سنيتم (60 إلى 80 سم)، نضعه على السبابة، تصنع الرؤوس من الكرات مثقوبة، يمكن أن تكون من الخشب الخفيف ومفرغة من الداخل، كي نضع في ثقبها السبابة، حيث تقوم السبابة بدور العنق، لذلك يجب إعداد الثقب بشكل جيد، وبواسطة حبل أو شريط نضع الأصابع في مكانها: الإبهام مفتوحا من جهة، والأصابع الثلاث الأخرى من الجهة الثانية، فنلاحظ العنق، اليدين، وخاصرة الدمية، كما نلاحظ هذا الكف (الكف البرازيلي) متوازي بشكل جيد، تعد هذه الطريقة من حيث الصناعة من أحسن الدمى التي باستطاعتها مسك الأشياء ببساطة، كما يمكن حسب طريقة التمثيل، أن نغير رؤوس الشخصيات دون الإمساك بالكف، فقد وصف " م. تامبورال M.temporal " في كتابه " كيف نصنع الدمى ونحركها"، حيث يبقى الكف نفسه في يد المحرك، الذي كان يبدل رؤوس شخصياته، ويضيف إليها ثيابا صغيرة بحسب طبيعة التمثيليات، يعد هذا النوع من اللعب من أسهل التقنيات في تقديم الدمى، حيث يمكن للأطفال عديمي المهارة أن يتقنوه بسهولة مع قليل من الوقت والتكرار.

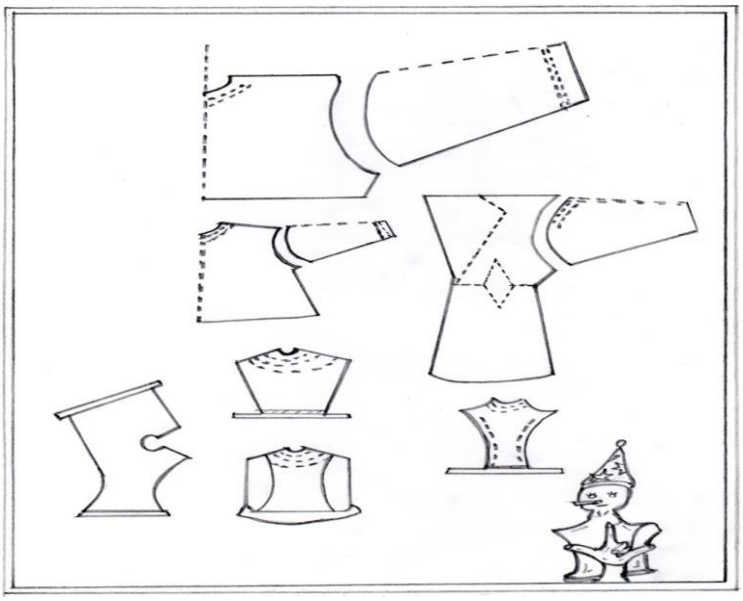
ثياب الدمى

تلعب ثياب الدمى دورا هاما في إعطائها المظهر الجذاب الذي يليق بدورها المسرحي، والخياط الماهر هو الذي يتمكن من صنع الثوب الملائم لكل دمية، وينبغي أن يكون الثوب في جميع الحالات طويلا يكفي لتغطية ذراع اللاعب، وتكون للدمى الصغيرة أثوابا بقد حجمها، والعكس صحيح.[155]

يتكون ثوب " الدمية الصغيرة " من قطعتين من القماش، مخاطتين عند الكتفين والزوايا السفلى فقط، وذلك لترك مكان لدخول الإبهام فيها، ويستخدم لذلك القماش المتين، يوضع فوقه طبقة من اللباد، تغطى بقطعة أخرى من القماش العادي، وتخاط بواسطة آلة الخياطة، ثم يثنى هذا القماش.

[155]- سمير أنامي، مسرح العرائس، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط2، 2008، ص 9.

ويبقى وسط الكتفين مفتوحا لوضع الرأس الذي يتصل بالشريط معدني يمتد إلى الجانبين ليعطي شكل الكتفين، وهذا رسم يوضح لنا أجزاء ثوب الدمية أو العروسة (انظر الشكل 36).



الشكل (36): نماذج من أجزاء الدمية قبل الإنجاز

صناعة الشعر

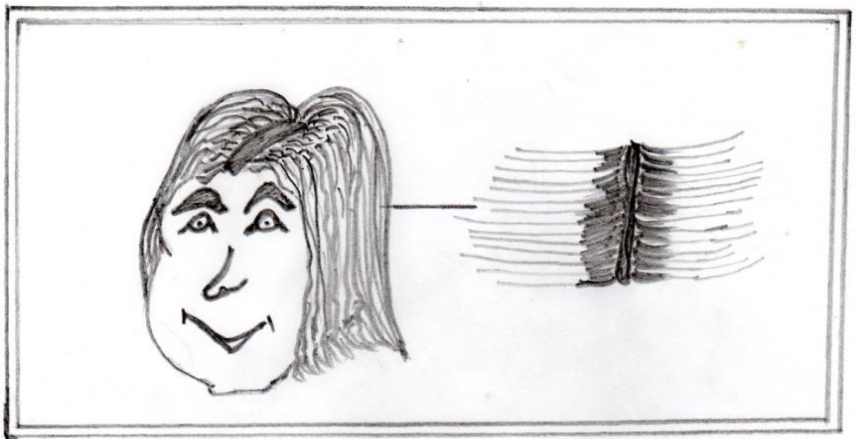
يصنع الشعر المستعار من خيوط حريرية أو صوفية تبعا لنوع الشعر، طويل أم قصير كان، كما يمكن استخدام قطع من الفراء لهذا الغرض.

عند صناعة الشعر، تؤخذ الخيوط، وتثنى من منتصف طولها، حيث تخاط عند هذا الحد فوق قطعة قماش بواسطة آلة الخياطة، ويكون طول قطعة القماش هذه بطول الشعر المستعار المستخدم، ثم يتم إلصاق هذه القطعة بعد تثبيت الشعر عليها من وسطها، فوق الرأس من أعلى الجبين حتى النقرة[156]، ثم نعمل على إلصاق الخيوط شيئا فشيئا فوق الرأس بشكل منظم، أي خصلة خصلة[157]،

[156]- النقرة، وهي الجزء العلوي للرأس في موضع الناصية وتسمى أيضا القلة، إلا أن هذه الأخيرة تتكرر في عدة مواضع في الرأس بغية العلاج.

[157]- خصلة، بضم الخاء وهي جزء طويل من شعر الرأس.

ونستخدم لذلك مادة الصمغ بالتدريج حتى لا تلتصق الخيوط بشكل فوضوي كما هو واضح في الرسم.[158] (انظر الشكل 37)



الشكل (37): صناعة الشعر

منصة المسرح

إن صناعة منصة لمسرح العرائس لا تتطلب خبرة فنية معينة، بل هي في مقدور أي شخص يملك حسا فنيا، فهي عملية بسيطة غير معقدة، وغير مكلفة تشمل نوعين:

- نوع ثابت في صالة العرض، ويكون مبنيا فيه بشكل دائم.
- نوع متحرك يمكن فكه وتركيبه ونقله بسهولة من مكان إلى مكان آخر، حسب الحاجة.
- والنوع الأخير أكثر بساطة من الأول (الثابت)، وهو الأهم، حيث هناك أنواع من المنصات المتحركة، منها ما هو على شكل آلة تصوير مغلقة، ومنها ما هو على شكل منصة ذات حاجز تتألف هذه المنصة من ثلاث أجزاء: الحاجز الأمامي، مكان اللاعبين، الحاجز الخلفي.

يتألف الحاجز الأمامي بدوره من ثلاث أقسام أيضا هي: المركز المفتوح من الأعلى، والجناح الأيمن، والجناح الأيسر، وتصنع هذه الأقسام عادة من الألواح الخشبية، وتغطى بالقماش، حيث يجب أن تكون المنصة الأمامية ثابتة قوية لتحمل الوزن، كما يمكن أن تصنع (المنصة) من الألمنيوم أيضا، وهنا تبعا للإمكانيات المادية المتوفرة، أما مقياس هذا الحاجز أو الواجهة فيكون عرض القسم الأوسط من الحاجز أو الواجهة، حيث يكون هذا العرض (القسم الأوسط من الحاجز) بحدود مترين إلى ثلاث أمتار(2

[158]- ينظر: الملتقى العربي لفنون العرائس وخيال الظل، تفعيل دورة فنون الدمى في الفضاءات التربوية، صادرة عن وزارة التربية التشكيلية، 20-25-2015 ، تونس، 2015، ص 51.

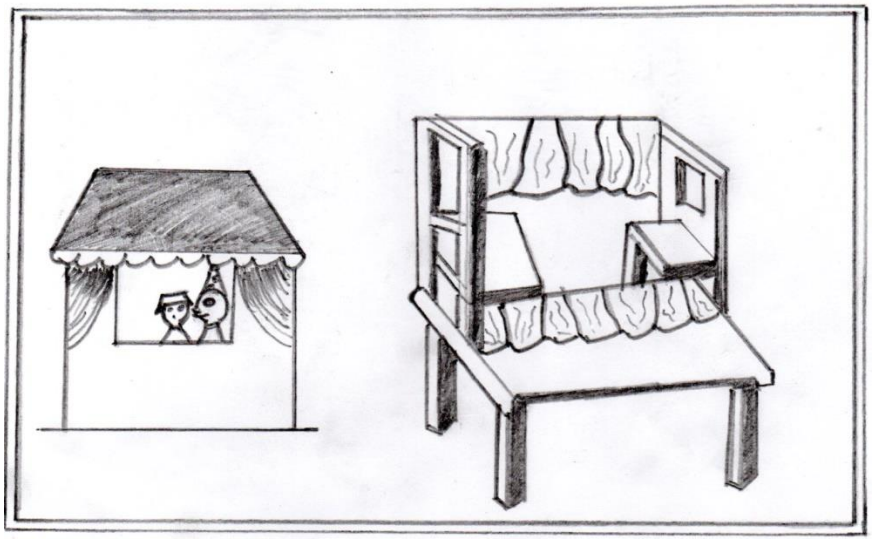
إلى 3م)، بينما لا يقل كل من الجناحين عن المترين أيضا (2 م)، أما ارتفاع فتحة المسرح من الوسط فهي تختلف باختلاف طول الممثلين الذين يقفون داخلها لتحريك العرائس، لذا يجب أن تكون الفتحة مرتفعة بحيث لا يرى النظارة رأس الممثل الواقف خلفها، وأما اتساع الفتحة فيكون تبعا للحاجة، بين مترونصف إلى مترين ونصف طولا (1.5 إلى 2 م)، وارتفاع لا يقل عن ثمانين سنتمترا (80 سم)، ويستحسن أن تكون الفتحة ذات إطار من الخشب لتسهيل وضع الستارة والإضاءة عليه، كما ينبغي أن يكون جميلا، ويمكن فكه وتغييره حسب الحاجة، ويجب عند وضع الإطار ترك فراغ صغير بينه وبين فتحة المسرح لتركيب الإضاءة اللازمة فيها.

أما القسم الخلفي فيتألف من إطار خشبي كبير موازي للحاجز الأمامي ويرسم أو يوضع عليه المشهد المرسوم على قماش أو ورق مقوى، ويعبر هذا المشهد عن محيط المسرحية المعروضة، وهو يظهر من الفتحة الأمامية للمسرح على الجمهور، ويجب أن يكون هذا القسم متينا أيضا وقويا، ويربط هذا القسم بالحاجز الأمامي بواسطة عوارض خشبية أو أنابيب حديدية، وبذلك نحصل على منصة ثابتة قوية للعروض المسرحية.

هناك طريقة جد سهلة تناسب المعلمين في أقسامهم لإنشاء مسرح للعرائس، إن لم تتوفر إمكانيات مالية كافية لصناعة مسرح خشبي، وتكون العملية كالتالي:

- يأخذ طاولة الأستاذ الموجود في القسم، ويضع فوقها مقعدين من مقاعد التلاميذ بشكل متباعد، حيث يكون الفراغ الموجود بينهما مسرحا للعرائس، ويسترهما بقماش من الخارج، بحيث لا تظهر المقاعد والطاولة للتلاميذ.
- يغطى الجانب الخلفي للمقاعد بحاجز من القماش أو الكرتون حتى يستخدم للذكور الذي يتناسب مع موضوع المسرحية المعروضة، ومجريات حوادثها.
- يقف اللاعب وراء المنضدة، ويبرز الدمى على مستوى سطحها وإذا أردنا له أن يقف مرتاحا أثناء عمله، فيمكن وضع طاولتين الواحدة فوق الأخرى ونسترهما بالقماش وهذه هي أبسط الطرق

وأقلها كلفة لصنع مسرح للعرائس.[159] (انظر الشكل 38)



الشكل (38): نماذج عن منصات مسرح العرائس

لوازم المسرحية

يحتاج مسرح العرائس إلى وسائل عديدة، ولوازم مختلفة غير الدمى، تساعد في عرض المسرحيات، وجعلها أكثر حيوية، وجاذبية للمتفرجين، لا بل هي لوازم لا غنى عنها للعروض الفنية المختلفة، ومن أهم اللوازم هذه نذكر الأجهزة الكهربائية، والأجهزة الصوتية مكبرات الصوت، والأشكال المختلفة كالزهور، والفراشات، والأشجار، وما إليها من الأشياء التي تدخل في العروض المسرحية، وتختلف من مسرحية لأخرى، حيث تعد الإنارة في مسرح العرائس أمرا ضروريا وهاما، شأنها شأن الإنارة بالنسبة للمسرح العادي، فهي تضفي على الأعمال المسرحية رونقا وحيوية وجمالا.

تحتاج هذه الإنارة (في مسرح العرائس) بدورها إلى مجموعة من التجهيزات الضوئية التي تمكن من توزيع الأضواء العادية والملونة من مختلف جوانب المسرح وتبديلها بما يناسب مع الجو العام، والمشاهد المتنوعة للمسرحية، لذا لابد من وضع هذه الأجهزة مخفية على جوانب المسرح، بشكل يسمح بإضاءة المقدمة، والسقف، ويتحقق ذلك عبر عدد من السلاسل الضوئية منفصلة التحكم، بشكل يمكن اللاعبين بإنارة كل سلسلة على حدا، أو بإطفائها، تكون موجهة وفق أبعاد مختلفة، بحيث يسلط بعضها

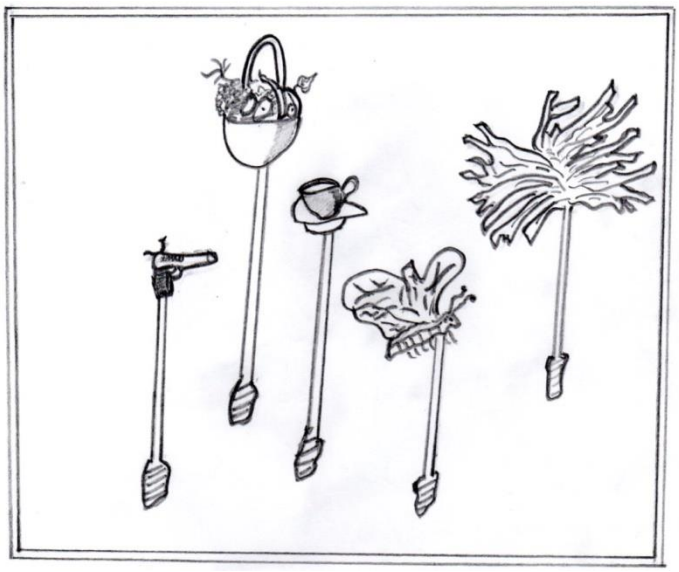
[159]- كتاب "مسرح العرائس"، تر: سليم الجزائري ، م س، ص 54.

على السقف مثلا، وبعضها الآخر على جوانب المسرح الداخلية، أو المناظر الخلفية بصورة تتناسب مع ضرورات الإخراج وحاجته.

يجب أن توضع أجهزة الإنارة بشكل محجوب عن المشاهدين، بين الإطار الخارجي والحاجز الأمامي مثلا، أو عند الجوانب الداخلية بحيث لا يظهر للمشاهدين سوى الأنوار المنبعثة عنها، ويمكن تغطية المصابيح العادية بزجاج ملون في حالة عدم وجود المصابيح الملونة، حيث تكون الألوان موزعة بشكل مسلسل: أزرق، أحمر، أصفر، وهكذا بصورة متداخلة، تتصل بشرائط خاصة تمكن المتحكمين فيها من معرفة الألوان التي تنبعث عن كل شرط، ويفضل توجيه الألوان بواسطة البروجيكتور التي تجعل عملية تضييق مساحة الإنارة المسلطة على المسرح أمرا ممكنا، وعادة ما تكون هذه الإضاءة الموجهة مثبتة على جوانب المسرح، ولكنها قابلة للحركة في جميع الاتجاهات، وهناك أيضا لوحات مفاتيح خاصة تسمح بالتحكم في جميع الأضواء المسلطة على المسرح كتقوية الضوء أو تخفيفه وفقا للمشاهد المعروضة .

تعتبر أجهزة المكبرة للصوت ذات أهمية كبيرة في مسرح العرائس، لأن سماع المشاهدين للحوار أمر هام جدا، ولا يجوز أن نتركهم يبذلون جهدا في السمع (الأطفال)، مما يفقدهم لذة المشاركة، لذا يجب العمل على إيصال الحوار إليهم في جميع جوانب القاعة بشكل مناسب، ولكن عند استخدام الأجهزة المكبرة للصوت، يجب اختيار الأجهزة التي تلتقط الصوت عن بعد، أي دون الحاجة إلى وضع ميكرفون أمام الممثلين.

أما بالنسبة للوسائل الأخرى التي تنسجم مع حاجات كل مسرحية على حدا كالفواكه والزهور والمواد الأخرى كالصحوين والكؤوس وما إليها من أشياء، فيجب أن تصنع مسبقا، ثم تعلق على حوامل من الأسلاك المعدنية القوية، ويجب أن تكون هذه الحوامل طويلة حتى تسهل عملية رؤيتها من قبل المشاهدين[160]، وهذه بعض الأمثلة في الصورة توضح طريقتها وشكلها. (انظر الشكل 39).



الشكل (39): بعض لوازم العرائس مع لوازمها

[160]- كتاب "مسرح العرائس"، تر: سليم الجزائري ، م س، ص 71.

الفصل الثاني

خصائص الكتابة في مسرح العرائس

I. خصائص الكتابة المسرحية في مسرح العرائس

II. الأسس القاعدية للكتابة المسرحية لمسرح العرائس

III. الأسس البنائية للكتابة في مسرح العرائس

IV. جماليات العرض المسرحي في مسرح العرائس

V. التلقي وخاصية الجمهور

VI. أهداف مسرح العرائس

VII. ماهية اللعب لدى الطفل

I جماليات الكتابة المسرحية في مسرح العرائس

مفهوم أدب الطفل:

الأدب هو تشكيل أو تصوير تخيلي للحياة والفكر والوجدان، من خلال أبنية لغوية، وهو فرع من فروع المعرفة الإنسانية العامة، يهتم بالتعبير والتصوير فنيا ووجدانيا، لتلك العادات، والآراء، والقيم والآمال والمشاعر وغيرها.

يشمل أدب الطفل كل من القصة و المسرحية و القصيدة أو الأغنية و الأنشودة، كما يشمل الآداب العامة، كالتحية، التي يستقبل بها الناس، و ما يقال قبل الطعام أو النوم، و بعض السلوكيات الاجتماعية و الأسرية[1]، يقول " **إسماعيل عبد الفتاح** " واصفا أدب الطفل هو "**كل ما يكتب للأطفال ، سواء أكان قصصا ، أو مادة علمية ، أم تمثيليات ، أم معارف علمية ، أم أسئلة أم استفسارات ، في كتب أو مجلات أم في برامج إذاعية أم تلفزيونية ..أم غيره ، كلها مواد تشكل أدب الطفل** "[2]

إلا أن أدب الأطفال، قد يتميز عن أدب الراشدين، في مراعاة حاجات الطفل وقدراته، وخضوعه لفلسفة الكبار في تثقيف أطفالهم، وهذا يعني للأطفال من الناحية الفنية، نفس مقومات الادب العامة، أي أن مقومات كل الأدبيين تكاد تكون واحدة.

فالقصة في أدب الراشدين، تتمثل في بناء قصصي ينطوي على فكرة وشخصيات، وحبكة وتقدير للزمان والمكان، ينطبق بدوره على أدب الطفل أيضا.

إذا المسرحية تحدد ، بما تحمله من جماليات للكتابة ، وفق العرض المسرحي للطفل ، طبقا لمستوياته العمرية ، حيث يقول الدكتور " **الهادي نعمان الهيتي** " في **أدب الطفل** :" انه مجموعة من الآثار التي تصور أفكارا و إحساسات و أخيلة ، تتفق مع مدارك الأطفال ، و تتحد أشكال القصة و المسرحية و المقالة و الأغنية و الأنشودة " [3]، و لم يعد الأدب و خاصة منه أدب الطفل ، ذلك الكلام المنمق الذي يجد فيه الأطفال ما يبعث عن النعاس قبل النوم ، بل هو لغة توقظ الأطفال في يقظتهم ، و تمنحهم قدرة على تأجيج هذه اليقظة ، إضافة إلى تلك الأساليب الشيقة ،و المثيرة ، بلغته البسيطة المهذبة ،

1-نجيب الكيلاني ، أدب الأطفال في ضوء الإسلام ، مؤسسة الإسراء للنشر و التوزيع ، ط2 ،بيروت ، 1991 ، ص 16.15

2-إسماعيل عبد الفتاح، أدب الطفل في العالم المعاصر (رؤية نقدية تحليلية)، مكتبة الدار العربية للكتاب ، ط1 ، السودان ، 2000 ، ص22

3- ذ. هادي نعمان الهيتي ، ثقافة الأطفال ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1978 ، ص 147

التي تستميل أهواء و رغبات الطفل ، قصد التأثير على الجوانب النفسية و الاجتماعية و السلوكية خاصة [4]

ولما له من أثر مباشر على الطفل (أدب الطفل) ، تعمدنا أن يكون له كلام في بحثنا هذا الموسوم ب " جماليات مسرح العرائس في الجزائر_ **تجربة دويلة انمو دجا** _ " ، قصد تبيان أهميته في بناء المسرحية و تمامها ، غير متجاهلين الدور الفعال الذي تقوم به " السينوغرافيا " و جمالها من ديكور، و ملابس ، و أضواء ملونة ، على مسرح العرائس ، حتى إن كانت بسيطة في حجمها ، إلا أن لها من الإيحاء ، و الإلهام ، و التأثير ، شأن كبير و بليغ ، في مخيلة الطفل ، و هذا ما سنحاول تبيانه في فواصلنا الآتية في هذا البحث ، إن إلحاحنا للاستهلال بجمال " أدب الطفل " و ضرورته الفنية ، هو فطنة لنا لما يحمله من أصالة ، لا يمكن الإفراط فيها و ألتغاض عنها ، حيث لا ننكر دور أدب الطفل ، في تنمية الذوق لدى القارئ الصغير (الطفل) ، من خلال إنصاته لتلك المسرحيات (مسرح العرائس و طابع الحكاية) ، خاصة إذا تعلق الأمر بالمبادئ و القيم الدينية ، وكوننا نتحدث عن مسرح العرائس في الجزائر بمضامينه التربوية و تغنيه بكنوز الحضارة الإسلامية ، وفي هذا المنظور يقول " **الدكتور نجيب الكيلاني** " في كتابه " أدب الطفل في ضوء الإسلام " : " **أدب الطفل ، تعبير أدبي جميل ، مؤثر، صادق الإيحاءات و الدلالة ، يستلهم قيم الإنسان و مبادئه و عقيدته ، و يبقى عليها ، كيان الطفل ، عقليا و نفسيا و وجدانيا و سلوكيا و بدنيا ن و يساهم في تنمية مداركه و إطلاق مواهبه و قدراته ، وفق الأصول التربوية الإسلامية ، ليكون في مستوى المسؤولية المنوطة به ، فيسعد و يسعد مجتمعه** "[5].

ويفسر ذلك " **جون جاك روسو** " قائلا: " إن الغرض من تربية الطفل ، هو أن تعلمه كيف يشعر ، ويحب الجمال بأشكاله ، و إن ترسخ عواطفه و أذواقه ، وأن تمنع شهواته من النزول إلى الخبيث و الرذيلة ، فإذا تم ذلك ، وجد طريقه إلى السعادة ممهدا "[6].

---

[4]- مجلة العلوم الإنسانية ، "فعاليات ملتقى أدب الطفل"، عدد خاص ، منشورات المركز الجامعي بسوق أهراس ، 3..2 ، ص .12

[5]- نجيب الكيلاني ، أدب الأطفال في ضوء الإسلام ، م س ، ص14

[6]- المرجع نفسه ، ص .12

لغة فن الدمى ومفهوم الوسيط:

يمكن أن نوضح مصطلح " **لغة فن الدمى**" , والذي اتحد موقعا محوريا في بحثنا هذا , وخاصة خلال تحليلنا ' **لجماليات لفن الدمى** ' ، نقصد بكلمة ' لغة ' باللغة الفرنسية « **langage** » ، التي تختلف على معنى « **langue** » ، في العربية يشار إلى المعنيين بكلمة واحدة هي كلمة " **لغة** " ، وهنا ربما ينشأ بعض الالتباس , فلغة الدمى بالفرنسية يشار إليها ب « **langage de marionnette** » ، وهي تعني البنية التعبيرية لهذا الفن مع كل ما تتضمنه من أبعاد عدة ، تقنية , جمالية , نفسية , فلسفية , اجتماعية , و دينية .

يقول المخرج الروسي ' **فيسفولد مييرخولد** ' في معرض تحليله للفرق بالتعبير بين الأوبرا و المسرح التمثيلي " كلما كان الأداء التمثيلي في الأوبرا أفضل من وجهة نضر المسرح الطبيعي , أصبح الفن الأوبرا لي في جوهره أكثر سذاجة" [7].

انه يتحدث عن خصوصية لكل نوع من الفنون المسرحية , نابعة من القوة التعبيرية لهذا النوع أو ذاك , في مثل اقرب إلى فن الدمى , فان أردنا من دمية الكف الخشبية الصغيرة أن تقف أمام الجمهور و تؤدي مونولوج " **هاملت** " ، بطريقة جدية باللغة الشكسبيرية تبعا لمنهج ' **ستان ستلافسكي** ' في الأداء التمثيلي , سيخرج نصف الجمهور من القاعة في غضون دقائق معدودة , و السبب في ذلك أن الدمية تمتلك و سائلها التعبيرية المختلفة عن الممثل , بقوتها التعبيرية الخاصة وتستلهم قوانين الأداء من خصوصيتها التعبيرية , وبهذه الوسائل التعبيرية يمكنها أداء النوع المناسب لها و بالطريقة الأفضل .

كما في الأوبرا، والمسرح التمثيلي، يمتلك فن الدمى مفرداته التعبيرية التي تشكل منظومة كاملة يمكن تسميتها " **لغة الدمى** ", و هذه اللغة تختلف تبعا لاختلاف نوع الدمى و تقنية تحريكها ,

وفي حوار مع الفنان والكاتب والمخرج " **دويلة** " , تعمدت الخوض في غمار أسرار الطفل مع العروسة (**العرائس**) , حيث قال " يجب على الكاتب المسرحي أن يكون ذكيا ليخاطب الطفل , وبصفتي قائم على هذا النوع من المسرح (مسرح العرائس) , أجد فكرة (**رفيق الخيال**) ، حيلة سديدة لمخاطبة الطفل من خلالها , حيث أن الطفل ينحوا في فترة سنية سابقة نحو البحث عن رفيق , يشاركه لعبه و سروره ,

[7]- ميرخولد ، فبيسيفولد ، في الفن المسرحي ، "الكتاب الأول" ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 ، ص 90

يحدثه عن ما يجول في نفسه من كبث أي ضيق , وهنا يبتكر ذهن الطفل رفيقه الخيالي , كثيرا ما يتمثل عنده في صورة الطفل نفسه في المرآة , أو في حيوان أليف يحبه , أو دمية يتعلق بها من جملة كنوز ألعابه , و يخصها بالحديث و يتحدث عنها , ويشكوا إليها ما يعانيه , ويضع وجهها على أذنه , ويتكلم بصوتها عبر صوته , أو يأمرها بتنفيذ أمر أو ينهاها عن فعل ما , تماما مثلما يفعل معه والده – وكثيرا ما ينهرها أو يضربها أو يحاول تمزيق أوصالها ,أو يشدها من إذنيها أو يمسك بقدميها و يضربها بعصا , مقلدا أحد إخوته أو والديه في مسلكهم معه , وذلك كنوع من التخلص من كبث , و التعبير عن رفضه للقسوة ، التي قد تكون واقعة عليه من شخص ما , ولا تبتعد فكرة (الرفيق الخيالي) عن حلم اليقظة عند الكبار" .

إلى هنا وجب الوقوف على أن الكتابة للطفل أمر، في غاية الحساسية ..، كيف لا وأنت في صدد التحول إلى كيان مأزم لما يعيشه الطفل من أفكار وخيال ...

إن **الطفل** وهو يمارس هذه العملية، فإنما يبدو أشبه بمن يجمع بين وضيفتي , كاتب المسرحية و الممثل ، فهو الذي يصنع الشخصية , والحدث , و الحوار, ويقوم بالتمثيل مع رفيقه المتخيل ، سوءا كان دمية أو غيرها ...، وهو في ذلك ، يمزج الواقع بالخيال ويعتمد على عنصر الحركة , وباختصار " **فانه يؤلف مسرحية ويقوم بتمثيلها , تماما كما يفعل الممثل في المونودرام ، حين يتكلم مع نفسه في حوار مع شخصية أخرى غير مرئية للجمهور** "[8]

فالعرائس أو الدمى لها جاذبية خاصة عند الطفل ، لما تمثله من مكانة مرافقة , في عالمه أو حياته الخاصة ، لذلك فحينما يتعلق بالكتابة لفنها ، وجب على الكاتب الحرص لما يفكر فيه ، من بدايات و تأزم للأحداث والخروج إلى النهايات ، بما يرضاه كيان الطفل وتحليله للأشياء , ويؤمن فريق كبير ممن يكتبون المسرحية للطفل ، أن المسرحية يجب **أن تبدأ بالحكاية وتنتهي بها** , لما تمثله الحكاية في عالم الطفل , فضلا عن استثارة خيال الطفل و تشويقه و سرعة استجابته و انفعاله بالحدث ، مع التركيز على عنصر الحركة و العناصر المرئية و الاعتماد على نظرية (**ألحكي**) , و على هذا العنصر الأخير اعتمد الكاتب المسرحي (**ألفريد فرج**) في معالجته لنصوص المسرحية ، خاصة بالطفل ، مثل مسرحية (**رحمة وأمير الغابة المسحور**)[9]

---

[8]- شيحة محمد ، أطفالنا و أحضان الأم ، القاهرة ، مجلة المسرح ، العدد 213 ، سبتمبر 1999 ، ص 69

[9]- عبد الجليل, الهام ، متعة وسعادة الطفل من خلال وسائل الإعلام ، القاهرة ، وزارة الشؤون لاجتماعية ، 1994 ، ص 23

إن النص المسرحي في " مسرح العرائس " – **في المقام الأول** - خطاب فني فريد من نوعه لذا يحرص منتجه , بكل ما يملك من أدوات فنية و خبرات ، من ركيزتي الإقناع و التأثير, ومدا تفاعلهما النشط ، كخطى هامة يتمخض عنهما ضفره من المتعة الجمالية .

ويقول الفرنسي "**جايتون باتي**" : " **النص هو الجزء الأساسي للمسرحية , فهو بالنسبة للمسرحية بمثابة النواة في الثمرة** ... " ، أي أن النص ، هو القلب الذي يبث الروح للمسرحية و يعطيها ذلك التنوع الجمالي ، الذي تحققه كل من العناصر المسرحية ، والتي سنقف عندها في محطاتنا التالية ، بغية التعمق أكثر و تبسيط غاياتها , حيث أن اللغة في المسرح ، بوجه عام ، لها خاصية جوهرية معقدة حيث أنها وسيط وليس إنتاجا نهائيا في ذاته ، مثل الرواية ، بل هي بؤرة تتجمع فيها المشاكل ، تعدد فيها المستويات والمرجعية ، ويتم من خلالها ، اختيار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة ، بإعادتها إلى الحركة وهذا هو الحال في مسرح العرائس .

هناك اختلاف ونوع من الجدل حول **اللغة** التي نستخدمها في " مسرح العرائس " , هل تكون **فصحى** أو **عامية** ، حيث " نجد أن هنالك شبه اتفاق ، انه بالنسبة للمسرحيات المدرسية (**المسرح المدرسي**) فالمسرح يعتبر عنصرا من عمليات التدريس ذاتها , ولذلك فان اللغة التي نستخدمها فيه يجب أن تكون **الفصحى** البسيطة القريبة من لغة الطفل "[10].

وفي حال توافقنا ، حول إشكالية استخدام لغة معينة , فإننا نتفق مع الأستاذ " **محمد رضوان** " من جامعة مصر في " أننا في مسرح الطفل العام ، لا نستقبل أطفالا معينين ، لهم مستوى ثقافي معين ن كما هو الحال في المسرح المدرسي وإنما نقدم مسرحا ، لكل طفل في المدينة وفي القرية , لأبناء المثقفين و أبناء الفلاحين , من يقرؤون ويكتبون , وللأمين الذين لا يقرؤون ولا يكتبون " , ومن اجل هذا لابد لنا من صيغة لغوية ، تضمن لنا فهم جماهير هؤلاء الأطفال لمحتوى النص المسرحي (مسرح العرائس) , وليس هذا فحسب بل الاستمتاع به , و الاندماج فيه و الانفعال بأحداثه و مراميه بكل سهولة و سحر في الألفاظ , لينعكس كل ذلك على سلوكهم في الحياة .

فالبساطة والوضوح، هما من أهم سمات لغة " **مسرح العرائس** " , وجب الابتعاد عن الغموض في تركيب الأفكار من تعقيد و وحشو , و الاهتمام باللغة السلسلة المعبرة ، و الاعتماد عليها في الكتابة ، فهي

[10]- راجع : ذ. مصطفى بدوي ، سلسلة الألف كتاب ، "رقم 406"،مكتبة الأنجلو المصرية ، 1962م ، ص 73

تنفد إلى ذهن الطفل ، وتساعدها على التأمل في الأحداث شيئا فشيئا , عكس لغة الغموض ، التي تبعث في نفسه الملل و الإرهاق ، أو تجره إلى الشرود الذهني .

من الضروري مراعاة الخصائص اللغوية للنص المسرحي المقدم للأطفال , من حيث استخدام الجمل الطويلة و الجمل المعقدة و الاعتراضية في المسرحية و الكلمات الرمزية المستعملة , **وهل هي قريبة إلى فهم الطفل ..؟ هل توفرت تلك الكلمات المستعملة في نطاق القاموس اللغوي للطفل ...؟ وهل شرحت ...؟**

... إلى أي مدى يمكن الاعتماد على الخصائص اللغوية في نص المسرحي ألعرائسي (مسرح العرائس) بما يحويه من كلمات " اسم وفعل و حرف " , و " تراكيب " جمل اسمية و فعلية أو شرطية و حالية و ظرفية , وفي تحليل النص المسرحي لما يراعي فن الخصائص اللغوية من عدد الكلمات العامية والفصحى و العلمية إن و جدت ..؟ ، و هل شرحت هي الأخرى ..؟

في ظل هذه التساؤلات سنتطرق إلى بعض **الخصائص الكتابية لمسرح العرائس**، على شكل فقرات، والتي من شانها مسح الغبار على هذا الطرح ..؟

خصائص الكتابة:

- هناك أوجه مشتركة بين الطفل، ومسرح العرائس، كالتقليد والمحاكاة، والطابع الاندماجي، حيث يميل الطفل إلى الاندماج مع أقرانه، كما يندمج الممثل مع المجموعة، أو الفريق الذي يمثل معه، وهناك عناصر مشتركة أخرى، كالخيال والدهشة والتداعيات اللفظية، والحوار المنبعث من مواقف اللعب الانفرادي والجماعي، فهده العناصر وغيرها، يجب أن تكون صوب عين من يتصدى للكتابة المسرحية للطفل.

- الكتابة المسرحية في مسرح العرائس (الطفل)، تختلف بعض الاختلاف عن الكتابة للكبار، فالأطفال لهم عالمهم الخاص الذي يختلط فيه الواقع بالخيال، ولهم اهتماماتهم وقضاياهم الخاصة، كما أنهم في طور النمو والإدراك و التعلم، ما يجعلهم أكثر قدرة على التلقي و التأثر.

- يتوجب أن يتناسب الخطاب في مسرح العرائس ، مع طبيعة المراحل العمرية التي يمر بها الطفل ، و على من يكتب في مسرح العرائس ، ا، يكون واعيا لسلوكيات الطفل و عاداته ، كالميل للعب مع أترابه ،

و تقليد الشخوص ، و تقمص أدوار البطولة ، و الإعجاب بالحكايات الأسطورية ، و ميله إلى الضحك ، لسرعت الاستجابة عنده و التأثر (البكاء أو الضحك) .

- تستعين المسرحية المقدمة للطفل في مسرح العرائس، بعنصر الفكاهة أو الإضحاك، إذا كانت الفكرة أو الموضوع يسمحان بذلك، دون إقحام أو تكلف، يقول " **زكرياء إبراهيم** " : " دلتنا التجارب التي أجريت على الأطفال ، على أن ثمة علاقة وثيقة بين الضحك و الترقي النفسي عموما ، بدليل أن الأطفال الذين تتردد إليهم بكثرة حالات البكاء هم في العادة أقل ترقيا من غيرهم ، ومعنى ذلك أن الروح

الفكاهة، تقترن بالنمو النفسي، فتكون في كثير من الأحيان، أمارة على سلامة العقل وصحته و قدرته على تفهم الحقيقة.

- كما أشرنا سلفا، يمكن لمن يكتب مسرح العرائس، أن ينتفع بفكرة " رفيق الخيال " ، التي يلجأ إليها الطفل في فترة سنية سابقة عن المدرسة ، فيبحث (الطفل) عن ما يشاركه لعبه و سروره (دمية لحيوان أو إنسان) ، **فلا تبتعد فكرة خيال الظل عند الطفل ، عن فكرة أحلام اليقظة عند الكبار**[11].

هناك أسس قاعدية، لا يمكن تجاوزها في الكتابة الدرامية الموجهة للطفل ، فمسرح العرائس كغيره من المسارح الأخرى ,التي تعطي بدورها , أهمية خاصة لبنائها الدرامي للنص , فالقصة أو الحكاية في مسرح العرائس ، لها قانونها الخاص ، يتحدد في ، فكرة ملمة واضحة , يتخللها فواصل درامية , تلعب دور التشويق و الإلهام لتلك الفكرة ، و ما ينتج عنها كنقطة انطلاق لماهية الطفل , لما يخدم حياته اليومية في نهج سليم ناجح , و هنا يكمل السؤال ' **إلى أي مدى يصل تأثير هذه الفكرة في طبيعة الطفل ....؟**

وما هي هذه **الأسس القاعدية والبنائية للكتابة الدرامية** ...؟، **وهل الكتابة في مسرح العرائس لها روادها المختصين ذو المرجعية الأكاديمية** ...؟ أم تلعب الخبرة الدور الفعلي للتعبير عن هذا الأخير (مسرح العرائس) لما يقابله من متمرسين هاوين ذو الاحتكاك الطويل ، المحنك ، بطابع الألفة ، التي تحملها السنوات العديدة، لما يحبه الطفل في مسرحه الخاص (**مسرح العرائس**) ، أو ما يحتويه في مسرحه العام (حياته اليومية) , كلها أسئلة تطرح نفسها من حين لآخر , و من جيل لآخر لصعوبة

[11]- احمد علي كنعان ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد العدد الأول ، 2011 ، ص 28

الفصل فيها ...؟ ، و هذا ما سنحاول ضبطه إن شاء الله ، بتحليل شامل و مبسط لاستخلاص ذلك الجدل القائم ، نحو إشكالية **الكتابة في مسرح العرائس** ...؟

وعليه سنتطرق في البداية، إلى ماهية **الفكرة**، وما شأنها في **قاعدية هذا البناء الدرامي** لمسرح العرائس.

الأسس القاعدية للكتابة المسرحية لمسرح العرائس :

الفكرة:

الفكرة أو " **التيمة** " أساس كل عمل مسرحي، وعنصر هام في كل كتابة للطفل، فهي الفلك الذي يدور حوله كل الأحداث و المواقف و التفاصيل، لتبرز واضحة في ذهن المتفرج الصغير[12] ، علاوة هي اللبنة الأولى التي يبدأ بها المؤلف عمله الخلاق، ليبحث فيما بعدها عن أحداث تصلح للتعبير عنها و أجزائها[13].

يقول " **ايجري لايوس** " في الفكرة الأساسية أنها " **المقدمة المنطقية** " [14] ، التي لا يمكن للعمل المسرحي الطفولي ، أن ينطلق بدونه .

مما لاشك فيه ، أن الفكرة هي التي تفسح المجال أمام المسرحي ، ليظهر لجمهور الصغار ، معنى الحياة و الأشياء ، كما يراها هو بمنظوره الخاص ، فتمنحه فرصة التعليق و النقد على معان معينة ، من خلال المواقف المسرحية التي يلجأ إليها للتأثير الفني و السلوكي (الترفيهي و التعليمي و غيره ..) ، ولذلك يعدها " **أرسطو** " ، بمثابة روح المسرحية ، و دعامتها الرئيسية ، فالعمل المسرحي بدون فكرة واضحة المعالم ، يبقى مجرد مجموعة من الحركات و الكلمات الجوفاء التي لا معنى لها ، ولا دلالة ، ولا رابط فني يوثق أجزاءها[15]. ، لذلك يجب على الكاتب أن يحس بم يكتب ليوفق في منضره الفني ، يقول " **جول سوردي . J.sourdi** " : " لا يكون فنا (الفن) ، إلا إذا كان مصنوعا بما أحسه الفنان و رآه ، لا مما قيل له أنه يجب أن يحس به ويراه ، لأن الكاتب المبدع ، دائما يشكل من مادة حياته نفسها شيئا لطيفا ، و ذلك في الصورة التي تروق له متبعا في هذا التشكيل ، مزاجه ، وفطرته هو بالذات "[16].

---

[12]- نظر ، حسن مرعي ، المسرح المدرسي ، دار و مكتبة الهلال ، الطبعة الثانية ، لبنان ، 2002 ، 41

[13]- ينضر ، حسن بحراوي ، مسرح الطفل في المغرب ، مجلة الكاتب العربي ، السنة الحادية و العشرون - العدد 56.55 ، دمشق ، 2002 ، ص205

[14]- عواطف محمد إبراهيم و هدى محمد القناوي ، الطفل العربي و المسرح ، مكتبة انجلو المصرية - مطبعة حسان ، القاهرة ، 1984 ، ص 25

[15]- عواطف هدى إبراهيم و هدى محمد القناوي ، الطفل العربي و المسرح ، م س ، ص 48

[16]- أنظر ، حسن مرعي ، المسرح التعليمي ، دار و مكتبة الهلال ، ط1 ، بيروت ، 2000 ، ص15

ويزيد على ذلك " **فان دورتن . V. DORTON** " ويقول : " بمجرد أن كتبت عن الأشياء التي اعرفها ، و ألممت بها ، أصبح حواري أحسن مما كان عليه ، و ازدادت أذني خبرة ..، أما عندما كنت كما لا اعرف كان حواري يجري أسنا و رديئا "[17] .

هناك من ينصح بمساعدة الأطفال على فهم الفكرة للمسرحية ، أو بتكليف أطفال " يصعدون خشبة المسرح ، ويفتحون كوة في الستارة ، ثم يقدمون للأطفال الجالسين في الصالة ، موجزا لما سيقدمه الممثلون لهم "[18].

يرى بعض **المنظرين للمسرح**[19]، " أن **الفكرة** هي الهدف العام و الجانب الفكري للمسرحية , و هي تلك الآراء و وجهات النظر و الأحاسيس المعبر عنها من قبل الشخصيات بأفعالها و أقوالها " , و يرى **آخرون**،" أنها الحس الكوني الشمولي ، الذي يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا و حتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم "[20].

وتبقى **الفكرة** محل عدة تفسيرات بين منظري المسرح , حيث يرى البعض الآخر أنها " مشروع أو موضوع بحث ، أو أطروحة ، أو فكرة أساسية أو جذرية في ذاتها "[21].

إذا هي **مقدمة منطقية** [22]، تشتمل على جميع عناصر العرض المسرحي , يضعها الكاتب المسرحي أو المؤلف ليحولها لفريق أخر، مكون من لاعبين ، أو ممثلين مسرحيين ،

كي تتحول من فكرة في المسرحية ، إلى لعب درامي يحمل في سحره (اللعب و الحوار) رسالة نبيلة ، تخدم الحياة و المجتمع ، فالمسرحية الناجحة , هي المسرحية التي تحمل فكرة أساسية و واضحة المعالم , متينة بمبدئها الفاضل , و مهما كثرت الطرق لصياغة الفكرة , ومهما اختلفت الصياغات فان الفكرة ستبقى واحدة , وهي الجانب العقلي والمنطقي للنص المسرحي , وما يمكن التأكيد عليه ، هو أن جميع عناصر العمل الدرامي ، من شخصيات و حوار وصراع وغيرها ، من العناصر الدرامية ، و التي نحن في صدد

---

[17]- حسن مرعي ، المسرح المدرسي ، م س ، ص 16

[18]- سمير روحي الفيصل ، موقف جمهور الأطفال من المسرح ، مجلة التربية ، العدد الحادي و التسعون - ربيع الأول - 1410هـ .أكتوبر ، دمشق ، 1989م ، ص52

[19]- منظري المسرح : أمثال " لايوس أيجري " , " شكري عياد " و" إبراهيم حمادة " .

[20]- ينظر, لايوس ايجري , فن كتابة المسرحية , ترجمة دريني خشبة , مكتبة انجيلو المصرية , القاهرة , صفحة 43

[21]- ينظر, محمد حسن بريغس , أدب الأطفال (أهدافه و سماته) , مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر , ط1, 2001, صفحة 115

[22]- ينظر, د. محمد فوزي مصطفى , دراسات في مسرح الطفل (تنظيرا و تطبيقا), سلسلة مسرح الأطفال , دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر , ط1 , 20

ذكرها , تعمل من أجل تجسيد فكرة معينة , " **في أي موضوع ، سواء كان قديم التطرق ، أو كان من ابتداع الكاتب نفسه , فعليه أولا ، أن يحدد الفكرة العامة ، وبعد هذا فقط, يألف الأحداث الفرعية ويبسطها** "[23].

لا تخلو الفكرة أهمية عن غيرها من **الحكاية** ، فكل منهما يسعى من خلال دوره بالارتقاء بروح العرض للمسرحية ، إذ ليست الحكاية مجردة قص لأحداث متجاورة ، مرصوصة مع بعضها البعض دون علاقة سببية تجمعهما ، فهي ليست مجرد أخبار تقريرية نصية ، يغلب عليها طابع السرد ، وإنما هي حكاية أحداث حسب ترتيبها الزمني ، و طابعها المكاني ، بطريقة فنية و جمالية مميزة ن تتفاعل فيها الأحداث و تتحرك فيها الشخصيات ، و تنموا المواقف في اتجاه منطقي ، يتجه بالضرورة الى نهاية منطقية في مخيلة الطفل ، مستمدة من الأحداث نفسها .

الحكاية :

في مسرح العرائس ، تعتبر الحكاية ، بمثابة حجر الأساس الذي يبنى عليه العمل المسرحي ، لأن المسرحية في مفهومها البسيط ، صغيرا كان أو كبيرا ، يسمع لحوارات الشخوص ، اثر الإحداث التي تقع لهم ، و موقفهم منها ، و تفسيرهم لها ، و مصائرهم فيها[24]، و من دون الحكاية ، يفقد النص لبه و تماسكه ، ويصبح التعبير مجردا خاليا من المعنى و الدلالة .

تحدد الحكاية الأحداث، و تجعلها تصب في الفكرة و تنميها وتشد من أزرها في زمان ومكان مترابط، لأنها الامتداد الطبيعي و المباشر لبدايات الفكر الإنساني [25]، و هذا بغية التأثير في المتلقي ، خصوصا و أن كان هذا الأخير طفلا ، له خياله الخاص و ملاحظته الثاقبة ، لأدوار الشخصيات و ملامحهم الجسدية و النفسية و التي ترسمهم تلك الحكاية ، في اتجاههم الاجتماعي و الفكري ، بما يخدم عقلية الطفل ، يقول " **أبو الحسن سلام** " : " **المسرحية ما هي إلا قصة ، ترجمها المؤلف إلى حركات من خلال الشخصيات عل المسرح** "[26]

لابد للفعل في الحكاية أن يكون واحدا ، فالعرض المسرحي للأطفال يقوم على الأفعال و الحوارات المتسلسلة ذات مواقف متباينة ، حيث نجد الشخصية البطلة ، قد تقوم بأفعال غير مترابطة ، تحت

---

[23]- أرسطو , فن الشعر , ترجمة د. إبراهيم حمادة , دار الكتاب العربي للطباعة , القاهرة , 1983.

[24]- عبد الفتاح أبو معال ، مسرح الأطفال ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، 1984، ص44

[25]- ينظر ، ستيوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، ت ج. عبد الله معتصم الدباغ ، دار المأمون ، بغداد ، 1986 ، ص89

[26]- ابو الحسن سلام ، مسرح الطفل ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، مصر ، الإسكندرية ، ط1 ، 2004 م ، ص 61.60

منطلق السببية ، بل لابد أن ترتبط الأسباب بالمسببات ..[27]، و على الحكاية في مسرح العرائس أن تتميز عن الحكاية النمطية ، التي تروى في الحياة العادية ، و أن تختلف كل الاختلاف عن الحكاية التاريخية التي تتقيد بالواقع ، و تقرر الحقائق تحت ترتيب زمني دقيق ، دون إبداع أو خيال فكري بحيث لا تتجاوز في ذلك الحكاية الساذجة ، التي لا يتقبلها العقل ، كحكايات الزائدة عن المألوف ، من خرافات لا يقبلها عقل الطفل ، و بالتالي لا يقوى على فهمها فتسقط المسرحية ، و يتلاشى إلهامه (الطفل) حول الشخصيات و لعبها ، فوق طاولة المسرح[28].

تلعب القصص التاريخية دورا فعالا في الكتابة المسرحية (مسرح العرائس) ، فهي تشكل محطة هامة ، يمكن أن يستغلها الكاتب في إنشاء جيل مثقف ، يدرك تماما ، ما أنجزه أسلافه ، مقتضيا بخصالهم ، فيأخذ بالأعمال النبيلة التي مجدت تاريخهم .

فللعمل المسرحي تأثير بالغ على الفرد (صغيرا كان أو كبيرا) ، يسعى من خلاله إلى خلق توازن لدى الفرد ، تقول " **حنان العناني** " : " **عن طريق الدراما ، يتعرف المربي على الطفل و إمكانياته ، و يصبح شخصا و دودا و صديقا للطفل ، قادرا عل فهمه و حل مشاكله** "[29]، وهنا نجد أن لاختيار القصة جانب مهم و أمانة ، تقع على عاتق الكاتب المسرحي (مسرح العرائس) ، لأهمية لعبها في إقناع الطفل لما يشاهده لعمل مسرحي ، وان كان عنصر اللعب قد قل فيه (مسرح العرائس) ، نظرا لما يتمسرح أمامه من شخوص مصنوعة من الورق أو غيرها ، قد لا تحمل ما يحمل اللعب البشري لشخوص حية فوق الخشبة ، إلا أن جمال القصة أو الحكاية في مسرح العرائس ، تغطي ذلك الفراغ لمخيلة الطفل و تجعله يتوهم أنها شخوص حية ، فيتأثر بما تسرده من حكاية على لسان اللاعب المسرحي ، يقول " **أرسطو** " في الحكاية : " **أنها نواة المسرحية ، ويؤكد على أهميتها للعمل المسرحي** " .

لكل حكاية موضوعها الخاص ، يحددها و يوجها في قالبها السردي ، فما هو **موضوع الحكاية** ..؟ ، و ما علاقته **بالمسرحية و أسسها القاعدية** ..؟

---

[27]- ينظر ، ستيوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، م س ، ص 29

[28]- عبد الفتاح عثمان ، بناء الرواية ، مكتبة الشباب ، 1982 ، ص 16.60

[29]- حنان عبد الحميد العناني ، الدراما و المسرح في تعليم الطفل - منهج و تطبيق - ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط4 ، 1997 ، ص12

الموضوع:

بكل بساطة ، هو تلك الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها إلى الناس في عصره ، و لو عدنا و راجعنا التاريخ كله ، لوجدنا أنه (**الموضوع**) كان ميدانا للأفكار ، بل يمكن القول ، أن إيصال الأفكار إلى الناس هو الذي خلق الأدب كله بأنواعه .

محصلة النتاج الإنساني البشري هو الفكرة ، حيث ساهم في إكسابه انتصارات عدة (روحية و اجتماعية) ، و " بالموضوع تكتشف الحكومات و الأنظمة المستبدة ، يثور الكتاب ضد الجهل و الفساد الأخلاقي و الطبقة الاجتماعية "[30] ، هنا يكمل وثاق الخيل ، الذي من حوله نجد أهمية الموضوع قي بناء المسرحية (**الطفل**) عموما و مسرح العرائس بالأخص ، **فكيف ذلك ..؟**

من الأكيد أن الطفل هو اللبنة الأساسية لبناء المجتمع ، عبر ممارسته حياته الاجتماعي (**فنية و علمية و سياسية و تاريخية**) من خلال مراحله العمرية ، التي تتخللها عدة تغيرات ذاتية و موضوعية ، تأثر فيه بدرجات متفاوتة (**الأسرة ، المدرسة ، الشارع ، الجانب النفسي**) ، وهذا منطقي ..

علاقة **الموضوع** بالمسرحية (مسرح العرائس) الموجهة للطفل ، هي علاقة موازية مع حياته الطبيعية التي يعيشها خلال فتراته العمرية ، حيث لكل مرحلة عمرية موضعها الخاص الذي يساير أزماته النفسية و العملية في المجتمع خاصة ، فيجد من حين لأخر ضالته في تلك التمثيليات و الحوارات و الصراعات بين الدمى ، فيأخذ منها المبادئ و الأساسيات التي يبني من خلالها ، شخصيته لتكبر معها أخلاقه و

تجسد في الواقع ، وعلى هذا الأساس لا شك في ان الموضوع في مسرح العرائس مهم و حساس ، فعال في توجيه الطفل و حصر مبادئه الأخلاقية ، وكيف لا و هو يحمل كل العناصر القاعدية للكتابة بدءا من الفكرة و حكايتها ، و الزمان و المكان ، و العناصر البنائية من فعل له بداية ووسط ونهاية ، و شخصيات (الدمى) يجمعها حوار محكم ، ليصل في الأخير إلى دوامة الصراع و ما ينتج عنه حل ، كل هذا يندرج في ماهية الموضوع و أهميته في الكتابة لمسرح العرائس .

وجب على كل من يكتب للطفل عبر مسرح العرائس ، أن يأخذ كل هذه النقاط صوب عينه ، و يجتهد في ما لديه من دراسات و ممارسات مكتسبة ، لكي لا يؤثر غيابها سلبا على الطفل ، يقول " **ايريك**

[30]- ينظر ن ستيوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، ت . عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد ن 1986، ص 89

بينتيلي " : " **إذا كان الذهن الذي ينبثق عنه الفكر ، يلعب دورا مهما في الأدب عموما و في الأدب الدرامي خصوصا ، فان الدراما ليست أكثر عاطفة فحسب ، بل أكثر فكرا** " ، و الموضوع جانب من الفكر و حامل للدراما و الفعل ، التي بدورها تعبر عنه و تقدمه من خلال عناصر أخرى (الحوارات و الشخصيات و غيرها ...) ، لنص في الأخير إلى الخروج بمعادلة فنية تتجلى في أن الموضوع يساوي الفكر ف المسرحية (الموضوع = الفكر) ، و العلاقة بينها واحدة لا تختلف في مسرح العرائس (للطفل) .

من المهم أن يكون " **الموضوع** " حاضرا في ذهن الكاتب (الذي يكتب مسرحا للعرائس) وواضحا ، قبل الولوج في البناء الدرامي ، لان المسرحية ما هي إلا حكاية تقوم على الصراع ، و لا يكون الصراع إلا لسبب حقيقي ، والذي هو في الحقيقة موضوع للمسرحية ، و فكرتها ، و هدفها الأول و غايته الفكرية و الإنسانية تكسوها العاطفة ، فهو (**الموضوع**) المعركة الفكرية ، التي خاضها الكاتب ، عبر تجاربه الحياتية ، ساهمت بالرقي لقيمة النص و العرض معا في المسرحية (مسرح العرائس) [31].

تختلف الموضوعات في طريقة معالجتها ، فتكون باستخدام المؤلف / السارد ، تارة ، أو شخصية أخرى غير شخصيته تارة أخرى (يروي القصة أو حكاية الموضوع على لسان شخصية أخرى اثر حواراتها) ،

حيث يرى " **أرسطو** "[32]. : " **إن محاكاة الموضوع ، تأتي إما في هيئة حوار مباشر ، كما في الدراما ، و إما كما في الملحمة أو الرواية** .." ، و قد أشار في تعريفه " للتراجيديا " **أنها فعل نبيل عام ، الذي يفسر تناول موضوعات جادة ، و عل قدر عظيم من الأهمية و التأثير ، لمعالجة قضايا السلوك الإنساني و صراعه مع نفسه ومع من حوله من كائنات**

إذن فان معالجة **موضوع** أو قضية ما ، في **الكتابة المسرحية** لمسرح العرائس ، لا تقتصر فقط على عنصر واحد من العناصر السابقة (العناصر الكتابية في المسرحية) ، كي يصل مغزاها و رسالتها إلى المتلقي (الطفل) ، فوجوب إيجاد الكيفية المثلى و الصيغة المناسبة ، قصد إقناع المتلقي من جهة و إيصال فكرة و موضوع المؤلف من جهة أخرى .

من الكيفيات ، التي تساعد على احتواء **الموضوع** ، كما اشرنا سلفا (الفقرات السابقة) ، نجد عنصري " الزمان و المكان " ، و دورهما في بناء خيال الطفل وسط المسرحية (مسرح العرائس) ، إذ يلعب لسان الحكواتي ، دورا كبيرا لتوظيف هادان العنصران ، غالبا ما يكون هذا التوظيف ، في بداية المسرحية اثر

---

[31]- أرسطو ، فن الشعر ، ت: إبراهيم حمادة ، م س ، ص 72

[32]- راجع ، شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية ، دار الفلور للنشر و التوزيع ، ط2 ، 2001 ، ص .61

أسلوب "ألحكي " و السرد ، ليوحي بذلك نوعا من التركيز و الإلهام لانتباه الطفل ، حول ما ستقوم عليه إحداث المسرحية (ذكر المكان و الزمان) ، ليصنع بذلك (**الراوي أو الحاكي**) انطلاقة لخيال الطفل لما سيشاهده للعرض ، و إذا نجح (الحاكي) في توظيف هذان العنصران بمارة ، فقد نجح العرض من بدايته ، و إن أخفق ، فقد سقط العرض و فشل ، حيث أن من أسباب فشل العرض المسرحي في هذا النوع من المسرح ألا وهو مسرح العرائس ، هو عدم التوظيف الحسن لعنصر"**الالهام** "، فبدونه تصبح المسرحية مجرد قصة يسمعها الطفل ، متجاهلا ما سيحدث من أحداث في العرض ، لان عنصر السينوغرافيا في مسرح العرائس بسيط في إيحائه ، فلا يلعب الديكور ، دورا أساسيا للإشارة لهاذين العنصرين (**الزمان و المكان**) ، عكس ما يحدث في المسرح البشري ، حيث يكون الفضاء المسرحي واسعا ، ما يسهل توظيف الديكور لتبيان هذان الأخيران .

يقول الفنان " **دويلة** " : " إن من المهم على اللاعب في مسرح العرائس أن يتقن توظيف عنصري " الزمان و المكان " في بداية العرض المسرحي ، و ان يبحث عن الكيفيات التي تجذب أذن الطفل ، و هو يشاهد مسرحا صغيرا تتوسطه شخصيات بسيطة ، في حجمها و لباسها و حركتها ، قد لا تخطف ملاحظته أحيانا ، اثر بداية المسرحية ، لذا يتوجب على اللاعب ، إتقان خاصيتي " ألحكي " و الإلقاء ، مع التريث و التأني في لفظ الكلمات ، فتشويق أذن الطفل شيئا فشيئا ، و غالبا ما يكون أسلوب نبرة رجل كبير في السن، طريقة سهلة للوصول إلى كيان الطفل ، لجمال شعريته كلامه في تقديم القصة بأسلوب جمالي غني بسحر ألفاظه و تنوعها ، كأنه شعر يطرب أذن الطفل و يذهب به إلى خيال العرض[33].

و أضاف " **دويلة** " إلى أن الطفل ، فطن إلى كل ما يسمعه و يشاهده ، لذا يجب ب الحذر في اختيار الكلمات و معناها ، و الحفاظ على ادوار الشخصيات و مسعاها في المسرحية ، حتى نهاية العرض ، فالطفل ذكي بطبعه ، و خاصة عندما يعجب ، بما يشاهده من أحداث في المسرحية ، فيتعاطف مع شخصيات و ينفر من أخرى ، لذلك تعد أهمية اختيار الكلمات في **ألحكي** أمرا ذو أهمية في مسرح العرائس[34].

تكلم " **أرسطو** " عن وحدة " **الزمان و المكان** " في العمل المسرحي ، حيث قال : " التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة ، و أن لا تتجاوز ذلك إلا بقليل " [35]، كما اختلف بعض

---

[33]- حوار مع الفنان " دويلة " ، في المسرح الجهوي لولاية سيدي بلعباس ، صباحا ، في قاعة العرض ، يوم 12.08.2019 م .

[34]- حوار مع الفنان دويلة ،م س .

[35]- شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية ، دار فلور للنشر و التوزيع ، ط2 ، 2001 ، ص 69

النقاد * حول هذا الموضوع ، فمنهم من يرى أن أحداث المسرحية تقع في أربعة و عشرون ساعة ، و هناك من يرى غير ذلك ، لكن تبقى دوافع " أرسطو " في تحديد وحدة الزمان في نضرته للمتلقي ، إذ يحاول أن يعطي صفة الإقناع لأحداثه بصورة منطقية توافق تفكير المتلقي .

فمسرح العرائس لا يقل شأنا في كتابته الدرامية ، عن تلك الكتابات في مسرح الكبار ، بل يتعدى ذلك ، و كيف لا .. ، فالطفل غني بخياله ، صعب الممارسة ، لطبيعته الباحثة دائما عن الجديد ، هذا من جهة ، أما من جهة أخرى ، فمسؤوليتنا الفنية اتجاه الطفل ، كبيرة و حساسة في العمل الدرامي ، من خلال ما يحمله من رسائل مشفرة في العرض (**مسرح العرائس**) تحمل سمات الأخلاق و التربية الحسنة ، لذلك وجب على من يكتب لمسرح العرائس ، أن يأخذ هذه البدايات للعمل الدرامي بجدية في الكتابة.

أما عن وحدة المكان فلم يذكرها " أرسطو " في كتابه .. ، بل أوجدها **الكلاسيكيون** الجدد[36] ، و نسبوها إلى " أرسطو " إذ يرون أن الجمهور الذي يرتاد المسرح ، يعرف تماما ، أنه ذاهب إلى مكان واحد ، و هو قاعة المسرح ، لذا لا يجب أن يتغير هذا المكان على طول خط المسرحية ، أن يستمر الحدث من بدايته و حتى نهايته في نفس الوقت [37] .

يحسب عنصري " **الزمان و المكان** " كورقة رابحة في العمل المسرحي ، كونهما وبشكل مباشر يرتبطان بوجود الإنسان ووعيه ، فقد اهتم الفلاسفة في العصور السالفة ، بوضع الزمن في الأدب و الفن [38]،

وقد ميز " **أرسطو** " (322-384 ق م) المسرح عن غيره من الفنون و الأجناس الأدبية من خلال " الزمن " ، و اعتبر المسرح من الحاضر ، يقدم أفعال أشخاص ، يعملون على أنها تجري الآن ، في حين تروي الفنون السردية و منها الملاحم ، ما حصل بصيغة الماضي .

إن محاولة تحديد ماهية الزمن في **مسرح العرائس** ، يخلق التباسا كبيرا ، لأنه مرتبط بعناصر عديدة و متنوعة ، منها تحديد البعد الزمني في العمل المسرحي ، كما أشرنا سلفا ، أي " زمن امتداد العرض المسرحي ، و زمن امتداد الفعل الدرامي ، الزمن أو الفترة التاريخية التي ترجع فيها الحكاية ..."[39].

---

[36]- أمثال شكري عبد الوهاب ، ماري الياس ، حنان قصاب ، إبراهيم حمادة و غيرهم

[37]- أرسطو ، فن الشعر ، ت: شكري عياذ ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1967 ، ص 58

[38]- ينظر ، محمد يعقوب ، أصول الخطاب الفلسفي ، (محاولة في المنهجية) ، الجزائر ، 1995 ، ص 15

[39]- ينظر ، ماري الياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، م س ، ص 238

تتوفر كل مسرحية في مسرح العرائس على عنصري " الزمان و المكان " ، " فهما كيان متكامل ، لا يمكن فصل الواحد عن الأخر ، أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الأخر " [40]، **وفي** مسرح العرائس **تتجلى ظروف " الزمان و المكان " انطلاقا من خطاب المتكلم** [41]، حيث قسم " **ايميل بنفينيست . E. Benveniste** " [42]، " الزمن " إلى **ثلاث أشكال** ، حين **أثار**" علاقة المتكلم بالزمن " وهي :

- **الزمن الطبيعي للعالم** : و يتسم بالاستمرارية و الانتظام و الخطية و اللانهاية ، ويرتبط هذا الزمن بمدى إحساس الإنسان بوصفها ، كلا حدثيا متتابعا ، يستمد حياته من " كرونولوجيته" من الميلاد إلى الوفاة ، حيث يستطيع الإنسان أن يجول بفكره في الاتجاه المعاكس للاتجاه الطبيعي عبر الذاكرة .

ويعلن " **بنفيست** " ، أن الأحداث لا تدل على الزمن ، و إنما هي منتظمة فيه .

وبحسب " **اركيوني. Arkioni** " ، فالزمن حصر حدث ما في محور ، مدة معينة بالنسبة إلى وقت ، يعتمد مرجعا ، ويعود على فترة تاريخية بعيدة .

- الزمن اللغوي (**زمن الخطاب**) : يتمحور هذا في الحاضر الذي يشكل مرجعيته ويسميه " **بينيفست** " زمن الحديث ، و هو الذي يتحكم في باقي الأزمة ، لأنها تتحدد من خلال علاقتها به ، حيث أن الزمن التاريخي مثلا ، قادر على استيعاب الزمن اللغوي الذي يمكنه أن يحدث في أية نقطة في الزمن التاريخي ، و تنتمي هذه الأشكال الثلاثة من الزمن إلى ما يسمى بزمن الخطاب[43].

