الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث والعلمي
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم الفنـــــون

تخصص: مســرح مغاربي

مذكـرة تخـرج لنيل شهادة الماستر

بناء الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر
مسرحية صديقي الحيوان
-أنموذجًا-

إعداد الطالبة:

- هجيرة خنوش

تحت إشـراف:

أ/ الحبيب سوالمي

لجنة المناقشة:

- أ. مصطفى بولنوار — رئيسًا
- أ. أوغرب عبد الله — مناقشًا

السنة الجامعية: 2016/2015

شكر وعرفان

" أشكر الله عز وجل إلى ماوفقني إليه أحمده كثيرا "

بكلمات تتناثر حبرا على صفحات الأوراق أتوجه بالشكر إلى :

أستاذي المشرف " سوالمي حبيب "

الذي كان دوما في دعمي وتوجيهي

في إنجاز هذا البحث وإتمامه

" الأساتذة الذين سيهتمون بمناقشة ونقد هذا البحث "

الأستاذ الدكتور "إدريس قرقوة "

الذي ساعدني كثيرا

ولم يبخل عليا بالمعلومات

حول الجانب التطبيقي من هذا البحث

وجميع أساتذة قسم الفنون الدرامية دون استثناء على دعمهم المتواصل

وعلى المجهودات القيمة طيلة الخمس سنوات

إهـــــــــــداء

إلى من منحوني روح الحياة وملؤوا حياتي عطفا وحنان ودفعوني لأبحر في عالم الفرح والسعادة وغرسوا بذرتي في حقول العلم لأنموا بين أزهار تفتح لي طريق النجاح ها أنا الآن أتفتح بين تلك الحقول لأنتج ماغرسوه مذكرتي التي تمت بحمد الله هما مصدر وجودي :

"والـــداي الكـــريمـــان أطال الله في عمـرهـما".

إلى تلك الياسمينات التي يفوح عطرهما بعنبر الياسمين هن :

أخـــواتي " أمـــال ، صبرينـة ، مختـارية ، أمينـة "

إلى أخواي العزيزان :

" يـحي وحكيـم "

إلى أعز صديقات بالوجود :

" عتو أمينة ، بومدين حليمة ، كريمة "

إلى أستاذي المشرف الذي أضاء دربي ورافقني طول مشوار بحثي هذا:

"سوالمي حبيب "

تحياتي إليكم "هاجـــر"

مقدمة

مقدمة :

يعتبر مسرح الطفل من بين أهم الأنشطة التي تساعد على تنمية شخصية الطفل من الناحية الفكرية والنفسية لهذا يحاول العمل المسرحي الموجه للطفل الانطلاق من اللعب كونه ضرورة حيوية ونفسية تساعد تفكيره وإدراكه في معرفة طبيعته الحسية.

وحتى يستطيع الطفل إدراك طبيعته الحسية يجب أن يمر بعدة مراحل في حياته وفقا لقيم أخلاقية وتربوية تنمي قدراته الذهنية وتربيته تربية خلاقة ، يعتبر مسرح الطفل من أهم الوسائط الثقافية في تربية الطفل لما يتضمنه من قيم وأنماط تبلور شخصياتهم حيث إشعاعا ثقافيا يساهم في بناء البعد الحضاري للأمم ، فمسرح الطفل ليس وسيلة للتسلية والترفيه فحسب بل وسيلة فعالة في التعليم والتثقيف و نشر الأفكار والوعي، يستوعب الطفل من خلاله القيم الإيجابية و السلبية، فمسرح الطفل يعلم الطفل معنى الحياة التي يجب أن تكون ويجعله يدرك أبعاد شخصيته ويحس بها، كما يحاول مسرح الطفل بناء شخصية متوازنة وسوية في المستقبل فكيف يحدث ذلك ؟ للإجابة على هذا التساؤل ، تناول البحث " **بناء الشخصية في مسرح الطفل في الجزائر** " وكأنموذجا للتحليل والتطبيق وقع إختياري على مسرحية " **صديقي الحيوان** " لمؤلفها ادريس قرقوة والذي سأقوم فيه بدراسة شخصية الطفل في المسرح وكيف يبني المؤلف شخصية الطفل في المسرح وكيف يرسمها في مخيلته.

هذه الإشكالية العامة تندرج تحتها مجموعة من التساؤلات الفرعية سوف نحاول الإجابة عنها في البحث وهي : ماهو واقع مسرح الطفل في الجزائر ؟ وماهي أهم مميزات الكتابة المسرحية الموجهة للطفل ؟ وهل الكاتب يراعي قواعد وأسس البناء الدرامي أم مجرد أفكار تربوية تتوافق وعمر الطفل ونفسيته ؟ .

وحتى يكون البحث مبنيا على أسس علمية وجب الاعتماد على منهج علمي يتوافق وطبيعة البحث ، لهذا ارتأيت الاعتماد على منهجين الأول تاريخي لأنني سوف أحاول أن أضع مسحا تاريخيا لمسرح الطفل في الجزائر أما الثاني فنفسي استعملته لتحليل ونقد بناء الشخصية عند الكاتب ادريس قرقوة .

إلى جانب هذا فإن الذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع دوافع ذاتية وأخرى موضوعية تتمثل الأسباب الذاتية حبي لشريحة الأطفال وتعاملي الدائم لفئة الأطفال في ميدان عملي وميولاتي الشخصية لهذا النوع من المسرح ورغبتي في توضيح المستوى الذي توصل إليه مسرح الطفل في الجزائر أما الأسباب الموضوعية المساهمة في إثراء المكتبات الجامعية حب التطلع على الكتب والمراجع ومعرفة مؤلفيها في مجال المسرح انجذابي لهذا النوع من البحوث ومتابعتي للعروض المسرحية الموجه للطفل ومن بينها وقع اختياري على مسرحية "صديقي الحيوان" وخصوصا أنها لأستاذنا الدكتور ادريس قرقوة الذي وظف فيها قواعد البناء الدرامي وأعطاها صبغة خاصة وفقا لمخيلاته ووضع فيها لمسة للطفولة . أما الهدف من هذه الدراسة هو الوقوف على مسرح الطفل في الجزائر وقد اعتمدت على مجموعة من المراجع أهمها :

-مسرحية صديقي الحيوان الدكتورادريس قرقوة .

-الدكتور ادريس قرقوة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دراسة في السياق والآفاق .

اقتضت طبيعة الموضوع تقسيمه إلى ثلاثة فصول ، مقدمة وخاتمة وملحق .

فأما الفصل الأول الموسوم ب : " الشخصية في مسرح " فقد قسمته إلى أربعة مباحث تحدثت فيه عن مفهوم الشخصية لغة ومفهومها اصطلاحا ومفهومها السيسيولوجي والنفسي والسيكولوجي ثم نشأة وتطور الشخصية في المسرح كما ذكرت آليات رسم الشخصية في المسرحية وكيفية بناء الشخصية الدرامية ، أما الفصل الثاني فقد كان عنوانه " الشخصية في مسرح الطفل " درست فيه الشخصية في مسرح الطفل والنص الدرامي في مسرح الطفل

وتناولت فيه مسرح الطفل في الجزائر قبل وبعد الاستقلال وكذلك درست علاقة المسرح المدرسي بتربية الطفل ، أما الفصل الثالث كان دراسة تطبيقية حول مسرحية " صديقي الحيوان " لمؤلفها الدكتور ادريس قرقوة درستها دراسة فنية درامية تحليلية تبنيت بناء الأحداث فيها ثم تعرضت إلى بناءها الفني ، وأنهيت البحث بخاتمة توصلت فيها إلى مجموعة من النتائج والأفكار للإجابة عن التساؤلات التي طرحتها في المقدمة ، واذرفت البحث بملحق يتضمن السيرة الذاتية للمؤلف ادريس قرقوة ونص مسرحية صديقي الحيوان وقائمة للمصادر والمراجع وفهرسة للموضوعات وفي الأخير إن هذا البحث كلفني مجهودا كبيرا مع بعض العقبات والصعوبات والمشكل الأكبر الذي واجهني هو قلة المصادر والمراجع التي تتناول الموضوع الذي نحن بصدد دراسته ، وأرجو من الله أن أكون قد وفقت وتقيدت بما درسته خلال المسار الدراسي وأنا على يقين من أني سأستفيد من ملاحظات أعضاء اللجنة المناقشة الموقرة لأصحح ماجاء فيه من أخطاء .

خنوش هجيرة

2016/10/31

الفصل الأول:

الشخصية في المسرح

الفصل الأول: الشخصية في المسرح

المبحث الأول: مفاهيم حول الشخصية

المبحث الثاني: ظهور الشخصية في المسرح وتطورها

المبحث الثالث: بناء الشخصية في المسرح

المبحث الرابع: آليات رسم الشخصية المسرحية

المبحث الأول: مفاهيم حول الشخصية

1-مفهوم الشخصية:

يعتبر مفهوم الشخصية" من المفاهيم الأكثر استعمالا وتداولا في الوسط الاجتماعي، حيث يقال عادة أن فلان شخصية ويقصد بذلك ما يتميز به الفرد عن غيره من خصوصيات جسمية أو مكانة اجتماعية مميزة مرتبطة بثروته أو نفوذه السياسي أو الاجتماعي، وضعف الشخصية وانعدامها يقصد به الإشارة إلى صفات الإنهزام والإستسلام والخضوع التي يمكن أن تغلب على الفرد وهذا ما يؤكد أن مفهوم الشخصية خلطا بين مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية. وما يتركه هذا الشخص من إنطباع في الآخرين كما يقال عنه مثلا شخصية محبوبة أو شخصية قوية جذابة"[1].

أما الشخصية في "مفهومها العام والشائع بين الأوساط الإجتماعية هو ما يرتبط بالمعنى المتداول في الحياة اليومية، والذي يستقر بمدى التأثير من حوله، وكذلك المواصفاة التي تميزه عن غيره كالهيبة والتواضع والمكانة الاجتماعية"[2]. وتعتبر الشخصية من أكثر الظواهر النفسية تعقيدا و التي كانت مصدر نقاش وبحث من طرف العلماء والباحثين، ولذلك تعددة وتناقضت التعاريف حولها وهكذا فإن تنوع تعاريف الشخصية ما هو إلا نتيجة لتنوع نظري

- **الشخصية لغة:**

إذا بحثنا عن دلالة كلمة شخصية في اللغة العربية نجد أنها "كاملة مستحدثة وقد أخذت من كلمة الشخص التي تعني سواء الإنتباه، وغيره تراه من بعيد، أي أنها تعني السمات العامة فقط"[3].

والشخصية من الشخص والشخص جمعه أشخاص وشخوص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد يطلق على الإنسان ذكر أو أنثى وعند المولدين التمثال الذي يصنع من الحجارة وغيرها. وهو ما يعني جسم الشخص الذي له حجمية"[4].

[1] مؤمون صالح، الشخصية بناؤها تكوينها أنماط اضطراباتها، ط1، 2008، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ص17.
[2] بتصرف أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 1987، ص36
[3] ماري إلياس،حنان قصاب،المعجم المسرح ، مكتبة لبنان ناشرون،ط2،1997ص103.
[4] المرجع نفسه، ص103.

- ***مفهوم الشخصية اصطلاحا:***

يعتبر مفهوم الشخصية "من أكثر المفاهيم تعقيدا، الأمر الذي يعكس تباين التفسيرات وتعددها فأما كلمة *Personage* الفرنسية فمأخوذة من اللاتينية *Persona* التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به. ذلك أن الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار فيظطر إلى تبديل الأقنعة في نفس العمل وهذا التقليد استمر في الكوميديا اللاتينية حتى كوميديا ديلارتي في إيطاليا يبرز وجود تسمية القناع *Masque* التي تطلق على الشخصيات النمطية فيها. فيما بعد توسع معنى كلمة *Personage* لتدل على الشخصية المسرحية والروائية لكيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي بالمقابل صارت تسمية شخصية تطلق على أي شخص في المجتمع يشكل حالة متميزة (الشخصية السياسية والأدبية والإجتماعية)".[1]

ولعل إسهام التحليل النفسي يتمثل في" تقديم نظرية ديناميكية شاملة لفهم الشخصية الإنسانية فضلا عن تأثيره في تفسير اختبارات الشخصية، وتدل الشخصية على أنماط السلوك المميزة النسبية الثبات، التي نمت وتطورت بنمو الفرد وتطويره، وليست الشخصية نتاجا للبيئة الحاضرة فقط وإنما هي نتاج لمواقف الماضي، التي تعني على الفرد أن يتوافق معها، إن تقديم الشخصية هو تخصيص يقوم به السيكولوجي بدراسة تفاعل القوة داخل الفرد واستجابته على العالم الخارجي، وكذلك دراسة المواقف المسببة لقلق الفرد، أي كيف نشأت حالة معينة على ماضي خبرات الفرد وكيف استمرت خلال حياته".[2]

- ***المعنى الإشتقاقي للشخصية:***

تشير المعاجم العربية إلى "دلالة لفظة "الشخصية" من خلال مادة "شَ خَ صَ" حيث جاء في لسان العرب: "شَخَصَ: الشّخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر والجمع أشخاص وشخوص وكل شيء رأيت جسمه، فقد رأت شخصه"[3].

كما ذكر أيضا "شخص يشْخُصُ، شخاصةً الرجل: عظُمَ جسمه. فهو شخيص (م) شخصي". أما الفعل فقد ورد "شَخُصَ الرجل بالضم، فهو شخيص أي جسيم، وشَخَصَ بالفتح، شُخُوصًا، إرتفع ...

[1] ابن منظور،ابو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر بيروت ص45.
[2] المرجع نفسه ، ص45.
[3] المرجع نفسه ، ص45.

والشُّخوص ضد الهبوط". ويتعدى الفعل فيقال "أشخصته وشخص شخوصًا ... ويتعدى بنفسه فيقال شخص الرجل بصره إذا فتح عينيه لا يطرف". وقد ربطت تلك المعاني الشّخص بالرؤية مما يعني أنّه شيء حتى له جسم وله ارتفاع وظهور"[1].

وإذا بحثنا في القرآن الكريم "فإنّنا نعثر على كلمة "شاخصة"، وقد ورد ذكرها في الآية الكريمة "﴿*واقْتَرَبَ الوَعْدُ الحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الذِينَ كَفَرُوا يَاوَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِينْ*﴾[2]. فشاخصة أبصارهم تعني لا تطرف من الهول الذي فوجئ به الكفار. فشخص بصر فلان "أطال النّظر فاتحًا عينيه من دون أن يطرف بهما"[3]، كما نجد الفعل تشخص في قوله تعالى: ﴿*وَلَا تَحْسَبَنَّ اللهَ غَافِلاً عَمَّا يَعْمَلَ الظَّالِمُونْ إِنَّما يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخُصُ الأَبْصَارْ*﴾.[4]فشاخصة أبصارهم تعني لا تطرف من الهول الذي فوجيء به الكفار، فشخص بصر فلان "أطال النَّظر فاتحا عينيه من دون أن يطرف بهما"[5].

- ***في اللغات الأجنبية:***

إنّ كلمة "*الشخصية*" تعني في اللغة اللاتينية "القناع الذي يلبسه الشّخص ليظهر أمام غيره متنكرًا بوجه آخر غير وجهه الحقيقي".[6] كما أنّها "ترجمة لكلمة يونانية تعني الدّور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به"، وبهذا يكون لهذه الكلمة معنيان:

أولا: القناع حيث "يرجع مصطلح شخص –*Person*– لغويا إلى الكلمة اللاتينية –*Persona*– التي تشير إلى القناع –*Mask*– الذي يرتديه الممثل ليلعب دورا.

ثانيا: الدّور –*Le rôle*– الذي يلعبه الممثل فوق الخشبة"، والسبب في ذلك أنّ الممثل الواحد كان يؤدي عدّة أدوار بتبديل الأقنعة في نفس العمل.

وبهذا تكون الشخصية –*Persona*– كلمة منقولة عن المسرح، فالشخص هو الممثل. ومن ثم تدل على "التنكر أو المظهر الخارجي للإنسان أو القناع.

---

[1] إبن المنظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب،المرجع السابق، ص45.
[2] سورة الأنبياء، الآية97، برواية حفص عن عاصم.
[3] إبن المنظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، نفس المرجع، ص45.
[4] سورة إبراهيم، الآية 42.
[5] المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت- لبنان، 2001، ط2، ص751.
[6] المرجع نفسه، ص751.

وهذا حتما يجعلنا نقول أن فكرة التمثيل جاءت من الحركات التي يقوم بها الفرد ومن الأفكار التي تناول طرحها، والمواقف التي تعبّر عنه ظاهريا وباطنيا"[1].

وتجدر الإشارة هنا أن كلمة شخص "في اللغات اللاتينية والإنجليزية والفرنسية والألمانية تتعارض بكل معانيها مع كلمة شخص، وهذا خلافا للغة العربية حيث تدل على الإنسان، وغيره من الأشياء وإذا عدنا إلى بعض المعاجم الفرنسية نجد أنها تتفق على أن للشخصية –*Personnalité*– معنيين أساسيين هما:

➢ ***معنى مجرد عام:*** يتناول الشخصية كخاصية مشتركة بين جميع الأفراد بغض النظر على مظهرهم ومكانتهم الإجتماعية.

➢ **معنى محسوس خاص:** يتناول الشخصية كخاصية تهمّ كل فرد في تميزه عن الآخر، وهي قابلة للتحديد مكانيا وزمانيا"[2].

- ***الدّلالة الفلسفية:***

يمكن القول" بأن مفهوم الشخصية عند الفلاسفة له عدّة تعريفات تتقارب فيما بينها حينًا وتتباعد حينًا آخر، بالرغم من أن الفلسفة اليونانية قبل سقراط لم تكن تهتم بالإنسان "بل كان تصور الشخصية أميل أن يكون دينيا أو مسرحيا من أن يكون تصورا فلسفيا".[3] حيث كما سبق وذكرناه أن الكلمة اليونانية —*Persona* – معناها القناع التراجيدي، لذلك سنحاول أن نقترب من ماهيّة الشخصية من الناحية الفلسفية بالوقوف على بعض التعاريف:

من المنظور الفلسفي "تناول الفلاسفة اليونان مفهوم الشخصية في إطار مباحثهم الفلسفية وقد اعتبروا الشخصية قيمة –*Valeur*– بصورتين مختلفتين:

➢ التعارض بين العقل –*La raison*– والأهواء –*La passion*–.

➢ التعارض بين الطبيعة –*La nature*– والعرف –Les hadition– فالعقل باعتباره قيمة يمكن الإنسان من السمو على الشهوات.

[1] إبن المنظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب،المرجع السابق، ص45.
[2] الطيب تيزنيس، رؤية جديدة في الفكر العربي في العصر الوسيط ، دار المعارف، دمشق1971ص207.
[3] المرجع نفسه، ص207.

ويرى أرسطو في هذا الصدد أن هناك جوانب مختلفة من النفس العلاقة التي تشمل ملكة التفكير والإرادة، هناك النفس الحاسمة التي يرجع إليها الإحساس والإدراك والوجدان".[1]

أما التعارض بين الطبيعة والعرف" فيتجسد في أفكار سقراط والسفسطائيين ويكون هذا التعارض بين حدود الإنسان من حيث طبيعة الأصلية كما شكله المجتمع. ومع ظهور المسيحية تغير هذا المفهوم لكون الإنسان مملوك لخالق يستحق الطاعة والعبادة، فهناك بعد تاريخي عند المسيحيين فالجنة ومجيء المسيح والعودة كلها مراحل ضرورة تاريخية، وتكسب حياة الفرد دلالتها من الدراما الكونية المرتبطة بالخلاص ويتطلب أنظمة اجتماعية ثابتة تحفظ الإنسان من الظلال"[2].

فلقد اعتبر ديكارت "*R.Descartes*" "صفة التفكير الصفة الوحيدة والأساسية التي تميّز الشخصية حيث يقول: "إذا انقطعت عن التفكير إنقطعت عن الوجود، أي أن كينونة الشخصية ووجودها لابد أن ترتبط بصفة لا تقبل الشّك، وهي الأنا المفكرة وبهذا يستبعد أن تكون الخصائص الجسمية والحسية هي التي تميز الشخصية"[3].

أما كانط "*Emmanuel Kant*" فيميز بين الشخص والشخصية إذ يقول "إنّ الشخص هو الذّلة التي يمكن أن تنسب إليها مسؤولية أفعالها والشخصية الأخلاقية ليست شيئا آخر غير حرية كائن في حدودها تسمح به القوانين الأخلاقية، ودليله أن ما يميز الإنسان عن الكائنات الأخرى هو العقل، وحين يستعمل هذه الأدلة سيكتشف بأنه يعمل بمقتضى الواجب الأخلاقي، الذي يحترم خلقه ويحترم الآخرين ولقد وضع لذلك قاعدة وهي: "ألا يتخذ المرء وسيلة بل يجب أن ينظر إليه على أنّه غاية في ذاته"[4].

ومما سبق نستنتج أن الشّخص عند "كانط" هو الذات المسؤولة عن أفعالها، أي الجانب المادي في الكائن البشري، والمسؤول قانونا عن كافة سلوكاته القولية والفعلية، أما الشخصية في تصورها الأخلاقي فترتبط عنده بالحرية والعقل والمسؤولية.

أما سارتر "*J.P Sartre*" فيرى أنّ الوعي بالذات لا يكون تلقائيا، بل هو وعي يكون بحضور الآخر حيث يقول: "ظهور الغير يحملني على النّظر إلى نفسي كموضوع، إذ أنني كموضوع أبدو للغير، وأنا أتعرف إلى

[1] الطيب تيزنيس رؤية جديدة في الفكر العربي في العصر الوسيط، المرجع السابق، ص.208.
[2] ينظر المنجد في الأعلام، دار المشرق، بيروت- لبنان، ط26، 2003، ص254.
[3] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص16.
[4] فؤاد كامل، الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف، مصر، د.ت، ص12.

نفسي كما يراها الغير. فالخجل إذن "*Reconnaissance*" وهو خجل من نفسي أمام الغير. وهكذا أجد أنني في حاجة إلى الغير، كما أدرك كل ما في وجودي من مقومات"[1].

فالغير عند سارتر يلعب دورا أساسيا في التعرف على شخصيتنا ولكن هذا الوعي يبقى محدودًا لأنه شعور نسبي، ويتم في الحدود التي جعلنا الآخر نمثلها.

- ***الدلالة السيكولوجية: (النفسية)***

مفهوم الشخصية في علم النفس متعدد تبعا للمحددات التي يصنعها المحللون لدراسة طبيعة الشخصية ونموها وتقييمها وكذلك علاجها،" لذلك تعتبر الشخصية من أكثر المفاهيم غموضًا وشمولية خاصة في علم النفس، حيث تعد معرفة الإنسان لطبيعة من أهم المشاكل التي واجهته منذ وجوده، فهو يملك حياة نفسية داخلية تعبر عن نفسها في جملة من الظواهر الحسية والحركية والإنفعالية والمعرفية حيث يركز علماء النفس في دراستهم للشخصية على الجانب النفسي والمزاج الشخصي للفرد لذلك نجد أن عالم النفس في دراستهم للشخصية على الجانب النفسي المزاج الشخصي للفرد، لذلك عالم النفس عندما يفكر في الشخصية فإنه يراها باعتبارها دراسة التراكيب والعمليات السيكولوجية الثابتة التي تنظم الخبرة الإنسانية وتشكل أفعال الفرد، واستجابة للبيئة التي يعيش فيها".[2]

لذا سنحاول أن نقارب مفهوم الشخصية من الناحية السيكولوجية عند بعض علماء النفس يرى وارن " *R.Bwarren*" "أن الشخصية هي التنظيم الكلي للإنسان في مرحلة من مراحل نموه. أي أنها تركيب داخلي للفرد، مزاجه، مهاراته وخلقه، حيث لم يتناول الصفات الخلقية والجسدية ونظرته هنا أقل ما يمكن القول عنها انها تتسم بالشمولية والغموض، وقام ألبرت "*G.Allport*" بإحصاء تعريفات الشخصية وجمع خمسين تعريفا للشخصية من الفلاسفة وعلماء النفس ورجال الدين في أوروبا وقد عرّفها على أنها "ذلك التنظيم الديناميكي الذي يكمن بداخل الفرد طابعه الخاص في التكيف مع البيئة أي أنّه يحاول الرّبط بين المظهر الخارجي والمظهر الداخلي للفرد ليؤكد على أن الفرد عبارة عن أنظمة وأجهزة نفسية وفيزيولوجية متداخلة وتسعى إلى التكيف والتفاعل مع محيطها الطبيعي والاجتماعي".[3]

[1] فؤاد كامل، الغير في فلسفة سارتر، المرجع السابق، ص12.
[2] ينظر، فؤاد كامل،الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف مصرد.ت ص12
[3] أحمد منور،الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامية الجزائر2007 ص16.

وبهذا تظهر لنا فكرة تكامل الشخصية على "أنها ليست مجموعة صفات اتجاهات وإنما هي وحدة مندمجة تعمل ككل لذلك يمكن أن نعتبر دراستها بذرة تلتقي فيها الأضواء الكثيرة، التي يلقيها علم النفس على شتى العناصر المكونة لذلك بامتزاجها الدقيق وتفاعلها الشامل، باعتبارها ذلك الكل المكون من الجسم والنفس لما فيهما من نظرة واكتساب على السواء"[1].

- ***الدلالة السوسيولوجية: (الإجتماعية)***

"إذا كانت الشخصية في المنظور السيكولوجي ترتبط بمحددات الفرد العضوية والنفسية، حيث أنّها استعدادات داخلية وعوامل بيئية خارجية تتفاعل مع بعضها فتكون الشخص والشخصية"[2]، فإنها في المنظور السوسيولوجي على العكس من ذلك لأن علماء الاجتماع يؤكدون "أن الشخصية هي أحد الأسس الجوهرية في تكوين الحقيقة الاجتماعية. فهم يركزون على الجانب الاجتماعي انطلاقا من أن الشخص في نظرهم إنّما هو نتاج إجتماعي بالدرجة الأولى".[3] لأن المجتمع يقوم على علاقات متبادلة يكون الفرد فيها عنصرًا مهما وتؤثر شخصيته في تفاعله مع المجتمع، كما يؤثر المجتمع على بناء الشخصية وتكوينها، وعلم الاجتماع يتناول الشخصية كبناء نظري لسلوكيات محددة إجتماعيا مشروطة بالظّروف الاجتماعية، وبمؤسسات المجتمع وبنياته وقيمه وثقافته ،لهذا سنحاول أن نقارب مفهوم الشخصية من الناحية السوسيولوجية عند بعض علماء الاجتماع، فالشخصية عند دوركايم –*E.Durkheim*– "تتكون انطلاقا من التأثير الذي تحدثه الظواهر الاجتماعية على الأفراد". فالفرد يستمد عقائده وأنماط سلوكه وردود فعله المختلفة من الجماعة، كما انّه يجد الظواهر الاجتماعية تامة التكوين قبل ولادته، أي أنّ أغلب الأفكار والإتجاهات ليست من إبداعه، وإنّما تأتيه من الخارج لأنّ الظواهر الاجتماعية تفرض نفسها على الأفراد والفرد لا يتصرف حسب إرادته ولا يعيش في استقلالية تامة عن الظواهر الخارجية".[4]

–أمّا لينتون *R.Linton*– فيرى أن المجتمع يفرز نمطين من الشخصية وهما:

❖ ***الشخصية الأساسية:*** ويعني بها "مجموعة الصّفاة والخصائص والسمات السلوكية والفكرية والوجدانية التي توحد مجموع أفراد المجتمع الواحد وتميزهم عن غيرهم ممن ينتمون لمجتمع آخر، أي هي الشخصية المشتركة بين أفراد

[1] المنجد في الأعلام، المرجع السابق ،ص609.
[2] ينظر، كامل محمد عويضة، علم نفس الشخصية، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1996، ص210.
[3] المرجع نفسه ،ص210.
[4] الدكتور خالد العبيوي، الشخصية elalbioui.jeeran.com

المجتمع الواحد "وهي ليست موروثة أو فطرية، بل هي مكتسبة خلال مراحل الطفولة عبر التربية والتعليم والتنشئة الاجتماعية". أي أنها نتاج عوامل خارجية عديدة"[1].

❖ ***الشخصية الوظيفية:*** ويقصد بها "مجموع الصّفات والخصائص والسّمات السلوكية والفكرية والوجدانية التي توحده مجموعة من الأفراد يؤدون وظيفة معينة، وتميزهم عن غيرهم ممن يؤدون وظائف أخرى رغم إنتمائهم جميعهم إلى نفس المجتمع وامتلاكهم جميعهم لنفس الشخصية الأساسية أي أن لكل فئة إجتماعية شخصيتها بحسب السّن والجنس والطبقة الاجتماعية"[2].

أمّا تعريف –أحمد بن نعمان– حاول فيه التوفيق بين آراء الفريقين من علماء النفس وعلماء الإجتماع وهو "أن الشخصية في ذلك الطابع العام والمميز والثابت نسبيا المكوّن من مجموع صفات الفرد الجسمية والنّفسية المتكاملة في إنتظام وديناميكية متكيفة مع البيئة الاجتماعية والطبيعية التي يعيش فيها الفرد، ويتبادل التأثير".[3] ومع ذلك يبقى مفهوم الشخصية من أكثر المفاهيم إثارة للجدل والنقاش في شتى العلوم.

[1] صالح لمباركية،بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج. ص33.
[2] المرجع نفسه. ص33.
[3] المرجع نفسه، ص34.

المبحث الثاني: ظهور الشخصية في المسرح وتطورها

إن الشخصية في المسرح تمارس حريتها وتثور وتقول ما لم يسمح المجتمع بقوله والفضل في ذلك يعود إلى التجارب العديدة التي خاضها رواد المسرح على مدى قرون.

أ–الشخصية في المسرح اليوناني:

من المتفق عليه أن الإغريق" ساهموا بقدر كبير في تطوير المسرح، حيث ظهرت عناصره الأساسية الفعل والصراع والحبكة والحوار والأبطال (الشخصيات)، فيما يتعلق بعنصر الشخصية، فلم يكن موجودا بأتم معنى الكلمة في بداية المسرح اليوناني كان الحوار بين الجوقة ورئيس الجوقة الذي يشكل الصوت الإفرادي الوحيد مع أسخيلوس –*Aiskhulos*– تطور هذا العنصر شيئا فشيئا، حيث دخل دور آخر محاور أطلق عليه اسم – *Protagoniste*– وهي كلمة تعني الممثل الأول، ثم صارت تعني فيما بعد الشخصية الأساسية في الحدث".[1]

وبهذا "يعتبر أسخيلوس أول من وضع الأسس الثابتة للمأساة الإغريقية حيث كانت المأساة في عهده بحاجة حقا إلى جمال المناظر وعظمة الحركة، وسحر الأداء المسرحي لتبدو عظيمة واستطاع أن يقدم كل ذلك لها".[2]

–وبعد ذلك جاء سوفوكليس *Sophoklés*– الذي" استطاع أن يلائم بين القلب والعقل أي بين الإنسان والآلهة، وخلف لنا مسرحا مثاليا وأدبا متزنا حيث رفع عدد الأدوار المحاورة إلى ثلاثة، وهذا ما أدى إلى ظهور الحوار بشكله المتكامل في المسرح، كما اهتم برسم الشخصيات في مسرحياته، وحمّلها مصائرهم، وبيّن سر ضياعها وانهزامها رغم أنه "لم يكن هناك تطابق بين عدد الممثلين والأدوار لأنّ الممثل كان يؤدي عدّة أدوار يحدّد كل منها القناع المستخدم وبالتالي لم يكن هناك ارتباط بين الممثل والشخصية".

[1] ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق ، ص271.
[2] المرجع نفسه ، ص271.

ب- الشخصية في الكلاسيكية الجديدة:

يمتاز المذهب الكلاسيكي بأنه "التيار الوحيد الذي تجلى في المسرح بشكل معين، وشكل عرض محدد ومن أهم الأعمال الكلاسيكية بعض نصوص الكاتب بيير كورني –*P.Cornille*– وأعمال جان راسين – *J.Racine*– ومسرحيات موليير –*Moliére*– وأعمال هؤلاء لا تلتزم بالقواعد الكلاسيكية من ناحية الكتابة فقط، وإنما تتجلى معالم الكلاسيكية فيها على الصعيد الفكري أيضا، إذ أنها تنطلق من مفهوم محدد هو عمومية النماذج الإنسانية التي تطرحها وصلاحيتها لكل الأزمنة".[1] وبفضل هؤلاء أصبح عنصر الشخصية من أهم العناصر في المسرحية حيث تم إلغاء الجوقة، وباتت الشخصية على عظمتها لا تتعدى كونها شخصيات تسيرها أهوائها، وتخضع لنقاط ضعفها البشري، كما أنهم حاولوا الإبقاء على عظمة الشخصيات ولكن لا مانع من اتخاذ الوصيفات والأصدقاء في أدوار لا تعد أدوار تافهة، إضافة إلى أن الكلاسيكية ليست ذاتية ،بمعنى إذا تحدث إحدى الشخصيات عن متاعبها أخذت تعلل، وتوضح الأسباب التي تجعل المشكلة عامة يحتمل أن يقاسي منها أي إنسان"[2]. من خلال هذا الكلام يتبين لنا أن الشخصية في المسرح الكلاسيكي أخذت إهتماما كبيرا وأصبحت عنصرا من عناصر الشخصية المسرحية.

ت-الشخصية في المسرح الرومانسي:

تعتبر الرومانسية" من المذاهب التي شكلت محطة هامة في تطور المسرح "حيث تعد الثورة الأولى على المبادئ الموروثة عن أرسطو –*Aristote*– واستبدالها بما هو ذاتي، ووجداني وبالعودة إلى الموروث الشعبي مثل نصوص الشعراء الجوالين وغيرها، ومن أهم مرتكزات الرومانسية في المجال الدرامي حريّة الإبداع، حيث تم المزج بين التراجيديا والكوميديا والجمع بين الرفيع والوضيع بين الشخصيات النبيلة والدنيئة"[3].

كما "أن الشخصيات عموما في المذهب الرومانسي خاضعة لنقاط ضعفها، والتي تقضي عليها في نهاية الأمر غالبا، وتتميز بسطحية عواطفها في المذهب الرومنسي، والمبالغة في تصوير الدوافع التي تثير هذه العواطف".[4] إضافة إلى "تحكم العواطف المختلفة في الشخصيات الرومنسية العواطف المشبوهة التي يذكيها الشاعر في نفوس تلك الشخصيات وفي نفوس القراء أو المتفرجين إيتو ساحر من الخيال والشعر والأوصاف الرقيقة

[1] لايوس إيجري، فن الكتابة المسرحية ، ترجمة ،دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة،دمشق2003.ص38

[2] المرجع نفسه ص38.

[3] ثائر العطار، عنصر الشخصية في المسرح، المنارة، مؤسسة الجنوب للصحافة والنشر، 2008/07/28.

[4] ماري إلياس- حنان قصاب، المرجع السابق، ص293.

المجنحة".[1] كما يمكن للشخصيات أن تتكلم لغتها الخاصة بطبقتها، حيث يتكلم السادة لغة الشارع وقد تم الإقتراب في تلك المرحلة أكثر فأكثر من الحياة اليومية وصولا إلى تصوير الفرد، وبذلك صارت الشخصية تحمل صفات خاصة كثيرة تقربها من الشخص العادي وأدخلت على الأعمال المسرحية عوامل اجتماعية نفسية لتفسير تصرف الشخصية.

ث- الشخصية في المسرح الطبيعي:

لقد ظهرت الطبيعة "كتوجه جمالي في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وكانت امتدادا للتيار الواقعي"[2]، وبالرغم من أن المسرح الطبيعي لم يستمر طويلا إلاّ أنّ تأثيره تجاوز فرنسا وانتشر في أوروبا وجميع أنحاء العالم خاصة على صعيد الإخراج والأداء، وهدف إلى تحقيق الإيهام بالكامل.

ومن سمات المسرح الطبيعي الإعتماد على "لغة أقرب ما تكون إلى اللغة التي تستخدمها كل شخصية في الحياة مما يعمق البعد السيكولوجي للشخصية".[3]

أما الشخصية فنجدها تتسم بالضعف والسلبية فهي "ضحية لعوامل طبيعتها الوراثية البيولوجية والنفسية تتلاعب بها أمواج الجريمة والأمراض التي تتخشى بسبب الظروف الإجتماعية فالطبيعة أبرزت تأثير العوامل الفيزيولوجية (الغريزة والوراثة) والنفسية على السلوك الإنساني، وهذا ما تجعله بشكل واضح في الرواية في المسرح، ومن أبرز رواد هذا الإتجاه النّرويجي هنري إسبن –*H.Ibsen*–[4] "الذي كتب مسرحيات اجتماعية مستمدة من الواقع، وإن لم يربط نفسه بالطبيعية كتيار"[5]. ورغم أن شخصياته برجوازية إلا أنّه "يصورهم في صنوف من الوعي ثائرة، قلقة، غاضبة، ومن خلالهم يصور مأساة البرجوازية كلها".[6]

أما اوغست سترندبرغ –*August Strindery*– "فقد كتب في مرحلة من مساره المسرحي بعض المسرحيات الطبيعية".[7] وقد حاول تجريد مسرحياته من شخصية البطل، "وقد عرّف شخصيات مسرحياته بأنّهم جماعة مكونة

[1] د.ماري إلياس،حنان قصاب، المرجع نفسه، ص293.
[2] المرجع نفسه، ص294.
[3] المرجع نفسه، ص293.
[4] المرجع نفسه، ص293.
[5] ينظر، المنجد في الأعلام، دار المشرق، بيروت- لبنان، ص03.
[6] المرجع نفسه،ص04.
[7] د. ماري إلياس- د. حنان قصاب، المرجع نفسه، ص295.

مكونة من مراحل الحضارة في ماضيها وحاضرها، قطع ممزقة من ملابس فاخرة إستحالة إلى أسمال بالية رقعت وضّم إلى بعض كما هي حال روح البشرية نفسها".[1]

والملاحظ أنه "نقل المذهب الطبيعي من بيئة الطبقات الفقيرة الحقيرة إلى بيئة الطبقات الوسطى ذات الغنى والوفرة ليصور على مبادئ الذهب الطبيعي الانفعالات السفلى والعواطف الدنيئة التي تسيطر على أهل هذه الطبقة من الناس فتنحط بهم إلى ما هو أشقى مما تشقى به الطبقة الدنيا".[2]

فمسرحيات الطبيعيين "تضع شخصياتها بين يديك عارية، ساخرة، كأنها مقاطع طويلة أو عريضة لهضبة من الهضبات أو سهل من السهول أراد بها راسمها أن يظهر على ما تتركب منه تلك الهضبة أو ذلك السّهل من الطبقات الجيولوجية وكيف تضافرت القرون والأجيال على تطور هذه الطبقات وتحويرها حتى استقرت على هذه الحال التي نرى. أي أنّ الطبيعيين يعنون أشد العناية بأن يكون أبطال مسرحياتهم أبطالا ضعافا سلبيين، يسهل قيادتهم والتأثير عليهم، كما يعنون بعالم الجريمة والأمراض بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية والمرضية وظروف البيئة والوراثة، وتلك الظروف التي هي في نظر الطبيين بمثابة تقابل القضاء والقدر عند الكلاسيكين القداس". ومن ثم كان معظم الكتاب الطبيعيين أقرب إلى التشائم والنظرة السوداء إلى الحياة ومستقبل الإنسانية منهم التفائل والابتسام للمستقبل".[3]

ج- *الشخصية في المسرح التعبيري:*

التعبيرية "تسمية أطلقت عام *1914* على الأعمال التي تصور العالم من خلال حساسية الفنان وانفعالاته ثم شملت الفنون، المسرح والشعر وصارت تدل على مذهب جمالي أدبي يبرز كثافة التعبير".[4]

و"المسرح التعبيري هو رّد فعل ضد كل من المسرح الطبيعي والمسرح الرومانسي".[5] "أمّا الدراما عند التعبيريين عمومًا فهي سلسلة من المحطات تقود إلى تحقق الإنسان الجديد أو عدم تحققه. ويمكن أن نعتبر "أهم سمات المسرح التعبيري اشتمال المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية واحدة تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية على أن ترى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسية إليهما، على أن تكون نظرة

[1] لايوس إيجري، فن الكتابة المسرحية، المرجع السابق، ص152.
[2] نفس المرجع، ص153.
[3] دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص172.
[4] د. حنان قصاب- د. ماري إلياس، المعجم المسرحي، المرجع السابق،ص134.
[5] نفس المرجع، ص134.

متفرسة يترجمها مؤلف المسرحية ويعبر عنها بوسائل المسرحية الرمزية". لذلك لا نكاد نرى في المسرحية التعبيرية إلا هذه الشخصية الرئيسية. أما ما عداها من الشخصيات فتبدو أشبه بشخوص الأحلام، غير محددة المعالم، شخوصًا تسبح في عالم من الظلال وفي دنيا مشوهة لا تكاد العين تستبين فيها شيئا كاملا أو منظرا تاما، إنها شخصيات مساعدة لا أكثر ... كلها في خدمة البطل لتتركز كل الأضواء عليه. ولهذا السبب تجردت الشخوص من هويتها ولم تعد تحمل سوى أسماء مثل: الأب، الإبن، الإبنة، الزوجة، الصديق، المهندس الصراف، المجهول، الضابط ... الخ. لكن الشخصية الرئيسية هي التي تكون حاملة لفكرة المؤلف، فهم نماذج لا أفراد عاديين كما حاول التعبيريون "إعادة خلق البطل المسرحي وموضعة المتفرج أمام نمطه بطريقة عنيفة" فالبطل عندهم "يتجه نحو مثله الإنساني الأعلى الذي هو الحياة الثانية (الآخرة) شأنه شأن مؤمن مسيحي يتجه نحو خالقه، لكن الخالق الفعلي لبطل الدراما التعبيرية هو الإنسان الذي يمارس بحزم وهياج هروبا من العالم الحقيقي إلى العالم المثالي"[1].

وأشهر التعبيريين أوغست سترندبرغ –*A.Stindberg*– "الذي إنتقل من مرحلة الطبيعة في مسرحياته «الأب» (*1887*) و«مس جوليا» (*1988*) إلى التعبيرية في مسرحية «حلم» (*1903*). كما كتب عددا من المسرحيات التعبيرية مسرحية لحن الأشباح وهو بذلك يمثل إتجاها يميل فيه إلى تصوير شخصيات واقعية لا واعية تغوص في مصيرها، تعتمد على داعية الألم الأرسطية".[2]

ج– الشخصية في مسرح العبث:

تستعمل كلمة العبث أو اللامعقول "للدلالة على نوع من أنواع الكتابة المسرحية ظهر في الخمسينات من هذا القرن"[3]، حيث "أشفق الأدباء على مصير الإنسانية حين فقدو ثقتهم بمنطق الحياة، فحاولوا تصوير التّمزق الروحي الذي أصاب الذات نتيجة لاصطدامها بمنطق الحياة المشوب بالقلق والناشئ عن الاضطراب".[4] والعبثيون ضربوا عرض الحائط بأرسطو وكتاباته ومنهجه وكل تاريخ المسرح وبدت مسرحياتهم للقارئ العادي وكأنها بلا خطة وبلا هدف، كما أن نهاياتها غير واضحة المعالم وغير محددة وتعطي إنطباعا أو شعورا بأن مصير الإنسانية غير معروف، ومن أبرز المسرحيات العبثية "مسرحية في إنتظار ڤودو (*1953*) للإيرلندي صاموئيل بكيت –

[1] د. ماري إلياس- د. حنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق ،ص304.
[2] بن عيسى نور الدين ، سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر، مذكرة ماجستير، جامعة وهران سنة 2011-2012، ص200.
[3] أحمد سخسوخ، مسرح العبث بين تهشيم النص والاحتفاظ بسطوة المؤلف، 2005، العدد 2061، ثقافة وفنون www.Almostakbal.com.
[4] د. ماري إلياس- د. حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص305.

S.Beckett- الذي أكد على الفراغ الاجتماعي "وترك الشخصيات تتحرك في عالم مفرغ من المجمع، مما يؤكد على الفراغ الداخلي والخارجي الذي تعانيه الشخصيات[1]".

وشخصيات المسرح العبثي عموما "لا تعني أنها تعيش العبث. وبالتالي فإنّ هذا المسرح يغيب تماما دور الإنسان في مجرى التاريخ، فهو لا يسيطر على الأحداث وأحيانا لا يسيطر على نفسه. وهذا ما يظهر بشكل واضح في الحركة والكلام وعدم القدرة على التركيز على نقطة محددة. وبالتالي فإن فعل الشخصية يفقد كل معنى".[2] نستخلص من هذا الكلام أن الشخصية في مسرح العبث هي شخصية معقدة تعالج مختلف القضايا في شكل غير منتظم وتتقمص الشخصية الواحدة عدة أدوار.

وقد اعتمد العبثيون على عدم المطابقة مع الواقع "في بناء الشخصية التي لا تشبه إنسانا محددا من الواقع" حتى أنهم توجهوا إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين أو كراسي خالية، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال، وفي ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة وقد تكرر نفسها أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى أو تكون مجرد صدى لها. وقد تتضاد مع نفسها لا في مجرد الإدراك بل في التردد بين العقل والجنون أو بين التذكر وفقدان الذاكرة. أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظ أي أن شخصيات هذا المسرح لا وحدة لها وهي تناقض بعضها البعض، كما تناقض الشخصية الواحدة أقوالها. وعادة ما يتناقض قول الشخصية مع فعلها، كما يصبح أسلوب التناقض أحد أساليب هذا المسرح التناقض بين الكلمة والفعل، بين الكوميدي والمأسوي. وكما أنها شخصيات تعاني الوحدة الشديدة، ورغم ذلك فكل منهما معلق آخر.

وما يمكننا قوله عنها أنها "شخصية خارجية عن وضعيتها الاجتماعية، أي شخصية إنفرادية ليس لها ماضي ولا تاريخ شخصي يعكس الشخصية في المسرح التقليدي"[3] التي نجدها محددة لها ماضي ولها حاضر وترتبط بواقعها الاجتماعي.

[1] د.ماري إلياس ،حنان قصاب، المرجع السابق، ص306.
[2] ينظر، أحمد سخسوخ، مسرح العبث بين تهشيم النص و الإحتفاظ بسطوة المؤلف ، ص20.
[3] المرجع نفسه، ص20.

- ***مفهوم الشخصية الدرامية:***

يتطلب الوصول إلى مفهوم "الشخصية الدرامية الوقوف عند كلمة التشخيص لما لها من دلالات تسهل لنا فهم ذلك، حيث "تستعمل كلمة التشخيص في اللغة العربية للدلالة على أداء دور شخصية ما، أي التمثيل بالمعنى العام أما كلمة –*Personnification* – فمشتقة من اليونانية –*Persopon*– التي تعني الوجه أو الشخص وكانت تعني الأساس تجسيد الأفكار المجردة وتصويرها على شكل أشخاص".[1] وهي بذلك مجرد كائن ورقي يشبه الكائن الحي الذي ينبض بالحياة في الواقع الحقيقي، فالشخصية الفنية هي إذن كائن من إبتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التليفزيونية والدراما الإذاعية، ولكن ما يميز الدراما أنها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس، عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وآدائه وكذلك تتميز الشخصية في المسرح وكل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية، في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة، دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي[2]".

تشكلت أول شخصية بانفصال قائد الجوقة، على اعتبار أن المسرح اليوناني كان الحوار يدور فيه بين الجوقة ورئيسها الذي يشكل الصوت الفردي الوحيد، أما مع أسخيلوس –*Eschyl*– دخل دور آخر محاور أطلق عليه –*Pertegonisoe*– وهي كلمة تعني الممثل الأول ثم صارت فيها بعد الشخصية الأساسية في الحدث، في تطور لاحق رفع صوفوكليس –*Sophoclse*– عدد الأدوار إلى ثلاث بالإضافة إلى يوربيدس الذي أضاف شخصية أخرى.

كان أرسطو "أول من تكلم عن الشخصية في كتابه "فن الشعر" بعد أن إطلع على التراث الإغريقي حيث استعمل كلمة –*Ethos*– بمعنى الأخلاق. وتدل في رأي أرسطو على الجانب الأخلاقي الذي يصدر عن الشخصية، لذلك فالمحاكاة في الدراما تكون لما تفعله هاته الشخصية وليس بما تتصف به وبدانته أو نحافته، ولون بشرته وعينه وشعره وأسنانه، ونظافته أو قذارته ورائحته الطيبة أو الكريهة، ونعومة بشرته أو خشونتها وعذوبته صوته أو قبحه ونوع ثيابه وجدتها أو رثاثتها"[3]. وله أهمية كبيرة في بناء الشخصية حيث يحرك أفعالها ويحدد نظرتها للمجتمع.

[1] ماري إلياس- د. حنان قصاب، المعجم المسرحي،المرجع السابق، ص87.
[2] عبد الله خّمار، تقنيات الدراسة في الرواية (الشخصية) ، دار الكتاب العربي للنشر و التوزيع و الترجمة الجزائر،ديسمبر 1999،ص23.
[3] المرجع نفسه، ص23.

"والبعد المادي بمثابة المادة الأولى التي تساعد المتلقي (قارئا أو مشاهدا) على فهم الشخصية المسرحية والتعرف عليها بصورة مباشرة، لذا يتوجب على الكاتب المسرحي أن يهتم به "ويعني به عناية خاصة، لأنه يمثل اللقاء الأول بين المتلقي والشخصية".[1]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن العنصر المادي اختلف اختلافا هائلا من عصر لآخر، بل ومن كاتب مسرحي لآخر، إلا أنه ظل مصدرا لا يمكن أن يهمله الكاتب المسرحي، أو المخرج إهمالا كاملا فأصحاب المذهب الكلاسيكي يعتبرون العنصر الجسماني ذا اهمية قليلة، "أو قد لا تكون له أدنى أهمية لكن شكسبير وامثاله من الرومانسيون الأليصابتيين لم يقدموا لنا من الوصف التفصيلي إلاّ أقله.

فشكسبير –*William Shakespeare*– حين رسم "عطيل" إفريقي الأصل، أسود اللون غليظ الشفتين حيث بدا أسمرا رائعا، ولم يكن السواد والبياض لا يعني عنده وصفا أساسيا لعناصر جسمانية بل لا يقصد السواد والبياض في الذات الإنسانية وأغوارها العميقة. فعطيل يجسد شخصية السيد النبيل الذي يعيش أبيض السّريرة، ناصح الأخلاق، رغم بشرته السوداء"[2].

ومن أبرز مظاهر الوصف الجسماني:" الحجم والشكل والبنية، فضخامة الشكل أو نحافته وشكل الأنف وصفاء العين تشكل دليلا على طبيعة الفرد. كما أن الفحص الدقيق يكشف لنا عن ملامح أو إشارات قد تنفرنا وقد تجذبنا أو قد تبقي حب الاستطلاع عندنا نشيطا بنا لمفصل الثاني"[3].

- ***أنواع الشخصية الدرامية:***

أ–الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية:

في التراجيديا اليونانية "عرّفت الشخصية على مفهوم البطل وهي الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر في الأحداث وتتأثر أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية الأخرى حيث أنه كان هناك فصل كامل بين الشخصيات الرئيسية ونوعية أخرى من الشخصيات منها الشخصية الجماعية التي تمثلها الجوقة ومنها الشخصيات الثانوية التي يتحدد وجودها كضرورة درامية بحكم وضيفتها المحددة في الحدث مثل شخصية "الرسول" والرّاعي والمربيّة".[4]

[1] حمود، نموذج القاتل المثالي بين شكسبير وعطيل، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 20 سبتمبر 2003، www.awu-dam.org

[2] صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، ص56.

[3] المرجع نفسه.ص56.

[4] د. ماري إلياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص272.

"ومع تطور المسرح إنحصر دور الجوقة وزاد عدد الشخصيات الثانوية، حيث تزايد عددها وأصبحت تعرف بإسم الشخصيات الصامة أو الكومبارس وهناك فرق بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية حيث أن للشخص الثانوية دورا دراميا أقل أهمية من دور البطل (الشخصية الرئيسية) أو انها تنتمي إلى وسط إجتماعي أدنى من وسط الشخصيات التراجيديا التي تمثل طبقة الملوك والطبقة الأرستقراطية فالبطل غالبا ما يكون ملكا أو أميرا أو قائدا، ومع تطور الأعراف الاجتماعية والقواعد المسرحية وظهور أنواع مسرحية جديدة (الدراما والميلودراما) لم يعد هناك فصل واضح بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية. إذ دخلت على المسرح شخصيات تنتمي إلى فئات اجتماعية متنوعة، وصار القادم محورا لكثير من الأعمال حيث وجدت شخصيات ثانوية ذات كيان مستقل تمثل نماذج إنسانية ومسرحية ناجحة تلقي بعض الضوء على دور البطولة، ربما وفق المؤلف في رسم الشخصيات الثانوية فتكون أكثر نفاذا في نفوس المشاهدين مقارنة بشخصية البطل كما قد تكون الشخصية ثانوية ديكورية في مظهرها وفي مساحة دورها بينما تلعب دورا أساسيا في الكشف عن العلاقات بين الشخصيات أوفي أدائها أدوارا محورية فاعلة في المسرحية"[1].