---

[40]- بوشيبة عبد القادر ، مسرح علولة - مصادره و جمالياته - م س ، 329

[41]- أنضر ،عمر بالخير ، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2003 ، ص 80

[42]- ايميل بينيفيست : (27 ماي 1902 - 3 أكتوبر 1976) ، هو لساني و سيميائي فرنسي ، عرف بأعماله المنصبة على اللغات "الهندوأوروبية" ، نشر رسالة " LES ORIGINS DE LA FORMATION DES NOM EN INDO –EURPOEEN "

[43]- محمد يعقوب ، أصول الخطاب الفلسفي ، م س ، ص 16

الأسس البنائية للكتابة في مسرح العرائس:

الفعل:

عنصر مهم من عناصر الدراما ، فكلمة دراما مشتقة من الكلمة اليونانية (to do) [44]، و الفعل صفة إنسانية تتضح عن طريق التمثيل (فعل مرئي و حركة داخلية) ، فلا تقتصر على نشاط الإنسان فحسب ، بل تذهب إلى أبعد من ذلك ، لتصل إلى ماهية الدافع الجوهري ، لهذه الأعمال المنبثقة من قوة الإرادة الداخلية [45] ، إذن الدراما هي حكاية يمثلها ممثلون على خشبة المسرح ، أمام جمع من المشاهدين (كبارا كانوا أو صغارا) ، أي لا يمكن **للفعل أن يكون اعتباطيا أو عبثيا ، بل هو فعل مباشر و سريع محسوب** ، لا يقتصر على الحركة و القول فقط ، و يجب بالضرورة الإشارة إلى النموذج الكلي للأفعال التي يقوم بها الممثلون ، **أي أن " الفعل يكون مثل الموجة في الساحل ، تكون صغيرة ثم ترتفع و تكبر بحركة مستمرة ، بين الارتفاع و السقوط ، حتى تنكسر و تتحطم و تتلاشى في أعلى نقطة لها على ساحل البحر "**[46].

عرف " أرسطو " في " كتابه فن الشعر" التراجيديا على أنها **" محاكاة لفعل جاد و تام و نبيل ، له طول معين في لغة ممتعة مشفوعة بكل أنواع التزين الفني**[47]، **إذن** هي تقليد لفعل في الحياة (التراجيديا) بصورة فنية ، جادة ونبيلة ، محسوب و مؤثر (الفعل) ذو أبعاد بطولية ، يحمل فكرة كاملة ، تتم طبيعته و توضح أسبابه و دوافعه و ما يترتب عليه من أثار و نتائج ، كما يرى " أرسطو " **أن يكون** للفعل **، بداية ووسط ونهاية**[48]... اذا الفعل في الدراما هو حكاية كاملة لها بداية ووسط ونهاية .

أ. البداية:

أو النقطة .. و هي التي لا يسبقها شيء (في المسرحية) و يتبعها بالضرورة شيء أخر، أي هي تمهيد للأحداث اللاحقة ، طبقا لقانون الضرورة و الاحتمال ، و يقصد بهذا أيضا أن الكاتب لا يملك حرية بداية مسرحيته

---

[44]- ينظر، ستيوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، م س ، 17

[45]- أنظر، أرسطو " فن الشعر " ، ت : إبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1983 ، ص 100

[46]- ستيوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، م س ، ص 17

[47]- أنضر، أرسطو " فن الشعر " ، م س ، ص 18

[48]- م س، ص 18

كيف ما يشاء لأن طبيعة الدراما تقتضي تكثيف الأحداث و اختزال مقدمات الفعل من خلال الوظيفة الردية وغالبا ما يتم تحريك الفعل من اللحظة التي تظهر فيها المشكلة ، التي تولد حتمية الصراع .

الوسط:

هو مسبوق بشيء و يتبعه شيء أخر و يتم فيه عرض الأحداث، و تفاصيلها الدقيقة.

النهاية:

و هي مسبوقة بشيء ، و لا يتبعها بالضرورة شيء أخر ، و فيها تتم ذروة الأحداث و حلولها[49].

كما ينقسم **الفعل** بدوره إلى قسمين هما :

- **فعل بسيط** : يكون متصلا وواحدا ، و يكون فيه التغيير دون انقلاب أو تعريف .

- **فعل مركب** : هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة **للانقلاب** * أو **التعرف** *، أو بهما معا .

في مسرح العرائس يعمل الفعل دورا محوريا خلال الكتابة الدرامية ، و قد يكون ظاهرا في النص (مكتوبا) أو مابين السطور ، فالكاتب الذكي (**الذي يكتب في مسرح العرائس**) ، يضع " **الفعل** " في حجم يتناسب مع الفكرة ، و يخدمها بصورة مكثفة فور تبيان الموضوع المراد معالجته دراميا ، يكون غالبا عن طريق ألحكي ، يربط المخرج الفعل بالشخصية ما ، غالبا ما تكون البطلة ، دافعا إياها إلى الأمام ، محاولة الوصل إلى أهدافها ، كما قد يكون حامل الفعل شخصية أخرى (شخصية مرافقة للشخصيات ..) ، حتى إذا شعر المؤلف بنفاذ طاقته في الكتابة و الخيال المسرحي ، عليه أن يهيئ دافعا أخرا ، يعمل على صيرورة الفعل طوال مد المسرحية (حتى النهاية) .

---

[49]- ينظر ، " أرسطو " فن الشعر " ، م س ، ص 21

* - الانقلاب، هو التغيير المفاجئ الذي يطرأ على حال البطل ، فيحوله من السعادة إلى الشقاء ، ودائما ما يأتي بعد التعرف أو الاكتشاف ، فالتحول هو التغيير الجذري لمجرى الأحداث ، و انقلاب الفعل إلى النقيض ، دون أن يكون ذلك متوقعا و كمثال على ذلك " مسرحية أديب " ، التحول عند "أوديب" كان مع مجيء الرسول ، و هو متيقن أن ما سيقوله سيجعل " اوديب " سعيدا ، وينفي شكه بأنه تزوج أمه ، و لكن ما قاله الرسول أظهر حقيقة مخالفة لذلك تماما ، صنعت حدثا عكسيا أثر على مجرى الأحداث - راجع ، فن الشعر لأرسطو ، ص 70 و ما بعدها ، راجع أيضا ، شكري عبد الوهاب : النص المسرحي ، ص 57

* - التعرف، هو الإدراك و التميز ، أو محاولة معرفة المستور ، وبذلك يتحول حال البطل من الجهل لما كان خفيا إلى العلم به ، و له عدة طرق ....

تعتبر السببية من المبادئ الأساسية في عملية البناء الدرامي ، و التي لا يجوز أن تكون محض تسلسل ، أو مقاطع غير متصلة ببعضها : فنقول " مات الملك ثم ماتت الملكة ، بل مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا " [50]، **أي أن الفعل يحمل في ثناياه ، السبب و العلة و الترتيب ، فتتابع الأحداث لا يحتوي في حد ذاته أي شكل من أشكال التعقيد أو حل الصراع ، و لكن ، بعكس و صف الأسباب و تصوير أثارها** [51]تبدأ المسرحية ، بفكرة ظهور قوة جديدة ، تدفع **بالفعل** إلى الأمام و ترفعه إلى **الذروة**[52] ، فتكون كقطرات الماء التي تقطر في الكأس ، واحدة تلو الأخرى ، لتأتي القطرة الأخيرة التي تفيض الكأس ، فيصل بذلك الماء إلى الذروة ، و تصل العاطفة إلى الانفجار بمثابة نقطة لتحول الأحداث ، فتجمع كل المشاهد التي تسبقها ، و تصب فيها ، و تنتج لنا ضرورة البحث لحل سريع ، قد يكون بالسلب أو الإيجاب ، بمعنى أخر " تصاعد سلسلة من الأحداث و تأزم أوضاعها ، يدفع بالفعل إلى الحل ، يكون هذا الحل واقعيا و مبررا ، يسير و فق مبدأ " **الضرورة و الاحتمال** "[53]، كما سبق الذكر ، " **و الحق أن العملية كلها يجب أن تكون محتملة بل ضرورية و حتمية** " [54]، و هذا الحل غالبا ما يكون اثر سقوط الشخصية أو موتها.

الشخصية :

يتفق أغلب النقاد على غرار " **أرسطو** " و " **وليم آرثر** " ، عل أن المسرحية التي تتولد من الشخصية ، تكون أكثر حياة و قوة ، من مسرحيات المواقف و الأحداث ، فما إن يذكر المرء مسرحيات " **سوفوكليس** " أو " شكسبير " أو " **ابسن** " ، يتجلى في ذهنه صور تلك الشخصيات العظيمة ...، ومن ثم فان ، الشخصية هي واحدة من أهم العناصر الدرامية ، باعتبارها المحرك الأساسي للفعل ، و أداته الكاشفة للصراعات على طول المسرحية .

يقول " **Maren el wad** " في " **charaetfrs mack your story** " : " إن أغلب النقاد و الكتاب ، يبدؤون البحث عن الحبكة لقصتهم أو مسرحياتهم ...، فالحبكة هامة ، سواء كنا نبني بها هيكل قصة نمطية ، أو الأساس البنائي لأي من الأنواع المتعددة للقصة ، و لكن هناك من هو أهم من الحبكة ..،

---

[50]- ينظر ، ستيوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، م س ، ص24

[51]- أنظر ، شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية ، دار الفنون للنشر و التوزيع ، ط2 ، 2001 ، ص 50

[52]- الذروة: هي النقطة التي يرتفع فيها الفعل إلى أعلى درجة - صعودا - أي عموديا ، و عندها يكون هناك كم هائل من الإثارة و التشويق .

[53]- ينظر ، عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها ، دار الفكر العربي للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1989 ، 395

[54]- ينظر ، س.كريفش ، صناعة المسرحية ، م س ، ص 29

هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة ، معنى و مغزى أخر للحياة ..، هذا الشيء هو **الشخصية"** [55] ليست المسرحية نقاشا أو مساجلة في مسرح العرائس ، بأكثر مما هو ضرب من التخيل ، فالشخصية ليست هي الغاية ، هي شرط لازم للدراما ، بل هي حياة الدراما ، كما وصفها " **بيراندللو** " حيث قال : " .. كل حركة ، و كل فكرة فيها(**الدراما**) ، تتطلب شخصية استثنائية حرة ، إذا أردناها أن تظهر قابليتنا حية تتنفس ، فإنها تتطلب شيئا يؤدي و ضيفة كالمحرك الدافع (و يقصد الشخصية هنا) ، على حد تعبير' **هيغل** ' ، أو بعبارة أخرى **الشخوص** "[56].

إذن **الشخصية** ، هي المحرك الأساسي للأحداث ، و المواقف ، وهي التي ينتج من خلالها الصراع مع مشاركة الشخوص الأخرى ، فبدونها لا يمكن إنتاج عمل مسرحي ، فهي صانعة الحدث ، يقول " **ابسن** "*: " **عندما تولد الشخصية ، فإنها تصبح حرة على الفور ، حيث يمكن لأي شخص أن يتخيلها في مواقف عديدة أخرى ، لم يعلم حتى مؤلفها نفسه ، بوضعها فيها** "[57].

لقد ظهرت أول **شخصية** *مرتجلة ، عند الإغريق ، التي تولدت عنها تلك الاحتفاليات تخليدا للإله " **ديونيزوس** " ، فأصبحت هذه الطقوس ، موروثا شعبيا متأصلا في المجتمع ، و كان انفصال قائد الجوقة عن جوقته بمثابة النواة الأولى ، التي رسمت معالم الشخصية المرتجلة المستقلة ، حتى جاء " **اسخيولس**" و أضاف الممثل الثاني ، و من بعده " **صفوكليس** " الذي أضاف الممثل الثالث ، حتى في تلك الفترة ، لم تكن " **الدراما** " قد شكلت من الناحية المعرفية كجنس أدبي قائم بذاته ، إلى أن جاء كتاب أرسطو **" فن الشعر**" ، و الذي و ضع فيه الأسس العامة للنص الدرامي ، حيث تعرض لمفهوم " **الشخصية** " [58]، و استعمل كلمة " **ethos** " ، بمعنى الشخصية أو الأخلاق ، ونقل في رأي " أرسطو " الجانب الأخلاقي الذي يصدر عن **الشخصية***.

---

[55]- حسن رمزي محمد رضا ، الدراما بين النظرية و التطبيق ، المؤسسة العربية للنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ص 334

[56]- ينضر ، س. وداوسن ،الدراما و الدرامية ، ت: جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1980 ، ص15

* - ايبسن : هنريك ايبسن . henrik johan ibsen (20 مارس 1828 - 23 ماي 1956) ، كاتب مسرحي نرويجي ، يعرف ب أبو المسرح الحديث ، له 26 مسرحية ، كانت شهرته تأتي بعد " شكسبير" من بين مسرحياته ، عربة المحارب ، بيت الدمية ، السيدة انجر من ستيوارت ، و أولى مسرحياته " كتالينا " و التي كتبها عام 1850 ، و جاءت ميلودراما مليئة بالإمكانيات التي لم يرها معاصروه .

[57]- رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح الملحمي، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1980، ص 5

[58]- أنظر، أرسطو " فن الشعر " ، ت : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص 6

* الشخصية، جاءت كلمة الشخصية (personnalité) ، من الأصل اللاتيني (persona) و معناها القناع ، الذي يستعمل على الخشبة - أنضر ، فيصل عباس : " أساليب دراسة الشخصية (التكنيكيات الاسقاطية) ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ، لبنان ، ط1 ، 1990 ، ص 09 *

على الكاتب المسرحي ، إذا جلس لكتابة نص مسرحي ما ، أن تتسم شخوصه بالوضوح في ذهنه ، فلا يجعلها شخصيات منطقية ، مميزة بطريقة شعورية ، و إنما يتخيلها و يتركها تفعل ما تشاء ، و تتحدث عن موضوعه كما يحلو لها ، و بأي طريقة تريد ، مادام أنها ستؤديه على أحسن وجه ، فهي ستتكلم و تتصرف في الأخير حسبما يريده ، وما هو مسطر له ، تقول " **ليليان هيتمان** " : " **إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة ، فإنها تتولى عنك قول ما يقال من تلقاء نفسها ، عندما تجلس لتكتب بلسانها شيئا ... آن الأوان لكتابته** "[59]، إذ يجب على الكاتب أن يتعرف على **الشخصية** أكثر بكثير

مما يعرضه على القارئ ، من خلال **الأبعاد الثلاثة** [60] التي تعيشها في الواقع (**الشخصية**) ، فيصنعها في مكانها الخاص ، حسب بعدها و مكانتها في المجتمع ، يقول " **أرسطو** " : .. **لذلك يجب أن نحدو حدوا رسام الصورة الشخصية الماهر ... فهو إذا يعبر عن الملامح المميزة للشخص الذي يرسمه ، فيسعى دائما لان تكون الصورة أفضل من الأصل** "[61].

يشير خبير أدب الأطفال " **نجيب الكيلاني** " أن الشخصيات في أدب الطفل ، لاسيما الشخصية البطلة ، مهما كان جنسها (إنسان ، حيوان ، نبات أو جمادا ..الخ) ن ومهما كان الجنس الأدبي التي تنتمي إليه ، وجب أن يبرزها صاحبها قوية متكاملة ومقنعة لتأتي مشوقة ، جذابة مؤثرة حين عرضها للطفل ، وهو ما يوافق التناسق العقلي و الوجداني للشخصية الخيرة ، و على عكسها الشخصية التي تكون مقنعة و مؤثرة بخصائصها ووظائفها الدرامية .

و في مسرح العرائس تتعدد و تتنوع الشخصيات بين خيالية و واقعية و حية و جامدة ، منها الرئيسية و الثانوية ، الطيبة و الشريرة ، و أيا كانت طبيعة هذه الشخصيات ، هزلية ، أو غريبة (مسرح الدمى) ، لها دورها و حضورها الإيقاعي في المسرحية ، مع باقي الشخصيات الأخرى ، بما يضمن تناسق العرض و

---

[59]- حسن رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق، م س ، 338

[60]- يمكن تحديد أبعاد الشخصية و فق أبعادها التالية :

أ-البعد المادي: هو ما يتعلق بجانبها الفيزيولوجي و المظهري ، كبنية الجسم من حيث أنها بدينة أو نحيفة ، طويلة أو قصيرة ، جميلة او بشعة ، أما الخطوط الرئيسية فتكمل في الجنس (ذكر أو أنثى) ، السن و الطول و الوزن ، أما المظهر العام فيكمل في ، قبيح أو جميل أو مشوه.

ب -البعد الاجتماعي: و يحدد الانتماء الطبقي للشخصية في المجتمع و مهنتها ، علاقة تقبلها بين الناس.

ج -البعد النفسي: هو البعد الذي تحدده القدرات الذهنية و الانفعالية ، التي تشكل الوراثة فيها عنصرا أساسيا (تتأثر به) ، و تساهم في ترقية الانتماء الاجتماعي المكتسب ، فالذكاء و الخيال ، و الذاكرة ، قدرات أساسية تساهم في بلورت الشخصية و كيانها المستقل .

[61]- رشاد رشدي ، " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن " ، دار العودة للطباعة و النشر، ط2 ، بيروت ، ص 37

اتزانه ، و متى كانت الشخصيات واضحة ومقنعة ، كانت أقرب إلى الطفل المشاهد (تمكنه من تقلبها و تمده بالمتعة رغم بساطتها) ، إن تنوع الشخصية و تناقضها و صراعها ، يضمن لنا التكامل الدرامي للعناصر الأخرى (العناصر الدرامية للكتابة) ، الذي يحرص الكاتب المسرحي على مراعاته وضمه في المسرحية ، يقول " **لاجوس أيجري** " [*] : " **احرص على توزيع أدوار المسرحية بينهم ، و هذا ما يسمونه التخطيط أو التوزيع ، أو تناسق الشخصيات (Orchestration) ، فأنت إذا جعلت شخصياتك من نمط واحد ، كأن جعلتهم مشاغبين جميعا مثلا ، تكون كالذي كون فرقة موسيقية ، اقتصر فيها على عازفي الطبول فقط** "[62].

من بين النقاط المهمة التي تسعى إلى نجاح الدور الذي تأدية الشخصية نجد:

- الصوت و مرونة الجسد ن حيث يقول " **ستان ستلافسكي** " [*] في هذه النقطة: " ليس كافيا ان تعرف كيف تعيش دورك على المسرح ، لابد أن تمتلك صوتا قويا ، تدرب جيدا له ، جرس لطيف او على الأقل معبر، إلقاء ممتاز ، ليونة في الحركة ، دون أن يكون متكلفا ، وجها جميلا متحركا ن جسدا معشوقا و يدين معبرتين "[63].

وكأنه يتكلم عن لاعب **العرائس** ، فالصوت الذي يتعلق باللغة و الحوار أو فن الإلقاء القوي و المعبر (الحاكي) و الحركة اللينة و الجسد الممشوق الحيوي (الدمية) كلها تسقط على عاتق الممثل (المحرك للدمية) في مسرح العرائس ، و إذا ربطنا مقولة " **ستان ستلافسكي** "[*] بهذا الفن ، فالمسرحية في مسرح الدمى و العرائس ، تقدم نماذج لشخصيات واقعية ضمن البناء الفني لها ، يتعلق الطفل بتلك

---

[*] - لايوس أيجري : فنان و كاتب مسرحي و صحفي ، عمل مديرا لمدرسة أيجري الأدبية بنيويورك ، كتب أول مسرحية له في ثلاث فصول وهو في سن العاشرة عندما كان لا يزال مقيما ببلده الأصلي " هنغاريا " ، عمل في الصحافة تم رئيسا لتحرير مجلة " الهنغاري " الأسبوعية المصورة ، ثم عمل مدة 25عاما في كتابة المسرحيات و إخراجها في اروبا و الولايات المتحدة ، وصف كتابه " فن كتابة المسرحية " بأنه خير ما كتب عن الموضوع في أمريكا - أنظر في مقدمة كتاب : فن كتابة المسرحية ، تأليف : لاجوس ايجري ، ت : ديني خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر ، القاهرة - نيويورك ،

[62]- لاجوس أيجري : " فن الكتابة المسرحية " ، ت : دريني خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 2000، ص 228

[63]- أدوين ديور : فن التمثيل ، الأفاق و الأعماق ، ت: مركز اللغات و الترجمة الأكاديمية للفنون ، ج 2 ، د ت ، ص 491

[*] - قسطنطين ستان ستلافيسكي " (1873-1938) ممثل ومخرج مسرحي صوفياتي ، درس التمثيل و بقية الفنون المسرحية في فرنسا ، و بعد عودته إلى روسيا بني له مسرحا خاصا ، أنشاه مع زميله " نيمروفينش دانشكو" ، مسرح الفن بموسكو عام 1898 م ، ألف عدة كتب في مجال الفن منها... حياتي في الفن ، إعداد الممثل و غيرها ..

الشخصيات و يندمج معها ، الأمر الذي يجعل العملية الفنية (التأثير و الجذب) ، " **فالأطفال تاستهويهم شخصيات الأبطال الشجعان و الشخصيات الإنسانية** ..."[64].

يختلف هذا التأثير (**الإعجاب أو عدمه**) عند الطفل من مرحلة إلى أخرى (**المراحل العمرية**) ، فتأثر طفل الروضة ، يختلف عن الطفل في المدرسة ، و يظهر ذلك الاختلاف ، إلى مدى التأثر النفسي و العقلي من حيث قوة الانفعال ، التي تكون نتاج حدود الاستعذاب و الفهم للأشياء و الموضوع و هذا منطقي " فالأطفال كائنات حية ، مستمرة النمو ، و لكون المعرفة المستفيضة ، ينموا الطفل ..، فعمر الطفل يحدد الأعراض التي يظهر بها ، وذلك بناءا على مرحلة نمو الطفل المعرفية و الانفعالية " [65]، حيث أضحى " مسرح العرائس " من أهم الوسائل الفعالة لتقويم شخصية الطفل و سلوكه من خلال ما تبدعه هذه الشخصيات (العرائس) ، القريبة و المحببة للأطفال .

الحبكة:

نجد أن الحبكة * في التأليف المسرحي ، قانون لا يمكن تجاوزه بسهولة ، فهي عنصر (عناصر الكتابة المسرحية) هام ، معقد ، يحمل في عقده ، أسرار قوام المسرحية (مسرح العرائس)،

فالطفل من خلال تعاطيه لتلك المشاهد للعرائس و جمالها الحركي، يبقى دائما شغوفا لما بعدها من أحداث، **متسائلا ماذا بعد ذلك ...؟** ، و هو سؤالي كافي للكاتب أو المؤلف ، ليخلق تسلسلا محكم للأحداث و سيرها .

.. سير الأحداث يجب أن يكون منطقيا للطفل، و أي حذف لحادثة ما، سيوقع المسرحية (العرائس) في خلل درامي (تشتت الفكرة عند الطفل)، لذلك فالترابط مهم جدا، يبعد كل البعد عن تلك التعقيدات

---

[64]- حسن شحاتة ، أدب الطفل العربي ، الدراما المصرية اللبنانية ، 1993 ، ص 383

[65]- جيمب ويلس - جون ماركس ، ت: طارق بن علي الحبيب ، الطب النفسي المبسط ، محاضرات مختصة في الطب النفسي ، دار الحضارة للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2012 ، ص 255

* - الحبكة: من الحبك ، جاء في اللسان لابن منظور : " روي عن أبي عباس في قوله تعالى : { .. و السماء ذات الحبك ..} صدق الله العظيم ، سورة " الداريات " ، الآية :07 ، الخلق الحسن . يقول " أبو إسحاق " و أهل اللغة يقولون ذات الطرائق الحسنة ... و الحبائك هي الطرق ، واحدتها حبكيه ، يعني بها السموات ، لأن فيها طرق النجوم و المحبوك ، و أيضا نقول " ما أجيد عمله و المحبوك ، أي من حبكة الثوب ، إذ أحكم نسجه - يقول ' الشمير' : " ودابة محبوكة ، إذا كانت مدمجة الخلق ، و قال " وكل شيء أحكمته و أحسنت عمله ، فقد احتبكته . أنظر: ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، مادة : حبك ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ج 10 (د ط ، د ت)، ص 408..

التي يعرفها مسرح الكبار، **ففكرة الموضوع تنبع من الحبكة أساسا، لتدفع بالحادثة حادثة أخرى، في سلسلة الحوادث الصغيرة، الممتدة في الزمان المترابط وفق السببية*** ..[66].

توصف " **الحبكة** " بأنها روح المسرحية وقوامها، وقد أنزلها " **أرسطو** " منزلة الروح في الجسد[67]،

فهي ببساطة (الحبكة)، سير الأحداث وانتظامها، في مسارها وفق ما حدده " **أرسطو** " تبعا لمعالمها

الثلاث المكونة لها و هي : **البداية ، وسط ، و نهاية** ، نفهم من ذلك أن التنظيم العام لأجزاء المسرحية يخص الحبك ، كعنصر قائم بذاته ، مهندس لأجزاء المسرحية ، يهدف لتحقيق تأثيرات فنية و انفعالية معينة ، فهي الإطار الرئيسي للفعل إذا ، و خط تطور القصة ، و خطة الفعل التي تكشف الشخصيات ، و الزمن ، و المكان و الصراع ، ومن هنا ندرك أهمية هذا القانون الدرامي ، الذي ينص على عدم تجاوز التسلسل المنطقي للأحداث ، الذي يتزامن مع حبكته في ظرف ما ، فبمجرد حدوث زائدة أو نقصانها (حادثة أو فعل غير محسوب في المسرحية) ، يتأثر بناء المسرحية سلبا على الفكرة و مضمونها ، وهنا يكمل سر الدراما **المحبك** لنجاح المسرحية (الكتابة) في لعب العرائس و الدمى (توافق الفكرة مع الأحداث و اللعب).

يرى " **أبو الحسن سلام** " **أن المسرح في شكله التقليدي (الأرسطي) ، هو ما يناسب الطفل ، ذلك أنه يعتمد على الاندماج و الإيهام ، و الطفل يندمج بطبعه بصدق لكل ما يراه على المسرح ، خصوصا في مراحله الأولى**[68]، و هو الرأي الذي يراه" سعد أبو رضا " ، حيث يجد أن المسرح الأرسطي ، يناسب كثيرا مسرح الطفل (مسرح العرائس) ، ذلك لتناسب خصائصه الفنية و النفسية مع مرحلة الطفولة ، فضلا على قيامه ببداية ووسط و نهاية كما سلف الذكر ، **فان أجزاؤه أجزاؤه تقوم على ارتباط منطقي و فني واضح ، هاتان الكلمتان كفيلتان بتحقيق جانب الإقناع للطفل في مسرحه ، مما يمكن استثارة التجاوب معه** [69]، فالكاتب الحاذق ، هو الذي يحسن الربط من الوهلة الأولى بين نقطة البداية

---

* - السببية، قانون السببية أو ما يعرف بالمعقولية أو الاجتماعية ، وهي أن تجر حادثة حادثة أخرى ، تدفعنا الى السؤال ، كأن نقول ماذا بعد ذلك ، ثم تأتي النتيجة المحتملة .

66- م. زكرياء إبراهيم ، سيكولوجية الفكاهة و الضحك ، دار مصر للطباعة ، ص 86

67- أرسطو طاليس : " كتاب أرسطو طاليس في الشعر " ، ص 54 .

68- أبو الحسن سلام : " مسرح الطفل (النظرية _ مصادر الثقافة _ فنون النص _ فنون العرض) " ، م س ، 50

69- سعد أبو رضا ، " النص الأدبي للأطفال _ أهدافه و مصادره و سماته رؤية إسلامية _ " ، ص 74

و الحل الذي هو مال المسرحية و منتهاها ، وبين هذه و تلك ، رابط منطقي يسوغ لترابط الأحداث و نموها على نحوي سوي ، يحقق بذلك للحبكة فنيتها صفتها و قوامها الدرامية*.

تأتي " **الحبكة** " لإدارة المعلومات و جعل القصة أكثر استمالة و تشويقا و ارضاءا للمشاهدين[70]، وحتى تكون كذلك في " مسرح العرائس "وجب أن يحسن الكاتب رسمها و تبسيطها للطفل ، إذا هناك رأي يتكرر دائما و هو أنه يتوجب التبسيط في " مسرح العرائس " ، بمعنى أن الطفل لا يستطيع متابعة مسرحية ما ذو حبكة معقدة ، أو تحمل كلمات طويلة ، أو أن يهتم بالصراعات الفكرية ..، **بل إن الطفل يهتم بما يقدمه اللاعب (في مسرح العرائس) من متعة و إذا ما احتوت المسرحية على عنصر المتعة و التشويق ، تختف حواس الطفل و خياله ، فسيكون هذا الطفل مستعدا لتجاهل ما لم يستطع فهمه**[71] ، ومن أهم الركائز التي تعتمد عليها " **الحبكة** " المسرحية ، ثلاث مقومات هي :

- ترتيب الأحداث، لتحقيق الغاية والتأثير، وإن أقوى الحبكات هي التي تركز على النقطة التي ستنتهي بها عند الذروة والحل النهائي.

- السببية التي تبرز المواقف والأحداث وتسوغ لها، فتكون العلاقات مبنية على " **الأسباب والنتائج**" لتكون أكثر تأثيرا وقوة (منطقية و مقنعة).

- إبراز الصراع الذي ينشا بين إرادتين مختلفتين، ليخلق التوتر والفضول لدى الجمهور (الطفل) لما هو آتي من مشاهد للمسرحية (العرائس).

هناك عدة آليات تساعد في بناء " **الحبكة** " وتطورها وفق منظومة درامية، تجعل منها ثابتة طوال المسرحية **من أهم الأجزاء التي تتوسطها نجد:**

---

* - وهناك من يصطلح عليها ب " العقدة "_ انظر: سمير سرحان : " مبادئ علم الدراما " ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة (د ط ، د ت) ، ص 53 ، أيضا : شكري عبد الوهاب ، " دراسة تحليلية لأصل النص المسرحي " ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، الإسكندرية ، مصر ، ط1 ، 2007 ، ص49.

و هناك من يصطلح عليها بالقصة أو الحكاية أو الخرافة _ أنظر: نصيف جميل ، " قراءة و تأملات في المسرح الإغريقي " ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، العراق ، 1985 ، ص 103

[70]- ليناج كاو غيل : " فن رسم الحبكة السينمائية " ، ت: ذ. محمد منير الاصبحي ، ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2013 ، ص 28

[71]- أنضر ، ليناج كاو غيل : " فن رسم الحبكة السينمائية " م س ، ص 145.144

أ. العرض التمهيدي*:

هو كل ما يقدمه الكاتب في المسرحية، لهيئ أذن الطفل، بغية تشويقه لما سيشاهد لاحقا، فيقوم بتقديم الشخصيات والإشارة إلى الزمان والمكان و الجو العام، عن طريق و **ضيفتين أساسيتين هما**[72]:

- عرض المعلومات الأولية حول موضوع الحبكة بشكل عام وواضح وسريع، مثلا (الحاكي): " **كان يا مكان مدينة كبيرة ... صابها الجفاف و جاعوا سكانها** ..." (باللغة الثالثة) ، هنا يعلم الطفل انه أمام موضوع يطرح مشكل الحياة و العيش اثر الجفاف الذي أصاب المدينة ... فيتحضر دراميا للمسرحية و مجرياتها.

- التمهيد لتطور " **الحبكة** " ، وذلك من خلال تحديد سمات الشخصيات و العلاقة القائمة بينهما ، و كذا الكشف عن الموقف الأساسي الذي تنطلق منه (**الحبكة**) ، كأن يقول " **الحاكي** " : " .. **مملكة الخفافيش معروفة بظلمها لباقي الحيوانات** .." ، من خلال الكلام يتعرف الطفل على الصراع القائم بين طرفين (مملكة الخفافيش) التي تمثل الشر و الظلم و (باقي الحيوانات) التي تمثل الخير و السلام .

يحتوي العرض التمهيد للحبكة بدوره على عدة أركان هامة نلخصها فيما يلي[73]:

الوضعية الاستهلالية:

وهي الوضعية التي من خلالها يمكن التعرف على شخصيات المسرحية و كذا علاقاتها القائمة بينها، و قد يتم التعرف بطريقة التباين في مواقف الشخصيات التي تدفع بحركة الفعل و الشخصيات إلى الأمام

* - يأتي العرض التمهيدي في المسرحيات الكلاسيكية القديمة ، بحيث يأتي ساردا للأحداث التي سبقت الفعل المسرحي ، موضحا الجو العام ، تتأخر فيه نقطة الانطلاق ، أما في المسرحيات الكلاسيكية الحديثة ، فيكثر في عرضها التمهيدي ، طرح الأسئلة القصيرة التي تثير قلقا تنطلق منه المسرحية ، أما في الدراما الشكسبيرية ، فإننا نجد تمازجا بل تطابقا في بعض الأحيان ، بين الوضعية الاستهلالية و الوضعية الأساسية وذلك في في مشاهدها الافتتاحية ، ويتسع العرض التمهيدي و يطول نسبيا في المسرحيات الرومانسية لاهتمامها بتفاصيل سمات البطل ، الذي يوضع في ظروف لا يستطيع التالف معها (فشل نقطة الانطلاق في الحبكة) ، ما ينتج عنه تصادم حاد و عنيف للأحداث ، أما في المسرحية الحديثة لا يوجد هنالك آلية محددة في عرضها التمهيدي ، واكتفت بما هو ضروري ويخدم اللحظة الآتية . للتوسع أكثر ، راجع ، د. مجيد حميد الحبوري ، " البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا و عالميا) ، ص 83.82.81

[72]- مجيد حميد الجبوري ،" البنية الداخلية للمسرحية " م س ، ص 75

[73]- م ن ، ص 75

الوضعية الأساسية:

هي خلاف الوضعية الاستهلالية و التي تتميز بالسكون و عدم الحركة و الإضرابات، بمعنى أنها وضعية تؤسس لحركة الفعل، إذ من خلالها تبدأ حبكة المسرحية بالنهوض، حيث يحدث الاضطراب وعدم التوازن ، كما تفصح عن الشخصيات القادرة على دفع حركة الفعل إلى الأمام .

نقطة الانطلاق:

من خلالها يولد ما يمكن تسميته ب " **الحدث الأولي** " الذي يشكل نتيجة اختلال التوازنات، كرد للفعل الحاصل، ويمكن اعتبار" **نقطة الانطلاق** " حدا فاصلا بين السكون و الحركة، فتتحرك الحبكة و تندفع إلى الأمام[74]، حيث أشار إليها " **مجيد حميد الجبوري** " في كتابه " البنية الداخلية للمسرحية " بنقطة الهجوم[75]، شيئا فشيئا تتنامى الأحداث و تتصاعد على نحو يظهر تباين مواقف الشخصيات اثر وقوعها في المشكل .

الصراع:

مصطلح " **الصراع** " في مسرح العرائس، يكمن في تناقض الأفكار و الوسائل، يقوم على التكيف و تجنب الاستطراد أو الأحداث الجانبية التي لا مبرر لها، على مستوى الحوار في الأفعال و الحبكات الجانبية، فالصراع هو الذي يشد عناصر النص ، ويكون ناجحا إذا ما نبع من صلب طبائع الشخصيات و الأحداث التي يدفعها إلى الأمام ، و **الصراع** أنواع :

أ. الصراع الفجائي:

هو الذي يقنع المتفرج في تبريره للكثير من الأحداث والأفعال، ولكنه لا يقنعه عن كامل تطورات هذه الأحداث.

الصراع الواثب: ويعتمد هذا الصراع على قفزات في تحول الأحداث، دون تمهيد مسوغ لهذه التطورات (التحول الدرامي للأحداث).

---

[74]- أنضر ، " مجيد عبد الحميد الجبوؤي " ، البنية الداخلية للمسرحية ، م س ، ص 80

[75]- نقلا عن : " ايلسبورغ آي " و آخرون : " نظرية الأدب " ، ت: جميل نضيف (سلسلة الكتب المترجمة) ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، العراق ، 1980 ، ص 576

الصراع ألسببي:

هو ارقي أنواع الصراع ، إذ ينبع من أسباب موضوعية مقنعة ، و يفضي بالمتفرج أو القارئ إلى نتائج مقنعة تكون سببا ، في حدوث نتائج أخرى ، وهو ذو طبيعة متكافئة و متوازنة ، لها وزنها المحسوس في بنية النص و **وحدة موضوعها** *، فان كانت بنية النص تتعلق بفرد أو شخصية واحدة مهيمنة ، و هذا وارد في نصوص مسرح العرائس ، فإنها تكشف عن أمال و طموحات هذه الشخصية و مخاوفها وقلقها ، خاصة وان كانت الدمية هي الشخصية الوحيدة في العلبة المسرحية (مسرح العرائس) ، ليتجسد فيها **صراع** داخلي يتماشى مع شخصية الدمية*، مما يستدعي السؤال و الجواب ، لتوضيح المواقف و الأفكار، لانعدام صلة واضحة في الحوارات، فإدراكات الطفل لأحداث المسرحية قد تختلف من شخص لأخر وفق معطيات موضوعية و ذاتية قد سلف ذكرها في البحث (المراحل العمرية و ادراكاته المعرفية).

هناك من **يرى**[76] بان " مسرح العرائس لا يحتاج إلى صراع عميق ، فلا يجب أن يكون الشرير مخيفا أكثر من اللزوم ، و هذا خطأ كثير ما يتكرر في مسرح العرائس ، حيث نكتفي بالإشارة فقط إلى الشخصية سواء بالصوت أو الماكياج الخفيف لسمات الوجه للدمية ، يقول " **دويلة** " في هذا الشأن :" **القيمة المضافة على الدمية ، سواء كانت خيرة أو شريرة ، قد لا تتحكم فيها تلك الإضافات على الوجه و الألوان القاتمة التي يحملها اللباس ، التي من شأنها إثارة الخوف و الذهول في الطفل ، بل العكس تماما في مسرح العرائس ، يكمن هذا السر ، في طريقة لعب المحرك** (لاعب الدمى) ، **و ماذا يقول ، و بأي نبرة يتكلم ، ليلفت انتباه الطفل ، و يحذره بطريقة غير مباشرة لتوجه الصراع (الخير و الشر) ، بطريقة سهلة لا تتطلب الكثير من الخدع** (كما سماها دويلة قاصدا بذلك " الديكور و الماكياج و اللباس ") ، و أضاف أيضا " **كما لا أنفي أنه لا يمكننا أن نقدم عرضا مسرحيا بدون هذه الأدوات (الماكياج و الألوان) لما لها من أهمية جمالية للعرض و المتفرج الصغير ...**"[77].

---

* - وحدة الموضوع، يمكن القول أن و حد الموضوع من أهم ما يراعى في التأليف المسرحي، إذ المسرحية الكلاسيكية مبنية على الوحدات الثلاث: و حدة الموضوع، و وحدة الزمان و المكان، يمكن للعب التحكم بوحدتي " الزمان و المكان " في المسرح اليوم، ونقل الأحداث و الوقائع من الماضي إلى الحاضر أو العكس، عن طريق الموسيقى و الإضاءة و غيرها مما تتوفر من تقنية لذلك _ انظر: " أنطونيوس بطرس "، الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه) ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص 196

[76]- قد لا تحتوي بعض الحوارات في مسرح العرائس على الأجوبة التي يبحث عنها الطفل في مشاهد المسرحية ما يدفعه لضجر و الملل من المسرحية.

[77]- عقيل مهدي يوسف ، التربية المسرحية في المدارس ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، ط1 ، الأردن ، 1992 ، ص42

" الصراع " من حيث المبدأ، متأصل في مسرح العرائس، لا يحد عنه ، فوجود الخصم فيه ضعيفا أو غير كفئ ، أمام مبالغة البطل ، لا يستقيم على نحو ما في مسرح العرائس[78]، باعتباره عنصرا جوهريا لأصول الدراما و جمالها ، فيه تكشف نوايا الشخصيات و طبيعتها (الدمى) دراميا ، في مواجهتها و مجابهتها للمواقف المتضادة، كما أن فلسفة الصراع في المسرح أو في الحياة تفرض علاقة تصادمية ندية، تتجسد في صراعات مادية أو معنوية ، لذلك يجب على الكتاب[79] في مسرح العرائس أن يبدع في تصوير الصراعات و إثراء جوها الدرامي" **فالذين يمحون نماذج الشر في حياة الطفل ، إنما أيضا يمحون و بالضرورة ، هم الذين يقهرون الشر في الحياة** "[80].

ومن الأكيد أن الشخصيات الدرامية في " مسرح العرائس " ، هي الحاملة لعبئ **الصراع** من خلال الأحداث و المواقف التي يتناولها الحوار المتبادل ، و الذي يفصل بدوره لشطري الصراع (القوة و الضعف ، الخير و الشر)[81]، و عندما يتعلق الأمر بمسرح العرائس ، يستطيع التلقي الصغير (الطفل) أن يكشف الصراع و أقطابه بسهولة ، فينحاز نحو الجانب الأنسب و يسانده حتى النهاية (نهاية العرض) .

قصص الأطفال يكون فيها **الصراع** غالبا ما بين متناقضات، هي بمثابة دروس تربوية للطفل، يتعلم من خلالها كيف يميز بين الأمور الحسنة و السيئة و أمور أخرى لا تحصى كالكذب و الصدق، و الكرم و الجشع، و التأني و العجلة و غيرها من الصفات ..، و لأن الجانب الخير هو الفائز دائما ، فسيكون هو الجانب الذي يصوت عليه (الطفل) و يؤيده ليصبح بطله الدائم .

إذا **فالصراع** الذي يميز دراما الطفل، يهدف دائما إلى تحقيق أهداف تربوية و أخلاقية، فهو بالإضافة إلى اللغة و الحوار، يقدم مادة تعليمية له بالدرجة الأولى، خاصة عندما يكون مطعما، بعناصر التشويق و الإثارة و المتعة.

و الكاتب البارع هو من ينجح في إثارة نوع من التعاطف و المشاركة الوجدانية بين الطفل (**الجمهور**) و العروسة (**العرض**) ، في قالب الأهواء و المشاعر و الأحاسيس خلال العرض ، بنوع من الاندماج التام

---

[78]- فرحان بلبل ، " النص المسرحي و الكلمة و الفعل " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2003 ، ص 143

[79]- الكثير من الكتاب و المسرحين المهتمين بمسرح الطفل عامة و مسرح العرائس امثال : حسام الدين عبد العزيز ، لمياء أحمد كدواني ، مودنان مروان و غيرهم ...

[80]- موسى جولد بورج ، " مسرح الأطفال فلسفة و طريقة " ، ت : جميلة كامل ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، 2005 ، ص 164

[81]- راجع : نور الدين بن عيسى ، سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل ، بحث مقدم لنيل "شهادة الماجيستر "، جامعة و هران " _ " السينيا " _ ، 2010/2011، ص 181.

مع الشخصيات ، حتى يصل بالطفل المشاهد ، مشاركة البطل في نصره ضد الشر و العدوان ولو بالعاطفة (الحزن و الشفقة أو الفرحة و الابتهاج) ، لذا وجب منا كمهتمين بشأن الكتابة في مسرح العرائس ، الاهتمام بعناصر الصراع و أن تكون مناسبة لحاجات الطفل و اهتماماته ، إلى أن يتحدد مفهوم الطفل للشخصية ، على إنها صراع بين الأفكار ، و أنها تجسيد لفكرة تحملها شخصية الدمية ، و إذا ما خاض الكاتب (لمن يكتب للطفل) غمار هذا الصراع الفكري ، عليه أن يحذر من تفاصيل من شأنها تشتيت انتباه الطفل (تفاصيل في الصراع) ، ما ينعكس سلبا على سير العرض و موضوعه.

الحوار:

يعد الحوار وسيلة التخاطب بين الشخصيات في المسرحية ، ويكون بسيطا في بداية المسرحية ، و سرعان ما يتطور إلى أن يصل إلى النهاية ، و هو العنصر الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية ، إذ لا تستطيع تقديم شخصية في صمت و تأمل طوال المسرحية ، بل يتحتم عليك (كمخرج) أن تجعل الشخصية تفكر و تتأمل بصوت مرتفع ن معلوم ، و ذلك من خلال **الحوار**[82] ، ويرى بعض الكتاب (أدب الطفل) ، " **أن كل مالا تنطق به الشخصيات فهو ملغى** (لا يكتمل معنى المسرحية) ، **و بالتالي لا يؤدي و ضيفته الفنية المنوطة بها ، فلا تقوم تلك الوظيفة ، إلا إذا عرضت على جمهورها ، و تفاعل هذا الجمهور معها ، في حوار منسق ، معبر ووظيفي** "[83].

إلا أننا لا نوافقهم في هذا الرأي، حيث لا يمكننا تجاوز عنصر الحركة للعرائس أو الدمى في المسرحية، إذ يمكن للدمية أن تخلق جوا ممتعا بلعبها أو بحركة ساحرة من حركاتها البسيطة، فهذا سر لا ينكشف إلا إذا شاهدت الطفل إثر تعاطيه تلك المشاهد المسرحية وهو في حالة درامية يشملها الشوق والبهجة.

---

[82]- يختلف الحوار المسرحي عن الحوار العادي ، الذي لا يعدو أن يكون مجرد حوار عادي ، لا يتألق بفنية تصبغه في خصوصيته ، من حيث صياغاته و اعتباراته الفنية التي يتطلبها ، فضلا عن طريقة أدائه بعد ذلك ، إذ يمكن أن يكون الحوار العادي ، مجرد حوار ، يمكن أن يسمى أو يصطلح عليه ب " محادثة " ، في حين أن الحوار المسرحي ، هو الذي يسمى كذلك فنيا " الحوار " ، ومع ذلك فان كليهما لا يخرجان من كونهما لونا من ألوان الكلام ، الذي يفضي الى التواصل بين الأفراد ، غير أن من يبرز اختلافا بينهما ، هو في كون الحوار المسرحي ، يقدم بشكل أنفع و أوضح من " المحادثة " ، إذ المحادثة ، قد تؤدي إلى وضيفة غير نفعية ، فيكثر فيها الاستطراد و الانتقال بين مواضيع عدة ، نتيجة لتداعي الأفكار، فلا تصل إلى هدف و لا تحقق غاية ما ، عكس الحوار المسرحي ، الذي يرسم الكاتب غايته سلفا ، و يحدد طريقه و يجتهد في صياغته ، ومن ثم يسيطر عليه و يتحكم فيه ، فضلا على أنه يشكل جزءا من المشهد ، فيه ترسم الشخصيات و يتطور الصراع _ انظر: " فردب . ميليت _ جير الدايس بنتلي " ، فن المسرحية ، ص 482.481

[83]- محمد حسن عبد الله ، قصص الاطفال و مسرحهم ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، 2001 ، ص 51

وقد أثار" **هيجل** " هذا التساؤل وأهميته في بناء المسرحية ويشير" **إلى أن الحوار هو الذي يجسد صيغة التعبير الدرامي بامتياز** "[84]، و يزبد على ذلك " **توفيق الحكيم** " و يقول " **الحوار أداة المسرحية، إذ بواسطته يتم عرض الحوادث و خلق الأشخاص**، ويراه ' **ملكة** '، نضرا لما يتسم به من صفات ضرورية تلازمه، مثل الإيجاز و الإشارة التي تفصح عن الطبائع و اللمحة التي توضح، المواقف، فالإطالة و الحشو من ألد أعداء الحوار، و قد قسم " **هيجل** " الحوار إلى **أربعة أنواع**:

- حوار يجري على منطق الشعر، و هو لا يتسلل بنظامه الطبيعي في الحياة الواقعية، بل يتسلل نظامه في الحياة النفسية، و يستدل " **هيجل** " بحوارات " **شكسبير** " التي يراها واقع الهدف، شاعرية الأسلوب، نجد هذا النوع يطغى على اغلب بدايات المشاهد في " مسرح العرائس " عن طريق " **الحاكي** " و الموسيقي الهادئة، التي تفسر و تمهد لبداية المشاهد المسرحية، ليستعد الطفل بكيانه و حواسه أتم الاستعداد لها.

- حوار يجري على منطق الشعر المقيد الموزون، ولكن حواره يتسلل دائما بنظامه الواقعي في الحياة، ويجري الحديث بين شخوصه، كما يجري في الحياة العادية، ويستدل بحوارات " **موليار** " في ملاهيه الشعرية.

- حوار يجرى على لسان أشخاصه، ويتسلسل بنظامه الواقعي، ذلك لأنه مؤلف شاعري الجو، واقعي الأسلوب، واستدل " **هيجر** " بحوارات " **ايبسن** ".

- حوار يجري دون الواقع، وهنا نجد الواقع ليس الشغل الشاغر للمؤلف، فلا يعنيه أن يظهر شخوصا إنسانية، فالذي يهمه حقا في عمله هذا، هو علاقة الانسان بما هو عليه، مؤلف شاعري الأسلوب له هدف ما، ويستدل " **هيجل** " بحوارات " **غوته** " في " **فاوست** "[85].

نلاحظ أن الحوار المسرحي، هو أهم ألوان الكلام، وأفضل طريقة لاستخدام اللغة وممارستها، اذ هو وسيلة تتيح للطفل، أفضل الفرص لنطق الكلمات، نطقا صحيحا، كما أنه أداة مطاوعة " **لزيادة نسبة الكلمات، التي يتلقاها المحاور، وترد الى ذهنه، ويتذكر استعمال مجموعات كبيرة منها**."[86].

---

[84]- **Michel Pruner . l'analyse du théâtre _ Ed nathan . paris . 2001 . p20**

[85]- **توفيق الحكيم ، " فن الادب " ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1972 م ، ص 148**

[86]- **ينظر ، الزبير مهداد ، " أهمية الفن المسرحي في تعليم اللغة " ، مجلة الفيصل ن العدد 302 ، اكتوبر ، 2001 ، ص55**

وهذا ما يدعم سمع الطفل، و نطقه، و إدراكه لإيقاعات العبارات في حروفها و أصواتها و كلماتها و جملها، فكثرة الحوارات و تنوعها تؤثر إيجابا على مكتسبات الطفل و معارفه الفكرية ، بما تعمل على تبات الكلمات في الذاكرة ، مما يسهل على الطفل استرجاعها و ممارستها في حياته اليومية ، لتكون فيما بعد وسيلته لكسب الطلاقة اللغوية و نموها عبر الكلام .

و للصيغة الحوارية قيمتان ، الأولى **دلالية** و الثانية **جمالية** ، تشملان منهجي التفكير ووتيرة التوزيع (توزيع الأحداث) ، نجد قيمة الحوار بارزة من خلال تحاور الأفكار في مسرح العرائس ، تنتقل من شخصية لأخرى ، وفق تبادل منسجم منضم للكلمات و المعاني ، إن هذه القيمة (قيمة الحوار) سمة :فنية ملازمة لأدب الطفل ، و لا يمكن سلخها عن تلك المجوعة الدرامية ، فبدونها لا يكتمل العمل الدرامي في مسرح العرائس ، فالحوار قصة الطفل ، ومسرح العرائس ملاذ الطفل ، الذي يجد فيه شغفه و خياله الباطني ، فالحوار نوعان " **حوار داخلي و حوار خارجي** " ، كلاهما يتناول الجانب العملي للمسرحية في غايتها الفنية الدرامية ، بموضوع قصصي ، يهدف إلى الوصول بالشخصية لكيان الطفل بقناعته (الطفل) التامة لما يدرك ، من خلال المشاهدة (**اللعب**) و الاستماع (**الحوارات**) للشخصيات .

فبنية " **الحوار**" تتجه ، صوب نفسية الطفل لتستوجبها ، و تستنطقها ، لتجلي عواطفها و أهواءها ، فتجعل من هذا الحوار ، مرآة عاكسة لأفكار الطفل ، من خلال ممارسته للعب الإيهامي و محاورته للدمية بكل تلقائية (**سواء من خلال مشاهدته للعرض أو الانفراد مع عروسته**) ، في حوار تركيبي يجمع عواطف و سلوكيات و أفعال مكبوتة للطفل مع دميته الخاصة أو البطلة .

هناك عدة تفاصيل لنجاح الحوار يمكن اعتمادها كشروط لا بد أن تتوفر لنجاحه ، نذكر منها[87]:

- أن يتفق " الحوار" مع صفات الشخصية التي تنطق به ، فيعبر عن مستوى اداراكها ، باحترام عمر الشخصية و مستواها اللغوي و الفكري .

- أن يكون مختلفا عما تقوله الشخصية الأخرى المشاركة في الحوار ، ابتعادا للوقوع في الخلط بين المتكلمين .

- أن يكشف الحوار عن خفايا الحدث أو الشخصية أو ينذر بشيء متوقع الحدوث .

[87]- محمد حسن عبد الله ، قصص الأطفال و مسرحهم ، م س ، ص 09

- أن يتسم بالوضوح و الاقتصاد ، معبرا عن غاياته من دون إطناب أو حشو .

- خدمة الهدف التربوي و المعرفي و الجمالي الذي حددته الكتابات السابقة (المفاهيم الكتابة للطفل)

- أن يكون الأسلوب (الحوار) يجمع بين تناغم كلمات و العبارات بالصوت و المعنى ، ليحقق جمال الإلقاء من جهة و عاكسا لجوانب العاطفة و الشعور من جهة أخرى .

- لا يصلح الحوار في مسرح العرائس ، اثر التواصل الناجح ، اذا سقط في بؤرة الاسترسالية ، و الخطابية و النمطية ، دون احترام علامات الوقف و أساليب البلاغة و الإلقاء التشخيصي المعبر ، يجب على اللاعب التمرن عليه (الإلقاء)

- الحوار الهادف بالنسبة للطفل المشاهد (**الدال**) هو الذي يعكس صورة المدلول كاملة الانسجام (الحركة و المنظر المسرحي متزامنا مع حركة الحوار) ، عبر أحداث المسرحية و نمو فضائها ألزماني و عقدتها[88] ، يقول " **تشارلز مورغان . Charles M argan** " : " إن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة، تطوير القصة و تصوير الشخصيات و خلق الجو أو الحالة "[89].

- أن يراعي صاحبه (الكاتب أو اللاعب) طبيعة **المتلقي**[90] (الطفل المتفرج) ، فإذا كان الحوار بين طرفين أو أكثر فان المتلقي طرف ثلث و جب اعتباره .

نستخلص من ما ذكر " يتوقف نجاح **الحوار*** في مسرح العرائس ، على مدى حيويته ، و حركيته ، وديناميكيته المتجددة ، و قدرته على جذب المشاهد الصغير و التأثير فيه (ما يوحي من انفعال صادق من لدن الطفل) ، و على من يكتب في مسرح العرائس ، أن يرجع لقاموس الطفل اللغوي ، و يأخذ بالحسبان محدودية لغة الطفل ، فيبتعد عن المجاز و الكناية ، التي تذهب بالمعنى ، بعيدا عن مدركات الطفل لغويا لمرحلة عمرية معينة ، و في هذا السعي يقول " **بيتر بوك . Peter brook** " : " **يعد الحوار العنصر الأساسي في المسرحية ، يتضمن توترا خاصا ، يفترض وجود اثنين غير متفقين ، ما يعين**

---

[88]- تشالز مورغان ، الكاتب و العالم ، ت : شكري محمد عياد ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ص 268

[89]- خالد المير و وإدريس قاسم ، الطفل بين الأسرة و المدرسة ، ص 96

[90]- يتصل الحوار باللغة التي هي أحد أدوات الاتصال و التلقي ، على أن اللغة كتواصل ، لا تجدد و تنحصر في الملفوظ فقط ، فقد تتخذ أشكالا و أوجها أخرى تتجاوز ذلك الملفوظ.

* - لغة المسرحية ترتفع عن اللغة العادية فهي لغة منتقاة ، ينتقيها ذوق الكاتب ، ذوق يعرف كيف ينتقي من الألفاظ ما يثير فينا الفزع و الخوف و الرحمة إن ألف صاحبة المأساة ، و كيف ينتقي منها ما يثير فينا السخرية و المرح إن ألف صاحبه الملهاة .

الصراع سافرا أو خفيا لا يهم ، وما ان تصادفت و جهتي النضر لكليهما ، فكاتب المسرحية مرغم ، على أن يعطي كلا منهما الدرجة نفسها من القابلية للتصديق "[91].

فبتالي هو ليس صانع لسياق تواصلي فحسب ، بل و مؤسس أيضا لشكل جمالي على الخشبة ، لذلك عد الحوار ، هو الذي يجسد و بامتياز صيغة التعبير الدرامي [92]، فلا يمكننا الكشف عن الأهداف و المميزات و الخصائص الفنية لمسرح العرائس دون الاستعانة باللغة و الحوار ، هذا ما يدل على أهمية النص المسرحي (الخاص بالطفل) ، فالطفل بحد ذاته مشروع تربوي و تعليمي بالدرجة الأولى ، فليس هناك أجمل و أصح من أن يملك الطفل لغته ، يفهمها و يستوعبها (كمؤدي) وهو في نفس الوقت يتلقاها (كمتلقي) ، ففي مسرح الطفل تحافظ اللغة على خاصيتها في العمل الفني ، ووسيلتها الأولى هي الحوار ، باعتباره " اللغة المسموعة (المنطوقة) تنتقل عن طريق الشخصيات ، لتوصل أهدافها و أفكارها للآخرين ، و يفضل أن يصاغ الحوار الفني في مسرح العرائس باللغة العامية (اللغة الثالثة) ، مع تطعيمه ببعض ألفاظ اللغة العربية ، لإثراء القاموس اللغوي للطفل (المصطلحات العلمية ، التربوية ، الاجتماعية) .

حتى لا ننسى ، للحوار المسرحي تباين فكري و نفسي بين الشخصيات ، يعبر عن أفكارها و مشاعرها و رغباتها فيما بينها ، فضلا عما يكشفه من تباين في الشخصية ذاتها ، حينما تنبأ هي بذلك عن طريق **المونولوج** * ، إذا للحوار مظهران بارزان هما " حوار قائم بين طرفين أو أكثر ، وحوار يقوم بين الشخص وذاته وهو ما يسمى " **بالمونولوج** " أو " **الحوار الداخلي** "[93] .
يقول " **دويلة** " في هذا الشأن : " **الحوار** في " مسرح العرائس " ، صعب إلى حد كبير و ذلك لأنه متعب من جهة ، و يجب على اللاعب الذي يلقي الحوار بطبيعة الحال ، أن يقوم بتدريبات مكثفة يضاعف فيها الجهد المبذول في العرض و السبب في ذلك ، أن يكون متمكنا في الإلقاء و تغيير نبرات صوته من حين لآخر و طريقة حكيه من دمية لأخرى ، كي لا يكون " **السقوط** " في الحوارات ، فيضيع إيقاع العرض ، و يصير هنالك " **فراغ** " يشوه من جمال العرض من جهة و رونق الكلام من جهة أخرى (**قاصدا بذلك الحوارات**) ، أما عن التواصل الدرامي الذي يحدده الحوار بين الدمى و متلقيها (**الطفل**) ، فيكف

---

[91]- انظر، :بيتر بروك ،" النقطة المتحولة " ، أربعون عاما لاستكشاف المسرح ، ت : فاروق عبد القادر، عالم المعرفة ، العدد 154 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ،1991 ، ص 35

[92]- Michel Pruner : « l'analyse du texte de théâtre » . édition Nathan . paris .Fr.2001 . p15

[93]- Anne wbersfeled : « lire le théâtre » éds sosials . paris .France. 1982 .p 63

باللاعب أن يشعر بالشخصيات و يندمج في اللعب و يستعمل خياله في تلقين حواراته طبعة درامية فريدة من نوعها تذهب بالطفل الذي لا يرى سوى دميته المفضلة و هي تتحرك من حين لآخر و تحاور باقي الدمى او تتحدث عن شخصها (**المونولوج**)* ، ليجزم أخيرا أن ما يتحقق أمامه من لعب درامي ، نابع من روح الدمية ، فيذهب به التفكير فيقول في نفسه " **آه لو كنت معهم .... لفعلت كذا وكذا** ... "[94].

اللغة:

تعد اللغة بمفهومها العام، ' وسيلة أساسية للتعبير والتخاطب بين الأفراد، سواء كانت " **شعرية أم نثرية** "، تتوفر اللغة على جملة خصائص قيمة من أهمها، أن تكون موحية للواقع وذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث والتعبير عن الشخصية بوصفها **واسطة لعملية نقل الأفكار** '[95].

وفي " مسرح العرائس " تلعب اللغة (نثرية أو شعرية) طابعا غنائيا، يحفظ جو المسرحية من الرتابة والملل، خصوصا إذا كان الأداء بشكل سليم يتباين فيه نظم الجمل وأوزانها بشكل إيقاعي، موسيقي، يملؤه التناغم (جذب الطفل)، يساعد الطفل على حفظ النص وترديده[96].

هنالك جدل قائم ، للغة مسرح العرائس بين " **الفصحى و العامية** " ، قضية لم تزل تتجدد في طرحها نحو " **أيهما الأنسب** ..؟ ، بل هي من القضايا الجدلية التي طرحت و لا زالت تطرح على مستوى مسرحنا العربي (مسرح الطفل و العرائس) بشكل عام ، وربما كانت مشكلة اللغة في مسرح العرائس ، أقل حدة مما هو في مسرح الكبار ، إذ نجد أن شكل الكتابة في مسرحهم (مسرح الكبار)، **يتحدد في الغالب بنوع المسرح المدرج لهم**[97]، هناك من يجد **الكتابة بالعامية** ، تحمل نوعا من الخلط ، إذ تنزل بمستوى اللغة و تخرج بها عن الأدب ، باعتبار المسرح نوع من أنواع الأدب ، غير أن هناك من لا ينكر و جود أدب قائم موازي للأدب الرسمي ، و هو الأدب العالمي ، الذي تكون من عناصر الأدب المعروفة سلفا ، إذ ليس ثمة اختلاف إلا في لغة التبليغ ، و هي لغة تعكس الخيال و تبسط الفكرة ، و توصل الرسالة ، و تحمل

---

* - من أجل تبين أن الشخصية تمارس منولوجا ، يعمد المخرج إلى توضيح ذلك بإخلاء الشخصيات الأخرى من على " العلبة أو الطاولة أو خشبة المسرح " عدا الشخصية المعنية بالمونولوج ، أو يعمد أيضا الى التركيز بالإضاءة أو بنغمة موسيقية ، توحي بالانفراد و العزلة ، انظر ، حازم شحاته ، " الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1997 ، ص 48.47

[94]- حوار مع الفنان " دويلة " ، " الورشة المسرحية لعظيم فتيحة " ، سيدي بلعباس ، يوم 2019/08/18 صباحا ..

[95]- فؤاد علي حارز الصالحي ، دراسات في المسرح ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، 1999 ، ص 109

[96]- هدى محمد قناوي ، " الطفل و أدب الطفل " ، ص 204

[97]- فرحان بلبل ، " مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم " ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2001، ص 23

العاطفة و التأثر الناجمة عنها ، لتكون أقرب و أقدر على تصوير الحالات النفسية و الاجتماعية ، مما يجعلها أقرب إلى ما يسمى ب " **واقعية الأداء** "[98].

بالقابل نجد من يقف على أهمية تناول **اللغة الفصحى** في " مسرح العرائس " ، وخاصة إذا تناول الحال (العرض) جوا تعليميا ، كالمسرح المدرسي ، الذي من غاياته تعليم اللغة الفصحى و أدابها و استعمالها كوسيلة اتصال راقية ، ضف إلى ذلك ، فان معظم المسرحيات التاريخية تصاغ هي الأخرى بالفصحى لطبيعتها اللغوية مثل ، المسرحيات التي تحكي عن التراث الإسلامي العربي ، و الشخصيات العربية المشهورة ك " **هارون الرشيد** " و " **صلاح الدين الأيوبي** " أو" **السيرة النبوية الشريفة** " و غيرها من المآثر الحضارية العربية ...

و الحقيقة، أنهما معا **(الفصحى و العامية)** متفقان في الأهمية، مجتمعان في الخصال، لما يقدمانه من وضيفة تواصلية قيمة ، فلا نرى مشاحة في استعمال أي من اللغتين ، إذ الأمر موقوف على تناسبها لمواضيع المسرحية و تحقيق الغاية التواصلية بينها (اللغة فصحى أو عامية) وبين الطفل ، و بما يضمن قيمتها و بلاغيتها الجمالية .

يرى " **دويلة** "[99]في هذا الاختلاف توافقا ، فاللغة الفصحى و العامية و وجهان لعملة واحدة ، لا تختلف في قيمتهما ، إن وافقنا بينهما في العملية التواصلية ، التي تخص الطفل المتلقي و لعب الدمى ، و نجاح الرسالة بينهما دون شائبة ، من شأنها تغيير مفهومها التربوي و القصصي (و **صول فكرة و موضوع العرض إلى المتلقي الطفل**) ، فلا حرج إن وافقنا بين " **الفصحة و العامية** " لعملنا المسرحي ، لنخلق نوعا لغويا جماليا ، يعرض لنا تنوعا في الكلمات الهادفة ، من حين لأخر ، يكون فيها القالب اللغوي ، ثريا و مفعما بالمفردات و المعاني على حد السواء ، **و' يبقى أسلوب الكاتب أو المؤلف هو الضامن ، لفعالية اللغة في مسرحيته (طريقته في نسج اللغة ' العامية و الفصحى '**.

---

[98]- غينمي هلال ، " في النقد المسرحي " ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، مصر ، ص 75.74

و نقصد ب " واقعية الأداء " هو ذلك الرابط اللغوي في العامية الذي يتوافق عليه مجموعة الأفراد في مكان واحد (المجتمع و لغته)، تجعل التواصل بينهم سهلا و متفقا علية، و هذا هو الحال في مسرح العرائس، إذ " نجد الأطفال يرتاحون نفسيا، اثر سماعهم القصة، التي كتبت سلفا باللغة العامية أو اللغة الثالثة كما يتفق علها المؤلفين ".

[99]- حوار مع الفنان " دويلة " ، الورشة المسرحية للعرائس ، عظيم فتيحة ، سيدي بلعباس ، صباحا ، يوم 2019/08/22

الأسلوب:

يعد الأسلوب عنصرا أساسيا، يعتمد عليه الكاتب في بناء الحكاية (**حكاية المسرحية**)، يتماشى مع العناصر الدرامية الأخرى من أفكار و وحبكة و شخصيات ، حيث تعد الطريقة التي تقدم من خلالها أحداث الحكاية (**الأسلوب**) حساسة و دقيقة ، تلعب دورا كبيرا في جذب انتباه الطفل إلى مضمون أحداث المسرحية .