ب–الشخصية النمطية:

الشخصية النمطية هي" الشخصية التي تفتقر إلى ما هو خاص وفردي، وتتمتع بصفات محددة تطرح في عمومياتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل قبل أن تبدأ التصرف ضمن الحدث. أي أنها لا تعرف أي تحول أو تغير لإفتقارها إلى الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن نجدها في الشخصية المسرحية. وهي تحافظ على ملامحها طوال المدة مما يؤثر على طبيعة فعلها أي الشخصية التي تتحقق فيها صفات تنتمي إلى مهنة معينة كالقصاب أو الحلاق أو الظلام أو غيرها، كما عرّفها البعض بتلك "التي لها وجه واحد ويعطي مظهرا واحدا. يمكن التنبأ بسلوكها إلى حد بعيد وتتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها، وغالبا يأخذ العمل الذي تكثر فيه الشخصيات النمطية طابع الحبكة المنمّقة كما هو الحال في الكوميديا ديللارته"[2].

"وهي تكثر في أنواع المسرحيات التي تهدف إلى النقد الإجتماعي أو إلى الإضحاك من خلال تضخم الصفة بشكل كاريكاتوري لذلك نجدها في الكوميديا "أما بالنسبة للمسرحيات الجادة فإن هذه الشخصيات لا تصلح، لما يفترض أن يكون في المسرحيات الجادة من شخصيات حية تثير اهتمام المشاهد وتعاطفه بما تحمل من

[1] بتصرف عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 2009، ص26.
[2] المرجع نفسه ص26.

دلالة وما تأتي من سلوك وما تجتازه من أزمات أو تنتهي إليه من فواجع، ومن العوامل التي لعبت دورها في تشكيل الشخصيات النمطية في المسرح التقليد الذي عرفته بعض الحضارات في أن يتخصص الممثل بتقديم دور معين طوال حياته مما يسمح له ان يطور شكلا حركيا محددا وتصرفا خاصا بهذا الدور،

كما أنها تفقد تكرارها في المسرحيات المختلفة قدرتها على إثارة الضحك يعد أن يألف المشاهد مظهرها وسلوكاتها ودعاباتها التي لا تتغير، والأسلوب الصحيح لرسم الشخصية النمطية هو أن يكون لها وجودها العام داخل هذا الإنتماء حيث تتحقق فيها بعض الصفات العامة لأبناء تلك الحرفة أو الطبقة ثم يكون لها وجودها الخاص كفرد متميز بسمات شخصية عن أبناء حرفته أو طبقته"[1]

"ولقد عرف المسرح العربي منذ البدايات الكثير من الشخصيات النمطية المستمدة من تقاليد مسرحية غربية أو من أنماط اجتماعية محلية (حجار القراقوز ...) وقد لاقت هذه الشخصيات نجاحا وصار لها جمهورها العريض لدرجة أن بعض الممثلين إرتبطت أسمائهم بأسماء هذه الشخصيات".[2]

ت. الشخصية الكاريكاتورية:

الشخصية الكاريكاتورية "هي الشخصية التي يرسمها المؤلف بتركيزه على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أو النفسية او الخلقية أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية فهي بذلك تمثل ذلك النموذج الذي لا يكاد يتغير، ولا تتبدل سماته طوال النص، فيظل محافظا على ثباته دون أن يتأثر بالمتغيرات وفي الوقت نفسه ليس له أثر يذكر مهما تغيرت الظروف المحيطة به ويرى أن هذه الشخصية المسطحة هي التي يتذكرها القارئ بسهولة كما يستطيع المتلقي أن يتنبأ بسلوكها في المواقف المختلفة ،و الشخصية النمطية لا تحتاج من المؤلف إلى إعادة تقديم لكونها لا تتطور عما كانت عليه حيث "تستند الشخصية المكررة على أفعال غير أصلية تدور حول الدوافع البشرية، كشخصية البخيل مثلا وهذه الشخصية تغري كثيرا من كتاب الكوميديا بالتقاطها ورسمها ومع ذلك فلا يمكن أن تنجح نجاحا حقيقيا أمام المشاهد المسرحي على مستوى طيب من الثقافة وصلة كبيرة بالمسرح إلا إذا كان لديها شيء من المرونة تتيح لها التمرد على صفتها الغالبة"[3].

[1] عبد القادر القط، من فنون الأدب، المرجع السابق، ص24.
[2] المرجع نفسه، ص24.
[3] علي عواد، غواية المتخيل المسرحي،المرجع السابق، ص60.

ث- الشخصية المركبة:

وقد تسمى بالمغلقة،" فهي مركبة من مجموعة من السّمات التي تبدو غير منسجمة، ولا تستقر هذه الشخصية على حال واحدة، ويصعب التنبأ بمصيرها فهي تدهش القارئ بما لا يتوقعه، ثم إنّها مع ذلك تقنعه بواقعية ما تفعل، ولها تأثير على الأحداث والشخصيات الأخرى بسبب تطورها الدائم، ويرى أن السبب في ذلك نابع من تعددية هذه الشخصية في الحياة داخل النص ، وقد عرّفها البعض بأنها الشخصية ذات العمق السيكولوجي التي تتفرد عن سائر الشخصيات بآرائها ومشاعرها ومواقفها وعاداتها وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي كشخصية هاملت، وهذا يعود حتما للتركيبة النفسية ذات الخصوصية العالية التي تتحدد وملامح حماملة وما تتمتع به هذه الشخصية من مواصفات تجعل منها جاهزة دائما، لأن تخضع لمنطلق التأويل والتفسير من زوايا متعددة وكثيرة، حيث نجد ذهن حماملة يعمل "بوتيرة عالية من التوتر والارتباك والضغط النفسي المتواصل الذي قاد المأساة نحو مساواة جعلت منها خالدة، وشخصية مثيرة للجدل لما تتصف به من تصرفات وانفعالات مرضية أعطت لها دون غيرها من شخصيات شكسبير التي برّع في تصويرها ورسم ملامحها الكثير من الإهتمام والدراسة والبحث في مكنوناتها، وستضل مادة ثرية تغني الباحثين، ولا يمكن أن تنتهي عند نقطة معينة أو تتحد بمنهج واحد أو تناول معين دون غيره"[1]

لذلك "نجد أصعب دور يكتسبه المؤلف المسرحي، أو يقدمه مخرج العرض المسرح هو أدوار (الشخصيات المركبة) أو الشخصية المزدوجة. الشخصيات المركبة أو الشخصيات المزدوجة ، وهوميروس من المسرحيين القلائل الذين إهتموا بالمرأة حيث "أسند إليها أدوار حمامة خاصة في الأوديسا التي نظمت في رأي بعض النقاد لتمجيد المرأة".[2]

أما أرسطو "*Aristotels*" "فقد اهتم بعنصر الشخصية، ونظر إليها على أنها تابعة للفعل ورأى أيضا أن التراجيديا يمكن أن توجد بلا ملامح شخصية أساسية، ولكنها لا يمكن أن تعيش دون حياة حيث يقول "الحدث الدرامي يستخدم فعلا أي يصور به شخصية، ولكن يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل ، لذلك لم تنل الشخصية ما تستحقه عند أرسطو رغم أنّه أوجب أن تتوفر في شخصية البطل أربع سمات هي:

[1] أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية،1983م، ص113.
[2] المرجع نفسه، ص113.

النّبل الذي يجعلنا نرثى له ونعجب به وثم إنسجام صفاته المكتسبة مع خلقه الفطري والتشابه بينه وبين ما ترويه المأساة عنه، ثم التماسك والإصرار، كما ينصح أرسطو كتاب المآسي، أن تكون عقدة الرواية من الأمور المحتملة في الوقوع لا من الحياة الواقعية نفسها وأن تكون شخصياتها أنماطا يقتدي بهم، ولهذا يحسن إتخاذهم من التاريخ"[1].

وهذا ما "يعرف بعظامية الأشخاص المسرحية إذ كان الرومان واليونان يحتمون أن تكون الشخصيات التي تقدم بصميم الموضوع من الآلهة أو الملوك أو الملكات والأمراء والأميرات أو القادة وكبار رجال الدين ... وذلك لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديما، إضافة إلى أن هذه الأنماط وهذا التكوين يعطي الشخصية لونا خاصا وحياة خاصة، وهو تكوين يسمو بالشخصية، ويجعلها تحيا حياةقدسية حينا وحياة رخيصة حينا آخر"[2].

ثم "إنّ الدّم الملكي والأصل النيل والنسب الإلهي حين يتمزغ في الخطأ والخطيئة، تنشأ المأساة، وتكون الفاجعة، ولم يظهر مفهوم الشخصية بمعناها الحديث في المسرح الغربي إلا اعتبارا من القرن السابع العشر عندما تم التمييز بين الممثل والدور الذي يؤديه"[3].

[1] صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، ص65-66.
[2] ماري إلياس-حنان قصاب،المعجم المسرحي،المرجع السابق، ص270.
[3] المرجع نفسه، ص270.

المبحث الثالث: بناء الشخصية الدرامية

إنّ الإبداع عمل فني شاق وصعب، كما أن افتقار المبدع إلى عنصر الإبداع الفني يجعل العمل سطحيا بعيدا عن الفن.

والبناء المسرحي يعتبر من أصعب الأعمال وأعقدها، خاصة إذا تعلق الأمر ببناء الشخصية المسرحية حيث "أن الأحساس بعظمة الشخصية الدرامية وحيويتها يرجع غالبا إلى إستيفائها المقومات الأساسية التي تنهض عليها استراتيجية بناء الشخصية الإنسانية، فالدوافع التي تحركها وعوامل نموها وأوجه التباين بينها وبين ما يحيط بها من شخصيات تتحدد أساسا بما توافر من سمات عضوية وذهنية ونفسية موروثة ومكتسبة".[1] وهذا ما أصطلح عليه بأبعاد الشخصية أو مقوماتها.

وهذه الأبعاد هي التي تساهم في بناء الشخصية من جهة وبناء الحكم عليها من جهة أخرى فهي تمثل الأضواء الكاشفة عن الملامح الداخلية والخارجية للشخصية والمنير للبواعث القارة في داخلها والدافعة لها على سلوك هذا المسلك أو إتخاذ موقف دون الآخر.[2]

لذلك لابد للكاتب المسرحي أن يحسن اختيار الشخصيات المناسبة لمسرحيته ويدرك أبعادها، فهو حين يبدع "يهب للشخصية العظيمة الحياة بفضل الملاحظة والخيال والإبداع والصنعة وهذا هو سر مهنة الكاتب المسرحي الأعظم ومعجزته الكبرى ... فهو يصوغ من الكلمات أناسًا أكثر واقعية منه، ومعروفين معرفة وثيقة، ويعمرون أكثر منه".[3]

"وتبدأ عملية الإبداع حين تتولد فكرة المسرحية لدى الكاتب "يبدأ بتخيل الشخصيات المناسبة للتعبير عن هذه الفكرة، وحبك الأحداث التي تتصل بها، إنّه يتخيل أبطاله يحسون ويتكلمون ويتحركون، وتبدأ ملامحهم بالاتضاع له"[4]

فالكاتب المسرحي أثناء بناءه للشخصية المسرحية "يبرز بعض ميزاتها أو عيوبها وأبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية ذات الصلة بالمسرحية حيث "يكاد يكون من البديهي أنّ الشخصية عنصر من أهم عناصر العمل المسرحي وأكثر منه بداهة التأكيد على ضرورة تآزره مع غيره لدفع عجلة الحركة الدرامية إلى الأمام".[1]

[1] صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج ، المرجع نفسه، ص56.
[2]،علي عواد، غواية المتخيل المسرحي ، ص57.
[3] ينظر،عبد الله خّمار، تقنيات الدراسة في الرواية (الشخصية)، المرجع السابق، ص22.
[4] المرجع نفسه، ص22.

- ***أبعاد الشخصية الدرامية:***

أ- البعد المادي: (الفيزيولوجي)

يقصد به كل ما يتعلق بالكيان المادي المتصل بتركيب جسم الشخصية المسرحية "وما تحمله من ملامح وخصائص كالوزن والطول والنوع الاجتماعي (الجنس) واللون، وما بها من إعاقات طبيعية أو مكتسبة ومظهرها الخارجي ... وحالتها الصحية.

"ويمكن لنا تحديد هذا البعد أكثر فهو يتعلق بشكل الإنسان وطوله أو قصره وحسنه ووسامته واستدارة وجهه أو استطالته، وبروز أنفه أو صغره وطول عنقه أو قصرها.

كما أن هناك من يعتبر الملابس جزءا هاما من هيئة الشخص، حيث نستطيع من خلالها أن نحصل على مادة كافية وكبيرة لملاحظته، وتحليل الشخصية المسرحية وتفسير تصرفاتها "وإنّ ما تنم عليه الملابس من فقر أو غنى او تبذير ومن قلة في الذوق أو أناقة أو رثاثة، يلج إلى شعورنا فورا ويمدنا بمادة للتفسير والتحليل". إضافة إلى صوت الشخص "فإن لا شيء من صفات الشخصية الجسمانية "ويقارب في أهميته الصوت للتشخيص ... إنّ عمق الصوت ومداه وحجمه وتساعه سواءا كان خارجا من الأنف او من الحلق أو كان ضعيفا أو قويا كل هذه الصفات لها أثر كبير في الكاتب المسرحي والجمهور على السّواء"[2]. ولتجسيد هذه الظواهر الجسمانية لا يجد الكاتب المسرحي طعن بنائه ورهن إشارته مرونة مزاج الممثل فقط، وإنّما يجد أيضا جميع الإمكانيات المختلفة باختلاف العصور من أزياء ومكياج، وبالرغم من أن البعد المادي لا يحدد الجزيئات ولا يصف الشخص وصفا دقيقا، فغنه يلعب دورا مهما في إبراز الشخصية المسرحية[3]".

ب-البعد الإجتماعي: (السوسيولوجي)

يقصد به الكيان الاجتماعي للشخصية والمتمثل في الوضع الطبقي، ونوع التعليم ونوع العمل والحياة الأسرية والمالية والدين والهوايات وما إلى ذلك من ظواهر التركيبة الاجتماعية للشخصية"[4].حيث يتوجب على

[1] عبد الله خمار،تقنيات الدراسة في الرواية، المرجع السابق، ص22.
[2] صالح لمباركية ،المسرح الجزائري،النشاة و الروادو النصوص،دار الهدي،عين مليلة الجزائر2005.ص85.
[3] المرجع نفسه، ص86.
[4] المرجع نفسه، ص86.

الكاتب المسرحي أن يلمّ ما يتعلق بتركيب أسرة الشخصية من الناحية الطبقية والثقافية والسلوكية والعلاقات التي تربط أفرادها ونوعية البيئة والوسط الاجتماعي، وآثارها على تربية الشخصية وأفعالها وطموحاتها ورؤيتها للعالم"[1].

ويمكن توضيح البعد الاجتماعي أكثر في جملة من الخصائص الاجتماعية منها:

- ***الإنتماء الاقتصادي للشخصية:*** "مما يصنفها في طبقة اجتماعية تتوافق مع وضعها الاقتصادي خلال الفترة التاريخية للنّص، كأن يكون الشخص إقطاعيا أو رأس ماليا نتيجة إمتلاكه للأرض أو مصادر الإنتاج، وأن يكون أجيرًا يعمل بفلاحة الأرض أو عاملاً في مصنع أو أن يكون برجوازيا أو تقنيا ينتمي لطبقة متوسطة.
- ***المستوى الإجتماعي والثقافي:*** كأن يكون متزوجا أو مطلقا إضافة إلى "العلاقات الإجتماعية الشخصية، كأن يكون للشخصية نشاط سياسي مثلا أو خيري او هواية مؤثرة على خصائصها ويمكن أن يتبع ذلك الدين، والجنسية والتيارات السياسية والهوايات السائدة في إمكانه تأثيرها في تكوين الشخصية".[2]

وللبعد الاجتماعي أهمية كبيرة في تحديد الصورة العامة للشخصية المسرحية للأسرة والبيئة الاجتماعية والطبقة التي تنتمي إليها الشخصية والمهنة التي تزاولها من أثر كبير في السلوك البشري وطريقة التصرف في المواقف والتعامل مع الغير.

ث- البعد النفسي:

إن البعد النفسي هو ذلك الكيان "المتصل بالتركيب العصبي والشعوري للشخصية، ويعد ثمرة للبعدين السابقين ومتمما لهما. إذ أن أثرهما المشترك هو الذي يحيي في الشخصية ميولها ومزاجها وعقدها وهو لحبسها وعوارضها المرضية، ومن ثم يتحكم في سلوكها وعلاقاتها ونظرتها العامة إلى الأشياء وقوة صراعها واحتكاكها بالآخرين[3]".

ويقصد علماء النفس بالبعد النفسي" الجانبين العقلي والانفعالي والوجداني وهو أعقد الجوانب وأكثرها غموضا في شخصية الإنسان إذ يشمل سماته الوراثية الأخرى غير العقلية كخفة الروح أو الظل والمزاج والطباع وما يصدر عنها من عواطف وانفعالات ودوافع، ويمكن تحديد الخصائص النفسية كتاريخ الشخصية النفسي، أي

[1] أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ص50.
[2] المرجع نفسه، ص50.
[3] نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر، مذكرة دكتورا،2010-2011، جامعة وهران، ص102.

النتائج المتكونة عن تاريخ الشخصية السّوي من عناصر إيجابية وقوة ما تعانيه من ضعف أو خلل نتيجة تاريخها غير السّوي ونشير هنا إلى اختلاف هذه الخصائص بحسب النوع الاجتماعي (الرجل والمرأة) وبحسب مراحل العمر (الطفولة والشباب والشيخوخة) وللبعد النفسي أهمية واضحة بالنسبة للسلوك، التصرفات. بل يعتقد البعض أنه سلوك الفرد تحدده عوامل نفسية معــقدة قد لا يفهمها ولا يعرفها الفرد نفسه، ويركز هؤلاء على الدوافع واللاشعور، ويبلغ التكامل بين الدراما وعلم النفس درجة كبيرة "فكما تستفيد الدراما من علم النفس في بناء الشخصيات الدرامية، فقد إستفاد على النفس من أهم الشخصيات المسرحية، لتكون علمًا على بعض الخصائص النفسية والأمراض، فكانت شخصية أوديب وإلكترا عناوين لتوصيف حالات نفسية وسلوكية مميزة[1]".

على حقيقة كون البعد النفسي ما هو إلا "ثمرة البعدين السابقين في الإستعداد والسلوك والرغبات والآمال والعزيمة والفكر وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها، ويتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء ومن إنطواء أو انبساط وما ورائها من عقد نفسية محتملة"[2].

ويتبين لنا مما سبق أن هذه الأبعاد الثلاثة ليست منفصلة عن بعضها البعض، بل في الغالب فهي متداخلة يؤثر كل منها في الآخر ويتأثر، وأن "لا قيمة لها إلاّ في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا ينمو الحدث والشخصية، لتتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف في توتر هو غزارة معناه، وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الاحتمال ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية".[3]

هذه الأبعاد لا يمكن أن تقدم بأسلوب مباشر في الحوار، بل يجب أن "تندمج في مجرى الحدث والحركة، بحيث توحي بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف وتبلغ المقدرة الفنية الدرجة القصوى حين ينتج تصوير الأبعاد أثره دون وعي من الشخصيات نفسها".[4]

[1] بن عيسى نور الدين ، سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر،المجع السابق، ص200.
[2] المرجع نفسه، ص200.
[3] المرجع نفسهص200.
[4] اعبد الله خمّار،تقنيات الدراسة في الرواية، المرجع السابق، ص22.

المبحث الرابع: آليات رسم الشخصية المسرحية

يعد رسم الشخصية "أهم عنصر من عناصر الدراما، فهو ضمانة لنجاح الكاتب ولتمكنه الفني والإنساني وعملية خلق الشخصية هي عملية بطيئة ومعقدة، فالكاتب يستعمل عدة نماذج ثم تأتي عملية الإختيار وتجميع الخواص وتسليط الأضواء على البعض وترك البعض الآخر تحت الظل كي يلجأ إلى بعضها الآخر، ثم يجرب كي يصل إلى نتيجة تعطي مظهر للإنسان حي حقيقي، فمثلا مسرحية "أوديب" ليس لقوة بناءها الدرامي فحسب، بل لأن لشخصية أوديب شخصية عميقة ومعقدة بشكل لا تنسى معه أبدا لذلك أكد أيجري أنها أهم عنصر من عناصر المسرحية، بل أساس الكتابة المسرحية فهو يعتبرها أهم من العقدة المسرحية".[1]

يقطع الكاتب أثناء رحلة البحث عن الشخصية شرطا كبيرا في رسم ملامحها وهو ما نذكره عن «إبسن»، الذي كان يكتب ثلاثة مسودات في عمل واحد حيث قال: "عندما أشرع في معالجة المادة التي أنشئ منها المسرحية، أشعر كأن من واجبي البدء في التعرف عن شخصياتي، في رحلة للسكة الحديدية مثلا وهكذا يتم التعرف الأول، ويدلي بما يلي:

في المسودة الأولى" إني أعرف شخصياتي ما يعرفه رجل عن جماعة من الغرباء يلتقي بهم في قطار بعد أن يتحدث إليهم عن هذا وذاك وفي المسودة الثانية اعرفهم بقدر ما يعرفهم رجل قضى معهم أسابيع قليلة في منتج. لقد إطلعت على سجاياهم الأساسية والغرائب الصغيرة في طباعهم ولكن ما زلت على خطأ في بعض النواحي الجوهرية، وفي المسودة الأخيرة أكون قد وقفت عند الحد من المعرفة إنني أعرف شخصياتي عن عشرة طويلة حميمية إنهم الآن أصدقائي الحميميون ولن يخذلونني وسأراهم دوما كما أراهم الآن".[2]

فكان "إبسن" لا يراعي المعلومات عن الشخص بقدر ما يهمه أن يكتشف عن حقيقية عظيمة فيه كما كان يصور أدق التفاصيل التي ترتبط بالشخصيات حيث يقول:

"قبل أن أخط كلمة واحدة عليا أن أتمثل الشخص في ذهني بكامله يجب أن أعمق إلى طيات روحه وأنا دائما أبدأ سري من الفرد فالمحيط المسرحي والمجموعة الدرامية تظهر لنا مظهره وثيابه وكيف يقف ويمشي وكيف

[1] حسن رامز- محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق ، ص373.
[2] المرجع نفسه، ص338.

يتصرف وكيف نبرة صوته والإلقاء بها في عمله الدرامي. "وإنّ الشخصية لا يمكن تبنيها بأي طريقة إلا بالإلقاء بها في علاقات معينة فالشخصية المحضة هي لا شيء مهما أتقن بنائها".[1]

ومن الضروري للكاتب المسرحي "أن يتخيل شخصياته تخيلا قويا وبكل مشاعره قبل أن يخط سطرا واحدا من مسرحياته، حيث تسهم عملية التخيل هاته في تطوير الشخصيات تطويرا كاملا وتجنب الكاتب الوقوع في مشاكل كثيرة تخص بنائها فيما بعد، وعلى هذا الأساس نجد عددا كبيرا من مدرسي التأليف المسرحي يوجهون تلاميذهم إلى كتابة مذكرات مركزة يرسمون فيها صورا جانبية لأشخاص أفذاذ أو أشخاص غير عاديين فهي تساعد الكاتب في الكشف عن سمات هذه الشخصية، وتجعله يلّم بشخصية مسرحية كاملة يتقبلها فيما بعد المتلقي[2]".

لذلك على الكاتب أن يستعين بتواريخ وتراجم كاملة كانت قد وضعت في سيرة حياة هذه الشخصية، ويوظفها في فعل مسرحية حتى يسهم في تطويرها في نجاح المسرحية.

"إن الفن لا ينقل لنا الواقع بل يعطينا مظهرا أو شكل الواقع، وهذا لا ينطبق على الفارق الذي نلاحظه بين الأشخاص الذين نراهم في الحياة الواقعية العادية، وبين الأشخاص الذين يبعثهم الكاتب في الحياة في قصته أو مسرحيته، فالشخصية الحية الحقيقية لن تبدو حقيقية ولو وضعت في قصته أو مسرحيته، فالشخصية الحية الحقيقية لن تبدو حقيقية ولو وضعت في قصة"[3].

لذلك يجب أن تكون الشخصية المسرحية "متميزة قادرة على تحمل تلك الدلالات فليست كل الشخصيات في الحياة الواقعية قادرة بحكم طبيعتها أو ثقافتها أو وضعها الاجتماعي أو غيرها من العوامل على أن تكون صالحة لوجود مسرحي، متميزة بصفتها النفسية أو الخلقية يجب أن يكون لها كيانها الخاص سواء أكانت متميزة بالقوة ومادام الهدف من ظواهرها على المسرح نقل الدلالات الخاصة، وليست مجرد تصوير الناس كما هم في الواقع"[4].

ليس المهم أن تحمل تلك صفات تناسب الدور الذي يريده الكاتب لابد أن يمحص وينتقي لعاصفات كي يصل إلى النتائج التي يريدها، ومن ثمة نقطة مهمة بالنسبة لعملية خلق الشخصية وهي ضرورة توافرها على العمق مما يجعلها عامة وشاملة.

---

[1] حسن رامز، محمد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق، المرجع السابق، ص338.
[2] نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، مذكرة ماجستير، جامعة وهران ، ص30.
[3] حسن رامز- محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المرجع نفسه، ص339.
[4] المرجع نفسه، ص339.

فقبل أن تسيطر شخصيات المسرحية لابد للكاتب المسرحي أن يتعرف عليها أشد المعرفة ويتصورهم كما يراه خياله، ويقول –ويلاك ماك– في كتابه –*The New Relation of the stage*– عندما تهتم بكتابة مسرحية في موضوع حديثك عليك أن تتخيل الناس كما هم وتخيلهم في أسلوب معيشتهم ... في مساكنهم وبين من يعاشرون ويعاشرونهم وتخيلهم في أحاديثهم ومطامحهم ومطامعهم فعليك التفكير معمقا وواعيا، فكر في كل شيء، أعد النظر في الأمر، وزنه وزنا دقيقا قبل أن تعرض ثمرة عملك على الجمهور"[1].