إذ يعتمد هو الأخر (**الأسلوب**) على شروط عدة من شانها ضبط حوارات المشاهد و قصتها ، أهمها بساطة اللغة ووضوح المفردات ، و متى تم التعبير عن القصة (**حقيقية أو خيالية**) ببساطة الأسلوب ، تكللت خطى المسرحية بالجمالية و التأثير، فالطفل في مسرح العرائس يفضل النتائج السريعة في أحداث المسرحية وينفر من التريث و الانتظار، كما يعشق الشفافية و الانكشاف ، فيبتعد عن كل ما هو يشير للغموض و الضبابية و مشقة الاستنتاج ، و عليه " فان الأسلوب (**أدب الطفل**) يتجلى جليا في مسرح العرائس ، من خلال إشارات العرض المسرحي (الحوار و العناصر الدرامية الأخرى) وما تتسم من سرعة و إيجاز للأفكار، تحملها جمل قصيرة و واضحة المعنى ، يفهمها الطفل دون عناء ، " **فأكثر الأساليب تأثيرا في عروض الأطفال ، تلك التي يجدون فيها السرعة ، و الرشاقة و الخفة ، و التي تنهج نهج الكلمة المنطوقة** " [100]، و على هذا الأساس (**الأسلوب**) يكمل سر انجذاب الطفل لهذا التواصل الخطابي في مسرح العرائس.

و يضيف " **دويلة** "[101]واصفا الأسلوب بأنه القالب الذي يصنع من مسرحية العرائس ، كما جماليا تاما ، يرتقي إلى جمالية فن الدمى و العرائس ، فلكل فنان ناجح أسلوب متميز، يجعله ينفرد عن غيره من الفنانين (**المؤلفين**) ، يكمل هذا النجاح في أسلوبه طبعا ، و لكن لهذا الأسلوب ذكاء خاص وفطنة فنية ، تظهر خلال معالجته للفكرة لما يحبه الطفل دون سواه ، " إذ يتعدى الأسلوب في نضري النص و مفرداته (**يقول دويلة**) ، و قصد بذلك " الحركة و الخفة و تزامنها مع اللفظ أو الكلمة و حركاتها ..، لذا يتهيأ لي أن هناك خصال في الأسلوب يمكن أن تتدارك (و يقصد بذلك " **التمارين المسرحية** " من لغة و حركة) ، و بعض الخصال لا يمكن تداركها ، فشخصية الفنان و نضرته للأشياء لها دور كبير في طريقة

---

[100]- أنضر، حسن مرعي ، المسرح المدرسي ، دار و مكتبة الهلال ، الطبعة الأخيرة ، لبنان ، 2002 ، ص 41 .

[101]- حوار مع " دويلة "، ورشة العرائس لعظيم فتيحة ، سيدي بلعباس ، يوم 25/ 08 / 2019 ، مساءا

صنع المسرحية و عرضها كذلك ، لاختلاف الملاحظة من جهة و نضرته الفكرية للفن و حاجاته من جهة أخرى .." .

جماليات العرض المسرحي في مسرح العرائس

مسرح العرائس من النص إلى العرض:

إنَّ تحويل النص" المادة الدرامية" إلى منظومة متناغمة من المؤثرات المرئية والصوتية هو الهدف الأول والاستراتيجي لكل عرض مسرحي، فهذه المؤثرات تثير في المشاهد خاصة الطفل جملة من الانفعالات والاهتمامات، من هنا تأتي السينوغرافيا لتستحوذ على مساحة فارهة من الجانب المرئي على الخشبة، حيث التجلي المادي المشهد والذّي يتساوق في تكوينه عناصر متنوعة المهام تلتقي فيها التقنية بالفن.

يذهب الكثيرون إلى أنَّ مسرح العرائس لا يحتاج إلى جهد وابتكار في مقومات العرض المسرحي من حيث المناظير و الديكور و الأزياء و الموسيقى و الأضواء، و ذلك لأنّه يقتصر في بعض الخشبات على مساحة صغيرة من المسرح، فلا ضرورة للجهد الفني لتلك العناصر أو المقومات السينوغرافية من لدن المخرج، و هذا غير وارد، لأنَّ المخرج في مسرح العرائس لا يهمل أي جانب من جوانب الإخراج، بل يعطي كل عنصر حقه من الاهتمام كما أنَّ إشرافه يشمل محرك الدمى باعتباره المنفذ و المتحكم الأول في أداء العرائس على الخشبة، ويشرف أيضاً على العرائس ذاتها من حيث شكلها و حجمها و أزيائها و لباسها وملامحها و مدى تناسبها لدورها ، مع توليه إدارة سينوغرافيا العرض وما يحويه من عناصر فنية كالديكور و الأزياء والإكسسوارات و الموسيقى و المؤثرات الصوتية.

فالمخرج يستلهم أشكال الدمى من شخصياتها معتمداً في ذلك على تفسيره للنص بالنهوض على وسائل سمعية وبصرية يوظفها من أجل إثارة أحاسيس معنية شبه محسوسة من جمهوره(الطفل)، وكلما كان متمكناً من توظيف هذه الوسائل في تناغم، استطاع أن يحدث جمهوره الاستجابات التّي يريدها".[102]

يرى **جوليان هيلتون**:" أنّ العمل المسرحي منوط بقواعد أساسية، يدركها ويوضحها كلّ فناني المسرح و يضطلعون بمختلف عناصرها من تمثيل و ديكور و موسيقى و إضاءة و سينوغرافيا و جمهور، وعندما نتحكم و نحرص على حسن أداء هذه المهمة، فهو تحقيق لمتعتنا كمؤدين و متفرجين".[103]

---

[102]- ينظر. راغب نبيل، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية : لبنان ،1996،ط1 ،ص99.

[103]- جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد شاكر، هلا للنشر و التوزيع: 2000،ط1،ص37.

نفهم من ذلك أنّ العمل المسرحي في مسرح العرائس لا يكتمل إلاّ بشقية، النص و العرض وطالما وجد المسرح إلاّ ووجدت السينوغرافيا التي عن طريقها تتعدد ميزات العرض و دلالاته **فماذا نعني بـ:"سينوغرافيا" بدءاً وماهي العناصر المكونة لها...؟**

مفهوم السينوغرافيا:

تعرف السينوغرافيا *Scemography على أنّها ذلك الفن الذّي يعني بتهيئة الفضاء و المناظر على مكان العرض، حسب العرض المسرحي، لذلك يعرفها "باتريس بافيس" على أنّها" فن تزيين المسرح و الديكور و التصوير".[104]

ومن جهة يرى مارسيل فريدفون:" أنّ السينوغرافيا، فن قديم قدم فن المسرح، حيث تهدف إلى تجسيد الفضاء المسرحي بصوره ومناظره وفق النص و المؤلف، ورؤية المخرج[105].

وقد لخصّ "كمال العيد" مفهوم السينوغرافيا بقوله: "إنّها فلسفة علم النظرية التّي تبحث في ماهية ملئ ما على الخشبة وما يفارق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات، تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي الجميل، كاملا، متناسقا و مبهراً أمام الجماهير".[106]

لذلك يمكن اعتبار السينوغرافيا من متطلبات مسرح العرائس الأساسية لأنّ الطفل يميل في إطار الفن،

إلى ما يبهره على الخشبة ولاسيما عندما يتعلق الأمر بالدمية وجمالها على أرضية متكاملة ومتناسقة العناصر، تذهب به إلى الملاذ الفني الذّي يصوره المشهد*، على مستوى العرض.

---

* - مصطلح Scénographie : كلمة اشتقت من الكلمة اليونانية SKémographia المركبة من كلمتين هما:SKéme وتعني الخشبة و Graphikosوتعني تمثيل الشيء بخطوط و علامات و يضاف في اللغة الانجليزية إلى كلمة "سينوغرافيا " تعبير "Set design" أي تصميم الخشبة، ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي (مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض)، مكتبة لبان ناشرون: بيرون، لبنان،ط1، 1997،ص265.

[104] -Patirige parise-dictionnaire du théâtre, dunod paris: 1997,p347.

[105]- ينظر مارسيل فريدفون سينوغرافيا اليوم، معام على الطريق، ترجمة ابراهيم حمادة ، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي،ص08.

[106]- كمال العيد، السينوغرافيا عبر العصور، دار الثقافية للنشر: القاهرة، مصر، 1997،ط1،ص05.

* - المشهد:(اصطلاحاً) : يعتبر وحدة زمنية صغرى تتحد بدخول إحدى الشخصيات أو خروجها، كما يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد، وبذلك يترب المشهد من مفهوم اللوحة- راجع :ماري إلياس .المعجم المسرحي .م.ص.144.

الديكور Décores:

يعد الديكور عاملاً هاماً في مسرح الطفل، إذ يعرف الأطفال على المكان والزمان التّي تعيش فيها الشخصيات وقد ينقل صورة مرئية لسلسلة من الأحداث الرئيسية، كما يستطيع بواسطة ألوانه وأشكاله بمعية الأضواء أن يخلق جواً من الفرح والابتهاج والتفاؤل، ولا ريب أنّ المتفرجين يحبون المناظر الجميلة والجليلة.[107]

وهو من أهم العناصر السينوغرافية، في تجسيد مكان العرض حسب نص المؤلف ورؤية المخرج والديكور المسرحي، ليس فنا منفرداً بذاته، ولكنه فن يتعايش مع الفنون الأخرى، كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل، لخدمة النص المسرحي والمساعدة لتأدية مضامينه.[108]

إنّ الديكور في مسرح العرائس شأنّه شأنّ بقية أشكال المسرح، حيث لابد أن يكون مجهزاً وفق طبيعة النص يقول غتروفسكي:" الديكور ضروري، ليس كي نلمع العرض المسرحي ويظهر بريقه و إنّما لتكون الحياة المعبر عنها في النص مشابهة للواقع" ، مما يجعله في مسرح الطفل حتما فنا هادفاً وجذاباً لفئة الأطفال، عندما يوظف بالشكل المناسب، رغم محدودية خشبة العرض إلاّ أنّه " من الضروري أن تتنوع التصاميم و المناظر بشكل مدروس في الفضاء المسرحي، و بالتالي تتيح سهولة الإخراج، مع العلم أنّ الديكور يستمد كيانه من بقية الفنون الأخرى".[109]

إنّ وظيفة الديكور في مسرح العرائس ليست لتزيين المسرح فقط وإنّما وظيفة الصياغة لجمالية عناصر العرض المسرحي بما يقتضيه في إيصال المعلومات العامة والخاصة عن مسرحية والتعبير عن فكرتها، لذلك من بين الوظائف التّي تؤديها الديكور نلخص ما يلي ما بين جواز المسرحية والبعد الجمالي.

فجو المسرحية هو من الحالة النفسية فالألوان والأحجام يمكن أن تعطي جواً من المسرح والسعادة والبهجة أو الحزن والغموض، ومن الناحية البيئية قد ينتقل الديكور للمتفرج الصغير إلى أجواء الغابة أو المدرسة أو الشارع أو القصر وبذلك يحدد طبيعة المكان، كما يمكنه الإحالة إلى العصر الذّي تقع فيه

---

[107]-هارولد كربلمان ، الإخراج المسرحي ،ترجمة ممدوح عدوان، دار دمشق للطباعة و الصحافة و النشر:دمشق، 1988،ط1،ص67.

[108]- عقيل مهدي يوسف،متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا و تطبيقيا، دار الكندي للنشر و التوزيع: الأردن،2001،ط1،ص87.

[109] -P.Thervan :J. Le contre. Théorie de l'explication .Par exemple édition. Paris. Septembre.1989.P153.

أحداث المسرحية، إذاً الديكور هو أول المفاتيح التّي يتم بها اكتشاف العرض بدلالة الجمهور، فهو الجزء المرئي من المشهد المسرحي حين العرض.[110]

في مسرح العرائس يعبر الديكور عن مدى جمالية الخيال للاعب الذّي في معظم الأحيان هو الذّي يقوم بصنع العرائس وابتكار أشكاله وألوانها ولعبها، فهو بذلك" يعكس المهارات الذهنية والكفاءة اليدوية من جانب آخر[111] طبعاً مع تلاحم باقي العناصر الأخرى كما أكده عقيل مهدي يوسف بقوله." بأنّ الديكور المسرحي ليس فناً منفرداً بذاته لكنه فن يتعامل ويتعايش مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل فهو الوحدة الفنية للعرض الذّي يعطي للعمل ويتعايش مع قيمة فنية وجمالية من خلال الخطوط والألوان".[112]

تمثل كل هذه المناظر لدراسة فنية يغلب عليها الاهتمام بالمدارس النفسية المهتمة بما يجذب نفسية الطفل في أشكال وألوان وأحجام تشد ذهن الطفل وتمنعه من التشتت يقول باك راوند BACK-RAUND:"...كما يجب أن يراعي المصمم الدقة في اختيار المناظر والألوان الملائمة ومن الأفضل استعمال الألوان الفاتحة ذات الدلالات المناسبة لأهواء الأطفال ونوازعهم".[113]

و في حوار مع دويلة[114] يقول للديكور:" يكون مسرح العرائس بسيط و سهل في نظر المتفرج صغيراً كان أو كبيراً، و بعض الفنانين الذّين لا يفهمون و لا يبحثون عن ملكة هذا الفن، يرون أنّ الديكور في مسرح العرائس بسيط و غير جدي...؟ لكن المسألة ليست كما تبدوا فكوني فنان و مصمم و لاعب للعرائس و مخرج، أرى أنّه من أصعب المهام و أدقها أن تجسد ديكوراً ما وفق ما يتطلبه ا لنص و أنت ملزم بمساحة معينة صغيرة لا تتجاوز المتر و النصف، ترسم فيها جماليات الديكور و مناظره، التّي تحمل فكرة المسرحية و تعبر عنها...".

---

[110] -Alfred.bar chard. »La langage théâtrale » Ed : blatkine.Paris.fr :1982.P81.

[111] -Josef Majanlt » L'expression dramatique et l'enfant » Ed : Fleurus. Fr1958.P38.

[112]- عقيل مهدي يوسف. متعة المسرح (دراسة في علوم المسرح نظريا و تطبيقيا) ،دار الكندي للنشر و التوزيع: الأردن، 2001،ط1،ص87.

[113]- محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي و المسارح المدرسية ، مكتبة الإرشاد: جدة،1971،ط1،ص141.

[114]- حوار مع دويلة في الورشة، عظيم فتيحة. يوم 2019/01/29،الساعة 18:00 مساءاً.

الملابس:

الملابس هي الأخرى إحدى خصائص "**مسرح العرائس**"، عندما توظف لخدمة الهدف الفني والجمالي الذّي يسعى إليه العرض، من خلال إتقان مفصلها وتنوع ألوانها الساحرة " فالأطفال يتأثرون بالألوان أكثر مما يتأثرون بالزي ويتجاوبون مع الألوان الزاهية المزركشة في الملابس التّي تبهر الأطفال، ولذلك فإنّ مصمم الأزياء الناجح في مثل هذه العروض هو الذّي يصمم الأزياء بشكل يلاءم جو المسرحية وزمانها و جمهورها".[115]

و تملك الملابس **قيمة مرجعية** .**Référentielle**. لأنّها تشير إلى طبقة اجتماعية و مرحلة تاريخية معينة، " إذْ ملابس الإمبراطور تختلف عن غيره من الحاشية "، إذاً هي عنصر مكمل للديكور و متمم لبعض جزيئاته، فلابد من دراسة الألوان دراسة علمية، إذ يميل الطفل إلى الألوان الزاهية و الجذابة التّي تترك في نفسه انطباعا مشوقاً و يبحث في نفسه الإحساس بالمشهد"... و يحب (الطفل) أن يتم تصميمه بطريقة تكفل التناسق بينها و بين المناظر الخلفية كما تناسب الشخصيات سواء من ناحية اللون أو التصميم...:[116]

فملابس الدمى يصممها ويخيطها صانع العرائس مباشرة عند إنجازه لها، ويراعي في ذلك أبعاد ومقاسات دقيقة وجوانب أخرى أيضاً كالنوع واللون وجنس الدمية ذكراً كانت أو أنثى أو شخصية حيوانية، ولا يهمل الأبعاد الشخصية والاجتماعية كما ذكرنا سلفاً.

وما يمكن الإشارة إليه كميزة متداولة في ملا بس العرائس هي الطول وذلك لإخفاء الأرجل مثلا كالعرائس القفازية، والاتساع (عريضة نوعا ما) وذلك لتسهيل عملية تحريكها واللعب بها.

فالملابس في مسرح العرائس وظيفته معرفية جمالية بتواشجها وتضامنها مع عناصر العرض الأخرى، إذْ تتوسع دلالاتها من خلال تقاطعها مع الدلالات الأخرى للعرض لتشكل ذلك ا لتكامل الذّي يصوغ المعنى[117]، فكما تأخذ تأخذ الملابس جزءاً مكملاً للجانب الظاهري للشخصية، بما يسهم في رسمها و تبين صفاتها و معالمها الخارجية، فهي تحيل أيضاً من جهة أخرى إلى دلالاتها السيمولوجية أيضاً.

---

[115]- ينظر حنان عبد الحميد العناني، الفن و الدراما و الموسيقى في تعلم الطفل ،م.س،ص169.

[116]- حسن مرعي، المسرح المدرسي، م.س.ص64-65.

[117]- جلاوي ماريان، دور المخرج في المسرح، ترجمة لويس بقطر، الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة ،مصر،1970،ص363.

إضافة إلى ذلك تضفي الملابس صفة جمالية فنية من خلال أشكالها وألوانها التّي تأتّي دلالات مختلفة تجعلها أقرب إلى الواقع كما أضاف دويلة مكملا أهمية لعب الملابس وقيمتها و ما تقدمه من تعزيز للاعب و الدمية، و من جهة هي وسيلة للعرض و اللعب بالتقنية (الخيوط و العصي أو اليد) فالملابس تستر التقنية و من جهة أخرى تعطي للدمية نوعاً من الحقيقة في العرض.[118]

الإضاءة:

تعتبر الإضاءة إحدى العناصر الفنية، وخاصة مسرح العرائس لما لها من أهمية كبيرة في إضفاء العديد من الرموز والأيقونات، على العرض من خلال دورها الحيوي والوظيفي والجمالي، فهي تعبر عن الحزن والفرح ولها القدرة على خلق وإبداع الهدي من الدلالات ويمكن أن تكون لها قيمة دراميا جداً. كما تستطيع أن تخلق أجواء هادئة مع إشارتها إلى بعض الأوقات واللحظات في اليوم[119].

إنّ الوظيفة الأولى للإضاءة المسرحية هي إضاءة الممثلين و إنارة مساحة العرض و كل هذا المستوى لا يوجد فرق جوهري بين الإضاءة و الضوء و الوظيفة الثانية " الإضاءة هي التعليق على الأحداث أو التدخل في مسارها حتى تصبح عنصرا فاعلاً في العرض"[120] وهذا ما يجعلها تلعب دوراً ثلاثيا مع الديكور و الملابس، إنّها بدلالات الألوان المختلفة و الجميلة، و الطفل بطبيعته مثال: لكل ما هو ملون و متحرك، ومع التقدم الهائل في مجال الالكترونيات تساهم الإضاءة في إضفاء عالم ساحر يزيد من التأكيد على المناظر و الديكور الملابس و الماكياج كما يساهم في إبراز الحركة (لعب الدمى) و القيم الجمالية للعرض المسرحي[121] أو الحالة المزاجية للمشاهد أو الموقف[122].

في العروض المسرحية للعرائس، يمكن أن نستغني عن الإضاءة و ذلك لطبيعة تعدد أساليب تقديم مسرح العرائس فقد يكون في فناء مدرسة أو حديقة عامة يكفي توفر منصة صغيرة و ستار لتقديم العرض لكن في حين تقديم العرض على الخشبة (خشبة المسرح) فهذا يستلزم بالضرورة استعمال الإضاءة خاصّة في المشاهد التّي تصور مواقف تحدث ليلاً. فإلى جانب وظيفتها في توفير الظروف المادية لإظهار الدمى و الأشياء و كشفها، فقد تنجح أيضاً في استغلال إمكانياتها دراميا، من خلال إضفاء إضاءة

---

[118]- حوار دويلة في الورشة المسرحية، عظيم فتيحة 2019/02/02 الساعة 11:00.

[119]- عيسى عمراني، المسرح المدرسي ، دار الهدى: الجزائر، ميلة، 2006، ص100.

[120]- راضي ماهر، فن الضوء، المؤسسة العامة للسينما : دمشق، سوريا ،2005،ص38.

[121]- إيمان العربي النقيب، المسرح و القيم التربوية للطفل، م.س صفحة 112.

[122]- من خلال الإضاءة يعيش المتلقي (الطفل) حالة القلق و الترقب أو الفرحة و الانتشاء كل ذلك من خلال نوع الإضاءة و إيقاعها على الخشبة، فمشهد اقتراب الدمى من بعضها البعض دون حوار مثلا يمكن أن ينشئ نوع من الريبة حولهم يتحقق هذا المشهد غالبا بإضاءة رئيسية (فوقية) حيث لا ترى و وجوههم، مما يوحي هذا المنظر بالتلبس و الإقدام على أمر ذا ريبة.

أقوى و ألوان أنصع لما حولها، أو التعرض لأي موضوع بتركيز و انتباه فاعل من خلال حصره و عزله في مساحات ضوئية محددة.[123]

وفي هذا الشأن سنذكر بعض الوظائف الفنية للإضاءة وعلاقتها بمسرح العرائس فيما يلي:

أ. وظيفية عملية استعمالية:

تقوم على إضاءة الخشب والممثلين وعلى ما يقع داخل المكان أو الفضاء، عن طريق **"الإضاءة المركزة"** والتي تكون بدورها موجهة في زاوية من الديكور أو الدمية وتحركاتها أو" **بالإضاءة المنتشرة"** وهي التّي تشمل خشبة العرض بما فيها من ديكور و هي التّي تشمل خشبة العرض بما فيها من ديكور وهي المؤثرات الفنية تّ ترتبط تغيراتها بالنص المسرحي لتعبير عن الزمان و الأحداث و المناظر و المواقف، بتسليط الضوء على استعداد الحوار لدى الشخصية.

وظيفة جمالية:

يمكن تحديد أسلوب العرض من خلال الإضاءة من الواقعي إلى الرومانسي إلى الخيالي...إلخ، و ذلك من خلال اللّون و درجة إنارته و توزيع البقع على الخشبة و الطاولة كما تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار فصل شتاء، صيف) والمكان(قصر، مدينة...)[124]

كما يمكن إظهار القيم الدرامية و العاطفية للمسرحية ببساطة، فحو مفعم بالحرية و الفرحة و الحيوية يمكن أن تعبر عنه الإضاءة بقوتها و حركيتها وتنوع أطيافها اللّونية لتعطي حالة مفعمة بالحياة و العبور، وجود ديناميكي نشط و ح، وهو ما يناسب كثيراً عروض الأطفال، لنجدهم يتفاعلون لحركة الإضاءة بشكل ينعكس على ملامحهم

علاقة الإضاءة بالألوان:

إنّ الألوان أكثر شيء يحبه الطفل، إذْ يدخله في حالة انفعالية وجدانية، تلهمه أكثر بالزمان والمكان والجوّ الدرامي من خلال التحكم بدلالات الألوان وكمية الضوء، إذْ" ترتبط الإضاءة بالألوان ارتباطاً وثيقا و تعتبر واحدة من أهم الأشياء التّي تشكل الفضاء المسرحي، لأنّها ترتبط بالمسافة و المدى و اللامحدودية، و بالعمق و حرارة الأشياء بحيث تعطي الفضاء المسرحي أبعاداً سيميائية".[125]

---

[123]- فونتاني جاك، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار: دمشق سوريا،2003،ص10.

[124]- راجع: خير شواهين ،كامل عبيدات، شهرزاد بدندي، المسرح المدرسي في العلوم و مهارات التفكير،م س ، ص52.

[125]- أكرم يوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي و الاقتصاد الدرامي، دار رسلان للطباعة و النشر و التوزع:سوريا،2010،ط1،ص109.

لقد بات من المعروف اليوم تأثير الألوان سيكولوجيا على مزاج الإنسان و طاقته و شعوره، حتى غدت إحدى أهم وسائل العلاج النفسي، وكذى في مسرح العرائس إذْ أضحت الإضاءة اتجاهاً دراماتياً محملاً بدلالات اللونية، سواءاً كان ذلك على مستوى الإضاءة ذاتها أو على مستوى الديكور و الأزياء وغير ذلك، فوجود الألوان الساخنة مثلاً: الأحمر و الأصفر و البرتقالي تدل و تذكر بلون النار و الشمس اللذان هما مصدر الدفء، أما الألوان الباردة فتشمل اللون الأزرق بتدرجاته أو ما يقاربها كالنيلي و البنفسجي و التّي تتوافق مع ألوان الماء و السماء و الثلج و هي مبعث البرودة.[126]

ولا تقف الإضاءة على الوظيفة الفنية الجمالية، بل ترتبط بالجانب النفسي أيضاً كما أشرنا سابقاً فالأطفال يخافون الظلمة لارتباطها بالعتمة و الغموض و المجهول. على عكس النور الذّي يعتبر محل الوضوح و المرح، بهذا يمكن اعتبار الإضاءة و ألوانها بمثابة موسيقى مرئية تحقق البهجة و التأثير بما يعكس أثراً نفسيا في المتلقي(الطفل)، فهي تلامس الروح " ... فالجانب الروحي للضوء هو الجانب الذّي يرمز الضوء فيه للعالم المتحرر عن المادة، ما يذهب صوب مشاعر الإنسانية التي تدركها الحواس فيؤثر على الحالة النفسية للمشاهد (الطفل)".[127]

ويمكن حصر بعض الألوان بدلالاتها فيما يلي:

- ✓ **اللون البني**: يدل على الخريف، التراب، الضباب، القذارة.
- ✓ **اللون الأصفر**: يدل على الغيرة، الحنين، الانحطاط.
- ✓ **اللون الأخضر**[128]: يدل على النقاء، الحياة، الشباب، النمو.
- ✓ **اللون الأزرق**: الأحلام، الأمل، الحكمة، الشباب، الخيال.
- ✓ **اللون البرتقالي**: يدل على الدفء، القناعة، الإثارة.
- ✓ **اللون البنفسجي**: يدل على الأنانية، الذات.
- ✓ **اللون الأسود**: يدل على الحزن، الموت، الندم.

---

[126]- ينظر، عميش عبد القادر، قصة الطفل في الجزائر، دراسة في المضامين و الخصائص، دار الغرب للنشر و التوزيع :وهران ،2005،ص227.

[127]- فرانك م، هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف، دار المعارف: القاهرة،1970،م ص،ص390.

[128] يعد اللون الأخضر بشكل طاغي في الثقافة الإسلامية، فكثير ما استدل به المسلمين من خلال زخارفهم، نجد إلى لآن هذا الامتداد السيمائي للون لازال في الأضرحة و القباب، وهكذا في اللباس(العمامة الخضراء)

- ✓ **اللون الأبيض***: يدل على البراءة، السلام، الوضوح، الفرح، الملائكة.[129]

ويقول دويلة[130]عن الألوان و الإضاءة: :" ... في مسرح العرائس تلعب الإضاءة دوراً فاعلاً لتخفي اللاعب و ذلك بتركيز الأضواء الصغيرة (البسيطة) بألوانها على الدمى و الديكور هذا من جهة(اللاعب يلبس اللباس الأسود لكي لا يكون الانعكاس الضوئي على ثيابه)، أما من جهة أخرى فالألوان لها دلالاتها القصصية و الفرجوية، تساعد الطفل لإطلاق ذلك الشعور المكبوت في داخله عن طريق الخيال الذّي يمتلكه و هذا شيء مهم في التلقي، فلا يمكننا أن نقلل من أهمية هذا العنصر الدرامي في المسرحية لما له من توافق كبير بين اللعب الإيهامي لدى الطفل و تقنية اللاعب في العرض المسرحي".

المؤثرات الصوتية:

تشمل المؤثرات الصوتية في مسرح العرائس على ثلاث عناصر ضرورية، تفرض نفسها في المسرح الموجه لشريحة الأطفال وهذه العناصر هي:

- ✓ **الموسيقى**: إذا كانت الكلمات و الجمل المنطوقة و المكتوبة لها دلالاتها الواضحة التّي يدركها و يفهمها الإنسان، فإنّ العبارات و الجمل الموسيقية هي لغة الأحاسيس و المشاعر الإنسانية، لذا أطلق على الموسيقى بأنّها **"غناء الروح"** ذلك لأنّها لغة تخاطب الوجدان و وباعتبارها لغة فهي تحتكم لقواعد و قوالب و صيغ موسيقية يعتمدها المؤلف الموسيقي، بما يتناسب مع الحالة و الموقف و بما يترئ له من أفكار موسيقية.[131]

إنّ إعداد الموسيقى في العرض المسرحي (مسرح العرائس)، لابد أن يراعي فيه المخرج مواقف الشخصيات و أحداث المسرحية، وأكثر من ذلك هو مراعاة المراحل العمرية لنمو الطفل بحث نجد أن كل شكل من أشكال الموسيقى يستعمل حسب عمر الطفل[132]، فلا يمكن أن نستعمل موسيقى الكبار مثلا في عروض الأطفال لأنّ الطفل لا يمكنه فهمها و لا تستهويه، فالموسيقى عنصر مكمل للعناصر الأخرى(الديكور، الملابس، الأضواء) يتحد مع الممثل و الفكرة التّي تعالجها المسرحية و ترافق العمل

---

* اللون الأبيض الذّي يعكس الطهارة و السماحة و النقاء عند السكين و هذا ما تشير إليه الآية: " و أمّا الذّينَ ابيضَتْ وجوههم ففي رحمة الله هُمْ فِيها خالدُون".و انعكس هذا اللون في ملبسهم لا سيما في المواسم ا لخاصة التّي تعكس سعادة المسلمين (الحج، الأعياد، المناسبات).

[129]- راجع، جمال محمد نواصرية ،أضواء على المسرح المدرسي و دراما الطفل، م س ،ص135.

[130]- حوار مع الفنان "دويلة " الورشة المسرحية، عظيم فتيحة، يوم 2019/01/03 الساعة 17:00

[131]- فيكتور بانيكوا ، تحليل القوالب الموسيقية ،تر: عماد حموش/ منشورات وزارة الثقافة، :دمشق، سوريا، ص92.

[132]- غانم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر دراسة الأشكال و المضامين، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران ،2010-2011،ص285، أنظر أيضاً: حسن مرعي ، المسرح المدرسي، دار و مكتبة الهلال لطباعة و النشر ، دط،2002،ص64.

المسرحي من بدايته حتى نهايته " إنّها مكون أصيل في العمل الدرامي، وعنصر جوهري وقوّي خاصة إذا كان موجها للطفل، إذْ نجدها ملازمة و مثبتة في كامل أنواع مسرحه فتستخدم كستار افتتاحي للعرض، وهي في كل هذا تدفع بالمتفرج إلى الاندماج و التفاعل مع العرض".[133]

ومن الأحسن أن تكون هذه الموسيقى رنانة تثير إعجاب الطفل، لأنّ الطفل كثير التأثير بالموسيقى، الصاخبة منها قد تسبب أزمات نفسية، ذلك الضجيج يبث في الطفل الخوف والهلع مثل: صوت الرصاص الذّي يحضر استعماله في مسرح الطفل، كما يمكن معرفة الشخصيات من خلال موسيقى محدّدة." ... فهي تعد عاملاً هاما من العوامل المساعدة على حدوث التقمص"[134] وعموماً فإنّ الأصوات الصادرة من الخشبة سواءً بما تعلق بالموسيقى و المؤثرات تدفع لخلق صورة ذهنية لدى المتلقي الصغير، تتصف بالإيحاء لإنشاء تلك الصورة المتخيلة في ذهنه جراء ما يسمع من أصوات، كون الكلمات أحياناً لا تكفي لتعبر عن أفكار ومعان بعينها، فيأتي الصوت ليقوم بمهمة الربط بين الصوت و الكلمة. حتّى إنّ بعض العروض في مسرح العرائس تكون غنائية من بدايتها إلى نهايتها، و يكون دور العرائس هنا الرقص طبعاً، و في بعض العروض الأخرى كالعروض التراثية التّي تتغنى بالبلد أو بشخصيات وطنية أو تاريخية أو دينية، نجد عنصر الموسيقى هدفه التعريف بالطبوع الموسيقية التي تتداول فتختلف بين الشعبي و القبائلي و الصحراوي...إلخ، لأن في الحقيقة الموسيقى في مسرح العرائس تخدم عنصر التلقي أكثر من خدمتها للدمى، فهي أجسام جامدة تتحرك بفضل المحرك الذّي يقوم على تصميم حركاتها الراقصة" فمن مهام الموسيقى الارتقاء بالذوق الموسيقي من خلال الاستماع، و الهدف هنا ترفيهي و هي همزة وصل بين الممثل و العرض و الجمهور"[135]، إذْ هي أحد الأدوات الفنية الجمالية في مسرح العرائس، فتساهم في تربية و تنمية ذوق ووجدان الطفل، فلذا كلما كان فهمنا للموسيقى أعمق كلما أحسنا توظيفها و تقريب ما يمكن فهمه من معانٍ و أحاسيس و إيحاءات للطفل* فتمتزج مع إيقاع المشهد لكي لا يتصف وحده بصفة

---

[133]- راجع: محمد بيتر، التشويق في أدب الطفل - مسرح الطفل في الجزائر نموذجاً- رسالة ماجيستر، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران،ص126.

[134]- عبد المجيد شكري، " الدراما الإذاعية (فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية)، دراسة نظريو وتطبيقية،ص85.

[135]- عز الدين محمد هلاني، المسرح المدرسي رؤية جديدة ، الهيئة العربية للمسرح: الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2011،ط1،ص34.

* - كتعريف للمؤثرات الصوتية: يمكن تعريف المؤثرات الصوتية بأنّها:" مجموعة من الأصوات التّي تحاكي الأصوات الواقعية للإيهام بالمحيط الصوتي الذّي يدور فيه الحدث ، ويتضمن هذا النسق كل العلامات الصوتية التّي تدخل نسق الموسيقى وكذا نسق الكلام، مع استبعاد العلامات الصوتية الصادرة عن الخشبة بدون قصد، شأن وقع خطى الممثلين و صرير الأبواب و الضجيج الناشئ عن تحريك قطع الديكور..." ينظر، محمد التهامي ، "مدخل لقراءة الفرجة المسرحية " ،دار الأمان ، الرباط ، ط1. 2006، ص107.108

خاصة، أو حتّى لا يجلب أي متعة ذاتية مستقلة، أي يجب أن يكون قسماً من الكل، و يجب أن تتلاقى فهليلة الاستحسان للرقص و الموسيقى .. لكي لا تحدث هوّة بنيها و بين المسرحية و تقدم سير الأحداث"[136].

والإيقاع في الموسيقى من أساسياتها، لما يمثله من خاصية جمالية هامة في الإدراك السمعي البصري، و"الحقيقة أن الإيقاع يساعد على تشكل حركة الطفل وله دوره في تنشيط وتقوية الجهاز العصبي للطفل".

الأغــاني:

مسرح العرائس يرتكز غالباً على عنصري الأغنية والأنشودة التّي تواكب الموسيقى وترافقها، لها تأثير إيجابي على الطفل و ذلك لتميزها بالجمل القصيرة و سهولة الفهم التّي من السهل على الطفل استيعابها و فهمها و حفظها، و بالتالي ترديدها، و يفضل أن تأتي بشكل جماعي ما يكفل للجمهور الصغير فرصة الإسهام في التمثيل مما يضفي على العرض المسرحي الخفة و الحيوية و الحركة.[137]

و لا يكون ذلك التأثير الوجداني أو الذهني، إلاّ إذا تناسبت لغة الأنشودة مع المدركات الحسية و اللغوية و العقلية للطفل، كما أشرنا سلفا في (لغة الطفل)، كما يجب أن تكون الأغاني تربوية تتغنى بالخصال التعليمية، و القيم الأخلاقية، و الأهم من هذا أن تكون لها علاقة بالعرض أي بالموضوع الذّي تعالجه القصة، مع تجنب التكرار و الرتابة في الجمل للحفاظ على سلامة الإيقاع الذي بدوره " يبث في روح الطفل الحركة و التفاعل عن طريق الرقص".[138]

أصوات الطبيعة: وهي كل الأصوات التّي نجدها في الطبيعة، و التّي من شأنها أن تقام في المشاهد المسرحية حسب موضوعها مثل: خرير الماء، زقزقة العصافير، حركة الشجر، و البرق في قصفه و الرعد في دويه و ما في ذلك من أصوات، بالإضافة إلى أصوات الحيوان الموجود في الطبيعة يمكن أن تسجل في اسطوانات و تعرض، كما يمكن للاعب تأديتها بلسانه: مثل صوت الرصاص و إغلاق الباب، و الإصطدامات[139]..إلخ.

---

[136]- ألكسدردين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة،بغداد، 1972،ط1،ص300.

[137]- إيمان العربي النقيب ،المسرح و القيم التربوية للطفل، دار المعرفة الجامعية للطبع و التوزيع و النشر: 2011، ط1،ص112.

[138]- غازي سكداشي ، موسيقى الأطفال-سلسلة ثقافتنا القومية، المجلس القومي للثقافة العربي: الرباط،1990، ص302.

[139]- ينظر: جمال محمد النواصرية، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل ، دار الحامد للنشر و التوزيع: عمان، الأردن، 2009،ط2، ص143.

و يقول الفنان دويلة[140]في **"المؤثرات الصوتية"**:" مسرح العرائس فضاء سحري للطفل بكل ما يحمله من أدوات، و من الطرائف التّي يحبذها الطفل المشاهد هي الموسيقى و الغناء و التحرر من السكوت الذّي يغلب في بعض المشاهد حين تطول، لذلك نعتمد في أعمالها المسرحية على عنصر الغناء أو الأنشودة المصاحبة بالموسيقى(كسر روتين الحكي، و سرد المشاهد للقصة)، فالطفل يحب الغناء و الرقص و الضحك و لو لأبسط الأنشودات و ذلك راجع طبعاً لرغبته المرحة و النشطة أما من جهة خدمتها للممثل أو اللاعب ، فالموسيقى و الغناء مكملان للعرض المسرحي خاصة عند الأطفال، و بدونهما لا تنجح العلاقة التواصلية بين الطفل و الممثل أو بين الطفل و الدمية(التلقي) فهما عنصران أساسيان لنجاح العملية المسرحية في عروض العرائس.*

الماكياج والإكسسوار:

يعد الماكياج من أهم العناصر التّي تؤدي تأثيراً واضحاً في توضيح جوانب الشخصية التّي يؤديها الممثل، فهو يحدد الحالة التّي يود تجسيدها من حيث السن والحالة الصحية أما في مسرح الطفل فأغلب المخرجين يستعملون ماكياج غير طبيعي يستدعي تغيير صفات الوجه[141]. فيرسم في بعض الأحيان شارب قط، ليعبر عن حيوان (القط)...الخ، ويعرف الماكياج بأنّه[142]:" اللمسات التّي تضاف إلى قسمات وجه الممثل بواسطة المساحيق والأصباغ والألوان ليصبح مطابقاً للشخصية التّي يلعبها". إذْ المتفرج يريد أن يرى الشخصية لا الممثل من حيث الحالة النفسية، العمر، الجنس...الخ. والسبب في استعمال الماكياج في مسرح الأطفال هو الأضواء المستعملة فوق الخشبة التّي تمتص اللون الطبيعي للبشرة، فإذا ظهر الممثل دون ماكياج، فإنّ لونه يبدو باهتا، ومن المعروف أنّ الأطفال لا يشعرون بالمتعة مع الأشياء المألوفة أو المجردة، فباستعمال الماكياج يلفت انتباههم.

أمّا في مسرح العرائس تختلف الطريقة في الماكياج فالدمى أغلبها تصنع من الخشب أو أوراق الكرتون أو القماش فيتعذر استخدام الخامات التّي يستعملها الممثل المسرحي لا كريم الأساس و كريم لحماية البشرة، بخاخ لصبغ الشعر، ميكروكروم أو حبر، بودرة ، كولونيا لإزالة الماكياج)[143] لأنها لا تثبت في وجهها لمدة أطول بحيث تزول بسرعة ما عدا بعض الخامات مثل: شعر الرأس اللحية أو الحواجب، و

---

[140]- حوار مع الفنان دويلة، في المسرح الجهوي لولاية سيدي بلعباس، كاتب ياسين ، يوم 2019/03/03.

[*] - أدوات: يقصد الفنان بالأدوات المسرحية" السينوغرافيا من ديكور و لباس و أضواء...إلخ".

[141]- تجدر الإشارة إلى أنّه ينبغي للماكياج أن بتموضع بشكل مدروس كي لا يخفي تعبيرات الوجه و بالتالي أداؤه على الخشبة.

[142]- محمود سامي عطا الله ، " السينما و الفنون التلفزيونية" دار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1997،ص 178.

[143] خير شواهين ،كامل عبيدات، شهرزاد بدندي، المسرح المدرسي في العلوم و مهارات التفكير، م س، ص60.

لهذا فالعرائس المسرحية تعتمد في رسم ملامحها على ألوان ثقيلة مثل: الدهان بكل أنواعه، أما الملامح فقد يكتفي صانع العرائس بالقماش لإبراز تلك الملامح و تكبيرها(أشرطة من القماش على شكل عيون أو فم أو أنف...إلخ مع مراعاة أثر المسافة (حتّى يراها الجمهور في الصفوف الخلفية) و تأثير الإضاءة والتجسيم (تكبير أبعاد الوجه بالماكياج في حدود المعقول)[144] (كما ذكرنا سلفاً).[145]

فلا يمكننا تجاوز أي عنصر من عناصر السينوغرافيا أو نهمله (في مسرح العرائس) حتّى لو وظف بطريقة مختلفة عن طريقة وتضيفها في المسرح البشري، فهذا لا ينقص م أهميتها، إذْ في مسرح العرائس تكون ضرورة العمل أكثر على الدمى وتقنية انجازها، والملامح تعكس صورة الشخصية التّي يراد محاكاتها، مع لمسة من المحرك(اللاعب) وحوار شاعري، لتكون الصورة ملائمة ومعبرة عن المشهد.

أمّا عن الإكسسوارات، أولاً هي كلمة لاتينية، والتّي يطلق عليها باللغة العربية (**الملحقات المسرحية**)* ويقصد بذلك كل ما يتواجد فوق خشبة المسرح من مستلزمات مسرحية فيما عدا المناظر وأجهزة الإضاءة والملابس[146]، إذْ يمكن اعتبارها علامات العرض المنوطة بالمكون البصري و التّي تحيلنا على رموز دالة أو إلى **شفرات (Décodages)** يمكن أن تفكك بعض التساؤلات للمتلقي(الطفل)، و لم تلحق الإكسسوارات بالملابس أو الديكور، بل وضعت بينهما نظرا لمرونتها.[147] فمثلاً تعالج العصا عدة سياقات في العرض المسرحي فيمكنها أن تشير إلى شخصية أعمى أو متسول، أو ساحر أو إلى التأنق، ويتمخض بين هذا و ذلك على الخشبة و فق ما يمليه سياق العرض، يجب أن يتماشى حجم الإكسسوارات مع مساحة العرض المسرحي في مسرح العرائس و غالبية الإكسسوارات في هذا المسرح تأتي مرفقة مع الدمية ك الحلي و القبعات و غيرها، فتضفي صورة جمالية على العرائس بصفة عامّة.

---

[144]- ينظر محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي و المسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد: جدّة، ط1، 1971،ص115، راجع إبراهيم حمادة ،معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، ص251.

[145]- ينظر: محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي و المسارح المدرسية، م س، ص110.

*- و تنقسم الملحقات المسرحية إلى:

أ) ملحقات يدوية: كالمنديل أو الكتاب أو النضارة.

ب) ملحقات المنظر: كالمزهرية أو الهاتف ...إلخ.

ج) ملحقات التزيين: يتم بها تزيين الديكور مثل: الستائر، الصور...إلخ.

[146]- المرجع نفسه، ص251.

[147]- Girord Gilles ;Oullet.Réal.Riguanlt Cloude. »L'univers du théâtre »Pette raturés modernes presses universitaire de France .edition 1978 P : 61.

يقول دويلة[148] في هذان العنصران:" نعم لاشك في أن الماكياج و الإكسسوارات التّي تحملها الدمية أو الموضوعة على الطاولة أو الخشبة المسرح أنّها مرافق مهم للعرض المسرحي، و الحاجة دائما تدعونا إلى الابتكار و الاختيار في ما يخدم المشاهد العرائسية، و أقصد بذلك يمكن الاعتماد على إكسسوار واحد في المسرحية ليعبر و يوظف كعدة إكسسوارات من قبعة نستطيع توظيف عدّة دلالات يمكننا استعمالها كمرآة أو كسلاح أو لوحة أو حصان، و يكون هذا بمصاحبة المونولوج أو الحوار الداخلي للدمية لتمهيد وظيفة القبعة في المشهد قبل حدوثه لدى المتلقي (الطفل) لكي نحظر شكلاً من التصور في مخيلة الطفل، فيسهل علينا توظيف ما نريد من الأفعال و المشاهد بشيء واحد[149]، لأنّنا ملزمون بتقليل ما يسعنا من الإكسسوارات على خشبة المسرح، أمّا الماكياج فهو شيء طبيعي كون الشخصية مادة جامدة لابد لبروز ولامحها بالألوان و الرسم.

التلقي وخاصية الجمهور:

مما لاشك فيه أنّ هناك ارتباطاً وثيقاً بين المشهد و الجمهور و الطفل عبر مراحل عمره المختلفة،" فالجمهور (**جمهور المسرح**) يفكر بعينه أيضاً، فالمشهد عنصر مهم جداً في المسرح و مهما كانت لغة الرؤية و العرض فإنّ المسرحية تكتب لكي ترى و تسمع"[150] و يرى علماء النفس أنّ تلقين القصة للطفل يكون بالاستعانة بعروسة أو دمية و ذلك لتسهيل عملية تمثيل القصة و فهمها و هذا يوفر عنصراً عظيما للجذب لدى الأطفال، و هذا ما يتناسب جوهره في مسرح العرائس، فجمهور مسرح العرائس(**الطفل**) يشاهد و يركز انتباهه على كل مساحة العلبة أو الخشبة و ما تحتويه من دمى و سينوغرافيا و هو يساعده على إدراك و فهم الفكرة، ممّا يجعل العرض يصل إلى مستوى عالي من التلاؤم و التكامل بينه و بين المتلقي و يتحقق هذا طبعاً "بقدرة المصمم على تحقيق عامل التخيل و الترتيب و التناسق، في عملية التوصيل و استثمار الأشكال، الصور، الألوان، الأضواء، الأصوات، وذلك وفق تصوير دقيق و مدروس لكل المظاهر الشكلية التّي تربط خشبة المسرح بقاعة الجمهور".[151] و يمكن أن نعرف الجمهور في هذا الصدد بأنّه: مجموعة من الأشخاص تجتمع و تستمع و تتعامل مع المسرحية التّي يتم أداؤها بواسطة المؤدين و كاتبي المسرحيات، فكلمة جمهور مشتقة من كلمة الاستمتاع و الإنصات و كلمة المسرح مشتقة من كلمة يونانية و هي الرؤية و المشاهدة، و الجمهور عامل هام في الدراما، حيث تتواجد المسرحية عندما

---

[148]- حوار مع دويلة، المسرح الجهوي بلعباس، كاتب ياسين، يوم 2019/03/05، الساعة 14:00 .

[149]- شيء واحد: يقصد به الفنان إكسسوار واحد.

[150]- ستيوارت كريفتش، صناعة المسرحية، م.س. ص175.

[151]- راجع حمداوي جميل، تاريخ مسرح الطفل في العالم، تقديم سعدية ، دط، 2007،ص25.

يتم تقديمها بصورة طبيعية وحية للجمهور. إنّه عامل هام للدراما التّي تتواجد إلاّ بالأداء أمام الجمهور..."[152] بحيث أنّ كل تفاوت من ميزات المرسل و المستقبل يفقد مشروعية تحقيق الاتصال، و بالتالي يحدث خلل و لأنّ نوعية الرسالة الموجهة إلى جمهور المشاهدين و المستمعين تتوقف على نوعية الجمهور.

وكذلك تنحصر على الهدف المراد تحقيقه من خلال الرسالة في حد ذاتها، حيث يرى "**جون جاك روسو**" أنّ هدف التربية هو أن يتعلم الإنسان كيف يعيش ويضمن استمراريته في الحياة وأن يترك الفرصة للأطفال لتفجير قدراتهم الطبيعية، وأن توفر لهم المعلومات التّي هم في حاجة لها.[153]

فالإحاطة بكل الخصائص النفسية التّي تميز كل مرحلة من مراحل النمو مع مراعاة قدرات الطفل و استعداداته الفطرية و تحصيله العلمي و المعرفي هي من الميزات التّي يجب أن تتوفر في الكاتب و المخرج كما يقول: توفيق الحكيم :...(العرض المسرحي) " عبارة عن مثلث تتألف أضلاعه من نص و عوامل إخراج، و متفرجين"[154] و كل هذا الأخير تقوم كثيراً من الاعتبارات و الدراسات لاسيما المتفرجون من جمهور الأطفال* لما لهم من حساسية عبر المراحل العمرية، حيث أثبت عدد من البحوث العلمية أنّ هناك فروقا فردية في ذات الفرد نفسه يعني ذلك اختلاف قدرات و سمات و مهارات الفرد الواحد من حيث القوّة و الضعف، وكما هنالك فروقاً فردية بين الأفراد و هذا أمر طبيعي، و يأتي فعل المشاركة من أبرز مظاهر "مسرح الطفل عامة" و "مسرح العرائس خاصّة" فطبيعة الطفل المتفرج في مسرح العرائس تقتضي أن يواجه العرض معبراً و متفاعلاً تفاعلاً مباشراً مع الدمى في مواقفها حالاتها، التّي تعكس مشاعر الأطفال و ردود أفعالهم إزاء هذه الشخصيات (السخط، الغضب، الضحك، الفرح...)، و كل هذا طبعاً له أهمية من حيث:" تشكيل الجمهور في المسرح و المساهمة في التشجيع استمرار عملية صناعة الثقافة و جذب جماهير أكثر للحدث المسرحي، إنّ التفاعل المتبادل بين الإنتاج[155] و التلقي و من هنا

---

[152]- خير الدين براين لاكس، الدراما و الطفل، تر: أمل صادق ميخائيل- تقديم سعدية بهادر، عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة: 2003م/1422هـ، ط1،ص186.

[153]- ابن زياد لخضر، المسرح المدرسي في الجزائر، واقع و آفاق، رسالة ماجستير ، و هران، 2002/2001، ص42.

[154]- توفيق الحكيم، فن الأدب، المطبعة النموذجية: مصر، د ط، دت، ص 101.

* - مع الأطفال دون السابعة فإننا لن نحصل على ما يسمى بالجمهور، أي كل مجموعة تملك ردات فعل جماعية، إذ غالباً ما تكون ردات الفعل فردية و متنوعة، و تصبح أكثر جماعية كلما زاد سن الأطفال. أنظر: دني بوردا:" الدمى المتحركة و عالم الأطفال" تر:نجلا جريصاتي خوري، دار المثلث : بيروت، 1984، ط3، ص11..

[155]- راجع: سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو النظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، تر: سامح ، تقديم فوزي فهمي، مركز اللغات و الترجمة أكاديمية الفنون: ص112.

ندرك أنّ "الكاتب و المخرج و الممثلين نصف العملية الإجمالية أما النصف الآخر فيمثله الجمهور المسرحي و ردوده، فبلا جمهور لا توجد دراما[156]. فالجمهور محور أساسي في عملية التفاعل والتواصل المسرحي لاسيما جمهور الأطفال في مسرح العرائس. إنّ أول اتصال بين الممثل و المتفرج لحظة دخولهما المسرح، بالأول يعد ممثلا للخشبة والثاني ممثلا للقاعة، فالطفل المتلقي لمسرح العرائس له علاقة تبادلية و تكاملية بينه و بين الدمى و كل ما يتعلق و يمتد إلى الفضاء و ما يحويه، فاللحظة، المعاشة من طرف الطفل داخل المسرح تختلف عما كانت فيه سلفا و ربما دخل المتفرج المتلقي في حالة من الانصهار و التلاحم الشعوري مع الخشبة و ما حولها، و كلما كان المشهد قويا كانت حضرة المتلقي و تأثره أقوى، و بين أداء الممثل و متابعة الجمهور له تنشأ علاقة حميمية تجاوبية بينهما، بما يحقق متعة جمالية لكل منهما و من أهم "و أكثر الوسائل التّي يلجأ إليها الممثل لبلوغ غاية الاندماج و التأثر بالعرض هي ما اصطلح على تسميتها التشويق...حتى تتعاطف(الطفل) و تمثل نفسه في مكانها"[157] و هنا تكمل المتعة الجمالية للعرض، فالخبرة و الأثر النفسي و الفني لا يتوقف عند حدود الخشبة و الممثلين الذّين يؤدون أدوارهم عليها، بل ينتقل ذلك أيضاً لمن يشاهدونهم و يشاركونهم من الجمهور.[158]

وكلما تقلصت المسافة بين الممثل و الجمهور في مسرح العرائس كان ذلك مؤشراً على تقارب الأطفال من العرض و فهمهم له، و ذلك حتى لا تفوتهم أي لحظة أو لقطة من العرض و هذا ما يجعلهم **(جمهور الطفل)** يسبح في بحر التوقعات و الاحتمالات و التّي تقتضي فوز البطل و انتصار الخير، و هذا التأثر بسبب من أسباب نجاح العرض فهو" إنارة الشوق في نفوس النظارة لمعرفة ما سوف تسفر عنه الأحداث التّي تمثل على المسرح و ترقب نتائجها بصبر و قلق"[159]

ويمكن تبين ذلك من خلال ما نشهده من نزول الممثلين عند جمهور الطفل، أو في محاولة صعود الأطفال للخشبة، في محاولة لإنقاذ البطل أو إخباره بالحقيقة، كل هذا يعكس صدق الأطفال في تفاعلهم مع العرض، مما يعكس سلامة الفطرة وبراءتها لديهم، فالتشويق عنصر فعال في تحقيق فعل المشاركة في مسرح العرائس، ولربما كان الممثل هو المحرك الأساسي أو الأول الذي يوقظ شرارة فعل المشاركة من منطلق أنه محرك للفعل وموجهه بدءاً، وكلما كان أداء اللعب بالدمية مبهراً كلما انعكس ذلك إيجابيا

---

[156]- مارتن آسلن، تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح، منشورات مكتبة النهضة: بيروت، بغداد، 1984، ط2، ص22.

[157]- راجع عبد القادر القط، فن المسرحية، م.س، ص36.

[158]- سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر و المسرح، منشأة المعرف الإسكندرية: مصر، ص99.

[159]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان: ط2، 1984، ص104.

على مشاركة الأطفال.[160] فهذا لا يحجب دور المنظر المسرحي وما يحمله من موسيقى وألوان، فالتشويق" يمكن تحقيقه بمراعاة معايير ومقاييس مهمة تتطابق وتنسجم مع المتلقي كالفكر، والسمع، والبصر والشعور، فمن خلال الجزء السمعي يمكن تحقيق التشويق عن طريق الحوار والمؤثرات السمعية و الموسيقى، و من خلال الجزء البصري يمكن تحقيق ما يعرض على الخشبة من تمثيل و إضاءة المناظر للديكور، أما الجزء الحسي و الإدراكي فيكون عن طريق صدق الأداء و التطهير و التأثير".[161]

يمكن اعتماد المخرج في إنتاج عرضه المسرحي "**مسرح العرائس**" على عدة مدارس إخراجية وفق النظرة و البناء الأرسطي[162] و الذّي يعمل على اندماج المشاهد و تأجيج مشاعره، طبعاً بالابتعاد عم العنف في شكلياته، و نلاحظ في الشكل " الملحمي" **البراغتي" لبرتون براغت**" بعض الإشارات القاعدية التّي قد تكون ملائمة و مناسبة في بعض أجواء المسرحية أي في بعض المشاهد كون هذا الأخير يقوم على التغريب و الملاحظة و القياس يمكنه أن يوقظ حس التفكير الناقد لدى الطفل، بالرجوع دائما إلى الفئة العمرية التّي تقدم لها مثل هذه العروض، لتناسب جمهور الأطفال سنا و فهماً، و يضيف "**بلكروي**"*:" أنه ضد المسرحيات الملعوبة و المصطنعة التّي يمكن أن تحمل المتلقي الصغير إلى الشعور بالملل و الضجر و الانغلاق و حتى" الخوف" و لهذا يدعوا لأن يكون مسرحا مفتوحا و كل ما عليه متفتحا يرتاح فيه الطفل و يحب أفكاره التّي يطرحها...الخ، سواء كانوا الممثلين من البشر أو العرائس، كما يفضل أن يتحاور اللاعب أو محرك العرائس مباشرة مع الصغار فيسألهم و يأخذ رأيهم في إطار العرض، طبعاً حتى يندمج الطفل كليا معه، إنّه يدعوا لأن يكون مسرحا دون أية حواجز معنوية تأثر في المتلقي لأنه أغلى ما يملك في مسرح الطفل و إلاّ لن يكزن المسرح الذّي نبحث عنه و نريده.[163]

---

[160]- محمد حامد أبو الخير ، مسرح الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر، 1988، ص109.

[161]- راجع محمد بيتر، التشويق في أدب الأطفال –مسرح الطفل في الجزائر نموذجاً، م.س، ص15.

[162]-أ نظر بلعباس كلثوم، مسرح العرائس في الجزائر تجربة قادة بن شميسة، مذكرة تخرج لنيل شهادة دكتوراه في الفنون، وهران ،السينيا، 2014، ص 152.

* - بلكروي من مواليد 1975/07/17.. في باريس، تلقى تعليمه حتّى المستوى النهائي شعبة آداب، في سنة 1977 أكمل تدريبه و تربصه لأساتذة التعليم المتوسط، تم توظيفه في المسرح الجهوي بوهران سنة 1979 باعتباره كوميدي و عنصر في فرع المرح للطفولة و الشباب له انتماءات عديدة لفرق مسرحية متنوعة مثل: فرقة النجوم لاين باريس بوهران، فرقة الصحاب للمرح الكوميدي و تجارب في الكتابة مثل (علال و عثمان 2003 قلعة النور 2007على مشاركات سينيمائية مثل (جلطي 1980، زبانة 2011ليام 2003 مشاركات في عدة مهرجانات وطنية و دولية مثل (المهرجان الدولي لمسرح العرائس 1980 في بيلوسكوبيلا في بولندا، مهرجان قرطاج 2001 ، المهرجان الدولي للمسرح من أجل الطفل بنيودالهي 2008بالهند، و المهرجانات الدولية للمسرح المحترف:1985-1986-1994-2007-2008-2010-2011).

[163]- حوار مع دويلة، جامعة الجيلالي اليابس-قسم الفنون-يوم: 2019/03/09 على الساعة 10:00.

يقول دويلة: عندما نتكلم عن العرض المسرحي في قالبه العرائسي، فإننا نتكلم عن جمهور الطفل بكل قناعة وليس هناك شك في أننا نبذل الجهد في صنع شخصيات العرائس و ملابسها و تحركاتها و لعب كل ما يحتويه المنظر المسرحي، للمسرح فقط، لا نحن نبتكر الجمهور المسرح و اقصد الطفل، فلا قيمة لعلمنا، دون مشاركة الجمهور و لو بنظرة تعاطفية أو ضحكة لمقلب ما في المسرحية (مسرحية هزلية)، أمّا إذا اندمج الطفل في المسرحية وشاركنا بالكلام أو الوقوف بعفويته العاطفية مع الحوارات فإننا نفرح بداخلنا لأننا حين إذٍ، نقتنع بأنّ العرض نجح إلى مستوى معين لشريحة معينة و بذلك نجاح الفكرة المراد إيصالها لإدراكات الطفل، و بروز القيمة الأخلاقية لدى الطفل سواءً من الحوارات لأو ما نتج عنها من تحليلاته (الطفل)، فتفاعل الطفل و مشاركته الخشبة بشكل حي و مباشر هو إنجاز بحد ذاته، و ذلك لا يكون عبثاً، فكل خطوة في مسرح العرائس محسوبة على المخرج و آلياته و طريقته في بلورت النص أو الحوار المكتوب إلى لعب درامي بإمكانيات محدودة للحركة (تحريك الدمية) و للمساحة (خشبة المسرح" الطاولة، أو العلبة)، يقول شان شلافيسكي :" إنّ التمثيل أمام الأطفال يشبه التمثيل أمام الكبار، على أن يكون بصورة أفضل و أوضح و أنقى" و هذا يكون إلاّ بكسر الجدار الرابع[164]

فالطفل لا يعرف خياله الحدود، وحواجز لا تليق به، فهو طليق ومرح، يحب الاحتفال والغناء والتقليد وغير هذا لا يصبوا لبهجته وطبيعته المرحة.

مستويات التلقي في مسرح العرائس:

يعتبر العمل المسرحي في مسرح العرائس مسؤولية صحية ذلك لأنها نشاط وعمل إبداعي موجه إلى الفئة الأكثر حساسية في المجتمع، وأول ما يجب التحدث عنه هو تلك المراحل الطفولية التّي استلزمت تقسيمات معينة لمراحلها العمرية، وفي ضوء الدراسات الخاصة بنمو الأطفال قدم لنا علماء النفس والتربية تقسيمات عديدة لمراحل النمو، لكل مرحلة منها خصائص معينة تميز الأطفال من النواحي النفسية بصفة عامّة والوجدانية بصفة خاصة.[165]

بينما آخرون يجعلون " السن" أو الفترات العمرية المتتابعة للولد البشري أساساً لهذا التقسيم أيضاً.[166]

---

[164]- الجدار الرابع: هو حاجز وهمي بين مقدمة الخشبة و صالة العرض، يقوم على الإيهام فتقدم العروض كلّ أنها بدون جمهور، حتّى لا يكون اندماج بين الجمهور و الممثلين و هذا ما أسقطه المخرج براخت" في أعماله (كسر الإيهام) ينظر: ماري الياس و حنان قصاب حسن ، " المعجم المسرحي" - مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون المعرض- ،ص158.

[165]- أحمد نجيب، أدب الأطفال –علم و فن-، دار الفكر العربي: القاهرة، 1990،ص38.

[166]- السيد أحمد المخترجي ،الطفل العربي –واقعه و حاجاته- دار التحرير: الزقازيق، 1998، ص 44.

تنقسم حياة الطفولة إلى مراحل عمرية نلخصها فيما يلي:

مرحلة الطفولة الأولى وحب الاستطلاع واللعب (من 01-03 سنوات):

قد لاحظت **سوزان ميللر Susanne Miller** أنّ الأطفال الصغار يدمنون النظر إلى أغصان الأشجار المتمايلة وإلى ما يزين الستار من صور. ومن جملة مظاهر اهتمام الطفل باستكشاف ما حوله أيضاً، محاولته الحركة باتجاهها ومحاولة لمسها والإمساك بها، ولا يتم ذلك إلاّ بعد تعاضد اليد مع الشهر الثالث من عمره.

و هذه المحاولات و النشاطات و النشاطات الحركية، بمثابة البنية الأولى لسلوك اللعب* لدى الأطفال، و هذا السلوك له علاقة مباشرة بحب الاستطلاع و الاكتشاف بصفة واضحة، و خلال الشهور الستة الأولى يبتسم الأطفال الرضع و يستحبون الأصوات الصادرة عن الأشخاص المألوفين،و يبدون ردود فعل اتجاه ويبدون ردود أفعال اتجاه المواقف المألوفة[167] و اللعب الإيهامي "شكل شائع في مرحلو الطفولة المبكرة، حيث يتعامل الطفل فيه من خلال السلوك الصحيح مع المواد أو المواقف كما لو أنّها تحمل خصائص أكثر، مما تتصف به الواقع، فيه يعمل الطفل مع أي خيط كما لو كان أنّه يخصه ذاته (الإيحائية L'animisme) على الأشياء التّي يلعب بها...إلخ.[168]

---

* - اللعب: هو عبارة عن جملة من المهارات التّي يمارسها الطفل في الوقت الذّي يكون فيه حراً، فيقوم باختبارها بنفسه بطريقته، و بحسب إيقاعه الخاص، فهو سلوك تلقائي يصدر عن رغبة الشخص أو الجماعة و يعرفه Caplin على أنّه: "نشاط يمارسه أفراد و جماعات بقصد الاستمتاع و بدون أي دافع آخر"، و يتفق معه يوهلر على أنّه :" السعادة و الاستمتاع الذّي يشعر بهما الطفل مظهر من مظاهر اللعب". و يقول سينسر :" أنّ اللعب نوع من النشاط الحسي الحركي أي نوع من التنفس عن طاقة الطفل الزائدة". كما يحلله راي Good في اللعب على أنّه:" نشاط تلقائي حر موجه أو غير موجه يقوم به الأطفال من أجل تحقيق المتعة و التسلية و يستغله الكبار عادة ليسهم في تنمية سلوكيات و شخصيات أطفالهم بأبعاد مختلفة : العقلية و الجسمية و الوجدانية" و إذا نظرنا للعب من منظار آخر نجد شيالو يعتبر: "اللعب نوعا من الفنون لأنّ الطفل يعيش جوّاً من الأحلام ليمزج فيه الحقيقة بالخيال" .ينظر: عبد الكريم محمد شنطاوي ، محمد المعايطة المساعدة، سليم جمال الدبعي ،سيكولوجية اللعب ، دار الصفاء للنشر و التوزيع: عمان .الأردن، 1999، ط1، ص 10. و أيضاً: عواطف ابراهيم محمد،مفاهيم التعبير و التواصل في مسرح الطفل، مكتبة الانجلو المصرية: 1990،ط1، ص06.

[167]- إيرام سيراج، بلاتشوفورد. برسيلاكلارك، الأطفال في السنوات المبكرة و كيف تدعمهم، تر: كلا أحمد اصلاح، مجموعة النيل العربية: القاهرة،2005،ظ1، ص52.

[168]- فيولا البيلاوي، الأطفال و اللعب، عالم الفكر، المجلد 01، العدد 03، وزارة الإعلام بالكويت 1979،ص821.

مرحلة الواقعية والخيال المحدود من (03-06 سنوات):

يصبح الطفل في هذه المرحلة قادراً على قراءة الرموز البديلة عن الأشياء والأشخاص، ويتمكن من إدراكها فيتأثر هذا الأخير بالعديد من السلوكيات والتصرفات التّي تترسب في نفسية، كما أنّ هذه المرحلة بداية لاكتشاف عالمه الاجتماعي والثقافي من عادات وتقاليد وتمييز الخطأ والصواب.

وأبرز تلك الرموز هي رموز اللغة بالإضافة إلى الصور والرسوم التوضيحية والإيماءات والأرقام. وبعض الأنغام الموسيقية وغيرها، كما تظهر عليه بعض الانفعالات تتجلى في الغيرة[169] الذّي يظهر بشكل طبيعي وفطري في هذه السن، لكنه حساس قد ينعكس سلبا على الطفل فتتجلى عوارض الغيرة في نوبات الغضب والنزاعات العدائية وضعف الثقة في النفس...[170]

رغم أنّ المسرح يصعب أن يشّد انتباه الأطفال في هذه المرحلة، إلاّ أنّه يمكن أن تكون هذه المسرحيات تعتمد على الحركات مثلا، و مسرح العرائس قد يكون الأنسب لهذه الفئة العمرية لما يحمله من ألوان تكسوا الدمى و رقص بالإضافة إلى العروض الأخرى مثل البهلوان و التهريج، و شريطة أن تكون قصيرة جدا، بحيث لا تزيد مدتها عن عشرين دقيقة، على اعتبار أنّ الطفل لا يمكنه التركيز و الانتباه أكثر من ذلك في هذه المرحلة.[171]فشيئا فشيئا يصبح للطفل القدرة عل فهم القصص البسيطة و تذوق العروض المسرحية الميال لها.