وعلى الكاتب المسرحي إذا جلس لكتابة مسرحية ما يجب أن تكون شخوصه شديده الوضوح في ذهنه، ولا يجعلها شخصيات منطقية أم شخصيات مميزة بطريقة شعورية، إنما يتخيلها ثم يخلقها ويتركها تفعل ما تشاء وكذلك تستطيع الحديث عن موضوعه كما تشاء وبأي طريقة يريد مادام أنها ستؤديه على أحسن وجه، وإنما ستتكلم وتتصرف حسبما يريده وما ضروري ومسطر له.

تقول –ليليان هيلمان–: "إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة، فإنها تتولى عنك قول ما يجب ان يقال من تلقاء نفسها، عندما تجلس لتكتب بلسانها شيئا آن الأوان لكتابته"[2]، لذلك يجب على الكاتب أن يعرف الشخصية أكثر بكثير مما يعرضه على القارئ، أنذلك الأبعاد الثلاثة التي تعيشها في الواقع. حتى يتعرّف على ملامحها وسلوكاتها الخاصة ومكانتها في المجتمع، حيث يقول –أرسطو– "لذلك يجب أن نحذو حذو رسام الصورة الشخصية الماهر، فهو إذ يعبر عن الملامح المميزة للشخص الذي يرسمه يسعى دائما إلى أن تكون الصورة أفضل من الأصل".[3]

[1] حسن رامز، محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص339.
[2] المرجع نفسه، ص339.
[3] المرجع نفسه ، ص339.

الفصل الثاني:

الشخصية في مسرح الطفل

الفصل الثاني:الشخصية في مسرح الطفل

المبحث الأول: مفهوم الشخصية في مسرح الطفل

المبحث الثاني: النص الدرامي في مسرح الطفل

المبحث الثالث: مسرح الطفل في الجزائر

المبحث الرابع: علاقة المسرح المدرسي بتربية الطفل

الفصل الثاني:الشخصية في مسرح الطفل

المبحث الأول: مفهوم الشخصية في مسرح الطفل

المبحث الثاني: النص الدرامي في مسرح الطفل

المبحث الثالث: مسرح الطفل في الجزائر

المبحث الرابع: علاقة المسرح المدرسي بتربية الطفل

المبحث الأول: مفهوم الشخصية في مسرح الطفل

تعتبر المسرحية الموجهة للأطفال "هي المسرحية ذات الحدث البسيط الذي يقوم على شخصية واحدة تكون شخصية محورية، وهذا ما تجده في المسرح الأرسطي الذي يلتزم بالوحدات الثلاث. وحدة الزمان، وحدة المكان ووحدة الفعل الذي يربط بدايته بوسطه ونهايته خيط واحد، يثير الطفل المتلقي من خلال المنطقية الفنية للحدث البسيط"[1].

وتعتبر "الشخصية في مسرح الطفل حاملة لأفكار الموضوع ، لهذا يجب أن تقدم نماذج من الشخصيات الواقعية أو المتخيلة ضمن البناء الفني يتقمص الطفل تلك الشخصيات ويندمج معها. فالشيء الذي يجذب إنتباه الأطفال هو شخصيات الأبطال الشجعان وشخصيات النساء المحبوبة التي تستطيع ان تحقق ما يحققه الرجال الأبطال وكذلك يحبون الشخصيات الغريبة والهزلية ويريدون أن يرو البطل أو البطلة تنتصر على الشرير وتوصله إلى العقاب[2]". فيتأثر بها الطفل أثناء مشاهدته لها نتيجة لإعجابه وتأثره بالصفات وسمات الشخصيات الواردة في المسرحية، بحيث الإنطباع الأول الذي يراود الطفل هو نتيجة أولية من رؤية الشخصية من جوانب: الشكل والحجم والبنية والقوام وضخامة الشكل أو نحافته. لكن التحقيق في جملة ما يدور فوق الركح من شكل الشخصيات ومكوناتها اشكال الفم والأنف والأسنان وشكل اليدين وحركتهما وحتى الملابس التي تكاد تكون جزءا من الجسم وهذا نتيجة الفحص الدقيق للشخصية التي تمثل مسرحيات موجهة لشريحة الأطفال"[3].

[1] حسن شحاتة، أدب الطفل العربي، دراسات وبحوث، دار المصرية اللبنانية، ط3، ص383.
[2] المرجع نفسه، ص 383
[3] المرجع نفسه، ص 383.

1- أهمية المسرح في حياة الطفل:

إن من أبرز مظاهر التحضر عند الأمم هو الاهتمام بالفنون وترقيتها، ويعد المسرح من أهم الفنون باعتباره وسيطا فعالا في تثقيف الطفل وتوعيته وتوجيهه توجيها صحيحا ومتوازنا. الشيء الذي يبرز ذلك الاهتمام اللافت الذي توليه الدول المتقدمة له كونه يمس شريحة واسعة من المجتمع، إهتماما أصبح ملحا استجابة لمتطلبات الحداثة وتحديات العولمة. من هذا المنطلق يتوجب استثمار كل مصادر الثقافة والإبداع لتنشئة الأطفال في مجتماعاتنا فكريا وسلوكيا .

يقول –مارك تاون- "إنّ مسرح الطفل هو أهم اختراع في القرن العشرين فهو أقوى معلم للأخلاق وخير دافع للسلوك الطيب في عبقرية الإنسان، لان دروسه لا تلقن بالكتب بل بالحركة التي تبعث على الحماس،هذه الأهمية جعلت المنظمات الدولية يتبنى الدعوة للاهتمام بمسارح الأطفال والشباب، حيث عقدت الاجتماعات والمؤثرات تحت رعايتها، "ونجد كذلك الجامعة العربي التي أقامت حلقة بعنوان "العناية بالثقافة القومية للطفل العربي في سبتمبر *1970* بيروت تحت رعاية الإدارة الثقافية بالأمانة العامة للجامعة العربية"[1].

عندما تتناول الدراما مواقف مباشرة من حياتنا اليومية، "فإنها توسيع من مفهوم الشخصيات ومدلول المواقف، وتبرز في التصرفات والأعمال، وبذلك تتعمق القدرة على الفهم. وبهذا يتحقق الإتزان العاطفي عند الطفل ويتقبل التعليم بسهولة وينضج تعامله مع مجتمعه".[2]

يقدم مسرح الطفل وجهات نظر جديدة في الأشياء والأشخاص والمواقف، وهذا يحملهم على أن يفكرو بمرونة وحرية وأن يفكرو لأنفسهم ويختارو لأنفسهم وأن يتسموا بالمسؤولية إتجاه تفكيرهم واختياراتهم، وبهذا يصبح كل طفل عاملا فعالا من عوامل التقدم لذلك من الضرورة الإتجاه نحو إستثمار المخزون التراثي والثقافي الموجود في الذاكرة العربية الإسلامية كعادة أساسية في مواضيع مسرح الطفل.[3]"

أثبتت بعض التجارب رغم تواضعها "أن مسرح الطفل قد يلعب دورا مهما في بناء جيل من الأطفال المتشبعين بالقيم الدينية والاجتماعية وحتى السياسية، ويكفيك أن تضطلع على جمعية العلماء السامين في الجزائر وما قدمته من خلال المدارس المنطوية تحتها من أعمال التي تستحق كل التقدير والاحترام لؤلائك المصلحين الذين

[1] فوزي عيسى، أدب الأطفال، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1997، ص89
[2] حمدي الجابري، مسرح الطفل في الوطن العربي، ص12.
[3] المرجع نفسه، ص13.

وجدو في المسرح أنسب قناة للتربية الدينية والتوعية الوطنية، فلم يكن انتشار هذا الفن الطفولي والإعتراف المتزايد به وليد الصدفة بل كان نتيجة لإدراك حقيقته وأهميته ودوره في بناء شخصية الطفل وتنمية قدراته يقول –مُحَمَّد الشتوي–: "إنّ مسرح الأطفال هو أحد الوسائل الفعالة في تنميتهم عقليا وعاطفيا وجماليا وثقافيا ...".[1]

حيث يمارس المسرح على الطفل تأثيرا خاصا لنوع من العلاقة التفاعلية بين الطفل سواءا كان متلقيا أو مشاركا وبين جميع مكونات العرض، وهذا من شأنه تحفيز خيال الطفل وتنمية مواهبه وقدراته العقلية، فالفنون المتعددة التي يقدمها لنا المسرح توقظ لدى الطفل الإحساس بالمبادئ الفنية الأولية والتي تساهم في تنمية وتنشيط الخلق والإبداع لديه، كما يمارس مسرح الطفل نوعا من السحر، حيث ينجذب إلى الأجواء الحالمة كالديكور والملابس لما فيها من رسوم وأشكال وألوان وخطوط، ويطرب عند سماع الموسيقى والأغاني، ويندمج مع العناصر الفنية الأخرى من حركة وتمثيل للأحداث والحوارات، ولذلك يعتبر هذا المسرح من الأنشطة المهمة والأساليب الفعالة في إبراز هوية الأطفال وصقل مواهبهم وإبداعاتهم وتحقيق طموحاتهم ورغباتهم"[2].

–و تؤكد النظرية النفسية أن الواقع الثقافي الذي ينشأ فيه الطفل له دور كبير في بناء شخصيته، فتكوين الذكاء والقدرات لديه إنما هو إنعكاس للجو الثقافي المحيط به، فخصائص الشخصية والمستويات العقلية لا تتوفر للفرد منذ طفولته في شكل عناصر وراثية أو في شكل خصائص جاهزة الصنع، إنما تشكل في مواقف وظروف اختلاط الطفل بالكبار في عمليات الخبرة الإنسانية العامة. وفي هذا الصدد تقول الدكتورة فيولا ببلاوي–: "إنّ مجموعة معارف الطفل تتكون أساسا من الأسرة والبيئة والدين والتقدم الحضاري والتكنولوجي كمصدر للمعرفة، لكن هناك مجتمعات تنعدم فيها وسائط المعرفة وبالأخص في العالم الثالث، حيث تصبح أهمية مسرح الطفل مضاعفة لتعويض النقص الثقافي الناتج عن التخلق الحضاري، هذه الأهمية المضاعفة ليست مرتبطة فقط بضرورة أداء دوره، بل الخطوات الناتجة عن عدم قيامه بهذا الدور وعن هذه الأهمية المضاعفة للمسرح وما يمثله من قيمة تربوية عالية نلخص أهميته فيما يلي:

يعتبر مسرح الطفل من العوامل المساعدة في بناء واكتمال شخصية الطفل، وفي تدقيق نضجه وقدرته على التمرس على فن الحياة المصغرة الممثلة في قيامه الأدوار الحياتية عن طريق الدراما الإبداعية او عن طريق أدائه بعض السلوكيات والمواقف.

[1] حمدي الجابري، مسرح الطفل في الوطن العربي، ص13.
[2] ينظر، زينب محمد عبد المنعم، المسرح ودراما الطفل، عالم الكتب القاهرة، ص65.

-يمد مسرح الطفل بالتصورات ويزوده بالخبرات والمهارات كالأداء المعبر والنطق السليم والإلقاء الجيد ورعاية ما يقتضيه المقام من سلوكات وتصرفات.

-يكسب مسرح الطفل من الجرأة، حيث يقضي على بعض السلوكات السلبية لديه كالجهل والعزلة، الإنطواء والخجل.

-يرسخ المسرح الفكر الجماعي لدى الأطفال ويجعلهم يتعرون على الحياة ومشاكل الآخرين في ضوء نموهم العقلي والجسدي[1]".

تحدد –زينب مُحَّد عبد المنعم– وظائف مسرح الطفل في ثلاثة وظائف أساسية هي:

أ/ الوظيفة التعريفية: نقل المعلومات إلى الطفل في سياق مخطط حركي ومؤثرات بصرية.

ب/ الوظيفة التربوية: وهي إحدى أدوات بناء وترسيخ القيم السائدة والمستهدفة.

ت/ الوظيفة الترفيهية: حيث يكون المسرح وسيلة إسعاد الأطفال والترفيه عنهم.[2]

إضافة إلى هذه الوظائف إن الطفل يستطيع أن يتعلم شيئا من الأخلاق أو العادات أو الجغرافيا أو علم النفس او التاريخ أو الرياضيات. وأن يزيد من محصوله اللغوي وأي مادة يمكن أن تحتويها المسرحية إضافة إلى تعلم تقنيات وفنيات المسرحية وذلك دون تلقين مباشر.

سواء كان المسرح وسيلة أو غاية في ذاته، فمن الأفضل أن نجعل الطفل يتدرب على فنون وتقنيات المسرح ويكتشف أن هذا الفن يقوم على روح الجماعة وأن النجاح يتوقف على التعاون والصبر وإنقال الذات والاعتماد على النفس، وهذا بالضبط ما يقره –كونت أبرهام– في مقال نشر سنة *1961* حيث يقول: "إنّ هناك فوائد للمسرح الجيد: المتعة والنمو النفسي واكتساب المعرفة والتذوق الجمالي وتوسيع قاعدة ممثلي ومتفرجي المستقبل وأن أكبر قيمة يوفرها المسرح للطفل هي القيمة الجمالية، وجوهرها المشاركة الوجدانية للمتلقي والممثل ..."[3] ، و يستطيع المسرح" أن يمنح المتعة مع فرحة المشاركة البناءة، وفي الأخير يستطيع ان يكون مصدرا جيدا للتعلم وحاضنا للنمو النفسي والصحة العقلية ودون مبالغة فإنه بإمكاني أن يفعل هذا كله ومن بين الأهداف

[1] زينب محمد عبد المنعم، المسرح ودراما الطفل،المرجع السابق، ص17

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] عبد الفتاح أبو معاد، في مسرح الطفل، دار الشروق للتوزيع و النشر، الطبعة الأولى 1984.ص212.

الأخرى التي يتوافاها القائمون هذا الفن وهي قدرة الطفل على الممارسة السرية من خلال المحصول النظري الذي يتلقاه ويتم عن طريق التدرج المرحلي يبدأ باكتشاف العمل المسرحي في شكله ومضمونه فيتدرب على وسائل التعبير ويكلف فيها بتمرينات مختلفة في القراءة، وعندما يتجاوز حدود الملحوظ ينتقل إلى ما هو مكون من مكونات العرض، يتم في مرحلة تدريب أخرى للطفل على ترويض حسه وصوته وتحريك خياله واستغلالها مسرحيا، أما في مرحلة النقد الذاتي فهي مرحلة يتميز فيها الطفل باكتشافاته حيث يبدأ يعيد النظر في مردوده الفني أو بمعنى آخر تبرز لديه القدرة على التمييز والنقد أثناء العمل الفني"[1].

هناك عدة وظائف تعتبر مسرح الطفل عملا فنيا تتمثل فيما يلي:

- ***إثارة الإنبهار والترفيه:***

يخلق مسرح الطفل بتقنياته جوًا من السحر الطفولي يحفز ذكائه ويبعث فيه حب الاستطلاع، فضلا على تحقيق التوافق الروحي والنفسي.

- ***تنمية إعادة الإنتباه:***

الكثيرمن الأطفال يعانون من قلة التركيز وقد يساعدهم المسرح على التخلص من هذه المشكلة.

- ***إكتساب قيم أخلاقية:***

يثير مسرح الطفل موضوعات ومشكلات حياتية في تعبير واضح مع بساطة الموقف ووضوح شخصياته" فيستطيع الطفل أن يواجه مشكلاته في حجمها الطبيعي بما توحي إليه المسرحيات من حلول وأفكار، والتي تقوم على أساس ترسيخ بعض القيم الأخلاقية والاجتماعية، فمسرح الطفل يعرض الخير والشر النابغ من الطبيعة البشرية هذه الازدواجية النابعة من الحياة وهذه المشكلة الأخلاقية ينبغي على الطفل الكفاح من أجلها، كما يستطيع الطفل ما بين السلوك السلبي عندما تعرض عليه جوهر الحقيقة في هذه السلوكات، فانتصار الفضيلة على الرذيلة في نهاية المسرحية لن يرسخ بالضرورة النزعة الأخلاقية في الطفل، لكن إذا تقمص الطفل شخصية البطل

[1] عبد الفتاح أبو معاد، في مسرح الطفل، المرجع نفسه، ص212.

الذي يناضل من أجل الخير، فإنه يتقاسم معه أفكاره وكفاحه حتى يتحقق الهدف، وهذا بالضرورة سيحقق نوع من التعاطف الوجداني بينه وبين البطل الذي في الطبيعة الخيرة والمتوازنة[1]"

- ***اكتشاف خبرات جديدة:***

يؤدي مسرح الطفل دورا سيكولوجيا هاما حيث يمكنه من تجاوز حدود الواقع الذي يفرض قيودا اجتماعية تحد من حريته، "وبذلك ينقله المسرح إلى عالم الحلم والسحر والحرية، فيحقق رغباته الدفينة بطريقة إيجابية وفعالة كما يستطيع الطفل التخلص من بعض المشاكل النفسية التي تواجه الآخرين مثل الخجل أو الإنطواء أو سوء التكيف، ولذا نجد أن بعض الدراسات النفسية أثبتت أن الأطفال الذي يعانون من مشاكل نفسية هم أكثر ميولا إلى الأداء التمثيلي وإلى الألعاب الدرامية"[2].

- **إعداد الطفل لدراما الكبار:**

لن يبلغ المسرح مكانة مرموقة ما لم ينظر إليه باعتباره وسيلة للصراع من أجل حياة أفضل لاعتباره هروبا من الحياة، فطلب المتعة الرخيصة في الطفولة من شانها خلق جمهور راشد يفتقد لكل مقومات التذوق الفني الرفيع، وقد دلت بعض البحوث الحديثة أن مشاهدة الصغار لأحسن أنواع الدراما تجعلهم أكثر تذوقا للمسرحيات الجيدة عندما يكبرون.[3]

يواجه الطفل في حياته بعض الصعوبات والعوائق النفسية والإجتماعية، ومن أجل تجاوزها دون خوف أو تردد يلعب المسرح دورا هاما في التخفيف من حدة هذه الصعوبات، وقد يساعدالطفل على التخلص من بعض السلوكيات الاجتماعية السلبية الناتجة عن البيئة التي يعيشون فيها، إنّه يؤهلهم لإعادة النظر في طبيعة العلاقة التي تربطهم بمحيطهم الإجتماعي، إن الوعي بنوعية الخطاب الموجه للطفل "حتما سيكرس إنتماء الطفل للمجتمع، ويجعله يشعر بالمسؤولية تجاه ذاته واتجاه الآخرين هذا بالإضافة إلى تربية الحس الجماعي لديه ومساعدته على فهم الظواهر الاجتماعية والفكرية والثقافية وتمكينه من اكتساب القدرة على الملاحظة والتجربة واتخاذ المواقف والقرارات الملائمة والمناسبة".[4]

[1] محمد السيد حلاوة، طارق جمال الدين عطية ، مدخل إلى مسرح الطفل، سلسلة الرعاية الثقافية للطفل ،مؤسسة حورس الدولية، للنشر، ط1، 2006. ص61.
[2] المرجع نفسه ، ص62.
[3] نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر، مذكرة دكتورا، سنة 2011/2010، ص78.
[4] المرجع نفسه، ص79.

المبحث الثاني: النص الدرامي في مسرح الطفل

1/ الكتابة الدرامية في مسرح الطفل:

تعد الكتابة للطفل من أصعب المهمات الإبداعية بالنظر إلى عالم الطفل، إذ تتطلب الكثير من الشروط والخبرة العلمية والإنسانية في أكثر تخصصاتها التي تمكن الكاتب من الولوج إلى عالم الطفولة والدراية بما يحويه هذا العالم وما يميزه عن باقي العوامل.

"إن الكاتب المسرحي القدير هو الذي يدرس جيدا جمهوره الصغير، واضعا نصب عينيه تلك السلوكات التي يتصف بها الطفل من براءة وصفاء نفسي والجدية والعناد وحتى العبثية، حتى يتسنى له الكتابة للطفل، وهنا تكمن القدرة الحقيقية لأي كاتب، والتي تتمثل في تخلصه من عالمه الحاضر لبعض الوقت ليزرو العالم الطفولي الكامن في شخصيته. والذي يساعده على تأليف مسرحيات تتوافق وأطفال كل مرحلة عمرية "فالكاتب الناجح هو الذي يعيش وبداخله طفل كبير لم ينتج بعد أمام ما كان يرفضه عليه عالم الرجولة".[1]

إنطلاقا من هذا نجد أن المادة المسرحية التي يجب أن تتوافر للطفل عليها أن تتناسب مع سنه وقد أكدّ هذه المسألة كثير من الباحثين، حيث تقول –وينفرد وارد–: "ما يقبله الأطفال في سن الخامسة يبدو تافها بالنسبة للأطفال في سن الحادية عشرة، وما يهز مشاعر هؤلاء الأطفال يثير فزع الأطفال في الخامسة".[2] فالبعض يستثني أطفال ما قبل المدرسة في استيعابهم لما يقدم لهم على الركح من مسرحيات، وأنه بإمكانهم الإكتفاء بألعابهم، أما – عبد التواب يوسف– يخالفهم الرأي حيث يقول: "ونحن نختلف عن هؤلاء لأن الطفل في هذه السن يحب كثيرا اللعب الدرامي، ويميل إليه، وهو يفتن بالدمى والعرائس، ويهوي مشاهدتها بل إذا أتيحت له الفرصة قام بتقليدها".

إضافة إلى هذه الشروط والمقاييس هناك جملة من الاعتبارات لابد أن يضعها الكاتب المسرحي وكاتب الطفل بصفة خاصة متمثلة فيما يلي:

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، دار ومكتبة الهلال، دار البحار، بيروت، ط1، 2000، ص27.
[2] عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر، مذكرة ماجستير،سنة 2011،2012، ص67.

أ-إعتبارات تربوية سيكولوجية:

إن كاتب الطفل هو مربي بالدرجة الأولى لذلك يجب عليه أن يضع الاعتبارات التربوية في الصدارة لأن العلم بها يمثل القاعدة الأساسية الأولى، خاصة عندما يؤلف الكاتب مسرحية ما أو قصة أو شعر أو غيرها من الفنون الأدبية فإنه يهدف من وراء هذا إلى بليغ جملة من القيم التربوية الأخلاقية التي يريد غرسها في كل طفل يتلقى هذا العمل بطريقة ممتعة ومشوقة بعيدا عن لغة الإرشاد والنصح".[1]

ب- إعتبارات تثقيفية أدبية:

لابد على كاتب الأطفال أن يكون ملما بجميع العناصر الأدبية وغير الأدبية التي يمتاز بها كل أدبي، حتى يتسنى له تقديم عمل فني راقي يتواقف مع مستوى الطفل الذي يكسب له. وبالتالي لابد عليه أن يعرف خصائص كل مرحلة عمرية ويتوافق أيضا مع درجة نموه، ومدى ما وصل إليه من النضج العقلي".[2]

ت- إعتبارات فنية تاكتيكية:

إن الوسيط الذي ينقل أدب الأطفال قد يكون كتابا أو مسرحا، أو برنامجا تلفيزيونيا إذاعيا أو أسطوانة أو موضوعا من الأنترنت وغيرها من الوسائل الحديثة ولكل وسيط إمكانيات وخصائص ينبغي أن يراعيها الكاتب".[3]

تتسم الكتابة المسرحية الموجهة للطفل والأدبية بوجه عام بجملة من الخصائص تتمثل فيما يلي:

- *تجنب الأصوات ذات الصعوبة النطقية وكذلك كلمات الأصوات المتناظرة.*
- *تجنب الكلمات الطويلة والصيغ المعرفية المعقدة.*
- *توزيع الجمل بين الأساليب الخبرية والإنشائية.*
- *الحرص على تحاشي الكلمات اللغوية وتجنب المجازات البعيدة عن الطفل.*
- *التشويق لجلب إهتمام الطفل.*
- *الإبتعاد عن أسلوب الوعظ والإرشاد والنصح المباشر.*
- *إختيار عناوين مؤثرة ومثيرة تجذب اهتمام الطفل لقراءتها أو مشاهدتها.*

[1] عليمة نعون، مسرح الطفل في الجزائر، المرجع السابق، ص68.
[2] الربيعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، ص124.
[3] أحمد نجيب، أدب الأطفال علم و فن دار الفكر العربي ط2، 1994، ص64

➢ *إستعمال الحوار المسرحي والقصص الملائمة.*

➢ *كتابة الفكرة الواحدة بأساليب متنوعة يراعي فيها مستوى الطفل.*

➢ *لابد أن يتسم الأسلوب في كل الحالات بالوضوح، القوة والجمال، فالأسلوب لا يقل أهمية عن المضمون في تحقيق الأهداف"* [1].

هذا ما يجب توافره في كاتب الأطفال حتى يتمكن من الإبداع لهذه الفئة بإعتبار أنه يسهل على توصيل رسالة إنسانية تستحق العناد والتضحية، من شأنها أن تربي وتوجه الطفل الذي سيكون مستقبلا عماد الأمة وأملها.

2/ واقع الكتابة المسرحية للطفل في الجزائر:

إن التأليف المسرحي للطفل في الجزائر لازلنا نتجاهله، والسبب في ذلك هو تلك الظروف التي عاشها المجتمع الجزائري، وهذا ما جعله يخلق ازمة كبرى في مجال التأليف للطفل وهذه الأزمة تمس النص المسرحي الموجه للطفل. وأيضا مسّت النصوص الموجهة للكبار أيضا "فلطالما لجأ المسرح الجزائري في رحلة بحثه عن النص المسرحي إلى عدّة صيغ، منها الترجمة والتعريب، الجزأرة والإقتباس والتأليف الجماعي وذلك لتخطي الأزمة وتجذير التجربة المسرحية في الجزائر". مما يسجل أيضا في هذا الشان هو عجز المبدعين الجزائريين عن مراعاة التطور الفني الذي مسّ المسرح في عالم الكبار، الأمر الذي قد ينعكس سلبا على مسرح الطفل، فعدم الإستفادة من تجارب مسرح الكبار ونقده يؤدي بالضرورة إلى الوقوع في الأخطاء ذاتها".[2]

ولأن مسرح الطفل في الجزائر قد عانى كثيرا من الإنقطاعات فقد أثر هذا الإنقطاع على تجربة الكتابة المسرحية، وهذا ما يؤكده مُحَمَّد ميهوبي حيث يقول: "إن الإنقطاعات بين عمل وآخر وبين تجربة وأخرى هو أحد مؤشرات فشل التجربة وزد على ذلك فإن أغلب الأعمال المنجزة لحد الآن كانت من إمضاء الكبار، أما التي أشرف عليها الصغار فكانت قليلة انحصرت في المدارس وحتى هذه المحاولات باءت بالفشل لعد نجاح التربصات التي خصصت لتأطير المعلمين والأساتذة في الفن الدرامي عامة".[3]

[1] نقاش غالم ، مسرح الطفل في الجزاائر، دراسة في الأشكال و المضامين، رسالة دكتوراه،السنة 2011-2012، ص69.
[2] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب، وهران، 2005، ص34.
[3] المرجع نفسه، ص34.

إنطلاقا من هذا تبين لنا أن السبب الرئيسي في الأزمة التي يتخبط فيها النص المسرحي الموجه للطفل الجزائري هو عدم مراعاة المقاييس الأكاديمية والعلمية في التأليف، إضافة إلى أن معظم الأعمال المسرحية التي قدمت للطفل ظلت حبيسة العمل الإرتجالي وانعدام وجود علاقة تبادلية بين الكاتب المسرحي ورجال المسرح (المخرج- السينوغراقي- المنتج ...الخ).

وللحد من هذه الأزمة "لجأ بعض الكتاب إلى الترجمة والإقتباس من النصوص الأجنبية والعربية أو من التراث، حتى أن الناقد -إدريس ڤرڤوة- يرى "أن الأعمال الموجهة للأطفال ما كانت لتنجح في مجال كتابتها لو لا طريقة إعادة تشكيل الحكاية وذلك في الحقيقة لا يخدم التراث بقدر ما يخدم الأهداف التربوية التي توخاها المؤلف[1]".

لكن حسب رأيي هذا ليس بالحل الأمثل، فأغلب من لجأوا إلى الإقتباس أو الترجمة يفتقرون للقواعد التي لابد وأن تراعي خلال عملية النقل، ولذلك كان لابد على الدولة بالتعاون مع الفنون الثقافة والجامعات أن تحد من هذه الأزمة عن طريق التكوين الأكاديمي، ودراسة وتدريس مادة المسرح كعرض ونشاط ثقافي في المدارس والمعاهد.

3/ خصائص الكتابة للأطفال:

إن المعرفة الجيدة التي يتميز بها الكاتب المتخصص في تأليف المسرحيات الموجهة لشريحة الأطفال او الجمهور الذي يكتب له، في كتاباته ومادته وطريقتها وشكلها ومضمونها تتوقف على نوع هذا الجمهور وخصائص المعنية، "وعلى الكاتب ان يكون على درجة وعي كبيرة بمراحل نموهم والخصائص التي تميز كل مرحلة من مراحل الطفولة بالإضافة إلى درجة نموهم العلمي سواء من ناحية المستوى اللغوي وبالنسبة لمجموع رصيدهم من المعارف والمعلومات المختلفة، حسب اختلاف مستواهم العلمي واللغوي، يتخذ كاتب الأطفال من المستوى العام معيارا له، يراعي ظروفه الخاصة ومستواه الفعلي بعيدا عن الرمزية والتعقيد"[2].

وهذا المؤلف الذي يكتب مسرحية ليقدمها الكبار على مسرح جمهوره الأطفال، فقد تكون المسرحيات تعليمية أو أخلاقية تثقيفية أو فكاهية أو هزلية، وفق الهدف الذي أراد الكاتب تحقيقه أو الطابع الذي يغلب

[1] عبد الفتاح أبو معاد، أدب الأطفال دراسة وتطبيق، ط2، 198، ص117.
[2] أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، النظرية ، مصادر الثقافة، فنون النص فنون العرض، دار الوفاء، للطباعة و النشر القاهرة.

عليها ولو أن هذه الأنواع كثيرا ما تتداخل لتحقق أهداف عديدة في وقت واحد ومن زاوية الممثلين تنقسم المسرحيات إلى أنواع أخرى منها:

- *مسرحيات يقوم بأداء أدوارها المتنوعة أطفال أنفسهم.*

- *مسرحيات يقوم بأداء أدوارها المختلفة ممثلين من الكبار ليقوم بمشاهدتها جمهور الأطفال.*

- *مسرحيات تقدم بالعرائس لجمهور من الصغار.*

إن طريقة الكتابة لا تحددها قدرة الكاتب على الإبداع وإن كان أحد عناصرها ولكنها تتوقف على نوعية المستقبل وطبيعته حتى تتم عملية الإتصال، لأن كل تفاوت بين خصائص المرسل والمستقبل يخل بعملية الاتصال ولان نوعية الرسالة الموجهة لجمهور القراء أو المشاهدين والمستمعين تتوقف على نوعية هذا الجمهور، كذلك تتوقف على الهدف المنشود من هذه الرسالة وبصرف النظر عما إذا كانت المسرحية تهدف إلى توصيل قضية أو رسالة معينة أو تسعى لتسلي القارئ وإمتاعه، فهناك حتميات درامية لا يمكن تجاهلها حدثت من أجل الإثارة والسيطرة على مشاعر المشاهد الذي يتجاوب معها ذهنيا".[1]

– ومن أهم الشروط الواجب مراعاتها في الكتابة للأطفال حسب المؤلفة فريجينا فلاند– ما يلي:

1. القدرة على التحليل والإحساس المرهف بالعدل والشفقة والحصيلة الغنية من المفردات.

2. عدم التفرغ للأطفال فقط، بل يجب على الأديب المختص في هذا الميدان ممارسة أعمال أخرى من أجل تطوير خبرته.

3. الكتابة لهم عن حب دون النظر لأي اعتبارات أخرى.

وإذا كان الطفل شغوفا بالشخصيات الخيالية أو محبا للمغامرة فليس مباحًا للكاتب أن يغرق في الخيال فيسعى إلى تغيير الواقع أو ينفخ في الأجسام الحيوانية فيخيلها إلى مخلوقات أخرى وسهولة الأسلوب ووضوح الفكرة هما من أهم عناصر الوصول إلى عقل الطفل ووجدانه"[2].

[1] د. أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، دار الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1968، ص20.
[2] فروب ميلت، جير الدايس بشلي- فن المسرحية، دار الثقافة بيروت، 1986 ص89

إنّ من واجبات الفنان المبدع أن يكون مخلصا لفنه ولنفسه رغم مواجهته بعض الصعوبات من هذه الناحية، فمن إستطاع إسعاد نفسه ومشاهديه فهذا شيء جميل إذ عمل على إسعاد مشاهديه دون نفسه فلن يكون هذا إلا على حساب موهبته الفنية.

يقول الأديب –عبد التواب يوسف-: "الكتابة للطفل لابد أن تتضمن الخيال بشرط ان يكون مسموعا ويدفع الفعل للتفكير وتلمس القيم العالية كالتناقش الشريف وحب العمل الجماعي وغيره ودليل اهمية الخيال في أدب الطفل ان الكاتب الفرنسي –جزن فرن صوربني- أعماله (19) اختراعا وصلت الإنسانية إلى (17) اختراعا منها وكل الاختراعات الحديثة كانت خيالا وحلما"[1].

كل هذا يشير إلى أن الكتابة للأطفال طريق مليء بالأشواك والعوائق، لا ضعف في الأطفال بل الطفل قارئ جيد ونشيط في صغر سنه، خاصة أن خاطبته اللغة العربية التي يفهمها والأدوات التي يحبها، وحتى يصل الكاتب إلى جمهوره من القراء والصغار من أفكار وموضوعات وما اكتسبوه من لغة تناسب كل مستوى من مستويات نموهم عليه التعرف على مختلف مراحل الطفولة.

[1] أحمد نجيب ،فن الكتابة للأطفال، المرجع السابق، ص21.

المبحث الثالث: مسرح الطفل في الجزائر:

إرتسم المشهد السياسي في الجزائر بعد الإستقلال باختيار النظام الاشتراكي، وبناءا على هذا الخيار تم تكييف جميع القطاعات الاجتماعية والثقافية بما يساير هذا التوجه السياسي وكان مسرح الأطفال إحدى هذه القطاعات الثقافية التي تم توجيهها وتأطيرها من طرف النظام السياسي آنذاك يقول –حمدي جابري– "أخذ مسرح الأطفال في الجزائر ينمو عن طريق المدارس الابتدائية باعتباره إحدى وسائل الثقافة لتوعية الأطفال وتنمية مداركهم. فإن الثورة الثقافية بدأت تعمل على تكوين الفرد الجزائري ليواكب معطيات مجمع التحول الإشتراكي، ومن هذا المنطلق بدأ الإهتمام بمسرح الطفل".[1]

وهذا ما يشير إليه –العيد جلولي– في كتابه النص الأدبي للأطفال في الجزائر حيث يقول: "تجمع أغلب الأفلام الأجنبية التي كتبت عن المسرح الجزائري[2]" الموجه للأطفال، أنه لم يرى النور إلا بعد الاستقلال بعد تبني الدولة للفكر الإشتراكي رسميا، وهذا بهدف خلق إنسان يمكن أن يبني مجتمعا إشتراكيا جديدا.

لكن واقع الحال يدل على أن" مسرحية الأطفال في الجزائر حتى نهاية الستينات إقتصرت على بعض التمثيليات المدرسية التي كانت تقدم في المناسبات الوطنية والدينية، والتي كان يكتبها –عبد الحليم رايس ومصطفى كاتب ولد عبد الرحمان كاكي، عبد الجليل مرتاض، صالح لمباركية أحمد بوتشيشة، عبد الله رويساني– وبعد نهاية الستينات بدأ الإهتمام بتزايد مسرح الطفل حيث تمت طباعة العديد من النصوص المسرحية مثل (الناشئة المهاجرة) (محفظة نجيب لمحمد صالح رمضان) ومسرحية (الحذاء الملعون) لجلول أحمد بدوي وغيرها ... الخ"[3].

ولقد أصدرت الحكومة الجزائرية عام *1968* قرار لامركزية المسارح "ولقد كان له الأثر الأكبر في إنعاش الحركة المسرحية بشكل عام ومسرح الطفل بشكل خاص، ويعد المسرح الجهوي لوهران الرائد في هذا المجال حيث بادر إلى إنجاز عمل خاص للأطفال تمثل في تقديم مسرحية (النحلة) عام*1975* باعتبارها رمزا للعمل والإتقان، ورمزا للعدالة الاجتماعية. وتركت هذه المسرحية صدى طيبا في أوساط الأطفال، كما كان لها الفضل في تشجيع مسارح أخرى على التعاطي مع هذا النوع من المسرح".[4]

[1] حمدي الجابري، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق ،ص112.
[2] المرجع نفسه، ص112.
[3] العيد جلولي، النص الأدبي للأطفال في الجزائر، ص188.
[4] أحمد بيوض، المسرح الجزائري –نشأته وتطوره، المرجع السابق، ص130.

كانت هذه التجربة حافزا كبيرا للمسارح الأخرى على غرار مسرح سيدي بلعباس ومسرح الجزائر العاصمة وقسنطينة وغيرها والتي بادرت فيها فيما بعد إلى خوض هذه التجربة رغم قلة الإمكانيات وقلة الخبرة والتجربة في هذا المجال.

أما فيما يخص المهرجانات والفعاليات المسرحية الموجهة للطفل، فتجدر الإشارات إلى إسهامات الإتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية الذي أخذ على عاتقه إقامة المهرجان الوطني لأشبال –هواري بومدين- سنة *1977*، وهو في الحقيقة مهرجان متنوع يستقطب مئات من الأطفال والشباب، وكان يهدف إلى تأطير هذه الفئات من خلال فعاليات ثقافية وقصد ترسيخ المبادئ الاشتراكية باعتبارها الخيار السياسي للنظام أنذاك، وشهدت دورات هذا المهرجان تقديم العديد من الأعمال المسرحية الطفولية، لكنها في الحقيقة بعيدة كل البعد عن عالم الطفولة، فالخطاب السياسي كان طاغيا على هذه الأعمال، يقول –الحمدي الجابري-: "إنّ كانت هذه المهرجانات نجحت في خلق حركة مسرح الطفل في الجزائر إلا انها حركة في إتجاه واحد، هدفها تأسيس الطفل الجزائري، وهو هدف وإن كان يخدم النظام السياسي أنذاك إلا انه في الوقت نفسه يسلب الطفولة بعض من حقوقها"[1].

وفي بداية الثمانينات ومن جهة المسارح ذات (المبادرة الحرة) لم تكن النتائج في المستوى المطلوب والمتوقع، بل كانت مؤسفة باستثناء بعض الأعمال المسرحية التي رأت النور في بداية التسعينات، وقبل ذلك أي في سنة *1983* ظهر لأول مرة المهرجان الوطني لمسرح الأطفال بمدينة قسنطينة التي شاركت فيه أيضا فرق الهواة، إضافة إلى المساحي الحثيثة للمسرح الإقليمي لمدينة وهران سنة *1975* والذي بدأ بتخصيص قسم لمسرح الأطفال، ومنذ هذه السنة وهو يقدم عروضه لبراعم الباهية"[2].

"ومن بين أولى هذه المهرجانات التي ظهرت، المهرجان الدولي لمدينة أرزيو الذي نظمت دورته الأولى سنة *1986*م. والذي يهدف إلى الاحتكاك بالتجارب الأجنبية في هذا الميدان. لكن هذا المهرجان مباشرة وبعد طبعته الأولى فشل في إعادة التجربة وانقطع لسنوات عدة نظرا لعدة ظروف أبزها غياب التمويل المادي ثم أعادوا النشاط في السنوات الأخيرة، لكن في شكل أيام مسرحية وطنية وذلك بفضل القائمين على النشاط الثقافي لبلدية أرزيو.

[1] بن عيسى نور الدين، سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر، المرجع السابق، ص113.
[2] المرجع نفسه، ص113.

أمّا بالنسبة للمهرجان الثاني الذي تأسس في نفس السنة فهو المهرجان الدولي لمسرح الطفل والماريونات بمدينة قسنطينة، ففي طبعته الأولى عرف حضورا محتشما للفرق الأجنبية، وبذلك فشل في تحقيق الغايات التي وجد من أجلها"[1].

أمّا بالنسبة للأيام المسرحية الجهوية والوطنية "فتشهد الساحة المسرحية الطفولية نشاطا دائما في العديد من الولايات، رغم قلة الإمكانيات المادية وضعف الهياكل القاعدية التي تحتضن هذا الفن. إلاّ أن هذه الأيام تسجل حضورها السنوي الأيام التي تحتضنها كل مسيلة، بجاية عنابة وغيرها من الولايات"[2].

لكن للأسف رغم هذا النشاط المكثف إلا أن هذه الفعاليات تشوهما الكثير من السلبيات سواء على المستوى التنظيمي أو على المستوى الفني وذلك ناتج عن قلة الاهتمام الجهات الوصية وقلة تجربة القائمين عليها في هذا الميدان،" فمن خلال تتبعنا المستمر لهذه الفعاليات فإننا لاحظنا عدم تحسن مستوى الفرق مما يبعث على البحث عن أسباب الواقع، ولعل أبرز هذه الأسباب هو النقص الفادح في التكوين المعرفي والفني للفرق الوطنية وهذا ما تعمل الجهات الوصية مؤخرا لتداركه حيث خصصت ميزانية خاصة للمسارح بغية تأطير دورات تكوينية، وهي مبادرة استحسنها الكثيرون، وفي المقابل لاحظنا تحسنا مضطربا في المستوى الفني لبعض الفرق التي تنشط ضمن إطار التعاونيات الخاصة، التي تتوزع على كثير من الولايات حيث تنشط بفضل البرنامج الذي اعتمدته وزارة الثقافة من خلال الصندوق الوطني للإبداع الذي يقوم بتمويل أعمال هذه التعاونيات، هناك الكثير من الجمعيات المسرحية التي تنشط المشهد المسرحي الطفولي، ونذكر منها جمعية –قهواجي- بأرزيو جمعية – الإشراف- الجلفة، جمعية –السلام- بوهران، فرقة مسرح –الحكيم- بوهران، فرقة –ضياء الخشبة- تيارت، جمعية –دعاء الغد- قسنطينة فرقة –الأفراح- المدية، مغنية وغيرها من الفرق والجمعيات التي تحاول الاستمرار في العطاء"[3].

"وإذا إنتقلنا إلى بداية التسعينات سنجد –بوزيان بن عاشور- يستثني بعض الأعمال المسرحية التي عرضها مجموعة من المسرحيين أمثال –فوزية آيت الحاج، عمر فطموش وقادة بن شميسة-، إلا أنه لم تكن هناك مواصلة من طرف رجال مسرح موهوبين، ولذلك ندد –بوزيان- بتصرفات بعض دجالي الفن الذين أهربو هذا القطاع لأنهم لم يكونو

[1] معاشر قرور، المسرح الجزائري قرائة في الأصول، العدد 2005/7/6.مجلة المكتبة الوطنية وزارة الثقافةالجزائر.
[2] نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر، المرجع السابق، ص213.
[3] المرجع نفسه، ص213.

أهل فن وشعر بل مقدموا عروض لا غير، تقمصوا أدوار رجال المسرح، كان همهم هو الربح، فأعمالهم الموجهة للطفل ليست دروسا عن الأشياء ولا دروسا عن الحياة."[1]

وأحدث في السنة نفسها "المهرجان الوطني للمسرح المدرسي لمدينة مستغانم بهدف تأطير الفرق المدرسية، وتشجيعها على الممارسة المسرحية داخل المؤسسات التعليمية، فرغم إنقطاعه عن النشاط في سنوات التسعينات، إلاّ أنه عاود النشاط بصفة دورية حيث يشهد في السنوات الأخيرة حضورا مكثفا للفرق المدرسية من مختلف الولايات.

إن الأعمال المسرحية التي كتبت في السبعينات كلها دعاية للأفكار السياسية حيث نجد أن قطاع النشاط المسرحي سيطرت عليه أثناء هذه الفترة إطارات وفنانين دفعهم حماسهم السياسي إلى محاولة إقحام الطفل الجزائري في معترك السياسة في أغلب الأعمال التي قدمت في هذه الفترة، أما سنوات الثمانينات قد شهدت مرحلة إنتقالية عاشها الجزائريين حيث بدأت الساحة الثقافية تعيش نوعا من الانعاش والانتفاخ. كما أتاحت وزارة الثقافة فرص للفرق المحترفة والهاوية للاحتكاك فيما بينها لتبادل التجارب والخبرات، كما عمدت على تأطير المهرجانات من خلال الورشات التكوينية، والتي أشرف عليها المختصون في هذا الميدان، كما إعتمدت هذه المهرجانات على نظام المنافسة وذلك لتشجيع الفرق على العمل والإبداع.

واتخذ مسرح الطفل أنذاك طابعا دعائيا للمفهوم السياسي للدولة، والذي تكتشفه المهرجانات المتعددة في المدن المختلفة التي كانت تشرف عليها بعض أجهزة الدولة. ولم ينجح هذا النوع من المسرح إلا في خلق حركة لمسرح الطفل، لكن دون خدمة أهوائه وميوله نفسيا وجماليا، وفي سنة *2006* تم ترسيم المهرجان الوطني لمسرح العرائس بولاية عين تموشنت تحت إشراف وزارة الثقافة، وبعد هذا المهرجان الوحيد على المستوى الوطني، فرغم الصعوبات التي تواجه القائمين عليه إلا أنه أصّر للإرتقاء ليصبح مهرجانا دوليا. وفي طبعته الخامسة لشهر جوان *2011*، لاحظنا الكثير من الجهود لإنجاح هذا المهرجان بأعمال مختلفة".[2]

[1] بن عيسى نور الدين، سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر،المرجع السابق، ص114.
[2] نقاش غانم، مسرح الطفل في الجزائر،دراسة في الأشكال و المضامين،رسالة دكتورا،جامعة وهران،كلية الآداب و اللغات و الفنون،السنة الجامعية2011-2012.

المبحث الرابع: علاقة المسرح المدرسي بتربية الطفل

يتوجب على الكاتب المسرحي عندما يكتب عملا مسرحيا" أن تكون له دراية كافية بالمسرح وحدوده وإمكانياته، وللممثلين طاقاتهم وقدراتهم وللجمهور كذلك رغباته واحتياجاته، وهذه الأمور تسلط الضوء على نفسية الكاتب لمعرفة كل أسرار المسرح وحيله واعتباراته الفنية في تفعيل عروضه المسرحية، ويبقى متسائلا مع نفسه كيف يمكن أن يخرج من هذه الاعتبارات عملا فنيا مشرفا للأطفال وينقلهم من عالم الواقع إلى عالم الخيال المجسّد أمامهم، ويعتبر المسرح المدرسي من اللبناة الفعالة والاساسية في اكتمال شخصية التلميذ، بحيث يكسبه الجرأة ويدخل جو المرح والبهجة على المدرسة. (ففي الجزائر هناك محاولات إرتجالية قائمة بطريقة عشوائية في بعض المناطق لا تتم على الوجه الصحيح حيث تبقى مقرونة بمناسبة الأعياد والإحتفالات السنوية)"[1].

"إنّ إقبال الطفل على التمثيل ينسب قدراته النفسية التي تساهم في إكتمال نمو ونضوج شخصية بشكل إيجابي وسليم والمسرح الذي يقوم به التلميذ يعتبر من اهم أنواع لعب الأطفال مثلا دور الأب أو الدركي أو المحامي فهو يمثل ما يرى الكبار يمتهنونه او يعلمونه، فهذا النوع من اللعب هو الركيزة والأساس النفسي، يقوي به المسرح الذي يؤديه التلاميذ.

فالتمثيل التلقائي اللاشعوري أو الدراما الإبداعية ثم المسرح التعليمي أو ذاك القائم على نصوص محضرة سابقا هي أهم أنواع النشاطات المسرحية التي يؤديها الأطفال.

هناك عدّة أشكال للمسرح المدرسي نذكر منها:

1.التمثيل التلقائي:

يعتمد هذا الجنس ويبني كل اهتمامته على الطفل بحيث يكون هو المؤلف والممثل والمخرج، له كامل الحرية كما لو كان في الشارع عندما يحاول تقليد الكبار، وهو سبيل يشجع التلاميذ على تفجير طاقاتهم الإبداعية المكبوتة والكامنة ويقوم على أساس الإرتجال ودون وجود نصوص حول فكرة قد تكون في غالب الأحيان خيالية ويشبه إلى حد بعيد كوميديا دي لارتي ثم إن الفكرة في هذا النوع تكون مستمدة من إحدى القصص أو من المواقف وتجارب الحياة أو من مشاهد وسحر الطبيعة"[2].

[1] فرحان بلبل، مسرح الأطفال ، مجلة الموقف، العدد، 119/سنة 1981 .
[2] ينظر، سليم أحمد حسن، المسرح المدرسي، مركز الكتاب الأكاديمي، 1999، ط1، ص72.

وأهم ما يميز تمثيل الصغار هو الإهتمام بالحركات والحوارات والحرص على أدائهم بإتقان فلا يولون اهتمام كثير سواء شاهدهم أحد أو لم يشاهدهم أحد لأن هذا الأمر لا يعنيهم إطلاقا، وللتمثيل التلقائي أهداف عديدة بحيث يساعد على تعويض الكثير من الناشئين على اكتشاف الطفل حياة الناس الآخرين في نفسه بالتعبير عنها بحركات جسمه وشفتيه ولسانه وكلماته، وكل هذه الأمور تساعده على إكتساب خبرة إنسانية تساعده على النمو كما تجعله يولي اهتماما للفن ويقبل عليه ليصبح فنانا ليفجر قدراته ويحاول مواجهة المشكلات التي تعيقه بعقلانية وروح عالية واكتساب قوة الملاحظة للطفل نفسه، ناهيك عن اعتبار الدراما هي ما يفعله التلاميذ وليست جلوسه ليراقبه ما يفعل غيره، وهي قاعدة أساسية وصلبة تساعد على ممارسة هذا التمثيل وللمشرف دور كبير كذلك في انجاز تمثيل تلقائي"[1].

المسرح التعليمي:

هو المسرح "الذي يقدمه التلاميذ من نصوص معدة سلفا وهذا النوع من المسرح يمكن استعماله على أوسع نطاق لتقديم مختلف المواد والمناهج الدراسية، وبطريقة تربط التلميذ بمدرسته بما فيه من تشويق، وللدور الإيجابي الذي تغطيه للتلميذ في العملية التعليمية، بحيث يتم استخدام التمثيل كطريقة ومنهج التعليم حتى ولو أنه هناك نقص واضح في إيراد النصوص المناسبة للمسرح التعليمي من حيث الكتابة والتأليف، لذا نرجو الاهتمام بهذا الجنس بما فيه من قيمة حركية تجعل المسرح عموما له مكانة عالية وقيمة عامة"[2].

3-التمثيل بالعرائس:

يحب التلاميذ الدمى كذلك يمارسون اللعب التمثيلي في العرائس من إحدى الوسائل التي يمكن من خلالها تسلية التلاميذ بحيث تتيح له الفرصة من تنمية وتنشيط قدراته المكبوتة والخلاقة.

ويمكن حصر أنواع الدمى (العرائس) على شكل أنواع معروفة نذكر منها ما يلي:

- ✓ *الدمى اليدوية القفازية.*
- ✓ *الدمى القفاز والأصبع.*
- ✓ *الدمى ذات القائم.*

[1] سليم أحمد حسن ، المسرح المدرسي، المرجع السابق ص24.
[2] إبرهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985.ص62.

✓*الدمى خيال الظل.*

✓*الماريونت: الدمى ذات الخيوط.*

ويمكن إرجاع ظهورها إلى أقدم الحضارات بحيث قيل أنها عاصرت الإنسان منذ فجر التاريخ وكانت هناك روايات شائعة عن الدمى المصرية والهندية واليونانية والرومانية إذ كانت تحمل في المواكب وتستخدم في المعابد، وقد اهتمت إيطاليا وحدها بالعرائس منذ الأيام الرومانية إلى ما بعد ذلك دون سائر البلاد الأوروبية الأخرى، ثم دخلت على التوالي إلى كل من فرنسا وإيطاليا وألمانيا وأخيرا إنجلترا في العصر الإليزابيتي عن طريق رجالها العريضين لأعمالهم"[1].

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، المرجع نفسه، ص62.

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية:

التحليل الفني للشخصية الدرامية لمسرحية صديقي الحيوان

الفصل الثالث : دراسة تطبيقية التحليل الفني للشخصية الدرامية لمسرحية "صديقي الحيوان"

-ملخص المسرحية

1-الفكرة

2-الشخصيات

3-تطور الشخصية

4-أبعاد الشخصية

5-الحبكة

6- الصراع وعلاقته بالشخصية

7-الحوار وتطور الشخصية

-ملخص المسرحية :

مسرحية صديقي الحيوان هي مسرحية للأطفال مستلهمة من التراث الشعبي الإنساني والتاريخي (العالمي) فهي مستمدة من حكايات ألف ليلة وليلة وتتلخص قصة المسرحية في تلك المكيدة الشيطانية التي دبرها الوزير حسان عندما استشاره الملك قمر الزمان فلقد أشار عليه بأن يتخلص من زوجته ريحانة وذلك بأمره بقتلها هي وولدها بدر الدين ، وهذا ما جعل الملك قمر الزمان يستجيب ويرضخ لمطلب وزيره حسان الذي أمر الحراس بأن يتخلصوا نهائيا من الزوجة ريحانة وابنها بدر الدين ولكن شاءت القدرة الإلهية أن يبقى الابن على قيد الحياة ، حيث ترعرع الابن بدر الدين بين الحيوانات في رعاية اللبؤة التي احتضنته كأم وكبرته تحت حمايتها والأسد الذي حماه كأب كبر وانتشرت أخباره حتى ولجت القصر وبعد مدة قصيرة تأكد الجميع أن ليث الغابة ما هو إلا ابن الملك من الجارية ريحانة طلب الملك ملاقاة ابنه فكان له ذلك ، وبعد حوار طويل بين الملك وابنه ليث الغابة كشفت خبايا تلك المكيدة التي حبكها الوزير حسان الذي يحمل نوعا من الحقد والضغينة التي سببها للملك .