مرحلة الخيال المنطق من (06 إلى 09 سنوات):

بعد أن يجتاز الطفل مرحلة الخيال المحدود و التعرف على محيطه، يصبح أكثر تحرراً حيث يدخل مرحلة أخرى تزداد فيها ثقته بنفسه، فيزداد فكره تصلباً بفرضه قواعد صارمة على إدراكه للأشياء التّي تمثلها الأعمال الفنية، و يصبح خياله أكثر تطلعاً على عوالم و أفكار و تصورات أكبر، فعندما يشاهد الطفل عملا فنياً يمثل جانباً من العالم، فإنّه يخضعه لاختيار بسيط و مفاده، مقدار تشابه هذا العمل مع المشهد أو الشيء الذّي ارتسم به و قد عرفها الباحث" **عبد الفتاح دويدا**" بأنها المرحلة التّي ينتقل

---

[169]- الغيرة انفعال "مركب من حب تملك، و شعور بالغضب لأن عائقا ما وقف دون تحقيق غاية هامة، وسببه الشعور بالنقص و كثيراً ما تكتب الغيرة لأنّ النفس الشعورية لا تقبل ألم الخيبة و لا شعور النقص أنظر: حمزة الجبالي "مشاكل الطفل و المراهق النفسية" دار أسامة للنشر و التوزيع: عمان الأردن ، دار المشرق الثقافي : عمان، 2006، ط1،ص 164-165.

[170]- عكاشة أحمد، الطب النفسي المعاصر، مكتبة انجلو المصرية: القاهرة، مصر، 1998،ط1،ص647.

[171]- ينظر: يعقوب الشاروني ، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل ، (17 ديسمبر1977) ، الهيئة المصرية للكتاب: 1980، ص 138.

فيها الطفل من البيت إلى المدرسة فتتسع دائرة بيئته الاجتماعية و تتنوع تبعا لذلك علاقاته، و تتحد و يكتسب الطفل معايير و قيم و اتجاهات جديدة، و الطفل في هذه المرحلة يكون مستعداً لأن يكون أكثر اعتماداً على نفسه و أكثر تحملا للمسؤولية و أكثر ضبطاً لانفعالاته، و هي أنسب مرحلة للتنشئة الاجتماعية و غرس القيم التربوية و التطبيع الاجتماعي".[172] لذلك و هنا تكمل مهمة مسرح العرائس و في هذه المرحلة خاصّة لما لها من أهمية خاصة في حياة الطفل، فمسرح العرائس حامل لتلك القصص الأدبية المثيرة الأسطورية الحوريات و العمالقة و الأعاجيب التّي يحبذها الطفل في هاته المرحلة، حيث تساهم في نمو خياله و تمنحه قدراً كبيراً في المتعة و التشويق و الموعظة الحسنة و منه فإنّ أهم الخصائص للعمل المسرحي لهذه المرحلة يشترط:

- أن تختص هذه المسرحيات بقصص ومغامرات وتطورات.
- أن تحتوي أسلوباً بسيطا غير معقد ومفهوم للطفل، وأن تكون ثرية بالقيم التربوية والاجتماعية والتعليمية للطفل.
- أن تكون خيالية وهادفة وفعالة في التكوين السيكولوجي والتخيلي والتربوي للطفل.

ويحرص الطفل في هذه المرحلة على تعلم المفاهيم الأساسية للتكيف والتأقلم، كما يحرص على الاندماج في الجماعة والعمل لأجل تقبله من طرف الأقران.[173] أمّا على الصعيد الاجتماعي فيحبذ (الطفل) أن يكون أكثر استقلالية ساعيا لتحقيق ذاته، إذْ تتجلى لديه بعض القيم (**مفاهيم الصدق والأمانة**)[174] كما يهتم برأي أصدقائه فيه، ويسعى لإرضائهم فذلك عنده أهم من إرضاء والديه و الكبار.[175] والأهم في هذه المرحلة، والتّي يتسم فيها صانع مسرح العرائس هو " **لعب الدور**"* أو التمثيل بصفة عامة، و الذي يقوم بدوره على مقوم أساسي يرتكز على الحركة و الرقص و الإيقاع.[176] ألا و هي " **المحاكاة**" و التّي من خلالها يتم تجسيد الظاهرة اللعبية، فيقوم الطفل" **بالتحاور**" مع دميته و يأمرها من حين إلى آخر و يعطف عليها و يلبسها.و هو بذلك يقوم بمحاكاة سلوك و كلام الكبار(تقليد الكبار) و

---

[172]- عبد الفتاح دويدا، سيكولوجية النمو و الارتقاء ، دار المعرفة الجامعية:، مصر، 1996،ط1،ص218.

[173]- Elizabeth-Hurlok-« La phycologie de dévelopment ».Canada.1978.P 12.

[174]- عباس محمود عوض، مدخل إلى علم النفس النمو، دار المعرفة العربية: مصر، 1999، ص769.

[175]- عصام نور، علم النفس النمو، مؤسسة شباب الجامع ةالاسكندرية: مصر، 2006، 97.

* - لعب الدور: هو شكل من أشكال اللعب الايهامي، و تتلخص العميلة بأنّها تقوم على التظاهر، فترى الطفل يقوم بأدوار التسلط أو أدوار الخضوع كدور الأدب أو الرضيع أو كدور الأسد و الفريسة، إذْ يحتوي هذا الشكل مقدرة هائلة لتعليم الطفل في الحياة و التحكم في مجرياتها عن طريق تنوع الأدوار التّي يقلدها و يمثلها.

[176]- عبد الفتاح أبو المعال، أدب الطفل، م س ، ص91.

تلعب المحاكان دور مهم في عملية سير نمو الطفل لذلك " **فاللعب و التقليد و المحاكاة** "*جزء لا يتجزأ من عملية النمو العقلي و الذكاء[177]. كما أنّها تقليد عملي لعملية حقيقية.[178] من شأنّها أن يعرف الطفل ويحب ويتذوق الأعمال المألوفة حتّى يتسنى له أن يتذوق الأعمال التّي تبتعد نوعاً ما عن المألوف ويتفاعل معها.

وقد توصل كل من" **شايمان**"، و" **ميدينيه**" و" **بوشتاين**" و"**ريس**" إلى تحصيل الكثير من الأهداف التّي تحصل جراء عملية المحاكاة في تغيير سلوك الطفل وتجعله في حالة تأهب لتبني دوره الجديد في المستقبل، كما تساعده على فهم دوره الحالي مما يضطره إلى تطبيق المباني والقيم الأخلاقية والاجتماعية، التّي تقوم على احترام الذات و الآخر.

مرحلة البطولة والمغامرة من (09 سنوات إلى 12 سنة):

في هذه المرحلة تكون للطفل قدرة اختراق للمجهول و ما وراء القراءات الحرفية للمفردات و الصور و الأغاني، بل يهتم أكثر إلى تلك الجوانب الاشارية، حيث يتقن أكثر من ذي قبل قواعد لغته و الأنظمة الأخرى في ثقافته، يميل الطفل في هذه المرحلة إلى القصص الأكثر تشويقاً و إثارة، حيث يكون أكثر شغفاً بالمغامرات و قصص البطولات، حيث يبحث" عن مثال نموذجي للنجاح و التألق، و لا يهمنا هنا اختلاط الواقع بالخيال، لأنّ الطفل في هذه المرحلة يكون قادرا على الفصل بينهما، لذلك يشترط أن تبقى المسرحية على فكرة البطولة و الشجاعة و المغامرات الشيقة، الا أنّ هذه الفكرة لابد أن تكون هادفة و يكون منطقها تربويا و تعليمياً".[179]

* - المحاكاة: مشتقة من الفعل **mimijthai** بمعنى قلد أو اتبع نموذجا و هي ترجمة لكلمة يونانية **mimess** ترجمة إلى اللغتين (الفرنسية و الانجليزية) **imitation** و هو مفهوم عام أطلقه المفكرون اليونان و ناقشوه و حاكموه على أنه شكل جوهر علاقة العامل و اللغة و الأدب بالواقع. ينظر: يوسف، سيكولوجية اللعب و التربية و الرياضة، م.س، ص 62.61.60. وأيضاً يوسف قطامي، تفكير الأطفال تطوره و طرق تعليمه، م.س، ص 297.

[177]- يوسف قطامي، تفكير الأطفال، تطوره و طرق تعليمه، م. س، ص769.

[178]- م.ن، ص806.

[179]- ينظر: حسن مرعي، المسرح المدرسي، م. س، ص24-25.

و يصف النفسانيون هذه المرحلة بأنّها المرحلة الثانية للتعليم، حيث تظهر قدرته على التمييز الحسي للموضوعات الخارجية[180]، و الحس الاجتماعي Sens Social .حيث يكون له ميل للألعاب و الأنشطة الجماعية التّي يظهر فيها دور الفريق، ما يسهل علاقات الصداقة و روح التعاون و المشاركة.[181]

إنّ الطفل في هذه المرحلة تصبح لديه ملكة تذكر تفاصيل القصة، و روايتها و تقديم بعض التنبؤات المعقولة حول مصير الشخصيات في العمل الفني، كما يصبح حساسا للتشبيعات أو النتائج السيكولوجية للكلمات و الأحداث، فيستوعب خلالها داخل القصة و باطنها، فيذهب إلى ما وراء الحبكة الظاهرية، فينتج نوع من المُحَاكَاةْ التَهَكُمِّيَة لبعض المواقف، فيتذوق الانحرافات التّي تحدث في الأشكال المألوفة من القصص[182] ، مما يجعله شخصية ذواقة لهذه الفنون (**مسرح العرائس خاصة**)، يكون الطفل في هذه المرحلة قد تجاوز مرحلة العمليات العيانية بحسب نظرية (**بياجيه**) أو الأخلاق التقليدية تبعاً **لكولبرج ColBrege** * ومن ثم قد يكشف الطفل عن اتجاهات إيجابية ذات الصلة بالعمليات الشكلية، و التفكير الذّي يسير نحو التنظيم و الفعالية، كما تشير إليه نظرية(**بياجيه**).

إنّ مثل هذه التحررات الفكرية لدى الطفل و غيرها، تنحو منحى سليماً لأجل إشباع حاجات الطفل الأدبية و الفنية و التّي تندرج بدورها في بنايات مسرح العرائس(**بنايات النص و العرض**) قد تزيد من تفتيت مواهبه و صقلها، فضلا عما تحمله من قيم تعمل على بناء وتقويم شخصية الطفل لاسيما و أنه يشهد تطوراً في الجانب الذاتي و الأخلاقي.[183]

مرحلة المثالية أو المراهقة من (12 سنة إلى 16 سنة):

تعتبر هذه المرحلة من المراحل الأشد حساسية مقارنة بالمراحل السابقة، حيث ينتقل الطفل إلى مرحلة النضج والرشد، و أكثر ما يظهر من تحول ملاحظ فيها هو ما يكون في مظاهر النمو الجسماني (الطول و الوزن و الصوت)، إذ يعود تمركز المراهق حول جسمه و ذلك نتيجة التغيرات الفيزيولجية و

---

[180]- انظر: مصطفى غالب، علم النفس التربوي، دار مكتبة الهلال: بيروت- لبنان،1980، ط1، 68.

[181]- محمد عباس، أهمية التنشيط الثقافي والاجتماعي في تأطير الأطفال و الشباب، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الآداب: الكويت، المجلد السابع و العشرون، العدد الأول، 1998، ص240.

[182]- عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي، م. س، ص227.

* - تعتبر نظرية لورنس كولبرج. Holberg Lawrence ، أحدث نظريات النمو الخلقي بشكل خاص كما أنّها تعتبر من أكثر النظريات ثراء من حيث استثارتها للبحث في التفكير الخلقي، ولد كولبرج عام 1927، عاش طفولته الأولى بنيويورك، التحق بجامعة شيكاغو عام 1948، و حصل على دراسات عليا في علم النفس ،و اهتم بأفكاره بياجيه و نظرياته، و بدأ في إجراء مقابلات للأطفال و المراهقين لمناقشتهم فيما يتعلق بالقضايا الأخلاقية، و نتيجة لذلك حصل على درجة الدكتوراه عام 1958، عمل بجامعة شيكاجو في 1962-1968، و انتقل إلى جامعة هارفارد حتى مات 1987، تأثر بشكل أساسي من نظرية بياجيه في النمو المعرفي في ثلاث جوانب رئيسة: الصياغات النظرية- مفهوم مراحل النمو- و منهجية في البحث.

[183]- أنظر: مريم سليم، علي زيعور، حقوق علم النفس، دار الطليعة: بيروت لبنان، 1986، ط1، ص 111-112.

التشريحية التّي تحدث للجسم في هذه المرحلة و تعاظم دور الجسد[184] في الجانب و نظرا لأهمية هذه المرحلة، فإنّ كل أشكال المسرح و الأدب، لابد أن تتصف بالعديد من الشروط، كما أشار إليها حسن مرعي في كتابه **المسرح المدرسي** وهي كالآتي:

- أن تكون للمسرحية أهداف تربوية وأخرى تعليمية، سيما وأن مسرحة المناهج التربوية تقوي التلميذ على استيعاب المنهج الذّي يدرس عليه، كما تمكنه من استخلاص الدروس والعبر من كتب التنشئة الاجتماعية المقررة في مناهج التعليم وتساعده على الاستفادة من المعطيات التاريخية والاجتماعية، بطريقة حضارية، يجب أن تخاطب العقل فيه.
- يجب أن تؤكد المسرحية المقدمة على القيم والمثل العليا، وهذه أفضل وسيلة تثقيفية تساعد الطفل على تنمية الجانب الروحي فيه.[185]
- ومع بداية هذه المرحلة يظهر على الطفل بدأ يكسب مستوى من التركيز والمهارة في القراءة بحيث يمكنه من تتبع حبكات أكثر تعقيداً كما أنّه يجنح إلى تخيل نفسه بأدوار أكثر بطولية وهو ما يسوغ لمسرحية أن يحقق بذلك.[186]

بالإضافة إلى ميله للمسرحيات التّي تحوي المغامرة الممزوجة بالعاطفة والتّي تنحو إلى دراما الكبار، فهو في هذا السن يأخذ المثل والقدوة في أشخاص غير الوالدين، كأن يكونوا نجوما سينمائيين أو شخصيات من المسرح والتلفزيون، أو ما يقرأه في الكتب والقصص و غيرها، لهذا فهو يحتاج إلى أدب يزوده بتلك النماذج الخيرة الحسنة التّي يمكن الاقتداء بها.[187]

شكلت هذه المراحل العمرية أهم مستويات التلقي، التّي لابد للقائمين على مسرح الطفل عامة ومسرح العرائس خاصة من المؤلفين والمخرجين أن يهتموا بها، بغية تحقيق الأهداف الفنية والجمالية و التربوية تجاه فئة الجمهور من الأطفال على اختلافها، وفي هذا الاختلاف توازن لنمو الطفل، فهي ليست مراحل

---

[184]- مريم سليم، علم النفس التربوي، م. س.، ص114،

[185]- حسن مرعي، المسرح المدرسي، م. س، ص26.

[186]- نيكولاس تاكر، في الطفل و الكتاب (دراسة أدبية و نفسية)، تر: مها حسن بحبوح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق . سوريا، 1999،ص210.

[187]- علي الحديدي، في أدب الأطفال، م. س، ص101.

منفصلة مستقلة بذاتها، بل هي في إطارها العام سلسلة متصلة الحلقات، يتعالق فيها السابق باللاحق وعن طريق ذلك تتشكل **"الخبرة"** [188]لدى الطفل.

ومن المهم معرفة جمهور مسرح الطفل، للاعب أو المخرج أو الكاتب لمسرح العرائس و أن كانت الشخصيات من ورق و قماش إلاّ أنّها تحدو حدو الغاية الأسمى ألا و هي يبقى المسرح مسرح للأطفال فيتحتم علينا اختيار اللغة من البساطة و الوضوح تبعا لمستوى الطفل و مرحلته التعليمية التّي تتوافق مع لغة فصحى لما لها من تربية، ووجب علينا أيضاً مراعاة المسرحية (العرائس) لقاماتها الطفولية من محدودية للطول وجَوْ الفكاهة الممزوج بالرقص و الغناء و المناظر الديكورية (إضاءة و إكسسوارات) إلى آخر الأمور البسيطة في هذا المسرح، فضلاً عن القيمة التربوية و التعليمية[189] و اللتان تعدان أثمن عمل يتلقاه الطفل في مسرح العرائس، و قد فند دويلة[190] هذه الأهمية على أنّها "بوصلة الطريق للوصول إلى الغرض السليم و الكامل، فتقدير ميولات الطفل و تطوراتها عبر مراحل طفولته، يتيح لنا صنع عمل مسرحي من شأنه أن يكون باب يطرقه الطفل عبر تساؤلاته، ليجد أجوبة بين تلك الحوارات التّي تتقلدها الشخصيات العرائسية و الدميوية و يكون ذلك بطريقة أكاديمية علمية و نفسية لها أبعاد تربوية تعليمية، و جماليات وظيفية من لعب درامي حواري و تصميمات سحرية الشكل و اللون، يتعاطاها الطفل بأثير من المتعة و الإحساس"

أهداف مسرح العرائس:

يمكننا أن نذهب مما سبق من المرحلتين الأخيرتين والتّي من خصتا ماهية التلقي عند الطفل" بداية ما يجمعه ويميزه من جمهور متفرد بمسرحه وصولا إلى مراعاة مراحل نموه العمرية وكيفية مصاحبتها فيما ينتجه مسرح العرائس من قيم أخلاقية و جمالية وظيفية تخدم مقوماته الداخلية و تواصله مع الآخرين (المجتمع و محيط الأسرة)، و لتعزيز هدفنا نحو مصلحة الطفل فيما تقدمه العروض لمسرح العرائس، وجب علينا الخوض في مجالاته (مسرح العرائس) بداية.

---

[188]- الخبرة: هي ما يتحصل عليه الإنسان من معرفة نتيجة ممارسته الطويلة و ملاحظاتها الميدانية " للمزيد راجع ، عبد المجيد سالمي، نور الدين خالد، شريف بدوي، معجم المصطلحات علم النفس (عربي-فرنسي-انجليزي) دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص101.

[189]- ينظر محمد حامد – أبو الخير ، مسرح الطفل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1988، ص88.

[190]- حوار الفنان دويلة –الورشة، يوم 2019/03/10، على الساعة 10:00 صباحاً.

في المجال التربوي والتعليمي:

يقول **بياجيه**: إنّ اللعب و التقليد و المحاكاة، جزء لا يتجزأ من فن عملية النماء العقلي و الذكاء و من خلال الوظائف التّي يحملها اللعب تبين لنا أنه وسيط تربوي يعمل بدرجة هائلة على تشكيل شخصية الطفل بأبعادها المختلفة، المعرفية و الجسمية و الحركية و النفسية و الوجدانية، و قد أصبحت نشاطات اللعب في التربية اليوم جزءا لا يتجزأ عن مناهج التربية و التعليم وأداة فعالة في تنظيم التعليم[191] نلاحظ مما سبق أنّه هناك أدواة وظيفية قيمة تخدم تلك الأهداف التربوية(اللعب) ولاشك أن الدمى البسيطة و المتحركة و مسرح العرائس أفضل الألعاب و أنسبها، في مضامينه كثير من القيم و الرسائل التربوية التّي تحتويها، و تؤكد كثير من الدراسات أن تلك العروض الدميوية من شأنها تنمية ثقافة الطفل من خلال عدد من المسائل الهامة التّي تتعلق بشخصيته و تطوير قدرته في التعبير و اكتساب القدرة على اللفظ السليم، و تكون هذه الخاصية موجودة بكثرة في المدارس التّي تهتم بتربية الطفل (عروض العرائس في المدارس)، حيث تستطيع تلك العروض أن تقدم للطفل نماذج يقتدون بها في حياتهم من خلال سير الأبطال والمصلحين و النماذج الخيرة التّي تمثل الحسنة، كما يمكن تزويد الأطفال بطريقة غير مباشرة أو بطريقة وعظية بزاد سلوكي وافر من خلال غرس القيم النبيلة وبث المبادئ الأخلاقية العظيمة.[192]

وقد لاحظنا هذا النشاط أيضا في الإعلام ووسائله المختلفة حيث استخدمت الألعاب و الدمى كنماذج تربوية و تعليمية و تثقيفية في البرامج التلفزيونية للأطفال على السنة الدمى و الرسوم المتحركة[193] و يعد أول استعمال للعروس التربوية سنة **1905**م بأكاديمية الفنون الجميلة بروما و دخلت في الميدان التربوي و البيداغوجي بطريقة منهجية بطريقة منهجية ملموسة، كما أنّ مشاركة الطفل في صنع العروسة يكسبه مهارات فنية و ممارسات جمالية عندما يلبسها و يزينها، فهو بذلك تدعى وتنمى لديه الذائقة الفنية"*، مما يجعل الطفل يحصل قيما جمالية و فنية تعلي من إدراكه بالحس الجمالي، ويمكن للجمال أن يؤدي وظيفة تربوية غير مباشرة من خلال تقديم لنماذج فنية تهذب النفوس و الطباع[194]. فمهمة مسرح العرائس تربوياً هو التوجيه السليم لمخاطبة عقول الأطفال وفق نمط بيداغوجي محدد و

---

[191]- جمال محمد النواصرة ، أضواء على المسرح المدرسي و دراما الأطفال، دار العامة للنشر، عمان، الأردن، ط2، 2010، ص75.

[192]- ينظر: فوزي عيسى، أدب الأطفال، م. س، ص90.

[193]- جمال محمد النواصرة، م. س، 76.

*- أنّ ممارسة الفن و تذوقه يبدأ بشكل فردي، و أنما يصبح ضمن النسيج الاجتماعي متى يقدره المجتمع، و من هنا فإنّ الطفل يبدئ حياته مهيأ لان يكون فنانا مادام أنّه حساسا للجمل، غير أنّ هذا مرهون بمقدرته عن التعبير عنه و عن نشره، كما أن الأمر موكل للمجتمع الذّي يعيش فيه فقد يصبح حساسا للجمال مولعا به، أنظر: هربرت ريد: الفن و المجتمع، تر: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد –صلى الله عليه وسلم - مصر، ص155.

[194]- راجع ، رانيا يحي، "جماليات موسيقى أفلام يوسف شاهين، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة،ط1،2014، ص19.

تنمية الأفكار و الميكانيزمات إلى نهاية، التّي تنتجها العلاقة بين جوانب الفرد الاجتماعية و الوجدانية منها و العقلية و المعرفية، بحجة: "أنّ التربية حاجة أساسية من الحاجات الإنسانية، و بدون إشباعها يصعب على الفرد أن يحقق إنسانيته[195]، فهي ابتكار قدمه الإنسان ليحفظ حياته و يطورها، وقد يتحول الجمال الحسي لدى تذوق الطفل له إلى جمال معنوي، يزيد من حاجاته النفسية و الاجتماعية و يقوي قوام شخصيته و سلوكها الحسن و السوي ، تثيرها عوامل عدة أخرى منها مدى درجة الاستعداد و الحالة النفسية و قوة التخيل و الشفافية، و الخبرات.[196]

إنّ سمات التربية التّي ينشرها مسرح العرائس لجمهوره، هي سمات تجمع بين التربية و التعليم التي تبني للطفل كيانه المعرفي، فبجانب التربية الخلاقة نجد المكتسبات العلمية التّي تندرج ضمن المعطيات المسرحية لعروض الدمى و العرائس، التّي يشكلها **"المسرح المدرسي"*** و الذّي يعتبر كوحدة كلية لا تتجزأ مكوناتها، تتضمن تنظيم المحتوى التعليمي و تشكيله على هيئة مواقف في قالب مسرحي مع التركيز على العناصر و الأفكار الهامة، ليقدم من خلالها معلومات و مفاهيم للمتعلم، داخل الفصل الدراسي من خلال مجموعة متكاملة من الأشخاص و المعدات و الإجراءات التّي تشترك جميعا في تحقيق أهداف تعليمية[197] مرجوة ".

---

[195]- أحمد براهيم أحمد، تقنين أنشطة المسرح المدرسي، سلسلة الدراسات و البحوث المسرحية، الملتقى المصري، للابداع و التنمية، الاسكندرية، 1999، ص11.

[196]- نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص153.

* - المسرح المدرسي: يقتصر على جمهور من أطفال المدرسة و يكون من تسيير معلمهم و استدعاء آبائهم و أمهاتهم لحضور الغرض المسرحي الذّي يقام بمناسبة معينة"، فهو ينتمي إلى المدرسة إلى المدرسة بحكم المكان و الأفراد و الموضوعات المطروحة و الكتابة المناسبة لهم.

و يرى حسن عمال بأنّه إطار يتم فيه استخدام و المسرح كوسيلة تعليمية عن طريق تحويل بعض المناهج و المواد المقررة إلى أعمال مسرحية بسيطة و ذلك من خلال توظيف الخبرات المسرحية للإسهام في العملية التربوية بصفة عامّة و العملية التعليمية بصفة خاصة، ينظر: حسين كمال ، المسرح التعليمي (المصطلح و التطبيق)، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة.مصر.ط2005،1، ص31. و أيضاً: زينيب محمد عبد المنعم، مسرح الدراما و الطفل، القاهرة، ط1، 2007، ص 146 . و ينقسم بدوره إلى ثلاث أقسام:

أ) مسرح الصف: حيث تكون مواد الصف ضمن العملية التمثيلية في الصف مثلاً: تحاور الدمى كأنها أرقام و جداول للضرب.

ب) مسرح الساحة: نقدم عروض العرائس في فناء المدرسة ، تضمن هذه العروض نصوصاً غنائية و قصصاً و مواد دراسية ممسرحة و تكون موضوعاتها هادفة.

مسرح مدرسي جاد: يكون تابع لهذين الانتاجين يقدم خلال نهاية السنة بحضور أولياء و أساتذتهم و يقوم على عناصر جادة للمسرحية (ديكور و نصوص و اضاءة) يقول بيتر سيلد: " أنّه ينبغي على المدرس أن يستمر في استخدام المكعبات الخشبية ...حتى سن 13، وهنا إذا شعر أنّهم يرغبون في استخدام المسرح و طلبوا منه ذلك يمكنه حين إذا أن يفتح الستائر و يدعوهم لاستخدامه"، ينظر : حنان عبد الحميد العناني، الفن و الدراما الموسيقى في تعليم الطفل ، م. س، ص243.

[197]- عزوا اسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح ، التدريس الممسرح، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص55.

لقد أثبت المسرح المدرسي في شكله العرائسي، حضوره و نجاحه كأحد الوسائط الفاعلة في تثقيف الطفل و صقل شخصيته و مده بالمعلومات و المعارف و توسيع مدركاته دون ملل أو قصر، بتعزيز قدرتهم على التحصيل و الفهم للمواد الممسرحة، لذلك حين سُئِل " **بيتر سلد** "، و هو من أقدم رواد دراما الطفل، عن إمكانية استخدام الدراما في المناهج و المقررات في الدراسة فكان جوابه: بالتأكيد خصوصا إن أحسنا استخدامها"[198].

إنّ مسرح العرائس في طبعه المسرحي هو مؤسسة تعليمية يجب العناية بها ورعايتها وعلى هذا المفهوم فليس من البعيد في إجراءات الدولة الوليدة و تدابيرها تدعيم هذا الفن الذّي:" **يهتم بدوره بالطفل و تربيته و تعليمية باعتبار الطفل حامي و راعي منجزاتها الوطنية في المستقبل**".[199]

فإذا استغلت المدرسة مسرح العرائس الذّي يعد الأنسب لتمثال مسرح الطفل في مختلف النشاطات الفنية التعليمية، تكون قد خدمت الطفل على مستويات عديدة عديدة نفسية وعقلية وحتّى أخلاقية وتكون قد رفعت مستوى الأداء الفني واللغوي للطفل (من خلال الإلقاء واللعب).

العروسة في رياض الأطفال:

تسبق هذه المرحلة في حياة لعب الطفل مرحلة المدرسة التّي سنذكرها في محطتنا الآتية، فالروضة هي ثاني مؤسسة تربوية بعد الأسرة، ينتقل غليها الطفل لتعلم بعض الخطوات التربوية و التعليمية و الفنية فبالإضافة إلى الغناء و الرسم و الرقص في هذا الأخير(رياض الطفل) تلعب العروسة الدور الأهم و تتخذ لنفسها حصة الأسد لما يحبه الطفل من لعب و تسلية و ترفيه، فقد سبق للطفل أنن تعرف على العروسة في "**الأسرة**" و كوّن معها علاقة جمالية يغمرها اللعب الايهامي، فهي رفيقه في السابق، و عندما يجدها أمامه في الروضة فإنّها تستلهمه فينجذب إليها و يتعلق معها، بل و يذهب إلى أبعد من ذلك فيتعلم كيف يضع العروسة و يعطيها الملامح و الاسم الذّي يحبه و يتعرف أكثر على مراحل و تقنيات صناعتها بشكل مبسط و سهل، يلاءم قدراته و سنه، لتكون جاهزة و خاصة له فيلبسها بألوانه التّي يحبها ليقدمها لرفقائه في الروضة على أنها صديقه و شريكه في هذه الروضة، و في هذا قيمة تربوية عملية، يشملها الإبداع و التحول، بداية من اللغة التّي تكون منطلقا لتعامل الطفل مع عروسته، وصولا إلى الثقة المكتسبة من خلال صنعة لها و امتلاكها بين رفقائه و التباهي بجمالها و ألوانها و ملامحها، فهذا أمر إيجابي في هذه المرحلة.

---

[198]- بيتر سلد، مقدمة في دراما الطفل، تر: كمال زاجر لطيف، دار المعارف، الإسكندرية،1983، ص15.

[199]- محمد عبد معطي، مسرح الطفل المعاصر بين التربية و الجمالية، م. س، ص36.

" ففي رياض الأطفال تستخدم العرائس وكيفية صناعتها فهي تتبع الفرص للصغار بإعطاء ما عندهم وصقل مواهبهم وذلك بالمشاركة في الأعمال المسرحية والأشغال اليدوية والتعبير عن ذاتهم وإبراز درجات التذوق الفني لديهم[200]

ويضيف دويلة في "**رياض الأطفال**" على أنّها مرحلة لا تقل أهمية عن لاحقتها (**مرحلة المدرسة**) فهي محفز لها حيث يصبح الطفل مهيأ للدخول إلى مرحلة جديدة بعدما اكتسب قدراً من المعلومات و الأفكار و الثقة، رفقة عروسته المبتكرة، لذلك من الجميل عنده أن يجدها في مرحلته القادمة، لتساعده في تحدياته، ومشاركته مواده العلمية، فهذا ما ندعو إليه كوننا مهتمين بهذا المجال الفني و نعلم قيمته المضافة في المكتسبات العلمية و اللغوية للمقررات الدراسية، التّي نجدها للأسف غائبة كليا في مدارس أطفالنا اليوم بعكس رياض الأطفال، حيث نجدها دائما حاضرة و متألقة بعلاقتها مع الطفل.

لا ننسى أنّ طبيعة المواضيع التعليمية هي ما تجعل من عمل مسرح العرائس أسلوباً تعليميا و ذلك من خلال ما يتخلله من خبرات و معارف و دروس مفيدة للطفل المتلقي، كما لابد أن تكون الموضوعات أو القضية الحاملة تلك الدروس في متناول هذا الجمهور من الأطفال، و نقصد بذلك النظر فيها يخص المراحل العمرية للطفل و التّي تطرقنا إليها فيما سبق، مما يجعل المسرح التعليمي في هذه الحالة قادراً على أداء وظيفته التعليمية، فهذا مهم.

إذاً مسرح العرائس في حلته التعليمية و التربوية مفيد في ترسيخ " **القيم الروحية و الأخلاقية للمتفرج الصغير**"[201] فهو وسيلة تستخدم في أنشطة التربية الدينية، تهدف بشكل متميز إلى تعليم الطفل مبادئ دينه و عقيدته و هذا ما أكد عليه " **خير الدين و راين ساكس** " في كتابه "**الدراما و الطفل**". حيث يقول: يتم استخدام الدراما في الأنشطة التربية الدينية كوسيلة لزيادة الفهم و اكتساب الاتجاهات الدينية حيث عبر الناس منذ الأزل عن علاقتهم مع الله من خلال الدراما"[202]، و من المهم ترسيخ مبادئ و مقومات الدين في ذهن الجيل الجديد، فهو أحد الأساليب التعليمية للطفل و الإستراتيجية الهامة بالنسبة للمجتمع و الأمة ككل. مع هذه الوظائف التّي يحملها المسرح التعليمي و التربوي للطفل، فدون شك فإنّ هذا الأخير يحول المشاهد الصغير إلى كل ماهو أفضل و نافع للمجتمع في الفكر و القيم و

---

[200]- لينا نبيل مرعي ، الدراما و مسرح في التعليم النظرية و التطبيق، دار الراية للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص111.

[201]- ينظر: عقيل مهدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس، م. س، ص16.

[202]- خير الدين براين ساكس، الدراما و الطفل، تر: اميلي صادق مخائيل، سعية بهادر، عالم كتب القاهرة، ط. د. ت، ص230.

العادات و السلوكيات النبيلة الفاضلة، و الهادفة إلى بناء أمة يجعل يافع و نافع، و هذا من أهم الأهداف التّي يسعى هذا المسرح إلى الوصول إليها.[203]

و نظرا لأهمية هذا المسرح الصغير و أهدافه " يبقى مسرح العرائس إحدى أهم الوسائل التربوية الراقية و المؤثرة التّي تخاطب حواس الطفل في مجال الطفولة إذ يفوق جميع الوسائط التربوية الأخرى، لما له من خاصية مخاطبة للطفل بصورة مباشرة، لما أنّه قادر على إعطاء المثل و النموذج و القدرة بطريقة أكثر تجسيداً.[204]

الوظائف السيكولوجية:

إنّ معرفة نفسيات الأطفال وحسن التلاؤم معها يساعدنا أكبر مساعدة على احترامها ونحن لا نشعر باحترامها إلاّ إذا مهدنا لها أن تتهيأ و تحيى على الصورة المناسبة لها"[205]

ومسرح العرائس له دور فعال في اكتشاف نفسية المتلقي الصغير و يعتبر من الأساليب الأكثر تواصلا مع نفسية المشاهد و تفجير مشاعره و الكشف عما تخبؤه النفس البشرية، هذا بالإضافة إلى الدور ألتطهيري الذّي يقوم به من الناحية النفسية، و قد أكد علماء النفس حول الدور النفسي الذّي يلعبه مسرح العرائس في إعداد الطفل نفسيان فيتجنب الطفل الوقوع في العنف و الوحدة و أللانتماء و الغربة، و كلها مشاعر نفسية تهز الطفل (نفسيا) لذلك يعتبره علماء النفس من أهم الوسائل التّي تستخدم في تحقيق الشفاء النفسي، عن طريق المشاهدة و التدبر و المشاركة و التعبير (مشاركة الحوارات و صنع العروسة)، من شأنها تقليص التوتر النفسي لدى الطفل و تخفيف حدة الانفعال و المكبوتات المخزونة في أعماقه كما فصلوا و عرضوا جملاً من الظواهر النفسية التّي يمكن للدمية معالجتها و هي الخجل، إذْ يدمج الطفل في العرض المسرحي، فيقضي بذلك على عيوب النطق من خلال دفع هذا الأخير إلى ترديد الكلمات سواء كانت في الحوارات أو الأغاني و الأناشيد التّي تتخلل العرض المسرحي و يظهر تأثير مسرح العرائس في نفسية الطفل تأثيراً كبيراً جداً لدرجة أنّه يتقبل ما تقوله برضا و إنصات في حين قد يرفض أحيانا الأطفال إلى بعض الأوامر من الأبوين.[206]

---

[203]- ينظر أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، م. س، ص85.

[204]- زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، م. س، ص 156.

[205]- طارق كمال، النشأة النفسية للطفل. م س ، ص 38

[206]- ينظر موقع الانترنيت:www.google.ae/eduforuns/archives/index-php/t-1903.html.7k/66.79.178.153 - أيضا : ينظر ، فيصل عباس ، " علم النفس الطفل " - النمو النفسي و الانفعالي للطفل - ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1997 ، ص15

يمكن لتلك العروض الدرامية التّي يحملها العرض في **"مسرح العرائس"**، أن تساهم في معالجة بعض المشاكل النفسية التّي يتعرض إليها الطفل نتيجة سوء المعاملة (القسوة، الضرب، الشتم، اللامبالاة) من طرف محيطه بداية من والديه و إخوته مثلاً، و التّي ينتج عنها تضارب في نفسية الطفل من كثرة العنف في تصرفاته (الطفل) و العزلة و عدم الثقة بالآخرين مما يجعله بعيداً عن سلوكات الطفل السليم و السوي، و قد تتطور حالاته النفسية و تتأزم لتكون " مرضاً نفسياً " يكبر معه، هذا من جهة؟

وتكون لتلك المعالجات النفسية التّي يمكن لها أن تحقق التوازن النفسي للطفل المريض (نفسياً) ، وسائل عدة ، منها اللعب الدرامي و ما يحمله من حوار مدروس لقضية هذه الشريحة من الأطفال بالإضافة إلى عنصر الضحك و الحركة و المشاركة، كما أشرنا سلفاً (الكتابة الموجهة للطفل).

يلخص " **فيصل عباس** " أهمية دراسة **علم النفس** لنمو الطفل في ست نقاط وهي:

- يساعد في ضبط "سلوك الفرد وتقويمه "، لهدف تحقيق التوافق النفسي والتربوي والاجتماعي، لما يحقق الاتزان النفسي والنضج وبتالي " **الصحة النفسية** ". [2]
- يفيد في الفرد (المهتم بالطفل)، في فهم وعي طبيعة المرحلة العمرية والتعامل معها.
- تحديد معايير النمو في كافة مظاهره العمرية (معرفة طبيعة الطفل).
- يساعد في الإرشاد النفسي والتربوي للأطفال (المراهق وتوجيهه).
- يؤسس درجات الفهم (للطفل) للمناهج التربوية ومستوى النضج لها.
- يزيد فهم الوالدين، لحاجات أطفالهم، ورغباتهم وتطلعاتهم المستقبلية.

تشير هذه الخصال النفسية إلى فكرة واحدة وهي أن **" معرفة نفسية الطفل وحسن التلاؤم معها، يساعدنا على احترامها أكثر، ونحن لا نشع بهذا الاحترام، إلا إذا مهدنا له ليحيى على الصورة المناسبة له.**

و بهذه الصورة تظهر الأهمية النفسية لمسرح العرائس في خلق التوازن للطفل للتعبير عن الكثير من الموضوعات التّي تعكس الحياة من حولها كما يقضي على الكبت و الضغط الانفعالي و الخوف و بالتنفيس عن مكبوتا تهم، كما أكده **جوردن كريج*** **"إنّ للمسرح تأثير عميق و أقوى من الممثل...و هذا ما أسماه بالمسرح الخارق"**، و ذلك لما يحمله من علاقة سحرية بين الطفل و لعب الدمية و حواراتها إضافة إلى

* - جوردن كريج . Craig Gordan : (1872-1966) هو ممثل و مخرج و مصمم ديكور بريطاني أخرج عدة أعمال منها": روميو و جولييت- هاملت 1996. لديه عدة مؤلفات نظرية في الديكور والملابس و رسومات و خطابات يرى كريج أن جمهور المسرح يهدف إلى الاستمتاع و يرغب في أن يلم بالأحاسيس العامة للعمل من خلال القيم الرمزية و التشكيلية لا من خلال المعاني و الكلمات، ينظر جوردن كريج في الفن المسرحي ص129

البهجة و الضحك" فيقوم بمهمة ترويح و المتعة و التسلية، و هو ما يحتاجه الطفل..، فهم يتشوقون إلى كل ما يثير في نفوسهم هذه العادة السلوكية"، [2] و يمكن حصر بعض الوظائف العلاجية لنفسية الطفل في التكيف مع بيئته و التعامل معها ضمن محتوى المفاهيم الاجتماعية و مواقفها ، فيما يلي :

- مساعدته على تجاوز الظروف التّي تزعجه، أو التي تدخل في حياته الخاصة كارها لها، ولوحظ أنّه بقدر ما يختبر احباطات قوية كثيرة في حياته، يكون انطواءه في اللعب الدرامي [3].

تنعكس لتك التمثيليات الدموية إثر محاكاتها لتلك الأحداث المسرحية (مسرح العرائس)، على نماذج متشابهة في الحياة الإنسانية المحيطة به (الواقع)، مما يجعلها تنمي فيه استجابات عاطفية قوية، سيتأثر بها لاحقاً في حياته الاجتماعية العادية والبيئة المحيطة به. [1]

- تنمية قدرته على تخليص نفسه من الضيق والسخط والغضب والضغوط النفسية التّي تفرضها البيئة.
- وعيه بأهمية العمل وتقدير الوقت والنظام والترتيب والنظافة ومسؤوليته نحوها.

وعيه بالتعاون مع الآخرين وحسن آدابه في التعامل معهم، ومشاركته الوجدانية لهم لإشباع حاجته إلى الحب والانتماء.[207]

- تنمية قدرة الطفل على تحقيق رغباته بطريقة تعويضية.
- يساعده في تفجير ما بداخله والتعبير عنه.
- ينمي شخصية الطفل ويدفعه بالإيمان بقدراته ومواهبه.
- يحقق الاتزان النفسي عن طريق التخلص من بعض الانفعالات الضارة (باللعب).

السعي إلى جعل الطفل أكثر جرأة وتفتح على العالم والتخلص من العادات السيئة في نفسيته كالخوف والارتباك والخجل.[208]

- جعل الطفل أكثر انسجاما في المجتمع (يبعده عن عادات الانطواء والعزلة). [209]
- يجعله يكتشف عواطفه ويطورها إلى ما هو إيجابي منها ويتجاوز ما هو سلبي (بتعلمه الشعور بمختلف العواطف وما يتولد عنها من تمثيليات العرائس).

---

[207]- راجع ، هند بنت ماجد البقمي، " فاعلية مسرح العرائس في تنمية المهارات الحياتية المتعلقة بوحدة الصحة لدى طفل الروضة ، 1433هـ ، ص 75- للمزيد أكثر انظر: زينب عبد المنعم ، مسرح و دراما الطفل ، عالم الكتب للنشر ، 2007 ، ص 130

[208]- ينظر: لينا نبيل، أو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما و المسرح في التعليم - النظرية و التطبيق، دار الراية للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص113.

[209]- ينظر ، فيصل عباس ، علم النفس طفل (النمو النفسي و الانفعالي للطفل) ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1997 ، ص 15.

- تثبيت شخصية الطفل وقوتها، تأملاً بما تحققه الشخصيات البطلة في نجاحات وانتصارات في عروض الدمى (يرى نفسه فيها وهي تقاوم وتنتصر).
- يساعد المربين في بناء علاقة منسجمة قريبة من عواطف الطفل مما يسهل عملية التواصل المباشر معه.
- يساعدنا في البحث و الكشف عن أسباب الانحراف و الشذوذ لدى الأطفال في مراحله الأخيرة (مرحلة المثالية و المراهقة (12-16) ما يستند في علاجها من طرف مختصين أو فاعلين في المسرح ، وذلك لما يحمله مسرح العرائس من حوار توجيهي ذو طابع تحليلي نفسي هادف إلى الحد من تطور هذا التجاوز النفسي الغير سليم، بوصفه(مسرح العرائس) قامة من قامات " علم النفس" من جهة و من جهة من جهات الطفل و عالمه من جهة أخرى، إذْ اعتبرنا أنّ لمسرح جانب تربوي و تعليمي.

نستخلص مما سبق، أن الطفل يتعلم المفاهيم الاجتماعية، من خلال الدراما (الاجتماعية) ، فيتكيف مع بيئته الأم (الأسرة) ليبحث في حاجاته المعرفية و إمكانياته حولها (إشباع حاجاته النفسية من المفاهيم الاجتماعية) .

وهذا ما يزيد تأكيدنا على أنّ " مسرح العرائس "، له جانب مهم في استقامة الحياة النفسية للطفل إثر تلقيه وتعاطيه تلك الإرشادات الفكرية في قالبها اللعبي، وعلاجها إن دعت الضرورة وفق آليات مدروسة بسيكولوجية. "من شأنها إدراك المشكل قبل تطوره، إضافة إلى ملازمة المسرح (مسرح العرائس) للطفل في مراحل نموه واكتسابا ته فيما يخدم مصلحة الطفولة السليمة والناجحة، وهذا إن دل على شيء يدل على أنّ "مسرح العرائس" له وظيفته النفسية في حياة الطفل و انشغالاته.

الجانب الترفيهي والثقافي وأهدافه الفنية والجمالية:

من الطبيعي أنّه لا جدل أنّ مسرح العرائس ينمي قدرات التذوق الفني لدى الطفل خاصة و إن كان ذو وظيفة تعليمية (مسرح تعليمي فهو في الحقيقة " ثقافة في حد ذاته إذ يفتح عيون الأطفال على الفن و يوجه أنضارهم إلى الأدب المسرحي"[210] حيث أنّ تلك التمثيليات الدموية و مشاركته الدرامية (تبادل الحوار أو المشاهدة) ستكون كفيلة بتكوينه من الناحية الفنية و الثقافية و المسرح بشكل عام.

[210]- حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الأطفال، م. س، ص24.

فالترفيه والترويح و التسلية عن النفس عن طريق المسرح ملاذ محبب عن الكبار و الصغار إضافة إلى أبعاده و أهدافه، فكيف إذا كانت تخص الطفل في استعمالا لعرائس أو مشاهدتها، فالطفل بطبيعته ""يحب المرح و التسلية و الموسيقى و الأغاني و أحاديث الكبار و قصصهم الأسطورية التّي ترسل إليهم إلى عالم سحري خيالي، و رغم عدم فهم الطفل لإجراء كثيرة من هذه الأمور التّي يتمتع بها في طفولته فإنه يجعل منها عالمه خاصا به يساعده على الإبداع عند ممارسته اللعب، فاستعماله مثلاً للألعاب و الماء و الرمل و الطيف و الموسيقى و الكلمات و الرقص و الحركات كلها عوامل و نشاطات يتعرف فيها الطفل على العالم المحيط به و على ذاته".[211]

في ضل الفرجة و الاحتفالية التّي يعيشها الطفل من خلال مشاهدته لمسرح العرائس أو المشاركة فيه، و التّي من خلالها يتم إغناء فكر الطفل و توسيع افقه العقلي، نكون قد حققنا أهم غايات مسرح الطفل الذّي بدوره لا يحدو في شكله عن مسرح العرائس و في هذا الكلام يقول:" **بريخت**: إنّ المسرحية من شأنها نشأة سائر أعمال الفن يجب أن يكون لها هذا الهدف الكلي الشامل، هدف الترفيه عن الجمهور و تسليتهم، و التسلية و الترفيه نقطتان تشتركان في المعنى في الكثير من الأحيان، و بكل أسف، كثير من الناس يعتقدون أنهما مترادفان و بمعنى واحد".[212]

فالظاهر أنّ مفهوم الكلمتان قد تعالقا و تداخلا حتى صارا بمعنى واحد، مما أوجد خلط المفاهيم، فالترفيه يتصل أساسا باستجابة المتفرج وردة فعله ليتحقق معنى آخر له و هو إشباع الحواس أو معنى إدخال السرور على النفس[213]، و في مسرح العرائس يلعب الحوار دور فعالا لاستثارة هذا الأخير (الترفيه)، كما يتحقق الترفيه من خلال ما ينجح فيه الكاتب الكوميدي و مدى استثارة الضحك و استدعائه لدى جمهوره و متلقيه (الطفل) و قد كتب **جورج بارنارد شو** موضحا نجاح ذلك بقوله:" إنّ ثمة ثلاث أمور تدل على نجاح مسرحيتك، هي الضحك و التهليل و الدموع فإذا ضفر الكاتب بواحد من هذه كانت أمامه فرصة للنجاح، و إذا ضفر باثنين منها حصل على نجاح محقق، أمّا إذا حصل على ثلاثتها فقد أعطانا آيته الرائعة الكبرى التّي تنشئها جميعاً".[214]

أمّا التسلية فهي اندماج مع العرض و لو لفترة من الزمن مع توحيد صفات الفرد مع الجماعة (المشاعر)، في لحظات تشبه غفوة "الأنا" الفردي، فيتشكل محيط مخصب يمكن الفنان أو اللاعب

---

[211]- محمود سعيد، النزعة التعليمية في فن المسرح، مصر العربية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2009، ط1، ص213.

[212]- روجرم سفيلة (الابن)، فن الكتاب المسرحي لمسرح و الاذاعة و التلفزيون السينما، ترجمة و تقديم: ذريني خشبة، مكتبة نهظة، مصر، 1964، ص145.

[213]- روجرم سفيلة (الابن)، م. س،ص146.

[214]- المصدر نفسه، ص115.

المبدع من غرس بذور يضمن لها النماء في نفوس أفراد هذه الجماعة التّي تحركت و تأثرت و تفاعلت كأنها شخص واحد[215].

وتكتمل وظيفة العرائس بهما (الترفيه والتسلية)، حيث تبعث لدى الطفل جوا من التشويق والمفاجأة التّي تثير انتباههم واهتمامهم، وغالباً ما تكون متبوعة بعنصر الفكاهة خاصة وأن ازدواجية التجربة الشخصية مع الممارسة الذاتية و اللتان تتمان عن طريق المهارة اليدوية،" فمسرح العرائس و بوظائفه المتعددة كإعداد الأطفال للمسرحية و تحديد شخصياتها و إنتاج العرائس و إعداد المسرح و غير ذلك يكسب الطفل خبرات متعددة و مهارات متنوعة".[216]

وفي فجوة الفكاهة والضحك، التّي حملتها فقرتنا السابقة، فيمكننا الإشارة إلى العنصر المهم، من حيث تقترن روح الفكاهة بالنمو والصحة النفسية للطفل، كما أنّها دليل على سلامة العقل والقدرة على تفهم الأشياء.[217] ويشير ابراهيم زكرياء أنّ التجارب قد دلت على أنّ هناك علاقة وطيدة بين الضحك والترقي النفسي عند الأطفال، حيث نجد أنّ الأطفال الذّين يتمتعون بروح الفكاهة هم أكثر ترقيا من الناحية النفسية من الأطفال الميالون لحالات البكاء والغضب.[218]

إنّ مشاهدة الطفل لعروض العرائس، هو مكسب تثقيفي وجمالي ووسيط تعليمي، يجمع بين المتعة والفائدة في احتفالية اللعب الممزوج بالموسيقى والأغاني مما يضمن صحة واتزاناً نفسياً و رصيدا تربوياً و ثقافياً، يذهب معه (مع الطفل) خارج ذلك الإطار المسرحي البسيط (العلبة المسرحية) إلى أثر محمول فكرياً و نفسيا*، ويكون معه، و يكون له مسعى في مستقبله كخبرة قد تأتي نتائجها على مدى شريحة من المجتمع، فيما يخدم العلاقات الجماعية المنطقة بأخلاقيات الجمال الفني و طبيعته السوية و الهادفة.

يقول دويلة[219] في جانب الثقافي والجمالي لمسرح العرائس." على أنّه هو سبيل هادف في حد ذاته فهدفنا في ها المسرح الترفيه و تفتيق الطاقات المخبأة للطفل بما يحقق إشباعا للكثير من الحاجات في خاطر الطفل و يكون هذا الترفيه و اللعب الجمالي بوسائل سينوغرافية كالموسيقى و الأغاني و الأضواء و

---

[215]- علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1978، 16-17.

[216]- حسنية غنيمي عبد المقصود ، "أطفالنا و مسرح العرائس من الخامات البيئية" ، سلسلة الثقافة الأسرية، ع4 دار الفكر العربي، ط1، 2003، ص67.

[217]- ابراهيم زكرياء، سيكولوجية الفكاهة و الضحك، دار مصر للطباعة،1992، ص250.

[218]- مصدر نفسه ، ص251.

* - إدراك العمل و تذوقه لذا الطفل يمر بمراحل، 1-الإدراك الحسي: و هو المشاهدة و التميز، عن طريق الحواس) البصر، الأذن...) 2- الانتقال و التأثير: تفاعل الطفل شعورياً) الشفقة، الإعجاب، الخوف).

[219]- حوار مع الفنان دويلة في الحرم الجامعي .(جامعة الأدب و اللغات، جيلالي يابس، سيدي بلعباس) يوم:2019/03/20 الساعة10:00 صباحاً.

الألوان و الحركة و الوزن، بشرط أن يكون محملاً بالمعرفة و مزوداً بالتربية الخلاقة حتى يكون مسرحا هادفاً في تقديره و جمالياً في تقديمه، فالتهريج قد يكون ظاهره مضحكاً و باطنه منقصه و جزء من القبيح، لكنه قبح لا ألم فيه و لا إيذاء، فحتى الضحك في عملنا نحسب له ألف حساب لكي لا يكون ساذجاً و لا أخلاقيا، واقصد بذلك ان نحترم الاخرين في ضحكنا ، من مرضى نفسيين دوي الاحتياجات الخاصة و ذوي العاهات الجسدية وغيرها ...، فهذا أمر خطير بالنسبة لهذه الفئة من المجتمع.

المجال الاجتماعي وأهميته:

يعد الطفل لبنة بناء المجتمع و تطوره ، فيتأثر به و يؤثر فيه بالقيم الأخلاقية المكتسبة سلفا سواء كانت حيدة أو سيئة، لذلك تعد تربية النشء الجديد و تكوينه إحدى المقومات الحاسمة و الفعالة لصلاحة الأمة و بناء مجتمع حضاري راق و متطور من جميع النواحي الفكر، الأخلاق، التعاطف، التعاون الصدق، ...الخ، و لطالما كان مسرح الطفل في حلته العرائسية قائماً لزرع السلوك الإيجابي في نفسية الطفل و تنمية اتجاهاته السلوكية، من خلال تقديم صور أخلاقية حية من المجتمع كالخير و الشر، و الصدق و الأمانة و غيرها من القيم، ومدى تصارعها على لسان الشخوص (العرائس) في تبيان ما هو أفضل، يغرس من خلالها قيماً أخلاقية و اجتماعية نبيلة تدفعهم إلى الالتزام بها، فالمسرح حسب الدكتور فوزي عيسى:" مظهر حضاري يعود الأطفال على الالتزام بها و الاهتمام بالملبس النظيف و الأنيق 'و حسن التعامل' و يغرس في نفوسهم السلوك الحضاري كما يساهم في غرس قيم معينة أو التبشير باتجاهات و سلوكيات جديدة تواكب العصر و التقدم الحضاري و التطورات الاجتماعية الجديدة "[220] كما يدعوهم إلى"...إبداء الرأي و القدرة على العمل الجماعي و الانضباطية و النظام..."[221]

إنّ مسرح العرائس وسيلة الطفل لمعرفة المجتمع و ما يحيط به من قوانين عرفية كالانضباط و احترام الأنظمة و عدم مخالفتها، بل السير وفق تلك القواعد و القوانين المرسومة، فهو، "معلم الأخلاق و خير دافع للسلوك الحسن، فهو يعلم عن طريق الحركة المحببة إليهم و التّي تثير في نفوسهم الرغبة و التشويق للإقبال على العرض و متابعة المسرحية"[222].

[220]- فوزي عيسى، أدب الأطفال ، م.سن ص90، 91.

[221]- عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، م.س، ص21.

[222]- مصدر سابق، ص21.

ولا شك أنّ مسرح العرائس يشارك في التنشئة الاجتماعية للطفل لتجعله يتجانس مع مجتمعه وبيئته، من خلال تعرفه على جملة من التقاليد والموروثات الاجتماعية"[223] فيستطيع فهمها بعدما تترسخ تلك الاتجاهات السائدة في بيئته فيتكيف معها ويتفاعل من خلال رصيد مشترك من المعرفة الاجتماعية بين الجيل الواحد.[224]

فهو بدلك يدفع الطفل إلى إحلال السلوك الاجتماعي السوي ويسعى إلى مساعدته على التكيف في الحياة الاجتماعية، و يتفتح مع الحياة بشكل أوسع، ليكسب بذلك تجارباً اجتماعية مختلفة، لتصبح له القدرة على التكيف اجتماعيا و هذا ما يحتاجه المرء باستمرار من أجل تطوير حياته في المجتمع.[225]

فلا ضرر إن تعمدنا ذكر بعض مجالات مسرح العرائس فيما يحمله المجتمع أو يعبر عنه بصورة أخرى قصد تبيان علاقة العرائس بمحيط الطفل بداية من أسرته و دور الشباب و الأماكن العامة وصولا إلى المسرح باعتبار هذا الأخير حلقة رابطة لعلاقة الطفل بمجتمعه في كيان افتراضي يحبه الطفل و يتغنى بمواقفه الدراسية:

العروسة في الأسرة:

تعتبر الأسرة النواة الأصلية التّي تكون المجتمع فإن حسنت الأسرة حسن المجتمع فالأسرة مدرسة الطفل يتعلم من خلالها أبجديات تلك القوانين الأخلاقية والسلوكية الأولى ولهذا:" تبقى وسيطاً مهما ومؤثراً أساسيا في تنشئته قبل مرحلة المدرسة، وتبقى الوحدة البنائية الأساسية في بناء المجتمع وتدعيم وحدته وتنظيم سلوك الأفراد".[226]

و الدمى و العرائس معروفة في الأوساط الأسرية على أنّها من أهم وسائل الترفيه و التسلية لدى الطفل فبالإضافة إلى جمال لعبها الدرامي و الخيالي فهي تحمل صفات الرفيق الذّي يعود إليه الطفل مشتكيا أو فرحاً فيقاسمه مشاعره و يضفي عليه مكوناته، فيرتاح (الجانب النفسي) و يعود إلى حالته الطبيعية دون آثار سلوكية تؤثر سلبا، و بهذه العلاقة شيئاً فشيئاً تصبح العروسة الرفيق الحميم للطفل داخل الأسرة:"...فالعلاقة بين الطفل و الدمية علاقة شخصية نفسية، ففي نظره الدمية تعيش و هو يعاملها

---

[223]- يعرف ادوارد تايلور الثقافة على أنّها ذلك الكل المركب من جملة المعارف و المعتقدات و الفنون و القوانين و الأخلاق و العادات و التقاليد و غير ذلك من الإمكانيات و القدرات التّي يكتسبها الإنسان و يمارسها باعتباره فردا داخل المجتمع أنظر: Riene Jean Warnier « La mondialisation de la culture » Gasbaédution Headra.algerie.1999.P05.

[224]- إبراهيم محمود وآخرون:" ثقافة الطفل واقع وآفاق، دار الفكر، دمشق سوريا، 1997، ص165.

[225]- ينظر أسعد عبد الرزاق، دكروني كرومي، طرق تدريس التمثيل، م. س، ص54-57.

[226]- إيمان العربي النقيب، المسرح و القيم للطفل، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، 2011، ص62.

على أنّها تراه و تسمعه...و لذلك نجد في الكثير من العلاجات النفسية تعاملها مع الدمى و الحوار وخاصة مع الأطفال الانطوائيين للخروج من حالاتهم النفسية الصعبة".[227]

يقول دويلة[228] رغم أننا نجتهد في مسرح العرائس لتقديم عروض تتناسب مع الطفل مرفوقة باللعب الجميل المحسوب ، إلاّ أنّ هناك علاقة سحرية بين الطفل و دميته الخاصة فكلما طالت صداقة الدمية مع الطفل زاد تعلقه بها، من جهتي هو أمر إيجابي و حق للطفل، بوصفه طاقة شغوفة للعب، فمنذ القديم كانت الدمية رفيقة للطفل ولا تزال مرافقة له و نحن نؤمن بهذه العلاقة و ما لها من ايجابيات على نمو الطفل (النمو العقلي و النفسي، و الأخلاقي) و نشجع المربيين أيا كانوا الأبوين، معلمين، معالجين، نفسيين أو غيرهم على أهمية هذا اللعب الإيهامي و الرفيق التّي تلعبه الدمية في مراحل نمو الطفل.

العروسة في دور الشباب والأماكن العامة:

إنّ من المرافق الاجتماعية كدور الشباب خاصية تربوية ترفيهية لأوقات فراغ الطفل " كالعطل الأسبوعية "، تجمع بين مختلف فئات الشباب الذّين حققوا صداقتهم في هذا المحيط الفني، فهو مركز للتعارف لكل ما يحمله الطفل من معارف قيمة .." علمية، ثقافية، اجتماعية..." الخ.

إذن هو مركز الحركة الثقافية، لذلك نجده ضمن برامجه الفنية المقدمة للطفل (فن العرائس) حيث يعد جزءاً منها و يلعب دوراً هاما من الناحية التربوية و الترفيهية للطفل ، وما تقدمه تلك التقنيات المستعملة فيه من متعة و جمال [229]، ويعتبر نادي العرائس *مجالاً يعزز فائدة العروسة في تطوير النشاط المسرحي العرائسي الذي بتداوله الصغار و الكبار، فالهدف من هذه العروض المقدمة في دور الشباب أو الأماكن العامة (ساحات المدينة، الحدائق، مدينة الألعاب، الأسواق، الطرقات) هو التسلية و الترفيه ، و انشغال الطفل أثناء أوقات فراغه بأمور مفيدة تشعر بالحيوية و النشاط لمقابلة أسبوع جديد في المدرسة، حيث يصبح نوعاً عمليا يكسر روتين الطفل عن الالتزامات المدرسة و قوانينها، فيضحك دون عائق و يبتهج و يرقص و يغني برحاب، " ولكن كل هذا لا يلهينا على أن تكون تلك العروض قيمة و هادفة

---

[227]- فاطمة الزهراء بن عيسى وآخرون، مقدمة في مسرح العرائس، م. س، ص26.

[228]- حوار مع الفنان دويلة في الحرم الجامعي. (جامعة الأدب و اللغات، جيلالي يابس، سيدي بلعباس) يوم:2019/03/22 الساعة10:00 صباحاً

[229]- المصدر السابق، ص32-33.

و مشوقة و جالبة لاهتمام الطفل، لكي لا يكون العمل المسرحي عبثا يناقض ما يقابله من جمالية و تقنيات المسارح الأخرى للعرائس".*

العروسة في المسرح:

من الطبيعي أن نبدأ من المسرح و نعود إليه..، فرغم تنوع استعمال العروسة و توفر مجالاتها و اهتمام الطفل بها، إلاّ أنّها لا تتجرد عن **المسرح** و لن تنفصل عنه، فهو المكان الأنسب لها لما يميزه عن غيره ، من تفاصيل " **ركحية** " و " **بنايات** " رمزية تمجد الفن بشكله الواسع ، تنظم عدة مهرجانات للعرائس غالباً ما تكون **سنوية** كوننا نتكلم عن " مسرح العرائس في الجزائر" ، تجمع كل أنواع " الأفراد و الفئات " لمشاهدة تلك العروض (عروض العرائس و الدمى) ، إذ أصبح لهذه " المهرجانات " جمهورها الخاص ، الذّي ألف مشاهدة العروض و تميزها عن غيرها، خاصة من قبل العائلات، التي تتمنى لأطفالها أن يختلطوا بهذا النوع المسرحي لما له من **جماليات فنية** خلوقة تساعد في **تربية الطفل** و **تحدياته**، و تطمح هذه العائلات إلى الجديد دائماً (العروض المسرحية) لتكتسب بدورها حسا إبداعيا مسرحيا خاصا ، يواثب ما يسعى إليه **مسرح العرائس** في مجتمعنا من " ثقافة فنية " و " صناعة إبداعية " و " تلاحم للأفراد " ، يخدم طبيعة العلاقات الاجتماعية و يرفعها إلى مثل الأخلاق، فاستعمال العروسة في المسرح يصحبه قسط وافر من الإمكانيات الفنية (موسيقى و ديكور وإكسسوارات) ، و يظهر ذلك جليا اثر تجاوب الأطفال مع هذا الفن من خلال إقبالهم الكبير عليه و اندماجهم مع شخصياته...".[230]

يقول **دويلة**[231]في هذا الشأن:" من جهتي لا أرى تباعداً كبيراً في شكليات تقديم هذا النوع من المسرح فكما تكلمنا سابقاً (الإضاءة في مسرح العرائس)، لا يحتاج مسرح العرائس إلى أدوات كثيرة في تقديمه فخشبته بسيطة و ديكوره ليس بالأمر الصعب فمعظم العروض تكون في النهار مما لا يتطلب إضاءة كاشفة أو إيحائية هذا مثال بسيط ، و المؤثرات الصوتية غالباً ما نستغني عنها في تجوالنا (المدارس و المرافق العامة) و هذا طبعاً عندما يكون الجمهور محتشماً، و ما أريد أن أشير إليه في كلامي هذا، أنّ مسرح العرائس خلق في شكله البسيط ، فكل شيء فيه صغير إلاّ أنّه كبير في عروضه التّي تستهوي الصغير و الكبير، و عندما نتكلم عن المهرجانات لمسرح العرائس، فطبعاً يجب توفر أضواء و مؤثرات صوتية و

---

* - نادي العرائس: هو برنامج مسرحي فني تتعدد فيه أنواع الدمى و العرائس بشخوصها لتخلق جواً فنيا ترفيهيا للجمهور الطفل بجميع مستوياته و أعماره، يقوم على ذلك مشرفين ثقافيين و منشطين ينظمون هذه العروض بمساعدة ذوي الاختصاص (مختصين في مسرح الدمى).

[230]- بن عيسى فاطمة الزهراء وآخرون، مقدمة في مسرح العرائس، م.س، ص32.33.34.

[231] حوار مع الفنان دويلة، المسرح الجهوي بلعباس "كاتب ياسين"، يوم 2019/03/25 على الساعة 14:00.

غيرها من الجماليات، فنحن نتحدث عن جمهور وفير وواسع، و من جهة أخرى نحن نبحث دائماً عن الجديد في هذا المسرح من أدوات ووسائل لعبية ساحرة، كما هو الحال في الدول المتقدمة، فهي في تطور مستمر عكس ما نشاهده في مسارحنا الجزائرية، من عروض روتينية موسمية و تقنيات قد أكل عليها الدهر و شرب...

نترجم من كل هذا، أن العروسة بسحرها الدرامي، و علاقتها بالطفل في مراحله الحياتية، أمر مسلم، إذْ يعد خارطة الوصول إلى مجتمع راقي، يبني مستقبله في خطى فنية تشمل بطابعها أهداف علمية، تربوية ناجحة، تسعى دائماً إلى ما هو أفضل و فعال لصيرورة نظامها الاجتماعي الذّي كان في الأصل نتاج اهتمامنا بالطفل و علاقته الفنية، كان مفادها العملية المسرحية لمسرح العرائس و تطلعاته" فلطالما سعت الدول للتخطيط، بغية الاهتمام بهذا الفن المسرحي، و أفعاله ضمن المناهج التربوية إذْ أنّه يهدف إلى تسلية الطفل و تعليمه و إتاحة الفرصة لقدراته الخلاقة في التنشيط و النمو"[232]، و هذا إن دل على شيء فإنّه يدل على الأهمية لهذا المسرح (مسرح العرائس) و أهدافه التّي يحققها في حياة الطفل (في مراحله العمرية)، فلا شك أنّه قاعدة أساسية يجب النظر إليها و الوقوف على تجسيدها في مجتمعنا الجزائري خاصة و المجتمعات الأخرى عامة.