يترجى الملك ابنه العائد للبقاء في القصر لكن بدر الدين أصر على عودته إلى الغابة والاستئناس بحيواناتها الوديعة التي عامته العطف الرعاية وحب الآخرين وزرعت فيه بذور الخير ومبادئ التسامح والتعاون . فاختار العودة إلى جو الغابة حيث الحرية والأمان وهكذا كانت النهاية سعيدة تجاوب معها جمهور الأطفال وكان مغزاها تعليميا تربويا هادفا لنشر المبادئ الفاضلة بين الأطفال .

1-الفكرة :

إن جوهر أي إبداع فني بالضرورة "يجب أن يبنى على أساس فكرة واضحة تكشف بالضرورة هدف المؤلف ، فالقصة الجيدة هي التي تحتوي على فكرة صادقة واضحة فتكون مفيدة وقيمة يتناولها موضوعا يثير إنتباه الطفل ، فعلى الكاتب في مسرح الطفل أن يقتني فكرة مناسبة لعقل الطفل وتفكيره ، فتكون هذه الفكرة ضمن اهتماماته ، يجب على المؤلف أن يشعر بأهميتها لدى الأطفال وأنه في حاجة فعلا إلى شرحها وتبسيطها أو فهمها أو أنها تحتل محطة اهتماماته[1] ".

وعلى الكاتب أن يبتعد على ما يمكن أن يزرع عواطف الشر والكراهية في نفوس الأطفال ، فلا يجوز أن يغلب الشر على الخير ، ولا يجب أن يكون المضمون على حساب القيم الخلقية والسلوكية ، وهذا ما نراه في نص المؤلف أي تغلب قوة الشر على الخير .

حيث أن فكرة المسرحية تمثل الحدث الرئيسي في القصة ففكرة مسرحية صديقي الحيوان هي الابتعاد عن الحسد الذي مآله الهزيمة والخديعة ، جاءت فكرته القصصية واضحة وجلية وفق حكاية منطقية متسلسلة ، فلقد التزم كاتب النص المسرحي بوحدة الفكرة الرئيسية واعتمد على أفكار مختلفة مستلهمة من التراث و الأسطورة فيحكي عن الشخصيات العظيمة والبطولات وتناول الأسطورة والخرافة في طرح أفكاره بشكل بسيط .

2-الشخصيات :

تعد الشخصية المسرحية نموذجا للشخصية البشرية في نوازغها وأفكارها وطبائعها ، "لذلك فإن عملية خلق الشخصية المسرحية بجميع أبعادها ومعطياتها ليست بالأمر السهل فهي تعد أحد أهم العناصر الأساسية في البناء الدرامي فعن طريق الشخصيات نفهم الفكرة والموضوع والعقدة والصراع والحل والمغزى ومدى توظيفها وتناسقها مع بقية الأدوار الأخرى وكذلك دراسة ملامحها ومزاجاتها ومدى تناسقها مع شخصيات القصة وتنقسم الشخصيات إلى شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية "[2].

وتعتبر الشخصيات الرئيسية في مسرحية "صديقي الحيوان" شخصيات أساسية تتعلق بدور البطولة ومحل اهتمام المتفرج و تمثلت في :

[1] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، القاهرة ، الهيئة المصرية،العلمة للكتاب،ص112.
[2] عبد العزيز، حمودة، البناءالدرامي، المرجعالسابق، ص113.

–السلطان (قمر الزمان) : وهو إحدى الملوك ، ملك للقصر ، يتميز بشخصية قوية إلا أنه مهزوم بداخله فهو يعاني الوحدانية رغم وجود جنده إلا أنه انفعالي حسب الحالة التي يكون فيها، فهو يعاني من العقم الذي سبب له مشكل في عدم إنجاب الأولاد ، فهو دوما في حالة تفكير إلى من يورثه مملكته بعد عجزه ووفاته.

وقد جاء في بعض حواراته:

يقول **السلطان:** مابقاش سلطان ياوزير كل شيء غادي يتغير من بعد وفاتي.

–الوزير: أطال الله في عمر مولاي.

–السلطان: خبرني يا وزيري واش تفعل بعدما عجز الأطباء و الحكماء باه يوجدو الدواء.

–الشيخ: بيدك الدواء يا حاكم هذه المملكة الكبيرة.

السلطان: شكون أنت و مين لي سمحلك بدخول القصر.

الوزير: هذه وقاحة يا شيخ كيفاش يدخل في أمر مولانا أيها الحراس خرجوه.

السلطان: أتركه يا وزير حتى نسمع منه ومن بعد نشوف واش ندير.

و في حوار آخر يقول **السلطان:** لا يا وزير كيفاش يقتلو راجل جاء مسالم بنصيحة عندك الحق يا شيخ العدل أساس الملك وأنا الشيطان أعماني وأعمى الوزراء لي عندي ، من اليوم غادي ننشر العدل بين الناس ومكانش حجاب بيني و بين الرعية من الشعب ، ننزل للسوق ونشوف أحوالهم ونحل مشاكلهم ونساعدهم بكل ما نملك.

–الشيخ: هذا غير العمل يا سيد السلطان أما أنا فلو إحتجتني في شيء راك تلقاني في الجبل ونسبح ربي و النبي مُحَّد ، وتبقى على خير يا سلطان ووصلك الله تعالى للي راك تتمناه.

الوزير: الحل الوحيد تبعث بالجارية ريحانة وإبنها بدر الدين مع حارس الغابة يقتلوها و يخلصونا من أمرها.

الوزير: هذا هو الحل الوحيد.

السلطان : تقتل ولدي بدر الدين و أمه.

الوزير: يبقى لك نور الدين يا مولانا.

–الوزير (حسان) : هو وزير الملك ، شغوف يحب التسلط والمال إلا أن شخصيتة متذبذبة حسب الحالة التي يكون فيها السلطان ، هو شخصية غيورة يتميز بصفة الحسد والغيرة .

وقد جاء في بعض حواراته:

–الوزير: مسكين الملك قمر الزمان عاش حتى شاخ وصل لسن61 سنة وربي ما رزقهش حتى بولد يورثه عرشه ومملكته الكبيرة لي الملوك كلهم يحتارموها ويخافو لقوتها و شجاعة فرسانها ، الملكة نور زوجته وصلت لسن 53سنة مابقالهاش وقت للإنجاب ، الحكماء و الأطباء كلهم قالو بالعقم ليفيها.

–الحاجب : سيدي الوزير حسان نفتح نوافذ القصر.

–الوزير: لا لا متفتحش النوافذ هذه أوامر السلطان قمر الزمان أترك القصر على حزنه ، الفرح و السرور انقطع عليه من يوم قالو الأطباء الكبار مولانا السلطان بأنه عاقر و زوجته فاتها الإنجاب.

الحاجب: سمحلي يا سيادة الوزير علاه ما يتزوج إمرأة أخرى وسيدنا السلطان قادر على هذا.

الوزير: أسكت ايها الحاجب كيفاش يتزوج على الملكة نوروالعشرة لي جمعاتو مع الملكة نور طوالا 33 سنة بخوفها و حتى لوكان يتزوج حتى هو تاني عاقر و شاخ .

الحاجب: مسكين السلطان قمرالزمان راه جاي يا سيدي الوزير.

في حوارآخر يقول **الوزير**: هذه قصة طويلة يا جماعى وأنت كنت السبب في تفريق الأخوين بدر الدين إبن الجارية ريحانة ، أبوك قمر الزمان تزوجها في السر،على جال الخلفة و لما الملكة نور ، ولما الملكة وضعتك يا نور الدين أرسلنا ريحانة وإبنها لي هو ليث الغابة مع الحراس باه يقتلوهم لكن يظهر بلي بدر الدين حي و ماماتش يا نور الدين ، أنظن فهمت يا أمير.

الأمير : أخي ليت الغابة أخي بدر الدين .

الوزير: هيا بنا إلى القصر عند أباكم يا أمراء ، الحمد لله يا مولاي السلطان لي جمعلك أبناءك.

قمر الزمان: هذا كلش من فعايلك يا وزير.

الوزير: مولاي صحيح اذنبت في حق هذا المسكين لكن انقذت حياتهم يا مولاي.

قمر الزمان: لوكان ما خدمتش عندي هذه المدة وكبرت عندي عشت مليح كيف تخوني يا وزير.

الوزير: مولاي السلطان أنا خدامك المطيع.

–بدر الدين (ليث الغابة) : هو ابن الملك من الجارية ريحانة ترعرع في الغابة فكان أبوه الذي رباه الأسد وأمه اللبؤة ، هو شخصية قوية البنية طيبة تساعد الناس جميعا فهو صديق للحيوان كما أنه كان حارس للغابة من القطاع وحارس الحيوانات جميعهم .

وجاء في بعض حواراته:

–بدر الدين: صحيح ولدك لكن في هذه الساعة لي عرفتني فيها بلي أنا بدر الدين إبن الجارية ريحانة ، 20 سنة أناعايش إبن أسد الغابة و إسمي ليت الغابة يا سلطان هذه المدينة وسمحلي نقولك سلطان لا خاطر لما رميتني في الغابة كان على خاطر هذا الكرسي وهذا العرش وباه تقعد سلطان.

–الوزير: واش راك تقول يا بدر الدين إنت مجنون.

–الملك: خليه يتكلم ويفرغ لي في قلبه، عنده الحق رميناه رمي الكلاب يا وزير إسمحلي يا ولدي بدر الدين.

–بدر الدين: أبكي أبكي يا سلطان على ضياع إبنك ، إسمحولي يا سادة إسمحولي يا ناس ما نقدرش نعيش مع ناس متوحشين ن نرجع للغابة لي ربتني و كبرتني هناك مكانش النميمة و الخديعة ، ماكانش الكذب و الغش، السبع عمره ما حكا على سبع مثله و الأرنب عمره ما غش ولا تكلم على أرنب أنتما بني آدم الغش والخديعة سكنت في قلوبكم.

أما الشخصيات الثانوية هي التي تقوم بالأدوار المساعدة البسيطة والمكملة فقد تكون متحركة مؤثرة مثل شخصية الأمير والأرانب والأسد وقطاع الطرق والتاجر والإوزة والحاجب والشيخ ، وشخصيات أخرى لا أثر لها مثل شخصية اللبؤة والأم ريحانة وقد تكزن شخصيات سماء تساعد في العرض المسرحي . وتمثلت هذه الشخصيات في:

–الحاجب : شخصية متعلمة ولها شخص في القصر فهي تخدم الوزير والملك في مواقفهم الحرجة ن وهذه بعض حواراته:

–الحاجب:سمحلي سيادة الوزير ، علاه ما يتزوج إمراة اخرى.

–الوزير: اسكت أيها الحاجب كيفاش يتزوج على الملكة نور والعشرة لي جمعاتو مع الملكة نور طوال 30سنة ، حتى لوكان يتزوج هو تاني عاقر و شاخ.

–الحاجب: مسكين السلطان قمر الزمان راه جاي يا سيدي الوزير.

–الشيخ : رجل كبير طاعن في السن فهو أحد الزهاد والعابدين ، رجل حكيم وخبير في علم الدنيا والدين ، يمتاز بقوله للحقيقة وعدم خوفه من تسلط النبلاء والأمراء وغيرهم حيث يقول " أسمع ياسيد السلطان كلامي وزنو مليح ودوره مليح في عقلك "، ويظهر ذلك من خلال حواراته:

–الشيخ: اسمع يا سيد السلطان كلامي وزنو مليح، دوره مليح في عقلك تلقاه الصح والصواب، ربي يعطيك الذرية ويوهب المال والملك هو مالك الملوك صاحب القدرة الحق مولاك و مولانا الله سبحانه وتعالى لي أعطى لسيدنا إبراهيم عليه السلام الولد وهو إسحاق وهو وهو شيخ كذلك زوجته كانت عاقر، الله لي أعطى لمريم البتول عيسى بلا روح والله قادر يعطيك بصح أنت لي منعت هذه العطية.

–السلطان:كلام مليح بصح غامض يا شيخ.

الشيخ: العدل هو أساس الملك يا سيد السلطان وأنت ضلمت شعبك و ناس هلكتهم بالضرائب وأديت للمساكين أراضيهم ، جوعت النساء و الأطفال الصغار،الحرس تاعك راهم ضربوالناس عذبوهم وسجنوهم لما جاو باه يكلموك باه ترفع على الشعب الظلم و الغبينة.

–الأرنب الأول : سريع ناقل الأخبار إلا أنه ينقصه القليل من الذكاء فهو صديق الحيوانات ولليث والغابة ، وهذه بعض الأمثلة الحوارية تبين ذلك:

–الأرنب الأول: مسكينة هذه الأم لي رماوها في الغابة.

–الأرنب الثاني: بصح الخدامى لي كانو غادي يقتلو الجارية ريحانة وإبنها الصغير شفوهم ، وشفقو عليهم وتركوهم بعدما داو ثياب بدر الدين وعمروها بالدم ذئب كان ميت في الغابة.

–الأرنب الأول: وهكذا لما يشوفها الوزير يحسبهم دم بدر الدين و أمه لما قتلوهم.

–الأرنب الثاني: واش جرى يا أرنوب.

–الأرنب الثاني : أرنب سريع ينصت قبل أن يتكلم يتأكد من كلام صديقه ليث وأخيه الأرنب الأول ذكي ويصحح أخطاء صديقه الأرنب الاول ولجميع الحيوانات حيث يقول في بعض حواراته :

–الأنب الثاني: واش جرى يا أرنوب.

–الأرنب الأول: وبدر الدين.

–الأرنب الثاني: الحمد لله ما جرى له والو.

–الإوزة : حيوان من حيوانات الغابة فالإوزة نوع من أنواع الطيور الكبيرة شخصية حنونة كما أنها ناقلة للأخبار تقول في إحدى حواراتها " الطفل بدر الدين راه يعيش مع أولاد السبع بعد ما الأسد الكبير رضى باه يربيه ويكبره مع أولاده ". وهذه أمثلة حوارية تبين ذلك:

–الإوزة: الطفل بدر الدين راه يعيش مع ولاد السبع بعدما الأسد الكبير رضا باه يربيه ويكبره مع أولاده.

–**الأرنب الأول:** قلت الطفل اسمه بدر الدين.

–الإوزة: نعم اسمه بدر الدين الملك قمر الزمان هذا لي وهذه حكاية طويلة نعرفوها من بعد إياكم تخبرو الأسد بحقيقة بدر الدين ، السر هذا يموت هنا.

–الأرنب الثاني: هيا يا أرنوب تشوف واش جرى للطفل بدر الدين.

–الأسد : هو ملك للغابة يعتبر والد ليث ، مربيه وحاميه ، حيوان مفترس ربى ليث الغابة إلا أنه في المسرحية عرف بحنانه لولده وشفقته على الحيوانات التي تصادف ابنه يقول " آه الطفل لي ربيناه وسميناه ليث الغابة رجع كبير وذكي جدا .وهذه بعض أمثلة حوارية تبين ذلك:

–الأسد:هيا إنصرف روح لأهلك يا تاجر.

–الأرنب: قمت بعمل كبير يا ليت الغابة.

–الأسد: هيا ليت نحتافلو بهذا اليوم ، هذا اليوم لي بلغت فيه20 سنة.

–ليت الغابة:20 سنة.

–الأسد: نعم يا ليت هيا راك صرت كبير.

– قطاع الطريق : شخصيتين شريرتين كما انهما سارقين وقاتلين هم عصابة الغابة، وهذه بعض الأمثلة الحوارية تبين ذلك:

-**قطاع الطريق:** هيا ارفع يديك وإلا نذبحك بهذا السيف حط الصرة روح كتفه.

–التاجر: أرجوكم أدو المال وخلولي حياتي باه نخدم على ولاد صغار.

–قطاع الطريق: أسكت بلع فمك راك شفتنا و عرفتنا ومحال نخلوك حي ، لازم نتخلصو منك.

–التاجر: والله ما نتكلم عليكم، إذا سألوني الناس عليكم ما شفت ما سمعت.

–التاجر : شخصية عاملة ومحبة للخير كما انه سهل المنال من صدقه ومحبته للآخرين يقول " الله ما نتكلم عليكم إذا سقساوني الناس عليكم ماشفت ماريت " .

–الأمير نور الدين : هو أحد أبناء السلطان قمر الزمان اسمه نور الدين من الملكة نور يحب آخاه الملك فهو بذلك سريع في تنفيذ مطالب أبيه ، قوي البنية شجاع ومتجول ، وهذه بعض الأمثلة الحوارية:

–الأمير: يا حراس وجدو الشبكة الكبيرة وكونو مستعدين باه ترموها على ليث الغابة لازم نصيده يا وزير.

–الوزير: هيا صح.

–الأمير: ها راك وقعت في الفخ يا ليت الغابة لي يسلكك مني أن الأمير نور الدين ولد الملك **–قمر الزمان:** غادي نجعلك في حديقة القصر يا ليت الغابة.

–الوزير: هيا يا حراس أدوه للقصر راك ربحت يا أمير نور الدين هيا بنا نحتفلو بهذا اليوم.

وظف الكاتب شخصيات كثيرة في مشاهد ومناظر مسرحية وزعها بشكل منتظم حتى يتمكن الطفل من استيعابها في ذهنه كما أن الشخصيات كانت متباعدة الضفات والسمات بحيث يمكن التمييز بينها كما أنها كانت واضحة بعيدة عن التعقيد فهذا يساعد الطفل أو المتلقي على فهم واستيعاب المسرحية .

3-أبعاد الشخصية في المسرحية :

تتوهج الشخصية ببناء متكامل من الصفات الجسدية والخلقية المميزة لفرد ما ، وما ينشره الكاتب في النص المسرحي لا بد أن يتطابق مع متطلباتها ، ويكشف عن سماتها ومشاعرها ودرجة تطورها في أحداث النص نسبة إلى مستواها منذ الانطباع الأول الذي تظهر فيه في بداية المسرحية ، يعتمد في بناءها في النص على قدرة الكاتب في جعلها مستوفية بشروط البناء الدرامي بوضوح فعالمها وطباعها ومميزاتها وتمثيلها للأبعاد المسرحية" ، ومن أهمها :

أ-البعد المادي :

يتصل هذا البعد بالكيان المادي للشخصية الذي يحرك أفعالها ويحدد نظرتها إلى المجتمع . كما أنه "يتعلق بالتكوين الجسماني للشخصية وما تحمله من ملامح وخصائص مميزة [1].وهذا البعد يظهر الصفات الخارجية والظاهرية للشخصية المسرحية مثل (الطول ، القصر ، اللون ، العمر ، الجنس) والعديد من الصفات والميزات المتعلقة بالجانب الفيزيولوجي للشخصية ، أي أن من القواعد الأساسية التي يستعملها الكاتب المسرحي التركيز على ما يميز الشخصية عن غيرها وإبراز ما يشد الإنتباه إليها في المظهر الجسمي"[2].

ويتجسد ذلك في مسرحية صديقي الحيوان من خلال الحوار بين الشخصيات حيث تظهر شخصية الملك قمر الزمان من خلال كلام الوزير مع الحاجب :

الوزير : مسكين قمر الزمان عاش حتى شاخ وصل لسن 61 سنة وربي مارزقهش حتى بولد يورثه عرشه ومملكته الكبيرة ، والملكة نور زوجته وصلت لسن 53 سنة ما بقاش وقت للإنجاب ، الحكماء و الأطباء كلهم قالوا بالعقم لي فيها .

وأيضا تظهر ملامح البعد المادي في الحوار الذي دار بين الأسد والحيوانات الأخرى لوصف الطفل بدر الدين .

الأسد : آه الطفل لي ربيناه وسميناه ليث الغابة رجع كبير وذكي جدا 3 مرات وهو ينقض حياتي من الصيادين شحال نحبه وأمه اللبؤة رباته وكبراته وعلماته حتى كفاه يتعامل مع الحيوانات .

[1] أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، ص 206.
[2] الرجع نفسه.ص206.

وهذه الصفات وفرت المادة الكافية لفهم الشخصيات وتحليل مجازاتها و طبيعتها ومكانتها الاجتماعية" .[1]

ب–البعد الاجتماعي :

يبين الوضع الاقتصادي للشخصية ومركزها الاجتماعي (الوظيفة والعمل) ويعبر عن علاقتها المتبادلة في المجتمع عموما والعائلة خصوصا حيث يظهر ذلك في مسرحية صديقي الحيوان فلقد احتوت على 12 شخصية موزعة بشكل منتظم وكل شخصية لها صفتها وظيفتها الخاصة التي تتميز بها عن باقي الشخصيات فالشخصيات الآدمية تمثلت في شخصية حسان (الوزير) وشخصية قمر الزمان (الملك) والسلطان ، الحاجب والتاجر و قطاع الطرق ، أما الشخصيات الحيوانية فتمثلت في الأرنب الأول ، الأرنب الثاني ، الأسد الإوزة ، واللبؤة وقد مزج الكاتب بين الشخصية الآدمية والحيوانية تلك التي ظهرت في الشخصية البطلة ليث الغابة . ويظهر البعد الاجتماعي في الحوار التالي :

الوزير : أهلا بكم مولانا السلطان .

السلطان : مابقاش سلطان يا وزير ،كل شيء غادي يتغير بعد وفاتي .

ت–البعد النفسي :

يكشف هذا البعد عن كل ما يخالج الشخصية من رغبات ومواقف ودوافع متأصلة لديها ويبين كل ما يتعلق بالجانب السيكولوجي للشخصية ومزاجها بشكل خاص ويظهر ذلك في المسرحية في الحوار التالي :

نور الدين : ياوزير راني متشوق باه نشوف هذا الإنسان لي سموه ليث الغابة ، لازم نصيبه ونزين به حديقتي .

لقد صور إدريس قرقوة عواطف الشخصيات وإظهار نقاط ضعفها واستسلامها لعواطفها ، حيث يكتشف الملك أن ابنه بدر الدين من الجارية ريحانة لازال على قيد الحياة لم يمت مما يجعله يشفق عليه ويندم ندما كبيرا بعدما أمر بقتله لكن القدر كان عدم موته ويتمثل ذلك في هذا الحوار :

الملك : واش هذا الكلام ياولدي راك غضبان علينا نظن ذيك غلطة وطيش و شيطان لما رميناك في الغابة ، آه لي خلق ما ضيعك ياولدي .

[1] أحمد محمد عبد الخالق ، الأبعاد الأساسية للشخصية،المرجع السابق، ص206.

بدر الدين : أبكس أبكي ياسلطان على ضياع ولدك ، إسمحولي يا ناس مانقدرش نعيش بين عباد متوحشين نرجع للغابة ، الغابة إلي ربتني وكبرتني هناك ما كانش النميمة والخديعة ، ما كانش الكذب والغش بصح انتوما بني آدم الغش والقتل والدم والسرقة والخديعة سكنت في قلوبكم وعاشت في عقولكم راني راجع لأمان الغابة .

من خلال ما سبق نلاحظ أن الكاتب إدريس قرقوة صور الشخصيات المسرحية في واقعها التاريخي ولم يغير الزمان والمكان ، حيث بدأت المسرحية بواقعة مادية لتتحول بعد ذلك إلى وقائع نفسية فبدأت الأحداث في المسرحية انطلاقا من التوتر الداخلي بين شخصيات المسرحية وهذا التوتر يبين عن تأزم الصراع بين القوة والإرادة ومواقفها في مواجهة بعضها البعض .

4-تطور الشخصية :

لا بد أن يهتم المؤلف المسرحي وجوب استمرار شخصيات مسرحيته ، وعدم وقوفها عند نقطة معينة ، فتطور الشخصية خلال المسرحية هو الذي يكسبها الحياة والحركة ، والمسرحية التي لا تتطور شخصياتها تصاب بالركود ويمل منها المتفرج ، وكل شخصية يصورها الكاتب المسرحي لا بد أن تشمل على بذور تطوراتها المستقبلية فيجب أن لا نتفاجأ بتصرفات تقوم عليها شخصية ما بغير أن يكون هنالك تمهيد أو إيضاح يبرز مكان تلك الشخصية على تلك التصرفات ، إن تطور الشخصية أو نموها هو رد الفعل الطبيعي الذي يحدث فيها نتيجة الصراع الذي تخوضه ، والشخصية تنمو سواءا قامت بالخطوة الصحيحة أو الخطوة الخاطئة ، لكنها يجب أن تنمو وأن تتطور حتى تكون شخصيته المسرحية سليمة ، فالحب يمكن أن يتطور إلى الغيرة ثم إلى الشك ، وجميع صور الكتابة الأدبية من قصة أو تمثيلية هي في الواقع أزمات من بدايتها إلى نهايتها ، تنمو وتتطور حتى تصل إلى نتيجتها المحتومة ، ويجب على الكاتب أن ينوع في شخصيات المسرحية حتى لا تكون على نمط واحد وإلا ركدت المسرحية وفشلت ، إن شخصية المسرحية إذا تساوت في مزاجها ونظرتها للحياة فلا يكون هناك صراع ، ولن تكون هناك مسرحية"[1].

اعتمد الكاتب في رسمه للشخصيات في مسرحية صديقي الحيوان على البناء الدرامي وكيفية تطور الشخصية حسب التسلسل القصصي وكانت البداية تمهيدية تعرف بالشخصيات المسرحية في المشاهد الأولى كالأساسي كالأسامي بدر الدين (الابن) ، الملك (قمر الزمان) الوزير(حسان) والأعمار كلملك في سن 63 وزوجته الملكة

[1] عبد اللطيف محمد السيد الحريري، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، دار المعرفة للطباعة و النشر، المنصورة ، مصر،ط1، 1996.ص120.

نور في سن 53 سنة ، وفي تصنيفاتها من آدمي وحيواني وتعريفها بالأماكن التي تعيش فيها تلك الشخصيات مثل الغابة والمملكة والقصر .

كانت شخصيات المسرحية واضحة السمات تسير من موقف إلى موقف في صراع ينمو بالعمل الفني إلى نهايته ونوع في الشخصيات مما ساعد على تباين حواراتها ووفق في تنوعها وقد تجلى ذلك في العلاقة بين الشخصيات الآدمية والحيوانية وشخصيات الشريرة والشخصيات المحبة للخير.

5-الحبكة :

تعني الحبكة "تسلسل الأحداث وتناميها واندماجها في نسيج المسرحية الواحد ، والحبكة في المسرحية الطفلية متقنة الصنع ، بسيطة دون تبسيط أو سذاجة "[1]،فالطفل ذكاءه او حسه المرهف وحبه الشديد للإثارة توقظها الحبكة القوية ،وهو يفضل أن يشاهد ويقرأ الأحداث المثيرة من بداية النص أو العرض المسرحي ، وفي الراع بين السلبي غير المفرط في سلبيته ، والايجابي الغير المبالغ فيه ، لا بد أن تحقق قوة الخير النصر على قوة الشر ، ولكن دون تدخل سافر أو إقحام من الكاتب ، وإنما نتيجة لصراع مقنع فنيا وفكريا بين قوتين متكافئتين وذلك بهدف تعليم الطفل مبادئ الحق والخير والحكم الصحيح على الأمور الذي لن يأتي ثماره إلا من خلال صراع واضح غير معقد ، لأن من شأن الصراعات المعقدة الغير المفهومة بالنسبة للطفل إرباكه وتسرب الملل إلى نفسه ، الأمر الذي ينعكس سلبا على قراءته للنص ومتابعته للعرض ، فليس من المهم بالنسبة لمن يبدع للأطفال بأن يرضي نفسه بل المهم هو إرضاء الطفل وجعله يفهم لأن الشيء المهم الوحيد بأن لا يشعر الطفل بأنه لا يفهم وفي نسيج الحبكة الناضجة يتم الاعتماد على الحدث الرئيسي ، وعدم طغيان حدث ثانوي عليه مما تميز هذا الحدث بالمتعة والفائدة وتجنب إطالة المسرحية ، أوإستمرارها بعد إتضاح الأمور وحرصا على تركيز الطفل وعدم تشتت ذهنه هذه من أهم سمات النص المسرحي الموجه للطفل"[2].

أما بالحديث عن مسرحية صديقي الحيوان فقد كان الزمان والمكان مجهولين ، فالزمان قديم وتاريخي وهمي أما الأماكن فقد ظهرت ولكن بدون تحديد لأسماء الأماكن ومكان وقوعها بالضبط ، أما ذروة الحبكة فقد ظهرت في الصراع الذي قام بين الشخصيات والذي سوف أتطرق إليه فيما يلي :

[1] بتصرف ، أحمد اسماعيل اسماعيل www.almichoal.org/spip.phparticle301

[2] المرجع نفسه.

6-الصراع وعلاقته بالشخصية:

الصراع عنصر أساسي في المسرحية يقوم بين طرفين متناقضين ، ويشكل عقدة المسرحية ، فالصراع الدرامي هو جوهر وروح الدراما ، وهو يحكم العمل الفني من بدايته حتى نهايته ، فتقوم الشخصيات الدرامية بحمل عبق الصراع من خلال الأحداث والمواقف يتمثل فيها الصراع ، وهناك اصدام وقتال للوصول إلى ذروة العمل وقيمته . لأن الدراما تقوم على مبدأ الفعل والموقف الدرامي الذي يكشف عن الصراع ، والصراع هو كفاح الشخصيات إنه التضاد من خلال الفعل الذي يصدر عن تلك الشخصيات الحيوية والمتعاكسة في مختلف الأهداف والمصالح ، ويكون الصراع مؤثرا إذا بني على أساس التوازن والتكافؤ بين أقطابه وعندما تتبادل القوتين المتصارعتين الموقع في سير الحكاية ، بهذا تتصاعد أنفاس المشاهدين وهم يتابعون هذا الانتقال وهذا التنوع في انتقال الصراع فهو يمثل أحد العناصر الفنية في مسرح الكبار ، فإنه أكثر أهمية في مسرح الأطفال لكن طريقة توظيفه تختلف عن مسرح الكبار "لأنه يعتمد على الحوار المحسوس والحركة وعليها يقوم نصيب كبير من مسؤولية جذب انتباه الأطفال باستمرار، ويكون سر انجذاب الأطفال إلى المسرحية هي الحركة العضوية المجسمة لأنها تتيح لهم المشاركة الوجدانية . كما أن الكاتب في مسرح الأطفال مطالب بجعل الصراع مناسب لاهتمامات وتطلعات الأطفال ، وتجنب الصراعات الذهنية التي غالبا م نجدها في مسرح الكبار ، وعلى الكاتب في مسرح الطفل أن لا يعرض الصراعات العنيفة بل توخي المسؤولية والمعقولية تجاه ما نعرضه للأطفال يقول أحمد نجيب : " أنه من الضروري أن لا نعرض عليهم إلا ما نرضى لهم أن لا نقلدوه "[1].

وعلى الكاتب أيضا مراعاة المستوى الإدراكي لدى الأطفال في تكوينه لطبيعة الصراع ، أي أن الصراع في مسرح الطفل له خصوصيات مميزة فالمؤلف الدرامي عليه مراعاة المستوى الإدراكي للمشاهد حديث السن ، حتى يتمكن من شد اهتمام شريحة الأطفال وجذب إنتباههم حتى لا يحصل نوع من الصراع الذهني ، والصراع الحركي بكثرة التحركات والتنقل فوق أجزاء الركح ، هو الميزة المثالية لهذا المسرح الحساس الذي ينمي الوعي ويسهل عملية الإندماج مع الواقع ومجتمعه .

ويتميز الصراع في مسرحية صديقي الحيوان بحركة درامية واضحة مما خلق نوع من الحيوية وهذا ما حقق عنصر التشويق في هذا العمل فالصراع في هذه المسرحية هو صراع ذهني بعيد عن الصراع الجدلي دار بين شخصيات أساسية وشخصيات ثانوية لينتقل إلى الشخصية البطلة والشخصيات الثانوية ليصل إلى الشخصيات الثانوية فيما

[1]-أحمد نجيب ، أدب الأطفال علم وفن ، دار الفكر العربي ، ط 2 ، 1994، ص38.

بينها ، إلا أن الصراع ولد تزامنا مع الأحداث بعد تضارب الشخصيات الرئيسة و الشخصيات الثانوية والبطل حتى يصل الصراع إلىذروته وهي عقدة المسرحية وذلك حين كشف أن الابن البطل بدر مازال حيا ليأتي الحل بعد ذلك .

نلاحظ من خلال الصراع في هذه المسرحية المتعة الذهنية والوجدانية للمشاهد الطفل لأن الصراع يمثل المظهر المعنوي عكس الحوار الذي يمثل المظهر الحسي فقد ولدالصراع الحركة الدرامية وذلك فهو يحرك عواطف الأطفال ويثير إنفعالاتهم ويشد انتباههم أكثر فهو صراع بين الخير والشر . فكان الصراع في هذه المسرحية لا يشمل المرحلة المبكرة والمتوسطة للطفل لأنه صراع ذهني فهو موجه من خلال المسرحية إلى مرحلة الطفولة المتأخرة ، مرحلة البطولة والمغامرة ومرحلة مثالية أي موجهة للأطفال الذين لا يقل عمرهم عن 9 سنوات وصولا إلى السن 18 .

7-الحوار و تطور الشخصية:

إن ما يميز الدراما عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى كونها حاملة لسمات نوعية خاصة هو الحوار يقول هيجل : " يعتبر الفن الدرامي أرقى أشكال التعبير الإنساني لأن أداته الحوار وهو أقدر الوسائل الفنية قدرة على نقل المضمون الروحي "[1] .

الحوار الدرامي هو انعكاس للمحادثة اليومية حوارها يفتقر إلى الوحدة الكلية ، فالحوار يعتمد على براعة التعبير وتكيف اللغة ، كما يعتمد على التسلسل المنطقي والإقتصاد في الكلمات والعبارات ، وهو الأداة الكاشفة عن طبيعة الشخصيات والمواقف والأحداث وينهظ بمقومات ودوافع الصراع لذلك يشترط أن يكون هذا الحوار جيدا ومتماسكا ، ومن جماليات الحوار في المسرحية الفصاحة لأن أكبر شيء يقضي على المسرحية هو الغموض فالمتلقي لا تتاح له إمكانية إسترجاع الحوار عندما لا يتمكن من فهمها ، هذه الإمكانية متاحة في حالة القراء فقط ، وعلى هذا الأساس فإن الوضوح في الحوار يساعد المتلقي على تتبع الأحداث بشوق ومتعة ، وهذه الخصائص يتميز بها الحوار المسرحي الموجه للطفل يجب على الكاتب أن يتميز بها بإعتبار أن المتلقي هو أقل خبرة سواءا من ناحية الحصيلة اللغوية أو القدرة على فهم الدلالات والمعاني المعقدة والمركبة ، هذا معناه أن الحوار يتيح للطفل ممارسة اللغة سواءا كان مراسلا أو مرسلا إليه من خلال تجسيد معاني الكلمات ومن خلال الحركة التي لا يجب أن تكون مناقضة لمضمون الحوار ويمكن تحديد أهداف الحوار في المسرح الطفل فيما يلي :

[1] - دريني خشبة ، فن الكتابة المسرحية ، المرجع السابق، ص 114 .

-خدمة الصدق التربوي والجمالي الذي يفترض أن تتوفر عليه الكتابة المسرحية الموجهة للطفل .

-ضرورة الإقتصاد في الكمات والحوارات ، وتفادي الأطناب والإسترسال الذي لا يخدم المعنى العام للمسرحية ، وهذا لا يعني إختزال المعنى وتجاوز اللحظات الحقيقية التي تتضح من خلالها جوهر الفكرة .

-إحترام علامات الوقف وأساليب البلاغة .

-لا يكتمل معنى المسرحية ولا تؤدي وظيفتها الفنية إلا إذا تعرضت على جمهورها حوارا متناسقا ومعبرا ووظيفيا .

وعليه يمكن إعتبار الحوار فعلا من الأفعال ومظهرا حسيا للمسرحية ، وإن وضوح الحوار وتلازمه مع الصراع يجعل المواقف الدرامية واضحة أمام المتفرج الصغير التي يستطيع تمثلها بسهولة .وبالحديث عن طبيعة الحوار الدرامي في مسرح الطفل يحيلنا بالضرورة إلى الحديث عن اللغة بإعتبارها المركب الأساسي للحوار ، إضافة إلى أنها أهم وسائط التواصل في الخطاب المسرحي الموجه للطفل .

فالحوار في مسرحية " صديقي الحيوان " إستعمل الكاتب بعض الحوارات الطويلة في مقدمة العرض المسرحي قصد التعريف بالمسرحية وتمهيدا لها أما في وسط المسرحية ونهايتها إستعمل الحوارات القصيرة مثل " أطال الله في عمر مولانا " الغرض منها إظهار هبة الشخص كالخوف منه أو الفرحة به .

وظف الكاتب أسلوب الحكي ويتضح ذلك في المنظر الأول من الفصل الثاني حيث يخاطب الأرنب الأول صديقه الثاني من خلال حوارهما نفهم أن الأم وابنها بدر الدين قد رمي في الغابة كما يوضحان حالتهما المزرية دون أن نرى هذا المشهد المحكي على لسان الأرنبين والغرض من الحكاية هو ايصال جزء معين لم يقرأ أو يشاهد من قبل وهذا أسلوب في تواصل مع الحيوانات الأخرى ، يظهر لنا من خلال الصراع بين الأرنبين والإوزة وغيرهما أسلوب الحكاية في المنظر الثاني من الفصل الثاني على لسان الأسد حيث يوضح لنا تربيته لبدر الدين الذي سماه ليث الغابة ، ومن خلال الحوار بين الشخصيات نسمع أن الوزير يخاطب الحاجب والسلطان والشيخ فهناك أسطورة حين يبدأ الفصل الثاني من خلال الحوار الذي دار بين الحيوانات حيث يعتمد هنا الحوار على التخيل الخرافي اللامعقول وذلك لكشف الانطباعات الواقعية وإسقاطها على زمن معين .

ولقد ساعد حوار المؤلف في مسرحية " صديقي الحيوان " على سيرورة الأحداث الدرامية في مختلف مراحلها حيث كان وظيفيا مركبا من مقاطع قصيرة وطويلة ، إضافة إلى مراعاته لمستوى الأطفال في الإستيعاب والفهم .

حيث وصف الكاتب كلمات وعبارات مبسطة في رسم الأحداث والمواقف وتناسبهامع فئة الأطفال ، وهذا الحوار نقل لنا المعاني والأفكار والقيم إلى المتلقي الصغير في صيغ حوارية جد بسيطة كقول ليث الغابة " نقوم باللازم وننقذ هذا المسكين هيا ".

8- اللغة :

"هي الأداة والوسيلة التي نستطيع من خلالها تصوير أفكار ومعلومات والتعبير عن مختلف الآراء ، وهي تلك الرموز والإشارات والأصوات التي تعبر بها عن الإحساس والمشاعر"[1]. وفي صياغته لهذا النص إستعمل الكاتب إدريس قرقوة اللغة العربية الفصحى ، جاءت لغة بسيطة بعيدة عن الإيحاءات والرموز ليستطيع فهمها الأطفال بمختلف أعمارهم .وكان عرض المسرحية تعليمي أخلاقي كما وظف أيضا اللغة العامية ، كما إعتمد الكاتب على الأسلوب المبسط الخالي من التنميق الفظي الذي يسهل استيعاب الأطفال ، فهنا كان الكاتب ذكيا حيث أنه مزج بين الواقع والخيال وهذا ما يشد إنتباه الطفل ذلك من خلال الحوارات والأغاني الموجهة للطفل يفهم ويرتاح من خلال المصطلحات التي ينقلها الحاكي أو الكاتب وهذا ما يناسب الأطفال ويجعلهم يستفيدون وخاصة الأطفال الذين لم يلتحقوا بالدراسة وهذا ما يسعدهم في المسرح .

[1] دريني خشبة، فن الكتابة المسرحية، المرجع السابق.ص115.

الخاتمـــة

خاتمة :

انطلاقا مما سبق توصلت إلى تاريخ مسرح الطفل في الجزائر وتحليل نموذج تطبيقي يتمثل في مسرحية "صديقي الحيوان " استنتجت مجموعة من النتائج ، كانت خلاصة للبحث في موضوع مسرح الطفل ، الذي يعتبر من أصعب مجالات فن المسرح مما له من خصوصية ، وحساسية تجاه الطفل والمربي ، ومن هذه النتائج نذكر:

-يعتبر مسرح الطفل من الوسائط الفنية الأكثر تأثيرا على نفسية المتلقي الصغير ، لذا يجب أن يكون هذا الوسيط مدروسا بطرقة علمية ، تؤسس لنوع مسرحي يأخذ في حسبانه تطور نمو الطفل في كل مرحلة من مراحل نموه .

-مسرح الطفل يمتلك خصائص أدبية وفنية وعلمية لنقل الأفكار والمعاني الهادفة إلى المثل العليا ، فهو المثال الحي في التربية والتعليم .

-يستوجب مسرح الطفل والكتابة للأطفال من المؤلفين معرفة التصور الشامل للحياة معرفة صحيحة وموثوقة .

-يلعب المسرح دورا هاما وحيويا في توظيف الحوار الدرامي والإيحاء الموسيقي والتشكيل البصري من خلال فريق العمل الذي يتكون من المؤلف المخرج والممثل والمصمم وذلك بهدف تنوير المتفرج وإمتاعه .

ونخلص إلى القول أن مسرح الطفل هو مسرح التربية والتعليم ومسرح الثقافة فمن خلاله يكتسب الطفل قدرات عالية ومهارات ويقوي شخصيته ويريح نفسه فلا حياة بدون مسرح .

أما مسرحية صديقي الحيوان كانت عبارة عن رسالة موجهة للأطفال تحمل معاني وصفات نبيلة تدعو إلى الخير ونبذ الصفات المكروهة والرديئة والمبتغى منها توطيد العلاقة بين الأخوة والأسرة والصداقة وزرع الرأفة في نفسية الطفل تجاه الحيوان .

الملاحق

سرية صديق الحيوان

-التعريف بالكاتب إدريس قرقوة :

هو كاتب مسرحي جزائري ولد سنة 1967 في تسالة بسيدي بلعباس ، كان يهتم بالمسرح منذ صغره ، تحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة سيدي بلعباس بعنوان " تراث في المسرح الجزائري الأشكال والمضامين " أنشأ عدة فرق مسرحية محلية بعدد من المناطق كتب عدة مسرحيات أغلبها تاريخية وطنية منها " الأمير عبد القادر " ومسرحية " يوغرطة الملك الثائر " . " لالة فاطمة نسومر المرأة الصقر " ، له عدة مقالات دولية ووطنية من مسرحياته " الجدمة الزربعة " ، " صديقي الحيوان " ، من إنتاج تعاونية الحلقة للثقافة والفنون بمساهمة وزارة الثقافة بالإضافة إلى إصدارات مسرحية أخرى ومجال دراسة مسرحيات مثل " الظاهرة المسرحية في الجزائر ، الحركة المسرحية في سيدي بلعباس التراث في المسرحية الجزائرية له عوامل بيداغوجية عدة مثل حامل بيداغوجي خاص بمقياس الثقافة الشعبية ، عضو في مشاريع دكتور ورئيس مشرف بحث في الأبعاد الحضارية للمسرح الجزائري بالإضافة إلى مشاريع أخرى .

العنـــوان: صديـــقـــي الحيـــوان

المؤلف إدريس قرقوة

الفصل الأول

المنظر الأول

الخشبة كرسي العرش الملكي بعض الأفرشة، أعمدة وأروقة القصر ويدخل الوزير حسان الخشبة وهو يحدث نفسه.

الوزير: مسكين الملك قمر الزمان عاش حتى شاخ وصل لسن *61* سنة وربي مارزقهمش حتى بولد يورثه عرشه ومملاكاته الكبيرة لي الملوك كلهم يحتارموها ويخافوها لقوتها وشجاعة فرسانها. الملكة نور زوجته وصلت لسن *53* سنة ما بقالهاش وقت للإنجاب. الحكماء والأطباء كلهم قالوا بالعقم لي فيها.

(يدخل أحد الحجاب)

الحاجب: سيدي الوزير حسان تفتح نوافذ القصر؟

الوزير: لالا ما نفتحش النوافذ هذه أوامر السلطان قمر الزمان أترك القصر على حزنه الفرحW والشرور. إنقطع عليه من يوم قالوا الأطباء الكبار مولانا السلطان بأنه عاقر وزوجته فاتها وقت الإنجاب.

الحاجب: سمحلي سيادة الوزير، علاه ما يتزوج إمرأة أخرى وسيدنا السلطان قادر على هذا.

الوزير: أسكت أيّها الحاجب كيفاش يتزوج على الملكة نور والعشرة لي جمعاتوا مع الملكة نور طول *33* سنة يخوفها وحتى ولكان يتزوج حتى هو ثاني عاقر وشاخ؟

الحاجب: مسكين السلطان قمر الزمان راه جاي يا سيدي الوزير.

(يتوجه الوزير نحو استقبال الملك قمر الزمان بإنحناء أميري)

الوزير: أهلا بكم مولانا السلطان.

السلطان: ما بقاش سلطان يا وزير كلش عادي يتغير بعد وفاتي.

الوزير: أطال الله في عمر مولاي.

السلطان: خبرني يا وزيري واش تفعل بعدما عجز الأطباء والحكماء باه يوجدوا الدواء.

(هنا يدخل شيخ كبير يتكأ على عصا كبيرة وسبحه في يده)

الشيخ: بيدك الدواء يا حاكم هذه المملكة كبيرة.

السلطان: شكون أنت ومين لي اسمحلك بدخول القمر.

الوزير: هذه وقاحة يا شيخ كيفاش يدخل في أمر مولانا أيها الحراس خرجوه.

الشيخ: باغي تقتلوني ولا تسجنوني وأنا جاي نعطي الحل للسلطان.

السلطان: أتركه يا وزير حتى نسمع منه ومن بعد نشوف فيه.

الشيخ: إسمع يا سيدي السلطان كلامي وزنو مليح، دوره مليح في عقلك تلقاه الصح والصواب. ربي يعطي الذرية ويوهب المال والملك هو مالك الملوك صاحب القدرة، الحق مولاك ومولانا الله سبحانه وتعالى لي أعطى سيدنا إبراهيم عليه السلام الولد وهو إسحاق وهو شيخ كذلك وزوجته عبارة كانت عاقر، الله لي أعطى لمريم البتول عيسى بلا روح ولا الله قادر يعطيك بصح أنت لي منعت هذه العطية.

السلطان: كلام مليح بصح غامض يا شيخ

الشيخ: العدل هو أساس الملك يا سيد السلطان وأنت ظلمت شعبك وناس هلكتهم بالضرائب وإديت للمساكين أراضيهم، جوعت النساء والشيوخ والأطفال الصغار. الحرس التاعك راهم ضربوا الناس عذبوا وسجنوهم لما جاو باه يكلموك باه ترفع على الشعب الظلم والغبينة.

السلطان: واش راك تخرف يا شيخ

الشيخ: خليني نكمل حتى الآخر ومن بعد لا بغيت أقتلني ولا أسجني هذاك شأنك كما درت للناس الضعفاء. كيفاش تظن بلي المولى عزّ وجل يعطيك الذرية وأنت جبار ومتكبر متفرطس وظالم كبير للشعب لي هو قطعة منك ومن مملكتك، قل لي يا سيد السلطان لو كان هذه المملكة تعرضت لعدوان، شكون يدافع عليها:

الشعب بصح الشعب راه مظلوم ومتهور يكره حكمك وحكم القوة والجبروت وتخاف الشعب يدور عليك وعلى أعداءك. سيد السلطان إعدل ورافع الظلم على الناس ومن بعد أرفع يديك لربك وأطلبه مخلص مومن تشوف المعجزة لي حققهالك.

الوزير: سيد السلطان تأمر بقتله *** الحكم الساعة.

السلطان: لا يا وزير كيفاش يقتلوا راجل جاء مسالم يعطينا تصبيحة عندك الحق يا شيخ العدل أساس الملك وانا الشيطان اعماني وأعمى الوزراء لي عندي. من اليوم غادي ننشر العدل بين الناس ومكانش حجاب بيني وبين الرعية من الشعب. ننزل للسوق وتشوف أحوالهم ويحل مشاكلهم ويساعدهم بكل ما يملك.

الشيخ: هذا غير العمل يا سيد السلطان أما أنا فلو احتجتني في شيء راك تلقاني في الجبل ونسبح ربي- محمد، تبقى على خير يا سلطان ووصلك الله تعالى للي راك تتمناه.

الوزير: الحل الوحيد تبعث بالجارية ريحانة وإبنها بدر الدين مع حارس الغابة يقتلوها ويخلصونا من أمرها.

(يقوم السلطان مفزوعا)

الوزير: هذا هو الحل يا مولاي

السلطان: تقتل ولدي بدر الدين وأمه

الوزير: يبقى لك نور الدين يا مولانا واحد من لا شيء إذا بقي بدر الدين على الحياة وسلك من الحرب مع مملكة النسور ربما الإخوة يتصارعوا ويتحاربوا على العرش بعدك يا مولاي أطال الله في عمرك، يقتلوا بعضهم وينتهي كل شيء لازم تضحي بواحد يا مولانا باه تنقذ الثاني.

السلطان: وضعتني في مأزق يا وزير

الوزير: بدمهم يا سيد السلطان نحمي أرواح شعبين ومملكتين.

السلطان: دير لي تشوفه يا وزير.

الوزير: ما يكون غير خاطرك يا مولاي.

(خرج الوزير والسلطان)

الفصل الثاني

المنظر الأول

(في الغابة يدخل أرنب صغير يكلم صديقه الأرنب)

الأرنب الأول: مسكينة هذه الأم لي رماوها في الغابة.

الأرنب الثاني: بصح الخدامى لي كانوا غادي يقتلوا الجارية ريحانة وابنها الصغير شفوهم. وشفقوا عليهم وتركوهم بعدما داو ثياب بدر الدين وعمروها بدم ذئب كان ميت في الغابة.

الأرنب الأول: وهكذا لما يشوفها الوزير يحسبهم دم بدري الدين وأمه لما قتلوهم.

الأرنب الثاني: واش جرى يا أرنوب.

الأرنب الأول: الأم ريحانة سارت في الغابة والظلمة سقطت في الحفرة وماتت المسكينة.

الأرنب الثاني: وبدر الدين.

الأرنب الأول: الحمد لله ما جرى له والوا.

(في هذه اللحظات تدخل وزة كبيرة على الخشبة)

الوزة: هل علمت بالخبر؟.

الأرنب الأول: ما هو هذا الخبر أيتها الوزة اللطيفة.

الوزة: إنه العجب العجاب يا أرنب.

الأرنب الأول: هيا تكلمي راكي شوقتيني لكلامك.

الوزة: اللبوءة زوجة السبع ملك الغابة الأسد، مرت على حفرة كبيرة وسمعت بكاء طفل صغير، نزلت عنده. حيوانات الغابة ظنوا غادي تأكله بصح الطفل الصغير تعلق بشعرها وبدا يلعب برجليه يضمها. شفقت عليه وحّنت عليه وأعطاته ثديها ورضعاتوا، حملاتوا بانيابها واداته للمغارة وراها تربيه مع السبعين أولادها الصغار.

الأرنب الأول: هذا شيء غريب يا وزة.

الأرنب الثاني: كيفاش لبوءة زوجة السبع تقبل تربي حيوان وأشكون آدمي إنسان إبن إنسان.

الوزة: المسكين شفها. حتى أنا ما قدرتش لو كان نقدر نعيشه كنت نقوم به.

الأرنب الأول: علاه ما ربيتهيش وزة.

الأرنب الثاني: انت غبي أرنوب ما علابالكش بلي الوزة من الطيور والطيور تبيض والبيض يفقس أفراخ وعمرها ما رضعت. أولادها يعيشوا بلي تمدلهم بمنقارها من دود وبقايا الطعام.

الأرنب الأول: فهمت النن علاش الوزة الحنينة ما تقدرش نعيش الطفل بدر الدين.

الأرنب الثاني: ومن بعد يا وزة.

الوزة: من بعد الطفل بدر الدين راه يعيش مع أولاد السبع بعدما الأسد الكبير أرضا باه يربيه ويكبره مع ولاده.

الأرنب الأول: قلت الطفل إسمه بدر الدين.

الوزة: نعم إسمه بدر الدين ابن الملك قمر الزمان هذا لي يلقني بالعصفور مصول وهذه حكاية طويلة نعرفوها من بعد بصح إياكم تخبروا الأسد بحقيقية بدر الدين. السر هذا يموت هنا.