ومما سبق يمكننا حصر " **أهم وظائف مسرح العرائس نحو الطفل** " التّي تتباين ما بين:

- تنمية عادات الانتباه عند الطفل، وهي الخطوة الأولى في خطوات التفكير العلمي الذّي يقوم على الانتباه والملاحظة وجمع البيانات والتأكد من صحتها وتصنيفها ثم تفسيرها.
- آثار انبهار الطفل والترفيه عنه: هذا الانبهار يثير دون شك ذكاء الطفل وتذوقه للجمال الذّي يزكى فيه حب الاستطلاع أو الكشف فضلا على التوافق الروحي والنفسي، فمسرح العرائس باعتباره عملاً فنياً، يهدف إلى المتعة والترفيه أولاً ثم التثقيف ثانياً.
- اكتساب و تنمية القيم الأخلاقية عند الطفل يثير مسرح العرائس، بموضوعاته مشكلات حياتية في تعبير واضح، مع بساطة الموقف ووضوح شخصياته المرسومة، فيستطيع الطفل أن يواجه مشكلاته في حجمها الطبيعي بما توحي له المسرحيات من حلول و أفكار الخوف من الموت الخوف من المجهول و الخوف من انفصال الوالدين...إلخ[233]، و الشر و الخير و الفضيلة و الرديئة و الصراعات الداخلية و الخارجية التّي يعانيها مع بطل المسرحية حتى ينتصر الخير على الشر في

[232]- ينظر: محمد حسن بركيش، أدب الأطفال، أهدافه و سماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1997، ص 132، 133.

[233]- عواطف ابراهيم محمد، 1913، قصص أطفال دور الحضانة ، أنجلوا المصرية، القاهرة، مصر 1986، ص 82.83.

نهاية هذه التطابق الوجداني يستطيع في نفسه الطفل مشاهدة المعنى الأخلاقي الذّي تسوقه المسرحية.

- تزويد الطفل بخبرات جديدة: مسرح العرائس وسيلة لإيصال التجارب و الخبرات السارة إلى الأطفال بنين و بنات، تجارب توسع مداركهم و تجعلهم أكثر قدرة على فهم أنفسهم و ذويهم بفضل ما تثير فيهم من التساؤلات التّي تزكي فيهم روح البحث و التنقيب و الكشف و الاستطلاع ما يصعب عليهم فهمه، و إذا كانت الكتب و المجلات و وسائل الإعلام المختلفة تحقق هذه الغاية بنسب متفاوتة فإنّ تجارب الطفل مع العروسة و تفاعله مع شخصيتها لا يمكن أن تكون بنفس حال درجة الحيوية و الإثارة التّي تبدوا عليها إذا عرضت على المسرح عرضا متقناً.

- تفريغ شحنات الأطفال الانفعالية: و قد أشرنا إلى هذا المكسب النفسي في محطاتنا السابقة (دور العروسة في المجال السيكولوجي) و أهمية اللعب التمثيلي و التكيف بالألعاب الإيهامية، كما أشارت إليه دراسات(**تورانس**)[234] و التّي تتيح فكرة أنّ المسرح (مسرح الطفل) المغذي الأساسي الإبداعي للطفل ... راجعاً إلى قيمة الألعاب التمثيلية و لعب الخيال.

- إشباع شغف الأطفال وحبهم للمغامرة: حيث بترشيد ميولهم وتوجيهها إلى كل ما هو عملي وهادف.

- إعداد الأطفال لدراما الكبار: دلت البحوث التّي أجرت على الأطفال والدراسات التتابعية لهم أنّ مشاهدة الصغار لأحسن أنواع الدراما تجعلهم أكثر تذوقا للمسرحيات الجيدة عندما يكبرون، والواقع الذّي نعيشه اليوم في الجزائر في المجال الفني يؤكد أنّه لو اتبع الكثير من المتفرجين مشاهدة دراما جيدة في طفولتهم لما قبلوا هذا اللون من المسرحيات الهابطة، بل لا استمتعوا بالمسرح الرفيع كما يستمعون إلى الموسيقى الرفيعة.

- تنمية تفكير الطفل ألابتكاري حيث كشفت الدراسات النفسية أن نمو قدرات الأطفال العقلية ونمو استقلالهم عن الآخرين يسير كلاهما جنباً إلى جنب مع نمو قدراتهم الخلاقة و لتحرير قدرة الأطفال على الابتكار و خلق شروط منها:

---

[234]- قد أكدت دراسات تورنس 1971 في ميدان "الابتكار" خاصة من المدخل التربوي الذّي يتبناه الباحث لتنمية قدرة الطفل على الابتكار: حيث أنّ الكثير مما يتعلمه الأطفال في سن ما قبل المدرسة يقوم على الخيال و التخمين و التساؤلات و الاستفسارات و التنقيب و الاستكشاف و هو ما يعكسه الطفل في أدوار اللعب المسرحي التّي يعيشها بالخيال غالبا و بالواقع أحيانا، توغل أكثر أنظر: .Torrance.E.P.Guiding Creative.Talent.N.J.Psentce Hall.1962.P52

- تهيئة الفرص لاختيار الأطفال الفروض التّي يقدموها لتفسير ماهو بصدد البحث عنه من موضوعات.
- عدم تسرع الآباء في إعطاء الأطفال حلول جاهزة لمواجهة مشكلاتهم.
- تحرير خيالهم، بتنظيم عروض يتقمص خلالها الأطفال شخصيات القصص الخيالية التّي يعجبون بها (العروسة من ابتكار الطفل)*

نلاحظ أن عنصر **اللعب** ، ملازم لحياة الطفل منذ ولادته ، لا يتخلف عن مراحل نموه ولو لوهلة من الزمن ، إذ نرى انه (**اللعب**) صفة للطفل و **غريزته الأولى** ، تتباين من طفل لأخر بمزايا مختلفة (خاصية اللعب) ، نستطيع من خلالها أن نكتشف عدة أمور ، تساعدنا من تتبع " مراحل نموه " بطريقة سليمة ، كاستغلال طاقته " الحركية و الذهنية " في أن واحد عبر نشاط واحد ، يمكن لهذا النشاط أن يكون " فرديا أو وسط الجماعة " ، ولكن ..، بالرغم مما يقدمه (اللعب) من تسلية و متعة غير مباشرة للطفل ، إلا أنه هو الأخر، يخضع أسلوبه لقواعد و قوانين معينة ، في حدود الزمان و المكان ، الغرض من هذه القواعد ، توجيه خاصية **اللعب** إلى ما يخدم الفرد (الطفل) مع بيئته من جهة و اكتسابه أنماط سلوكية مختلفة من جهة أخرى (التعلم و التربية ، التكيف و الانتماء ، فرصة النمو الكامل) ، ولهذا اعتمدنا قصدا تبيان هذا الأخير (اللعب) و النضر إلى ماهيته كعنصر هام يلازم الطفل طوال فترة نموه ، و هو الحال في بحثنا هذا " **جماليات مسرح العرائس في الجزائر** - تجربة "دويلة" انموذجا - " ، والذي يستدعي معالجة ظاهرة مسرح العرائس في حياة الطفل و ما مدى تأثيرها على سلوكه (الفردي و الجماعي) ، و على هذا الأساس ، سنقوم بدراسة شكلية " **لماهية اللعب** " ، حيث نجد عدة تساؤلات تطرح من كل باب ، أهمها : **ما هو اللعب** ...؟ **و ما مدى تأثيره على الطفل و وجدانه** ...؟ **و ما هي أنواعه** ..، **و كيف يتطور** ..، **و ما علاقة تطوره بمراحل نمو الطفل و كيانه** ...؟ **وما لعلاقة التي يحملها مسرح العرائس مع اللعب** ...؟ **وهل اللعب عنصر أساسي في مسح العرائس** ...؟ **وهل هناك علاقة بين العاب الدرامي الاجتماعية بالنمو الاجتماعي و الوجداني و المعرفي لدى الطفل** ...؟ ، كلها تساؤلات هامة ، مضمونها تلك الطفرة الهامة للعب في واقع مسرح العرائس و الدمى ، والتي

* - تقوم دور الحضانة بأمريكا في تقديم بعض صور الشخصيات المألوفة للطفل و لصقها على الورق من الكرتون و رفعها على الخشبة قصيرة (خشبة الجيلاتي sicle) و سرد قصص ملائمة لها، و كثيراً ما تتخلل القصة أغاني خفيفة تسعد الطفل بهذا الأسلوب المتكرر المبذرة الأولى في تذوق الدراما للطفل الذّي لم يتجاوز عمره ثلاث سنوات بعد، و هذا ألا يبتعد عن عرائس المقامة في مرحلة الحضانة، حيث تعلق العرائس على عصي خشبته و تلعب الأدوار مع الموسيقى و الغناء. .

سنتكبد عناءها في بحثنا هذا ، ولو بقليل من المعرفة ، التي ستفيدنا لبناء الفكرة التي تحملها الأطروحة في مفهومها " **الجمالي** " لمسرح العرائس ..

ماهية اللعب لدى الطفل:

اللعب هو جملة من المهارات ، التي يمارسها الطفل في الوقت الذي يكون فيه حرا ، فيقوم باختباره بنفسه و بطريقته ، وبحسب إيقاعه الخاص ، يكون ذلك المرح و الاستمتاع و أيا يكن في اللعب بمحض إرادة الطفل وبديهيته ، فهو الذي يختاره و يختار ما يلعب به ومع من سيشارك لعبه (**قد يكون على شكل حركة أو عمل**) يقول " **سمارت وسمارت** " : " اللعب هو ما يفعله الطفل ، عندما لا يكون نائما ، أو يأكل أو مشغولا بطلبات و روتينيات الحياة الأخرى "[235]، و كأن " **سمارت وسمارت** " يقصد بذلك وجوب عملية التركيز في اللعب عند الطفل وهذا منطقي ، اذ من الضروري على الطفل معرفة الأشياء التي يلعب بها و كيفياتها (الحركة و الخيال) ، يمتاز اللعب عند الطفل بالخفة و السرعة ، و لا يهدف إلا للاستمتاع بطريقة غير مباشرة ، فللعب دوافع داخلية من جهة الطفل ، فالأطفال يلعبون نتيجة دافع داخلي وليس ضغط خارجي محرر من أي قواعد أو قوانين تفرض عليه من الخارج ، و يختلف من شخص لأخر يقول : " **ستانلي هون** : أعتقد أنه خلال حياة المرء يحدث تطور في حياته تبعا ، لسلم التطور ، كما تتطور معها كل الأساليب و الطرق عند كل درجة من درجات التطور و اللعب وفقا لهذا يمكن أن يكون مثالا عن ذلك " [236]، يلمح " **ستانلي** " في قوله أن اللعب ميزان تطور الطفل في مراحل تطوره ، و لا يكون هذا التطور طبعا خالص من ما حوله فقط (الأسرة و المجتمع)، بل تتحكم فيه أيضا دوافع داخلية (للطفل) تشارك الأخرى (المجتمع) ، حياته فتؤثر عليها و تتأثر بها ويزيد على ذلك " **كارل غروس** " معتقدا : " أن اللعب هو شكل من التحضير للحياة في سن الرشد "[237]، إذا يبدأ نمو اللعب بالتفاعل مع أمه، ثم بينه و بين الناس و الأشياء المحيطة به[238] ...

---

[235]- انظر ، عفاف البابيدي و عبد الكريم خلايلة ، " سيكولوجية اللعب " دار الفكر للنشر ، 1993 ، ص 230

[236]- أنظر ، حامد عبد السلام زهران ، علم نفس الطفولة و المراهقة ، دار الكتاب للنشر ، القاهرة ، 1995 ، ص 101

[237]- أنظر ، شحاتة سليمان محمد ، علم النفس اللعب بين النظرية و التطبيق ، دار الزهراء للنشر و التوزيع ، الرياض ، 2008 ، ص 53

[238]- أحمد بلقيس مرعي ، المسير في سيكولوجية اللعب ، دار الفرقان ، 1987 ، ص 12

كما يعرف " بياجيه " اللعب: " **أنه عملية تمثل او تعلم، تعمل على تحويل المعلومات الواردة لتلاءم حاجات الفرد، و اللعب كما جاء في موسوعة علم النفس، هو ضرب من النشاط الجسدي ينطوي على هدف رئيسي، هو اللذة و المتعة الناجمة عن ذلك النشاط** "[239].

نرى في تعريف " بياجيه " للعب، أنه عملية تعلم هدفها الرئيسي المتعة و اللذة، و يظهر ذلك جليا عند الطفل اثر تعاطيه مؤثرات **اللعبة** * و التحول معها (الإيهام و الخيال) .

كما يتفق " **محمد عدس** " في هذا الرأي ويصف اللعب " بأنه استغلال طاقة الجسم الحركية في جلب المتعة النفسية للفرد، ولا يتم اللعب دون طاقة ذهنية أو حركية جسمية ".

يذهب " **فروبل** " في تعريف اللعب بعيدا عن التعريفين السابقين و يرى :" **أن اللعب هو نشاط نفسي تلقائي ، وهو مثال للحياة البشرية في مجموعها ، لذلك كان مقرونا دائما ، بالفرح و الرضا و الراحة النفسية و الجسمية و الشعور بالسلام الكوني** "[240].

نرى في فلسفة " **فروبل** " اثر وصفه " **للعب " انه ظاهرة نفسية كالفرح و الرضا، تربط أكثر بالعالم الداخلي (النفسي) لكيان الفرد و طبيعته** "، إلا أننا قد نختلف في هذا التعريف، حيث نرى أن المجتمع و المحيط الفردي (الأسرة) له دور كبير في توجيه قاعدية اللعب و تميزه، كما لا ننكر الدور الفعال الذي يقوم به الجانب النفسي لنشاط اللعب و تطوره.

أما " **قيولا البلاوي** " فترى أن اللعب: " **نشاط تلقائي يمارسه الفرد لكي يبعث نفسه البهجة، ويهدف للهو واستهلاك الطاقة والجهد بدون أن تكون هناك قوى أو دوافع خارجية تحركه وتوجهه، وهو بذلك يختلف عن العمل الحقيقي، الذي هو نشاط موجه نحو غاية محددة يقوم بها الفرد** "[241].

نرى في تعريف الباحثة، تشابه بالغ لما يقوم به الطفل أثناء لعبه بالعروسة أو الدمية، فاللعب بها يبعث في نفسه البهجة و يهدف للهو، دون تأثره بما يحيط به (**دوافع خارجية**) ، فهو تلقائي نابع من خياله و

---

[239]- أنظر، عبد العزيز ناصف ، " الألعاب اللغوية في تعليم اللغات الأجنبية " ، دار المريخ للنشر و التوزيع ، الرياض ، ص 49

* - اللعبة: لغة هي اسم يدل على نوع اللعب و شكله و مضمونه و أجزائه، أما اصطلاحا فيعرف " بلقيس" اللعبة على أنها نشاط أو مجموعة من ألوان النشاط المنظم التي يمارسها الفرد متفردا أو مع جماعة أو مجموعة لتحقيق غاية معينة .انظر: بلقيس ، احمد و مرعي .توفيق ، " الميسر في سيكولوجية اللعب " ، دار الفرقان للنشر، عمان ، 1987 ، ص 16.15

[240]- الطاني فخرية ، " لعب الأطفال " ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، 1981 ، ص 11

[241]- البلاوي قيولا ، " الأطفال و اللعب " ، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الثالث ، الكويت ، 1979 ، ص 11

وألهامه بالدمية التي بين يديه ، لذلك قد نأخذ على هذا التعريف و نرجحه إلى أنه الأبلغ لوصف اللعب عند الطفل و تبيانه .

واللعب أنواع و أصناف منه:

اللعب الاستكشافي:

وفيه يسعى الطفل إلى تجربة الأشياء و كشف الستار عنها ، علما أن الاستكشاف أساس من أسس نمو الطفل ، يسمح له بتعلم الكثير من العالم المحيط به ، فيستعمل أطراف جسمه لاستكشاف ما حوله مما يتيح له فرصة التعرف على جسمه و كيفية التحكم فيه[242]، ويسمى هذا الفعل ب" **اللعب الحركي** " ، **أما " اللعب اليدوي "** عند الطفل فقد يعتمد على القدرة على إجراء توافق بين العين وبين اليد بمهارة و بطريقة محكمة ، فيمسك الطفل بالدمية ويستكشفها بحواسه كأن يتذوقها ، أو يحركها أو ينضر إليها ، أو يسمع الأصوات التي تصدر منها ، فيتعلم الاستقلالية في الحركة ، و شيئا فشيئا تنمى فيه المهارات الأزمة للعملية التعليمية مثل الكتابة و الرسم أو استعمال بعض من الأدوات مثل المسطرة و المقص ، كمهارات أساسية للتعلم[243].

يمكن للتعلم التعلم **بفعل اللعب** مع الآخرين[244]، فيتعلم أثناء الأخذ والعطاء بهذا الفعل و يتفاعل عن طريق " المشاهدة و التقليد "، حتى يصل به الأمر إلى اكتساب **مهارات** الاتصال و الأخذ و العطاء مع

الآخرين ن كصقل لذلك اللعب مع الأخر، ما ينتج عنه **أدأب الكلام**، وبهذا تنمو علاقته الاجتماعية لاحقا ، ما يسمى ب" **اللعب الاجتماعي** "[245].

---

[242]- ينظر، رسالة تخرج ماجيستر لخليل عبد الوهاب ، بعنوان : " فاعلية التعلم باللعب لدى تلاميذ الصف الأول ابتدائي" ، كلية التربية ، جامعة دمشق ، ص 220

[243]- ينظر، فاتن عبد اللطيف ، نمو الطفل و التعبير الفني ، المكتب العلمي للنشر و التوزيع ، الإسكندرية ، 1999 ، ص 72 . 73

[244]- ينظر، رسالة دكتوراه لكمال عز الدين ، بعنوان " اللعب كعملية تعليمية عند الأطفال" ، كلية التربية الرياضية ، جامعة الموصل ، 1988 ، ص 130

[245]- رسالة دكتوراه لكمال عز الدين ، م س ، ص 73

لعب حل المشكلات:

وهذا الضرب من اللعب يدفع الطفل للتفكير المركز لحل اللغز صادفه أو لعمل شيء ما، و يعمل عل تنمية مهارات التفكير التي تساعد الطفل على خوض غمار التجارب بنفسه، و نجاحه فيها يكسبه ثقة في النفس ، و استعدادات التي تؤهله لحل المشكلات ، و هذا مهم في حياته الاجتماعية[246].

اللعب الإيهامي:

له أهمية بالغة في تنمية الاتصال و الإبداع لدى الطفل، كما يساهم في تقويم خياله فرديا، دون تدخل الكبار في الحركات التي يقوم بها (تغيرها) ، تقول " **سوزان ميللر S.miller** " : " **إن الأطفال يؤدون ما هم مقتنعون به ن وتنبع قناعتهم هذه من صدق وعمق التخيل ذي الوظيفة المباشرة في إكساب الطفل سلوكيات ملائمة** "[247].

اللعب الدرامي:

هو لعب جماعي اكتشفه الراشد الذي يستهويه هو أيضا ، يختلف عن اللعب التلقائي (الإبداع الفردي) ، يمكن أن نقول انه تحول من اللعب الانفرادي إلى اللعب الجماعي ، ويخضع هذا اللعب إلى قواعد جمة أهمها قبول مشاركة الآخرين و الجماعة (اللاعبين) ، هذه مقاربة أوردتها " **ا.جانغر yvette jenger** " ظمن دراسة لمصطلح " التعبير الدرامي " عند أطفال دور الحضانة أو مرحلة ما قبل المدرسة ، سعت " **جانغر** " من خلال هذه الدراسة إلى تحليل بعض الأمثلة عن الألعاب المسرحية قصد إبراز المضامين " **أللفضية و الحركية** " كما رمت إلى تعريف اللعب الدرامي و ما يسهم به من تطوير لشخصية الطفل و تنميتها دراميا[248].

---

[246]- بيريس ماريا ، ولاندو جونيف ،" اللعب و نمو الطفل " ، ت : سليمان عبد الرحمان و دريسيتي شيخة ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، 1997 ، ص 61

[247]- عقيل مهدي يوسف ، التربية المسرحية في المدارس ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، طرابلس ، 2001 ، ص 8

[248]- C Dasté Y jenger J voluzan .l'enfant le théâtre .l'école .imp. hérissey 1975 - p 9.10

اللعب بالقواعد games with rales :

وفيه يمارس الطفل لعبا مقننة، فيستوعب قواعدها ويتقنها[249].

مراحل تطور اللعب:

يعتمد معظم الباحثون لتطور مراحا اللعب عند الطفل متبعين طريقتين، وبعضهم يدمج الطريقتين معا، و قد استمدوا الطريقة الأولى من " **بياجيه . piaget** " الذي يقسم اللعب إلى مراحل تبعا لكيفية استخدام الأطفال للخامات ، اذ يبدئ اللعب على المستوى الوظيفي الذي يتسم بالبساطة و التكرار و الاستكشاف ، ثم هناك اللعب البنائي (constructive playe) يشبه كثيرا لعب حل المشكلات في أهدافه مثل إلصاق مجموعة من المكعبات أو المستطيلات لبناء شكل ما .

أما الطريقة الثانية فكانت ل " **مارتن . Martin** " 1932م ، الذي يقسم اللعب حسب نوع التفاعل الاجتماعي بين الأطفال " **لعبا منفردا . Solitary play** " ثم " **لعبا موازيا . Parallel play** " ثم " **لعبا مشاركا . associative play** " و أخيرا " **اللعب التعاوني . coperrative play** "[250].

يرى " بياجيه " أن هناك علاقة بين نمو اللعب عند الطفل و درجات نمو الذكاء و مراحل تطوره، و يقصد بذلك أن تطبيقات اللعب في العاب التدريب و ألعاب الإيهام و ألعاب القواعد، جميعها صور لتحول الذكاء الحسي الحركي و الذكاء الرمزي و الذكاء العلمي و حتى الذكاء التأملي، ما أرشده إلى تقسيم اللعب إلى أربعة مراحل على النحو الآتي :

[249]- أنظر، فاتن عبد اللطيف ، نمو الطفل و التعبير الفني ، م س ذ ، ص 74

[250]- انظر، بلقيس أحمد و مرعي توفيق ، الميسر في سيكولوجية اللعب ، دار الفرقان ، الأردن ، 1987 ، ص 80

المرحلة الحسية الحركية:

تمتد من الميلاد إلى سنتين، يكرر فيها الوليد عدة بيانات للتمثيل بدافع المتعة التي يشعر بها أثناء ممارسة نشاط ما كالقبض على الأشياء و اختبارها، ما يسبب له السعادة اثر القوة التي تنمو بداخله ليستطيع من خلالها إخضاع العالم المحيط به (نشاطه الذاتي)[251].

مرحلة اللعب الرمزي:

بعد العمين من عمر الطفل يتحول نمط الوليد من التدريب الوظيفي للحركات إلى اللعب الرمزي ، كوظائف رمزية (اللغة) منبعها اللعب الإيهامي ، كان يتظاهر الطفل بالنوم أو القراءة أو إطعام لعبته ، وهو بذلك يكرر البنية الحسية الحركية بعيدا عن هدفها المعتاد لأنها مازالت عل صلة بأدائه الذاتي ، شيئا فشيا وبفضل هذه التجارب يسقط الوليد البنيات الرمزية على الأشياء ، فيشرع في تقليد حركات الآخرين ، فتصبح العصا حصانه ، و القلم سيجارته ، وتعد هذه المرحلة أكثر المراحل المعقدة من لعب الطفل ، فهي تمثيل للواقع لذات الطفل ، نتيجة تأثره بالمحيط من حوله (يبتكر أشخاصا وهميين يعكسوا ذاته فيتأثر بهم ويلعب أدوارا تشملهم و تصفهم) ، يلعب هذا اللعب (الرمزي) شانا هاما لتكيف الطفل مع بيئته (الاندماج و التمثل*) ، و أداة ناجحة في نفس الوقت للتنفيس عن خاطره ، اثر الصراعات التي يعيشها لظروف ما فيها .. (بيئته الاجتماعية)[252].

مرحلة الألعاب الاجتماعية:

تتباين في عمر الطفل ما بين أربع و سبع سنوات، لينمو تقليده المنضبط و تستمر أشكال ألعاب القواعد للنهاية العمر (الرياضة البدنية، و اللعب الجماعي) كما يخلق الاحترام ضمن المجموعة (احترام الرغبات)

---

[251]- جبر الدين براين سكس : " الدراما و الطفل " ، ت : ايميلي صادق ميخائيل و سعدية بهادر، ط1 ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2003 ، ص 43

* - الاندماج و التمثل، هي مرحلة التي ينطلق فيها الفرد إلى المجتمع الأكبر، ففي البداية تكون المدرسة ، ثم رفاق اللعب ، ثم العمل ، و عندما يصل إلى هذه المرحلة ينطبع بطباع الجماعة و يمارس ثقافته بعد معرفتها جيدا ، ما يكون له الذات الاجتماعية ، و يصبح رمزا من رموزها . للمزيد أكثر أنظر: إبراهيم ناصر ، " علم الاجتماع التربوي " ، ظ2 ، عمان ، مكتبة الرائد العلمية ، 1996 ، ص57

[252]- عواطف إبراهيم محمد ، " مفاهيم التعبير و التواصل في مسرح الطفل " ، مطبعة أبناء وهبة حسان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1 ن 1990م ، ص 8.7

التي تمليها قواعد اللعبة ، فيكسب الطفل من خلال هذا النشاط أخلاقيات وضيفيه حسنة ، تبني كيانه الأخلاقي الصحيح وفق مجموعته و المجتمع عامة[253].

اللعب الابتكاري:

تحتل هذه الألعاب وضعا وسطا بين اللعب بمفهومه التقليدي و بين العمل المتعقل، تتعدد هذه الألعاب ما بين ألعاب " **اللوجو . Logos و البازا . Puzzle** " أو الألغاز و الألعاب الابتكارية مثل الرسم و التشكيل و غيرها.

ويبقى تصنيف اللعب متداخلا عند الطفل ، إذ من الصعب عزل مرحلة عن أخرى ، حيث هناك اندماج بين الذاتية للطفل في العناصر الحسية للألعاب ، ضمن الخيال الرمزي للأشياء ، و من هنا نلاحظ أن ألعاب الدراما الاجتماعية ومنها لعب العرائس ، تجمع كلا من الألعاب الإيهامية و العاب التظاهر و الألعاب الدرامية ، التي تخدم قابلية التعلم عند الطفل ، حيث يرى " **بياجيه " إن هذا التسلسل أللعبي (من سن الثانية إلى الحادية عشر) وما يخلفه من خبرات محسوسة ، لها اثر كبير على كفاءة التعلم ، من خلال اتصال الطفل بالشيء الأخر** ، و قد خصص " **بياجيه** " مرحلة اللعب الرمزي **على أنها عامل مهم ، يساهم في إجلاء أثر التفاعل الاجتماعي ، جراء تبادل الآراء و الأدوار**[254].

الدراما الإبداعية واللعب الدرامي:

ميلاد فكرة اللعب الدرامي:

ولدت هده الفكرة اثر العمل الذي قام به ست مخرجين محترفين بتأسيس اتجه جديد للتربية عن طريق اللعب الدرامي في **فرنسا** سنة **1941**، تزعمه " **ليون شونسوريل . L. CHANSAUREL " في الالعاب الكشفية** التي تزامنت مع تقنيات اعداد الممثل ل " **ستان تلافسكي . Stani lavsski** "[*].

---

[253]- أنظر: مصباح عامر ، " التنشئة الاجتماعية : السلوك لانحرافي للتلميذ بالمدرسة الثانوية " ، ط 1 ، الجزائر، دار الأمة ، د ت ، ص 41

[254]- عواطف إبراهيم محمد ، مفاهيم التعبير و التواصل في مسرح الطفل ، م س ، ص 10.9

[*] - اثر المخرج " ستان ستلافيسكى " في كثير من المسرحيين و هيمن عليهم طيلة القرن العشرين إذ اعتمدت تجربته في جميع المجالات بعد الحرب العالمية الثانية ، مثل المدارس ودور الثقافة و الشباب ، حيث تم تكوين الممثلين المحترفين و فق هذه التقنية ، كما سمح لهم بالعمل داخل المؤسسات التربوية قصد اكتساب تقاليد التربية باللعب الدرامي . انظر: سالم أكواندي ، " ديداكتيك المسرح المدرسي - السلسلة البيداغوجية (15) - " ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، مطبعة النجاح الجديدة ، ط1 ، 2001 ، ص 152.151 .

- قرص مضغوط (cd) ، ربورتاج قناة " LBBC " العربية في حوار مع مصممة العرائس " هنادة الصباغ " .

نقصد بالدراما الإبداعية ، جملة الأنشطة التي يقوم بها الطفل ، هدفها الأساسي هو تجارب المشاركة في الفصل ، و في المسرح ينفرد هذا النشاط على الأداء المسرحي باعتباره أساسا لها ، عن الطريق اللعب الدرامي و تمثيل الحكايات و الألعاب المسرحية و الموسيقى و الرقص (أطفال سن الرابعة حتى التاسعة)[255] ، في مسرح العرائس هناك قاعدة أساسية للدراما الإبداعية عند الطفل وهي التظاهر و الإيهام رفقة اللعب ، و **يتم التركيز فيها على المعالجة و كيفية سير الدراما في المسرحية ، و ليس على نتائج هذا النشاط فقط ، لان الطفل قد يكتفي بالمشاهدة لظرف أو لأخر (الخوف او الخجل)**[256].

تساعد الدراما الإبداعية الطفل ، على تنمية قدراته الإبداعية و التعريف عن انفعالاته و مساعدته على التركيز و الانتباه ، كما تنمي خياله و تفسح له السبل لحل المشكلات ، فتدعم بذلك ثقته بنفسه ، تساعد ممارسة هذه الدراما في شحن المفردات اللغوية لدى الطفل كما تمرنه على النطق السليم و تصحح مخارجه ، و تعلمه كيفية إقامة علاقات مع الآخرين ، و ما يميز الدراما الإبداعية ، أنها مساحة المستحيل الممكن ، فكل الإجابات مرحب بها ، حيث " يتكلم الحيوان ويطر الإنسان " ، ويصفها " **هشام الحسن " على أنها مسرحيات قصيرة تستمد من القصص أو الشعر أو الخيال ، و يتقمص فيها الأطفال أدوارا مختلفة تفوق الواقع إلى الخيال الرحب الفسيح ، ليصبح المستقبل ممكنا**[257].

نستخلص من كل هذه المفاهيم لعنصر اللعب، أنه نوع من التفكير المبدع عند الطفل يجمع ما بين الخيال و الواقع، يقوم فيه الطفل بإعادة تنظيم أشياء مألوفة ، ليجعلها في مواقف و أغراض غير مألوفة ، ويعد غياب اللعب في حياة الطفل حرمانا للحياة و طبيعتها المعرفية (يؤثر على النمو المعرفي للطفل) و تعتبر دراما الطفل هي نتاج اللعب أساسا ، يقول " **ريتشالد كورتن** .**R.COURTINE** " : " أن اللعب هو الأداة الأساسية للنمو " [258]، و الفهم العميق لدراما من شأنه أن يقدم للطفل ما يجعله يغنم بحياة مفيدة في عالم الكبار، طبعا مع عنصر اللعب ، فالو ضيفة الجوهرية للدراما في مسرح العرائس ، تكمن في إعطائها الفرصة للطفل باللعب و تقمص الأدوار و مشاركته للمجموعة (العلاقات الإنسانية)[259].

---

[255]- فاتن عبد اللطيف ، نمو الطفل و التعبير الفني ، م س ذ ، ص 81

[256]- هشام الحسن ، " طرق تعليم الأطفال - القراءة و الكتابة ، الدار العلمية للنشر و التوزيع ، ط1 ، الأردن ، 2000، ص93

[257]- م س ، ص 96 .

[258]- فاتن عبد اللطيف ، نمو الطفل و التعبير الفني ، م س ذ، ص 68

[259]- مرسي سعد الدين ، حول مسرح الطفل - أفكار و تساؤلات -" مجلة المسرح ، العدد الخامس و الأربعون ، المؤسسة المصرية العامة للنشر ، سبتمبر 1967 ، ص 46

علاقة ألعاب الدراما الاجتماعية بالنمو الاجتماعي والوجداني والمعرفي للطفل:

يرادف مفهوم العاب الدراما الاجتماعية عدة مفاهيم لمجلات اللعب " لعب الدور الألعاب الإيهامية. وألعاب التظاهر. ثم العاب الدراما الاجتماعية ، تستدعي ألعاب الدراما الاجتماعية تحليلا لخبرات الطفل التي سبقت (خلال مراحل نموه) ، التي احتضنتها شخصيته سابقا ، ما يسهل عملية **التكيف*** لتقمصه ادوار المسرحية ، مستعملا مرونته لتطويع قدراته في التمثيل ، **والضغوط النفسية التي تسببها صعوبة الشخصية**[260]، ومن أجل ذلك يتطلب من الطفل التكيف مع زملائه في اللعب و مصانعتهم ، ليتغير منظور ملاحظته من الذات (الموقف الذاتي) إلى الأخر (المجموعة) ، وبذلك يكون اللاعب (الطفل) قد خلق لنفسه جوا لحاجاته الشخصية مع ما يقابلها من ضروريات التعاون في المجموعة ، و مما لاشك فيه أن اضطلاع الطفل بالدور الذي يؤديه ، يقتضي منه مراقبة سلوكه كما هو الشأن في اللعب الإيهامي ، إذ " **في البداية تكون للخبرات الشخصية التي عاشها الطفل في بيئته الاجتماعية و الطبيعية ، أثر كبير في تشكيل نمط أدائه لدوره ، في لعب الدراما الاجتماعية** "[261].

- أثبتت الدراسات النفسية التي قام بها " **ساميلانسكس . Smilaski** " على عينة من الأطفال مارسوا برامج الدراما الاجتماعية ، أن عدد المفردات اللغوية تتزايد بين مجموعتين تجريبيتين في وحدة زمنية محددة ، إضافة إلى طول جمل المجموعة التي مارست اللعب الدرامي بصفة اجتماعية ، مما كشفت نتائج الدراسات النفسية التي قام بها كل من " **سانجر . sager " و" سميلانسكي** " على الأطفال لاعبي الدراما الاجتماعية عن أسهام لعب الدور في تنمية ابتكارهم ، إذ يلم الأطفال بتجاربهم السابقة ليتمكنوا من مواجهة مواقف جديدة طرحت عليهم و عليه فالابتكار ينمي خيالهم ، ويضفي عليهم السعادة.

---

* - التكيف للغة تعني التآلف و التقارب ، فهي نقيض التخالف أو التصادم ، فيما يعرفه (فهمي 1987) بأنه : " العملية الديناميكية المستمرة التي يهدف بها الشخص إلى أن يغير سلوكه ليحدث علاقة أكثر توافقا بينه و بين بيئته " ، أما في مفهومه العام هو انسجام الفرد مع محيطه ، وهو مظهر من مظاهر الصحة النفسية ، و يعد عملية ديناميكية مستمرة بين الفرد و البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها ، يهدف فيها الفرد إلى تعديل سلوكه بما يتوافق مع بيئته الاجتماعية . أنظر: بطرس حافظ بطرس ، " التكيف و الصحة النفسية للطفل " ، دار الميسرة ، ط1 ، عمان - الأردن ، 2008 ، ص 1001 ._ و أيضا : شهاب محمد ذياب حمدانه ، " التكيف الأكاديمي لدى طلاب المرحلة الثانوية في منطقة بني كنانة في ضوء بعض المتغيرات " ، المجلة الدولية التربوية ، المجلد الرابع ، العدد الخامس ، أيار 2015 ، 113

[260]- فوزي محمد جبل ، " الصحة النفسية و سيكولوجية الشخصية " ، المكتبة الجامعية ، ط1 ، مصر ، 2000 ، ص73

[261]- عواطف إبراهيم محمد ، مفاهيم التعبير و التواصل في مسرح الطفل، م س ذ ، ص 12

كما أظهرت الدراسة نفسها عن قلة السلوك العدواني للأطفال الذين مارسوا الدراما الاجتماعية، خلافا للأطفال الذين امتنعوا عنها (لسبب أو لآخر).

- تنمي هذه الألعاب إدراك الطفل بصفات ومتطلبات الذكور والإناث، حسب **الدراسات النفسية التي أشارت أن أطفال الحضانة الذين كان الطفل منهم يفضل دور الأب مثلا وتفضل البنت دور الأم**[*].

- تتيح للطفل تجاوز الحدود المادية التي تعيق سلوكه، فيعبر الطفل بواسطة دميته تلك النماذج التي تأثر بها (النموذج الشخصية أو التي أبهرته وألهم بها يقلدها في كلامها وطريقة حديثها) مناقشا متطلبات الأدوار اثر المواقف التي استوعبها في محيطه، إذا " **العاب الدراما الاجتماعية لا تعتبر هروبا من الواقع و لكنها مواجهة لصراعات الواقع بطريقة أفضل** " [262]

تبقى ساحة المكتسبات (**التنشئة الاجتماعية**[263]) سيدة المواقف، هي المسؤولية بالدرجة الأولى على ما يترجم الطفل للمكتسبات السابقة في لعبه الدرامي، بغض النظر عن الملكات اللغوية التي يكتسبها في لعبه الدرامي مع لعبته (الدمية أو العروسة)[264]، إلا أن صفات المجتمع ومحيطه (الأخلاقية) قد تكون سببا لتوجه طريقة لعبه الدرامي، خاصة في مراحله الأخيرة (من 12 سنة حتى 16 سنة)

وهذه فلسفة صحيحة منذ الأزل، **فالإنسان ابن بيئته يؤثر فيها و يتأثر بها**، على هذا الأساس يجب علينا كباحثين في لعب الطفل أن نعلم ما هي الأسس التي يبنى عليها لعب الدراما الاجتماعية الموجهة للطفل

---

[*] - دراسات قام بها " جريف . grif " عل الأطفال في دور الحضانة حيث تخللت تلك المجموعات أطفال مارسوا الدراما الاجتماعية ، يتوسطون أطفال عاديين ، حيث لوحظ أن المجموعة الأولى تكيفوا مع جنسهم بطريقة بديهية في تمثيل الأدوار الخاصة لكل جنس (ذكور و إناث) ، كما لوحظ غير ذلك في المجموعة الثانية . للمزيد أكثر أنظر: صوالحة محمد ، " أساسيات التنشئة الاجتماعية للطفولة ، ط1 ، الأردن ، عمان ، دار الكندي للنشر، 1991 ، ص 192 .

[262]- Mount. Ellis. éd. (1989) Creative planning of special Library facilities New York The Haworth Prerss.Inc.

[263]- التنشئة الاجتماعية: -لغة: نشا ، ينشأ ، نشوءا ، و النشأ هم أحداث الناس ، و قد ورد على لسان " ابن منظور " في معنى "إنشاء الله الخلق " أي ابتدأ خلقه ، أنظر: أحمد زكي بدوي ، " معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية " ، الإسكندرية ، 1977 ، ص 40.

-اصطلاحا : هي العملية التي تنقل الثقافة من جيل لآخر ، و الطريقة التي يتم من بها تشكيل الأفراد منذ طفولتهم حتى يكون بإمكانهم العيش في مجتمع دو ثقافة معينة (لغة ، دين ، و قيم ، و معلومات) . أنظر: صوهير، كامل أحمد ، " تنشئة الطفل و حاجاته " ، مصر، الإسكندرية ، 1977 ، ص 47.

[264] جير الدين براين سكس ، ت : أميلي صادق ميخائيل و سعدية بهادر، " الدراما و الطفل " ، ط2 ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2003 ، ص 2002 .

و ما هي أشكالها و مواضيعها اللائقة لتربية الطفل و تعليمه تماشيا مع الدراسات النفسية و التربوية للباحثين كأنها قواعد ثابتة لا يمكن تجاوزها في لعب الطفل (بأنواعه).

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية لمسرحيتي (أصدقاء الضيعة والنملة والصرصور)

I السيرة الذاتية للفنان " دويلة نور الدين "

II دراسة مسرحية " أصدقاء الضيعة "

- الخصائص الكتابية في مسرحية " أصدقاء الضيعة "
- الخصائص الفنية لنص مسرحية " أصدقاء الضيعة "

III خصائص العرض المسرحي لأعمال دويلة : " دراسة تطبيقية لمسرحية النملة و الصرصور"

- الخصائص الفنية لمسرحية " النملة والصرصور"

IV دراسة ميدانية حول " تأثير مسرح العرائس على مختلف الفئات العمرية للطفل في المدرسة " بطاقات فنية ".

I السيرة الذاتية للفنان " دويلة نور الدين "

نبده عن مسيرته الفنية:

دويلة نور الدين فنان ومخرج في مسرح العرائس من مواليد : 25 /5 / 1958م بولاية سيدي بلعباس - الجزائر- اهتم ب " **مسرح الطفل** " منذ طفولته ، مارس المسرح صغيرا في المدرسة أواخر الستينات ومثل عدة مسرحيات ..، انتقل إلى " مسرح الهواة " بعد تخرجه من مدرسة " **إطارات الشباب** " بتقسرايين **بالعاصمة** سنة **1981م** ، حيث كانت أولى اهتماماته السعي أكثر إلى البحث في " مسرح الطفل " و قوامه الفنية ، قدم عدة أعمال مسرحية للطفل من بينها مسرحية " بقرة **اليتامى** " و مسرحية " ياسمين و الغول " التي نالت المرتبة الاولى في **المهرجان المغاربي** " **بني** سليمان " سنة 1987م ، مسرحية " **قلعة الأحلام** " التي نالت بدورها المرتبة الأولى في **مهرجان مسرح الطفل** بقسنطينة **1990م** ، مسرحية " **زهرة الحياة** " هي الاخرى حازت على المرتبة الاولى قي المهرجان المتوسطي ، إلى أن وجد نفسه أمام " مسرح العروسة " و جمالها ، ليتخصص أخيرا في هذا المجال ، أنشأ فرقة مسرحية مكونة من عدة فنانين شباب ضمت كل من الفنان " **بوزوينة محمد** " و الفنانة " **محبوس جميلة** " .. الفنان " **تونتي خير الدين** " و " **سليمني ميمون** " .. وكذا الفنان " **شاني رضا** " .. " **موسى لاكروت** " .. "**سيد أحمد ديداوي** " .. " **مداني عبد الحق** " .. " **فقير طارق** " .. " **داود حميد** " وغيرهم من الفنانين الكبار ... وقد كانت أولى أعماله مسرحية " **موماكين** " **1996م** و مسرحية " **الشاطر** " في **1997** م ، اثر **مهرجان مسرح العرائس الأصنام** بولاية " شلف " ، الذي توقف بعد ذلك لعدة سنوات لأسباب مجهولة ، ما أدى إلى ركود للأعمال المسرحية آنذاك ، عكس ما كان في " الدول الأوربية " فيما يقابله من حيوية و تطور و اهتمام في تلك الحقبة من الزمن (فترة التسعينات) و قد كان ذلك أمرا مؤسفا للنخبة الجزائرية الميالة إلى هذا النوع من المسرح (مسرح العرائس) ، إذ لم يبقى له وزن يوصف به في الوسط الثقافي الجزائري آنذاك ، بسبب توقف هذا المهرجان الوحيد في تلك الفترة (أواخر التسعينات) ، وذلك راجع لعدة أسباب عدة ..، أهمها غياب الدعم المادي من جهة و الدعم المعنوي من جهة أخرى من طرف الجهات المعنية (وزارة الثقافة) ، بقي نشاط " مسرح العرائس " منحصرا في الدول الأوروبية و الأمريكية (أمريكا اللاتينية) فقط ، وللأمانة يقول " دويلة " عن ولاية " **سيدي بلعباس** " أنها : " .. **شهدت في تلك الفترة نشاطا مسرحيا للعرائس بمهية الفنان " الزاير عباس " الذي كان يهتم بممارسة مسرح العرائس في " دار الشباب " عضيم فتيحة بولاية سيدي بلعباس، بالإضافة إلى بعض الأعمال المحتشمة للفرق المسرحية في الجزائر، ولكن للأسف لم تواصل عملها المسرحي بكامل قوتها ، نضرا**

لعدة أسباب و سوء الظروف من شح التمويلات المالية ، و انغلاق الجزائر في مستوى محدود لهذا الفن من المسرح ، لم يمكن المهتمين من مجارات ما يطمح إليه مسرح العرائس مستقبلا "[1] .

في **1998** م ، برزت بعض الأعمال لفنانين كبار في مجال **العرائس** لم يكونوا معروفين في الساحة الفنية من قبل ، رغم جمال و احترافية أعمالهم المسرحية في اللعب بالعرائس و قد أكدوا حضورهم في مشاركات عدة " لدور العرض " في مدينة " **عين تموشنت** " و بالضبط في بلدية " **بني صاف** " ، إلا أن هذه الأعمال للأسف بقية منحصرة على المستوى الوطني فقط[3].

انجازاته

حضي " دويلة " بكم هائل من الانجازات منذ اهتمامه بمسرح الطفل في ولاية "**قسطينة**" من بين المسرحيات التي قدمها آنذاك في **مسرح الطفل "مسرحية الشاطر"**، كما ساهم في تكوين عدة "**إطارات**" في مسرح الطفل، شاركت بدورها في عدة " محافل دولية " ونالت مراتب مشرفة،

- شغل عدة مناصب في الثقافة منها: " **منشط مسرحي** " عام 1997، ثم" **مستشار رئيسي في الثقافة** " عام 2010.

- أنشأ **جمعية ثقافية** تهتم بمسرح العرائس وتكوين الممثلين، سماها بجمعية " **عظيم فتيحة** "

- كون عدة " فرق مسرحية " ضمت مختلف الفئات العمرية (الصغار والكبار) نالت بدورها عدة جوائز محلية في مسرح العرائس.

فيما يخص " **المشاركات الدولية والوطنية** " لفرقة " **دويلة** " نجد:

- مسرحية " **موماكين**"

- **مسرحية " الشاطر** " سنة **1979** م، مسرحية للعرائس تضم تقنية " **العرائس القفازية**. **marionnette à gaine** " ، حيث كان أول عرض لها في مدينة " **جيجل** " اثر " التجمع العلمي " الذي كانت تقوم به **وزارة الشباب و الرياضة** بماهية " الفيدرالية للنشاطات الترفيهية و العلمية " ، حيث قدم

---

[1]- حوار مع الفنان " دويلة نور الدين " في منزله (الحي العريق توبا " عضيم فتيحة ") بسيدي بلعباس ، يوم 2019/12/03م على الساعة 16:30 .

2- قرص مضغوط (CD) ، الحياة الفنية للفنان " دويلة نور الدين " على لسان فنانين مسرحين من ولاية سيدي بلعباس .

[3]- نقلا على لسان الفنان " ين شمسة " في لقاء بدار الثقافة " كاتب يسين " لولاية سيدي بلعباس ، يوم 2020/01/03م على الساعة 14:15 زوالا .

العرض عدة مرات في مناطق مختلفة للولاية (جيجل) ، و قد نال إعجاب كبيرا لجمهور الأطفال في تلك الفترة (**1979م**) .

- المشاركة في " **دور العرض** " و " **المدارس** " و " **الحضانات** " في مدينة " سيدي بلعباس " بمسرحية " **الشاطر** " ، التي نالت بدورها رواجا كبيرا في الأوساط الفنية في المدينة **1980** م .

- اختيرت مسرحية " **الشاطر** " من طرف " لجنة التنظيم المسرحي " **بفرنسا** للمشاركة في **المهرجان الدولي** " **لشارل نوفيل** " في فرنسا **1983** م ، الذي كان يقام كل ثلاث سنوات حيث ترجمة المسرحية من " العربية " إلى " الفرنسية " من طرف أعضاء الفرقة ، حتى يتسنى للجمهور فهمها واحتواء أفكارها.

- المشاركة في " **الأيام المسرحية للعرائس** " في ولاية " **عين تموشنت** " **1984** م بنفس المسرحية (مسرحية الشاطر) ، التي قد عدلت تقنيا، بحكم ما حملته الفرقة في **فرنسا** من تجارب و أفكار جديدة لتقنيات اللعب بالعرائس ، بشكل أكثر **احترافية** و جمال ، وقد كان " **دويلة** " من الأوائل الذين طرحوا فكرة " **إنشاء مهرجانات للعرائس في الجزائر** " و الاهتمام أكثر بهذا الفن .

- المشاركة في " **التربص** " لمسرح العرائس في **فرنسا** سنة **1985** م، الذي جمع المهتمين لهذا الفن عبر كامل أقطار العالم.

- مسرحية " **سندباد عند الديناصورات** " **1986** م، شاركت بدورها في " **المهرجان الدولي للعرائس** " **بشال نوفيل** بفرنسا ، حيث نالت استحسانا كبيرا من طرف المختصين في مسرح العرائس ، حملت المسرحية ثلاث تقنيات للعب " **عرائس خيطية** . **M. a fille** " ، " **عرائس قفازية**. **M. à gaine** " و " **عرائس الممثل**. **M. acteur (a tiges)** " ، كما حملت المسرحية أحداثا جديدة غير تلك التي عرفناها في قصص " **ألف ليلة و ليلى** " ، فقد تصرف " **دويلة** " في القصة و أضاف إليها " **الخرجة الثامنة** " بعدما كانت تحمل " **سبع خرجات** " فقط ، تميزت " **الخرجة الثامنة** " بمزج القصة المعروفة سلفا عند الطفل (قصة **سندباد البحري**) مع العالم البعيد لعالم الديناصورات ، ليضفي على القصة نوعا من الجديد و التميز في أحداثها.

- القيام بعدة " **مشاركات** " و " **تربصات** " في مختلف ولايات الجزائر " **وهران، العاصمة، قسنطينة وأدرار، عين تموشنت**. " الغرض منها نقل تجربة " دويلة " إلى باقي الفرق الأخرى، حيث تعد " **تقنية**

التحريك في مسرح الطاولة " من أهم الخبرات التي نقلها " دويلة " من فرنسا إلى الجزائر، إذ تعد فرقة **دويلة** أول من استعمل هذه التقنية في المهرجانات الجزائرية.

- المشاركة في **مهرجان العرائس** ب " **بلجيكا** " م بمسرحية " **سندباد عند الديناصورات** "سنة **2005** م.

- الجائزة الأولى في **مهرجان** " عين تموشنت " **2010** م، بمسرحية " **سلة العجائب** ".

- الجائزة الأولى في **مهرجان** " عين تموشنت " **2011** م، بمسرحية " **سندباد عند الديناصورات** ".

- جائزة " أحسن إخراج " لمسرحية " **البرتقالة الزرقاء** " **2012** م

- جائزة " أحسن محرك للدمى " لمسرحية " **أصدقاء الضيعة** " **2013** م

- الجائزة الأولى **بمهرجان** " عين تموشنت " **2015 م**، بمسرحية " **النملة والصرصور** ".

- جائزة " **لجنة التحكيم** " لمسرحية " **علاء الدين والمصباح السحري** " **2016 م**.

و غيرها من الانجازات و الأعمال الهامة في مجال **مسرح العرائس** و التي مازالت تنشط حتى يومنا هذا في " دار الشباب " **عظيم فتيحة**، حيث تعد هذه الدار الروح التي يحيى من خلالها فن العرائس و مسرح الطفل في ولاية سيدي بلعباس ، كما تعد أرشيف معظم مسرحيات الولاية ، و مدرسة مسرحية صنعت الكثير من الفنانين المحترفين ..، قدمت هذه الجمعية (جمعية عظيم فتيحة) الكثير لمسرح الطفل عامة و مسرح العرائس خاصة وكل ما يهتم بالأنشطة الترفيهية للطفل .

نظرة دويلة " لمسرح العرائس "

يقول دويلة في هذا الفن: **" .. مسرح العرائس من الفنون الأساسية التي ينبغي الحفاظ عليها و تطويرها من جيل لآخر لعدة أسباب و وظيفية تخدم " الطفل و المجتمع "، كون الطفل هو النواة الأساسية لبناء المجتمعات على طول الزمان.**

كفن : يؤكد دويلة على أن " فن العرائس فن فريد في خصوصيته سواء كان للكبار أو للصغار فالأشياء البسيطة مهمة في حياة الإنسان ، حتى أن بعض المفكرين و الفلاسفة يجزمون أن الجمال يتجلى في الأشياء الصغيرة (صغيرة الحجم) *، فكيف لو وجدت نفسك مع كم هائل من الجمال " قاصدا بذلك " مسرح العرائس " ، ويزيد على ذلك ضاربا بالتاريخ و حضارته **قائلا : " ... و إن كان هنالك شك في أن**

مسرح العرائس لا يرتقي في جماله و خصوصيته إلى الفنون الأخرى كالرسم و النحت و الكلام ... فكيف لهذا الفن أن يبقى صامدا من الأزل ، مشاركا لحياة الإنسان و تطوراته عبر هذا الزمن الطويل ، فجميع الحضارات عرفت العروسة و اهتمت برمزيتها رغم وجود بقية الفنون الأخرى ... فالحضارة المصرية عرفت العروسة منذ 5000 عام ق.م ، و كذا الحضارة الإغريقية ... و الحضارة الهندية و حتى الحضارات العربية (القراقوز) و هذا محفوظ في التاريخ بمهية العلماء و الباحثين في علم " الاجتماع " و " الأنثروبولوجيا "*.

مما لا شك فيه أن لهذا الفن خاصية مختلفة عن باقي الفنون الأخرى لا تزول إلا بزوال لإنسان و ملكته، فهو فن أزلي مازال و لا زال يسعى لرقي الإنسان، له " **تاريخه** و **حاضره** و **مستقبله** "، و مستقبله مقرون بكيفية المحافظة على هذا الفن (مسرح العرائس) و السعي إلى تطويره و ترسيخه في الأجيال القادمة ، و لا يكون هذا السعي ، إلا باهتمامنا أكثر بهذا الفن ، كوننا فنانين و مهتمين لهذا التراث .

فائدة علمية وتربوية:

يجزم دويلة و يؤكد أن ليس هناك شك أن لمسرح العرائس عدة خصائص ايجابية **لتربية الطفل** و ترك الأثر لسلوكه الاجتماعي فيما بعد ، ناهيك عن تلك التفاصيل العلاجية التي من شأنها تصحيح **السلوك الفردي** للطفل في " مراحله الأولى " من عمره ، فمسرح العرائس " وسيلة علاجية " ناجعة ، يعتمدها الكثير من " الأطباء النفسانيون " في تدارك بعض الحالات الصعبة التي يمر بها الطفل ، اثر مشاكل " **سلوكية تربوية** " قد تتسبب في عدم استقرار شخصيته ، و ممارسة حياته الطفولية بشكل طبيعي و متوازن ، أما الغالب فالدور الأساسي الذي يلعبه هذا المسرح (مسرح العرائس) هو مرافقة الطفل عبر مراحل العمرية و التنفيس عن ما مكبوتاته و ما يخالجه من " أحاسيس و عواطف " ، بطريقة ترفيهية لعبيه مدروسة (التقنية و الأسلوب) يحتويها **النص** بتلك الحوارات و **الحركة** المضبوطة المحكمة .

ويشير **دويلة** إلى ضرورة " **مسرحة المناهج التربوية** " في الطور الابتدائي ، فرغم تبني الدول المتقدمة لهذا الفن في مناهجها التربوية و ما حققه من نجاح في المكتسب " **اللغوي** و **العلمي** " لدى الطفل ، إلا أن سياسة الدولة " **الجزائرية** " فيما يخص آليات " **وزارة التربية و التعليم** " غائبة و بعيدة

---

* - يفسر " علم الجمال " أن الأشياء الصغيرة لها خاصية مميزة في نسبة الجمال " الورود ، الفراشات ، قزحية العين ..و غيرها من الأشياء الصغيرة التي تثير الجمال و ملاحظة الإنسان لها و الإعجاب بها . للمزيد أكثر أنظر: - كتاب " فلسفة الجمال في الفكر المعاصر " ، محمد زكي العشماوي ، مكتبة الإسكندرية للنشر ، مصر ، 2002 م، ص 210 .211 .

كل البعد عن تلك الاجتهادات التي تتزعمها الدول " **الأوربية** " و حتى الدول " **الأمريكية** " في مجال " **التربية و التعليم** " ، رغم توفر الدولة على جميع الإمكانيات اللازمة التي من شانها أن ترتقي بهذه الفكرة على الواقع من " **منشطين** " و **خبراء** في مجال " مسرح العرائس " وما إلى ذلك ، فالأمر لا يتطلب الكثير .، بل يحتاج المشروع إلى نية حقيقية و النظر بصورة جدية إلى أهمية هذا الفن في تكوين حيات و شخصية الطفل تربويا و تعليميا و فنيا و ثقافيا ...

يرى **دويلة** أن من المهم إنشاء " **مسرح عربي للعرائس** " ، يحمل الثقافات و البطولات العربية في المواضيع القصصية بتقنيات جديدة ، ليواكب ما هو موجود عند البلدان المتقدمة و سياساتها في **تربية الطفل** على قوام " الأصالة التاريخية " و " المعاصرة الحديثة " ، فتبادل المعارف و الثقافات شيء جميل ، يرتقي بفكر الإنسان و رقيه الحضاري ، لهذا يجب إعادة النضر في عادات هذا المسرح (مسرح العرائس) بخصوصية عربية ، تروي للعالم " قصص **العرب** و **ثاراتهم** " عبر لعب الدمى .. في جميع أنحاء العالم ، فهذا واجبنا نحو " الأمانة الثقافية " التي بين أيدينا (مسرح العرائس) و " الثقافة العربية " من جهة أخرى ، و يضيف **دويلة** في كلامه مشيرا إلى الحاجة إلى ابتكار و خلق " **النصوص الأدبية** " و " **المسرحية** " للطفل في هذه السنوات (**2016-2020**) ، فميزان النص الأدبي في العمل المسرحي ، بالغ الأهمية و جزئ مهم في العمل الدرامي لمسرح العرائس .

دراسة مسرحية " أصدقاء الضيعة ":

ملخص المسرحية:

" **أصدقاء الضيعة** " مسرحية للأطفال " **مسرح العرائس** " ، من تصميم وإخراج الفنان " **دويلة نور الدين** " ، تدور أحداثها حول مجموعة من الحيوانات في **الضيعة** ، يعيشون بسلام ، حتى تسوء حالتهم بسبب **الضريبة** المفروضة عليهم ويتعرضون **لغزو ظالم**[6] .

اختلفت تقنيات العمل في المسرحية من " **عرائس قفازيه** . **Marionnettes à gant** " و " **عرائس بالأعمدة** **Marionnettes a . tiges** " و" **عرائس خيطية** . **Marionnettes a fil** " ، من شخصياتها

[6] قرص مضغوط (CD) ، يحاكي فيه دويلة بعض " المفاهيم و الطموحات " التي يسعى إليها مسرح العرائس في الجزائر مقارنة مع الدول الغربية .

نجد "كوكو" و"مينو" ،"الحمار" ،"القط" و "الدودة " و "الكلب" ، "البومة" و "الأسد" ، "الديك" ، "حميرو" و "كبير الخفافيش" ، "العفريت" ، "العطار" و "الجميع" ، تبعت المسرحية في لعبتها ، جوا جميلا إثر مشاهدة الطفل لها ، لتنوع الشخصيات فيها من جهة وتنوع الحوار و الأزمات من حين لآخر ، تشبعت بكم هائل من المواعظ الأخلاقية ، من تعاون وتعايش وصداقة ، والعمل بالعقل لا بالقوة وغيرها من **الأخلاق الحسنة** .

الخصائص الكتابية في مسرحية " أصدقاء الضيعة ":

العرائس:

*كوكو - الدودة - الديك .

*مينو - الكلب - حميرو.

*الحمار - البومة .

*القط - الأسد .

*كبير الخفافيش - العفريت - الجميع - العطار.

أهدافها التعليمية:

تختلف الأعمال الفنية في **مسرح العرائس** من حيث الأشكال والتصورات والتقنيات، لكن الغاية تبقى واحدة موحدة فيما يرفع بالأخلاق والأهداف التربوية، ومسرحية أصدقاء **الضيعة** لها أهداف تعليمية تربوية نلخصها:

- تبين لهم سلبيات الغرور والتفاخر وما قد ينتج عنه من خصام.
- استعمال العقل في الأمور الصعبة والمشاكل دون اللجوء للقوة.
- التعاون أساس القوة فبالرغم من قوة الأسد لو لا تعاون أصدقاء الضيعة لما نجو من الخفافيش.
- التعايش فيما بيننا نعمة من الله وتقبل الآخر صفة حضارية وإنسانية.

- الظلم لا يدوم والحق ينتصر مهما تأزمت المشاكل لأنه الطريق الصحيح.
- مساعدة الغير واجبة خصوصا ما بين الأصدقاء

الخصائص الفنية لنص مسرحية " أصدقاء الضيعة "

اللغة والحوار:

يعد **الحوار** من الوسائل اللغوية الهامة في العمل الدرامي، ومنه يتكون نسيج المسرحية، **فالحوار جزء من أجزاء الحدث الدرامي**"، ولذلك يدفع الحدث إلى التطور، والكشف عن شخصية صاحبه و أفكاره و عواطفه [7]، **فالحوار** في مسرح العرائس، يجب أن يتوافق مع مستوى تفكير الأطفال وقدرتهم على الفهم ، فلا تطول فقراته حتى لا يشعر الطفل بالملل ..، تكون لغته بسيطة وسهلة .

يحرص **"دويلة"** على عنصر الحوار، واللغة البسيطة، في مسرح العرائس ويرى أنها جسر التواصل بين الممثل والمتلقي، ويعمل على أن تكون سهلة ومعبرة في نفس الوقت.

قدم الكاتب مجموعة من الحوارات المناسبة للطفل بين " القصر والطول" فتمثلت **الحوارات القصيرة:**

كوكو: صحا تجي تعوني[1] . **الكلب** : والضر والنقص[2].

الأسد : واش هو السبب[3] . **القط** :شكون هو ما[4] .

مينو :ما كان والو[5] . **كليبو** : راك غالط[6].[(8)]

أما **الحوارات الطويلة**، فقد توزعت كثيرا بين الشخصيات القوية خاصة، الأسد، وكبير الخفافيش مثلا:

الأسد: ضريبة، ضريبة، كل عام ياخذو الخفافيش المال من عندنا بدون فايدة ولا مقابل.[1]

الخفاش الكبير: هيا أحضروا لي مرسول الضيعة...البومة، ليكن في علمك أن ضحيتكم تأخروا...، وهاذ الحالة تقلقني كثير.[2]

---

[7]- ينظر، أحمد نجيب ، أدب الأطفال علم وفن ، م.س / ص 95 .

[8]- 1-ر-ص: 242 2--ر-ص: 243 3- -ر-ص: 243 4--ر-ص: 245 5--ر-ص: 245 6--ر-ص:245

العفريت: باش تتحسن حالتكم ... والضيعة يروح منها الهم .[3]

استعمل **"دويلة"** لغة بسيطة ذو مفردات وألفاظ من عمق المجتمع، والتي تعود الطفل على سماعها والتعامل معها وطعمها بمفردات من **الفصحى** مثلا:

الحمار: آه النجدة .[4]، **الدودة:** أسرع يا مينو.[5]، **الكلب**: دودتنا لحبيبة.[6]، وأخرى من العامية مثلا:

كوكو: كامل النهار وأنا نعسان.[7]، **القط**: أنا قاري جميع الأمراض.[8]، **الكلب**: والضر نقص.[9]، **حميرو**: واش يا مينو.[10]

هذا ما جعل لها طابعا فكاهيا، قريب من الواقع والعرف، مما يسهل على الطفل **الاندماج** مع الشخصيات من خلال الحوار السلس، والذي يدور حول لغة تكشف عن شخصيات المسرحية، ودورها في الفكرة، بعواطفها وطباعها، لتعبر عن جمل حساسة، تنبثق من أصول أخلاقية وتربوية، فمثلا: في حوار مع الدودة والحمار:

الدودة :أسرع يا مينو الضر زاد وراني نتألم ..[11]

الحمار : ريحي فوق هاذ الوردة ..[12]

نجد في مغزى هذه الحوارات، دروسا يلقنها الكاتب بطريقة حوارية للطفل، تمثلت في روح التعاون، والمحبة وكم هي مسألة ضرورية، وأيضا في حوار الأسد مع كبير الخفافيش.

الأسد: هاذ الصندوق ماشي رزقك ..[13]

كبيرا لخفافيش: هذا ملكي..و الضيعة كلها صبحت ملكي ..[14] (9)

الأسد: هذا ظلم وتعدي ..[1]

نجد من خلال السطور، و كأن **" دويلة "** يلقن الطفل، نوعا من " الشجاعة و الدفاع عن النفس " ، و مواجهة الظلم دون خوف وهذا أمر مهم ، وفعال ، لبناء شخصية قوية للطفل **وسلوكه** .

كما نجد في حوارات " الكلب " مع " الأسد " قدوة في التريث و استعمال العقل في الأزمات مثلا :

---

[9]- 1-ر-ص: 243 .2-ر-ص: 245. 3-ر-ص: 248. 4-ر-ص: 242. 5-ر-ص:242. 6-ر-ص:242. 7-ر-ص:242. 8-ر-ص: 243.
9-ر-ص: 2454. 10-ر-ص: 245. 11-ر-ص: 242. 12-ر-ص:242. 13-ر-ص: 247. 14-ر-ص:247.

الأسد : راني نحوس على النبتة ألي تقضي على هاذو الخفافيش..[2]

الكلب : وبذور هاذي النبتة موجود ..[3]

الأسد : هاذ اللغز ما يحلها غي واحد العطار.[4] (10)

الشخصيات في مسرحية " أصدقاء الضيعة "

اجتمعت في مجموعة من العرائس ، على أشكال مختلفة ، من الحيوانات المعروفة والتي لطالما كانت من أظرف و أقرب الحيوانات ، إلى خيال الطفل و محيطه ، حاول من خلالها " **دويلة** " تقديم فكرته ، وعرض موضوعه ، حيث أضفت حياة أخرى على القصة ، باعتبارها روح المسرحية ، إذ أن رسمها بدقة يعد من **العناصر الأساسية** في بناء المسرحية، كما يرى " **دويلة** " في حتمية " **الخيال** "، حتى يتسنى للكاتب رسم معالم الشخصية بعناية ، لتصوير مع ما يقابلها من الواقع و الحوادث في مغزى واحد [11]، وقد تبين لنا انطلاقا من **فكرة المسرحية** ، أنها شخصيات خيرة بطبيعتها الأخوية ، وروح الصداقة و التعاون ، في حل الأزمات .

وظف **"دويلة"** في المسرحية شخصيات ذات دلالة ورموز، لتسهيل تسلسل الأحداث، وهي شخصيات بسيطة تشد انتباه الأطفال وتستهوي عواطفهم، ليتعاطف معها من حين لآخر، مما يخلق جوا انفعاليا، مميزا، وما يميز مسرحية " **أصدقاء الضيعة** " في شخصياتها، أن الحوارات، لم تقتصر بكثرة على الشخصيات المحورية فقط، بل تنوع الحوار في غالب المسرحية عبر الشخصيات، لإثراء النص، والتملص من حصر الحوار بين مجموعة من الشخصيات.