الأرنب الثاني: هيا أرنوب تشوف واش جرى للطفل بدر الدين مع الأسد.

الوزة: ادوني معاكم يا أرنوب.

(ويخرج الثلاثة من الخشبة)

المنظر الثاني

(يدخل الأسد الخشبة)

الأسد: آه الطفل لي ربيناه وسميناه ليث الغابة رجع كبير وذكي جدا ثلاث مرات وهو ينقذ حياتي من الصيادين شحال لحبه وحتر رباته وكبراته وعلماته حتى كيفاه يتعامل مع الحيوانات.

ليث الغابة: أوه أوه، أوه، أوه، أخ أخ اخ اخ

(ويبدأ في السير والقفز من الأسد على الخشبة)

الأسد: أرواح ولدي

ليث الغابة: أبي الأسد وأنت يا أرنوب إجتنبوا قطاع الطريق غادي يمروا في هذه الجهة ومعهم سلاح راهم يحاولوا باه يَتَحْدوا ويسرقوا واحد التاجر المسكين.

الأسد: واش غادي أدير يا ليث؟.

ليث الغابة: تقوم باللازم وتنقذ هذا المسكين هيا ها هما وين.

(يدخل التاجر إلى الخشبة ويلحق به رجلان قطاع الطريق)

أحد القطاع: هيا حط صرة الذهب والفضة يا تاجر.

الآخر: هيا.

التاجر: هذا كل ما تملك يا ناس أنا إنسان مسكين يا ناس.

قاطع الطريق: هيا ارفع يديك وإلا نذبحك بهذا السيف حط الصرة، روح كتفه.

(ويبدأ صاحبه في تكتيف التاجر بعد أن جلسه على الأرض)

التاجر: أرجوكم إدوا المال وخالولي حياتي باه نخدم على ولادي الصغار.

قاطع الطريق: أسكت بلع فمك راك شفتنا وعرفتنا ومحال نخلوك حي. لازم يتخلصوا منك.

التاجر: والله ما نتكلم عليكم، غذا سألوني الناس عليكم ما شفت ما سمعت.

قاطع الطريق: هذا كان بكري تاجر شهد على روحك.

(في هذه اللحظة يقفز عليهما ليث الغابة فيصرع الأول ويطيح الثاني على الأرض وعد مصارعة حققه يهرب قاطعا الطريق)

التاجر: يرحم والديك أنا خاطني.

ليث الغابة: ما تخاف راك في مملكة الأسد يا تاجر.

(تدخل الحيوانات الأرنوب والأسد إلى الخشبة)

التاجر: سبحان الله إنسان عاش مع الحيوانات هو ملك إنتاع الغابة وسيد الحيوانات.

ليث الغابة: علاه تتعجب يا رجل أنا ليث ابن الأسد واللبوءة.

التاجر: مستحيل أنت إنسان ماشي حيوان.

الأسد: الحمد لله لي نجاني من قطاع الطرق.

الأسد: هيا انصرف روح لأهلك يا تاجر.

(ويخرج التاجر من على الخشبة)

الأرنب: قمت بعمل كبير يا ليث الغابة.

الأسد: هيا يا ليث نتحالفوا بهذا اليوم، هذا اليوم لي بلغت فيه سن 20 سنة.

ليث الغابة: 20 سنة.

الأسد: نعم يا ليث هيا راك صرت كبير.

(ويخرج الجميع موسيقى)

المنظر الثالث:

(يدخل الخشبة الأمير نور الدين ابن قمر الزمان ومعه بعض الحراس والوزير حسان)

حسان: أيها الأمير نور الدين هانا أوصلنا للغاية لي تتحدث عليها الناس.

نور الدين: يا وزير راني متشوق باه نشوف هذا الإنسان لي سموه ليث الغابة، لازم نصيده ونزين به حديقتي.

حسان: الأخبار تقول بلي ليث الغابة ابن الأسد وارضع حليب لبوءة وهو وحش كبير يا سيدي الأمير.

الأمير: ما تخافش يا وزير كما تعرف أنا فارس مملكة أبي قمر الزمان تعلمت ضرب السيف ورمي النشاب والمصارعة.

الوزير: هذا ما يخفاش عليا يا أمير لكن ما تنساش بلي أخبار ليث الغابة وصلت أحد الأساطير ولازم تكونوا مستعدين.

الأمير: يا حراس وجدوا الشبكة الكبيرة وكونوا مستعدين بار ترموها على ليث الغابة لازم نصيده يا وزير.

الوزير: هيا صح.

(في هذه اللحظات تدخل الأرنب الصغيرة وهي تغني)

الأرنب:

أنا ارنب صغير *أسير في الدرب أسير*

سعيد أنا خبير *جميل أنا كبير*

أنا أرنب صغير *أسير في الدرب أسير*

الوزير: هيا أيها الحراس إقبضوا على الأرنب

(أسرع الحراس للقبض على الأرنب الذي يصرخ)

الأرنب: آه، آه أنقذني يا ليث الغابة أنقذني.

(يدخل ليث الغابة بسرعة)

ليث الغابة: أنا هيا يا أرنوب.

(ويلقي الشبكة على ليث الغابة وهنا يطلق سراح الأرنب وهو يصرخ)

ليث الغابة: آه، آه.

الأمير: ها راك وقعت في الفخ يا ليث الغابة لي سلكك مني أن الأمير نور الدين ولد الملك قمر الزمان غادي نجعلك في حديقة القصر يا ليث الغابة.

الوزير: هيا يا حراس أدوه للقصر راك أربحت يا أمير نور الدين هيا باه نحتلفوا بهذا اليوم.

(وخرج، ودخل الأرنب الثاني إلى الخشبة)

الأرنب الثاني: واش كاين يا أرنوب؟.

الأرنب: مسكين ليث الغابة أنا السبب جا باش ينقذني من حراس الأمير وهو فخ قبضوا على ليث الغابة يا أخي أرنوب وهو يبكي. قبضوا على ليث الغابة يا أرنوب.

الأرنب الثاني: قبضوا عليه؟.

الأرنب: نعم يا أرنوب.

الأرنب الثاني: لازم تنقذوه يا أرنوب لازم الحيوانات كلها تتحد وتهاجموا المملكة وننقذ ليث الغابة.

الفصل الثالث:

المظر الأول:

(في الحديقة ليث الغابة داخل قفص وهو يقفز مثل الأسد داخل القفص وهنا يدخل التاجر الذي أنقذه ليث الغابة من قطاع الطريق)

التاجر: ما تخافش يا ليث راني هنا باه نردلك الجميل لي قدمته لي ما تخافش.

ليث الغابة: لا لا ما تنقدنيش.

التاجر: لا يا ليث أنت ماشي حيوان أنت إنسان مثلي ومثل الأمير والناس كلهم. صحيح عشت في الغابة وتربيت عند الأسد بصح أنت إنسان تفهم، شوف شوف هنا هذه مرايا شوف صورتك تشبه صورتي.

(قرب إليه المرايا لكن سرعان ما ينهش ويقفز بسرعة)

ليث الغابة: لا هذا ماشي أنا.

التاجر: شوف مليح هذه مرايا هاذي صورتك يا ليث هذوا يديك يشبهوا ليديا وهاذي رجليك يشبهوا لرجليا يبين على أنو انت إنسان وأنت إنسان يا ليث الغابة إسمع مليح أنا جيت هنا ننقذ حياتك كيما نقذت حياتي مرة في الغابة من قطاع الطرق إسمع رأيي أفتحلك الباب تقدر تهرب هنا اهرب يا ليث الغابة.

(في هذه اللحظات يدخل الأمير نور الدين مع الوزير حسان)

الأمير: حبس عندك شكون اسمحلك تدخل يا رجل.

التاجر: يقول لليث الغابة، هيا اهرب يا ليث وأنا ندبر راسي هيا اهرب.

(الأمير يخرج سيفه ليبارز التاجر وتبدأ المبارزة، ليث الغابة يراقب داخل القفص ما يجري خارجه حتى يسقط التاجر على الأرض ويلحق به الأمير نور الدين بالسيف محاولا قتله بعد أن يضعه عند منتهى صدره).

الأمير: هاه، ستموت أيها الخائن ستموت.

(ليث الغابة داخل القفص ويصرخ)

ليث الغابة: أع، أع، أع.

(ويخرج من القفص ويسقط على الأمير ويبدأ العراك)

الوزير: مولاي الأمير مولاي الأمير

الأمير: ما تنقذنيش يا وزير خليني ندبر راسي معاه، قادر عليه يا وزير أنا قادر عليه يا وزير.

الوزير: إحترس منه، احرز روحك يا أمير' لإطعنه بالخنجر، يا أمير إطعنه.

التاجر: ليث الغابة أحضي روحك، إحترسه بضفارك يا ليث.

(وتشتد المعركة بين الأمير وليث الغابة على الأرض على عدة دورات على الأرض وهنا يتمزق الثياب الذي على كتف ليث الغابة فتظهر علامة حاء الملك قمر الزمان ويحاول الأمير نور الدين أن يقال ليث بالخنجر وهنا يصرخ الوزير حسان بأعلى أصواته)

الوزير: لالا يا أمير ما تقتلهش هذا أخوك يا أمير.

(ويسرع للفك بينهما، وبعد فك الشجار يمسك الوزير بكتف ليث الغابة ويقول للأمير نور الدين)

الوزير: شوف هنا يا أمير هذا حاء الملك أبوك قمر الزمان، هذا خوك بدر الدين.

الأمير: خويا راك تهدي يا وزير.

الوزير: نعم يا أمير نور الدين وهذه قصة طويلة شوف كتفك الأيسر حاء الملك عليه هذا الحاء لي على كتف بدر الدين ليث الغابة.

ليث الغابة: لالا أنا ليث ولد الأسد أنا ملك الغابة.

التاجر: أنت إنسان يا ليث أنت ماشي أسد. صحيح الأسد رباك وعشت في الغابة بصح أنت هو أنت ما تغيرتش، وجهك ملامحه أطرافك تكوينك تكوين إنسان يا ليث، عفوا يا أمير بدر الدين.

الوزير: هذه قصة طويلة يا جماعى وانا كنت السبب في تفريق الأخوين بدر الدين ابن الجارية ريحانة، أبوك قمر الزمان تزوجها في السر على جال الخلفة ولما الملكة نور وضعتك يا نور الدين أرسلنا ريحانة وابنها بدر الدين لي هو ليث الغابة مع الحراس باه يقتلوهم لكن يظهر بلي بدر الدين حي ما وماماتش يا نور الدين. أنظن فهمت يا أمير أبوك راه غادي يفرح بزاف اليوم (ويعانق الأمير أخاه ليث الغابة).

الأمير: أخي ليث الغابة أخي بدر الدين.

الوزير: هيا بنا إلى القصر عند أباكم يا أمراء.

المنظر الثاني

(في القصر، يدخل الوزير حسان والملك قمر الزمان)

الوزير: الحمد لله يا مولاي السلطان لي جمعلك أبناءك

قمر الزمان: هذا كلش من فعالك يا وزير.

الوزير: مولاي صحيح أذنبت في حق هذا المسكين لكني أنقذت حياتهم يا مولاي.

قمر الزمان: لو كان ماشي خدمت عندي هذه المدة الطويلة وكليت عندي عشت مليح كيف نكون يا وزير.

الوزير: مولاي السلطان انا خدامك المطيع.

(يدخل الأمير نور الدين)

الأمير: صباح الخير يا أبي مولاي الملك.

الملك: صباح الخير لكن وين راه خوك بدر الدين.

الأمير: كنت تظن جاء سبقني عندك.

الملك: الخوف الخوف يكون.

الوزير: بعيد الشر يا مولاي راه تغير صرت أخي إن شاء الله يا مولاي السلطان قمر الزمان.

(في هذه اللحظات يدخل ليث الغابة بدر الدين بلباس الغابة)

الأمير: هذا هو جا يا أبي.

الملك: وين كنت حتى هذا الساعة يا ولدي ... مازال ما غيرتش ثيابك الوسخة هذه تناسب الغابة الغابة ويلبس لباس الأمراء وولاد الملوك يا بدر الدين.

بدر الدين: لا لا يا سلطام هذا البلاد كلها.

الملك: علاه واش هذا الكلام يا وليدي راك غضبان علينا، نظن يا وليدي ديك غلطة وطيش شيطان لما رميناك في الغابة، آه لي خلقك ما ضيعك يا ولدي.

بدر الدين: الحمد لله كنت غادي نروح هذه الساعة لكن قلت لازم نودعك قبل ما نولي للغابة.

الوزير: تولي للغابة.

الملك: واش قلت يا بدر الدين وأنا وهذا المملكة.

بدر الدين: أنت عندك ولدك نور الدين والمملكة يورثها من بعدك.

الملك: لكن أنت ولدي يا بدر الدين.

بدر الدين: صحيح ولدك لكن في هاذي الساعة لي عرفتني فيها بلي أنا بدر الدين إبن الجارية ريحانة. *20* سنة أنا عايش إبن أسد الغابة وإسمي ليث الغابة يا سلطان هاذ المدينة وسمحلي نقولك سلطان لاخاطر لما رميتني في الغابة كان على خاطر هاذ الكرسي وهذا العرش وباه تقعد سلطان.

الوزير: واش راك تقول يا بدر الدين أنت مجنون.

الملك: خليه يتكلم ويفرغ لي في قلبه، عنده الحق رميناه رمي الكلاب يا وزير. إسمحلي يا ولدي بدر الدين.

(ويبكي الملك قمر الزمان)

بدر الدين: أبكي أبكي يا سلطان على ضياع ابنك. إسمحولي يا سادة اسمحولي يا ناس ما نقدرش نعيش بين عباد متوحشين. نرجع للغابة لي ربتني وكبرتني هناك ما كانش النميمة والخديعة، ما كانش الكذب والغش، السبع عمره ما أحكى لسبع مثله والأرنب عمره ما غش ولا تكلم في أرنب مثله بصح أنتما بني آدم الغش والقتل والدم والسريقة والخديعة سكنت في قلوبكم وعاشت في عقولكم راني راجع لأمان الغابة.

الملك: لا لا وليدي لا يا وليدي.

نور الدين: أبقى خويا بدر الدين .... نخلي لك المملكة كلها يا خويا.

بدر الدين: لا لا نور الدين. الدنيا راهي ليا، المملكة كلها ليك وأنا إسمي ليث الغابة ليس إسمي بدر الدين أبقى آمنا الغابة، الوداع الوداع يا ناس الوداع.

(ويتبعونه كلهم وهو يقولون عد يا ليث)

(يرفع الستار يدخل الحيوانات وهي تغني مع ليث الغابة)

آمنا الغابة يا حيوان *خضرة جميلة والماجريان*

هذا إبنها ليث الغابة يا حيوان *عاد لينا يبقى فرحان*

في غدوة ضيع في اليلع سبع *يحمينا من الإنسان*

قائمة المصادر والمراجـــع

-قائمة المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم

-المصادر:

2- مسرحية ، صديقي الحيوان ، ادريس قرقوة ، سيدي بلعباس الجزائر ، أفريل 2009 .

المراجع :

3- أبو الحسن سلام ، مسرح الطفل، النظرية ، مصادر الثقافة ، فنون النص وفنون العرض دار الوفاء للطباعة والنشر، القاهرة .

4- أحمد بلقيس وتوفيق مرعي ، المسير في سيكولوجية اللعب ، دار الفرقان للتوزيع (بدون سنة ، بدون بلد) .

5- أحمد بيوض ، المسرح الجزائري 1926 - 1986 ، مطبعة الجاحطية ، الجزائر ، 1989 ، ص130 .

6- أحمد محمد عبد الخالق ، الأبعاد الأساسية للشخصية ، دارالمعرفة الجامعية ، الاسكندرية ط 1 ، 1987 ، ص 36 .

7- أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 2007 .

8- أحمد نجيب ، أدب الأطفال "علم وفن " ، دار الفكر العربية ، ط2 ، 1994 ،(بدون بلد).

9- ادريس قرقوة الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دراسة في السياق والآفاق ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران الجزائر ، 2005 .

10- أرسطو ، ت : عبد الرحمان بدوي ، فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 .

11- أفراد آذار وحيزل، الطفل المشكل (بدون : طبعة ، دار نشر، سنة ،بلد) .

12- الطيب تيزنيس ، رؤية جديدة في الفكر العربي في العصر الوسيط ، دار المعارف ، دمشق ، 1971 ، ص 207 .

13– العيد جلولي ، النص الأدبي للأطفال في الجزائر(بدون : طبعة ، دار نشر، سنة بلد).

14– حسن رامز و محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، ط 1 ، بيروت ،1972 ، ص335 .

15– حسن شحاتة ، أدب الطفل العربي ، دراسات وبحوث ، الدار المصرية اللبنانية ، ط 3 (بدون بلد و بدون سنة).

16– حسن مرعي ، المسرح التعليمي ، دار ومكتبة الهلال ، دار البحار ، ط1 ، بيروت لبنان ، 2000 .

17– حمدي الجابري ، مسرح الطفل في الوطن العربي (بدون : طبعة ، دار نشر، سنة بلد).

18– حمدي موصلي ، المسرح اليوناني القديم ، ديوان العرب ، ماي 2006

19– حمود ، نموذج القاتل المثالي بين شكسبيروعطيل ، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 20 سبتمبر 2003 .

20– زينب محمد عبد المنعم ، المسرح ودراما الطفل ، عالم الكتب القاهرة ، (بدون: طبعة بلد ، سنة)

21– سليم أحمد حسين ، المسرح المدرسي ، مركز الكتاب الأكاديمي ، ط1 ، 1999 (بدون بلد) .

22– صالح لمباركية ، وجوب إلتفات المثقف لمسرح الطفل ، ندوة التحرية المستقلة حول مسرح الطفل .

23– صالح لمباركية ، المسرح الجزائري "النشأة والتطور" ، الرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، دارالمهدي ، عين مليلة الجزائر ، 2005 .

24– عبد الفتاح أبو معاد ، أدب الأطفال دراسة وتطبيق ، ط2 ، 1988 ، (بدون بلد) .

25– عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية ، ط1 ، بيروت لبنان ، 2009 .

26– عبد اللطيف محمد السيد الحريري ، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، المنصورة ، مصر ، ط1 ، 1996 .

27– عبد الله خمار ، تقنيات الدراسة في الرواية (1)الشخصية ، (بدون : طبعة ، دار نشر بلد ، سنة) .

28– عبد الوهاب شكري ، النص المسرحي ،دار فلور للنشر والتوزيع ، ط2 ، 2001 (بدون بلد) .

29– علي عواد ، غواية المتخيل المسرحي ،(بدون : طبعة ، دار نشر بلد ، سنة) .

30– فرحان بلبل ، النص المسرحي الكلمة والفعل ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2003 .

31– فروب ميلت ، جير الديس بشلي ،فن المسرحية ، صديقي خطاب ، دار الثقافة ، بيروت ، 1986 .

32– فوزي عيسى ، أدب الأطفال ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 1997 ، (بدون طبعة وبدون بلد) .

33– فيصل عباس ، أساليب دراسة الشخصية ، دار الفكر اللبنانية ، بيروت (بدون طبعة وبدون سنة) .

34– كامل محمد عويضة ، علم نفس الشخصية ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت لبنان 1996 .

35– لايوس ايجري ، ت : خشبة دريني ، فن الكتابة المسرحية ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، دمشق ، 2003 .

36– مؤمن صالح ، الشخصية بناءها تكوينها أنماط إضطراباتها ، دار أسامة للنشر والتوزيع ، ط 2 ، عمان الأردن ، 2008 .

37– محمد السيد حلاوة ، الأدب القصصي للطفل ، المكتب الجامعي الحديث ، الاسكندرية 2003 .

38– محمد السيد حلاوة ، طارق جمال الدين عطية ، مدخل إلى مسرح الطفل ، سلسلة الرعاية الثقافية للطفل ، مؤسسة حورس الدولية للنشر، ط1، 2006 .

–المذكرات والرسائل :

39– علمية نعون ، مسرح الطفل في الجزائر ، مذكرة ماجستير ، سنة 2011 /2012 .

40– غالم نقاش ، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين ، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهران ، كلية الأداب واللغات والفنون ، سنة 2012/2011 .

41– نجية طهاوي ، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو ، مذكرة ماجستير جامعة وهران ، سنة 2011/2010 .

-المجلات والدوريات :

42- أحمد سخسوخ ، مسرح العبث بين تهشيم النص والاحتفاظ بسطوة المؤلف ، ثقافة وفنون العدد 2061 ، 2005 .

43- أحمد منور ، مدخل إلى المسرح الجزائري ، مجلة الثقافة والثورة ، وزارة التعليم العالي 1993 .

44- ثائر العطار ، عنصر الشخصية في المسرح ، المنارة ، مؤسسة الجنوب للصحافة والنشر ، 2008/07/28 .

45- فرحان بلبل ، مسرح الأطفال ، مجلة الموقف ، العدد119 ، 1981 .

46- محمد منذر لطفي ، حوار مع هبتر، حول أدب الطفل ، مجلة الآداب الأجنبية ، ط 2 ، أفراد آذار وحيزل ، الطفل المشكل .

47- معاشر قرور، المسرح الجزائري قراءة في الأصول ، العدد المختار رقم 7/6 ، مجلة تصدر عن المكتبة الوطنية ،وزارة الثقافة الجزائر (مسرح الطفل قبل الاستقلال) ، 2005.

-المعاجم والقواميس :

48-المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح والفنون العرض ، عربي انجليزي/فرنسي ، (بدون : طبعة ، دار نشر ، بلد ، سنة) .

49- المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت لبنان ، ط2 ، 2001 .

50- المنجد في اللغة والأعلام ، طبعة جديدة دار المشرق ، بيروت لبنان .

51- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت لبنان .

52- د:ماري الياس ،د: حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون عربي / انجليزي / فرنسي ، العرض مكتبة لبنان للنشر ، ط1 ، 1997 .

-المواقع الالكترونية :

53 -www.almostakbal.com

54-www.awu_dam.org

55-www.clalbioui.jearam.oom

الفهـــــرس

الفهرس :

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة .....ث

الفصل الأول : الشخصية في المسرح

المبحث الأول : مفاهيم حول الشخصية.....09

1-مفهوم الشخصية 09

-لغة 09

-اصطلاحا 10

-المعنى الاشتقاقي للغة 10

-في اللغات الأجنبية.....11

-الدلالة الفلسفية.....12

-الدلالة السيكولوجية (النفسية).....14

-الدلالة السيسيولوجية (الاجتماعية).....15

المبحث الثاني : ظهور الشخصية في مسرح الطفل وتطورها.....17

-الشخصية في المسرح اليوناني.....17

-الشخصية في الكلاسيكية الجديدة 18

-الشخصية في المسرح الرومانسي 18

-الشخصية في المسرح الطبيعي.....19

-الشخصية في المسرح التعبيري 20

-الشخصية في مسرح العبث.....21

-مفهوم الشخصية الدرامية.....23

-أنواع الشخصية 24

-الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية.....24

-الشخصية النمطية.....25

-الشخصية الكاريكاتورية.....26

-الشخصية المركبة.....27

المبحث الثالث : بناء الشخصية في المسرح 29

-البعد المادي (الفيزيولوجي).....29

-البعد الاجتماعي (السوسيولوجي).....30

-البعد النفسي (السيكولوجي).....31

المبحث الرابع : آليات رسم الشخصية المسرحية 33

الفصل الثاني : الشخصية في مسرح الطفل

المبحث الأول : مفهوم الشخصية في مسرح الطفل.....38

-أهمية المسرح في حياة الطفل 39

-إثارة الانبهار والترفيه 42

-تنمية إعادة الانتباه.....42

-اكتساب قيم أخلاقية 42

-اكتشاف خبرات جديدة 43

-اعداد الطفل لدراما الكبار 43

المبحث الثاني : النص الدرامي في مسرح الطفل 44

-الكتابة الدرامية في مسرح الطفل.....44

-اعتبارات تربوية سيكولوجية 45

-اعتبارات تثقيفية أدبية 45

-اعتبارات فنية تاكتيكية 45

-واقع الكتابة المسرحية للطفل في الجزائر 46

-خصائص الكتابة للأطفال 47

المبحث الثالث : مسرح الطفل في الجزائر 49

المبحث الرابع : علاقة المسرح المدرسي بتربية الطفل.....54

-التمثيل التلقائي 54

-المسرح التعليمي 55

-التمثيل بالعرائس 55

الفصل الثالث : دراسة التحليل الفني للشخصية الدرامية لمسرحية " صديقي الحيوان "

ملخص المسرحية 59

الفكرة 60

الشخصيات 60

أبعاد الشخصية في المسرحية.....67

تطور الشخصية 69

الحبكة 70

الصراع وعلاقته بالشخصية.....71

الحواروتطور الشخصية.....72

اللغة 74

ملحق

قائمة المصادر والمراجع

الفهرس

ملخص :

يتمحور مضمون هذا البحث حول بناء الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر ، فقد عرفنا الكثير حول البناء الفني للشخصية الدرامية في مسرح الطفل حيث تهدف الدراسة إلى أهمية الشخصية وبناءها في المسرح الموجه للطفل .

وقد توصلنا إلى أن الشخصية في مسرح الطفل لها أبعاد أساسية يرسمها المؤلف في مخيلته لبناء شخصية متكاملة تتمثل هذه الأبعاد في البعد النفسي والبعد الجسمي والبعد الاجتماعي حتى يحقق بناء كامل للنص وفق تقنيات و خصائص الكتابة الدرامية للنص الموجه للطفل.

الكلمات المفتاحية: بناء الشخصية ، رسم الشخصية ، الشخصية في مسرح الطفل ، مسرح الطفل في الجزائر البناء الدرامي للشخصية .

Résumé :

Le contenu de cette recherche est centré autour de **la construction du personnage au théâtre de l'enfant en Algérie** , Dedans , on abordé beaucoup de thématiques concernant la construction d'un personnage dramatique au théâtre de l'enfant ou l'étude vise à l'importance du personnage et comment la construire au théâtre « Spécial Enfant » . En Bref , Nous avons conclu que le personnage au théâtre d'enfant a des dimensions de base que l'auteur invente dans son esprit afin d'arriver à la construction complète de ce personnage , Je les cite : la dimension psychologique , dimension physique et la dimension sociale, dans le but de parvenir à la pleine construction du texte selon des techniques et selon l'écriture dramatique et caractéristique du texte théâtrale .

Mots clés : construction du personnage , Créer le personnage ,Le personnage au théâtre pour enfants , Le théâtre d'enfant en Algérie La construction dramatique du personnage .