- **شخصية الأسد** : من المعروف لدى الطفل ، أن الأسد هو ملك الغابة ، و الآمر والناهي ، معروف بقوته وهيبته ، لدى نجد ، في مسرحية أصدقاء الضيعة ، شخصية الأسد هي السيد ، حيث ترجع إليه الحيوانات في تدابيرها ومشاغلها فهي شخصية قوية، تميز حوار الأسد بالحكمة و الروي في اتخاذ القرارات ، كما نجد أن " **دويلة** " قد أحسن استعمال حوارات الأسد ، مع بقية الحيوانات من الضيعة ، حيث لا يتباهى بقوته ولا يتمادى في أوامره ، بل قوة كلامه بين الشخصيات ، مفاده قوة الصداقة و

[10]- 1-ر-ص: 247. 2-ر-ص: 248. 3-ر-ص: 248. 4-ر-ص:248.

[11]- حوار مع الفنان دويلة في الورشة المسرحية عظيم فتيحة يوم 2018.05.02 صباحا.

المحبة فيما بينهم ، فيشاركهم التشاور و الكلام ، لأن هدفهم واحد وهو طرد الغزاة من الضيعة (الخفافيش) .

- **شخصية الخفاش الأكبر**: تميزت هذه الشخصية بالقوة و الطمع والجشع في حوارها، تمثل الشر، بفرضها الضريبة على حيوانات الضيعة بدون فائدة، وتعد شخصية الخفاش الأكبر في المسرحية ، شخصية تبرز الصراع بين طرفي الشر والخير، ولها دور في تأزم الأحداث وتطورها .

- **شخصية البومة**: شخصية محورية، تتطور الأحداث معها، كونها مرسول الغابة، تربط الصراع بين الخفافيش والضيعة ، تميزت بالأمانة و الجدية ، في لعبها .

- **شخصية حميرو** : هو الحمار، شخصية محبوبة عند الأطفال ، قليل الحيلة ، طيبة ، تلعب جوا من الفكاهة ، إثر حواراتها مع "مينو" ، حيث يستغله هذا الأخير لراحته في السفر ، عموما هي شخصية فكاهية ، تكسر روتين الصراع من حين لآخر .

- **شخصية الكلب أو كليبو**: تميزت هذه الشخصية بالحيوية و التعاطف مع أصدقاء الضيعة ، و الصراحة في كلامها ، وقد أضاف إليها **"دويلة"** نوعا من الشجاعة ، لإكسابها بعضا من القوة في المسرحية ، ليكون هناك مقاربة ولو بقليل في مخيلة الطفل بين شخصية المسرحية و الواقع .

- **شخصية مينو** : القط الكسول المخادع ، شخصية ضعيفة تحمل نوعا من الجبن ، و الهروب من المسؤولية ، إلا أنه ينحاز إلى جهة الخير كونه صديق لأهل الطبيعة ، فهو منهم .

- **شخصية كوكو** : الديك ، شخصية مجتهدة ، تقوم بعملها ، وتساعد المجموعة ، تحملت مسؤولية السفر والبحث عن العشبة ، للقضاء على الغزاة "الخفافيش" ، تميزت بميولها الخير ، مع أصدقائها في الضيعة ، و التعاون معهم في حل الأزمات .

- **شخصية الدودة** : هي شخصية بسيطة متلاحمة مع المجموعة ، تلعب دور الصداقة والتعاون ، محبوبة من سكان الضيعة ، تتسم بالخفة و الطرافة و الرشاقة .

- **شخصية العطار**: شخصية ثانوية ، تمثل الحل لأزمات المسرحية ، فهي عروسة بشرية مستوية المقام (الصنع واللباس) ، حكيمة في الوصفات النباتية .

- **شخصية العفريت** : عروسة محكمة الصنع ، ميالة لشخوص الإنسان ، تلعب دور العجب و الانبهار ، وهذا النوع محبذ عند الطفل ، وخاصة إن اصطحبت المشاهد ، بموسيقى خلابة الصوت ، تمهد المشهد للشخصية ، وهذا ما نجح فيه **"دويلة"** ، و بالرغم من ظهور هذه الشخصية مرة واحدة ، إلا أنها قد سلبت خيال الطفل في شكلها ولغتها و موسيقاها.

نلاحظ إثر ذكر هذه الشخوص في مسرحية " أصدقاء الضيعة " ، أن **" دويلة "** قد أحكم قبضته في التحكم بالصراع فاتسمت شخوص المسرحية بالخصوصية ، فلكل شخصية صفاتها التي تميزها كما سلف وشخصتاها ، فالتميز يطرد الملل ، حيث لا تنحصر ضمن نمط واحد ، فتارة يجد الطفل نفسه متعاطفا مع الدودة المريضة ، وتارة يضحك مع حميرو وتارة أخرى يغضب من تسلط الخفاش الكبير، ليذهل في الأخير و يستمتع بالعفريت ويحرر خياله من الذهول إلى الاستمتاع بالعجب ، وهذا ما حققه **"دويلة"** في المسرحية ، حيث أن التنوع ساعد على تبيان الحوار بين الشخصيات وتصرفاتها ، مما أكسب المسرحية كثيرا من الحيوية و الحركة .

في ضل كل هذه الوقفات التشخيصية لشخوص المسرحية التي سبق ذكرها سلفا، ندرك أن **" دويلة "** ، قد وفق في رسم الشخوص السابقة ، من خلال موافقتها لشروط المذكورة أنفا * **الشخصية في مسرح العرائس** *. " فالشخصية إذا هي مصدر الحبكة، التي يمكن أن تتطور، من خلال **الأفعال** والأقوال التي تصدرها **الشخصية** " [12].

[12]-أنضر ، إبراهيم حمادة ،معجم المصطلحات الدرامية ، مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة. م 1. ط 3، ص: 96

دراسة لغة وشخوص مسرحية (أصدقاء الضيعة)

قراءة في عنوان المسرحية

من الوهلة الأولى لقراءتنا لعنوان المسرحية، يتجلى لنا، قراءة نموذجية تلخص ولو بقليل قصة المسرحية، التي هي طبعا تروي قصة **أصدقاء** يعيشون في **ضيعة** تجمعهم ، ويتعايشون فيها بينهم بسعادة وهناء ، قد صاغ **دويلة** عنوان مسرحيته هذه ، في شكل "**جملة اسمية** " مكونة من مبتدأ و خبر (**أصدقاء** " مبتدئ " و **الضيعة** " خبر ") .

تعمد **"دويلة"** اختيار **عنوان** بسيط ، يتسم بالوضوح ، ليربط ملاحظة الطفل عند قراءته لعنوان المسرحية بخياله الخاص ، فهو نوع من الاندماج الفني ، فور قراءة الطفل للعنوان " فهو بذلك قد انطلق بخياله لمعايشة القصة " ، فيستحضر صورا من خياله ، إذا هو تمهيد للدخول و الاندماج في المسرحية من الوهلة الأولى ، وهذا مهم في شريحة الأطفال ، حيث يكون العنوان ، يعبر بذاته عن المسرحية ومحتواها من جهة ، ليضيف بعد ذلك الكاتب لمساته الخاصة ، في حبك الأزمات ، ومرافقه تطوراتها بقالب سلس ومشوق وخلاب .

دراسة لغة المسرحية

مسرحية " **أصدقاء الضيعة** "، من المسرحيات التي تفنن **" دويلة "** في كتابتها ، وفي هذه الدراسة ، سنرصد أهم الخصائص اللغوية التي ميزتها ، وذلك عبر مستويات النص اللغوية :

❖ **المستوى الصوتي**: على المستوى المفرداتي سجلنا الملاحظات التالية :

- جاءت كلمات المسرحية، بصيغ صرفية بسيطة ومتداولة نحو: (وجدنا " **فعل ماض** ")، (هيا أحضروا " **فعل أمر** ") ، غلب عليها طابع اللغة الثالثة نحو: " راني نحوس ، عاوني ، جيت ما تتقلقش.." ، كلها كلمات ارتكزت على الأفعال ، **بلغة ثالثة** ، مفادها حركية الكلام والحوار حيث نلاحظ ، أن الأفعال قد غلبت بشكل واسع في الحوارات دليل على أن النص بالكامل ، لا يخلو من الحيوية والحركة بمرافقة الشخصيات وحواراتها .

- وردت بعض **المترادفات**، التي خدمت المعنى، فتقنية الترادف لها دور كبير في إيضاح المعنى وتأكيده في ذهن الطفل، فما ورد في النص من الترادف جاء لإثراء أساليب التعبير، وسنلاحظ بعض المترادفات التي صنفناها في لجدول التالي:

الكلمة	صفحتها	مرادفاتها	صفحتها
فقر	245	جوع	245
نهجرو	245	نمشو	245
فقرنا	248	ضعفنا	248
الاحتفال	252	النصر	252
الكنز	244	الصندوق	244
ملك	243	سيدي	243
الاستلاء	246	الغزو	246
نلقاه	247	يكون	244
ظلم	247	تعدى	247
نداوي	242	نعالجك	251

- **المقابلة** وقد نشطت بشكل بليغ، أثرت على صيغ الكلام وأشكاله خلال تبادل الحوارات، والتي نجد بعضها في جدولنا الآتي:

الكلمة	صفحتها	ضدها	صفحتها
نهار	242	وليل	242
الأكل	242	الجوع	245
الماء	245	الجفاف	243
الداخلية	242	والخارجية	242
المشكل	243	الحل	243

- من الصور البيانية التي بنت رونق نص " أصدقاء الضيعة " **تكرار** بعض الكلمات وذلك لغرض" توكيد المعنى وتقويته " والجدول أدناه سيبين الكلمات المكررة وعدد تكرارها:

الكلمة	عدد تكرارها
الأكل	02
الصندوق	12
الضيعة	23
الضريبة	10
أصدقاء	03
الخير	02

من خلال ملاحظتنا ، **لتكرار** هذا الكم من الكلمات ، فإننا نستخلص أن **" دويلة "** قد أعتمد على تكرار كلمة " **الضيعة** " حيث تكررت (**23 مرة**) ، وذلك أن **الضيعة** هي محور المسرحية ، لهذا تكررت في الحوارات كثيرا ما بين لشخصيات المسرحية ، منذ **بداية** المسرحية حتى **نهايتها** ، ليترك " دويلة " دلالات حسية تحاكي " الأصل والوطن و الأرض " ، ويمرر من خلالها ، فكرة اجتماعية مفادها " **أهمية المحافظة على الوطن والمكان الذي يجمعنا مهما كلف الأمر** "، أما كلمة "**الصندوق**" فتكررت (**12 مرة**) ، قصد **"دويلة"** من خلالها تشويق الطفل القارئ ، أو المشاهد ، عن ما يحتويه **الصندوق** ، كعنصرا" للتشويق " ، ليبقي الطفل على طول المسرحية ، متحمسا وشغوفا ، لما تحمله المشاهد اللاحقة ، أما كلمة " **ضريبة** " فتكررت (**10 مرات**) ، أراد من خلالها " الكاتب " أن يجعل الطفل دائما مدركا لخطورة المشكل ، ليجد نفسه في حالة نفسية متقلبة الأحاسيس ، " فيتأثر مع الشخصيات ويتعاطف معها ويحاول جاهدا لكي يجد حلا لها ، فيتشارك معها بوجدانه ويندمج في صراعها .

أما كلمتي "**أصدقاء**" و "**الخير**" فقد تجاوزهما الكاتب إلا قليلا ،فقد سبق ذكرهما في **ثلاث محطات** على الأكثر، وقد تعمد ذلك (الكاتب) ، حيث نقل المعنى من **الكلمات** إلى **المشاهد** ، في كيفية التواصل بين " **أصدقاء الضيعة** " و التعاون مع بعظهم البعض في " المرض وحل المشكلة " ، وقد ظهر ذلك جليا في حوارات " الدودة " مع أصدقائها ، وحوارات " الأسد " مع سكان الضيعة ، وما إلى ذلك مما حملته الحوارات ، كأن **" دويلة "**يخبرنا ويعظ الطفل ، أن " الصداقة بالأفعال وليس بالكلام " ، أما كلمة

"**الخير**" فهي الأخرى قد تعذر ظهورها وذلك لطبيعة " الحبكة و أزماتها " ، **فقصتنا " أصدقاء الضيعة " مبنية على المشكلة التي في الأخير ستلد لنا صفة أخلاقية يتعلم منها " الطفل " ويبني عليها معرفته للخصال و المكارم** ، وهنا تكمن سر لباقة **دويلة** في تقديم القيم الأخلاقية بطريقته الخاصة ، في إطار عمل درامي تحركه " دمى العرائس " ، يذهب إليها الطفل بحب وتأمل .

لنجد في الأخير كلمة " **الأكل** " وقلة تكرارها في النص، رغم توافقها مع السير الدرامي للقصة، وما يقابله من جوع وعطش لأهل الضيعة ، وهنا قد برر **دويلة** هذا التجاوز قائلا : " **لم أشأ نقل فكرة الجوع إلى الطفل المشاهد ، بل عمدت على أن يكون جل اهتمامي ، حصر وجدانه في المشكل الأساسي ، و الذي هو هدفي ألا وهو " الأرض " و حب الوطن ، و ما يقابلها في المسرحية بالضيعة ، فالأكل والجوع هو جزء من المشكلة و ليس المشكلة ككل ، لذلك لم أرمي بمفردات الجوع في النص ولم أركز على هذا الموقف** "[13].

وهذا ما يؤكد أن **"دويلة"** يعتمد في مؤلفاته و أعماله المسرحية ، تبني فكرة ما ومعالجتها دراميا تبنى هذه الفكرة على هدف واحد أساسي ، يسعى من خلاله توجيه أحداث المسرحية لما يخدم الفكرة عامة ، دون الولوج إلى الحشو وهذا مهم في " الكتابة للطفل " ، فالطفل لا يحب اختلاط الأفكار و تكديس المواعظ ، كأنه يتلقى دروسا من المعلم ، ليصيبه الملل و الضجر من مشاهدة العرض ، وهكذا تسقط المسرحية ويصبح العمل عبثا ، لا يرتقي إلى ماهية العمل المسرحي الكامل ، وهذا ما يحرص عليه الفنان الناجح (يتفادى الكاتب الوقوع في الحشو ، ويتخطاه باحترافية مستعملا أسلوبه في **الكتابة واللعب**).

أ. المستوى النحوي:

من خلال دراستنا لنص مسرحية " أصدقاء الضيعة "، تحصلنا على كم من النتائج التي تهتم بالجانب النحوي أهمها:

- جمل المسرحية منوعة بين " **الاسمية والفعلية** "، حيث وردت الجمل " **الاسمية** " ثمانية وعشرون مرة (**28**)، نذكر منها:

[13]- حوار مع دويلة في الورشة (ورشة مسرح العرائس) يوم 19.06.18 صباحا.

- (دودتنا الحبيبة واش يبك ..) [1] ، (والضر نقص..) [2] ، (المال قليل في ضيعتنا..) [3] ، (ضريبة مملكة الخفافيش..)[4] ، (وملكنا السبع..) [5] ، (سيدي السبع ..)[6].

تنوعت مابين الجمل **" الطويلة و القصيرة "** ، حيث أحسن **دويلة** استعمال خاصية الطول و القصر في الجمل ، بحتمية الضرورة من جهة " صياغته الأفكار و التعبير عنها " ، و " إضفاء لمسة من المرح من جهة أخرى " **مثال** : "**القط** : أنا قاري جميع الأمراض الداخلية...إلى الحشرات" [7] ، أما " **الجمل الفعلية** " فهي الأخرى قد تعددت وكثرت في سياقات الحوار ، حيث وردت **خمسة وخمسون مرة (55)** ، بين جمل " طويلة وقصيرة " ، و هذا إن دل على شيء ، فإنه يدل على " حركية المشاهد " ، كونها لا تخلو من **الديناميكية** في الأحداث و المفاجآت و أيضا لطبيعة موضوع المسرحية ، و التي تتحدث عن " غزو و استغلال وظلم للضيعة " ، ما جعل ضرورة توظيف **الجمل الفعلية** واجبا للانتقال بالأحداث و المشاهد .

- ورد في نص المسرحية، تنوع في السياقات اللفظية بين **الدارجة والفصحى**، ما جعلها تتبسط لإذن الطفل، فيسهل فهم الشخصيات وتترتب في ذهنه كل في مكانه حسب ما تمليه فكرة المسرحية، ناهيك عن تلك الحوارات القريبة إلى لغته المعتادة، والتي يتعايش معها في مجتمعه نحو: (هي بالذات) [8]، (واش راك تقول) [9] ، (حتى واحد من أصدقائي..) [10]، (رايحة نفتش..) [11]، (واش راحلك فيهم..) [12] ، (..تجري هنا ولهيه)[13] .

أما الفصحى فكانت: (هيا يا مينو ... ساعدني في العمل) [14]، (..في كامل جسمي) [15] ، (شكرا..) [16] ، (المحاصيل..) [17] ، (حتى كبيرهم..) [18] [15] .

[15]- 1-ر-ص: 242 .2-ر-ص:243. 3-ر-ص:243. 4-ر-ص:243. 5-ر-ص:244. 6-ر-ص:243. 7-ر-ص:249. 8-ر-ص:247. 9-ر-ص:246. 10-ر-ص:247. 11-ر-ص:245. 12-ر-ص:242. 13-ر-ص:242. 14-ر-ص:242. 15-ر-ص:243. 16-ر-ص:243. 17-ر-ص:243. 18-ر-ص: 252.

لقد تنوعت الكلمات في سياقها العام، بين اللغة الثالثة (**الفصحى والدارجة**) ، لخدمة النص بأفكاره الجزئية ، اعتمد" **الكاتب** " توظيف هذه الأخيرة ، في تحقيق وحدة مضمون " الفكرة العامة " ، و " حبك الأحداث " ، إن هذا النوع من **السياق اللغوي** معروف بكثرة في " مسرح العرائس " ، لما يوفره من سلاسة في تداول الكلام ، وكدا خدمته لعنصري **التشويق** و **سرد الأحداث** .

تنوعت الأساليب ما بين " **الخبرية والإنشائية** "، والتي حملت معنى التعجب والاستفهام، وجاءت طلبيه وغير طلبيه، منها نجد للاستفهام (واش بيك؟)[1]، والتعجب (صندوق. !)[2] ، و النداء (يا بومة..) [3] ، ولطبيعة الحوار الذي تميز بتنوع ما بين الشخصيات ، حصل التوازن بين الأسلوبين الخبري والإنشائي.

المستوى المعجمي الدلالي:

كتب " **دويلة** " مسرحيته بلغة بسيطة ، ذات مفردات متداولة وسهلة نحو : (العيش ، الجنود ، الضيعة ، المرض ، الكنز)[4] ، لم تصادفنا مفردات صعبة أو كلمات غريبة في النص بتاتا ، فالمتمعن في النص المسرحي " **أصدقاء الضيعة** " يلاحظ أن " **دويلة** " قد زج بمفرداته في حقلين لغويين ، حقل " **الغزو والضيعة** " [5] ، ذلك أنه تكلم عن فكرتين هما " **الصداقة و التعاون** " فمن حقل " **الغزو**" نجد (الضريبة ، أعمال ، الأشرار ، الجنود ، نقضي عليكم) [6] ومن حقل " **الضيعة** " نجد (الأرض ، البساتين ، النبتة ، البذور ، الغرس ، العمل ، الجبال ، الأشجار ، الماء)[7] .[(16)]

إذا أخذنا قول " **دويلة** " ، بأن نص مسرحية " أصدقاء الضيعة " موجه للأطفال **فوق خمس سنوات** ، فإن درجة استيعاب الطفل للأفكار ، قد تتغير من فئة لأخرى ، وهذا ما ذكرناه سلفا في الفصل الثاني " **الكتابة في مسرح العرائس**" ضن الفئات العمرية للطفل ، حيث نجد أن المسرحية قد تتوافق مع الفئة العمرية ما " بعد المدرسة " (**ست سنوات و تسع سنوات**) ، وذلك لأن مستوى النص وفكرته الأم ، قد تكون أنسب لهذه الفئة من حيث الفهم والموعظة و الجمال الدرامي (الصداقة ، التعاون ، العفريت الضيعة ، الحيوانات ككل) ، أما فيما يقابلها في مرحلة " فئة الخيال

[16]- 1-ر-ص:242. 2-ر-ص:246. 3-ر-ص:245. 4-ر-ص:246-247. 5-ر-ص:245-246-252. 6-ر-ص:244-246-247. 7-ر-ص: 245.

المنطلق " لا يمكننا فرض نص مسرحي أو منصة مسرحية ، بل يستلزم منا الإبداع في الأداء من جهة ، وحصر اللغة من جهة أخرى ، سواء في خلق المواقف أو تشكيلها ، فنكون بذلك مشجعين على العمل الأخلاقي لا موجهين ، و أصدقاء مشاركين للانفعال لا آمرين .

وفي حوار مع **"دويلة"** فند حجته في هذا المشار قائلا: " **أنه رغم اختلاف الفئات العمرية للطفل، وأقصد ما فوق خمس سنوات وأكثر، إلا أنهم يتجاوبون مع العرض، وتطوراته، طبعا تختلف المشاعر وردود الأفعال والفهم، لكن في الأخير ينالون قسطهم من المتعة والجمال الدرامي، حتى وإن اقتصرت باللعب الدرامي فقط، فهذا مكسب حقيقي بالنسبة لي**"[17].

الفكرة:

تعتبر **الفكرة**، أحد العناصر الهامة والرئيسية في " البناء الدرامي " لأي عمل مسرحي، غير أنها تختلف في شكلها، حسب اختلاف **الطرح** و **موضعها**[19] " الأدبي و التربوي " التي يستخدمها المسرح لأهداف معينة [19].

مسرحية " **أصدقاء الضيعة** " ، للفنان **"دويلة"** مسرحية للعرائس ، موجهة للطفل ، أبطلها مجموعة من الحيوانات يعيشون في الضيعة ، تجمعهم الصداقة و المحبة والتعاون فيما بينهم ، وكما جرت العادة يحين وقت دفع " الضريبة " للمملكة " الخفافيش " دون فائدة ..تعود على سكان الضيعة ، إلا أن وجدت الحيوانات نفسها بدون مال ، فأستغل " الخفاش " الكبير حاجتهم ، وقام بغزو " الضيعة " وظلمهم حتى اجتمعوا ، وتعاونوا للبحث عن الحل والحيلة للخروج من هذا المشكل (**الغزو**) ، فوجدوا الحل ، وطردوا غزاهم بالعقل و الحكمة والعمل ، فكرة مستوحاة من قانون " **الخير والشر** " ، ولطالما حملت الصراعات هذان الأخيران ، منذ أن خلق الإنسان على وجه الأرض .

ذهب " **دويلة** " في عمله المسرحي، إلى تقديم عدة مكارم أخلاقية وعملية للطفل، مستعملا " النص والصورة "، معتمدا على حوارات الحيوانات فيما بينها، ولعبها الدرامي، ليمزج هذا بذاك، وينتج لنا مسرحا تربويا يحث على عدة مكارم تربوية وأخلاقية أبرزها، **الجد في العمل، والمحبة و التعاون** و

---

[17]- حوار مع الفنان "دويلة"، في جامعة جيلا لي اليابس، قيم الفنون ن يوم 19.06.21 صباح

19-تعتبر الفكرة محل خيال عند الكاتب حيث تعد بادئ الفكرة هي السبيل لخاتمتها ...

[19]- لبنانيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات ، الدراما والمسرح في التعليم ، النظرية والتطبيق ، دار الراية للنشر والتوزيع – عمان– الأردن .ط1. 2008 / ص 36 .

الصداقة و **ترجيح العقل** في المواقف الصعبة، و **التعايش السلمي**، وغيرهم من الصفات، التي تواجدت في مشاهد المسرحية **أصدقاء الضيعة**.

وقد أضاف **"دويلة"** في هذا العمل الفني خصالا وطنية أشارت إلى ضرورة الحفاظ على الأرض التي نعيش فيها، و" البلد الحر" الذي يجمع الأفراد ويمنحهم **الاستقرار** و**السلام**، كأنه يبعث برسالة للطفل ويحثه على حب الوطن والمحافظة عليه بالعمل الحسن، وهذا ما رأيناه في حوارات المسرحية، فلولا عمل الجماعة واجتهاد حيوانات الضيعة، لما استرجعوا ضيعتهم التي هي أرضهم ووطنهم.

الحبكة في مسرحية " أصدقاء الضيعة "

الحبكة البسيطة، المترابطة، المحكمة، هي الأقرب لعالم الطفل، وهي الأنسب له، بعكس الحبكة المزدوجة: " **التي قد تنجح أحيانا مع القدوة العالية، ولكن الغالب عليها أن تفشل، لأن الازدواج في الحبكة، يتبع الازدواج في الحدث بتعدد مستوياته**" [20].

ترتبط **الحبكة** في مسرحية العرائس، بعنصري " الإقناع والإتقان " في صيغتها، ما يساعد الطفل على فهم **الفكرة**، وهذا ما يؤكد كلامنا، حول البساطة في حبك القصة وتسلسل أحداثها، و احتوائها منطقيا على **مقدمة** و **وسط** و **نهاية** ، و أن ترتبط " وحدة الفعل بوحدة الفكرة " ، حتى تصل لمستوى إدراك الطفل ، فيستوعب أحداثها إثر اختلاف صراعاتها و أزماتها ، لنصل بالموقف الدرامي أو الفعل الدرامي ، الذي بدوره يحمله الصراع سلفا (الصراع الدرامي) .

عمد " **دويلة** " في مسرحيته (**أصدقاء الضيعة**) ، على التفنن في حبك الأحداث ، ورقي الصراع ، بما يمليه الفعل الدرامي للقصة ، فكانت أجزاؤها مرتبطة مع بعضها البعض ، ومنظمة وفي نفس الوقت بسيطة ببساطة الأحداث وصياغتها للقصة .

الصراع في مسرحية " أصدقاء الضيعة "

من المتفق عليه ، أن العمل المسرحي يبنى بشكل أساسي على **المتناقضات** ، و" مسرح العرائس" لا يقل أهمية عن جل الأعمال الفنية ، وخاصة أنه مصمم لتربية وترفيه الطفل على السواء ، فهذا صراع يحد ذاته ، **فالصراع** مادة أساسية لابد من توظيفها في الأحداث ، فمن دونه لن يعرف الفرق بين "

[20]- حبيب المطيري، مسرحية الطفل في الأدب العربي الحديث ، جامعة الإمام ، الرياض . 1420 هـ ، ص: 108

الخير و الشر " ، أو " الحب والكراهية " وغيرها من المتناقضات ، التي بدورها تضمن لنا **إدراك الطفل** للأشياء ، ومنه تثبيت مبادئه إلى الحسن والأصح ، لما يشاهده ويتناوله في مسرحنا (**مسرح العرائس**).

يقول " **د. نقاش غالم** " : " أن العرض المتوازن لقوى الخير و الشر ، يحقق المصداقية لفكرة الصراع ويثير انتباه الطفل في سن مبكرة ، أين يتطلب الأمر ، رؤية **الخير** و **الشر** منفصلين واضحين ، أما بالنسبة للكبار فقد لا يكفي معهم أن تعرض الخير والشر ، إذ لكل من السلوكيين أسبابه ودوافعه ، ولفئة أكبر من الأطفال يكون احتمال التغيير مهما ، فالشخص الشرير قد يتغير لو تغيرت البواعث التي تدفعه إلى الشر " [21].

في مسرحية **أصدقاء الضيعة** ، قد تشكل " الصراع " بشكل **تصاعدي** منذ بداية المسرحية ، فمن **صراع خفيف** بين **أصدقاء الضيعة** ، حول العمل (كوكو ومينو) إلى **صراع** آخر يثير العواطف (الدودة مع كليبو و الأصدقاء ..) ، ليتصاعد شيئا فشيئا بداية من ظهور المشكل (الضريبة) ، و قلة المحصول ليصل إلى قمته ، حيث صار " **الغزو**" من طرف " مملكة الخفافيش " ، سبقها عدة صراعات من " حوار العفريت مع البومة وتبيان **اللغز** الذي منه ستحل **الأزمة** ، وهنا قد أحسن **" دويلة "** توظيف **عنصر التشويق** لوجدان الطفل وخياله ، **فذروة الصراع** في المسرحية تجلت في غزو الخفافيش للضيعة بقوتهم وتسلطهم على ضعفاء الضيعة ، في **صراع** بين " الخير والشر " وقد عمد **" دويلة "** هنا على إطالة الصراع في المشاهد ، ليعزز من مضمون **الفكرة** ويقوي **الحدث المسرحي** ليستقيم عند أحداث المسرحية حتى يحين **الحل** ، والذي حمله " العطار " في حوار مع " كوكو " .

العطار:" .. ما تتقلقش عندي الحل ليقضي عليهم " [22].

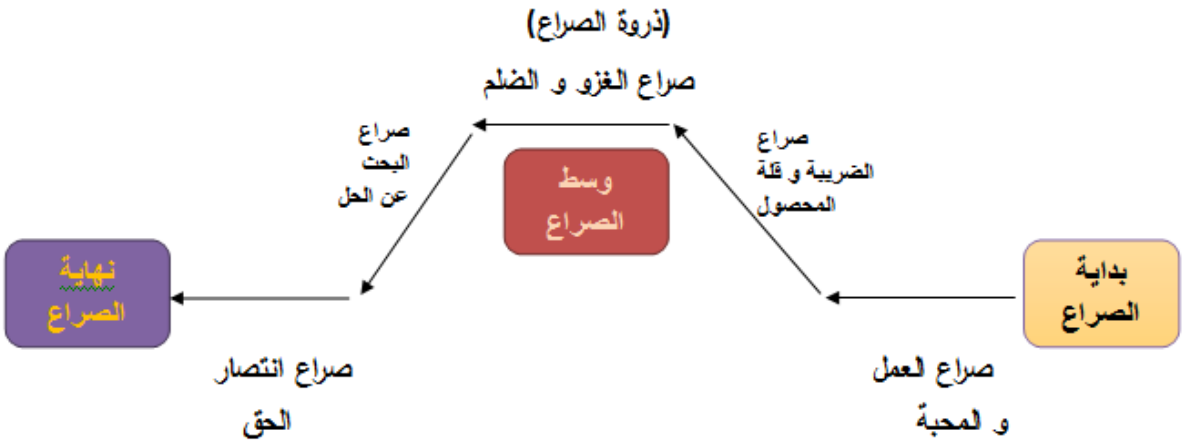
ومن هنا يبدأ **الصراع** بالنزول ويتنفس الطفل الصعداء ويفرح للحل فور سماعه دون العلم به ، فيتشوق تارة أخرى إلى المشاهد الآتية ، و التي ستحمل الحيلة للقضاء على الظالم والمتسلط ، الذي سلب من الحيوانات أهم ما يملكون وهي أرضهم ، ومكانهم الذي يحنون إليه " **الضيعة** " ، ليكون الحل في الأخير في النبتة التي ستقضي عليهم " مملكة الخفافيش " ومن ثم عودة الضيعة لأهلها وطرد المستعمر

[21]- بنظر : نقاش غالم - مسرح الطفل في الجزائر - دراسة في الأشكال و المضامين . م.س / ص 253

[22]- رقمها في الصفحة :

الذي ظلم و أستغل ضعف الحيوانات وحاجتهم ، إلى أن يتلاشى (الصراع) في نهاية المسرحية ، وتنتهي القصة باحتفال الحيوانات بالنصر.

مخطط يبين لنا تطور الصراع في مسرحية " أصدقاء الضيعة "



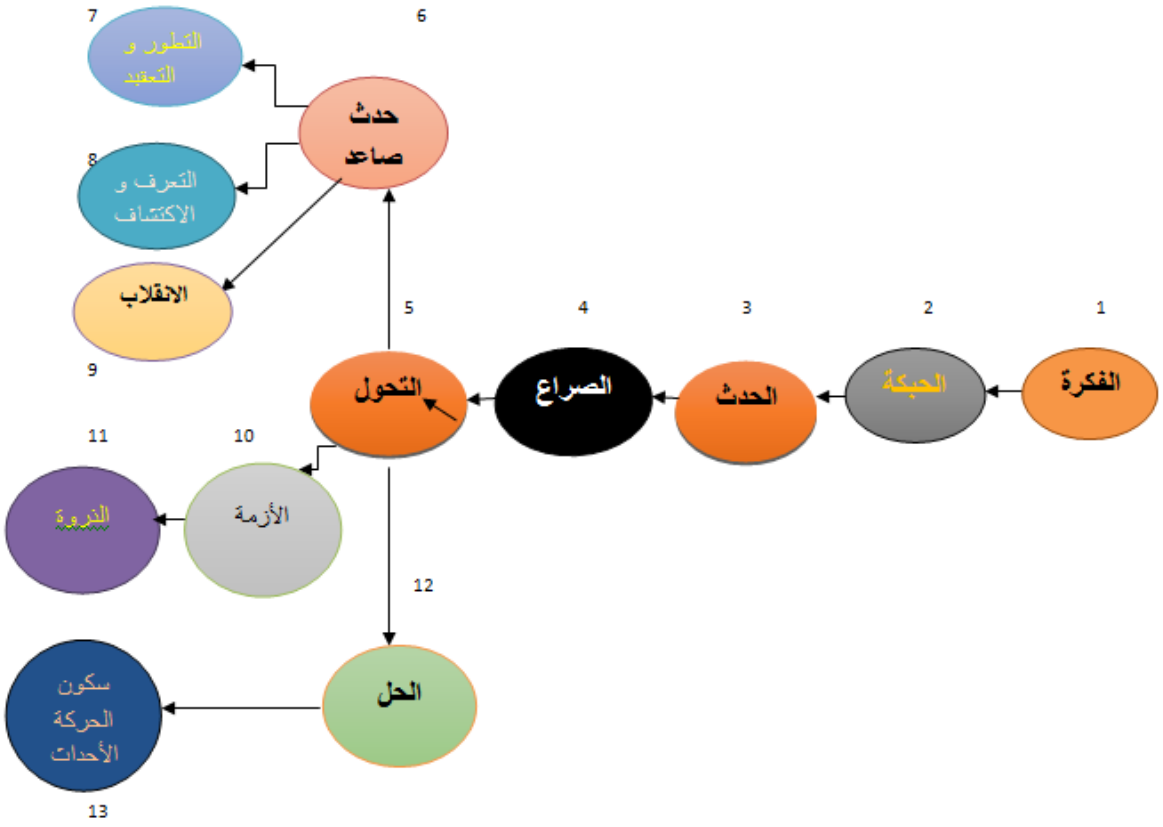
الحدث في مسرحية " أصدقاء الضيعة "

كما بينا سابقا في الرسم التخطيطي مراحل الصراع في مسرحيتنا، الذي هو تجسيد كامل **للحدث الدرامي**، حيث يتجلى بوضوح، كونه حركة تثار بتصاعد الصراع [23] ، يؤثر فيه و يتأثر به ، ليصعد إلى الدورة ومنه " فالصراع يجسد **الحدث** بقوة " .

قام دويلة في مسرحية " **أصدقاء الضيعة** " على تبرير **الحدث الدرامي** في مشاهد المسرحية ، ليستوعب الطفل ما يجري في القصة ، ويترتب الأحداث (في ذهنه و خياله) ، وفق صورة درامية واضحة مليئة بالتطور الحدثي ، الذي تشير إليه الإشارة الخفية (موسيقى خاصة أو إضاءة معينة) ، لخلق الجو الملائم الذي يمهد له (الحدث الدرامي) ، فينتج عن ذلك " تحول درامي " في مسار الأحداث ، ليضفي عليه في النهاية " صفة درامية " (الخير أو الشر) ، وهذا ترتيب بسيط لهذه الأساسيات .

[23]- راجع : عز الدين إسماعيل .الأدب وفنونه .دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر / ص 239 . أيضا : حسين حلمي المهندس : دراما الشاشة (بين النظرية و التطبيقية) . الهيئة العامة للكتاب ، مصر. القاهرة 1989 - ص : 33

مخطط توضيحي لمحطات العناصر الدرامية للمسرحية (أصدقاء الضيعة)



الزمكنة في مسرحية " أصدقاء الضيعة "

لم يرد في النص ما يدل على **الزمان**، لكن الغالب في المسرحية نجد ما يوحي بموسم " **الحصاد** " ، وجمع المحصول حين يلج حوار " البومة " و " الأسد " فتقول :

البومة: المحاصيل نقصت كثير و الأكل مارا هش يكفي كل الحيوانات .."[1]

الأسد: " واش هو السبب ..؟ "[2]

البومة : " الجفاف يا سيدي السبع ، حتى الأمراض كثرت .."[3] (24)

[24] 1-ر-ص:243. 2-ر-ص:243. 3-ر.ص: 243

أما عند تأملنا في حوار " كوكو" و " مينو " فنجد أن معظم فترات المسرحية في " النهار " مابين الفترة **الصباحية والمسائية** ويظهر ذلك جليا في حوار:

كوكو: " هيا يا مينو ساعدني في العمل .." [1]

مينو: أسمحلي يا كوكو لعزيز راني تعبان وجيعان ونعسان .." [2]

كوكو: كامل النهار و أنت نعسان والليل تبات تجري...بدلت النهار بالليل .." [3]

أما **المكان** فقد تجلى ببساطة ، في جل المشاهد والحوارات ، على أنه **ضيعة** صغيرة يعيش فيها الحيوانات ويعملون بجد من زراعة الأرض إلى سقيها بمياه النهر...، ويظهر هذا في عدة حوارات منها :

الأسد : " رايح نستعين بالضيعات المجاورة .. "[4]

الأسد : " الصندوق موجود في هذه الضيعة .. "[5]

القط : " معنديش الرغبة باش نبقى في هذه الضيعة .. "[6]

الخفاش الكبير: ".. قوله يخير بين الضربة في الحين أو نغزو الضيعة .. "[7]

الأسد : ".. واليوم رجعنا حرين في ضيعتنا وهذا بفضل جميع أصدقاءنا .. "[8] (25)

من خلال ما ورد في الحوارات سلفا ، نجد أن **دويلة** قد تفادى انشغال الطفل ، بالبحث عن " **مكان وزمان** " المسرحية ، ليهتم أكثر بمضمونها ، ويقف عند مغزى الحوادث ، فيتأثر بكامل حواسه ويندمج كليا مع " القصة " ، فلا ينحصر تفكيره فقط حول مكان و زمان القصة ، وهذا أمر يحسب على المؤلف أو المخرج الذي يكتب في مسرح الطفل (العرائس) ، فهذه التفاصيل قد تأثر سلبا على قامة المسرحية ونجاحها ، إن لم يحسن الكاتب توظيفها بشكل احترافي أداته " **الدرامي** " .

وكإضافة لما سبق يعتمد **"دويلة"** في مسرحياته، تقمص دور **الحكواتي** في بداية المسرحية، لسرد حكاية القصة لجمهور الطفل، وفق قراءة درامية يستهويها الطفل (إلقاء سردي قصصي) ، تمكنه من معرفة الإطار ألزماني و المكاني للقصة ، اثر ما يحمله عنصر " **الحكي** " .

---

[25]- 1--ر-ص:242. 2-ر-ص:242. 3-ر-ص:242. 4-ر-ص:243. 5-ر-ص:244. 6-ر-ص:244. 7-ر-ص:246. 8-ر-ص:252.

كأن يقول : " **كان يا مكان في سالف العصر و الزمان .. كان يعيش الحيوانات في ضيعة جميلة فيها كل الخيرات بسلام .. حتى بداو المشاكل ينصبو عليها " ...، أو يقطع الحديث بعلامة استفهام ، تليها الموسيقى المعبرة عن الحالة ، في إشارة إلى حدوث شيء مخيف...**" .

أو يقول: " **كان يا مكان في قديم الزمان ضيعة جميلة يعيش فيها كل الحيوانات بخير وسلام حتى...؟**

مشيرا إلى **المشكل** (موضوع القصة) ، مستعملا **أسلوب** " الاستفهام و الدهشة " في طريقة معالجته لعنصر **الحكي**.

وبهذا يصنع " **دويلة** " مساحة في المسرحية ، يبني من خلالها فضاءا **لخيال** الطفل ، و يغدو به في جو المسرحية ، ليطلق خياله (الطفل) نحو أحداث المسرحية ، فيحقق (الراوي) فيهم عنصر التشويق و الإيهام ، ليكون الاندماج موفقا وكاملا .

خصائص العرض المسرحي لأعمال دويلة : " دراسة تطبيقية لمسرحية النملة و الصرصور"

ملخص المسرحية:

مسرحية " النملة و الصرصور" ليست كما قرأناها من قبل و نحن صغار فالنمل سيظل رمزاً للجد و العمل ، و الصرصور رمزاً للتسلية و الترفيه ، و سنة الحياة تقتضي من الإنسان أن يجمع بين الاثنين ، فيحاول أن ينظم وقته بين الجد و الاجتهاد و الراحة و التسلية، و بين ذاك و ذاك تحمل المسرحية عدة مشاهد بين **العرائس** التّي تدور أحداثها في الغابة و تتمثل شخصياتها في مجموعة من الحشرات" **نمل** " ، " **الصرصور**" و" **حلزون** " و"**الجندي**" و " **الملكة** " (ملكة النمل) و " **الراوي**" ، ينشب بينهم صراع ، في كيفية التعايش وفق العمل المتبادل و الجهد المبذول ، فالنمل يمثل رمزاً للعمل و الكد في جمع المحصول ، و ادخاره لفصل الشتاء ، و " **الصرصور**" يمثل رمزاً للفن و الحفاظ على نشاط النمل ، فبدون ادخار الطعام من حبات القمح يموت **الصرصور** جوعاً و من دون الغناء يقل نشاط النمل و بالتالي يقل المحصول ، و هنا يتصاعد الصراع في أحداث المسرحية ليستقيم في الأخير، حول عدة مبادئ أخلاقية ، نتعلمها من " **النمل** " و كذا " **الصرصور**" ، كل هذه التمثيليات تشكلت بين " عرائس **ذات الأعمدة Marionnette a tigeres** " و " **عرائس الخيطية Marionnette a fuil** " تحركها أيدي اللاعبين ببراعة في التحريك و انسجام للصوت و الحركة ، يستقبلها الطفل المشاهد بصورة فنية مرتبة

الخصائص الفنية لمسرحية " النملة والصرصور":

من أطرف ما صنع " **دويلة** " في مسرحياته ، مسرحية " **النملة و الصرصور**" حتى أنها قد نالت اهتماما خاصاً منه (دويلة) ، كونها قراءة مغايرة لما عرف سابقاً عن هذه القصة ، لطالما أحبها الصغار و تغزلوا بمشاهدتها ، من هنا وقع اختيار " دويلة " على هذه القصة و لكن هذه المرة قد تصرف بدهاء و حكمة في فكرة الموضوع ، ليقلب المفاهيم و يبث في المسرحية روحا جديدة ، تزيد من شأنها لقيمة النص من جهة و لعب الدمى من جهة أخرى ، كيف لا و هي تروي قصة فنان حارب لأجل فنه ، ليتخذ منه هدفاً يملأه شغف " الغناء و الحب " لما تهواه حياة الفنان .

لقد حملت المسرحية إبداعا واضحاً في كيفية توزيع " **عناصر السينوغرافيا** " و خاصة " **المنظر** " ، الذّي اتسم بالتصميم المعبر لبيوت النمل بدقة و جمال في الألوان ، و الإنارة الموزعة بالشكل الصحيح ، و كذا تناسقها مع الحركة و الصوت والغناء ، على طول المسرحية ، بكل ما يحمله المعنى من جمال و متعة ، أتاحت بدورها " **المساحة و المكان** " لانطلاق عواطف الطفل المشاهد .

نجح دويلة في تنسيق " **الفضاء المسرحي** " و التحكم في شكله بغرض تحقيق غايات العرض ، الذّي تميز بكل " **العناصر الفنية** " بداية " بالديكور الخلاب و الألوان الموزعة بشكل حيوي جميل و ملابس العرائس و تصميمها و الموسيقى و الصوت و الإنارة و الماكياج و الإكسسوار.. ، و كل ما حملته " المؤثرات الصوتية " من متعة ، حقاً هي " **فلسفة علم المنظر ، التّي تبحث في ماهية ملئ ما على الخشبة و ما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات و مساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جملاً، كاملا، متناسقا، مبهراً أمام الجمهور** ".[26]

الديكور في مسرحية " النملة والصرصور ":

يهتم " **دويلة** " بصورة الديكور اهتماما حقيقياً، حيث يعتبره أول المفاتيح العرض التّي يتم بها اكتشاف العرض بعد رفع الستار على الخشبة، **فالديكور بدلالة الجمهور (الطفل المشاهد) هو الجزء المرئي من المشهد المسرحي حيث العرض**[27] (1) ، و هذا مهم في " مسرح الطفل " إذ يوحي الديكور بالمكان

[26]- ينظر ، كمال العيد ، السينوغرافيا عبر العصور ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1997 ، ص 5

[27]- Alfred Bouchard : la langage théâtrale . ed . blatkine.paris.fr.1982. p81

الذّي تجري فيه أحداث المسرحية، ما يتيح للطفل فرصة تحديد طبيعة المكان (**غابة، مدرسة، شارع، قصر**.. الخ).

وفي " مسرح العرائس " نجد **دويلة** يولي اهتماماً دقيقاً، لأبعاد الدمى و محركها ، كما نجد في بعض المسرحيات ، منصات صغيرة تحتوي على ديكورات ظريفة ، بحيث يمكن حملها كاملة و التنقل بها في عدة مشاهد ، مع خاصية الستائر و ألوانها ، التّي تلعب دورا أساسيا في هذا المسرح ، حيث تعطي للعمل المسرحي قيمة فنية و جمالية من خلال تنوع الألوان و جاذبيتها .

صمم **دويلة** في هذا العرض (النملة و الصرصور) ، ديكوراً يظهر على شكل قرية صغيرة ، يغلب عليها الطابع ألغابي ، فصنع أرضية خضراء ، توحي بالعشب الأخضر، بالإضافة إلى منازل صغيرة ، توزعت على يمين و يسار المسرح (مسرح العرائس) ، كبيوت للنمل ، حيث تنوعت في تشكيلها و تصميمها و ألوانها لتضفي نوعاً من جمال الديكور من جهة، و ملئ الفراغ من جهة أخرى ، ليكون مناسبا معبراً لأحداث المسرحية ، أما ما يملئ وسط مسرح العرائس ، فقد اعتمد **دويلة** على استعمال ستائر ذهبية اللون ، تربط بين النمل و الصرصور من جهة ، و كغطاء يحجب اللاعبين في تمثيلياتهم و طريقة لعبهم من جهة أخرى ، و قد ميزها اللون الأصفر الذهبي الموحي بالفترة الصباحية لشروق الشمس ، فمعظم مشاهد المسرحية تحمل طابع عملي مليء بحيوية النمل ، و الرقص الجميل ، من الحين و الآخر ، يطبعها غناء للصرصور المحاكي لأحداث المسرحية .

نلاحظ من الصور، أنّ هناك انسجام مميزاً بين أحجام " عرائس النمل " و ما يحتويها في المسرح، من " بيوت، و لباس "، و مساحة أمامية للعب الأدوار، بكل سهولة و ووضوح في التمركز و التحرك، و رغم ضيق و بساطة المسرح، إلاّ أننا لم نشعر بذلك، و هذا راجع طبعا .. إلى لباقة التصميم ودقته، لعمل **دويلة** و " رؤيته الإخراجية واحترافية ".

لنقول في الأخير أنّ **دويلة** قد تفنن في تصميم **الديكور**، وتمثيله لعين الطفل المشاهد، كأنه صورة تتكلم، تعبر عن حالها، مقدمة لنا إطلالة خفيفة لجو **القصة** من الوهلة الأولى.

الملابس في مسرحية " النملة والصرصور":

لقد توافقت تصميمات اللباس وألوانها، مع تمثيليات شخصياتها، فكانت معبرة من حيث **الجنس** والشكل، ومنه الدور التّي تؤديه، وهذا ما أسهم في إدراك الشخصية وصفاتها، وما تقوم به في المسرحية، من لعب درامي، من لدن **الطفل** المشاهد، وللإشارة أكثر سنقوم بتبيان لباس العروسة لشخصيات المسرحية واحد تلو الآخر، قصد التوضيح أكثر لهذا العنصر الفني، بداية بالراوي:

الراوي:

تميز لباس الراوي في المسرحية بلفت الانتباه وهو جميل من حيث التصميم والألوان الغامضة، ففي دمية بشرية بلباس المحقق، بمعطف طويل رمادي اللون وقبعة سوداء، توحي بالغموض والحيرة من الوهلة الأولى لظهورها، كما أضاف إليها دويلة موسيقى مميزة تزيد من اهتمام الطفل للشخصية.

الصرصور:

دمية تمثلت في حشرة " **الصرصور**"، تميزت بلباسها الأخضر والأصفر " تقنية التلوين على هيكل الدمية " حيث يظهر لنا كأنه لباس يغطي الشخصية، مع إضافة وشاح طويل لها من القماش الخشن، يظهر على هيئة جناحين باللون الأصفر.

النملة:

تميز تصميم الملابس للنمل بتنوع ألوانه الحيوية، من الأحمر والأخضر والأصفر (دائما تقنية التلوين على هيكل الدمية).

الحلزون:

دمية حلزونية بكل صفاتها ظهرت بلباس ملون هي الأخرى، (تقنية التلوين على الهيكل).

جندي:

دمية بلاستيكية، كأنها آلة، بلباس ملون، يشير لبذلة الشرطي مع القبعة والعصا.

الصرصورة: هي الأخرى تميزت بلباسها البنفسجي، ووشاحها البني الذّي يظهر كجناحين، بالإضافة إلى شعرها الأصفر.

الملكة:

اتسمت بحجمها المختلف عن باقي النملات الأخرى، و لم يختلف اللباس كثيرا عن باقي النملات، هي الأخرى اتسمت بخاصية التلوين على هيكل الجسم (**هيكل الجسم**) مع تنوع في الألوان.

الإضاءة:

في " مسرح العرائس "، تلعب **الإضاءة** دوراً هاما في تبيان الشخصيات و تأكيد دلالاتها و أبعادها، و حتى الإشارات التّي تكون على الخشبة، كلغة بصرية توهج الرؤى الجمالية و الفنية للعرض، و قد ركز **دويلة** في مسرحية " **النملة و الصرصور**"، على عنصر " **الإضاءة** " ، كونها عنصرا " سينوغرافيا " يحقق الإلهام من حيث " **الكمية و اللون و التوزيع**" ، و عنصراً فاعلا من عناصر أداء العرض و تقديم "**الجوّ العام**".[28]

الإضاءة في مسرحية " **النملة و الصرصور**" ، عنصر مهم استغله **دويلة** ليزيد من جمال مسرحيته و يعزز تطور الأحداث ، فنجدها حاضرة منذ توالي الستار (كشف أيطار المسرح) ، فتكون الإضاءة خافتة مختلطة بفلاشات خاطفة ، تصور لنا الرعد و البرق (الرعد بالموسيقى و البرق بالإضاءة " **فلاشات** ") ، وظفت الإنارة في كثير من مشاهد المسرحية استعملها دويلة للتعبير عن بعض الأحداث ، **فالإنارة تختلف عن الإضاءة في الموضع و المفهوم العام فنقصد بالإنارة " إنارة مساحة العرض ، أما الإضاءة فهي إضاءة الشخصيات و المواقف و التعليق عليها** " .

لذلك شهدت المسرحية نشاطاً فعليا **للإضاءة** في تعبيرها عن المواقف و إثارتها، في حين لعبت دورها الأساسي في " التركيز على المشاهد والشخصيات و تقديمها في الصورة الركحية " كما " أضفت جواً حماسيا مليئا بالحيوية في المشاهد الغنائية المصحوبة بالرقص (رقص النمل) " ، فاختلفت ألوانها و تعاقبت **بتكنيك** [29]سريع زاد الجو حماسة و غنائية و حركة استمرت لتبعث في الطفل الفرحة و البهجة إثر مشاهدتها مع الموسيقى .

لقد تميزت **الإضاءة** في مسرحية " **النملة و الصرصور**" ، بنمطية المشاهدة من حين لآخر، فقد تمسك **دويلة** بهذا " العنصر الدرامي " و إبرازه في المشاهد على طول زمن المسرحية ، بالإضافة إلى تقنية **تركيز**

[28]- نقصد بالجوّ العام : من خلال الإضاءة يعيش المتلقي حالة القلة أو الترقب ، أو الفرحة ،كل ذلك من خلال الإضاءة و إيقاعها على الخشبة.

الضوء[30] على الدمى لإظهار ألوانها ، و التعريف بها ، و تبيان جمال ألوانها الحيوية، عن طريق إضفاء إضاءة أقوى و ألوان أنصع لما حولها .

لتتألق في تحقيق الإيهام المسرحي، وتقريب الصورة والصوت معاً إلى المتلقي(الطفل)، خصوصا في مشاهد " الجوّ واختفاء الشمس والتغير المفاجئ لحالة الجوّ كهبوب الرياح وتساقط الأمطار. الخ ".

الإكسسوارات و الماكياج في مسرحية " النملة و الصرصور "

الإكسسوارات أو كما تعرف **" بالملحقات المسرحية"** ، هي جملة من العلامات المسرحية ، التّي تتموقع على ركح المسرح ، ماعدا الملابس و أجهزة الإضاءة .

في " مسرح العرائس " يعتمد **دويلة** على تقنيات خاصّة في توظيف الإكسسوارات ، و هذا معروف في مجال صناعة الدمى ، حيث ترتبط عملية تصميم و انجاز العرائس ، بعنصري الملابس و الماكياج ، و كذا **" الإكسسوارات "** ، التّي غالبا ما تتمثل في أدوات للزينة ، كالقبعة و العصا و المناديل أو غيرها من الأدوات الموسيقية ، التّي بدورها يمكن اعتبارها مكملات للديكور و الملابس أحياناً ، لتعطينا تفاصيل أدق للشخصية ، إذ من خلالها يمكن التعرف بسهولة على كثير من جوانب الشخصيات ، من أول وهلة من ظهورها على الخشبة ، و خصوصا أننا نتسابق مع الوقت في مسرحنا (مسرح العرائس) ، للاقتراب المباشر **لكيان الطفل** الدرامي و خياله الداخلي، ليكون " الاندماج موازي من بداية المسرحية " و منه نجاحها في محطاتها التالية (المشاهد المسرحية) .

و غالبا ما تكون **الإكسسوارات** في " مسرح العرائس " ، مثبتة مع لباس الدمية و جسمها ، و هنا يدخل **الماكياج** ليخفي الخلل ، و يجعل الصورة تبدو على محملها التعبيري و طبيعتها الشخصية (موسيقار، شرطي، طبيب ..) ، فيوحي بمكانتها و هويتها و دورها في المسرحية ، و لتوضيح أكثر عن هذان العنصران الفنيان سنبين توظيفها في مسرحية النملة و الصرصور **كالتالي**:

- اعتمد **دويلة** في المسرحية على عنصر" الماكياج " ، بصفة مباشرة كون أنّ الشخصيات اتسمت بالتشابه نوعا ما ، بداية من تصميمات النمل و شخوصها ، مروراً بشخصية " **الصرصور**" و " **الصر صورة** " ، التّي كان لابد من إظهار الفرق بينهما ، و لم يكن هذا ، إلاّ بتوظيفه لخاصية " **الماكياج** " بالإضافة إلى "

[30]- تركيز الضوء: يتم تركيز الضوء عبر بقع ضوئية كاشفة، قد تكون بيضاء أو لعدة ألوان حسب الحالة النفسية أو اللعبية في المسرحية، "الرومانسية تتميز بالون الوردي الخفيف و المشاهد العنيفة تتميز باللون الأحمر الدموي و المشاهد ا لعادية تتميز باللون الأبيض و الأصفر...إلخ.

الإكسسوارات " ، فقد أعطى **دويلة** لكل منها ملامح واضحة تمكن المتلقي من خلالها معرفة وضعيتها في المسرحية .

فأعطى " **للنمل** " ملامح مختلفة عن طريق " الماكياج " ، ليكون الاختلاف ، حيث أدت شخصيات النمل مختلف الأدوار من " **التعجب إلى الرقص و الفرحة** " ، قد ساهم التلوين بشكل فعلي ، في إضفاء **الاختلاف** و **التميز** للنمل.

أما **الإكسسوارات** فقد كانت ملازمة **للنمل** ، تمثلت في " **حبات القمح** " المثبتة على أيدي جسم النملة ، لخدمة مشاهد العرض (عمل النمل) ، في صورة جميلة و معبرة .

لعب " **الإكسسوار**"، دوراً هاما في شخصيتي " **النملة** و **الصرصور**" فقد تميز " **الصرصور**" بحمله " لآلة موسيقية " (**آلة عود**) ، مثبتة على هيكل الجسم (دمية الصرصور) ، لإعطاء الشخصية **سمة** فنية و **اختلافا** أكثر عن ما حولها.

أما " **الصرصورة** " ، فقد وظف **دويلة** من " **الإكسسوارات** " كل من " الشعر الأصفر" و " الوشاح " الذّي أدى وظيفتين ، **لعبت** الوظيفة الأولى " توضيح فكرة علمية تبين أنّ الصراصير لها أجنحة ، أما الوظيفة الثانية فكانت بمثابة إشارة فنية تشير إلى وشاح سيدة لها مكانتها العالية وسط العامة (ملكة) ، تميز بلونه المختلف عن باقي جسم النملة و طوله المثير لجمال التصميم ، ليعبر أكثر عن جنس الدمية و مكانتها المرموقة (الصر صورة) .

- تميزتا كل من شخصية " الصرصور" و " الصر صورة " بتنوع " **الماكياج** " بخاصية الألوان فنلاحظ ماكياج خاص " بالصرصور" طبع عليه في الغالب اللون " الأصفر و الأخضر " مع **بقع لونية** مختلفة الحجم حول كامل جسمه ، كما ساعد في إثارة بعض الملامح ، كفتح الفم و تعجب العينين و غيرها من التفاصيل المهمة تباينت من حين لأخر لضرورة طبيعة المشاهد ، التّي تنوعت بين **الغناء** (فتحة الفم) و معاناته **للجوع** (التعجب و الحيرة) .. الخ .

فيما حمل **ماكياج** " الصر صورة " نوعا من الزينة كجمال " العينين و الرموش " باللون الأسود، و بروز **بقع** في " الخدين " ، ليظهر شيء من **الأنوثة** و **الجمال** ، التّي عمل **دويلة** على إبرازها في هذه الشخصية لتساير دورها الدرامي بأكمل و وجه .

- أما شخصية **الراوي** هي الأخرى تميزت بملامح خاصة، التّي وضعها " **الماكياج** " و أبرزها بشكل ملفت ، اختلطت بين ملامح " **الحكمة** و **التخويف** " ، وقد وظف **دويلة** هذه الملامح بدقة في مشاهد المسرحية حسب حالاتها.

أمّا " **الإكسسوار**" الخاص لهذه الدمية فتمثل في " **قبعة سوداء و مضلة** " ، كدليل على **الحكمة** و في بعض الأحيان **التحري** ، أراد من خلالها **دويلة** كما ذكرنا سلفا لفت الانتباه لهذه الشخصية من خلال مشاهدة " الطفل " لها ، حيث يرى نوعا من الغموض في " **اكسسوراتها** " و لباسها، بغية الاستماع لها ، و تدبر حكمها، و تبقى هذه الفكرة ، فكرة **المخرج** و طريقته في مسرحه ، وهذا ما كان بارزا بالفعل .

صورة الراوي

- و في شخصية **الجندي** فقد وظف **دويلة** " **إكسسوارات** " معروفة لذا الشرطي ألا و هي، " **المطرقة** و **القبعة** " ، أما " **الماكياج** " ، فكان منعدما نوعا ما لطبيعة المواد التّي صمم بها هذا الجندي ، فمعظمها من بقايا البلاستيك التّي نظمت ، وصنعت ، من خلالها هيكل الدمية ، حتّى **الملامح** كانت أدواتيه و كأن **دويلة** صنع " **آلة** " تطبق الأوامر فقط .

- ظهر عنصر" **الماكياج** " بكثرة، في شخصية " **الملكة** "، اختلط بالألوان المركزة كاللون " البني (مقدمة للوجه) على الوجه، مع قليل من اللون الوردي (الخد) ، و الأصفر الذهبي فيما تبقى من الجسم".

حيث نلاحظ أنّ هذه الشخصية (**ملكة النحل**) قد نالت أكبر قسط في توظيف عنصر " **الماكياج** و **الإكسسوارات** " و ذلك لطبيعتها الملكية و هذا ما نلاحظه في عمل **دويلة** على هذه الشخصية (رؤيته الإخراجية).

- لقد تميزت شخصية " النملة الملكة " بعدة " إكسسوارات " للزينة كونها الملكة بالإضافة إلى حجمها الكبير ، مقارنة بشخصيات " النمل " الأخرى ، إلاّ أنّ **دويلة** قد أضاف " **إكسسوارات** " توحي أكثر بشخصيتها الملكية فأضاف " **تاجاً** " ذهبي اللون فوق رأسها ، و **مجوهرات** تكسوا معظم جسمها مصنوعة من بقايا " **المعادن النحاسية** " ذهبية اللون ، حتى تكون أكثراً إيحاءا من جهة ، و أكثر صوتا عند تصادمها ، لتحدث صوتا مميزا يميزها عن الأخريات ، لقد أحسن **دويلة** تصوير " الملكة " (**ملكة النمل**) بدقة حتّى أنّه أضاف " **حجابا** " ملكيا من الحلي فوظف تقنية " **القناع** " المسرحي ، لتكون الشخصية كاملة معبرة عن نفسها من الوهلة الأولى.

- أمّا فيما يخص " **الإكسسوارات** " فوق خشبة مسرح العرائس **دويلة**، وظف **دويلة** " **ستارة** " ذهبية اللون في خلفية الشخصيات و المسرح عموما، قبل بروز " **الملكة** " ليمثل لنا " **عرش للملكة** " بمشاركة عنصر **الموسيقى** و **الأضواء الكاشفة** التّي ساعدت كثيراً لتوضيح قوة المشهد ..، أيضا " **لعبت الستارة الذهبية** دورا غير مباشر في تحديد **زمان** المسرحية " ، فتظهر لنا بماهية الضوء المركز كأنها ، شمس تشرق على الشخصيات " (النهار) .

وظف **دويلة** " **إكسسوارات** " ثانوية، زادت من جمال الأحداث و قوتها ، فنلاحظ توظيفه " **للشمس** " على يسار الخشبة ، تتوسطها ملامح **" كالعينين و الابتسامة"** ، لتبدوا كأنها " **امرأة** " مبتسمة ، تلاحظ الأحداث من فوق المسرح .

كما ظهرت " **فراشة** " ، كإكسسوار ثانوي إثر ظهور " الشمس " ، **ليعبر** بها **دويلة** عن دخول فصل جديد **" فصل الربيع "**، وقد تشكل بشكل جميل و احترافية في اللعب (مع الطاقم) ، طبعاً مع الموسيقى الموحية بالربيع ، تملؤها " زقزقة العصافير و ما إلى ذلك ..، " .

واصل **دويلة** تقنيته في توظيف " **الإكسسوارات** " للتعبير عن تغير الأحداث(الزمان و المكان) فوظف " **النجوم و الهلال** " كإكسسوارات براقة توحي بفصل **الخريف** مع موسيقى الرياح و ما إلى ذلك...

و بلمسة جميلة أضاف دويلة " إكسسوار" **البخاخات . la mouse "** ، ذو اللون الأبيض من جوانب المسرح ، كإيحاء لتساقط **الثلوج** في فصل **الخريف** ، ليظهر لنا كما لو أننا نشاهد منظرا للطبيعة يتساقط فيها الثلج .

وعلى هذه التفاصيل، فقد ذهب **دويلة** في عمله ، لتكون مكملاً لفكرته و لعبها على المسرح ، طبعا من خلال أدوار الشخصيات ، و هدفها الدرامي، فأحسن استغلال عنصري " **الماكياج و الإكسسوار**" بعقلانية و تروي ، دون الإفراط في توظيفها ، و هذا جميل و منسجم لخدمة العرض ، " **فالمخرج الحقيقي هو الذّي يتحكم في توظيف العناصر الفنية وفق نظرته الخاصة ، و ليس العكس ، فكثرة العناصر الفنية من " الماكياج و الإكسسوارات " قد تذهب بالأحداث إلى مجرى يغاير فكرة الموضوع** [31].

33- ينظر: ريتشارد كورسن : "فن الماكياج في المسرح و السينما و التلفزيون"، ت: أمين سلامة، المركز العربي للثقافة و العلوم، بيروت لبنان، 1982م، ص:02.

الموسيقى:

استهللت المسرحية (مسرحية النملة والصرصور)، بموسيقى مصحوبة بخروج النمل من منازلهم كأنهم جنود. يمشون بانتظام، حيث تميزت هذه الأخيرة، كأنها مقطوعة لفرقة الحرس الجمهوري، تبعث **بالاستعداد والتنظيم والجدية.**

- تميز حوار " الراوي "، بتقنية " **صدى الصوت** " في إلقاء تقديمه للقصة ما أوحى ..، إلى نوع من " الإثارة و التشويق " لما سيحدث من أحداث .

- ظهرت الموسيقى الحزينة في مشاهد معاناة الصرصور، غلب عليها صوت آلة " **الساكسوفون** " من حين و الآخر ، وكدا بعض " **الآلات نفخية** " مثل " **المزمار** " .

- تميزت " الموسيقى " في مشاهد **الملكة** هي الأخرى ، بموسيقى تنظيمية توحي **بالاستعداد** ، و **الانتباه** لبروز شخصية مهمة على المسرح (**شخصية الملكة**) ، من بين الآلات الموسيقية التي شاركت تلك المشاهد "**الطبل" (دارمز Drums)** وهو آلة إيقاعية ، مع آلة "**ترمبون"** وهي آلة نفخية (عبارة عن بوق الكبير) .

- أمّا " موسيقى " المشاهد التّي جمعت غناء " الصرصور " مع " النمل " فقد امتزجت **بالغناء** المميز مع موسيقى رنانة توحي "بالنشاط و الحيوية و الفرح" ضمت عدة آلات موسيقية منها : " **الطبلة، و درامز، و العود، و المزمار، و الناي، و الأورغ** " ، تنوعت ما بين الآلات **النفخية** و **الوترية** .

ليكون لنا **دويلة** سنفونيته الخاصة ، تتغنى بالحيوية و النشاط و الجوّ الغنائي.

- و في مشهد جمع " الصرصور" ب" الصرصورة "، صنع **دويلة** " موسيقى " غنائية ممتعة استعمل فيها إيحاءات **الحب** و **الإعجاب** في **الغناء**، مصحوبة بموسيقى مميزة ، شاركت في تميزها آلات متنوعة " **كالطبل والغيتار و المزمار و الدف** " .

وفي نهاية المسرحية ختمها **دويلة** " بموسيقى " احتفالية تجمع " **الصرصور**" مع شخصية " **الصر صورة** " وهم يجمعون القمح و متحدين مع بعضهم البعض على كلمة واحدة فكرتها "العمل و الحرية في الغناء".

تميزت تلك " الموسيقى بطابع " **الراي** "[32]، فجمعت آلات عدة " **كالطبل** و **القصبة** (مزمار خشبي) و **الساكسفون** و **الأورج** و **المثلث المعدني** " .

كأنّ **دويلة** يجمعنا في عرس احتفالي ، و يثير فرحة الطفل و يحرره من الالتزام الذي سبق في المسرحية ، فيرقص الطفل و يغني دون قلق ، ليترك **دويلة** في ختام المسرحية ، جوّا احتفاليا غنائيا للطفل كتذكار للمسرحية و أجوائها.

الأغاني في مسرحية النملة والصرصور

وظف **دويلة** عنصر" الأغاني " بكثرة في هذه المسرحية، كون أن الأغنية في " مسرح العرائس " ، تعد من التقنيات المهمة التّي يجب على المخرج أن يوظفها بشكل أساسي ، في هذا الشكل من المسرح ، كون الطفل ينفعل و يثار ، إثر سماعه الأغاني ، ليردد كلماتها و متمتعا بموسيقاها ، و هو يشاهد العرائس ترقص و تتحرك بنوع من الجمال ، و تحكم في التقنية فيقول(الطفل) :"**... كيف للدمى أن ترقص و تتحرك هكذا.. !** " فينتابه نوع من **الإيهام** و **الإيمان** بأنّ لها أحاسيس و مشاعر يجب المحافظة عليها، لذلك تجده يشاركها الحوار و يفضح الشخصيات الشريرة و المكره أيضا بالكلام و الإشارات و ما إلى ذلك.

لهذا عمد **دويلة** في مسرحيته " **النملة و الصرصور** ' توظيف هذه التقنية، ليحسن صناعتها بشكل **غنائي** يوحي بالأحداث و المشاهد، ونجد ذلك جليا في " المقطع الغنائي " لدقيقة " **18 د**" من المسرحية، " .. تجمع بشخصيات النمل، مع شخصية الصرصور ..، ليغني هذا الآخر ، تميزت الكلمات بصفات العمل و السعادة و الفرح و الغناء ..، " **أنّا الصرصور.. أنا الصرصور .. دايما فرجان .. دايما مسرور.. أغني أغني بدون ملل.. و النمل يرقص و يعمل..**"

كما شهد المقطع الغنائي في الدقيقة " **23 د** " من المسرحية ، أغنية تجمع " بالصرصور" و " الصر صورة " ، تحمل صفات " الفرح و الحب و الإعجاب" : " **صرصورا يا صرصورا .. خليتي حياتي مسرورة..** "

وشهد المشهد الختامي، " **أغنية** " مميزة توحي باتحاد " الصراصير" و اعتمادها على نفسها في " العمل "و حريتها في " الغناء "، كما حملت الكلمات نوعا من مشاركة الطفل في الأغنية (**الصغار**

[32]- الراي: أو موسيقى الراي ، هو نوع من الأغاني الشعبية الجزائرية ، معروفة بكثرة و محبوبة ، في المناسبات و الحفلات ، لما تحمله من جو احتفالي غنائي .

) : " .. الصرصور يفنن ويعمل ... يجمع القمح بلا ملل... يرقص و يغني مع الصغار... يعمل باجتهاد و نحن أحرار... نحن الصراصير تغني و نطير... نعمل باجتهاد و لا نحتاج للغذاء .."

بهذا الجو النشط قدم **دويلة** في " أغنيته " كلمات، مختارة بعناية، تعبر عن مكارم أخلاقية عنوانها " الحب و الاتحاد و التعاون و المرح و الفرحة و العمل و الاجتهاد ".

فبالإضافة إلى المشاهد الدرامية التّي جمعت بين الفكاهة و الترفيه و الجدية و الحزن و العمل ، التّي تفنن **دويلة** في تمرير" الموعظة و الأخلاق التربوية " اتسمت بروح العمل و الفن معاً و ثبات الشخصية و قوتها ، و الإيمان بالمواهب و الدفاع عنها و تحقيقها مهما كلف الأمر، أضاف **دويلة** في " الأغنية " عدة صفات خلقية ذو قالب ترفيهي ممتع ، تغنت بدورها مع الموسيقى الجميلة ، مشيرا إلى حقيقة فكرة المسرحية و دورها العملي ، قائمة بجو الفرجة مشبعة بالمكارم و الصفات الحسنة ، و هذا ما يصبوا إليه " **مسرح العرائس** " في الأخير، ألا و هو " الخروج بفكرة أخلاقية حسنة و العمل و الإيمان بها" .

لقد ألقى **دويلة** جل همه صوب " انتقاء النواحي التربوية و الترفيهية " و " النفسية و الأخلاقية " ، المفعمة بالجو **اللعبي** ، فأحسن تحكيم الجوانب و توظيفها في الكلمات و المشاهد الغنائية، مما جعل مسرحيته " **النملة و الصرصور** " ،مضبوطة بالعمل الدرامي الناجح و المتعة الفنية المسرحية (المشاهد الدرامية و جمالها الفني بكل العناصر الفنية للمسرحية ..)

الألوان في مسرحية " النملة والصرصور"

لقد وزع **دويلة**، جملة من " الألوان " في مسرحيته، تنوعت بين الألوان " الحارة و الباردة " ، شملت كل ما هو فوق خشبة " مسرح العرائس " ، فأعطى للديكور تنوعا في الألوان ، حيث ركز على إضفاء الألوان **الأساسية** من " الأحمر و الأزرق و الأخضر" ، و التّي تلونت من خلال " أرضية الخشبة " بالأخضر، أما " منازل النمل" فتلونت بالأحمر ، بتنسيق سليم يظهر جمال توزيع الألوان التّي تظهر مدى جودة التصميم و اختيار للألوان .

تميزت " الألوان " في صورة المشهد الأساسي ، الذّي صورها لنا **دويلة** " كقرية صغيرة " للحشرات ذو طابع **غابي** ، يتجلى فيها اللون الأخضر و الذّي يصور لنا " العشب و أوراق الشجر " ، أما المنازل فتنوعت ألوانها باللون " الأحمر و الأزرق " .

اختلاف الألوان وتنوعها مهم في " **مسرح العرائس** " من حيث إثارة الجو المسرحي للطفل ، فالألوان إشارة يستعملها **المخرج** ، لإثارة " السعادة و الابتهاج " ، و" ترتيب الحالة المزاجية " للطفل ، فالطفل

ميال للألوان ، التّي تتيح له فرصة الملاحظة و الاستمتاع (الألوان الحارة: اللون البرتقالي و الأحمر و اللون الأصفر) .

أمّا **الألوان** " الباردة " فقد وظفها **دويلة** بكثرة ، كون هذه الأخيرة تعبر عن " عناصر الطبيعة " كالمياه و ألوان السماء ، ما تزيد الشعور بالهدوء و السكينة شملت اللون " الأزرق و الأخضر و البنفسجي " في المسرحية ، و قد وزعها **دويلة** تارة حول " الديكور " (**البيوت** و **أرضية المسرح**) و تارة أخرى على " ملابس الدمى " (**ألوان الشخصيات** و **تنوعها**) و " الإكسسوارات " (**النجوم** و **الشمس** و **القبعة**، و **الفراشة**) .

دراسة ميدانية حول " تأثير مسرح العرائس على مختلف الفئات العمرية للطفل في المدرسة " بطاقات فنية ".

و في تجربة خاصة مفادها التقرب أكثر من عواطف الطفل و أفكاره و طبيعة سلوكه ، اثر انضمامه إلى نشاط مسرح العرائس و مسرحه ، الذي لطالما سعت الدراسات العلمية الى تحفيز **المربين**[34] و حثهم على مشاركة الأطفال إلى هذا النوع المسرحي و الاحتكاك به ، لما يوفره من فائدة حقيقية لحياة الطفل و استقرارها ، ناهيك عن التربية و الترفيه، فالإبداع هو صورة فكرية يجسدها الطفل ، من خلال تعاطيه تلك الأشكال المسرحية (العرائس و الدمى) ، بتوافق تام مع حواسه و خياله الخاص ، يختلف هذا الإبداع حقيقة من طفل لأخر حسب استيعابه للأفكار و الأشياء ، التي يقدمها عرض مسرح العرائس (المراحل العمرية و تطوراتها الفكرية) ، من هنا كانت الفكرة للبحث و التقرب أكثر من تلك العلاقة التي تجمع بين الطفل و هذا المسرح (مسرح العرائس) ، سعت الظروف إلى تنظيم ورشة صغيرة، في مدرسة **سعيدون محمد**[35] بولاية سيدي بلعباس" التي سبق وكنت موظفاً فيها في المصلحة الإدارية" .

وبموافقة من " المدير"، و الذّي بدوره رحب بالفكرة من جهة و مدى أهميتها للأطفال، حيث عمد على توفير المستلزمات، لبناء مسرح صغير للدمى في قسم من أقسام المدرسة، يظم أدوات بسيطة لصناعة الدمى، و تزيينها " كالقماش و الأزرار و كراة الإسفنج مختلفة الأحجام و عصى خشبية " ، بالإضافة إلى الغراء و بخاخات الألوان ، و غيرها من أدوات الصنع البسيطة. (المقص و أقلام اللباد و الأوراق و غيرها..).

---

[34]- المربين و نقصد بهم كل من لهم علاقة مباشرة بالطفل في تربيته و تعليمه بدأ من " الأسرة و دور الحضانة «

[35]- مدرسة سعيدون محمد: مدرسة ابتدائية بسيدي بلعباس مديرها " *ناحي فتح الله*" ، معلم سابق له اهتمام بمسرح الطفل ويشجع على اندماج التعليم بالمسرح (مسرح الطفل) .

و قد افتتحت " **الورشة** " بداية بحضور تلاميذ **السنة أولى** (فئة الست سنوات) و تعريفهم بأبجديات صنع العروسة، ليتسنى لهم فهمها من الجانب التطبيقي، كحركات أطراف العروسة و اتصالها بالخيوط و التي تنتهي إلى يد اللاعب كخطوة لنا لتوضيح و تسهيل صورة الدمية و لعبها لعقل الطفل و قدرته لاستيعابها أكثر، حيث اتسمت تجارب هذه الفئة بالجو المرح، المحمل بشغف المعرفة لهذا النوع من العروسة (عروسة ذات الخيوط و عروسة اليد) فغالباً نجد الطفل في هذه المرحلة العمرية لم يصادف هذا النوع من الدمى المتحركة.

اهتمت بداية الدراسة بفئة **06 سنوات** إلى **11 سنة**، حول كيفية ممارستها لصنع العروسة وقد أتيحه لهم الفرصة لصنع العروسة بأنفسهم، طبعا مع مرافقتهم ومد الإرشادات اللازمة لكيفية صناعتها مع مراقبة مراحل صنعها و توجيههم من حين لأخر لتدارك الأخطاء.

ارتأينا في هذه الدراسة أن ندرسها عبر جداول بيانية على أساس " بطاقات فنية " نبين من خلالها بعض التفاصيل والنتائج المتحصل عليها لنرى مدى توافقها مع الدراسات السابقة سلفاً (الفصل الثاني).

البطاقة الأولى:

بطاقة فنية رقم01	الزمن ساعة	مسرح العرائس	الجنس مختلط	السن من 06-11
المكان: ورشة المدرسة الابتدائية.	التعريف بالعروسة خاصة ومسرح العرائس عامّة		العدد من 06 إلى 12 طفلاً	

الهدف:

تعريف " الطفل " بالعروسة ودورها في " مسرح العرائس "بين **اللعب** و**التعلم**".

الوسائل:

عروسة يدوية و عروسة بالخيوط و أجزاء من العروسة (الأطراف) ، طاولة القسم مهيأة على شكل مسرح للدمى و العرائس (مسرح الطاولة)

سير النشاط:

أ. مرحلة التشويق:

درس موجز حول تاريخ " العروسة " في العصور القديمة، مع طرح أسئلة بسيطة عن العروسة وسط الموجز نحو: **من يحب الدمى...؟، ما هي العروسة المفضلة التّي تحبونها (من حيث الحجم و الجنس)** ..؟ ، **من الأفضل هل عروسة اليد أو عروسة ذات الخيوط...؟** ، و غيرها من الأسئلة التحفيزية التّي تجمع الطفل مع هذا الجوّ المهيأ المسرحي ليكون " الانسجام التام و عفوية في الكلام ".

مرحلة التعليم:

الشرح عن طريف الرسومات و أجزاء العروسة (أطراف الدمية من أرجل و أيدي و الرأس) حول الطاولة ، حيث يتجمع الأطفال في حلقة و يشاهدون.

مرحلة المراقبة:

مراقبة " **ملاحظات** " الطفل حول العروسة و درجة الفضول من فئة أخرى.

ملاحظة: هناك تفاوت ، في ردود الأفعال بين الفئات العمرية ، من حيث **الملاحظة** و **طرح الأسئلة** ، حيث كلما كان عمر الطفل أكبر ، كانت الأسئلة كثيرة تدور حول .. كيفية عمل كذا .. و كذا .. في صناعة العروسة ، عكس الفئات العمرية الصغرى من **05** إلى **08 سنوات** و التّي طغت عليها " الابتسامة و المرح " عند الحكي خاصة عند الالتفات إلى " **دمية اليد** " و اللعب بها ، و هذا ما أثار أيضا الفئة العمرية من **08** إلى **11 سنة** و لكن أخذت " **دمية الخيوط** " حصة الأسد من الإعجاب و الأسئلة حولها من طرف هذه الفئة (08-11 سنة) .

- قلة من الأطفال على دراية " بمسرح العرائس " وانحصرت بين " فئة **09 سنوات** و11 **سنة** وكان هذا ملفت للانتباه

البطاقة الثانية:

بطاقة فنية رقم 02	الزمن ساعة	مسرح العرائس	الجنس مختلط	السن من 05-11
المكان: ورشة المدرسة الابتدائية.	صنع العروسة (الجسم)		العدد من 06 إلى 12 طفلاً	

الهدف:

العمل الجماعي، الإبداع في العمل، الحس الفني لدى الطفل و استشعاره عن طريق صناعة جسم العروسة، المهارة اليدوية وحب العمل و التركيز و الاجتهاد للوصول إلى تناسق الجسم (جسم العروسة).

الوسائل المستعملة:

عصى، كرات الإسفنج (الحجم الصغير، المتوسط والكبير) . غراء.

مرحلة التشويق:

الهام الطفل بتميز عروسته الخاص عن الآخرين من حيث صنعه لها، بتناسق منظم وسوي يساهم في جمالها فيما بعد (إلى حين الانتهاء من العروسة).

مرحلة التعليم:

الشرح عن طريق الرسومات و أجزاء العروسة (أطراف الدمية من: أرجل و أيدي و رأس) طريقة تنظيم هيكل العروسة.

الانجاز:

- **المرحلة الأولى:** اختيار العصا المناسبة لطول العروسة والتّي تمثل جسم العروسة، ثم اختيار عصا قصيرة بالنسبة للأولى، والتّي تمثل ذراعي العروسة، وتثبيتها بشكل أفقي في النصف العلوي من العصا الأولى.
- **المرحلة الثانية**: احتيار ثلاث كرات من الإسفنج الكروي الملون، مختلفة الأحجام (الصغير والمتوسط والكبير).
- **المرحلة الثالثة**: إدخال كرات الإسفنج في العصا الطويلة (جوالي 50 سم) ، بداية بالكرة الكبيرة و التّي تثبت في منتصف العصا ، تليها المتوسطة فوقها بمثابة رأس العروسة ، ثم أخيراً الكرة الصغرى من الإسفنج في قاعدة العصا و السفلى للكرات الأخرى ، و بهذا نكون قد صممنا جسماً للعروسة بثلاث كرات من الإسفنج تمثلت في **الرأس** و **الجسم** من " الصدر و القاعدة " و التّي تمثل بدورها **الأرجل**، تجمع حول العصا الطويلة مشكلة **هيكل للعروسة** .
- **المرحلة الرابعة**: إدخال العصا الصغيرة (**حوالي 25 سم**) في صدر هيكل العروسة، و أقصد الكرة الكبيرة التّي تمثل صدر العروسة، بشكل تقاطعي مع العصا الأولى (الطويلة) لتشكل " ذراعي العروسة".

المراقبة:

مساعدة الطفل على اختيار المقاييس والأحجام لصنع هيكل العروسة، مع إعطاء التوجيهات والمراقبة المتواصلة أثناء الانجاز.

- **ملاحظة**: شغف الأطفال للعمل اليدوي مع تفاوت في الانجاز من حيث السرعة والتقنية والثقة، حيث نجد الأطفال من 08 سنوات إلى 11 سنة متفوقين عن سواهم (فئة 06 سنوات حتى 08 سنوات) في سرعة الانجاز ودقة في العمل والحرص على أن تكون العروسة الخاصة لهم أجمل من الأخريات وهذا مالهم نجده في الفئة الأخرى (اقل من 08 سنوات) هذا من جهة.

وفي الأخير تقييم كلي للعمل الفني (تطبيقيا)، بالتصفيق لكل الفئات العمرية على عملهم واجتهادهم، لأجل تحفيزهم للعمل أكثر في ورشتنا اللاحقة.

البطاقة الثالثة:

بطاقة فنية رقم03	الزمن ساعة	مسرح العرائس	الجنس مختلط	السن من 05-11
المكان: ورشة المدرسة الابتدائية.	تزيين العروسة مع إظهار ملامح الوجه.		العدد من 06 إلى 12 طفلاً	

الهدف:

إظهار اللمسة الفنية للطفل مع استعمال تقنيات جديدة في تزيين العروسة.

الوسائل المستعملة:

دبابيس مقص، قماش، غراء، بخاخ ملون، أقلام ملونة من اللباد، خيوط غليظة.

سير النشاط:

مرحلة التعليم:

شرح طريقة العمل بالتفصيل.

الانجاز:

البدء بلباس العروسة " **اختيار لون القماش من الطفل**".

- تقطيع قطعة القماش بما يناسب حجم العروسة، من الوسط حتى القاعدة دون احتساب الرأس.
- لوي القماش على جسم العروسة وتثبيته من فوق الصدر والقاعدة "العروسة " أي كرة الإسفنج السفلية بالغراء، مما يجعل وسط وقاعدة العروسة مغطى بالقماش، كأنه فستان للعروسة يجب ترك قبضة اليد أسفل العروسة، حتى تمكن الطفل أو اللاعب من شد العصا ورفع الدمية.
- تلوين رأس العروسة (الكرة العلوية للجسم) بالبخاخ الملون حسب ما يحب الطفل من لون مفضل له.
- تثبيت العيون في رأس الدمية، عن طريق الدبابيس بمختلف الألوان " الأزرق، الأخضر، الأسود. وغيرها من الألوان بواسطة الغراء.

- رسم الأنف والفم بالقلم الأسود وتلوينهم بالأحمر.
- تثبيت الشعر من على رأس العروسة عن طريق الخيوط الغليظة بالغراء.
- تلوين الشعر بالبخاخ الملون حسب اختيار الطفل للدمية.

وفي الأخير قص قطعة من القماش كبيرة الحجم حوالي " نصف متر" و لفها حول أيدي العروسة من الجهتين و تثبيتها بالغراء على طرفي العصا خلف العروسة، و رمي ما تبقى من القماش على جسم العروسة دائما من الخلف ليبدو و كأنه وشاح يكسو العروسة كأنه "**برنوس**" يضفي جمالية أكثر لجسم العروسة و حلتها (اللباس)، كما يساعد أيضاً هذا النوع من اللباس عدم إظهار يد اللاعب اثر مسكه للعروسة و اللعب بها.

مرحلة التعليم:

الحرص على استخدام الطفل للأدوات بالشكل المناسب والمسموح به.

- المرور على الأطفال واحدة بعد الآخر ومراقبة العمل بسلاسة وحذر مع إعطاء التوجيهات الصحيحة.

ملاحظة: تقيم الشكل النهائي للعروسة.

- مهارة الفئة ما بين **09 سنوات** فما فوق في " تزيين العروسة ".
- حب الفئة ما بين **06 سنوات** حتّى **08 سنوات** " للألوان وتنوعها ".
- فهم واستنتاج هذه الفئات العمرية من **06 سنوات** حتى **11 سنة** لأبجديات العروسة وصناعتها.

رغم تفاوت القدرات في صناعة العروسة من لدن الأطفال إلاّ أنّه من الملاحظ " **أنّ هناك تعلق كبير من طرف الطفل لدميته المصنوعة والثناء عليها والتفاخر بها من حوله** " والهدف الحقيقي المرجو إليه من هذه " الورشة المبسطة " و هي الوصول إلى تبيان " علاقة الطفل مع عروسته و ما مدى تعلقه بها "، و كان ذلك ظاهراً مكشوفاً على وجوه الأطفال الذّين غمرتهم الفرحة و الابتسامة و الثقة في النفس.

البطاقة الفنية الرابعة:

بطاقة فنية رقم 04	الزمن ساعة	مسرح العرائس	الجنس مختلط	السن من 05-11
المكان: ورشة المدرسة الابتدائية.	تقديم العروسة من طرف الأطفال مع لعب دور لشخصية ما (عرض مسرحي بسيط).		العدد من 06 إلى 12 طفلاً	

الهدف:

تقديم عروض مسرحية من لدن الأطفال عن طريق عروستهم الخاصة يضم: اللعب مع الحوار و الإلقاء بشكل بسيط " اسم العروسة، وظيفتها، عمرها، ما تحب".

الوسائل:

طاولة على شكل مسرح للعرائس(مسرح الطاولة)، العروسة الخاصة للطفل، موسيقى هادئة.

مرحلة التشويق:

عرض أمام الأطفال مع الموسيقى يضم "اللعب والحكاية" مع العروسة.

مرحلة التعليم:

إعطاء النصائح والتوجيهات للقيام بالعرض من: الإلقاء، وحركة العروسة، ودخول العروسة وخروجها.

مرحلة الانجاز:

- يقوم الأطفال بابتكار اسم خاص لعروستهم، ووظيفة معينة وسن معين.
- طريقة الإلقاء تكون مختلفة عن طريق كلامهم الطبيعية.
- يجب تحرك العروسة أثناء الحكي والإلقاء.
- التصفيق للعروسة من طرف جمهور الورشة (الأطفال) حين دخول العروسة وحين خروجها.
- في نهاية العروض نقوم بتتويج العرض الأحسن، بالتصويت في أوراق صغيرة للعرض المميز في نظرهم، كخطوات لمعرفة الأثر المعنوي الذّي يتركه هذا النشاط المسرحي (مسرح العرائس) .

- ملاحظة:

- تقديم العروض من طرف الطفل نفسه لأول مرة، كان نوعاً ما صعبا لفئة العمرية ما بين **06 سنوات** حتى **08 سنوات**، عكس الفئة العمرية الأخرى **08 سنوات** فما فوق والتّي تميزت بجو من " المرح والإبداع والإلقاء وسلامة في الكلام وإثارة البهجة والضحك في تقديم عروضهم.
- كثرة المشاركة من طرف جمهور الطفل أثناء العرض، دليل على تجاوب الطفل للفكرة (تقديم الطفل لعروسته الخاصة).
- و الأهم من هذا الاتفاق جميع الفئات العمرية ، على العرض الذي سيتوج كأفضل عمل للورشة و الذّي كان من نصيب طفل في سن الحادية عشر (11 سنة) لعروسته " الطبيبة " و حواره المضحك مع المرضى ، حيث يسأل و يجيب في نفس الوقت ..، ما أثار إعجابي و إعجاب الأطفال و حتى المعلمين ، و هذا ما يؤكد على " **أنّ الطفل عالم بالفطرة لجمال الكلام و ميال بطبعه للضحك و اللعب و الأمور المرحة** " و إن كان هناك اختلاف بين هذه الفئات العمرية ، كما بينت هذه التجربة (تفاوت مستوى الفهم من فئة لأخرى) و هذا أمر طبيعي من الناحية العلمية ، إذ تختلف قدرات الفهم من طفل لآخر و من الأسباب الكثيرة في هذا نجد " فارق العمر و الإدراك " الذّي يتأثر بالنمو الفكري و الجسدي للطفل في مراحله العمرية .
- وكملاحظة أخيرة في هذه الورشة، ظهور نوع من " الصداقة والمحبة " لهذه الفئات العمرية لم يلاحظ في بداية الورشة و هذا أمر إيجابي بطبيعة الحال وفي صلبه نجاح كبير للدراسة.

الاستنتاجات:

- ✓ انجذاب الطفل في مراحله الأولى من **06 سنوات** إلى **11 سنة** إلى لعب " العروسة " و معرفة تفاصيلها، في الحركة، حيث نجد الفئة العمرية من **06 سنوات** حتى **08 سنوات** ميالة للحكي رغم بساطة الحكاية في بعض الأحيان على لسان العروسة ، أما فئة **08 سنوات** إلى **11 سنة** فقد أعطت اهتماما أكثر" للحركة و اللعب و الرقص" .
- ✓ نقص الأنشطة المسرحية الموجهة للطفل ذو الفئة **06 سنوات** حتى **09 سنوات** يجعل من هذه الفئة محرومة من حسنات " مسرح العرائس " التي تساعد الطفل في تنظيم مجالاته الفكرية و الثقافية و الترفيهية ، و هذا أمر بالغ الأهمية ينحدر إلى جهل الأسرة لأهمية هذا الموروث الثقافي ، و حاجة الطفل إليه لحياته العملية و متطلباته الاجتماعية في المجتمع الواحد التّي توفرها النصوص

المسرحية في " مسرح العرائس " ، هنالك تغاظي كبير للمنظومة التربوية عن أهمية هذا النشاط الثقافي الترفيهي الذّي يخدم بصفة مباشرة التعليم عامة .

- ✓ حب الطفل للأشغال اليدوية وانجذاب الفئة العمرية من **08 سنوات** فما فوق للعمل الجماعي و حبهم للتميز عن بعضهم البعض بدقة العمل، كما تختلف **التقنية** من فئة لأخرى حيث نجد هذه الأخيرة سباقة دائماً لانتهاء من العمل مما يدل على **ديناميكية** عملها السريع، و التركيز عليه و هذه نقطة ايجابية " لسلوك الطفل ".
- ✓ هناك علاقة وطيدة بين الطفل وعروسته الخاصة، فيما يقابلها من دمى أخرى، حتّى و إن كانت الأخرى جميلة و متقنة الصنع، نفسر ذلك من جهتين " الأولى وهي ايجابية العمل بالنشاط الفني و خاصة التطبيقي الذّي يشارك فيه الطفل بجميع مستوياته العمرية " و أهمية " الابتكار في العملية الإبداعية " التّي تخص صنع ما تحمله الورشة من عرائس و ديكور و مسرح خشبي حول الطاولة وغيرها. من الأنشطة التّي تلهم الطفل، يحرر فيها مكبوتاته النفسية ليكون عمله في الأخير و لو بنسبة بسيطة من النجاح، مؤشراً ايجابيا ، يرفع معنوياته و يحفزه إلى ما هو صحيح و عملي و خلاق (الثقة، العمل، المهارة، الملاحظة) .
- ✓ يميل الطفل غالبا إلى " الفكاهة و المرح " و " النصوص " التّي تملؤها السخرية و الضحك.
- ✓ مشاركة الطفل للعمل المسرحي في مسرح العرائس عامل مهم للاندماج مع رفقائه و الاحتكاك بهم ومشاركتهم آراءه و ملاحظاته ، حتى و إن كانت بسيطة ، ما يسمح له اكتساب شخصية سوية ذو قوام وظيفية تملؤها " الثقة و المرح و اللعب و الصداقة "، و تلذذ الفن و جمالياته من خلال صناعة الدمى و تزيينها .
- ✓ يمكن لمسرح العرائس أن يعالج أموراً نفسية كثيرة يعاني منها الطفل، عن طريق **اللعب** والاندماج **مع المجموعة**.

وفي الختام نقترح مجموعة من التوصيات التّي قد تكون سببا عمليا لتحقيق الأهداف التربوية والفنية المرجوة لحياة الطفل.

- على " وسائل الإعلام " بشتى أنواعها، تعريف الجمهور بهذا النشاط.
- يجب " مسرحة المناهج التربوية " في كل القطاعات التعليمية والتربوية.
- إنشاء مسارح على مستوى " المدارس الابتدائية" تنشط في مسرح الطفل " مسرح العرائس ".

- التكفل بالفئات الموهوبة في المسرح من الأطفال **وتكوينهم** في هذا التخصص للوصول إلى جمع فرق مسرحية تمثل كل منها مدرستها في " المشاركات واللقاءات " المسرحية.
- تنظيم " مهرجانات " وطنية لتوسيع معرفة عالم العرائس.
- تشجيع الشباب المهتم بهذا ا لنوع من المسرح " **مسرح العرائس** " عن طريق توفير لهم " مراكز خاصة " في الشباب أو " ورشات مسرحية " في **دور الثقافة** ليكون انشغالهم في تقديم العروض وتنظيم الورشات سهلا، يستقطب العائلات من حين لآخر مع أطفالهم، وذلك"**قصد توسيع مداركهم حول هذا النشاط الفني و ما مدى فعاليته في التربية و التعليم و اكتساب المهارة لأطفالهم** ".
- فتح مدارس مخصصة لهذا الفن.
- الاهتمام بهذا الميدان الثقافي وتطويره والتعاون **والتبادل** بين الدول الأخرى فيما يخص ميدان العرائس من أجل " تبادل وجهات النظر والمعارف والخبرات".
- تسهيل " الوثائق الإدارية " و" الرخص " لكل المهتمين بتطوير هذا الفن وتوفير الوسائل **المادية** والمعنوية لهم.
- تكوين **المربين** في جميع القطاعات " التربوية والصحية والثقافية" من معلمين وأطباء مختصين بالطفل و " المنشطين الثقافيين " في **المجال المسرحي للطفل** عامة و " مسرح العرائس " خاصة لما له من أهمية عميلة وظيفية تخدم مصالح الطفل وانشغالاته.

توفير **فرق مسرحية للعرائس** تابعة " للمراكز الثقافية " في جميع الولايات بزيارة **المناطق النائية** للولايات وتقديم العروض المتواصلة للطفل، حيث نجد أن " هنالك اختلافاً كبيراً بين طفل المدينة وطفل البادية " **من حيث توفير هذا المكسب الثقافي والفني والذّي نجده عند هذا الأخير" طفل المناطق النائية) شبه منعدم، و هذا أمر خطير و سلبي على حياة الطفل و سلوكه الطفولي، لحياته الفنية و مالها من أبعاد اجتماعية.**

خـاتـمة

الخاتمة :

كل فكرة أو فرضية يتوصل إليها الباحث ، هي في حد ذاتها انطلاقة حقيقية لتصور جديد و بداية معرفية لا حدود لها ..، خاصة ونحن وسط هذا الكم الهائل من تطورات العصر لمجلاته العلمية و التكنولوجية و حتى الثقافية ، علما أن هذه المجلات معروفة بديناميكيتها و حركتها البحثية ، نحو كل ما هو جديد وفعال يخدم مصلحة الفرد و المجتمع ككل ، أما العلاقة بينهم فهي علاقة قوية و متينة ، لا يمكننا الفصل فيها أو التفكير بوضع حد لتحدياتهم ..، فطبيعتهم هي البحث وهمهم الجديد دائما ، فمن الواضح أن العلم هو سبيل لتكنولوجيا و تطورها ..، و لولا التكنولوجيا الحديثة ..، لما كان حال الفن كما هو عليه الآن في المسرح و السينما ..، وبما أن مسرح العرائس مشروع ثقافي تربوي بامتياز ، يحمل في أفاقه أهم الوسائل التربوية و التعليمة و الترفيهية الحديثة التي نعتمد عليها في تكوين الأجيال و التواصل معهم ، طمعا في ترسيخ المبادئ و القيم الأخلاقية و رقيها ..، في مجتمع يزكي العلاقات الإنسانية و يحترمها و يتعايش من خلالها ، بنظام سوي و عادل يضمن حقوقه وواجباته وممارسته الفنية ، التي هي في الأصل محاكاة لواقعه و استنساخ لخياله الخصب وخلق لعوالمه الخاصة بما فيها من مفارقات ، و الجميل في هذه الملقن (مسرح العرائس) انه شامل لحياة الطفل و تفاصيلها ، فتارة ينمي الحس الجمالي و الفني لدى الطفل .. و تارة أخرى يساهم في تكوينه العقلي و السيكولوجي بشكل عام ..، حقيقة و مع كل هذه الوظائف الهامة التي يقدمها هذا المسرح لشريحة الطفل ، نجد أن لا مناص من تثبيت فكرة أن مسرح العرائس مشروع كائن ضمن تلك المشاريع الفنية القابلة للتطور و التجديد دائما.

من المؤكد أن دراما الطفل أو مسرح العرائس، يعد جنسا أدبيا لا يقل شأنا عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، له غاية حقيقية راسخة تتجلى بوادرها في تكوين سوي وكامل لشخصية الطفل، هذا ما يؤكد أن مسرح العرائس لا يقل أهمية في بناء وتوجيه الطفل وتثقيفه.

إن الهدف لكل عمل مسرحي هو تحويل النص المكتوب إلى عرض جمالي مرئي يشاهده الجمهور، ضمن جو درامي محكم الأبعاد و النسق، تقوم هذه المهمة في تعرية تلك الأحداث و كشفها فوق الخشبة ، بمهية عناصر السينوغرافيا و جماليتها ، مشكلة بذلك غاية فرجويه في شكل هرموني فعال ووظيفي ، يتجلى سحره من خلال فرجة مسرحية بصرية رائعة الجمال و الأثر ، تحمل معها عدة و وظائف دلالية و مرجعيات سيميائية هادفة مضبوطة قبلا.

حقيقة عدم اهتمام الباحثين و الدارسين في الجزائر لمسرح العرائس و آلياته الوظيفية و إن وجدت بعض الاجتهادات و التوصيات و المهرجانات القليلة جدا في الوطن ، يحيلنا إلى أن من الصعب الاعتماد عليها و دراستها كظاهرة تخدم موضوعنا بدقة ، فالطريق مازال وعرا لإرساء قاعدة ثابتة سليمة .. لمسرح العرائس في الجزائر في ضل كل هذه الآليات المنهكة و شح الأفكار و النيات و البرامج للنهوض بهذا المشروع " الفني التربوي " ، لكن إيماننا كباحثين لما يحققه مسرح العرائس للأجيال و المجتمعات من خلال بحثنا هذا ، يجعلنا نتمسك بفكرة تحقيق مشروع يهتم بالطفل و تطلعاته المستقبلية .. و ضرورة التوجه إلى تقييم الفرضيات و استنتاجات الباحثين في هذا المسرح، و عدم المجازفة بالولوج إلى هذا العالم دون علم و دراية و قيد دراسة لكل الجوانب، فبغض النضر إليه كموضوع حساس يهتم بالطفل هو مشروع حاسم للأمم و رقيها .

من خلال هذه الدراسة و التي تناولنا فيها تحديات و جماليات مسرح العرائس في الجزائر و أهميته في توجيه و تكوين الطفل ، توصلنا من خلال البحث إلى جملة من الاستنتاجات و النتائج ..، شكلت بدورها مقاربة معرفية لتلك التساؤلات و الإشكاليات التي طارحناها و أثرناها من خلال البحث تجلت غاياتها في ما يلي :

-مسرح العرائس من أعرق الفنون المسرحية و الفر جوية التي سعت لمحاكاة الواقع و التعبير عن الحياة في وعاء تربوي ترفيهي ، حتى أنه أصبح وسيلة علاجية ناجعة ، تساعد الطفل على تجاوز بعض السلوكيات الغير طبعيه عن طريق المشاركة المسرحية (التمثيل و الغناء) و المشهدية ، ما يحقق له جملة من الغايات و التطلعات التي تنعكس بآثارها الايجابية عليه.

-يعد مسرح العرائس مظهرا حضاريا مهما ، يرتبط بتقدم الشعوب و الأمم و رقيها ، فهو ممارسة فنية تحاكي واقعا حياتيا معايشا ، متخذة من الأبعاد التربوية غاية لها في معالجة قضايا الإنسان عامة و الطفل خاصة ، هذا ما يرشحها لتكون من أهم القضايا الإنسانية و الحضارية المهمة لحياة الإنسان و كينونته .

-مسرح العرائس من أنسب الوسائل الفنية القريبة إلى حياة الطفل و تطلعاته ، لما يحققه من قدرة عالية في نقل الأفكار و المعاني الدالة و الهادفة ، تعالج بدورها مختلف القضايا في جميع الميادين ، ما يجعله مثالا حيا يجب الاحتذاء به في مجال التربية و التعليم.

-مسرح العرائس صعب في إعداده و ضبطه في صورة كاملة الجوانب ، حيث تتوفر فيه تقنيات و أساليب فنية هامة و معقدة ، عززت من ظهورها السينوغرافيا المعتمدة و ما تحققه من انسجام و جمالية بدورها مع النص خاصة .

-فضلا لما يحققه مسرح العرائس من متعة جمالية و فرجة مسرحية بمثابة الاحتفالية التي يعيشها الطفل أثناء المسرحية ، يمكن لهذا المسرح أن يكون مثالا حيا في شان التربية و التعليم ، كونه يمتاز بالخصائص الأدبية و الفنية و العلمية حتى.. التي وظفت سلفا في حاجات الطفل واهتماماته، بأسلوب يحقق المتعة والتسلية في الوقت ذاته.

-العملية المسرحية أو التجربة في مسرح العرائس ، تجعل من الطفل أكثر تفهما و تقبلا لأفكار الآخرين ، ما ينمي درجة الإحساس لديه ، اثر تعرضه للمواقف و التعامل معها بعقلانية و حكمة ، هذا ما يجعله أكثر انضباطا و تفهما لسلوكياتهم ، من خلال ما يسند إليه من أدوار .. تسهم بشكل مباشر في تعزيز روح المسؤولية له وتنمية ذائقته الفنية والنقدية بشكل أوسع بالحياة .

-مسرح العرائس في الجزائر مازال في بداياته ، يفتقر إلى قوة التجسيد و دراسة التطلعات التي هي في الأساس نقطة تحول حقيقية لأفاق جديدة سيعيشها الطفل مستقبلا لا محال ، فرغم أهميته الفر جوية و أهدافه التعليمية و التربوية مازال لم يلقى سيده في سياسة الدولة و برامجها الفنية و التعليمية ، ما يستدعي النضر بعمق و جدية في شأنه و السعي إلى تأسيس أطر معرفية و فنية ، من شأنها أن تعلي من قيمته و تضعه في نصافه ، و لا يكون ذلك إلا بتعزيز الدراسات النفسية و الاجتماعية المتعلقة بالطفل ، و تطوير خبرات المنشغلين به و المستفيدين من جوانبه النظرية و الميدانية و استثمارها في فضاءات فنية خاصة به ، وكدا فتح ورشات عدة بإشراف مختصين في مختلف الميادين.

-تجربة " دويلة نور الدين " من التجارب الهامة التي ينبغي دراستها و البحث في أشكالها الأدبية و نصوصها.. ، و تقنياتها و كيفية تأثيرها على الطفل الجزائري خاصة ، على صعيد نفسي و اجتماعي و معرفي متنامي مع سلوك الفرد في بيئة معينة .. لها قوانينها و امتداداتها التاريخية و عناصرها السيسيولوجية، خاصة و أن دولة الجزائر تتوفر على معدل نمو أكثر من جيد ، ما يؤهله ليكون من أرقى الاستثمارات في الطاقات البشرية التي تسهم في بناء المجتمعات و تحضرها ، من خلال مشروع جدي و مدروس يكون بمثابة تجربة ناجحة يقتضى بها في الدول الأخرى.

وككل الأشكال الفنية الناجحة ، مسرح العرائس هو الأخر منوط و مرهون بمؤشرات و عناصر أدبية و جمالية حساسة ، التي متى تحققت تحقق نجاحه و غايته .. نذكر أهمها :

-اعتماد النصوص المدروسة و الخاصة بعالم الطفولة ، و اختيار الفكرة الهادفة و وضوحها و بساطة موضوعها بشكل يناسب أعمارهم و مستوياتهم الفكرية.. و تقربهم من واقعهم بطريقة درامية لما يحقق استيعابهم لها شكلا و مضمونا، على أن لا تبتعد الفكرة عن عالم الطفل و ما يستهويه، مع شجب مظاهر العنف و التخويف و التعذيب.

-سلاسة اللغة و توافقها مع الموضوع وما مدى تأثيرها " فلا يكفي أن يعرف المرء ما يقال ..، بل يجب أن يقوله كما ينبغي " ، فالكلمة في مسرح العرائس فعل ..، و كل عنصر في الخطاب هو في حد ذاته أداة فاعلة ، لذا من الأجدر التريث في خلق كلمات النص المسرحي للعمل الأدبي ، كونه المنهج الأصح الذي يوجه العمل الفني نصا و عرضا .

-بناء الحبكة و خضوعها لتسلسل و تطور يخدم التنامي الدرامي داخل المسرحية ، ذا عضوية و موضوعية متماسكة ، في فسحة من الحرية في الحوارات ، بعيدة عن التلقين و الوصاية و الخطاب الو عضي ، الذي يحول النص المسرحي إلى نص تقريري ، كما لا يحدو هذه الفسحة من المفاهيم التربوية و التعليمية في النص ، فالنص المسرحي الناجح هو غاية الكاتب و المخرج على حد السواء للوصول إلى مسرح كامل يخدم الطفل خاصة، غالبا ما تكون الحبكة في مسرح العرائس واحدة متماسكة و مقنعة.

-يقتضي الصراع في مسرح العرائس توجها في الأفكار و تدعيما لحسن الأخلاق التي يقوم عليها المجتمع، فعل من يكتب مسرحا للطفل أن يراعي أسباب و نتائج ذلك الصراع في المسرحية من خلال تصادم الشخصيات، ومتى أحسن الكاتب توظيفه..، سلم من تشتت انتباه المتفرج وملله.

-ضرورة أن تحقق و تنمي الجانب الجمالي لدى الطفل و كذا عنصر التشويق ، هذا ما يحيل إلى ضرورة اطلاع و دراسة و بحث على عالم الطفل و التركيز خاصة على جوانبه النفسية و الفكرية ، بغية استثارتها لتكون أرضية و مرجعية تؤسس لفهم هذا الطفل.

-جمالية التقنية و مهارة اللاعب ، عامل أساسي لنجاح العرض خاصة ، ادا ما تشكلت مع عنصر السينوغرافيا ، لتحقق بذلك دعامة درامية أخرى لفكرة الكاتب و رؤية المخرج ، و بالتالي ضمان العملية الفر جوية لجمهور الطفل .

-توفر عنصر اللعب شرط أساسي في العملية المسرحية لمسرح العرائس ، يوظف وفق أسس علمية و نفسية لمختلف مراحل الطفل ، غالبا ما يكون منوطا بالحركة و الغناء ..، و حتى يتحقق هذا الهدف الدرامي في المسرحية ، و جب كشفه على طول مدى المسرحية ،بانتظام و حسبان يوازي تطور الصراع في القصة ، دون زيادة أو نقصان في ريتم (le. Ritme) يلاءم المتلقي من جهة و ديناميكية العرض من جهة أخرى..

-من مميزات الأسلوب المنتهج في مسرح العرائس ، اعتماده على المنبهات و الحركة التي تنساب بين الفكرة و الكلمة المعبرة ، لأن الأفكار تحتاج إلى سند شكلي إبداعي ضمن قالب المسرحية ،

- وحبا لهذا المسرح و إيمانا بما سيحققه من تغيير و إضافة للمشاريع التربوية و التعليمية و الثقافية مستقبلا ..، يؤكد الباحث عل جملة من التوصيات التي لربما قد تزيد من فكرة تجسيد هذا المشروع الثقافي والتوجه أكثر إلى ترسيخ أبعاد عملية تربوية يضمنها مسرح العرائس على المدى القريب إن شاء الله :

-استغلال مسرح العرائس في الجانب التربوي و التعليمي كمشروع جدي لمسرحة المناهج التربوية.

-النضر إلى النصوص المسرحية الموجهة للطفل على أنها و سيلة تربوية فاعلة ، تدخل في نطاق تربية الأخلاق و السلوكيات الحميدة و توجيه النشء و نجاحه في المستقبل.

-النضر في النصوص المسرحية المعتمدة في مسرح الطفل عامة و مسرح العرائس خاصة ، بدراسة علمية كاملة الجوانب النفسية و الاجتماعية و توجيهها لفئتها العمرية الخاصة من الجمهور ، فهذه نقطة حساسة إذا ما اعتمدنا النهوض بهذا المشروع الثقافي ، فلكل ثورة مهما كان هدفها ، بدايتها و فكرتها الأصل لا يمكن تجاوزها ..، ومشروع مسرح العرائس يهتم بدأ بشريحة الطفل وتطلعاته عبر مراحل عمرية كاملة ومتممة لبعضها البعض.

-تشجيع الكتاب و الناشرين في خلق ثروة للنصوص المسرحية لمسرح الطفل و العمل على تطوير المنحنى الثقافي المعتمد بوجه عام و المسرحي بوجه خاص ، يواكب طموحات الطفل المعاصر و تطلعاته في ضل التقدم التكنولوجي و تحديات الفكر المعاصر.

-الاهتمام أكثر بالعارفين و المهتمين بهذا النشاط المسرحي و العمل على تجسيد أفكارهم و خبراتهم في الميدان ، و ذلك بتوفير برامج ثقافية عبر المؤسسات المختلفة من دور العرض و القنوات التلفزيونية ، قصد ترسيخ فكرة راقية لبوادر مشروع ثقافي عنوانه التربية و الفن.

-إقامة مهرجانات سنوية و فصلية في مختلف ولايات الوطن خاصة ولايات الجنوب و المناطق الصحراوية ، فليس من الحكمة الاكتفاء بمهرجان سنوي في الولاية نفسها (عين تموشنت) ، في دولة تعد الأكبر مساحة في قارة إفريقيا .

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نختم هذا البحث بخاتمة نداء و حث و فتح أفاق ..، لأهمية هذا المجال المسرحي و اتساع دائرة العمل و البحث فيه ، فعالم مسرح العرائس يحمل في معايره جوانب مهمة توضح حقيقة المسرح الطفو لي ، لما ينبغي عليه وما يستوجب له ، و الأكيد أن مسرح العرائس له علاقة في تقويم سلوك الطفل و نجا عته لما يقوم عليه من أسس علمية تؤسس لجوانبه الفنية و المعرفية و الفر جوية بشكل عام ، ناهيك عن ارتقاء التفضيل الجمالي و الذوق الفني لدى الطفل ، وما يحققه من قوة للشخصية و ثبات للرؤى و الغايات مستقبلا ، من خلال الأثر الذي تحدثه تلك الأعمال الفنية في ابسط مظاهرها الفر جوية ليتصل التذوق بالتفكير ، وهنا يكمل سر العملية المسرحية في مسرح العرائس اتجاه الطفل ، هذا ما سعينا من خلاله في بحثنا هذا آملين ولو بنية الإضافة أن نكون قد أثرنا و أنرنا بعض المفاهيم و التساؤلات و فتحنا المجال أمام الباحثين للتعرف و المضي أكثر للتجريب و التنظير و الدراسة لهذا الفن ، فمستقبل أطفالنا مرهون حقيقة بما يحققه هذا الوسيط المسرحي في مجلات الحياة الاجتماعية و الثقافية و الحضارية لكينونة الطفل و أثرها في رقي المجتمعات و بقاءها .

وصلى الله على سيدي وحبيبي محمد عليه أفضل الصلوات وأزكى التسليم

قائمة الملاحق

مذكرة فنية La Fiche Technique

Titre : Amis Praire العنوان : أصدقاء الضيعة **Durée :** 45 minutes مدة العرض

: 45 دقيقة

Public : tout public des 5 ans المتفرجون : عائلي ابتداءا من 5 سنوات

Réalisation : Douila Nour Eddine

إخراج : نور الدين دويلة

Musiques : Ali Zerzem MED Daraji

موسيقى: علي زرزم محمد دراجي

Techniques : التقنيات :

- marionnettes à gant. عرائس قفازية.
- marionnettes à tiges. عرائس بالأعمدة .
- marionnettes à fil . عرائس خيطية.

Année de production : 2013 سنة الإنتاج:

مسرحية أصدقاء الضيعة

البداية : (أغنية)

كوكو : هيا يامينو ساعدني في العمل

مينو : سمحلي يا كوكو العزيز راني تعبان .... وجيعان وزيد راني نعسان .

كوكو : كامل النهار وأنت نعسان و الليل تبات تجري هنا ولهيه بدلت الليل بالنهار.

مينو : أنا مشي كيفك تخطيك من النهار ماتشوف والوا ..أنا نشوف في النهار وفي الليل

كوكو : صحا. تجي تعاوني ؟؟

مينو: روح وكمل عملك وأنا رايح نبحث على الاكل

الحمار: اه النجدة لهذي الدودة النجدة

القط : راني هنا نداوي هذي الدودة المقروسة

الحمار: لا شوف واحد يفهم للطب

القط : أنا قاري جميع الأمراض الداخلية والخارجية من الديناصورات الى الحشرات

الحمار: راني عارف أنت قاري على الأكل

القط: ما يكون غير خاطرك يا حميرو رايح نبحث على معالج

الدودة:اسرع يا مينو .ضرزاد وراني نتالم

الحمار:ريحي فوق هادي الورقة وقت يجيبولك الدوا

الكلب: دودتنا الحبيبة واش بيك

الدودة: ما نقدرش نتحرك و الضرراه في كامل جسمي

الكلب: شربي هدا الدوا راه يفيدك

دودة: نحس بدوا يمشي في عروقي

الكلب : والضر نقص

الدودة: نعام نقص وراني نحس روحي خفيفة

الكلب: هيا تحركي ... مليح..زيدي الرقصي

الدودة: رجعت احسن ملي كنت ....شكرا يا كليبو الحنين

الكلب: هيا اعتني بجسمك

البومة: يا سيدي السبع... يا ملك الضيعة

الاسد: واش كاين يا بومة علاه راكي مقلقة

البومة: المحاصيل نقصت كثير والاكل ماراهش يكفي كل الحيوانات

الأسد: واش هو السبب

البومة : الجفاف ياسيدي السبع ’حتى الأمراض كثرت

الأسد : لازم نخمم على طريقة نجمع بيها المال لحل هدا المشكل

البومة : المال قليل في ضيعتنا

الأسد : رايح نستعين بالضيعات المجاورة لعلهم يساعدونا

البومة : ياسيدي السبع ماتنساش الضريبة

الأسد :واش من ضريبة

البومة : ضريبة مملكة الخفافيش هذا العام ماقدمناهالهمش

الأسد : ضريبة ضريبة كل عام ياخذو الخفافيش المال من عندنا بدون فائدة ولا مقابل

البومة :هدي راهي من عدة سنين وحنا متافقين عليها

الأسد : أجدادي حكاولي على صندوق

البومة : صندوق

الأسد : صندوق موجود في هذه الضيعة ممكن يكون فيه كنز كبير

البومة : هذا خبر يفرح

الأسد : و نحلو بيه جميع المشاكل .

الديك :مبروك عليك يا دودي على صحتك

الدودة : شكرا يا كوكو العزيز

الديك: ايه يا دودي ضيعتنا صابها الجفاف والحالة راهي خطيرة

الدودة :و ملكنا السبع ماعنده الحل؟

الديك: سيدي السبع راه حاير في الضريبة لهذا العام لهادوك الخفافيش الأشرار

الدودة: هاهوما جاو هيا نهربو

القط: راني نشوفك حزين يا كليبو

الكلب : كانو هنا هادوك الاشرار

القط :شكون هوما؟

الكلب: هادوك الخفافيش جاو عدنا و تعداو على كوكو

القط: ما عنديش الرغبة باش نبقى في هذه الضيعة

الكلب :لازم نتاحدو ضد هدو الاشرار

القط: لا لا نهجر من هدا المكان قبل ما يقضو عليييا يا حميرو.... يا حميرو....

الكلب : و حميرو علاه راك تناديله

مينو: باش يكون وسيلة نقل للمكان البعيد

حميرو : واش يا مينو واش تحب عندي

مينو : راك تشوف الحالة الضيعة .,فقر وجوع وزيد هذوك الأشرار

حميرو : ماعند ماندير رانا صابرين

مينو : لا , نهجرو ا هذا المكان

حميرو: نمشو و نخلو أصدقائنا وحدهم

مينو : واش راحلك فيهم .

حميرو : وين نمشو

مينو : نعرف ضيعة جميل فيها الأكل , الماء و البساتين الفواكه ولكن بعيدة شوية

كليبو: ماخممتش علاه ختارك من بين الحيوانات

حميرو : يحبلي الخير

كليبو : راك غالط

حميرو:واش هو السبب الحقيقي يا مينو

مينو : ماكان والو

كليبو : باش يمشي راكب طول المسافة

حميرو: اه خترتني باش نكون حمال يا وحد الخداع

الخفاش الكبير: هيا احضرو لي مرسول الضيعة البومة

ليكن في علمك أن ضيحتكم تاخروا في دفع الضريبة لهده السنة وانا هدا الحالة تقلقني كثير

البومة: ادا وجدنا الصندوق لي تركه اجداد سيدنا السبع رايح ندفعوا لكم المبلغ في الوقت المناسب

الخفاش الكبير: الصندوق ؟ هدا خبر جديد ويفرح . وين يكون؟؟

البومة : لا لا حتى واحد مايعرف مكانه ممكن ما يكون خلاص

كبير الخفافيش: يكون ولا ميكونش ؟

البومة : منعرفش يا كبير الخفافيش

كبير الخفافيش: المهم ارجع عند سيدك الملك وقوله يخير بين الضريبة في الحين او نغزو الضيعة

البومة: في الحين؟

كبير الخفافيش: هيا امشي و قوله على الخبر

راني مستعجل على الاستلاء على الصندوق والكنز لي فيه . رايح يكون من نصيبي هيا ارقصو

كوكو : ما قبالكش عين تاع ما ولا خوض قريب نروح نسقي منه

البومة : لا لا مالقيتش الماء منا

كوكو: راني نشوف فيك مقلقة واش بيك

البومة : راني جاي من عند مملكة الخفافيش وشرطو علينا اما الضريبة أو الغزو

كوكو: يغزو ضيعتنا الجميلة هذي مصيبة كبيرة هيا نروحو نخبرو ملك ضيعتنا

البومة : هيا هيا

الدودة : حتى واحد من أصدقائي الحيوان موجود هنا وين يكونو مشاو

الأسد : أصدقاؤنا راهم يبحثو على الصندوق

دودي : لازم نلقوه قبل مايكون في يد هاذوك الخفافيش الأشرار

الأسد : عندك الحق يا دودي ′هما غادي يلقو السبا الضريبة ويغزوا ضيعتنا

دودي: رايحة نفتش الاشجار والجبال و ندخل تحت الأرض ′لازم نلقوه

الأسد : روحي يا دودي بالتوفيق

الاسد:واش راك الدير يا حميرو؟

الحمار: راني نبحث على الصندوق

الاسد:تبحت على الصندوق بهدا المنظار؟

الحمار : متمني نلقاه أنا الاول

الاسد: بهدي الطريقة راك الضيع في وقتك

القط : اه القيت الصندوق انا لي لقيت الصندوق هدا الصندوق كبير لازم لي حبل نجره بيه

القط :هيا ساعدوني كوكو نجروه بهادا الحبل

القط :هيا نفتحوه وناخد الكنز الي فيه

الديك: لا نفتحووهش بلا حضور ملك الضيعتنا

القط : عندك الحق هيا نمشو عنده

كبير الخفافيش : هدي هي الفرصة الي كنت انتظر فيها

الاسد: هدا الصندوق مشي ملكك

كبير الخفافيش: واش راك تقول يا اسد هدا ملكي والضيعة كلها صبحت ملكي

الأسد : هذا ظلم وتعدي

كبير الخففيش: كل هذا مقابل الضريبة الى تأخرتو عليها

الأسد: أتركلي الصندوق و بعد نعطولكم الدين لي تسالوهنا

كبير الخفافيش : فاتك الوقت يا أسد الصندوق ملكي وحتى الضيعة راهم يحرسو فيها جنودي

الأسد : استغليتو فقرنا وضعفنا و هجمتو علينا

كبير الخففيش: هنا مشي للكهف و ما تزيدش تخرج

العفريت : شبيك لبيك اللي تحبها تكون بين يديك

البومة : اه سكان الضيعة كلهم ضعفوا وغزاونا الخفافيش الأشرار

العفريت : باش تتحسن حالتكم الكنز الكبير تحت أرضكم و الغزاة كاين نبات يقضي عليهم تغرسوه في هدا الموسم تعجلو قبل ما يتم وراح يلقاهم السم والضيعة يروح منها الهم

الأسد: كلام يحير قلتيهلي يابومة

الكلب : وقالها العفريت الكنز تحت هذه الأرض

الاسد: راني نخمم على النبتة الي تقضي على هادو الخفافيش

الكلب: وبذور هده النبتة موجودة

الاسد: هدا اللغز مايحلا غير واحد العطار

الكلب: واش يدير هدا العطار

الاسد: هدا العطار شيخ يجمع كل انواع البدور و الاعشاب

الكلب : انا نمشي نبحت عليه

الاسد : لا هدى مهمة شاقة فيها جبال و وديان رايح نعين الي تناسبه

الكلب : رايح نخبر اصدقاء الضيعة

الاسد: روح متتاخرش

القط :لو بعثني سيد السبع انا نبحث على العطار ناخد معيا رفيقي حميرو

الحمار: لا انا منقدرش للجبال و وديان

البومة: راه عين سيد السبع لي يقوم بمهمة السفر

الحمار والكلب: شكون لي عينه؟

البومة : عين كوكو

الجميع: هيا الروحو نودعو كوكو العزيز

العطار: راه عدنا مرسول جديد . مين جيت؟

الديك : جيت من ضيعة بعيدة

العطار: ضيعة السبع ؟

كوكو: هي بالذات وراهم غزاوها الخفافيش

العطار : سمعت بهاذو الخفافيش الأشرار

كوكو: استغلو ضعفنا و هجمو علينا

العطار :ما تقلقش عندي اللي يقضي عليهم

كوكو: اه هذا شيئ يفرح

العطار : كاين نبتة تضعف قوتهم و تقضي عليهم

كوكو: عندك هذي الحشيشة يا شيخنا

العطار :لا عندي البذور نتاعها

كوكو: كيفاش نستعملهم يا لشيخ

العطار :غرسوهم ونبات يخرج بسرعة

كوكو: ومن بعد ؟؟

العطار : رائحة هاذا النبات تقضي على الخفافيش

كوكو: وأصحاب الضيعة

العطار : يبقو في أمان و سلام

كوكو: هذه فكرة رائعة

العطار : هاهي بدور هذه النبتة , خذها هدية من عندي

كوكو: شكرا يا شيخنا شكرا

****

الأسد : راني نحس بالمرض وحتى الديك تأخر

البومة : هاذي السفرية مشي سهل

دودي: راه جا كوكو وصل أفرح ياسيدي السبع

الاسد : فرحتيني يا دودي هدا الخبر يشجعني باش نستقبله بنفسي هيا نمشو الجميع

الاسد:هيا كل واحد فيكم يغرس هده البدور في كامل ضيعتنا

الكلب: شفت كيفاه رجعة ضيعتنا شعال جميلة

القط: نعام يا صديقي كليبو ولهدا قررت نبقا هنا في ضيعتنا معندي وين نمشي

الكلب : شوفا لهيه يا صديقي مينو

القط:اه احد جنود الخفافيش هيا نهربو

الكلب: لا منهربوش

القط: درك يجي ويقضي علينا

الكلب: شوف كيفاش رايح يدير

القط : راه قادر الطير راه مريض . بعد عليه يا كليبو

الكلب: متخافش راه ضعيف ورايح يموت

القط: هيا نهربو قبل ما يجو صحابه الجنود

الكلب : لا ميجوش

مينو : أعلاه

كليبو : النبات الجديد راه أثر عايهم

حميرو: سمعتو بالخبر

مينو و الكلب : واش هو ؟؟

حميرو: بداو الخفافيش يموتو

مينو والكلب : وهذا بفضل النبتة الجديدة

كبير الخفاش : راني نحس الدوخة في راسي ااه الجنود الجنود

كوكو: مابقاوش جنودك أغلبهم ماتو

كبير الخفاش : جنودي أقوياء مايموتوش

كوكو: زيد ناديلهم وشوف ليجو

كبير الخفاش : جنود جنود أمر غريب وقعلهم اه قوتي نهارت وراني ضعيف

كوكو: أنتم الخفافيش نحتاجولكم وراكم ساعدتونا في هذه الضيعة ورايح نعالجك

كبير الخفافيش : هيا عالجوني ولا نقضي عليكم

كوكو: يابومة يا بومة جيبي هاذيك العشبة الطبية لكبير الخفافيش

البومة: حاضر ياديكنا العزيز

كبير الخفافيش : أسرعي يا بومة الهم

الديك: هدء من روعك ها هى جات قربيها له يشمها

الخفاش: اه القوة النتاعي ضعفة . مانيش نتحمل العيش في هده الضيعة . ناخد ما تبقى من الجنودي و نرجع وين كنت عايش

الديك و البومة: والضريبة ماتخدهاش

الخفاش:لا لا ما ندي معايا ولا شي

الديك: هدا النبتة قضات عليهم جميع

البومة: حتى كبيرهم

الاسد: و اليوم ارجعنا حرين في ضيعتنا وهدا بفضل جميع اصدقائنا. و رجع الخير لهده الضيعة لعانت من قبل .

والكنز الكبير هو العمل . هيا يا بومة اجمعي الحيوانات للاحتفال بالنصر

صور مسرحية أصدقاء الضيعة

منظر تجمع الحيوانات

منظر يجمع بين شخصية كليبو وحميرو والدودة

منظر يجمع بين شخصية الأسد والبومة وكليبو

منظر يجمع بين شخصيتي الأسد والبومة

منظر يجمع بين شخصية الديك وجيش الخفافيش

منظر يوضح فرح الأسد والبومة بالحل

شخصية الخفاش الكبير مع جيشه

منظر يبين تسلط الخفاش الكبير وجيشه على البومة

منظر الخفاش الكبير مع الكنز

منظر يوضح الصراع على الكنز بين الأسد والخفاش الكبير

منظر إنبهار الخفاش الكبير من الصوت الصادر من الكنز

منظر خروج شخصية العفريت من الكنز للخفاش الكبير

منظر يجمع بين شخصيتي البومة والعفريت

منظر شخصيتي كوكو وكليبو مع الكنز

منظر يجمع بين شخصية الأسد والدودة وحميرو

منظر يجمع بين شخصية كليبو ومينو وتأثير العشبة على جيش الخفافيش

منظر يجمع بين حيوانات الضيعة

منظر شخصية العطار مع جمال الديكور وتنوع الأكسسوارات

منظر يجمع بين شخصيتي الديك والعطار في أول لقاء لطلب يد العون

منظر يبين حصول كوكو على الحل والرحيل من عند العطار

مسرحية النملة والصرصور

مسرحية النملة و الصرصور

الراوي : كما تعرفوا يا أطفال النملة تعمل بجد و اجتهاد تعمل بالليل و النهار هي و أولادها لجمع حبات القمح , فتات الخبز, قطع السكر ,حتى الحشرات .

في الصباح تستدع النملة الصرصور لجمع القمح فيقول لها .

الصرصور : اعذريني يا جارتي النملة لقد قضيت كل الليل في الغناء والسهر, غير معقول أن أعمل .

النملة : انك تضيع وقتك في الغناء يا صديقي و لا تبالي بمستقبلك .

الصرصور : لا تقلقي يا صديقتي , عندي ما أكله اليوم , أنا لا أجمع أكثر مما عندي .

النملة : وماذا ستفعل ألان .

الصرصور : الآن ...الآن (يتثائب) اني تعبان أنا سأذهب لأنام .

الراوي : لم يدم فصل الصيف طويلا حتى تغير الجو , انه الخريف الذي يسبق الشتاء (البرق ثم الرعد , الأمطار ٬ الثلوج) الراوي يغطي رقبته بغطاء صوفي و يفتح مضلة .

النملة : (تفتح الباب)ماذا تريد يا صرصور

الصرصور: يا جرتي النملة ...(تقاطعه)

النملة : تكلم ماذا تريد .

الصرصور: إني جائع

النملة: كنت أحثك في فصل الصيف على أن تجمع القمح لتخبئه و تأكله في الشتاء

الصرصور: لم أعمل بنصيحتك , إني نادم ٬ و جائع و بردان , غير معقول أن تتركيني هكذا.

النملة : ليس لدي ما أقدمه لك.

الصرصور: أتتركيني أموت من الجوع ,غير معقول

النملة: هذا ذنبك, هيا (يغلق الباب) (تغلق الأبواب واحد تلوى الآخر)

الصرصور: هذا الشتاء بارد ,من لا يملأ بيته مؤونة .

لا يجد من يقدم له لقمة واحدة .

# # # # #

الحلزون : إني أراك ترتجف كثيرا من شدة البرد يا صديقي الصرصور

الصرصور: و الجوع .

الحلزون : ألم تجمع الأكل في فصل الصيف

الصرصور : لا كنت أغني .

الحلزون : لقد ضيعت كل وقتك في اللهو و الغناء

الصرصور: الآن أنا مستعد لشراء الغذاء

الحلزون : سأبحث على من يبيعك الأكل و لكن هل تملك نقود ؟

الصرصور: نقود لا ولكن لدي شيء أهم من النقود

الحلزون : ما هو هذا الشيء.

الصرصور: الغذاء مقابل الغناء

الحلزون : أمازلت تذكر الغناء الذي أدى بك إلى ما أنت عليه .

لا أحد يقبل بالغذاء مقابل الغناء

الصرصور: آه صديقي الحلزون ماذا أفعل غير معقول أن أموت من الجوع

الحلزون : عليك أن تبحث عن الحشيش (أو العشب) و تأكله قبل أن تهلك

# # # # #

الصرصور: الصرصور المغني الكبير والفنان المشهور يأكل الحشيش ,غير معقول

صحيح ... ما الفائدة من الغناء و حنجرتي الرائعة و الجوع يمزقني

(أصوات من الكواليس) -الصرصور الكسول

- الصرصور اللامبالي

- الصرصور المقصر

- الصرصور المهمل

# # # # #

(فصل الربيع خروج النمل للعمل) .

النملة1: إني لا أسمع صوت جارنا .

النملة2: الصرصور ؟

النملة3: قد يكون مريضا .

النملة2: لا . أظنه مات من شدة الجوع

النملة1: كان علينا أن نساعده حتى يبقى بيننا .

النملة2: مسكين الصرصور

النملة1: لا أستطيع أن أعمل وأنا أفكر في صديقنا .

النملة2: تعبت كثيرا .

النملة3: آه يا نملات لقد قل المحصول .

النملة1+2: ما السبب ؟

النملة2: ماذا سيحدث لو علمت الملكة بقلة المحصول؟

النملة1: أكيد أنها ستغضب .

النملة2: و أنا لا أحبها أن تغضب

النملة1: ربما ستعاقبنا ؟

النملة2: آه آه انه احد جنود المكلة قادمون .

جندي1: لقد قل جهدكم هذه السنة أيها النمل

النملة: نحن نعمل كعادتنا ليلا و نهارا

جندي : لكن المِؤونة أقل بكثير من السنة الماضية

النملة: و ما السبب؟

جندي ملكة النمل تعرف السبب و لهذا تريد أن تجتمع بكم.

النملة: هيا نحضر أنفسنا

# # # # #

النملة1+2+3: الملكة قادمة

الجنود : الملكة ..

الملكة : لقد لاحظت نقصا في الإنتاج لهذا السنة وان بقى الحال هكذا ستصيبنا المجاعة

النملات1+2+3 : المجاعة أخاف من المجاعة

الملكة : وربما سننقرض

النمل3 : فصيلتنا ستنقرض ؟

النمل2: يا للمصيبة؟

الملكة : وبفقداننا ستتضرر البيئة كثيرا

النملة : و ما الحل يا ملكتنا .

الملكة : قبل أن نعرف الحل لابد أن نعرف من هو المتسبب .

النملة : من هو المتسبب .

الملكة : المتسبب في هذه الوضعية هو الصرصور .

النمل الصرصور ....الصرصور ليس معنا

النمل 2:ربما يكون قد مات من الجوع

الملكة : لا الصرصور مازال حيا ؟ عليك أيها الجندي أن تحضر لي الصرصور.

# # # # #

الجندي1: أين كنت أيها الغبي

الصرصور : وماذا تريدان مني؟

الجندي1: ملكة النمل تريدك .

الصرصور: هل ملكة النمل تريد قتلي ؟

الجندي1: لا ندري

الصرصور: أتركوني و شأني , ما دخل الصراصير والنمل .غير معقول

الجندي1: هيا يا صرصور عليك تلبية طلب الملكة

الصرصور:آه أعرف أن الغناء سبب لي مشاكل .

الجندي1: امش معي

الصرصور لا أحب العنف سأذهب معكم

# # # # #

الحلزون: يا نملة....أين أنت يا نملة

النملة: آه يا حلزون لقد قضيت كل النهار و لم أجمع إلا هذه الفتاتة

الحلزون:و ما سبب قلة المؤونة

النملة: لقد قالت الملكة سبب هذا النقص هو الصرصور

الحلزون: وما دخل الصرصور المسكين

النملة : لقد طلبته الملكة , وجنودها الآن يبحثون عنه

الحلزون: وهل تريد الملكة قتل الصرصور ؟

النملة : لا أدري

الحلزون: عليكم أن تمنعوها من إيذاء صديقنا الصرصور

النملة :لا نستطيع أن نقف في وجه الملكة .

.**الحلزون**: سأذهب للبحث عن الصرصور و إخباره قبل فوات الأوان

# # # # #

النملة : إني اسمع أصواتا....ربما هم جنود الملكة .. علي بالهرب

# # # # #

الملكة : هل تعلم أيها الصرصور أن المخزون من المؤونة في مملكتنا قل كثيرا

الصرصور: و ما دخلي بهذا ؟

الملكة : بل أنت السبب

الصرصور: أنا السبب؟ سأغادر المملكة وستستريحون مني.

الملكة: حتي لو غادرت المنطقة يبقى المشكل كما هو .

الصرصور:لم أفهم .

الملكة : أغانيك أيها الصرصور

الصرصور:لم أغن منذ الشتاء الماضي

الملكة : بل عليك أن تغني

الصرصور:وهل عدم الغناء هو مشكل نقص الإنتاج غير معقول

الملكة : نعم أغنياتك أيها الصرصور كانت ترافق عمل النملات الدؤوب, و يبث النشاط في أرجاء المملكة

الصرصور:آه فهمت .. ولكن ليس لدي الوقت للغناء , أصبحت أقضي النهار بحثا عن الأكل

الملكة: عليك أنت بالغناء و نحن نقدم لك الطعام

الصرصور: آه هذا رائع سأبدأ الغناء من الآن .. سأذهب لإحضار آلتي الموسيقية ..اسمحي لي أيتها الملكة

الملكة: ما بك أيها الصرصور؟

الصرصور: أشك في هذا الاتفاق

الملكة : تشك في مملكتنا

الصرصور : غير معقول أن أغني و أنا جوعان

الملكة: هيا يا جنود قدموا له حبات القمح

الصرصور: القمح الذهبي كم اشتقت إليه غير معقول

الملكة: كُله و سنقدم لك كل يوم أكثر من هذا .

الصرصور: شكراً سأغني بدون انقطاع .

# # # # #

النملة2: برجوع الصرصور أصبحت مملكتنا أكثر نشاطا .

النملة1:وزادت حيوية النمل

النملة3: أنظري يا صديقتي امتلأ المخزن بالمؤونة

النملة1:ستفرح الملكة بهذا الانجاز

النملة2: هيا نزف للملكة هذا الخبر الصار

# # # # #

الصرصور:ما أجمل أشعة الشمس

الجندي :أين أنت يا صرصور .

الصرصور:ما هذا الصوت المزعج

الجندي : انهض أيها الكسول

الصرصور :أزعجتني ب صراخك ,ماذا تريد مني؟

الجندي : أتعتقد أن الملكة تقدم لك طعام الشتاء مقابل استمتاعك بأشعة الشمس ؟

الصرصور:وماذا سأفعل

الجندي: خذ هذه الآلة وغني دون انقطاع

الصرصور:حاضر .. سوف اغني .. كيف أغني وأنا ليست لدي الرغبة ...سأغني وأنا حزين

الصرصورة: ما بك حزين يا صرصوري

الصرصور: آه صرصورتي بحثت عنك كثيرا وأخيرا التقيتك صدفة .

الصرصورة: لقد كذبت علي الحشرات و أبلغتني أنك مت من الجوع .

الصرصور:نعم كدت أموت.

الصرصورة: إنني سعيدة بلقائك .

الصرصور : سأغني أغنية الفرح ..

# # # # #

الجندي :توقف

الصرصور:هذا أنت يا جندي .ماذا تريد مني؟

الجندي:جاء أمر من جلالة الملكة .

الصرصور: و ماذا تقول الملكة.

الجندي : إن الغناء هو غناء عمل و ليس غناء حب

الصرصور: يجب أن تترك لي الملكة حرية الاختيار..,فأنا لست عبدا لها

الجندي: بل أنت كذالك . نسيت اننا نقدم لك طعاما يعادل طعام عشر نملات ..هيا

# # # # #

الصرصور: غنيت جاء الحراس توقفت جاء الحراس غير معقول

الصرصورة: ألن تكمل لي الأغنية الجميلة ياصديقي

الصرصور: اني مجبر أن أغني لملكة النمل

الصرصورة: وأنا التي أحبك و من فصيلتك ؟

الصرصور : ممنوع يا صرصورتي

الصرصورة: لماذا يا صرصوري؟

الصرصور: إني بِعت نفسي للنمل

الصرصورة:مقابل ماذا بعت نفسك؟

الصرصور : مقابل الغذاء

الصرصورة: كما تُجيد الغناء فانك تجيد جمع مؤونة الشتاء

الصرصور:أحقا هذا؟

الصرصورة: نتعاون مع بعضنا في جمع الأكل ولا نريد منهم شيئًا

الصرصور:هيا نبدأ في العمل

# # # # #

الجندي : هيا غن يا صرصور

الصرصور:ابتعد عن طريقي

الجندي :ماذا قلت ؟

الصرصور : كما سمعت

الجندي : سأخبر الملكة

الصرصور: أغني متى شئت و كيف ما شئت ,أخبر الملكة أنني لا أريد منها حبة واحدة

الجندي: ستموت جوعا يا صرصور

الصرصورة: كيف يموت جوعا و نحن نجمع معا أكثر مما كنتم تقدمونه له

الصرصور : لقد أصبحت حرا و لاأحتاج إليكم

الصرصورة : هيا انصرف و إلا قضينا عليك

الجندي : اه لقد إتحدت الصراصير....علي بالهرب

# # # # #

الصرصور : شكرا يا صرصورتي كنت سببا في إرجاع الثقة في نفسي

الراوي: هذه قصة النملة و الصرصور وليست كما قراناها ونحن صغار

فالنمل سيظل رمزا للجد و العمل و الصرصور رمزا للتسلية و الترفيه ،

و سنة الحياة تقتضي من الإنسان أن يجمع بين الاثنين فلا يفرط في العمل ولا يفرط في التسلية بل يحاول أن ينظم وقته ، فيجعل وقتا للجد و الاجتهاد و وقت آخر للراحة و التسلية .

وبالحب نتحرر وترجع إلينا الثقة و نعتمد على أنفسنا .

نترككم مع إحتفال الصرصور و الصرصورة بالنصر الجميل....

صور مسرحية النملة والصرصور:

منظر لشخصيات النمل اثر بداية المسرحية

منظر يوضح جمالية الأكسسوار رفقة شخصية الصرصور مع التفاصيل

منظر لشخصيتي الصرصور مع النملة

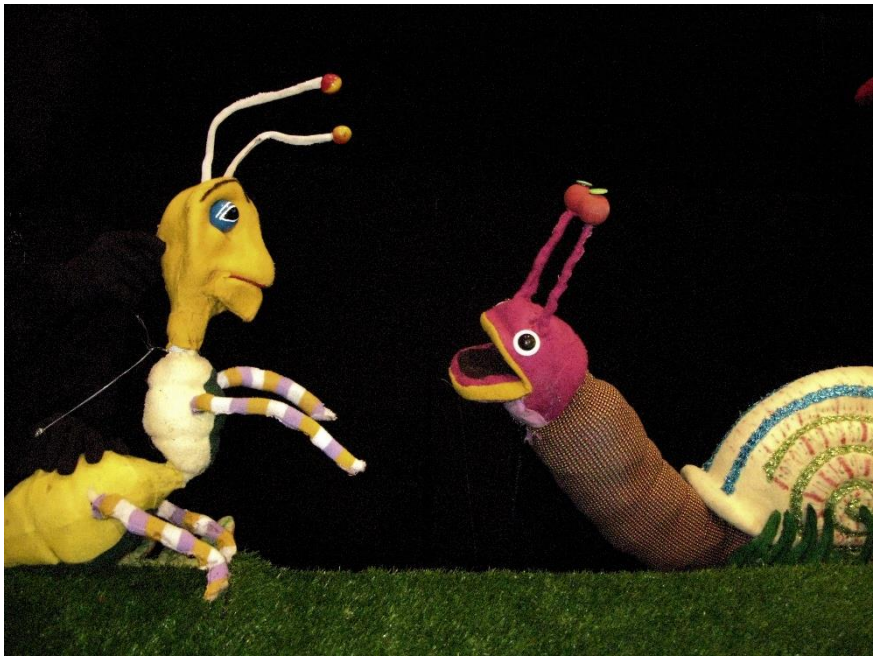
منظر يجمع بين شخصيتي الحلزون مع الصرصور

منظر يجمع شخصيتي الجندي مع النملة

منظر يوضح استغلال المكان في مسرح العرائس (شخصية ملكة النمل في المملكة وتجمع النمل والجندي وسط وضوح الديكور وتفاصيله)

منظر يجمع ما بين شخصيتي الصرصور والصرصورة مع جمالية الديكور والألوان

منظر الصرصور والصرصورة مع شخصية الجندي



منظر يجمع ما بين شخصيتي الحلزون والنملة

شخصية الراوي على شكل دمية بشرية

ممثلي المسرحية (فرقة عظيم فتيحة)

منظر يوضح عنصر الحكي مع لعب شخصية الصرصور والنملة

منظر يوضح عنصر المكياج والألوان ودوره في الحركة والرقص

(الصرصور والصرصورة)

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية

المصادر والمراجع العربية:

1) فاطمة الزهراء بن عيسى، مقدمة في مسرح العرائس، مطبعة دار الشريفة، ط1، الجزائر، 1998.
2) إبراهيم حمادة ، خيال الظل و تمثيليات ابن دانيال، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1970.
3) إبراهيم حمادة، خيال الظل، الهيئة العامة للثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، مصر، نوفمبر 1988.
4) ابراهيم زكرياء، سيكولوجية الالفكاهة و الضحك، دار مصر للطباعة،1992.
5) إبراهيم عواطف وآخرون، الطفل العربي والمسرح ، القاهرة 1984، مكتبة أنجلو، سلسلة دراسات الطفولة.
6) إبراهيم محمود و آخرون:" ثقافة الطفل واقع و آفاق، دار الفكر، دمشق سوريا، 1997.
7) إبراهيم ناصر ، " علم الاجتماع التربوي " ، ظ2 ، ، مكتبة الرائد العلمية ، عمان. 1996
8) ابو الحسن سلام ، مسرح الطفل ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، مصر ، الإسكندرية ، ط1 ، 2004.
9) أحمد براهيم أحمد، تقنين أنشطة المسرح المدرسي، سلسلة الدراسات والبحوث المسرحية، الملتقى المصري، للابداع و التنمية، الاسكندرية، 1999.
10) أحمد بلقيس مرعي ، المسير في سيكولوجية اللعب ، دار الفرقان ، 1987.
11) أحمد بودشيشة، مسرحية المصيدة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
12) أحمد بيوض المسرح الجزائري، نشأته وتطوره 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998،
13) أحمد نجيب، أدب الأطفال –علم و فن- ، دار الفكر العربي: القاهرة، 1990.
14) ادريس قرقوة، الحركة المسرحية في سيدي بلعباس، رحلة البحث عن الذات، منشورات مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. سيدي بلعباس. 2005.
15) ادريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005.
16) الأردليس نيكول، المسرحية العالمية ، تر. عثمان نوية، دار الهلال للنشر، القاهرة، 2000، ط2.
17) إسماعيل عبد الفتاح ، أدب الطفل في العالم المعاصر (رؤية نقدية تحليلية) ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، ط1 ، السودان ، 2000.
18) أكرم يوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي و الاقتصاد الدرامي، دار رسلان للطباعة و النشر و التوزع:سوريا،2010،ط1.
19) أنطونيوس بطرس " ، الأدب (تعريفه ، أنواعه ، مذاهبه) ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان ، ط1 ، 2005.
20) إيمان العربي النقيب،المسرح و القيم التربوية للطفل، دار المعرفة الجامعية للطبع و التوزيع و النشر: 2011، ط1.
21) بطرس حافظ بطرس ، " التكيف و الصحة النفسية للطفل " ، دار الميسرة ، ط1 ، عمان - الأردن ، 2008.

22) بلقيس ، احمد و مرعي .توفيق ، " الميسر في سيكولوجية اللعب " ، دار الفرقان للنشر ، عمان ، 1987.

23) بورنان سعيد، كتاب نشاط جمعية علماء المسلمين الجزائريين في فرنسا (1936 - 1954)، دار هومه، الجزائر، 2012،

24) بوشيبة عبد القادر ، مسرح علولة - مصادره و جمالياته .

25) البيلاوي، ايقيت، عروض الباليه وأثرها في التذوق الفني لدى الطفل، مجلة المسرح، القاهرة، 1994.

26) تحية كامل حسين، مسرح العرائس، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة ، 1960.

27) توفيق الحكيم ، " فن الادب " ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1972.

28) توفيق الحكيم، فن الأدب، المطبعة النموذجية: مصر، د ط، دت.

29) جلاوي ماريان، دور المخرج في المسرح، ترجمة لويس بقطر، الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة ،مصر،1970.

30) جمال محمد النواصرة، أضواء على المسرح المدرسي و دراما الأطفال، دار العامة للنشر، عمان، الأردن، ط2، 2010.

31) حازم شحاته ، " الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1997.

32) حامد عبد السلام زهران ، علم نفس الطفولة و المراهقة ، دار الكتاب للنشر ، القاهرة ، 1995.

33) حبيب المطيري ، مسرحية الطفل في الأدب العربي الحديث ، جامعة الإمام ، الرياض . 1420 هـ.

34) حسن المنيعي، المسرح الحديث، اشراقات واختيارات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة (6)، 2009، المغرب، مكناس.

35) حسن رمزي محمد رضا ، الدراما بين النظرية و التطبيق ، المؤسسة العربية للنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان.

36) حسن شحاتة ، أدب الطفل العربي ، الدراما المصرية اللبنانية ، 1993.

37) حسن ظاهر، دور المسرح في التربية المفتوحة، دار المؤلف للنشر والطباعة والتأليف، بيروت، لبنان، ط1، 2.

38) حسن مرعي ، المسرح المدرسي ، دار و مكتبة الهلال ، الطبعة الأخيرة ، لبنان ، 2002.

39) حسنية غنيمي عبد المقصود،أطفالنا و مسرح العرائس من الخامات البيئية، سلسلة الثقافة الأسرية، ع4 دار الفكر العربي، ط1، 2003.

40) حمداوي جميل، تاريخ مسرح الطفل في العالم، تقديم سعدية ، دط، 2007.

41) حمدي الجابري، مسرح الطفل في الوطن العربي، البيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002.

42) حمزة الجبالي"مشاكل الطفل و المراهق النفسية" دار أسامة للنشر و التوزيع: عمان الأردن ، دار المشرق الثقافي : عمان، 2006، ط1.

43) حنان عبد الحميد العناني ، الدراما و المسرح في تعليم الطفل - منهج و تطبيق - ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط4 ، 1997.

44) حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للنشر، ط2، الأردن، 2002.

45) خالد الميرو إدريس قاسم ، الطفل بين الأسرة و المدرسة .

46) خير شواهين ،كامل عبيدات،شهرزادبدندي، المسرح المدرسي في العلوم و مهارات التفكير.

47) د. أحمد زلط، أدب الطفل العربي، دراسة معاصرة في التأصيل والتحليل، دار هبة النيل للنشر والتوزيع، ط1، 1416 هـ/ 1991م، القاهرة،

48) د. عز خليل عبد الفتاح و د. فاطمة عبد الرؤوف هاشم، مسرح ودراما الطفل ما قبل المدرسة، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2008.

49) د. علي الحديدي ، في أدب الطفل، مكتبة أنجلو المصرية، ط2، 1976.

50) د. فاروق سعد، خيال الظل العربي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 1993.01.01، مصر.

51) د. فاضل حنا، اللعب عند الطفل، دار مشرق مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر، ط 1، دمشق، سوريا، 1999.

52) د. محمد فوزي مصطفى , دراسات في مسرح الطفل (تنظيرا و تطبيقا), سلسلة مسرح الأطفال , دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر, ط1.

53) دعاء الحو، الطفل العربي وثقافة المجتمع ، دار الحداثة، ط1، 1984.

54) دويلة نور الدين ، " مسرحية " النملة و الصرصور " ، 2013 .

55) دويلة نور الدين ، مسرحية " أصدقاء الضيعة " ، 2011 .

56) ذ. مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، سلسلة الألف كتاب ، رقم 406، 1962م.

57) ذ. هادي نعمان الهيتي ، ثقافة الأطفال ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1978.

58) رابح خدوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، (د. ط/ د ت)، الجزائر.

59) رابح خدوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين،الجزء الأول ، منشورات الحضارة ، الجزائر، 2003 .

60) راضي ماهر،فن الضوء، المؤسسة العامة للسينما : دمشق، سوريا ،2005.

61) راغيبنبيل،فن العرض المسرحي، الشركة المصرية : لبنان ،1996،ط1.

62) رانيا يحيى، "جماليات موسيقى أفلام يوسف شاهين، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة،ط1،2014،

63) رشاد رشدي ، " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن " ، دار العودة للطباعة و النشر ، ط2 ، بيروت .

64) رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح الملحمي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1980.

65) زينب عبد المنعم ، مسرح و دراما الطفل ، عالم الكتب للنشر ، 2007.

66) زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2007 م.

67) سالم أكواندي ، " ديداكتيك المسرح المدرسي - السلسلة البيداغوجية (15) - " ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، مطبعة النجاح الجديدة ، ط1 ، 2001.

68) سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر و المسرح، منشأة المعرف الإسكندرية، مصر.

69) سعد أبو رضا ، " النص الأدبي للأطفال _ أهدافه و مصادره و سماته رؤية إسلامية، مكتبة العبيكان ، مصر ، 2005

70) سعد الخادم ، ساعة من الشرق والغرب، الدمى المتحركة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966.

71) سمير أنامي، مسرح العرائس، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط2، 2008.

72) السيد أحمد المخترجي،الطفل العربي –واقعه و حاجاته- دار التحرير: الزقازيق، 1998.

73) السيد حلاوة محمد، مدخل الى مسرح الطفل، سلسلة الرعاية الثقافية للطفل، مصر، ط1، 1987.

74) شحاتة سليمان محمد ، علم النفس اللعب بين النضرية و التطبيق ، دار الزهراء للنشر و التوزيع ، الرياض ، 2008.

75) شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية ، دار الفلور للنشر و التوزيع ، ط2 ، 2001.

76) صالح سعد: تقاليد الكوميديا الشعبية، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1994.

77) صلاح السقي، فؤاد رضا رشيد، عرائسنا العزيزة تحياتي، وزارة الثقافة القاهرة، مصر، 1992.

78) صوالحة محمد ، " أساسيات التنشئة الاجتماعية للطفولة ، ط1 ، الأردن ، عمان ، دار الكندي للنشر ، 1991.

79) صوهير ، كامل أحمد ، " تنشئة الطفل و حاجاته " ، مصر ، الإسكندرية ، 1977.

80) الطاني فخرية ، " لعب الأطفال " ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، 1981.

81) عباس محمود عوض، مدخل إلى علم النفس النمو، دار المعرفة العربية: مصر، 1999،

82) عبد الباقي سلوى، اللعب بين النظري والتطبيق، بيت الخبرة الوطني للنشر، القاهرة، مصر، 1992.

83) عبد التواب يوسف، الهراوي رائد مسرح الطفل العربي، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1408هـ/ 1986م، القاهرة.

84) عبد الجليل, الهام ، متعة وسعادة الطفل من خلال وسائل الإعلام ، القاهرة ، وزارة الشؤون لاجتماعية ، 1994.

85) عبد الخال، غسان إسماعيل، ثقافة الطفل العربي الواقع والأفاق، دار ورود للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1987م.

86) عبد الرزاق جعفر، أدب الأطفال، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1979.

87) عبد العزيز ناصف ، " الألعاب اللغوية في تعليم اللغات الأجنبية " ، دار المريخ للنشر و التوزيع ، الرياض.

88) عبد الفتاح أبو معال ، مسرح الأطفال ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، 1984.

89) عبد الفتاح دويدا، سيكولوجية النمو و الارتقاء ، دار المعرفة الجامعية: الازرايطية، مصر، 1996،ط1.

90) عبد الفتاح عثمان ، بناء الرواية ، مكتبة الشباب ، 1982.

91) عبد المجيد سيد أحمد منصور ، علم النفس التربوي " سيكولوجية التعلم ، سيكولوجية المتعلم ، التقويم التربوي ، سيكولوجية التنظيم العقلي ، العبيكان للنشر ، الطبعة التاسعة ، الرياض ، المملكة السعودية ، 2014

92) عبد المجيد شكري، " الدراما الإذاعية (فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية)، دراسة نظريو وتطبيقية.

93) عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931- 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1983،

94) عبد الناصر خلاف، المختص المفيد في المسرح العربي الجديد، المسرح في الجزائر، الهيئة العربية لمسرح الشارقة، ط1، 2012،

95) العرائس بألوان الطيف، مجلة سنوية من إصدار المحافظة الوطنية لمهرجان العرائس، ط5، 2011.

96) عز الدين إسماعيل .الأدب وفنونه .دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر / ص 239 حسين حلمي المهندس : دراما الشاشة (بين النظرية و التطبيقية) . الهيئة العامة للكتاب ، مصر. القاهرة 1989 - ج1.

97) عز الدين محمد هلاني، المسرح المدرسي رؤية جديدة ، الهيئة العربية للمسرح: الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2011،ط1.

98) عزوا اسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح: التدريس الممسرح، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008.

99) عزيز يوسف، المرشد العملي في تصميم عرائس المسرح ، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع، ط 1، 2003،

100) عصام نور، علم النفس النمو، مؤسسة شباب الجامعةالاسكندرية: مصر، 2006.

101) عفاف البابيدي و عبد الكريم خلايلة ، " سيكولوجية اللعب " دار الفكر للنشر ، 1993.

102) عقيل مهدي يوسف ، التربية المسرحية في المدارس ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، ط1 ، الأردن ، 1992.

103) عقيل مهدي يوسف ، التربية المسرحية في المدارس ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، طرابلس ، 2001.

104) عقيل مهدي يوسف.متعة المسرح (دراسة في علوم المسرح نظريا و تطبيقيا) ،دار الكندي للنشر و التوزيع: الأردن، 2001،ط1.

105) عكاشة أحمد، الطب النفسي المعاصر، مكتبة انجلو المصرية: القاهرة، مصر، 1998،ط1.

106) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1979.

107) علي خليفة، مسرح الطفل، البناء والرؤية، دار الوفاء الدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر.

108) علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1978.

109) عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها ، دار الفكر العربي للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1989.

110) عملر بالخير تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2003.

111) عميش عبد القادر، قصة الطفل في الجزائر، دراسة في المضامين و الخصائص ، دار الغرب للنشر و التوزيع:وهران ،2005.

112) عواطف إبراهيم محمد ، " مفاهيم التعبير و التواصل في مسرح الطفل " ، مطبعة أبناء وهبة حسان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1 ن 1990م.

113) عواطف ابراهيم محمد، 1913، قصص أطفال دور الحضانة ، أنجلوا المصرية، القاهرة، مصر 1986.

114) عواطف محمد إبراهيم و هدى محمد القناوي ، الطفل العربي و المسرح ، مكتبة انجلو المصرية - مطبعة حسان ، القاهرة ، 1984.

115) العيد جلولي ، النص الأدبي للأطفال في الجزائر، (دراسة تاريخية فنية في فنونه و موضوعاته) ، مديرية الثقافة ، ورقلة ، الجزائر، 2003

116) العيد جلولي، النص الأدبي للأطفال في الجزائر، د. ط، 2003.

117) عيسى عمراني، المسرح المدرسي ،دار الهدى: الجزائر، ميلة، 2006،

118) غازي سكداشي، موسيقى الأطفال-سلسلة ثقافتنا القومية، المجلس القومي للثقافة العربي: الرباط،1990،

119) غينمي هلال ، " في النقد المسرحي " ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، مصر.

120) فاتن عبد اللطيف ، نمو الطفل و التعبير الفني ، المكتب العلمي للنشر و التوزيع ، الإسكندرية ، 1999.

121) فراس السواح، الأسطورة والمعنى "دراسات في الميثولوجيا، والديانات الشرقية "، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، الطبعة الثانية 2001، دمشق.

122) فرحان بلبل ، " النص المسرحي و الكلمة و الفعل " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2003.

123) فرحان بلبل ، " مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم " ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2001.

124) فؤاد علي حارز الصالحي ، دراسات في المسرح ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، 1999.

125) فوزي محمد جبل ، " الصحة النفسية و سيكولوجية الشخصية ، المكتبة الجامعية ، ط1 ، مصر ، 2000.

126) فيصل عباس : " أساليب دراسة الشخصية (التكنيكاتالاسقاطية) ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ، لبنان ، ط1 ، 1990.

127) فيصل عباس ، " علم النفس الطفل " - النمو النفسي و الانفعالي للطفل - ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1997.

128) كتاب " فلسفة الجمال في الفكر المعاصر" ، محمد زكي العشماوي ، مكتبة الإسكندرية للنشر ، مصر ، 2002 م.

129) كتاب مسرح العرائس، يورجيكلوفا، زدينكبزديك، أوتلرودل، ريخالدلاندر، فيرا كوفاريتشكوفا، تر: سليم الجزائري، الهيئة العربية للمسرح ، وزارة التربية التشكيلية، الجزائر، 1976.

130) كمال العيد ، السينوغرافيا عبر العصور ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1997.

131)لطفي أحمد نصاري، وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999،

132)لينا نبيل مرعي ، الدراما و مسرح في التعليم النظرية و التطبيق، دار الراية للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2008،

133)لينا نبيل، أو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما و المسرح في التعليم- النظرية و التطبيق، دار الراية للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2008،

134)م. زكرياء إبراهيم ، سيكولوجية الفكاهة و الضحك ، دار مصر للطباعة.

135)محمد عبد معطي، مسرح الطفل المعاصر بين التربية و الجمالية،

136)محمد التهامي ، "مدخل لقراءة الفرجة المسرحية " ،دار الامان،الرباط ، ط1. 2006،

137)محمد السويفي، خيال الظل والعرائس في العالم، دار الكتاب العربي، القاهرة ، 1965 م،

138)محمد السيد حلاوة، طارق جمال الدين عصبة، مدخل إلى مسرح الطفل، سلسلة الرعاية الثقافية للطفل، مؤسسة حورس الدولية للنشر، ط1، 2006،

139)محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي و المسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد: جدّة، ط1، 1971،

140)محمد حامد – أبو الخير ،مسرح الطفل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1988،

141)محمد حسن بركيش، أدب الأطفال، أهدافه و سماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1997،

142)محمد حسن عبد الله ، قصص الاطفال و مسرحهم ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، 2001.

143)محمد عزيزة، المسرح والإسلام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،

144)محمد محمد طالب، ملامح المسرحية العربية، منشورات دار الأفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1989،

145)محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط2، 2013،

146)محمد يعقوب ، أصول الخطاب الفلسفي ، (محاولة في المنهجية) ، الجزائر ، 1995.

147)محمود سامي عطا الله ، " السينما و الفنون التلفزيونية" دار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1997،

148)محمود سعيد، النزعة التعليمية في فن المسرح، مصر العربية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2009، ط1،

149)مختار السويفي، خيال الظل و العرائس في العالم، دار الكتاب العربي، القاهرة ، مصر، ط1، 1968،

150)مخلوف بوكروح ، التلقي و المشاهدة في المسرح ، دار النشر و الطباعة الجزائر ، الطبعة الأولى ، 2004

151)مريم سليم، علي زيعور، حقوق علم النفس، دار الطليعة: بيروت لبنان، 1986،ط1،

152)مصباح عامر ، " التنشئة الاجتماعية : السلوك ألانحرافي للتلميذ بالمدرسة الثانوية " ، ط 1 ، الجزائر ، دار الأمة ، د ت.

153)مصطفى عبد السلام، تاريخ مسرح الطفل في المغرب، مطبعة فضالة، المحمدية، ط1، 1986م،

154)مصطفى غالب، علم النفس التربوي، دار مكتبة الهلال: بيروت- لبنان،1980،

155)نبيل بهجة، الأرجوز المصري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2012،

156) نبيل راغب، مسرح العرائس، مجلة فيصل، العدد 102، 1982،

157) نجيب الكيلاني ، أدب الأطفال في ضوء الإسلام ، مؤسسة الإسراء للنشر و التوزيع ، ط2 ،بيروت ، 1991 ، ص 16.15

158) نصيف جميل ، " قراءة و تأملات في المسرح الإغريقي " ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، العراق ، 1985.

159) هدى محمد قناوي، الطفل وأدب الأطفال، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1994م،

160) هشام الحسن ، " طرق تعليم الأطفال - القراءة و الكتابة ، الدار العلمية للنشر و التوزيع ، ط1 ، الأردن ،

161) هند بنت ماجد البقمي ، " فاعلية مسرح العرائس في تنمية المهارات الحياتية المتعلقة بوحدة الصحة لدى طفل الروضة ، 1433ه

162) يعقوب الشاروني ، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل ، (17 ديسمبر1977) ، الهيئة المصرية للكتاب: 1980،

163) يوسف قطامي، تفكير الأطفال، تطوره و طرق تعليمه،

164) ابن منظر الأفريقي المصري (جمال الدين ابن مكرم) " **لسان العرب** " ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1997 ،

المراجع المترجمة:

1) أدوين ديور : فن التمثيل ، الأفاق و الأعماق ، ت: مركز اللغات و الترجمة الأكاديمية للفنون ، ج 2 ، د ت.

2) أرسطو " فن الشعر " ، ت : إبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1983.

3) أرسطو طاليس ،" فن الشعر "، تر: شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، د.ط ، 1967

4) ألكسدردين، تر: سامي عبد الحميد، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ، دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة،: بغداد، 1972،ط1.

5) إيرام سيراج، بلاتشوفورد.برسيلاكلارك، الأطفال في السنوات المبكرة و كيف تدعمهم، تر: كلا أحمد اصلاح، مجموعة النيل العربية: القاهرة،2005،ظ1.

6) ايلسبورغآي " و آخرون : " نظرية الأدب " ، ت: جميل نضيف (سلسلة الكتب المترجمة) ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، العراق ، 1980.

7) ب. روز و ق. بوكرو، تر: نجلاء جريصاتي خوري، الدمى المتحركة وعالم الأطفال، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

8) بوجوكوكوليا، فن العرائس وتحريكها، ت نجاة قصاب حسن، دمشق، وزارة الثقافة والرشا القومي، 1963.

9) بيتر بروك ،" النقطة المتحولة " ، أربعون عاما لاستكشاف المسرح ، ت : فاروق عبد القادر، عالم المعرفة ، العدد 154 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ،1991.

10) بيتر بروك، النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، 1991 م.

11) بيتر سلد، مقدمة في دراما الطفل، تر: كمال زاجر لطيف، دار المعارف، الإسكندرية،1983.

12) بيترارنوث، مسرحيات بدون ممثلين، ترجمة : أحمد حمادة ، مكتبة النهضة المصرية، ط1. مصر، 1970،

13) بيريس ماريا ، ولاندوجونيف ، ت : سليمان عبد الرحمان و دريسيتي شيخة ، " اللعب و نمو الطفل " ،مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، 1997.

14) تشالز مورغان ، الكاتب و العالم ، ت : شكري محمد عياذ ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة.

15) تمار الكاساندو، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

16) جبر الدين براين سكس : " الدراما و الطفل " ، ت : ايميلي صادق ميخائيل و سعدية بهادر، ط1 ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2003.

17) جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة:نهاد شاكر، هلا للنشر و التوزيع: 2000،ط1.

18) جير الدين براين سكس ، ت : أميلي صادق ميخائيل و سعدية بهادر، " الدراما و الطفل " ، ط2 ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2003.

19) جيمب ويلس - جون ماركس ، ت: طارق بن علي الحبيب ، الطب النفسي المبسط ، محاضرات مختصة في الطب النفسي ، دار الحضارة للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2012.

20) خير الدين براين لاكس، الدراما و الطفل، تر: أمل صادق ميخائيل- تقديم سعدية بهادر، عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة: 2003م/1422هـ، ط1.

21) داني يوردا، الدمى المتحركة وعالم الأطفال، تر: نجلا جريصاتي خوري، الطبعة الأولى 1981، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

22) الدمى المتحركة وعالم الأطفال، داني بوردا، تر: نجلى جريصاتي خوري، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان.

23) روجرمسفيلة (الابن)، فن الكتاب المسرحي لمسرح و الاذاعة و التلفزيون السينما، ترجمة و تقديم: ذريني خشبة، مكتبة نهظة، مصر ، 1964.

24) ريتشارد كورسن: "فن الماكياج في المسرح و السينما و التلفزيون"، ت: أمين سلامة، المركز العربي للثقافة و العلوم، بيروت لبنان، 1982م.

25) س. ن كريمر، من ألواح سومر، ترجمة طه باقر، مكتبة المثنى، بغداد،.

26) س. وداوسن : الدراما و الدرامية ، ت: جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1980.

27) ستيوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، ت ج. عبد الله معتصم الدباغ ، دار المأمون ، بغداد ، 1986.

28) سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو النظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، تر: سامح ، تقديم فوزي فهمي، مركز اللغات و الترجمة أكاديمية الفنون.

29) سيغموند فويد ، تر: د. محمد عثمان نجاتي ، معالم التحليل النفسي ، مكتبة أصول التحليل النفساني باشراف ، د. محمد عثمان نجاتي ط4 ،1986 .

30) فرانك م، هوايتنج ،المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة:كامليوسف،دار المعارف: القاهرة،1970،م.

31) فرانك يانكوفيتش، الموسيقى الشعبية والموسيقى الكلاسيكية"، ترجمة : محمد زكرياء توفيق ، دار الفنون للنشر والتوزيع، ط2، الإسكندرية، مصر، 1989.

32) فردب . ميليت _ جير الدايس بنتلي " ، فن المسرحية ، ترجمة " صدقي حطاب " ، دار الكتب ، بيروت ، 19666

33) فلادمير بروب، قضايا الكوميديا والضحك، ترجمة : عبد الكريم حسن و سميرة بن حمو ، ط1 ، 1416هـ/ 1996، شراع للدراسات و النشر ، دمشق .

34) فونتاني جاك، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد،دارالحوار:دمشق سوريا،2003.

35) فيكتور بانيكوا ، تحليل القوالب الموسيقية،تر: عماد حموش/ منشورات وزارة الثقافة:دمشق، سوريا.

36) لاجوس أيجري : " فن الكتابة المسرحية " ، ت : دريني خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 2000.

37) ليناداج كاو غيل : " فن رسم الحبكة السينمائية " ، ت: ذ. محمد منير الاصبحي ، ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2013.

38) مارتن آسلن، تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح، منشورات مكتبة النهضة: بيروت، بغداد، 1984، ط2،

39) مارسيل فريدفونن سينوغرافيا اليوم، معام على الطريق، ترجمة ابراهيم حمادة ، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي،

40) موسى جولد بورج ، " مسرح الأطفال فلسفة و طريقة " ، ت : جميلة كامل ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، 2005.

41) ميرخولد ، فبيسيفولد ، في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، ترجمة " شريف شاكر" دار الفارابي ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1979 ،

42) ن ستيوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، ت . عبد الله معتصم الدباغ ، دار المأمون ، بغداد ن 1986

43) نيكولاس تاكر، في الطفل و الكتاب (دراسة أدبية و نفسية)، تر: مها حسن بحبوح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق .سوريا، 1999،

44) هارولد كريلمان ، الإخراج المسرحي ،ترجمة ممدوح عدوان، دار دمشق للطباعة و الصحافة و النشر: ط1،دمشق، 1988.

45) هربت فيشر ، تاريخ أوروبا في العصر الحديث ، ترجمة : أحمد نجيب هاشم ، دار المعارف، القاهرة ، 1956.

46) هربرت ريد: الفن و المجتمع، تر: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد – صلى الله عليه وسلم- مصر ، 1979

القواميس والمعاجم:

1) ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، مادة : حبك ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ج 10 (د ط ، د ت).

2) أحمد زكي بدوي ، " معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية " ، الإسكندرية ، 1977.

3) عبد المجيد سالمي، نور الدين خالد، شريف بدوي، معجم المصطلحات علم النفس (عربي-فرنسي-انجليزي) دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

4) ماري إلياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي (مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض)، مكتبة لبان ناشرون: بيروت، لبنان،ط1، 1997.

5) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان: ط2، 1984،

6) معجم المصطلحات الدرامية ، إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلوا المصرية . القاهرة. م 1. ط 3،

المجلات الدورية والصحف:

1) احمد علي كنعان ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد العدد الأول ، 2011.

2) البيلاوي قيولا ، " الأطفال و اللعب " ، مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الثالث ، الكويت ، 1979.

3) التهامي أمين، حيرة الفارس الأسمر في مسرح العرائس، القاهرة، مجلة المسرح المصري، العدد 97.

4) الحبيب، تايف، السيد حافظ وتجربته في مسرح الطفل، القاهرة ، مجلة المسرح، العدد 158 يونيو 1999.

5) حسن بحراوي ن مسرح الطفل في المغرب ، مجلة الكاتب العربي ، السنة الحادية و العشرون - العدد 56.55 ، دمشق ، 2002.

6) د. نبيل راغب، مسرح العرائس، مجلة فيصل العدد 102، 1982.

7) الزبير مهداد ، " أهمية الفن المسرحي في تعليم اللغة " ، مجلة الفيصل ن العدد 302 ، اكتوبر ، 2001.

8) سمير روحي الفيصل ، موقف جمهور الأطفال من المسرح ، مجلة التربية ، العدد الحادي و التسعون - ربيع الأول - 1410هـ .أكتوبر ، دمشق ، 1989م

9) شهاب محمد ذياب حمدانه ، " التكيف الأكاديمي لدى طلاب المرحلة الثانوية في منطقة بني كنانة في ضوء بعض المتغيرات " ، المجلة الدولية التربوية ، المجلد الرابع ، العدد الخامس ، أيار 2015.

10) شيحة محمد ، أطفالنا و أحضان الأم ، القاهرة ، مجلة المسرح ، العدد 213 ، سبتمبر 1999.

11) عبد الله خيرة، مقال جمعية عظيم فتيحة لمسرح الأطفال بتولوز، جريدة الرأي. العدد 31 الاثنين 08 جوان 1998

12) فاروق سعد، " مقال " في " جريدة النهار"، 11 حزيران 1994.

13) مادي لحسن،المسرح كتقنية بيداغوجية داخل المدرسة، مجلة التربية والتعليم، العدد 16، 1989م.

14) مجلة العلوم الإنسانية ، فعاليات ملتقى أدب الطفل ، عدد خاص ، منشورات المركز الجامعي بسوق أهراس .

15) مجلة الفجر، مجلة وطنية أسبوعية جزائرية، العدد 34، الصادرة في 12/26/ 2008م،

16) مجلة المواطن، مجلة وطنية أسبوعية جزائرية، العدد 27، الصادرة في 2009/06/15م،

17) محمد عباس، أهمية التنشيط الثقافي و الاجتماعي في تأطير الأطفال و الشباب، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الآداب: الكويت، المجلد السابع و العشرون، العدد الأول، 1998،

18) مرسي سعد الدين ، حول مسرح الطفل - أفكار و تساؤلات -" مجلة المسرح ، العدد الخامس و الأربعون ، المؤسسة المصرية العامة للنشر ، سبتمبر 1967.

19) معاشر قرور، المسرح الجزائري قراءات في الأصول، العدد الممتاز، رقم 2005/7/06، مجلة تصدر عن المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة، الجزائر.

20) الملتقى العربي لفنون العرائس وخيال الظل، تفعيل دورة فنون الدمى في الفضاءات التربوية، صادرة عن وزارة التربية التشكيلية، 20-25-2015 ، تونس، 2015،

21) يوميات الطبعة الرابعة للمهرجان الوطني لمسرح العرائس عين تموشنت من 01-2010، مجلة من إصدار المحافظة الوطنية لمهرجان العرائس بعين تموشنت، ط4، 2010،

22) يوميات الطبعة السابعة لمهرجان الوطني للعرائس، مجلة من إصدار المحافظة الوطنية لمهرجان العرائس بعين تموشنت، ط7، 2013،

الدراسات والبحوث الأكاديمية:

1) ابن زياد لخضر، المسرح المدرسي في الجزائر، واقع و آفاق، رسالة ماجستير ، و هران، 2002/2001.

2) بلعباس كلثوم، مسرح العرائس في الجزائر تجربة قادة بن شميسة، مذكرة تخرج لنيل شهادة دكتوراه في الفنون، وهران ،السينيا، 2014،

3) رسالة تخرج ماجيستار لخليل عبد الوهاب ، بعنوان : " فاعلية التعلم باللعب لدى تلاميذ الصف الأول ابتدائي ، كلية التربية ، جامعة دمشق.

4) رسالة دكتوراه لكمال عز الدين ، بعنوان " اللعب كعملية تعليمية عند الأطفال ، كلية التربية الرياضية ، جامعة الموصل ، 1988.

5) غانم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر دراسة الأشكال و المضامين، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران ،2010-2011.

6) محمد بيتر، التشويق في أدب الطفل- مسرح الطفل في الجزائر نموذجاً- رسالة ماجيستار، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران،

7) نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر، دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2011.2010،

8) نور الدين بن عيسى ، سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل ، بحث مقدم لنيل شهادة المجيستار ، جامعة وهران " _ " السينيا " _ ، 2011/2010،

المواقع الالكترونية:

1) www.google.ae/eduforuns/archives/index-php/t-1903.html.7k/66.79.178.153

2) Goldberg Belle JamathanRby .www vis .edu.goldberg/talubomata.htm

اللقاءات والحوارات:

1) حوار الفنان دويلة:

- ❖ في الورشة المسرحية ، يوم 2019/03/10، على الساعة 10:00
- ❖ في الورشة المسرحية لعظيم فتيحة 2019/02/02 الساعة 11:00.
- ❖ في المسرح الجهوي بلعباس، كاتب ياسين ، يوم 2019/03/05، الساعة 14:00 .
- ❖ في الورشة المسرحية لعظيم فتيحة ، سيدي بلعباس ، يوم 25/ 08 / 2019 مساءا .
- ❖ في الورشة المسرحية لعظيم فتيحة ، سيدي بلعباس ، يوم 2019/08/18 صباحا .
- ❖ في الورشة المسرحية لعظيم فتيحة ، سيدي بلعباس ، يوم 2019/08/22 صباحا
- ❖ في منزله المتواجد في الحي العريق توبا " عضيم فتيحة "بسيدي بلعياس ، يوم 2019/12/03 .
- ❖ في جامعة جيلا لي اليابس ، قيم الفنون ن يوم 19.06.21 صباحا .
- ❖ في الورشة المسرحية لعظيم فتيحة عظيم فتيحة، يوم 2019/01/03 الساعة 17:00
- ❖ في الحرم الجامعي.(جامعة الأدب و اللغات، جيلالي يابس، سيدي بلعباس) يوم:2019/03/20 صباحاً .
- ❖ في الحرم الجامعي.(جامعة الأدب و اللغات، جيلالي يابس، سيدي بلعباس) يوم:2019/03/22 الساعة10:00.
- ❖ في الورشة المسرحية لعظيم فتيحة يوم 18.05.02 صباحا .

- ❖ في المسرح الجهوي لولاية سيدي بلعباس، كاتب ياسين ، يوم 2019/03/03.
- ❖ في جامعة الجيلالي اليابس- قسم الفنون- يوم: 2019/03/09 على الساعة 10:00.
- ❖ في المسرح الجهوي بلعباس "كاتب ياسين"، يوم 2019/03/25 على الساعة 14:00.
- ❖ في الورشة المسرحية لعظيم فتيحة يوم 19.06.18 صباحا.
- ❖ في الورشة المسرحية لعظيم فتيحة.يوم 2019/01/29،الساعة 18:00 مساءاً.

2) على لسان الفنان بن شميسة حسين (الابن) ابن الفنان بن شميسة (الأب)، إثر حوار شخصي بمتحف العرائس "غنجة"، 2020/03/09.

3) حوار مع " بن شميسة "، نقلا عن عبد المجيد قرايرية بتاريخ 2019.08.22م.

4) لقاء مع الفنان " تارق عراب " نائب رئيس جمعية " ارلوكان " للفن المسرحي و العرائس بالمسرح الجهوي " العلمة " ، 20 / 05 / 2020

5) لقاء مع الفنان " بن شميسة " في لقاء بدار الثقافة " كاتب يسين " لولاية سيدي بلعباس ، يوم 2020/01/03م على الساعة 14:15 زوالا .

الأقراص المضغوطة:

1) قرص مضغوط (cd)، ربورتاج عن دار الشباب "عظيم فتيحة"، بقلم الصحفي "حواش محمد الأمين"، 2020/03/03.

2) قرص مضغوط (CD) ربورتاج في القناة التليفزيونية الجزائرية " Canal Algérie"، عن متحف العرائس " يوغنجة " لبن شميسة في ولاية سيدي بلعباس.

3) قرص مضغوط (cd)، حوار مع الدكتور "دريس قرقوة " في الإذاعة المركزية لولاية سيدي بلعباس يوم 25 سبتمبر 2019 (10 صباحا).

4) قرص مضغوط (CD)، ربورتاج عن " القراقوز والعروسة التركية"، القناة العربية TRT " التابعة لمؤسسة الإذاعة والتلفزيون التركي".

5) قرص مضغوط (CD) ، يحاكي فيه دويلة بعض " المفاهيم و الطموحات " التي يسعى إليها مسرح العرائس في الجزائر مقارنة مع الدول الغربية (جزء 1 – جزء 2).

6) قرص مضغوط (CD) ، الحياة الفنية للفنان " دويلة نور الدين " على لسان فنانين مسرحين من ولاية سيدي بلعباس .

7) قرص مضغوط (CD) ، ريبورتاج قناة " الكواليس tv (WWW.KAWALISSE.COM)" عن جمعية " ارلوكان " للفن المسرحي و العرائس ، 30 / 05 / 2020

8) قرص مضغوط (cd) ، روبورتاج قناة " LBBC " العربية في حوار مع مصممة العرائس " هنادة الصباغ " .

9) قرص مضغوط (CD) روبورتاج عن الفنان بن شميسة نور الدين والعرائس في متحف غنجة (الأب والابن).

10) قرص مضغوط (CD) روبورتاج canal Algrie عن الفنان دويلة نور الدين (تصميم الأقنعة).

11) قرص مضغوط (CD) روبورتاج مع الفنان دويلة على لسان الصحفي محمد الوالي.

12) قرص مضغوط (CD) فيديو لعرض العرائس البشرية الكبيرة مع موسيقى القمبري لجمعية عظيم فتيحة.

المراجع الأجنبية

1) Alfred Bouchard : la langage théâtrale . ed . blatkine.paris.fr.1982
2) Alfred.barchard. »La langage théâtrale » Ed : blatkine.Paris.fr :1982
3) Ann rocard – marionnette – paris – dessin et toltra – Italie – 1983
4) Anne wbersfeled : « lire le théâtre » édssosials . paris .France. 1982
5) C Dasté Y jenger J voluzan .l'enfant le théâtre .l'école .imp. hérissey 1975
6) Création – spécial marionnette – Musée gadagne – Lyon –septembre – paris . 1991
7) .David Curell, a black - the complet book of puppelthéâtre. 1994
8) Elizabeth-Hurlok-« La phycologie de dévelopment ».Canada.1978
9) Girord Gilles ;Oullet.Réal.RiguanltCloude. »L'univers du théâtre »Pette raturés modernes presses universitaire de France .edition 1978
10) Habib Bouda théâtre la lutte entre le lien et le mal dans « zahratelhayat » ou est tribune 22 juin 1997
11) Jean RieneWarnier « La mondialisation de la culture » Gasbaédution Headra.algerie.1999
12) Josef Majanlt » L'expression dramatique et l'enfant » Ed : Fleurus. Fr1958
13) Michel Pruner . l'analyse du théâtre _ Ed nathan . paris . 2001
14) Michel Pruner : « l'analyse du texte de théâtre » . édition Nathan . paris .Fr.2001
15) Mount. Ellis. éd. (1989) Creative planning of special Library facilities New York The Haworth Prerss.Inc.
16) P.Thervan :J. Le contre. Théorie de l'explication .Par exemple édition. Paris. Septembre.1989
17) Patirigeparise-dictionnaire du théâtre, dunod paris: 1997
18) Philip s. foner, Mark twain , social critice(New York : international publishers , 1958
19) Puckler . Muskau .furstsemilasso in africa . V.I.11. stugart.1936
20) Rachid ben ayoub (mémo Alger) A.N.E.P Alger .2002

21) Torrance.E.P.GuidingCreative.Talent.N.J.Psentce Hall.1962

22) .AbouAbd Kader . La marionnette et yorausaeditionelnarifa . p 26

قائمة المحتويات

الفهرس:

الإهداء والشكر

مقدمة

مدخل

ضبط المصطلحات **20**

مفهوم مسرح الطفل..... **27**

الفصل الأول: تعريف ونشأة مسرح العرائس

I تعريف مسرح العرائس والدمى... ..... **35**

1. نشأته و تطوره في العالم **35**

2. في العالم العربي **43**

3. في الجزائر

..... **45**

1.3 قبل الاستقلال..... 47

2.3 بعد الاستقلال 55

3.3 جمعيات ناشطة في مسرح العرائس بولاية سيدي بلعباس..... 63

4. أنواع العرائس **68**

1.4 العرائس ذات الخيوط..... 69

2.4 عرائس المقاق " Ventiloque " 71

3.4 عرائس خيال الظل..... 71

4.4 عرائس الماريونات 72

5.4 عرائس القراقوز..... 73

6.4 العرائس اليدوية (La Gaine)..... 74

7.4 العرائس القفازية 76
8.4 العرائس المنقلبة: 77
9.4 عرائس الأصبع: 79
10.4 عرائس العصا: 79
11.4 عرائس ورقية : 81

5. كيفية تحريك الدمى 82
1.5 المسك الصحيح أو القبضة المضبوطة 83
2.5 الانحناء و التدوير 84
3.5 الحفاظ على الارتفاع المطلوب 85
4.5 الاستدارة في المكان مع دوران الجدع 86
5.5 الجلوس والقيام 87
6.5 المشي على السطح 88
7.5 خطوات الرقص 89
أ. تركيب القطع وهدمها (انظر الشكل 22) 90
ب. اللعب بالكرة (انظر الشكل 23) 90
ج. نقل الأحمال (انظر الشكل 24) 91
د. الكتابة والقراءة (انظر الشكل 25) 91
8.5 البرافانات الركحية 93
9.5 البرافان المنضدي 94
10.5 بارافان العرائس التي تقاد حركتها من الأسفل 95
11.5 برفان الفضاء الركحي 95
12.5 هيكلة العرائس المعلقة: 96
أ. درع المسرح بفتحتيه التقليدية: 96
ج. جسر القيادة: 96
13.5 الكفوف (les Gaine) 97
14.5 ثياب الدمى 100

15.5 صناعة الشعر 101
16.5 منصة المسرح 103
17.5 لوازم المسرحية 104

الفصل الثاني: خصائص الكتابة في مسرح العرائس

I خصائص الكتابة المسرحية في مسرح العرائس 108

1. مفهوم أدب الطفل 108

2. لغة فن الدمى ومفهوم الوسيط 110

3. الخصائص الكتابية في مسرح العرائس: 113

4. الأسس القاعدية للكتابة المسرحية لمسرح العرائس : 115
1.4 الفكرة: 115
2.4 الحكاية : 117
3.4 الموضوع: 119

5. الأسس البنائية للكتابة في مسرح العرائس: 124
1.5 الفعل: 124
أ. البداية: 125
ب. الوسط: 125
ج. النهاية: 125
2.5 الشخصية : 126
3.5 الحبكة: 130
أ. العرض التمهيدي: 133
ب. الوضعية الاستهلالية: 133
ج. الوضعية الأساسية: 134
د. نقطة الانطلاق: 134

4.5 الصراع: 134
أ. الصراع الفجائي: 134
ب. الصراع الواثب: 134
ج. الصراع ألسببي: 135
5.5 الحوار: 137
6.5 اللغة: 143
7.5 الأسلوب: 144

II جماليات العرض المسرحي في مسرح العرائس 145

1. مسرح العرائس من النص إلى العرض: 146

2. مفهوم السيموغرافيا: 146
1.2 الديكور Décores: 147
2.2 الملابس: 149
3.2 الإضاءة: 150
أ. وظيفية عملية استعمالية: 151
ب. وظيفة جمالية: 151
ج. علاقة الإضاءة بالألوان: 152
4.2 المؤثرات الصوتية: 153
5.2 الأغـاني: 154
6.2 الماكياج والإكسسوارات: 156

3. التلقي وخاصية الجمهور: 157

4. مستويات التلقي في مسرح العرائس: 163
1.4 مرحلة الطفولة الأولى وحب الاستطلاع واللعب (من 01-03 سنوات): 163
2.4 مرحلة الواقعية والخيال المحدود من (03-06 سنوات): 164
3.4 مرحلة الخيال المنطق من (06 إلى 09 سنوات): 165
4.4 مرحلة البطولة والمغامرة من (09 سنوات إلى 12 سنة): 166

5.4 مرحلة المثالية أو المراهقة من (12 سنة إلى 16 سنة): 168

5. أهداف مسرح العرائس: 169

1.5 في المجال التربوي والتعليمي: 171

2.5 العروسة في رياض الأطفال: 172

6. الوظائف السيكولوجية: 174

7. الجانب الترفيهي والثقافي وأهدافه الفنية والجمالية: 177

8. المجال الاجتماعي وأهميته: 181

1.8 العروسة في الأسرة: 182

2.8 العروسة في دور الشباب والأماكن العامة: 182

3.8 العروسة في المسرح: 183

9. ماهية اللعب لدى الطفل: 187

1.9 اللعب الاستكشافي: 189

2.9 لعب حل المشكلات: 189

3.9 اللعب الإيهامي: 189

4.9 اللعب الدرامي: 189

5.9 اللعب بالقواعد games with rales : 191

10. مراحل تطور اللعب: 191

1.10 المرحلة الحسية الحركية: 192

2.10 مرحلة اللعب الرمزي: 192

3.10 مرحلة الألعاب الاجتماعية: 192

4.10 اللعب الابتكاري: 193

11. الدراما الإبداعية واللعب الدرامي: 193

1.11 ميلاد فكرة اللعب الدرامي: 193

2.11 علاقة ألعاب الدراما الاجتماعية بالنمو الاجتماعي والوجداني والمعرفي للطفل: 195

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية لمسرحيتي (أصدقاء الضيعة والنملة والصرصور)

I السيرة الذاتية للفنان " دويلة نور الدين " 199

1. نبده عن مسيرته الفنية:..... 199

2. إنجازاته..... 200

3. نظرة دويلة " لمسرح العرائس "..... 202

1.3 فائدة علمية وتربوية:..... 203

II دراسة مسرحية " أصدقاء الضيعة ":..... 204

1. ملخص المسرحية:..... 204

2. الخصائص الكتابية في مسرحية " أصدقاء الضيعة ":..... 205

1.2 العرائس:..... 205

2.2 أهدافها التعليمية:..... 205

3. الخصائص الفنية لنص مسرحية " أصدقاء الضيعة "..... 206

1.3 اللغة والحوار:..... 206

2.3 الشخصيات في مسرحية " أصدقاء الضيعة "..... 208

4. دراسة لغة وشخوص مسرحية (أصدقاء الضيعة)..... 211

1.4 قراءة في عنوان المسرحية..... 211

2.4 دراسة لغة المسرحية..... 211

أ. المستوى النحوي:..... 214

ب. المستوى المعجمي الدلالي:..... 216

5. الفكرة:..... 217

6. الحبكة في مسرحية " أصدقاء الضيعة "..... 218

7. الصراع في مسرحية " أصدقاء الضيعة "..... 218

1.7 مخطط يبين لنا تطور الصراع في مسرحية " أصدقاء الضيعة "..... 220

8. الحدث في مسرحية " أصدقاء الضيعة "..... 220

1.8 مخطط توضيحي لمحطات العناصر الدرامية للمسرحية (أصدقاء الضيعة)..... 221

9. الزمكنة في مسرحية " أصدقاء الضيعة "..... 221

III خصائص العرض المسرحي لأعمال دويلة : " دراسة تطبيقية لمسرحية النملة و الصرصور"223

1. ملخص المسرحية:..... 224

2. الخصائص الفنية لمسرحية " النملة والصرصور":..... 224

3. الديكور في مسرحية " النملة والصرصور ":..... 224

4. الملابس في مسرحية " النملة والصرصور":..... 226

1.4 الراوي:..... 226

2.4 الصرصور:..... 226

3.4 النملة:..... 226

4.4 الحلزون:..... 226

5.4 جندي:..... 226

6.4 الصرصورة:..... 226

7.4 الملكة:..... 226

5. الإضاءة:..... 227

6. الإكسسوارات و الماكياج في مسرحية " النملة و الصرصور "..... 228

7. الموسيقى:..... 232

8. الأغاني في مسرحية النملة والصرصور..... 233

9. الألوان في مسرحية " النملة والصرصور"..... 234

IV دراسة ميدانية حول " تأثير مسرح العرائس على مختلف الفئات العمرية للطفل في المدرسة " بطاقات فنية ". 235

1. البطاقة الأولى:..... 237

1.1 الهدف:..... 237

2.1 الوسائل:..... 237

3.1 سير النشاط:..... 237

أ. مرحلة التشويق:..... 237

ب. مرحلة التعليم:..... 237

ج. مرحلة المراقبة:..... 238

2. البطاقة الثانية:..... 238

1.2 الهدف:..... 238

2.2 الوسائل المستعملة:..... 238

3.2 مرحلة التشويق:..... 238

4.2 مرحلة التعليم:..... 239

5.2 الانجاز:..... 239

6.2 المراقبة:..... 239

3. البطاقة الثالثة:..... 240

1.3 الهدف:..... 240

2.3 الوسائل المستعملة:..... 241

3.3 سير النشاط:..... 241

4.3 مرحلة التعليم:..... 241

5.3 الانجاز:..... 241

6.3 مرحلة التعليم:..... 242

4. البطاقة الفنية الرابعة:..... 242

1.4 الهدف:..... 242

2.4 الوسائل:..... 242
3.4 مرحلة التشويق:..... 242
4.4 مرحلة التعليم:..... 242
5.4 مرحلة الانجاز:..... 242

5. الاستنتاجات:.....243

خاتمة.

قائمة الملاحق 253

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المحتويات

الملخص

قائمة الأشكال:

الرقم	العنوان	الصفحة
01	الميزان	70
02	العرائس ذات الخيوط	70
03	نماذج لعرائس المقاق	64
04	نماذج لعرائس خيال الظل	71
05	نماذج لعرائس الماريونات	73
06	نماذج لعرائس القراقوز	74
07	نماذج لعرائس اليدوية	75
08	نماذج لعرائس القفاز	76
09	صناعة عرائس القفاز	77
10	نموذج للعرائس المنقلبة	78
11	نموذج لعرائس الاصبع	79
12	نموذج لعرائس العصا	80

13	نموذج لعرائس ورقية (تصميم هنادة الصباغ)	81
14	أبجدية الحركة لتحريك الدمى	82
15		
16	الحفاظ على الارتفاع المطلوب	83
17	الحفاظ على المستوى المطلوب للعروسة في مسرح العرائس	84
18	الاستدارة في المكان مع دوران الجدع	86
19	الجلوس والقيام في مسرح العرائس	87
20	المشي على السطح في مسرح العرائس	88
21	خطوات الرقص في مسرح العرائس	89
22	تركيب القطع وهدمها في مسرح العرائس	90
23	اللعب بالكرة في مسرح العرائس	90
24	نقل الأحمال في مسرح العرائس	91
25	الكتابة والقراءة في مسرح العرائس	91
26	الإضاءة و البروجيكتور في مسرح العرائس	91
27	البرفانت الركحية	93
28	الرفان المنضدي	93
29	نموذج لبرفان عرائس مفتوح من الأمام مع شارة خلفية	94
30	برفان العرائس التي تقاد حركتها من الأسفل	95
31	برفان الفضاء الركحي	97
32	نموذج لجسر القيادة	97
33	عرائس الكف	98
34	مشهد لايف جولي	99
35	الكف البرازيلي	100
36	نماذج لأجزاء الدمية قبل الانجاز	101
37	صناعة الشعر	102
38	نماذج عن منصات مسرح العرائس	104
39	بعض لوازم العرائس	98
40	مخطط يبين لنا تطور الصراع في مسرحية " أصدقاء الضيعة "	220
41	مخطط توضيحي لمحطات العناصر الدرامية للمسرحية " أصدقاء الضيعة "	221

قائمة الجداول:

الرقم	العنوان	الصفحة
1	العروض المسرحية لفرق فنية من سيدي بلعباس	61
2	العروض المسرحية لفرق فنية من مختلف الولايات	62
3	جدول الكلمات المترادفة	113
4	جدول الكلمات المتقابلة	113
5	جدول الكلمات المتكررة	214
6	البطاقة الفنية الأولى	237
7	البطاقة الفنية الثانية	238
8	البطاقة الفنية الثالثة	241
9	البطاقة الفنية الرابعة	241

الملخص

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث إلى النضر الجدي نحو مشروع فن العرائس في مجالات الطفل و أفاقه ..، وهو الموضوع الجوهري الذي غصنا في غماره و البحث في تفاصيله التربوية و الجمالية أخذين من تاريخ و واقع هذا الفن في العالمين الغربي و العربي خاصين بذلك أشكاله و مظاهره في الجزائر ، حيث تم رصد أهم أنواع العرائس و كيفية صناعتها و ماهيتها من خلال إثارة العنصر الفر جوي عند الطفل ..، من خلال الوقوف عند أهم الوظائف الحسية و ما يقابلها في الواقع من تحديات و ممارسة فعلية لحياة الطفل ، فمسرح العرائس يعد من أبلغ الأنشطة المسرحية التي تساعد على تطوير و تعزيز التكوين الفني و التعليمي و التربوي لدى الطفل من جهة و تكوينه النفسي و العقلي من جهة أخرى ، فمن خلال القضايا التي يطرحها مسرح العرائس يكتسب الطفل عبر مراحله العمرية خبرات و مهارات تساعده في التواصل ..، فهو ملقن جمالي ووسيلة فعالة للتربية و التعليم و التثقيف أيضا ، فأهدافه لا تقتصر حصرا على التسلية و الترفيه فقط بل هي مساعي أخلاقية و رهانات على مستقبل هذا الطفل و أثره في المجتمع ومستقبل الأمة ..

الكلمات المفتاحية: مسرح الطفل؛ الدمى؛ مسرح العرائس؛ المسرحة؛ الكتابة المسرحية؛ الجانب النفسي؛

Résumé :

Cette recherche vise à une vision sérieuse vers l'art de marionnettes dans le domaine des enfants et ses horizons.... Est le sujet capital que nous traité minutieusement dans ses détails éducatifs et esthétiques en puisant de son histoire et son actualité dans le monde occidental et oriental en tenant compte de ses formes et ses apparences notamment en Algérie. Il a été observé les majeurs types de marionnettes et la manière de sa fabrication et son essence qui suscite le spectacle chez l'enfant....et de prendre position des fonctions les plus importantes sensitives et ce qui le correspond en réalité de défis et la pratique réelle de la vie de l'enfant. Le spectacle de marionnettes est considéré comme une activité très importante qui vise à l'évolution et renforce la structure artistique, didactique et éducative chez l'enfant d'un côté et sa formation psychique et mental d'un autre coté.....et à travers les affaires que l'art de spectacle propose l'enfant à travers ses tranches d'âges va acquérir des expériences et des compétences qui vont l'aider à la communication....

Il est considéré la meilleure méthode efficace pour l'éducation et l'enseignement voire la culture ses buts ne se limitent pas sur le divertissement uniquement, il s'agit d'un effort moral et de paris sur l'avenir de cet enfant et son impact sur la société et l'avenir de la nation.

Les mots clés :

le théâtre pour enfant, marionnettes, théâtre de marionnettes, la théâtralisation , l'écriture théâtrale , l'aspect psychologique,

Abstract :

This research aims to seriously consider the project of puppetry art in child magazines and prospects .it is the crucial subject which we dived into it , and searching in its educational and aesthetic details taking from the history and reality of this art in the Western and Arab worlds, particularly regarding its forms and manifestations in Algeria. Where the most important types of puppets were monitored , how they are made and what they are, through stirring children's exhilaration . By standing at the most important sensory functions and the challenges that they face in reality and the actual practice of the child's life. Puppet theater is one of the most theatrical activities that help to develop and consolidate the technical and educational training of the child on the one hand and his psychological and mental training on the other hand. It is through the issues raised by the puppet theater. Throughout his age stages, The child acquires experiences and skills that help him to communicate. It is an indoctrinated aesthetic and an effective means of education as well as culture. Its objectives are not limited to entertainment and leisure only, but It is moral endeavors and bets on the future of this child and his impact on society and the future of the nation.

Key words : Kids theater, puppets , Puppet theater , text performance , theater writing, Psychological aspect .